



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Theater in Bedrängnis. Politische, soziale und ästhetische
Vereinnahmungen des Madrider Theatergeschehens im
späten 18. Jahrhundert“

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Mag. phil. Judith Hoffmann

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 236 352

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Romanistik Spanisch

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer, M.A. (USA)

Dank

Ein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Friederike Hassauer für die jahrelange Begleitung dieser Arbeit von den ersten vagen Ideen über den Forschungs- und Schreibprozess bis zur Fertigstellung. Danke für viele anregende Gespräche und Impulse, für den intensiven Gedankenaustausch über „unser“ spanisches 18. Jahrhundert und für die großartige fachliche wie persönliche Unterstützung. Weiters gilt mein Dank Prof. em. Dr. Manfred Tietz, der sich nicht nur bereit erklärte, als Gutachter zu fungieren, sondern auch mit wertvollen Literaturempfehlungen und bibliographischen Tipps aufwartete.

Mehrere Forschungsreisen, die zur Durchführung des Projekts notwendig waren, konnten nur durch die finanzielle Unterstützung der Universität Wien sowie des ÖAD realisiert werden. Wesentliche Recherchen wurden während eines sechsmonatigen Aufenthalts in Madrid im Rahmen eines Marietta-Blau-Stipendiums des ÖAD durchgeführt. Auch dafür sei an dieser Stelle mein großer Dank zum Ausdruck gebracht, besonders Dr. Tibor Szabó für die angenehme fachliche und menschliche Betreuung und Begleitung des Auslandsaufenthalts und der Rückkehrphase.

Mag. Ingrid Weghaupt gilt mein besonderer Dank für die sorgfältige Durchsicht und Korrektur der Arbeit sowie für ihre wertvollen Anregungen. Für angeregte Diskussionen und gemeinsames Nachdenken, für wichtige Gedankenanstöße und Motivationsschübe danke ich den wunderbaren Kolleginnen und Kollegen am Institut für Romanistik, den Teilnehmerinnen und Teilnehmern am Privatissimum bei Prof. Hassauer sowie den Kolleginnen meiner Schreibgruppe, die mit kritischen Fragen und aufmunternden Worten einen wesentlichen Teil der Recherche- und Konzeptionsphase unterstützend begleiteten.

Inhalt

Einleitung	7
Fragestellungen und Thesen.....	7
Forschungsstand und eigener Forschungsansatz.....	8
Quellenlage und Quellenauswahl.....	10
Aufbau und Struktur.....	11
Theorien und Methoden	13
1. Poetologie und Poetiken	16
1.1. Kontinuitäten: wiederkehrende Argumentationslinien.....	18
1.1.1. Vorbilder: Aristoteles und Horaz	18
1.1.2. Vorboten: poetologische Schriften seit Beginn des Jahrhunderts	23
1.1.3. Vorbehalte: Die Gattungsfrage als Gesellschaftsfrage.....	32
1.2. Ambitionen: Jovellanos – „espectáculos y diversiones públicas“	38
1.2.1. Abschriften: divergierende Textfassungen und Kopien.....	39
1.2.2. Absichten: Aufbau und Struktur.....	41
1.2.3. Abhandlungen: Inhalt und Argumentationslinien	43
1.3. Konfrontationen: diskursive Theorie vs. performative Praxis	59
1.3.1. Aussparungen: Reformdiskurse ohne Aufführungskonzept.....	60
1.3.2. Ausgrenzungen: verhinderte Aufführungen.....	64
1.3.3. Aussöhnungen: der justo medio auf dem Madrider Spielplan	66
2. Dramaturgie und Spielpläne	68
2.1. Kontinuitäten: Häuser und Truppen	70
2.1.1. Einflüsse: El año cómico	77
2.1.2. Eingriffe: Probenprozess und Aufführungspraxis.....	83
2.1.3. Einwände: Stückauswahl und Spielplangestaltung	87
2.2. Ambitionen: Die spanische comedia	90
2.2.1. Zugeständnisse: Gattung und Subgattungen	94

2.2.2. Zuschreibungen: Themen und Inhalte	97
2.2.3. Zugaben: Die kleinen Formen – das teatro breve.....	105
2.3. Konfrontationen: Cándido María Trigueros – Los Menestrales.....	111
2.3.1. Antriebe: Entstehung, Umstände.....	111
2.3.2. Ansinnen: Inhalt und Argumentationslinien	116
2.3.3. Angriffe: Wirkung und Reaktionen.....	125
3. Medium und Medialitäten	137
3.1. Theater und Religion: Die Medialität des profanen Tempels	139
3.2. Körperkult und Geisteshaltung: Die Medialität des spielenden Körpers	149
3.3. Raumordnung und Gesellschaftsordnung: Die Medialität des sozialen Status	166
4. Ökonomie und Finanzierungen.....	176
4.1. Kontinuitäten: Theaterbetrieb als Wirtschaftsbetrieb.....	182
4.1.1. Umsätze: Buchhaltung, Steuer und Spitäler.....	183
4.1.2. Umstände: Gagen, Zuschläge und außergewöhnliche Belastungen.....	188
4.1.3. Umgänge: Publikumszusammensetzung und Eintrittspreise	202
4.2. Ambitionen: Einnahmen und Auslangen.....	209
4.2.1. Auflagen: Die Ökonomisierung der Spielbetriebe	209
4.2.2. Aufbegehren: Forderungen von Dichtern, Schauspielern und Musikern.....	215
4.2.3. Aufrufe: Die Ökonomisierung des neoklassizistischen Dramas	222
4.3. Konfrontationen: Die compositores de música der Madrider Theaterhäuser.....	228
4.3.1. Entlohnungen: Gagen und Unterstützungen.....	229
4.3.2. Entbehrungen: Misstöne und Konflikte	235
4.3.3. Entscheidungen: Erschöpfung und neue Visionen.....	236
5. Pressewesen und Theaterkritiken	244
5.1. Kontinuitäten: Die Dramaturgie der Fortsetzung	249
5.1.1. Durchschriften: Das Pressewesen als Niphos Erbe	249
5.1.2. Durchblicke: Espectadores auf dem Beobachtungsposten	254
5.1.3. Durchgriffe: Der Memorial Literario als Wissensvermittler.....	258

5.2. Ambitionen: Theaterkritik im Memorial Literario	261
5.2.1. Mission: Die Perfektionierung des guten Geschmacks	262
5.2.2. Methode: Gelehrsamkeitsdiskurse in journalistischer Aufbereitung	268
5.3. Konfrontationen: Theaterkritik und intermediale Kommunikation	274
5.3.1. Gegenstände: Trigueros als Theaterkritiker im Diario de Madrid	275
5.3.2. Gegenstimmen: Luis Moncín und der Duende de Madrid	283
5.3.3. Gegenwehr: María Bermejós Leserbrief im Diario de Madrid	295
6. Bilanz	299
6.1. Drei Erkenntnisse: bipolare Kräfte – Vormacht der Ökonomie – Körperlichkeit.....	300
6.2. Strukturelle Muster: Kontinuitäten – Ambitionen – Konfrontationen	304
6.3. Theoriekonzepte und Methodenwahl	305
7. Quellenverzeichnis.....	308
7.1. Primärquellen	308
7.1.1. Manuskripte aus der Biblioteca Nacional de España	308
7.1.2. Zeitungen und Zeitschriften	310
7.1.3. weitere Primärquellen.....	311
7.2. Sekundärquellen	315
8. Dokumentation	330
9. Zusammenfassung	361
Abstract Deutsch	366
Abstract English	367

Einleitung

Wenn die Lebensumstände hinter dem Damentext und die sozialen Gefüge hinter der Aufführung zutage treten, wird Theater lebendig. Dies gilt besonders für eine bestimmte Phase seiner historischen Entwicklung, als der Aufführungsprozess noch nicht hinter der ‚vierten Wand‘ stattfindet, gleichsam unter einen Glassturz gestellt und von äußeren, extra-theatralen Handlungen abgeschirmt. Noch hat das Theater im Spanien des 18. Jahrhunderts diesen Glassturz nur als vage Ahnung vor sich. Noch hat dort die Aneinanderreihung samten gepolsterter und durchnummerierter Theatersessel nicht stattgefunden, die mit der Bequemlichkeit auch die gebotene zuschauerische Passivität bringen werden. Noch ist es ein Ort des Spektakels, des bisweilen tumultartigen Austauschs über die Rampe hinweg, während in den Tumult hinein erste Maßnahmen zur vernunftgesteuerten Eindämmung theatraler Ausuferungen getroffen werden. Dieser Moment der ersten hörbaren Stimmen und ersten spürbaren Einflüsse aufklärerischer Vernunft auf das Madrider Volkstheater war gleichsam die Initialzündung der vorliegenden Forschungsarbeit. Rund um eindimensionale, scheinbar leblose Damentexte traten im Laufe der Recherche pointierte Konfrontationen und süffisante, niederschmetternde Kritiken zutage, hinter offenkundig dilettantischen Aufführungen blitzten einzigartige Anekdoten und Charaktere hervor, hinter unscheinbaren Verordnungen schließlich wurden rege Diskussionen und herzerweichende Bittschriften sichtbar. Es geht den einen um den Versuch, nach dem Verbot der *autos sacramentales* die nächste Stufe auf der Entwicklungstreppe hin zum Theater als Teil eines ausdifferenzierten Kunstsystems zu erklimmen. Den anderen geht es um im Zuschauerraum entwendete Diamanten, um die vom vielen Singen marode Stimme, um Kleider und Frisurenmode, um zu niedrige Gagen und zu hohe Mieten, um die Bezahlung einer Kutschenfahrt zwischen zwei Spielorten oder um die Möglichkeit, unbemerkt in den Zuschauerraum zu huschen und sich so einem kostenlosen Vergnügen hinzugeben. Es geht um das Theater als lebendigste aller Künste, bei der Menschen unmittelbar auf Menschen treffen und für eine gewisse Zeit interagieren.

Fragestellungen und Thesen

Dieser menschliche und menschennde Aspekt hinter dem offiziellen aufklärerischen Erneuerungsprozess im spanischen Theater, dieser durch unzählige, meist handschriftliche Dokumente lebendig gewordene Abschnitt der spanischen, vor allem der Madrider Theatergeschichte, bildete den Ausgangspunkt für zahlreiche Fragestellungen und Thesen, die sich bildlich subsumieren lassen unter dem bekannten Sprechakt „Auf die Plätze“. Jene Worte,

die traditionell dem Anpfiff zum Wettlauf vorausgeschickt werden, stehen im Theater des spanischen 18. Jahrhunderts symbolisch vor dem Anpfiff zu einem elitären Minorisierungsprozess, der im Wesentlichen die letzten vier Jahrzehnte des Jahrhunderts einnimmt. Er ist untrennbar verbunden – so die der Arbeit zugrundeliegende These – mit dem Tausch der Steh- gegen Sitzplätze und damit mit einer veränderten Raumordnung als Gesellschaftsordnung. Zugleich aber bedeutet dieser Minorisierungsprozess für das Theater in seiner bestehenden, über Jahrhunderte gewachsenen und fest verankerten Form, dass es zunehmend in Bedrängnis gerät aufgrund der zahlreichen Vereinnahmungen, die es aus unterschiedlichen Richtungen mit unterschiedlicher Intensität und Intention erfährt. Zur Vereinnahmung des Theatergeschehens von aufklärerischer Seite kommt eine nicht minder vehemente Vereinnahmung durch Aufklärungsgegner, die beide als diametrale Kräfte vor allem in ästhetischer Hinsicht auf das Theaterleben der Stadt und der ganzen Nation einwirken. Daneben bleiben die wohlbekannten Vereinnahmungen durch politische und kirchliche Institutionen als starke Kräfte bestehen. In der vorliegenden Arbeit soll dieser mehrdimensionale Vereinnahmungsprozess aus medienwissenschaftlicher Perspektive nachgezeichnet und in seiner politischen, sozialen, christlich-moralischen und kulturellen Dimension analysiert und neu bewertet werden. Das zunehmend in Bedrängnis geratene Theater soll als soziales Subsystem somit vor allem an seinen Systemrändern untersucht und beobachtet werden. Die Frage nach den Motiven, Zielen und Absichten hinter solchen Vereinnahmungsversuchen wird dabei ebenso zu klären sein wie die Frage nach Art und Methode der Beeinflussung. Die leitende Frage muss daher lauten: Wie und zu welchem Zweck wird die Madrider Volksbühne als etablierte Institution von anderen Institutionen als Sprachrohr und Medium verwendet, um jeweilige Botschaften zu verbreiten und soziale Machtgefüge zu festigen oder zu unterwandern?

Forschungsstand und eigener Forschungsansatz

Die Arbeit stellt damit eine medienhistorische und mediensystematische Analyse eines Feldes innerhalb einer Epoche dar, die beide (sowohl Feld als auch Epoche) bereits ausführlich erforscht, ja geradezu ‚abgegrast‘ erscheinen. Nun, da die Frage nach der Existenz einer spanischen Aufklärung ausführlich und vehement mit „Ja“ beantwortet wurde und zahlreiche Polemiken rund um die spanische Aufklärung als beigelegt gelten (vgl. Kap. 1. sowie u.a. Tietz 1980), scheint ein wahrer Forschungsboom um alle bislang vernachlässigten Aspekte und thematischen Gebiete dieser Epoche entfacht – gleichsam eilig alles nachholend, was zuvor

außer Acht gelassen worden war. Das Theater der spanischen Aufklärung – zwischen barocker Volkstheatertradition, streng neoklassizistischer Regelpoetik und ersten Merkmalen romantischer Sentiments – ist eines dieser begehrten Forschungsthemen des spanischen *Dieciocho*.¹

Und doch erscheint es in allen Darstellungen jeweils nur aus einer der möglichen Perspektiven – zumeist von der literarischen Produktionsseite ausgehend – beleuchtet. Neben ausführlichen literaturwissenschaftlichen Analysen (noch) vorhandener Theatertexte, die bisweilen nicht einmal den Weg auf die Bühne schafften², findet die Aufführung (der eigentliche Schauplatz – *theatron*) darin, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung. Die hispanistische, philologische Befassung mit dem Thema ist ebenfalls eine vorrangig literaturwissenschaftliche, was zum Teil mit der recht jungen Disziplin der romanistischen Medienwissenschaft zu begründen ist. Erkenntnisse zur Kultur-, Sozial- und Aufführungsgeschichte des Theaters im 18. Jahrhundert sind vor allem Joaquín Álvarez Barrientos zu verdanken, der sich eingehend mit der Figur des „hombre de letras“ befasst hat (umfassend 2006 sowie in Einzelaspekten u.a. 1989 und 2013) und sich kontinuierlich auch der Figur des Schauspielers und der Schauspielkunst widmete (vgl. Álvarez Barrientos 1988, 1997 und 2008). Emilio Palacios Fernández thematisierte in einigen seiner Publikationen (vgl. v.a. 1998) die Volkstheatertradition vor allem in ihrer Abweichung zur Theaterpraxis des Hoftheaters. René Andioc's bahnbrechende Arbeit *Teatro y sociedad* (1976, ²1987)³ wird bis heute von allen namhaften Forscherinnen und Forschern als Quelle herangezogen. Als einer seiner Vorläufer ist auch Jorge Campos zu erwähnen, dessen Monografie *Teatro y sociedad en España* (1969) eine erste Annäherung an jene Aspekte darstellt, die in der hispanistischen Theaterforschung und Theatergeschichtsschreibung bis dato gerne ausgespart wurden: Aufführungspraxis, Schauspielkunst und Publikum.

Ein Blick auf die „Obras de Referencia“ in den Regalen des Salón General der Madrider Nationalbibliothek verweist auf die schwierige, ambivalente Position, die das Theater unter den Künsten einnimmt: Überblicksdarstellungen zur Theatergeschichte (etwa jene von Huerta Calvo oder Ruiz Ramón) sind in der Kategorie *Literatura* zu finden, spezifische Theaterlexika und Wörterbücher hingegen unter dem Schlagwort *Espectáculos*. Die Kategorisierung des

¹ Daneben stellen die Erforschung des spanischen Pressewesens (vgl. u.a. Urzainqui 1992) und besonders der Moralischen Wochenschriften in Spanien und ganz Europa (vgl. Ertler 2003 und 2004), die ausführliche Thematisierung der Aufklärung als wesentliches Fundament einer nationalen Identität (vgl. Tschiltschke 2009) sowie die eingehende Befassung mit den kulturellen Phänomenen der aufklärerischen Soziabilität (vgl. Franco Rubio, Gelz) oder des aufklärerischen Geschmacksurteils (vgl. Hontanilla 2010) weitere interessante und begehrte, in jüngster Vergangenheit gut beforschte Teilaspekte der Epoche dar.

² Prominente Beispiele hierfür sind vor allem die spanischen neoklassizistischen Tragödien und *comedias lacrimosas* der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa von Montiano, Jovellanos oder Moratín.

³ Es handelt sich dabei bekanntlich um die spanische Übersetzung und Überarbeitung von Andioc's in französischer Sprache verfasster Dissertation *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (1970).

Theaters als Medium ist ebenso umstritten. Während Theaterwissenschaftler wie Andreas Kotte (u.a. 2008: 31-41) sich strikt gegen eine Eingliederung des Theaters in Medienschemata aussprechen, ist es nach Auffassung von Medienwissenschaftlern wie Werner Faulstich als primäres Medium, als „Menschmedium“ (Faulstich 2006a) problemlos kategorisierbar.

Das Theater – und, mehr noch als heute, das Theater des 18. Jahrhunderts – sprengt bei näherer Betrachtung jedoch alle drei genannten Kategorien: Als Medium soll es dem Publikum Geschmack und Urteilskraft, vor allem den neoklassizistischen *buen gusto* beibringen, es in moralischer und politischer Hinsicht erziehen und ihm Nationalbewusstsein einflößen. Als Spektakel bietet es an einem Ort der Versammlung und des Vergnügens Möglichkeiten, zu sehen und gesehen zu werden, Meinungen auszutauschen (vgl. etwa die Koinzidenz mit der *tertulia*, dazu Gelz 1999 und 2002 sowie umfassend 2006), Modetrends vorzuführen und zu kopieren (vgl. Hontanilla 2010) und vor allem neueste Bühnenmaschinerien, schöne Schauspielerinnen und mitreißende Possen zu verfolgen. Als Literatur schließlich bietet es Dichterinnen und Dichtern der Zeit die Möglichkeit, sich in der Regelpoesie eines Luzán zu üben, die Sprache in *endecasílabos*, *octavos* und andere Reimformen zu bringen, kurz: die Schönheit der Sprache für Auge und Ohr, Leser und Zuschauer zu praktizieren und zu perfektionieren. Diese Sprache schafft aber zugleich die Möglichkeit, aktuelle Geschehnisse aufzugreifen, sich gegen das eine oder andere herrschende Genre zu wehren, Trends zu karikieren, Moden zu persiflieren und die Zuhörerschaft mit Wortwitz oder pathetischem Duktus zu fesseln. So ist etwa überliefert, dass kaum jemand auf den Straßen Madrids nicht die ersten Zeilen aus García de la Huertas *Raquel* auswendig rezitieren konnte (vgl. McClelland 1983). In der vorliegenden Arbeit, im Bereich der hispanistischen Medienwissenschaft angesiedelt, wird das Ziel verfolgt, über die genannten Kategoriegrenzen hinausblickend ein multidimensionales Bild von Theaterkultur in der genannten Periode zu vergegenwärtigen.

Quellenlage und Quellenauswahl

Wesentliche Quellen, auf Basis derer eine solche Vergegenwärtigung vonstattengehen kann, stellen unterschiedliche Textfassungen und Abschriften von Dramen, aber auch variierende Fassungen bekannter Gelehrsamkeitsdiskurse (etwa eines Jovellanos) und Apologien (darunter die bekannten von Cadalso und Forner) dar. Als substanzielle Quellen für die gegenständliche Forschungsarbeit können darüber hinaus zahlreiche Manuskripte aus der Handschriftensammlung der Madrider Nationalbibliothek sowie des Madrider Stadtarchivs betrachtet werden. Als essentiellste Quelle und Grundlage des genannten Vorhabens

entpuppten sich im Verlauf der Recherchephase Francisco Barbieris *Papeles referentes a los teatros de Madrid* (BNE: Mss. 14016/1-3 sowie 14076/1-5), jenes umfangreiche Konvolut, bestehend aus Originalmanuskripten und Barbieris handschriftlichen Notizen aus dem 19. Jahrhundert, in dem das Theatergeschehen des 18. Jahrhunderts in unterschiedlichen Aspekten über mehrere Jahrzehnte hinweg dokumentiert wird. Barbieri hat die Dokumente aus dem *Archivo Municipal* geborgen, geordnet und sie zum Teil in Originalfassung, zum Teil in Form von Abschriften oder Notizen gesammelt. Manche seiner Anmerkungen sind lediglich auf schmalen Streifen linierten Papiers niedergeschrieben, oft wurden mehrere Bögen Papier zusammengeklebt, eng beschrieben mit Barbieris regelmäßiger, merklich nach rechts geneigter, etwas kantiger Handschrift. Im *Archivo Municipal* selbst fehlt eine derartige Katalogisierung des Materials weitgehend, probeweise Erkundungen nach von Barbieri notierten Signaturen verliefen nur zum Teil erfolgreich. Mitunter fand sich dasselbe Material unter anderer Signatur als von ihm angegeben, teilweise war es gar nicht auffindbar. Theaterzettel, Einnahmen- und Ausgabenrechnungen (zumeist auf handschriftlich ausgefüllten Vordrucken) sind dort in verschnürten Stapeln aufbewahrt, zum Teil nach Jahreszahlen geordnet, zum Teil ohne erkennbares Ordnungssystem. Manche auf den Katalogzetteln angeführte Dokumente fehlen gänzlich oder sind verschollen. Eine Katalogisierung, Neuordnung und Digitalisierung wäre ein Desiderat an künftige Forschungen und brächte wohl auch zahlreiche neue Erkenntnisse zutage. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann ein derartiger, grundlegender Forschungsbeitrag aus nachvollziehbaren Gründen nicht geleistet werden. Vielmehr wird beabsichtigt, gedruckte und ungedruckte, teils bis dato noch nicht gehobene Primärquellen neu zu erfassen, in neue Zusammenhänge zu bringen und das auf diese Weise neu strukturierte und geordnete Material schließlich auch neu zu analysieren und zu bewerten.

Aufbau und Struktur

Die genannte Neustrukturierung und Neuzusammenstellung bekannter und unbekannter Quellen spiegelt sich auch in der Form und im Aufbau der Arbeit wider, in der das Verhältnis des Theaters zu fünf anderen Gesellschaftsbereichen der Epoche dargelegt wird und die strukturellen Kopplungen (Luhmann) zwischen diesen sozialen Subsystemen analysiert werden.

Vor dem Hintergrund des bisher Dargestellten läge die formale Gliederung der Arbeit in eine gängige und praktikable Zweiteilung nahe. Erwartbar erschiene es, den einzelnen Fallanalysen struktureller Kopplungen an den Rändern des sozialen Subsystems Theater eine theoretisch-

methodologische Einordnung auf synchroner und diachroner Ebene voranzustellen. Erwartbar erschiene demnach eine übergeordnete Klassifizierung des Theaters als mediales oder performatives Phänomen sowie die Charakterisierung des spanischen Theaters im 18. Jahrhundert als gesellschaftliches Phänomen vor dem Hintergrund nationaler Barocktheatertraditionen und internationaler, besonders französischer, Einflüsse. Erwartbar erschiene schließlich neben einem knappen herrschafts- und mentalitätsgeschichtlichen Abriss auch die einleitende Erläuterung und Definition wesentlicher Schlüsselbegriffe vom aufklärerischen Geschmacksurteil und dem aufklärerischen, vernunftgelenkten *buen gusto* bis hin zum *hombre de bien*, von der neoklassizistischen Ästhetik in Abgrenzung zu barocken Traditionen bis hin zur bekannten Gegenüberstellungen von *castizos* und *afrancesados*, *antiguos* und *modernos*. Die dahinter sich auftuende Auseinandersetzung zwischen ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ darzulegen als dynamisches Wechselspiel von Selbst- und Fremdbeobachtung bzw. -wahrnehmung erschiene wohl ebenfalls als erwartbarer Baustein einer solchen theoretischen Einbettung.

Die genannten Erwartungen sollen an dieser Stelle allerdings bewusst nicht eingelöst werden. In Kenntnis der bereits angeführten Forschungen und Publikationen sowie unter kontinuierlicher Bezugnahme auf ebendiese soll nicht die gewohnte und deshalb vielleicht erwartbare Zusammenfassung aktueller Forschungserkenntnisse, gefolgt von einer theoretisch-methodologischen Einbettung, an den Anfang der Arbeit gestellt werden. Vielmehr sollen diese fachwissenschaftlichen, theoretischen und methodologischen Standortbestimmungen und Einordnungen im Verlauf der eigenen Forschungen und Analysen, gleichsam entlang des Weges, dargelegt werden.

Denn mit der gewählten Struktur und Form der Arbeit soll zugleich auch dem Theater und dort insbesondere dem Zuschauerraum des 18. Jahrhunderts Rechnung getragen werden. Beginn – Kapitel 1. „Poetologie und Poetiken“ – und Abschluss – Kapitel 5. „Pressewesen und Theaterkritiken“ – finden statt auf der höchsten Beobachtungsebene, gewissermaßen der *tertulia* im Theater, von wo aus das Geschehen im Zuschauerraum und auf der Bühne beobachtet und begutachtet wird. Das erste und fünfte Kapitel sind also – gleichsam als Rahmen – zwei institutionellen Formen von Beobachtungen zweiter Ordnung bzw. Steuerungsversuchen auf der Metaebene gewidmet. Während im ersten Kapitel exemplarisch wegweisende normative Steuerungsdiskurse des ausgehenden spanischen 18. Jahrhunderts vorgeführt werden, soll im fünften und letzten Kapitel das Aufkommen der medialen Theaterberichterstattung in Tageszeitungen, Wochen- und Monatsschriften thematisiert und exemplarisch analysiert werden. Auffallend ist die Kontinuität gewisser Argumentationslinien,

an der Theoretiker nahezu das ganze Jahrhundert hindurch konstant festhalten – von Ignacio de Luzán (1737, vgl. 2008) über Bernardo de Iriarte (1767) bis hin zu Leandro Fernández de Moratín (1792, vgl. 1994 bzw. 2010). Dass die normativen Vorstellungen von neoklassizistischen Reform- und Professionalisierungsprozessen zunächst kaum Einfluss auf die realen Praktiken des Subsystems Theater nehmen konnten, darauf verweisen die Kapitel 2. „Stücke und Spielpläne“ und 4. „Ökonomie und Finanzierungen“, in denen, gleichsam ein Stockwerk tiefer, ganz in der Nähe der Eingänge und des Bühnenraumes gelegen, zu zeigen sein wird, dass die Stückauswahl und Spielplangestaltung sowohl in Opposition zu normativen Diskursen als auch zu journalistischen Theaterkritiken vor sich ging und vorrangig quantitativ-ökonomischen Kriterien folgte. Erst an der Wende zum 19. Jahrhundert hielten die angestrebten und von langer Hand geplanten Reformprozesse langsam Einzug in die Theaterhäuser von Madrid. Dass diese Verzögerung nicht allein der Tatsache divergierender Geschmacksvorstellungen zwischen *buen gusto* und *gusto popular* geschuldet ist, sondern auch auf handfesten finanziellen Unzulänglichkeiten basierte, soll in Kapitel 4 zur Sprache gebracht werden.

Im Zentrum, gewissermaßen inmitten des Spektakels auf der Bühne und in den Zuschauerreihen, liegt Kapitel 3. „Medium und Medialitäten“. Zu untersuchen sein werden darin die mediale Funktion des Subsystems Theater, seiner Darstellerinnen und Darsteller und seines Publikums. Wenn Werner Faulstich (2006a) treffend vom „Menschmedium“ schreibt, so muss ergänzend auch Nicolai Hartmanns Begriff des „Instruments“ (1966) mitgedacht werden, um die Medialität des spielenden und zuschauenden Körpers im Theater zu analysieren. Wie Sprache und Text, Kostüm und Ausstattung, räumliche Anordnungen im Zuschauerraum und andere Faktoren das Theatergeschehen im höchsten Maße beeinflussten und wie dadurch strukturelle Kopplungen (Luhmann) zwischen den Subsystemen Theater, Kunst, Religion, Wirtschaft und Politik geschaffen wurden, soll in diesem Abschnitt der Arbeit ausführlich hinterfragt und ‚seziert‘ werden.

Theorien und Methoden

Methodisch und theoretisch geprägt ist dieser Seziervorgang von der Tradition wissenschaftlicher Beschreibungskulturen, wie sie etwa die „dichte Beschreibung“/„thick description“ nach Clifford Geertz (1973 sowie 2003) oder der New Historicism Stephen Greenblatts (1980 bzw. 1993, vgl. dazu Baßler 2001) darstellen. Es geht somit um die Interpretation beobachteter Einzelphänomene in ihrem kulturellen Kontext sowie um die

Kontextualisierung einzelner Diskurse im Umfeld anderer, zeitgleich produzierter und gelesener Texte und diskursiver Praktiken. Im Fokus der Analysen und Untersuchungen steht durchgängig nicht eine herrschaftsgeschichtliche, sondern eine mentalitätsgeschichtliche Annäherung an Forschungsgegenstand und Quellen in der Nachfolge der Annales-Schule (vgl. Bloch/Braudel/Febvre 1977 sowie Burke 2004) und deren methodologischer und disziplinärer Offenheit. An ein derartiges Theorie- und Methodenverständnis anknüpfend wird in der vorliegenden Arbeit die plastische Vergegenwärtigung historischer Prozesse, Szenarien und Diskurse in pluritheoretischer Herangehensweise beabsichtigt.

Die für den Seziervorgang notwendigen theoretischen Instrumentarien sind jeweils den historischen Analysen der fünf Kapitel vorangestellt bzw. in diese integriert und steuern diese. Historische und gegenwärtige literaturtheoretische Auseinandersetzungen von Horaz über Luzán bis zu José Checa Beltráns literaturtheoretischen und -historischen Reflexionen (u.a. 2003) steuern etwa die Thesen in Kapitel 1. „Poetiken und Poetologien“. Bourdieus epistemologische Positionen zu gesellschaftlichen Räumen als Feldern und zu sozialen Strukturen als unablässigem Spiel um Ressourcen und Kapital (vgl. Bourdieu 2008) liefern eine richtungsweisende, gut operationalisierbare theoretische Grundlage für die Untersuchung hierarchischer Gefüge innerhalb der Schauspieltruppen ebenso wie in den Publikumsrängen (vgl. Kapitel 2. „Dramaturgie und Spielpläne“ und 4. „Ökonomie und Finanzierungen“ ebenso wie Kapitel 3. „Medium und Medialitäten“). Eine Auseinandersetzung mit dem medialen Aspekt des Theaters, wie sie in Kapitel 3. vorgenommen wird, muss notwendigerweise gelenkt sein von Medientheorien etwa eines Werner Faulstich (u.a. 2006a und 2006b) und Herbert Marshall McLuhan (1964) und zugleich ergänzend eine performanztheoretische Perspektive, wie sie etwa Andreas Kotte (2008) vertritt, zur Grundlage haben. Notwendiges theater- und vor allem schauspieltheoretisches Vokabular steuert darüber hinaus Nicolai Hartmann bei, dessen Blick auf den Schauspieler als „Instrument“ eine hilfreiche Perspektive auf das Bühnengeschehen der Madrider Volkstheater darstellt. Manfred Pfisters Dramentheorie (¹¹2001) schließlich kann als wertvoller theoretischer Netzplan sowohl in Hinblick auf innere und äußere Kommunikationsvorgänge im Theater als auch bezüglich der in Kapitel 5. analysierten, komplexen Kommunikationsvorgänge in der spanischen Presse über das Theater herangezogen werden.

Die theoretische Basis aller angestrebten Seziervorgänge bildet jedoch Niklas Luhmanns soziologische Systemtheorie (vgl. Luhmann 1997, 1998, ³2003 sowie ¹⁶2006). Institutionelle, soziale und hierarchische Strukturen rund um das Theatergeschehen der Stadt und der gesamten

Nation können mittels Luhmanns systemtheoretischem Analysewerkzeug beobachtend neu erfasst und bewertet werden.

Die Methode der Einbettung jeweiliger Theoriekonzepte an Ort und Stelle wurde in der bereits genannten Absicht einer Neuzusammenstellung und -bewertung bestehender, allgemein bekannter und kaum erforschter Quellen daher – wie bereits erläutert – bewusst gewählt anstelle einer erwartbaren Gliederung der Arbeit in einen theoretisch-methodologischen und einen analytischen Abschnitt. Auf einleitende allgemeine theoretische Darlegungen zu Aufklärung und Neoklassizismus in Europa und Spanien wurde gänzlich verzichtet. Vielmehr sollen wesentliche theoretische Konzepte dazu im Verlauf der Arbeit aufgegriffen und in die Forschung einbezogen werden. Für umfassende theoretische Darstellungen zur spanischen Kulturgeschichte als Identitätsgeschichte im 18. Jahrhundert sei an dieser Stelle auf Christian von Tschilschke (2009) verwiesen, zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit der neoklassizistischen und populären Ästhetik der Epoche einmal mehr auf Ana Hontanilla (2010). Unverzichtbare theoretische Einordnungen der literarischen als gesellschaftlichen Prozesse des *Siglo de las Luces* liefern zudem Andreas Gelz (2006) und Friederike Hassauer (bes. 2008a sowie 2015).

1. Poetologie und Poetiken

„Resulta pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones publicas, seria uno de los primeros objetos de toda buena Política.“ (Jovellanos, Memoria para el arreglo...)

Als erste Epoche, die ‚sich selbst ihren Namen verlieh‘ (vgl. Álvarez de Miranda 1993: 39-52⁴) nahm und nimmt die Aufklärung⁵ eine besondere Stellung in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte ein. Sie war in Spanien wie in anderen europäischen Ländern geprägt durch die gesellschaftlich verankerte Gewissheit, in einer Schwellenepoche – der Sattelzeit (Koselleck) – zu leben. Aus diesem Bewusstsein heraus entwickelte sich ein starkes Sensorium für historische und gegenwärtige, politische und soziale Prozesse. Deren Archivierung, Kategorisierung und diskursive Neubewertung stellte eine Hauptaufgabe in der aufklärerischen Neuordnung des Wissens dar, und gleichzeitig beinhaltete diese Neuordnung darüber hinaus auch die Selbstbeobachtung des Prozesses von Kritik und Revision des Wissens. Es erscheint daher nicht erstaunlich, dass auch der aufklärerische Blick auf das Theatersystem im 18. Jahrhundert in sehr starkem Maß auf der – deskriptiven wie präskriptiven – Metaebene vonstatten ging. In den Schriften zum Theater bzw. über das Theater, deren Zahl vor allem im letzten Drittel des Jahrhunderts signifikant anstieg⁶, ist dies durchgängig anhand von zwei

⁴ Álvarez de Miranda verweist in diesem Zusammenhang auf die *Carta IV* von Cadalso *Cartas Marruecas*, in der Gazel a Ben-Beley sein Unverständnis gegenüber den Lobeshymnen seiner Zeitgenossen auf ihre Epoche zum Ausdruck bringt (vgl. Cadalso 2008: 161-166). Die Tatsache, dass v.a. Intellektuelle ihre Epoche als ‚Aufklärung‘ bezeichneten, geht jedoch auch aus der Lektüre zahlreicher anderer literarischer Texte und Dokumente hervor. Zwei Quellen seien hier exemplarisch angeführt: Als Zwischenstück zu Luciano Comellas *Cecilia Viuda* wurde 1787 das Sainete *El siglo ilustrado* eines anonymen Autors aufgeführt (vgl. Andioc/Coulon 2008). Und Cándido María Trigueros spricht in seinem Vorwort zu *Los Menestrales* von den „sabios esmeros del Gobierno, y de la ilustracion de un siglo filosófico que en despecho de los actuales ignorantes será algun dia la época que mas honre al género humano.“ (BNE: T/4919 (2)). Im Stück selbst verdeutlicht ein Ausruf Don Juans das ‚Selbstbewusstsein‘ jener Epoche: er beschließt eine kritische Äußerung über das unreflektierte Verhalten seiner Zeitgenossen mit den Worten „y luego aspiran à llamar ilustrado el siglo nuestro!“ (*Los Menestrales* II/9).

⁵ Der aktuelle Erkenntnisstand der hispanistischen Forschung macht eine Nennung der lange diskutierten Frage, ob denn Spanien überhaupt einen Aufklärungsprozess durchlaufen hätte, an dieser Stelle nahezu obsolet. Längst ist die Hispanistik davon abgekommen, zu behaupten, Spanien hätte die Phase der Aufklärung nicht durchlebt bzw. sogar „verschlafen“ (Schlegel 1846: 399). Noch Ende des 19. Jahrhunderts negierten u.a. spanische Historiker wie Menéndez Pelayo und Ortega die Existenz einer spanischen Aufklärung. Das Bild von Spanien als Nation ohne Aufklärung hielt sich vor allem in populärwissenschaftlichen Schriften beharrlich (vgl. Lion Feuchtwangers Vorwort zu seinem Roman *Goya*). In wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Aufklärung wurde die Erwähnung Spaniens häufig „vergessen“, „übersehen“ oder „ausgelassen“ (vgl. Jehle 2010: 111-112). Erst mit José Antonio Maravall (u.a. *Estudios de la historia del pensamiento español (Siglo XVIII)* 1991) stellt sich die Auffassung ein, die Aufklärung hätte in Spanien ebenso wie in Deutschland, Italien oder anderen Ländern gleichermaßen stattgefunden, allerdings jeweils mit nationalen Besonderheiten. Vgl. zur Thematik weiters Tietz (1980: 75-92) und Caso González (1987), der in einem Aufsatz die schwierigen gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen dokumentiert, die der Erforschung des 18. Jahrhunderts im Spanien der 1950er Jahre im Weg standen.

⁶ Toro y Durán (1891: 4) behauptete Ende des 19. Jahrhunderts, dass die Reformbewegung des spanischen Theaters mit dem Verbot der *autos sacramentales* 1765 eingesetzt hätte: „El primer paso hacia la renovación de la escena teatral española se realizó con el Real Decreto del 9 de junio de 1765 que declaró la prohibición de la representación

Argumentationslinien erkennbar: zum einen an der Rückbesinnung auf antike Poetologien, ein bereits aus der Renaissance bekanntes Phänomen, und zum anderen an der damit einhergehenden Kritik nationaler theaterhistorischer Entwicklungen, vornehmlich seit dem Mittelalter. Aus den poetologischen Vorgaben der Griechischen und Römischen Antike heraus wurden Wege für einen funktionierenden spanischen Theaterbetrieb an der Schwelle zur Moderne gesucht. Poetologische Diskurse von Luzán über Montiano bis Jovellanos, Quintana und Moratín stellten sich in den Dienst der neoklassizistischen Ästhetik und strebten die diskursive Schaffung eines neuen Theatersystems auf Basis des antiken Dramenverständnisses an. Mit Ignacio de Luzáns *Poética* (1737) setzte der neoklassizistische Versuch einer Rückbesinnung auf die aristotelische Poetik ein, der jedoch bis zum Ende des Jahrhunderts kaum anzukämpfen vermochte gegen ein überaus erfolgreiches und publikumswirksames Dramenkonzept, das etwa Lope de Vega 1609 im *Arte nuevo de hacer comedias* postuliert hatte. Die karge Wirkungskraft der genannten neoklassizistischen Abhandlungen ist aber nicht nur der geringen Popularität des neoklassizistischen Theaterkonzepts ‚an sich‘ in seinen Inhalten zuzuschreiben, sondern vor allem dem Umstand, dass die Metaebene des gelehrsam Diskurses dabei nie verlassen wurde. Es handelt sich also durchgängig um Kommunikationsprozesse über das Theater innerhalb der „räsonnierenden Öffentlichkeit“ (Habermas), nicht etwa um Interaktionsversuche mit den Ausführenden des gegenwärtigen Theatersystems. Im folgenden Kapitel sollen institutionelle Reden zur Lage der Theaternation Spanien in Hinblick auf ihre Vorlagen und Argumentationsmuster, sei es ästhetischer, sozialer oder politischer Natur, untersucht werden. Die Befassung mit und die Reglementierung von theatralen Erscheinungsformen schließt neben der Dramaturgie immer auch die Faktoren ‚Performanz‘ und ‚Rezeption‘ mit ein, und so umfassen auch die nachfolgend untersuchten theoretischen Texte Auseinandersetzungen mit der Aufführungspraxis und Auseinandersetzungen mit den sozialen und ökonomischen Faktoren der Schauspielerinnen und Schauspieler, Befassungen mit der Ausstattung der Bühnen und Befassungen mit der Zusammensetzung des Publikums. Das Hauptaugenmerk des vorliegenden Kapitels liegt auf einer Untersuchung von Gaspar Melchor Jovellanos‘ *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas*. Den darin formulierten normativen Vorstellungen werden in den weiteren Kapiteln der vorliegenden Arbeit reale, sozialhistorisch dokumentierte Theaterpraktiken gegenübergestellt.

de autos sacramentales.“ Er räumte allerdings zurecht ein, dass auch die Gelehrtentdiskurse von Ignacio de Luzán, Agustín de Montiano, José Clavijo y Fajardo, Nicolás Fernández de Moratín, Vicente García de la Huerta oder Ignacio Lopez de Ayala zur Reformbewegung des spanischen Theater beigetragen hatten.

1.1. Kontinuitäten: wiederkehrende Argumentationslinien

Nahezu alle neoklassizistischen Texte zur Dichtungstheorie, die im 18. Jahrhundert verfasst wurden, lassen – wie zu erwarten – palimpsesthafte antike poetologische Grundzüge durchscheinen. Diese Rückbesinnung auf die Antike wird allerdings nur vor dem Hintergrund der Dichotomie zwischen barocker und neoklassizistischer Dramentheorie hinreichend erfassbar. Das Dilemma der aufklärerischen Dichtungsdiskurse offenbart sich am augenscheinlichsten in ihrer ambivalenten Einstellung zum Barocktheater, zwischen Bewunderung des barocken Genies und despektierlicher Behandlung der ausladenden barocken Unregelmäßigkeiten. Dies zeigt eine Haltung, die sich kontinuierlich durch neoklassizistische dramentheoretische Texte des gesamten 18. Jahrhunderts zieht und im folgenden Kapitel anhand sechs namhafter poetologischer Schriften exemplarisch freigelegt werden soll. Neben Jovellanos' *Memoria* sollen daher Luzáns *Poética*, Montianos beide *Discursos sobre la tragedia*, ein einschlägiger Brief Bernardo de Iriartes an den Conde de Aranda, Quintanas Gedicht *Las reglas del drama* und Moratíns *La comedia nueva* analysiert und in Hinblick auf diskursive Strukturen und Argumentationslinien untersucht werden. Es handelt sich dabei um Texte unterschiedlicher literarischer Gattungen und stilistischer Ausprägungen – vom Traktat bis zur Lyrik, von der epistolaren bis zur dramatischen Rede. Gemeinsam ist ihnen allen die auffällig redundante Erwähnung von Begriffspaaren, die in ihrer Schlüsselfunktion für die ‚moderne‘ Dramentheorie des spanischen 18. Jahrhunderts herausgearbeitet und analysiert werden sollen. Gemeinsam ist allen diesen Texten zunächst aber die profunde Kenntnis antiker Dramentheorie nach Aristoteles und Horaz.

1.1.1. Vorbilder: Aristoteles und Horaz

Als theoretische Basis auch der neoklassizistischen Regeldramatik gelten die aristotelische *Poetik* und Horazens Brief *Ad Pisones* aus seinem zweiten Buch der *Episteln*, der unter dem Titel *Ars poetica* bis heute zu den Grundlagentexten der europäischen Dichtkunst zählt.⁷ Als Vorlage speziell für das Konzept des spanischen Aufklärungstheaters kann auch Platons *Ion* gesehen werden, dessen beide zentrale Begriffe ‚Wissen‘ und ‚göttliche Begeisterung‘ den Reformdiskursen in ihrem Selbstverständnis bereits immanent sind. Eng verbunden damit ist

⁷ „Estoy muy lejos de compararme a Horacio en el gusto ni en la crítica“, schreibt beispielsweise Luzán in seiner *Poética* mit dem obligaten Bescheidenheitstopos (Luzán 2008: 440), und vergleicht sein Anliegen in Bezug auf die dramatische Kunst gleichwohl mit Horazens satirischer Kritik an Plautus und Lucilius, deren Dichtung zwar dem Geschmack des römischen Volkes, nicht aber dem guten Geschmack der griechischen Vorbilder entsprochen hätten. Die horazische *Ars poetica* lag spanischen Dichtungstheoretikern ab den späten 70er Jahren des 18. Jahrhunderts in einer Übersetzung von Tomás de Iriarte vor (BNE Ms. 9492).

auch das aufklärerische Postulat, dass das Theater als Institution zur Bildung des Herzens und des Verstandes gleichermaßen zu etablieren sei. Ein Postulat, das im 18. Jahrhundert seinen europaweiten Niederschlag in normativen poetologischen Diskursen findet. Die Vorlage liefert Horaz, dessen *Ars poetica* in ihrer Bedeutung häufig auf diese Aussage reduziert wird: „aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae“ (Horaz V. 333-334)⁸. Für das aufklärerische Dichtungsverständnis wesentlich ist erst der zweite Teil dieses Satzes. Während nämlich im ersten Teil mit dem „aut – aut“ eindeutig zwei sich ausschließende Absichten der Dichter genannt sind, folgt im zweiten Teil die ergänzende dritte Möglichkeit: Sie wollen entweder nützen oder erfreuen oder – und hierin liegt der Kern der neoklassizistischen Poesieauffassung – beides zugleich. Der dichterische Eifer, Nützliches und zugleich Erfreuliches zu schaffen, prägt sämtliche Aufklärungsdiskurse in Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien und lässt sich zudem hervorragend mit dem aufklärerischen Vernunftpostulat verknüpfen. Beides zugleich, Freude und Nutzen, soll erwirkt werden, beides zugleich, Herz und Verstand, berührt werden.

Von den antiken Schablonen übernommen wurden ferner das Prinzip der Wahrscheinlichkeit, *verosimilitud*, (vgl. Aristoteles 2001: 28-29) und das Prinzip der drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, jeweils in starker Abgrenzung zum Barocktheater.⁹ Dort waren beide Grundsätze verworfen worden zugunsten lebhafter, mehrschichtiger – paralleler und sich kreuzender – Handlungen, die auf der Bühne zum aktionsreichen ‚Theaterevent‘ geraten waren (vgl. Palacios Fernández 1988: 96ff.). Der gute Plot, so Aristoteles, habe eher „einfach“ als „zwiefach“ (Aristoteles 2001: 28-31) zu sein; ergänzend zu dieser Vorgabe kann Horazens Empfehlung zum Umfang des Stoffes gelesen werden:

sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus et versate diu, quid ferre recusent,
quid valeant umeri. (Horaz, V. 38-40)¹⁰

⁸ Die Aussage ist ursprünglich nicht Horaz selbst zuzuschreiben, sondern geht auf den griechischen Philosophen Neoptolemeus von Parion zurück (Horaz/Schäfer 2008: 57-58). Im Übrigen bedient sich Horaz in seinem Diskurs aristotelischer Regeln ebenso wie antiker Rhetoriktheorien, hellenistischer und römischer Schriften zur Dichtung und verarbeitet sie in seinen Forderungen an die dramatischen Dichter seiner Zeit.

⁹ Wie stark das Prinzip der drei dramatischen Einheiten in der neoklassizistischen Normvorstellung verankert war, zeigt sich etwa daran, dass Iriarte in die Handlung mehrerer barocker comedias eingriff, bevor er sie dem Conde de Aranda als aufführungswürdig für die *teatros de la corte* präsentierte (Iriarte 1767: 72). Durch Reduktion von Orten und Handlungssträngen sollte die gebotene Einheit von Ort und Zeit erreicht werden. Wenn es nicht möglich war, das Geschehen an einem Platz oder in einem Haus anzusiedeln, war ihm zumindest daran gelegen „reducir la accion á un Pueblo, ó Ciudad“ (Iriarte 1767: 73).

¹⁰ Nehmt, die ihr schreibt, einen Stoff, für den eure Kräfte genügen, und wägt lange ab, was eure Schultern verweigern, was sie zu tragen vermögen. (Horaz, a. d. Lat. v. Eckart Schäfer, 2008:7)

In beiden poetologischen Werken steht die Geschlossenheit und Stringenz der Handlung im Mittelpunkt. Dass Aristoteles die Einheit des Ortes nicht in der Form einforderte, wie sie ihm später zugeschrieben wurde, galt im spanischen 18. Jahrhundert als vernachlässigbare Gegebenheit. Der neoklassizistische Anspruch auf ausgeglichene Zusammenführung der einzelnen Teile des dramatischen Ganzen (vgl. Aristoteles: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“, 2001: 24-25) überschreitet die antiken Vorlagen ohnehin in formaler wie ästhetischer Hinsicht bei weitem. Montiano etwa fügte den drei überlieferten aristotelischen Einheiten noch die ‚Einheit des Charakters‘ der Personen hinzu (Montiano 1750: 104-106), und auch Quintana gemahnt in *Las reglas del drama* den Dichter, seinen Personen unterschiedliche Charaktere zuzuschreiben, die jeweils die ganze Handlung hindurch beizubehalten seien.

A nadie sin carácter me presentes:
Defecto tan mortífero en la escena,
Como vicio insufrible entre las gentes.
La misma ley sin excepción ordena
Que el que una vez le diste ese le guarde,
O á silbo y menosprecio te condena. (Quintana 1946: 76)

Interessant scheint hier wie an anderen Stellen, dass Quintana durchgängig das Publikum als ‚Komplizen‘ heranzieht und bei Nichteinhaltung seiner in Versen formulierten Regeln die Missgunst eben dieses Publikums prophezeit – eine ähnliche Vision, wie sie auch Moratín in *La comedia nueva* präsentiert, wenn das fiktive Publikum Don Eleuterios *comedia heroica* mit dem Titel *El gran cerco de Viena* auspfeift und so das Geschmacksurteil des Publikums wunschgemäß ganz den Regeln neoklassizistischer Ästhetik folgt.

Die Vorgabe, eine Handlung möge nicht mehr Zeit beanspruchen als die Dauer eines Sonnenumlaufs, wurde von den Neoklassizisten dahingehend modifiziert, dass die dramatische Handlung – ‚Erzählzeit‘ – ebenso wie die Inszenierung selbst – ‚erzählte Zeit‘ – nur wenige Stunden dauern solle.¹¹ Wenn die dramatische Handlung als Mimesis realer menschlicher Handlung gedacht ist, so gibt Luzán vor,

es mucha razón que también el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula, y que estos dos periodos de tiempo, de los cuales uno es original, otro es copia, se semejen lo más que se pueda. (Luzán 2008: 515)

Luzán geht sogar so weit, zu mutmaßen, dass in den nicht erhaltenen Teilen der aristotelischen *Poetik* Hinweise für den richtigen Umgang mit der Zeit enthalten gewesen sein könnten. Denn die Vorgabe eines Sonnenumlaufs sei nicht klar genug und zu frei interpretierbar. Zwischen 12

¹¹ Montiano beraumt die Handlung seiner *Virginia* innerhalb von acht bis neun Stunden an, Leandro Fernández de Moratín forderte in *La comedia nueva o el café* gar die Übereinstimmung von Aufführungszeit und fiktiver Handlungsdauer in einer zeitdeckenden Handlung von rund zwei Stunden ein.

und bis zu 30 Stunden würden anberaumt, stets mit der Berufung auf Aristoteles, beklagt Luzán (vgl. 2008: 516-519). Auch an anderer Stelle ragt Luzáns Lesart in Strenge und Gewissenhaftigkeit weit über die tatsächlich formulierten Vorgaben der beiden *auctoritates* hinaus.¹² Montiano schließlich beschreibt in seinem *Discurso I* (1750) umständlich, wie er seine Tragödie *Virginia* ‚konstruierte‘, wie er die Handlung möglichst begrenzt und einheitlich gestaltete, wie er das Forum in Rom als Ort wählte, der Einheit und zugleich Platz für alle biete; weiterhin, dass er die Handlung auf die Morgen- und Nachmittagsstunden verlagerte und innerhalb von acht bis neun Stunden anberaumte: „que cumplo assi con no tocar las rayas de la noche“ (Montiano 1750: 102).

Aristoteles bewertet Mythos, Peripetie und Anagnorisis als maßgebliche Bestandteile der Tragödie. Vor allem der Mythos sei „[d]as Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie“ (Aristoteles 2001: 22-23). Erst an zweiter Stelle stehe die Ausgestaltung der Charaktere. „Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht“, konstatiert Aristoteles. „Denn die Charaktere fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte.“ (Aristoteles 2001: 6-7) Diese klare binäre Gegenüberstellung von Protagonisten und Antagonisten, von „Schlechtigkeit“ und „Güte“, wurde auch für die Struktur neoklassizistischer Dramen, zumal Tragödien, übernommen und ließ sie im Kontrast zu den plastischen barocken Tragikomödien blass und eindimensional wirken. Zwar traten dort anstelle von psychologisch ausgearbeiteten Charakteren festgesetzte Typen auf, sie folgten aber selten dem Konzept von Gut und Böse, sondern wechselten mitunter die Fronten und verliehen der Handlung dadurch gleich mehrere Peripetien. Die neoklassizistische Dramenauffassung gehorchte im Gegensatz dazu dem Prinzip der Stringenz.

Während barocke Üppigkeit in Bühnemaschinerie und teils klamaukhafter Aufführungspraxis für begeisterten Zustrom des Publikums sorgte, setzte das Drama der Aufklärung auf die Wirkung des Wortes und vor allem des Dialogs, die sich im Lesedrama ebenso gut entfaltete wie auf der Bühne. Auch hier sind Anknüpfungspunkte bei Aristoteles zu suchen, der ebenfalls dem Wort den Vorzug gegenüber der Aufführung gab.

Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande. (Aristoteles 2001: 24-25)

¹² Denn nach Aristoteles sollte die Handlung eine Ausdehnung haben, „die sich dem Gedächtnis leicht einprägt“ (Aristoteles 2001: 26-27), und Horaz stellte die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der dramatischen Handlung an erste Stelle (Horaz V. 23: „denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum“).

Eine solche Wirkung der Tragödie wird durch Eleos und Phobos ausgelöst – mit Fuhrmann als ‚Jammern‘ und ‚Schaudern‘ übersetzt – zwei parallele Gemütszustände also, die das Publikum durchlebt, um geläutert durch die Katharsis das Theater wieder zu verlassen. Dies sei weit wirksamer durch die gekonnte Zusammenfügung der Handlungsteile als durch Inszenierung erzielbar (Aristoteles 2001: 40-41). Was bei Aristoteles in der Betonung der „gekonnten Zusammenführung“ implizit mitschwingt, wird bei Horaz explizit zur Kritik am Dilettantismus. Er spricht sich an mehreren Stellen seines Diskurses klar gegen die Mittelmäßigkeit in der Dichtkunst aus (vgl. Horaz V. 366-401) und betont die notwendige Verknüpfung von Begabung und Ausbildung (Horaz V. 408-433).

Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was laß ich als Dichter mich grüßen? Warum will ich, auf schlechte Art mich bescheidend, lieber unwissend sein als was lernen?,

fragt er (Horaz V. 86-88¹³). Er liefert damit zahlreichen neoklassizistischen Dichtungstheorien eine notwendige Argumentationsgrundlage für ihre Denunziation der – regelwidrigen, aber beim Volk weitaus beliebteren – dilettantischen Volksstücke etwa eines *Don Eleuterio*, wie er von Moratín in *La comedia nueva* exemplarisch vorgeführt wird. Ganz ‚Eleuthereos‘, also ganz ‚frei von allen Regeln der Kunst‘ (vgl. Schulz-Buschhaus 1991: 306), stellt er seine dichterischen, „unstandesgemäßen Ambitionen“ (Schulz-Buschhaus 1991: 316) am Ende doch hintan und verspricht Don Pedro, sich künftig vom Schreiben ab- und seinen bürgerlichen Pflichten zuzuwenden (vgl. *La comedia nueva* II/8). Ebenso rät Quintana jenen, die sich keines sublimen „espíritu“ rühmen können, davon ab, das Dichterhandwerk zu ergreifen:

Dejad, oh miserables, la carrera,
Dejadla á los espíritus sublimes,
Á quienes solamente es lisonjera. (Quintana 1946: 77)

Während Aristoteles der Inszenierung nur am Rande Beachtung schenkt, betont Horaz durchaus das Gewicht kunstvoller Mimik und Deklamation sowie charakterlicher Ausgestaltung der Rolle (Horaz V. 99-118) und postuliert damit bereits die von Jovellanos und später eindringlicher von Isidoro Máiquez geforderte professionelle Ausbildung der Schauspielerinnen und Schauspieler. Die Schauspielkunst findet bei Aristoteles keine Erwähnung, wird bei Horaz aber bereits auf eine Ebene mit der Dichtkunst gestellt. Im Spanien des 18. Jahrhunderts gelingt es hier bekanntermaßen trotz eindringlichster Forderungen nicht, diesen Anspruch umzusetzen. Einzig Pablo de Olavide lässt in Sevilla seine Akteure und

¹³ Descriptas servare vices operumque colores / cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor? / cur nescire pudens prave quam discere malo?

Aktrizen *a la francesa* ausbilden, die danach im Madrider Hoftheater Anstellung und Bewunderung ernten, mitunter aber auch Ablehnung wegen ihrer fremdartigen Deklamation erfahren (vgl. Kap. 3.).

Wenn der Held auf der Bühne nicht nur in der Tragödie, wie Moratín in der oben genannten Szene vorführt, im Moment der Anagnorisis zur Einsicht gelangt, ruft der Moment des Wiedererkennens beim Publikum regelgerecht Erschütterung und folglich Reinigung und Läuterung hervor. Um eine derart wirkungsvolle Struktur zu schaffen, rät Aristoteles zur Ausarbeitung des Dramas in mehreren Schritten.

Die Stoffe, die überlieferten und die erfundenen, soll man, wenn man sie selbst bearbeitet, zunächst im allgemeinen skizzieren und dann erst szenisch ausarbeiten und zur vollen Länge entwickeln. (Aristoteles 2001: 54-55)

Einmal mehr wird an dieser Stelle der Lehrwerkcharakter der Poetik ersichtlich, zudem ist anhand der einfachen sprachlichen Struktur auch ihre ursprüngliche mündliche Form erkennbar. Diese sprachliche Einfachheit und Klarheit in den Formulierungen hat auch Luzán für seine *Poética* übernommen. Sprachliche Klarheit fordert Aristoteles darüber hinaus von den Tragödiendichtern seiner Zeit, die eine stilistische Mischung aus „banalen“ und „erhabenen“ Elementen anstreben sollten.

Die vollkommene sprachliche Form ist klar und zugleich nicht banal. Die sprachliche Form ist am klarsten, wenn sie aus lauter üblichen Wörtern besteht; aber dann ist sie banal. [...] Die sprachliche Form ist erhaben und vermeidet das Gewöhnliche, wenn sie fremdartige Ausdrücke verwendet. Als fremdartig bezeichne ich die Glosse, die Metapher, die Erweiterung und überhaupt alles, was nicht üblicher Ausdruck ist. (Aristoteles 2001: 70-73)

Dem gegenüber steht eine neoklassizistische Auffassung des *genus sublime*, dessen Erhabenheit sich auch sprachlich manifestiert, wie noch zu zeigen sein wird (vgl. Kap. 1.1.3.).

1.1.2. Vorboten: poetologische Schriften seit Beginn des Jahrhunderts

Ignacio de Luzán brachte seine Ideen einer „renovación literaria nacional“ (Sebold 2008: 13) erstmals 1737 in der *Poética* zu Papier und legte damit einen Vorreitertext¹⁴ neoklassizistischer Poetologie vor, der Dichterkollegen und Nachfolgern bis zum Ende des Jahrhunderts als Orientierung diente. Erst die 1827 erschienene poetologische Schrift von Martínez de la Rosa,

¹⁴ Interessant erscheint in Hinblick auf das vorliegende Kapitel ein noch früherer *Discurso apologético por los teatros de España*, verfasst 1715 von Julian de Anton y Espeja. Der Text bezieht sich vor allem auf das Verhältnis von Theater und Kirche, greift Argumente der Geistlichen auf, die das Theater verbieten wollten und bringt als Gegenargumente vor, dass moralisch vertretbare Stücke durchaus von politischem Nutzen sein können und daher in ihrer Wirkung genutzt statt verachtet werden sollten.

die bereits der Ideologie der Romantik verpflichtet ist, löst Luzáns normativen Diskurs ab und setzt somit auch der Epoche der neoklassizistischen Dichtung symbolisch ein Ende. Luzáns Dichtungstheorie beruft sich unverkennbar auf frühere poetologische Konzepte, wie sie etwa in Frankreich oder Italien im Geist der Antike entstanden sind. Die am deutlichsten wahrnehmbaren intertextuellen Bezüge lassen sich zu Boileau und Muratori herstellen, deren Neuinterpretationen antiker Regeldramatik wohl Vorlage und Anreiz für Luzáns Werk waren. Trotz zahlreicher Querverbindungen zu anderen europäischen Dramentheoretikern und Dramatikern wie etwa Racine und Molière erscheint es aber sinnvoll, die *Poética* vorrangig als kommentierte chronologische Lektüre und gleichzeitige Neuinterpretation der aristotelischen und horazischen Poetik zu betrachten, die die antiken Vorgaben durch zeitgenössische Beispiele ergänzt und sie mitunter an Akribie weit übertrifft.¹⁵ Die praktische Umsetzung dieser neuen, neoklassizistischen Theatertheorie findet sich später vor allem in den Dramen Leandro Fernández de Moratíns¹⁶ und Tomás de Iriartes wieder. Während Luzán in seiner von ihm als universal verstandenen Abhandlung die Dichtkunst in all ihren Aspekten beleuchtet, bewegen sich nachfolgende Dichtungstheoretiker in der von ihm gebahnten Spur weiter, befassen sich allerdings mit jeweils deutlich konkreteren Anliegen. Zumeist sind ihre theoretischen Darlegungen mit praktischen Anlässen verknüpft, etwa im Fall Montiano y Luyandos, der seine ersten Tragödien (1750 und 1753) zum Anlass nimmt, um auch seine poetologischen Ansichten und Vorarbeiten zu publizieren. Bernardo de Iriarte wiederum wird 1767 vom Conde de Aranda beauftragt, eine Sammlung barocker Dramen zu erstellen, die der neoklassizistischen Dramenauffassung entsprechen oder nur geringer ‚Korrekturen‘ bedürfen, um ihr zu genügen. Iriarte nutzt die Gelegenheit, um zugleich seine Idealvorstellung eines neoklassizistischen Theaters kundzutun. Sein Brief ist weit weniger theoretisch fundiert als die übrigen hier angeführten Beispiele, gibt aber ein unentbehrliches Zeugnis, in welchem Ausmaß metadramatische bzw. metatheatrale Auseinandersetzungen im Jahrhundert des kritischen Diskurses vonstatten gehen. Eine umfassende Abhandlung, zumal in Hinblick auf Bühne und Theaterkultur, gibt Jovellanos in seiner *Memoria* (Entstehungszeitraum etwa 1786-1804), auf

¹⁵ Russell P. Sebold (1979: 39-43) wehrt sich ebenfalls gegen die gemeinhin verbreitete Annahme, dass Luzáns *Poética* vor allem französische Vorbilder habe. Denn während Boileau darin nur sechsmal zitiert worden sei, habe Luzán Aristoteles 191 Mal als Quelle herangezogen. Es sei daher nicht haltbar, im Zusammenhang mit der *Poética* von einem „aristotelismo afrancesado“ zu sprechen. (Sebold 1979: 42) Viel zu oft werde „afrancesado“ mit „clásico“ gleichgesetzt, auch wenn es überhaupt keinen französischen Einfluss gebe (ebd.). Denn, so Sebold: „Afrancesado es, la mayoría de las veces, mote político mal aplicado a la literatura: quizá deba aplicarse únicamente a ciertos abortos de la escuela plagiaria de Comella. Los neoclásicos son sencillamente nacionalistas modernos que han sabido vencer la perjudicial patriotería que Feijoo llamaba „pasión nacional“.“ (ebd.: 43)

¹⁶ Díaz-Plaja vergleicht die Premiere von Moratíns *La comedia nueva* und ihre Auswirkungen auf die Ästhetik des Theaters seiner Zeit sogar mit der Bedeutung von Victor Hugos *Hernani* als Ausgangspunkt des europäischen Romantizismus. (Moratín 1984: 6, FN 8)

deren eingehende Untersuchung auch der Fokus des vorliegenden Kapitels gerichtet sein soll (vgl. Kap. 1.2.). Dass poetologische Auseinandersetzungen im *Siglo de las luces* nicht auf die literarische Gattung des Diskurses oder Essays beschränkt sind, zeigen Beispiele von Quintana und Leandro Fernández de Moratín. Quintana wählte für seine Abhandlung *Las reglas del drama* (1791, vgl. 1946) das didaktische Gedicht in Elfsilblern und einer erweiterten Form des Kreuzreims.¹⁷ Moratín lässt in seinem Aufklärungsdrama *La comedia nueva o el café* den Theaterkenner Don Pedro auftreten, dem er lehrmeisterhaft seine eigene Kritik am zeitgenössischen Theaterbetrieb in den Mund legt. Die Auseinandersetzung mit dem sozialen Subsystem Theater im Luhmann'schen Sinn als unverzichtbarem Teil der Gesellschaft findet also auf allen literarischen Ebenen und in sämtlichen literarischen Gattungen statt. In nahezu allen Texten ist die aufklärerische Methode der Kritik über den Weg der Kollektion, Revision und Neukonstituierung von Wissen – im vorliegenden Fall in Bezug auf Dramentheorie und Theaterpraxis – erkennbar; ein Weg, der sich zumeist in einem einleitenden theatergeschichtlichen Abriss mit begleitender Bewertung der angeführten Stücke nach neoklassizistischen Maßstäben niederschlägt. Luzán etwa geht historisch bis zur Zeit Alonsos IV. (zurück und konzentriert sich vor allem auf jenen Zeitraum des 16. Jahrhunderts, als sich in Madrid die beiden populären Theaterhäuser, das *teatro del Príncipe* und das *teatro de la Cruz* etablierten und als Lope de Rueda, Alonso de Vega und Juan de la Cueva große Erfolge auf Spaniens Bühnen feierten (Luzán 2008: 440-447). Montiano stellt seinen theoretischen Überlegungen zur Tragödie eine Auflistung historischer spanischer Tragödien voran, die bis 1533 zurückreicht und Titel von Stücken erwähnt, die er teils selbst aufspürte, teils nur in anderen Quellen erwähnt fand. Iriartes Akkumulation brauchbarer Stücke für den Dienst der Aufklärung verweilt zeitlich vor allem im 17. Jahrhundert. Quintana nimmt in seinem poetologischen Lehrgedicht hauptsächlich Bezug auf antike Dramenstoffe, deren Inhalt und Wirkung er beispielsweise im zweiten Abschnitt über die Tragödie ausführlich behandelt (Quintana 1946: 77-78). Im dritten Abschnitt (78-80) geht er auch auf die Ursprünge der spanischen *Comedia* ein, ebenso auf Lope de Vega und Calderón, dessen Gewicht in der spanischen Dramatik bis zum Ende des 18. Jahrhundert etwa anhand der folgenden Zeilen erkennbar wird: „Mas enérgico y grave, á mas altura / Se eleva Calderon, y el cetro adquiere / Que aun en sus manos vigorosas dura.“ (Quintana 1946: 80).

Auf inhaltlicher, stärker aber noch auf ästhetischer Ebene findet sich in allen Texten eine Abkehr vom ‚alten‘ barocken vielschichtigen und regelfreien Drama hin zur ‚modernen‘ Dramatik nach antikem Schema. Die Dichotomie ‚antiguo‘ vs. ‚moderno‘ (Luzán 2008: 463)

¹⁷ Das Gedicht weist durchgängig die folgende Reimstruktur auf: abab cb cdcd ed efef gf usw.

ist allerdings, wie bereits erwähnt, nicht frei von Widersprüchen. Luzán etwa tadelt Calderóns dichterische Übertreibung, vor allem in den *comedias de capa y espada*, lobt aber dessen literarischen Stil und sein dramaturgisches Geschick, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln.

Prescindiendo de lo perteneciente a la moral, que con razón le han censurado muchos, por lo que mira al arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin; circunstancia esencialísima, de que no se pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas. (Luzán 2008: 454)

Die neoklassizistische Regeldramatik – das müssen zahlreiche ihrer Vertreter im späten 18. Jahrhundert noch immer selbst erleben¹⁸ – vermag es nicht, das dichterische *ingenium* – Witz und Esprit – in dem Maße einzulösen, wie es ein Calderón oder Lope de Vega im Jahrhundert zuvor exemplifiziert hatte. Zudem erscheint es den Theaterautoren schwierig, die Wirkung der mehrsträngigen barocken Handlung mit wiederholter Peripetie beim Publikum zu erreichen, wenn Handlung und Personenkreis auf die zwei- oder gar eindimensionale Ebene reduziert werden sollen. Wie Luzán kommen auch Montiano y Luyando und Quintana mehrmals auf dieses Dilemma zu sprechen. Luzán etwa äußert seine Bewunderung für die große Popularität Lope de Vegas (Luzán 2008: 452), räumt allerdings ein, dass dessen mehr als 400 Stücke wohl interessante Szenen, niemals aber eine einheitliche dramatische Handlung aufwiesen: „ni creo le haya entre todos los de Lope, pues nadie ha podido descubrir todavía los seis que supuso haber escrito con arte.“ (Luzán 2008: 452). Als „con arte“ werden in diesem Zusammenhang Lopes sechs Tragödien bezeichnet. Was Luzán offenbar nicht zugänglich war, konnte knapp zwei Jahrzehnte später Montiano lesen und beurteilen. Er tut dies mit äußerster Vorsicht, nimmt vorweg, dass seine Kritik wohl einige Verehrer Lopes beleidigen werde (Montiano 1750: 48) und bemängelt vorwiegend das Vorhandensein komischer Elemente bzw. komischer Figuren, etwa in *El duque de Viseo*, bzw. das völlige Fehlen tragischer Aspekte wie in *La bella aurora*. Zwischen den kritischen Anmerkungen finden sich relativierende Phrasen von folgendem Typus:

En lo demás, por lo que mira à la diction, y à la sentencia, no serè Yo tan presuntuoso, que me atreva à poner tacha: porque los versos de Lope llevan consigo generalmente la executoria del buen language, y de los mejores conceptos. (Montiano 1750: 50)

¹⁸ Vgl. zur häufigen Diskrepanz zwischen herrschaftsgeschichtlicher und mentalitätengeschichtlicher Darstellung in Zusammenhang mit dem spanischen Theater des 18. Jahrhunderts v.a. Kap. 2. Der Ruhm, der neoklassizistischen Dramatikern in theatergeschichtlichen Werken später zuteil wurde (und bis heute zuteil wird), steht mitunter im starken Widerspruch zu ihrer geringen Popularität zu Lebzeiten. Umgekehrt verschwanden populäre Dramatiker der Epoche bisweilen aus dem kollektiven Gedächtnis und werden erst in jüngster Forschungsvergangenheit wieder eingehender behandelt.

Der dichterischen Qualität jener Ausnahmeerscheinungen, die das Zeitalter der spanischen Klassik bis zum 21. Jahrhundert hindurch populär machen, wird also von Damentheoretikern des 18. Jahrhunderts uneingeschränkt beigepflichtet¹⁹. Zugleich sehen sie die mangelnde Qualität bei gleichzeitig atemberaubender Quantität in der nachfolgenden Stückproduktion als Ursache für die ihnen gegenwärtige wenig zufriedenstellende Situation des spanischen Theaters. Luzán etwa nennt Cañizares (z.B. mit *El domine Lucas*) als letzten Vertreter der Dichterriege vor dem Verfall des spanischen Theaters: „Con Cañizares desaparecieron nuestros poetas cómicos; pues desde que él faltó, no conozco alguno que merezca nombrarse.“ (Luzán 2008: 459). Nach der Hochblüte der spanischen Dichtkunst im 17. Jahrhundert folgte ihr Niedergang, der bis in seine eigene Epoche anhielt, so Luzán (2008: 459). Moratín greift diese Kritik an der Dramatik seiner Zeit in seinen Schriften auf²⁰ und erweitert sie zur vehementen Forderung nach einer Reform des Theaters. In *La comedia nueva* nennt er zwar keine konkreten Namen von Dichtern, bringt aber dennoch seinen Unmut über dichtende Zeitgenossen zum Ausdruck, die sowohl der Kenntnis dramatischer Regeln als auch dichterischer Begabung entbehrten. „[E]l teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos“, lässt er etwa Don Pedro im ersten Akt beklagen (*La comedia nueva*, I/4). Allerdings erregen nicht nur unbegabte Dichter Moratíns Unmut, sondern auch und vor allem jene Fülle populärer dramatischer Gattungen, die Ende des 18. Jahrhunderts die Madrider Theater regelrecht überschwemmen und dramatische ‚Kunst‘ durch theatralische ‚Spektakel‘ ersetzen. Beispielhaft wird dies in *La comedia nueva* schon am Stükkittel selbst gezeigt²¹, ebenso an der Gattungsbezeichnung *comedia heroica* des fiktiven Stücks *El gran cerco de Viena* (vgl. *La comedia nueva*, II/1 sowie Kap. 2. der vorliegenden Arbeit). Schuld an dieser vorherrschenden Begeisterung für das Wunderbare bzw. Übernatürliche im Theater sind für Moratín – und hier fällt seine Kritik weit weniger vorsichtig aus als jene Luzáns oder Montianos – barocke Dichtergrößen wie Calderón, Lope oder Cervantes. Cervantes mit dem *Don Quijote* und Calderón mit seinen zahlreichen Dramen förderten in seinen Augen „una promoción humana ligada al desprecio de las leyes y de la moral oficial, lo cual puede constituir a breve o largo plazo un peligro para el orden público“ (Moratín 1994: 165). Die Gefahr bestünde vor

¹⁹ Anders verhält es sich mit den Theaterkritikern der spanischen Presse im späten 18. Jahrhundert, die zu solch einer Differenzierung nicht gewillt oder nicht fähig waren. Dort wurde in teils komisch anmutendem Dilettantismus die Unregelmäßigkeit calderonscher und lopescher *Comedias* angeprangert, ungeachtet ihres historischen Hintergrunds und ihrer eigenen dramaturgischen wie stilistischen Gesetzmäßigkeit. (Vgl. dazu Kap. 5.)

²⁰ Vgl. u.a. *Lección poética sobre los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782) sowie *La derrota de los pedantes* (1789)

²¹ Zum Schlüsselbegriff ‚comedia nueva‘ im spanischen Theater- und Aufführungssystem siehe v.a. Kap. 2.

allem darin, dass in den genannten Werken stets die Möglichkeit eines Ausbruchs aus der realen Welt suggeriert wurde, sie wären durchdrungen von einer „tendencia natural a liberarse de las coacciones sociales mediante una evasión a un mundo maravilloso, mediante una incursión en lo irreal que equivale a una superación de sí mismo“ (ebd.).

Die poetologischen Schriften der Neoklassizisten definieren ihr Theaterverständnis durchgängig in Abgrenzung zu derartigen Erscheinungsformen, die nach wie vor das spanische Volkstheater prägen. Stattdessen wird eine Dramatik gefordert, die vom ‚guten Geschmack der Vernunft‘²² durchzogen und auf dem Fundament antiker Regeln begründet ist. Luzán argumentiert seine Forderung simpel: „para agradar y dar gusto son necesarias ciertas reglas“ (Luzán 2008: 466). Er zieht Parallelen zur Rhetorik, Architektur und Malerei, die allesamt künstlerische Ausdrucksformen unter Anwendung theoretischer Regelwerke darstellten. Hier wird bereits erkennbar, was Jovellanos später mit aller Deutlichkeit einfordern wird: das Theater muss als Kunstform etabliert werden, mehr noch, als eine Kunstform, die alle anderen Künste in sich vereint und den Spektakelcharakter zugunsten einer sublimen künstlerischen Ausdrucksform weit hinter sich lässt. Neben der manifesten Dichotomie ‚Kunst‘ vs. ‚Spektakel‘ findet sich bei Luzán, ebenso wie in den anderen genannten Texten, latent die Gegenüberstellung von gutem und schlechtem Geschmack oftmals als ‚buen gusto‘ vs. ‚gusto del pueblo‘ oder – bei Montiano – als Gegenüberstellung von antiken Regeln vs. Regeln der Mode (vgl. Montiano 1750: 69). Die Durchdringung der Gesellschaft mit gutem Geschmack ist Teil des neoklassizistischen Programms. So lautet etwa die Forderung bei Iriarte: „moderar, ya que no desterrar del todo, el mal gusto“ (Iriarte 1767: 78). Die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit dieses Unterfangens lässt sich mit Bourdieu anhand der tiefen sozialen Verankerung der Geschmacksbildung erklären. Während der ‚buen gusto‘ als ein von den Regeln der Kunst geleiteter Ausdruck von sublimem Geschmack der Form und Ästhetik größere Bedeutung beimisst als der Funktion, verhält es sich mit dem populären Geschmack genau umgekehrt. Denn die „populäre Ästhetik“ basiert laut Bourdieu (2008: 23) auf der „bruchlosen“ Verbindung zwischen Kunst und Leben, das heißt, hier nimmt die Funktion eine ungleich wichtigere Rolle ein als die Form. Bourdieu verweist auf das „Publikum aus den unteren Klassen“ (ebd.) des 20. Jahrhunderts, das sich gegen formale Neuerungen wie V-Effekt oder Nouveau Roman wehrt, gegen jene Innovationen also, die durch formale Experimente Abstand zum Inhalt und zum Publikum schaffen und dadurch weniger greifbar werden. Dieser populären Ästhetik stellt Bourdieu jene ästhetische Theorie gegenüber, die sich gegen alles

²² Während bei Gracián die Begriffe ‚gusto‘ und ‚razón‘ noch als getrennte, einander widersprechende Konzepte gesehen werden, stellt die Aufklärung den ‚gusto‘ als eine auf ‚razón‘ bzw. ‚reglas‘ begründete Größe dar. Vgl. hierzu die aufschlussreiche Arbeit von Ana Hontanilla, *El gusto de la razón* (2011).

„Leichte“, „Oberflächliche“, „Triviale“ und „Vulgäre“ wehrt (ebd.). Der hier skizzierte Mechanismus lässt sich mühelos auf das Theatersystem des – nicht nur – spanischen 18. Jahrhunderts umlegen, innerhalb dessen die formalen Anforderungen der Neoklassizisten unvereinbar sind mit der sozialen Funktion des Theaters als Unterhaltungsmaschinerie. Der „populäre Geschmack“ (Bourdieu 2008: 23-24) vollzieht im Gegensatz zum ‚buen gusto‘ der intellektuellen aufklärerischen Elite eine „systematische Reduktion der Dinge der Kunst auf die Dinge des Lebens“ (Bourdieu 2008: 24). Literarische und theatrale Fiktion werden mit großer Ernsthaftigkeit bzw. Naivität betrachtet. Die Konzentration liegt auf dem Inhalt, nicht der *Signifiant*, sondern das *Signifié* rückt ins Zentrum der Wahrnehmung. Der intellektuelle Glaube an die Darstellung steht offenkundig also im völligen Widerspruch zum populären Glauben an das Dargestellte, der von der Darstellung lediglich verlangt, dass sie den Glauben an das Dargestellte erlaubt und ermöglicht. Dies offenbart sich in Spanien am kanonischen Gegensatzpaar ‚engaño‘ vs. ‚desengaño‘, das sich nicht allein als Gegenüberstellung von barocker Täuschung und neoklassizistischer Ent-Täuschung als intellektueller Befreiung vom täuschenden Schleier der Verzauberung darstellen lässt, vielmehr prägt der naiv-populäre Wunsch²³ nach ‚engaño‘ die spanische Bühnenpraxis bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die Dichotomie ist daher nicht nur historischer Art, sondern bezeichnet als soziale Unterscheidung die mit unterschiedlicher Schichtzugehörigkeit einhergehende Idee der theatralen Illusion. Der im Volkstheater manifest werdende Wunsch nach Täuschung und Illusion ist allerdings klar zu unterscheiden vom aufklärerischen Illusionskonzept und der neoklassizistischen – und im eigentlichen Sinne antiken – Forderung nach *verosimilitud* in Abgrenzung zu den zahlreichen *inverosimilitudes*, die in barocken Volkstheaterstücken zu finden sind. Iriarte etwa berichtet dem Conde de Aranda, dass er sich erlaubt habe, in vielen der von ihm ausgewählten Dramen unangebrachte Verse zu streichen und sie zu ersetzen durch andere, „mas correspondientes á la verosimilitud cómica, ó mas propios para acercar en lo posible, las unidades á su debida observancia.“ (Iriarte 1767: 72; vgl. hierzu auch Iriarte 1767: 80-81). Dieser Schlüsselbegriff neoklassizistischer Dramentheorie ist auf formale, inhaltliche und soziale Aspekte des Theaters anwendbar. Formal bezieht sich die *verosimilitud* vor allem auf die oben genannten dramatischen Einheiten (vgl. Kap. 1.1.1.). Darüber hinaus geht es um die Wahrscheinlichkeit der Charakterdarstellung auf der Bühne, bei der die *ilusión teatral* im neoklassizistischen Sinn eine wesentliche Rolle spielt. Die *dramatis personae* müssen in ihrem Sprechen und in ihren Absichten bzw. Taten ebenso wie in ihrer Kleidung und Gestik ihrer Schichtzugehörigkeit

²³ Dass der hier erläuterte Wunsch nach bühnenwirksamem engaño dennoch stets begleitet ist von einem klaren Bewusstsein um die außerdramatischen Vorgänge auf und abseits der Bühne, soll nähere Betrachtung finden in Kap. 3.

entsprechen. Inhaltlich besteht nach den Helden- und Geschichtsdramen des Barock ein großes Interesse für Geschehnisse, Umstände und Missstände der aktuellen Wirklichkeit. Die Protagonisten des spanischen neoklassizistischen Theaters stammen aus dem Bürgertum, seine Thematiken sind bezogen auf die eigene Gegenwart. Die dramatische Darstellung durch den Dichter bzw. die Dichterin folgt dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit und unterscheidet sich dadurch nicht nur von der *inverosimilitud* vieler barocker Volkstheaterstücke, sondern auch von der wahrheitsgetreuen Darstellung durch den Historiker bzw. die Historikerin. Zwischenmenschliche Beziehungen, Freundschaft, Liebe und Treue zum Staat sowie der vernünftige Umgang mit Autorität und hierarchischen Strukturen sind Themen, die in den Stücken und deren Aufführungen vermittelt werden sollen. Über allem aber steht der soziale Aspekt der Verbreitung von Wissen und der Belehrung des Publikums über das Medium Bühne. Es geht um nichts Geringeres als um die Schaffung einer neuen Gesellschaft nach neoklassizistischen Kriterien, die – zunächst auf der Bühne und darauffolgend in der außerdramatischen Realität – mit traditionellen Wertvorstellungen bricht (vgl. Palacios Fernández 1988: 65).

Der neoklassizistische Bruch mit der spanischen Theatertradition verläuft zeitgleich mit dem Prozess des *afrancesamiento*, d.h. mit einer Hinwendung zum französischen Theatersystem. Iriarte etwa ordnet die Kritiker des spanischen Theaters zwei Lagern zu (1767: 76). Die einen schätzen die französischen Theaterstücke gering, „elevando á las nubes las Españolas con ponderados elogios de las mas absurdas y vituperables“ (ebd.), die anderen schenken den französischen Stücken unreflektiert Beifall, während sie die spanischen verdammen und eine Verbesserung des Theaters einklagen mit den folgenden Forderungen: „1.º la total proscripcion de las Españolas, 2.º que se traduzcan al Castellano Comedias y tragédias Francesas, y 3.º que se dediquen nuestros ingenios a componerlas de propio Marte.“ (Iriarte 1767: 76-77).

An dieser Stelle wird zunächst deutlich, dass die oben genannte Dichotomie *antiguo* vs. *moderno* lediglich in Zusammenhang mit dem Gegensatzpaar *castizo* vs. *afrancesado* volle Gültigkeit erlangt. Die *castizos* als Verfechter eines spanischen Nationaltheaters im Geist des Barock wehren sich gegen jegliche Einflüsse aus dem Ausland, speziell aus Frankreich. Im Gegensatz dazu sind die *afrancesados* bestrebt, das spanische Theater schrittweise durch ein französisiertes zu ersetzen – zunächst durch Übersetzungen, in weiterer Folge durch dichterische Nachahmungen. Dass diese klare Trennung in zwei Lager jedoch einer näheren Überprüfung nicht standhält und die Haltungen und Verhältnisse auf bzw. gegenüber Spaniens Bühnen sich weit komplexer gestalten, beweist schon der nächste Absatz aus Iriartes Brief an den Conde de Aranda. Dort findet sich der Einwand, dass durch das Verbot der spanischen

Komödien viele Stücke im Dunkeln bleiben würden, die er als sehr gelungen einschätzt. Außerdem würden übersetzte französische Stücke auf dem spanischen Theater wenig Erfolg haben – erstens „por la diferencia de costumbres de las dos Naciones“ und zweitens wegen der „dificultad de encontrar Traductores [sic] hábiles que desempeñasen bien a la ardua empresa de las traducciones“. Führt man sich die unmittelbare zeitliche Nähe zwischen Iriartes Brief und dem sozial- und mentalitätsgeschichtlich bedeutungsvollen *Motín de Esquilache* vor Augen, bei dem sich der Hunger des Volkes in seiner Ablehnung gegen die oktroyierte französische Kleiderordnung manifestiert, erhält Iriartes Erwähnung der „diferencia de costumbres“ hier noch mehr Gewicht²⁴. Die genannte Schwierigkeit, geeignete Übersetzer zu finden, begründet Iriarte mit der Vorgabe, dass das spanische Theater im Gegensatz zum französischen, italienischen und englischen keine Prosa gestattete, „y debiendo tambien competir en el language con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de Lope de la Hoz, de Calderon, de Moreto, de Solis, de Mendoza, de Leiva, de Alarcon, y otros.“ (1767: 77).

Die Forderung nach dramatischer Versdichtung, von Iriarte hier als allgemeingültige Regel formuliert, wird bei Luzán jedoch weit weniger deutlich formuliert. Während ihm Verspflicht bei der Tragödie richtig und wichtig erscheint, schwankt seine Meinung bezüglich der Komödie. Schließlich gebe es „no pocas de buenos autores escritas en prosa.“ (Luzán 570), zu denen er etwa *Dorotea* von Lope de Vega zählt. Dramatische Prosa spreche einerseits für mehr Klarheit, andererseits sei der Vers notwendiges Instrument der Poesie und ein guter Dichter müsse seine Verse mit derselben Klarheit wie einen Prosatext schreiben können. Derart windet sich Luzán, ohne klar Stellung zu beziehen. Die hier deutlich werdende Unentschlossenheit kulminiert im nachfolgenden Schlusssatz zum Thema.

Habiendo, pues, ejemplos y razones por una y otra parte, no se puede con justicia condenar absolutamente ninguna de estas dos opiniones, y será lícito al poeta escribir sus comedias en prosa o en verso, como mejor le pareciere. (Luzán 2008: 570)

Luzán überlässt also dem Dichter bzw. der Dichterin die Entscheidung, Iriarte fällt sie eindeutig zugunsten der Versdramatik und erst Moratín bricht mit der nationalen Konvention, indem er seine *Comedia nueva* als Prosastück präsentiert, das darüber hinaus lediglich aus zwei Akten besteht. Als durchgängige Referenzgröße fungiert hier wie auch andernorts Molière, dessen Komödienschaffen bereits Luzán als vorbildlich in Hinblick auf die Verwendung von Prosa im Drama erscheint. Moratín sieht ihn ebenfalls als Vorbild, übersetzt bekanntermaßen einige seiner Stücke ins Spanische und wurde bzw. wird selbst gerne als ‚Molière Spaniens‘

²⁴ Vgl. u.a. López García 2006 sowie Risco 1984.

bezeichnet (vgl. Fernando Lázaro Carreter, Estudio preliminar, in Fernández de Moratín 1994: IX). Quintana erwähnt den französischen Dichter zwar nicht in Bezug auf die Verwendung von Prosa, lobt im Dritten Teil seines Gedichts *Las reglas del drama* (Quintana 1946: 79) aber dessen Fähigkeit, die Menschen zu beobachten und ihre Lächerlichkeiten dann in seinen Komödien preiszugeben. Exemplarisch kann hier eine Annäherung an französische Dramenstrukturen über das 18. Jahrhundert hinweg festgestellt werden, die aber – um wieder auf Iriartes Argumente hinsichtlich Dramenübersetzungen zurückzukommen – begleitet werden von einer steten Bewunderung für das herausragende Schaffen nationaler Dichter des 17. Jahrhunderts, mit deren sprachlicher „naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia“ (Iriarte 1767: 77) sich kaum eine Übersetzung messen könne. Iriartes Skepsis gegenüber der uneingeschränkten Begeisterung für französische dramatische Dichtung ist auch ein Jahrzehnt zuvor bei Montiano bereits spürbar. Er zitiert einen Text Voltaires über die antiken und modernen Tragödien (publiziert gemeinsam mit *Semiramis*) aus dem Jahr 1749, worin er schrieb, dass von rund 400 französischen Tragödien höchstens zwölf nicht auf einer Liebesintrige basierten. Montianos Schlussfolgerung daraus lässt eine gewisse Genugtuung vermuten: „que debe ser tratada mi Nacion con alguna indulgencia, si se hallan en las suyas este, ò semejantes defectos.“ (Montiano 1750: 41-42).

Die Hinwendung zum französischen Vorbild erfolgt also nicht ohne die Besinnung auf nationale poetische Glanzleistungen und auch nicht ohne ein gewisses Maß an Argwohn, verknüpft mit nationalem Stolz, wie die Lektüre oben zitierter Textstellen folgern lässt.

1.1.3. Vorbehalte: Die Gattungsfrage als Gesellschaftsfrage

Mit der Wiedereinführung der Gattung Tragödie geht in Spanien ein literarischer wie gesellschaftlicher Bruch einher (vgl. Hoffmann 2011). Noch bis zum Ende des Jahrhunderts herrscht die generelle, wenn auch nicht unwidersprochene Auffassung, das *genus sublime* habe keine Tradition und somit auch keinen Platz auf Spaniens Bühnen. Luzán etwa ringt sich in Hinblick auf das fehlende nationale Tragödienrepertoire zu einem enttäuschten Bekenntnis durch:

Cuatro o cinco tragedias que jamás se representaron, aun cuando fuesen perfectas, y otras muchas que solamente lo son en el título, no bastarán para que tengamos esta clase de poesía por connaturalizada entre nosotros en ningún tiempo. (Luzán 2008: 463)

Diese Ansicht versucht Montiano y Luyando als einer der ersten Aufklärungsdramatiker zu widerlegen. In den beiden Diskursen, die er seinen Tragödien *Virginia* (1750) und *Ataúlfo* (1753) voranstellt, führt der Begründer der *Real Academia de la Historia* von ihm akribisch

aufgespürte Beispiele der Gattung Tragödie an, die er bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgt haben will. Bei dieser Auflistung greift er auch auf Sekundärquellen zurück, etwa auf Cervantes, der im *Don Quijote* die drei Tragödien *La Isabela*, *La Filis* und *La Alexandra* lobend erwähnt.²⁵ Montiano gesteht, er selbst habe sie nie zu Gesicht bekommen (Montiano 1750: 25-26), sehe darin aber den Beweis einer entsprechenden Gattungstradition in seinem Land.²⁶ Dass es sich freilich nie um Reinformen der Tragödie, sondern eher um Tragikomödien mit mehrheitlich tragischen Elementen handelte, klingt im *Discurso I* beständig durch, etwa wenn von den sechs erhaltenen Tragödien Lope de Vegas die Rede ist. Die erste, *El Duque de Viseo*, verstoße nicht nur gegen die Regel der drei Einheiten, es gebe auch noch komische Elemente darin bzw. Personen, die in einer Tragödie nicht vorkommen sollten, wie etwa ein „Estudiante Astrologo“ (1750: 48-50). Montianos negatives Urteil findet Bestätigung auch in Lope, in dessen Tragödie *La Bella Aurora* kaum tragische Aspekte vorkämen.

Todo su contexto es Comico, à la moda de su Arte: nada hay de Tragico, sino la muerte de Floris: y como no tiene Relacion al titulo de La Bella Aurora; no se sabe, qual Accion es, la que corresponde à la Tragedia: de suerte, que, al parecer, la triste, y funesta es la accessoria; y la amorosa, y divertida la principal. Passo por otros defectos, por no detener inutilmente la pluma. (1750: 51-52)

Dieses Urteil folgt, wie alle anderen Diagnosen Montianos, nahezu blind den Regeln der aristotelischen Poetik, ohne andere formale und stilistische Aspekte zu beachten. Wenn er hier nicht explizit die fehlende Einheit der Handlung missbilligt, so doch implizit, und in doppelter Form, durch den Hinweis auf die komische Haupthandlung des genannten Stücks: statt der Einheit der Handlung lägen zwei Handlungsstränge vor, von denen die vorrangige noch dazu als ‚komisch‘ zu bezeichnen sei. Mit den genannten Beispielen wird der vielfach konstatierte Verfall der klassischen Tragödie in Spanien nachgezeichnet. Zwei Hauptanliegen können aus dem *Discurso I* herausgelesen werden: Zum einen der Wunsch, die Ursache dieses spanischen ‚Tragödienverfalls‘ zu ergründen, zum anderen das Ziel, mit der Tragödie *Virginia* eine Rückbesinnung auf dieses Genre einzuleiten. Die eingangs aufgestellte These, wonach es eine – wenn auch wenig bekannte, so doch nachvollziehbare – historische Kontinuität der tragischen Gattung in Spanien gegeben hätte, stellt sich also am Ende des *Discurso I* doch als kaum haltbar

²⁵ Im Kapitel 46 des ersten Bandes seines *Don Quijote* setzt Cervantes den drei Tragödien aus der Feder Lupericio Leonardo de Argensolas (1559-1613) ein literarisches Denkmal. Im Dialog zwischen *cura* und *canónigo* werden sie beschrieben als „tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos“ (Cervantes 1999: 683).

²⁶ Hier und in anderen Diskursen wird deutlich, wie stark die Gattung Tragödie aus dem Blickwinkel der Neoklassizisten als Indikator für ‚gutes‘ Theater in der nationalen Theatergeschichte gilt. Die Suche nach der nationalen Tragödientradition beschäftigt demnach auch andere Theoretiker, u.a. Luzán in seiner *Poética*, in der er Pedro de Villegas erwähnte, der 1515 Dantes Komödie ins Spanische übersetzte und ab 1530 Tragödien nach griechischem Vorbild schrieb (Luzán 2008: 460-461). Luzán verweist dazu (in der zweiten Ausgabe von 1789) auch auf Montianos *Discurso I*, den dieser der *Virginia* voranstellte.

heraus. Montiano modifiziert sie in Hinblick auf den aufklärerischen Tenor seiner Zeitgenossen: in Spanien sei nicht eine mangelnde Tragödien tradition zu beklagen, sondern eine durchbrochene und zerrissene.

Eben dieser Bruch und die deswegen fehlenden nationalen Vorlagen zwangen spanische Literaten der Aufklärung, ihre Tragödien nach italienischem und französischem Vorbild zu verfassen. Formal war eine Anknüpfung an nationale Traditionen also nicht möglich, sehr wohl aber inhaltlich. Luzán gibt, wie seine italienischen Vorbilder Muratori, Benio und Piccolomini, Tragödien mit historischen Stoffen den Vorzug gegenüber solchen mit erfundenen Inhalten (vgl. Luzán 2008: 493-497), Jovellanos erklärt die thematische Verarbeitung nationaler historischer Ereignisse zum Prinzip der spanischen Tragödie und zeigt dies exemplarisch an seinem *Pelayo* (Jovellanos 1963: 51-73) vor.²⁷

Doch dieses inhaltliche Liebäugeln mit vertrauten, eigenen, nationalen Themen und Mythen kann nicht über die zahlreichen ‚fremden‘ Aspekte der Tragödie als ‚neoklassizistischem Genre schlechthin‘ hinwegtäuschen (vgl. Caso González 1983: 277). Sie hat bereits früh den kathartischen Effekt als bestimmendes Ziel – beispielsweise 1720 von Dean Martí bestimmt (vgl. Maravall 1988) – und bringt im Gegensatz zu anderen dramatischen Gattungen ausschließlich adelige Protagonisten auf die Bühne. Neoklassizistische Ideale wie die Sittenverbesserung durch belehrende Unterhaltung oder der Beitrag zum Wohl der Gesellschaft, dem der *hombre ilustrado* als *hombre de bien* verpflichtet ist, finden in der neoklassizistischen Tragödie wie kaum sonst in einem Genre ihren literarischen Niederschlag (vgl. Maravall 1988: 19-20). Der *hombre urbano* bzw. *hombre bien educado* ist im Theater mit den drei Qualitäten *razón*, *humanidad* und *naturaleza* ausgestattet; der Begriff *hombre sensible* wird gleichgestellt mit dem *filósofo* (ebd.).

Trotzdem hafteten der Gattung Tragödie in Spanien nach wie vor barocke Maximen an. Anleihen aus dem Barocktheater findet Caso González beispielsweise in *Hormesinda*, wie er an ihrem ersten Ausruf „Ay de mí“ und dessen Ähnlichkeit mit Segismundos Ausruf am Beginn von *La vida es sueño* zeigt (vgl. Caso Gonzalez 1983: 279). Auch in García de la Huertas *Raquel*, die der langen Tradition des Stoffes der *Jüdin von Toledo* entspringt, sieht Caso González eher barocke Typen als psychologisch ausgearbeitete Charaktere (ebd. 281). Ivy McClelland (1983: 281-288) hingegen lobt das literarische Geschick García de la Huertas

²⁷ Die politische Dimension der Tragödie und ihre Funktion als richtungsweisende Gattung in Hinblick auf eine nationalstaatliche Identitätsbildung finden sich auch in anderen europäischen Staaten. Winkler (2016) analysiert etwa die Intentionen norditalienischer Intellektueller, allen voran Vittorio Alfieris, die Gattung Tragödie als Gegenkonzept zu Barockoper und Improvisationstheater auf Italiens Bühnen zu etablieren. Darüber hinaus dient sie Alfieri und seinen Zeitgenossen aber auch ganz klar als Medium für die Verbreitung eines modernen Nationalbewusstseins sowie politischer, zumal republikanischer Ideologien.

ebenso wie die Anlehnung der *Raquel* an die innere Struktur von Voltaires Dramen, allen voran seiner *Zaïre*. „La mentalidad de los personajes es notablemente moderna“, konstatiert sie und fügt weiter hinzu: „Al lado de los adolescentes histéricos de Hormesinda, nos parecen personas adultos.“ (ebd.: 282-283). Profunde Regeldramatik, innere Konflikte statt äußerer Handlung, komplexe Handlungsmotive und Figuren, dabei aber stets die Beschränkung auf einen Handlungsstrang, dessen Knoten innerhalb weniger Stunden gelöst werden kann, diese von Luzán für die spanische Tragödie festgelegten Regeln wurden von namhaften Vertretern der Aufklärung exemplarisch umgesetzt und fielen geradezu ‚folgerichtig‘ zumeist bei Schauspieltruppen und Publikum gleichermaßen durch. Der Versuch, das *genus sublime* nach französischem und italienischem Modell für ein – noch – heterogenes spanisches Publikum zu adaptieren, scheiterte, abgesehen vom exzeptionellen Erfolg der *Raquel*, kläglich. Jehle (2010: 206) sieht den Grund dafür in der Diskrepanz zwischen Produktions- und Rezeptionsseite bzw. in der Diskrepanz zwischen implizitem und realem Theaterzuschauer.

Wie in den heutigen ‚Talk-Shows‘ das Gesagte vom Show-Charakter in Dienst genommen wird, verliert im Theater der Text an Bedeutung, wo eine lärmende Vielfalt sowohl den Bühnen- wie den Zuschauerraum beherrscht und die Schauspieler noch kaum gewillt sind, der authentischen Reproduktion des schriftlich Fixierten Priorität einzuräumen. Der anonyme Autor der 1792 gedruckten Tragödie ‚La desgraciada hermosura o doña Inés de Castro‘ kommt zu dem ernüchternden Schluss, dass die Reform auf der Seite der Produktion der „obras dramáticas“ wenig nützt, solange „el modo de recibirlas“ der alte bleibt[.] (Jehle 2010: 206).

Ein prominentes Beispiel für diese von Jehle aufgestellte Beobachtung ist Nicolás Fernández de Moratíns Tragödie *Hormesinda* (1770), die lediglich durch Protektion des Conde de Aranda aufgeführt wurde, „estrenada con grandes esfuerzos y tremenda oposición de los mismos comediantes“, wie Caso González festhält (Caso González 1983: 278). Unter Arandas Präsidentschaft genoss die Schriftstellergruppe, der Moratín angehörte, große Geltung bei der Regierung. Die ästhetischen Ideen von Moratín, Tomás de Iriarte, Cadalso, Ignacio López de Ayala und anderen Mitgliedern fanden Anklang bei Aranda, der sich aufgrund seines Einflusses wirkungsvoll einer Reorganisation der Theaterhäuser annahm und dessen Wunsch es war, das bestehende spanische Theater durch neue Theaterstücke und klassizistische Ästhetik zu reformieren (vgl. Deacon 2001 sowie Rubio Jiménez 1998). Wie die Aufführungsgeschichte der *Hormesinda* exemplarisch veranschaulicht, standen die Reformpläne, zumal jene rund um die Tragödie, in völligem Kontrast zum Theaterverständnis eines Publikums, das mit Moratíns Drama nichts anzufangen wusste. Als Gründe für die mangelnde Akzeptanz beim Publikum nennt Caso González vor allem formale Aspekte der *Hormesinda*.

Las dificultades para llevarla a las tablas del escenario se derivan del estilo francés en que estaba escrita, el cual se advierte en la falta del gracioso, en haber dividido la obra en cinco actos, en utilizar un mismo

tipo de verso a lo largo de todos ellos y en sustituir los momentos más movidos de la acción por una simple narración. (Caso González 1983: 278)

Mit dem Aufkommen der spanischen neoklassizistischen Tragödie beginnt somit ein Konflikt um Spaniens Bühnen. Dieser Konflikt würde mit der hier angeführten Begründung, die ‚neue‘ Gattung stünde in formaler Hinsicht konträr zum spanischen Theaterverständnis, nur unzureichend dargestellt. Vielmehr geht es um eine soziale Neuordnung, die in der spanischen Aufklärung durch zahlreiche Mittel und Wege ‚von oben‘ oktroyiert wird. In Spanien – anders als etwa in Deutschland – lässt sich diese soziale Neuordnung *desde arriba* jedoch nur langsam umsetzen. Im Theater manifestiert sie sich in der lange Zeit erfolglosen Implementierung der Tragödie, die völlig neue Ansprüche an Schauspielerinnen, Schauspieler und Publikum stellt. Wenn Jehle im bereits angeführten Zitat (2010: 206) auf den Unwillen der Schauspielerinnen und Schauspieler, Dramentexte authentisch und textgetreu zu rezitieren, eingeht, so greift er damit ein großes Problemfeld auf, das bis zum Ende des Jahrhunderts sämtliche aufklärerischen Reformpläne begleitete – mehr noch, sie regelmäßig zunichtemachte. Im Theater als populärer Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte zählen Schauspiel und Deklamation noch lange nicht als Kunst. Umso irrealer scheint der Plan, eben dieses Theater fortan zu einem Ort des stillen Zuhörens zu erheben. Statt im *patio* stehend und herumgehend zu essen, zu trinken und Bekannte zu treffen, soll das Publikum nun plötzlich Platz nehmen, still sitzen und dem wortreichen aber handlungsarmen Schauspiel auf der Bühne folgen. Dieses aufklärerische Tragödienkonzept steht – wie mittlerweile offensichtlich – im starken Kontrast zur populären *comedia* und vor allem zur *comedia de teatro*,²⁸ der attraktivsten Dramenform des 18. Jahrhunderts: in ihr erfüllen Personen und Handlungen vor allem den Zweck der szenischen Aktion, in ihr dominiert das zirkusähnliche Spektakel (vgl. Palacios Fernández 1996: 144). Die Begeisterung für technische Neuheiten schlug sich auch auf die schon länger existierenden Gattungen *comedia heroica*, *comedia de santos* und *comedia de magia* nieder. Ihren Höhepunkt erreichten sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als sie von Aufklärern bereits heftig kritisiert und angeprangert, bisweilen auch verboten wurden, was freilich längst nicht immer hieß, dass sie dann tatsächlich vom Spielplan genommen wurden (vgl. Kap. 2. sowie Palacios Fernández 1996: 145). Gegenüber den *comedias sencillas* mit viel einfacherem Bühnenbild hatten diese Aufführungen vor allem ein Ziel: das „espectáculo total“ (Angulo 2006: 283) – eine Qualität, die sich nach und nach auch in den steigenden Eintrittspreisen widerspiegelte. Grundsätzlich auf die Feiertage reduziert, wurden sie aufgrund ihrer Beliebtheit bald von

²⁸ Das Epitheton ‚de teatro‘ rührt daher, dass die Bezeichnung teatro lange Zeit synonym für den „aparato escénico“ verwendet wurde (vgl. García de la Concha 1995: 349).

Direktoren, Schauspielern und der Stadtverwaltung auf die gesamte Spielzeit ausgeweitet. Diesem populären Theatergeschmack als Ausdruck flüchtiger, wenn auch technisch aufwendiger Massenunterhaltung wurde nun von einer gebildeten Minderheit die Tragödie als intellektuelle Unterhaltungs- und Belehrungsform vor dem Hintergrund eines statischen Bühnenbildes gegenüber gestellt. Statt der traditionellen Vermischung tragischer und komischer Elemente sollte dramaturgische Homogenität praktiziert werden, was vor allem die Entlassung der zentralen Bühnenfigur des populären spanischen Theaters bedingte. Auf den *gracioso* zu verzichten, hieß aber zugleich, sich die Missgunst von Publikum und Schauspieltruppen gleichermaßen einzuhandeln. Er hatte auch im 18. Jahrhundert noch eine so große Bedeutung auf Spaniens Bühnen, dass angeblich verärgerte Schauspieler Nicolás Fernández de Moratín rieten, seiner Tragödie *Hormesinda* doch noch ein paar *graciosos* hinzuzufügen, um ihren Erfolg zu steigern (vgl. Jehle 2010: 153-154). Als „gefräßig, trinkfest, schläfrig, aber auch schlau, einfallsreich und schlagfertig“ subsumiert Jehle treffend die Eigenschaften jener spanischen Hanswurstfigur, die „zugleich Subjekt und Objekt des Lachens“ ist (Jehle 2010: 154). Als ‚Bindeglied‘ verknüpft sie die dramatischen Figuren und Handlungsstränge, die auf mehreren Ebenen parallel verlaufen, zu einem möglichst logischen Gewebe, indem sie das dramatische Geschehen auf der Bühne mit Witz und Ironie kommentiert. Die weit wichtigere Funktion des *gracioso* besteht aber darin, der in ganz Europa beliebten und gleichzeitig zensurbedingt gefährlichen Sitte gemäß aktuelle politische Geschehnisse und soziale Verhältnisse aufzugreifen und improvisierend möglichst klar verständlich auf sie anzuspelen, ohne dafür belangt werden zu können. Dieses Charakteristikum ist in den Augen der Aufklärungsdramatiker zugleich das störendste. „Vom Standpunkt des literarisierten Theaters, das den Autor des Textes zu respektieren und die Schauspielkunst auf die Inszenierung desselben zu konzentrieren hat“, so schreibt Jehle weiter, „ist der improvisierende *gracioso* untragbar“ (Jehle 2010: 155). Mit der Infragestellung und Ablösung des *gracioso* geht die grundsätzliche Infragestellung des herkömmlichen Schauspiel-Systems und seiner *personajes tipo* einher. Darüber hinaus repräsentiert diese Infragestellung den Versuch, mit einem glatten Schnitt quer durch die Gesellschaft restriktivere Zugänge zu Bildung und Unterhaltung zu schaffen. Die Ständegesellschaft setzte sich, abgesehen vom Klerus, aus *señores* und *pueblo* zusammen. Auch die Trennung von Tragödie und Komödie folgte dieser sozialen Logik. Sie bestimmt noch die Poetik Luzáns, wenngleich bei ihm bereits *hombres particulares* auftauchen, diejenigen, so Maravall (1988), die sich im Privaten, d.h. in der *sociedad burguesa* bewegen. In Frankreich bedient sich zur gleichen Zeit Beaumarchais bereits des Begriffs „Drama“ (vgl. *La Mère coupable*) und weist damit auf eine neuerliche

Aufhebung der Trennung von Tragödie und Komödie im alten Sinne hin, wie sie in Spanien erst im 19. Jahrhundert vonstattengehen wird.

Wenn Christian von Tschilschke die spanische Geschichte als Tragödie um die prekäre nationale Identität des Landes bezeichnet (vgl. Tschilschke 2009: 55), so lässt sich analog dazu feststellen, dass rückblickend die spanische Tragödie als Geschichte der prekären sozialen Identität des Landes gelesen werden muss.

1.2. Ambitionen: Jovellanos – „espectáculos y diversiones públicas“

Unter den Gelehrsamkeitsdiskursen über das Theater und seinen Reformbedarf erweist sich eine Abhandlung von Gaspar Melchor de Jovellanos als besonders aufschlussreich: Seine Befassung mit den „espectáculos y diversiones públicas“ ist einer der relevantesten theaterpolitischen Diskurse zu Ende des 18. Jahrhunderts. In ihm kulminieren die Forderungen nach einer raschen Reform des Theaters hin zum edukativen Instrument für höhere Gesellschaftsschichten und die detaillierten Verweise auf augenscheinliche Missstände innerhalb des Subsystems Theater im Luhmannschen Sinn. Vier Komponenten – Dramentext, Aufführung, Ausstattung und Publikum – hebt Jovellanos hervor, die nach einander reformiert werden sollen, um zusammen die Lenkung des Theaterbetriebs hin zu einem der wesentlichsten politischen Instrumente der Aufklärung zu erwirken. Wenngleich der Dramentext das zentrale Element seiner Reformbestrebungen darstellt, so handelt es sich bei der *Memoria* nicht um ein dichtungstheoretisches Werk. Ästhetische Kriterien werden knapp und nur insofern angesprochen, als sie dem politischen Ansinnen dienlich sind. Formale und stilistische Anleitungen oder Anforderungen sind ebenfalls kaum erwähnt, bei der Lektüre des Textes muss aber sehr wohl die neoklassizistische Poetologie kontinuierlich implizit mitgedacht werden. Sie bildet die Basis für zahlreiche Argumente im Text, die innerhalb der europäischen Theaterkultur des späten 18. Jahrhunderts allesamt nicht neu sind. Französische, italienische und deutsche dramentheoretische Texte jener Epoche führen nahezu alle die gleichen Diktionen, Absichten und Argumentationen. Als eines der berühmtesten Beispiele sei hier Schillers Rede *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* als Kontrastfolie herangezogen. Schiller hielt seine Rede unter dem Titel „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ 1784 vor der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft in Mannheim, also etwa zwei Jahre, bevor Jovellanos die Arbeit an seiner späteren *Memoria* begann. Während jedoch Schiller die Freiheit des Menschen, die menschlichen Tugenden und besonders die Tugend der Menschlichkeit über alles andere stellt, betont Jovellanos ganz die

Unterwerfung des Individuums unter das Wohl der Gesellschaft. Während Schiller die Bildung des Verstandes und des Herzens als gegebene Kräfte des Theaters sieht, muss Jovellanos diese erst einfordern und mühsam argumentieren, dass sie zusammen möglich sind. „No se diga que esta reunión será imposible“ (BNE Ms. 9327: 52), man möge ihm nicht erzählen, dass die Vereinigung dieser beiden Aspekte am Theater unmöglich sei, wird er im Laufe seiner Rede sagen. Aus dieser in seinem Land gleichsam avantgardistischen Position heraus lassen sich die zahlreichen Redundanzen innerhalb des Textes erklären. Immer wieder kommt Jovellanos auf seine Axiome zurück, immer wieder betont er die Notwendigkeit einer engen Kopplung zwischen Politik und Poetik im gesellschaftlichen Subsystem Theater. Aus dieser Position heraus lässt sich pars pro toto aber auch die Eigenart der spanischen Aufklärung erkennen, wie sie Jovellanos verkörpert: Zunächst Anwärter für eine Position als Kanonikus, tritt er nach erfolgloser Bewerbung doch in den königlichen Justizdienst, wird zum engen Vertrauten des Königs und befasst sich in seinen Diskursen mit agrarökonomischen Themen ebenso wie mit Erziehungsfragen und Poetologie. Seine progressiven Ideen widersprechen in vielen Bereichen den konservativ-klerikalen Strukturen, Jovellanos scheut nicht davor zurück, kirchliche Gefüge wegen ihres negativen Einflusses auf die gesellschaftliche Entwicklung zu kritisieren,²⁹ und seine Schriften fallen immer wieder der Inquisition zum Opfer. Doch trotz seiner fortschrittlichen, latent kirchenkritischen Position steht für Jovellanos in der *Memoria* vor allem das vereinende Moment im Vordergrund und nicht der Widerspruch, der sonst so eklatant zwischen seiner und der klerikalen Weltanschauung steht, wie weiter unten zu zeigen sein wird. Jovellanos beschreitet mit seiner Argumentation annähernd den Weg Gotthold Ephraim Lessings, der knapp zehn Jahre zuvor in Deutschland von seiner „alten Kanzel, dem Theater“³⁰ herab die „Erziehung des Menschengeschlechts“ (1780) anstrebte. Für Jovellanos hat das Theater zwei Funktionen zu erfüllen: die der Kanzel, des Predigtstuhls für christlich-moralische Zwecke, und die des Lautsprechers für politische Botschaften und Erziehungsmaßnahmen der Regierung.

1.2.1. Abschriften: divergierende Textfassungen und Kopien

Gaspar Melchor de Jovellanos' Leitgedanken zu einer Theaterreform sind in ihrer ausführlichen Letztfassung unter dem Titel *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (Jovellanos 1963: 480-502) veröffentlicht.

²⁹ Vgl. etwa den *Informe sobre la ley agraria* (Ed. Carnero 1997), in dem Jovellanos u.a. dem Klerus die Schuld an der Armut Kastiliens gibt.

³⁰ Die Formulierung entstammt bekanntlich einem Brief Lessings an Elise Reimarus, datiert mit 6. September 1778.

Auch die von Guillermo Carnero herausgegebene Edition des Textes (1997) sowie die elektronische Publikation der *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* basieren auf dieser Textfassung. Im Vorwort datiert Jovellanos den Auftrag zu diesem Werk mit dem Jahr 1786 und räumt zugleich ein, aufgrund anderer Verpflichtungen seither immer wieder an der Weiterarbeit gehindert worden zu sein. Erst vier Jahre später sei er in der Lage gewesen, der *Real Academia de la Historia* das erbetene Dokument zu übermitteln. Er spricht allerdings auch von „muchacha corrección y mucha lima“, die er notwendigerweise noch durchzuführen gehabt hätte, nachdem der Text erstmals am 11. Juli 1796 in einer öffentlichen Sitzung der *Real Academia* gelesen und später der Presse weitergeleitet wurde. Dieser immer wieder unterbrochene Entstehungsprozess des Textes über mehrere Jahre hinweg kann als Erklärung dafür herangezogen werden, dass der Diskurs über die historischen und gegenwärtigen Aspekte des ‚erhabensten aller Spektakel‘ (Jovellanos, Ms. 9327: 51) in zahlreichen Niederschriften überliefert ist. Jovellanos‘ Aufstellung von Kritikpunkten und seine vehemente Einforderung einer Reform der „espectáculos y diversiones públicas“ liegt allein in der spanischen Nationalbibliothek in nicht weniger als zwanzig teils gedruckten, teils handschriftlichen Fassungen vor, von denen drei Versionen als Grundlagen für die folgende Analyse herangezogen wurden, um exemplarisch die Dynamik des Textes, seine Veränderlichkeit im Laufe der Bearbeitungen, aber auch missverständliche Auslegungen, Abschreib- und Druckfehler zu demonstrieren.

Dem Textabdruck in der BAE (XLVI: 495-496) geht eine handschriftliche Fassung voraus, die den Titel *Informe dado a la real Academia de la Historia sobre Juegos Espectaculos y diversiones publicas* trägt und vermutlich eine Abschrift jenes Textes darstellt, den Jovellanos 1790 der *Real Academia* übermittelte (BNE Ms. 22082/21). Tintenstärke, Schrift- und Zeilengröße, ja sogar die Schrift selbst schwanken innerhalb des Dokuments stark und zeugen von der Heterogenität des Textes und von seinem Entstehungsprozess über einen längeren Zeitraum hinweg³¹. Dass es sich um eine Abschrift handelt, ist an nachträglich eingefügten oder irrtümlich doppelt kopierten Textteilen ersichtlich.³² Der Text schließt mit der Angabe „Gixon 29. de Diciembre de 1790 Dr Gaspar Mechor de Jovellano[!]“ und steht somit in Korrelation zu Jovellanos‘ Angabe im Vorwort der *Memoria*, er hätte der *Academia* seinen schriftlichen Diskurs am 29. Dezember 1790 ausgehändigt.

³¹ Die großen Abweichungen der Schriftart und -größe innerhalb des Textes lassen sogar Vermutungen über die Beteiligung mehrerer Abschreiber zu.

³² Vgl. p. 32, linke Seite: Der Absatz „A dos clases pueden reducirse [...] pueden tener las ideas“ ist doppelt geschrieben, der untere davon wurde nachträglich sternförmig durchgestrichen.

Eine weitere handschriftliche Version unter dem Titel *Informe dado por Dⁿ Gaspar Melchor de Jovellanos à Petición de la Academia, encargada por el consejo sobre la reforma y mejor arreglo de los teatros y espectáculos de España* (BNE Ms. 9327) befindet sich undatiert zusammen mit zwei anderen Textabschriften³³ in einem zusammengehefteten Konvolut.³⁴ Wie im zuvor genannten Dokument finden sich auch hier Abschreibfehler, doppelt kopierte Absätze und andere Hinweise auf seine Beschaffenheit als Abschrift. Dieser Text kann als eine frühe Vorarbeit zur späteren *Memoria* betrachtet werden, in der der Fokus zunächst noch auf dem Theater bzw. auf dem Bühnenspektakel liegt. Anmerkungen zur Jagd, zu den Wallfahrten, zu den Torneos, zum Stierkampf oder zu den Festen in den Palästen, wie sie in der *Memoria* enthalten sind, fehlen hier noch gänzlich und auch inhaltlich weicht der Text teils stark von den zuvor genannten Fassungen ab, wie nachstehend zu zeigen sein wird.

Eine dritte handschriftliche Fassung findet sich schließlich unter dem Titel *Discurso Histórico-Político sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España* mit dem Untertitel *Por D. Gaspar Melchor de Jovellanos del Consejo de S.M. en el de las ordenes* (BNE Ms. 5818). Sie schließt mit der Angabe „Eloxios pronunciados en la Real Sociedad de Madrid por el Socio D.n Gaspar Melchor de Jovellanos en 19 de enero de 1788; en la Imprenta de la Viuda de Ybarra“. Unter dieser Angabe findet sich die Signatur des Schreibers und zusätzlich eine Notiz „A las 12 y tres quartos de la Noche 18 de Abril de 1803, concluí de escribir este Informe. C. N. H. C.“ Der in weitaus kunstvollerer Schrift verfasste Text variiert ebenso wie die beiden anderen in Schriftgröße und Zeilenabstand. In dieser Manuskriptfassung sind allerdings einige orthographische Eigenheiten zu finden, die sonst keine Fassung aufweist, beispielsweise sind durchgängig die Schreibweisen „drama“ und „dramático“ zu lesen (vgl. u.a. BNE Ms. 5818, p. 36).

1.2.2. Absichten: Aufbau und Struktur

Die *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas*, ein über mehr als 25 Jahre hinweg gewachsener Diskurs, ist strukturell zweigeteilt, wobei zwischen erstem und zweitem Teil eine ausführliche Überleitung einerseits vorangehende Argumente zusammenfasst und andererseits später ausführlich Argumentiertes bereits vorwegnimmt. Der Plan einer Theaterreform wird im ersten Teil des Textes eingeleitet durch eine detaillierte Darstellung des historischen und gegenwärtigen Zustandes der spanischen Bühnen und ihres

³³ Ein Brief von Bernardo de Iriarte an Aranda (vgl. Kap. 1.1.) über Komödien; ein Bericht über Beaumarchais *Hochzeit des Figaro*.

³⁴ Die mit Bleistift hinzugefügten Seitenzahlen beziehen sich jeweils auf eine Doppelseite und stehen am rechten oberen Rand der rechten Seite.

Publikums. Zunächst erfolgt ein historischer Abriss, der in der späteren BAE-Fassung weit ausführlicher gerät als etwa in der frühen Manuskriptfassung Ms. 9327. Während in der BAE-Fassung unterschiedliche Formen des Vergnügens und der Freizeitgestaltung seit dem Mittelalter angeführt werden (unter anderem Jagd, Tanz und Gesellschaftsspiele), konzentrieren sich frühere Fassungen noch auf die historische Entwicklung von Theater und Spektakel in Spanien seit dem 13. Jahrhundert. Jovellanos stellt seinen Text damit in die Diskurstradition aufklärerischer Poetologien seit Luzán. Die historische Einführung in die Materie ist hier aber zugleich auch eine strategische Hinführung zum Hauptanliegen des Diskurses. Denn nach der eingehenden Schilderung jahrhundertealter Missstände und negativer Erscheinungsformen nationaler Theater- und Spektakeltraditionen muss – so die dem Text immanente Logik – die Notwendigkeit einer solchen Theaterreform nicht mehr weiter begründet werden. Vielmehr ergibt sich die Dringlichkeit des Anliegens aus der vorangestellten Aufzählung gleichsam von selbst. Der historische Abriss dient aber auch als Argumentationshilfe gegen lokalpolitische Interventionen in den Bereichen Theater und Spektakel, ja gegen Eingriffe in private Vergnügungen durch Feudalmächte generell.

Es folgt eine Darstellung aktueller politischer Interaktionen, Interventionen und struktureller Kopplungen zwischen zwei relevanten gesellschaftlichen Subsystemen: dem der Religion und dem der sich langsam autonomisierenden Kunst. Alle Argumentationslinien führen hin zum Kulminationspunkt des Diskurses: die Notwendigkeit einer Theaterreform zum Wohl des Volkes. Noch zur Einleitung gerechnet oder auch als Überleitung verstanden werden kann der darauffolgende Abschnitt über die Unterscheidung zwischen arbeitendem und ruhendem Volk – ersteres vergnügt sich selbst, zweiteres muss gezielt unterhalten werden – und die Erläuterung einer notwendigen sozialen Zugangsbeschränkung im Theater durch bauliche Maßnahmen, etwa die Errichtung von Sitzplätzen im *patio*, und durch finanzielle Eingriffe, etwa die Erhöhung der Eintrittspreise. Die hier angedeuteten Pläne werden am Ende des Diskurses erneut aufgegriffen und ausführlich argumentiert. Nachdem Ein- und Überleitung richtungsweisend auf die Hauptanliegen der Reform hingeführt haben, stellt der Hauptteil des Diskurses eine systematische Abhandlung von fünf wesentlichen Faktoren im Theaterbetrieb dar. Zunächst steht eine Reform der Stücke im Vordergrund. Aktuell aufgeführte Dramen sollen eliminiert, neue Stücktexte lukriert werden, etwa durch die Organisation von Dramenwettbewerben. In Hinblick auf sein aristokratisches Zielpublikum geht Jovellanos sogar so weit, ein völliges Komödienverbot zu fordern, da seiner Ansicht nach diese Gattung der moralischen Erziehung des Publikums nicht dienlich sei. Als zweite Säule wird die Reform der Schauspielkunst nach Vorbild der *Academias Dramáticas* anderer Länder genannt. Es geht um

die Professionalisierung der Deklamation, aber auch um aufklärerische Schlagworte wie *propiedad* und *decencia* im Spiel und um die Verbesserung des Ansehens von Schauspielerinnen und Schauspielern auf und abseits der Bühne. Einen dritten Faktor bildet die Reform der Ausstattung. Der großteils ‚erbärmliche‘ Zustand von Theaterraum, Ausstattung und Kostüm müsse einer Etablierung des Theaters als angesehene Kunstform weichen, so Jovellanos. Das Theater solle nicht nur auf einer Stufe stehen mit den Schönen Künsten, sondern diese in sich vereinen. Nach der künstlerischen kommt schließlich auch die ökonomische Komponente des Theaterbetriebes zur Sprache. Struktur und Organisation sind ebenso zu reformieren wie die Auswahl und Zusammensetzung des Publikums. Die maroden Finanzen sollen durch straffere Führung und die Veränderung des Publikums hin zu finanziell potenteren Zuschauerinnen und Zuschauern saniert werden. Zudem müsse ein adeliges Publikum als Multiplikator der aufklärerischen Ideen herangezogen werden, damit es die Implementierung der aufklärerischen Ideen in der Gesellschaft vorantreibe. Dass Jovellanos für seine Reform das gemeine Volk schlichtweg nicht brauchen kann, ist implizit im gesamten Diskurs herauszulesen und wird am Ende noch einmal in aller Deutlichkeit argumentiert.

1.2.3. Abhandlungen: Inhalt und Argumentationslinien

Zu Beginn seiner Ausführungen holt Jovellanos sowohl historisch – bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts zurückgehend – als auch thematisch weit aus. Er, der Theologe, Philosoph und wohl einer der ersten spanischen Philologen (vgl. Foucault 1966/2009, bes. Kap. 7-8) und Historiker, räumt gleich vorweg ein, dass er keine reine Akkumulation von gesammelten historischen Tatsachen anstrebe, sondern vielmehr eine transdisziplinäre Herangehensweise an das hier zusammengetragene Material beabsichtige.

[R]ecoger y apuntar estérilmente los hechos, ni es difícil ni provechoso; reunirlos, combinarlos y deducir de ellos axiomas y máximas políticas, es lo que más importa y lo que solo puede hacer la historia, ayudada de la filosofía. (BNE Ms. 9327: 7)

Jovellanos ordnet seine Aussage hier einer neu entdeckten ‚Praxis‘ seines Jahrhunderts zu, nämlich der Herleitung zeitgenössischer Phänomene aus ihrem historischen Kontext heraus, die unter dem Postulat der neu eintretenden funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft als Teil der Wissensdifferenzierung und ‚Wissensdisziplinierung‘ zu verstehen ist. Die Gewissheit einer gegenwärtigen Epoche schärfte zugleich das Bewusstsein um die vorangehenden und evozierte die Reflexion historischer Ereignisse und Prozesse zum Zweck aktueller Reformen und Innovationen. Es erscheint daher nur logisch und konsequent, wenn Jovellanos seinen

Anmerkungen zum aktuellen Status quo eine Auflistung theaterhistorischer Gepflogenheiten und Traditionen in seinem Land voranstellt.

Es folgen Anmerkungen zur großen Beliebtheit der *autos sacramentales*, die selbst nach der Errichtung feststehender Theaterhäuser, der *corrales*, ungebrochen regen Zuspruch beim Publikum genossen hätten.

Esta costumbre se conservó, aun despues de establecido el teatro hasta en nuestros dias, en que los llamados Autos Sacramentales fueron olvidados del todo; y sin duda lo fueron con gran justicia; porque el velo de la piedad, que los recomendaba en su origen, no bastaba á cubrir en tiempo mas ilustrado las necedades é indecencias, que los malos poetas, y peores representantes havian introducido en ellos, en des[...] de la santidad de su objecto, de la granedad de los cuerpos que los veian y de la autoridad que los toleraba. (BNE Ms. 9327: 24)

Hier spricht ein Reformverständnis aus Jovellanos, dem auch zahlreiche andere Intellektuelle seiner Epoche verpflichtet sind: Es geht um eine Theaterreform im binären System, mit Dramaturgie und Repräsentation als äquivalenten Kräften, die in ihrer aktuellen prä-reformierten Form eine gleichsam zersetzende Wirkung auf die Qualität des gesamten Theatersystems ausüben, weshalb dieses bis dato auch dem Anspruch einer Bildungsanstalt nicht entsprechen kann. Selbstverständlich bestätigt Jovellanos das Verbot der *autos sacramentales* (nicht nur hier) mit Nachdruck, steht er doch in enger Verbindung zur Regierung und insbesondere in bester Verbundenheit zum Herrscher Carlos III, dessen aufklärerische Kulturpolitik in das gesellschaftliche Subsystem einwirkt und im Laufe seiner Regierungszeit populäre Theaterphänomene wie die *autos sacramentales* oder wenige Jahre später die *comedias de magia* untersagt.³⁵

Pars pro toto kann Jovellanos' Ablehnung gegenüber Lope de Vegas Theaterkonzept, wie sie im folgenden Abschnitt seines Diskurses zum Ausdruck kommt, exemplarisch für die Divergenz zwischen neoklassizistischer und barocker Dramenauffassung, mehr noch, für die Abneigung neoklassizistischer Autoritäten gegenüber barocken Theatervorstellungen, herangezogen werden.

El mismo Cervantes, el comendador Vega, Juan y Franco de la Cueva, y Lope de Vega, que avia admirado las maquinas, las decoraciones y la Musica del teatro de Italia, y cuio ingenio jamas pudo sufrir la sujecion de los preceptos, acabó por fin de subir la comedia a aquel punto en que la ignorancia ceryó estar en la suma de su perfeccion y la razon y la sana crictia vieron la ruina y la depravacion de nuestro teatro. (BNE Ms. 9327: 28)

³⁵ Vgl. Verbot der *autos sacramentales* 1765 und der *comedias de magia* 1788 (nachzulesen u.a. bei Ertler 2003: 153). Zum Verschwinden brachte man diese fest in der Mentalität und im Bewusstsein der Bevölkerung verankerten Erscheinungsformen mit dem Verbot klarerweise nicht. Vielmehr durchzogen sie in abgewandelter Form weiterhin die Spielpläne der Stadt – mitunter sogar ganz offenkundig unter Angabe dieser Subgattungsbezeichnung.

Programmatisch für alle poetologischen Reformversuche seiner Zeit steht hier die Ambivalenz von Achtung gegenüber dem barocken *ingenio* einerseits und Ächtung gegenüber dem Vernachlässigen jeglicher dramatischen Normen andererseits. Hervorzuheben ist auch die Gegenüberstellung von ‚ignorancia‘ auf der einen und ‚razón‘ respektive ‚sana crítica‘ auf der anderen Seite, die sich in sämtlichen normativen Steuerungsbemühungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts wiederfindet und weitere bipolare Schlagworte wie ‚buen gusto‘ vs. ‚mal gusto‘ oder (in subtilerer Form) ‚gusto popular‘ bereits vorwegnimmt.³⁶ Die kreative Schaffenswut an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, in der neben Madrid auch Sevilla, Valencia, Zaragoza und andere Städte große Triumphe auf ihren Theatern feierten, „en nada inferiores a las de Madrid, que apenas elevado a corte permanente, no pudo todavía exceder en grandesa á tan ricas y populosos capitales“³⁷ (BNE Ms. 9327: 28), wirkt noch bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert nach. Dies manifestiert sich unter anderem in der Spielplangestaltung der Madrider *Coliseos* und anderer Häuser, was Jovellanos zweifellos eingesteht, wenn er die Stücke von Calderón und Moreto erwähnt, „que ganaron entonces la primera reputación son hoy a pesar de sus defectos, nuestra delicia“ (BNE Ms. 9327: 30-31).³⁸ Der Hochblüte des Theaterlebens unter Felipe IV folgte ein regelrechter Zusammenbruch unter Carlos II, dessen Amtszeit Jovellanos in zwei dieser Untersuchung zugrunde liegenden Textfassungen sehr unterschiedlich, nahezu konträr, bewertet. Im Ms. 9327 ist zu lesen von einer Regierungsperiode,

en que las revoluciones de una menor edad, el debil gobierno de una Reyna caprichosa, la privansa de un confesor ambicioso y fanatico y la divison, y el descontento de la nobleza mal hallada y peor dirigida en sus intentos, interrumpieron muchas veces sus timidos acentos.³⁹ (BNE Ms. 9327: 31)

Diese Einschätzung ist im späteren, bis heute verbreitetsten Textabdruck des Diskurses⁴⁰ nicht mehr zu finden. Ob der Absatz der Zensur oder anderen höheren Regulierungsinstanzen zum Opfer fiel, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht recherchiert werden. Fest steht jedoch, dass

³⁶ José Armona y Murga, ab 1776 *corregidor* von Madrid und Autor einiger aufschlussreicher Schriften über das Theater, geht in seinen *Notas sobre el teatro español* ebenfalls auf diese Dichotomie zwischen dem neoklassizistischen *teatro juicioso* bzw. *regular* und dem *teatro cómico ingenioso* ein. Bezeichnend für die offenkundige Unvereinbarkeit beider Aspekte in spanischen Dramentexten des 18. Jahrhunderts ist Armonas Einschätzung der Lage des zeitgenössischen spanischen Theaters: „Es una lástima ciertamente que traben tan poca amistad estas dos prendas del talento humano, el juicio y el ingenio.“ (Armona 1988: 286).

³⁷ Jovellanos bezieht sich auf eine Epoche, in der Madrid noch nicht die Vormachtsstellung als Hauptstadt eines zentralistisch regierten Landes erlangt hatte. Lange galt Sevilla, das im 16. und 17. Jahrhundert über den wichtigsten Hafen im Handelsverkehr mit den lateinamerikanischen Kolonien verfügte, als geheime Hauptstadt Spaniens und war noch bis ins 18. Jahrhundert Zentrum des materiellen wie kulturellen Reichtums. Vgl. Alonso Sánchez Coello, *Vista de la ciudad de Sevilla* (Öl auf Leinwand, um 1580, Museo de América, Madrid) sowie die *Novelas Ejemplares* von Miguel de Cervantes.

³⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang die *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (Andioc/Coulon 2008) sowie Andioes Studie *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Andioc 1987, hier bes. Kap. I. und II.).

³⁹ Zur (nicht nur in kulturpolitischer Hinsicht) problematischen Herrschaft Carlos II, dem letzten Habsburgerkönig in Spanien, vgl. etwa Ribot 2009 oder Calvo Poyato 1992.

⁴⁰ Ms. 22082/21 bzw. BAE und *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

im genannten Textabdruck statt des hier zitierten Absatzes eine andere Bewertung der Regierungszeit Carlos II zu finden ist, in der dessen Mutter nicht mehr erwähnt wird.

Pero la menor edad de Carlos II fue demasiado agitada, triste, supersticiosa, para que pudiese prestar oído a tan dulces acentos. Se puede decir que en ella la Talía española había pasado los Pirineos para inspirar al gran Molière[.] (Jovellanos 1963: 490)

Von Candamo sei überliefert – und hier stimmen beide Fassungen wieder wörtlich überein –, dass mit Müh und Not drei Kompanien gebildet werden konnten, um die Hochzeit des Monarchen zu feiern,

de aquel monarca tan enfermizo de espíritu como de cuerpo, y que, hecho por la educación más pusilánime, estuvo siempre de parte del bien sin poderle hacer jamás y amó siempre el teatro sin atreverse a protegerle ni disfrutarle. (BNE Ms. 9327: 31)

Jovellanos spricht von der „decadencia general“ einer ganzen Epoche, in der, mit Ausnahme einiger weniger annehmbarer Dramen von Zamora und Cañizares, das Theater lange Zeit in dem Dunkel verharrte, in das es Carlos II gebracht hatte (BNE Ms. 9327: 31). Die Großzügigkeit, mit der Fernando VI das italienische Theater in Spanien förderte, war dem spanischen natürlich ebenfalls nicht sehr dienlich (BNE Ms. 9327: 31-32) und auch die Ambitionen von Carlos III reichten nur für einen Teil der notwendigen Reformen, wie sich nach dessen Tod wohl umso bedenkenloser feststellen lässt.⁴¹

Vielleicht, so Jovellanos, sei die Reform dem Herrscher Carlos IV vorbehalten (BNE Ms. 9327: 32), unter dessen Regierung sich ein aufklärerisch-christlich-moralisches Theater etablieren könne. Und ebendieses Theaters gilt es für Jovellanos zum einen aus der literarischen Dekadenz zu heben, zum anderen gegen die generalisierende Verurteilung aus kirchlich-moralischer Ecke zu verteidigen (vgl. Kap. 3.1.). Er selbst stellt dabei ein kompromissloses Plädoyer für das Theater auf, verlangt aber zugleich dessen kompromisslose Verbesserung und moralische Reform. Ganz klar distanziert sich seine nuancierte Betrachtung der Thematik von zahlreichen Gelehrsamkeitsdiskursen und Presseberichten seiner Zeit, deren pedantisches, ungebildetes Urteil er strikt ablehnt. Viele ‚Analysen‘ von Theaterstücken bestünden lediglich in der Aufzählung ihrer Defekte, wie er es bei Luzán, Nasarre und dem Marqués de Valdeflores, aber auch bei den Herausgebern von *Pensador*, *Censor* oder *Memorial Literario* beobachtet hätte (BNE Ms. 9327: 35). Zunächst gibt er ihnen allerdings Recht und unterstreicht die Verwerflichkeit eines Theaters, in dem die Moral mit Füßen getreten wird.

Por lo que a mí toca, estoy persuadido a que no hay prueba tan decisiva de la corrupción de nuestro gusto y de la depravación de nuestras ideas como la fría indiferencia con que dejamos representar unos dramas

⁴¹ Vgl. die Fertigstellung der drei hier zitierten Texte zwischen 1790 und 1803.

en que el pudor, la caridad, la buena fe, la decencia y todas las virtudes y todos los principios de sana moral y todas las máximas de noble y buena educación, son abiertamente conculcados. (Jovellanos 1963: 491)

Mit dieser Auffassung stellt sich Jovellanos in eine lange Diskurstradition. „Daß die Nachahmung zur Gewöhnung an das Verwerfliche führt, ist seit Platons „Staat“ Gemeingut aller Traktate gegen das Theater“, fasst Günther Heeg (2000: 19) in seiner Analyse von Rousseaus „Lettre à d'Alembert sur les spectacles“ die historische Tradition theaterfeindlicher Abhandlungen knapp zusammen. Anders als der rational-vernunftgelenkte Rousseau, der der schändlichen Wirkung unsittlicher Darstellungen auch im aufklärerisch-empfindsamen Theater vor allem mit Macht- und Ratlosigkeit begegnet, hält Jovellanos allerdings gangbare Auswege aus der verfahrenen Situation bereit. Die schädliche Wirkung solcher Stücke auf das Publikum, gleich ob Adel oder gemeines Volk, eröffne der Regierung zwei Wege, die Reform oder das Verbot, wobei zweiteres nicht ohne Risiko zu exekutieren wäre. Das Volk habe schon alle seine Spektakel verloren, es gebe keine *torneos* mehr, keine *fuegos de artificio*, keine *mascaras*, die *luchas de toros* seien verboten und fast alle Theater schon geschlossen worden. (BNE Ms. 9327: 36) Hier und auch an anderer Stelle dringt die Kritik an der zerstörerischen Wirkung der (adeligen wie klerikalen) Feudalherrschaft unmissverständlich durch. Ein dem Volk zugetaner absolutistischer Monarch würde niemals – so muss im Umkehrschluss mitgedacht werden – das Privatleben und somit Privatvergnügen seiner Untertanen derart drastisch beschneiden, im Gegenteil: „Resulta, pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política.“ (Jovellano 1963: 491)

Die große sozialpolitische Bedeutung des Theaters lässt sich anhand einer gesellschaftlichen Klassifizierung bemessen, die Jovellanos anstellt. Während der arbeitende Teil des Volkes (BNE Ms. 9327: 37) zwar die Notwendigkeit verspüre, sich zu unterhalten, nicht aber das Bedürfnis, von staatlicher Seite unterhalten zu werden (etwa in Form von Theateraufführungen oder anderen Spektakeln), müsse die Regierung jenem Teil der Gesellschaft, der sich im Zustand der *ociosidad*⁴² befinde, ansprechende Formen der Unterhaltung und des Vergnügens bereitstellen.⁴³ Was Jovellanos hier einfordert, gleicht also einer staatlich gelenkten

⁴² Zum Phänomen der ‚ociosidad‘ im spanischen Barock vgl. etwa Baxmeyer 2009. Zur eingehenden Befassung mit den Begriffen der Muße und des Müßiggangs innerhalb Spaniens im 18. und 19. Jahrhundert vgl. exemplarisch Feijóos *Discurso XIII* im 8. Band seines *Theatro crítico universal* und Mariano José de Larra wohlbekannte satirische Darstellung „Vuelva usted mañana“.

⁴³ Die hier aufgestellte Unterscheidung und Argumentation ist bekanntlich keine Erfindung von Jovellanos. Exemplarisch sei *La apología en defensa de las comedias que se representan en España* des Franziskanermönchs Francisco Ortiz (1608/09, 1977 ed. Louis C. Perez) genannt. Verwerflich sei das Theater nur für den berufstätigen Teil der Bevölkerung, der durch Theaterbesuche von seinen Geschäften und Arbeiten abgehalten werden könnte, so argumentiert Ortiz, während die adelige Gesellschaft, die keiner Erwerbstätigkeit nachzugehen hat, im Theater durchaus eine adäquate Freizeitgestaltung finden könne (vgl. Strosetzki 1997: 40-41).

Freizeitgestaltung für ausgewählte Gesellschaftsschichten, die für den erwerbstätigen Teil der Bevölkerung nicht in Frage kommt. (BNE Ms. 9327: 37). Diesen Menschen sei an ihren freien Tagen lediglich die Möglichkeit der Freizeitaktivität und des Vergnügens einzuräumen. Als Gegenentwurf zur lokalpolitischen Kurzsichtigkeit propagiert Jovellanos das Prinzip des ‚gütigen Despoten‘, das logischerweise die Zufriedenheit des Volkes und in weiterer Folge seinen Gehorsam sowie seinen Willen zu Aktivität und Produktivität zur Folge hat: „Cuanto más goce, tanto más amará el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto más de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle.“ (Ms. 9327: 41-42). Der Befund ist zu ergänzen durch eine weitere Strategie, die den Grad der Autoritätshörigkeit mit dem steigenden Wohlstand gleichsetzt: „Cuanto más goce tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirlo.“ Ein Volk, das sich frei vergnügen darf, ist vereinter, strebt mehr nach Reichtum und ist gehorsamer, so lautet das Plädoyer (BNE Ms. 9327: 42).

Damit die Gesellschaftsordnung also nicht durcheinandergerät, muss jeder genau an seinem Platz in der Gesellschaft, innerhalb seiner sozialen Schranken, unterhalten werden.⁴⁴ Die Differenzierung verläuft zugleich sozial und geographisch zwischen arbeitender Landbevölkerung, die sich ihre Zeit zu vertreiben weiß, und müßiger Stadtbevölkerung, die es vor der Ausübung verderblicher Vergnügungen zu bewahren gilt. Dazwischen stehen die reichen Landbewohner, deren Hoffnung auf ansprechendes Vergnügen sie in die Städte zieht. Jovellanos fordert die Vereitelung dieser Urbanisierungsbewegung und drängt darauf, den Landadel und mit ihm seine Reichtümer in der Peripherie zu belassen (BNE Ms. 9327: 46). Als mögliche Institutionen, um diese Tendenz zu verhindern die Gründung von *maestranzas*, also jenen Gesellschaften, deren Ziel die Pflege ritterlicher Tugenden wie Reiten und Waffenhandhabung war, um Körper und Geist gleichermaßen zu formen und zu bilden. Galanterie und ritterliche Tugenden im Gewand der Aufklärung, so lauten die Anforderungen an die adelige Gesellschaftsschicht. Die Wiedereinführung einer solchen Bildungsinstitution steht für Jovellanos auf gleicher Ebene mit einer anderen Anstalt, die er für die dramatische Kunst einfordert: die „Academia Dramática“, wie sie etwa am Hof von Parma besteht, in durchaus nachahmenswerter Form.

Esta academia propone asuntos para la composición de buenos dramas, los juzga rigurosa e imparcialmente, premia a los ingenios que más sobresalen⁴⁵ y finalmente perfecciona prácticamente y

⁴⁴ Um dieser Anforderung auch gerecht zu werden bzw. um einen Verstoß gegen sie möglichst zu unterbinden, führt Jovellanos eine drastische Erhöhung der Eintrittspreise im Theater ein und lässt den Zuschauerraum im *patio* mit Sitz- anstelle von Stehplätzen ausstatten – eine der wichtigsten Maßnahmen im Reformprozess, wie im Laufe der vorliegenden Arbeit noch zu zeigen sein wird.

⁴⁵ Dieser Aspekt der Prämierung ausgezeichneten Dramatiker fehlt im Ms. 9327 (47) noch.

por principios científicos el arte de la declamación, ejercitándola los académicos por sí mismos en teatros privados. (BNE Ms. 9327: 46-47)

Die Vermittlung des sozialen Verhaltens „con despejo“, wie sie in Parma praktiziert und vorzugsweise auch in Spanien bald gelehrt wird, entspricht in all ihren Facetten der neoklassizistischen Doktrin des gemäßigten sozialen Umgangs und des unscheinbaren, aber wertvollen Beitrags zur Gesellschaft. Die Schulung von Gestik, Mimik und Deklamation soll die klassischen theatralen Funktionen von *delectare*, *prodesse* und *movere* sowie die aristotelische *persuasio* erzielen, eine neoklassizistische Grundforderung an das Theater als moralische Bildungsanstalt adeliger Gesellschaftsschichten – Jovellanos macht an keiner Stelle seiner Rede einen Hehl daraus, dass er die Hierarchisierung des Kunst- und Kulturbetriebs in seinem Land anstrebt und aufklärerische Maßnahmen nur dort zu setzen gedenkt, wo sie in seinen Augen die meiste Wirkung für Gesellschaft, Staat, Wirtschaft und Politik erzielen. Neben Institutionen, die dem Bildungs- und Unterhaltungsanspruch gleichermaßen genügen, sei auch die Einführung von reinen Vergnügungsorten wie Kaffeehäusern zu favorisieren. Im Ms. 9327 folgt diesen Überlegungen ein Appell an (Regional-)Politiker, Richter und andere regionale Machthaber, dem Volk mehr Freiheit zu gewähren. In der BAE fehlt dieser Satz allerdings.

Lo que quiero es celo, ilustracion y amor publico en los jueces; quando haia esto, todo ira bien en las diversiones del pueblo, como todo va bien en una familia, cuia cabeza es vigilante y celosa. (BNE Ms. 9327: 50)

Interessant ist hier die Erwähnung der Körpermetapher⁴⁶ in der Argumentation gegen den Feudalismus und für eine zentralistische Organisation des Staates.

Diese Betrachtung bringe ihn nun zur Reform des Theaters als wichtigster Unterhaltungsform, „el primero y el mas recomendable de todos los espectaculos: el que ofrece una diversion mas general, mas racional, mas provechosa, y por lo mismo, el mas digno de la atencion y desvelo del Gobierno.“ (ebd.: 51)

Mit dieser Bewertung ordnet Jovellanos seinen Diskurs einmal mehr der Episteme seines, des europäischen aufgeklärten Jahrhunderts unter. Ein umsichtiger Gesetzgeber, so schreibt auch Schiller in dieser Hinsicht, wird „die Neigungen seines Volks“ (Schiller 2003: 3), dieses unstillbare gesellschaftliche Bedürfnis nach Vergnügungen „wenn es irgend nur möglich ist, als Werkzeuge höherer Plane gebrauchen und in Quellen von Glückseligkeit zu verwandeln

⁴⁶ Vgl. Rousseaus bekannte Darstellung im *Contrat social*, in der die souveräne Macht als Kopf, Gesetze und Gebräuche als Gehirn, Gewerbe und Landwirtschaft als Mund und Magen sowie die Finanzen als Blut verbildlicht werden.

bemüht sein, und darum wählte er vor allen andern die Bühne, die [...] die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereint.“ (Schiller 2003: 3).

Jovellanos' Idealvorstellung vom Theater beschränkt sich aber nicht auf die Verstandes- und Herzensbildung des Einzelnen und schon gar nicht auf einen adäquaten Zeitvertreib für den Adel. Sie liest sich vielmehr wie die Abschrift eines Regierungsprogramms oder eines politischen Manifests und spiegelt nahezu alle Ideale aufklärerischer Tugend und Vernunft wider.

He aquí el grande objeto de la legislación: perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad. (BNE Ms. 9327: 55)

Staatliche Macht und Religion, Despotismus und gesellschaftliche Hierarchie sind als oberste Prinzipien eines funktionierenden Staates ebenso zu respektieren wie die politischen Eingriffe in tiefere Sphären der Gesellschaft, etwa in Bezug auf eheliche Treue oder Gehorsam gegenüber den Eltern. Für alle genannten Aspekte dieses aufklärerischen ‚Regierungsprogramms‘ bietet sich das Theater als wirksamstes Verbreitungsmedium des ausgehenden 18. Jahrhunderts an. Im Bestreben, neoklassizistische, bipolare Figurengefüge zu implementieren, macht sich Jovellanos die Theaterkonventionen seiner Zeit zu nutze und profitiert von der regen verbalen und nonverbalen Interaktion zwischen Publikum und Bühne. Im inneren Kommunikationssystem (Pfister 2001: 22)⁴⁷ sollen redliche Protagonisten geehrt und Antagonisten bestraft werden, während sie zugleich im äußeren Kommunikationssystem vom Publikum ausgepiffen („silbado“) und lächerlich gemacht werden sollen. Die Dichotomie Protagonist – Antagonist repräsentiert in hohem Maße die Taxonomie des 18. Jahrhunderts, die in ihrer Erkenntnissicherheit lediglich bipolare semantische Oppositionen, aber keine Zwischenstufen zulässt. Zugleich verkörpert sie eine Jahrtausende alte Formel am Theater, die

⁴⁷ Ein weit komplexeres Modell dramatischer Kommunikation entwirft Thorsten Roelcke (1994: 45). Das äußere Kommunikationssystem wird darin von den vier äußeren Kommunikationsteilnehmern Autor, Leser, Ensemble und Publikum gebildet, während – ähnlich wie bei Pfister – die Dramenfiguren gleichzeitig das innere Kommunikationssystem konstituieren. Roelcke unterscheidet dabei zwischen Inszenierungstext und Textinszenierung, die Gesamtheit der seit Beginn der Aufführung erfolgten Monologe und Dialoge bezeichnet er als „Kotext“ (vgl. Roelcke 1994: 37-39 sowie ebd. 45), über den alle Kommunikationsteilnehmer im inneren und äußeren System verfügen – neben einem je individuellen Zeichenvorrat aus sprachlichen und nichtsprachlichen Äußerungen. Wenngleich das Modell in seiner umfassenden Darstellung der zahlreichen parallel ablaufenden Kommunikationsvorgänge während einer Theatervorstellung durchaus überzeugend erscheint, ist es für die hier gestellten Ansprüche angesichts eben jener Komplexität nur schwer operationalisierbar.

nun, in Abgrenzung zum spanischen Barocktheater, wiederbelebt und semantisch neu befüllt werden soll. Mit der besonderen Berücksichtigung der adeligen Publikumsschicht geht darüber hinaus auch die Intention einher, die Ständeklausel wieder aufzuwerten. Jegliche Bildungsmaßnahmen müssten in dieser Gesellschaftsschicht ansetzen. Zum einen aufgrund des Multiplikatoreffekts, zum anderen, weil sich aus Sicht des Aufklärers hier grobe Unzulänglichkeiten in Bezug auf Tugend und Moral erkennen lassen.

[U]n teatro tal no solo seria util, sino que es en gran manera necesario para la institucion de nuestra nobleza, por que hablando sin rebozo ¿donde están ya su antiguo caracter y virtudes? donde áquellas virtudes sin las quales formara siempre una clase, no ya util, sino positivamente perniciosa, en el estado?“ (BNE Ms. 9327: 56)

In der späteren Fassung der *Memoria* ist dieser Absatz noch weiter ausgebaut und die Fragen nach Tugend und Moral unter Adeligen sind schärfer ausgearbeitet. Adressat ist diesmal nicht die *nobleza*, sondern – spitzer formuliert – *los poderosos* sind die Zielscheibe der aufgeworfenen Anschuldigungen in Form von Fragen.

¿Y por ventura podremos gloriarnos de las [costumbres] de nuestros poderosos? ¿Dónde están ya su antiguo carácter y virtudes? Demasiado funesta fue para el Estado aquella política ratera que pretendió labrar el bien público sobre el abatimiento de esta clase. ¿Cuál es el fruto de tan inconsiderado sistema? ¿Fue otro que despojarla de su elevación, de su magnanimidad, de su esfuerzo y de tantas dotes como la hacían recomendable, que desviarla de los altos fines para que fuera instituida y entregarla en las garras de la ociosidad y del lujo para que la devorasen y consumiesen con su reputación y sus fortunas? (Jovellanos 1963: 496)

Um den Adel aus diesem Abgrund wieder herauszuholen, sieht Jovellanos die *educacion* als einzigen Weg. Und das Theater als wichtiges Unterhaltungsmedium seiner Zeit ist signifikant für den Erfolg: Ohne Theaterreform gibt es auch keine Erziehungsreform, denn, so fragt Jovellanos, weiter, woher sonst kämen neue Ideen und Einflüsse? (BNE Ms. 9327: 56). Verblüffend erscheint in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass ein Wissenserwerb allein durch Lektüre für Jovellanos' Zwecke nicht in Betracht kommt – schlichtweg aus Gründen der geringen Verbreitung in der Bevölkerung: „de donde vendrán al Pueblo las buenas ideas, sino de la clase que procure siempre imitar? de donde a la nobleza? de los libros? pero nadie lee entre nosotros, sino las gentes llamadas de carrera“ (BNE Ms. 9327: 57).

In der *Memoria* findet sich diese provokante rhetorische Frage nicht mehr. Stattdessen wird argumentiert, dass wohl adäquatere erzieherische Mittel (*medios*) zur Verfügung stünden, jedoch das Theater wegen seiner ohnehin bestehenden Beliebtheit beim Adel ohne großen Aufwand gleich genutzt werden könne.

Die starke Präsenz der unteren Gesellschaftsschichten verlangt aber zugleich eine starke Konzentration der Theaterreform auf das *genus humile*, „aquella parte plebeya de nuestra

escena que pertenece al cómico bajo o grosero, en la cual los errores y las licencias han entrado más de tropel“ (BNE Ms. 9327: 57).

Einmal mehr wird hier die hinlänglich bekannte Spiegelung der dramatischen Gattungshierarchie in der Gesellschaftshierarchie aufgegriffen. Jovellanos' Forderung ist allerdings radikaler – er verlangt die gänzliche Eliminierung der Komödie aus den Theaterhäusern, da sie dem aufklärerischen Bildungsanspruch nicht entsprechen kann und lediglich die rüpelhafte Unterhaltung des Volkes mit einfachsten sprachlichen Ausdrucksmitteln zum Ziel hat. Mit ihr sollen auch andere Ausprägungen der populären Unterhaltungs- und Spektakelmaschinerie verschwinden wie „*los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes.*“ (BNE Ms. 9327: 58). Die Gefahr der auf den ersten Blick so unschuldigen und harmlosen Vergnügungsformen sei in ihrer laien- und somit stümperhaften Ausübung zu suchen. Dadurch erst würde beim Publikum großer Schaden angerichtet.⁴⁸

Was Jovellanos später explizit machen wird, schwingt hier bereits latent mit: Mit der Eliminierung der Komödie von der Theaterbühne soll die ‚Bereinigung‘ der Zuschauerreihen und somit der Ausschluss der niederen Gesellschaftsschichten einhergehen. Schließlich ist es in seinen Augen verlorene Liebesmüh, den rüden Geschmack des Pöbels mit geistreicher Unterhaltung bekehren zu wollen. Fest steht für ihn: „*Los espíritus rectos solo pueden deleitarse con lo bello y sublime; los rudos y vulgares con lo nuevo y maravilloso*“ (BNE Ms. 9327: 59). Fest steht also auch: Sofern sie fruchtbar sein soll, ist eine Theaterreform bei der Bildung der

⁴⁸ Jovellanos' euphorischem Bestreben kann an dieser Stelle einmal mehr Friedrich Schiller entgegengehalten werden, der seine Ausführungen „Ueber das gegenwärtige teutsche Theater“ von 1782 mit der Beobachtung beginnt, „daß man noch nie so oft Seelengröße zu beklatschen, und Schwachheiten auszupfeiffen gefunden hat, als eben in dieser Epoche“ (Schiller 1962 (1782), Bd. 20, 1. Teil: 79). Augenscheinlich ist in Deutschland gelungen, was Jovellanos mit seinen Reformplänen auch in Spanien praktiziert wissen will. Doch der Schein trügt und Schiller bemerkt sogleich: „Schade, daß diß nur auf der Bühne ist.“ (ebenda) Die gewünschte Wirkung des Theaters auf das moralische Verhalten seines Publikums bleibt aus, wie Schiller anhand zahlreicher rhetorischer Fragen (ebenda: 80) illustriert. „Eifert ein einziger Ehemann weniger, weil der Mohr von Venedig sich so tragisch übereilte?“ stellt er in den Raum und er kritisiert einen Aspekt der Aufführung, der auch in Spanien viele Reformbemühungen zunichte machte – die ungleich größere Wirkung der Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen auf das Publikum als Damentext und Handlung.

„So lang die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollust gespielt werden, so lang die Scenen des Jammers, der Furcht und des Schreckens, mehr dazu dienen den schlanken Wuchs, die netten Füße, die Grazienwendungen der Spielern zu Markte zu tragen, mit einem Wort, so lang die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollüste spielen muß – ich will weniger sagen – So lang das Schauspiel weniger Schule als Zeitvertreib ist – mehr dazu gebraucht wird die eingährende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu betrügen, und das grosse Heer unserer süßen Müßiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung, und galanten Zoten zu bereichern, so lang es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu seyn.“ (Schiller 1962 (1782): 81-82) Zur Problematik des Schauspiels als ein weibliches Sich-Zur-Schau-Stellen vgl. auch Rousseaus „Lettre à d'Alembert sur les spectacles“ (1925) sowie dazu die aufschlussreiche Erörterung Günther Heegs (2000: 23-26).

„*espíritus rectos*“ anzusetzen. Der Fokus müsse auf der Produktion von Dramen liegen, die in politischer, ästhetischer und moralischer Hinsicht ‚aufklärungskonform‘ seien.

Folglich will Jovellanos zur Erreichung seiner Ziele einen Theaterwettbewerb ausrufen, „*a los ingenios que quieran trabajar para el teatro*“ und schlägt zudem vor, zwei jährliche Dramatikerpreise von 100 *dobloones* sowie eine Goldmedaille für die Dichter der besten Dramen auszusetzen. Damit sollen monetäre und ideelle Anreize für Dramatikerinnen und Dramatiker geschaffen werden, sich aktiv am dramatischen Reformprozess zu beteiligen. Auf diese Art würde man in kurzer Zeit eine Vielzahl guter Dramen hervorbringen. Aufgabe der *Academia* sei es nun, die Besten zu prämiieren, weitere aufführens-werte Stücke auszusuchen (BNE Ms. 9327: 60), sie zu korrigieren, zu drucken und Hinweise zu deren Verbesserung abzugeben.⁴⁹

[F]uera del concurso escriba è imprima el que quisiere sus producciones; pero ningun drama, sea el que fuere, pueda presentarse a la scena en Madrid, ni en las Provincias, sin las aprobaciones de la misma Academias [!] assi se cerrara de una vez la puerta a la licencia que ha reynado hasta aqui en materia tan enalassada con las ideas y costumbres publicas. (BNE Ms. 9327: 60-61)⁵⁰

Es erscheint erstaunlich, dass die hier getätigte Aussage von Jovellanos, freilich unter genau umgekehrten Vorzeichen, ebenso gut als Beschreibung der gegenwärtigen Theatergepflogenheiten herangezogen werden könnte, die – um im jovellanischen Duktus zu bleiben – folgendermaßen lauten müsste: Abseits der Konkurrenz um Bühnenpräsenz und Publikumsgunst kann jeder neoklassizistische Dramatiker seine Stücke nach Belieben schreiben und drucken, aber keiner der Aufklärungsdramatiker schafft es ohne die Approbation der Schauspieltruppen, dass seine Werke auch aufgeführt werden. So bleiben die Pforten des profanen Tempels⁵¹ tunlichst vor vernunftgelenkten, vergnügungsfeindlichen Ideen verschlossen.

Um sein Ziel – die Umkehrung dieses Umstands ins Gegenteil – zu erreichen, muss Jovellanos also drei Faktoren gegeneinander vertauschen. Erstens das ‚Innen‘ gegen das ‚Außen‘: Was bisher außerhalb des laufenden Konkurrenzkampfes um die Gunst der Schauspieltruppen und

⁴⁹ Dieses Bestreben, Auflistungen, gleichsam Inventarlisten guter oder zumindest aufführbarer Stücke zu führen, ist bei Jovellanos nicht neu. Theoretiker und Dramatiker ebenso wie reformwütige Günstlinge in höfischer Einflussnahme hatten ähnliche Listen im Sinne oder auch ausgeführt. Exemplarisch sei das Unterfangen von Bernardo de Iriarte im Auftrag des Conde de Aranda angeführt.

⁵⁰ Auch nach diesem Absatz findet sich ein Hinweis auf die Abschrift: nach dem zitierten Satz folgen drei Zeilen eines Textes, der ein paar Seiten zuvor zu lesen steht („*la Religion y la Politica ansia por esta reforma. no se crea que tanta perfeccion sea inaccessible à*“), die wieder durchgestrichen wurden; links neben dem Text befindet sich ein Tintenfleck. Offenkundig wurde die Abschrift unterbrochen und an falscher Stelle wieder aufgenommen, woraus sich die Irrungen im kopierten Text erklären lassen.

⁵¹ Vgl. hierzu einmal mehr die latent mitzudenkende Koexistenz des heiligen Tempels der Kirche und des profanen Tempels des Theater, die bereits in der Einleitung thematisiert wurde und die in der vorliegenden Arbeit gleichsam als epochale Prämisse stets mitzulesen ist. Schiller etwa (1962 [1782], Bd. 20, erster Teil: 79) bezeichnet das Theater als „*ein[en] Tempel, wo der wahre natürliche Apoll, wie einst zu Dodona und Delphos, goldne Orakel mündlich zum Herzen redet*“.

um hohe Publikumspräsenz stattgefunden hat, stellt Jovellanos jetzt ins Innere, ins Zentrum des Wettbewerbs. Wer vorher im Inneren des Theatersystems erfolgreich operierte, darf nun lediglich „fuera del concurso“ seine Stücke schreiben und drucken. Zweitens handelt es sich um ein Vertauschen von ‚Oben‘ gegen ‚Unten‘ in Gestalt der Legitimationsinstanzen: Anstelle der Schauspieltruppen, denen Stücke zugetragen wurden, die sie nach ihrem spontanen Ermessen für Bühnentauglich befanden oder ablehnten, führt Jovellanos mit der Akademie eine neue Bewertungsinstanz ein, die als gesellschaftliches Subsystem ähnlich geschlossen operiert wie die Madrider Theatertruppen, allerdings unter gänzlich anderen Prämissen. Die Kriterien einer ungebildeten sozialen Gruppe, die der untersten Gesellschaftsschicht angehört, werden eingetauscht gegen die Maßstäbe von Vertretern der gegenwärtig höchsten Bildungs- und Gesellschaftsschicht. Die niedere Unterhaltungsform soll folglich aufsteigen zur sublimen Kunstform, was somit die dritte hier durchgeführte Vertauschung repräsentiert: das ‚Triviale‘ gegen das ‚Gehobene‘, populäre Volksstücke gegen elitäre neoklassizistische Dramen. Wenn die Dramatik einmal reformiert sei, fehle noch die Verbesserung der Aufführungen, die notwendigerweise bei den Schauspielern anfangen müsse, folgert Jovellanos.

[E]s verdad que à juzgar por el descuido con que son elegidos nuestros comediantes, debemos confesar que hacen prodigios; por que como seria de esperar, que entre unas gentes sin educacion, sin ningun genero de instruccion ni enseñanza, sin la menor idea de la teoria de su arte, se hallasen de tiempo en tiempo, algunos de tan estupenda abilidad, como admiramos en el dia? en ellos el ingenio hace lo mas, o lo hace todo. (BNE Ms. 9327: 61)

Das Reformvorhaben beginnt mit einer Relativierung. Die Schauspieler bewegen sich fern von Regeln und Methoden, wohl aber wohnt einigen von ihnen ein gewisses ‚ingenium‘ inne, das sie auf der Bühne Eindrucksvolles vollbringen lässt. Was in Komödien durchaus vorstellbar ist, gilt allerdings nicht für die Tragödie, für deren angemessene Aufführung die Beherrschung der Deklamationskunst mit ihren Regeln und Prinzipien (vgl. BNE Ms. 9327: 62) essentiell ist.⁵² Die Einführung von *Academias Dramaticas* könnte zur theoretischen und praktischen Vermittlung der Kunst der Deklamation ebenso beitragen wie die Förderung von Privattheatern, die für Jovellanos eine wichtige Säule seiner Reformpläne darstellen.

Die folgende Auflistung von Bestandteilen einer zeitgenössischen Theateraufführung, die mit der Einführung einer solchen Ausbildung verschwinden sollten, offenbart ein anschauliches Panorama des Madrider Theaterlebens – als tumultartiges, chaotisches Durchbrechen von

⁵² In diesem Sinne konstatiert auch Friedrich Schiller der Deklamation den Status als wichtigstes Ausdrucksmittel der Schauspielerinnen und Schauspieler: „Deklamazion ist immer die erste Klippe, woran unsere mehreste Schauspieler scheitern gehen, und Deklamazion wirkt immer zwei Drittheile der ganzen Illusion. Der Weg des Ohrs ist der gangbarste und nächste zu unserem Herzen.“ (Schiller 1962 (1782): 85)

dramatischer Illusion bar jeglicher ‚propiedad‘ und ‚decencia‘, also aufklärerischen Anstands und Adäquatheit.

[E]l soplo y acento del apuntador tan cansados como contrarios a la ilusion teatral, el tono bajo e insignificante, los gritos y ahullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes descompasados que son alternativamente la risa y el tormento de los espectadores. finalmente aquella perenne distraccion, aquel impudente descaro, aquellas miradas libres aquellos meneos indecentes, aquellos enfasis maliciosos, aquella falta de propiedad, y de aire noble, que se avierte en casi todos los comicos, que tanto excita el relincho de la gente desmandada, y procaz, y tanto tedio causa a las personas cuerdas, y bien criadas.“ (BNE Ms. 9327: 63)

Parallel zu den oben erläuterten Dramatikerpreisen schlägt Jovellanos jährliche Preise für die Schauspieler „mas sobresalientes en talento juicio y aplicacion“ (BNE Ms. 9327: 63) vor und zieht auch andere Boni in Erwägung. Diese sollen zum einen die Qualität der darstellenden Zunft heben, zum anderen ihr öffentliches Ansehen verbessern. Wenngleich ihnen auf der Bühne mitunter große Verehrung gezollt wird, fallen Schauspielerinnen und Schauspieler außerhalb des Theaters in gesellschaftliche Ungnade – als symbolisch gewichtigstes Merkmal sei hier exemplarisch das Untersagen eines kirchlichen Begräbnisses genannt.

[A]lgunas distinciones de honor à que no serán insensibles, quando pasando el teatro à ser lo que debe ser, dejen nuestros comicos de ser lo que son, y enfin alguna colocacion, ó decente destino fuera del teatro, dado a los mas eminentes por recompensa de largos y buenos servicios hechos en el, ácabarian de honrar y mejorar esta profecion, hoi tan atrasada y envilesida entre nosotros. (BNE Ms. 9327: 64)

Nach Dramaturgie und Schauspielkunst soll als dritte Größe die Dekoration (BNE Ms. 9327: 64) einer Erneuerung unterzogen werden. Zu bemängeln gibt es vieles, denn im Vergleich zum Fortschritt der Schönen Künste ist die Ausstattung der Theaterhäuser erbärmlich⁵³, so das Urteil. Ersichtlich ist daraus zum einen die Tatsache, dass das Theater in Spanien weit davon entfernt ist, in der Riege der ‚Künste‘ zu rangieren. Ersichtlich ist zum anderen aber auch die zumindest implizit mitschwingende Darstellung der finanziellen Not an den spanischen, zumal Madrider Theaterhäusern. Gegen die Abgrenzung des Theaters von anderen Kunstformen wehrt sich Jovellanos naturgemäß heftig und stellt ihm sogar das Zertifikat einer Kunstform aus, die alle anderen Künste in sich vereint – „El teatro es domicilio propio de todas las artes“ (BNE Ms. 9327: 65). Folglich müsse es aber auch eine adäquate ästhetische Erscheinung an den Tag legen.

⁵³ Vgl. dazu auch die Darstellung der Situation in den *Papeles Referentes a los teatros de Madrid*, in denen über einen Zeitraum von nahezu 40 Jahren hinweg kontinuierlich die mangelnde Ausstattung der Bühnen und Theaterräume beklagt wird.

[...] en el todo debe ser bello, elegante, noble, decoroso, y en cierto modo magnifico: no solo por que así lo piden los objetos que se representan en el, sino tambien para dar exemplo⁵⁴ y fomentar las artes de luxo y comodidad y propagar por su medio el buen gusto en toda la nacion. (BNE Ms. 9327: 65)

Der Erziehungs- und Bildungsauftrag des Theaters wird hier ergänzt durch seine Förderfunktion anderer Kunstformen, aber auch diesmal mit dem Ziel der Volksbildung und Erziehung. Was Jovellanos zu seiner Zeit an Schönen Künsten im Theater vorfindet, davon malt er ein wahrlich unschönes Bild: Die Musik im Theater sei ebenso „necia“ und „incoherente“ wie die Poesie, die sie begleitet (BNE Ms. 9327: 65) und die Tänze nichts weiter als eine „miserable imitacion de las libres é indecentes danzas de la infima plebe“ (BNE Ms. 9327: 65).

Die bisher in Einzelaspekten dargestellte grundlegende strukturelle Erneuerung des Theatersystems will Jovellanos in die Hände von „personas inteligentes“ legen (BNE Ms. 9327: 65). Die bereits angeführten Dichotomien finden sich auch in diesem Abschnitt seines Diskurses wieder. Durch die Redundanz zahlreicher bereits genannter semantischer Felder wird die Dringlichkeit des Anliegens hervorgehoben und die Abgrenzung zwischen ‚altem‘ und ‚neuem‘ gesellschaftlichen Theaterverständnis verstärkt.

In diesem Zusammenhang findet sich bereits ein Vorzeichen auf die Theaterreform von 1800 und die damit einhergehende (zumindest kurzfristige) Verstaatlichung der bis dahin städtisch verwalteten Theaterhäuser. Für die *magistrados municipales* sei die Aufgabe der Theaterverwaltung zu viel, merkt Jovellanos an, daher sollten die Theaterdirektoren im Einverständnis mit ihnen vorgehen und ihnen nur die „exercicio de Jurisdiccion“ überlassen (BNE Ms. 9327: 66).

Wesentlichen Einfluss auf die Wirkung eines Dramas hätte schließlich der Aufführungsort, so Jovellanos. Seine These erscheint einleuchtend: Äußere Form, Schmuck und Pracht der Bühne beeinflussen das Publikum ebenso wie die dargebrachten Stücke und bewirken, dass das Gebotene ruhig und besonnen betrachtet wird. Um dies zu erreichen, seien allerdings gewisse – politische wie praktisch-bauliche Vorkehrungen notwendig, die zuallererst den Zuschauerbereich der Häuser betreffen.

Falta sin embargo, una providencia para assegurar à esta tranquilidad, y es bien estraño que no se haia tomado hasta àhora. no he visto jamas desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio, prescindo de que esta circunstancia lleva al teatro entre algunas personas honrradas y decentes muchas obscuras y valdias, atraidas alli por la baratura del precio; pero fuera de esto, la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas lo mas del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado, y muchas veces llevado aca y alla mal de su grado, basta y sobra para poner de

⁵⁴ In der Fassung der *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (Jovellanos 1999) ist an dieser Stelle statt „exemplo“ das Wort „empleo“ zu lesen, was der gesamten Aussage eine andere Bedeutung verleiht und zu einer interessanten Lesart verleitet: Das Theater soll nicht nur als Kunstform mit gutem Beispiel vorangehen, sondern noch viel mehr den anderen Künsten durch seine Existenz eine Aufgabe, eine Anstellung geben.

mal humor al espectador mas sosegado y en semejante situacion ¿quien podra esperar de el moderacion y paciencia? (BNE Ms. 9327: 67-68)

Einmal mehr vermitteln Jovellanos' Beobachtungen hier das Bild des Zuschauerraums als brodelnden, wallenden Behälter, dessen Inhalt in seinen impulsiven, ausufernden Bewegungen nicht kontrollierbar scheint. Das Verhalten insbesondere des Publikums im *patio* verläuft – konträr zur beschriebenen ruhigen Beobachtung des Bühnengeschehens – als tumultartige, chaotische Zusammenkunft rüpelhafter Vertreter niederer Gesellschaftsschichten.

[...] entonces es quando del monton de la chusma sale el grito del insolente Mosquetero, las palmadas favorables ò adversas de los chisperos, los silvos y el mormullo general que desconciertan al infeliz representante, yapuran el sufrimiento del mas moderado y paciente espectador. (BNE Ms. 9327: 68)

Eine weitere Vertauschung – die wohl nachhaltigste im gesamten Reformprozess – ist also vonnöten, um dem Chaos Einhalt zu gebieten: die des ‚Stehens‘ gegen das ‚Sitzen‘. Die hier genannten lautstarken Urteilsbekundungen sollen nicht primär verhindert, aber doch kanalisiert werden. Denn die aktive Anteilnahme des Publikums kommt Jovellanos in seinen Reformplänen gerade recht, es gilt nur, sie in geordnete, neoklassizistische Bahnen zu lenken, damit, wie bereits erläutert, moralisch verwerfliches Verhalten nicht nur auf der Bühne kritisiert werde, sondern auch vom Publikum, etwa durch Pfiffe und Gelächter. Auch hier geht es um Hierarchisierung, Ordnung und Kontrolle. Wenn das Publikum sitzt, gibt es keinerlei Unruhen, da jeder Zuschauer bzw. jede Zuschauerin von vier Leuten umgeben sei, die sein oder ihr Verhalten beobachten (und es gegebenenfalls vor Richtern bezeugen können) und daran interessiert sind, dass Ruhe bewahrt werde. (BNE Ms. 9327: 68) Damit würden die Unterschiede in den Zuschauerreihen getilgt, alle würden sitzen, auch die Menschen im *patio*, und die Unruhe hätte folglich ein Ende. Eine Reform allerdings, die „tan radical y completa“ (BNE Ms. 9327: 68) sei, fordere ihren Tribut auf allen Ebenen, argumentiert Jovellanos weiter und er nennt die Zahlungen der Theaterhäuser an städtische Wohlfahrtseinrichtungen als einen der zu überdenkenden Faktoren in einem solchen Reformprozess. Diese Zahlungen seien die Hauptursache für die dürftige Ausstattung der Häuser, die miserable Bühnendekoration und die mikrigen Schauspielergehälter. Zwei Forderungen hält er parat, dass erstens alle Einnahmen wieder den Truppen zugute kämen und zweitens die Eintrittspreise deutlich erhöht würden. Es geht also um ästhetische und künstlerische Neuerungen, die zugleich an finanzielle Strukturreformen (vgl. dazu näher Kap. 4) gekoppelt sind, um das Theater zu jenem Ort zu machen, den Jovellanos als idealtypisch vor Augen hat:

una escuela para la Juventud, un recurso para la ociosidad, una recreacion y un alivio de la fatiga de los negocios de las molestias de la vida publica, y del fastidio de las impertinencias de la privada. esta carestía de las entradas alejara el Pueblo del teatro; y para mi tanto mejor. (70)

Der letzte Satz des hier zitierten Absatzes erscheint in seiner Deutlichkeit verblüffend und anmaßend zugleich. Es überrascht, dass Jovellanos ganz drastisch den Ausschluss des gemeinen Volkes auf die gleiche Stufe stellt wie dramaturgische Verbesserungen und finanzielle Umstrukturierungen – alles führt gleichermaßen dazu, dass das Theater ‚besser‘ werde. Er wolle niemandem die Türen zum Theater verschließen, halte aber viel von indirekter Ausschließung der Arbeiter, Armen und anderer niederer Bevölkerungsschichten durch eine simple Strategie. Für sie sei Zeit gleichbedeutend mit Geld, folglich würden sie dem Theater ohnehin fernbleiben, sobald der Eintritt zu teuer würde.

Hier wird mehr als in allen anderen Stellen des Textes deutlich, dass es sich um einen Diskurs auf der Metaebene über das Theatersystem handelt, der gar nicht von der Absicht getragen wird, eine direkte Kommunikation mit ihm aufzubauen. Vielmehr ist eine Reform des Theaters ohne Einbeziehung seiner Akteure beabsichtigt. Weder die *autores de compañías*, noch die Schauspielerinnen und Schauspieler und am allerwenigsten die Zuschauerinnen und Zuschauer werden in den Reformprozess einbezogen. Vielmehr soll das alte, traditionelle Theatersystem durch Irritationen wie Erhöhung der Eintrittspreise oder Implementierung einer neuen Dramengattung (des *genus sublime*) zu Fall gebracht werden. Nach einem halben Jahrhundert gescheiterter Reformversuche unter Einbeziehung des bestehenden Theatersystems und eines Publikums aus allen Gesellschaftsschichten muss als logische Konsequenz nun der Ausschluss der störenden Faktoren aus dem Reformprozess folgen. Dahinter steht einmal mehr die Ideologie des aufgeklärten Absolutismus. Alles für das Volk, aber nichts durch das Volk zu tun bedeutet auch, eine strenge hierarchische Ordnung einzuhalten, in der jeder und jede an seinem und ihrem Platz erhalten und unterhalten wird. Jovellanos führt diesen Gedanken am Ende seines Diskurses noch weiter, noch extremer aus und attestiert allen niedrigen Gesellschaftsschichten sogar eine schädliche Wirkung des Theaterbesuchs.

He dicho que el Pueblo no necesita espectaculos, ahora digo, que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del infimo) el de la corte. del primer Pueblo a la antigüedad, del que daba leyes à el mundo, decia juvenal, que se contentaba en su tiempo con Pan⁵⁵ y Juegos del circo; el nuestro pide menos (permitasenos esta expresion) sera bien se contente con Pan y callejuela. quiza vendra un dia de tanta perfeccion para nuestra scena, que pueda presentar hasta en el genero infimo y grosero, no solo una diversion inocente y sencilla, sino tambien instructiva y provechosa. entonces, a caso convendria establecer teatros baratos para divertir en dias de fiesta el pueblo de las grandes capitales; pero este

⁵⁵ Im Ms. 5818 findet sich an dieser Stelle eine interessante (ungewollte?) Abweichung. Anstelle des antiken Leitspruchs „pan y juegos“, *panem et circenses*, ist von „paz y juegos“ die Rede – angesichts der überstandenen (gegen England) und bevorstehenden (gegen Frankreich) kriegerischen Auseinandersetzungen, die Spanien erschüttern, ein durchaus nachvollziehbarer Wahlspruch.

momento esta mui distante de nosotros, y el acelerarle puede ser mui arriesgado; quedese pues, entre las esperanzas y bienes deseados – fin –“

Der Umstand, dass hier abschließend eingeräumt wird, es sei in ferner Zukunft denkbar, den Wirkungskreis der (dann selbstverständlich bereits reformierten) Bühne in Form von „teatros baratos“ auch wieder auf niedere Gesellschaftsschichten auszuweiten, mutet wie ein leiser Beschwichtigungsversuch an. Wie wenig ernstzunehmend er ist, zeigt die anschließende Relativierung, dass eine forcierte Entwicklung hin zu dieser Erweiterung höchst riskant sei – Jovellanos macht freilich nicht deutlich, für wen sich das Unterfangen riskant gestaltet. Implizit lässt er sehr wohl zwischen den Zeilen erkennen, dass es ganz im Sinne einer aufklärerischen Gesellschafts- und Wissensordnung ist, den uneingeschränkten Zugang zum Theater auch auf lange Sicht „Hoffnung und Wunschdenken“ bleiben zu lassen.

1.3. Konfrontationen: diskursive Theorie vs. performative Praxis

Die diskursive Auseinandersetzung mit dem Theater aus neoklassizistischer Perspektive geht in Spanien, wie bisher mehrmals erwähnt wurde, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kaum über eine Darstellung auf der Metaebene hinaus. Das spanische Theatersystem wird von ihr nicht direkt erreicht, sondern lediglich von einer Beobachtungsebene in theoretischen Diskursen, Vorworten, Zeitungsartikeln und Kommentaren herabblickend analysiert und kritisiert, wie beispielsweise auch Palacios anmerkt:

Los abundantes estudios matizaron una teoría nueva, racionalista, que pretendía renovar el mundo del espectáculo. Pero la creación literaria, aun habiendo producido algunas obras de interés y de abrir nuevos cauces al teatro moderno de corte burgués, no consiguió conectar con el gran público. El cumplimiento de las reglas daba a la comedia una cierta sequedad argumental, muy alejada de los gustos generales. (Palacios 2003: 1573)

Palacios bringt hier das Problem der neoklassizistischen Theaterreform über ein ganzes Jahrhundert hinweg zur Sprache. Mit den Mitteln der Ratio die Welt der – völlig unrationalen – Theaterspektakel zu reformieren hat zwangsläufig zur Folge, dass der Großteil des spanischen Theaterpublikums ebenso wie Volksschauspielerinnen und –schauspieler nicht berücksichtigt werden können. Wenn auch Teile der bürgerlichen Gesellschaft Gefallen an den neuen Formen fanden, so konnte die Anknüpfung an den vorherrschenden Theatergeschmack nicht gelingen. In ähnlicher Weise argumentiert auch Jehle, wenn er zusammenfassend schreibt:

Wenn die neoklassizistische Reform des Theaters eine Episode bleibt, dann nicht zuletzt deshalb, [...] weil ihre „von oben“ betriebene Form das Volk als bloß passiven Gegenstand von Erziehung konzipiert und ihm die „Erziehung“ durch das geschichtliche Handeln selbst verweigert. Die Theaterreformer wussten, dass die Abfassung gelehrter Abhandlungen nicht genügte, auch wenn Luzáns Poetik von 1737

ihnen ein entscheidendes Argument geboten hat: Sie hat das Moralische vom Ästhetischen wenn nicht getrennt, so doch das Bewusstsein für diesen Unterschied angebahnt. (Jehle 2010: 133)

Dramentheorie und populäre Theaterpraxis operieren demnach als zwei völlig voneinander entkoppelte Systeme. Zudem herrscht auch noch nicht die von Luhmann formulierte „Einsicht, daß man nicht mehr nur über Kunstwerke so wie über alle anderen Gegenstände auch, sondern auch durch Kunst kommunizieren kann.“ (Luhmann 1997: 33). Dies ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass dem spanischen Theater aufgrund seiner formalen und ästhetischen Beschaffenheit noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts der Kunstwerkcharakter abgesprochen wird. Zum anderen funktioniert diese primäre Kommunikation der – als solcher noch nicht anerkannten – Kunstform Theater wie andere indirekte Kommunikationsformen nicht nach dem strikten ja/nein-Code und scheint vielleicht gerade deshalb für die binäre Klassifizierungsstruktur der Aufklärer so schwer greifbar. In jenen Fällen, in denen der Versuch unternommen wird, neoklassizistische Dramentheorie anhand von konkreten Stücken zu veranschaulichen (vgl. Montianos *Virgina* und *Ataúlfo* oder Moratíns *La comedia nueva*), offenbart sich das neoklassizistische Theater als neues Subsystem, das erst langsam strukturelle Kopplungen zu anderen Systemen aufbauen kann. Es bleibt – noch – isoliert als Teil am Rande des Theatersystems, wie Palacios Fernández es zutreffend beschreibt.

La evidencia de ser un teatro nuevo, distinto del anterior, del que tiene éxito en los ambientes populares, es la actitud agresiva con que lo reciben los incondicionales del viejo estilo: poetas, “autores”, cómicos y público. La polémica era inevitable, en unos para procurar que no se llevasen a escena las obras nuevas, en otros para descalificar literariamente, moralmente, de mano de los clérigos, o en su ideología, el teatro tradicional. (Palacios Fernández 1988: 64)

Die hier erwähnte Polemik zwischen zwei Theaterkonzepten, ‚antiguo‘ und ‚moderno‘, aber vor allem zwischen Dramentheorie und Schauspielpraxis wird nachstehend anhand drei exemplarischer Beobachtungen beider Systemränder zu zeigen sein.

1.3.1. Aussparungen: Reformdiskurse ohne Aufführungskonzept

Von den genannten dramentheoretischen Diskursen befassen sich lediglich Gaspar Melchor de Jovellanos‘ *Memoria* und Moratíns *La comedia nueva* mit konkreten Aspekten der Aufführung bzw. einer ‚Inszenierung‘ im heutigen Sinne.⁵⁶ Letzere operiert als Teil des von ihr

⁵⁶ In anderen Diskursen zum Theater finden sich sehr wohl Anmerkungen zur Schauspielkunst. Luzán schrieb 1751 seine *Memorias literarias de Paris* und übersetzte Teile von Francesco Riccobonis *L’art du théâtre*. Nipho veröffentlichte 1763 im *Diario Extranjero* Riccobonis *De la réformation du théâtre*. 1783 publizierten Ignacio Meras und Queipo de Llano (unter dem Pseudonym José de Resma) *El arte del teatro*, ebenfalls eine Übersetzung desselben Autors. In den 80er und 90er Jahren folgten weitere Übersetzungen, unter anderem von Engel, *Ideas sobre el gesto y la acción teatral*. Interessant scheint aber, dass in den hier analysierten Texten, die gleichsam zum

beobachteten Systems, das Theater erscheint gleichzeitig als Sprachrohr und Ziel der Reformideen; eine Strategie, die Moratín als einzig wirkungsvolle Vorgangsweise erachtet, wie aus dem Vorwort zu *La comedia nueva* hervorgeht.

Y qué otro medio se hallaria mas conveniente que el de presentar en el teatro, castigados y expuestos al desprecio general, los vicios del teatro mismo? qué otra respuesta puede darse á los que atribuyen al mal gusto de toda una nacion la decadencia de nuestra Poesía Dramática, que ridiculizarlos y confundirlos á los ojos de la misma nacion ofendida por ellos? y qué mayor servicio podrá hacer un escritor que el de explorar la opinión pública, rectificarla con sólidas doctrinas, y facilitar al gobierno por este medio la mas pronta execucion de sus ideas? (Moratín 1792: 4)

Doch auch Moratín wählt nicht den Weg der direkten Interaktion mit jenen, „que atribuyen al mal gusto de toda una nacion la decadencia de nuestra Poesía Dramática“. Vielmehr geht es einmal mehr darum, über sie zu schreiben und zu urteilen. Interessant erscheint auch die Tatsache, dass Moratín die Handlungsmacht nicht den Theaterschaffenden selbst, sondern der Regierung zuschreibt. Das bestehende Theatersystem ist für ihn (und andere Kritiker) nur insofern erneuerbar, als es durch ein anderes ersetzt wird. Der Erneuerungs- als Ersetzungsprozess kann für ihn nur unter der Schirmherrschaft der Regierung vonstatten gehen. Dies ist zum Teil mit dem geringen sozialen und künstlerischen Ansehen der Schauspielerinnen und Schauspieler⁵⁷ zu begründen, zum Teil aber auch dem neoklassizistischen Theaterverständnis geschuldet, das ‚Theater‘ vorrangig als ‚Drama‘ und daher als literarische Gattung⁵⁸ wertet. Bis zum Ende des Jahrhunderts wird vielfach der Dramentext als wichtigstes Element im Theater betrachtet (vgl. Álvarez Barrientos 2003: 1491). In den weiteren bereits untersuchten Diskursen finden sich – wohl auch aus diesem Grund – kaum konkrete Anmerkungen zur Aufführungspraxis bzw. zu ihrem Reformbedarf. Bis auf wenige Hinweise zu einzelnen Aspekten des Bühnengeschehens werden diese fast durchgehend ausgespart. Für Joaquín Álvarez Barrientos ist diese Vorgangsweise hauptverantwortlich für den geringen Erfolg der zahlreichen Erneuerungsversuche im Laufe der Epoche:

Kanon neoklassizistischer Dramentheorie gezählt werden, eine starke Konzentration auf den Dramentext zu beobachten ist und performative Aspekte nahezu außer Acht gelassen werden.

⁵⁷ Diese Problematik wird nicht nur ex post von Theaterhistorikerinnen und –historikern aufgegriffen, sondern beschäftigt bereits zeitgenössische Kritiker. So fragt u.a. Juan Francisco Plano 1798 in seinem *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* (BNE, Sign. T/11389), weshalb Schriftsteller ungleich höher angesehen sind als Schauspieler, wenn doch beide das gleiche Ziel verfolgen bzw. im Dienste der gleichen Sache stehen.

⁵⁸ Dies gilt umso mehr, als das Bürgertum des 18. Jahrhunderts wachsenden Gefallen am Lesedrama findet. Die Verbreitung der Stücke nicht nur durch Aufführungen, sondern auch (und bisweilen ausschließlich) durch den Druck ermöglichen neue stilistische Wege in der Dramatik, wie etwa Palacios (2003: 1565) festhält: „Los burgueses del XVIII entretenían su ocio con la lectura de comedias, ya que el teatro popular ofrecía obras con exceso de fabulación, argumentos densos y peripecias que acercaban el drama a la novela. La demanda fue tan grande que las imprentas más notables de las ciudades españolas hicieron ediciones baratas de colecciones teatrales („series“).“

Seguramente no tener en cuenta la opinión de los afectados fue una de las causas del fracaso de las reformas, a menudo propuestas por personas que sólo conocían el teatro desde fuera o que valoraban más al autor que al actor.“ (Alvarez 2003: 1493)

Luzán etwa widmet der Musik und dem „aparato teatral“ ein vergleichsweise kurzes Kapitel (Luzán 2008: 573-576)⁵⁹, in dem er zunächst auf die Schauspielerinnen und Schauspieler bzw. auf die Figurendarstellung im Drama eingeht.

Por lo que toca a las personas de los representantes se habría de procurar que cada uno hiciese el papel más apropiado a su genio o a su habilidad, a su estatura y a su edad. Y si se pudiera lograr que los representantes fuesen hombres de alguna capacidad e ingenio, o a lo menos que hubiesen leído algunos libros de buenas letras, sin duda harían mejor su papel. (Luzán 2008: 574)

Zwei delikate Themen spricht Luzán hier an. Zum einen ist klar erkennbar, wenn auch nicht explizit formuliert, die Forderung nach *verosimilitud* nicht nur in der dramaturgischen Gestaltung der handelnden Personen, sondern auch in ihrer Repräsentanz auf der Bühne. Zum anderen manifestiert sich darin jener Wunsch nach einem Mindestmaß an Bildung bzw. Ausbildung für Schauspielerinnen und Schauspieler, der von Vertretern der Aufklärung bis ans Ende des Jahrhunderts wiederholt erfolglos geäußert wird. Bei der Auswahl der Akteure sei Rücksicht zu nehmen auf Eignung, Statur oder Alter, meint Luzán und richtet sich damit an ein Besetzungssystem, das aus der barocken Typenkomödie übernommen und bis zum Ende des Jahrhunderts beibehalten wird. Durch die Starre dieser Besetzungspolitik kommt es immer wieder zu Diskrepanzen zwischen Dramenfigur und Bühnendarstellung. Auch die Kostüme unterliegen dem Postulat der Wahrscheinlichkeit, sie sollten die Wirklichkeit wahrheitsgemäß nachahmen und zudem etwas verbessern, so Luzán.

Etwas mehr Aufmerksamkeit schenkt Luzán der Musik im Theater, allerdings ex negativo. Da es im Theater keinen Chor mehr gebe (wie in der Antike), sei die Einführung der Musik ebenfalls nicht notwendig, argumentiert Luzán, zumal sie in ihrer Wirkungskraft nicht an eine gute Darstellung heranreiche.

Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; demás que el canto en los teatros siempre tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura con que enajena los ánimos y la atención, desluce todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo, en vez de este deleite, que podemos llamar racional porque fundado en razón y en discurso, otro deleite de sentido, porque es producido solamente por las impresiones que en el oído hacen las notas armónicas, sin intervención del entendimiento ni del discurso. (575)

⁵⁹ Zum Vergleich: Das erste Kapitel des dritten Buches in *La poética*, „De la poesía dramática española, su principio, progreso y estado actual“ umfasst 26 Seiten, Kapitel II über die Regeln der dramatischen Dichtung ist mit 17 Seiten ebenfalls relativ umfangreich.

Geht es nach Luzáns Kriterien, widerspricht vor allem der Gesang im Theaterstück allen Regeln des ‚buen gusto‘. Seine bloße Existenz ist als *inverosimilitud* zu werten, dazu kommt der störende Faktor seiner zerstreuen Wirkung auf das Publikum, die alle dramaturgische Arbeit des Dichters zunichte zu machen vermag. Der positiven Wirkung des gesprochenen Wortes auf dem Fundament der ‚razón‘ steht hier die negative Wirkung des gesungenen Wortes auf der Basis des ‚sentido‘ gegenüber. Es herrsche keine Einigkeit unter den Gelehrten, ob im antiken griechischen oder römischen Theater überhaupt gesungen wurde, „como se hace al presente en los dramas italianos que se llaman óperas“ (Luzán 2008: 576), berichtet Luzán und macht in einem Nachsatz seine Haltung gegenüber Musik und Gesang im Theater unmissverständlich klar. „Pero muchos hombres sabios son de parecer que con ella no ha ganado nada el teatro.“ (Luzán 2008: 576).

Montiano geht im *Discurso I* lediglich einmal auf die szenische Umsetzung seiner Tragödie *Virginia* ein, und zwar bei der Angabe des Ortes, ergo des Bühnenbildes: „La Scena es en el Foro de Roma“ verrät eine der wenigen Regieanweisungen. Den „aparato theatral“ (1750: 119) zählt Montiano indes zu den „circunstancias menos sustanciales de que se adorna la Tragedia“ (ebd.). Mit den aufwendigen, wechselnden Bühnenbildern der italienischen Oper könne die Tragödie nicht mithalten bzw. sei deren Gebrauch in der Tragödie durch das Gebot des einheitlichen Ortes ohnehin unmöglich (Montiano 1750: 120). Nur die Perspektive auf das Forum wechsele in jedem Akt, wodurch auch unterschiedliche Gebäude zu sehen seien. Weitere Anmerkungen zur Bühne und schauspielerischen Umsetzung lässt Montiano vermissen.

Eine ebenso dürftige Information bezüglich Bühne und Schauspielkunst liefert Iriarte. Er geht nur in einer etwas ausführlicheren Fußnote auf die Aspekte der performativen Umsetzung ein bzw. betont er, gerade nicht darauf eingehen zu können. Anlass der Bemerkung ist seine Kritik an den häufig wechselnden Stücken in den beiden Madrider Theaterhäusern, ein Umstand, der unter anderem die Unart der Schauspielerinnen und Schauspieler, „de ignorar sus papeles y representar pendientes de Apuntador“ (Iriarte 1766: 79-80) nach sich ziehe. In der entsprechenden Fußnote findet sich eine Erwähnung jener Missstände, welche die Aufführung betreffen und ebenso dringend einer Reform unterzogen werden sollten. Eine solche will oder kann Iriarte an dieser Stelle aber nicht in Angriff nehmen, wie er anführt: „No toco aquí el punto de la Declamacion ó Representacion que pide un discurso separado y mui largo. Los vicios de esta y de la accion, parte tan esencial de ella, son insufribles en nuestro tiempo.“ Die Betonung liegt, so offenbart der weitere Textabschnitt, auf der gegenwärtigen Situation. Das aktuelle Ansinnen, vor allem die Deklamation auf Spaniens Bühnen an französische Vorbilder

anzulehnen, stehe nämlich konträr zur ruhmreichen Vergangenheit der spanischen Schauspielkunst.

Digo en nuestro tiempo porque ademas de que los que freqüentamos los teatros de Madrid hemos visto empeorarse aquel Arte casi de repente, cabalmente por el deseo de mejorarle, intentando imitar la Declamacion Francesa: debió de ser sin duda algun dia excelente el método de nuestra Representacion, á lo que de ella dice Riccoboni en estas palabras del tratado ya citado: „Comme les acteurs Espagnols qui cherchent toujours la verité dans leur expressions sont grands imitateurs de la nature, ils ne le son pas moins dans leur déclamations et dans leur gestes...” (Iriarte 1766: 79-80, FN 4)

Abermals ist hier, diesmal in Hinblick auf Aufführungspraxis, die ambivalente Haltung gegenüber Frankreich ebenso wie gegenüber der nationalen Theatertradition herauszulesen. Gegenüber Frankreich schwankt sie zwischen Bewunderung bzw. Nachahmung französischer Tendenzen und Abwehr ‚fremdartiger‘ Gepflogenheiten, gegenüber der nationalen Theaterkultur osziliert sie zwischen Hochhalten nationaler ruhmvoller Theatervergangenheit und Klage über den nachfolgenden ‚Verfall‘, den es zu revidieren gilt.

Auch und besonders hier, in Bezug auf Aufführung, Bühne, Schauspiel und Theaterapparat, stellen die genannten Texte nicht mehr dar als diskursive Auseinandersetzungen auf der Metaebene. Strukturelle Kopplungen zwischen den beiden Systemen kommen kaum zustande. Der Reformprozess ist als Maßnahme unter Ausschluss der entsprechenden Akteure und Aktrizen beabsichtigt. Umgekehrt agiert das spanische bzw. das Madrider Theatersystem zumeist erfolgreich unter Ausschluss neuer Stücke, Reformvorhaben oder anderer Einflüsse, wie im folgenden Kapitel und ausführlicher in Kapitel 2. beleuchtet werden soll.

1.3.2. Ausgrenzungen: verhinderte Aufführungen

Ein ‚Ausschlussverfahren‘ ist auch in die umgekehrte Richtung zu beobachten. Stücke, die nie aufgeführt wurden oder Stücke, die lange Zeit nach ihrer Entstehung erst durch entsprechende politische Intervention den Weg auf die Bühne fanden, bilden im neoklassizistischen Repertoire keine Einzelfälle. Montianos beide Tragödien, *Virginia* und *Ataúlfo*, wurden nicht auf die Bühne gebracht und blieben daher dramaturgische ‚Fingerübungen‘ zur praktischen Veranschaulichung der neoklassizistischen Regeldramatik, oder, wie es Aguilar Piñal treffend formulierte, „una simple experiencia teórica, de valor exclusivo para los historiadores del teatro español.“ (Aguilar Piñal 1982: 24-25). Ein Jahrhundert später nannte Emilio Cotarelo y Mori den vereitelten Dramatiker Montiano, den Dramentheoretiker und *contertuliente* von Iriarte, Luzán und anderen Geistesgrößen seiner Zeit bezeichnenderweise einen „hombre excelente por todos conceptos, menos como poeta“ (Cotarelo 2006: 48). Zu theoretisch, zu wenig lebendig und bühnenwirksam seien seine Dramen, lautete das Urteil, das auch Nicolás Fernández de

Moratin, einen der leidenschaftlichsten Verfechter von Aufklärung und neoklassizistischer Theaterreform, traf. Er konnte *La petimetra* ebenfalls nie aufführen, ein Drama, so die unverkennbar antiaufklärerische Beurteilung Cotarelos, „en donde campeon las famosas unidades, logradas a costa de otras inverosimilitudes mucho más repugnantes, y desprovista de interés, gracia y estilo. Así es que no pudo lograr fuese representada ni en Madrid ni en provincias.“ (Cotarelo 2006: 73). Während auch Nicolás Fernández de Moratíns Tragödie *Lucrecia* keine Chance auf Aufführung hatte, wurde zumindest seine *Hormesinda* 1770 im *teatro del Príncipe* uraufgeführt. Nach der Premiere am 12. Februar stand sie noch für fünf weitere Spieltage am Programm. Die Zuschauerzahlen bewegten sich zwischen 6109 am Premierentag und 877 am letzten Spieltag (vgl. Andioc/Coulon 2008 (1): 293) – Zahlen, die Cotarelo durchaus Anlass geben, von einem „fracaso“ zu sprechen.

El autor decía en una advertencia preliminar: „He compuesto este drama conformándome con el estilo de esta era“; pero el público debía hallar detestable tal estilo, que además venía acompañado de una versificación insoportable a castellanos oídos, como eran aquellos endecasílabos pareados. El carácter de la Condesa es repulsivo en exceso; bárbaro hasta la atrocidad el de Almanzor; y como la rigurosa unidad de acción no permitía otras expansiones, resultan insignificantes hasta la nulidad los otros personajes. (Cotarelo 2006: 131)

Die popular-nationale Perspektive des Literaturhistorikers Emilio Cotarelo y Mori führt seinen Standpunkt im Streit der *antiguos* und *modernos* mehr als deutlich vor Augen (vgl. dazu u.a. Jehle 2010). Aus der oben zitierten Kritik spricht ein großer Verehrer spanischer Barockdramatik, dem die neoklassizistischen Dichtungsversuche eines Montiano oder Moratin padre „detestable“, „bárbaro“ und „insignificante“ erscheinen müssen, nicht zuletzt, weil sie in Cotarelos Augen allesamt „unspanisch“ anmuteten (Jehle 2010: 117). Dass die Ablehnung des Publikums bzw. die vereitelte Aufführung aber in seltenen Fällen künstlerischen Kriterien unterlag und häufig auch politische Motive mit im Spiel waren, zeigt sich etwa an Cadalsos *Solaya*, einer neoklassizistischen Tragödie nach allen (von Luzán reformulierten) Regeln der antiken Dramenkunst (Aguilar Piñal 1982: 35-36), die offenkundig aufgrund der darin gezeigten Ermordung des Prinzen Selin verboten wurde (vgl. Aguilar Piñal 1982: 37). Während in Cadalsos erster Tragödie *Don Sancho García* wie auch in *Hormesinda* der Tod des Monarchen nur durch die Hand Gottes geschieht, weil dieser als einziger das Recht hat, über Leben und Tod zu entscheiden, fehlt diese Komponente in *Solaya* – in Zeiten offener Diskussionen um die Rechtmäßigkeit von Tyrannei ein klarer Verbotgrund. Die genannte Episode legt nahe, hinter der Polemik um die Spielpläne der Madrider Bühnen weit komplexere Zusammenhänge als die simple Gegenüberstellung zweier Geschmacksurteile oder Interessensgruppierungen zu suchen. Darüber hinaus ist der ökonomische Faktor im

Zusammenhang mit der Aufführung ein vorrangiges Entscheidungskriterium. Neue – neoklassizistische – Stücke lockten eine geringere Zuschauerzahl ins Theater, daher bekamen die Schauspieler mitunter viel weniger Gage als vereinbart, weil auch keine Rücklagen vorhanden waren. Für Álvarez Barrientos (2003: 1488) ist dies „una de las razones por las que los cómicos, en general, prefieran un tipo de obra comercial a las escritas por los neoclásicos, que no llevaban público a los coliseos.“ (vgl. dazu ausführlicher Kap. 4.).

Die hier genannten Gründe könnten auch ausschlaggebend für die verzögerte Aufführung von Iriartes satirischem Drama *La señorita malcriada* sein – es wurde 1788 in Fortsetzung des relativ erfolgreichen Stücks *El señorito mimado* geschrieben und veröffentlicht, fand aber erst 1791 den Weg auf die Bühne (vgl. Calderone/Doménech Rico 2003: 1607-1608). Iriartes Einakter *La librería*, geschrieben 1780, wurde erst 1798 uraufgeführt. Ein ähnliches Schicksal hatte auch Jovellanos mit seinem einzigen dramatischen Text. 1773 rief Pablo de Olavide in seiner *Tertulia* in Sevilla einen Wettbewerb aus, im Rahmen dessen sich die *contertulios* erstmals in Spanien im Schreiben der aus Frankreich kommenden Gattung *comedia lacrimosa* oder *comedia sentimental* üben sollten (vgl. Aguilar Piñal 1982: 29)⁶⁰. Jovellanos gewann mit *El delincuente honrado*, einem Stück, das heute zu den bekanntesten Dramen der spanischen Aufklärung zählt und Eingang fand in sämtliche theater- und literaturgeschichtliche Darstellungen. Die „comedia en prosa“ wurde zunächst in einem der *Teatros de los Reales Sitios* uraufgeführt und feierte – trotz angeblicher Erfolge – erst 1791 ihre Premiere im Madrider *teatro del Príncipe*.⁶¹ Dort, sowie im *teatro de la Cruz* und im *teatro de los Caños del Peral* wurde das Stück in den darauffolgenden Jahren bis 1807 noch insgesamt neun Mal aufgenommen und hielt sich jedesmal mit relativ gutem Erfolg über mehrere Tage am Spielplan (mit Ausnahme einer einzelnen Aufführung im *teatro de los Caños del Peral* 1807).

1.3.3. Aussöhnungen: der *justo medio* auf dem Madrider Spielplan

Die Besucherzahlen und die mehrfache Wiederaufnahme von Jovellanos' *El delincuente honrado* deuten darauf hin, dass die Überbrückung der Gräben zwischen Volkstheater und neoklassizistischem Theater gegen Ende des Jahrhunderts mit der aus Frankreich übernommenen *comédie larmoyante* in ihren spanischen Entsprechungen, der *comedia lacrimosa* oder der *comedia sentimental*, schließlich doch gelingt. Für Aguilar Piñal ist dieser

⁶⁰ In den *Tertulias* als Orten des intellektuellen Austauschs wurden immer wieder neue Stücke vorgetragen, vorgespielt und diskutiert.

⁶¹ Hier divergieren die entsprechenden Informationen. Laut Calderone / Doménech Rico (2003: 1609) fand die Uraufführung 1787 in Madrid statt, und zwar angeblich 20 Jahre nach der Entstehung des Werks.

Erneuerungsprozess eng mit zwei wichtigen Figuren der neoklassizistischen Theaterdichtung verbunden:

Sin poner demasiado énfasis en las prioridades cronológicas, parece admitido que entre los dos Moratines, padre e hijo, es decir, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, se va modelando la nueva comedia neoclásica, respetuosa con las reglas, que abandona los excesos imaginativos de la comedia barroca, para llevar a escena, con un estilo descriptivo y realista, los problemas y motivaciones de la nueva clase burguesa, ya en ascenso imparable, que sería la protagonista absoluta de la sociedad decimonónica. (Aguilar Piñal 1997: 42-43)

Die „nueva clase burguesa“ ist für die spanische Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts tatsächlich ein völlig neues Phänomen. Davor war ein Kunstbetrieb, der nicht auf die Gunst des Adels oder Klerus bauen musste, nicht vorstellbar. Die neue Gesellschaftsschicht bringt neue Machtverhältnisse, neue inhaltliche und strukturelle Proportionen mit sich. Der Wandel vollzieht sich allerdings langsam, zunächst unmerklich, und zeigt erst um die Jahrhundertwende Effekte in der Spielplangestaltung der Madrider Volkstheater. Palacios Fernández beschreibt den langen Prozess der Ablösung als durchwegs positiv.

No cabe duda de que el credo neoclásico y la política de espectáculos ilustrada, aunque no transformaron radicalmente el panorama del teatro, ejercieron un efecto benéfico corrector. Se purificó el estilo, que rechaza ahora la verbosidad barroca, algunas obras hasta emplearon la prosa. El predominio de las comedias sentimentales, con sus historias realistas y burguesas, favoreció una mayor proximidad a las reglas neoclásicas, aunque éste no fuera un proyecto estético de sus autores. (1573-1574)

Auch wenn noch 1808 die *comedia de magia* große Erfolge auf Madrids Bühnen feiert⁶², gelingt es langsam, mithilfe der ‚neuen‘ Gattung dem ‚alten‘ Volkstheater den Rang abzulaufen. 1806 löst Moratíns *El sí de las niñas* Moncíns *Marta la Romerantina* als meistgespieltes Stück der Epoche ab und leitet damit auch die symbolische Ablöse der *comedia de magia* durch die *comedia lacrimosa* und der *antiguos* durch die *modernos* ein.

⁶² Vgl. Andioc/Coulon 2008: Der zweite von insgesamt fünf Teilen von Salvo y Velas *El mágico de Salerno* wurde zwischen 9. und 26. Jänner 1808 insgesamt 18 Mal im *teatro de la Cruz* aufgeführt und erreichte an den ersten zehn Spieltagen jeweils zwischen 8000 und 9000 Zuschauer, danach sanken die Zahlen auf 6000 bis 7000 und am letzten Tag auf 3059 Zuschauer.

2. Dramaturgie und Spielpläne

Die neoklassizistischen Forderungen nach Reform und Regulierung des nationalen Dramenrepertoires finden, wie bereits in Kap. 1. erläutert, auf den Bühnen des spanischen 18. Jahrhunderts kaum Anklang und Echo. Dieser Umstand soll im folgenden Kapitel anhand der performativen Praxis in den beiden Madrider Volkstheatern – dem *teatro de la Cruz* und dem *teatro del Príncipe* – exemplarisch veranschaulicht werden.⁶³ Wie Jovellanos in seiner *Memoria* vermerkte, waren in beiden Häusern immer noch mehrheitlich Stücke aus der Zeit unter Felipe IV., der Hochblüte des spanischen Theaters, zu sehen. Calderón und Moreto prägten bis zum Ende der Epoche gleichermaßen die Spielpläne und die Geschmacksurteile des Publikums. Dieses Kontinuum zu durchbrechen, ist ein Vorhaben, das den Neoklassizisten bekanntermaßen bis zur Wende zum 19. Jahrhundert nicht gelingen wird. Zum einen setzt es die Unterwanderung komplexer, traditionell festgelegter organisatorischer Strukturen voraus, zum anderen die Aufhebung dogmatischer nationaler ästhetischer Kriterien, die nur schwer durch ‚moderne‘ ersetzt werden können. Um die Komplexität dieser offenkundig schwer zu durchdringenden Strukturen zu verdeutlichen, soll das Hauptaugenmerk zunächst auf praktisch-organisatorische Aspekte des Madrider Theaterlebens gelegt werden. Dazu zählen die Faktoren Spielzeit, Zusammensetzung der Theatertruppen, Probenprozesse und zentrale Funktionen im Theaterbetrieb wie jene des *apuntador* und des *tramoyista*. Erkennbar wird hinter diesen organisatorischen Abläufen zum einen die Qualität der Madrider Theaterhäuser als etablierte Teile der Vergnügens- und Unterhaltungsmaschinerie. Erkennbar wird zum anderen die Diskrepanz zwischen ihrer Bedeutung als Vergnügensstätten und dem an sie gestellten Anspruch, zu Bildungs- und Belehrungsstätten aufzusteigen. Eine wesentliche Rolle kommt hier der *comedia* zu, als Charakteristikum und gleichsam Alleinstellungsmerkmal des

⁶³ Es soll und kann an dieser Stelle keine erschöpfende theaterhistorische Abhandlung unternommen werden. Vielmehr sollen in exemplarischen Einzeldarstellungen diskursive Strategien und performative Tendenzen freigelegt werden. Für umfassende Darstellungen zur spanischen Theatergeschichte als Literaturgeschichte sei an dieser Stelle auf Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española* (1985, Bd. III, darin v.a. Kap. VII.) verwiesen. Ebenso aufschlussreich erscheint diesbezüglich Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, in der – nach einer überblicksartigen Einleitung – die weiteren Kapitel jeweils einem namhaften Dramatiker der Epoche gewidmet sind. Víctor García de la Concha *Historia de la literatura española* (1995) widmet sich in den Bänden VI und VII der Dramatik, Dramentheorie und Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts. Javier Huerta Calvo *Historia del teatro español* (2003, Bd. II) stellt eine umfangreiche Theatergeschichte als Dramen- und Aufführungsgeschichte dar und fokussiert – neben der obligaten Auflistung von Gattungen und Dramatikern – auf szenische Darstellung, Aufführungspraxis und Rezeption. Die neueren deutschsprachigen Standardwerke zur spanischen Literaturgeschichte, etwa Christoph Strosetzki *Geschichte der spanischen Literatur* (1996) oder Hans-Jörg Neuschäfers *Spanische Literaturgeschichte* (2011) behandeln das Theater durchgängig nicht nur in seiner literarischen Dimension, sondern vor allem aus einer sozialgeschichtlichen Perspektive, etwa wenn es um Aufführungspraxis und Publikum geht. Ausgehend von wichtigen Schlüsseltexten der einzelnen Epochen nähert sich Carmen Rivero Iglesias' *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie* (2014) gleichermaßen ästhetischen, moralischen, literarischen, religiösen und sozialen Aspekten.

spanischen Theaters im europäischen Kontext. Mit ihren zahlreichen Subgattungen von der *comedia heroica* oder *comedia histórica* bis zur *comedia de guapos* und der erfolgreichen *comedia de magia* prägt sie das spanische Theaterverständnis der Epoche maßgeblich – ein Umstand, der auch anhand der verschiedenen Bezeichnungen rund um das Theaterwesen erkennbar wird. Schauspielerinnen und Schauspieler werden gemeinhin als *cómicos* bezeichnet, die Theaterspielzeit als *año cómico* – beide Namen deuten implizit auf die Nichtexistenz der Gattung Tragödie im spanischen Theaterleben hin. Zu untersuchen ist in diesem Zusammenhang die Rolle der *comedia* als Medium politischer und sozialer Botschaften. Denn zahlreiche programmatische Themen der Aufklärung – der Wert der Freundschaft, die Divergenz zwischen Vernunft- und Liebessehnsucht, die Liebe zur Arbeit und die Loyalität zum Staat – finden sich in hohem Maße auch in den populären Subgattungen der *comedia*. Sie zeigen damit, dass die Durchdringung der Gesellschaft mit aufklärerischem Gedankengut abgekoppelt von der Durchdringung des Theatersystems mit neoklassizistischem Regelwerk zu betrachten und zu bewerten ist. Formale, ästhetische und inhaltliche Kriterien sind in diesem Zusammenhang als jeweils eigenständige Aspekte des Theaters zu beobachten. Während das Theaterpublikum die Darstellung eines bürgerlichen Kosmos mitsamt der Probleme und Anliegen der *ciudadanos* begrüßt und gutheißt, steht es den strengen formalen Konzepten einer neoklassizistischen Regelpoetik skeptisch bis ablehnend gegenüber. In einer exemplarischen Einzelanalyse soll dies anhand von Cándido María Trigueros' *Los Menestrales* veranschaulicht werden. Das Siegerstück des Dramenwettbewerbs von 1784 (vgl. Kap. 2.3) wird von Publikum und Kritik gleichermaßen negativ rezipiert, wie zahlreiche Satiren, Briefe und Berichte dokumentieren.

Als wirkmächtig und auch im späten 18. Jahrhundert noch in hohem Maße einflussreich erwiesen sich schließlich die zahlreichen kleinen dramatischen Gattungen von *sainete* und *loa* über das später verbotene *entremés* bis zur *tonadilla* (vgl. Andioc 1988: 29-35). Als aktuelle satirische Gesellschaftsbilder leiteten sie das Hauptstück eines Theaterabends ein, fungierten als ‚Pausenfüller‘ zwischen dessen Akten und beendeten einen Theaterabend mit Tanz und Musik. Die tragende Rolle der Musik wird in diesem Zusammenhang ebenso zu untersuchen sein wie die politische Funktion dieser Schwänke. Als Meister der ‚kleinen dramatischen Formen‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts traf Ramón de la Cruz wie kein anderer den Theatergeschmack seiner Zeit und erhob das *teatro breve* somit zur wichtigsten Erscheinungsform populärer Theaterkultur seiner Epoche.

Bei der Untersuchung aller hier genannten Faktoren der performativen Theaterpraxis muss allerdings ein Aspekt stets mitgedacht werden. Die allgegenwärtige Macht des Adels und der

Kirche in Spanien nahmen auch im 18. Jahrhundert noch großen Einfluss auf die spanische Theaterkultur, wie Manfred Brauneck treffend beschreibt.

In einer Gesellschaft, in der die katholische Kirche eine so überragende Bedeutung für die Gestaltung des öffentlichen Lebens hatte, wie dies im Spanien dieser Zeit der Fall war, mußte die Existenz des Theaters auch im Hinblick auf seine moralische Legitimation abgesichert sein, stand doch das Verdikt der Kirchenväter am Beginn der christlichen Periode der europäischen Theaterkultur. (Brauneck 1996: 67)

Bereits an der Wende zwischen 16. und 17. Jahrhundert wurden erste Verfügungen erlassen, in denen Staat und Kirche in das Theatergeschehen eingriffen und das moralische Verhalten von Schauspielerinnen und Schauspielern, Kostümfragen, Publikumsverhalten bei öffentlichen Vorführungen oder die Lizenzvergabe an Theatertruppen regelten. So wurde etwa ein Prostitutionsverbot eingeführt und das Mindestalter v.a. für Schauspielerinnen geregelt. Auch die Zensurmodalitäten und die Anzahl der Mitglieder pro Truppe unterlagen den kirchlich-staatlichen Verordnungen. Derartige Irritation (Luhmann) des Subsystems Theater durch Politik und Kirche hielten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts an. Nicht immer – wie zu zeigen sein wird – erreichten sie jedoch die gewünschte Wirkung. Auch aus diesem Grund entspann sich über das gesamte Jahrhundert hinweg ein wechselseitiger Kommunikationsprozess, der geprägt war von Revisionen und Korrekturen als Reaktionen auf die jeweiligen theaterpraktischen Gegebenheiten.

2.1. Kontinuitäten: Häuser und Truppen

Noch am Ende des 18. Jahrhunderts stand das spanische Theaterwesen erheblich in barocker Tradition (vgl. Tietz 1996: 267). Stückauswahl und Spielplangestaltung, Struktur und Organisation der Theaterhäuser folgten barocken Schemata.⁶⁴

Die beiden Madrider *corrales de comedias*, der 1579 erbaute *corral de la Cruz* und der seit 1582 bestehende *corral del Principe*, zählten neben dem Theater von Alcalá zu den ersten feststehenden Theaterhöfen Spaniens, die Ende des 16. Jahrhunderts als rentable Unternehmen anstelle der Wanderbühnen etabliert wurden. Sie standen jeweils unter der Obhut einer *cofradía* bzw. Laienbruderschaft. Seit dem 16. Jahrhundert waren die spanischen Schauspielerinnen und Schauspieler nicht nur für profane, sondern auch für sakrale Aufführungen, hauptsächlich in Form der *autos sacramentales* zu Fronleichnam, zuständig. Die *cofradías* als Betreiber und Geldgeber von Spitälern, Waisenheimen und Armenhäusern profitierten somit von den

⁶⁴ Zum Vergleich kann auf Josef Oehrleins Arbeit *Der Schauspieler im spanischen Theater des siglo de oro (1600 - 1681). Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft* verwiesen werden.

Einnahmen aus den beiden Häusern ebenso wie der Stand der Berufsschauspielerinnen und -schauspieler, die durch dieses Abkommen gegen kritische Angriffe – vor allem aus dem Klerus – abgesichert waren. Der karitative Zweck und Nutzen für derartige kirchliche Institutionen rechtfertigte die Institution Theater also seit dem Barock und noch das gesamte 18. Jahrhundert hindurch. Die relativ hohe Abgabenquote an karitative Einrichtungen war aber auch mitverantwortlich für den teils katastrophal verwahrlosten Zustand der Häuser und Truppen noch bis zum Ende des Jahrhunderts trotz regelmäßiger Renovierungs- und Reformvorhaben. 1737 bzw. 1745 erfolgten etwa Renovierungsarbeiten der beiden Häuser, sie wurden u.a. mit Abflüssen und Schiebedächern ausgestattet und zu *Coliseos* umgebaut⁶⁵. Mitte des 18. Jahrhunderts fassten sie jeweils rund 2000 Zuschauer (vgl. Andioc). Unter Felipe V wurde zusätzlich das *teatro de los Caños del Peral* als Opernhaus betrieben, das allerdings – mit kurzen Unterbrechungen – von 1745 bis 1787 geschlossen war und somit erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder Bedeutung für die Madrider Theaterlandschaft erlangte (vgl. Coulon et al. 1995: 295).⁶⁶ Aus dem Barock übernommen wurde nicht nur die Finanzierung der städtischen Spitäler durch Einnahmen aus Theateraufführungen⁶⁷. Auch die hierarchische Struktur der Theatertruppen setzte sich im *siglo de las luces* nahtlos fort – in diesem Umstand sind weitere Gründe zu suchen für den schleppenden Reformprozess nach neoklassizistischen Idealen und die Schwierigkeit, das Theater als Teil eines ausdifferenzierten Kunstsystems zu etablieren. Die Truppen bestanden aus jeweils 20 bis 30 Personen und wurden nach wie vor entsprechend den barocken Typen besetzt. *Primer galán* und *primera dama* hatten die Hauptrollen in den meisten *comedias*, ihnen folgten bis zu vier weitere *galanes* und *damas*. Der *tercera dama* kam zumeist die Rolle der *graciosa* zu, der *tercer galán* übernahm die Rolle des *gracioso* – beide waren für die Auswahl der *sainetes* zwischen den *jornadas* der *comedia* zuständig (vgl. Álvarez Barrientos 2003: 1487). Neben dem *barba*, *vejete* oder *anciano* wurden zusätzliche Nebendarsteller, die sogenannten *partes de por medio* und *mudos*, stumme Darsteller, engagiert. Eine wichtige Funktion hatten *sobresalienta* bzw. *sobresaliente* inne – sie mussten bei Bedarf einspringen und vom *primer galán* bis zum *barba* oder *gracioso* alle Rollen übernehmen. Fixe Mitglieder der Truppen waren außerdem Orchestermusiker, der *tramoyista*

⁶⁵ Allerdings ist auch weiterhin die Bezeichnung *corral de comedia* zu lesen, die beispielsweise von Jovellanos in den *Memorias para el arreglo* und in anderen Dokumenten und offiziellen Schriftstücken der Zeit verwendet wird (vgl. Mss. 14016/1).

⁶⁶ Die Wiedereröffnung des Hauses wird im *Correo de Madrid* vom 18. April 1787 erwähnt. Das *teatro de los Caños del Peral* „se ha habilitado últimamente para el establecimiento de la opera italiana y el baile extranjero“, ist hier zu lesen. Daneben finden sich eine Beschreibung des Theaters sowie Informationen zu Orchester und Spielplan des Hauses (vgl. Ms. 14016/3 (213)).

⁶⁷ Vgl. dazu ausführlich Kap. 4.

sowie *apuntador* und *guardarropa*.⁶⁸ Die hier genannte Ordnung der Truppen war im Theatersystem derart fest verankert, dass sie erst Ende des Jahrhunderts gelockert wurde – und selbst dann lediglich in Form von minimalen Bezeichnungsänderungen, wie Álvarez Barrientos (2003: 1487) festhält:

Al final del siglo se cambiaron las denominaciones para adecuarlas a la realidad del nuevo teatro que se escribía, que ya no respondía a la estructura de las comedias áureas, y se pasaron a llamar primer actor, primera actriz, actor de carácter anciano, actor de carácter jocoso, etc. (Álvarez Barrientos 2003: 1487)

Die hier gezeigte geringe Veränderung der Nomenklatur brachte allerdings keine Veränderung der Struktur mit sich und ließ das barocke Typenmuster nach wie vor deutlich durchscheinen. Dieser Umstand schaffte kaum Platz für differenzierte Charaktere oder eine elaborierte Rollengestaltung, wie sie andernorts bereits unter dem Schlagwort ‚Schauspielkunst‘ diskutiert und exerziert wurde. Entsprechend eingeschränkt war auch das Dramenrepertoire. Figurenkonstellation und Rollenaufteilung mussten mit dem vorgegebenen Typensystem kompatibel sein, damit ein Stück von der Truppe überhaupt bewältigt werden konnte. Die relativ späte Einführung der *comédie larmoyante* oder der *tragedia burguesa* in Spanien sind nur zwei Beispiele für den *atraso* in Bezug auf Dramaturgie und Schauspielkunst. Selbst Moratíns *La comedia nueva* folgte Ende des Jahrhunderts in Hinblick auf die *dramatis personae* noch weitgehend dem hier genannten Figureschema.

Den beiden *compañías* der Stadt stand jeweils ein *autor* bzw. eine *autora de comedia* vor. Von ihm oder ihr wurden die Schauspielerinnen und Schauspieler für je eine Saison – von *Pascuas de Resurrección* bis *Carnestolendas* – unter Vertrag genommen, um mit der Truppe ein ihr fix zugeteiltes Haus zu bespielen. Zwischen den beiden Truppen – und vor allem zwischen deren Anhängerschaften – bestanden traditionelle Rivalitäten und Feindschaften, die den Spielbetrieb aufgrund lautstarker Interventionen, Zwischenrufe und Pfiffe der jeweils gegnerischen Anhängerschaft bisweilen unmöglich machten. Mitunter wurde deshalb angeordnet, dass die Truppen die Häuser tauschen sollten, bisweilen wurden beide Kompanien auch zu einer Truppe vereint, um die Turbulenzen und Kämpfe zu unterbinden. Das Verhalten der *polacos* – so hieß der ‚Fanclub‘ des *teatro de la Cruz* – und *chorizos* – so nannte man die Anhängerschaft des

⁶⁸ Diese Struktur der Mitglieder gilt nicht nur für die beiden Madrider Truppen, sondern auch für die Truppen der Provinztheater und für jene der *Reales Sitios*. Vgl. Ms. 14076/2 (62): Dieses Dokument enthält eine Liste der „Compañías de Provincias para el año cómico de 1791 al 92, aprobadas por el Juez Protector de Teatros Don José Antonio de Armona, Corregidor de Madrid“. Insgesamt 13 Truppen werden hier mit *autor* und Mitgliedern angeführt. Nahezu alle verfügen über etwa fünf bis sieben Damen, eine *sobresaliente de verso/de cantado*, etwa fünf *galanes*, zwei *barbas*, zwei *graciosos*, *vejete* und *sobresaliente de todo*. Darüber hinaus sind zwei *apuntadores*, ein *cofrador*, ein *músico* sowie ein *orquesta* mit zumeist zwölf *instrumentos*, *guardarropa*, zwei *tramoyistas*, *bailarines*, *figurantes* und *cofradores de puertas* in den Truppen engagiert.

*teatro del Príncipe*⁶⁹ – hatten außergewöhnlich hohen Einfluss auf die Vorstellung: „de la actitud favorable o contraria de aquellos bandos ruidosos y a veces difíciles de controlar podía depender el éxito o el fracaso de una función“ (Coulon et al. 1995: 308). Die Rivalitäten beschränkten sich aber nicht nur auf die Anhängerschaften, sondern gingen auch von den Truppen selbst aus, wie eine Notiz in Barbieris *Papeles referentes* vom März 1763 zeigt (Ms. 14016/1). Um einen Konflikt zwischen den beiden *compañías* unter María Hidalgo (*chorizos*) und Agueda de la Calle bzw. unter seiner Nachfolgerin Maria Ladvenant (*polacos*) zu beenden, beschloss die Stadtregierung, fortan eine gemeinsame Truppe zu bilden. Beide *autoras*, Hidalgo und Ladvenant wehrten sich jedoch dagegen, woraufhin das *Ayuntamiento* mit 26.3.1763 beide Truppen wissen ließ, dass es fortan verboten war, in *loas* und *sainetes* satirische Angriffe auf die gegnerische Truppe zu machen.

Aus dieser Episode geht einmal mehr hervor, wie weit das spanische Volkstheater des 18. Jahrhunderts davon entfernt ist, Teil eines ausdifferenzierten Kunstsystems zu sein. Zudem wird ersichtlich, weshalb die kurzen dramatischen Intermezzi zwischen den Akten bzw. *jornadas* einer *comedia* sich derart großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten (vgl. Kap. 2.3.). Sie stellten gleichsam als kabarettistische Einlagen aktuelle Bezüge zum Madrider Alltags- und Theatergeschehen her und bereiteten vor allem durch die Unmittelbarkeit ihrer Thematiken und Protagonisten großes Vergnügen, ähnlich wie ein knappes Jahrhundert später Nestroys Couplets dem Publikum des Wiener Vorstadttheaters Vergnügen bereiteten. Dass die Feindschaft zwischen *chorizos* und *polacos* ebenso fest im Madrider Theaterleben etabliert ist wie die beiden Truppen selbst, davon zeugt auch ein Brief von 1783 (Ms. 14016/3 (143), zugleich AM 3-471-1).

Muy señor mio: Aunque en todos tiempos se ha notado un grande exceso en varias gentes ociosas y mal entretenidas, que bajo el nombre ó título de apasionados de las cómicas, se emplean en formar partidos á favor de unas y contra otras, y teniendo cada una su cuadrilla, esta va conspirando contra el partido opuesto, viendose algunas en la dura necesidad de darlos entrada en su casa, por tenerla otros en la de sus compañeras, y para precaver los desaires que de estos vandos resultan, y esto ha motivado alguna providencia en la formacion de Compañias del año próximo pasado de 1783. Se nota actualmente haber tomado mas incremento estos partidos, haciendose árbitros del lucimiento ó desaire de las partes de por medio de una y otra Compañia, lo que acarrea necesariamente el que estas se desaniman y desconfiadas se presentan al público, y las que de otra suerte, quizá, adelantarian, bajo el sistema actual no se proporcionan al mejor servicio del teatro... etc.⁷⁰

⁶⁹ Schenkt man einer Anekdote Ricardo Sepúlvedas aus dem späten 19. Jahrhundert Glauben, so kamen beide Anhängerschaften Mitte des 18. Jahrhunderts zu ihren Namen. 1742 soll Francisco Kubert in einem *entremes* eine bestimmte Sorte Würste verzehrt haben, „y habiéndose hallado una tarde sin ellos, hizo tales y tan graciosas exclamaciones contra el encargado de llevar los chorizos, que era el guardarropa de la compañía, y movió tanto la risa de los espectadores, que desde entonces se llamó á éstos de los *Chorizos*.“ (Sepúlveda 1888: 267, zit. n. Hugalde y Parra). Die *polacos* wiederum, so Sepúlveda, der sich auf Hugalde y Parra beruft, verdankten ihren Namen einem Priester, genannt „el Padre Polaco“ (Sepúlveda 1888: 267), der der Truppe des *corral de la Cruz* sehr zugetan war.

⁷⁰ Der Brief enthält weder Absender noch Empfänger.

Die Organisationsstruktur der *corrales* und später der *coliseos* spiegelt wider, in welchem Ausmaß sie in den politischen Verwaltungsapparat eingebunden bzw. diesem unterstellt waren. Seit einer Theaterreform im Jahr 1638 befanden sich die Theaterhäuser in städtischer Verwaltung, fortan wurden im *ayuntamiento* jeweils zwei *regidores* zu *comisarios de comedias* ernannt. Das *ayuntamiento* kümmerte sich um die wichtigsten organisatorischen Aufgaben, seine Entscheidungen wurden stets vom *Consejo de Castilla*, dem Kastilienrat im Namen des Königs approbiert oder negiert. Ein Mitglied des Kastilienrates fungierte als *protector de comedias y de hospitales* und war somit auch Bindeglied zwischen dem Kastilienrat und der Stadt. Bis 1747 hatte der *protector* bzw. *juez protector* auch den Vorsitz der *junta de corrales* inne, die neben ihm auch aus dem *corregidor* und den *regidores comisarios* bestand (Álvarez Barrientos 2003: 1486-1488). Später wurden die drei wichtigsten Funktionen im Madrider Theaterapparat in Personalunion ausgeübt, somit war der *corregidor* zugleich auch *juez protector* und *superintendente de sisas* (vgl. Coulon et al. 1995: 296).⁷¹ Offensichtlich geschah dies unter anderem, um Rivalitäten zwischen *juez protector* und *corregidor* in den späten 50er Jahren des 18. Jahrhunderts zu unterbinden (vgl. Armona 1988: 211-212). Mit der Vereinigung der genannten Funktionen in einer Person ging notwendigerweise auch die Steigerung von Bedeutung und Einfluss der Position einher. Zu den Aufgaben des *corregidor* zählten die Beaufsichtigung der Stücke und Spielpläne sowie die Aufsicht über die Formation der beiden Madrider Truppen vor Ostern. Die fahrenden *compañías de la legua* und andere *formaciones populares* lagen zunächst noch außerhalb seines Tätigkeitsbereichs (Álvarez Barrientos 2003: 1487), wurden jedoch Ende des Jahrhunderts ebenfalls ihm unterstellt, wie aus einer *Real Cédula* vom 24. Jänner 1793, gerichtet an Juan de Morales Guzman y Tova, *corregidor* von Madrid, hervorgeht:

[...] como Juez Protector de teatros del Reino podais ajustar y disponer que por vuestra orden se ajusten y formen todas las Compañías de Comediantes para el uso de la representacion del número, y las que llaman de la Legua [...] (Ms. 14076/4)

⁷¹ Die *Junta de Corrales* bestand allerdings weiterhin, interessanterweise unter demselben Namen, auch wenn die *corrales* bereits zu *coliseos* umgebaut waren (vgl. Ms. 14016/1-3). Als einflussreichster und bis heute bekanntester *corregidor* von Madrid gilt José Antonio de Armona y Murga, der dieses Amt von 1776 bis 1792 ausübte und dessen *Memorias* wesentliche Einblicke in die Madrider Theaterkultur jener Epoche geben. Daneben sind zahlreiche seiner Schriften erhalten, die ebenfalls aufschlussreiche Informationen zu politischen, finanziellen und organisatorischen Aspekten der Theaterpraxis liefern. Unter Barbieris *Papeles referentes* findet sich etwa ein mehrseitiges Dokument (BNE: Ms. 14016/2 (84), Dokumentation/Dokument 8), das die Aufgaben von *autor* und *guardarropa* im Theater festlegt. Unterzeichnet ist es von „Don Joseph Antonio de Armona, Caballero pensionado de la Real, y distinguida orden Española de Carlos III, Intendente de los Reales Exércitos, y de la Provinica de Madrid, Corregidor de esta Villa, Superintendente general de sus Sisas Reales, y Municipales, Intendente de la Regalia de Casa de Aposento, y Juez Protector general de todos los teatros, y Representantes del Reyno.“.

Die nachstehende Beschreibung der Aufgabenbereiche des *corregidor* zeugen vom hohen Maß an Einfluss, Macht und Verantwortung, die mit seiner Funktion einhergehen.

[...] examinar las comedias, verlas, aprobarlas, y mandar que se examinen y censuren antes que se representen en los teatros de esa Corte, y en las demás Ciudades, Villas y Lugares, excluyendo en todo ó parte las que os pareciere no ser convenientes.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass Spaniens Theaterleben des späten 18. Jahrhunderts einer dreifachen Zensur unterliegt: Der *corregidor* überprüft die Stücke zunächst selbst, bevor er sie der kirchlichen und politischen Zensurinstanz weitergibt. Interessant erscheint hier die Tatsache, dass noch im Jahr 1793 selbstverständlich der Begriff *comedias* für alle Theaterstücke verwendet wird, wenngleich bereits seltene, aber regelmäßige Aufführungen von Tragödien zu dieser Zeit dokumentiert sind. Auch die unveränderte Bezeichnung der Schauspieltruppen als *compañías de comediantes* verweist auf den fest verankerten Status dieser dramatischen Gattung im spanischen Theatergeschehen (vgl. Kap. 2.2.).

Zu den weiteren Tätigkeiten des *corregidor* gehört es, über sämtliche Vorgänge in den Kompanien informiert zu sein, sämtliche Auftrittslizenzen im ganzen Land sollten durch seine Unterschrift besiegelt werden. Dazu wurde er angehalten, regelmäßige Kontrollbesuche der Vorstellungen durchzuführen, um vor allem die Zustände der Theaterhäuser und der jeweiligen Zuschauerräume zu inspizieren. Die Anweisungen gehen so weit, dass selbst noch das Leben der Schauspielerinnen und Schauspieler abseits der Bühne in die Verantwortung des *corregidor* gelegt wird. So heißt es in der *Real Cédula*, „[...] tendreis particular cuidado de que los comediantes vivan honesta y recogidamente, castigando los cuando lucieren ó dieren nota y escánalo en su modo de vivir.“ (Ms. 14076/4). Die soziale Bedeutung des Theaters ist, wie exemplarisch aus dieser Textstelle hervorgeht, enorm. Der Beruf des Schauspielers endet nicht mit der nachmittäglichen oder abendlichen Vorstellung, die Rolle der Schauspielerin wird nicht mit dem – oft schäbigen – Kostüm abgelegt. Im Sinne einer auf Vernunft und Moral basierenden Theaterreform muss das Verhalten der *comediantes* auf und abseits der Bühne idealiter dem eines *hombre de bien*, eines *honnête homme*, entsprechen. Verhindert wird dies allerdings durch das System selbst – vor allem durch die missliche ökonomische Situation der Truppen und ihrer Mitglieder (vgl. Kap. 4.), aber auch durch die traditionelle Exklusion des gesamten Berufsstands von Bildung und Wissen. Die Schauspielerinnen und Schauspieler erlernen ihren Beruf zumeist empirisch, werden häufig bereits in Schauspielfamilien hineingeboren und dort sozialisiert. Barbieris *Papeles referentes* dokumentieren über fünf Jahrzehnte hinweg eine Reihe von Schauspielern an Madrider und anderen Theaterhäusern, deren Kinder ebenfalls in derselben Truppe debütieren. Der Alphabetisierungsgrad ist bis zum Ende des Jahrhunderts

gering, die Forderung nach Schulbildung für Schauspielerinnen und Schauspieler bzw. nach einer adäquaten Ausbildung, beispielsweise in einer *academia de declamación*, wird erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts realisiert (vgl. Álvarez Barrientos 2003: 1492).⁷²

Die Truppenbildung vor Ostern erfolgte traditionell im Rahmen einer *junta de formación de compañías* im Madrider Rathaus. Ein Brief von Manuel de Roda⁷³ an den *corregidor* Armona aus dem Jahr 1777 enthält u.a. eine anschauliche Beschreibung dieses *Procederes*, das durchaus als gesellschaftliches Ereignis gewertet werden kann (Ms. 14016/2 (82) bzw. AM 3-476-9).⁷⁴ Eine *junta preparatoria*, bestehend aus *regidores comisarios*, fertigte bereits im Vorfeld Listen an, die an einem vorgesehenen Abend im Rathaus präsentiert und von den jeweils engagierten Schauspielerinnen und Schauspielern unterschrieben werden sollten. Eine Zeitungsmeldung im *Memorial Literario* vom März 1784 gibt Aufschluss über die Zusammensetzung dieser *junta* und verweist dabei implizit auf die komplexe Verwaltungsstruktur – nicht nur – hinter dem Auswahlprozess der Theatertruppen.

El Sr. D. Joseph Antonio de Armona, Corregidor é Intendente de esta Villa, el Sr. Marqués de Hermosilla y D. Antonio Maria de Quijada, Regidores Comisarios de Comedias, con asistencia de otros Regidores y de D. Manuel de la Vega y Cosío Síndico Procurador General y Personero de Madrid, celebraron el día 1.º de este mes Junta General para al eleccion de los Actores que han de representar en los Coliséos de la Cruz y de Príncipe desde el día II del mes próximo de Abril, hasta el día tercero de Carnestolendas del siguiente año de 1785; y formaron la siguientes Compañías. (*Memorial Literario* 3/1784: 104)

Der formale Akt der Vertragsunterzeichnung brachte eine große Menschenansammlung mit sich, wie Rodas Beschreibung in oben genanntem Brief an Armona zu entnehmen ist.

La Junta [...] vió por una parte que varias piezas de la Casa de la Villa estaban llenas de cómicas y cómicos en número de mas de sesenta personas llamadas para este efecto: que los patios de la Casa, sus pasadizos á la Plaza, y la Plaza misma, estaban ocupados de la gente que concurre siempre por curiosidad, á recoger las Listas de las Compañías que se han formado[.] (AM 3-476-9, vgl. Ms. 14016/2 (82))

Die letztgültige Entscheidung über die Zusammenstellung der Truppen obliegt einmal mehr dem *corregidor* selbst, wie auch aus dem letzten Satz des vorliegenden Briefes hervorgeht.

⁷² Wegen der fehlenden Lesekenntnis vieler Truppenmitglieder ist es kein außergewöhnlicher Vorgang, dass Dramatiker ihre Stücke den Truppen vorlesen oder vom *apuntador* vorlesen lassen, damit die Schauspielerinnen und Schauspieler anschließend darüber entscheiden, ob ein Stück erfolgversprechend ist und daher auf den Spielplan gesetzt werden kann oder nicht.

⁷³ Manuel de Roda y Arrieta war Justizminister unter Carlos III und hatte zwischen 1765 und 1777 großen Einfluss auf den Monarchen, vor allem in kirchlichen Angelegenheiten – er war unter anderem aktiv in die *expulsión de los Jesuitas* eingebunden. In diesem Zeitraum nahm Roda offenbar auch großen Einfluss auf die Verwaltungssagen der Madrider Theaterhäuser, wie aus einer Reihe von Dokumenten in Barbieris *Papeles referentes* hervorgeht. Ab 1777 musste Manuel de Roda seinen Rang als enger Vertrauter des Königs an den Conde de Floridablanca abtreten.

⁷⁴ Vordergründig geht es um einen Konflikt rund um den *primer galán* Ildefonso Coque, der an dieser Stelle aber nicht näher erläutert werden soll.

Esto es cuanto tengo que informar á V.E. y acabo suplicando se sirva dar cuenta de todo á S.M. para que se digne declarar si merecen su Real agrado las dichas Compañías, y conste á Madrid queda alzada la reserva que reverentemente hizo á S.M. en su Acuerdo. (26.2.77)

Armonas einflussreiches Wirken im Madrider Theaterleben ist anhand zahlreicher schriftlicher Dokumente überliefert und geht über seine Tätigkeit als Kontrollinstanz der beiden *coliseos* hinaus. Vielmehr ist eine aktive Beteiligung Armonas an einer von Aufklärern geforderten Theaterreform erkennbar. Allerdings weicht sein Standpunkt erheblich von den in Kap. 1. untersuchten poetologischen Diskursen ab. Armona befindet sich, als Teil des Subsystems Politik und an der ständigen Schnittstelle zum gesellschaftlichen Subsystem Theater, auf einer anderen Beobachtungsebene, legt seinen Fokus folgerichtig auf andere Aspekte des Theaterapparats und befasst sich in seinen Diskursen vor allem mit der praktisch-performativen und organisatorischen Seite des Theaters. Dieser Fokus geht aus seinen *Memorias cronológicas* ebenso hervor wie aus zahlreichen überlieferten Briefen und Schriftstücken zum Theatergeschehen. Allerdings bewegt sich Armonas Reformbestreben innerhalb eines streng festgelegten Rahmens und vermag bis zum Ende seiner Amtszeit (1792) die Grundstruktur des spanischen Theaterwesens ebenso wenig zu verändern wie die zahlreichen poetologischen Diskurse seiner aufklärerischen Zeitgenossen. Die organisatorische Struktur der Truppen, die soziale Gliederung des Publikums und die Einteilung der Spielzeit folgen weiterhin den seit rund zwei Jahrhunderten überlieferten Regelungen.

2.1.1. Einflüsse: El año cómico

Die starke Verankerung des weltlichen Theaters im religiösen Jahreskreis zeigt sich u.a. an der Einteilung des *año cómico*, das vom Ostersonntag bis zum Faschingdienstag des darauffolgenden Jahres dauerte und in drei *temporadas* unterteilt wurde. Diese Einteilung ist etwa in der Märzausgabe des *Memorial Literario* (3/1784: 113-114) unter dem Titel „Horas en que se principian las representaciones en las tres Temporadas en que se divide el año Cómico“ beschrieben. Mit dem Ostersonntag, *Pascuas de Resurrección*, beginnt die *temporada primera*, die bis Ende Juni dauert, und in der die Vorstellungen in beiden *coliseos* jeweils um 16.00 Uhr beginnen. Von Anfang Juli bis Anfang Oktober fand – nach einer Anweisung des Conde de Aranda – die *temporada segunda* mit einem eigenen Sommerspielplan statt – für das Jahr 1784 war sie für die Zeit von 1. Juli bis 4. Oktober festgelegt. Viele Jahre hindurch hatten in den Sommermonaten ausschließlich Abendkonzerte unterschiedlicher musikalischer Formationen stattgefunden, bevor Aranda den Truppen erlaubte, auch im Sommer aufzutreten.

Die abendlichen Sommervorstellungen im *Coliseo del Príncipe* fanden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts statt, sie wurden wöchentlich abwechselnd von den beiden *compañías* absolviert.⁷⁵ Vorstellungsbeginn war im Juli um 20 Uhr, im August um 19.30 Uhr und im September um 19.00 Uhr. An Sonn- und Feiertagen wurde parallel auch im *coliseo de la Cruz* gespielt, beide Vorstellungen fanden nachmittags um 16.30 Uhr statt (*Memorial Literario* 3/1784: 113-114). Dass diese Neuregelung nicht auf uneingeschränkte Begeisterung bei den Schauspielerinnen und Schauspielern stieß, verdeutlicht eine Notiz Barbieris in seinen *Papeles referentes a los teatros de Madrid* (Ms. 14016/2 (79)). Mit dem Datum 14.6.1777 wird dort vermerkt, dass der Schauspieler Julián Quevedo und seine Frau Lorenza Santisteban sich geweigert hätten, im Sommer abends aufzutreten. Daraufhin sei ihnen vom *corregidor* befohlen worden, ihre Arbeit auch während der Sommermonate auszuführen – unter Androhung einer Geldstrafe und mit Berufung auf eine Erlaubnis des Conde de Aranda aus dem Jahr 1768, dass die Schauspieltruppen im Sommer Abendvorstellungen im *coliseo del Príncipe* geben dürfen. Die *temporada tercera*, die ‚Winterspielzeit‘, beendete das Schauspieljahr schließlich. In der Zeit vom 4. Oktober bis zum „último día de Carnestolendas“ (*Memorial Literario* 3/1784: 114) fanden wieder in beiden *coliseos* um 16.00 Uhr Vorstellungen statt. In dieser *temporada* wechselten die *compañías* allerdings die Häuser.⁷⁶

Die Fastenzeit, *Cuaresma*, galt als spielfreie Zeit für die beiden Volkstheater ebenso wie für das Musiktheater, das *teatro de los Caños del Peral*. In diesen Wochen zwischen Aschermittwoch und Ostersonntag ruhte der Betrieb dennoch nicht, sondern die Häuser wurden als Aufführungsorte von Oratorien oder *conciertos de Cuaresma* genutzt. In einer Verordnung vom 13. 3. 1767 etwa wird verlautbart, dass im „Salón del Príncipe“ dreimal wöchentlich – „los domingos, Martes, y Jueves de las semanas de Cuaresmas, hasta incluso el Domingo de Ramos“ – jeweils um 17.30 Uhr Gesangs- und Instrumentalkonzerte stattfinden dürfen (Ms. 14016/2 (8)). Diese dienen als zusätzliche Einnahmenquelle für Schauspielerinnen und Schauspieler, um die spielfreie Zeit zu überbrücken. Sie bedeuten aber auch den Verzicht auf einige Wochen Erholung vom strapaziösen Proben- und Aufführungszirkel, weshalb vor allem bekanntere, berühmtere Schauspielerinnen und Schauspieler – wie etwa Rita Luna – auf ein Engagement in der Fastenzeit verzichteten.

Ronci (Melchor) Primer Violin que fue de los Caños del Peral, dice con fecha 12 de Febrero de 1800 que no puede hacer Oratorios sacros, sino solo algunos conciertos en el teatro de la Cruz durante la cuaresma, porque aunque ofreció á la Sr.a Rita Luna 40 duros por cada representacion, y aun trató de

⁷⁵ Auf dem Sommerspielplan von 1793 stand u.a. Comellas *Doña Inés de Castro* (vgl. Ms. 14076/4).

⁷⁶ Jene Theatertruppe, die zuvor im *coliseo del Príncipe* gespielt hat, wechselt nun also ins *coliseo de la Cruz* und umgekehrt. Möglicherweise sollte, wie bereits erwähnt, mit diesem Ortswechsel der Versuch unternommen werden, die Kämpfe zwischen den jeweiligen Anhängerschaften, zwischen *chorizos* und *polacos*, zu unterbinden.

ajustar á la Andrea, hermana de esta, no han querido contratarse diciendo que estaban cansadas _ A esta peticion decretó la Junta con fecha 13 del mismo mes y año, que por entonces no hubiera conciertos en el teatro de la Cruz. (Ms. 14016/4 (12))

Der Verzicht auf Zusatzengagements und entsprechende Gagen zeugt ebenso wie die Begründung „estaban cansadas“ von der physischen und psychischen Belastung, die mit dem Schauspielberuf einherging. Die Problematik dieser personalbedingten Ausfälle aus Sicht der *castizos* wird erst angesichts der steigenden Zahl von Konkurrenzveranstaltungen während der Fastenzeit offenkundig. Denn zusätzlich zu den ‚spanischen‘ Konzerten und Oratorien im *teatro del Príncipe* bzw. später im *teatro de la Cruz* fanden ab 1787 im wiedereröffneten *teatro de los Caños del Peral* Fastenkonzerte „por los italianos“ (14076/5; 14076/8) statt,⁷⁷ bei denen vorrangig „artistas extranjeros“ (Ms. 14076/4) auftraten. Neben italienischen Instrumentalisten und Sängerinnen bzw. Sängern war dort immer wieder zumindest „algun solista español instrumentista“ zu hören, wie Barbieri in den *Papeles referentes* vermerkt (Ms. 14076/5). Diese parallel abgehaltenen, konkurrierenden Konzerte lösten heftige Auseinandersetzungen zwischen „apasionados de lo español y los de lo extranjero“ aus (Ms. 14076/1) – Auseinandersetzungen, die stellvertretend für die Selbst- und Fremdwahrnehmung im spanischen Theater stehen. Dramaturgische und musikalische Einflüsse aus Frankreich, Italien und Deutschland lösten zunächst Skepsis und Ablehnung aus, fanden aber nach und nach bis zum Ende des Jahrhunderts doch Eingang in die Theaterpraxis des Landes. Dennoch galt es vordergründig, nationale Traditionen und Eigenheiten gegen Fremdeinflüsse zu ‚bewahren‘. Das Fremdbild von Spanien als Nation außerhalb Europas bzw. als ‚Afrika Europas‘ (vgl. dazu u.a. Tschischke 2009) wurde zum Selbstbild verkehrt, die nationale Eigenheit und Abgrenzung zum ideologischen Programm erhoben⁷⁸. Exemplarisch dafür stehen etwa mehrere im *Diario de Madrid* veröffentlichte Artikel, gezeichnet mit D.M.R.H., die sich vor allem gegen die „exageraciones de los que aplauden exclusivamente lo extranjero ó lo español“ wandten (Ms. 14076/1 (18)). Darin wurde eine Verbesserung der nationalen Kunst „con el auxilio de lo bueno del extranjero“ gefordert, „pero sin que por esto se desprecie lo genuino, característico y bueno de nuestra patria.“ (ebd.). Es handelt sich hierbei keineswegs um eine strikte Ablehnung fremder Kultureinflüsse, wie sie den *castizos* zugeschrieben wurde und wird. Vielmehr geht es um eine eklektische Auswahl künstlerischer Aspekte, die der Weiterentwicklung der nationalen Künste dienlich sein könnten. Die Akzeptanz des ‚Fremden‘ ist also nur insofern zulässig, als es zur deutlichen Verbesserung des ‚Eigenen‘ beiträgt. Diese Haltung geht so weit, dass

⁷⁷ Das *teatro de los Caños del Peral* etablierte sich nach seiner Wiedereröffnung Ende des 18. Jahrhunderts zum Haus für italienisches Musiktheater, zu seinen Stars zählte etwa der Kastrat Farinelli.

⁷⁸ Vgl. die bekannte Problematik um Masson Morvilliers Artikel „Que doit-on à l’Espagne“.

italienische Schauspieler, die im *teatro de los Caños del Peral* spanische Tänze und Gesänge aufführen, scharf kritisiert werden, spanischen Schauspielern, die auf Italienisch singen, hingegen großes Wohlwollen entgegengebracht wird.

„Si el pueblo de Madrid concurre al teatro italiano, abandonando el nacional; si gasta sus caudales en proteger con mano liberal á sus Actores; si todo lo alaba en el uno, y ridiculiza en los otros; si no fomenta á nuestros cómicos, estableciendo igualdad en decoraciones, iluminacion, música, adorno y decencia: claro es que la Opera no traerá ninguna utilidad, y que nuestro teatro, después que aquella se vaya, permanecerá en el mismo atraso que antes tenia, y que acabaran de arruinar á nuestros pobres actores, que no tienen otro modo de vivir; pero al contrario, si dejando intrigas á un lado, se concurre con indiferencia á unos y otros, se anima á la imitacion á los mas atrasados; se les protege, se hacen y corrigen con la escrupulosidad que se debe las piezas que se representan: en poquísimo tiempo se mostrará la rapidez tan prodigiosa con que adelantarán nuestros teatros.“ (Ms. 14076/1 (18))

Die hier geäußerte Sorge, das ‚spanische‘ Theater würde in Madrid vom ‚italienischen‘ verdrängt, statt durch dessen Einfluss Verbesserungen zu erfahren, bezieht sich bezeichnenderweise auf drei Gesichtspunkte. Neben dem künstlerischen werden hier auch der ökonomische und ideologische Aspekt angesprochen. Die Art der Argumentation verweist bereits auf das Dilemma der spanischen Theaterreform: Die Aufführungen im *teatro de los Caños del Peral* sollen Vorbilder für eine Verbesserung jener Stücke sein, die auf die Bühnen der beiden ‚spanischen‘ Häuser gebracht werden. Der künstlerische Fokus liegt nur auf den Dramentexten, der ökonomische allein auf den Schauspielerinnen und Schauspielern und der ideologische beschränkt sich auf die jeweilige Nationalität der Truppenmitglieder. Eine umfassende Reform von Dramentext und Aufführung, wie sie etwa Jovellanos fordert, kann durch eine solcherart beschränkte Wahrnehmung von jeweils Teilaspekten des gesamten Theaterapparats kaum zu bewältigen sein, wie reformwillige Intellektuelle erst an der Wende zum 19. Jahrhundert feststellen werden.

Die regelmäßigen Spielpausen während der Fastenzeit wurden für die Madrider Truppenmitglieder vor allem dann zur ökonomischen Katastrophe, wenn darüber hinaus der Spielbetrieb aus zusätzlichen Gründen unterbrochen wurde, entweder aufgrund von *rogativas* oder *llantos de persona real*. Beispielsweise waren im Jahr 1760 beide Theaterhäuser von 19. Februar bis 28. Dezember geschlossen – „en señal de luto por la muerte de la Reina Doña Maria Amalia“ (Ms. 14016/1 (3)). Auch der Tod von Carlos III am 13. Dezember 1788 zog ein mehrmonatiges Spielverbot nach sich, das bereits tags darauf in Kraft trat und offiziell bis zum 12. April 1789 – *Pascua de Resurrección* und somit erster Spieltag nach der Fastenzeit – anhielt (Ms. 14016/3 (239)). Geschlossen wurden in dieser Zeit allerdings nur die drei offiziellen Häuser der Stadt, wie eine Notiz Barbieris verrät: „Durante esta parada tuvieron los cómicos los Particulares en sus casas, con permiso del superintendente general de Policia.“ (ebd.). Diese *Particulares* oder auch *Academias particulares* gehörten zur stetig wachsenden Zahl von

Tanzvorführungen, Puppen- bzw. Marionettentheater-, Schauspielvorstellungen und Spektakel, die u.a. während der Trauerzeit nach dem Tod von Carlos III in Madrider Privathäusern stattfanden – vor allem, um zahlreichen arbeitslosen Schauspielerinnen und Schauspielern ein Engagement zu bieten, aber auch, um die Nachfrage der Bevölkerung nach Schauspiel und Spektakel in dieser Zeit zu stillen. Zu derartigen privaten Theatereinrichtungen, den *teatrillos*, zählte vor allem das Puppentheater, bekannt als *máquina*, dessen Spezialformen *máquina real*, die aus dem 17. Jahrhundert übernommene Bezeichnung für das Marionettentheater, und *máquina de sombra*, das Schattentheater, sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten. Als private Institutionen abseits der großen Häuser hatten sie sich schon in den Jahrhunderten zuvor etabliert.⁷⁹ Auffallend ist allerdings die Häufigkeit der Notizen über Spielstätten, die kurze Zeit vor oder nach dem Tod des Königs neu eröffnet oder adaptiert wurden.⁸⁰ So hatte etwa bereits länger ein *teatrillo de autómatas* in der Calle del Duque de Alba Nr. 27 existiert. Erfolgreich und rentabel wurde es allerdings erst ab dem 2. Dezember 1788 mit dem Engagement der

famosa gaditana Maria del Carmen (alias) la Condesita que ejecutó en un pequeño tablado tres bailes, con la mayor honestidad y decencia; el primero el baile inglés, vestido como corresponde; el 2.º la guaracha, y por fin de fiesta un agraciado fandango al uso de Cadiz. (Ms. 14016/3 (248)).

Nach dem Erfolg, den die *Condesita* dem *teatrillo* durch ihre Tänze beschert hatte, wurden dort auch *entremeses* und *tonadillas* aufgeführt, unter Teilnahme einiger „Cómicos cezantes por la clausura de los teatros principales, con motivo de la muerte del Rey Carlos III“, wie Barbieri anmerkt (Ms. 14016/3 (248)). Am 10. und am 12. Dezember des Jahres wurden zwei weitere private Spielorte eröffnet, und auch dort standen u.a. verschiedene Tänze, etwa die *tirana* oder *seguidilla*⁸¹, auf dem Programm, „todo por cómicos de profesion“ (ebd.).⁸² Manche der privaten *teatrillos* etablierten sich in Hinblick auf Spielplangestaltung, Vorstellungsfrequenz und

⁷⁹ In einem Schreiben der *Junta de corrales de comedia* vom 16. Februar 1760 wird beispielsweise Joseph Garcia Moya die Erlaubnis erteilt, im *coliseo del Principe* aufzutreten: „para que con su Maquina Rl. de figuras, ejecute sus havidades en el Coliseo del Principe en los dias de la proxima quaresma“ (Ms. 14016/1 (1)).

⁸⁰ Einmal mehr muss an dieser Stelle auf die Beobachtungsebene Barbieris verwiesen werden, der die für diese Arbeit herangezogene umfangreiche Sammlung von Dokumenten rund um das Madrider Theaterleben der Jahre 1760 bis 1800 zusammenstellte. Aus dem umfangreichen Bestand des Archivo Municipal traf er eine Auswahl, die aus seiner Perspektive aufschlussreich erschien. Fraglich – und im Rahmen dieser Arbeit nicht überprüfbar – ist, ob in der genannten Zeitspanne tatsächlich mehr private Theaterhäuser entstanden, oder ob Barbieri, aus gegebenem Anlass, seinen Fokus auf dieses Phänomen richtete.

⁸¹ Die Seguidilla ist „La danza española, que se acompaña de castañuelas, en ritmo de $\frac{3}{4}$, para dos personas, correspondiente a este aire.“ (Ferrera Esteban 2009: 1611).

⁸² Mitunter sind in solchen Häusern besonders phantasievolle Unterhaltungsformen zu beobachten, wie folgende Notiz Barbieris verdeutlicht (Ms. 14016/3 (250)): „En 12.10.1788 se abrió al público en la calle del olivo bajo no 13 una vistosa Máquina de sombras de diferentes escenas y decoraciones, con tres intermedios de bailes distintos, „Y por fin de fiesta una invención extraña de una multitud de gatos magníficamente vestidos, los que seran espectadores de un coro de música, que acompañaran á los intrumentos once gatos con el mayor arreglo, diferentes veces“ (A este espectáculo y teatrillo se le dió por el publico el nombre de Organo de gatos, y se hizo popular)“.

Aufführungspraxis bald als vollwertige Spielstätten, wie etwa eine *máquina real*, die am 16. Jänner 1789 eröffnet wurde.

[S]e inauguró una Máquina Real de figuras de dos tercias de alto, ejecutada por cómicos de profesion, en la que en apariencia ejecutaran varios pasos de Comedia, entremeses, Sainetes y tonadillas, todo con la mayor propiedad; en una casa sita Plazuela de Lavapies; donde hay Lunetas, Aposentos, Gradería en el Patio, y Cazuela, con la mayor imitacion de un Coliseo. (Ms. 14016/3 (286))

Sowohl die Unterteilung des Zuschauerraums in die üblichen Sektoren als auch die Tatsache, dass zwischen den Akten der Puppentheaterstücke *entremeses*, *sainetes* und *tonadillas* aufgeführt wurden, zeigt, dass hier in hohem Maße eine Imitation der theatralen Rituale in den Madrider *coliseos* stattfand. Implizit wird dabei aber auch deutlich, welche personellen und organisatorischen Ressourcen einem derartigen Privattheater zur Verfügung stehen mussten, um einen solchen Spielbetrieb zu bewältigen. In der genannten *máquina real* fanden beispielsweise täglich zwei Vorstellungen statt, wochentags um 16 Uhr und um 18 Uhr, an Feiertagen um 15.30 und 17.30, wie Barbieri vermerkt, und er notiert dazu: „En este teatrillo hasta se estrenaron tonadillas y bailes nacionales“ (ebd.). Premieren von *comedias* oder Opern wurden aber auch in anderen *teatrillos* und *academias particulares* gefeiert. Mit Erlaubnis des *corregidor* führte Sebastian Brinole am 4. Februar 1789 die Komödie *La prudencia en la niñez* in der Calle del Barco Nr. 20 auf – „en cuyo primer intermedio se cantará una tonadilla á solo, en el segundo otra á duo, y por fin de fiesta la 1ª parte de las tragedias burlescas del Manolo, concluyendo con el baile bolero“, wie es in der Ankündigung hieß. Es gab keine fixen Eintrittspreise, Eintrittskarten wurden in Brinoles Haus in der Costanilla de los Desamparados an der Ecke zur Calle de las Huertas verkauft. In einem anderen Privathaus, so Barbieris Notizen, „llegó á cantarse una opera en dos actos, tomando parte el primer bufo de óperas Geronimo Bédova, y se estrenaron algunas piezas, entre estas una famosa tirana.“ (Ms. 14016/3 (285)).

Neben den *teatrillos*⁸³ mit ihrem – zumindest vorübergehend – regulären Spielbetrieb, fanden in der Zeit der trauerbedingten Theaterschließungen die genannten *academias particulares* als umfangreiche Musik-, Tanz- und Schauspielveranstaltungen statt, bei denen *sainetes* und *tonadillas* ebenso aufgeführt wurden wie Opernarien, Duos, Terzette und Instrumentalsoli. (vgl. Ms. 14016/3 (278) sowie (283) und (284)). Die Aufführungsdauer war mit zwei Stunden angegeben, die Eintrittspreise betrugen zwischen 15 und 20 Reales pro Vorstellung,⁸⁴

⁸³ Neben dem hier genannten Haus entstanden im Jänner des Jahres 1789 mindestens zwei weitere *máquinas reales* in Madrid – in der *Calle de la Berenjena* im Viertel Huertas sowie in der *Calle Hortaleza* im Stadtteil Chueca.

⁸⁴ Die Exklusivität dieser Veranstaltung wird vor allem anhand der hohen Eintrittspreise deutlich. Zum Vergleich: Im Jahr 1805 kostete eine Sitzplatzkarte im *patio* des *teatro de la Cruz* zwei Reales, im *teatro de los Caños del*

Mitwirkende waren vor allem Instrumentalisten und Sänger aus dem *teatro de los Caños del Peral*. Das Angebot alternativer Theaterveranstaltungen war in ganz Madrid groß und die Vorstellungen liefen offenbar auch in der Fastenzeit weiter, so dass Anfang März des Jahres 1789 ein Kritiker im *Diario de Madrid* anmerkte, dass drei Theater geschlossen wurden und 30 geöffnet. Das offizielle Spielverbot in den Madrider Theaterhäusern dauerte bis zum Ostersonntag des Jahres 1789, „sin embargo, en la cuaresma de este mismo año se permitieron las funciones de volatines en la Cruz“ (Ms. 14016/3 (274)). Die *volatines* im *teatro de la Cruz* – Auftritte der Seiltänzer, auch *volatineros* oder *funambulistas* genannt – wurden von einer *compañía de volatines* unter Cristobal Franco, genannt el Sevillano, aufgeführt. Begleitet wurde die Truppe von einem Orchester, „formada por músicos de los teatros españoles“. Parallel dazu fanden im *teatro de los Caños del Peral* zehn Fastenkonzerte der italienischen Truppe statt, während sich die *compañías* der Stadt neu formierten und nach der außergewöhnlich langen Pause auf den regulären Spielbetrieb in den *Coliseos* vorbereiteten.

2.1.2. Eingriffe: Probenprozess und Aufführungspraxis

Ein Theaterabend in einem der beiden Madrider *Coliseos* bestand im 18. Jahrhundert – nach wie vor entsprechend dem barocken Schema – aus zumindest fünf Teilen, wie Fernando Doménech Rico beschreibt: „Las representaciones en los teatros comerciales del siglo XVIII, como las del siglo anterior, suponían un espectáculo complejo compuesto de loa, primera jornada y fin de fiesta, generalmente con baile.“ (Doménech Rico 2003: 528). Zu den beliebtesten Tänzen am Ende des Theaterabends gehörte beispielsweise der gerade in Mode gekommene *bolero*. Ebenso waren andere ‚Showeinlagen‘ von Zauberern oder Seiltänzern möglich, die den Kern des Theaterabends, die jeweils am Spielplan stehende *comedia*, mitunter zu einer Randerscheinung verkommen ließen. Die klägliche Aufmerksamkeit, die den Hauptstücken zeitweilig vom Publikum entgegengebracht wurde, korrelierte mit der beschränkten Achtsamkeit, mit der sie von den jeweiligen Truppen einstudiert wurden. Verglichen mit anderen europäischen Ländern jener Epoche war die Vorbereitungszeit der spanischen Truppen vor Aufführungen – zumal während des *año cómico*, als die Stücke wöchentlich oder bisweilen täglich wechselten – außerordentlich kurz, wie etwa in einem anonymen Brief an den *corregidor* Armona beklagt wird.

Todos sabemos que los extranjeros estudian, examinan, reflexionan seriamente el papel que les tocó en un drama dos o tres meses antes de decorarle en público; le[¿] ensayan unidos sobre la misma escena,

Peral vier Reales (also nur ein Fünftel der Preise für Veranstaltungen in den *Academias particulares de música*. Vgl. zur generellen Höhe und Staffelung der Eintrittspreise Kap. 4.1.3.).

quince, veinte o más veces, sin omitir el accidente más remoto, la acción menos reparable, el gesto menos esencial, en fin, la circunstancia más pequeña que pueda hacer más brillante y viva la declamación del drama. (Armona 1988: 296)

Dem Verweis auf die gewissenhafte Probenmentalität der ‚extranjeros‘ – primär sind damit wohl französische Truppen gemeint – wird eine Beschreibung des Status quo in spanischen Truppen gegenübergestellt. Dahinter ist klar die Absicht erkennbar, der Differenz zwischen der ‚ausländischen‘ Schauspielkultur als etablierter und elaborierter ‚Kunst‘ und der eigenen, spanischen Schauspieltradition als ‚Spektakel‘ Nachdruck zu verleihen und somit implizit die Dringlichkeit einer Theaterreform zu betonen. In spanischen Truppen, so der Absender des Briefes, würden neue Stücke nicht öfter als zwei bis drei Mal vor der Premiere geprobt, Repertoirestücke überhaupt nur einmal. Die Proben fänden darüber hinaus nicht auf der Bühne statt, sondern in den Häusern der *autores de comedia*⁸⁵ und auch dort lediglich in Form eines „ensayar por papeles“, also einer Leseprobe, bei der zumeist nicht alle Schauspielerinnen und Schauspieler anwesend waren (vgl. Armona 1988: 296-297).

Al segundo, y las más veces último ensayo, asisten algunos más individuos, pero nunca todos. El uno canta, el otro baila, el otro fuma, el otro lee, el otro duerme, el otro se hace llevar allí el desayuno sin el menor escrúpulo. Llama el apuntador al que le corresponde hablar, dice éste sus versos y vuelve a su distracción primera, imitándole sus compañeros. Con esta continuada greguería da fin esta ceremonia de ensayo, interrumpida repetidas veces por cualquier fútil accidente, y con tan sólidos preparativos presentan esta obra en el teatro. (Armona 1988: 297)

Die Beschwerde des anonymen Briefschreibers über die Gepflogenheiten der Theatertruppen zeugt einmal mehr von der großen Divergenz zwischen diskursiven Forderungen und performativer Praxis. Die Ursache der hier so pointiert geschilderten Momentaufnahme einer Probe als Sittenbild der gesamten Schauspielzunft liegt u.a. in der traditionell geringen Wertschätzung, die diesem Berufsstand entgegengebracht wurde. Die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst bezeichneten ihre Arbeit nicht als „profesión“ sondern als „ejercicio“ (Álvarez Barrientos 2003: 1489) und untermauerten damit ihren geringen Stellenwert in der Gesellschaft. Die Turbulenzen, von denen der zitierte Brief an Armona handelt, setzten sich über Generationen auch bei den Aufführungen fort, wie etwa Álvarez Barrientos treffend beschreibt.

Dado que en muchas ocasiones y durante mucho tiempo se trabajó en espacios abiertos, al aire libre, en lugares donde no había iluminación especial y donde no había silencio porque el público intervenía considerándose un actor más, al comediante no le quedó, desde el principio, más remedio que realizar su trabajo de un modo exagerado: hablando alto, independientemente del contenido emocional del

⁸⁵ Armona selbst führte im Jahr 1777 fixe Gehälter für *autores* ein, die zugleich mit festgelegten Aufgabenbereichen verbunden waren (vgl. Ms. 14016/2 (84) sowie AM 2-463-2, Dokumentation/Dokument 8, vgl. Kap. 4.). Von den 14.000 Reales, die dem *autor pro año cómico* zustanden, waren 3.000 Reales für die „Casa-Ensayo“ bestimmt, „que habita el Autor“.

pasaje, y gesticulando para ser visto de todos los asistentes y para hacerse notar entre sus compañeros, pues era habitual que éstos no abandonaran el escenario una vez que habían terminado su parlamento. (Álvarez Barrientos 2003: 1492)

Das Theater als Ort des ausgelassenen Vergnügens, in dem die vierte Wand bis zum Ende des Jahrhunderts eine Illusion neoklassizistischer Reformer blieb und das Publikum interaktiv an der Aufführung teilnahm, evozierte schauspielerische Verhaltensmuster, denen mit Reglements und Vorschriften ‚von oben‘ kaum beizukommen war. So wurde etwa der Text stets ins Publikum und nicht in Richtung Dialogpartner gesprochen. Wenn das Publikum es durch lautstarkes Zurufen verlangte, wurden einzelne Teile – vor allem Gesangseinlagen – wiederholt, die meisten Darstellerinnen und Darsteller verließen die Bühne nach ihrem Auftritt nicht, sondern blieben bis zum Stückende dort präsent. Da die traditionellen Typen in nahezu allen *comedias* nach dem gleichen Handlungsschema agierten, traten viele Schauspielerinnen und Schauspieler auf die Bühne, ohne ihren Text zu können. Dies führte dazu, dass der *apuntador* – der für die Dauer der Aufführung mitten auf der Bühne Platz genommen hatte – oft lauter zu hören war als die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst, oder dass, wie etwa Jovellanos und Moratín bemängelten, der Text jeweils zweimal zu hören war, einmal aus dem Mund des *apuntador*, danach erst aus dem des Schauspielers (Álvarez Barrientos 2003: 1505).

Die hier angeführten Kritiken geben Zeugnis von einem bekannten sozialen Phänomen: die beiden Madrider Volkstheater, deren Aufführungen im Zentrum der aufklärerischen Kritik standen, hatten keineswegs nur den *pueblo llano* zum Publikum, sondern zogen Vertreterinnen und Vertreter aller Gesellschaftsschichten an – auch ihre neoklassizistischen Kritiker. Parallel zur unbeirrbaren Kontinuität der Aufführungspraxis wurden in der zweiten Hälfte der Epoche repetitiv Regeln, Empfehlungen und *Reales Cédulas* hervorgebracht, die vor allem ein gemäßigteres Verhalten der Schauspielerinnen und Schauspieler, aber auch des Publikums zur Folge haben sollten. Sie dokumentieren die oben genannten Zustände in den Theaterhäusern aufschlussreich ex negativo, denn es ist wohl davon auszugehen, dass den Verboten jeweils reale Anlässe zugrunde liegen.

1753 ließ Fernando VI. 25 „Precauciones“ veröffentlichen, um die Sicherheit und Qualität im Theater zu verbessern (Armona 2007: 130-134). Neben der bereits genannten Festsetzung des Aufführungsbeginns um 16.00 Uhr bzw. 14.30 Uhr von Oktober bis *Carnestolendas*, „[p]ara evitar los desórdenes que facilita la oscuridad de la noche en concurso de ambos sexos“ (Armona 2007: 130), betrafen die weiteren „Precauciones“ vor allem das Verhalten im Theater und speziell im Zuschauerraum.⁸⁶

⁸⁶ Diese erste Version aus dem Jahre 1753 wurde in den Jahren 1763 und 1776 in je leicht veränderter Form neu veröffentlicht.

Untersagt war der Eintritt mit verhülltem Gesicht oder Mütze ebenso wie der Verkauf von Obst und Wasser an den Eingängen, „y dentro de ellos sólo podrá vender estos géneros un hombre de buena vida y costumbres, que sea de la satisfacción del Regidor Comisario de Comedias.“ (Armona 1988: 202). Das Rauchen vor und während der Vorstellung wurde untersagt und den Männern der Zutritt zur *cazuela* verboten, ebenso die Kommunikation mit den dort befindlichen Damen von den *gradas* oder dem *patio* aus. Hinter den hier genannten Verboten steht vor allem ein sittlich-moralischer Anspruch, der von Seiten der aufgeklärten Bourbonenherrschaft ebenso wie von anderen Vertretern der Aufklärung redundant an das Theater gestellt wird. In diesem Sinne ist auch die Forderung, dass Schauspielerinnen genügend Raum zur Verfügung stehen müsse, um sich ungestört und unbeobachtet von den männlichen Kollegen umzuziehen, aufzufassen (Armona 1988: 204⁸⁷). Hinter diesem Anspruch steht wiederum die angestrebte Vereinbarkeit von Theater und Kirche, wie sie auch bei Jovellanos zu beobachten ist. Das Theater als profane Kanzel soll christlich-moralischen Vorgaben entsprechen, um die Divergenz zwischen religiösen Kritikern und neoklassizistischen – wenngleich ebenfalls religiösen – Befürwortern der Bühnenkunst zu minimieren. Folgerichtig lautet daher eine der genannten „Precauciones“ Fernandos IV., dass fortan keine Stücke ohne vorherige Aufführungserlaubnis auf die Bühne gebracht werden dürften. Der Ablauf des zu absolvierenden Zensurprozesses ist programmatisch für die oben genannte Strategie: zuerst muss eine Prüfung durch den „Juez Eclesiástico de esta Villa“, danach jene der „Sala de Alcaldes“ bestanden werden (Armona 1988: 204). In eine ähnliche Richtung weist auch die Forderung, Schauspielerinnen und Schauspieler sowie insbesondere die *autores*, hätten sich mit entsprechender „modestia debida“ zu verhalten, „encargando a los individuos de su respectiva compañía en los ensayos, el recato y compostura en las acciones, no permitiendo bailes ni tonadas indecentes y provocativas y que puedan ocasionar el menor escándalo.“ (Armona 1988: 204). Dass die hier geforderte Disziplin während des Probenprozesses noch gegen Ende des Jahrhunderts nicht eingehalten wurde, ist ebenso bekannt wie die Tatsache, dass das 1753 aufgestellte Verbot, einzelne Passagen oder Lieder auf Wunsch des Publikums zu wiederholen, noch in den 90er Jahren des Jahrhunderts zumeist ignoriert wurde⁸⁸. In den „Precauciones“ ist es folgendermaßen formuliert:

⁸⁷ Im Dezember 1778 beschließt die *Junta de propios y sisas de Madrid*, einen Teil des Nachbargebäudes des *coliseo de la Cruz* anzumieten, „con motivo de la estrechez que tenía el bestuario que ocupaban las mugeres en el Coliseo de la Cruz, sujeción e yndecencia que padecían por no poder desnudarse ni vestirse sin ser vistas y registradas por los que servían el foro y de los espectadores por entre los bastidores a el lado opuesto“ (zit. n. Thomason 2005: 108).

⁸⁸ Die Hartnäckigkeit, mit der die genannten Regeln von Publikum und Schauspieltruppen missachtet wurden, erscheint insofern erstaunlich, als bei Übertretung eines der 25 Punkte den Truppen ein Aufführungsverbot angedroht wird, „procediendo a las demás penas que fueren correspondientes, sin admitirles súplica ni memorial

21.^a Que aunque pidan los mosqueteros u otra alguna persona que se repitan los bailes o tonadillas, o que salga algún cómico o cómica a ejecutar ésta o semejantes habilidades, no lo permita el Alcalde, por más instancias que haga la gente del patio, tomando ara[¿] contenerlos la providencia que tuviera por conveniente. (Armona 1988: 204-205)

In Anbetracht der Tatsache, dass Schauspielerinnen und Schauspieler des 18. Jahrhunderts bereits Teil eines frühen Star-Systems waren, erscheint es nicht weiter verwunderlich, dass die genannte Regel von ihnen geflissentlich ignoriert wurde. Schließlich ist die Publikumsgunst neben regelmäßigen Auftrittsmöglichkeiten und entsprechenden Gagen die dritte tragende Säule des Schauspielerdaseins.

2.1.3. Einwände: Stückauswahl und Spielplangestaltung

Aus dem bisher Dargestellten geht bereits hervor, dass die Spielplangestaltung der beiden Madrider Theaterhäuser ebenso wie der Erfolg der dort gespielten Stücke nur in seltenen Fällen von literarischen bzw. künstlerischen Faktoren abhing, sondern vielmehr ökonomischen, populären oder praktischen Kriterien unterworfen war. Die Stückauswahl erfolgte durch die jeweilige Schauspieltruppe, stets in Absprache mit dem Dramenautor, der häufig zu einer Probe der Truppe kam, um sein Stück dort vorzulesen. Da sich viele Schauspielerinnen und Schauspieler aber kaum um die aufzuführenden Stücke kümmerten und nur bei wenigen Proben anwesend waren, wiesen sie etliche Werke zurück, die sie oft gar nicht kannten, weil sie sich kaum mit deren Inhalten auseinander gesetzt hatten. Mitunter weigerten sich Schauspielerinnen oder Schauspieler auch, ein Stück aufzuführen, weil sie mit der ihnen zugeteilten Rolle nicht einverstanden waren, und schließlich spielte auch die Sorge um die Gunst des Publikums eine entscheidende Rolle im Auswahlverfahren der Stücke. Alle hier genannten Gründe waren ausschlaggebend, dass etliche Stücke gar nicht oder erst Jahre nach ihrer Entstehung aufgeführt wurden. Exemplarisch lässt sich diese komplexe Situation an Moratíns *El viejo y la niña* zeigen, das vor seiner Premiere einige Jahre lang von einer Truppe zur nächsten herumgereicht wurde (vgl. Álvarez Barrientos 2003: 1503). Der schwierige Weg dieses Dramas von seiner Entstehung bis zur Uraufführung wird in der *Advertencia* zur digitalen Ausgabe skizziert.

En el año de 1786, leyó el autor esta comedia a la compañía de Manuel Martínez, y los galanes fueron de opinión de que tal vez no se sufría en el teatro por la sencilla disposición de su fábula, tan poco semejante a las que entonces aplaudía la multitud; pero se determinaron a estudiarla a pesar de este recelo, persuadidos de que ya era tiempo de justificarse a los ojos del público, presentándole una obra original escrita con inteligencia del arte. (Fernández de Moratín, Leandro 2002)

sobre esta instancia.“ (Armona 1988: 205). Für die Überwachung der Regeln waren die Bürgermeister zuständig, besonders hartnäckige Widersacher sollten dem *Gobernador del Consejo* gemeldet werden, der dann Bericht an den König erstattete (ebd.).

Bereits in diesem ersten Absatz manifestiert sich die Diskrepanz zwischen dem Wunsch nach Erneuerung – der nicht nur von Seiten der Neoklassizisten, sondern auch in den Truppen selbst bestand – und der Notwendigkeit ökonomischer Sicherheit durch jene Stücke „a las que entonces aplaudía la multitud“. Die Aufführung scheiterte schließlich am Widerstand einer Schauspielerin, die die Rolle der in die Jahre gekommenen Beatriz übernehmen sollte.

La segunda dama de la compañía, que frisaba ya en los cuarenta, no quiso reducirse a hacer el papel de doña Beatriz, a fin de conservar siquiera en el teatro las apariencias de su perdida juventud. La comedia volvió a manos del autor y desistió por entonces de la idea de hacerla representar. (ebd.)

Erst zwei Jahre später wagte Moratín es, sein Stück erneut einer Madrider Truppe, jener von Eusebio Ribera, zu präsentieren, und wurde aus ähnlichen Gründen abgewiesen.

Una actriz que, por espacio de treinta años, había representado con aceptación del público en algunas ciudades de Andalucía y en los Sitios Reales, mujer de gran talento, sensibilidad y no vulgar inteligencia en las delicadezas del arte, se hallaba entonces de sobresaliente en aquella compañía. Leyó la comedia, la aplaudió, la quiso para sí, y determinó representarla y hacer en ella el personaje de doña Isabel. Podía muy bien aquella estimable cómica desempeñar los papeles de Semíramis, Atalía, Clitemnestra y Hécuba; pero no era posible que hiciese el de una joven de diecinueve años sin que el auditorio se burlase de su temeridad. El conflicto en que se vio el autor fue muy grande, considerando que debía sacrificar su obra por un[!] tímida contemplación, o que había de tomar sobre sí el odioso empeño de sacar de error a una dama, a quien ni la partida de bautismo ni el espejo habían desengañado todavía. Si la compañía de Martínez no hizo esta comedia porque una actriz se negó a fingir los caracteres de la edad madura, tampoco la compañía de Ribera debía representarla mientras no moderase otra cómica el infausto deseo de parecer niña. (ebd.)

Schließlich sollten weitere zwei Jahre vergehen, bevor das Stück tatsächlich von der Truppe Eusebio Riberas aufgenommen und am 22. Mai 1790 im *teatro del Príncipe* uraufgeführt wurde, diesmal mit der jungen Schauspielerin Juana García in der Rolle der Isabel, „reuniendo a sus pocos años su agradable presencia y voz, la expresión modesta del semblante y la regular compostura de sus acciones.“ (ebd.)

Schenkt man den Angaben des Vorworts Glauben, so vermochten auch die übrigen Schauspieler das Publikum durch ihre Darstellung zu begeistern und trugen somit wesentlich zum Erfolg des Stückes bei.

Manuel Torres, uno de los mejores cómicos que entonces florecían, agradó sobremedera al público en el papel de don Roque; y Mariano Querol supo fingir el de Muñoz con tal acierto, que pudo quitar al más atrevido la presunción de competirle.

Der hier nachgezeichnete komplexe Weg, den ‚neue‘ Dramen, vor allem jene, die von bekannten Handlungsmustern und Figurenkonstellationen abwichen, symbolisch zurückzulegen hatten, zeugt vom großen Einfluss der Schauspieltruppen auf die Spielplangestaltung ebenso wie von deren großem Wissen und reichem Erfahrungsschatz in Hinblick auf den Geschmack des Publikums. Angesichts der hier dargestellten Episode

erscheint es nicht weiter verwunderlich, dass der Großteil der aufgeführten *comedias* über Jahre und Jahrzehnte hinweg nach wie vor aus dem reichen Repertoire bekannter und beliebter Barockdramen rekrutiert wurde oder aus der Feder einiger Volksautoren stammte, die den Truppen gut bekannt und beim Publikum bereits erfolgserprobt waren. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts galt noch immer Calderón de la Barca als meist gespielter Komödiendichter auf den Bühnen Madrids (vgl. Andioc 1976: 18), und noch in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts hielt sich der Anteil seiner Stücke immerhin bei rund 20% des Spielplans (ebd.). Zu den zeitgenössischen Erfolgsautoren⁸⁹ der 80er Jahre zählten neben Francisco Comella etwa Antonio Valladares y Sotomayor, Ramón de la Cruz und Luis Moncín (vgl. Ms. 14016/3 (122) bis (131)), der von den Neoklassizisten als einer der Hauptverantwortlichen für den ‚mal gusto‘ im spanischen Theater betrachtet wurde. Diese Beobachtung lässt sich zum einen aus der eingehenden Lektüre der *Cartelera teatral madrileña* (Andioc/Coulon 2008) gewinnen, zum anderen aus einer Vielzahl überlieferter ‚Honorarnoten‘ bzw. Rechnungen, die für jedes aufgeführte Stück ausgestellt und vom jeweiligen Dramenautor unterzeichnet wurden (Ms. 14076/1-3). Die Mehrzahl der Volksdramatiker kam nie in den Genuss politischer Unterstützung wie sie etwa einem Leandro Fernández de Moratín zuteil wurde. Sie schrieben daher genau jene Art von Stücken, die die Truppen in Hinblick auf möglichst volle Häuser einforderten, wie Álvarez Barrientos beschreibt.

[E]scribian para el público y llegaban a tener con las compañías arreglos mediante los cuales les proporcionaban piezas a buen precio, asegurándose así la continuidad de una siempre precaria subsistencia como autores. (Álvarez Barrientos 2003: 1488)

Von einer gewissen Aussagekraft für den substantiellen Publikumserfolg eines Dramas sind die Zahl seiner Aufführungen sowie die jeweiligen Auslastungszahlen, gemessen an der Höhe der Eintrittsgelder pro Abend (vgl. Andioc/Coulon 2008). Doch auch diese Zahlen geben keine direkte Auskunft über die Gunst des jeweiligen Stückes beim Publikum, häufig spielten äußere Faktoren wie das Wetter eine große Rolle – es äußert sich beispielsweise in geringer Publikumszahl bei Hitze und großer Auslastung bei Schlechtwetter und Regen.

Im Jahr 1800 entzog Leandro Fernández de Moratín als Direktor der neu gegründeten *Junta de Dirección y de Reforma de Teatros* den Schauspieltruppen die Auswahlkompetenz der Stücke und ließ fortan ausschließlich Dramen aufführen, die nach neoklassizistischen formalen

⁸⁹ Ein eingehender Blick auf die Spielpläne und Besucherzahlen der Epoche (vgl. Andioc/Coulon 2008) legt nahe, dass die Bezeichnung ‚Erfolg‘ in diesem Zusammenhang durchaus kritisch zu sehen ist. Wenngleich zahlreiche Stücke der genannten Autoren in Madrid aufgeführt wurden und sie einigermaßen von ihren Einnahmen aus dem Dramatikerdasein leben konnten, so ist dennoch zu vermerken, dass etliche Stücke nur wenige Tage am Spielplan blieben und teils sehr geringe Auslastungszahlen aufwiesen.

Richtlinien erstellt wurden. Der Madrider Stadtregierung wurde die Verwaltung der Theaterhäuser entzogen und Moratín selbst erhielt zunächst die Stelle des *corrector de piezas teatrales antiguas*, da nach wie vor nicht genug ‚regelmäßige‘ Dramen vorhanden waren.⁹⁰ Das geradezu fulminante Scheitern dieses moratinschen Reformprojekts ist hinlänglich bekannt. Die kompromisslose Regulierung der Spielpläne, ausgehend von einer eigens zusammengestellten *Junta* hatte keineswegs den erhofften künstlerischen Effekt, jedoch schwerwiegende ökonomische Auswirkungen auf das gesamte Theaterwesen, wie etwa Jehle analysiert.

Selten hat eine Kommission so gründlich versagt wie diese: Im Mai 1800, kaum ein halbes Jahr nach der Umstellung der Kompetenzverhältnisse, waren die Besucherzahlen auf einen historischen Tiefstand gefallen, das Defizit auf einen Höchststand gestiegen, so dass die Schauspieler nicht mehr bezahlt werden konnten. Die Episode zeigt, dass kulturelle Hegemonie im Kern keine Frage administrativer Maßnahmen ist und dass die Produktion eines „kunstsinnigen und schönheitsgenussfähigen Publikums“ (Marx 1857/1974, 14) nicht ohne weiteres von oben verordnet werden kann. (Jehle 2010: 208-209)

Einmal mehr wird deutlich, was bereits aus den Diskursen und Dokumenten der gesamten Epoche erkennbar ist: Eine Theaterreform ‚von oben‘ wirkt als störender Einfluss von außen auf ein operativ geschlossenes System und kann daher nicht zu dessen Verbesserung oder Erneuerung, sondern bestenfalls zu seiner Destruktion beitragen (Luhmann). In diesem Sinne schien auch das Volk nach dem Ende der „Verbotspolitik“ (Jehle 2010: 209) durch die *Junta* beliebte Elemente und Formen des Theater neuerlich, und umso vehementer, zurückzufordern, so etwa „el teatro antiguo, la comedia postbarroca a lo Comella y las novedades ultrapirenaicas pasadas al socaire de su parentesco con lo neoclásico“ (Campos 1969: 77 zit. n. Jehle 2010: 209). Beliebte Subgattungen wie die *comedia de magia* oder die *comedia de figurón* dominieren – wenngleich unter anderer Bezeichnung – weiterhin die Spielpläne der Häuser und lösen beim Publikum ungebrochene Begeisterung aus.

2.2. Ambitionen: Die spanische *comedia*

Als programmatisch für die Bemühungen um die Gattung Komödie im Spanien des 18. Jahrhunderts kann eine Feststellung Armona y Murgas gewertet werden.

Nuestros españoles han formado el teatro cómico más abundante que se conoce. Esta cualidad no se le niega, como ni la de ser el más ingenioso. Pero le niegan la de ser el más juicioso y regular. Es una lástima ciertamente que traben tan poca amistad estas dos prendas del talento humano, el juicio y el ingenio. Todo lo que tiene que hacer nuestro siglo en el teatro español, si no quiere criar nada de nuevo,

⁹⁰ Diese für Moratín offiziell geschaffene Position stellt einen von zahlreichen Hinweisen auf den minimalen Fortschritt der neoklassizistischen Reformbewegung im Verlauf der gesamten Epoche dar. Dieselbe Aufgabe hatte Bernardo de Iriarte bereits 1767 im Auftrag des Conde de Aranda zu erfüllen – auch er hatte damals den Bestand der ‚comedias antiguas‘ nach ‚brauchbaren‘ – im Sinne von ‚reformierbaren‘ – Stücken zu durchsuchen.

es hacer juicioso el ingenio de nuestros poetas dramáticos, cuyas obras se exponen cada día al público. Esta sería empresa algo prolija, pero posible. (Armona y Murga 1988: 286)

Gleich mehrmals fordert Armona hier, das in der Theaternation Spanien verankerte *ingenio* um den neuen, aufklärerischen *juicio* zu ergänzen. Er tut das im Wissen um die große Bedeutung der *comedia* im kollektiven Bewusstsein. Als wichtigste – um nicht zu sagen ‚einzige‘ – dramatische Gattung der Epoche prägte sie die spanische Theaterkultur seit dem Barock, veränderte sich allerdings bis zum Ende des Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht. Inhaltlich ist eine starke Beeinflussung durch aufklärerische Ideologie zu beobachten, formal findet vor allem gegen Ende des Jahrhunderts der starke Einfluss der französischen *comédie larmoyante* seinen Niederschlag.

In Luzáns *Poética* fällt die Befassung mit der Gattung Komödie – als Gegenpol zur sehr ausführlich behandelten klassischen Tragödie – vergleichsweise knapp aus; nahezu alle Beschreibungen und Charakterisierungen finden in Abgrenzung zum *genus sublime* statt. Im Gegensatz zur Tragödie ist die Komödie für ihn ein Werk niedrigeren Stellenwerts, das dennoch dem aufklärerischen Zweck der moralischen Volksbildung dienlich sein sollte.

[...] una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste. (Luzán 2008: 528)

Geradezu selbstverständlich finden sich hier die beiden aufklärerischen Schlagworte *utilidad* und *virtud* wieder, ersteres vor allem als unmittelbarer Begleiter, wenn nicht Bedingung des „entretenimiento del auditorio“. Aufklärerische ‚Nützlichkeit‘ und ‚Tugend‘ vermögen den „enredo de poca importancia“ zu rechtfertigen und auch „lo ridículo“ ist insofern vertretbar, als es sich dabei um ein Mittel zur öffentlichen Anprangerung des *vicio* handelt. Im Gegensatz zur Tragödie als ‚Herzstück‘ einer neoklassizistischen Dramenreform stellt Luzán weit weniger Überlegungen zu Charakteristik und Aufbau der Komödie an. Für sie gelten, so die knappe Erklärung, in formaler Hinsicht die gleichen Regeln wie für die Tragödie.⁹¹ Die drei aristotelischen Einheiten seien ebenso einzuhalten wie das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und die dramaturgische Gestaltung der *costumbres* der Charaktere. Unterschiede zur Tragödie bestünden etwa in den Mitteln und im Zweck der Darstellung: In der Komödie sollen die

⁹¹ Einzig in Bezug auf die Verwendung des Verses in der Komödie hält sich Luzán bedeckt. Während die Tragödie unbedingt in Versform – endecasílabo, heptasílabo oder suelto – zu verfassen sei, herrsche bei der Komödie Uneinigkeit, so Luzán, der beide Positionen darlegt und zum höchst diplomatischen Schluss kommt: „Habiendo, pues, ejemplos y razones por una y otra parte, no se puede con justicia condenar absolutamente ninguna de estas dos opiniones, y será lícito al poeta escribir sus comedias en prosa o en verso, como mejor le pareciere“ (Luzán 2008: 570).

Protagonisten durch ihr Handeln auf der Bühne das Publikum zum Lachen bringen (Luzán 2008: 528 ff.). Weitere Unterscheidungsmerkmale sind bekanntermaßen der soziale Status der Protagonisten sowie die sprachliche Ausgestaltung – hier natürliche und einfache Sprache, dort elaborierter Stil mit zahlreichen rhetorischen Figuren – und der Grad der Nähe zur Realität (vgl. Checa Beltrán 2003: 1540). Während von der Tragödie ein realer, historischer Hintergrund erwartet wird, darf die Handlung der Komödie völlig fiktiv sein. Dieses dramatische Gegensatzpaar Komödie – Tragödie, das weder Zwischenstufen noch weitere Gattungen zulässt, bildet das Fundament der neoklassizistischen Dramenauffassung.

[L]os preceptistas ven en la tragedia y la comedia un fundamental paralelismo: si una provoca las lágrimas, otra induce a la risa, si una mueve a lástima y terror, otra mueve a alegría. Pero, aunque estos afectos son diferentes, todos se encaminan a un mismo fin: la utilidad del público. [...] Difieren en que la tragedia representa un hecho ilustre, que afecta a todo un Estado o Reino, mientras que la comedia refiere un hecho particular „que apenas se extiende más allá de un barrio. (Checa 2003: 1539)

Luzáns oben genannte Definition der Gattung Komödie steht im starken Kontrast zu jener *comedia*, die das spanische Theaterwesen seit dem 16. Jahrhundert dominiert und mit ihren zahlreichen publikumswirksamen Subgattungen schwerlich von den Bühnen des Landes zu verdrängen ist. Im Gegensatz zu der von Luzán propagierten Unvereinbarkeit der dramatischen Gattungen ist die spanische *comedia* ein in jede Richtung ausweitbares Genre, in dem tragische und komische, heldenhafte und lächerliche Elemente neben- und miteinander Platz haben (vgl. Jehle 2010: 120). Es handelt sich also um eine dramatische Erscheinungsform, die in allen Richtungen weit über die eng gesteckten neoklassizistischen Grenzen hinausreicht und am ehesten als Tragikomödie einzustufen ist, denn auch das reale Leben sei, so ihre Verfechter, „llena de sucesos en los que situaciones trágicas y cómicas se presentan unidas, y así habían de representarse.“ (Checa 2003: 1542).

In zahlreichen Fällen⁹² bildet die *comedia* allerdings nur den dramaturgischen Rahmen für aufwendige Bühnenshows mit magischen Elementen, Zauberei und Klamauk bzw., wie Palacios den Umstand trefflich beschreibt, „el argumento es una disculpa para el cambio de decoraciones, efectos escénicos y uso abundante de la tramoya.“ (Palacios 1996: 142). Der Dramentext erhält hier nicht die von den Neoklassizisten gewünschte Sonderstellung, sondern stellt lediglich einen der zahlreichen Aspekte im komplexen Theaterapparat dar, wie Jehle beschreibt.

So wie die *comedia* in sich ein aus vielen literarischen Gattungen zusammengesetztes Mosaik bildete, in dem Romanzen, glosas, villancicos, redondillas, quintillas usw. einander ablösten, ist sie ihrerseits wiederum nur ein Element innerhalb einer Aufführungspraxis, die mehrere, relativ autonome Elemente

⁹² Dies gilt v.a. für die *comedia de teatro*, vgl. Kap. 2.2.1.

in eine Verbindung bringt, die sowohl den unterschiedlichen Erwartungen der Zuschauer wie auch denen der Schauspieler Rechnung trägt. (Jehle 2010: 161)

Denn im Gegensatz zur neoklassizistischen Komödie mit ihrem Anspruch auf Literarizität wird die *comedia* stets als ‚Gebrauchsstück‘ dem Zweck der Bühnenwirksamkeit untergeordnet und daher in erster Linie in Hinblick auf Aufführung und Publikum konzipiert. Es scheint daher nicht erstaunlich, dass die meisten der rund 10.000 *comedias*, die im spanischen 17. Jahrhundert entstanden, zwar aufgeführt, aber nie gedruckt wurden, und dass der *autor de comedias* als Urheber der Aufführung ungleich mehr Ansehen beim zeitgenössischen Publikum genoss als der Komödienautor als Urheber des Textes (vgl. Jehle 120-121).

Die enorme Bedeutung der Gattung *comedia* für die spanische Theaterkultur manifestiert sich zudem in zahlreichen Begriffen und Bezeichnungen im Theater. So werden etwa die Schauspielerinnen und Schauspieler bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als *cómicos* und *cómicas* oder auch als *comediantes* bzw. *comediantas*, seltener als *representantes cómicos* (vgl. Ms. 14076/2) bezeichnet, ihre Profession ist der *ejercicio cómico* (Ms. 14016/3)⁹³. Die Bezeichnung *actores* bzw. *actrices*, die eine höhere soziale Wertung impliziert als die zuvor genannten Begriffe, ist bis in die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts relativ selten zu finden – gelegentlich wird von *actores cómicos* (vgl. Ms. 14016/3, (246)) gesprochen.⁹⁴ Die Mitglieder einer Theatertruppe sind als *partes cómicas* bekannt, die Truppen werden alternierend als *compañías cómicas*, *compañías de comediantes* oder auch als *compañías de comedias* (Ms. 14076/1) bezeichnet. Dass die *comedia* im spanischen Theaterbetrieb gleichbedeutend mit dem Begriff ‚Drama‘ bzw. ‚Theaterstück‘ im allgemeinen ist, lässt sich auch aus den Funktionsbezeichnungen der Autoritäten auf politischer bzw. Verwaltungsebene schließen. Dort finden sich neben dem *juez protector y privativo de los teatros* auch der *administrador* und der *contador del propio de comedias*, die für die Auszahlung der Gagen an Dramatiker und Komponisten zuständig sind, sowie die *comisarios de comedias* (Ms. 14016/3, (233)) und der *corrector de las obras cómicas* (vgl. Ms. 14016/2).

Die hier genannten Funktionen zeigen zum einen, dass die Gattung Tragödie der spanischen Theaterkultur völlig fremd ist und dementsprechend auch keine verbale Entsprechung findet, auch nicht, als sie durch Verordnungen ‚von oben‘ – mit zu erwartend geringem Erfolg – eingeführt wird. Zum anderen offenbart sich hier das theatrale Selbstverständnis einer

⁹³ Bezeichnenderweise wird auch von ausländischen Schauspielerinnen und Schauspielern als *cómicas* und *cómicos* gesprochen, etwa von den *cómicos franceses* (vgl. Ms. 14016/3).

⁹⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Schreiben von Juan de Morales Guzman y Továr vom 22. März 1799, in dem er sich u.a. als „Juez protector y privativo de los teatros de esta Corte, de sus Actores y Cómicos del Reyno“ bezeichnet und hier beide Benennungen des Berufsstands zusammenführt (vgl. *Diario de Madrid*, 24.3.1799).

Theaternation, in der die Vermischung verschiedener literarischer Formen in einer Gattung ebenso selbstverständlich ist wie die relativ geringe Bedeutung der dramatischen Handlung angesichts zahlreicher anderer theatraler Elemente. Umso schwieriger, ja gleichsam unrealistisch, gestaltet sich der neoklassizistische Plan, fast alle Erscheinungsformen des spanischen Barocktheaters und seiner Nachfolger im Volkstheater des 18. Jahrhunderts von der Bühne zu verbannen und durch die ungleich ‚reduziertere‘ Form der neoklassizistischen Komödie zu ersetzen. Der spanische *justo medio* (vgl. u.a. Tschiltschke 2009: 264) gelingt hier erst an der Wende zum 19. Jahrhundert, wie Checa Beltrán erklärt,

cuando el inmovilismo del sistema genérico se vio afectado por la aparición de nuevos géneros y por el creciente aprecio hacia un tipo de teatro (el barroco español y Shakespeare fundamentalmente) que perfectamente podría encuadrarse en el género tragicómico. (Checa 2003: 1541)

Erst neue Gattungen wie die *comedia lacrimosa* oder die *tragedia burguesa*, die der strengen Gattungstrennung neoklassizistischer Poetologie entgegenwirken, vermögen es, das Interesse des Publikums zu wecken und einen Platz, wenn nicht anstelle, so doch neben den zahlreichen Erscheinungsformen der barocken *comedia* auf Spaniens Bühnen einzunehmen.

2.2.1. Zugeständnisse: Gattung und Subgattungen

Nicht nur in ästhetischer und ideologischer Hinsicht hebt sich die populäre spanische *comedia* vom Konzept der neoklassizistischen Komödie ab, sondern auch durch die große, nahezu unüberschaubare Anzahl ihrer Subgattungen, die gewissermaßen ‚maßgeschneidert‘ auf die unterschiedlichen Wünsche des Publikums eingehen. Palacios Fernández sieht darin den Hauptgrund für ihren langanhaltenden Erfolg über mehrere Epochen hinweg: „Su éxito se cimenta en la capacidad de los poetas para ofrecer al público un tipo de espectáculo que refleja la mentalidad de la gente, y atiende a sus gustos y preferencias.“ (Palacios 1996: 141; vgl. Caro Baroja 1974). Die von Palacios angesprochene „mentalidad“ des Publikums bezieht sich vor allem auf dessen Vorliebe für „lo maravilloso“ (vgl. Palacios 1996: 141). Unter anderem deshalb gilt die *comedia de magia*, also eine Form der *comedia* rund um eine Figur mit magischen Fähigkeiten, die gesamte Epoche hindurch als beliebteste Subgattung auf Spaniens Bühnen, von frühen Erfolgen wie etwa Antonio de Zamoras *Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto* (1708/9) bis hin zu Juan Salvo y Velas *Mágico de Salerno Pedro Vayalarde* oder *El mágico de Mogol* von Valladares y Sotomayor (1782), die bis zum Ende des Jahrhunderts große Erfolge feierten. Selbst nach dem Verbot der *comedia de magia* fand sich Valladares’ Werk noch auf dem Spielplan: Im Dezember 1800 etwa wurde es als *El príncipe del Mogol* im *teatro del Príncipe* angekündigt (vgl. *Diario de Madrid*, 22.12.1800). Die Aufführung war so

erfolgreich, dass sie sich bis zum 9. Jänner 1801 am Spielplan hielt – sie steht somit exemplarisch für die Fähigkeit der Volksautoren, auf die Bedürfnisse und Erwartungen des Publikums einzugehen.

Lejos del racionalismo de una minoría ilustrada o de la depuración del espíritu religioso que pretenden otros, la mayor parte de la población española era víctima de credulidades diversas (milagrerías, supersticiones, astrología, medicina mágica...), contra las que resultaron inútiles las reflexiones críticas de Feijoo. No es extraño, pues, que estos elementos se acojan al teatro de una manera natural. (Palacios 1996: 141)

Die *comedia de magia* gehört, ebenso wie etwa die *comedia de santos* und die *comedia heroica* bzw. *comedia militar*, zur Gruppe der *comedias de teatro*, die im Vergleich zu den *comedias sencillas* dank steter technischer Entwicklungen und immer aufwendigeren Bühnenmaschinerien prächtige Spektakel boten und daher auch als *comedias espectaculares* bekannt waren (Palacios 1996: 142). Die dementsprechend höheren Eintrittspreise waren der Begeisterung des Publikums nicht hinderlich und brachten den *compañías* notwendige Einnahmen, um ihren Betrieb aufrecht zu erhalten (vgl. Kap. 4.). Die *comedia de teatro* und speziell die *comedia de magia* setzen bei ihren Rezipienten ein hohes Maß an Vertrautheit mit überrealen, wunderbaren und magischen Elementen auf der Bühne voraus und unterwandern damit zugleich die Maximen der beiden wichtigsten Institutionen des späten 18. Jahrhunderts – der katholischen Kirche und des aufgeklärten Absolutismus.

Para los reformistas dieciochescos la comedia de magia era un espectáculo despreciable. Criticaron su amanerado estilo barroco, la falta de verosimilitud, la presencia de supersticiones y falsas creencias, que estaban muy alejadas de su mentalidad racionalista, por más que se enmascaran en su función lúdica. (Palacios 2003: 1565)

Die hier angesprochenen „supersticiones y falsas creencias“ der Bevölkerung werden von den unterschiedlichen Subgattungen der *comedia* ausreichend bedient – und weiter geschürt. Dieser Konstellation ist auch das Dilemma des spanischen Theaters geschuldet, wie es u.a. Jovellanos in seiner *Memoria* aufgreift (vgl. Kap. 1.2.3.). Der in den Stücken behandelte bzw. mittels dieser Stücke befriedigte Aberglaube widerstrebt den aufklärerischen Maximen von Kritik und Reflexion und wird auch von zahlreichen Vertretern der Kirche als Provokation und Blasphemie gewertet. Doch während die Aufklärer sehr wohl den Nutzen des Theaters für ihre Zwecke erkannt haben und somit versuchen, es von Grund auf zu erneuern, gestaltet sich das Verhältnis zwischen Kirche und Theater weit komplexer. Über Jahrhunderte hinweg war die Vorliebe des Publikums für „lo grandioso“ in der kirchlichen Liturgie sowie in Umzügen und Volksfesten gestillt worden. Die *espectáculos del Corpus* und *zarzuelas* eröffneten den Weg zum Spektakel, und die Madrider *corrales* standen zunächst unter der Schirmherrschaft

christlicher Laienbruderschaften. Mit der Zeit entwickelten sich die sakralen Passions- und Fronleichnamsspiele allerdings zu profanen Spektakeln vom Typus eines Volksfestes, was schließlich zum Verbot der *autos sacramentales* im Jahr 1765 führte. Die *comedias de santos* waren bereits davor verboten worden, das Verbot wurde 1765 erneuert (vgl. ebd.). Auch die *comedias de magia* erregten zunehmenden Unmut kirchlicher und aufklärerischer Institutionen und wurden 1765 bzw. noch einmal 1788 untersagt. Dieses Verbot wurde allerdings, wie erwähnt, auf kreative Weise erfolgreich umgangen, und somit konnte – unter anderer Bezeichnung – weiterhin die Vorliebe des Publikums für Wunder und Magie erfüllt werden. Neben den *comedias de teatro*, bei denen die Handlung angesichts aufwendiger Bühnendarstellung im Hintergrund bleibt, bietet die Kategorie des *teatro romancesco* dichte, aktionsreiche und abenteuerliche Handlung und bricht geradezu selbstverständlich mit den drei Einheiten „para convertirse casi en una novela dialogada“ (Palacios 1996: 142). Palacios zählt dazu die Subgattung der *comedia de acción* ebenso wie das später auftretende *drama sentimental*, als dessen wesentlichster Baustein die Empfindsamkeit zugleich einen Brückenschlag zur *comedia lacrimosa* darstellt, wie sie etwa der Aufklärer und Neoklassizist Jovellanos in *El delincuente honrado* präsentiert. Die dritte große Gruppe dramatischer Subgattungen in 18. Jahrhundert bildet das *teatro realista*, zu dem neben der *comedia de figurón* vor allem Stücke aus dem Bereich des *teatro breve* wie das *sainete* und die *tonadilla* zählen. Abseits dieser Einteilung ist jedoch eine starke Tendenz zu hybriden Formen unterschiedlicher Genres⁹⁵ zu beobachten, die durch ihre Offenheit Fortsetzungen und Serialität zuließen. Im Gegensatz zur neoklassizistischen Maxime von *prodesse et delectare* gibt sich das Volkstheater kaum einen moralischen oder erzieherischen Anspruch und genießt vielleicht gerade deshalb so hohes Ansehen bei der Mehrheit der Bevölkerung, wie Palacios argumentiert.

El teatro popular sigue viviendo en el siglo XVIII un período de esplendor, atento a los gustos del espectador, poco exigente en lo que se refiere a las cualidades literarias de los textos. Frente a él, el teatro neoclásico significó un denodado esfuerzo de renovación y modernización que hicieron los ilustrados en el contexto de su empresa reformadora. (Palacios 2003: 1557)

Gleichzeitig ist auf inhaltlicher Ebene zu beobachten, dass sich die Volkstheaterstücke des späten 18. Jahrhunderts zunehmend auch den Kernthemen der Aufklärung widmen, wie im nachfolgenden Kapitel zu zeigen sein wird. Sie tun dies allerdings ohne den hier genannten „esfuerzo de renovación y modernización“ einer aufklärerischen Minderheit und vor allem unter Wahrung der populären formalen und ästhetischen Aspekte. Der Publikumserfolg gibt

⁹⁵ Mitunter resultieren aus dieser Fusion unterschiedlicher dramatischer Gattungen wahre ‚Stilblüten‘, wie etwa ein *Dialogo cómico trágico femenino* von Antonio Valladares de Sotomayor, dessen dritter Teil als Manuskript mit Korrekturen erhalten ist (Ms. 16218).

ihnen Recht und lässt zudem aus heutiger Sicht durchscheinen, wie eine Aufklärung ‚von unten‘ auf der spanischen Theaterbühne aussehen hätte können.

2.2.2. Zuschreibungen: Themen und Inhalte

Bekanntermaßen stellt sich in den Augen zahlreicher Theaterhistoriker, u.a. auch für Palacios Fernández (1988: 64, vgl. Kap. 1.3.) das spanische Theaterleben im *siglo de las luces* als kontinuierliche Polemik zwischen „antiguos“ und „modernos“, zwischen ‚alten‘, traditionalistischen und ‚neuen‘, neoklassizistischen Dramatikern dar. Für Mario di Pinto hingegen trifft diese Aussage – in seinen Augen ein erst in der Romantik erstelltes Konstrukt – vor allem am Ende des Jahrhunderts nur mehr unzureichend auf die vorherrschenden Konflikte im spanischen Theater zu. Statt der Polemik ‚alt‘ vs. ‚neu‘ meint er vielmehr eine Polemik zwischen zwei Ideologien zu erkennen, die er mit den Gruppierungen rund um zwei Personen benennt: Jener Kreis um Moratín gegen Comella und seinen Dunstkreis (Di Pinto 1993: 112-113). Symbolisch bedeutet diese Konfrontation zwischen neoklassizistischen und populären, präromantischen Dramatikern auch eine Auseinandersetzung zwischen „vulgärem“ und „distinguiertem“ Geschmack (Bourdieu 2008: 310), die auf ideologischer, formaler und ästhetischer Ebene stattfindet. Im Gegensatz zu Moratín genoss Comella nicht die Protektion hoher Politiker, konnte aber andererseits als einer der wenigen Dramatiker seiner Zeit von seinen Stücken leben, die große Erfolge beim Publikum feierten – „situación que con envidia deseaban muchos de aquellos protegidos“, wie Álvarez Barrientos (2006a: 16) konstatiert.⁹⁶ Den Höhepunkt dieser Auseinandersetzung bildet die bekannte Episode rund um die Figur des dilettantischen ‚Dramenschreibers‘ Don Eleuterio in Moratíns *La comedia nueva*, in der sich Comella wiedererkannte und daraufhin einen erbitterten Brief an den gegnerischen Dramatiker schrieb (vgl. Di Pinto 1988). Moratín transportiert die formalen und ästhetischen Aspekte des Dramas auf eine inhaltliche Ebene, um sie dort effektiv zu karikieren und zu kritisieren. Don Pedros Polemik gegen Don Eleuterios *El gran cerco de Viena* steht exemplarisch für Moratíns Häme gegen die Gesamtheit der *comedias de teatro*, und insbesondere der *comedia heroica* bzw. *comedia militar*, die der neoklassizistischen Norm in nahezu allen formalen Aspekten

⁹⁶ Die Cartelera teatral madrileña (Andioc/Coulon 2008) verzeichnet nicht weniger als 100 Einträge zu *comedias*, *sainetes*, Übersetzungen und andere dramatische Texte Comellas, die in den Madrider Theaterhäusern aufgeführt – und zum Teil mehrfach wiederaufgenommen – wurden. Zum Vergleich: Für Leandro Fernández de Moratín sind lediglich fünf Einträge vorhanden, darunter eine Notiz zu Andrés de Mendozas *La Lugareña orgullosa*, uraufgeführt am 8. Jänner 1803 im *teatro de los Caños del Peral*: „Plagio de *El barón* de Moratín“ (Andioc/Coulon 2008: 767). Sein Wissen um die Vorlieben des Publikums konnte der Volksdramatiker Comella u.a. als Direktor des Theaters von Barcelona und später des *teatro de los Caños del Peral* gewinnen. Neben seiner Tätigkeit als Dramatiker war Comella auch als Journalist tätig – u.a. als Herausgeber des *Diario de las musas*.

widersprechen. Das Motiv der aufgrund mangelnder ästhetischer und formaler Qualitäten gescheiterten Theateraufführung greift auch María Rosa Gálvez in *Los figurones literarios* auf. Hier ist es Don Panuncios *comedia de magia* mit dem Titel *El contraste contrastado*, die satirisch kritisiert wird und folgerichtig auch beim fiktiven Publikum durchfallen muss. Daneben nimmt Gálvez im Stück zahlreiche Modeerscheinungen ihrer Zeit aufs Korn, etwa „el exagerado galicismo del barón de la Ventolera, la manía de las máquinas ópticas de don Cilindro, la afición a los viajes exóticos de doña Evarista o los gustos barrocos de don Esdrújulo.“ (Calderone/Doménech Rico 2003: 1611).

Die hier vermittelte Kritik klamaukhafter, exaltierter Bühnenspektakel täuscht jedoch über eine reale dramaturgische Entwicklung hinweg, die parallel zur langsamen Etablierung neoklassizistischer Dramen auf Spaniens Bühnen stattfand und von den Neoklassizisten zunächst ignoriert bzw. nicht erkannt und indes umso heftiger kritisiert wurde, wie Mario di Pinto erklärt.

[T]odo aquello que los críticos neoclásicos, cerrados en el rigor de sus cánones perfectos, creyeron ser epígonos del Barroco, no eran sino tímidas señales de algo que estaba naciendo y que llegaría a llamarse, un día, romanticismo. (Di Pinto 1993: 110)

Hinter jener theaterhistorischen Phase im zu Ende gehenden 18. Jahrhundert, die als *prerromanticismo* oder gleichermaßen als *post-ilustración* bezeichnet werden könne, sei ein Geist der Erneuerung zu erkennen, der nicht nur im Theater und in der Literatur, sondern in der gesamten Kultur der Zeit aufgetreten sei, so di Pinto (1993: 110). Interessanterweise finden sich in den Werken dieser Riege präromantischer Volksautoren rund um Comella zahlreiche Themen wieder, die von den neoklassizistischen Dramatikern als Ideale der Aufklärung propagiert und für sich in Anspruch genommen wurden. Denn aufgrund ihrer starken Präsenz in der Öffentlichkeit waren die Kultur und die moralischen Werte der Aufklärung selbstverständlich auch den Volksdramatikern wohlbekannt und wurden von ihnen teils ernsthaft, teils polemisch in ihren Dramen behandelt. Angesichts dieses Umstands wird einmal mehr deutlich, dass die Ideologie der Aufklärung nicht allein in der Ästhetik des Neoklassizismus ihren Niederschlag findet. Die auffallend hohe inhaltliche Korrelation zwischen neoklassizistischen und populären Dramen am Ende der Epoche, wie sie im vorliegenden Kapitel exemplarisch⁹⁷ dargestellt werden soll, lege zudem die Hypothese nahe, so Álvarez Barrientos, „que no hay un único modo de ser ilustrado.“ (2006: 17).

⁹⁷ Wie bereits eingangs dargelegt, versteht sich die vorliegende Arbeit nicht als literaturwissenschaftliche Studie, sondern als Medien- und Kulturwissenschaftliche Untersuchung. Daher wird auch im folgenden Teilkapitel von einer ausführlichen inhaltlichen Darstellung dramatischer Texte abgesehen, zumal auf eine Fülle von literaturwissenschaftlichen Abhandlungen vor allem zu neoklassizistischen Dramen verwiesen werden kann.

Die Grundlagen der *comedias militares* und *heroicas* bildeten zumeist historische Ereignisse aus der spanischen Geschichte oder zeitgenössische Episoden anderer europäischer Länder, aus denen Parallelen zur aktuellen spanischen Politik der Aufklärung gezogen werden konnten, wie Di Pinto festhält.

Los asuntos solían ser tomados de la historia contemporánea alemana, francesa o inglesa, y casi siempre de episodios que pudiesen aludir alóricamente a la situación española, en exaltación de la política ilustrada. (Di Pinto 1993: 115)

Vor allem Comellas *comedias militares* und *heroicas* – u.a. *El buen hijo o María Teresa de Austria, Federico, Catalina II* oder *El pueblo feliz* – vermittelten also vorrangig Werte des 18. Jahrhunderts. Für das Publikum waren diese allerdings ansprechend ‚verpackt‘ in extravagante Bühnenshows, die für Auge und Ohr gleichermaßen aufsehenerregend sein mussten. Hinter der aufwendigen und zumeist turbulenten theatralen Fassade kamen etliche Themen aus dem politischen Programm der Aufklärung zutage, wie María Angulo konstatiert:

el amor al trabajo, el rechazo de algunos comportamientos aristocráticos, el apoyo a una nueva legislación penal y a una monarquía que viviera pendiente de las necesidades de sus ciudadanos. También aparecen nuevos conceptos sobre la amistad, confianza en la justicia social y en el hombre virtuoso, en el hombre de bien, útil e industrioso, que ayudaría a construir la nueva sociedad. (Angulo 2006: 72-73)

Gleich mehrere aufklärerische Schlagworte bringt Angulo hier mit einem formal durchwegs anti-aufklärerischen, zumal anti-neoklassizistischen Genre in Verbindung: von Konzepten wie Freundschaft und Arbeitswille über die Ablehnung adeliger „comportamientos“ – gemeint ist vor allem die *ociosidad* und die Ablehnung produktiver Tätigkeiten – bis zur Neuordnung der Gesellschaft auf Basis der *hombres de bien* und ihrer *utilidad* und *industriosidad*. Über allem steht die Eloge auf den aufgeklärten Absolutismus, der als neues Verhältnis zwischen König und Volk in zahlreichen *comedias heroicas* von Comella, beispielsweise in *El sitio de Calés*, *Los hijos de Nadati* oder *La esclava del negro Ponto*, zum Ausdruck kommt. Anstelle des blinden Gehorsams steht „la defensa y el respeto de un tipo de gobierno y un tipo de monarca: aquel que encarna los valores ilustrados“ (Angulo 2006: 110).

Auffallend ist die thematische Parallele zwischen der hier skizzierten *comedia heroica* im zu Ende gehenden Jahrhundert und der *tragedia neoclásica*, wie sie ab der Mitte der Epoche auftrat (vgl. Kap. 1.1.3.). In beiden Gattungen werden nahezu dieselben aufklärerischen Werte und gesellschaftlichen Ideale vermittelt. Doch während in der streng regeldramatisch konstruierten Tragödie ‚real‘ dargestellte Schlachten durch Teichoskopien oder Botenberichte ersetzt sowie

Neben den bereits genannten literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen (vgl. u.a. Rico, Huerta Calvo, García de la Concha) widmet sich beispielsweise María Angulo (2006) ausführlich dem Werk Francisco Comellas.

Handlungsstränge und Figuren reduziert werden, lebt die *comedia heroica* von der opulenten, publikumswirksamen Bühnendarstellung. Denn der Erfolg der von Moratín verschmähten *comedia militar* beruhte vorrangig darauf, dass ganze Schlachten, aber auch „desfiles, asedios y tomas de ciudades“ (Coulon et al. 1995: 363) mit Feuerwerken und anderen pyrotechnischen Mitteln, mitunter sogar mit echten Pferden auf der Bühne dargestellt wurden – ein Spektakel, das Moratín in *La comedia nueva* von Don Eleuterios Frau als entsprechend ‚pompös‘ beschreiben lässt (vgl dazu *Memorial Literario* 4/1787).

Doña Agustina:

[...] Figúrese usted una comedia heroica como ésta, con más de nueve lances que tiene. Un desafío a caballo por el patio, tres batallas, dos tempestades, un entierro, una función de máscara, un incendio de ciudad, un puente roto, dos ejercicios de fuego y un ajusticiado; figúrese usted si esto ha de gustar precisamente. (*La comedia nueva* II/1)

Anstelle einer stringenten, wortreichen Handlung steht hier eine Vielzahl lärmender *tramoyas*, die häufig eine Reihe von „episodios inconexos“ (Don Pedro in *La comedia nueva*, II/5) zu überbrücken haben. Moratíns sarkastische Darstellung hebt vor allem die dramaturgischen Unzulänglichkeiten der in seinen Augen dilettantischen Volksdramatiker hervor, verschweigt allerdings die von Angulo, di Pinto u.a. hervorgehobene inhaltliche Angleichung beider Fronten vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten der Epoche. Comellas *La Jacoba* etwa behandelt die antifranzösische Polemik und greift auch die Diskussion rund um Morvilliers Frage „Que doit-on à l’Espagne“ auf. Er propagiert hier ein neues – präromantisches – Nationalbewusstsein. Die Schuld an der Rückständigkeit Spaniens sei v.a. der Faulheit und Achtlosigkeit der Spanier selbst zuzuschreiben, die lieber ausländische (Luxus-)Produkte kauften, als sie selbst zu produzieren. (vgl. Angulo 2006: 114) Comella spricht hier eines der wichtigsten Anliegen der Aufklärer an: das Problem der *ociosidad*, der Unvereinbarkeit von Aristokratie und lukrativer Arbeit, auf das die wirtschaftlich missliche Lage des Landes zurückgeführt wird. Diese Thematik findet sich etwa auch in Tomás de Iriartes *El señorito mimado* (Calderone/Doménech Rico 2003: 1607-1609; vgl. Carnero et al. 1995: 546ff.), das sich satirisch gegen die jungen Adligen richtet, „que viven en una ociosidad llena de vicios y una defensa de la educación que se debe dar a esta juventud para que asuma el papel rector que le corresponde en la sociedad.“ (Calderone/Doménech Rico 2003: 1607). Im ähnlich konzipierten Nachfolgestück *La señorita malcriada* greift Iriarte die Problematik erneut auf. Hinzu kommt, dass sich die Protagonistin Pepita mit Vorliebe mit Leuten abgibt, „que no son de su condición y adopta el *aire de taco* o de *marcialidad*, propio de las majas y que estaba de moda entre las mujeres de clase alta [Martín Gaité, 1981].“ (Calderone/Doménech Rico 2003: 1608) Der hier angesprochene *majismo*, der spielerische Umgang mit streng festgelegten Grenzen des guten Geschmacks sowie deren

lustvolle Überschreitung als Andeutung eines „neuen Ausdrucks- und Verhaltensmodus“ (Bourdieu 2008: 398) lässt sich im 18. Jahrhundert bei zahlreichen Damen des Hochadels beobachten. Seine bis heute augenscheinlichste Manifestation findet sich in Goyas beiden Gemälden *La maja vestida* und *La maja desnuda*, als deren Modell bekanntermaßen die Duquesa de Alba posiert haben soll. María Rosa Gálvez thematisiert die Kritik an der unproduktiven Aristokratie in ihrer Komödie *La familia a la moda*, deren Uraufführung nach großen zensurbedingten Problemen erst 1805 stattfand.

Parallel zur Häme gegen den adeligen Müßiggang entwickelt sich in den Dramen der zu Ende gehenden Epoche eine starke Tendenz zur Verherrlichung der Handwerkszunft, ihrer Tüchtigkeit und Tugend und vor allem ihres Beitrags zum Wohle des Staates und der Gesellschaft. Im gesteigerten sozialen Ansehen dieses Berufsstands wurde von vielen ein möglicher Weg aus den wirtschaftlich fatalen Gepflogenheiten des Feudalsystems gesehen. Denn immer noch galt: Wer in Spanien über ausreichend finanzielle Ressourcen verfügte, musste, um sozial aufzusteigen, zudem einen Adelstitel kaufen und seinen Beruf aufgeben, um etwa als *hidalgo* selbst untätig von den Einkünften aus dem Landbesitz zu leben. Die so entstandene Diskrepanz zwischen wirtschaftlicher Produktivität und sozialem Ansehen zu tilgen bzw. ins Gegenteil zu verkehren, war Anliegen zahlreicher königlicher Dekrete. Und selbstverständlich war dies auch Thema zahlreicher – nicht nur – neoklassizistischer Dramen. Neben Trigueros' *Los Menestrales* greift etwa Comella das Motiv in *El buen labrador* auf, Valladares widmet sich dem Anliegen in *El vinatero de Madrid* und Duráns *La industriosa madrileña y fabricante de Olot* (vgl. Schuchardt 2015) ist ebenfalls ein Lob auf die arbeitende Bevölkerung. Die hier genannten Stücke stellen nicht nur eine Verbindung aufklärerischer Inhalte und populärer Ästhetik dar, sondern markieren zugleich den Einzug der bürgerlichen Komödien auf Spaniens Bühnen. Mit dem Einzug bürgerlicher Kultur auf der Bühne, mit dem Beginn der Darstellung von sentimental und romantischen Plots findet auch ein räumlicher Wechsel von der Öffentlichkeit zur Privatheit statt. Das individuelle Handeln zum Wohle des Staates hat nach wie vor Priorität, doch neu hinzu kommen private Werte wie die Familie und die – v.a. intellektuelle – Freundschaft, die etwa der Aufklärer Juan Pablo Forner ins Zentrum seines neoklassizistischen Dramas *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado* stellt. Zahlreiche bis heute erhaltene Korrespondenzen geben Zeugnis von intellektuellen Freundschaften, vorrangig zwischen neoklassizistischen Dichtern jener Epoche, etwa zwischen Cadalso und Nicolás Fernández de Moratín oder zwischen Meléndez Valdés und Jovellanos. Salons und *tertulias* waren Zeichen für eine völlig neue Öffnung der Privaträume in Form von Besuchen und Einladungen oder im intellektuellen Austausch bei einer Tasse Kaffee, wie er

zwischen Don Pedro und Don Antonio in *La comedia nueva* seine berühmteste Darstellung auf der Bühne findet.

Diese Form der gemeinsamen Aktivitäten und des intellektuellen Austauschs im Freundeskreis finden allerdings nicht nur in den aufklärerischen *tertulias* und *academias* statt. Auch zwischen Comella und Lorenzo Burgos, die gemeinsam *El diario de las Musas* herausgaben, ist eine enge intellektuelle Freundschaft dokumentiert. Mit Blas Laserna arbeitete Comella beim Verfassen von *tonadillas*, *sainetes* und *comedias musicales* zusammen und mit Ramón Lanzarote entwickelte er einen Plan für die Wiedereröffnung des *teatro de los Caños del Peral* (vgl. Angulo 2006). Als Thema populärer *comedias* fand sich das aufklärerische Ideal der Freundschaft etwa in Ramón de la Cruz' *La amistad o el buen amigo*, aber auch Zavala y Zamora widmete zumindest zwei seiner *comedias* diesem Ideal: *El buen y el mal amigo* sowie *El amigo perfecto*. Während in allen genannten Beispielen ‚Freundschaft‘ ausschließlich die Verbindung zwischen Männern meint und die Beziehung zwischen Frauen zumeist als Rivalität dargestellt wird, so handeln seltene Ausnahmen auch von Frauenfreundschaften, wie etwa Comellas *La Isabela* oder Moratíns *El viejo y la niña*, in dem eine enge Freundschaft zwischen Beatriz und Isabela besteht.

Wenn im öffentlichen bzw. halböffentlichen Leben der *tertulia*, der *academia* oder des Cafés das soziale Netz der Freundschaften dominiert, so stellt im privaten Leben die Familie als Kern der Gesellschaft das Hauptanliegen aufklärerischer Sozialpolitik dar. Ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt wird den unmittelbar damit verbundenen Themen wie Ehe, Kindererziehung sowie Achtung und Folgsamkeit gegenüber den Eltern. Moratíns *El viejo y la niña* etwa behandelt das Thema der ungleichen Heirat und den Konflikt zwischen sentimentaler Passion – love passion (Luhmann) – und Rationalität bzw. gesellschaftlicher Konvention. Die Lösung der Dreiecksgeschichte zwischen Doña Isabel, ihrem alten Ehemann Don Roque und dem jugendlichen Liebhaber Don Juan kann – noch – allein in der räumlichen Trennung der Liebenden liegen, die Juans Reise nach Indien und Isabels Eintritt in ein Kloster bedeutet (vgl. Carnero et al. 1995: 550 bzw. für das Theater von Leandro Fernández de Moratín: ebd. 555-584). In *El sí de las niñas* (1801; UA 1806) greift Moratín diese Dreieckskonstellation noch einmal auf. Während in *El viejo y la niña* die bereits vollzogene Ehe nicht aufgehoben werden darf, kommt es diesmal gar nicht zur Eheschließung. Wenngleich Paquita bereit ist, trotz ihrer Liebe zu Carlos der Mutter zu gehorchen und den betagten Don Diego zu heiraten, lässt dieser schließlich von seinem Heiratswunsch ab, um den Liebenden nicht länger im Weg zu stehen. Das Stück begeisterte das Publikum in außergewöhnlichem Maß und gilt bekanntlich als das erfolgreichste Drama der ganzen Epoche – nach 26 Tagen am Spielplan wurde es nur aufgrund

der beginnenden Fastenzeit abgesetzt (vgl. Calderone/Doménech Rico 2003: 1640-1647). Die Entwicklung zwischen den beiden Dramen zeigt exemplarisch, wie die Aufklärung zwar unveränderlich an der ‚idealen‘ Familienstruktur festhielt, innerhalb derselben allerdings dennoch Veränderungen mit sich brachte. So wurde eine größere Toleranz gegenüber den Gefühlen der Ehefrau und der Kinder gefordert, vor allem in Bezug auf die Wahl des Ehepartners. Dennoch galt: „En cualquier caso, la decisión final la tenía la autoridad paterna y se exigía a los hijos que la respetasen.“ (Angulo 2006: 152)

Das hier angesprochene Thema der „matrimonios desiguales“ (Coulon et al. 1995: 351) findet sogar Eingang in die populäre Subgattung der *comedia de magia*. Denn während die Frühformen dieser Subgattung noch stark am Theater des *Siglo de Oro* orientiert waren, und zu Anfang noch eine größere Verbindung zu religiösen Aspekten bestand (Coulon et al. 1995: 350), waren die späten *comedias de magia* vorrangig aktuellen sozialen Konfliktthemen gewidmet. So wurde mit dem Thema der ungleichen Eheschließung zugleich eine höhere Sensibilität für die Rolle der Frau bzw. ihr Aufbegehren entwickelt. Und gleichsam als Begleiterscheinung der inhaltlichen Befassung mit der Familienstruktur rückt die Frau immer stärker ins Zentrum der dramaturgischen Aufmerksamkeit. Ganz besonders in María Rosa Gálvez‘ Dramen wie etwa *La familia a la moda* oder *Dineros son calidades*, aber auch in neoklassizistischen Tragödien sind Frauen als Titelfiguren im Fokus. *Hormesinda*, *Raquel* oder *Virginia* sind Paradebeispiele tragischer Frauengestalten in neoklassizistischen Dramen – allerdings entpuppen sie sich bei näherer Betrachtung mehr als passive Titelgeberinnen denn als aktive Protagonistinnen (vgl. Hoffmann 2011). Auch hier ist in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts eine Veränderung bemerkbar, wie etwa an den aktiven Rollen der Damen in María Rosa Gálvez‘ Dramen erkennbar ist. Neben der oben genannten Frauenfreundschaft ist vor allem die Rivalität zwischen Frauen ein beliebtes Komödienthema, so etwa in Comellas *El matrimonio secreto* oder in *El indolente* (1792). Die Attraktivität und Aktualität des Themas lässt sich leicht aus den nach wie vor beschränkten Wahlmöglichkeiten einer Frau herleiten, wie Angulo argumentiert.

La desconfianza entre mujeres era algo muy usual, y el teatro daba muestras constantes. No hay que perder de vista que las únicas salidas de una mujer eran el matrimonio o el convento. Estaban presionadas por la necesidad de encontrar un marido, y esto les hacía entrar en competencia y verse como oponentes. (Angulo 2006: 138)

Mit dem aufstrebenden Bürgertum setzte auch das Phänomen der Freundschaft zwischen Männern und Frauen ein. Neu etabliert sich die Figur des *cortejo*, „aquella figura masculina que acompañaba a la mujer casada, que le daba conversación, la llevaba de compras, la agasajaba con detalles y regalos, la hacía compañía en tertulias, en el teatro, etc.“ (Angulo 2006:

142). Oft allerdings war die Grenze zwischen freundschaftlichem *cortejos* und leidenschaftlichem Liebhaber leicht zu überschreiten, ein Motiv, das ebenfalls gerne als Thema im präromantischen Drama aufgegriffen wurde.

Die Annäherung zwischen den beiden eingangs genannten Fronten scheint schließlich in jener Gattung zu kulminieren, die als spanische Entsprechung der *comédie larmoyante* auf den Theaterbühnen des Landes Einzug hielt. Denn, so fasst Di Pinto zusammen: „Era [...] un tipo de fábula patética, con traveses y desenlace feliz, que respondía al gusto de todos los públicos.“ (Di Pinto 1993: 117). Doch auch diese Gattung spaltete zunächst Kritiker und Dramatiker in zwei Lager, bevor sie 1806 mit *El sí de las niñas* ihren endgültigen Siegeszug auf Spaniens Bühnen feierte. In Spanien eingeführt wurde das Genre bereits in den 60er Jahren der Epoche durch Pablo de Olavide, „el afrancesado“. Er regte 1767 seine *contertulios* in einem Wettbewerb dazu an, Dramen nach dem Vorbild dieser neuen französischen Gattung zu schreiben. Auf diese Weise entstand Jovellanos‘ einziges Bühnenwerk *El delincuente honrado* – das Siegerstück des von Olavide initiierten Wettbewerbs gilt als eines der formal und ästhetisch innovativsten Dramen des späten 18. Jahrhunderts in Spanien. Das Schicksal des romantischen Helden Torcuato, der sich mit dem früheren Mann seiner Ehefrau duelliert und diesen erschossen hatte, ist eine „constante apelación al sentimiento, a la ternura y a la abundante efusión de lágrimas“ (Calderone/Doménech Rico 2003: 1610). Torcuato wird schlussendlich nicht zum Tod verurteilt, sondern durch eine Intervention des *soberano* begnadigt.

Als *El delincuente honrado* schließlich in den 80er Jahren in Madrid aufgeführt wurde, fanden sich bereits auch volksdramatische Beispiele der *comedia lastimosa* bzw. auch *lacrimosa* oder *plañidera*. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang etwa Comellas *La familia indigente*, das vom *Memorial Literario* – noch ganz nach neoklassizistischen Maßstäben – aufgrund der fehlenden „verosimilitud“ stark krisiert wurde. In dieser Kritik zeige sich einmal mehr, so di Pinto:

[...] la distancia que mediaba entre los rígidlos cánones neoclásicos y la actitud prerromántica y populista, que estaba llenando la escena y la naciente narrativa burguesa con chicas perseguidas, esposas indigentes, viudas quejumbrosas y otras heroínas folletinescas. Este populismo se sostenía en una numerosa literatura, no sólo creativa, de tipo económico-político que daba voz y apoyo teórico a las primeras reivindicaciones sociales. (Di Pinto 1993: 120)

Auch das zweiteilige Stück Comellas, *Cecilia* (1786) und *Cecilia viuda* (1787)⁹⁸ gehört bereits zur Gattung der *comedia lacrimosa*, wenngleich sich darin das „elemento declaradamente

⁹⁸ Diese wurde übrigens von einem *sainete* mit dem denkwürdigen Namen „El siglo ilustrado“ begleitet (Anonym).

„lacrimoso“ o plañidero“ (di Pinto 1993: 119) noch nicht in jener Ausgeprägtheit findet wie etwa in Kotzebues *Menschenhass und Reue / Misantería y arrepentimiento*. Dieses Drama gilt als Prototyp des Rührstücks und erfreute sich bei seiner Erstaufführung in Madrid im Jahr 1789 großer Beliebtheit, wenngleich es ebenfalls eine Reihe kritischer Reaktionen auslöste. So versah etwa Andrés Miñano seine Komödie in zwei Akten *El gusto del día* (1802, BNE: T/14521) mit einer Satire gegen Kotzebues Rührstück sowie mit einigen Anmerkungen zur *comédie larmoyante*. *El gusto del día* stand damit in einer Reihe mit den eingangs erwähnten Dramen Moratíns und Gálvez', die sich thematisch der Theaterkritik anderer Gattungen verschrieben. Moratín selbst (1944: 322) kritisierte just jene Gattung der bürgerlichen *comedia lacrimosa*, die ihm später zu seinem größten Erfolg verhelfen sollte, wie di Pinto feststellt.

Lo que en Comella parecía todavía incierto e inexpresso y en el Duque de Rivas llegaba a ser exagerado y monstruoso, alcanza en *El sí de las niñas* un feliz equilibrio, una balanza de sentimientos apenas aludidos, sugeridos, matizados, que sin duda resultan más bonitos que la hipérbole redundante y prolíja que aportará el Romanticismo. Se puede decir que en la distancia que media entre el Viejo y la niña y el *Sí de las niñas* puede colocarse el nacimiento del Romanticismo. (Di Pinto 1993: 120-121)

In der hier zitierten Feststellung beschreibt di Pinto implizit jene zwei Aspekte der spanischen Dramenproduktion, die offenbar vor allem zu Ende des Jahrhunderts das Theatergeschehen maßgeblich prägten: die weitgehende inhaltliche Korrelation zwischen ‚antiguos‘ und ‚modernos‘ bzw. zwischen ‚populares‘ und ‚neoclasicistas‘, die mit einer weiterhin bestehenden formalen und ästhetischen Diskrepanz einherging. Äußerlich kann die erwünschte Theaterreform bis zum Ende des Jahrhunderts als gescheitert gelten, innerlich – im Sinne von ‚inhaltlich‘ scheint sie jedoch bereits in vollem Gange zu sein.

2.2.3. Zugaben: Die kleinen Formen – das *teatro breve*

Zu den populärsten und – auch in finanzieller Hinsicht – wichtigsten Formen des Theaters zählte im 18. Jahrhundert nach wie vor das *género breve*, also die Gesamtheit jener kurzen dramatischen Intermezzi, die vor, zwischen und nach den Akten bzw. *jornadas* des Hauptstücks aufgeführt wurden. Im Vergleich zum 17. Jahrhundert nahm die Zahl der Zwischenstücke sogar noch zu, wie Doménech Rico (2008: 528) über die ungebrochene Beliebtheit der Gattung schreibt: „Si en algo varió con respecto al XVII es precisamente en la acumulación de obras breves en una sola representación, debida a la popularidad del género“. Tatsächlich gingen etliche Zuschauer nicht wegen des Hauptstücks ins Theater, sondern wegen der *entremeses*, *loas*, *tonadillas* und *sainetes* (vgl. Andioc 1976: 29). Auch Bernardo de Iriarte hielt in seinem Brief an Aranda 1767 verärgert fest, dass es ausreichte, ein paar beliebte *sainetes* und

entremeses auf den Spielplan zu setzen, um die Attraktivität und somit auch die Zuschauerzahl einer Vorstellung zu erhöhen.

[L]as tonadillas y sainetes – a los que Ramón de la Cruz debió lo esencial de su popularidad – tenían tantos aficionados como las comedias y, en efecto, no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera sustitución del sainete que completa el programa. (Andioc 1976: 32)

Autoren wie Diego de Torres Villarroel, Juan de Agramont y Toledo, Cañizares und später vor allem Ramón de la Cruz verdankten ihr Einkommen ebenso wie ihre Berühmtheit beim zeitgenössischen Publikum ihrer großen Produktivität in der ‚kleinen‘ Gattung.⁹⁹ So galt Ramón de la Cruz in den Jahren 1765 bis 1767 beispielsweise als „dueño de los teatros de Madrid“ (Herrera Navarro 1993) und war auch in den darauffolgenden Jahrzehnten einer der meistbeschäftigten Dramatiker seiner Epoche¹⁰⁰. Das Interesse des Publikums an diesen kurzen dramatischen Einwüfen überwog mitunter dermaßen, dass viele Zuschauer das Theater nach dem letzten *sainete* des Abends verließen, anstatt das Ende des Hauptstückes abzuwarten (vgl. Jehle 2010: 165 sowie Andioc 1976: 34). Es erscheint daher im Sinne einer aufklärerischen Theaterreform nur logisch, dass Bernardo de Iriarte und etliche andere Neoklassizisten darauf drängten, die *entremeses* bzw. *sainetes*, *loas* oder *tonadillas* erst nach Ende des Hauptstückes aufzuführen oder vorzugsweise gleich ganz wegzulassen (vgl. Jehle ebd.). Diese Forderungen konnten bekanntermaßen bis zum Ende der Epoche nicht durchgesetzt werden, was angesichts der starken Verwurzelung des Genres in der spanischen Bevölkerung nicht weiter verwunderlich erscheint. Bereits unter Felipe III war das *género breve* für kurze Zeit verboten worden, musste allerdings angesichts der heftigen Proteste des Volkes unter Felipe IV. wieder eingeführt werden.

Die Namen der kurzen dramatischen Stücke waren gleichermaßen Gattungs- und Funktionsbezeichnungen (vgl. Cotarelo y Mori 1899: 8). Am Beginn des Theaterabends stand stets eine *loa*, danach wurde das *entremés* als „primer intermedio de la función“ aufgeführt, bevor das *sainete* zwischen zweiter und dritter *jornada* gespielt wurde und der Abend mit einem

⁹⁹ Die enorme Produktion kurzer Theaterstücke ist für Cotarelo am Ende des 19. Jahrhunderts anhand eines (seiner Einschätzung nach nicht vollständigen) Katalogs von A. F. Guerra ersichtlich, der nur für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts 2000 Titel verzeichnet. Entsprechend hoch oder evtl. noch höher muss die Zahl der Neuproduktionen in der zweiten Hälfte der Epoche ausgefallen sein, u.a. auch durch die große Beliebtheit der neu eingeführten *tonadilla*, die einen entsprechenden Bedarf der Truppen nach sich zog. Aufschlussreich erscheint in diesem Zusammenhang ein Dokument mit dem Titel *Obligacion de los Compositores de Musica* (AM 3-474-7). Nachdem sich die beiden Komponisten der Madrider Theaterhäuser, Blas de Laserna und Pablo Esteve, über die enorme Arbeitsbelastung beschwert hatten, wurde ihr Pensum von 62 zu komponierenden tonadillas auf 40 pro Spielzeit reduziert. (Daneben waren nach wie vor weitere Kompositionsaufträge für *comedias*, Konzerte etc. zu erfüllen.) Vgl. Kap. 4.3.

¹⁰⁰ Auch als 1784 die beiden Siegerstücke des Theaterwettbewerbs in Madrid aufgeführt wurden, schuf Ramón de la Cruz die zugehörigen *loas*.

fin de fiesta seinen Abschluss fand. Ein Stück aus dem *género breve* konnte also wechselweise als *loa* vor dem ersten oder als *sainete* nach dem zweiten Akt eingesetzt werden. Aus der reichen Tradition derartiger Dramolette, die das spanische Theater seit dem 16. Jahrhundert wesentlich prägten (vgl. Huerta Calvo 2008), kristallisierten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem zwei neue bzw. erneuerte Formen heraus: zum einen entwickelte sich die *tonadilla* als Musikstück in der Nachfolge der barocken *jácara*, zum anderen erfuhr das *sainete* – besonders unter dem enormen Einfluss von Ramón de la Cruz – eine starke formale und inhaltliche Erneuerung. Viele andere Erscheinungsformen des *teatro breve* verschwanden nach und nach von den Spielplänen, vor allem, weil sie dem Publikum und den Truppen nicht mehr zeitgemäß erschienen. So wurden etwa ab 1780 auf Anraten der beiden *autores de comedias*, Manuel Martínez und Juan Ponce, keine *entremeses* mehr aufgeführt, denn, so das Argument der beiden *autores* in ihrem Brief an die *junta de teatros*, „aun al pueblo bajo disgustan“ (Doménech Rico 2008: 529). Anstelle der veralteten *entremeses* füllten fortan ‚moderne‘ und überaus beliebte *tonadillas* die Pause zwischen erstem und zweitem Akt.

Die neu entwickelten *sainetes* als Intermezzi zwischen zweiter und dritter *jornada* stellten zumeist Momentaufnahmen des Madrider Alltagslebens dar und waren gekennzeichnet von enormer Aktualität. Mehr als die – durchwegs belanglose – Handlung¹⁰¹ standen bissige Dialoge, satirische Gesellschaftsbilder und kritische Auseinandersetzungen mit aktuellen politischen Ereignissen¹⁰² oder modischen Strömungen im Vordergrund, wie Eduardo Huertas festhält:

[O]frecian al público argumentos locales, nacionales y de actualidad, de corte costumbrista y cotidiano, y de tono pícaro, burlesco, crítico y satírico. Y su música y su baile eran tomados, casi directamente, de la práctica popular. (Huertas 2005: 24)

Die hier genannte Vermischung von Lokalkolorit, satirischem Humor, Schelmenstück und populärer Musik machte aus dem *sainete* eine Art Miniaturkomödie (vgl. Angulo 2006: 66), die den Geschmack des *pueblo llano* ebenso traf wie den der *nobleza*. Als wichtigster Vertreter der Gattung gilt zweifellos Ramón de la Cruz, dessen große Popularität Raffi-Bérout etwa darauf zurückführt, dass er vor allem genuin spanische Typen und Themen auf die Bühne brachte.

¹⁰¹ Von diesem Umstand zeugt u.a. Alva V. Ebersoles Strukturanalyse von 163 *sainetes* aus der Feder Ramón de la Cruz‘ (Ebersole 1983).

¹⁰² Zu betonen ist insbesondere die politische Note des *género breve*, das als Sprachrohr für satirische Angriffe gegen *afrancesados* ebenso diente wie gegen *neoclásicos* oder gegen die Italianisierung des Musiktheaters. Vor allem Anfang des 19. Jahrhunderts, während der französischen Okkupation, wurde das *teatro breve* zum beliebten Medium patriotistischer Bekundungen und wütender Angriffe auf Manuel Godoy (vgl. Raffi-Bérout 2001: 70-71).

Tanto en sus zarzuela como en sus sainetes Cruz utilizó personajes sacados del ambiente popular. No todos son “majos”, pero todos son esencialmente españoles, representantes de las costumbres españolas y alejados del afrancesamiento de la clase alta. (Raffi-Bérout 2001: 66)

Cotarelo hingegen betont die Fähigkeit des „gran pintor de costumbres“ (1899: 2), wie er ihn nennt, die ganze Bandbreite des sozialen Lebens seiner Zeit auf die Bühne zu bringen. Karikiert wurden in seinen *sainetes* nahezu alle *estamentos*, Berufsgruppen und Ideologien: *petimetres* und *petimetros* – vgl. *La petimetra en el tocador* – ebenso wie *majos* und *majas*, *afrancesados* genauso wie *castizos* (vgl. Ebersole 1983, v.a. 9-12 sowie Sala Valldaura 2009). Thematisiert wurden in den Stücken auch religiöse Feste – etwa in *Las fantasmas* (Ramón de la Cruz, vgl. Ebersole 1983: 69) und außergewöhnliche Anlässe, etwa ein Elefantenverkauf in Madrid. Schließlich zeichnete Ramón de la Cruz in seinen *sainetes* auch ein lebhaftes Selbstportrait der Madrider Theaterlandschaft und verewigte darin „los partidos en pro o en contra de cada uno de los coliseos y de cada uno de los actores en ellos.“ (Cotarelo 1899: 2). Cotarelo kommt daher zu dem Schluss: „la vida toda, en fin, de la sociedad de que el pintor formaba parte, se ve reflejada en sus sainetes, verdaderos tesoros de historia interna que en vano se buscarán en otra parte.“ (Cotarelo ebd.). Diese Charakteristik der kurzen Zwischenstücke im Umfang von oft nur wenigen handschriftlichen Seiten macht sie bis heute zu sozial- und mentalitätsgeschichtlich relevanten Quellen und folglich zu beliebten Forschungsobjekten¹⁰³ – auch wenn Andioc davor warnt, das gesellschaftliche Bild, das Ramón de la Cruz in den *sainetes* etwa von den *majos de Lavapies* malt, unhinterfragt zu übernehmen (vgl. Andioc 1976: 146). Denn im Vordergrund seiner dramatischen Zwischenstücke standen das „elemento cómico“ in Form von satirischer Überzeichnung und die lächerlicher Verzerrung, wie Cotarelo y Mori schreibt.

Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piececillas, y se halla igualmente en las similares de todos los tiempos y países. (Cotarelo 1899: 4)

Neben der hier genannten „nota maliciosa“ besteht die Qualität der „piececillas“, wie sie Cotarelo bezeichnet, vor allem in ihrer Besetzung. Wichtiger als die dargestellten Archetypen waren ihre Darstellerinnen und Darsteller¹⁰⁴, deren Status auf der Bühne durchaus als Vorläufer

¹⁰³ Unter der zahlreichen Monographien und Sammelbänden zum Thema sei hier vor allem auf Huerta Calvo 2008 verwiesen. Ebenso interessant erscheinen dazu Raffi-Bérout 2001 sowie Sala Valldaura 2010.

¹⁰⁴ Dies geht etwa auch aus Ebersoles schematischer Analyse der *sainetes* von Ramón de la Cruz hervor. Mehrfach wird dort zuerst der Name des auftretenden Schauspielers bzw. der auftretenden Schauspielerin genannt und danach die verkörperte Rolle. Vgl. *Los majos de buen humor* (Ebersole 1983: 71-71), wo es u.a. heißt: „Sale Merino “de crudo” (le llaman “el lotero”)“. Im genannten Stück treten neben besagtem Vicente Merino auch andere bekannte Schauspielerinnen und Schauspieler auf, etwa María Ladvenant, Mariana Alcázar und Juan Ponce.

des heutigen ‚Starsystems‘ zu bezeichnen ist. Besonders beliebt war daher auch die Vermischung realer Schauspielcharaktere mit fiktiven Figuren, wie sie u.a. in den *sainetes* von Agramont zu finden ist (vgl. Sala Valldaura 2010: 56).

Diese Möglichkeit, die jeweiligen Lieblingsschauspielerinnen und -schauspieler nicht gänzlich hinter einer darzustellenden Rolle verborgen zu sehen, sondern durchaus als ‚reale‘ Verkörperungen ihrer selbst, evozierte verständlicherweise großes Vergnügen bei einem Publikum, dem die Existenz der vierten Wand im Theater noch ebenso fremd wie unverständlich erschien. Zu den weiteren Vorzügen des *teatro breve* zählten die Knappheit und Unmittelbarkeit der Stücke, wodurch formale Experimente ebenso möglich wurden wie eine kurzfristige inhaltliche Reflexion aktueller Themen. Vor allem die *sainetes* aus der Feder Ramón de la Cruz‘ waren „de gusto a veces tan moderno y, para aquellos tiempos, casi futurista, que hubieran aparecido absurdas en el teatro nacional“, wie Mario di Pinto festhält (1993: 113). María Angulo schreibt dem *género breve* eine weit größere Wandlungsfähigkeit zu als der wesentlich starreren *comedia*. So entwickelte sich die mittelalterliche *loa* im 18. Jahrhundert zum modernen Dialog, barocke *bailes* und *mojigangas* wurden im Lauf der Zeit von *fines de fiesta* abgelöst, und statt der *entremeses* eroberten ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die *tonadillas* als *zarzuelas* in Miniaturform (vgl. Andioc 1976: 55) die Bühnen des Landes. Mit ihnen stieg auch die Bedeutung der Musik im Theater erheblich an. Bereits im 16. Jahrhundert bezeichneten *tonos* bzw. *tonadso* kurze dramatische Stücke mit Musikbegleitung, später stellte die *tonadilla* eine Gesangseinlage innerhalb eines Stückes aus dem *género breve* dar, bevor sie sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als eigenständige musikdramatische Subgattung etablierte (vgl. Buezo/Plaza Carrero 2008: 97-100). Dabei spielte einmal mehr die politische Komponente eine wesentliche Rolle, denn während die spanische Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wesentlich von italienischem Einfluss geprägt war, erfolgte unter Carlos III und dem Conde de Aranda eine Rückbesinnung auf die nationale Musiktradition. Die von Aranda angeleitete Theaterreform vermochte das *género breve* kaum zu beeinflussen, das von ihm und Carlos III eingeleitete Ende des „*farinellismo*“ und der Vormachtsstellung der italienischen Oper in Spanien hatte allerdings große Wirkung auf das *teatro breve*. Denn dieser Umstand ermöglichte erst „el desarrollo de géneros locales y considerados populares: la zarzuela “nueva” y la tonadilla en particular.“ (Raffi-Bérout 2001: 68). Es scheint geradezu müßig, zu erwähnen, dass die *tonadilla* fortan auch als Rahmen diente, „para burlarse de los italianizantes“ (Raffi-Bérout 2001: 73). Gesungen wurden *tonadillas* häufig *a solo*, aber auch *a duo*, *a tres* oder *a cuatro*. Vor allem die *tonadilla a solo* stellte gewissermaßen eine Bewährungsprobe dar für viele junge Schauspielerinnen und Schauspieler bzw. wurde sie zum

„Initiationsritual“ auf der Bühne, wie zahlreiche Notizen aus Barbieris *Papeles referentes* bezeugen (vgl. BNE: Ms. 14076). So wird etwa dokumentiert, dass Luisa Alcázar am Ostersonntag des Jahres 1788 erstmals im *teatro del Príncipe* auftrat, „a cantar una tonadilla nueva á solo“ (BNE: Ms. 14076/3 (246)). Für den Erfolg oder Misserfolg eines derartigen Auftritts waren allen voran zwei Aspekte verantwortlich: Zum einen die gesangliche Leistung der Schauspielerinnen und Schauspieler, zum anderen die Beschaffenheit der *tonadilla*, die – ähnlich wie zahlreiche Operetten- und Musicalhits, Arien oder Couplets in der nachfolgenden Musiktheatergeschichte – vor allem ins Ohr gehen und idealerweise Anleihe an populären spanischen Volksliedern nehmen mussten. Die beiden Komponisten der Madrider Theatertruppen waren daher nicht selten mit den Beschwerden verbitterter *tonadilleros* oder *tonadilleras* konfrontiert, wie die folgende Notiz Barbieris exemplarisch veranschaulicht:

Maria Antonia Fernandez (la Caramba) dice en un memorial de 14.2.1782 que hace 8 años sirve en Madrid de graciosa de música de la Comp.a de Martinez, y pide que la pasen á la otra compañía, ó que la quiten el compositor de la suya, porque este Don Pablo Esteve ó no le dá las tonadillas necesarias ó estas son de poco gusto para el público. (BNE: Ms. 14016/3 (84))

Aus dieser Notiz geht die immer wichtigere Rolle der Musik im Theater hervor, es wird aber auch deutlich, wie sehr der gesamte Theaterbetrieb nach wie vor vom Geschmack des Publikums – bzw. von dessen Eintrittsgeldern – abhängig war. Dass die Schauspielerinnen und Schauspieler – wie hier ersichtlich – nicht zufrieden waren mit den ihnen zugedachten Partien, lag aber auch an der anspruchsvollen Qualität der Melodien, die von musikalisch ungeschulten *tonadilleros* und *tonadilleras* oft kaum zu bewältigen waren. Dieser Umstand erschließt sich etwa aus einem Brief Blas Lasernas von 1790, in dem er den „Caballeros Comisarios“ ein Projekt zur Verbesserung der musikalischen Qualität in den Theatern vorschlägt:

[D]everá formarse una Escuela de cantar tonadillas, que corra á mi cargo y entre los alumnos que la compongan serán privilegiados los hijos ó parientes de comicos, en iguales circunstancias, y de estos los de los representantes en Madrid, y de ellos los que tengan mejor disposicion. (BNE: Ms. 14016/1 (10))

Einmal mehr geht aus diesem Brief hervor, wie sehr der Wunsch nach adäquater Ausbildung am Theater – auf dem Weg, es zur darstellenden Kunst zu erheben – auch aus den Häusern und Truppen selbst hervorgeht. Die große Notwendigkeit einer solchen Ausbildung wird erst im beliebten *género breve* mit seinen zahlreichen musikalischen Elementen offensichtlich. Interessant erscheint hier aber auch die Betonung, dass Kindern und Verwandten von bereits etablierten Schauspielerinnen und Schauspielern der Vorzug gegeben werden solle. Einmal mehr wird deutlich, wie sehr das Theater tatsächlich ein geschlossenes soziales Subsystem von „Theaterfamilien“ darstellt, die trotz ihres Ruhms auf der Bühne eine gesellschaftlich

unterprivilegierte Stellung einnehmen, die aber auch kaum Neuzugänge von außen zulassen, sondern stattdessen ihren Beruf über Generationen an die eigenen Nachkommen weitergeben.

2.3. Konfrontationen: Cándido María Trigueros – *Los Menestrales*

2.3.1. Antriebe: Entstehung, Umstände

Der Vertrag von Versailles und die Geburt der Infanten Carlos und Felipe veranlassten die Madrider Stadtregierung ebenso wie andere Städte im ganzen Land, im Sommer 1784 mehrtägige Feierlichkeiten anzuordnen. Neben Festumzügen und Tänzen sollten auch zwei Theateraufführungen stattfinden. Die aufzuführenden Stücke wurden in einem eigens dafür ins Leben gerufenen Wettbewerb gekürt – ausgeschrieben in der *Gaceta* vom 9. März 1784. Der Jury unter dem Vorsitz von Gaspar Melchor de Jovellanos gehörten außerdem an: José de Viera, Ignacio López de Ayala und Miguel García Asensio.¹⁰⁵ Neben der auffallend kurzen Zeit zwischen Ausschreibung und Theaterpremiere erscheint auch der Ausschreibungstext in der *Gaceta* in mehrerlei Hinsicht beachtenswert.

Deseosa la Villa de Madrid de celebrar el feliz nacimiento de los dos Infantes Gemelos y el ajuste de la Paz con la Gran Bretaña, de un modo correspondiente a tan prósperos sucesos, ha acordado que en las fiestas, que está preparando, se representen en sus dos teatros dos dramas nuevos que puedan contribuir al regocijo público. Y para estimular a los ingenios a su composición, ofrece recompensar con dos premios, de a 50 doblones cada uno, a los autores de los dos mejores dramas que se presentaren a concurso y estuvieren más arreglados a las siguientes condiciones: (zit. n. Armona 1988: 216)

Der Text macht einmal mehr deutlich, wie sehr das Theater im öffentlichen und politischen Leben verankert war und welchen großen Stellenwert es auch in der spanischen Festkultur einnahm. Die Tatsache, dass die Feierlichkeiten anlässlich des Friedens mit England und der Geburt der Infanten von einem Theaterwettbewerb begleitet wurden, ist demnach kaum erstaunlich. Interessant erscheint vielmehr, in welchem Ausmaß der hier ausgeschriebene Dramenwettbewerb als Medium politischer und ästhetischer Ideen verwendet wurde bzw. wie sehr er vor allem dazu diente, den neoklassizistischen Geschmack zu implementieren und die gesamten Feierlichkeiten für politisch-ästhetische Zwecke zu benutzen, während zugleich danach getrachtet wurde, möglichst populäre, massenwirksame Stücke zu rekrutieren. Diese Diskrepanz wird anhand der Kriterien des Ausschreibungstextes ersichtlich, von denen vor allem die genauere Betrachtung der ersten vier lohnend erscheint:

¹⁰⁵ Als Jurymitglied war auch Manuel de Lardizábal vorgesehen, der seine Funktion allerdings doch nicht ausführte (vgl. Armona 1988: 220).

- 1.^a Estos dramas han de ser originales y no traducidos, ni enteramente tomados de otros antiguos o modernos; bien que no se excluyen las buenas imitaciones de obras acreditadas en otras lenguas.
- 2.^a Será libre a los autores escribir tragedia, tragicomedia, comedia o pastoral; pero se desean con preferencia dos dramas que, sin faltar a las reglas esenciales del arte, sean susceptibles de extraordinaria pompa y adorno teatral.
- 3.^a El que escribiere tragedia, ha de tomar la acción con preferencia de nuestra historia, y en las comedias se han de pintar costumbres y zaherir o ridiculizar vicios nacionales.
- 4.^a No se admitirán a este concurso dramas en prosa, pero será libre a los autores elegir el metro que más conviene a cada drama, siguiendo con uno sólo desde el principio hasta el fin, a no ser que tenga coros o pasajes cantados, para los cuales se deberá usar el verso lírico.“ (ebd.: 216-218)

Gleich im ersten Punkt wird Bezug genommen auf eine gängige Praxis der Epoche. Der Erfolg vieler Dramatiker, u.a. Francisco Comellas, gründet in der Nachahmung erfolgreicher Klassiker der spanischen Dramenliteratur oder in der Übersetzung und Adaptation fremdsprachiger Stücke (vgl. Lafarga 1999). Dass ersteres im Wettbewerb nicht erlaubt, zweiteres allerdings durchaus gebilligt wird, zeugt bereits von der neoklassizistischen Tendenz, das spanische Theater aus seiner Isolation herauszuholen und supranationale europäische – vor allem aber französische – Entwicklungen auch in spanischen Dramen zu implementieren.

Umso mehr verwundert daher das zweite Kriterium, wonach auch Texte der aus neoklassizistischer Perspektive verwerflichen Gattungsmischform *tragicomedia* angenommen werden. Denn auch mehr als 40 Jahre nach Erscheinen von Luzáns *Poética* wird die Gattungsdiskussion in Spanien rege geführt, auf zahlreichen Ebenen und in unterschiedlichen Medien, so beispielsweise auch im *Memorial Literario* (etwa in der Ausgabe vom März 1784). Dass die *tragicomedia* hier dennoch explizit erwähnt wird, hat wohl auch mit der allmählichen Etablierung der *comedias urbanas*, *comedias sentimentales* und anderer bürgerlicher Dramen auf Spaniens Bühnen zu tun (vgl. Armona 1988: FN 142). Weit entfernt von neoklassizistischen Prinzipien und aufklärerischen Theateridealen erscheint zudem die Forderung nach „extraordinaria pompa y adorno teatral“. Darin äußert sich die offenkundige Schwierigkeit, Anlass und Zweck der Ausschreibung – „contribuir al regocijo público“, wie es im Ausschreibungstext heißt – mit dem dahinterstehenden höheren Ziel, nämlich der Förderung neuer Dramenproduktion nach neoklassizistischen Regeln, zu verbinden. Dass neoklassizistische Dramen, zumal Tragödien, kaum publikumswirksam sind, hat sich in den vergangenen Jahrzehnten mehrfach gezeigt. Insofern erscheint die Intention, „congeniar el gusto ilustrado con el popular que gusta de lo visual“ (Armona 1988: Fn 142) nur konsequent. Ganz im Zeichen neoklassizistischer Theaterauffassung steht hingegen die inhaltliche Forderung nach der thematischen Verarbeitung nationaler historischer Ereignisse in der Tragödie, wie sie bereits Montiano y Luyando in den 50er Jahren der Epoche eingefordert hatte. Auch der Anspruch, der an eingereichte Komödien gestellt wird, „pintar costumbres y zaherir o ridiculizar vicios nacionales“ steht für das aufklärerische Ziel, beim Publikum *virtud*

hervorzurufen vor allem durch Lächerlich machen der *vicios*. Die formale Bedingung, dass die eingereichten Texte in Versform zu verfassen sind, gibt Aufschluss über die gerade herrschende Polemik bezüglich des Einsatzes von Vers oder Prosa im Drama (vgl. Palacios 1988). Dass – mit Ausnahme der Gesangseinlagen – nur eine Versform von Beginn bis zum Ende des Dramas durchzuhalten sei, zeugt von der neoklassizistischen Position, die im Gegensatz zur Lopeschen Forderung steht, man möge für jeden Anlass eine geeignete Versform verwenden.¹⁰⁶ Zu den weiteren Kriterien des Ausschreibungstextes zählt u.a. das Verbot, *zarzuelas* oder andere reine Musikstücke einzureichen, während zugleich musikalische Elemente bzw. Gesangseinlagen im Sprechtheaterstück ausdrücklich erwünscht sind. Anhand der hier genannten – und ebenso der weiteren – Kriterien des Dramenwettbewerbs zeigt sich, wie stark sich das aufklärerische Theaterverständnis nach wie vor an der neoklassizistischen Ästhetik eines Luzán aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts orientierte, einer Ästhetik, die vor allem unter Aranda in den 60er Jahren forciert wurde. Allerdings, so Aguilar Piñal (1997: 14), „hasta entonces, el Gobierno como tal no había mostrado sus preferencias dramáticas de forma tan precisa y pública.“ In diesen als Wettbewerbskriterien so präzise formulierten Präferenzen der Regierung spiegelt sich noch ein weiterer Aspekt: die übergeordnete Rolle des Dramenwettbewerbs als politisches Instrument, wie auch Bittoun-Debruyne treffend formuliert:

Fueron, obviamente, unos criterios ilustrados, que reflejaban las preocupaciones de mentes como las de Jovellanos, Moratín y demás reformadores del teatro dieciochesco, puesto que se trataba de una celebración destinada a fomentar y divulgar las bondades de la política de Carlos III, quien, por cierto, mantenía una fuerte relación de amistad con Armona. (Bittoun-Debruyne 2001: 85)

Die hier erwähnte Freundschaft zwischen Armona und Carlos III zählt zu einer langen Reihe von Bekanntschaften und Freundschaften unter den Protagonisten der spanischen Aufklärung – aktive aufklärerische Politiker ebens wie Theaterschaffende und Intellektuelle –, die sich in mehrfacher Hinsicht als hilfreich erwiesen: als Karrieremotor neoklassizistischer Dramatiker, politische Protektion oder sonstige Formen künstlerischer und finanzieller Zuwendung. Eine solche Freundschaft sollte schließlich auch den beiden Siegern des Wettbewerbs, Trigueros und Meléndez Valdés, scharfe Kritik von Konkurrenten und Gegnern einbringen (vgl. Kap. 2.3.3.). Trigueros war zum einen sehr gut mit Jovellanos befreundet, zum anderen ein *contertulio* Pablo de Olavides (vgl. Aguilar Piñal 1987: 57-65 sowie „Pliego suelto“ von Joaquín Marco in Sala Valldaura, Teatro español del siglo XVIII, pp. 605-624). Die Vermutung liegt also nahe, dass

¹⁰⁶ Vgl. Lope de Vega 2009: 148 (V. 305-312): „Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor las redondillas.“ Luzán gibt Lopes Thesen über die Anwendung jeweils passender Versformen in seiner *Poética* (2008: 480) wieder.

es eine Absprache der beiden im Vorfeld gab oder dass Jovellanos seinem Freund Trigueros sogar in inhaltlichen Aspekten beratend zur Seite stand, denn die Komödie, die Trigueros einsandte, war nicht neu, wie Cotarelo (2006: 331) festhält, sondern vielmehr sandte er „una de las infinitas comedias que ya tenía compuestas, sin más que acomodarla en algunas partes al suceso que motivaba el certamen“. Dass Jovellanos unter allen Einsendungen des Wettbewerbs Handschrift und Stil seines Freundes erkannte, geht aus einem Brief hervor, den er Trigueros am 20. Mai 1784 schrieb (vgl. Aguilar Piñal 1987: 216ff. sowie Cotarelo y Mori 2006: 331). Im selben Brief erwähnt Jovellanos auch die anstrengende Arbeit, die mit der Begutachtung der Stücke einherging. Denn trotz der strengen Auflagen und Vorgaben, trotz des knappen Zeithorizonts und des relativ geringen Preisgeldes von 50 *dobloones* war die Zahl der eingereichten Dramen mit 55 relativ hoch. Ausschlaggebend dafür, so Armona y Murga, war wohl vor allem „el honor que debía resultar a los autores de las obras que se premiasen.“ (Armona 1988: 223).¹⁰⁷ Jovellanos beglückwünschte Trigueros bereits im genannten Brief zu seiner gelungenen Komödie und lobte auch den Text von Meléndez Valdés¹⁰⁸, der als zweiter Sieger hervorging. Jene Stücke, die nicht prämiert wurden, konnten später wieder abgeholt werden. Die jeweiligen Kuverts mit den zugehörigen Namen blieben verschlossen – einer der Gründe dafür, dass heute kaum etwas über den Inhalt der restlichen Stücke bekannt ist, und über die Namen der übrigen Wettbewerbsteilnehmer nur spekuliert werden kann, wie Aguilar Piñal bestätigt.

Desconocemos hoy el nombre de estos derrotados concursantes, pero, a tenor de las reacciones airadas que suscitó el fallo, llevaron muy a mal su fracaso, siendo la mayoría de ellos ‚cortezanos‘ que habían sido vencidos por un par de poetas provincianos, uno de Sevilla y otro de Salamanca. En esta, como en otras contiendas literarias, nacerían la envidia y el resentimiento hacia los autores premiados. (Aguilar Piñal 1997: 15)

Aguilar Piñal deutet hier eine weitere Facette jener Bipolarität ‚innen‘ vs. ‚außen‘ an, die den gesamten Aufklärungsprozess in Spanien prägte und bereits mehrfach hervorgehoben wurde. Im vorliegenden Fall handelt es sich um eine symbolische Umkehrung der Raumverhältnisse als gesellschaftliche Verhältnisse. Während nämlich die genannten ‚cortezanos‘ sich als sicher im Inneren des erlesenen Kreises wähnen, stehen Trigueros und Meléndez Valdés gleichermaßen außerhalb dieses Zirkels anerkannter Höflinge. Sie durch die Prämierung vom Abseits ins Zentrum zu holen, ist eine symbolische Geste von enormer ideologischer Bedeutung. Wie Jovellanos in seinem theoretischen Diskurs, so verkehrt die Jury hier in einem

¹⁰⁷ Als Indizien für die Wichtigkeit des Wettbewerbs können neben dieser Einschätzung des *corregidor* von Madrid auch die zahlreichen Angriffe und Satiren gegen die beiden prämierten Stücke – teils aus der Feder leer ausgegangener Konkurrenten – herangezogen werden.

¹⁰⁸ Auch mit Meléndez Valdés verbindet Jovellanos bekanntlich eine lange Freundschaft.

praktisch-pragmatischen Verfahren das etablierte ‚Innen‘ gegen das ‚Außen‘, um neue Verhältnisse auf und abseits der Bühne zu schaffen. Begründet wird die Auswahl und somit die Verhältnismkehrung in einem Schreiben der Jury damit, dass es sich bei den beiden Siegerstücken¹⁰⁹ um jene Stücke handelte, die im Gegensatz zu den anderen Einreichungen den vorgegebenen Richtlinien genügten.

Y solamente se reconocieron y juzgaron ajustadas al arte y sus reglas, la pieza número 9, comedia en tres actos, intitulada *Los Menstrales descontentos*; la del número 40, comedia pastoral en cinco actos, con el título de *Las bodas de Camacho*, y la del número 7, tragedia en otros tantos actos, llamada la *Atahualpa*. (zit. n. Armona 1988: 221)

Die nachfolgende Schilderung eines komplizierten, mehrstufigen Auswahlverfahrens sollte wohl vor allem jenen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, die in der Freundschaft zwischen dem Juryvorsitzendem und den beiden Siegern des Dramenwettbewerbs ein Anzeichen von Betrug wahrnahmen. Die Jury nämlich, so geht es aus dem weiteren Bericht hervor, revidierte die erste Entscheidung noch einmal, bevor die Siegerstücke endgültig feststehen sollten.

No satisfecha la junta con este primer examen y juicio, encargó la revisión de estas piezas a sus individuos en particular y acordó, además, que se leyesen a presencia de todos. Y consideradas así todas sus calidades se convino unánimamente que las del número 9 y 40 eran acreedoras al premio ofrecido y, la del número 7, a la distinción de ser impresa, con la condición de que sus autores la reformasen y corrigiesen, según las advertencias y enmiendas que incluyen los pliegos que con ellas remitimos a V.S.I. (zit. n. Armona 1988: 221)

Die Kriterien des Wettbewerbs wurden, so erschließt sich aus dem hier zitierten Absatz, offenkundig selbst von den Siegerstücken nicht gänzlich erfüllt. Neben der Aufforderung, Korrekturen vorzunehmen, mussten alle drei Stücke auch der Zensur vorgelegt werden. Abgesehen von mangelhaften Aspekten in Hinblick auf neoklassizistische Regeln boten die drei Stücke zudem wenig Möglichkeiten für aufsehenerregende Effekte, wie die Jury besorgt festhielt.

No debemos omitir asimismo el que acaso pudiera parecer que las piezas que se han reputado dignas del premio, no son capaces de la extraordinaria pompa y adorno teatral que se apetece en la decoración; pero este reparo, que es frívolo en su sustancia y despreciable al que juzga por las medidas del arte, ha estimado la junta que se salva con sólo atender que en la única escena en que juegan estas piezas, caben muy bien aquellas vistosas y brillantes calidades, siempre que la disponga y dirija un diestro pincel y una fecunda imaginación. (zit. n. Armona 1988: 221)

¹⁰⁹ Als drittes Stück neben *Los Menstrales* und *Las bodas de Camacho el Rico*, einem *drama pastoral* von Juan Meléndez Valdés wurde die Tragödie *Atahualpa* aus der Feder von Cristóbal María Cortés y Vita lobend hervorgehoben. Sie wurde zwar nicht aufgeführt, aber zumindest als geeignet empfunden, gedruckt zu werden – eine ebenfalls lukrative Möglichkeit für Dramatiker, zu Bekanntheit und somit zu Einnahmen zu kommen, deren Bedeutung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark zunahm (vgl. Kap. 3.).

Die Abhandlung der Thematik erfolgt hier in einer dreigliedrigen Argumentationskette. Zunächst wird den Stücken geringes Potential zugestanden, durch die geforderten „pompa y adorno teatral“ das Publikum zu begeistern. Doch bereits im nächsten Halbsatz wird der genannte Einwand als unzureichend deklassiert, vor allem für jene, die „por las medidas del arte“ zu urteilen vermögen. Die hier vorgenommene Differenzierung zwischen frivoler Effektheischerei und kunstsinnigem Urteil ist Teil jener neoklassizistischen Intention am Ende des Jahrhunderts, das Theater als Kunstform, und innerhalb derselben das neoklassizistische Theater als „legitime“ Kunst (Bourdieu 2008: 106) zu etablieren. Doch bis dieses Projekt gelingen wird, ist selbst die Jury des Dramenwettbewerbs mit der Notwendigkeit konfrontiert, Kompromisse einzugehen. Im vorliegenden Fall besteht der Kompromiss darin, dass im einzigen Bühnenbild des jeweiligen Stückes „caben muy bien aquellas vistosas y brillantes calidades“, nur um unmittelbar darauf in einem dritten Argumentationsschritt die Verantwortung für das Gelingen der Aufführung abzugeben, an die Ausführenden ebenso wie an das Publikum. Ist kein „diestro pincel“ zur Stelle, der die Aufführung leiten könnte und verfügt das Publikum nicht über die geforderte „fecunda imaginación“, so kann das Scheitern der Aufführung nicht mehr den wenig populären neoklassizistischen Dramenstrukturen, und noch weniger dem Inhalt oder der sprachlichen Umsetzung der preisgekrönten Werke angelastet werden, sondern lediglich dem Umstand, dass Publikum und Ausführende dem hohen künstlerischen Anspruch nicht gewachsen sind und daher selektiert und erzogen werden müssen, wie Jovellanos schon wenige Jahre nach diesem Wettbewerb in seiner berühmten *Memoria para el arreglo* festhalten wird (vgl. Kap. 1.2.). Denn dem Drang des Publikums nach Vergnügen nachgeben hieße zugleich, die auf Vernunft begründeten Regeln der Kunst vernachlässigen – ein Fehler, der den meisten übrigen Kandidaten des Wettbewerbs unterlaufen sei, so die Jury:

Y, sobre todo, ni la razón ni el arte que se funda en ella permiten que un deleite que consiste principalmente en el entendimiento, se haya de sacrificar a la material diversión de los ojos, de cuya juiciosa máxima ha visto la junta olvidados a otros autores de las piezas excluidas que, siguiendo los extraviados rumbos de su atrevida imaginación, han inventado escenas impracticables por su inverosimilitud, por la capacidad de nuestros teatros y por exorbitancia de las expensas. (zit. n. Armona 1988: 222)

2.3.2. Ansinnen: Inhalt und Argumentationslinien

Cándido María Trigueros, der Schriftsteller, Dramatiker und Übersetzer aus Toledo, war im Umfeld der spanischen Aufklärer gut vernetzt. Mit Jovellanos verband ihn eine jahrelange Freundschaft, mit den aufklärerischen Ideen eine enge Vertrautheit. Wenngleich er bereits seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts zahlreiche Dramen verfasst hatte, teils als Übersetzungen,

teils als Adaptionen französischer Vorlagen von Molière, Racine und Voltaire, wurde *Los Menestrales* für ihn zum wichtigsten Werk.¹¹⁰

Dem gedruckten Damentext stellt Trigueros ein Vorwort mit dem Titel „El autor al que leyere“ voran, das implizit sein Bewusstsein um den anstehenden Medienwechsel und die damit verbundenen Vorteile zeigt. Das Lesedrama als immer wichtigere Form der Verbreitung im späten 18. Jahrhundert erlaubt dem Dramenautor, sein Publikum direkt anzusprechen und ihm seine Intention hinter dem Text näher zu bringen ohne den Umweg über die schauspielerische Interpretation zu nehmen.¹¹¹ Trigueros nutzt diesen Kommunikationskanal vor allem dazu, um sein aufklärerisches Verständnis von ‚gutem‘ Theater kundzutun: „ser agradable y util es el conjunto á que como filósofo que debe ser, ha de aspirar qualquiera poeta Dramático.“ In diesem Sinne habe sich das Theater aber auch in den Dienst der Regierung zu stellen und als Sprachrohr für deren Programm zu fungieren. Aus diesem Grund habe er die gesellschaftliche Geringschätzung der Handwerker und das daraus resultierende Bestreben dieser Berufsgruppe, in den Adelsstand aufzusteigen, zum Thema seiner Komödie gemacht. Das Theater wird hier einmal mehr zur Bildungsanstalt und zur profanen Kanzel, und die Aufgabe des Dichters scheint erst dann erfüllt, wenn er zur moralischen Verbesserung der Gesellschaft beigetragen hat, wie aus dem letzten Satz des Vorworts hervorgeht: „Si el Escritor de este Drama hubiese conseguido hacerse útil en la correccion de las costumbres, siendo agradable en la exposicion de sus verdaderas imágenes, habrá logrado todo lo que deseaba.“

Die hier zitierte Aussage ist programmatisch für die große Pragmatik, die zahlreichen neoklassizistischen Dramen inhärent ist – und die wohl auch für deren geringen Erfolg beim Publikum des 18. Jahrhunderts mitverantwortlich gemacht werden kann. Die poetische Funktion des Damentextes rückt in den Hintergrund, im Zentrum steht seine referentielle Funktion, die

¹¹⁰ Die Bedeutung des Dramas und des Wettbewerbs für Trigueros selbst geht etwa aus dem Umstand hervor, dass er ab 1784 sämtliche Texte und Dokumente mit den Initialen E.A.D.L.M. – „El Autor De Los Menestrales“ unterzeichnete, so z.B. seine „cartas críticas sobre el teatro“ im *Diario de Madrid* (ab Mai 1788, vgl. Ms. 14016/3 sowie Kap. 5.3.). Das Stück wurde noch 1784 gemeinsam mit der *loa* von Ramón de la Cruz von Antonio Sancha gedruckt, den Trigueros als „mejor impresor de la Corte“ (Aguilar Piñal 1997: 54) bezeichnete. Es war das erste veröffentlichte Drama des Autors (BNE Sign.: T 9131 bzw. T/4919). Der Tod der beiden Infanten ließ das Stück allerdings bald in Vergessenheit geraten, nachfolgende Kritiken ab dem 19. Jahrhundert fanden kaum positive Aspekte daran, und in etlichen Überblicksdarstellungen zur spanischen Literaturgeschichte vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Dichter und Werk gleichermaßen ausgespart (vgl. Alborg 1972, Di Pinto 1974). Erst eine Neuedition der Komödie durch Aguilar Piñal (1997) brachte die Komödie wieder in den Fokus der hispanistischen Theatergeschichtsforschung.

¹¹¹ Erst später wird das Programmheft diese Möglichkeit der Erläuterungen, Erklärungen und Analysen als Beiwerk zum Stück bieten. Im Theater des 18. Jahrhunderts sind die Informationen zum Stück noch auf Informationen zur Besetzung beschränkt. Bis zur aufklärerischen Dramenreform hatte angesichts der barocken Typenkomödien, die stets nach ähnlichem oder gar identem Handlungsmuster abliefen, kein derartiger Erklärungsbedarf bestanden. Es herrschte ein kollektives Wissen um festgelegte theatrale Codes und Metaphern, das erst mit der Psychologisierung der Charaktere und der inhaltlichen Komplexität der Stücke erweitert werden musste.

aufklärerische Pflicht des Senders, eine politische Botschaft an die Empfänger zu vermitteln. Formal wird dies bereits an der Einfachheit des Reimschemas ersichtlich. Der Dramentext ist in assonantisch gereimten *endecasílabos* verfasst und folgt dem Schema *ab cb db eb fb gb* etc. Der Text steht somit zwischen den kunstvoll verschlungenen Versen eines Calderón und der prosaischen Reduziertheit eines Leandro Fernández de Moratín, reicht nicht mehr an den ersten und noch nicht an den zweiten Idealtypus der dramatischen Dichtung heran und verdeutlicht damit symbolisch das Schicksal zahlreicher – volksdramatischer wie neoklassizistischer – Dramen im späten 18. Jahrhundert.

Die Handlung spielt in einem Garten in Chamartín, der zu Beginn des Stückes noch größtenteils mit Tüchern verdeckt ist, „de intento al parecer para que no se vea lo que está detrás.“ (T/9131: 1) Die Zeitangabe ist mit „Es de día“ (ebd.) sehr vage gehalten und wird das gesamte Stück hindurch nicht konkretisiert. Das Ende der Handlung fällt bereits in die Abendstunden, eine Zeitdeckung ist also möglich und wohl auch vom Dramenautor intendiert. Neben einer großen Zahl von *máscaras*, *lugareños* und *lugareñas*, *criados* und *músicos*, die die Gesangs- und Tanzeinlagen bestreiten, beschränkt Trigueros die Anzahl der *dramatis personae* regelkonform auf acht. Auffallend sind dabei einmal mehr die sprechenden Namen einiger Figuren. Der Schneider Cortines ruft unweigerlich die Assoziation zum Vorhang bzw. Vorhangstoff hervor, sein ehemaliger Geselle und Freund Justo entpuppt sich bereits in der ersten Szene des ersten Akts als ehrliche, gerecht und im aufklärerischen Sinne richtig handelnde Person. Während Justo allerdings aus einer naiven Redlichkeit heraus richtig handelt und kaum über Reflexionsvermögen verfügt, beobachtet und reflektiert Don Juan das Geschehen der handelnden Personen im Stück aus der Perspektive des weisen, intellektuellen Aufklärers. Interessant ist hier der offenkundige Versuch einer neoklassizistisch-aufklärerischen Neukonnotation im Kontrast zu Tirso de Molinas *Burlador de Sevilla* oder Molières gleichnamigem Frauenhelden, der nicht zuletzt dank der Mozart-Da Ponte-Oper¹¹² bis in die Gegenwart „als ein Sinnbild von [...] „erotischer Anarchie“, aber auch von heroischer Unbotmässigkeit und dämonischer Transgression“ (Schulz-Buschhaus 1991) zu faszinieren vermag. Anstelle des libertinistischen Verführers präsentiert Trigueros hier eine aufklärerisch-moralische Instanz. Bittoun-Debruyne sieht in diesem adeligen, aus dem Norden stammenden *Alcalde de Corte*, den Trigueros als „anciano de buen humor“ charakterisiert, allerdings nicht nur den Prototypen des weisen Aufklärers, sondern erkennt darin auch die Verschmelzung

¹¹² Kurioserweise verzeichnet der Verführer Don Giovanni auch bei Da Ponte seine größten Eroberungen in Spanien, wie aus der berühmten Leporello-Arie hervorgeht: „...ma in Ispagna son già mille tre“.

zweier realer aufklärerischer Vorbilder wieder, Gaspar Melchor de Jovellanos und Pedro Rodríguez de Campomanes, wie sie aufschlussreich argumentiert.

Tanto Jovellanos como Campomanes son asturianos, ambos tienen en 1784 cargos de suma importancia. Jovellanos es alcalde de casa y corte desde 1778, consejero de las órdenes Militares desde 1780 y subdirector de la Sociedad Económica Matritense de finales de 1783. Cuando se convoca el concurso, en 1784, Campomanes es gobernador interino del Consejo de Castilla, interviene notablemente en este acto, hasta inmiscuyéndose en responsabilidades de Armona, y nombra a Jovellanos Presidente de jurado. En 1784, Jovellanos tiene 40 años y Campomanes 61. Ambos son amigos de Trigueros, aunque la intimidad es mayor con Jovellanos. La cuestión es que resulta casi imposible no identificar don Juan o con Jovellanos, o con una personalidad completísima, resultado de una fusión entre él y Campomanes. ¡Con razón le había de gustar la obra, así como a todo el jurado, compuesto por personas de mentalidades afines! (Bittoun 2001: 108)

Folgerichtig ist es auch Don Juan, der Florentinas Besonnenheit lobt (*Los Menestrales*, II/10), am Ende den Betrüger Rafa aufdeckt und mit einer Abschlussrede die aufklärerische Botschaft des gesamten Stücks besiegelt: unabhängig vom gesellschaftlichen Stand sei das oberste Ziel, der Gesellschaft nützlich zu sein und zu arbeiten (vgl. Bittoun 2001: 107). Dass diese Worte aus dem Mund eines *Alcalde de Corte* kommen, der allein schon standesbedingt als unangefochtene Respektperson gilt, ist nur eine von zahlreichen aufklärerischen ‚Paradoxien‘, wie sie nicht nur in diesem Stück zu finden sind. Der josephinische Leitsatz „Alles für das Volk; nichts durch das Volk“ gilt in besonderem Maße auch hier. Denn den Handwerkern wird mittels Reform von oben, etwa in zahlreichen Dekreten und Schriften, zwar zu größerem sozialen Ansehen verholfen, aber sie bekommen damit noch nicht notwendigerweise eine Stimme von Gewicht und Bedeutung – diese hält nach wie vor ein Vertreter des aufgeklärten Adels. Justo sowie die beiden Damen Florentina und Rufina erfüllen uneingeschränkt die aufklärerischen Tugenden, Cortines gilt im Grunde ebenfalls als „hombre de bien“ (Florentina in *Los Menestrales* I/1, T9131: 2-3), denn sein einziger Fehler besteht im unredlichen Streben nach gesellschaftlichem Ansehen und Aufstieg in den Adelsstand. Cortines‘ Ehefrau Florentina hat die gemeinsame Tochter Rufina bereits Justo als Ehefrau zugeordnet, die Verbindung symbolisiert die angestrebte Vereinigung von Liebes- und Vernunft Ehe, die abseits barocker Emotionen stets die Ratio mit einbezieht. In diesem Sinne repräsentiert auch das Lied, das Justo, Clara und Rufina im dritten Akt gemeinsam singen, aufklärerische Idealvorstellungen vom Begriff der – ehelichen – Liebe.

Clara *canta*.
Quando amor arde en el pecho
de un honesto corazon,
arde mucho y quema mucho,
mas no ofusca la razon.

Justo *canta*.
La delicia del cariño

racional es la mayor.

Rufina *canta*.

El incendio moderado

dura mas y arde mejor. (*Los Menestrales* II/3, T9131: 52-53)

Anstelle der ‚Liebe als Passion‘ (Luhmann) wird hier der Vorzug des „cariño racional“ und des „incendio moderado“ gelobt. Denn die Liebe nach neoklassizistischem Verständnis habe wenig mit Körper, Fleischeslust und Leidenschaft zu tun, wie Aguilar Piñal schreibt, sondern ist vielmehr „un amor razonable, controlado y más espiritual que carnal, del que la pasión quedaba excluída“ (1997: 32). Diese Definition von Liebe ist in höchstem Maße Ausdruck eines aufklärerischen *justo medio*, der auf der einen Seite respektvolles Verhalten gegenüber Ehefrau und Kindern gebietet, auf der anderen Seite uneingeschränkten Gehorsam gegenüber Ehemann bzw. Vater verlangt. Aus diesem Grund kann auch die einsichtige Florentina dem unvernünftigen Verhalten ihres Mannes nicht beikommen, der auf der irrationalen Jagd nach Adel und Ansehen seine gesamten Ersparnisse ausgibt: „Qué puedo hacer? He de oponerme à un loco? / Este loco, por fin, es mi marido“ (*Los Menestrales*, I/2). Und aus demselben Grund bedarf auch Rufinas Liebe zu Justo zuerst der Einwilligung des Vaters, wie sie Justos Schwester Clara mitteilt.

No te lo niego, Clara, que me gusta;
somos iguales en el nacimiento,
me estima como sabes, y no ignoras
que es mozo tan honrado como tierno;
no son motivos para despreciarle;
pero à mi padre en todo está sujeto
su tierno amor, y si él no lo autoriza,
no diré yo jamás que à Justo quiero.“ (*Los Menestrales*, II/3, T9131: 50)

Zunächst offenbart sich hier einmal mehr die Verbindung aus Vernunft und gemäßigter Zuneigung als Basis der aufklärerischen Liebe. Ganz in diesem Sinne ist Justo „tan honrado como tierno“ und stammt zudem auch aus der gleichen Gesellschaftsschicht wie Rufina. Doch die Verbindung muss erst vom Vater autorisiert bzw. legitimiert werden.

Rufina.

No me meto

à exâminar sus obras ò caprichos;

solo sé que es mi padre, y basta esto.

Tiene algunas ideas que me pesan,

pero ni las disputo, ni repruebo.

Quiere ser mas, es cierto; mas yo nunca

he visto quien pretenda hacerse menos:

gasta, pero lo suyo solamente:

falta me hará, mas yo no le condeno:

pesariame, Clara, si me diese

acaso un despreciable compañero,

mas tendria paciencia: el amor mio
jamás será contrario à mi respeto. (50-51)

Das Aufstiegsbestreben des Vaters darf von der Tochter nur in diesem Umfeld – im Gespräch mit der vertrauten Freundin – und nur in diesem Ausmaß kritisiert werden. Auf die zaghaft angebrachte Kritik folgt die unmittelbare Relativierung. Der töchterliche Respekt steht über der Kritik und über der Liebe zu Justo. Cortines hat unterdessen bereits andere Pläne. Im Zuge seines geplanten sozialen Aufstiegs soll auch die Tochter mittels Heirat mit dem angeblichen Baron Rafa in den Adelsstand erhoben werden. Als er seinen Entschluss der Tochter mitteilen bzw. zunächst andeuten will, findet sich die Darstellung aufklärerischer Familien-, Hierarchie- und Moralkonzepte ein weiteres Mal ausformuliert. Auf Cortines' Frage, ob sie zu heiraten gewillt sei, antwortet Rufina nach Zögern: „Querré, señor, si fuere gusto vuestro.“ Cortines antwortet darauf: „Bendita seas, obediente hija. ¿Te agradarás acaso de un sugeto?“, worauf Rufina wiederum entgegnet: „No necesito ni aun saber su nombre: si vos me lo mandais, para mí es bueno.“ (*Los Menestrales*, 56)

Rufinas Liebe zu Justo ist tugend- und ehrenhaft, aber keinesfalls ausschlaggebend für das Zustandekommen der Beziehung. Diese wird allein von Vater und Schwiegersohn besiegelt. Hier zeigt sich, wie weit Trigueros' Komödie – trotz bürgerlicher Werte und Aspekte – noch von der ungleich emotionaleren *comedia lacrimosa* entfernt ist. Sie ist noch ganz der Subgattung *comedia neoclásica* zuzuordnen, in der innere Regungen, Psychologisierung und Gefühle noch keinen Platz haben und der Handlungsstrang rund um das Liebespaar auf ein kühles Minimum reduziert wird.¹¹³ Wenngleich Mutter und Tochter von der Unehrenhaftigkeit der Verbindung zwischen Rafa und Rufina überzeugt sind, dürfen sie entsprechend aufklärerischer Moralvorstellungen nicht intervenieren. Die Entscheidung muss durch die Einsicht des Vaters getroffen werden, der aus sich heraus den Irrtum erkennt.¹¹⁴ Ein zweiter ‚Irrtum‘ aus aufklärerischer Perspektive muss im Laufe des Stücks aus dem Weg geräumt werden, nämlich das Bestreben des Schneiders, seinem wenig beachteten Stand zu entkommen und in den Adelsstand aufzusteigen. Der Titelkauf mag Ansehen und Ehre bringen, steht aus aufklärerischer Sicht aber konträr zum Ansinnen, Spanien zu einer aufstrebenden, produktiven und ‚modernen‘ Gesellschaft zu machen. Es gilt also, den Handwerker Cortines von seiner Nützlichkeit für die Gesellschaft zu überzeugen und vom Plan, in den Adelsstand – und damit unweigerlich in den Zustand der *ociosidad* zu wechseln – abzubringen. Um seine Botschaft möglichst eindringlich zu vermitteln, wählt Trigueros das dramaturgische Mittel, sowohl den

¹¹³ Auch der Aufklärer Francisco Mariano Nipho hatte sich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts bereits darüber beschwert, wie viele Komödien Liebesgeschichten, amouröse Abenteuer und Intrigen zum Inhalt hätten.

¹¹⁴ Ähnliche Motive finden sich bei Moratíns *El viejo y la niña* ebenso wie in seinem berühmten *El sí de las niñas*.

Adeligen Pitanzos als auch den Betrüger und vermeintlichen Adeligen Rafa an zahlreichen Stellen des Stücks der Lächerlichkeit preiszugeben. Rafas mangelnde Allgemeinbildung, seine unzureichenden Fremdsprachenkenntnisse, seine offenkundigen Andalusismen und sein geringes geographisches Wissen geben Don Juan – und mit ihm dem impliziten Publikum – mehrmals Grund zur Verwunderung und Erheiterung. Pitanzos' Zusammenstoß mit einem Esel ist ebenso bewusst gewählt wie sein Rechtsstreit um die zu niedrig geratene Bank, die nun von jener des Nachbarn überragt wird. Schließlich zieht Pitanzos am Ende des Stücks sogar in Erwägung, selbst aktiv und produktiv zu werden. Zumindest holt er sich dazu erste Informationen bei Don Juan ein: „Ante todo. ¿ser noble es compatible con trabajar?“ Don Juans Antwort ist als rhetorische Frage formuliert „¿Pues quien puede dudarlo?“ (*Los Menestrales*: 119) und wird noch detaillierter ausgeführt.

[...]
El ser inutil, ser ocioso y malo,
se opone à la nobleza, no el oficio:
noble será, si es bueno el artesano:
hablo con todos, si el oficio dexa,
dexando de ser bueno, es ya un malvado.“ (110)

Vor allem die Aussage „noble será, si es bueno el artesano“ muss zwangsläufig die Entrüstung des Adels nach sich ziehen (vgl. Kap. 2.3.3.), erntet im Stück allerdings – neben der Einsicht des vom Weg abgekommenen Schneiders – lediglich die Zustimmung des einzig ‚echten‘ Adeligen Pitanzos: „Quedo con el sermon tan convencido.“ (*Los Menestrales*: 118). Die lange Schlussrede Don Juans greift die Hauptbotschaft des Stücks mehrmals in Varianten auf, Redundanzen und anschauliche Metaphern sollen dem Theater- und Lesepublikum die aufklärerischen Thesen umso eindringlicher vermitteln.

Todos de un solo tronco ramas somos:
No hay mas noble que el que es buen ciudadano,
y el que mas util es, es el mas noble
en baxo esté, ò en alto: tales grados
de las necesidades son seqüela:
mas tan bueno es el alto como el baxo.
Vivamos donde el Cielo nos ha puesto,
único medio de que bien vivamos,
y conozcamos ya, pues que no hay duda,
que lo que siempre es bueno nunca es malo.“ (120)

Noch einmal wird hier auf die Gleichwertigkeit der Attribute ‚noble‘ und ‚útil‘ verwiesen, noch einmal die symbolische Überwindung der sozialen Gegensätze ‚alto‘ und ‚baxo‘ heraufbeschworen. Zudem wird hier einmal mehr ersichtlich, wie hilfreich die Vereinbarkeit von Aufklärung und christlicher Religion im spanischen 18. Jahrhundert als

Argumentationsgrundlage ist: Die Position jedes und jeder Einzelnen in der Gesellschaft ist von Gott gegeben, daher auch durch menschliches Bestreben nicht veränderbar. Wer sich dieser Tatsache bewusst wird, darf getrost der aufklärerischen Botschaft Glauben schenken, dass die Unterscheidung zwischen ‚bueno‘ und ‚malo‘ in jeder Gesellschaftsschicht getroffen werden kann.

Neben den beiden Hauptthemen des Stücks – der aufklärerischen Idealvorstellung von Ehe, Liebe und Familie und der Kritik an jeglicher Intention, die Gesellschaftsordnung zu durchbrechen – bemüht sich Trigueros redlich, dem Anspruch der Ausschreibung auf „extraordinaria pompa y adorno teatral“ gerecht zu werden. Die aufwendig renovierten und dekorierten Häuser, die neu erworbenen Kostüme und die eigens installierte Beleuchtung sollten in der Dramenhandlung berücksichtigt werden, so die Vorgabe der Jury. Trigueros tut dies, indem er Cortines am Ende des dritten Akts ein großes Fest in seinem Garten veranstalten lässt, bei dem Tänze und Gesänge aufgeführt werden, maskierte Nebendarsteller auftreten und auch die Beleuchtung eine wesentliche Rolle spielt. Für all das zeichnet Rafa verantwortlich, der sich im Laufe seiner abenteuerlichen und gaunerhaften Karriere auch einige Zeit als „danzante“ und „tramoyista“ durchgeschlagen haben soll, wie erst am Ende des Stücks bekannt wird (*Los Menestrales*, 113).

D. Juan.
Sí, la iluminacion está de pasmo.
Rafa.
Es *piccolo proyetto* de un amigo.
Cortines.
¡Lo alabais! lo mejor aun no ha llegado.
Quando à públicos gozos hago fiesta,
sé yo tambien cumplir como el mas guapo.
Hay para verlo gentes y mas gentes:
para entrar al jardin amontonados
todos mi orden esperan: hay del pueblo,
hay de los lugarillos comarcanos
y hasta de Madrid vino una quadrilla
de máscaras, muy bien ataviados.
Estoy que de contento en mí no quepo. (*Los Menestrales*, 91-92)

Da der Ort des Geschehens im Sinne der neoklassizistischen Dramenauffassung nicht wechseln darf, versucht Trigueros, die theatrale Wirkung einzig durch Veränderungen im Bühnenbild, durch effektvolle Beleuchtung, zahlreichen Gesangseinlagen, Tanz und Masken zu erreichen. Das von Cortines angekündigte Spektakel findet seinen Höhepunkt gegen Ende des dritten Akts, wie die ausführliche Regieanweisung verdeutlicht.

Al toque del pito se descorren las que parecian cortinas; y descubierto todo, se ve en ello lo mejor del adorno y de la iluminacion. Dexase esto à la libre invencion del Maquinista; pero sin que éste dexe de arreglarse à las mas graciosas alusiones à la presente paz, y al feliz nacimiento de los Serenisimos

Infantes. En los faroles y luces de colores podrán acomodarse letreros alusivos, como Carlos, Felipe, Luisa, etc. Debaxo de un secillo y magnífico arco, muy bien inventado è iluminado, estará la estatua eqüestre del R.N.S: que van à coronar de laurel algunas virtudes; puesta sobre una grande basa de jaspe negro, y en cuyo plinto, con letras de luz, se leerá esta inscripcion.

Carolo III.

Pio. Felici. Augusto. P. P.

Pace orbi restituta

republ. provinc.

balear. minor. gemin. nepotibus

felicissime aucta carpentani.

Todo lo demas del adorno corresponderá à esto.

Havrà una orquesta interior, dividida en dos trozos, à los lados. Van entrando y repartiendo, sentados por todo el jardin, criados, lugareños, lugareñas, y mas próximos à la escena Máscaras de ambos sexôs.

(*Los Menestrales* III/9, T/9193: 96)

Der Vergleich mit der *comedia de magia* ist naheliegend, er zeigt aber auch unmissverständlich die engen Grenzen der aufklärerischen Theaterkultur. Wenngleich der Aufwand, der bei diesem Fest betrieben werden soll, enorm ist, reicht seine Wirkung nicht an jene der Wind- und Flugmaschinen, der Seiltänzer, Schlachten und Rossparaden in zeitgenössischen Volkstheaterstücken heran. Der Erfolg der Musik- und Tanzeinlagen in *Los Menestrales* hängt zudem vom Können der jeweiligen Schauspieler ab – ein Umstand, der Trigueros durchaus bewusst war, wie eine weitere Regieanweisung zeigt: „Los Máscaras hacen un baylete primoroso, si puede ser historiado, y con pantimima al asunto, y entradas de danza fina; si no, lo mejor que puedan.” (*Los Menestrales*, III/9, T/9131: 97). Die Anweisung „lo mejor que puedan“ lässt darauf schließen, dass Trigueros mit den durchwachsenen Zuständen an den Madrider Häusern durchaus vertraut ist und mögliche qualitative Abstriche schon vorausschauend eingeplant hat.

Thematisch schließt sich in diesem Fest der Kreis zwischen der Handlung des Stücks und dem Anlass seiner Aufführung. Neben der oben erwähnten Inschrift verweist auch ein Lied, gesungen von Rafa, Rufina, Clara und Justo, auf die festlichen Anlässe. Es ist eine Lobeshymne zu Ehren Carlos III, die vor allem seine wirtschaftliche Innovation und seine Förderung des Fortschritts und der Wissenschaft hervorhebt. Der Reichtum, die Aktivität und der Fleiß des Volkes seien seiner Führung zu verdanken, so die Kernaussage des Liedtextes.

Del comercio, del cultivo,
de la industria y de la ciencia,
fuente es, Carlos, tu prudencia:
ya el Ibero es rico, activo,
industrioso, y sirve à Dios.
Vuelve à ver su lustre vivo
por vos, Carlos, la riqueza,
y en riqueza la pobreza
trasformada está por vos. (*Los Menestrales*, III/9, T/9131: 99)

Auch hier findet sich wieder die enge Verbindung zwischen aufgeklärtem Absolutismus und katholischer Kirche bzw. christlicher Religion. Der Dienst an der Gesellschaft wird gleichgestellt mit dem Dienst an Gott, Arbeitsamkeit und Fleiß sind zugleich christliche und aufklärerische Tugenden, die *ociosidad* kann im Umkehrschluss daher sowohl als Sünde wie auch als Verweigerung der bürgerlichen Pflichten gewertet und verurteilt werden. Der enorme Aufwand, den Trigueros hier und das gesamte Stück hindurch betreibt, um sowohl die sozialen Werte seiner Zeitgenossen als auch deren Theatergeschmack zu verändern, ist enorm. Das Bemühen um die Vermittlung vorgegebener politischer Botschaften bei gleichzeitiger Einhaltung neoklassizistischer formaler Vorgaben, beides in Erwartung eines einschneidenden Publikumserfolgs, sind für Aguilar Piñal wesentliche Faktoren für den Misserfolg des Stücks bei Zuschauern und Kritikern. Darüber hinaus sei aber auch der kritisch-satirische Grundton ausschlaggebend für die Ablehnung, die Trigueros mit seinem Drama widerfuhr:

Su ideología, comprometida con el poder establecido, llevaba implícita una denuncia contra todos, altos y bajos, nobles y plebeyos. Era una sátira suave y bien intencionada, pero hurtaba en una de las más arraigadas llagas sociales de España: la incompatibilidad del trabajo con la nobleza, la dignidad basada en el privilegio y no en la condición humana. ¿Cómo no iba a ser un fracaso? (Aguilar 1997: 53)

Was Trigueros als soziale Aufwertung des Handwerks und als Stabilisierung der gesellschaftlichen Ordnung verstanden wissen will, liest Aguilar Piñal knapp zwei Jahrhunderte später völlig gegenteilig als aufwühlende Satire, die in einem fest verwurzelten Gesellschaftskonstrukt herumstochert und eine „implizite Denunzierung“ aller Stände in sich trägt. Wie also, fragt Aguilar Piñal rhetorisch, hätte das Stück bzw. seine Aufführung kein Reifall werden sollen und er bezieht sich mit dieser Frage wohl auch auf die zahlreichen anderen Anschuldigungen, die dem Stück abgesehen von genannter Durchwühlung gesellschaftlicher Grundstrukturen entgegengebracht wurden.

2.3.3. Angriffe: Wirkung und Reaktionen

Die Premieren beider preisgekrönter Stücke fanden parallel am 16. Juli 1784 statt – *Los Menstrales* wurde im *teatro del Príncipe* von Eusebio Riveras Truppe aufgeführt, *Las bodas de Camacho* im *teatro de la Cruz* von der Truppe unter Martínez. Beiden Aufführungen war eine rund zweiwöchige spielfreie Zeit vorangegangen, in der die Häuser renoviert und aufgestockt worden waren.

Neben architektonischen Neuerungen, etwa der Renovierung der Außenfassaden durch Pedro Arnal, malte Antonio Carnicero für beide Theater mehrere *decoraciones* und entwarf neue

Vorhänge, die jeweils allegorische Darstellungen der dramatischen Gattungen zeigten.¹¹⁵ Außerdem wurden in beiden Theatern die *palcos* verschönert und neue Luster angebracht – „precaviendo con cuidado todos los peligros de fuego“ (Armona 1988: 233), die Schauspielerinnen und Schauspieler erhielten neue Kostüme „de mucho gusto“ (ebd.: 235). Hinter den hier erwähnten architektonischen und dekorativen Umgestaltungen ist das aufklärerische Vorhaben erkennbar, aus den beiden Theateraufführungen prunkvolle Gesamtkunstwerke zu machen, die alle anderen Kunstformen in sich vereinten. Neben der darstellenden Kunst – die freilich noch nicht als solche bezeichnet wurde – fungierten Musik, Beleuchtung, Kostüme, Bühnenmalerei und Raumgestaltung als äquivalente Elemente. Erstmals wurde damit versucht, in die Praxis umzusetzen, was zuvor nur auf diskursiver Ebene verhandelt worden war (vgl. Kap. 1.). Ebenfalls zum ersten Mal wurde ein royaler Anlass mit der Aufführung einer neoklassizistischen Komödie begangen, während etwa 20 Jahre zuvor die Hochzeit María Luisas mit Pedro Leopoldo noch mit zwei Komödien von Cañizares – *El domine Lucas* und *Celos de amor y lealtad* – gefeiert worden war.

Der ‚offizielle Geschmack‘ hatte sich also mit Carlos III und seinen Ministern stark verändert, und die von Aranda in den späten 60er Jahren eingeleitete Theaterreform schien auf diesem Weg bereits erste Früchte zu bringen. Doch der gewünschte Effekt blieb aus und wurde sogar noch ins Gegenteil verkehrt, wie Calderone und Doménech Rico einräumen, „lo que pudo ser una reivindicación de un nuevo modelo de hacer teatro se convirtió en un escándalo literario, ya que los dos autores premiados eran amigos del presidente del jurado, don Gaspar Melchor de Jovellanos.“ (Calderone/Doménech Rico 2003: 1605) Die Freundschaft zwischen Siegern und Juryvorsitzendem lösten eine Welle der Empörung unter den Mitstreitern aus, und es entwickelte sich in Madrid „un torrente de sátiras contra los autores ya conocidos, y contra los jueces, ya desengañados“, wie Armona (1988: 231) beschreibt. Die Aufführungen wurden von zeitgenössischen und nachfolgenden Kritikern zum „fracaso“ erklärt (vgl. Cotarelo 2006: 335; Armona 1997: 231 sowie Aguilar Piñal 1988). Das Resultat des detailliert geplanten Großereignisses war also mitnichten der Beginn einer neuen, neoklassizistischen Theaterära, sondern verursachte in Armonas Augen vielmehr

una crisis poética exaltada que nada perdona. La inteligencia, el gusto, las personas, la amistad y la predilección que se supone a favor de unos más que a favor de otros, todo viene a ser objeto de sus tiros, de sus invectivas, de sus sarcasmos, siempre vivos y penetrantes. (Armona 1988: 231)

¹¹⁵ Carnicero erläuterte die Figuren auf dem von ihm neu gestalteten Vorhang ausführlich in einem gedruckten Dokument, das allerdings außer dem Titel keine weiteren bibliographischen Angaben enthält. Der Text *Esplicacion de las figuras alegoricas del telon nuevamente pintado en el teatro de la Cruz en este año de M.DCC.LXXXII. Por Don Antonio Carnicero* ist zugänglich über die Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091975&page=1&search=Esplicacion+de+las+figuras+alegoricas+del+telon+nuevamente+pintado&lang=es&view=main> (Zugriff: 30.03.2017).

Wenngleich die Namen der anderen Wettbewerbsteilnehmer nicht bekannt gegeben wurden, „según la promesa hecha, devolviendo sus obras a los que las pidieron“ (Armona 1988: 231), ist davon auszugehen, dass einige von ihnen zu den zahlreichen Angreifern gegen die Siegerstücke, die Jury und den Wettbewerb insgesamt zählten. So heißt es etwa in einem satirischen Gedicht „A los Censores“:

Unos dizen sin [...]atanzia
los Censores no son legos
y otros, que alli fueron ziegos
de pasion o de ygnoranzia,
y otros claman con constanzia
Madrid quiso lo mejor
Pero ellos (Notable error
en tan plaudibles funciones)
trocaron sus intenziones,
y elijeron lo peor (BNE: Ms. 12929/18¹¹⁶ sowie BNE: Ms. 14016/4 (10))

Kritisiert wird in diesem Achtsilbler – wie in zahlreichen anderen Schmähschriften – pauschal, generalisierend und oberflächlich, ohne Begründungs- oder Argumentationsbedarf. Vielmehr beruht der Witz der Satire auf den allgemein bekannten Umständen des Wettbewerbs, etwa mit Formulierungen wie „fueron ziegos de pasion o de ygnoranzia“ oder „elijeron lo peor“. Auf ähnliche Weise funktioniert auch ein satirisches Sonett, das sich gegen die Stücke bzw. ihre Autoren richtet.

Mas que dé con un Juez impertinente,
mas que mi suegra viva eternidades.
mas que furiosas negras tempestades,
arrasen mis cosechas de repente;

Mas que haya un acreedor tan insolente,
que me execute por las Navidades,
mas que haga mi muger habilidades
de aquellas que no sufre el mas aciente;

Mas que sea de un tonto convencido.
mas que sea de todos despreciado,
mas que de mozas sea aborrecido;

Mas que con viejas sea afortunado:
como ninguno piense que yo he sido
Autor de las comedias que han premiado. (BNE: Ms. 14016/4(10))

Die formalen Merkmale des hier zitierten Sonetts lassen ebenso wie sein Aufbau und die eingesetzten rhetorischen Stilmittel auf gewisse dichterische Fertigkeiten schließen. Die oben genannte Vermutung liegt im konkreten Fall also nahe: der Text stammt mit großer

¹¹⁶ Im Online-Katalog der Madrider Nationalbibliothek findet sich unter dieser Signatur ein zweiseitiger, in französischer Sprache verfasster Brief aus dem Jahr 1747. Ob es sich um einen Irrtum bei der Abschrift der Signatur oder um einen Fehler in der Katalogisierung handelt, kann leider nicht mehr eruiert werden.

Wahrscheinlichkeit von einem der nicht prämierten Wettbewerbsteilnehmer. In eine ähnliche Richtung geht die Pointe einer sarkastischen Erzählung über einen *majo*, gegen den vor Gericht wegen Ruhestörung geklagt wird. Das Urteil des Richters lautet wie folgt:

Que le lleven de contado
por diez años a el peñon
do es poco; pues le mando
que pase una Noche entera
en pena de su pecado
o bien en los Menestrales
o en la bodas de Camacho
que son mas tormentos que aquellos
que ymaginó Diocleziano.

Derartige negative Reaktionen der Mitstreiter – und anderer Kritiker – macht Jovellanos in einem Brief an Trigueros (Jovellanos 1952: 163, vgl. AM 2-462-9) für den „fracaso“ verantwortlich, und auch Aguilar Piñal sieht die Gründe für den Misserfolg der Uraufführung von *Los Menestrales* rückblickend in „motivos no literarios exclusivamente“ (1997: 53). René Andioc hingegen führt die Heftigkeit der Reaktionen im Fall von *Los Menestrales* sehr wohl hauptsächlich auf inhaltliche Aspekte des Stücks zurück, das beispielsweise von zahlreichen *hidalgos* als Herabwürdigung ihres Standes gesehen wurde.

Muchos nobles, poco informados de los móviles de la propaganda gubernamental o incapaces de comprender la necesidad de una reconversión que no ponía en peligro lo esencial de sus privilegios, debían de compartir ese punto de vista. (Andioc 1988: 240)

Die Schärfe und Direktheit, mit der Trigueros seine Kritik an der *ociosidad* des Adels und der Geringschätzung der Handwerker formulierte, wurde allerdings schon vor der Premiere von Ribera nach Möglichkeit minimiert – nur dank seiner *atajos* konnte sich das Stück zumindest elf Tage am Spielplan halten, wie auf einem der Manuskripte des Stücks vermerkt war.

Los „atajos“, es decir, los diálogos suprimidos en la representación, suman 380 versos, que resultan desde luego, los más conflictivos ideológicamente. Esta vez, las tijeras de la censura no habían sido usadas ni por el poder civil ni por el eclesiástico, sino por el propio ‚autor‘ de la Compañía, para evitar, más que la larga duración de la obra, las críticas de los más asiduos y poderosos espectadores. (Aguilar 1997: 41)

Die Botschaft dieser „comedia doctrinal que pretendía imponer las normas sociales de la nueva conciencia burguesa“ (Aguilar 1997: 42) war dennoch deutlich genug, um von zahlreichen Betroffenen als Angriff und somit als Anlass für einen Gegenangriff gewertet zu werden. Dieser Umstand wird etwa im folgenden Gedicht von Juan de Flores thematisiert:

[...]
Disgusta al noble porque advierte iguales
á los que odió su loca fantasía:

y ofende al menestral por que creia
 llegar á ser Marqués con sus caudales.
 Al viajero ignorante, al mal patriota,
 al que del falso honor es seducido
 y al joven libre, con vehemencia azota.
 Por eso tanta crítica ha sufrido;
 que quien combate el vano y al idiota
 no lisonjea al popular oído. (BNE: Ms. 14016/4(10))

Weitere Gründe, weshalb *Los Menestrales* dem „popular oído“ nicht schmeichelte, sondern im Gegenteil für Skepsis und Unverständnis, Langeweile und folglich Ablehnung sorgte, sind in der Handlungsstruktur und Figurenkonstellation der neoklassizistischen Komödie zu suchen, wie beispielsweise folgendes Sonett, ebenfalls gezeichnet von Juan de Flores, zu verstehen gibt.

No hay en los Menestrales el enredo
 que facilmente la ilusion destruye:
 no hay una dama que del padre huye,
 y no galan que le obligue á estarse quedo.

No hay un viejo que embuta con demiedo
 a la Justicia, si en su honor arguye:
 no hay una guerra que la accion concluye,
 ni un gracioso que esté muerto de miedo.

No hay un tercero, acechador vilano:
 no hay un jardin de que tener la llave:
 no hay escondite, ni un celoso hermano.

¿Luego el autor su obligacion no sabe?
 Oh! ¡cuando llegará, vulgo tirano,
 la feliz era en que tu imperio acabe! (BNE: Ms. 14016/4(10))

Auf pointierte Weise wird hier kontrastierend geschildert, welche Elemente des traditionellen Volksstückes bzw. der nach wie vor beliebten Barockkomödie in *Los Menestrals* fehlen. Zunächst sind die handelnden Personen im Stück kaum in das bekannte Typen-Schema einzuordnen. Es fehlen, wie beschrieben, sowohl der *gracioso* als auch der *galán* oder die *primera dama*. Folglich bleibt auch die Liebes- und Eifersuchtsgeschichte aus. Der Garten – beliebter geheimer Treffpunkt der Liebenden in zahlreichen calderonschen Komödien – verliert hier seine symbolische Schlüsselfunktion und wird stattdessen zum figurativ unbedeutsamen Schauplatz der gesamten Handlung. Schließlich wird das Stück im Gegensatz zu zahlreichen beliebten Subgattungen wie *comedia heroica*, *comedia militar* oder *comedia de magia* auch nicht zum Kriegsschauplatz, wodurch die Sensationslust des Publikums einmal mehr enttäuscht wird.

Unter den zahlreichen Satiren und Schriften zu den beiden Premieren ist ein Text besonders hervorzuheben. Es handelt sich um ein handschriftliches Dokument im Umfang von 81 Seiten, datiert vom 13. August 1784, mit dem Titel „Carta amistosa que D.n Juan Námela escribe a Dn

Candido Maria Trigueros, Beneficido de Carmona sobre la comedia intitulada: Los Menestrales“ (BNE: Ms.3500). Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist der Name des Autors das Anagramm des Pseudonyms Lucas Alemán, unter dem der Madrider Arzt Manuel de Casal y Aguado mehrere Texte, auch Dramen, veröffentlichte (vgl. Aguilar 1997: 39 sowie Cotarelo 2006: 339). Es handelt sich um eine satirische, an Cándido María Trigueros adressierte Epistel, in der der Verfasser zunächst seine Achtung gegenüber dem Dramatiker bekundet und daran anschließend ausführlich von seinem Aufenthalt in Madrid und dem Besuch der Premiere von *Los Menestrales* schildert. Er spart dabei nicht mit Seitenhieben und subtilen Herablassungen. Im Gegensatz zu den zahlreichen kurzen Spottgedichten ist sein Werk allerdings von außergewöhnlichem Detailreichtum und literarischer Ausgeschmücktheit. Námela reist am Tag der Premiere nach Madrid und verbringt danach mehrere Tage in der Stadt, an denen er täglich zahlreiche Menschen trifft, die das Stück bereits gesehen haben: Advokaten und Schauspieler, Adelige im Kaffeehaus oder flanierende Damen im *Parque del Buen Retiro*. Sie alle kritisieren das Stück, heben allerdings jeweils andere Aspekte der Aufführung hervor und liefern so ein komplexes Bild, das einer tiefen Stückanalyse täuschend ähnlich ist. Der angeblich theateraffine Literaturliebhaber Námela selbst gibt sich die gesamte Erzählung hindurch als Trigueros‘ Bewunderer und als dessen Verteidiger gegen alle Angriffe, Kritiken und Verschmähungen, die er während der Theatervorstellung ebenso wie in zahlreichen Diskussionen danach miterlebt – ein dramaturgischer Kunstgriff, der die Satire umso spitzer werden lässt.

Er habe gehofft, so beginnt Námela, Trigueros in Madrid persönlich zu treffen und als guten Freund zu gewinnen, mit dem er über Literatur reden könne, „esperando que sus bellos documentos me formasen un hombre regular y capaz de ser útil al estado en qualquier destino“ (BNE: Ms.3500: 1). Bereits hier spielt der Verfasser mit bekannten Maximen der Aufklärungsideologie: Die Bezeichnung „hombre regular“ – in Anspielung auf das „drama regular“ – und die Wendung „ser útil al estado“ bzw. „a la sociedad“ weisen bereits darauf hin, in welcher Funktion er den Dramatiker Trigueros vorrangig angreift bzw. gegen welche ästhetische und ideologische Strömung er sich in erster Linie richtet. Seine Freude über die Auswahl von *Los Menestrales* sei übergroß gewesen, so Námela weiter:

quando se publicó en la gazeta haberse elegido y premiado la comedia de Vm. intitulada: los Menstrales para recitarla en uno de los dos coliseos de esta Corte [...] vi los cielos abiertos, alegrandome en extremo [...] (ebd.: p. 2)

Dann nämlich würde endlich offenbar, mit welch großem literarischen Talent Trigueros gesegnet sei. Die satirische Übertreibung dieser Lobhudeleien und der anschließenden

Beschreibung der Unannehmlichkeiten des Weges nach Madrid (vgl. ebd. p. 3) sowie die detaillierte Schilderung der Kostüme und Dekorationen im Theater (ebd.: 4-5) zielen vor allem darauf ab, die ‚Fallhöhe‘ zu maximieren und das darauffolgende negative Urteil über Stück und Aufführung umso niederschmetternder wirken zu lassen. Dieser Effekt soll verstärkt werden durch Episoden wie jener, dass Námela zu Beginn des Stückes vor Glück in Ohnmacht fiel, aber dank seines Sitznachbarn, der ihm „un espíritu tan saludable“ unter die Nase hielt, gleich wieder zu sich kam (ebd.: 5). Geschildert wird weiters der außergewöhnlich hohe Lärmpegel im Zuschauerraum, der ihm von seinen Sitznachbarn erklärt wird als

efecto del disgusto con que está el auditorio con esta perversa comedia, que parece, que los diablos la han traído para nuestro tormento, sin interes, conexión de unos lances con otros, metiendo tantas cosas heterogeneas, que da pruebas de ser el autor, el mayor majadero que se ha conocido. (BNE: Ms.3500: 7)

Hier, und mehrere Male im weiteren Verlauf seiner Schilderungen nimmt Námela den Autor in Schutz, schreibt die mangelnde Qualität der Komödie unglücklichen äußeren Umständen zu und verlangt von den Zuschauern rund um ihn, nicht in die lautstarke Kritik der Masse einzustimmen, sondern aufmerksam zuzuhören. Je näher das langersehnte Ende des Stücks rückte, desto mehr sei allerdings auch er zu dem Schluss gekommen, „que aunque muchos eran injustos, los mas, conocía que llevaban algun fundamento.“ (ebd.: 10). Das hier bekundete leise Zugeständnis an die Masse der Kritiker verfestigt sich, so die Argumentationslinie der Erzählung, mit den Begegnungen der darauffolgenden Tage. *Los Menestrales*, so wird im Brief vermittelt, bestimmte als wichtigstes Gesprächsthema alle Konversationen. Man hätte ihn als Auswärtigen mehrmals um seine Meinung zum Stück gefragt, und ihn damit stets in eine missliche Lage gebracht: „me veía entre la espada y la pared“ (ebd. 10-11). Deklassierungen von diesem Typus sind zahlreich im Text vorhanden. Neben diesen pauschalen Angriffen wählt Námela aber auch die Strategie, ‚Fachkundige‘ zu Wort kommen zu lassen, die ihm die inhaltlichen Fehler und Ungereimtheiten des Stücks erklären. Er lässt sich beispielsweise von Politikern auslegen, wie schlecht die Kritik an England gewählt sei (*Los Menestrales*, I/7):

Decían: que era contra la política criticar la constitucion del gobierno de una Nacion, y mas de aquella, con quien se acababa de tener algunas diferencias: pudiendo producir en el ánimo de los Ingleses, que viesen, ó leiesen la comedia el hacer presente á la superioridad semejante osadia, para que se les diese la satisfaccion correspondiente: (y á la verdad que no ívan descaminados) porque si reprehendemos, que se valdonen las naciones en el teatro, con los dichos vulgares; quanto mas reprehensible es tolerar que se mormure del gobierno de una Nacion de las mas cultas. (15-16)

Der angeführten Kritik wird stets ein Verbesserungsvorschlag nachgereicht. In der genannten Szene hätte der Alcalde Rafa das Wort abschneiden und ihm erklären sollen, „que solo se habia

de hablar del gobierno de una Nacion [...] para venerar sus maximas, y no despreciarle, poniendole á los pies de los caballos.“ (BNE: Ms.3500: 17)

An anderer Stelle trifft er auf eine Gruppe von Anwälten, die in eine hitzige Diskussion vertieft sind und ihm auf Nachfrage hin erklären, es sei durchwegs unglaublich, dass der Alcalde in seinem Streit um die Bank keinen rechtlichen Beistand hinzugezogen hätte:

Decia uno ¿ese buen hombre no tenia en el lugar un abogado, amigo suyo con quien consultar su idea, y obrar con acierto en las providencias que tomase: imponiendose igualmente del caracter de otro empleo, para no incurrir en la barbaridad de hacerle tan ridiculo en las tablas, como le pinta? (ebd.: 19)

Kritisiert wird außerdem, dass am Ende des Stücks nur Rafa verurteilt wird, während die anderen, „en quienes concurren delitos de la misma naturaleza“ als redliche Menschen aus der Handlung entlassen werden (ebd.: 29). Die Hauptkritik an *Los Menestrales* betrifft jedoch das darin vermittelte Bild des Adels und vor allem die lächerliche Darstellung von Pitanzos, der viele Aussagen tätige, die seiner Klasse nicht würdig seien und den gesellschaftlichen Wert des Adels als „la mas estimada [clase] en el Reyno, siendo preferida para obtener los primeros empleos de la Monarquía, y estando llena de privilegios y esenciones“ (BNE: Ms.3500: 70-71) nicht angemessen hervorheben. Dass sich Pitanzos selbst als „asno“ bezeichnet, sei eine „vulgaridad, que no la dijera mayor un mozo de esquina“ (ebd.: 71). Anstatt ihn lächerlich zu machen, hätte Trigueros die Figur als „personage que debe mirar con respeto, procurando imitar sus acciones, para poder merecer tan distinguida honra“ darzustellen (ebd.: 72). Die Empörung der aufgebrachten Diskussionsrunde, in der sich Námela befindet, kulminiert in Pitanzos' Frage an Don Juan: „ser noble es compatible con trabajar?“ (ebd.: 75) und dessen Gegenfrage, wer dies bezweifeln könne. In diesem Sinne stößt bereits Justos Aussage zu Beginn des Stücks – „Envidia el Abogado al Comerciante / el Comerciante envidia arrepentido / al Soldado, el Soldado al Escribano / todos prefieren el ageno oficio.“ (Los Menestrales, I/1) – auf Unverständnis und Kritik unter den Anwälten. Denn die Menschen strebten stets nach Höherem, hegten also keine Eifersucht gegenüber niedriger gestellten Berufen, so die einhellige Meinung der Kritiker. Daher sei es nicht nachvollziehbar, „que el Abogado y el soldado envidien la suerte del comerciante y del escribano, pues su profesiones son nobles, y los brazos de la Monarquía.“ (ebd.: 35). Aus diesen beiden Kritikpunkten geht explizit hervor, was implizit im gesamten Brief mitschwingt. Die gesellschaftliche Aufwertung des Handwerksberufs wird als Angriff auf die *sociedad estamental* gewertet und folgerichtig von Vertretern des *estamento noble* als verwerflich gesehen. Es geht um nichts weniger als um die Verteidigung des „valor de la ,sangre““ (Aguilar 1997: 39), denn, so Aguilar in einer treffenden Analyse:

El tema del honor, pues, para un castellano viejo, era cuestión de ‚sangre‘, no de comportamiento. La ‚honra‘ era algo muy distinto, ya que dependía de la opinión ajena. El lazo que une ambos conceptos es el ‚orgullo de casta‘, la pertenencia a un grupo social delimitada por el estatuto de ‚limpieza de sangre‘, que diferenció durante la Edad Media a los españoles del resto de los europeos, a causa de la convivencia forzada de las tres religiones. (Aguilar Piñal 1997: 39-40)

Es geht also einmal mehr um die beiden Fronten zwischen ‚antiguos‘ und ‚modernos‘ – diesmal allerdings geht die Konfrontation über literarische Grenzen hinaus. Nicht allein die formalen Neuerungen der genannten Komödie, sondern auch und vor allem die darin vermittelten neuen aufklärerischen Ideen stoßen auf massiven Widerstand. Denn sie brechen mit einem seit dem Mittelalter etablierten gesellschaftlichen Ordnungssystem und untergraben damit in den Augen vieler eine verdiente, weil ererbte Macht und Herrschaft. Die Gleichstellung ‚nobler‘ Berufe der Soldaten und Anwälte mit der Handwerkszunft ist nach solchen Maßstäben schlichtweg nicht denkbar.

El buen autor tenía presente aquella sentencia: Nemo sua sorte contentus, y para hacer ver con ella que el sastre tiene envidia al Caballero, caracterizó al Abogado, y al Soldado como á dos esportilleros, engrandeciendo el talento rudo de un sastre con pensamiento nobles, y humillando los entendimientos ilustrados del Abogado y del Soldado con ideas baxas. (BNE: Ms.3500: 36-37)

Interessant scheint die Tatsache, dass die Ständediskussion taktisch mit Argumenten der Aufklärung geführt wird. So verfügen der exemplarisch vorgeführte Anwalt und Soldat über „entendimientos ilustrados“, mit denen die „ideas baxas“ eines Handwerkers nicht konform gehen können. Diese Strategie, den ‚Gegner‘ mit eigenen Waffen zu schlagen, das heißt, das neoklassizistische Stück aufklärerischen Inhalts auf seine ideologischen und ästhetischen Mängel hin zu tadeln, findet sich auch an anderen Stellen des Briefes wieder. So wird der Umzug von Cortines nach Chamartín als ebenso „inverosímil“ bezeichnet wie der Umstand,

que Rafa con solo unos cortos principios de Zapatero, corriese varias tierras, tomase de pronto una tintura de los idiomas y aprendiese en poco tiempo quatro bachillerias, quatro cuentos y escribir regularmente; y con eso adquiriese excelente habilidad para suplantar firmas, estafar, dar copias falsas y otras picardias de la misma especie. (ebd.: 45)

Dass die behaupteten Sprachkenntnisse Rafas ebenso wie seine vorgeblichen geistigen Kapazitäten hier für bare Münze genommen werden, kann lediglich als Kalkül des Briefschreibers gewertet werden, der damit auf die mangelnde Qualität der Komödie verweist. Die offensichtliche Darstellung Rafas als ungebildeten Blender, der vor allem von Don Juan – und mit ihm als aufklärerischer Identifikationsfigur auch vom Publikum – rasch durchschaut wird, findet hier keine Erwähnung. Sie wird also gekonnt ignoriert.

Chamartín als Ort der Handlung erscheine zudem ‚unwahrscheinlich‘, da sich viele der im Stück getätigten Aussagen auf Madrid bezögen, was die unbeirrbar Kritiker zur gewitzten

Schlussfolgerung bringt, „que el autor no guardó la unidad del lugar.“ (ebd.: 50). Zur Ortsangabe „magnífico jardín en Chamartín“ sei außerdem zu bemerken, dass es nur einen solchen dort gebe, nämlich jenen des Duque del Infantado. Dass aber die Aufführungen von Cortines in jenem Garten stattgefunden hätte, „es falso, ó inverosímil, como la razón nos lo persuade“ (ebd.: 50).

Kritisiert wird im weiteren Verlauf – stets von Gesprächspartnern, nie vom Briefschreiber selbst – auch die fehlende Einheit der Handlung, da jede Figur der Komödie ihren eigenen Interessen nachgehe und von den anderen kaum Notiz nehme (ebd. 52-54). Kritisiert wird darüber hinaus die nüchterne Beziehung zwischen Rufina und Justo, die völlig frei ist von gegenseitigen Liebesbekundungen, wie sie aus barocken calderonschen Dramen bekannt sind. Es liegt also nahe, dass in diesem Zusammenhang auch eine Anrufung barocker Dichterpersönlichkeiten stattfindet:

O! Poetas Españoles del siglo de oro que pintais esos lances primorosamente, ¿que diriais en el siglo ilustrado, si vierais esa comedia con estos defectos, y de un hombre, á quien reputan por un gran Poeta? (ebd.: 67-68)

Neben den inhaltlichen Vorwürfen kommen im Verlauf des Pamphlets auch die wirtschaftlichen Folgen der ‚misslungenen‘ Komödie zur Sprache. Námela trifft auf mehrere Schauspieler, die über die mangelnden Besucherzahlen und die daraus resultierenden geringen Einnahmen aus dem Stück klagen:

han sido muy malas, y con dificultad podremos pagar los gastos ordinarios; siendo mas sensible por recaer sobre 15 días de parada en que debíamos haber trabajado por nuestra cuenta. Ustedes conocen nuestra miserable situación, y que con esa comedia, á haber sido regular, nos hubieramos hecho de oro por las grandes entradas, que nos prometíamos tener. (BNE: Ms.3500: 78-79)

Es erscheint an dieser Stelle lohnend, einige synchrone und diachrone Vergleiche der Spieltage und Auslastungszahlen anzustellen, um die realen Hintergründe der zitierten Aussage zu beleuchten. *Los Menestrales* blieb insgesamt elf Tage am Spielplan und lockte nur am ersten Tag 4501 Zuschauerinnen und Zuschauer ins Theater. An den darauffolgenden Tagen bewegte sich die Besucherzahl zwischen 2000 und 3000 und erreichte zwischendurch einen Tiefstand von 2008 Zuschauern. Zur gleichen Zeit blieb *Las bodas de Camacho* im *teatro de la Cruz* 14 Tage am Spielplan¹¹⁷ und erreichte am dritten Tag seine Höchstauslastung von 6866 Zuschauerinnen und Zuschauern. An weiteren drei Spieltagen konnten mehr als 6000 und ebenfalls an drei Tagen mehr als 5000 Zuschauerinnen und Zuschauer verzeichnet werden. Vor

¹¹⁷ vgl. Andioc/Coulon 2008: 385; Calderone und Doménech Rico (2003: 1606) hingegen sprechen von nur zehn Tagen.

der Premiere von *Los Menestrales* hatte es seit Beginn der Spielzeit (11.4.1784) im *teatro del Príncipe* keine *comedia* geschafft, länger als fünf Tage durchgehend gespielt zu werden, die Auslastungszahlen hatten sich in dieser Zeit zwischen 598 und 4771 bewegt (vgl. Andioc/Coulon 2008: 382). Im Herbst des Jahres stechen zwei erfolgreiche *comedias* hervor. Im November blieb *El vinatero de Madrid* von Valladares y Sotomayor 12 Tage am Spielplan, brachte allerdings nur jeweils zwischen 2400 und höchsten 3874 Besucherinnen und Besucher ins *teatro del Príncipe*. Luis Moncíns *Hechos heroicos y nobles del valor godo español* hielt sich in diesem Haus von 25. Dezember 1784 bis inklusive 7. Jänner 1785 durchgehend auf dem Spielplan und verzeichnete eine Höchstauslastung von 7601. An weiteren neun Tagen bewegte sich die Auslastung zwischen rund 6200 und 7300 (vgl. Andioc/Coulon 2008: 383). *Los Menestrales* lag im unmittelbaren Vergleich mit den anderen Stücken der Spielzeit 1784/85 also durchaus im guten Durchschnitt. Was allerdings die finanzielle Belastung der Truppe Eusebio Riveras verstärkte, und was hier zur Sprache kommt, war wohl die geringe Auslastung seit Beginn der Spielzeit, die zusammen mit einer zweiwöchigen Spielpause vor der Premiere von *Los Menestrales* für enorme Einnahmenverluste sorgte. Durch die Festaufführung hätte das ökonomische Gleichgewicht wieder hergestellt werden sollen – umso bitterer war die Enttäuschung der Schauspielerinnen und Schauspieler über den vergleichsweise unspektakulären Erfolg des Stücks. Dass in einer Phase der Auseinandersetzung zweier ideologischer und ästhetischer Fronten zunächst die neue, unbekannte Gattung, der Inhalt der Komödie sowie die Umstände ihrer Prämierung zu den Hauptgründen der Einnahmenverluste gezählt werden, erscheint nur logisch und konsequent.

In seinem abschließenden Appell an Trigueros hält Námela an seiner Strategie fest, die mindere Qualität des Stückes nicht selbst zu beurteilen, sondern lediglich das Urteil anderer in ‚freundschaftlicher‘ Absicht weiterzureichen, bevor er schließlich im letzten Absatz seines Briefes allen genannten Kritiker Recht gibt.

Amigo, esto está de muy mala data: en paseos, tertulias y diversiones no se oye otro asunto que criticar la comedia de Vm. todos claman contra una cosa notoriamente mala, á que no se les puede contradecir, porque tienen mucha razon. (BNE: Ms.3500: 80)

Interessant ist hier der implizite Hinweis auf die gesellschaftlichen Gepflogenheiten eines Jahrhunderts der Diskurse und Diskussionen. Erwähnt werden sowohl die *tertulias* als etablierte Institutionen der Intellektuellen – zu denen sich Námela zweifellos selbst zählt – als auch die Angewohnheit, durch die Stadt zu flanieren oder bei einer Tasse heißer Schokolade Diskurs zu pflegen. Dokumentiert werden hier bereits erste Verhaltensformen einer bürgerlichen Gesellschaft, wie sie in den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts immer häufiger in

Madrid anzutreffen sind. Paradoxerweise werden sie im vorliegenden Brief vor allem als Verhaltensmuster einer Adelsschicht geschildert, die sich empört zeigt über jene bürgerlichen Werte, die in *Los Menestrales* vermittelt werden.

3. Medium und Medialitäten

Wie bereits mehrfach gezeigt wurde, ist das Theater in der Entwicklung zum ausdifferenzierten Subsystem der aufklärerischen Gesellschaft an seinen Rändern steten Irritationen ausgesetzt und geht seinerseits beständig strukturelle Kopplungen mit benachbarten Systemen ein. Das Theatersystem des späten 18. Jahrhunderts oszilliert darüber hinaus fortwährend zwischen den beiden Fronten Performativität und Medialität (vgl. Sybille Krämer 2004). Auf der einen Seite stellt die Performativität des Theaters eine Jahrhunderte alte kulturelle Praxis dar: das Theater als Ort, *theatron*, wird zum ‚Schauplatz‘ für szenische, „sinnliche“ (Kotte 2008: 34) Vorgänge, deren Semiotik im kollektiven Bewusstsein von Schauspielerinnen und Schauspielern, Zuschauerinnen und Zuschauern fest verankert ist. Zum anderen wird die Medialität des Theaters zu einem seiner bedeutendsten Aspekte im Dienste der spanischen Aufklärung: das Theater als Medium, „Mittel“, „Kanal“ oder „Beziehung“ (Faustich) wird von teils institutionalisierten Kommunikationspartnern und -partnerinnen erfolgreich zur Vermittlung von Botschaften instrumentalisiert.

Etablierte theaterwissenschaftliche Auffassungen (vgl. etwa Kotte 2008), wonach das Theater keinerlei technischer Hilfsmittel bedürfe, keine „Entwicklungsprozesse vom Niederen zum Höheren“ durchmache und beispielsweise auch „nicht reproduzierbar“ und „nicht speicherbar“ sei (Kotte 2008: 40), daher also nicht als Medium zu bezeichnen sei, sind in diesem Zusammenhang ebenso wenig operationalisierbar wie die strikte Zuschreibung als „primäres“ oder „Menschmedium“ (vgl. Faustich sowie, darauf Bezug nehmend, Kotte 2008: 37-40). Ebenso wenig kann das Theater allerdings zu den Medien als „extensions of man“ (McLuhan 1964) im Sinne eines erweiterten menschlichen ‚Körperteils‘ gesehen werden. Es kann in diesem Zusammenhang keineswegs zu inhaltslosen Medien wie Glühlampe oder Fernsehgerät gezählt werden und hält auch einem Vergleich mit dem Rad als ‚verlängertem Arm‘ und dem Steigbügel als ‚verlängertem Fuß‘ des Menschen nicht stand. Es entzieht sich auch einer eindeutigen, kritiklosen Zuordnung zu den ‚heißen‘ oder ‚kalten‘ Medien. Die mediale Komponente des Theaters im Sinne einer enormen Attraktivität als Massenmedium ist allerdings ein wesentlicher Faktor, der die Theaterkultur des späten 18. Jahrhunderts erhält und vorantreibt.¹¹⁸

Die Konkordanz des Theaterbegriffs als Medienbegriff impliziert die Möglichkeit einer vergleichenden Betrachtung des Theaters und anderer Medien des 18. Jahrhunderts, ihrer

¹¹⁸ Vgl. zur vieldiskutierten Frage nach der Medialität des Theaters Schoenmakers et al. 2008 sowie Landfester 2010. Zu einem breiten und entsprechend breit operationalisierbaren Medienbegriff vgl. auch Metzeltin 2002 (darin bes. 58-75).

Inhalte und äußeren Erscheinungsformen. Die wohl offenkundigste und direkteste mediale Komponente ist das über Jahrhunderte überlieferte Sich-Bedienen einer Vielzahl von Medien – ‚Mitteln‘ im direktesten Wortsinn – wie Windmaschinen, Fluggeräten und anderen technischen Requisiten bzw. Gerätschaften, die dem Theater als Spektakel wesentlich zu seiner großen Popularität in breiten Bevölkerungsschichten verhelfen.¹¹⁹ In deutlicher Abgrenzung zu derartigen Bühnenspektakeln wollten vor allem die Dramen der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert verstanden werden als textzentrierte Stücke, die weniger auf der Bühne, als vielmehr nachfolgend als Lesedramen Verbreitung fanden und somit eine frühe Form der Medientransformation (Kühnel 2001) darstellten. Darüber hinaus fanden sich Inhalte aktueller Theaterstücke als Medientransfigurationen in Form von Gedichten oder Essays in moralischen Wochenschriften wieder (vgl. Kühnel 2001) und schließlich finden sich Ende des 18. Jahrhunderts auch zahlreiche intermediale Verschränkungen zwischen bildender und darstellender Kunst. Namhafte Bühnenmaler wie Francisco de Goya oder Antonio Carnicero zählten Bühnengemälde zu ihren regelmäßigen Arbeitsaufträgen, während sich umgekehrt das Theater als *tableau vivant* wesentlich an der Malerei orientierte. Darüber hinaus birgt das Medium Theater eine Fülle von Botschaften und Informationen in unterschiedlichen Codierungen über Wertvorstellungen und Rangordnungen, soziales Ansehen und gesellschaftliche Hierarchien. Im Wechselspiel von medialer Theatralität und theatraler Medialität gilt es diese zu decodieren und das Theaterereignis als konzentrierte Abbildung größerer gesellschaftlicher, politischer und religiöser Strukturen zu betrachten. Um es in dieser Funktion entsprechend untersuchen zu können, muss im folgenden Kapitel daher in zwei Richtungen aspektiert werden. Das Theater soll zum einen als Theaterbetrieb, als soziales Funktionssystem untersucht werden, das operativ geschlossen und zugleich umwelttoffen als wichtiger Teil der aufklärerischen Gesellschaft fungiert und in starkem Ausmaß von äußeren Faktoren beeinflusst wird. Die Struktur der Theaterhäuser, Probenprozesse und Aufführungspraxis, Stückauswahl und -rezeption spielen hierbei gleichermaßen wichtige Rollen (vgl. Kap. 2). Zum anderen muss das Theater in seiner Funktion als Medium für politische, ästhetische und ideologische Botschaften analysiert werden, dessen einzelne Komponenten je ebenfalls spezielle mediale Funktionen erfüllen: von der Raumordnung über die Deklamation bis hin zur Garderobe der Zuschauer. Zu untersuchen sind dabei die Botschaften, die jenseits des Textes durch Körpersprache oder Kostüme vermittelt wurden. Zu untersuchen ist aber auch die mediale Komponente des gesellschaftlichen Ereignisses

¹¹⁹ Den ungebrochen inflationären Einsatz und die Perfektion der *tramoyas*, v.a. in den *comedias de teatro* zu erwähnen, erscheint an dieser Stelle nahezu obsolet.

Theateraufführung, die sich beispielsweise in der Sitzordnung als praktizierter Rangordnung im Zuschauerraum manifestiert. Nicht zuletzt die Raum- bzw. Sitzordnung ist es, die symbolisch den Paradigmenwechsel des spanischen Theaters von der barocken Theateroppulenz zur romantischen Theaterpsychologie ‚vermittelt‘ bzw. ‚kanalisiert‘: Die vierte Wand hält Einzug als räumliche und künstlerische Trennung zwischen Publikum und Darstellern, der *patio* wird von der Steh- zur Sitzfläche und der *pueblo llano* verschwindet weitgehend aus dem Theater, das fortan als Ort bürgerlichen Stillsitzens besteht: ‚Auf die Plätze‘.

3.1. Theater und Religion: Die Medialität des profanen Tempels

„El Jueves 12 de este mes vimos en esta Ciudad el horroroso espectáculo de que habrá pocos ejemplares, y memoria en ella por muchos tiempos.“ So beginnt ein mehrseitiger, mit Bindfaden zusammengehefteter Bericht¹²⁰ über den verheerenden Brand im *coliseo de ópera* von Zaragoza am 12. November des Jahres 1778, der bis zum darauffolgenden Morgen andauerte.¹²¹ Der Text ist mit 14. November 1778 datiert und enthält ausführliche, auf Augenzeugenberichten basierende Schilderungen der Ereignisse. Die Vorstellung war zu Ehren des Prinzen gegeben worden, die Beleuchtung war daher offenkundig stärker und das Publikum illustrer als üblich.

Por ser día de cumple años del Principe nuestro Señor hubo iluminacion en este coliseo de opera: se representó la intitulada la Real jura de Artagerges: con aquellos motibos fué el concurso muy numeroso y brillante, especialmente en los palcos[.] (ebd., p. 1)

Am Ende des zweiten Aktes, so der Bericht weiter, etwa um 18.30 Uhr, verließ eine italienische Tänzerin mit dem Ausruf „Foco, foco“ die Bühne. Der *Empresario* hätte den Brand kurz darauf für gelöscht erklärt – zu voreilig und mit fatalen Folgen für rund 300 Menschen.

En un instante se manifestaron las llamas por varias partes, de forma que á las 7 ya no se oian sino clamores pidiendo asilio y confesion, y al mismo tiempo se vio el Coso¹²² cubierto de Cadaveres y moribundos que se extrahian. (p.3)

¹²⁰ *Papeles referentes*, Ms. 14016/2 (105) *Relacion de las desgracias que el fuego ocasiono en el teatro de Zaragoza. Año de 1778*, Dokumentation/Dokument 1.

¹²¹ Das Phänomen des Theaterbrandes ist in Europa bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gegenwärtig. Vgl. etwa zwei Erstaufführungen von Offenbachs „Les Contes d’Hoffmann“, bei denen das jeweilige Haus in Flammen aufging: Der Wiener Ringtheaterbrand am 8. Dezember 1881 und der Brand in der Pariser Ópera Comique von 1887. Beide Brände riefen unweigerlich auch Mutmaßungen hervor, es handle sich um die Rache Gottes für die mehrfach auftretende Figur des Teufels im Libretto. Vgl. zur überaus spannenden Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von „Les Contes d’Hoffmann“ u.a. Voss 1988 sowie für eine allgemeine Überblicksdarstellung historischer Theaterbrände Buck 2000.

¹²² El Coso, die berühmte Straße im Zentrum Zaragozas, birgt – wie in gängigen Reiseführern zu lesen ist – eine rund zweitausendjährige Geschichte und trägt ihren Namen nach dem lateinischen *cursus*, da ihr Verlauf dem der römischen Stadtmauer entspricht. Bis heute hat das *Teatro Principal* dort seinen Standort.

Unmittelbar auf die Katastrophe folgt der Ruf nach „confesion“, wie in diesem Zitat deutlich wird. Das enorme Gewicht der katholischen Moral ist bereits hier klar zu erkennen und zeigt sich an anderer Stelle noch deutlicher, wenn es heißt:

En fin se ha hecho cuanto ha sido posible para el remedio, asi temporal como espiritual de los comprendidos en la desgracia de modo que los Padres observantes y mucha parte del Pueblo salieron en Procesion y oraron largo rato en mitad del Coso en solicitud de aplacar la ira de Dios que parece deseargaba visiblemente sobre esta Ciudad. (BNE: Ms. 14016/2 (105), p. 20).

Das Theater als Tempel des Frevels hat den Zorn des Schöpfers ausgelöst, so muss die Beurteilung und Einordnung dieses „horroroso espectáculo“ entsprechend katholischen Moralvorstellungen lauten. Folgerichtig gilt es, den zürnenden Gott durch Prozessionen, Bittgänge und Opfer im Tempel der Gerechtigkeit zu beschwichtigen, um weiteres Unheil von der Stadt abzuwenden. Alles Menschenmögliche wird getan, um die göttliche Erregung zu kalmieren, „para el remedio“ jener, die von der „desgracia“ erfasst wurden.

Der Theaterbrand von Zaragoza führt einmal mehr die wirkungsvolle wie effektive Allianz von Macht und Moral vor Augen und gerät Theatergegnern aus den Reihen der katholischen Kirche zur gefundenen Argumentationshilfe. Denn während bei Naturkatastrophen wie dem verheerenden Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755 (vgl. dazu u.a. Weber 2015) kirchliche Deutungs- und Bewältigungsstrategien schwer zu finden sind und wiederholt die christliche Theodizee-Problematik zutage fördern, ist die Angelegenheit im vorliegenden Fall klar und unmissverständlich argumentierbar. Anstelle des sonst ‚sündhaften‘ bietet sich an diesem Abend ein ‚entsetzliches Spektakel‘, ein „horroroso espectáculo“. Denn das Theater als „diversión pecaminosa“ (Domínguez Ortíz 1983: 196) hat die „ira divina“ heraufbeschworen, die sich nun ergießt über die lasterhafte Vergnügungsstätte und die ganze Stadt, die sie geduldet und gefördert hat. In diesem Zusammenhang lässt Domínguez Ortíz seinerseits ‚ira‘ oder zumindest einen Anflug von ‚rabia‘ durchklingen, wenn er über den Kapuzinermönch Bruno de Zaragoza schreibt, „se atrevió a insultar a las numerosas víctimas del incendio del teatro de aquella ciudad, interpretado como castigo celeste por haber profanado la ciudad del Pilar con aquel espectáculo.“ (Domínguez Ortíz 1983: 196)

Die alte Bipolarität zwischen dem sakralen Tempel christlicher Tugend und dem profanen Tempel weltlichen Vergnügens findet hier ebenso ihren Niederschlag wie die Vorstellung von himmlischer Vergeltung für irdische Spektakel, die nach wie vor fest verankert ist in Spaniens Gesellschaftsleben des 18. Jahrhunderts. Mit dem Aufsuchen solcher Spektakel ist unweigerlich ein gewisses Risiko verbunden, das es einzugehen gilt, will man sich diesem Ort des Vergnügens nicht gänzlich entziehen. Der Umgang mit der damit verbundenen Schuld, der

Sühne und Vergebung folgt wie der Theaterbetrieb selbst festgesetzten Inszenierungsregeln, die alle Beteiligten längst inkorporiert haben.

Schließlich wird mit dem hier beschriebenen Ereignis die seit Beginn des 17. Jahrhunderts währende „polémica sobre la licitud del teatro“ (Roldán Pérez 1991), also jene Diskussion rund um die Frage „¿es lícito componer, representar, concurrir o permitir comedias?“ (ebd. 64) um ein weiteres Kapitel fortgeschrieben. Dabei verfolgt die Institution Kirche vor allem in der Frage der „licitud del teatro“ seit jeher keine einheitliche Linie. Das „Heilige Offizium“ (Tschacher 2005: 100) hielt sich in dieser Polemik neutral (Roldán Pérez 1991: 65), während Kleriker auf beiden Seiten der Front vehement Position für und gegen das Theater bezogen und durch entsprechende Dekrete auch die Schließung zahlreicher Theaterhäuser im ganzen Land erwirkten.¹²³ Die Form, in der dieses Eingreifen vor sich geht, wird von Domínguez Ortiz als „pertinaz campaña“ (1983: 177) bezeichnet, die – daran lässt er schon im ersten Satz seiner Ausführungen keine Zweifel – wesentlich für den allgemeinen Verfall des spanischen Theaters nach Calderóns Tod verantwortlich ist. Lediglich in großen Handelsstädten wie Madrid, Barcelona und Cádiz sei dem Theater auch im 18. Jahrhundert „un nivel de cierta dignidad“ erhalten geblieben (ebd.: 178). In Andalusien hingegen sei Ende des 17. Jahrhunderts von kirchlicher Stelle die Schließung aller Theater erwirkt worden. Erst das Engagement Pablo de Olavides in Sevilla habe der Region wieder eine lebendige Theaterszene beschert, sein Theater sei zudem Inspiration auch für die aufklärerischen Theaterpläne in der Hauptstadt gewesen. Die theaterfeindliche Offensive im Süden Spaniens sei der schwerwiegendste Eingriff von klerikaler Seite gewesen, so Domínguez Ortiz:

En el resto de España quizás no fue tan violenta la ofensiva eclesiástica contra el teatro, pero puede mencionarse la campaña llevada a cabo en Castilla y en el norte por el P. Calatayud, S. J.; la que efectuaron los jesuitas de Guipúzcoa, incluyendo en sus censuras a la Sociedad Vascongada por su apoyo al arte escénico; el derribo de bastantes corrales de comedias, las excomuniones del obispo de Sigüenza y otros muchos incidentes del mismo género. (Domínguez Ortiz 1983: 178)

Was Domínguez Ortiz hier in knappen Worten umreißt, zeugt vom unvergleichlichen Einfluss der Kirche auf jegliche Entwicklung und Erscheinungsform des Theaters in Spanien ebenso wie auf jene Institutionen, die sich der Förderung des Theaters verschrieben. Bereits Armona y Murga nennt in seinen *Memorias cronológicas* (1988) 700 Jahre Religionskrieg als Ursache dafür, dass sich das Theater in Spanien erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts etablieren konnte. Mit einer Theateraufführung zur Hochzeit von Isabel und Fernando begannen sowohl die ersten

¹²³ Vgl. dazu Cotarelos nach wie vor unverzichtbare *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* von 1904. Vor allem um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschien eine Reihe solcher bischöflicher Dekrete, mittels derer Theateraufführungen in etlichen Diözesen verboten wurden.

nennenswerten Theateraktivitäten als auch die ersten strukturellen Kopplungen zwischen Kirche, Politik und Theater, wie Armona in seinen Notizen darlegt. Auch das Verbot der *autos sacramentales* von 1765 ist nach seinem Dafürhalten ein Indiz für die enge Verbindung zwischen den genannten Institutionen.

El Conde de Teva, Arzobispo de Toledo, representó al Rey, entre otras cosas, la indecencia de los lugares en que se representaban y la profanidad de los actores. Entonces se publicó la Real Cédula de 11 de junio del mismo, mandando que cesasen. (Armona 1988: 188-189)

In Armonas Ausführungen sind die Argumentationslinien klar ersichtlich, die noch im gesamten weiteren Verlauf des Jahrhunderts, also auch nach dem Verbot der *autos sacramentales*, zum Tragen kommen: Unabhängig von Inhalten und Art der Aufführung ist die „indecencia“ des Ortes per se ein Indiz für die Gottlosigkeit des Theaters. Dort ist das Profane nicht lediglich Oponent des Sakralen, sondern stellt eine veritable Gefahr der Entweihung dar. Es muss daher nicht nur durch kirchliche Zensur, sondern notwendigerweise auch durch die Politik in seine Schranken gewiesen werden.¹²⁴ Parallel zu den vordergründigen Auseinandersetzungen und Irritationen werden im Hintergrund allerdings gewinnbringende Pakte zwischen Theater und Kirche geschlossen und über Jahrhunderte gepflegt. Der Erhalt der städtischen Spitäler durch die Einnahmen der Theaterhäuser ist wohl der bekannteste Aspekt dieses taktischen Paktierens (vgl. zur ökonomischen Macht der Kirche Schuchardt 2015). Daneben sind im Theater seit jeher auch Plätze für Priester reserviert, in der Liste der Eintrittspreise Kleriker eigens angeführt (vgl. Kap. 4). Auch nach dem Verbot der *autos sacramentales* bleiben religiöse Spiele in abgewandelter Form fester Bestandteil des Spielplans (vgl. zur Polemik und zum Verbot der *autos sacramentales* Andioc 1987: 345-379 sowie Hertrampf 2015). Roldán Pérez (1991: 64) fasst die nachhaltige Verbindung beider Institutionen zusammen als einen von 10 Aspekten der über zwei Jahrhunderte andauernden Polemik rund um die *licitud del teatro*: „2. El nacimiento del teatro al amparo de la iglesia; la representación en las iglesias y conventos, la asistencia de eclesiásticos y religiosos a las comedias.“ Hinter der von ihm in knappen Worten subsumierten historischen Wechselbeziehung zwischen Kirche und Theater verbirgt sich eine Vielzahl struktureller Kopplungen und oben genannter Irritationen, die Aufklärern und Intellektuellen zum schwer bewältigbaren Dilemma geraten und selbst für Gaspar Melchor de Jovellanos eine argumentative Herausforderung darstellen. Denn anstelle einer kohärenten institutionellen

¹²⁴ Interessanterweise setzte etwa der Conde de Aranda als Literaturzensoren vorzugsweise Literaten ein, die nicht nur nach ästhetischen, ideologischen und sozialen Kriterien urteilen, sondern auch den gebotenen „respeto por la religión“ (Deacon 2001: 160) im Auge behalten sollten – ein weiterer Aspekt des großen Einflusses der katholischen Kirche auch auf weltliche Zensur.

Diskursführung baut sich die Auseinandersetzung aus zahlreichen individuellen Handlungen und Diskursen auf, werden teils widersprüchliche Argumentationen und Aktionen parallel und zeitgleich von Angehörigen derselben Institution bzw. sogar desselben Ordens geführt bzw. durchgeführt.

Diese Vielheit von Irritationen hat wesentlichen Einfluss auf den Selektionshorizont (Luhmann) des sich ausdifferenzierenden Kunstsystems, beeinflusst die Wahrnehmung und Selektion von Informationen und erschwert die Reaktion auf die wahrgenommenen Irritationen. Jovellanos, selbst für den geistlichen Stand bestimmt, bevor er eine juristische Karriere im Staatsdienst einschlug, lässt in seiner *Memoria* (vgl. Kap. 1.2.3.) zögerliches Abwägen und vorsichtig diplomatisches Argumentieren durchklingen. Während nämlich Friedrich Schiller „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ (Schiller 2003) wissen will und in knappen, aber umso empathischeren Worten ihren Nutzen als solche hervorhebt, hat Jovellanos annähernd zur gleichen Zeit in seiner *Memoria* noch die schwierige Aufgabe, zwei völlig konträre moralische Auffassungen in Einklang zu bringen – die christliche und die weltliche Anschauung in Bezug auf die Wirkung der Schaubühne. Als Schiller bereits von der „Moral“ und der „Religion“ als den „würdigen Schwestern“ des Theaters spricht (Schiller 1962 (1782): 86), steht Jovellanos noch zwischen den Fronten gleichsam unvereinbarer Kräfte. Wer verlangt, die Religion als „eines Staats festeste Säule“ zu betrachten, der habe, so schreibt Schiller, „vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt.“ (Schiller 2003: 3). Jovellanos ist von einer solchen Argumentation noch weit entfernt, wiewohl sie auch seiner Feder entspringen könnte. Zunächst geht es in seiner Abhandlung aber um die Relativierung zweier feindlicher Positionen und ihrer Einflüsse auf das Theater. „En grave empeño me pongo“, so begann Feijóo (1758: 330) einige Jahrzehnte zuvor seine *Defensa de las mujeres*, seine Verteidigungsschrift der Frauen gegenüber männlich dominierten Diskursen, Institutionen und Betätigungsfeldern (vgl. Hassauer 2015). „En grave empeño me pongo“, so könnte auch Jovellanos' Einstieg in jenen Textabschnitt seiner *Memoria* lauten, in dem er das Theater zum einen gegen kirchliche Kritiker zu verteidigen, zum anderen jedoch vor weltlichen Verteidigern zu bewahren versucht. Denn beide Fronten seien gleichermaßen für das bisherige Scheitern der von Intellektuellen intendierten Theaterrevolution verantwortlich (BNE: Ms.9327: 33), so sein Urteil. Zum einen seien es Theologen, die das Theater seit jeher wegen seiner moralischen Verstöße kritisierten und in ihrer Kritik auch vor dem ‚modernen‘ Theater nicht Halt machten, zum anderen deren Gegenspieler, die Verteidiger des Theaters als Unterhaltungsapparats, die einer Neuerung im

Wege stünden. Zunächst spricht Jovellanos den schwelenden Konflikt zwischen Theater und Kirche an.

El problema parece indeciso aún en nuestros días, y mientras el gobierno se convierte a mejorar y perfeccionar los espectáculos, hay gentes que se atreven todavía a predicar y escribir que es un grave pecado autorizarlos, consentirlos y concurrir a ellos. (BNE: Ms.9327: 33)

Woher also, fragt er, rührt diese „monstruosa contradicción“ und bezieht sich damit auf die widersprüchliche Tatsache, dass das Theater mit seinen Defekten immer wieder die Kirche und ihre Dogmen verletzt, seinerseits aber auch von kirchlichen Instanzen an seiner Ausübung gehindert wird. Wenn er sich auch klar gegen kirchliche Restriktionen ausspricht, so fragt Jovellanos doch einräumend, ob es aufgrund der moralischen Defekte denn überhaupt möglich sei für die „Minister des Altares“, ihre Stimme nicht gegen das Theater zu erheben, „que ofende tan abiertamente, no ya los santos y severos principios de la moral cristiana, sino también las más vulgares máximas de la razón y la política?“ (BNE: Ms.9327: 34).

Jovellanos wählt den *justo medio*, den für ihn einzig folgerichtigen Mittelweg in seiner Argumentation. Sein Appell lautet: Der Kritik der Kirche am Theater könne nicht begegnet werden, indem man es abschaffe oder verbiete, sondern, indem man es so verändere, dass es den Ansprüchen kirchlicher Moralisten genüge. Das Theater müsse also alle Merkmale ablegen, die gegen die christliche Moral und die Maximen der Vernunft gleichermaßen verstoßen, damit es dann, im neuen Glanz der Redlichkeit, jegliche kritischen Rufe nach Verbot der Bühnenkunst obsolet erscheinen lasse.

Púrguese de una vez el teatro de sus vicios, restitúyase al esplendor y decencia que pide el bien público y si entonces, cuando ya hubiese callado el cielo, resonaren todavía las indiscretas¹²⁵ voces de la parcialidad y la preocupación, la autoridad, que debe cansarse alguna vez de luchar con semejantes obstáculos, haga valer¹²⁶ los derechos que le dan la razón y las leyes para imponerles silencio. (Jovellanos 1999: 29)

Im selben Maße, in dem er dem Theater einen Reinigungsprozess verordnet, um sich all seiner Laster und Mängel zu entledigen, empfiehlt er Angreifern und Verteidigern des Theaters anstelle vieler vager, verworrener Argumente pro und contra schlichtweg den regelmäßigen Theaterbesuch über eine Woche hinweg, um sich von dessen Qualität als moralischer Anstalt zu überzeugen (BNE: Ms.9327: 35). Denn beiden Streitparteien konstatiert er eine in hohem Maße vorhandene Unkenntnis der Beschaffenheit ihres Streitobjekts. Jovellanos' Argumentationsführung muss vor dem Hintergrund zweier Fixgrößen in der spanischen Gesellschaft betrachtet werden: des unentwegt operierenden Zensurapparats auf der einen und

¹²⁵ Dieser Ausdruck kommt nur in BAE/CV vor, fehlt in Ms. 9327.

¹²⁶ In Ms. 9327 an dieser Stelle: „ver“.

der ungebrochenen Vormachtstellung der Kirche als Verwalterin ökonomischen und kulturellen Kapitals (Bourdieu) auf der anderen Seite. Die Mehrheit der aufklärerischen Schriftsteller und Vordenker verdankt ihre Laufbahn kirchlicher Schulbildung und königlichem Protektorat gleichermaßen, wie etwa Deacon (2001) anhand Nicolás Fernández de Moratíns Biografie exemplifiziert. Dem Sohn eines Bediensteten am Königshof stand die Bibliothek des Infanten Luis zur Benutzung frei, Isabel Farnesio zählte zu seinen wichtigsten Gönnerinnen (Deacon 2001: 154-155). Die erste fundamentale Ausbildung erhielt er am Colegio Jesuita de Calatayud¹²⁷, Mitte des 18. Jahrhunderts Teil jener „instituciones educativas más apetecidas por las familias de las clases medias acomodadas y clases altas“ (ebd. 162). Den Wunsch des Vaters, „orientarle hacia una carrera eclesiástica“ (Deacon 2001: 154) schlug Moratín aus, stattdessen nahm er von dort das Handwerkzeug für seine schriftstellerische Laufbahn mit: Virgil, Horaz, Ovid, das Verfassen von Oden, Fabeln, Epigrammen, das Formulieren notwendiger Gebrauchstexte und Briefe. „El aprendizaje se llevaba a cabo imitando los textos de los escritores clásicos y a teoría poética se basaba en el Arte poética de Horacio.“, fasst Deacon (2001: 162) die Umstände zusammen. Von kirchlicher Stelle mit dem notwendigen Werkzeug zur Erschaffung regelkonformer Dramentexte ausgestattet, erhalten die Literaten der Aufklärung anstelle von Verbot und Zensur geistliche und weltliche Beihilfe und notwendige ökonomische Unterstützung. Wer umgekehrt sein dramatisches Schaffen abseits dieser Instanzen und Institutionen ausübt, darf folglich weder mit Absegnung noch mit ausreichender monetärer Abgeltung seiner geistigen Schöpfungen rechnen. Auf diese Weise bleibt die Institution Kirche bis zum Ende des Jahrhunderts eine der wichtigsten Verwaltungs- und Vergabestellen von ökonomischem und kulturellem Kapital (Bourdieu), das von den unterstützten Dichtern, Klerikern und Intellektuellen in weiterer Folge gegen soziales und symbolisches Kapital getauscht werden kann.

Dieser generösen Kapitalvergabe von kirchlicher Seite steht die stets latente und immer wieder sich offen zeigende Restriktion durch die Inquisition gegenüber, die selbst von höchster Stelle des Staates protegierten Schriftstellern widerfährt. Moratín wurde sie aufgrund seines „Arte de putear“ zuteil, Samaniego angesichts seiner erotischen Gedichte (Samaniego 1976, vgl. Deacon 2001: 164), der Prozess gegen Pablo de Olavide basierte bekanntlich auf dessen Besitz von

¹²⁷ Eben jene Monopolstellung als Verwaltungs- und Vergabestelle von Bildungskapital wurde dem Orden zum Verhängnis, bekanntermaßen erfolgte 1767 die Vertreibung der Jesuiten aus Spanien, wie beispielsweise Ebenhoch und Österbauer zusammenfassen. „La expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 resultó una consecuencia lógica de la política regalista de Carlos III, dado que esta orden representaba una amenaza para el absolutismo monárquico por mantener una poderosa red nacional e internacional, particularmente en los ámbitos de la educación, la política y la misión, si pensamos en las reducciones jesuíticas de América del Sur.“ (Ebenhoch/Österbauer 2015: 10-11)

„cuadros indecentes“ (Deacon 2001: 164, vgl. Défourneaux 1959). Die Einkerkierung Jovellanos‘ auf Mallorca schließlich wurde vorangetrieben durch eine intrigante politisch-kirchliche Allianz (vgl. Abellán 1981: 530). Die große Wirkmacht der Inquisition fassen Ebenhoch und Österbauer knapp und anschaulich zusammen.

Para muchos ilustrados españoles y para aquellos extranjeros que cruzaron los Pirineos, la Inquisición era la causante del atraso de España en el contexto europeo e impedía el avance de las Luces en la península ibérica. (Ebenhoch/Österbauer 2015: 9)

Die Perspektive auf die hemmende Wirkung der Institution mag von vielen Aufklärern nachdrücklich geteilt werden, wenngleich verborgen unter speziellen Codierungen. Wenn Deacon (2001: 164) beispielsweise in Moratíns „Arte de putear“ klar dessen Abscheu gegen kirchliche Ideologie und Sexualmoral herauszulesen meint, so mag diese Interpretation auch für andere Vertreter der Aufklärung gelten. Allein die enorme Wirkmacht der Institution Kirche, ihre Einflussnahme auf Politik und Kultur lassen einen offenen Umgang mit Kritik unmöglich erscheinen. Das nahezu inexistenten Bürgertum und das Fehlen unabhängiger Mäzene machen das Theater ebenso wie die Literatur und Bildende Kunst im 18. Jahrhundert zum Spielball von Kirche und Hof, von jenen beiden Institutionen also, die als Auftrag- und Geldgeber bestimmen und verfügen, über Zahl und Form der Pinselstriche ebenso wie über die Intensität der Gesten und Deklamationen auf der Bühne. Während erstere überprüfbar und im wahrsten Sinn des Wortes ‚im Rahmen‘ gehalten und gedruckte Texte genau untersucht und gegebenenfalls verboten und vernichtet werden können, loten Sprache und Gestus im Theater stets die Grenzen der Kontrollierbarkeit und, so der Generalverdacht, die Grenzen der Moral aus. Folglich muss, so die logische Schlussfolgerung, ihnen besondere Beachtung und Beobachtung zuteil werden, um allenfalls regulierend einzugreifen. Aus dem bisher dargelegten ergeben sich zwei Argumentations- und Aktionsmuster, die parallel und einander ergänzend für die Theaterereignisse des gesamten Jahrhunderts mitzudenken sind. Zum einen operiert die kirchliche Zensur als Regulativ und greift anlassbezogen in den Theaterprozess ein, zum anderen wird kirchliche Kritik generalisierend am Theater geübt, im Bemühen, dessen Ausübung kompromisslos zu unterbinden. Im vorliegenden Bericht über den Theaterbrand von Zaragoza zeigt sich, wie sehr dieser zweite Mechanismus im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert ist. Der Bericht zeugt nahezu durchgängig inhaltlich und stilistisch davon, etwa wenn es heißt: „era un valle de lagrimas este pueblo con tan espantosa catastrofe“ (BNE: Ms. 14016/2 (105), p. 4) und das biblische „Tal der Tränen“ (Ps. 23.4 bzw. Mt. 4.16) als Metapher gewählt wird für das Bild, das sich dem Berichtenden bot. Denn die übergreifenden Flammen bedrohten auch das angrenzende Spital, aus dem die Kranken, sofern sie in der Lage waren, flohen, um

sich vor dem Feuer zu retten. Zufluchtsort für sie und das Theaterpublikum, aber auch Sammelplatz für die Opfer des Brandes wird das Kloster San Francisco.

Los Cadáveres que se extrahian, y los que iban muriendo se llebaron todos al Convento de San Francisco donde dispuso el Gobierno se enterrasen ayer, habiendo mandado no se tocasse á muerto en ninguna de las respectivas Parroquias. (BNE: Ms. 14016/2 (105): 4)

Wieder wird die wechselvolle Beziehung zwischen Kirche und Theater offenkundig. Die Institution ist, als irdische Stellvertreterin für die himmlische Macht, gleichermaßen Asyl und Gerichtshof, verteilt zugleich Hilfe und Strafe, wird – wie im vorliegenden Fall – zur letzten Ruhestätte für die Verstorbenen und zum Ort der Buße und Sühne für die Lebenden.

Dem Bericht liegt eine Auflistung jener Toten bei, die am 13. November 1778 in der Kirche San Francisco begraben wurden. (ebd.: 5-6), unter ihnen 15 Frauen im Alter zwischen 20 und 30 Jahren, „que no se han conocidos por estar muy desfiguradas.“ (ebd.: 6) und ein Mann, dessen Identität ebenfalls nicht mehr zu erkennen war. Auch die „Cadaveres llebados á distintas casas desde el Coso“, werden aufgelistet, darunter etwa der *regidor* Joaquin Navarro, ebenso „Los que se sabe han perecido, y no se han hallado“, unter ihnen „Francisconi, operista, Josef Gualba, bordador.“ Teil der Bestandsaufnahme ist auch die Auflistung jener, die überlebten. Ergänzend zu den Namen notiert der Berichtstatter Stichworte zum jeweiligen Gesundheitszustand.

Don N. Aguilar oficial que fue de Calatraba y ahora de Carabineros Reales, está muy quemado, aunque no se le nota peligro de la vida. (ebd., p.7), El Contador Don Marn. Larrea, sacramentado y con poquisimas esperanzas. (p.8), El Contador Don Marn. Larrea, sacramentado y con poquisimas esperanzas. (BNE: Ms. 14016/2 (105): 8)

An dieser Stelle offenbart sich einmal mehr jene dem gesamten Jahrhundert innewohnende Neigung zur Katalogisierung, Kategorisierung und Einordnung von Ereignissen, wie sie nicht nur in den Naturwissenschaften zu finden ist, sondern auch in den Fachbereichen Philosophie, Geschichte und Ökonomie (vgl. Kap. 1.). Zu beobachten sind hinter aller Akribie, mit der der vorliegende Bericht verfasst ist, zwei Aspekte. Zunächst geht es um die praktische Handhabung eines Ereignisses von überwältigendem Ausmaß. Identitäten sind zu eruieren, Informationen möglichst praktikabel zu verbreiten, organisatorische Abläufe weitgehend reibungslos zu koordinieren, insbesondere angesichts der enormen Anzahl der Betroffenen in der gesamten Stadt, darunter Funktionäre bzw. Menschen, die öffentliche Ämter bekleideten. Der Bericht wird somit auch zum Sprachrohr eines eilig ins Leben gerufenen Krisenstabs.

Se hallan á cada paso puertas cerradas en señal de luto, y por estar la ciudad tan atribulada, se ha mandado por el Real Acuerdo, se pase recado al Vicario General para que no se toque á muertos, ni se hagan

entierros públicos, y si que se depositen los cadáveres un rumor, y así al Capitan General le enterraron sin toque de Campanas, ni otras ceremonias. (BNE: Ms. 14016/2 (105): 11-12)

Der unweigerlich eingetretene Ausnahmezustand soll möglichst im Rahmen gehalten werden, davon zeugt die Anordnung, Begräbnisse rasch und ohne Aufsehen zu erregen durchzuführen, aufgrund der Angst vor möglichen Seuchen und mit der Absicht, die aufgebrachte, verstörte Bevölkerung rasch wieder zu beruhigen. Mehrere Hinweise aus dem Bericht deuten auf einen Zustand des Chaos und der verzweifelte Verwirrung hin, etwa der Satz „Fué finalmente tan horrorosa la confusion, que no puede explicarse con la pluma y solo quien la vio es capaz de referirla dignamente.“ (BNE: Ms. 14016/2 (105): 18-19) In allen Abschnitten bestätigt der Bericht aber auch – und darin besteht der zweite zu beobachtende Aspekt hinter dem Textkonvolut – ein generelles Unbehagen gegenüber dem eingangs genannten zürnenden Gott, das latent sich durchzeichnet hinter praktischen Vorkehrungen, akribischen Auflistungen und gewissenhaften Rekonstruktionen der Brandursache. Dem ersten Bericht folgen einige weitere, verfasst in den darauffolgenden Tagen, mit ergänzten Listen der Opfer und Mutmaßungen über den Hergang der Katastrophe. Von einer brennenden Kerze, die Papier und später die Vorhänge entzündete, ist etwa in einer Ergänzung vom 17. November 1778 zu lesen (ebd.: 9). An anderer Stelle werden lediglich die brennenden Vorhänge als Ausgangspunkt der Katastrophe erwähnt (ebd.: 13), eine dritte Anmerkung schließlich will neben dem Brandherd auch den Schuldtragenden identifiziert haben.

La quema se cree habra sido mailcioso, pues en quanto se hoyo una voz de muger que dijo fuego, á la que se levanto el General y pregunto que era aquello, y el Empresario respondio no era nada, y de allí a nada segundó la voz, fuego y un rumor como que entre ellos se peleaban, pero volvio a salir diciendo el dicho Empresario, se estubiesen quietos que no era nada, sin embargo mando el General que bieran lo que era aquello, pero servio de poco por que el fuego fue una exhalacion tan grande que parecia haberse quemado algun grande Almacen de Polvora. en fin operistas murieron cuatro, el Empresario se acojio á sagrado, no sé en lo que parará este estrago por ser un continuo clamor, y mayormente por lo que dicen las gentes de haberlo profetizado el Padre Garses[?]" (BNE: Ms. 14016/2 (105): 14-15)

Nur an dieser Stelle des Berichts wird Anklage erhoben gegen den *empresario* der Oper, sonst bleibt der Vorwurf ausgespart. Ob der Hausherr aus ökonomischem Kalkül oder Unwissenheit handelte, wird nicht weiter diskutiert. Sein Verhalten zumindest lässt Parallelen zu jenem fatalen Ringtheaterbrand von 1881 ziehen, der in Wien rund 400 Tote forderte. Auch dort wurde eine Falschmeldung über das Ausmaß der Flammen zahlreichen Zuschauern zum Verhängnis.¹²⁸ In Zaragoza belief sich die Zahl der Opfer zunächst auf 242, stieg jedoch in den darauffolgenden Tagen weiter an. Noch scheint der Zorn Gottes nicht erloschen, noch gilt es,

¹²⁸ Vgl. den Ausspruch „Alles gerettet, Eure kaiserliche Hoheit!“, mit dem der diensthabende Polizeibeamte die weitere Suche nach Opfern unterband. Detailliert geschildert und aufgearbeitet werden der Wiener Ringtheaterbrand und seine Folgen unter anderem im Dokumentarfilm „Sühnhaus“ (2016, R: Maya McKechney).

weiterhin um das Leben zahlreicher Theaterbesucher zu bangen, die in den Tagen nach dem Brand an dessen Folgen sterben sollten.

De los enfermos quemados y ahumados, han muerto muchos, o casi todos, algunos de pesadumbres y ban enfermado y muriendo á monton, y dicen los Medicos es regular que de los sugetos que tragaron humo apenas escape alguno, por ser este tan pestilencial y formado de materias combustibles venenosas, por cuyo temor y experiencia está la ciudad atribulada. (BNE: Ms. 14016/2 (105): 10-11)

Bei allen medizinischen Diagnosen und Erklärungen bleibt die Quintessenz des Ereignisses doch die Einsicht, dass jedes menschliche Verhalten stets nur in Abhängigkeit einer göttlichen Instanz gedacht und ausgeführt werden kann. Dieser Instanz muss für das eigene Überleben gedankt werden, bei ihr muss Linderung des Unheils erbeten werden, während sie keine Anklage angesichts der zahlreichen Verstorbenen duldet. Geklagt und geweint wird deshalb lediglich von Mensch zu Mensch.

Los que vivimos quedamos dando gracias á Dios y llorando las desgracias de tanto infeliz Compatriota y amigos que fenecieron, de forma que cada instante nos hallamos mas oprimidos renovándose las llagas con la muerte, á los que creimos remediados, iban sucediendo á los otros, esperando que Dios se apiade, y nos envíe el consuelo que necesitamos para que el vivo dolor no nos acabe.“ (BNE: Ms. 14016/2 (105): 4)

Der Theaterbrand von Zaragoza führt Ende der 1770er Jahre noch einmal den kompromisslosen Glauben an eine göttliche Ordnung vor Augen, der im Europa der Aufklärung nach und nach einem systematischen Zweifeln weichen wird – in Spanien bekanntlich viel später als in anderen Ländern. Die Katastrophe macht damit auch die engen strukturellen Kopplungen ersichtlich, die von der Kirche ausgehend in jedes andere soziale Funktionssystem hineinwirken. Erst das sich formierende und erstarkende Bürgertum wird auf Basis ökonomischen und kulturellen Kapitals ein Gegengewicht zur Vormacht der Kirche darstellen und damit auch das Theater aus seiner Pattsituation im Kreuzfeuer der Polemik herausholen können.

3.2. Körperkult und Geisteshaltung: Die Medialität des spielenden Körpers

Barbieris *Papeles referentes* bergen zahlreiche, teils nur eine oder zwei Zeilen umfassende Notizen, anhand derer sich die sozialen bzw. familiären und ökonomischen Umstände nachvollziehen lassen, in denen die Schauspielerinnen und Schauspieler¹²⁹ lebten und

¹²⁹ Wie in Kap. 3.1. soll hier abermals keine erschöpfende Darstellung erfolgen, sondern lediglich anhand einiger Dokumente die Medialität des Schauspielers bzw. der Schauspielerin aspektiert werden. Für eine umfangreiche Befassung mit den Lebensumständen und beruflichen Entwicklungen der Akteure, ihrem sozialen Status und den Bemühungen um die Schauspielkunst im Spanien des 18. Jahrhunderts mit Fokus auf die beiden Madrider Häuser vgl. Álvarez Barrientos in etlichen seiner Arbeiten, u.a. in einer ausführlichen Überblicksdarstellung 2003.

arbeiteten.¹³⁰ Sie veranschaulichen durchwegs die starke körperliche Komponente und den geringen sozialen Stellenwert, die an die Wahrnehmung der Schauspielerinnen und Schauspieler geknüpft sind.

Am 8. Oktober des Jahres 1779 ergeht ein Bittbrief an die *junta de formación* von Madrid, verfasst von Marcos Antonio Gómez (BNE: Ms. 14016/2 (106)). Darin bittet der Verfasser, Angehöriger des niederen Adels, inständig, man möge nicht zulassen, dass seine Tochter in der Truppe von Juan Ponce auftrete und so jegliche Ehre verliere. Das Schreiben wird, so verrät eine von zwei Randnotizen, am 13. November in der *junta de formación* thematisiert und mit der kurzen Notiz versehen „Queda a el cuidado del Sr. Correxidor para lo que se ha de executar.“ (ebd.)

Ein knappes Jahrzehnt später, am 26. Februar, 1787, richtet Petrola Morales, die Ehefrau des Schauspielers José Correa und Mutter von Lorenza und Petronila ihr Anliegen an die *junta*. Ihre 13- und 15jährigen Töchter hätten im Vorjahr nach großen Erfolgen in Barcelona erstmals in Madrid gespielt, notiert Barbieri dazu (BNE: Ms. 14016/3 (202)), „y pedia que á ellas y á su padre Correa los ajustasen en Madrid, porque la Petrola, dice, „que no tenia la mayor robustez“ y necesitaba vivir en comp.a de su familia.“ Rund einem Monat später wurde ihrem Ansuchen stattgegeben und zunächst dem Ehemann, später den Töchtern die Übersiedelung nach Madrid gewährt. (ebd. sowie AM 2-462-6).

Beide Schriftstücke exemplifizieren den Umstand, dass die Schauspielzunft im Spanien des 18. Jahrhunderts als operativ geschlossenes Funktionssystem betrachtet werden kann und auch als solches von außenstehenden Zeitgenossen betrachtet wird. Es handelt sich in der gesellschaftlichen Wahrnehmung um eine nicht näher konturierte Personengruppe, eine Masse fahrender oder sesshafter Außenseiter, von der sich nur einige wenige Figuren als anerkannte Persönlichkeiten abheben und als frühe Stars vom Status eines Isidoro Máiquez bewundert werden. Während derartigen Bühnengrößen Ansehen und Ruhm zuteil wird, bleibt die Berufsgruppe, der sie entspringen, unverändert in ihrem niederen sozialen Rang verhaftet. Álvarez Barrientos (1987: 459) subsumiert die Problematik mit der Diagnose „se niega globalmente un grupo, una profesión, pero se admira o se acepta individualmente a miembros de ese „colectivo“.“

Der von Álvarez Barrientos verwendete Begriff der „Negierung“ beschreibt deutlich die Wahrnehmung der Schauspielzunft bzw. den Blickwinkel, aus dem sie betrachtet wird. Es handelt sich um das Ausblenden einer kleineren gesellschaftlichen Gruppe durch die größere.

¹³⁰ Während die ökonomische Dimension des Schauspielberufs im nachfolgenden, vierten Kapitel eingehend thematisiert wird, soll im vorliegenden dritten Kapitel der Fokus auf der sozialen und in weiterer Folge der medialen Komponente liegen.

Dahinter steht einmal mehr der räumliche Kontrast von ‚außen‘ und ‚innen‘. Immer noch werden Schauspielerinnen und Schauspieler außerhalb der Stadtmauern begraben, immer noch von Absolution und Kommunion ausgeschlossen. Was im ‚Innen‘ der gesellschaftlichen Norm keinen Platz und keine Benennung findet, verschwindet auch aus dem ‚Innen‘ der kollektiven Wahrnehmung ins unbenannte, undefinierte ‚Außen‘. Interessanterweise lässt sich diese Bipolarität auch in Hinblick auf die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst beobachten. Im ‚Innen‘ des Theaters, der Bühne und der Aufführung widerfährt ihnen jene Aufmerksamkeit und Anteilnahme, die außerhalb des Hauses ausbleibt. Diesen prekären Status fasst Álvarez Barrientos treffend zusammen:

La relación que establece el público con el actor es verdaderamente peculiar. Le necesita para que le divierta e incorpore tipos y personajes, conductas públicas y privadas, para que teatralice su vida, en definitiva; pero le rechaza como elemento de un grupo social al que denigra globalmente. (Álvarez Barrientos 1987: 457)

Die hier angesprochene Diskrepanz zwischen der Begeisterung für die Person auf der Bühne und der Verunglimpfung derselben Person hinter oder abseits der Bühne zeigt: Schauspieler sind das Konstrukt einer Parallelwelt, ihre Existenz in der realen Welt wird gleichsam als „Metalepse“ und somit als störender Illusionsbruch wahrgenommen.¹³¹ Als wesentliches Argument für einen solchen global despektierlichen Umgang mit dem Schauspieler und seinem Metier nennt Álvarez Barrientos (1987: 458) „su carácter de figura itinerante. Como los gitanos, como los mendigos, como los ciegos. participa de la movilidad propia de aquellos que para ganarse la vida deben ir de lugar en lugar.“ Mit dieser Mobilität steht die Schauspielerei auch diametral zur ungleich höher angesehenen Stabilität und Sicherheit in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Selbst wer einer fixen Truppe eines städtischen Theaters angehört, kommt nicht umhin, Arbeits- und Wohnort zu wechseln, in unsteten Beziehungen zu leben oder nur durch enorme Kraftanstrengung eine familiäre Konstellation zu formen, die den sozialen Normen genügt. Die *junta de formación* ist befasst mit zahlreichen Ansuchen um Versetzung wie jene eingangs zitierte Bittschrift von Petrola Morales. Nahezu immer geht es in solchen Schriften um das Anliegen, berufliche und private Aspekte in Einklang zu bringen, so etwa in einem sehr langen Brief des in Puerto de Santa María lebenden Schauspielers Mariano de la Rosa (BNE: Ms. 14016/2 (15)),¹³² dessen Ehefrau Josepha de la Figuera in Madrid engagiert ist,

¹³¹ Umgekehrt hingegen bereitet es dem Publikum allerdings großes Vergnügen, wenn vor allem im *género breve* der Schauspieler bzw. die Schauspielerin als Person hinter der verkörperten Rolle hervortritt bzw. erkennbar wird (vgl. Kap. 2.2.3.).

¹³² Die *junta* behandelt das Anliegen in ihrer Zusammenkunft vom 3. Marzo 1773 (Ms. 14016/2 (16)) und kommt zur Übereinkunft „n ha lugar por ahora, por estar incluida la Figueras en la hita de Compañía pero que se direa

faltando a la unión conjugal y cohavitation marital, a que és obligada y lo que es no de poca consider.on ser contra mi opinion la falta de cohavitation que deve observarse en el matrimonio por el Christiano fin para que se ynstituio y por que se contrahe el matrimonio; y queriendo yo vivir con la seguridad que devo desear a mi consciencia sin permitir la liverttad a que atrae, la separacion matrimonial y evittar lo mucho que habla, por falta de la devida union en el seguro supuesto de que las mugeres cassadas estan obligadas en quanto sea licito y honesto, y en nada notrictivo de pecado segir a sus maridos, estar a su voluntad, y asistirlos, con el recíproco amor y cariño, que es proprio de el estado, y de la estimacion que deven tenerse, para que este modo conservarse como Dios manda y dispone la Iglecia, sin abrirse las puertas a los escandalos y cargos de consciencia que de la falta de unión pueden resultar, y respecto que yo con lo haver el (??) que producen mi avilidad y persona travajo puedo mantener a dtha mi muger con la decensia que corresponde a mi estado y calidad no siendo gustoso en que la referida Josepha de la Figuera sea comica, ni continúe con este exercicio trayendola desde luego a mi compañía para que cumpla con la cohavittacion martal a que está obligada de que no puede, ni deve separarse por que como llevo dtho (esto?), deve estar en todo lo licito a mi bolumptad, no queriendo yo continúe en dtho exercicio y si mantenerla a mis expensas en mi cassa, a mi vista y en mi compañía, sin que por alta de mi consentimiento se le admita ninguna obligacion que haga, como que sin este reuqicito no la puede hacer, y admitta a partido que tampoco pueda azeptar, por lo que deve desde luego no tenerce, ni reputarse por comica para que asi tenga efecto. (BNE: Ms. 14016/2 (15))

Die offenkundig von Mariano de la Rosa selbst verfasste Bittschrift ist interessant in Hinblick auf Inhalt und Form gleichermaßen. Die Orthografie weist einige Fälle von „ceceo“ auf und variiert mitunter, etwa im Fall der Schreibweise von „cohavitation“/„cohavittacion“, lässt aber grundsätzlich auf eine passable, wenn auch etwas ungeübte Beherrschung des Schreibens schließen. Zahlreiche Redundanzen legen die Dringlichkeit des Anliegens nahe, das im abschließenden Absatz noch einmal dargebracht wird in der Bitte, die Figuera in keine Kompanie zu entsenden, damit sie zu ihm ziehen und mit ihm in ehelicher Gemeinschaft leben könne. Argumentativ gestützt ist das Schreiben auf zwei Säulen: Gott und die Kirche auf der einen und gesellschaftliche Konventionen auf der anderen Seite. Zunächst wird Gott darin nicht wie in Kap. 3.1. dargelegt als ein zürnender, sondern als Komplizenhafter Gott in die Beweisführung eingebracht, dessen Gebote und die Verordnungen der Kirche – „como Dios manda y dispone la Iglecia“ – als willkommene Argumentationsgrundlage herangezogen werden, „por el Christiano fin para que se ynstituio y por que se contrahe el matrimonio“. Das Anliegen, den Willen Gottes zu befolgen ist gleichgestellt mit dem Wunsch, gesellschaftlichen Konventionen nachzukommen. Gegenübergestellt werden der ehelichen „estimacion“ sowie dem „recíproco amor y cariño“ zum einen die Sünde als Verfehlung in christlich-moralischer Hinsicht, zum anderen der Skandal als Verfehlung nach gesellschaftlichen Maßstäben, beide verursacht durch den Schauspielberuf seiner Frau. Interessanterweise nimmt Mariano de la Rosa, selbst Schauspieler und beispielsweise ab der Saison 1773/74 als *primer galán* in Málaga engagiert, in seiner Argumentation nicht die eigene, innere Perspektive ein. Vielmehr greift er

partido en el teatro al dicho Mariano para que viva con su muger como desea. No obstante, no consta que viniera ni que formara parte de la Compañía de su muger.“ Barbieri notiert weiter dazu “Luego en 30 de Abril envió un memorial diciendo que se había contratado de 1er Galan en el teatro de Málaga por el año de 1773 con 34 R. diarios; por lo cual se borró su nombre de la lista de Madrid, y se le dió licencia para actuar en Málaga.“

die gängige soziale Sichtweise auf und macht sie gleichsam als „re-entry“ (Luhmann) zur Grundlage seiner Argumentation. Die Fremdwahrnehmung wird zu Selbstwahrnehmung, die Problematik vor allem weiblicher Schauspielkunst – rund um körperliche, zum Teil erotische Exponiertheit und Abhängigkeit vom männlichen Blick und männlichen Gönner – nicht direkt angesprochen und doch ins Zentrum der Begründung gerückt.¹³³ Die Berufstätigkeit der Schauspielerin, das erörtert sich in der Bittschrift nur implizit, untergräbt die gesellschaftlich verankerte räumliche Bipolarität von männlicher Öffentlichkeit und weiblicher Privatheit (vgl. u.a. Morant/Bolufer 2009). Folglich muss de la Rosa die öffentlichen Auftritte seiner Frau auch deshalb unterbinden, um dem institutionalisierten Ehekonzept gerecht zu werden.

Aus einem völlig anderen Blickwinkel argumentiert beispielsweise der Schauspieler Manuel García de Villanueva y Parra, der mehrfach ein höheres Ansehen des Schauspielberufs einfordert und diesen in seinen Diskursen mit anderen Handwerksberufen gleichsetzt. Parras kritische Fragen fasst Álvarez Barrientos (2003: 1490) wie folgt zusammen: „¿por qué, si los cómicos ofrecían modelos de conducta válidos, habían de ser considerados culpables de ejercer una actividad que, sin embargo, se entendía como útil?“ Der spielende Körper – ungeachtet seines Geschlechts – steht hier in Analogie zum Werkzeug und Arbeitsmittel eines Handwerkers, der Schauspielberuf löst ähnliche Bewertungs- und Beurteilungsmechanismen in der Gesellschaft aus wie das Handwerk im Allgemeinen. Die „utilidad“ soll für beide Berufsgruppen ein Anker sein, um aus den Niederungen des geringen sozialen Status gehoben zu werden. Wenngleich von Aufklärern eingestuft als „útil“ für die Gesellschaft und für die aufklärerischen Reformbestreben, bleibt ihre Attraktivität und Achtung bis zum Ende des Jahrhunderts weit unten in der sozialen Hierarchie.¹³⁴ Dort operieren die Schauspieltruppen als geschlossene Systeme, innerhalb derer das Wissen um Aufführungspraxis, Publikumsgeschmack und andere essentielle Kenntnisse weitergegeben werden. Dies geschieht bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht in Form einer Ausbildung, sondern durch Weitergabe der eigenen Erfahrungen und Kenntnisse, etwa von älteren an jüngere Truppenmitglieder, in vielen Fällen vor allem aber von schauspielenden Eltern an ihre Kinder. René Andioc

¹³³ Die wohl jahrtausendealte Bipolarität ‚männlicher Blick‘ vs. ‚weiblicher Körper‘ kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. dazu sowie zu einer historischen Perspektive auf das lange Ankämpfen gegen solche Strukturen in der *Querelle des Femmes* Hassauer 2008 sowie 2008a. In der Aufklärung scheint die genannte Dichotomie nicht aufgebrochen, sondern lediglich ergänzt durch ein weiteres Gegensatzpaar: ‚männlicher Geist‘ vs. ‚weiblicher Körper‘. Vgl. u.a. Russell P. Sebold, der die ausführliche Einleitung zu Luzáns *Poética* (2008: 11-97) der des Lesens nicht kundigen Ehefrau des Dichtungstheoretikers widmet – „A la pobre esposa analfabeta de Luzán“ (ebd.: 11). Für eine weibliche Perspektive auf das spanische 18. Jahrhundert vgl. die nach wie vor beispielhafte Monografie von Bolufer 1998.

¹³⁴ Interessanterweise fungieren die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst als Vehikel, um das Ansehen des Handwerks zu steigern, nämlich als Darsteller in entsprechenden Dramen, die die Problematik zum Thema haben (vgl. Kap. 4.2.3.)

konstatiert diesbezüglich: „Con muy contadas excepciones, los cómicos procedían de las capas populares y habían aprendido la declamación teatral de manera empírica, es decir, viendo y oyendo interpretar a los demás.“ (1995: 301; vgl. Álvarez Barrientos 2003: 1489).

In Analogie zum von Bourdieu geprägten Begriff des inkorporierten kulturellen Kapitals (2008: 129) kann den Mitgliedern traditioneller Schauspieldynastien somit eine Art populärkulturelles Kapital attestiert werden, das ihnen den Eintritt in den Berufsstand zum einen erleichtert, zum anderen sogar unumgänglich erscheinen lässt. Wenn Bourdieu (2008: 129) das „inkorporierte kulturelle Kapital der vorausgegangenen Generationen“ als „eine Art Vorschuss und Vorsprung“ bezeichnet, das „dem Neuankömmling [...] von Anbeginn an und von Grund auf, d.h. auf völlig unbewußte und unmerkliche Weise“ den „Erwerb der Grundelemente der legitimen Kultur ermöglicht“ (ebd.), so kann dies auch für die Volksschauspielerinnen und -schauspieler des Madrider Theaterlebens gelten. Ihr professionelles Wissen und Können bekamen viele gleichsam als „Vorschuss“ von älteren Familienmitgliedern mit auf den Weg, angeeignet auf „unbewußte und unmerkliche Weise“ (Bourdieu 2008: 129) in der Selbstverständlichkeit des Mitlebens und Lernens durch Nachahmung. Daneben wurde auch die langsame Einführung junger Schauspielerinnen und Schauspieler in den Theaterapparat praktiziert, wie Cotarelo beispielsweise anhand der jungen Rita Luna zeigt.

Pero la novedad mayor de este año fué la primera aparición en el teatro de la después insigne Rita Luna, joven entonces de diez y ocho años. En un memorial presentado á la Junta por su padre, Joaquín de Luna, en 8 de Febrero de 1788, decía éste tener dos hijas, á más de la sobresaliente Josefa, útiles ya para la parte de representado, y pedía se colocase á una de ellas, precediendo los informes que la Junta desease. Esta dictó en 15 del mismo mes el siguiente acuerdo: «Se conceden ala mayor de sus hijas nueve reales de ración con tal que salga á los acompañamientos, haciendo méritos con los papeles que pueda desempeñar, con su pronta obediencia, para su colocación en caso de vacante.» Con tan ínfimo sueldo empezó la que poco después había de cobrar, con asombro de todos sus compañeros, más de noventa mil reales cada año; cifra que, si hoy no parece exagerada, para conocer si lo era en aquellos días bastará decir que ni la Tirana , ni ninguna, llegaron á percibir siquiera la cuarta parte. (Cotarelo y Mori 1897: 178)

Bevor also die steile Karriere der Rita Luna sie zu einer der angesehensten und beliebtesten Schauspielerinnen ihrer Epoche aufsteigen lässt, beginnt die Darstellerin als Spross einer Schauspielfamilie mit gering entlohten Auftritten in einem der städtischen Häuser. Der Wunsch des Vaters, zumindest eine der beiden Töchter in einer Truppe unterzubringen, mag in der selbstverständlichen Weitergabe des Berufes begründet sein, ist zu einem erheblichen Teil aber auch ökonomischen Umständen geschuldet – die Achtzehnjährig soll sich selbst erhalten oder sich zumindest am Familieneinkommen beteiligen. Der Impuls für Lunas Engagement, den der Vater durch seine Bittschrift setzt, ist zugleich als Teil jenes familiären kulturellen Kapitals zu betrachten, das Schauspielerinnen und Schauspielern nahezu notwendigerweise mitgegeben werden muss, um im Theaterbetrieb zu reüssieren.

Ein solches Muster zu durchbrechen und durch die Etablierung von Ausbildungsstätten gewissermaßen neue Kapitalflüsse zu generieren, scheint angesichts der festen Verankerung dieser Praxis nur schwer zu bewältigen. Zudem kommt die Tatsache, dass das Ansehen und die soziale Position der Schauspielerinnen und Schauspieler in den theoretischen Reformplänen der Aufklärer häufig ausgespart bleiben, oder eine Verbesserung nur diskutiert, aber nicht realisiert wird. Jovellanos' Forderung nach einer adäquaten Schauspielausbildung wird bis zum Ende des Jahrhunderts kaum Folge geleistet, auch die Pläne von Moratín und anderen Aufklärern bleiben theoretische Konzepte. Scheitern musste die Umsetzung wohl einmal mehr an den ökonomischen Umständen, wie der *corregidor* Juan Morales Guzmán y Thovar 1792 treffend formulierte: „Señor, ni tendremos hombres de Literatura y Juicio que reformen nuestro teatro si no se les fomenta y premia, ni Cómicos si no se les da estimación y qué comer.“ (zit. n. Álvarez Barrientos 1987: 456). Der Wunsch, das Theater und besonders die Schauspielkunst zu verbessern, ist jedoch auch in Spanien bereits seit dem Mittelalter und vor allem seit dem Siglo de Oro zu beobachten. Er äußert sich etwa in der Benennung von Qualitäten, die gute Schauspielerinnen und Schauspieler vorzuweisen hätten. Dazu zählen ein gutes Gedächtnis, gewisse körperliche Voraussetzungen, Nonchalance, angemessene Rezitation und Natürlichkeit in der Darstellung (Álvarez Barrientos 2003: 1492). Neu hinzu kommt im 18. Jahrhundert die Forderung, dass Schauspielerinnen und Schauspieler über Lese- und Schreibkompetenz verfügen sollten, eine Forderung, die etwa Ramón de la Cruz in *La cómica inocente* (1780) thematisierte. Von Seiten der Aufklärer, allen voran Moratín und Jovellanos, wird zudem die Forderung nach Allgemeinbildung laut, vor allem in den Bereichen Geschichte, Geografie, Sprache, Aussprache, Deklamation, Fechten, Tanz und Gesang (vgl. Álvarez Barrientos 2003: 1493).

Über eine der wenigen etablierten und funktionierenden Ausbildungsstätten verfügen bekanntlich die Theater der *Reales Sitios*. Auch Pablo de Olavide lässt in seiner sevillanischen Schauspielschule angehende Akteure *a la francesa* ausbilden. Bereits die Errichtung und Eröffnung dieser Institution war nicht frei von Auseinandersetzungen, wie Aguilar Piñal (1974: 92) schildert. Trotz des Gegenwindes profilierte sie sich jedoch als „verdadero conservatorio de arte dramático, destinado a mejorar a los actores en la ejecución de sus papeles y a formar futuros comediantes“ (Défourneaux 1990: 212) und blieb bis zum Ende des Jahrhunderts herausragender ‚Einzelfall‘. Wenngleich mehrere Versuche unternommen wurden, ähnliche Institutionen zu gründen, scheiterte die Umsetzung stets.¹³⁵ Álvarez Barrientos (1987: 455-471)

¹³⁵ Eines der wenigen realisierten Vorhaben war die Entsendung des Schauspielers Isidoro Máiquez nach Frankreich im Jahr 1799, um die dortige Schauspielausbildung kennen zu lernen und nach Spanien zu bringen (vgl. Cotarelo 2009).

stellt beispielsweise den Plan einer weiteren Schauspielschule vor, die offenbar nie realisiert wurde. Der Verfasser, ein gewisser, namentlich nicht näher genannter Aguirre, gab sich als erklärter Gegner der ‚declamación a la francesa‘ zu erkennen und legte darin sein Alternativkonzept zur Schauspielausbildung vor. Álvarez Barrientos stellt diesen Plan jenem von Moratín aus dem Jahr 1792 und den Reformplänen von Santos Díez González (1799) gegenüber. Eine „Escuela Cómica“ (Álvarez Barrientos 1987: 464) sollte es sein, so Aguirre, eine „Casa Estudio“ (ebd.) mit drei Sälen, je einen für „Verso, Música y Baile“, und mit je drei Stunden Unterricht am Vormittag und Nachmittag, „con el uso de buenos, modernos, corregidos Dramas, proporcionadas piezas de Música y honestos, graciosos bailes.“ (ebd.) Zu Beginn der Fastenzeit sollten jährlich Abschlussprüfungen stattfinden, durchgeführt von der *junta* und dem Direktor der Schule, in Form eines

[...]Examen general de los alumnos, comprensivo de todos los Ramos de instrucción del ejercicio, para que aquellos que declaren los Maestros hallarse Actor, y en edad competente para salir del Estudio a contratarse en los teatros de esta Corte, lo ejecuten, dándoseles por dichos Maestros y Director con el VB.º del Presidente de la Junta, la Competente Certificación de Estudios con la cual no sólo de aquel año quedarán habilitados de seguir y usufructuar su Carrera, sino que, por Individuos de esta Casa, ha de tener preferencia a algún actor que pretenda contratarse en cualquiera parte principal o segunda de los teatros, pues esta prerrogativa debe ser muy análoga a la instrucción y habilidad de estos Alumnos, y a la Justa e intentada Reforma. (ebd.: 467)

Mit derartigem Kompetenzerweis ausgestattet, solle die Theaterlandschaft nach und nach gleichsam unterwandert werden von im Sinne einer aufklärerischen Theaterreform geschulten und gut ausgebildeten und Darstellerinnen und Darstellern, so der zuversichtliche Ausblick:

es indudable que en pocos años se verá conseguida la Reforma de los Teatros Españoles, propagados sus instruidos y finos Actores, constituida la carrera escénica a la pureza, habilidad y lucimiento de que es subceptible (sic), perfectamente servido el público y desengañado al ejemplo de Conceptuosos Dramas a la vista del instructivo y natural manejo escénica, a la propia sumptuosidad de los trajes, y a la uniformidad y delicadeza de las Decoraciones (ebd.: 467)

Die geplante *casa estudio* wird für Aguirre zum Ausgangspunkt aller weiteren Aspekte einer umfassenden „Reforma de los Teatros Españoles“. Eine hier dargelegte profunde Ausbildung soll eine entsprechend überzeugende Darbietung auf der Bühne nach sich ziehen und entsprechenden Einfluss nehmen auf Publikum, Stücke und Aufführungspraxis bis hin zu Kostümen und Ausstattung. Eingebettet ist diese Vision in eine Fülle handfester Kalkulationen, von der empfohlenen finanziellen Beteiligung der Theaterhäuser an der Schule bis zur Idee, drei Aufführungen pro Jahr von Schülerinnen und Schülern absolvieren zu lassen, deren Einnahmen ebenfalls der Schule zugute kämen (ebd.). Diese Fokussierung auf die Schauspielerinnen und Schauspieler erscheint ebenso ungewöhnlich wie der Respekt, der ihnen im gesamten Dokument vom Autor gezollt wird, „algo sumamente extraño en el siglo“, so

Álvarez Barrientos (1987: 462), der dem Autor des Plans zudem attestiert, „no sólo conocía muy bien la realidad teatral española, sino también los medios para mejorarla.“ Über die Gründe für die fehlende Umsetzung des vorgelegten Papiers liegen keine Informationen vor, Álvarez Barrientos führt „el trabajo que supondría hacer el acopio de todas las entradas económicas que debían contribuir a su mantenimiento“ (ebd.:461) an, sowie die “discusiones y desavenencias que se plantearían con relación a la dirección estética de la Casa.“ (ebd.)

Umgesetzt wurde hingegen eine in den 70er Jahren von Aranda ins Leben gerufene „escuelas de declamación a la francesa“, in der französische Professoren den spanischen Schauspielerinnen und Schauspielern die ‚richtige‘ Deklamation beibringen sollten, wie Cotarelo mit spürbarem Entsetzen beschreibt.

La manía por la declamación á la francesa era tal en el Conde de Aranda, que hasta nombró director técnico de los teatros de Madrid á un verdadero francés, como fué Mr. Luis de Azema y Reynaud, que había de dar el *tono* y enseñar la acción á los cómicos españoles. (Cotarelo y Mori 1897: 6)

Cotarelo zeigt sich vor allem entsetzt darüber, dass Reynaud auch Unterricht in traditionell spanischen Künsten gab, etwa „acerca del *tono* con que debía hacer las castañeras de los sainetes“ (ebd.: 5). Cotarelos Kritik an der intendierten ‚Französisierung‘ des spanischen Theaters wurde auch von kritischen Aufklärern geäußert, darunter Nicolás Fernández de Moratín, der sich in einem Schreiben, in dem er als „Abogado de los Reales Consejos y Catedrático de Poesía en los Reales Estudios de S.M.“ firmiert (BNE: Ms. 14016/2 (47): 2), deutlich gegen die Wahl Reynauds zum Leiter der *escuela de declamación* stellt und in einer erstaunlich ‚castizo‘-artigen Argumentationsführung dagegen anschreibt.

Que Don Lusi Azema y Reynaud no ha cumplido ni desempeñado lo que ofreció en su memorial, ni lo ha podido cumplir ni desempeñar por carecer de la esciencia y conocimiento preciso del caracter de nuestras comedias y su representacion, pues aunque los afectos del alma son comunes á todas la naciones (y aún en esto hay alguna variedad) el tono es sumamente disonante, no solo á los oidos españoles pero aun á los mismos franceses eruditos. La accion tomada genericamente aun es distinta en la boca y gesto de la nacion francesa, pues se ve que todo lo quieren hacer del genio de su pais, lo que se prueba en las pinturas de los Héroes y Dioses con vestido á la francesa, y mas notablemente en las tradiciones de los latinos y griegos que los defiguran totalmente; y como la mayor parte de nuestras comedias es de asunto de nuestra historia ó de costumbres nacionales, se sigue de aquí el no poder cumplir con lo principal del encargo, pues á quien no nació en España le es totalmente imposible imitar nuestro caracter en las varias situaciones de que es capaz. (BNE: Ms. 14016/2 (47): 2)

Der Vorwurf der Unkenntnis spanischer nationaler Gepflogenheiten, Traditionen und Eigenheiten, den Moratín dem Franzosen unterbreitet, steht ein wenig abseits jener Aufklärungsideale, wonach die mangelnde spanische Komödientradition durch den Einfluss französischer Stücke (und vor allem Tragödien) zu erneuern und verbessern sei. Exemplarisch steht Moratín allerdings für das gängige Ausblenden der Schauspieler als nennenswerte

Größen. Über ihre Köpfe hinweg werden Diskurse und Dispute geführt, Beschlüsse und Entscheidungen getroffen, während ihnen schlussendlich die Umsetzung der getroffenen Maßnahmen obliegt.

Die „*declamación a la francesa*“ stellt auch für meisten der Absolventen von Olavides Schauspielakademie ein zweischneidiges Schwert dar. Zum einen ernten sie damit nicht nur im Madrider Hoftheater Anstellung und Bewunderung, zum anderen wird ihnen vom Publikum Ablehnung zuteil wegen ihrer fremdartigen Deklamation. So war etwa María del Rosario, genannt *La Tirana*¹³⁶, zunächst einige Jahre in Barcelona engagiert, bevor sie Anfang der 80er Jahre in Madrid in die *compañía de la corte* aufgenommen wurde. Ihre Aussprache auf und abseits der Bühne sorgte für hämische Reaktionen, wie Cotarelo y Mori (1897: 54-55) festhält: „Las memorias y sátiras del tiempo nos la pintan empleando, aun en la conversación ordinaria, un lenguaje enfático y ampuloso, producto de la educación artística que había recibido [en los Reales Sitios].“ Zurückzuführen sind die satirischen Entgegnungen wohl auch auf eine nur partielle Einführung französischer Gepflogenheiten im spanischen Theater. In Olavides Schauspielschule und den Theatern der *Reales Sitios* wird unterrichtet, was gemeinhin als „*declamación a la francesa*“ bekannt wird – und vielerorts folglich auch als Irritation von außen wahrgenommen und entsprechend verachtet wird. Nicht oder nur ungenügend Verbreitung findet hingegen die dahinterliegende theoretische Auseinandersetzung mit dem Theater, wie sie in Frankreich um die Mitte des 18. Jahrhunderts etliche Intellektuelle betreiben.¹³⁷ Entfällt allerdings dieses Fundament, so muss das Vorhaben des Erneuerungsprozesses aus der Übernahme ‚traditionsfremder‘ Maßnahmen notwendigerweise scheitern. Übrig bleibt in der Wahrnehmung zahlreicher Theaterbesucherinnen und -besucher lediglich eine ‚fremde‘ Form der sprachlichen Äußerung, die mangels Hintergrundwissen und Einordnungsvermögen als ‚lächerlich‘ betrachtet werden muss.

In wohl noch größerer Deutlichkeit lässt sich der angeführte Mechanismus beobachten am Beispiel der Schauspielerin María Bermejo, genannt „La Bermeja“ (Aguilar Piñal 1974: 84 sowie ebd. FN 113) oder „Vermeja“ (zB in *El Duende*, vgl. Kap. 5.3.). Sie zählte zu den ersten zehn Schülerinnen und Schülern, die in Olavides Schauspielschule ausgebildet und danach bekanntlich durch ein Abkommen zwischen Olavide und Aranda an den Hoftheatern von

¹³⁶ Vgl. für eine ausführliche monografische Darstellung von Leben, Wirken und Wirkung der Schauspielerin María del Rosario Martín Valverdes (2015) umfangreiche Dissertation, die vor allem den biografischen und sozialen Kontext in den Fokus nimmt (bis dato allerdings nur in elektronischer Form zugänglich) sowie einmal mehr die hinlänglich bekannte Darstellung von Cotarelo y Mori (1897).

¹³⁷ Französische Schauspieltheorien sind in Spanien bekannt, werden ins Spanische übersetzt und diskutiert. Eine Befassung mit der Thematik über eine Nachahmung bzw. Interpretation ‚fremder‘ Theorien hinaus fehlt jedoch häufig.

Aranjuez und San Ildefonso de la Granja engagiert wurden (vgl. dazu etwa Aguilar Piñal 1974: 91-104). Bereits in Sevilla hebt sich „la Bermeja“ von den übrigen Schülerinnen und Schülern ab, bei ihren ersten Engagements verdient sie 24 *reales*, während die anderen mit 20 *reales* entlohnt werden (ebd.: 95). Im April 1770 reist sie, in Begleitung ihres Vaters, ihres Ehemanns Francisco Mouton und einer Bediensteten, zusammen mit anderen Schauspielerinnen und Schauspielern aus Olavides Schule nach Madrid, wo sie als Schauspielerin engagiert wird. In der Saison 1788/89 löst sie mit ihrem Auftreten in der Kompanie von Eusebio Ribera einen Skandal aus, den Cotarelo y Mori in seiner Monografie über die *Tirana* festhält.¹³⁸

Pero en el teatro de Príncipe, donde había de actuar la compañía de Ribera, ocurrió un enorme escándalo al presentarse en la loa María Bermejo con las demás partes, según costumbre. La causa del alboroto era que el público veía en ella la encarnación de la tragedia francesa, que detestaba; y acaso no serían ajenos á él los mismos cómicos; como deja entrever el corregidor Armona al hablar del suceso al Gobernador del Consejo, que tuvo que intervenir á fin de evitar la repetición de tal suceso en los días siguientes. (Cotarelo y Mori 1897: 181-182).¹³⁹

Interessant erscheint insbesondere die körperliche Komponente der Metapher, mit der Cotarelo die Deklamation der Schauspielerin umschreibt. Ihre alleinige körperliche Erscheinung auf der Bühne löst ungehaltene Reaktionen aus. Das Publikum betrachtet sie als ‚fleischgewordene‘ „tragedia francesa“ und somit auch als Personifizierung aufklärerischer Reformbestrebungen, ein Umstand, der die hohe Präsenz des Körpers als festen Bestandteil des Theaters vor Augen führt. Ebenfalls in starkem Maße körperlich konnotiert ist der nicht näher beschriebene „alboroto“, also eine jener Unruhen, die häufig mit Körperlichkeit im Sinne von Handgreiflichkeiten oder lautem Schreien verbunden waren im Theaterleben des späten 18. Jahrhunderts. Álvarez Barrientos (1987: 459) findet für die mediale Komponente des Schauspiels ebenfalls das Bild der Inkarnation: „El actor se vuelve más importante, «encarna» la propia vida del espectador, pero otras veces es un medio de escape del mundo y de sus límites.“ Álvarez Barrientos spricht damit zugleich die Möglichkeiten und Grenzen an, die mit dieser Körperlichkeit bzw. Fleischlichkeit verbunden sind. Das eskapistische Moment mag als Fluchtstrategie vor festgefahrenen gesellschaftlichen Mustern Attraktivität ausstrahlen, wie auch der eingangs umrissene Bittbrief des verzweifelten Vaters nahelegt, der seine Tochter vor dem Schauspielberuf bewahren möchte. Der „escape“ gerät aber vor allem zu einer moralischen Sackgasse, zumal er gegen katholische und aufklärerische Moralvorstellungen gleichermaßen

¹³⁸ Rund um diesen von Cotarelo geschilderten Skandal entspinnt sich auch eine Reihe von Streitigkeiten zwischen Bermejo und anderen Schauspielerinnen der beiden Truppen, die Cotarelo (1897) anhand einer Fülle von Material ausführlich darlegt. So weigerte sich etwa die Schauspielerin Juana García, ihren Vertrag zu unterschreiben, wenn gleichzeitig María Bermejo in der Truppe engagiert war (Cotarelo 1897: 178-179), auch die Auseinandersetzung zwischen Bermejo und der *Tirana* zeichnet Cotarelo ausführlich nach (vgl. ebd.: 181-183).

¹³⁹ Cotarelo bildet den Briefwechsel zwischen Armona, Campomanes und dem *regidor* Lucas de San Juan, den der Skandal nach sich zieht, ausführlich in den Fußnoten ab.

verstößt. Die Aufklärung wird ihren *justo medio* im Austausch des Körpers gegen die Sprache und somit das abstrakte Denken finden, wie später noch zu zeigen sein wird. Bis dahin jedoch bleibt der spielende Körper das zentrale Element des Theatererlebnisses und somit auch im Fokus der Kritiken und Berichterstattungen. So schrieb etwa Cándido María Trigueros, erklärter Verehrer Bermejós, im *Diario de Madrid* vom 30. April 1788 (p. 3), er habe sich im Publikum umgehört und nur von zwei negativen Kritiken am ansonsten perfekten Spiel der Bermejo erfahren: Zum einen sei die Frage gefallen, ob sie auch in Komödien derart reüssieren könne wie in der Tragödie *Hipermnestra*, zum anderen: „que no es tan jóven como quisieran varios sujetos delicados en este punto.“ (ebd.) Die zweite Kritik veranlasst Trigueros zu einer eigenen Stellungnahme hinsichtlich des Alters der 33jährigen Schauspielerin.

En efecto esta Actriz nació en Sevilla el año de 1755, y es muy de creer que ella misma desearia haber nacido diez ó doce años despues. Sin embargo este defecto, que no consiste en ella, no es tampoco de la mayor importancia: hay recursos para todo y mas, quando no es mucho lo que hay que corregir. Lo cierto es que á los mismos que dicen esto, les he oído decir que en el Teatro parece de 20 años; mas si allí lo parece, poco importará que no lo sea: ademas de esto, de quantas primeras Damas hemos conocido, apenas ha habido alguna que se regule digna de la admiracion pública ántes de esta edad, y las mas famosas Actrices de que tenemos noticia, habian madurado y perfeccionado con los años su mérito y habilidad. (*Diario de Madrid*, 30.04.1788: 3)

Die fehlende Jugendlichkeit, ein vor allem in physiognomischer Hinsicht bewerteter Makel, wird hier zu kompensieren versucht mit „mérito y habilidad“, die mit dem reifen Alter zur Perfektion gebracht werden. Allein, Trigueros rechnet mit zweierlei Maßeinheiten, die Argumentation bleibt holprig und angreifbar. Wenn er die mangelhafte Jugendlichkeit mit der Erfahrung des Alters aufzurechnen versucht, so zeigt dies auch, dass seine Wahrnehmung des Bühnengeschehens bereits einen anderen Fokus hat als jene des Mehrheitspublikums. Während für den überwiegenden Teil der Zuschauer die körperliche Präsenz und Attraktivität eine zentrale Motivation darstellen, dem Bühnengeschehen überhaupt zu folgen, sieht Trigueros im Körper bereits einen Schlüssel zur Vergeistigung des Bühnenspiels und ein Werkzeug für die Verbesserung des gesamten Apparats. Die Beherrschung des Körpers ähnlich der Beherrschung eines Instruments bringt in seinen Augen „mérito y habilidad“, bringt Perfektion im Ausdruck und – hier nicht erwähnte und doch stets mitzudenkende – ‚decencia‘ im Sinne einer aufklärerischen Mäßigung. Trigueros legt damit implizit auch sein Verständnis der Methodik dar, die hinter der Darstellung auf der Bühne steht. Ganz offenkundig noch nicht mit dem entsprechenden Vokabular ausgestattet, lässt er doch durchklingen, dass es sich um erlernbare, studierbare Vorgänge handelt und nicht um eine reine Frage des Talents. Die bei Olavide ausgebildete Schauspielerin erlangt dort das nötige Handwerkszeug, allen übrigen Darstellerinnen wird es durch die praktische Übung auf der Bühne zuteil. Beide sind in

Trigueros' Augen das, was der Theatertheoretiker Nicolai Hartmann (²1966) Mitte des 20. Jahrhunderts als „Instrument“ bezeichnen wird.¹⁴⁰

Um eine andere Form von Körperlichkeit geht es in einer Replik auf Trigueros' Kritiken im *Diario de Madrid*, die im *Duende especulativo* erschien (Trullench 1787/88: 133-160, vgl. dazu ausführlich Kap. 5). Gespielt wird darin mit dem wohl stärksten und am stärksten im kollektiven Bewusstsein verankerten Frauenbild der spanischsprachigen Literatur, mit Dulcinea aus Cervantes' *Don Quijote*. Der Autor der Replik wirft Trigueros vor, beide Damen gegeneinander auszuspielen, indem er Maria Bermejo überschwängliches Lob, María del Rosario hingegen übermäßigen Tadel entgegenbringe. Die Erklärung, die der Autor dafür gefunden haben will, ist in einen treffenden satirischen Vergleich gekleidet. Dieser erscheint vor allem deshalb so gut gewählt, weil das damit vermittelte Bild unvergleichlich stark präsent ist in der lesenden spanischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts (und darüber hinaus).

He llegado á presumir que en esta parte es disculpable en cierto modo el Señor Censor, porque ¿quién sabe si el perfecto quadro que nos presenta de su heroína, es una pintura de una Dama ideal, á imitacion de la Dulcinea para Don Quixote? Qualquiera que oye hablar á éste antes que Sancho meta su cucharada, dando noticias muy contrarias, saldrá enamorado, y deseoso de ver aquella fermosura sin par: pues, amigo mio, estamos en el caso; si oimos al Señor Censor, nos da gana de correr como gamos al Coliseo á ver las perfecciones de la Señora Maria Vermeja: pero quando nos hallamos á su presencia, ó nos parecerá que nuestros ojos están apantominados, ó que esta Dama no se halla sobre el coturno que debia, y que su estampa está algo obscura. (*Duende Especulativo*, Trullench 1787/88: 154-155)

Während Trigueros die äußere Erscheinung der Schauspielerin hinter Angaben zu ihrem tatsächlichen und augenscheinlichen Alter verbirgt, greift der *Duende* den körperlichen Aspekt direkt auf. Die angebliche Schönheit, die er in Trigueros' Kritik beschrieben wissen will, lasse Verliebtheit und das Begehren aufkommen, ins Theater zu eilen und die beschriebene „heroína“ selbst auf der Bühne zu sehen. Doch die Erwartungen würden auf allen Ebenen enttäuscht, so der *Duende* weiter, denn das Erscheinungsbild dieser Dulcinea-gleichen „Dama ideal“ sei weit weniger attraktiv als beschrieben bzw. deren Attraktivität gar nicht vorhanden. Wie sehr vor allem bei Schauspielerinnen die drei Aspekte Schönheit, Körperlichkeit und schauspielerisches Können verschränkt zu betrachten sind im Theatergeschehen des 18. Jahrhunderts, zeigt der *Duende* im unmittelbar darauffolgenden Absatz. Der Vergleich mit dem Fantasma der Dulcinea läuft nämlich mitnichten allein auf die optischen Reize der Schauspielerin hinaus, sondern umfasst auch deren Glaubwürdigkeit in der Darstellung unterschiedlicher Charaktere.

¹⁴⁰ Hartmann (1953, ²1966) wehrt sich gegen jeglichen Illusionsbegriff und sieht im Schauspieler eine „Zwischenebene“, die hinweghilft darüber, dass das von ihm dargestellte Kunstwerk anders als die Bildende Kunst nicht direkt ästhetisch wahrnehmbar ist. Der Schauspieler bzw. seine Person wird für Hartmann damit zum Instrument, seine Aktion auf der Bühne zum Medium.

[...] muchos sugetos inteligentes é imparciales han observado que la Señora Maria Vermeja está destituida de aquella universalidad que se necesita para que fuese una Actriz tan completa como se la supone; el papel tierno y amoroso no la quadra; la flexibilidad de voz para los distintos afectos que la pueden ocurrir, es ninguna; el furor y la intrepidez que deben descubrirse en una muger colérica y bulliciosa (como tal vez lo exigen muchas de las Comedias Españolas) se ven en su boca absolutamente desarmados; la constancia en mantener su carácter se la olvida; y solo se la advierte una natural destreza para manifestar una soberania desmayada, ó compungida; y que en la accion muda, procura imitar á la naturaleza, pero no con aquella propiedad y exactitud que se nos prepondera, pues en estos afectos propiamente *pintorescos*, solo vemos brillar en el Teatro Italiano de esta Corte con bien merecido comun aplauso á la Señora Pelosini. (ebd.: 155-156)

Die „universalidad“, die der *Duende* hier von Bermejo verlangt, betrifft vor allem die Fähigkeit, Empfindungen und Emotionen in unterschiedlichen Abstufungen darzustellen. Dass die genannte Schauspielerin dieses Repertoire an Gefühlen nicht vorzuweisen vermag, wird als einer der Gründe angeführt, weshalb der *Duende* spöttisch auf das literarische Bild der Dulcinea zurückgreift. An seiner Auflistung zeigen sich zwei Dinge in aller Deutlichkeit: Zunächst wird ersichtlich, dass es sich um einen feuilletonistischen und keinen normativen Diskurs¹⁴¹ über Schauspielkunst handelt, wie er in nahezu allen europäischen Ländern der Epoche umfangreich geführt wird. Der *Duende* gibt an, welche Emotionen er von der Darstellerin in entsprechender Glaubwürdigkeit verkörpert sehen will, jedoch nicht, wie sie diese darzustellen hätte.¹⁴² Zugleich zeigt sich deutlich, welche Selbstverständlichkeit bereits um die Schauspielerei, wenn nicht als Kunst, so doch als Handwerk, herrscht. Die Ausführungen des *Duende* zeugen von einer gleichsam analytischen Beobachtungsposition, von der aus der Körper der Schauspielerin einmal mehr als „Instrument“ (Hartmann) betrachtet wird. Auf die Betrachtung folgt sogleich die Einschätzung, in welchem Grad sie dieses Instrument beherrscht. Ähnlich wie bei Trigueros geht dies in einer intuitiven bzw. deduktiven, von zahlreichen eigenen Beobachtungen gelenkten und geprägten Form vor sich. Neben der genannten ‚technischen‘ Darstellungsweise

¹⁴¹ Die unterschiedliche Art der Beobachtung auf der Metaebene zwischen normativen, poetologischen und journalistischen Texten ist in Kap. 1. und Kap. 5 kontrastierend behandelt.

¹⁴² Besonders die Diskussion, ob Schauspielerinnen und Schauspieler die auf der Bühne dargestellten Empfindungen auch selbst verspüren sollten, ist Inhalt zahlreicher einschlägiger Texte im Europa der Aufklärung. Als einer der ersten forderte Pierre Rémond de Sainte-Albine 1747 in „Le Comédien“ die komplette Identifikation der Schauspielerinnen und Schauspieler mit ihrer jeweiligen Rolle, während Francesco Riccoboni 1750 in seinem „L’Art du théâtre“ von ihnen entsprechende Distanz zur Rolle forderte. Auch Denis Diderot manifestierte im „Paradoxe“ von 1769, der Schauspieler müsse ein „kühler und ruhiger Beobachter sein“. Lessing, der einige Passagen aus Rémond de Saint-Albines Werk übersetzte („Auszug aus dem „Schauspieler“ des Herrn Remond von Sainte Albine“, 1754), nähert sich in seiner Hamburgischen Dramaturgie (2.-5. Stück) der Thematik erwartungsgemäß differenzierter. Er nennt die bloße körperliche Nachahmung von Emotionen und die eigene Empfindung als die beiden Möglichkeiten, die einem Darsteller zur Verfügung stünden, und lässt die Verquickung beider Methoden als einzig gangbaren Weg durchblicken. Die bloße mechanische Darstellung von Zorn oder Wut würde unweigerlich auch die eigene Seele rühren, wodurch umgekehrt wieder der Körper beeinflusst würde. Die ideale Darstellung gelinge „mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.“ (Drittes Stück. Den 8. Mai 1767) Dass zur selben Zeit in Spanien derart differenzierte Auseinandersetzungen mit der Schauspielkunst fehlen, lässt einmal mehr Rückschlüsse auf die Entwicklungsstufe zu, in der sich das Theater in seinem Ausdifferenzierungsprozess befindet.

ist der zweite Grund für den zitierten Querverweis auf Cervantes' Dulcinea tatsächlich in der äußeren Erscheinungsform der Schauspielerin zu suchen, wie der *Duende* festhält.

Lo segundo que debemos asegurar (la Señora Maria Vermeja nos perdonará, pues lo dice tambien su panegirista) es que esta Actriz es algo mas baxa de estatura de lo que corresponde á la clase de primera; y pasando en silencio otras faltillas, no es muy pequeña la de tener ya, segun el Señor Censor, treinta y tres años, y segun otros mas de quarenta. Es verdad (dice el mismo) que para todo hay recurso; pero esto significa, que si la Dama es baxa, se remedia con un tacon bien alto; si morena, para eso se vende con abundancia el alvalalde, carmin, y todo el repuesto de enjalvegar á una muger, sin que la paciente tenga mas trabajo que abrir el libro de la magia natural de Juan de la Porta, y alli aprenderá el modo de renovarse, transformarse y *embellecerse* (bella voz si no fuera de otro diccionario) y ya tiene quanto necesita para la pantomina figural. No obstante, el Censor establece (y dice bien) esta proposicion: *Donde no hay verdad poetica, todo es en vano*; pues yo, con su licencia, establezco otra muy semejante: donde no hay verdadera presencia, la representacion pierde de mucho del aplauso. El espectador gusta mucho de ver realidades; y en verdad, que mejor escucha á una muger dotada de las prendas de naturaleza, que á otra, que aunque se presente bien pintada y vestida, se sepa con certeza es muy distinta de sí misma[.] (Trullench 1787/88: 156-157)

Körpergröße und Alter der Schauspielerin geben den Ausschlag für die Beurteilung des *Duende* und für seine satirische Replik auf Trigueros' Lobrede im *Diario de Madrid*. Während bei Trigueros die handwerklich-technische Qualität jedoch im Vordergrund steht, wird im *Duende* das Konzept der ‚verosimilitud‘ ins Zentrum gerückt. „El espectador gusta mucho de ver realidades“, so das Urteil, das gleichzeitig zur vernichtenden Kritik an der Schauspielerin wird. Mögen schon ihre Fähigkeiten, Emotionen glaubwürdig darzustellen in seinen Augen nicht ausreichen, so widersprechen ihre körperlichen Voraussetzungen völlig dem von ihm nicht explizit angeführten Prinzip der Wahrscheinlichkeit – „donde no hay verdadera presencia, la representacion pierde de mucho del aplauso“ lautet das ebenso einfache wie vernichtende Urteil. Hinter der augenscheinlich neoklassizistischen Doktrin offenbart sich auch an dieser Stelle die starke Fokussierung auf den weiblichen Körper von Zuschauern und Kritikern gleichermaßen. Wenn der *Duende* sich hier gegen jegliche Bühnenillusion etwa durch Kostüm und Maske¹⁴³ ausspricht, so kann das als strenge Form des aufklärerischen ‚desengaño‘ gewertet werden. Mit Sicherheit aber ist es der Ausdruck einer gesellschaftlich etablierten männlichen Schaulust auf den spielenden weiblichen Körper auf der Bühne, der entsprechenden Anforderungen zu genügen hat.

Diesen Anforderungen zu genügen, die vom Publikum aus an sie gestellt werden, ist einerseits berufliche Daseinsberechtigung und Antrieb für Schauspieler und mehr noch für Schauspielerinnen. Andererseits resultiert daraus eine körperliche Erschöpfung, die gehäuft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist. Barbieris *Papeles referentes* enthalten zahlreiche Dokumente über Schauspielerinnen und Schauspieler, die sich aus

¹⁴³ Zur enormen Bedeutung von Kostümen und Dekoration im Madrider Volkstheater vgl. u. a. Andioc ²1987: 358.

gesundheitlichen Gründen aus dem Beruf zurückziehen. Zwei davon sollen exemplarisch hier angeführt werden.

Anfang April des Jahres 1764 bittet etwa die *autora* María Lavenant um eine vorläufige Freistellung aus dem Theaterbetrieb, wie Barbieri notiert (BNE: Ms. 14016/1 (33)). Als Gründe nennt sie Überarbeitung und ihren gesundheitlichen Zustand. Die Ärzte hätten ihr Ruhe außerhalb Madrids verordnet, um nach der Erholung ihr Amt als *primera dama* und *autora* weiterführen zu können. Lavenant klagt im Schreiben über Erschöpfungszustände angesichts der jahrelangen Tätigkeit als *graciosa* mit Schauspiel und Gesang. Der Notiz folgt eine zweite, in der Barbieri ein kurze Zeit später einlangendes Schreiben derselben Schauspielerin dokumentiert.

Mas adelante presentó otro memorial firmado en el cual se retractaba del anterior, foreciendose á continuar como 1a Dama y Autora, y se excusaba de su ligereza en haberlo escrito „por la debilidad de su sexo“ – Por lo cual la Junta de formacion de Compañias acordó que en la temporada desde Pascua de Resurr. de 1764 en adelante contiunase lo mismo que en el año anterior. (ebd., Hervorhebung original)

Die Ursachen für Lavenants augenscheinlichen Sinneswandel konnten nicht eruiert werden. Der entschuldigende Verweis auf die „ligereza“ und die „debilidad de su sexo“¹⁴⁴, den Barbieri hier anführt, subsumiert jedoch anschaulich die soziale, gesundheitliche und ökonomische Lage, in der sich Schauspielerinnen (nicht nur) des 18. Jahrhunderts wähen. Die große Last vor allem musikalischer Verpflichtungen betrifft vorrangig *graciosas*, *sobresalientas* und *primera damas*, denen neben den Sprechrollen auch die schauspielerische und gesangliche Darstellung zahlreicher *tonadillas* obliegt.¹⁴⁵ Auch Juan Ponce, Schauspieler und *autor*, gibt mit 15. März 1783 seinen Rückzug aufgrund seiner Krankheit bekannt (BNE: Ms. 14016/3 (110)), ebenso dessen Frau, María Ordóñez, die 1768 nach Madrid gekommen war und seither als *graciosa* und *sobresalienta* dient, „en el de 82 tuvo que retirarse por enferma del excesivo trabajo del canto“¹⁴⁶

Während dem Schauspielberuf auf den etablierten städtischen Bühnen bis zum Ende des Jahrhunderts stets ein Aspekt der Erschöpfung und körperlichen Ermüdung innewohnt, wird die Schauspielerei im privaten Rahmen zu einem immer beliebteren Vergnügen für

¹⁴⁴ Die hier zitierte Bezeichnung verdiente eine eigene, eingehende Befassung, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann. Einmal mehr sei daher auf Hassauer 2008a sowie auf Engel/Hassauer 2004 verwiesen. Vgl. zu einer Diskussion der Thematik vor allem im akademischen Kontext Hassauer 1994.

¹⁴⁵ Vgl. zur gesteigerten musikalischen Aktivität in den beiden Madrider Volkstheatern Kap. 4.3.

¹⁴⁶ Die besondere Häufigkeit derartiger Notizen vor allem ab den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts lässt sich unter anderem durch einen Blick auf die hohen musikalischen Ansprüche erklären, die an die Schauspielerinnen gestellt wurden. So wiesen etwa die komplexen *tonadillas* eines Pablo Esteve sowohl einen enormen Tonumfang als auch eine Fülle an Verzierungen auf. Angesichts der mangelhaften musikalischen und insbesondere gesanglichen Ausbildung der Schauspielerinnen, die zumeist nur vom Kapellmeister selbst unterrichtet wurden, erscheint daher die hohe Dichte an Krankheiten und stimmlichen Problemen nicht verwunderlich.

Intellektuelle. Kaffeehäuser, *tertulias* und andere soziale Treffpunkte werden vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu bürgerlichen (und immer noch auch adeligen) Orten der „Representación“ (Álvarez Barrientos 2003). Nach dem Ende der *Academia del Buen Gusto* organisiert bereits in den 50er Jahren Montiano y Luyando *tertulias* in seinem Haus und wird dort zum Lehrmeister für Cándido María Trigueros, wie Angulo Egea (2006: 221) anmerkt. Und Aguilar Piñal (2001:174) konstatiert: „Trigueros aprende allí el mensaje poético renovador de Montiano, que seguía de cerca las tesis de Ignacio de Luzán y que daría cuerpo a la primera generación de lírica neoclásica.“ Neben Montianos bereits behandelten *Discursos sobre la tragedia* (vgl. Kap. 1.1.) und den theatertheoretischen Thesen Luzáns erlernt Trigueros hier die Verfertigung von Lyrik. Alle drei Säulen seiner schriftstellerischen Ausbildung verbindet die intensive Auseinandersetzung mit dem Text. Auch Olavides *contertulios*, allen voran Jovellanos und Clavijo y Fajardo, werden einander poetische und dramatische Texte schreiben, widmen, vorlesen oder vorspielen. Während also die zehrende körperliche Herausforderung des Spiels nach wie vor die Bühnen der Stadt dominiert, scheinen die umliegenden Cafés und Privathäuser bereits von der lustvollen geistigen Herausforderung des Textens erfasst. Ausgehend von den genannten privaten Orten des Kunstgenusses wird das Wort – wenn auch erst ein knappes halbes Jahrhundert später – auch die Bühnen der Stadt erobern. Der spielende Körper als Werkzeug und Arbeitsmittel eines Handwerkers bekommt Konkurrenz vom Geist, der sich als neue „Zwischenebene“ (Hartmann) einschaltet als Vermittler zwischen Produzenten und Rezipienten des Wortkunstwerkes. Das Theatervergnügen wird damit an die Bedingung der Lesekompetenz geknüpft, der Ausdifferenzierungsprozess als Minorisierungsprozess vorangetrieben durch die Einführung einer notwendig vorauszusetzenden Kompetenz. Der Prozess, im Zuge dessen das Theater zu einem elitären, intellektuellen Vergnügen für ausgewähltes Publikum wird, verläuft also auch und im großen Maße über mediale Aspekte. Was spätestens im 20. Jahrhundert selbstverständlich scheint und etwa von Hartmann in aller Deutlichkeit mit seiner Unterscheidung zwischen Schauspielkunst und Damentext expliziert wird, fängt im 18. Jahrhundert erst langsam an, sich zu etablieren. Dies geschieht vor allem durch zahlreiche gedruckte Dramen, die in *tertulias* und Cafés gemeinsam gelesen und gespielt werden. Es ist eine Spielfreude, die abseits des Schauspielberufs mit seinen körperlichen Anstrengungen zu sehen ist. Und es ist eine Auseinandersetzung mit dem Text, wie sie beim ‚lauten‘ Zuhören im Theater keinen Platz hat. Das ‚stille‘ Lesen wird zu einem neuen Aspekt des Theaters, der über die nachfolgenden Jahrzehnte derart an Bedeutung gewinnt, dass es spätestens im 20. Jahrhundert nicht mehr der Körper ist, der im kollektiven Bewusstsein als erste Assoziation mit dem Theater verknüpft wird, sondern der Geist in seiner ausformulierten Form des gesprochenen Wortes.

3.3. Raumordnung und Gesellschaftsordnung: Die Medialität des sozialen Status

„Es ist das eigentümliche Wesen der Schauspielkunst, daß erst die Wechselwirkung zwischen Darsteller und Publikum ihren Produktionen einen eigenen Lebenshauch einbläst.“
(Eduard Devrient, Das kunstrichterliche Parterre)

Bis zu seiner in Kap. 3.2. angesprochenen Literarisierung – und noch lange Zeit parallel dazu – bleibt das Theater allerdings ein Ort des lauten Spektakels. Der Lärm rührt vom Zuschauerraum ebenso wie von der Bühne, wo er zur selbstverständlichen Begleiterscheinung aufwändiger Inszenierungen mit einer Vielzahl von *tramoyas* wird. Vor allem ist das der Fall in *comedias de teatro*, aber auch in *sainetes* und *loas*, wie jener aus der Feder von Ramón de la Cruz, die 1784 Trigueros' *Los Menestrales* vorangestellt wird. Der Text ist begleitet von zahlreichen Anweisungen¹⁴⁷, die vor allem zum Ende der *loa* große Effekte versprechen.

A la señal * empezó à tomar toda la posible iluminacion el teatro: por detras de la verde tapia del jardin se van descubriendo los rayos de un brillante sol, que será trono de la figura que le representa con la mayor pompa, ornato y atributos que le corresponden, como à Planeta dominador de Reyes, y Leones, trayendo uno à sus pies, puestas las garras sobre dos mundos. En la mano derecha traerá el Sol un cetro de oro, con un ojo, y en la otra un ramo de laurel. Al propio tiempo que esta máquina vaya elevandose, aparecerán otras quatro que irán descendiendo hasta quedar en la proporcion mas agradable à la vista, llenando el ambito superior del prosenio. En las dos mas inmediatas al Sol, vendrán la Paz y la Abundancia, en una: en otra la Fecundidad: y en las dos mas adelantadas las tres Gracias, representadas por tres niñas, y el Signo de Geminis, que figuran dos niños abrazados con una estrella en la frente de cada uno, y un círculo de diez y seis al rededor de sus cabezas. (BNE T 9131: 18-19)

Wenngleich der Anlass¹⁴⁸ des hier beschriebenen Spektakels entsprechende inszenatorische Überhöhung gebot, so ist darin auch die grundlegende Funktion des Vorspiels eingeschrieben. Das Theater wird, zumal in den kurzen Vor-, Zwischen- und Nachspielen nicht als dialogreiche Bühnenhandlung verstanden, sondern als mediales Ereignis, das Augen und Ohren in Aufruhr zu versetzen imstande ist.

Bedient wird hier eine Bühnenmaschinerie, die mit horizontalen und vertikalen Bewegungen aufwartet, bedient wird ein Tross an Fuhrwerken, die dazu bestimmt sind, den gesamten

¹⁴⁷ Wenngleich der Begriff noch nicht geprägt ist, so kann im vorliegenden Fall durchaus von ‚Regieanweisungen‘ gesprochen werden.

¹⁴⁸ Die Aufführung erfolgte bekanntlich zu Ehren der neu geborenen Infantenzwillinge sowie anlässlich des Sieges gegen England, vgl. Kap. 2.3.

Bühnenraum einzunehmen. Zum mechanischen Effekt kommen entsprechende Lichteffekte, um das Ereignis entsprechend zu unterstreichen, das in einem fulminanten Finale gipfeln soll.

Este trio se canta como antes, con la novedad de repetir el coro sus clausulas: y al mismo tiempo va volviendo à subir el Sol à su centro, y las quatro tramoyas acaban de baxar al tablado, hasta el estado de poder apearse; en cuyo punto se concluirá igualmente el coro que la Loa, y caerá la cortina. (BNE T 9131: 24)

Der mit dem Einsatz der *tramoyas* unweigerlich verbundene Lärm ist wohl als einer der Gründe heranzuziehen für die bereits angesprochene marode körperliche und vor allem stimmliche Verfassung mancher Schauspielerinnen und Schauspieler, die in Sprache und Gesang eine imposante Bühnenmaschinerie zu übertönen haben. Ein weiterer Grund ist in der baulichen Beschaffenheit und der schlechten Akustik der beiden Häuser zu suchen, die im Wesentlichen nur geringfügige Weiterentwicklungen der barocken *corrales* darstellten. So kritisiert etwa Comella in Bezug auf das *teatro de la Cruz*, „no tenía proskenio ni embocadura ni foro, y se dificultaba la audición de las voces y los instrumentos, además “los balcones de hierro apagan enteramente los ecos de la voz del actor”“ (zit. n. Álvarez Barrientos 2003: 1482). Der unzureichende Zustand der Häuser, die vor allem dem gesteigerten Anspruch an Theatermaschinerie und Bühnenmusik im letzten Drittel des Jahrhunderts nicht mehr zu genügen scheinen, leitet sich ab von ihrer Baugeschichte, die vor allem eine Geschichte des langsamen, schrittweisen Hinzufügens und Veränderns ist. Beide Häuser wurden noch vor Mitte des 18. Jahrhunderts neu errichtet und eröffnet¹⁴⁹, folgten in ihrer Architektur aber weiterhin der Struktur der barocken *corrales*. Die räumliche Gestaltung der Theaterhäuser, die Unterteilung des Zuschauerraums in *patio*, *cazuela*, *lunetas*, *apostentos* und *tertulias* zählt zu den zahlreichen ‚Erbschaften‘ aus dem Barock. Dies wird etwa anhand eines Eintrags in Ferrera Estebans *Glosario ilustrado de las artes escénicas* deutlich. Über die Errichtung des „Corral de Comedias del Príncipe“, das am 21. September 1583 als Theater eröffnet wurde, ist dort bezugnehmend auf Sepúlveda zu lesen:

Según refiere Ricardo Sepúlveda, fueron contruidos „tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles, que llegaron al número de noventa y cinco, corredor para las mujeres, apostentos o balcones con ventanas de hierro, ventanas con rejas o celosías, canales maestras y tejados que cubrían las gradas.“ (Ferrera Esteban 2009: 503-504)

Die hier erwähnte räumliche Unterteilung, wie sie im 16. Jahrhundert errichtet wurde, bleibt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nahezu unverändert erhalten – und mit ihr die Einteilung des Publikums nach Geschlecht und sozialer Zugehörigkeit (vgl. u.a. Coulon et al. 1995: 305-

¹⁴⁹ Für eine genaue Darstellung und Dokumentation der Umbauten, Renovierungs- und Rekonstruktionsarbeiten der beiden städtischen Theaterhäuser vgl. Varey / Shergold 1994.

306 sowie Álvarez Barrientos 2003: 1482-1486). Die Medialität des Zuschauerraums bleibt somit weiterhin eine seiner wesentlichen Funktionen. Der im Sinne Marshall McLuhans „Botschaft gewordene“ Platz im Zuschauerraum wird gleichermaßen zur Etikette, zum Erkennungsmerkmal und zum Zugehörigkeitssymbol. Er signalisiert einen gewissen Habitus und damit das jeweilige Maß an kulturellem, ökonomischem und sozialem Kapital. Die Raumordnung ist gekennzeichnet durch eine vertikale Hierarchisierung, beginnend in den Niederungen des *patio* als dicht gedrängtes Stehparterre, an dessen Seiten sich links und rechts die *gradas* erheben – zugleich Stufen und Sitzplätze. Im hintersten Teil des Zuschauerraums, der Bühne gegenüberliegend, nehmen die Damen in der *cazuela* Platz, davor bieten *bancos* auch im *patio* Sitzplätze, dahinter werden die *corredores* in Form einer überdachten Galerie oder (im *teatro de la Cruz*) als „balcón volado“ Sitzplätze in Doppelreihen (Davis 2004: 36). Darüberliegend werden die *apostasos*, jene Logen rund um den *patio*, die später als *palcos* in die Architektur des Zuschauerraums eingehen, als Orte des sozialen Austauschs selbst zu Schauplätzen eigener Schauspiele neben dem zentralen Bühnenspiel (vgl. Davis 2004). Die ursprünglich als Gemächer für die Bediensteten des Königs gedachten Logen werden später zu privilegierten Aussichtswarten der angrenzenden Privathäuser und zu notorischen Streitobjekten, etwa wenn sich die jeweiligen Besitzer weigern, für ihre *vistas* (vgl. Davis 2004) entsprechende Beiträge zu bezahlen. Schließlich ist die *tertulia*, jener Ort im dritten Rang, „donde se ponían los religiosos“ (Thomason 2005: 52) ein privilegierter Beobachtungsposten mit Überblick über nahezu das gesamte Geschehen im Zuschauerraum wie auf der Bühne, der auch seinen Preis hat, wie Thomason anmerkt:

[S]egún la lista de precios de 1782, los religiosos pagaban tres cuartos más que otras personas por una plaza en la tertulia (doc. núm. 13[b]). En 1797, se comenta que «a este sitio concurre gente de distinción» (doc. núm. 17 [e]). Hasta 1826, había zonas separadas para hombre y mujeres en la tertulia; no está claro desde cuándo era así. (Thomason 2005: 52)

Thomasons nüchterne Faktensammlung legt nahe, dass der oberste Rang im Zuschauerraum spätestens zu Ende des 18. Jahrhunderts nicht allein dem Klerus vorbehalten blieb, sondern zu einem Ort des religiösen wie sekulären gehobenen Publikums erweitert wurde, in dem – wenn auch räumlich getrennt – Männer und Frauen gleichermaßen Platz nahmen.

Abgesehen von derartigen relativ geringen Veränderungen bleibt die Innenausstattung der Häuser ein über Jahrhunderte erhaltenes Kontinuum. Wenngleich sie außen renoviert, mit neuer Fassade versehen und gewissermaßen neu ‚verpackt‘ wurden, blieben sie also in ihrer inneren (auch räumlichen) Struktur nahezu ident mit den alten *corrales*. Dies veranlasst Álvarez Barrientos zur Reflexion, „Todas las obras tendían a dar una imagen de la Monarquía.“ (Álvarez Barrientos 2003: 1482), die er nachstehend weiter ausführt.

Por dentro, los teatros se dotaban de mayores y mejores maquinarias para producir los efectos que las exitosas comedias de teatro requerían, pero el público continuaba con sus mismas costumbres y actitudes, ordenado de modo similar a como lo estaba en la época de los corrales: frente al escenario, bancos, luneta y patio con los mosqueteros de pie; al fondo del teatro, la cazuela, palco ancho donde se colocaban las mujeres. A derecha e izquierda, las gradas, que tenían una fila de asientos corridos o barandilla y en la parte superior lo que se llamaba corredor. Encima, tres pisos con los llamados aposentos, más caros, que solían ocupar nobles y adinerados, siendo el palco primero el de Ayuntamiento. Estos palcos recibían su nombre según el piso en el que se encontraran (desde principales los del primer piso, hasta desvanes los del último); y arriba, la tertulia, para clérigos. La luneta, formada por varias filas de asientos, estaba en la parte delantera del patio[.]” Álvarez Barrientos 2003: 1482)

Álvarez Barrientos’ Metapher spielt an auf eine staatlich gelenkte Reformbewegung, die vor allem durch Impulse bzw. Irritationen (Luhmann) von außen vonstatten geht und somit in ihrem Kern stets zurück bleibt im Vergleich zu anderen europäischen Nationen des 18. Jahrhunderts. Das retardierende Moment der kultur- und speziell der theaterpolitischen Reformbestrebungen manifestiert sich, so Álvarez Barrientos in der räumlichen Beschaffenheit der Häuser und den stets gleichen „costumbres y actitudes“ des Publikums. Seine knappe Zusammenfassung der Raum- und Platzanordnung führt einmal mehr die soziale Bandbreite der allabendlich ins Theater strömenden Zuschauer vor Augen. Von den *mosqueteros* bis zu den „nobles y adinerados“ reicht die Abstufung. Vor allem für letztere ist das Theater gleichermaßen ein Ort des Sehens und Gesehenwerdens, ein Ort der Zurschaustellung von Reichtum und Geltung. Noch einmal soll an dieser Stelle auf den unter 3.1. erwähnten Theaterbrand von Zaragoza eingegangen werden. Wenn zum einen, wie dort beschrieben, generalisierend über die Verwerflichkeit des Theaters, dieses profanen Tempels, geurteilt wird, muss zum anderen jedoch sorgfältig differenziert werden zwischen den Reihen der Vergnügungshungrigen. Denn unter den Brandopfern fanden sich zahlreiche namhafte Politiker und Theaterfunktionäre der Stadt, wie die Namen in den täglich aufs Neue ergänzten und erweiterten Listen der Opfer bezeugen. Diese Listen geben Aufschluss über die Zusammensetzung des Publikums an besagtem Abend, ebenso lässt sich die Struktur des Publikums aber auch rekonstruieren anhand bezeichnender Formulierungen des folgenden Typus: „La Condesa de Sastago perdió todos sus diamantes, pero salvó la vida.“ (BNE: Ms. 14016/2 (105): 19). An anderer Stelle ist über den verloren gegangenen Schmuck zu lesen:

No puede saberse la perdida de Joyas, diamantes, relojes, bestidos, etca. por que parte quedaron sepultados en las ruynas, parte fueron robados y parte pisados y quebrantados con la confusion; pero se ha nombrado por Depositario á Don Juan Baptista Lagraba, para que cuide de lo que se baya recogiendo, á fin de restituirlo á su legítimos Dueños. (BNE: Ms. 14016/2 (105): 20)

Die Sorge um verlorene und wiedergefundene Schmuck- und Kleidungsstücke und die Ernennung eines *depositario*, der sich der Fundgegenstände annehmen solle, lassen eindeutige

Rückschlüsse auf den sozialen Status zahlreicher Opfer zu. Nicht nur menschliche, sondern auch materielle Verluste sind zu beklagen, nicht nur Bußgelübde und Reue sind angebracht, sondern auch ‚redliche‘ Bemühungen, den „legítimos Dueños“ möglichst rasch ihr Eigentum zurückzugeben. Nicht nur Gott muss besänftigt werden, sondern auch Vertreterinnen und Vertreter des Adels, der herrschenden und besitzenden Gesellschaftsschicht. Ebenso wie die göttlichen Machtverhältnisse müssen auch die irdischen Besitzverhältnisse wieder in Ordnung gebracht werden. Das Theater als profaner Tempel mag seine Legitimation verloren haben und sie erst mühsam durch Gebet und Wallfahrten zurückerlangen, das Theater als Tempel der Mode und der Zurschaustellung des guten Geschmacks hingegen behält seine Legitimation auch nach dem verheerenden Ereignis. „El gusto compartido sobre el peinado o los zapatos forma una comunidad estética e ideológica que se califica de presuntuosa y hueca.“, konstatiert Hontanilla (2010: 200), und wenn sie die generelle gesellschaftliche Bedeutung der Mode und des Geschmacks für das 18. Jahrhundert seziert, so kann ihre Darstellung auch umgelegt werden auf das gesellschaftliche Subsystem Theater und dort insbesondere auf die zuschauerische Gesellschaft in der Gesellschaft. In den, bildlichen und wörtlichen, höheren Sphären des Zuschauerraums wird der „legitime Geschmack“ (Bourdieu) geprägt und zur Schau gestellt. Kleidung und Frisurenmode werden zu spielerischen Ausdrucksformen des ‚Künftigen‘, während unten im *patio* Mode und Bekleidung ebenfalls eine mediale Funktion erfüllen, allerdings nicht jene eines ‚Künftig‘, sondern jene des ‚Bisher‘. Die Schlapphüte als Ausdruck nationaler Identität werden verteidigt gegen die Unbehagen bereitenden Dreispitzhüte. Einem diesbezüglichen Erlass von Carlos III wird mit entsprechender Unruhe begegnet (*Memorial Literario* 3/1784: 109). Die Trennlinie ist eine horizontale, die sich quer durch den Zuschauerraum zieht und bis zum Ende des Jahrhunderts als unsichtbare Abgrenzung eingezogen bleibt. Dazwischen allerdings lässt sie Raum für modische Spielarten, wie die bekannte Koketterie Adelliger mit der Tracht der *majos* und *majas* oder die Präsentation als *petimetre* und *petimetra*. Hontanilla subsumiert den Umstand pointiert: „El vestido podía facilitar información sobre el sexo, la clase, el estatus y la profesión de la persona. Pero la ropa, en lugar de revelar datos fidedignos, también servía para esconder información y manipular impresiones.“ (Hontanilla 2010: 202-203). Das Verbergen und Manipulieren von Informationen durch entsprechende bzw. nicht entsprechende Kleidung zeugt von einem tiefen Bewusstsein um die Medialität der Kleidung und wird auf der Bühne ebenso praktiziert wie in den höheren Rängen des Zuschauerraums. Im *patio* hingegen bleibt die Verhüllung zugunsten einer authentischen Darstellung der eigenen Werte und Moralvorstellungen zumeist aus, das „revelar datos fidedignos“ wird zum Leitsatz. Auch darin unterscheiden sich die

Zuschauerebenen in klarer Weise voneinander. Ebenso wie die Blickrichtung deutlich unterscheidbar ist zwischen ‚künftig‘ und ‚bisher‘, so muss klar differenziert werden zwischen den unterschiedlichen Blickwinkeln und Fokussen, die vom Zuschauerraum aus auf unterschiedliche Aspekte der Bühne gerichtet werden. Die Theatervorstellung auf der Bühne mag vordergründig das einende Moment des Nachmittags oder Abends sein, ihre Funktion ist aber jeweils völlig verschieden, ob für Menschen im *patio*, in der *tertulia* oder in den *apostentos*. Jeweils andere Aspekte des Gebotenen werden rezipiert, daneben läuft das gesellschaftliche Leben, abgetrennt und doch nebeneinander, weiter.

Diese penible zweigeteilte gesellschaftliche Hierarchie spiegelt sich unweigerlich in einer akkurat getrennten Raumordnung der Theaterhäuser wider, horizontal verlaufend von oben nach unten, von der *tertulia* bis zum *patio*. Während ‚oben‘ der „*distintive[...]* Ausdruck einer privilegierten Stellung innerhalb des Sozialraums“ (Bourdieu 2008: 104) in Form des Theaterraums zelebriert wird, kommt ‚unten‘ ein völlig konträrer Habitus zum Ausdruck, der sich unter anderem in Geschmack, Kleidung, Sprache und Lautstärke manifestiert.

Der behauptete Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, den Bourdieu (2008) notwendigerweise an die „populäre Ästhetik“ knüpft, besteht im Theater in einer interessanten, höchst differenzierten Form. Abgeglichen wird nicht nur die auf der Bühne dargebotene Handlung mit einer möglichen realen Entsprechung. Abgeglichen wird auch die präsentierte Bühnenfigur mit der dahinterstehenden realen Person, die sie verkörpert, etwa wenn eine hochschwangere Schauspielerin als Jungfrau Maria im *auto sacramental* auf die Bühne kommt. Ein solcher Auftritt widerspricht der „populären Ästhetik“ gewisser Publikumsschichten, die geprägt ist von einem klaren moralischen Wertesystem, löst also entsprechenden Widerstand aus, zugleich aber auch eine spezielle Form des Vergnügens. Beides, Entsetzen und Amüsement, werden gleichermaßen ungefiltert kundgetan. Der an materiellen Zwang gebundene „vulgäre“ Geschmack (Bourdieu 2008: 104) äußert sich im Madrider Theaterleben des 18. Jahrhunderts in lautstarken Zustimmung- oder Ablehnungsbekundungen. Denn schließlich, so rechnet Álvarez Barrientos (2003: 1483) vor, muss ein „*obrero*“ in den 1780er Jahren rund 40 bis 50 Prozent seines Gehalts aufbringen, um dem Volksvergnügen Theater beiwohnen zu können. Und diese Investition, so schwingt implizit mit, will entsprechend ausgekostet werden. Allerdings ist die aktive Teilnahme am Geschehen – wenngleich dort am stärksten ausgeprägt – nicht nur auf die Besucher im *patio* beschränkt, wie Álvarez Barrientos einräumt.

La actitud del público, ya fuera noble o plebeyo, a pesar de la guardia que custodiaba el orden en el teatro y a pesar del representante de la ley que podía asistir a la función, era participativa; es decir, tenía una actitud activa respecto de lo que veía y manifestaba su opinión sin complejos o “participaba” en la

representación declamando, pidiendo que se repetiera algún pasaje que gustara en especial, etc. Esto molestaba a todos aquellos, de distinta educación, que entendían el teatro como una obra de arte, además de como un instrumento educativo, y que buscaban conseguir el efecto de la “ilusión escénica” [Azpitarte Almagro, 1975]. (Álvarez Barrientos 2003: 1483)

Ob das von Álvarez Barrientos behauptete Verständnis des Theaters als Kunstwerk tatsächlich bereits in den Köpfen der ‚oberen‘ Publikumsschichten manifest ist, mag bezweifelt werden, vor allem angesichts des noch frühen Entwicklungsstadiums, in dem sich das Theater in seinem funktionalen Ausdifferenzierungsprozess befindet. Was sich an seiner knappen Gegenüberstellung jedoch einmal mehr offenbart, ist die klare räumliche Trennung, die noch nicht zwischen Publikum und Bühne, wohl aber zwischen einzelnen Segmenten des Zuschauerraums verläuft.

Wie weit die aktive Teilnahme des Publikums am Theatergeschehen geht, lässt sich ex negativo rekonstruieren aus etlichen Maßnahmen und Reglements, die im Laufe des Jahrhunderts getroffen werden. So halten etwa Vary, Shergold und Davis (1994: 14) fest: „Para controlar al público e impedir que personas ajenas a la profesión teatral entrasen en los vestuarios, el Alcalde podía contar en 1728 con la ayuda de cuatro soldados“ (Varey/Shergold/Davis 1994: 14). Die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne, Fiktion und Realität ist augenscheinlich noch nicht vollzogen, die vierte Wand noch nicht existent. Stattdessen offenbart sich ein Bild der verschwimmenden Grenzen und der steten Grenzüberschreitungen. Der aufklärerische ‚desengaño‘ kann somit nicht allein auf die Bühnenhandlung beschränkt werden, sondern muss raumgreifend auch in den Zuschauerraum hineinwirken. So werden bereits 1728 die oben genannten „soldados“ als Aufsichtsorgane engagiert, ab 1753 *alcaldes* als Ordnungshüter in den *alojeros* platziert (vgl Sepúlveda 1888: 562-565). Carlos III führte die strenge Reglementierung des Theaterlebens von offizieller Seite gleich bei seinem Amtsantritt im Dezember 1759 fort. Er verbot abermals den Eintritt mit *capa* und *sombrero* oder mit verhülltem Gesicht und wiederholte diesen Befehl im Jänner 1760 bei gleichzeitiger Anordnung einer verstärkten Überprüfung.¹⁵⁰ Im März des Jahres 1784 (*Memorial Literario* 3/1784: 107-113) widmete der *Memorial Literario* große Teile seiner Rubrik *Teatros* den Verhaltensnormen während und nach der Vorstellung. Die Normen werden in zwölf Punkt

¹⁵⁰ Der Disput um die Bekleidung und insbesondere die Kopfbedeckung der Bevölkerung sollte sich fünf Jahre später im *Motín de Esquilache* entladen. Die Weigerung der Bevölkerung, anstelle des Schlapphutes – der mitunter tatsächlich das gesamte Gesicht verhüllte und im Theater auch umstehenden Personen die Sicht auf die Bühne verdeckte – den angeordneten Dreispitzhut, „sombrero de tres picos“ zu tragen, hatte allerdings weniger ideologische als vielmehr praktische Gründe – die breite Krempe bewahrte zumindest annähernd vor einer Beschmutzung ‚von oben‘, etwa wenn begleitet vom Ruf „agua va“ die Abwässer der Haushalte aus den Fenstern geleert wurden. Zudem waren bekanntlich nicht modische, sondern existenzielle Gründe – Hunger infolge mangelnder Versorgung der Stadt mit Nahrungsmitteln – ausschlaggebend für den Aufstand auf der Plaza de Antón Martín.

aufgelistet, die dem *Vando de la Real Sala* vom 31.10.1766 sowie dem *Vando del Corregidor de esta Villa D. Alonso Perez Delgado* vom 30.3.1771 entnommen sind – noch 13 bzw. 18 Jahre nach ihrer ersten Veröffentlichung scheinen sie kaum an Aktualität verloren zu haben. Einmal mehr wird auf die Pflicht, zu Beginn den Hut abzunehmen und erst nach Ende der Vorstellung wieder aufzusetzen, hingewiesen:

Que desde que el primer Cómico salga á las tablas hasta el fin, y aún en el hueco de las Jornadas y Saynetes, no quede con el sombrero puesto ninguno en Lunetas, Gradadas, Tertulias, ni Patio porque se impide la vista de unos á otros. (*Memorial Literario* 3/1784: 109)

In den *aposenos* ist darüber hinaus auch das Tragen von Mänteln verboten; im gesamten Theater besteht Rauchverbot. Wer in Begleitung von Kutscher und Bediensteten kommt, möge dafür sorgen, dass das Personal das Ende der Vorstellung abwartet, ohne sie zu stören.

Que se instruya por los amos á los criados que no causen rumores, mientras los aguardan; que los cocheros no abandonen la vista de su respectivo coche; porque sobreviniendo accidentales embarazos resulta la tardanza del remedio por el abandono de dichos criados. (ebd. 110-111)

Aufgrund der hohen Zahl wartender Kutschen vor den Theaterhäusern findet sich nachfolgend eine ausführliche Anleitung, wo die Kutscher ihre Wagen in der Nähe des *coliseo de la Cruz* bzw. des *coliseo de Príncipe* halten können, um anderen Kutschen das ungestörte Passieren zu ermöglichen. Neben derartigen praktisch-organisatorischen Regelungen findet sich eine Reihe weiterer Vorschriften, die das sittliche Verhalten der Zuschauer zum Thema haben und theater-, sozial- und kulturgeschichtlich aufschlussreich sind – so etwa das Verbot, aus dem Zuschauerraum durch lautes Zurufen die Bühnenhandlung zu stören oder gar in sie einzugreifen.

Que no se grite á persona alguna, ni á Aposento determinado ni á Cómico, aunque se equivocase; porque no es correspondiente á la decencia del público, ni lícito el agraviar á quien hace lo que puede y sabe, con deseo de agradar, y esperanza de disculpa. (ebd. 110)¹⁵¹

Interessant erscheint hier die erneute Verwendung des Schlagworts „decencia“ als Begründung für das eingeforderte Verhalten. Als Teil des aufklärerischen ‚Erziehungsprogramms‘ für das Theaterpublikum soll es diesem nähergebracht, mehr noch, vertraut gemacht werden, um hinkünftig als etablierter Verhaltenskodex angenommen und befolgt zu werden. „Decencia“ bzw. „moderación“ wird auch, und im besonderen Maße, vom weiblichen Publikum

¹⁵¹ Charles Davis (im Vorwort zu Armona 2007: 8) schreibt diese Aussage, in etwas abgewandelter Form, dem *Juez Protector* Armona y Murga zu. „[...] pues además de faltar a la buena política, y decencia del público, no es lícito agraviar a quien hace lo que puede y sabe por agradar a todos“, soll dieser in einer orden über das Verhalten des Publikums 1785 festgehalten haben (Davis zitiert hier nach eigenen Angaben Armona 1988: 63-64, Eds. Palacios Fernández, Álvarez Barrientos und Sánchez García).

eingefordert: „Que en la Cazuela observen las mugeres la compostura y moderacion que corresponda á su sexo.“ Diese „decencia“ des Publikums scheint aber noch nicht zu korrelieren mit einem längst geforderten Professionalisierungsprozess der Schauspielerinnen und Schauspieler. Noch in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts steht die „esperanza de disculpa“ symbolisch für die fehlende Kunstfertigkeit der Schauspielerinnen und Schauspieler, die zwar beherzt ‚tun, soviel sie können und wissen‘, jedoch – wie oben bereits angesprochen – ohne Ausbildung und zumeist ebenfalls ohne geforderter „decencia“ in ihrem Verhalten auf der Bühne. Im *Memorial Literario* wird ihnen etwa empfohlen, nicht ins Publikum zu grüßen und sich auch nicht für den Applaus zu bedanken, um nicht aus der Rolle zu fallen. Beide Seiten, diesseits und jenseits der Rampe, müssen erst von der Existenz der illusorischen vierten Wand überzeugt werden, die dem spanischen Theatervergnügen nach wie vor eher hinderlich als nützlich zu sein scheint.

Das Theater als Ort der Unterhaltung – so die Quintessenz der aufgestellten Normen – erfordere in besonderem Maße „tranquilidad y decencia“ (*Memorial Literario* 3/1784: 108), damit der gewünschte Unterhaltungseffekt auch eintreten könne, „que se busca por todas clases, las que juntas forman el cuerpo del Público considerado allí unido, y acreedor al recíproco mayor respeto“ (ebd.). In dieser Formulierung ist wohl eine der elementarsten Begründungen für die nur zögerlich umsetzbaren Reformbestrebungen zu suchen. Anders als in Jovellanos’ Vorstellung, wie er sie in den *Memorias para el arreglo* formuliert, wird im *Memorial Literario* selbstverständlich vom Volkstheater als Unterhaltungsmedium für alle Gesellschaftsschichten ausgegangen, in dem auch der *pueblo llano* ein Recht auf Vergnügen hat und dementsprechend auch zu „tranquilidad y decencia“ angehalten werden kann – Jovellanos spricht ihm diese Fähigkeit bekanntermaßen ab und versucht ihn durch höhere Eintrittspreise aus dem Theater zu eliminieren.

1797 schließlich folgen erste Empfehlungen, die *patios* der beiden Häuser mit Sitzplätzen auszustatten (Thomason 2005: 43)¹⁵² und damit einen weiteren Schritt hin zu einem aufklärerischen Theater als „moralischer Anstalt“ (Schiller) zu setzen. „No he visto jamás

¹⁵² Thomason (2005: 32) liefert diesbezüglich detaillierte Daten zur Größe des Zuschauerraums beider Häuser: „Son de mucho interés también los datos que se dan sobre el aforo de los coliseos, a raíz de una propuesta de 1797 para poner asientos en los patios de ambos. Indican que el patio o la platea del Coliseo de la Cruz, «desde la alineación de la subida a las gradas hasta el respaldo de las lunetas», medía 809 pies cuadrados (casi 63 metros cuadrados), mucho más que la platea del Coliseo del Príncipe, que tenía sólo 537 pies cuadrados (casi 42 metros cuadrados) (doc. núm. 17 [b]). El solar del primero era bastante más alargado que el del segundo (excluyendo los solares vecinos que se incorporaron a éste). En cambio, la cazuela del Coliseo del Príncipe, donde cabían 30 mujeres en la delantera, era más ancha que la del Coliseo de la Cruz, en la que sólo cabían 20, según un documento de 1799 (doc. núm. 18 [c]). En 1815, en cambio, consta que la cazuela del Coliseo de la Cruz era «un doble que la del otro» (doc. núm. 24 [b]), lo cual parece indicar que se redujo mucho el tamaño de la cazuela al reformar el Coliseo del Príncipe en 1806–1807.“

desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio“, klagt beispielsweise Jovellanos (zit. n. Álvarez Barrientos 2003: 1484) und nimmt damit vorweg, was erst dem Schauspieler und Theaterreformer Isidoro Máiquez am Ende der Epoche gelingen sollte.

Por lo que se refiere a sentar al público, hay que recordar que sólo lo consiguió Isidoro Máiquez, que numeró los asientos, prohibió vender comida y bebida en los teatros y fue capaz de introducir otras mejoras en la escena [Cotarelo y Mori, 1902] (Álvarez Barrientos 2003: 1484).

Der Weg in die Moderne, so lässt sich subsumierend festhalten, führt unweigerlich über alle drei Aspekte, die im vorliegenden Kapitel untersucht wurden. Er ist gleichermaßen untrennbar geknüpft an die räumliche, körperliche und religiöse Komponente im Zuschauerraum wie auf der Bühne. Wenn mit dem Implementieren der vierten Wand für die Dauer einer Aufführung Stehen durch Sitzen, Lärm durch Stille, Essen und Trinken durch Enthaltbarkeit abgelöst wird, so findet sich am Ende dieses Ablösungsprozesses die Theateraufführung als ein weltliches Pendant zur religiösen Zeremonie, das auf beiden Seiten der Rampe mit großer körperlicher Bezaumung verbunden ist, oder wie Tietz (2014) eingehend zusammenfasst:

Dieses moralisierend aufklärerische Theater (mit seiner Guckkastenbühne) ist der säkulare Ort einer sich autonom verstehenden Literatur, an dem die Reflexion des Menschen über sein Menschsein stattfindet, eine Reflexion, die sich – ganz auf das argumentative Wort der agierenden Personen konzentriert – vor disziplinierten, ruhig sitzenden, gleichsam einem weltlichen Gottesdienst beiwohnenden Zuschauern vollzieht und die auf die von Aristoteles definierten Wirkabsichten – Mitleid und Furcht – abzielt. (Tietz 2014: 36-37)

Den endgültigen Umbruch wird zumindest im *teatro del Príncipe* zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein weiterer Großbrand auslösen, der das Haus gänzlich zerstört und einen Neuentwurf des Architekten Juan de Villanueva nach sich zieht (Thomason 2005: 31-32). Die Medialität von Bühne und Raum wird somit neu zu konstituieren sein und die Raumordnung als Gesellschaftsordnung neu determiniert.

4. Ökonomie und Finanzierungen

„Give a Spaniard but his cloak, hat, and sword, his
wine and his bread, and he cares not how little he
works.“

(Clarke 1763: 283)

Was macht die Kunst? – Die Kunst geht nach Brot.

(Lessing, Emilia Galotti)

Zwei Größen bestimmen die Existenz und Funktion des spanischen Volkstheaters seit seinen Ursprüngen und noch über das gesamte 18. Jahrhundert hinweg: Ökonomie¹⁵³ und (katholische) Moral. Sie bilden gleichsam die beiden Achsen eines Koordinatensystems, in dem sich alle punktuellen und kontinuierlichen Theaterereignisse positionieren. In Ergänzung zu den ästhetischen Gesichtspunkten und poetologischen Diskursen soll daher auch eine Auseinandersetzung mit den Produktionsbedingungen erfolgen. Denn der literarisch-moralische Aspekt des aufklärerischen Theaters als ‚weltlicher Kanzel‘ im lessingschen Sinn mag literatur- und theatergeschichtlich gleichermaßen gut dokumentiert und überliefert sein. Der ökonomische Aspekt fehlt jedoch in den meisten Auseinandersetzungen.¹⁵⁴ Dabei unterliegt schon die Gründung der beiden Madrider (und anderer) *corrales* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts klaren ökonomischen Ansprüchen. Die Theaterbetriebe sollen die immer intensiver gewordenen Aufgaben der 1565 gegründeten *Cofradía de la Pasión* und der 1567 entstandenen *Cofradía de la Soledad* finanzieren, die unter anderem den Betrieb eines Krankenhauses für mittellose Frauen, die Versorgung hilfsbedürftiger Kinder und die Beherbergung armer Kleriker, die von außerhalb der Stadt kommen, umfassen (vgl. Davis/Varey 1997)¹⁵⁵. Zwischen 1582 und 1584 werden 11 Spitäler ins Madrider *Hospital General* eingegliedert, der Betrieb der *Corrales* wird fortan zu einer wichtigen Einnahmequelle dieser Institution mit ihren Nebenhäusern. Huguet-Termes (2009: 76) erwähnt diesen Umstand

¹⁵³ Davis (1999: 141) konstatiert den Umstand bereits für das Theater des Siglo de Oro: „Aparte de ser un fenómeno cultural de evidente transcendencia, el teatro del Siglo de Oro español era un negocio.“ Eine ähnliche These vertritt auch Tietz (2014). Für eine allgemeine Darstellung bzw. Betrachtung großer ökonomischer Zusammenhänge im Spanien des 18. Jahrhunderts sei u.a. auf Gittermann 2008 verwiesen.

¹⁵⁴ Vgl. Tietz 2014, der solche Mängel bereits in Bezug auf das Theater im Siglo de Oro anführt sowie Schuchardt/Urban 2014a, die die grundsätzlich fehlende Befassung der Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung mit ökonomischen Zusammenhängen beklagen.

¹⁵⁵ Ähnliches schreibt García Gómez (2008) über die Anfänge des Theaterwesens in Córdoba, bei denen weder eine kulturelle Mission noch die Beruhigung des häufig aufgebrauchten Volkes im Zentrum standen, sondern lediglich die Tilgung budgetärer Lücken im städtischen Finanzplan (vgl. Tietz 2014: 40).

nur in einem Satz, der allerdings die Bedeutung der Allianz treffend wiedergibt: „Though moralists like the Jesuit Pedro de Guzmán were scandalized by certain aspects of the plays, the money they brought in was of enormous importance to the hospitals.“ Der profane Tempel hat sich also seinen Platz neben dem sakralen erhandelt und seine Existenz Jahr für Jahr aufs Neue durch einen speziellen Ablasshandel legitimiert, die „licitud del teatro“¹⁵⁶ muss Spielzeit für Spielzeit, ja Spieltag für Spieltag aufs Neue erkauft werden. Mangels alternativer Finanzierungsmodelle für die städtischen Spitäler hat sich das Geschäft zwischen Theater und Kirche längst zu einer „Symbiose“ verdichtet, wie Tietz (2014: 39) es ausdrückt und dementsprechend festhält, dass das Theater seit seinen Anfängen im 16. Jahrhundert „als Institution zur Generierung von Geld und nicht als Ort kultureller Vermittlung funktionierte.“ (ebd.) Noch ist im spanischen Theater – wie generell im Kunstbetrieb – jene Trennung nicht vollzogen, die Bourdieu seit der Moderne zwischen „der Welt der ökonomischen Zwänge und der Welt der durch ökonomische Macht von jenen Zwängen befreiten künstlerischen Freiheiten“ sieht (2008: 103). Romero Peña (2004: 28) schreibt dazu treffend: „el hecho teatral se convirtió en económico y trajo consigo la intervención oficial para la reglamentación y polida de los espectáculos“. Das augenscheinlich gute Geschäft zwischen Staat und Kirche, zwischen *Villa* und *Hospitales*, gewährte die Fortführung des Theaterbetriebs, zugleich aber beengte und bedrängte es ihn¹⁵⁷ und galt vielen als wesentlicher Grund für zahlreiche gescheiterte Reformversuche.

Im vorliegenden Kapitel sollen einzelne Koordinaten dieses christlich-moralisch-ökonomischen Systems herausgegriffen und beleuchtet werden hinsichtlich ihres Einflusses auf das Madrider Theatergeschehen auf und abseits der Bühne. Im Madrider Stadtarchiv zeugen kaum überschaubare Mengen an Rechnungen, Korrespondenzen und sonstigen Aufzeichnungen von der Wirkmacht des Geldes auf einzelne Beteiligte ebenso wie auf den gesamten Theaterapparat. Die Erlöse, ursprünglich aus Passions- oder Fronleichnamsspielen, später aus den Betrieben der städtischen Theater, sicherten den religiösen Bruderschaften den Fortbestand ihrer Kranken- und Waisenhäuser, den Theatern und vor allem den Schauspielerinnen und Schauspielern selbst aber eine dürftige Existenz zwischen geringer Entlohnung, Bittschriften und sporadischen Zuwendungen. Vor allem Schauspielerinnen ließen

¹⁵⁶ Diese Legitimation wird allerdings mehrmals in Frage gestellt in der Geschichte dieser Allianz, wie etwa Armona (2007) in seinen Dokumenten anführt. U.a. berichtet er von einem Disput 1649 in Valencia: „Con este motivo se movió otra vez la disputa de lo lícito o ilícito de la representación de las comedias, y para su decisión se formó vna junta de los theólogos más consumados de todo el reyno. Se confirió el asunto con toda la seriedad que de sí mismo exigía, y después de muchas y largas controversias salió de opinión común la sentencia afirmativa, manteniéndolas y declarándolas por acto indiferente.“ (Armona 2007: 74).

¹⁵⁷ So waren etwa die Zahlungen an Spitäler auch dann abzuliefern, wenn der Spielbetrieb unterbrochen wurde (etwa aufgrund des Todes des Herrschers oder einer Epidemie).

sich häufig auf eine besondere Abhängigkeit ein, etwa wenn die Garderobe von wohlhabenden Mäzenen in Erwartung einer gefälligen Gegenleistung gestiftet wurde. Der Streit um die Abgeltung von außergewöhnlichen Belastungen, Fahrtkosten, Tagesrationen, Unterkünften oder Sonderausgaben für teure Kleidung und Versatzstücke gehörte gewissermaßen selbstverständlich zum Beruf, bedingt durch die vergleichsweise knappe Budgetlage der Truppen. „Nada hay más fácil que formar una Compañía, pero nada más difícil que sostenerla“, notierte der Publizist Francisco Mariano Nipho (1996: 76) und was bei ihm als Stehsatz oder Plattitüde gelesen werden könnte, wird beim Politiker und Funktionär José Antonio Armona y Murga zum Gegenstand handfester Kalkulationen. In seinen *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1988: 301-302) stellt er eine Berechnung an, wie der Theaterbetrieb ausreichend finanzierbar sei bei gleichzeitiger Qualitätsverbesserung der aufgeführten Stücke. Seine Kalkulationen wie die gesamte ökonomische Dimension der Theaterkultur sind einzuordnen in ein generelles Streben des aufgeklärten Spaniens nach höherer Effizienz und Wirtschaftlichkeit. Dieses Streben ist begleitet von einer fortwährenden Dynamik aus Innen- und Außensicht, Selbst- und Fremdwahrnehmung. Nach innen hin gilt es, dem vieldiskutierten *atraso*, Spaniens „Rück- und Randständigkeit“ (Tschiltschke 2009: 65 ff.), entgegenzuwirken. Seit dem Mittelalter wähnt sich das Land in prekärer ökonomischer Lage, Carlos III will es bekanntermaßen mit weitreichenden Infrastrukturmaßnahmen aus dieser Situation herausholen, wie Straßenbau, Abwassersystem, Müllentsorgung und peniblen Hygienevorschriften für alle Madrider Haushalte. Zudem soll die Produktion von Luxusgütern dem Land höhere Steuereinnahmen bringen.¹⁵⁸ Spanien wird in 13 Bezirke unterteilt, die bereist und begutachtet werden in Hinblick auf ihre wirtschaftliche Situation und mögliche Wertschöpfung (vgl. Gittermann 2008: 241). Von außen bringt der König unter anderem den in Neapel erfolgreichen Finanzminister Squillace mit nach Madrid, der durch effiziente Schuldeneintreibung oder die Verkleinerung des Hofstaates der verstorbenen Königin ab 1760 zur finanziellen Verbesserung beitragen will – und dafür bzw. vor allem für die Vehemenz seiner Forderungen, auf enormen Gegenwind stößt. Im *Motín de Esquilache* schließlich entlädt sich der Zorn des Volkes und Squillace wird folglich seines Amtes enthoben. Hinter der vordergründigen Abwehrhaltung gegenüber der neuen Kleiderordnung¹⁵⁹ standen zwei weitere, durchwegs ökonomisch begründete Motive. Auf der einen Seite protestierte das Volk, getrieben von Hunger und Verzweiflung angesichts der stark gestiegenen Preise für Grundnahrungsmittel. Auf der

¹⁵⁸ Bernardo Ward etwa propagiert die Seidenspinnerei nach englischem Vorbild (vgl. Gittermann 2008: 241).

¹⁵⁹ Anstelle des traditionellen Umhangs und beliebten Schlapphutes verordneten Carlos III und sein Minister Esquilache Dreispitzhut und Gehrock nach französischem Vorbild. Vgl. dazu u.a. Gittermann 2008: 235-258 sowie Kap. 3.3.

anderen Seite standen Klerus und Hochadel, die sich in ihrer Macht und in ihrem Reichtum (vgl. u.a. Gittermann 2008: 236) beschnitten sahen und vom Aufstand des Volkes durchaus profitierten, ja ihn sogar anfachten – zum Teil sollen die Protestierenden sogar für beim *Motín* zugefügte Wunden finanziell entschädigt worden sein. Den Blick nach außen richteten Vordenker wie Ward, Campomanes oder Craywinckel auf ihren Reisen durch Europa und fanden Vorbilder für eine mögliche ökonomische Entwicklung Spaniens in Deutschland und Russland, vor allem aber in England und Holland. Diesem interessierten Blick nach außen steht im Jahrhundert der Reiselust zugleich der kritische Blick von außen¹⁶⁰ gegenüber.

Es gilt, auf die provokante Frage eines Masson de Morvilliers, „Que doit-on à l’Espagne“ zu antworten, was Forner bekanntlich in seiner *Oración apologética por la España y su mérito literario* ausführlich tat. Es gilt außerdem, eine Antwort auf Montesquieus 78. Brief seiner *Lettres persanes* zu finden, was José Cadalso bekanntermaßen zu seiner *Defensa de la nación española contra la „carta persiana LXXVIII“ de Montesquieu*¹⁶¹ bewegte. Vordergründig geht es um Spaniens Rückständigkeit auf kultureller, intellektueller und politischer Ebene, ebenso um Religion, Mentalität und nationale Identität. Dahinter steht jedoch auch ein handfester ökonomischer Konflikt. So liefert etwa Montesquieus satirische Feststellung „c’est sur les chaises que la noblesse s’acquiert“ (Montesquieu 1873: 172) die treffsichere Diagnose eines der größten ökonomischen Missstände des Landes, der in der gebotenen Untätigkeit eines ganzen Standes besteht. Cadalso geht auf dieses Bild des über Generationen ‚ersessenen‘ Ansehens und Reichtums nur insofern ein, als er die gloriose Kriegsvorgangeneit seiner Nation als Fundament der Besitztümer des Adelsstandes nennt.

Todas las casas de consideración en España se han fundado sobre un terreno ganado con la lanza y la espada. La guerra ha sido la cuna en que se ha criado nuestra nobleza española. (Cadalso 2003)

„Lanza y espada“, diese aus der Vergangenheit heraufbeschworenen Insignien ritterlicher Tugend, genügen Cadalso hier als Argumentationsgrundlage, um nicht auf den gegenwärtigen Zustand adeliger *ociosidad* und also fehlender Produktivität eingehen zu müssen.¹⁶² Bei Forner

¹⁶⁰ Dieser Blick von und nach außen wird im 18. Jahrhundert wesentlich genährt von der unter europäischen Gelehrten, Aufklärern und Literaten verbreiteten Reiselust und dem damit einhergehenden vermehrten Aufkommen der Reiseliteratur. Vgl. für eine Überblicksdarstellung z.B. Jäger 1992.

¹⁶¹ Vgl. für eine ausführliche Analyse des Textes in Hinblick auf seine identitätsstiftenden Diskursstrategien, Textstruktur und kulturhistorischen Hintergrund Tschilschke 2009: 165-226.

¹⁶² Eben dieser Kontrast zwischen spanischem Müßiggang und beispielsweise englischer Produktivität wird im 19. Jahrhundert neuerlich zum Thema zahlreicher Reiseberichte aus Spanien, diesmal allerdings mit umgekehrten Vorzeichen: Die Lebenskultur der *ociosidad* im hellen Süden wird von Reisenden aus Nordeuropa eingetauscht gegen die krankmachende Geschäftigkeit und die schlechte Luft im dunklen Norden des Kontinents. Das romantische Spanienbild eines Edgar Allen Poe, Washington Irving oder Prosper Mérimée basierte auf andalusischer Sonne, Banditen, rassigen Frauen und genießerischer Faulheit. Ihre Werke schließlich prägten das exotistische Spanienbild der nachfolgenden Epochen, zum Teil bis heute (vgl. Hoffmann 2012).

wird der „mérito literario“ zum Gegenwert für den „atraso económico“ – ein denkbar schlechtes Tauschgeschäft angesichts der florierenden Wirtschaft in England oder den Niederlanden, während Spaniens Mangel an Innovation, Wissen und ökonomischer Struktur den literarischen Verdienst seiner großen Dichter und Denker längst zu überdecken scheint. Im Gegensatz zum ironischen Ton Montesquieus, dem Cadalso seinerseits mit Satire zu begegnen versucht, stehen die nüchtern-sachlichen Beschreibungen des Briten Edward Clarke in seinen *Letters concerning the Spanish Nation* (1763). In einigen der 20 Briefe widmete sich Clarke dem spanischen Wirtschaftsleben und brachte seine Beobachtungen ohne Umschweife zu Papier. So ließ er etwa im 14. Brief mit dem Titel „An Account of the Spanish Money“ wissen:

They committed a great error, in not making, upon the union of the several kingdoms, *one general coin, solely current throughout the whole peninsula*. All these circumstances plainly shew how little the genius and disposition of this people is turned to trade. What could be more *uncommercial*, than a money standard perpetually fluctuating, and there being one sort of coin in CASTILE, another in CATALONIA, a third in ARRAGON, and so on? (Clarke 1763: 269, Hervorhebungen original)

Der Verweis auf die unterschiedlichen Währungen in verschiedenen Provinzen des Landes zeugt davon, dass der Zentralisierungsprozess bei weitem noch nicht abgeschlossen ist. Clarkes in eine rhetorische Frage eingewobene Diagnose „uncommercial“ trifft allerdings nicht nur auf die Handhabung des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums Geld (Luhmann) zu. An anderer Stelle widmet sich Clarke noch direkter der augenscheinlich fehlenden Wirtschaftlichkeit der Spanier. „Give a Spaniard but his cloak, hat, and sword, his wine and his bread, and he cares not how little he works“, konstatiert er etwa (1763: 283) bezugnehmend unter anderem auf die ungenutzten Silberminen des Landes, die von den Spaniern nicht betrieben werden, solange die Schätze im Überfluss aus den Kolonien eintreffen. Die große Trockenheit und mangelnde Fruchtbarkeit des Bodens sei eine Sache, die fehlende Betriebsamkeit der Bevölkerung eine andere, so der Reisende, dessen Kopfschütteln förmlich zwischen den Zeilen des Textes sichtbar wird.

Notwithstanding the inconvenience arising from the dryness of the soil, and the want of rain, yet, if the inhabitants were industrious, and applied themselves with assiduity to the cultivation of their lands, a general abundance might prevail, which is far from being the case at present, for in many places there is often great scarcity of *bread*. (Clarke 1763: 283)

Clarke spricht hier ein nach wie vor grassierendes Problem Spaniens an. Zwei Drittel des Bodens sind im Besitz von Klerus und Adel, daher von Steuern befreit, dem gegenüber steht die notorische Unterversorgung mit Nahrungsmitteln, unter der große Teile der Bevölkerung leiden. Wie sehr diese Problematik unter den Nägeln brennt, zeigen die zahlreichen Diskurse spanischer Aufklärer zu diesem Thema, darunter Jovellanos' berühmter *Informe sobre la Ley*

Agraria. Mit ihm wird das ökonomische Denken als Denken in großen ökonomischen Zusammenhängen schließlich manifest in der spanischen Politik und Gesellschaft. Eröffnet wird seine Schrift, wie alle seine Diskurse, mit einem Rückblick in die Vergangenheit, diskutiert werden darauf aufbauend die Ursachen für die Rückständigkeit der Landwirtschaft, die als Urheberin des Reichtums dringend erneuert werden müsse. Diskutiert werden zudem die Privilegien von Adel und Klerus, gegen die sich Jovellanos bekanntermaßen klar ausspricht und stattdessen für eine Förderung von Pächtern und Kleinbauern einsteht. Der Text entstand 1784, wurde allerdings erst 1795 veröffentlicht, sieben Jahre nach dem Tod des Herrschers, auf den Jovellanos seinen berühmten *Elogio de Carlos III* formulierte. Auch dieser Diskurs ist durchzogen von der ökonomischen Grundhaltung seines Verfassers. Jovellanos lobt den verstorbenen Herrscher vor allem ob seiner wirtschaftlichen Neuerungen und Impulse und verweist auf die Wirtschaftswissenschaft als entscheidende gesellschaftliche Errungenschaft.¹⁶³ Auch Jovellanos' *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicos* zeugt von seinen wirtschaftlichen Dogmen, wie später zu zeigen sein wird (vgl. 4.1.3.).

Die Ökonomie wird also zur Causa Prima des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die „Ökonomisierung des politischen Denkens“ (Gittermann 2008) eines Carlos III und seiner geistigen Elite des Landes zieht die Ökonomisierung einer ganzen Gesellschaft nach sich. Folglich ist es nicht weiter erstaunlich, dass die „Problematik des falschen oder richtigen Wirtschaftens“ (Tschiltschke 2014: 284) auch auf Spaniens Theaterbühnen und insbesondere in neoklassizistischen Dramen verstärkte Aufmerksamkeit erfährt. Das Theater „reagiert auf Marktmacht“, wie Schuchardt und Urban es formulieren, es „reproduziert sie affirmativ oder stellt sie in Frage“ (Schuchardt/Urban 2014a: 19). Wirtschaftlichkeit im Sinne des ‚guten‘ ökonomischen Haushaltens steht im neoklassizistischen Drama im Kontrast zu verschwenderischem Lebensstil und *ociosidad*. Über den Weg der Bühne soll beispielsweise auch das gesellschaftliche Ansehen von Handwerk und Produktivität gesteigert werden und mithelfen, die desaströse wirtschaftliche Lage des Landes zu verbessern. Das Bestreben nach Verbesserung und Erneuerung des Theaters selbst geht schließlich in der Theaterreform von 1799 mit einer kompletten Neuordnung der finanziellen Rahmenbedingungen einher – um nur kurze Zeit später grandios daran zu scheitern. Kany (1929) beschreibt mit merkbarer Häme, wie die Verlagerung der Direktion von städtischer in staatliche Hand geradewegs in den ökonomischen Ruin führte.

¹⁶³ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/elogio-de-carlos-iii-leido-en-la-real-sociedad-economica-de-madrid-el-dia-8-de-noviembre-de-1788/html/b9c82b49-4380-40ce-908e-3063f051a389_6.html#I_0 (Zugriff: 29.05.16)

[C]on la mala conducta económica de la Junta y el método de censura de las piezas disminuían los ingresos, creciendo el mal hasta tal punto que no podían pagar los sueldos de los actores. Por fin el Gobierno se vió obligado a mandar cesar la Junta de Reforma, por orden de 24 de enero de 1802, con gran satisfacción de los pobres cómicos. (Kany 1929: 5)

Kanys Beobachtung verdeutlicht vor allem eines: Ein Theater, das ausschließlich als moralische Anstalt, als Instrument der Aufklärungspolitik verstanden wird, muss zwingend zugrunde gehen. Zu eng sind die Kopplungen zwischen Kunst und Ökonomie, zu sehr ist das Handeln auf der Bühne mit dem wirtschaftlichen Handeln und Verhandeln verbunden. Das Theater mag je nach ideologischer Perspektive als Kunst- oder Unterhaltungsbetrieb gesehen werden, immer jedoch ist es über alle moralischen und künstlerischen Visionen hinaus ein Betrieb im Sinne einer wirtschaftlich zu führenden Institution.

4.1. Kontinuitäten: Theaterbetrieb als Wirtschaftsbetrieb

Im Jahr 1771 reiste der Schauspieler Manuel Martinez von Granada nach Madrid, um dort zunächst als *primer galán* in der Truppe von Maria Hidalgo aufzutreten und in weiterer Folge als *autor* die Truppe des *teatro del Príncipe* zu leiten. Die Kosten für Pferdekutsche und Karren betrugen 3570 Reales¹⁶⁴, für Diäten 930 Reales und für *diligencias judiciales* waren 68 Reales 32 Maravedis aufzuwenden. Das Geld wurde dem Schauspieler bei Ankunft rückerstattet, der Erhalt des Betrags von ihm bestätigt (AM 2-459-20).

Bis heute bewahrt das Madrider *Archivo Municipal* eine kaum erfassbare Menge solcher Dokumente, Abrechnungen und Notizen betreffend die Finanzen der städtischen Theaterbetriebe und Schauspieltruppen auf. „[M]e hundí en el océano de la contabilidad de los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe“, berichtet etwa Mireille Coulon (1996: 265) über ihre Forschungsarbeit zu den *sainetes* von Ramón de la Cruz im Madrid der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Korrespondenzen bezüglich der Vergütung von Reisetätigkeiten und Gastspielen oder die tägliche Buchführung über die Erlöse aus Eintrittsgeldern geben Aufschluss über ökonomische Strukturen und Zusammenhänge auf und abseits der Bühne. Das Theater als Ort ökonomischen Dispositivs, als Ort des Handelns und Verhandelns (Schuchhardt/Urban 2014), ist allerdings keine Hervorbringung des 18. Jahrhunderts. Vielmehr ist das Theater als gesellschaftliches Subsystem an seinen Grenzen seit Beginn seines Bestehens dauerhaft an die Ökonomie gekoppelt, wie etwa Tietz (2014) deutlich macht.

¹⁶⁴ Vgl. dazu den bereits zitierten 14. Brief Edward Clarkes, „An Account of the Spanish Money“ (1763: 266-281), in dem die Unterteilung in Reales und Maravedis als gängigste Währung des damaligen Spanien beschrieben wird. Laut Clarke entsprachen 34 Maravedis einem Real.

Die genannten Aufzeichnungen und Schriftstücke werden neben ihrem Informationsgehalt in ökonomischen Belangen aber auch zu wertvollen sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Quellen. Hinter den Zahlen und Bilanzen offenbaren sich Sehgewohnheiten und Vorlieben des Publikums, treten hierarchische Beziehungen zwischen *autor*, *comediantes* und *corregidor* hervor und nicht zuletzt werden die Lebensumstände der Schauspielerinnen und Schauspieler offenbar.

4.1.1. Umsätze: Buchhaltung, Steuer und Spitäler

Von der Etablierung der *corrales* als städtische Vergnügungsorte Ende des 16. Jahrhunderts bis über das Ende des 18. Jahrhunderts hinaus kreisen Streitschriften rund um die „licitud del Teatro en España“ (vgl. u.a. Cotarelo y Mori 1904) beständig um dieselbe Thematik. Argumentiert werden der Nutzen des Theaters für die Gesellschaft einerseits und die mögliche moralische Gefahr, die von ihm ausgeht andererseits. Argumentiert wird aber auch – und dies vor allem in Apologien für das Theater – der ökonomische Nutzen für Spitäler und andere wohltätige Institutionen. Wann genau die Kommerzialisierung der Madrider Theaterhöfe zugunsten der Spitäler der *Cofradías* begann, ist aus heutiger Sicht schwer zu belegen. Davis und Varey (1997: 89-102) verweisen auf ein undatiertes Dokument mit dem Titel „Sobre el origen de los corrales de comedias en el año de 1574. Concesion del producto de ellas a estos Hospitales [...]“, das den Entschluss des Kastilienrates festhält, den *Cofradías* die Monopolstellung bei Madrider Theaterbetrieben einzuräumen. Die *Cofradía de la Pasión* hatte schon davor Theateraufführungen organisiert und auch die generelle Vermarktung des Theaters, so die Vermutung von Davis und Varey, müsse schon vorher eingesetzt haben.

Lo que sugiere la concesión del monopolio es que ya había teatro comercial en Madrid antes de que se concediera, y que su rentabilidad estaba suficientemente demostrada, pero que probablemente era esporádico y carecía de organización comercial. (Davis/Varey 1997:15)

Nach anfänglichem Streit um Spielorte und Organisation einigte man sich darauf, dass die *Cofradía de la Pasión* zwei Drittel der Kosten tragen und dafür zwei Drittel der Einnahmen erhalten solle, „para los pobres que curan“ (Davis/Varey 1997: 16). Die *Cofradía de la Soledad* war mit einem Drittel beteiligt. Zunächst in gemieteten *corrales*, später in eigenen Theatern, wurden die Eintrittspreise gestaffelt und aufgeteilt. Bis ins ausgehende 18. Jahrhundert wurde von den Truppen die „cuarta parte del producto“ entrichtet, eine Zahlung an das *Hospital General*, die auf einen Beschluss des *Consejo* Ende des 16. Jahrhunderts zurückgeht.

Ab 1675 ging „un cuarto de cada persona que asistía a los teatros“ (Varey/Davis 1997a: 51) an den *Real Hospicio* und auch im Jahr 1785 ist in der Abrechnung der Madrider Theaterhäuser

nach wie vor der „quarto de los hospitales“ verzeichnet (Armona 2007: 184).¹⁶⁵ 1615 sind es bereits sechs Spitäler, die von den Einnahmen der Theater zehren. Das Unternehmen scheint also, mit einigen Adjustierungen (vgl. dazu sehr detailliert Davis/Varey 1997 sowie dieselben 1997a), bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein zu fruchten und ein zufriedenstellender Geschäftszweig der *cofradías* zu sein. „[S]in duda, el provecho que sacan de las representaciones es grandísimo“, schreibt etwa Francisco Ortiz zu Beginn des 17. Jahrhunderts über die ökonomischen Vorteile der Bruderschaften aus dieser Kooperation und argumentiert damit die notwendige Erhaltung der *corrales* (1977: 89). Dieser „provecho“ ist wohl auch einer der Gründe für den durchgehenden Fortbestand der Madrider Theaterhöfe und späteren Theaterhäuser im Unterschied zu jenen anderer Regionen Spaniens. Denn während andernorts christlich-moralische Opponenten die Schließung zahlreicher Theater erwirkten, wurden die Diskussionen in Madrid zwar beständig genährt, sie stellten aber keine direkte Gefahr für den aktiven Theaterbetrieb dar. Ausschlaggebend dafür waren unter anderem zahlreiche engagierte *corregidores* und *hombres de bien*, die das politisch-ideologische Potenzial der Häuser im Visier hatten. Mit Sicherheit spielte aber auch die kontinuierliche Einnahmequelle, die das Theater für Spitäler und Hospize darstellte¹⁶⁶, eine beträchtliche Rolle oder, wie es Varey und Davis (1997a: 55) formulieren: „La contribución de los Hospitales a la vida teatral de Madrid a través de los siglos fue fundamental.“ Auch wenn wenige Zeilen später bereits im Umkehrschluss von der großen Bedeutung und Notwendigkeit der Theater für die Spitäler die Rede ist, erscheint die hier zitierte Feststellung interessant angesichts des darin sich offenbarenden Perspektivenwechsels. Die Spitäler Madrids werden nicht nur als Nutznießer, sondern auch und insbesondere als Motoren der Madrider Theaterszene bezeichnet – eine Argumentationsweise, die auch von den *cofradías* gerne aufgegriffen wurde, vor allem, wenn es um die geschickte Darlegung von Machtansprüchen ging. Noch zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Streitigkeiten zwischen der Stadt Madrid und den Spitälern ausgetragen, in wessen Besitz die Theaterbetriebe sich befänden. Die *junta de ministros de justicia* sprach am 12. Juni 1751 das entscheidende Urteil in der Causa:

¹⁶⁵ Varey und Davis (1992) machen in diesem Zusammenhang auf divergierende Berechnungen aufmerksam. Nicht immer wurde tatsächlich der *Cuarto* (also der achteinhalbte Teil eines *Real*) abgeliefert. Zum Teil wurde stattdessen ein Viertel des Eintrittsgeldes weitergegeben, das man an den Pforten einhob, mitunter vermischten sich aber auch beide Kalkulationen, wie ein Dokument von 1712 belegt, und die Abgaben setzten sich zusammen aus „vna quarta parte de las entradas de las puertas y vn quarto de cada persona de las cazuelas y tertulias“ (zit. n. Varey/Davis 1992: 24).

¹⁶⁶ Bis zum Jahr 1719 lagen die Geschicke der Theaterhäuser in den Händen jeweiliger *arrendadores*, die die Häuser oder Teile davon mieteten (Varey/Shergold/Davis 1994: 12) und von den Einnahmen ihre regelmäßigen (oder unregelmäßigen) Zahlungen an den *receptor de las sisas de la sexta parte* leisteten. Dieser gab städtische Subventionen an die Schatzmeister der Spitäler weiter (vgl. Varey/Shergold 1973). Seit 1719 (mit Ausnahme weniger Jahre) unterlag das Theaterwesen direkt der städtischen Verwaltung.

[...] que sin embargo de que la propiedad de los dos teatros de comedias de la Corte toca y pertenece a los Hospitales, no se haga novedad en la practica actual de que su producto se maneje por la administracion de sisas de sexta parte, siempre que se berifique corriente la satisfaccion de los 54.000 ducados que por Real cedula se consignaron sobre las mencionadas sisas a los propios Hospitales, y que se escuse por estos estrechar a Madrid a la presentacion de cuentas del producto de las comedias sin que se entienda quedar privados por esto de la accion que han tenido a percibir los residuos o sobrantes de los mismos teatros despues de pagadas zus cargas. (zit. n. Varey/Davis 1997a: 50)

Die Praxis des Tauschhandels – finanzielle Unterstützung gegen moralische Legitimation – blieb bei sämtlichen Umbauten, Neustrukturierungen und Reformen im 18. Jahrhundert unangetastet, wie die im Archivo Municipal und in der BNE aufbewahrten Schriften zeigen und wie etwa Thomason (2005) für das *teatro de la Cruz* belegt. Sowohl bei der letzten Tagesabrechnung des *corral de la Cruz* am 1. Juli 1736 als auch beim ersten Tagessaldo des neu eröffneten *coliseo de la Cruz* am 1. Juni 1737¹⁶⁷ wurden die Abgaben an *Hospicio* und *Hospitales de San Juan de Dios y de la Corte* als erste Posten angeführt (vgl. Thomason 2005: 67-68). Mit Calderóns *El acaso y el error* endete die Ära des Theaterhofes. Von den Tageseinnahmen in der Höhe von rund 828 Reales gingen jeweils 60 Reales 28 Maravedís an Hospiz und Spitäler, 180 Reales waren an Steuern abzuführen. Nach Abzug der Ausgaben blieb ein Tagesgewinn von 349 Reales. Als knapp ein Jahr später das renovierte *coliseo de la Cruz* erstmals seine Pforten öffnete, stand mit *El hijo del Sol*, *Faetón* abermals ein Werk Calderóns auf dem Spielplan und brachte einen Ertrag von 5252 Reales 20 Maravedís, bei gleichzeitigen Aufwendungen von 3434 Rs. 20 Mrs. Jeweils 168,16 Rs. gingen an Hospiz und Spitäler. (vgl. Thomason 2005: 68). Insgesamt hatte das *teatro de la Cruz* im Jahr 1737 Zahlungen in der Höhe von 39.340 Reales zu gleichen Teilen an die beiden Spitäler – *Hospital de San Juan de Dios* und *Hospital de la Corte* – zu leisten (Thomason 2005: 95). Thomason nennt außerdem eine jährliche Zahlung an das *colegio de las niñas de la paz* in der Höhe von 2 Mrs. pro Besucher, insgesamt 22.000 Reales pro Jahr.¹⁶⁸

Die Zahlungen an die drei genannten Institutionen werden bis zum Ende der Epoche in kaum veränderlicher Form von beiden Theaterhäusern geleistet, wie zahlreiche erhaltene Dokumente belegen. Barbieri führt in seinen *Papeles referentes* beispielsweise die Spielzeit 1761/62 an, als die beiden Truppen von Maria Hidalgo und Juan Angel geleitet wurden (Ms 14016/1 (25), Dokumentation/Dokument 12). Es handelt sich dabei um die Abschrift einer drei Seiten umfassenden Abrechnung, unterzeichnet vom *contador de propios*, Carlos Amigo, am 2. März 1762. Das handschriftliche Dokument listet zunächst die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern

¹⁶⁷ Dazwischen lag die Umbauphase vom offenen Hof zum geschlossenen Theaterhaus, bevor mit dem *coliseo de la Cruz* Madrids erstes modernes Stadttheater in Betrieb ging. In den Jahren 1744-45 wurde auch das *teatro del Principe* diesem Wandlungsprozess unterzogen.

¹⁶⁸ 1709 gingen zwei benachbarte Häuser des *coliseo de la Cruz* – und damit auch acht angrenzende *apuestos* – in den Besitz dieses *colegios* über (vgl. Davis 2004: 29-30).

beider Häuser auf, eine Summe von 1.479.654 Reales. Abzuliefern waren in dieser Spielzeit je 52.376 Reales an die *Real Casa de Hospicio*, an die beiden Spitäler sowie an das *Colegio de niñas de San José*.¹⁶⁹ Insgesamt betrugen diese Abgaben für wohltätige Institutionen also rund 157.000 Reales und lagen damit deutlich über den abzuführenden Steuern in der Höhe von 130.353 Reales, „por la 3ª parte del liquido haber diario de la representación“ (Ms 14016/1 (25)). Den Truppen selbst blieben 260.706 Reales, „por las dos partes del liquido haber“ (ebd.).¹⁷⁰ Ricardo Sepúlveda führt Ende des 19. Jahrhunderts rückblickend eine Spielzeitabrechnung der Saison 1790/91 an (Sepúlveda 1888: 604), die in Struktur und Aufbau jener von 1761/62 stark ähnelt. Die Truppen von Eusebio Ribera und Manuel Martínez erzielten in genannter Spielzeit einen Umsatz von 2.095.399. Abzuliefern war – in gewohnter Weise – jeweils „el cuarto“ in der Höhe von 49.936,18 an *Hospicio, Hospital de San Juan de Dios y de la Corte* und *Colegio de niñas de San José* (vgl. Sepúlveda 1888: 605). Neu hinzugekommen ist der *cuarto* für *San Antonio de Abad*, die Zahlungen an die genannten Institutionen lagen daher bei knapp 200.000 Reales und somit deutlich höher als etwa die Kosten für beide Orchester, die sich auf rund 152.000 Reales beliefen. Eine Zeile in dieser Kostenaufstellung gibt Aufschluss über die tatsächliche Belastung der Häuser und Truppen: „Necesitan producir los teatros diariamente... 7.574,17“ (Sepúlveda 1888: 607). Dass der vorgegebene Betrag an zahlreichen Spieltagen nicht erreicht werden konnte, muss an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden und ist beispielsweise bei Andioc/Coulon 2008 ausführlich nachzulesen. Auch Armona war sich dieses Umstands bewusst, wie Palacios/Barrientos et al. bemerken.

Esto provocaba no pocas veces evidente violencia a sus ideas ilustradas: él sabía, como persona culta y reflexiva, cuál debía ser la política adecuada en el uso de las diversiones, pero con frecuencia tenía que cerrar los ojos ante espectáculos desarreglados o violentos para que con sus ingresos crecieran las arcas municipales. (Armona 1988: 60)

Die Diskrepanz zwischen „arreglado“ bzw. „culto“ und „vulgar“ im Madrider Theater ist also nicht allein eine Problematik des guten oder schlechten Geschmacks, der mit einer entsprechenden Bildungsoffensive und politischen Lenkungsmanövern beizukommen wäre – das weiß Armona angesichts seines Amtes und seiner Verantwortung besser als etliche

¹⁶⁹ Wie aus genannter Abrechnung hervorgeht, wurde die Zahlung an die *Real Casa de Hospicio* in monatlichen Raten direkt an den dortigen *tesorero* ausbezahlt. Die *cuartos* an Spitäler und *Colegio de niñas* hingegen wurden über den *contador del propio* abgewickelt, der allerdings nicht die gesamten Beträge weiterzugeben schien. Beispielsweise verzeichnet Carlos Amigo 52.376 Rs. 2 Mrs. an Einnahmen „Por el cuarto para las consignaciones de San Juan de Dios y la Corte“, vermerkt aber unter „Cargas y gastos“ lediglich 44.994 Rs. 30 Mrs. unter „Consignaciones de San Juan de Dios y la Corte, de un año y 54 días, al respecto de 19.670 Rs. y 4 Maravedís cada uno“. (Ms 14016/1 (25), Dokumentation/Dokument 12) 14% wurden also offenbar vom *contador del propio* einbehalten.

¹⁷⁰ Diese gängige Formel – ein Drittel des Tagesgewinns den *sisas*, zwei Drittel den *compañías* – wird ebenfalls bis zum Ende des Jahrhunderts beibehalten.

Zeitgenossen. Vielmehr hängt sie eng mit ökonomischen Umständen zusammen. Um seiner Verantwortung als Erhalter städtischer Wohlfahrtseinrichtungen nachzukommen, muss das Theater, müssen vor allem die Theatertruppen dem Gesetz von Angebot und Nachfrage folgen und einen entsprechend lukrativen Spielplan vorweisen können. Dies galt besonders für die Eröffnungsproduktion nach der Fastenzeit bzw. für die darauffolgenden Wochen der *temporada prima*. So wurde beispielsweise, glaubt man den Aufzeichnungen Sepúlvedas, mehr als ein Viertel des Umsatzes der Spielzeit 1790/91 in den beiden Monaten April und Mai erzielt (520.552 Reales).

Die Abgaben an Fiskus, Spitäler und Hospize betragen über die Jahrzehnte hinweg konstant knapp ein Fünftel des Jahresumsatzes. Zusammen mit den Gagen und übrigen Ausgaben für den laufenden Spielbetrieb summieren sie sich zu einer enormen finanziellen Bürde, die trotz aller Reformversuche bis zum Ende der Epoche nicht abnimmt. Der christlich-moralische Freikauf gerät den Theaterhäusern somit zum ökonomischen Debakel. „Sí señor, es enorme cantidad la que producen los Teatros; pero también es enorme la carga con que estan agoviados“, beklagte etwa ein Verfasser mit den Initialen D. Z. P. F., dessen Brief am 3. und 4. Juli des Jahres 1790 im *Diario de Madrid* abgedruckt war. Auch Sepúlveda (1888: 604) verwies rückblickend auf die „extrañas gabelas con que se hallaban gravados los teatros“. Unvermittelt formulierte Jovellanos in der *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas* seine Kritik an ebendieser finanziellen Belastung der Häuser. Er tat dies in Form einer provokanten Frage und beeilte sich, sogleich selbst die Antwort zu präsentieren: „En que consiste, pues la pobreza de nuestro teatro? quien no la ve? en haverse hecho de ellos un objeto de contribucion.“ (BNE: Ms.9327: 69) Dieser Vorwurf wird die gesamte Epoche der Aufklärung hindurch kontinuierlich erhoben. Das von Jovellanos missmutig als „objeto de contribucion“ titulierte Theater muss ein Drittel seines Gewinns der „beneficencia municipal“ (Palacios in Armona 1988: 61) opfern, die Folgen dieser hohen Abgaben liegen für ihn auf der Hand. Die Kargheit der Gehälter und der Ausstattung sei ebenso darauf zurückzuführen wie die Dekadenz und Rückständigkeit der spanischen Stücke (BNE: Ms.9327: 69). Dieser Umstand, so lautet nicht nur Jovellanos‘ Schlussfolgerung, sondern auch jene von zeitgenössischen und nachfolgenden Beobachtern, mache die Reform des spanischen Theaters zu einem undurchführbaren Unterfangen, „ya que no se invertía lo suficiente para conservar decorosamente unos teatros a los que asistía, además un público poco respetuoso con los enseres del local“ (Palacios in Armona 1988: 61). Würden solche Investitionen getätigt und die Einnahmen des Theaters wieder ins Theater fließen, könnten etliche Verbesserungen erzielt werden, argumentiert Jovellanos und hält einen pikanten Vergleich parat: Im antiken Athen

hätte die Aufführung dreier Tragödien von Sophokles die Republik mehr gekostet als der peloponnesische Krieg (BNE: Ms.9327: 70). Die Dimensionen im Spanien des ausgehenden 18. Jahrhunderts fielen freilich ungleich kleiner aus, die Aufwendungen von städtischer und staatlicher Seite für das Theater hielten sich in einem überschaubaren Rahmen. Neben dem „Cuarto concedido por S. M.“ (Ms 14016/1 (25)) in der Höhe von 52.065 Rs. 6 Mrs. wurden den Truppen noch 20.000 Reales an „Ayuda de costa de Corpus“ zuteil, außerdem 17.237 Rs. 17 Mrs. an „Extraordinarias y raciones“.

Jovellanos' Forderungen blieben bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unerhört, die Theaterhäuser behielten ihre Funktion als unentbehrliche Erhalter des städtischen Gesundheitssystems, neben anderen Einnahmequellen wie Steuern auf Öl, Fleisch und Kohle oder Gold aus den Kolonien. Selbst die von Santos Díez González und Moratín geplante Theaterreform entriß zwar der Stadt die Verwaltung der Theater, ließ aber die Gepflogenheit der Abgaben an städtische Sozialeinrichtungen unangetastet, „obligando a la Junta de reforma a que satisficiera a la Villa de Madrid los 24 mil rs. que le produce la Casa, y al Hospital los 24 mil que le dan por el subarriendo entrando sus productos a la masa comun de los otros.“ (Romero Peña 2004: 43). Es galt also weiterhin, trotz finanzieller Einschnitte, mit den vorhandenen Ressourcen hauszuhalten und dies in einer peniblen Buchführung zu dokumentieren. Neben den Abrechnungen pro Spielzeit waren Abrechnungen pro Spieltag und pro Produktion vorzulegen, die zu einem großen Teil bis heute erhalten sind und aus denen die enormen Aufwendungen hervorgehen, die mit dem laufenden Betrieb verbunden waren. Die Entlohnung der Schauspielerinnen und Schauspieler, der Autoren von *sainetes*, *loas* und *tonadillas* und der Musiker, die Anfertigung der Kostüme und der „copias de pliegos“ sind nur einige der zahlreichen in den Abrechnungen erfassten Positionen (vgl. BNE: Ms. 14016/1 (17) sowie diverse weitere Quellen in BNE und AM).

4.1.2. Umstände: Gagen, Zuschläge und außergewöhnliche Belastungen

Eine genaue Aufschlüsselung der Tages- und Spielzeitabrechnungen führt vor Augen, wie stark der heterogene Theaterapparat als Konglomerat aus künstlerischen, technischen, administrativen und handwerklichen Aufgabenkreisen operierte und wie groß dessen ökonomische Bedeutung für die Stadt gewesen sein muss. Allein in Madrid mussten durch den Betrieb der *coliseos* rund 140 Familien erhalten werden (vgl. BNE: Ms. 14016/3). Hinter den Zahlen eröffnen sich überdies Einblicke in die Organisationsstruktur, in die sozialen Gefüge der Madrider Theaterhäuser und in die Hauptursachen für die nur schleppend voranzutreibenden Reformpläne der Aufklärer. Die von Zeitgenossen kontinuierlich beklagten

Mängel lassen sich mit konkreten Zahlen belegen, die zum einen die wirtschaftliche Struktur der Häuser, zum anderen die Gewichtung der Ausgaben und Verteilung der Gelder offenlegen. Ersichtlich wird dies etwa anhand des deutlichen Ungleichgewichts zwischen Personal- und Sachkosten. Ersichtlich wird dieser Umstand auch anhand des teils markanten hierarchischen Gefälles bei den Gagenzahlungen.

Die augenscheinlich größten Ausgaben der Häuser entfielen auf Personalkosten in Form von Gagen für Orchestermusiker, Schauspielerinnen und Schauspieler. Im genannten Spieljahr 1761/62 (Ms 14016/1 (25), Dokumentation/Dokument 12) erhielten die Kompanien respektive Schauspielerinnen und Schauspieler 770.984 Reales und damit mehr als 50 Prozent des Jahresumsatzes. Diese Zahl setzt sich zusammen aus den üblichen zwei Dritteln des Tagesgewinns (260.706 Rs.), aus Zuwendungen des Königs etwa in derselben Höhe wie der „cuarto“ für Hospiz und Spitäler, aus der „Media parte“ sowie „adealas“ und „otros gastos“. Außerdem erhielten die Kompanien eine traditionelle „Ayuda de costa de Corpus“ sowie diverse Sonderzahlungen – „Extraordinarias y raciones“.

Die meisten dieser Zahlungen haben ihren Ursprung im 17. oder frühen 18. Jahrhundert, wie Varey/Shergold/Davis (1994) anhand entsprechender Dokumente belegen. Die *media parte* beispielsweise geht zurück auf einen Vertrag aus dem Jahr 1721, in dem besiegelt wurde, dass die Kompanien fortan nicht wie üblich im Sommer die Stadt verlassen und außerhalb auftreten würden. Sie sollten stattdessen an 14 Tagen in Madrid spielen. „Para compensarles, Madrid se compromete a pagarles la „media parte“ (es decir, el salario básico) a cada compañía todos los días de julio y agosto, más 28 Reales adicionales cada uno de los 14 días que representaban.“ (Varey/Shergold/Davis 1994: 19)¹⁷¹ Diese finanzielle Absicherung brachte ökonomische Freiheiten, war aber zugleich an Bedingungen geknüpft: „La compañía debía utilizar los días libres para ensayar las diez obras nuevas que iba a representar durante la segunda temporada“ (ebd.). Zum einen ist mit diesem Vertrag die Existenz auch über die Sommermonate gesichert, ohne notwendigerweise andere Spielorte aufzusuchen und zusätzlich bleibt gewissermaßen bezahlte Probenzeit, ein kostbares Gut, das während des laufenden Spielbetriebs nicht zu erringen ist. Zum anderen geht die finanzielle Unterstützung bzw. Absicherung nicht ohne Gegengeschäft über die Bühne. Die hohe Zahl der verlangten Neuproduktionen pro Spielzeit – zehn allein in der zweiten der drei *temporadas* – zusätzlich zum Repertoire der Truppen übersteigt die Zahl heutiger professioneller Repertoirebetriebe im Sprechtheaterbereich deutlich. Dass dieses Pensum nur zum Preis mangelnder Qualität und Ausstattung zu

¹⁷¹ Diese Regelung muss zwischenzeitlich wieder annulliert worden sein, anstelle der *comedias* wurden einige Jahre lang Sommerkonzerte gegeben. Erst 1772 wurden diese wieder durch Theateraufführungen ersetzt.

bewältigen ist, erscheint nicht verwunderlich, auch die Wichtigkeit des *apuntador* wird angesichts der zu beherrschenden Textmenge nachvollziehbar. Der Begriff „ayuda de costa“ bezeichnet im Laufe der Theatergeschichte finanzielle Hilfestellungen für Truppen, *autores* und Schauspieler in unterschiedlichen Umständen. Eine frühe Situation mag das Jahr 1714 gewesen sein, als anlässlich des Todes der Königin María Luisa Gabriela de Saboya der Spielbetrieb eingestellt und den Schauspielern eine entsprechende Ausfallszahlung gewährt wurde. Eine andere Form des Kostenzuschusses wurde den Truppen im Jahr 1720 zugesprochen. Sie erhielten eine tägliche „ayuda de costa“ von 110 Reales, sollten die Eintrittsgelder unter 158 Reales fallen. Zugleich ging damit aber die Verpflichtung einher, am darauffolgenden Tag eine andere Komödie auf den Spielplan zu setzen. Auch in diesem Fall ist die ‚Hilfe‘ keine bedingungslose Zuwendung, sondern Teil eines Handels, bei dem die stets gleichen zwei Größen auf den beiden Waagschalen liegen und gegeneinander aufgewogen werden: Geld auf der einen Seite wird aufgewogen gegen einen möglichst reibungslosen, die Massen anziehenden Spielbetrieb auf der anderen Seite, der wiederum gewinnbringend sein soll. Das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium ist also ein starker Antrieb und Erhalter des Theaters als Teil des noch schwach ausdifferenzierten Kunstsystems. Dies gilt schließlich auch für die „raciones“, die ab 1726 als jährliche Zusatzzahlungen an ausgewählte Truppenmitglieder und andere im Theater beschäftigte Personen geleistet werden. Voraussetzung ist entweder besondere Bedürftigkeit oder – in den meisten Fällen – besondere Leistung bzw. besonderer Verdienst. Bei den „adealas“ schließlich handelt es sich um Vorauszahlungen, die den Truppen zu Beginn einer Spielzeit gewährt werden, um die ersten Kosten für Bühne und Ausstattung zu finanzieren.

Anhand der genannten Positionen zeigt sich, wie sehr der Theaterbetrieb bereits als wirtschaftliches Unternehmen geführt wird – mit Boni, Vorschüssen, Ausfallsversicherung und Gewinnbeteiligung. Es zeigt sich aber auch, wie stark das ökonomische Denken und Handeln den Ausdifferenzierungsprozess zum Kunstsystem irritiert und verlangsamt. Diese Irritationen bleiben bis zum Ende des Jahrhunderts bestehen, wie der Blick auf eine Spielzeitabrechnung von 1790/91 zeigt. Der Anteil der Ausgaben für Truppen und einzelne Schauspielerinnen bzw. Schauspieler blieb demnach über die Jahrzehnte konstant bei rund 50 Prozent des Umsatzes. Im Jahr 1790/91 etwa betrugen sie 1.050.287 Reales von 2.095.399 Rs. Gesamteinnahmen. Interessanterweise fehlt in dieser Spielzeit die gängige Drittelung des Tagesgewinns und dessen Zuteilung an Steuern und Truppen. Neu hinzugekommen sind indessen Mieteinnahmen von Logenplätzen in der Höhe von 28.400, die als „Producto de un nuevo arbitrio sobre los palcos para socorrer á las partes de mayor mérito, aplicación y buena conducta“ ausgewiesen sind. Die

Honorierung besonderer Leistungen scheint gegen Ende des Jahrhunderts an Bedeutung zu gewinnen. Die „media parte“ hingegen ist kaum nennenswert gestiegen (lediglich um 2028 Reales auf rund 335.000 Rs.). 25 Jahre nach Verbot der *autos sacramentales* sind die „Ayudas de costa ó gratificaciones“ nicht mehr dezidiert dem Fronleichnamsfest zugeordnet. Ohne Zuschreibung eines konkreten Anlasses betragen sie 44.000 Rs. – damit doppelt so viel wie in der Spielzeit 1761/62. Grundsätzlich scheinen die Sozialleistungen oder Sonderzahlungen an Schauspielerinnen und Schauspieler im Beobachtungszeitraum zugenommen zu haben. So ist in der Spielzeit 1790/91 auch vom „Monte Pío de las compañías“ die Rede, der 30 Jahre zuvor noch nicht existierte. In beiden Dokumenten angeführt sind hingegen die „limosnas“. Schon seit dem 17. Jahrhundert betrieben die Kompanien jeweils eine Art Fond für in Not geratene oder kranke Mitglieder. Zu schaffen machte ihnen vor allem der Ausfall des Betriebs zum einen in der spielfreien Fastenzeit und in den Sommermonaten, zum anderen bei unvorhergesehenen Pausen. Der Tod eines Mitglieds der Königsfamilie, Unwetter oder sonstige außergewöhnliche Ereignisse brachten den Theaterbetrieb mitunter für Monate zum Erliegen, die Mitglieder mussten dennoch versorgt werden, wenn sie sich nicht anderweitige Einnahmequellen suchten (vgl. dazu Kap. 2). Mit der bereits genannten Erlaubnis Arandas im Jahr 1772, dass in den Sommermonaten fortan auch *comedias* gespielt werden durften statt der bisher gegebenen Konzerte, wurde zumindest eine finanzielle Lücke im laufenden Spieljahr getilgt (vgl. 4.2.1.). In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts erwirkte Floridablanca außerdem die Errichtung eines Fonds für unvermutet spielfreie Tage. Armona schreibt darüber in einem Brief an die Herausgeber des *Memorial Literario*.

El Señor Conde de Floridablanca, declarado protector de los teatros, atendiendo siempre a las varias representaciones que en diferentes tiempos he dirigido yo al Rey por su sabio ministerio, ha logrado que la piedad de S.M. establezca un fondo para socorrer a las compañías en aquellos tiempos que se cierran los teatros, por el concurso inevitable de funestos sucesos, en los cuales sus individuos apenas tenían qué comer; fondo igualmente para aumentar su montepío; fondo para socorrer a los cobradores y otras partes de la servidumbre en aquellos mismos tiempos; fondo para hacer conservar y renovar las mutaciones, las perspectivas y los telones cuando se necesiten; y como de cantado, distinguiéndose en su aplicación, habilidad, buena conducta y costumbre.“ (Armona 1988: 289)

Armona malt mit der Phrase „apenas tenían qué comer“ ein plastisches Bild der Situation. Hinter diesem Bild tritt bei näherer Betrachtung die wirkungsvolle Verschränkung wirtschaftlicher und politisch-hierarchischer Gefüge zutage. Die Truppenmitglieder erhalten von Floridablanca und Majestäts Gnaden eine finanzielle Unterstützung, um in spielfreien Zeiten durchzukommen. Es ist kein gleichwertiges Geschäft, das mit einem Gegengeschäft abgegolten werden kann, keine Ausfallversicherung, die schon zuvor einbezahlt wurde und nun ausgeschüttet werden darf. Es sind vielmehr die „piedad“ des Königs und der Zuspruch des

„sabio ministerio“, die dem offenkundigen Elend Einhalt gebieten. Der Preis für diese ökonomischen Zuwendungen ist Abhängigkeit und demütige Dankbarkeit. Das Herrscherhaus tut gut daran, mit solchen Praktiken das Wirtschaftssystem Theater in seinen Operationen zu stören. Durch ökonomische Irritationen in Form von Abgaben einerseits – während des Spieljahres – und Zuwendungen andererseits – in der spielfreien Zeit – lässt sich der Theaterapparat in seinen künstlerischen und gesellschaftspolitischen Aspekten weit besser kontrollieren und bei Bedarf in Zaum halten. Für die Schauspielerinnen und Schauspieler bedeutet dies ebenso wie für alle anderen Truppenmitglieder, mit permanenter Holschuld belastet zu sein. Die zahlreichen, nahezu formelhaft sich gleichenden Bittschriften um finanzielle Hilfestellungen (vgl. Kap. 4.2.2.) zeugen von diesem Umstand. Umso erstaunlicher mutet in diesem Zusammenhang allerdings die häufig vorgebrachte Darstellung an, die Schauspielerinnen und Schauspieler hätten ihren Beruf vor allem aus ökonomischen Gründen ergriffen. Derartige Mutmaßungen wurden von Zeitgenossen häufig in Form einer Anklage oder Denunziation vorgebracht. In den Augen Royo Latorres sind sie durchaus nachvollziehbar. Von Berufen kommend „que apenas les daban para vivir“ (Royo Latorre in Nipho: 16), suchten angehende Akteure ökonomische Sicherheit, die im Schoß einer Truppe zumindest für die Dauer einer Spielzeit gewährleistet schien. Die Gagen für Schauspielerinnen und Schauspieler waren je nach Partie gestaffelt und setzten sich aus mehreren Faktoren zusammen. (BNE: Ms. 14016/1 (92), Dokumentation/Dokument 14, pp. 3-6)¹⁷²

Die beiden Theater erwirtschaften 6.184.107¹⁷³ Reales, von denen nach Abzug der laufenden Kosten 2.399.417 übrig bleiben, wie Carlos Amigo dokumentiert. Durchschnittlich bleiben den beiden Truppen zusammen somit 479.919 Reales pro Jahr. Dazu kommen *adealas* in der Höhe von durchschnittlich 70.000 Reales, eine *ayuda de costa* von 24.000 Reales zu Weihnachten und eine von 20.000 Reales zu Fronleichnam, zusammen 593.919 Reales.

Jede Truppe bekommt die Hälfte davon, also 296.959¹⁷⁴ Reales. Zusätzlich erhalten die Truppen ab 1760 den „quarto que el Rey les concedió para socorro de sus vacantes“ in der Höhe von 39.432 Reales jährlich. Für die Gagen der einzelnen Schauspieler werden diese

¹⁷² Es handelt sich bei diesem Dokument um eine Fünfjahresabrechnung, erstellt von Carlos Amigo, *contador del propio de comedias*, im Auftrag des Conde de Aranda. Das handschriftliche Dokument besteht aus zehn zu einem Heft gebundenen Doppelseiten im A5-Format, nachträglich durchpaginiert in der rechten oberen Ecke. Der Abrechnungszeitraum umfasst 22. 4. 1764 bis 7. 2. 1769. Dokumentiert werden die durchschnittlichen Jahreseinnahmen der Truppen sowie die Gagen für Schauspielerinnen und Schauspieler, Musiker, *apuntador*, *corregidor* und andere im Theater Beschäftigte (siehe Dokumentation/Dokument 14).

¹⁷³ Interessanterweise rechnet Carlos Amigo in diesem *Manifiesto* (anders als in anderen Tages- und Spielzeitabrechnungen) nur mit ganzen Zahlen und lässt die Kommastellen weg, auch ohne entsprechende Auf- oder Abrundung. Anstelle der 296.959,5 Reales pro Truppe schreibt er lediglich 296.959 an.

¹⁷⁴ Hier unterläuft Amigo offenbar ein Abschreibefehler. Es sollten 2.399.596 Reales sein, Amigo übernimmt versehentlich die 417 aus der vorhergehenden Zeile, rechnet jedoch mit der richtigen Zahl weiter und kommt wieder auf das korrekte Ergebnis, dass beiden Truppen zusammen 479.919 Reales pro Jahr übrig bleiben.

Sonderzahlungen allerdings nicht berücksichtigt. Zunächst wird der Gewinn von 479.919 Reales durch 1117 Reales¹⁷⁵ geteilt, wodurch sich 430¹⁷⁶ „partes“ ergeben.

Auf Basis dieser Daten führt Carlos Amigo die Berechnung der Gagen für jedes einzelne Truppenmitglied an, beginnend bei den *damas*, hierarchisch absteigend von der *primera dama* bis zur *sobresalienta*, danach für die *galanes* sowie für *apuntador*, *guitarrista*, *cobrador* und *autor*, alle von folgendem Typus.

1a...	A una primera Dama	
	por las 430 partes que la corresponden al año	
	y por sus 30 rs de partido...	12900
	Por la Adealla en 265	
	días que regularmente se representa y al res-	
	pecto de 8 rs. que le esta señalada...	2.120
	Por su Ayuda de Costa,	
	ordinaria de Corpus...	1.200
	Por la de Navidad...	2.000
	Por la media parte que	
	se le avona en la tem	
	porada de Quaresma y se deduce	
	del fondo del quarto que S. M.	
	les concedió y por 23 partes...	<u>690</u>
		18.910

Alle Faktoren der Jahresgage werden anteilmäßig angeführt. Während die erste Dame 30 Rs. Grundgehalt erhält, sind es bei der zweiten und dritten Dame 24, bei der vierten 20 und bei der fünften 18 Reales. Die *sobresalienta* erhält 24 Reales. Die pro tatsächlichem Spieltag berechneten *adealas* liegen bei der dritten Dame bei zehn Reales, die vierte erhält sechs, die fünfte und alle weiteren Damen fünf Reales. Für die *sobresalienta* führt Carlos Amigo keine Zahl an, „por tenerla solo en el dia que representa, y segun el papel que supla“.

Für die Sonderzahlungen zu Weihnachten, an Fronleichnam und in der Fastenzeit lässt sich kein eindeutiger Schlüssel erkennen, tendenziell erhalten die Damen diese anteilmäßig je nach Rang. Interessant ist die Tatsache, dass der Verdienst bei Männern und Frauen nahezu ident ist. Der *primer galán* erhält exakt die gleiche Gage und die gleichen Anteile wie die *primera dama* und kommt somit ebenfalls auf ein Spielzeitgehalt von 18.910 Reales. Zweiter, dritter und vierter *galán* erhalten sogar weniger als die entsprechenden Damen, zum einen, weil ihre *adealas* niedriger ausfallen, zum anderen, weil beim dritten und vierten *galán* sowie bei den „Partes de por medio“ die Sonderzahlungen zu Weihnachten und Fronleichnam entfallen.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Woher diese Zahl rührt bzw. welcher Schlüssel dahintersteckt, konnte in dieser Untersuchung nicht rekonstruiert werden.

¹⁷⁶ In diesem Fall rundet Amigo allerdings doch auf. Aus 429,649... wird 430.

¹⁷⁷ Weshalb dies so ist, konnte hier nicht eruiert werden. Interessant erscheint, dass diese beiden Positionen nur bei erstem und zweitem *galán*, erstem *barba* und erstem *gracioso* vollständig angeführt sind. Alle weiteren erhalten nur eine der beiden Sonderzahlungen oder gar keine.

Auch die *barbas* und *vejetes* erhalten signifikant geringere Löhne als die Damen, lediglich dem ersten der beiden *graciosos* wird mit 14.592 die gleiche Summe zugesprochen wie der *segunda dama*. Dass diese Gagen vergleichsweise knapp bemessen sind und auch in den kommenden Jahrzehnten nicht signifikant steigen, davon zeugt etwa ein Artikel im *Diario de Madrid*, der in drei Teilen vom 5. bis 7. April 1790 veröffentlicht wurde (vgl. BNE: Ms. 14076/1 (18)). Der Autor mit den Initialen D.M.R.H. beklagt darin, dass von den knapp zwei Millionen Reales, die die Theater jährlich einspielen, lediglich 15.000 Reales an einen *primer galán* oder eine *primera dama* gehen, wovon sie für Haus, Familie, Friseur bzw. Barbier und Kostüme aufkommen müssten und ungefähr 80 Komödien pro Jahr zu lernen hätten. In den Theatern in Italien, Frankreich und England sei der Verdienst wesentlich mehr, so der Autor des Textes.

Auffallend gering ist das Gehalt des *apuntador* mit 8.043 Reales jährlich. Auch der *autor* erhält mit 13.715 Reales deutlich weniger als die bestbezahlten Schauspielerinnen und Schauspieler. Sein Gehalt setzt sich wie folgt zusammen:

Autor = Por su partido de 20 rs. ...	8.600
Por la media parte de Quaresma...	460
Por la Adeala de 7 reales que se le consideran para luces, y papel del Bestuario...	1.655
Y en atencion de las demás obenciones que tiene de varios trastos y muebles para servir el tablado, no se puede decir á punto fijo, pero se regulan á unos...	<u>3.000</u>
	13.715

Der hier zitierte Eintrag liefert den Beleg für einen hinlänglich bekannten Umstand im Gefüge des spanischen Theaterlebens bis über das 18. Jahrhundert hinaus: Die Position des *autor* bringt weit weniger Prestige und Ansehen mit sich als etwa die eines Schauspielers von entsprechendem Rang. Das Theater ist – auch das wird anhand der Zahlen offenkundig – noch weit entfernt von einem Organisationssystem mit angesehenem Theaterdirektor und Regisseur bzw. Regisseurin. Vielmehr ist die Aufgabe des *autor* eine Mischung aus Verwaltungs- und Organisationstätigkeit. Er fungiert als eine Art ‚facility manager‘, der aus seinem Gehalt selbstverständlich Requisiten und Möbel organisieren und bezahlen muss. Die tragende Rolle und das Ansehen eines Prinzipals liegen noch in weiter Ferne, noch ist das gesamte Theatersystem auf der großen Anziehungskraft und Wirkung der Schauspieler auf das Publikum aufgebaut. Sie müssen sich als *sobresalientes* zunächst ihr Ansehen verdienen, um dann in den Rang und die Gehaltsklasse des *primer galán* oder der *primera dama*

aufzusteigen¹⁷⁸. Dieses Ansehen ist häufig nicht nur auf die eigene Theaterstadt beschränkt, sondern wirkt weit über das geographische Einzugsgebiet des jeweiligen Hauses hinaus. Zahlreiche Dokumente belegen, dass Spielzeit für Spielzeit Darstellerinnen und Darsteller aus anderen Städten vor allem Andalusiens und Kataloniens abgeworben und nach Madrid geholt wurden. Werden Schauspielerinnen und Schauspieler aus anderen Städten engagiert, muss die Stadt für den Transfer aufkommen. Zudem werden Zuschüsse, beispielsweise für Tagesrationen, gewährt. Barbieri vermerkte diverse Transfers von Schauspielern bzw. Schauspielpaaren in seinen *Papeles referentes* zumeist auf kleinen linierten Zetteln und berief sich dabei auf entsprechende im *Archivo Municipal* befindliche Dokumente (vgl. u.a. BNE: Ms. 14016/2 (11) sowie BNE: Ms. 14016/2 (123)).

En el año 1771 se trajo á Madrid desde Cadiz a Cristobal Soriano para que siviera en la única Comp.a en los papeles que se le mandase. Costó al Ayuntamiento su viage 3363 R. En el mismo año se trajo de Granada al 1er Galan y Autor Manuel Martinze, y á la 1a Dama Sebastiana Pereira. Tambien se trajerno (de donde?) Julian Quevedo y su muger Lorenza Santisteban; y de Salamanca á Vicente José Merino. (BNE: Ms. 14016/2 (11))

Die Reisekosten beliefen sich je nach Herkunft der Schauspielerinnen und Schauspieler auf rund 2.500 bis 3.500 Reales. Dies zeigt etwa ein Vermerk für das Jahr 1779 (BNE: Ms. 14016/2 (123)), in dem insgesamt 10 Schauspielerinnen und Schauspieler aus Andalusien, vor allem Cádiz, nach Madrid gebracht wurden. Die Reise für alle kostete das *ayuntamiento* 36.857 Reales, ein Betrag, der den Gagen eines *primer galán* für zwei Spielzeiten entsprach. Entsprechend hoch waren demnach auch die Erwartungen an die neu engagierten Mimen, durch ihre Auftritte einen adäquaten Publikumszustrom zu generieren und somit die Kosten wieder einzuspielen.

Die nächsthöchsten Ausgaben nach jenen für die Truppen und deren Mitglieder galten den beiden Orchestern der Theater. Knapp 135.000 Reales gingen in der Saison 1761/62 an die „Orquestas de música y sobresalientes“, etwas mehr als 10 Prozent höher, nämlich bei rund 153.000 Reales lagen sie in der Spielzeit 1790/91. Einzelne Musiker waren bereits im 17. Jahrhundert feste Bestandteile von Schauspieltruppen, auch kleine Orchester wurden damals bereits engagiert. Mit dem Anstieg von Musiktheaterstücken im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts allerdings stellten sie einen unverzichtbaren Teil des Theaterapparats dar, so dass ab 1765 „orquéstras diarias“ eingeführt wurden (vgl. *Memorial Literario* 9/1787: 171). Die allabendlichen Gagen für die Orchestermmitglieder lagen in den 60er und 70er Jahren des 18.

¹⁷⁸ Vgl. Cotarelo (2006) über Isidoro Máiquez, der lange Zeit als *sobresaliente* wirkte, bevor er zum *primer galán* aufstieg.

Jahrhunderts je nach Stellung bei 20 oder 30 Reales¹⁷⁹ in *comedias de teatro*, in *comedias diarias*¹⁸⁰ betrugen sie 22,5 und 15 Reales (BNE: Ms. 14016/1 (92), Dokumentation/Dokument 14, pp. 7-8)¹⁸¹. Im von Carlos Amigo dokumentierten Zeitraum 1764-1769 bestanden beide Orchester aus 13 Musikern, die er mit Namen und jeweiligem Instrument anführte.¹⁸² Gespielt wurde an 241 Tagen im Jahr – Amigo nennt 89 Tage mit *comedias de teatro* und 152 Tage, an denen *comedias diarias* gespielt wurden. Die durchschnittliche Spielzeitge für Orchestermusiker lag demnach zwischen 4.000 und 6.000 Reales. Amigos Abrechnung zufolge resultieren daraus jährliche Kosten für beide Orchester von 99.744 Reales. Anzumerken ist, dass sie weder von Sonderzahlungen noch von „ayudas de costa“ zehren und offenkundig keinerlei finanzielle Absicherung in spielfreien Zeiten erhalten. Wohl auch deswegen besteht das gesamte Jahrhundert hindurch bereits die Tradition der Fastenzeit- und Sommerkonzerte. Nur etwas größer, nämlich 16 Musiker umfassend, waren die Orchester in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, wie aus von Barbieri zitierten Abrechnungen hervorgeht. Das Orchester zur Komödie „Alexandro en las Indias“ vom Mai 1776 (BNE: Ms. 14016/2 (36)) bestand etwa aus sechs Violinen, zwei Violas, zwei Oboen, zwei Kontrabässen, einem Cello, zwei Trompeten sowie einen Bajón. Der erste Geiger, der erste Kontrabassist und die beiden Trompeter erhielten je 30 Reales, alle anderen 20 Rs., wodurch sich die Ausgaben für das Orchester insgesamt auf 360 Reales beliefen.

Grundsätzlich gewinnt die Musik ab den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts enorm an Bedeutung, das zeigt unter anderem die systematische Durchsicht von Barbieris *Papeles referentes a los teatros de Madrid* (vgl. dazu auch Álvarez Barrientos/Lolo 2008). Mit ihr wächst auch der Aufgaben- und Verantwortungsbereich der Kapellmeister und Komponisten – an den beiden städtischen Theaterhäusern in Personalunion. In den 60er Jahren schienen Kompositionsaufträge noch nicht in dem später vorherrschenden Ausmaß vergeben worden zu sein. 16.811 Reales betrugen in der Spielzeit 1761/62 die Ausgaben für „Compositores de Música y Copias“. Noch weniger, nämlich 13.690 Reales, wurden an „Ingenios de Comedias y

¹⁷⁹ Barbieris *Papeles referentes* enthalten zahlreiche Listen, die jeweils die Orchesterbesetzung eines Abends dokumentieren. Neben den Instrumenten und Namen der Musiker ist auch die jeweilige Vorstellungsgage angeführt, vgl. etwa Ms. 14016/1 (39), Dokumentation/Dokument 2, oder Ms. 14016/1 (54), Dokumentation/Dokument 3.

¹⁸⁰ Amigo verwendet durchgängig den Begriff *comedia diaria*, an anderer Stelle ist bekanntermaßen von *comedias sencillas* bzw. *comedias regulares* die Rede.

¹⁸¹ Lediglich die Trompeter bekommen für die *comedia diaria* 20 statt sonst 22,5 Reales, der Cembalist hingegen erhält stets 20 Reales pro Vorstellung. Auch die Gage des *supernumerario* ist unabhängig von der Gattung des Dramas mit 42 Reales pro Vorstellung festgelegt. (Ms. 14016/1 (92), Dokumentation/Dokument 14, p. 8).

¹⁸² Amigo setzt in zwei Spalten zunächst die Gage für *comedias de teatro*, dann die für *comedias diarias* und kommt zu einer nicht nachvollziehbaren Summe: Die Orchestergage für die Aufführung einer *comedia de teatro* betrug demnach 2842 Reales, für die Aufführung einer *comedia diaria* 2142 Reales – also 8,8 Mal so viel wie die tatsächliche Orchestergage pro Theateraufführung.

Sainetes“¹⁸³ bezahlt. Im Abrechnungszeitraum 1790/91 wurden Dramentexte und musikalische Kompositionen nicht mehr als einzelne Posten geführt, sondern zusammen als gebündelte Ausgabe „Por las comedias, sainetes, loas y demás piezas que se componen y quedan en el cuadal de la compañía“ angegeben (Sepúlveda 1888: 606). Sie betrug 78.551 Rs. und somit mehr als viermal so viel wie im oben genannten Jahr 1761/62. Für beide, Komponisten wie Dramatiker, galt allerdings mit steigender Auftragslage vermehrt die Prämisse der Ökonomie, und das in mehrerlei Hinsicht. Ökonomisch im Sinne von rentabel musste der Produktionsprozess gehalten werden, um mit den neu verfassten *sainetes* und *tonadillas* möglichst rasch auf aktuelle Anlässe zu reagieren.¹⁸⁴ Ökonomisch musste der Umgang mit der verfügbaren Zeit gehandhabt werden angesichts der großen Zahl abzuliefernder Stücke. Ökonomisch musste der Schreib- und Kompositionsprozess aber auch deshalb gehalten werden, weil nach Fertigstellung der Texte und Stücke noch genügend Zeit und Ressourcen für die Vervielfältigung und Einstudierung bleiben sollte. Denn das Einstudieren der Gesangspartien mit den Sängerinnen und Sängern übernahmen die Komponisten zumeist selbst, wie etwa eine Notiz aus dem Jahr 1776 belegt: „Por aver enseñado la zarzuela de la funda del placer a la sra Mayora y su hermano... 150 Reales, Laserna, Agosto 1776“ (BNE: Ms. 14016/2 (46)). Mitunter wird diese Aufgabe aber auch den *copiantes* zuteil, die vor allem für die Vervielfältigung des Notenmaterials zuständig sind. Eigens ausgewiesen wurden 1790/91 Ausgaben für „Copias de música que se sacan para cantar“¹⁸⁵ sowie für „Escritos de comedias y papeles“, insgesamt rund 8.500 Reales.

Wie aufwändig sich der Beruf des *copiante* darstellte, der weit über eine reine Abschreibetätigkeit hinausging, zeigt etwa ein Brief von Eusebio Rivera an Lavi vom Juli 1792. Er schreibt darin, dass Eusebio Moya, sein „Maestro de Musica“ und *copiante* „ha suspendido el pre diario que siempre se a dado en las temporadas de el verano a los mencionados copiantes“. Rivera setzt sich weiter für Moya ein und äußert seinen Unmut über die augenscheinliche Ungerechtigkeit. Während nämlich die Truppen abwechselnd pausieren würden, hätten die *copiantes* in der spielfreien Zeit viel zu leisten.

¹⁸³ Angesichts der in AM und BNE aufbewahrten Honorarnoten für *comedias*, *sainetes* und andere Dramentexte entspricht diese Summe etwa 20-30 neu geschriebenen Texten. Diese Zahl erscheint zunächst sehr gering angesichts der hohen Frequenz, mit der die Spielpläne wechselten. In Anbetracht der zahlreichen Barockdramen und *comedias* aus dem frühen 18. Jahrhundert, die auch in der zweiten Hälfte der Epoche die Spielpläne füllten, kann sie aber als durchaus realistisch betrachtet werden. Zudem verfügte jede Truppe über ein Repertoire, aus dem sie schöpfte – das war aus zwei Gründen ökonomisch: Zum einen mussten Stücktexte aus dem Repertoire lediglich aufgefrischt und nicht neu einstudiert werden, zum anderen waren die Rechte an diesen Texten bereits abgegolten und man ersparte sich Zahlungen für Vervielfältigungen. (vgl. Varey/Davis)

¹⁸⁴ Vgl. Couplets bei Nestroy.

¹⁸⁵ Diese waren in der Saison 1761/62 noch zusammen mit den Kosten für Kompositionen angeführt worden.

[L]os copiantes, en el descanso de sus comp.s es quando mas tienen que azer, duplicandoseles quasi el trabajo para aprontar y enseñar las tonadillas de las funciones que se siguen y las mas vezes enseña por mañanas y noches, como se podra comprobar por las mismas partes de cantado, fuera de que quando se concedio por el Exmo S.or conde de Aranda esta Gracia a las Comp.s ya se toca este mismo punto, y se vio por precision el que a dichos copiantes se les diese el pre sin intermision y asi qudo y aseguído. [...] (Ms./14076/1 (67))

Die *copiantes* wurden in der Regel nach Anzahl der zu vervielfältigenden *pliegos*¹⁸⁶ entlohnt (vgl. z.B. BNE: Ms. 14016/(2)). Pro *pliego* (Doppelbogen) erhielten sie vier Reales, wie etwa aus einer Tagesabrechnung aus dem Jahr 1767 hervorgeht. Das Dokument ist übertitelt mit „Gastos causados para la Comedia de Dar tiempo al tiempo, Con que se empezo el Año comico de el presente de 1767“ (BNE: Ms. 14016/1 (59), Dokumentation/Dokument 4). Für die Vervielfältigung der Musik zur *loa* – drei *pliegos* – erhielt der *copiante* demnach 12 Reales. Zudem hatte er für diesen Abend die Musik des *sainete*, die *tonadilla* des *entremes* und die *tonadilla* des *sainete* zu kopieren, insgesamt 27,5 *pliegos*, also 110 Reales. Die Musik stammte von Pablo Esteve, der dafür 220 Reales erhielt, *loa* und *sainete* von Ramón de la Cruz, der mit 600 Reales entlohnt wurde. Kaum ein Dramatiker dieser Zeit schaffte es so gut wie er, die genannte Prämisse des ökonomischen Handelns zu erfüllen. Was zahlreiche Befassungen mit seinem dramatischen Werk und seiner Person ausführlich beschreiben¹⁸⁷, lässt sich allein durch einen Blick auf die Abrechnungen und Dokumente aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts belegen. Von 1760 bis 1779 findet sich sein Name durchgängig in beachtlicher Häufigkeit auf Rechnungen, Honorarnoten und Spielplänen. Notizen wie die folgende finden sich zahlreich in den *Papeles referentes*:

En 13 Junio 1760, en el Principe, la Compania de José Martinez hizo el Auto Sacr. El Cubo de la Almudena. Los Sainetes los hizo Don Ramon de la Cruz, por 720 R. BNE: Ms. 14016/1 (4)

Damit liegen die Gagen, die Ramón de la Cruz für seine Kurzdramatik erhielt, deutlich über dem Durchschnitt, wie anhand der zahllosen, in AM und BNE verwahrten Honorarnoten ersichtlich ist. Während seine Stücke mit durchschnittlich 500 bzw. später 600 Rs. abgegolten wurden¹⁸⁸, erhielt etwa Antonio de Valladares y Sotomayor für seine *sainetes* lediglich 300 bis 400 Reales.¹⁸⁹ Ausbezahlt wurden diese Honorare an Dramatiker und Komponisten offenbar

¹⁸⁶ 148 Reales für 33 *pliegos* entsprechen etwa fünf bis sieben Tagesgagen eines Orchestermusikers.

¹⁸⁷ Vgl. etwa eine zur Gänze dem Dramatiker und *sainetero* gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *Insula* (Nr. 574/1994) u.a. mit Beiträgen von Sala Valldaura, Coulon, Huerta Calvo und Palacios Fernández. Vgl. darüber hinaus Sala Valldaura 2003 und 2008 sowie Coulon 2008.

¹⁸⁸ Vgl. Ms. 14016/2 (29), in dem Ramón de la Cruz den Erhalt von 1200 Reales für zwei *sainetes* bestätigt, „La viuda hipocrita“ und „El majo de repente“. Beide wurden in der Truppe von Martinez aufgeführt am 4. November 1774, die Rechnung ist datiert mit 9.11.1774.

¹⁸⁹ Verweis auf Dokumente im Anhang sowie Ms. 14016/2 (28) Bestätigung für den Erhalt von 400 Reales von Manuel Martinez für das Saynete „los comicos españoles“, Madrid 16. Oktober 1775, Antonio Valladares de Sotomayor.

stets nach Fertigstellung und Aufführung der Werke, ihr Erhalt musste von den *ingenios* schriftlich bestätigt werden. Es handelte sich dabei um Dokumente im A5-Format, die im Querformat einseitig handschriftlich beschrieben wurden. Die meisten der aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts verfügbaren Honorarbestätigungen sind von Ramón de la Cruz und Antonio Valladares de Sotomayor sowie von den Komponisten Pablo Esteve und Sebastian Bazquez ausgestellt und unterfertigt und weichen im Wortlaut nur geringfügig voneinander ab. So etwa eine Honorarbestätigung von Ramón de la Cruz aus dem Jahr 1776:

Reciví de la Caxa y Administración del Propio de Comedias de Madrid # dosmil stecientos Rs. de Vn. por la Comedia del severo dictador, y los dos saynetes intitulados los dos Sacristanes (¿?), y Adonde los dan los toman que ha representado la Comp.a de Martinez en el Año corriente Madrid 13 de Febrero de 1776. (BNE: Ms. 14016/2 (39), Dokumentation/Dokument 6)

Links unter dem Text findet sich eingerahmt der Vermerk „Son Rs. de Vn. 28700“¹⁹⁰, rechts unter dem Text befindet sich die Unterschrift des Dramatikers. Während Ramón de la Cruz die „Caxa y a Administración del Propio de Comedias“¹⁹¹ als Auftraggeber angibt, nennt Sebastian Bazquez im April desselben Jahres Manuel Martinez als auszahlende Instanz, somit also den *autor* der Truppe anstelle der übergeordneten Stadtverwaltung.

Recibi de Manuel Martinez 400 R^s. Vⁿ. por el Entremes titulado Entrega de Sainetistas que se executo en la Comedia de Bien bengas mal si bienes solo: Madrid y Abril 11 de 1776. (BNE: Ms. 14016/2 (40), Dokumentation/Dokument 7)

Wieder findet sich, diesmal in geschwungenen Klammern, der Vermerk „Son # 400 R.^s V.ⁿ“ sowie – rechts unter dem Text – die Unterschrift. Hervorzuheben ist die große, regelmäßige Schrift des Honorarempfängers, die im Gegensatz zu de la Cruz‘ offenbar sehr hastig verfassten Schriftstücken nahezu ‚gemalt‘ anmutet. Die auszahlende Stelle scheint aber auch in den kommenden Jahren jeweils zu wechseln. So bestätigt Valladares de Sotomayor am 24. Mai 1777, 300 Reales von Eusebio Rivera – neben Martinez der zweite *autor* in Madrid – erhalten zu haben. Ein Jahr später gibt Pablo Esteve den *administrador de sisas*¹⁹² Juan Fillol als auszahlende Instanz an, der auch in den meisten anderen Honorarbestätigungen genannt wird.

He recibido de el S.or D.n Juan Fillol. # un mil ochicientos rs. de v.on por la Poesia de la zarzuela, la Pescadora, y uno de los saynetes: y por ser verdad, lo firmo en Madrid, à 1º de Diziembre de el año 1778. (BNE: Ms. 14016/2 (100))

¹⁹⁰ Die Ziffer 8 ist doppelt durchgestrichen, es handelte sich offenbar um einen Fehler.

¹⁹¹ In anderen Schriftstücken dieser Art schreibt er auch „Recibi de la casa dela administracion del propio de comedias de esta villa“ (Ms. 14016/2 (108)) oder „Recibi del propio de la casa de comedias“ (Ms. 14016/2 (109)).

¹⁹² Bzw. wird er auch als *administrador de la casa de comedias* oder *administrador de propio de comedias* bezeichnet.

In Barbieris *Papeles referentes* für die 70er und 80er Jahre der Epoche stellen solche Honorarbestätigungen die überwiegende Mehrheit der Dokumente dar, im *Archivo Municipal* de Madrid sind kaum überschaubare, zu Stapeln gebündelte Honorarbestätigungen dieser Art verwahrt. Daneben existieren bis heute Abrechnungen für einzelne Spieltage und ganze Saisonen mit wichtigen Informationen über das Sozialsystem Theater, in dem neben Musikern und Komponisten, Schauspielern und Dramatikern eine Vielzahl an Menschen ihr meist karges Auslangen findet. Zu den zweifellos wichtigsten Funktionen im Theaterbetrieb des ausgehenden 18. Jahrhunderts zählt – immer noch – jene des *tramoyista*. Je nach Aufwand des Bühnenbildes – „teatro“ – betrug seine Gage für einen Theaterabend mitunter mehr als jene des Dramatikers, so etwa in den Sommermonaten des Jahres 1776, als jeweils eine *comedia* pro Woche aufgeführt wurde – begleitet selbstverständlich von *sainetes*, *loas* und anderen kurzen Stücken. „Al tramoyista Jeromo por todo el teatro... 670“ war in der vierten Spielwoche vermerkt. Gespielt wurde „El Escarpin“ von Joseph Ibarro, der dafür 600 Reales bekam, so viel wie Ramón de la Cruz für das *sainete*. Anzunehmen ist, dass der *tramoyista* die genannte Summe für alle Aufwendungen und nicht nur als Gage erhielt. Die enormen Kosten für aufwändige Bühnenmaschinerien lassen sich auch anhand der Jahresabrechnungen erahnen. 1790/91 lagen den Ausgaben für „Teatros que se costean para las comedias de esta clase, sueldos de tramoyistas y su servidumbre“ (Sepúlveda 1888: 606) bei 162.559 Reales und damit höher als die Gagen der beiden Orchester, die mehr als 30 Mitglieder umfassten. Der Zusatz „y su servidumbre“ weist hin auf einen Umstand, der bei näherer Betrachtung aus sämtlichen Abrechnungen hervorgeht. Der Theaterbetrieb ist Kunstbetrieb, Wirkstätte für *autores*, *comediantes* und *comediantas*. Zugleich ist er allerdings, und das in besonderem Maße, Arbeitsstätte für ein Heer an Hilfskräften, die gegen geringe Entlohnung zur Aufrechterhaltung des Sozialsystems Theater beitragen. Ihre Stellung im Theaterbetrieb ist bedeutend im Sinne der Systemerhaltung, nahezu bedeutungslos hingegen in Hinblick auf ihr Ansehen. Von großer Aussagekraft scheint etwa der mit 90.590 Reales bezifferte Posten „Asistencias, mozos y todos alumbrados“ in der Spielzeitabrechnung 1761/62 (BNE: Ms. 14016/2 (25)). Die Zusammenfassung von Personal- und Sachkosten, nicht subjektförmigen und subjektförmigen Aspekten in einem Abrechnungsposten zeugt von der Einstufung der hier subsumierten Tätigkeiten. Ähnliches gilt für die Kosten für die „Sillas donde van las representantas“, für die 1761/62 16.594 Reales zu bezahlen waren. Aufschluss über die Beschaffenheit dieser Stühle gibt die Abrechnung von 1790/91, in der die Ausgabe mit 27.360 Reales verbucht ist, „Por las sillas de manos que llevan á las cómicas al teatro y á sus casas.“ (Sepúlveda 1888: 605) Auch hinter diesen Zeilen verbirgt sich ein Stück Sozialgeschichte des spanischen Theaters. Genannt

wird das Vehikel, genannt werden allerdings nicht die beiden Träger, die den Schauspielerinnen einen angenehmen – und vor allem sicheren – Weg zum Theater und nach Hause ermöglichen.¹⁹³

Den hohen Abgaben an Fiskus, Hospiz und Spitäler sowie den Gehältern der vielen Bediensteten stehen vergleichsweise geringe Sachkosten gegenüber. Angesichts der finanziellen Belastungen, die für laufende Personalkosten und Abgaben zu schultern sind, gehen die Ausgaben für Requisiten und Bühnenbild bzw. Bühnenmaschinerie, Beleuchtung und Instandhaltung der Häuser offensichtlich nicht über ein notwendiges Mindestmaß hinaus. Den höchsten Wert nimmt dabei, wie bereits beschrieben, der Posten für „Teatros que se costean para las comedias de esta clase“ ein; zusammen mit den genannten „sueldos de tramoyista y su servidumbre“ belaufen sie sich im Spieljahr 1790/91 auf 162.559 Reales. Nahezu verschwindend gering sind die Zahlungen für Kopien und Papier sowie – mit 3.477 Reales angegeben – die Kosten für die Beleuchtung bei den sommerlichen Abendvorstellungen. Es mag also nicht verwundern, dass Jovellanos sich neben der Klage über zahlreiche andere Mängel auch über die unzureichende Beleuchtung im Theater ereifert (BNE: Ms.9327: 69). Auch die Kosten für Requisiten – zum Teil vom *autor* selbst von seiner Gage zu bezahlen – scheinen auf ein Minimum beschränkt zu werden, auch dies war bekanntermaßen Anlass für zahlreiche satirische, spottende oder schlicht entsetzte Berichte kritischer Zeitgenossen. Exemplarisch seien an dieser Stelle nur wenige Zahlen genannt: Die Kosten für „vestidos de contradanzas y comedias“ beliefen sich im Spieljahr 1761/62 auf 37.101 Reales, im selben Zeitraum verzeichnete der *contador del propio* Ausgaben von 17.522 Reales für „obras de pozos y reparos de los dos Coliseos“. Noch deutlicher werden die relativ geringen anlassbezogenen Produktionskosten anhand diverser Abrechnungen für einzelne Spieltage. So verzeichnet etwa Joseph Espejo die „Gastos de la com.a de empezar el año Dar tiempo al tiempo“ am 19. April 1767 (BNE: Ms. 14016/1 (58), Dokumentation/Dokument 13). Die angeführten Kosten betreffen vor allem Kostüme, Beleuchtung und *tonadillas*. *Comedia*, *sainete*, *entremes* und *loa* wurden gleichermaßen kaum mit neuen Versatzstücken ausgestattet. Unter den höchsten Ausgaben des Tages befindet sich „un tiesto de tablera y su planta y las rosas y cogollos de rosas que ha echo el florero para la loa“ für 50 Reales. Auch Sattel, Steigbügel und Hufeisen sowie eine Satteltasche für das *entremes* sind angeführt, zusammen mit anderen Requisiten betragen die Kosten insgesamt 11 Reales. Die höchsten Beträge entfallen auf Anschaffungen, die offensichtlich für die gesamte Spielzeit getätigt und am ersten

¹⁹³ Bereits im 17. Jahrhundert wurden Schauspielerinnen von Senftenträgern abgeholt und wieder nach Hause gebracht, wie hoch die Gagen für einzelne Gänge waren, konnte an dieser Stelle nicht eruiert werden.

Tag dokumentiert wurden. Neben Nägeln und Drahtstiften für das ganze Jahr (acht Reales) handelt es sich dabei unter anderem um Plakate, Wasserkrüge, Töpfe und Besen. Anzunehmen ist daher, dass die Grundausrüstung an Requisiten, Bühnenbildern und Bühnenmaschinerie in den Häusern vorhanden war und die Stücke bzw. deren Umsetzung auf der Bühne der vorhandenen Ausstattung angepasst wurden, um die Kosten für neue Produktionen möglichst gering zu halten. Auch dieser Umstand untermauert die These, dass das Funktionieren des Theaters im Sinne einer ökonomischen Rentabilität Ende des 18. Jahrhunderts vorrangig von zwei Faktoren bestimmt wird: von der Beliebtheit der Darstellerinnen und Darsteller und von der immer mehr sich in den Vordergrund drängenden Musik. Beide Größen sind ausschlaggebend für den Publikumszustrom bzw. dessen Ausbleiben.

4.1.3. Umgänge: Publikumszusammensetzung und Eintrittspreise

Seit der Etablierung der Theaterhäuser wurden die Eintrittspreise gestaffelt. Ein Grundpreis, der an den beiden Eingangstoren zu entrichten war, um in den *patio* zu gelangen, erhöhte sich um gewisse Zuschläge je nach Steh- oder Sitzplatz auf den Korridoren oder Balkonen, den Bänken im *patio* oder den Stufen. Für das 17. Jahrhundert halten Davis und Varey fest: „Los que se ponían en el patio, de pie, no tenían más que pagar; los que querían un asiento, en los „tablados“ laterales, los corredores o los aposentos, pagaban una cantidad adicional a las Cofradías.“ (Davis/Varey 1997: 16). Die hier angesprochene „cantidad adicional“, die je nach Rang und Qualität der Sitzplätze eingehoben wird, kommt also nicht den Häusern oder Truppen zugute, sondern wird direkt an die Cofradías weitergeleitet. Einmal mehr zeigt sich an diesem Vorgang die gefestigte ökonomische Verbindung zwischen Theater und Kirche, von der die Bruderschaften und die Stadt gleichermaßen profitieren. Die Organisationsstruktur änderte sich auch im 18. Jahrhundert nur unwesentlich, wie Thomason (2005: 113-116) anhand überlieferter Protokolle dokumentiert. 1737 etwa betrug der Eintrittspreis an den beiden Toren zehn Quartos für einfache *comedias* und 16 Quartos für Opern. Sitzplätze auf den *gradas* waren für einen Real, jene im *patio* für zwei Reales de plata erhältlich, Sitzplätze auf *lunetas*, *corredores* und *barandas* kosteten zwischen eineinhalb und drei Reales bei ‚einfachen‘ Theateraufführungen, bis zu sechs Reales bei Opernvorstellungen. Diese Staffelung blieb bis 1760 nahezu unverändert, wie aus einem von Thomason zitierten Protokoll hervorgeht.

Hasta el año de 1760, se cobraban en puertas en comedias regulares de capa y espada 9 quartos, 4 en la primera mesa y 5 en la segunda, y quando pasaban a las gradas, otros 4 quartos, y en todo se componía la entrada de 13 quartos. En comedias de teatro se pagaban 11 quartos para el patio y 6 en la grada, y hera todo 17 quartos. En este tiempo había tres quartos de impuesto: uno para el Ospicio, otro para los Hospitales de San Juan de Dios y la Corte y el otro para las niñas de San Joseph, y ochavo destinado a la ayuda de costa de Corpus a las compañías. (zit. n. Thomason 2005: 113)

Wer also bis zum Jahr 1760 Zutritt zu den *gradas* erlangen wollte, hatte für *comedias sencillas* 13 Quartos, für *comedias de teatro* 17 Quartos (also einen Real) zu bezahlen. Dreieinhalb Quartos davon gingen an Hospiz, Spitäler und *Colegio de niñas* sowie in Form der *ayuda de costa de Corpus* an die Kompanien.

In den darauffolgenden Jahren bis zum Ende der Epoche sollte das komplexe, gestaffelte Preissystem schrittweise erhöht werden, jeweils anlassbezogen und zumeist per königlichem Dekret verordnet. Diese Preiserhöhungen waren somit Begleiterscheinungen der diversen betriebswirtschaftlichen Veränderungen im Theater, die bereits in 4.1.2. erläutert wurden. ‚Ausfallsversicherungen‘ für Truppenmitglieder, Bonuszahlungen oder neue Verpflichtungen gegenüber Spitälern und gemeinnützigen Institutionen konnten angesichts der knapp bemessenen Budgetlage nicht aus eigener Kraft geleistet werden. Die finanziellen Belastungen wurden somit direkt an die Besucherinnen und Besucher weitergereicht. Noch im selben Jahr 1760 erhöhte sich der Eintrittspreis um je einen Quarto pro Person, zugunsten „las compañías para la temporada de Cuaresma y vacantes“ (Thomason 2005: 113). Fünf Jahre später stieg er an den beiden Toren abermals um einen Quarto, betrug also 11 Quartos für reguläre und 13 Quartos für *comedias de teatro*, der Zutritt zu den *gradas* kostete zusätzlich vier bzw. sechs Quartos. Zugute kam die Erhöhung in Form eines Quarto pro Person dem *Hospital de San Antonio Abad*. Die nächste Erhöhung wurde zwei Jahre später, zu Beginn der Spielzeit 1767/68 realisiert, diesmal zugunsten der Theaterhäuser.

Esta disposición de precios subsistió hasta martes de Carnestolendas de 1767, y en 15 de abril de dicho año de 1767 se aumentaron 2 quartos, que se publicó por vando expedido por la Sala, y se puso la entrada de comedia regular en 13 quartos y 8 en la grada, hacen 21; en las de teatro, 15 quartos y 10 de grada, son 25. Este aumento se hizo por el costo de las decoraciones, orquestas y maior lucimiento de las funciones y alivio de los cómicos. (zit. n. Thomason 2005: 113-114)

Die hier angeführten Kosten fallen zusammen mit einer beginnenden Bedeutungssteigerung der Musik in den Theateraufführungen. Auch die Absicherung der Schauspielerinnen und Schauspieler an spielfreien Tagen, die bei der Auszahlung der Gagen berücksichtigt wird, soll auf diese Weise mitfinanziert werden. 1782, als ein weiterer Quarto pro Person eingehoben wird, geht dieser in einen „fondo de cobradores y montepío de cómicos“ (Thomason 2005: 114). Was aus dem bisher dargestellten sich offenbart, ist die kurzfristige, mitunter kurzsichtige Finanzpolitik, die in beiden Häusern betrieben wird. Anlassbezogene Erhöhungen bringen, wie bereits erläutert wurde, mitnichten den erhofften „alivio“ für Truppenmitglieder und Stadt. Denn die knappe Bemessung der Eintrittsgelder und Budgets, von denen mehr und mehr Einrichtungen zehren wollen und müssen, macht es trotz stetiger Anpassungen und Erhöhungen nicht möglich, einen im aufklärerischen Sinn anspruchsvollen Theaterbetrieb zu führen.

Zudem offenbaren sich bei genauer Beleuchtung der Preise auch kleine und größere Irritationen von außen, die auf das Theatersystem einwirken. Dies zeigt exemplarisch eine Episode aus dem Jahr 1770. Aranda verordnete in diesem Jahr, in Absprache mit dem *corregidor* Alonso Pérez Delgado, die Erhöhung der Eintrittsgelder um einen Quarto pro Person, „para el sueldo del director y corrector de obras cómicas, y se componía la entrada de 14 quartos y 8 en la grada, que son 22 quartos en comedia sencilla, y en las de teatro, 16 quartos a la entrada y 10 en grada, que son 26 quartos.“ (zit. n. Thomason 2005: 114). Beim genannten „director y corrector de obras cómicas“ handelte es sich um den Franzosen Luis Azema Reynaud, der von Aranda engagiert wurde, gleichsam um die neoklassizistische Erneuerung des spanischen Theaters in die Wege zu leiten. Barbieri notiert dazu in seinen *Papeles referentes*:

Por orden del Presidente de Castilla, Conde de Aranda de 14 de Agosto 1770, se impuso un cuarto más en las entradas, para satisfacer los sueldos de 24.000 Reales anuales á Don Luis Azema Reinaud, de nacion francés á quien se le nombró Maestro Director de los Cómicos, y 6.000 Reales vellon para Don Ignacio Lopez de Ayala para Corrector de todas las obras cómicas; cuyos cuatro maravedis se empezaron á exigir, de orden del 19 dicho del Corregidor, desde el dia siguiente 20 de Agosto. (BNE: Ms. 14016/2 (7))

Reynaud leitete in Aranjuez eine von Aranda gegründete *escuela de declamción* (Rodríguez Cuadros 2001: 115-116) und machte sich nicht nur ob der von ihm eingeführten „declamación a la francesa“ (vgl. Kap. 3.2.) unbeliebt unter Schauspielern, Publikum und kritischen Zeitgenossen. Sein Gehalt von 24.000 Reales für die Funktion des „Maestro Director de los Cómicos“ betrug nahezu das Doppelte der Jahresgage eines *autor* und lag auch deutlich über dem eines *primer galán* oder einer *primera dama*. Im Falle einer Erkrankung sollte er 12.000 Reales erhalten, im Todesfall sollte seine Frau 6000 Reales jährlich bekommen (vgl. BNE: Ms. 14016/2 (47)). Die geplante Erneuerung des gesamten Systems durch die Investition in eine einzelne Größe, *pars pro toto*, kann nicht gelingen. Das muss auch Aranda einsehen, als sechs Jahre nach Reynauds Amtseinführung der gewünschte Verbesserungseffekt ausbleibt und stattdessen zahlreiche Beschwerden eintreffen. Als Reynaud 1776 bat, seiner Frau nach Frankreich nachreisen zu dürfen, obgleich sein Gehalt an einen Aufenthalt in Spanien gebunden war, rief dies entsprechende Kritik hervor. Barbieri fasst den Disput knapp zusammen: „[Reynaud] no habia servido mas que para cobrar su sueldo, que le fué pagado hasta 2 de Julio de 1776, pues ni parecia por los teatros: él no obstante decia que habia dado buenas lecciones á la 1a Dama Josefa Figueras, á la Sebastiana Pereira, á la Mariana Raboso, y á otros;“ (BNE: Ms. 14016/2 (47): 2).

Abgesehen von hier nicht näher erläuterten Divergenzen um die Person und Aufgabe Reynauds zeigt der Fall exemplarisch den Versuch, ökonomisches Kapital wirkungsvoll in kulturelles

Kapital umzuwandeln (Bourdieu). Arandas Vision besteht aus einer kollektiven Investition in die Erneuerung des Theaters. Das ökonomische Investment soll eine kulturelle Rendite in Form von gesteigerter künstlerischer Qualität ausschütten. Doch die Investition scheitert, das investierte Kapital muss abgeschrieben werden. Im Falle Reynauds dauert es zumindest sechs Jahre, bis die offenkundige Fehlinvestition zutage tritt, bis der Handel den Unmut der Gläubiger und außenstehenden Beobachter hervorruft. Auch in anderen Fällen können ähnliche zeitliche Dimensionen beobachtet werden, die sich zwischen Ursache, Wirkung, Reaktion und Gegenreaktion eröffnen. Barbieri hält fest:

En Marzo de 1774 se acordó quitar el recargo de dos Reales por persona de las que asistían á los aposentos y tertulias de ambos Coliseos, cuyo recargo había sido impuesto por el Conde de Aranda en el año 1767 y había producido tan hondo disgusto en el público, perjudicando al par á los teatros. De resultar de esto se hizo un nuevo plan de los precios de entrada y localidades de los Coliseos, que se publicó por carteles, con fecha 2 de Abril de 1774. (BNE: Ms. 14016/2 (20))

Der hier genannte „hondo disgusto“ der betroffenen Zuschauer zog eine Neugestaltung des Preissystems nach sich, das in Teilen auf einer Preisregulierung von 1770/71 fußte (vgl. Thomason 2005: 115). Implementiert wurden die neuen Preise unter der Riege des interimistischen *corregidor* Juan Palanco.

Der Zutritt zum *coliseo* durch die beiden Pforten kostete für *comedias regulares* 14 Quartos, für *comedias de teatro* 16 Quartos, weitere acht bzw. zehn Quartos waren für den Zutritt zu *lunetas*, *corredores*, *barandillas*, *gradas* und *cubillos* zu zahlen. Die Preise für Sitzplätze variierten nach herkömmlichem Schema und bewegten sich zwischen zwei Reales im *patio*, drei auf den *corredores*, vier auf *barandillas* und *gradas* und sechs Reales auf den *lunetas*. Der Zugang zur *cazuela* kostete 21 bzw. 24 Quartos, weitere zwei (bei *comedias regulares*) bzw. drei (bei *comedias de teatro*) waren für Sitzplätze zu entrichten. Der Zugang zur *tertulia* kostete 23 bzw. 24 Quartos, Sitzplätze in den vorderen Reihen einen Real. Für *aposentos* waren je nach Position bzw. Stockwerk 32, 26 und 18 Reales zu entrichten, *cubillo* und *alojero* 30. Eine weitere Erhöhung dokumentiert Thomason (2005: 115) schließlich für das Jahr 1782. Interessant ist, dass diesmal nahezu alle Preiskategorien gleich blieben bis auf die Preise für *aposentos* bei *comedias de teatro*. Während in *comedias regulares* die Preise weiterhin bei 32, 26 und 18 Reales für *aposentos* im ersten, zweiten und dritten Stock lagen, stiegen sie für *comedias de teatro* nahezu auf das Doppelte. Auch die Preise für *cubillos* und *alojeros* waren erheblich gestiegen.

Cada aposento principal con sillan	62
Cada asiento	8
Cada aposento segundo con sillan	40
Cada asiento	6

Cada aposento 3° con sillars	24
Cada asiento	5
Cada aposento de encima de la Villa	62
Cada cubillo por entero	48
Cada asiento 1°	8
Cada uno de los 2os	5
Cada aloxero	48
Cada asiento 1°	8
Cada uno de los 2os	6
Yd. en el antepecho	6

Im Unterschied zu sämtlichen anderen Preiserhöhungen trifft diese Erhöhung speziell die höchste Preiskategorie im Theater. Sie steht damit beispielsweise konträr zu Jovellanos' Konzept, das Erhöhungen bekanntlich zuerst am unteren Ende der Skala vorsieht, und zwar als empfindliche Steigerung der Grundpreise an den Eingangstoren (BNE: Ms.9327: 70). Ein ähnliches Ziel, wenngleich weniger direkt, lässt einige Jahre zuvor bereits Armona anklingen. Dringend zu überdenken sei, so der *corregidor*, „la estructura interior de los theatros, en la distribución y aplicación de sus departamentos“ (2007: 182). Die angesprochene Verteilung ist jene von potenten und weniger potenten Theaterzuschauern im Raum, die Armona in einer Art Extremwertaufgabe neu zu berechnen versucht.

Acaso estarán errados los cálculos de la aplicación que se les da, de su cavidia y de las clases a que se destinan, con respecto a sus pagas y al concurso diario de los que pueden y no pueden gastar. Estarán errados si la mayor parte de la cavidia, y la más barata, está dada a el pueblo vajo, a los menestrales que no deven distraerse ni llevar a los theatros el dinero que deven ganar para mantener a sus hijos. Estarán errados si las lunetas son de poca cavidia y si son pocos los aposentos, porque estas partes que siempre se ocupan por la nobleza y el pueblo rico deven ser las que produzcan el mayor fondo.

„Acaso estarán errados“ – mit dieser vorsichtigen Formulierung nimmt Armona dreifachen Anlauf, um sein Anliegen vorzubringen. Die dahinterliegende Problemstellung scheint einfach: Das Ungleichgewicht zwischen „los que pueden y no pueden gastar“ ist ein quantitatives. Die Zahl jener aus dem „pueblo vajo“ übersteigt die der vermögenden Adelsschicht bei weitem. Eine Preiserhöhung in den *aposentos*, wie sie 1782 vollzogen wurde, erzielt also allein aufgrund der geringen Zahl davon Betroffener keine befriedigende ökonomische Wirkung auf den Theaterbetrieb. Die Zuschauerkapazität in den Logen und *lunetas* ist dermaßen gering, dass sie weit weg ist davon, den „mayor fondo“ leisten zu können. Armonas Lösungsansatz der Extremwertaufgabe ist zwischen den Zeilen zu suchen: Das Verhältnis von reichen und armen Zuschauern sei so zu regeln, dass daraus der höchstmögliche Gewinn lukriert werden könne. Dies bedeutet aber auch, dass der Zustrom jener armen Handwerker „que no deven distraerse ni llevar a los theatros el dinero que deven ganar para mantener a sus hijos“ schrittweise zu unterbinden ist. Erreicht werden kann dies nur durch eine entsprechende ökonomische Hürde, wie sie Armona wohl vor Augen hat, allerdings noch nicht in der Deutlichkeit eines Jovellanos

ausspricht (BNE: Ms.9327: 70). Er wolle niemandem die Türen zum Theater verschließen, halte aber viel von indirekter Ausschließung der Arbeiter, Armen und anderer niederer Bevölkerungsschichten. Für sie sei Zeit gleichbedeutend mit Geld, folglich würden sie dem Theater ohnehin fernbleiben, sobald der Eintritt zu teuer würde, so Jovellanos. Die Erhöhung der Eintrittspreise koppelt er zugleich an einen anderen, dringend notwendigen Prozess, nämlich den der deutlichen qualitativen Verbesserung des Gebotenen. Es geht also um ästhetische und künstlerische Neuerungen, die zugleich an finanzielle Strukturreformen gekoppelt sind, um das Theater zu jenem Ort zu machen, den Jovellanos als idealtypisch vor Augen hat:

una escuela para la Juventud, un recurso para la ociosidad, una recreacion y un alivio de la fatiga de los negocios de las molestias de la vida publica, y del fastidio de las impertinencias de la privada. esta carestía de las entradas alejara el Pueblo del teatro; y para mi tanto mejor. (BNE: Ms.9327: 70)

Es überrascht zunächst, dass Jovellanos ganz drastisch den Ausschluss des gemeinen Volkes auf die gleiche Stufe stellt wie dramaturgische Verbesserungen und finanzielle Umstrukturierungen. Bei eingehender Betrachtung erscheint die Reform allerdings nicht ohne die von ihm genannte Verschränkung möglich. Bis das Theater den von Armona und Jovellanos skizzierten Weg zur elitären Nationalbühne als Unterhaltungsort für jene Gesellschaftskreise absolviert hat, die mit dem höchsten kulturellen und ökonomischen Kapital ausgestattet sind, wird es mehrere Jahrzehnte dauern. Vorerst bleibt der Ausdifferenzierungsgrad niedrig, das Publikum eine heterogene Zusammenkunft von Menschen, die den Ort aus unterschiedlichen Beweggründen aufsuchen und auch unterschiedlich hohe ökonomische Ressourcen dafür zur Verfügung haben. Und vorerst strömt die größte Zuschauerzahl weiterhin allabendlich in den *patio* bzw. in die *gradas*. Auch wenn von dem bei Barrientos/Palacios et al. nur in einem Nebensatz angeführten „público poco respetuoso con los enseres del local“ (Palacios in Armona 1988: 61) die geringsten Eintrittspreise lukriert werden, bleibt es quantitativ unverzichtbar als Einnahmenquelle. Denn die „enorme cantidad“, die die Theaterhäuser laut Verfasser eines Briefes im *Diario de Madrid* vom 3. und 4. Juli 1790 regelmäßig einspielten, war just jenem Publikum zu verdanken, das sich „poco respetuoso“ gebärdete und den aufklärerischen Reformplänen mit Unverständnis und Missmut begegnete. Die von Armona goutierten „diversiones públicas“ (Armona 1988: 60) brachten, anders als die wenig erfolgreichen neoklassizistischen *comedias*, Einspielergebnisse, die die Theaterhäuser zu ökonomisch soliden Unternehmen machten und darüber hinaus den Fortbestand der Spitäler, Armenhäuser und anderer gemeinnütziger Institutionen sicherten. Die von Jovellanos und anderen Reformern eingemahnte Regulierung des Publikumszustroms mittels finanziellen Hürden konnte also auch

deshalb nicht gelingen, weil (noch) keine ausreichende Menge interessierter und entsprechend vermögender Zuschauer vorhanden war. Vorläufig galt es also, die seit Inbetriebnahme der ersten *corrales* übernommene Staffelung der Eintrittspreise aufrecht zu erhalten und darauf zu achten, dass überhaupt genügend Zuschauer Eintritt bezahlten. Immer wieder ist die Rede von Besuchern, die sich ins Innere der Häuser schummelten, ohne zu bezahlen oder die aufgrund ihres Naheverhältnisses zu Truppenmitgliedern gratis in den Zuschauerraum gelangten. Diesem Umstand wird mit beachtenswert großem personellen Aufwand begegnet. Im Auftrag des *corregidor* war es die Aufgabe des *alcalde de turno*, „mantener el orden público e impedir que nadie entrase en los teatros sin pagar“ (Varey/Shergold/Davis 1994: 14). Unterstützt wurde er dabei von seinen Ministern, einem Schreiber und zwei *alguaciles*. Diese finden sich auch in den Spielzeitabrechnungen von 1761/62 sowie 1790/91 wieder. Vergleichsweise geringe Ausgaben gingen an die „cuatro Alguaciles que tienen vara por la Cámara de Castilla“ (vgl. zu deren Aufgabenbereich Varey/Shergold/Davis 1994: 14) sowie die „Soldados que asisten para el gobierno de los coches“¹⁹⁴. Die Ausgaben für das hier angesprochene Lenken und Leiten der Kutschen rund um die beiden Häuser sind mit 6.636 Reales die geringsten in der zitierten Abrechnung. Sie sind in der Abrechnung 1790/91 nicht mehr zu finden.

Von existentieller Bedeutung für den gesamten Apparat, wenngleich wenig prestigeträchtig waren die *cobradores* an den unterschiedlichen Eingängen, Rängen und Logen des Hauses. 1761/62 werden sie als „Cobradores de Puertas, Gradas, Cazuela y Tertulias“ sowie als „Mancebos de Aposentos y Bancos“ angeführt, die zusammen 73.167 Reales erhalten. 1790/91 werden diese beiden Größen auf folgende Posten aufgeschlüsselt: „Á los mancebos que cobran en los bancos“, „Á los que cobran en los aposentos“ und „Á los cobradores de las puertas“. Die Kosten für die drei genannten Posten belaufen sich auf 98.605 Reales und bedeuten damit bereits eine wesentliche Steigerung in 30 Jahren. Hinzu kommt nun auch der „segundo [cuarto] extraordinario para los cobradores en las paradas por duelo“, der mit 54.344 Reales ebenso hoch ist wie der *cuarto extraordinario* für die Kompanien. Detaillierter schlüsselt Carlos Amigo die Gehälter der jeweiligen *cobradores* auf (BNE: Ms. 14016/1 (92), Dokumentation/Dokument 14, p. 6). Sie betragen je nach Position zwischen drei und sieben Reales pro Vorstellung, manche von ihnen erhalten allerdings „salarios fijos“ – offenbar pro Spielzeit. Die jährlichen Ausgaben für *cobradores*, die laut Amigo bei 59.544¹⁹⁵ Reales für beide Häuser liegen, legen

¹⁹⁴ Varey/Shergold/Davis (1994: 14) zitieren in ihrem Dokument 83 den Auftrag an eine Gruppe Soldaten, die „el desembarazo de coches y calles“ bewachen sollten.

¹⁹⁵ Auch hier irrt Amigo offenbar: der fünfte Teil der Gesamtkosten für *cobradores* im angegebenen *quinquenio*, nämlich 298.721 Reales, beträgt 59.744 Reales.

nahe, dass die oben genannten Gagen nicht die einzige Entlohnung darstellten. Über zusätzliche Gehälter gibt Amigos Abrechnung allerdings keinen Aufschluss.

4.2. Ambitionen: Einnahmen und Auslangen

Theater und Ökonomie sind im Spanien des 18. Jahrhunderts auf drei Ebenen fest aneinander gekoppelt, die im nachstehenden Kapitel erläutert werden sollen. Erstens fordern entsprechende Verordnungen und Auflagen vom Theater als Wirtschaftsbetrieb Schritt für Schritt mehr Effizienz und Pragmatik im Umgang mit den verfügbaren Geldern. Zweitens stellen die Mitarbeiter des Theaterbetriebs kontinuierlich finanzielle Forderungen bzw. Ansuchen um Gagenerhöhung oder Abgeltung von Sonderausgaben. Drittens schließlich ist das Postulat der Wirtschaftlichkeit und Effizienz auch Gegenstand der gezeigten Stücke. *Sainetes* und *comedias* widmen sich dem verschwenderischen Umgang mit finanziellen Ressourcen, dem unwirtschaftlichen Lebensstil, der mangelnden Produktivität und dem Müßiggang. Die neue Forderung nach Leistungsfähigkeit gerät in den Fokus vor allem neoklassizistischer, teils eigener, teils aus Frankreich importierter¹⁹⁶ *comedias*.

4.2.1. Auflagen: Die Ökonomisierung der Spielbetriebe

Nicht nur in Hinblick auf die Publikumszusammensetzung und Preisgestaltung der Eintrittsgelder steht im ausgehenden 18. Jahrhundert die ökonomische Dimension des Theaterapparats zur Debatte. Vor allem gegen Ende der Epoche wird auch versucht, durch Verordnungen von außen in den Proben- und Aufführungsprozess einzugreifen und ihn möglichst effizient zu gestalten. Die ökonomische Absicht spielt eine Rolle bei Armonas Neuregelung der Gehälter und Aufgabenbereiche von *autor* und *guardarropa* (Ms. 14016/2 (84), Dokumentation/Dokument 8 sowie Armona 2007: 199-205), aber auch bei der bereits erwähnten Erlaubnis durch Aranda, dass Truppen in den Sommermonaten auftreten und Abendvorstellungen geben dürfen. Diese Erlaubnis brachte zusätzliche Einnahmen, aber auch entsprechende Kosten mit sich (vgl. BNE: Ms. 14016/2 (38), Dokumentation/Dokument 5). Ein Hinweis auf diesen Umstand findet sich in Barbieris *Papeles referentes*.

Otras consideraciones [...] hicieron ver al Excmo. Sr. Conde de Aranda, en el tiempo de su Presidencia, el deplorable estado en que se hallaban las Compañías en la temporada de verano, los empeños que contraían sus individuos, y que, á no dedicarse á usar de medios poco regulares, no podían mantenerse hasta entrar en el invierno; por cuya causa, y de acuerdo con el Caballero Corregidor el Sr. Delgado, en

¹⁹⁶ So etwa *El fabricante de paños o el comerciante inglés* (1784) von Antonio Valladares y Sotomayor, dem Charles-Georges Fenouillot de Falbaire Drama *Le fabricant de Londres* (1771) als Vorlage diente.

el año de 1772 se les concedió el poder trabajar por la noche en los tres meses de Junio, Julio y Agosto, no obstante las órdenes de 4 de Junio de 1750, y 7 de Mayo de 1753, en que mandó S.M. que para evitar los desórdenes que fraquea la obscuridad de la noche, en la concurrencia de ambos sexos, se empezasen las comedias á las 2 ½ en el invierno y á las 4 en el verano, para que pudiesen concluirse de día. (BNE: Ms. 14016/3 (233))

Barbieris Notiz zeigt deutlich die enge Verschränkung künstlerischer, ökonomischer, sozialer und sittlich-moralischer Aspekte im spanischen Theaterbetrieb. Das Theater ausschließlich als Teil eines bereits ausdifferenzierten Kunstsystems zu betrachten, das nach den antiken Regeln der Kunst zu reformieren sei, kann daher nur zu unbefriedigenden Ergebnissen führen. Vielmehr ist es nach wie vor ein Ort der sozialen Interaktion, der dauerhaft politischen und ökonomischen Irritationen (Luhman) ausgesetzt ist. Der Zustand der Truppen in den Sommermonaten ist laut genanntem Text als „deplorable“ einzustufen, die konsequente Überlebensstrategie der Schauspielerinnen und Schauspieler, die hier nur vage mit „usar de medios poco regulares“ angedeutet wird, soll durch politische Intervention – in Form einer Spielerlaubnis für Abendvorstellungen im Sommer – unterbunden werden. Der soziale bzw. ökonomische Aspekt wird somit über den sittlich-moralischen gestellt – die Neuregelung setzt sich über eine Anordnung aus den 50er Jahren hinweg, wonach unsittliches Verhalten in der Dunkelheit durch die Regulierung der Beginnzeiten verhindert werden sollte. Die strukturellen Kopplungen zwischen den sozialen Subsystemen Theater und Politik erscheinen hier also nicht nur als einseitige Beeinflussung des Theaters durch die Politik, sondern vielmehr als Aktion und Reaktion, als wechselseitiger Kommunikationsprozess.

Vor allem die ersten Wochen der *temporada prima* zwischen Ostern und *Corpus* werden – in Hinblick auf ihren ökonomischen Aspekt – als wichtigste Zeit des gesamten Spieljahres gewertet. Nach der Fastenzeit gilt es für die neu formierten Truppen, mit neu einstudierten Stücken den Hunger der Menschen nach Schauspiel und Spektakel zu stillen. Unterdurchschnittliche Einnahmen in dieser Aufführungsperiode bedeuten also zugleich überdurchschnittlich hohe Verluste für die Schauspieltruppen. Bis 1765 fielen in diese Zeit auch die Aufführungen der *autos sacramentales* rund um das Fronleichnamsfest, die ebenfalls eine lukrative Einnahmequelle für die Truppen darstellten. Der Wegfall dieses Postens nach Verbot der Gattung bedeutete daher neuerdings finanzielle Einbußen für die Truppen. Wohl auch aus diesem Grund erteilte Aranda die Erlaubnis, dass Aufführungen auch in den Sommermonaten stattfinden durften, wie Barbieri anmerkt: „Parece que esto de las representaciones nocturnas se concedió á lo cómicos, para indemnizarles de su perdida por supresión de los Autos Scramentales“ (BNE: Ms. 14016/2 (79)). Dass diese Erlaubnis allerdings selbstredend zur Verpflichtung wurde, davon zeugt ein zur eben zitierten Notiz hinzugefügter Eintrag Barbieris. Als nämlich das Schauspielerehepaar Julián Quevedo und Lorenza Santisteban sich 1777

weigerten, im Sommer abends aufzutreten, wurde beiden mit einer Strafandrohung von 200 Ducados begegnet und so einmal mehr das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium Geld gewissermaßen als wirksames Regulativ und Steuerungselement eingesetzt.

Dies gilt auch für eine Weisung des *corregidor* Armona, die an die *autores* und *guardarropas* der städtischen Theater erging (Ms. 14016/2 (84), Dokumentation/Dokument 8 sowie Armona 2007: 199-205). Darin legte Armona die Gehälter der beiden *autores* – 1777 waren es Manuel Martínez und Eusebio Rivera – mit 14.000 Reales pro *año cómico* fest, verbunden mit einer Reihe von finanziellen und organisatorischen Verpflichtungen.

[E]n esta forma: tres mil Reales para la Casa-Ensayo que habita el Autor, un criado, esterado, carbon, luces, y demás gastos, que se le ofrezcan en ella; y los once mil Reales restantes por el encargo solo de Autor, que deberá desempeñarle con la mayor exactitud, y puntualidad, no solo en las funciones con que deben agradar al Público, sino en que el teatro esté bien asistido, y provisto de quanto se necesite en él, para que sea completa la diversion, del mismo modo que lo han practicado hasta ahora por sus adealas. (Armona 2007: 200)

Die enge Verknüpfung zwischen Beruf und Privatleben und die räumliche Gleichsetzung von Wohn- und Arbeitsort treffen auf den *autor* ebenso zu wie auf einen Handwerker. Seine Gage ist an „obligaciones“ gebunden, sein Zuständigkeitsbereich umfasst auch die Anschaffung von Requisiten und Ausstattung für die Bühne oder die Anmietung von Möbeln. Die Zahlung eines jährlichen Pauschalbetrags von 14.000 Reales soll künftig das herkömmliche Entlohnungsmodell ablösen, das sich aus einem Basislohn und diversen Sonder- und Vorauszahlungen zusammensetzte (vgl. 4.1.2.). Gefordert wird im Gegenzug Gewissenhaftigkeit im Dienste eines funktionierenden Theaterbetriebs. Höchste „exactitud“ und „puntualidad“ sind an den Tag zu legen, sowohl in den Vorstellungen als auch in Bezug auf die Ausstattung der Häuser. Ziel und Zweck der Aufwendungen ist, so legen es Armonas Ausführungen nahe, die Unterhaltung des Publikums: „que sea completa la diversión“. Hier offenbart sich, dass Armona zwar Aufklärer und Reformist ist in Bezug auf einen ‚vernünftigen‘ Umgang mit Ressourcen und Mitteln, dass er jedoch die neoklassizistischen Forderungen an ein Theater als Bildungsstätte nicht im Fokus hat. Wohl hat er bisher praktizierte Misswirtschaft mit zusätzlich ausverhandelten, erbetenen und erbettelten Fördergeldern vor Augen, die mit der künftigen Pauschalierung eingedämmt werden soll: „los siete Reales de segundo vestuario: los tres de carteles, y luz: los quatro de carteles de aviso en lo diario, que se distribuian entre el Autor, y Apuntador; y los tres de luz y arquilla“. Weniger augenscheinlich und in seiner Funktion als *corregidor* auch weniger relevant sind für ihn hingegen die langfristigen Ziele eines aufgeklärten, neoklassizistischen Theaters als Teil des ausdifferenzierten Kunstsystems. Armonas Verordnung steht bezeichnenderweise abseits zeitgenössischer Erneuerungs- und

Verbesserungsdiskurse auf der Metaebene etwa eines Jovellanos. Anstatt ‚von oben‘ auf seinen Diskursgegenstand zu blicken, ist er täglich in der Praxis damit befasst und dementsprechend widmet er sich nicht dem abstrakten ‚großen Ganzen‘, sondern den konkreten, handfesten Details des laufenden Betriebs. Registriert wird jeder auszugebende und einzusparende Real, registriert wird jeder praktizierte oder möglicherweise praktizierbare unrechtmäßige Umgang mit den verfügbaren Geldmitteln. So etwa greift Armona noch einmal auf die oben zitierten drei Reales für „luz y arquilla“ zurück, die bislang aus dem Gewinn der Truppen an den *autor* ausbezahlt wurden, allerdings „en la clase de limosnas particulares, á que contribuyen todos los Individuos“. Nun, da der *autor* entsprechend entlohnt würde, sei es nicht mehr nötig und auch nicht mehr erwünscht, diese Summe von den *limosnas* abzuzweigen und dem *autor* zukommen zu lassen.

[E]n inteligencia de que á la mas leve quexa, que se me diere sobre la contravencion de esta orden, serán castigados unos y otros con todo rigor; quedando los Apuntadores en la obligacion de presentar con tiempo al Contador del Propio una lista firmada de su mano, que acredite las limosnas legítimas que da la Compañia. (Armona 2007: 201)

Es mag überraschen, mit welcher Härte Armona seine Forderungen und Regeln formuliert. Dahinter offenbart sich die ökonomische Notwendigkeit des Theaterapparats als Erhalter eines höchst fragilen Systems, das auf die Erlöse der Truppen angewiesen ist. Ausfälle und Missbräuche jeglicher Art stellen ungewollte Irritationen dar, die Armona mit großem Engagement zu vermeiden versucht. Als bevorzugte Methode zur Stabilisierung dieses Systems wählt er die Kontrolle. Mit den ökonomischen Regulationen gehen detaillierte ‚job descriptions‘ einher. Jedem und jeder wird ein möglichst überschaubarer – und kontrollierbarer – Teilbereich zugeschrieben. So beendet Armona etwa auch die Praxis, dass der *autor* zusätzlich die Aufgaben des *cobrador*, *transportero* und *quardernillo* übernimmt und – Armona erwähnt es nicht, es ist allerdings anzunehmen – sich auf diese Art ein Zubrot verdient. Fortan sollen diese Stellen eigens ausgeschrieben und besetzt werden von „sugetos honrados, de buena vida, y costumbres“. Nicht von *hombres de bien* ist die Rede, doch zumindest ‚ehrhaften‘ Subjekten mit tadellosem Lebenswandel sollen die angegebenen Stellen vorbehalten sein – Armona verwendet hier einmal mehr den von ihm häufig gebrauchten Stehsatz „de buena vida y costumbres“. Um die Botschaft hinter dem Diskurs zu deuten, müssen Armonas Darlegungen einmal mehr ex negativo gelesen werden. Es muss (wie in Kap. 2.1.2.) davon ausgegangen werden, dass den genannten Geboten eine signifikante Zahl nicht erwähnter Anlässe und Vorfälle zugrunde liegt, etwa wenn es um die Finanzierung der Ausstattung geht.

Todo lo que las partes de Compañia tengan que sacar al teatro para vestir las piezas, ha de ser de su cuenta; pues con esta consideracion les está señalada la racion diaria; y deberá el Autor precisarles á que

lo executen, tanto á las mugeres, como á los ombres, sin admitirles escusa alguna mediante á que serán inútiles todas las diligencias que practiquen para su abono en la Caxa, la qual solo deberá admitir las partidas que sean de legitimo gasto, como son alumbrado, Soldados, iluminacion de faroles, adealas de Compañía, velas de los Músicos, carteles del Apuntador, y demás partidas señaladas, y en que no pueda ofrecerse duda. (Armona 2007: 202)

Armonas klare Aufgabenverteilung geht einher mit einer deutlichen Abgrenzung der einzelnen ökonomischen Zuständigkeitsbereiche voneinander. So ist etwa der *guardarropa* allein dafür verantwortlich, außergewöhnliche Anschaffungen zu tätigen. Er muss den entsprechenden Beleg in der *contaduria del propio* vorweisen, „á fin de que no se dupliquen estos gastos, y sirvan en lo sucesivo“. Die übliche Ausstattung der Häuser anzuschaffen und zu verwalten, obliegt weiterhin den *autores*. Armona führt eine lange Liste notwendiger Dinge an, die er zur Grundausrüstung des Theaters gehörig wissen will und schließt diese Liste mit der Bemerkung „Y a este modo todo lo demás que se ofrezca, y se sacaba por su adeala, á exepcion de lo que deben llevar por su racion las partes de Compañía“. Die *raciones*, mit denen die Schauspielerinnen und Schauspieler bedacht werden, dienen bekanntlich der Finanzierung von Kostüm und Maske. Das enge finanzielle Korsett, das Armona den Mitgliedern der Kompanien und vor allem *autor* und *guardarropa* anlegt, soll Misswirtschaft vorbeugen und geordnete Abläufe garantieren. Interessant scheint die enorme Divergenz zwischen derartigen Vorgaben einerseits, die das Theater als ökonomischen Betrieb und Verwaltungsapparat betreffen, und andererseits den Vorstellungen von einem künstlerisch anspruchsvollen neuen Theaterkonzept im aufklärerischen Sinn. Armona reguliert und reorganisiert Prozesse, ordnet Funktionen und Aufgabenbereiche zu und lässt kaum Interpretationsspielraum, wenn es um die Zuteilung und Verwendung der Mittel geht. Die Vorgabe, welche Aufwendungen aus welchem Budget zu bezahlen sind, mag für ihn der erste Schritt in Richtung eines regulierten, geregelten aufklärerischen Theaters sein. Die Gründe, warum dies trotz enormer Bemühungen nicht gelingt, sind sowohl außerhalb als auch innerhalb des Funktionssystems Theater zu suchen. Zum einen liegen Armonas Überlegungen außerhalb des eigentlichen, autopoietischen Prozesses, in dem sich das Subsystem Theater wiederkehrend erneuert und erhält. Seine ökonomischen Richtlinien wirken an den Systemrändern einer möglichen Entwicklung hin zum ausdifferenzierten Kunstsystem irritierend und einschränkend entgegen. Zum anderen greift Armona ausschließlich auf Faktoren innerhalb des laufenden Betriebs zurück, tauscht sie gegebenenfalls gegeneinander aus, ohne allerdings die vorherrschenden Strukturen grundlegend zu ändern. Seine wenig effektive Intention ist es, mit dem vorhandenen ‚Alten‘ notwendiges ‚Neues‘ zu schaffen. Das zeigt sich unter anderem in der Festlegung der Pflichten

der „Guardaropas“¹⁹⁷. Armona teilt ihnen Aufgaben zu, die bislang im Zuständigkeitsbereich der *autores* lagen, etwa „El alumbrado de la punta del tablado“ und kürzt zugleich den entsprechenden Etat von 40 Reales pro Aufführungstag auf künftig 30 Reales. Lediglich im Sommer wird angesichts der erhöhten Wachsmenge für die Abendvorstellungen ein Real mehr ausbezahlt. Es sei ausdrücklich verboten, auf die Liste des *guardarropa* Dinge bzw. Sonderausgaben zu setzen, die eigentlich aus dem regulären Budget zu begleichen sind, so Armona, „y mando á los Apuntadores principales cuiden de que se observe con la mayor exactitud esta formalidad al tiempo que firmen la lista, dando cuenta en la Caxa si las hallaren defectuosas: en inteligencia de que serán castigados severamente si no correspondiesen á esta confianza.“ (Armona 2007: 205). Neuerlich findet sich hier die eingeforderte „mayor exactitud“, mit der dem jeweiligen Verantwortungsbereich nachzukommen ist, neuerlich geht die Forderung mit einer strengen Strafandrohung bei Missachtung einher. Zwei Gepflogenheiten können, abermals ex negativo, aus dem Zitierten herausgelesen werden: zum einen die Gewohnheit, das Budget der Truppen zu schonen oder sogar aufzubessern, indem reguläre Ausgaben als Sonderausgaben deklariert und eigens verrechnet werden, zum anderen die mangelnde Überprüfung dieser Praxis. Was Armona in seinem Reglement durchgängig einfordert, ist demnach zu vergleichen mit buchhalterischen Vorgaben und Compliance-Regelungen in den Kulturbetrieben des 21. Jahrhunderts. Falsch deklarierte oder doppelte angeführte Ausgaben, zu hohe Sonderzahlungen oder ungerechtfertigte Zuschüsse sollen mit Armonas engagierter Neuregulierung fortan unterbunden werden. Das Dokument ist unterzeichnet am 22. März 1777 und zählt zu einem der ersten Schriftstücke Armonas in seiner neuen Funktion. Der *corregidor* setzt auf ein Mehraugenprinzip und lässt Abschriften seiner Verordnung an *autores*, *guardarropas* und *apuntadores* principales übermitteln sowie je ein Exemplar in der *sala de ensayo* sowie in der *contaduría del propio de comedias* anbringen. Die hier exemplarisch analysierte Verordnung zählt zu einer Reihe ähnlicher Vorgaben und Vorlagen, mit denen die städtischen Theaterbetriebe konfrontiert waren. Hinter dem augenscheinlichen Bestreben nach Verbesserung und Effizienzsteigerung steht unweigerlich das Verlangen nach lückenloser Kontrolle und hierarchischer Ordnung. Zugleich ist dieses Bestreben Teil einer Dynamik, die das gesamte Jahrhundert hindurch zu beobachten ist. Es geht um die Dynamik zwischen Vorgaben und Verboten auf der einen und Bittgesuchen auf der anderen Seite. Nicht zuletzt diese beiden Operationen tragen wesentlich zur ständigen autopoietischen Erneuerung und Fortführung des gesellschaftlichen Subsystems bei.

¹⁹⁷ Armona schreibt dieses Wort durchgängig mit einfachem ‚r‘.

4.2.2. Aufbegehren: Forderungen von Dichtern, Schauspielern und Musikern

Am 18. März des Jahres 1784 geht beim Ayuntamiento de Madrid ein Beschwerdebrief des Musikers Christoval Andreozzi (an anderer Stelle auch in der Schreibweise Cristobal Andreози), erster Geiger in der Kompanie von Eusebio Rivera, ein (AM 3-474-7). Er hätte, so schreibt er, um ein Zimmer in unmittelbarer Nähe zu den Theatern der Stadt angesucht und daraufhin eine Unterkunft auf der Plaza de Antón Martín 7 bekommen. Nun beklagt er die seiner Auffassung nach unangemessene Höhe der Miete, denn die im Haus befindliche Fleischerei Sorge nicht nur für Lärmbelästigung durch die ein- und ausgehenden Menschen, sondern auch für störenden Gestank und zahlreiches Ungeziefer. Man möge also zumindest die Miete auf ein Minimum senken, so der Unterzeichner des Briefes. Am 8. Juni desselben Jahres folgt die Stellungnahme des Architekten Matheo Guill, der das Zimmer begutachtete und vermaß und die jährliche Miete von 2408 Reales als angemessen erachtete. Weitere zwei Wochen später merkt Dionysio de la Torre in einem Kommentar an, dass ihm eine Miete von 2500 „mui regular y moderado“ erscheine, ergo „no admite la vaja que solicita el expresado Andreози“. Schließlich leitet José Antonio Armona das Schreiben Andreozzis an die *junta de propios y sisas de Madrid* weiter, die am 18. August 1784 die Causa mit der Formel „No ha lugar“ für beendet erklärt. Andreozzis Schreiben mag als anekdotische Episode ohne konkreten Bezug zum Theater gesehen werden, in einem wesentlichen Aspekt reiht es sich jedoch ein in die zahlreichen archivierten Schreiben betreffend das Theaterleben der Epoche: Der Großteil der Korrespondenzen betrifft Gagen, Zahlungen sowie finanzielle Zuwendungen oder Belastungen. Auch die Bitte um Versetzung in andere Städte oder an andere Positionen innerhalb derselben Kompanie geht zumeist mit ökonomischen Forderungen einher. Dieser Umstand soll anhand ausgewählter Korrespondenzen exemplarisch vor Augen geführt werden. Dokumentiert wird in diesem Umstand ein beständiges Handeln und Verhandeln um Bezüge und Arbeitsleistung, um Sonderausgaben und Sonderzahlungen. Die Antragsteller sind zumeist Schauspielerinnen und Schauspieler oder Orchestermusiker, aber auch die *autores* und Schriftsteller richten ihre Ansuchen regelmäßig an die *junta de teatros* oder den *corregidor*. Formal handelt es sich bei nahezu allen in BNE und *Archivo Municipal* archivierten Briefen um einseitige Bögen im hochformatigen Din-A4-Format. Nur die ersten Zeilen füllen die gesamte Blattbreite aus, der weitere Text steht nach einer vertikalen Faltung des Bogens nur in der rechten Spalte geschrieben. Die linke Spalte blieb zunächst frei, später notierten die Adressaten dort ihre entsprechenden Vermerke. Nach der Längsfaltung erfolgte eine Querfaltung, die Außenseiten wurden mit Initialen der Absender und Adressaten versehen. Interessant erscheint, dass auch Briefe unterschiedlicher Absender dasselbe Schriftbild

aufweisen. Es liegt also nahe, dass jeweils derselbe professionelle Schreiber mit dem Verfassen beauftragt wurde. Nicht nur formal, auch inhaltlich gehorchen die Bittschriften gewissen Regeln der Kommunikation in Hinblick auf An- und Abformulierungen. Mit der gängigen Formel „[Name des Bittstellers oder der Bittstellerin] con el respecto devido dize“ bzw. „[...] con el mayor respeto dice“ (vgl. etwa ein Schreiben der Schauspielerinnen María Mayor Ordoñez, BNE: Ms. 14016/1 (66), Dokumentation/Dokument 11) wird der Brief zumeist eingeleitet, mit der ebenfalls üblichen, bereits zitierten Formel „No ha lugar“ werden die Bitten gegebenenfalls abgeschmettert und die Fälle für beendet erklärt. Wenn systemtheoretisch von Kommunikation als „kleinstmögliche[r] Einheit eines Systems“ und zugleich als „elementare[r] Operation der Gesellschaft“ (Luhmann) gesprochen werden kann, so geht es im konkreten Fall um die elementare Operation einer hierarchisch organisierten Theatergesellschaft des 18. Jahrhunderts, durch die ebendiese Hierarchie autopoietisch hergestellt und stets aufs Neue untermauert wird. Drei Aspekte sind hervorzuheben, die zur Stabilisierung dieses hierarchischen Gefüges beitragen. Erstens die Richtung: Der Kommunikationsprozess verläuft stets von unten nach oben, initiiert vom untergeordneten Bittsteller, der sich an die übergeordnete Institution wendet, niemals umgekehrt. Zweitens die quantitative Komponente: Dem umfangreichen Textkonvolut des Bittstellers wird eine knappe, wortarme Resonanz entgegengebracht. Nicht immer passiert die Causa mehrere Instanzen, nicht immer ist sie Gegenstand mehrerer Befassungen wie im eingangs genannten Fall Andreozzis. Häufiger lässt eine Randnotiz an der linken Seite des Blattes darauf schließen, dass sich die *junta* in einer ihrer Zusammenkünfte einmalig mit der jeweiligen Forderung oder Bitte befasst und dabei ihren entsprechenden Entschluss letztgültig kundgetan hat. Sie unterbindet damit zumeist jegliche Anschlusskommunikation (Luhmann) und erfüllt somit den dritten Aspekt: die Fortdauer oder Beendigung der Kommunikation. Begonnen wird der Kommunikationsprozess von ‚unten‘, beendet wird er von ‚oben‘. Die Dauer bzw. Ausdehnung des Kommunikationsprozesses wird somit stets von der übergeordneten Institution bestimmt. Die Briefe der Bittsteller gehorchen zudem einer etablierten Dramaturgie. Diese beginnt mit bereits erwähnten, anfänglichen Höflichkeits- und Respektbekundungen, gefolgt von einer Darlegung der eigenen Position und Funktion sowie der Hervorhebung eigener Verdienste und Leistungen und, daran anschließend, dem tatsächlichen Anliegen des Schreibens. Nach einer weiteren Erläuterung wird diese Bitte am Ende des Briefes redundant, jedoch mit Nachdruck, noch einmal vorgebracht. Argumentiert wird sowohl kausal als auch chronologisch und biografisch, wie dies etwa aus einem Schreiben

des Dramatikers Ramón de la Cruz aus dem Jahr 1766 hervorgeht (BNE: Ms. 14016/1 (56)).¹⁹⁸ Dieser sichert seine Bitte um einen ‚Druckkostenzuschuss‘ für die ersten beiden Bände seiner gesammelten Stücke vierfach argumentativ ab. Zunächst verweist er auf seine erfolgreiche Laufbahn im Hof- und Volkstheater. Beide Pole zu verbinden soll an dieser Stelle offenkundig als wesentliches Qualitätsmerkmal und Vergabekriterium aufscheinen. Darüber hinaus wählt der Dichter den strategisch interessanten Schritt, nicht allein auf das Geschmacksurteil des Publikums zu verweisen, sondern auch auf den wirtschaftlichen Nutzen, den er durch seine Stücke erwirkte. Ebenfalls auffallend ist eine Art ‚Präzedenz-Klausel‘, die hier zum Einsatz kommt: Er habe noch nie um etwas gebeten, so der Dichter, dies sei sein erstes Ansuchen um finanzielle Unterstützung. Es folgt schließlich – viertens – die Zusicherung, das Darlehen ehestmöglich zurück zu zahlen. In der Zwischenzeit würde er mit all seinen Möbeln dafür bürgen. Die *junta* vom 9. April 1767 (BNE: Ms. 14016/1 (62)) nimmt das Schreiben zur Kenntnis und gewährt dem Bittsteller 6000 Reales als Vorschuss. Die Causa ist somit erledigt. Neben derartigen Ansuchen um Vorschüsse und Sonderzahlungen geht es in vielen Fällen – besonders in Schreiben von Schauspielerinnen und Schauspielern – um alltägliche, augenscheinlich nicht zu bewältigende finanzielle Sorgen. So klagt etwa Alfonso Navarro, *cantado* in der Truppe von Martinez, in einem Brief vom 6. August 1784 (BNE: Ms. 14016/3 (115)), dass er seinen Vater sowie zwei unverheiratete Schwestern, seine Ehefrau und zwei Kinder zu erhalten habe,

y serle imposible mantener estas obligaciones con el corto partido que percive, No le queda al exponente mas recurso que acogerse a la notoria benignidad de V.S. para que atendida la miseria del que expone, tenga V.S. a bien colocar a su Padre Gabriel Navarro, en una de las plazas de Cobrador, u otra de las muchas, que tienen estos Coliseos, pues con solo este pequeño producto podrá remediar las continuas vexaciones que padeze, respecto á hallarse en el mas deplorable estado[.]

Navarros Strategie weicht von den gängigen Ansuchen um höhere Gagen oder Tagesrationen ab, er wählt einen ‚nachhaltigeren‘ Weg, dem ökonomischen Dilemma ein Ende zu bereiten. Lediglich das „pequeño producto“ eines *cobrador* reiche seinem Vater aus, um über die Runden zu kommen. Navarros Schreiben zeigt zugleich exemplarisch, dass Beträge wie die genannten 6000 Reales, die Ramón de la Cruz gewährt wurden, zu den Ausnahmen zählen. In der Mehrzahl der Fälle handelt es sich um geringe Summen, die in langen, ausschweifend

¹⁹⁸ Barbieri führt in seinen *Papeles referentes a los teatros de Madrid* Originaldokumente und Abschriften an, vielfach fasst er die Inhalte der im AM aufbewahrten Bittbriefe auch in eigenen, knappen Worten zusammen. Als Grundlage und Stoff für Analysen sollen sie im folgenden Kapitel dennoch herangezogen werden, zumal Barbieri – bewusst oder unbewusst – über die angeführten verbalen Anbahnungen und Anformulierungen hinwegsieht und unmittelbar zu den Kernanliegen der Schriften vordringt. Wenn dadurch nicht in jedem Fall die – zumeist ohnehin vorgegebenen Kommunikationsregeln gehorchende – Argumentationsstrategie nachvollzogen werden kann, so bleiben die zu verhandelnden Gegenstände, die Forderungen, Angebote und Gegenangebote der Verhandlungspartner dennoch nachvollziehbar.

formulierten Briefen buchstäblich ‚erbettelt‘ werden müssen. In Navarros Fall ist die Antwort der *junta* bzw. des *corregidor* nicht überliefert, sie scheint aber negativ ausgefallen zu sein, wie ein weiteres Schreiben des Schauspielers vermuten lässt. Am 25. Februar 1786, so notiert Barbieri, richtet sich Alfonso Navarro an Juan de Lavi, *contador del propio de comedias*:

dice que hace 6 años que sirve en la parte de cantado, llevando diariamente todo el peso del trabajo. dice que tiene muger, dos hijos, padres y dos hermanas que mantener. – Informa este memorial el Contador del Propio de Comedias Don Juan de Lavi, favorablemente, diciendo „Entre todas la partes de cantado de la Comp.a de Manuel Martinez, despues de Miguel Garrido, el que mas se aventaja en el trabajo es Alf.o Navarro, y lo acredita la aceptacion que logra en el público[.]“(BNE: Ms. 14016/3 (173))

Auch hier argumentiert Navarro zunächst mit der großen finanziellen Bürde, die er zu tragen hätte, und er betont diesmal zusätzlich die Leistung, die er als Sänger im Theater stets zu erbringen hätte. Nach den beiden Negativargumentationen folgt schließlich die Fokussierung auf seine Meriten. Einmal mehr ist das Geschmacksurteil des Publikums ein wesentliches Kriterium, auch wenn es um ökonomische Aspekte geht. Diesmal erhält Navarro die erbetene Zulage, seine *ración diaria* wird von fünf auf sieben Reales angehoben, „además de su partido“. Ähnliche Verhandlungen um Gagen, Einnahmen und Ausgaben werden auch in den Jahrzehnten zuvor kontinuierlich geführt. So lässt etwa Maria de Guzman, *segunda dama* in der Truppe von Maria Hidalgo, am 22. März 1768 wissen, „que desde el año 1766 no solo ha representado, sino que ha cantado en todas las tonadillas y zarzuelas de música de su tiempo, lo cual la ocasionó un gasto de trages que no puede soportar con su costo partido de 2.a dama; por lo tanto pide que se la exima del cantado.“ (BNE: Ms. 14016/1 (79) Hervorhebung original). Der Bitte um Befreiung von den Gesangspartien wird nicht stattgegeben, wohl aber gewährt man der Sängerin und *segunda dama* eine Gagerhöhung, „por el trabajo de cantar dos Reales más diarios, sobre los seis que la correspondian como 2.^a dama, teniendo en consideracion el merito de esta parte“. Der Ablauf der Verhandlungen gehorcht gewissermaßen den Gesetzen des Arbeitsmarktes, die Verhandlung um Reduktion des Arbeitspensums wird umgekehrt zur Verhandlung um Erhöhung der Gage. Während jedoch beim männlichen Bittsteller Navarro die Pflichten des Familienvaters und Ernährers in den Vordergrund rückt, stehen bei der weiblichen Bittstellerin ästhetische Aspekte im Vordergrund: Die Schauspielerin, hat für ihre Garderobe selbst aufzukommen und ist dabei mit wesentlich aufwendigeren Anschaffungen konfrontiert als ihre männlichen Kollegen.¹⁹⁹ Diese Vorgabe führt mitunter zu ungewollt komischen Anblicken auf der Theaterbühne, wie etliche zeitgenössische Berichte dokumentieren, zugleich

¹⁹⁹ Diese Praxis findet sich im europäischen Theater noch bis ins späte 19. Jahrhundert und ist bisweilen in den Dramen selbst verbürgt, vgl. etwa Arkadinas Klage „Meine Toiletten richten mich zugrunde“ in Anton Tschechows *Die Möwe*.

schwindet damit die Attraktivität großer bzw. vielfältiger Rollen, die unweigerlich mit großen Ausgaben verbunden sind. Vor allem die Auftritte in den kurzen Musiktheaterstücken sind offenbar mit großem kostümtechnischen Aufwand verbunden. Barbieri notiert dazu eine Begebenheit am Ende des 18. Jahrhunderts (14076/1 (58)): „La Lorenza Correa en memorial de 10 de Marzo de 1791 pidió que la quitaran de ser 4.a dama de música y que la pusieran en último lugar, porque así tendria menos trabajo y menores gastos“. Die genannten „gastos“ sind auch in diesem Fall am ehesten dem Erwerb adäquater Kostüme geschuldet, der Wunsch nach „menos trabajo“ entspringt einem enormen Pensum an neu zu lernenden Gesangspartien pro Spielzeit. Im Fall Correas offenbart sich hinter dem offensichtlichen Wunsch nach Gagenerhöhung jedoch ein weiteres Anliegen, wie Barbieri zusammenfasst:

[S]obre este memorial informaron reservadamente el Contador de Propio de Comedias D.n Juan Bautista de Lavi y Zavala, el Autor Manuel Martinez y D.n Cristobal Andreozi maestro de música de la interesada, los cuales convinieron en que el motivo de la peticion era que no queria suplir las faltas de la Nicolasa Palomera (como lo habia hecho el año anterior), y que de no concederla lo que pedia pensaba irse á Cadiz, donde la solicitaban, y despues volver á las Comp.as de Madrid con habilitacion del tiempo que habia faltado, para no perder la antigüedad y asegurar la jubilacion. Despues añadian los informantes: „La suplicante no está desatendida; su madre ha asegurado ya su subsistencia, y el padre y la hermana se hallan en Partido; por cuya razon se cree que las causas que expone son excusas para que la dejen libre, ó lograr aquí mayor interes! – Le acordó tan solo colocarla en la parte de 5.a dama. (BNE: Ms. 14076/1 (58))

Nicht die Bittstellerin selbst ist es, die ihre Causa darlegt, sondern drei Herren mit gewichtigerer Stimme bringen das Anliegen vor und geben zugleich ihre Einschätzung des Falles bekannt. Verhandelt werden nicht nur aktuelle Arbeitsleistung und Gage, sondern auch mögliche künftige Wirkungsstätten und nicht zuletzt die künftige soziale Absicherung und der Pensionsanspruch der Bittstellerin. Mehrere Zeugen werden in der Causa vorgeladen, die sämtlich gegen die Intention der Antragstellerin aussagen, so dass schlussendlich einzig die Rückstufung derselben an die Stelle der *quinta dama* veranlasst wird.

Der Wunsch, die Hauptstadt zu verlassen und an anderer Wirkungsstätte zu besseren Konditionen zu arbeiten, ist über das gesamte Jahrhundert hinweg ein häufiger Verhandlungsgegenstand. Einmal mehr folgen diesbezügliche Diskussionen dem streng hierarchischen Schema. Die Ansuchen um Versetzung langen zumeist in der spielfreien Fastenzeit ein, bevor die Zusammenstellung der Truppen für die nächste Saison beginnt. Barbieri dokumentiert zahlreiche solcher Ansuchen in seinen *Papeles referentes*, zumeist vom folgenden Typus:

En 27 Febrero 1774 presentó un memorial la Mariana Raboso pidiendo licencia para escriturarse fuera de Madrid, puesto que aquí no ganaba bastante para poderse mantener , y no habian querido dar colocacion en el teatro á un hermano suyo._ La Junta de formacion la dejó marchar, dandola la licencia que pedia. (BNE: Ms. 14016/2 (20))

Barbieris Beobachtung legt zwei Aspekte des Madrider Theatergeschehens offen. Zum einen ist das Schauspielmetier bekanntermaßen Familiensache. Eltern und Kinder, Ehepartner und, wie im vorliegenden Fall, Geschwister verdienen ihren Unterhalt häufig in denselben Kompanien oder versuchen, zumindest in derselben Stadt engagiert zu werden. Zum anderen gestaltet sich die finanzielle Situation für Schauspielerinnen und Schauspieler in Madrid spürbar schlechter als in anderen Städten. Darauf deuten mehrere Korrespondenzen hin, unter anderem ein Brief von Catalina Trombeta vom 9. März 1777 (BNE: Ms. 14016/2 (50)), die darum bittet, von Madrid nach Barcelona wechseln zu dürfen. Sie habe das Angebot bekommen, dort für 100 Reales pro Tag zu spielen, „logrando con el poder mantenerse“. Auch das Klima dort sei ihrer Gesundheit zuträglicher, doch der *corregidor* von Madrid habe ihr untersagt, zu gehen. Sie bittet nun den Empfänger des Briefes²⁰⁰ den *corregidor* umzustimmen. In den zahlreichen schriftlich dokumentierten Ansuchen um Weggang oder Verbleib in einer Stadt steht neben den familiären Beweggründen der ökonomische Aspekt im Zentrum. Nicht immer stimmen attraktive Angebote von Spielstätten und die Erlaubnis, dorthin zu gehen, zeitlich überein, wie der Fall der Schauspielerin Luisa Callejo darlegt (BNE: Ms. 14016/2 (17)). Sie sei, so schreibt sie, angehalten worden, in der Truppe von Manuel Martinez als *sobresaliente* zu spielen. Sie ging dem Auftrag nach,

„como debía perdiendo los grandes intereses de lo que en disputa, las ciudades de Malaga y Esija tenian por llebarla, y lo que con empeño de ambos Pueblos le ofrecían, como consta a V.S. y a las dos Compañias, como al exmo D. Conde de Aranda, llegó aqui y para cumplir con la parte en que la colocaron, a tenido diferentes gastos de ropa que tubo que haserse nueva. (BNE: Ms. 14016/2 (17))

Abermals ist das Engagement in der Madrider Truppe mit erheblichen Kosten für Kostüme verbunden, einmal mehr ist Madrid als Arbeitsort ungleich weniger attraktiv für die Antragstellerin als etwa Engagements in den südlicheren Städten Écija oder Málaga. Der Aufwand für ihre Kostüme hätte 7500 Reales betragen, schreibt die Schauspielerin weiter, „como consta en casa del Mercader de la puerta de Guadalaxara como hase constar à V.S. J/I[?] le he pagado lo que he podido“. Zudem habe ihr der *autor* Manuel Martinez Geld gegeben, „para poner la Casa“. Nach derart hohen Ausgaben für einen Existenzaufbau in Madrid habe sie, schlecht beraten, dennoch abermals um Erlaubnis angesucht, aus Madrid wegzugehen, im Glauben, die Angebote aus Ecija und Malaga würden noch bestehen – mit verheerenden Folgen, wie die Schauspielerin schreibt.

[M]e hallo en Malaga concluidas las Comedias, y en Ecija ajustadas las que necesitan, y siendo una muger desvalida sin tener à quien bolber la Ca? a recurro a la piedad y caridad de V. S. y de la de la Junta

²⁰⁰ Leider konnte der Adressat nicht eruiert werden.

de los Señores se conpadescan de mi y por este año me dejen colocada en una de las Compañías en la parte que ha ocupado.

Die Spielstätte bzw. der Platz in einer Truppe wird zur alleinigen Existenzgrundlage des Antragstellers oder der Antragstellerin. Dafür werden existenzielle Hürden wie die Neuausstattung mit Kostümen und die Suche nach einer Unterkunft in Kauf genommen. Gage und *raciones* lassen kaum ökonomischen Spielraum, die Frage nach dem künstlerischen Engagement ist unweigerlich verbunden mit der Frage nach der ökonomischen Existenzsicherung.

Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass vielfach die Strategie gewählt wird, dem eigenen Anliegen durch die Unterstützung namhafter Fürsprecher mehr Gewicht zu verleihen. Neben Schauspielerinnen und Schauspielern greifen auch Orchestermusiker darauf zurück. Im Fall des Geigers Christoval de Ronda wendet sich sein Fürsprecher Tomás de Iriarte in einem Brief freundschaftlich an den *corregidor* Armona:

Amigo y Sr. Siempre estói cansando á Vm. con impertinencias musicales; pero procuro no molestarle con otras pretensiones que aquellas en que tengo particular empeño. Tal es el que ahora me atrevo á hacerle, confiado en su bondad, á favor de D. Christoval de Ronda, cuyos meritos expresa el adjunto memorial. Por él verá Vm. que siendo Violin supernumerario de los de segunda clase, no es irregular pase á serlo de la primera, teniendo como tiene buena escuela y bastante práctica y destreza, adquirida mucha parte de ella en las Academias de mi casa. He de merecer á Vm. condescienda á su solicitud bien fundada, á cuya nueva prueba de la amistad de Vm. quedará siempre reconocido su afecto Amigo y obligado Servidor. Tomas de Yriarte. Hoi 30. (BNE: Ms. 14016/3 (4))

Auch dieses Schreiben weist, wie die bereits zitierten, etliche feststehende Wendungen und Formulierungen auf. Die Höflichkeitsformeln liegen hier allerdings eine Ebene über den zuvor genannten, anstelle der hierarchischen steht die freundschaftliche Beziehung, die Gesprächspartner liegen in Bezug auf Intellekt, Einfluss, Bildungskapital und kulturelles Kapital auf einer Ebene. Der aufklärerische Freundschaftsbegriff wird gleich zu Beginn des Schreibens bemüht, wie das erste Wort „amigo“ zeigt, das am Ende noch einmal in zweifacher Form genannt wird – neben Armonas „amistad“ ist es die Bezeichnung Iriartes als dessen „afecto amigo“ und „obligado Servidor“. Die Wirkung der beiden Wörter wird jeweils durch ein beigefügtes Adjektiv noch verstärkt. Doch die gute Beziehung allein reicht nicht als Argumentationsgrundlage, weshalb auch die „meritos“ des Genannten, seine „buena escuela“ und die „bastante práctica“ hervorgehoben werden. Die gute Ausbildung – stets eine aufklärerische Forderung für alle künstlerischen Bereiche im Theater – wird komplettiert durch praktische Erfahrung just in Iriartes eigenen *academias privadas*. Iriarte bewegt sich einmal mehr auch mit der Erwähnung dieses Umstands im aufklärerischen Diskurs. Der Grund für den gewünschten Aufstieg seines Schützlings, die ökonomische Besserstellung, findet in seinem

Schreiben keine Erwähnung. Er weiß ebenso gut darum wie der *corregidor* selbst, sie muss also nicht explizit gemacht werden. Stattdessen beruft er sich auf andere Umstände. Der genannte Geiger bewege sich in höchsten Bildungs- und Kulturkreisen, er wohne den privaten *academias*, den Zusammenkünften der damaligen aufklärerischen Elite bei, wenn auch lediglich als Musiker, dessen Tätigkeit in der künstlerischen Interpretation und nicht in der künstlerischen Kreation liegt.

4.2.3. Aufrufe: Die Ökonomisierung des neoklassizistischen Dramas

Noch einmal soll an dieser Stelle Cándido María Trigueros' Stück *Los Menestrales* (vgl. Kap. 2.3.) herangezogen und genauer untersucht werden – diesmal auf seine ökonomischen Aspekte, Hintergründe und Umstände hin. Stückinhalt, Struktur und Rezeption des Werkes zeigen gleichermaßen, wie eng die strukturellen Kopplungen zwischen Kunst und Ökonomie parallel auf mehreren Ebenen verlaufen, wie sehr ökonomisches Denken und Argumentieren als Propagieren einer neuen Produktivität und Effizienz am Ende des Jahrhunderts bereits um sich greifen.²⁰¹ Im Frühjahr des Jahres 1784 geht das Drama als Siegerstück aus dem in Kap. 2.3. erwähnten Wettbewerb hervor, im Herbst desselben Jahres wird in Zaragoza erstmals in Spanien ein Lehrstuhl für *Economía Civil y Comercio* gegründet (vgl. dazu Tschiltschke 2014: 283 sowie García Pérez 1974), als Hervorbringung einer der zahlreichen *Sociedades Económicas de Amigos del País*, die nach Vorbild der *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* in Spanien und den Kolonien gegründet werden.²⁰² Auf Initiative des Ministers Campomanes etwa wird 10 Jahre nach der baskischen Gesellschaft die *Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País* gegründet, vor der Jovellanos einige seiner bis heute bedeutendsten Reden hält, darunter den *Elogio de Carlos III*. Er und Campomanes – beide dienen Trigueros als Vorlage für den weisen, aufgeklärten Don Juan (vgl. Kap. 2.3.2. sowie abermals Bittoun 2001: 108) – sind *homini oeconomici* im besten aufklärerischen Sinn²⁰³ und auch der inhaltliche Fokus liegt in weiten Teilen des Stücks auf der Divergenz zwischen der

²⁰¹ Als weitere Beispiele für Dramen, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts bzw. um die Jahrhundertwende der Ökonomie als Handlungsgrundlage, Motiv oder Plot bedienen, seien an dieser Stelle Francisco Duráns *La industriosa madrileña y fabricante de Olot* (1790, zu einer interessanten Lesart des Stückes nicht nur auf seine ökonomischen, sondern vor allem religiösen Aspekte hin vgl. Schuchardt 2015) sowie María Rosa Gálvez' *La familia a la moda* (1805, vgl. Tschiltschke 2014) genannt.

²⁰² Vgl. dazu u.a. Franco Rubio (2002), die sich insbesondere den *Sociedades gaditanas de Amigos del País* und dem Begriff der *sociabilidad ilustrada* widmet. Für eine grundlegende, ebenso umfang- wie aufschlussreiche Darstellung der Entstehung und Entwicklung der *Sociedades Económicas* sei auf Enciso Recio (2010) verwiesen. Er widmet sich insbesondere den Protagonisten dieser Gesellschaften und ihren Visionen. Encisos Untersuchung basiert auf der These, dass die wirtschaftliche Entwicklung des Landes einem glücklichen Zusammentreffen von privaten und öffentlichen, regierenden und regierten Instanzen zu verdanken sei, und er nennt folglich die *Sociedades de Amigos del País* als eines der wichtigsten Resultate dieses Zusammentreffens.

²⁰³ Vgl. zum Terminus *homo oeconomicus* Schuchardt/Urban 2014a, bes. FN 13.

weisen Wirtschaftlichkeit eben jenes Don Juan oder eines Justo, und irrationaler Verschwendung, wie sie der Schneider Cortines an den Tag legt. Dieser hat sein gesamtes Vermögen dem Wunsch nach sozialem Aufstieg in Form eines Adelstitels geopfert und auch die Tochter soll mittels Heirat in den Adelsstand erhoben werden.

Die moralische Intention des Stückes, den Protagonisten und mit ihm große Teile des Publikums von diesem Irrweg und Irrglauben abzubringen, erweist sich bei näherer Betrachtung vorrangig als ökonomische Absicht²⁰⁴. Auch wenn Trigueros im Vorwort sein Bestreben kundtut, dem geringen sozialen Ansehen der Handwerker entgegenzuwirken, so geschieht das insbesondere auf Grundlage ökonomischer Überlegungen. Denn schließlich hat die Intention vieler Angehöriger dieser Berufsgruppe, in den Adelsstand aufzusteigen, für Spanien katastrophale ökonomische Konsequenzen. Insofern ist das im Vorwort angeführte Vorhaben des Autors „hacerse útil en la correccion de las costumbres“ ein in höchstem Maße ökonomisch motiviertes. Die „costumbres“, die es zu unterbinden gilt, sind verantwortlich für die wirtschaftliche Armut und Rückständigkeit der gesamten Nation.

Der Blickwinkel der Wirtschaftlichkeit scheint aber auch auf formaler Ebene durch, das Postulat der Ökonomie im Sinne äußerlicher Schlichtheit dominiert den gesamten Text. Das reduzierte Reimschema führt bereits hin zur ökonomischen Struktur des Theaters eines Moratín hijo, reiche Verzierungen lässt der Text ebenso vermissen wie gefinkelte rhetorische Figuren oder rhythmische Verspieltheit. Neoklassizistische Einfachheit steht als konsequent ökonomische Haltung gegen die barocke Opulenz. Das neoklassizistische Theater muss in diesem Zusammenhang einmal mehr vor dem Hintergrund einer ökonomischen Neuorientierung der Gesellschaft gesehen werden. Insofern folgt die gesamte neoklassizistische Ästhetik auch ökonomischen Kriterien. Christian von Tschischke (2014: 284) spricht in diesem Zusammenhang von der „Ökonomie der ästhetischen Mittel, der Ökonomisierung der Inszenierung“.

Bei Trigueros kann dieser Logik folgend auch eine Ökonomisierung der Sprache beobachtet werden. Cortines' Tochter Rufina wird Justo nicht etwa nur als Ehefrau versprochen, sondern er wird für seine Redlichkeit mit ihr ‚bezahlt‘, wie Cortines' Ehefrau Florentina sagt.

Te prometí pagarte con Rufina,
sabiendo que su gusto en ello brindo.
Eres Maestro, nuestro igual y honrado,
y aun en mi estimacion eres un hijo. (*Los Menestrales* I/1, BNE T9131: 2)

²⁰⁴ Nicht unbeachtet soll die Tatsache bleiben, dass sich auch die zahlreichen Angriffe auf das Stück wirtschaftlicher Argumentationslinien und Denkmuster bedienen, Trigueros also nicht nur in literarischer bzw. ästhetischer Hinsicht mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen versuchten (vgl. Kap. 2.3.3.).

Die Tochter wird also zum legitimen Zahlungsmittel für Verdienste und tugendhaftes Verhalten. Diese Metapher vom „justo pago“ verwendet Trigueros im Verlauf des Stückes ein weiteres Mal. Dass nämlich Rufina und Justo am Ende doch zueinander finden dürfen, ist Don Juan zu verdanken, der zunächst den Betrüger Rafa entlarvt und im weiteren Verlauf empfiehlt, Justos Redlichkeit entsprechend zu entlohnen.

D.Juan.
Todos os honrarán por ser juicioso,
y à Justo debereis el ser honrado,
y el haber recobrado vuestra hacienda;
razon es que le deis un justo pago.
Cortines.
Qualquier pago es muy corto.
D. Juan.
Vuestra hija,
si se la dais, será el mas estimado.
Cortines.
Dále, hija, la mano: soy gustoso.
Justo *dandola la mano*.
Y yo feliz. (BNE T9131:118)

Neben der Vermittlung aufklärerischer Vorstellungen von Familie, Beziehung, Ehe und Zusammenleben zwischen den Generationen steht die Diskussion um gesellschaftliches Ansehen und ständische Zugehörigkeit und besonders um den geringen Status der Handwerker in Spanien im Mittelpunkt des Stücks, wie etwa aus einer Diskussion zwischen Cortines und Justo hervorgeht.

Cortines.
[...]
Todos al Menestral mas estirado
le miran con desdén: siempre es mal visto
el Artista aunque mas honrado sea,
aunque hombre de bien, muy diestro y rico.
Justo.
No obstante la virtud se aprecia siempre.
Cortines.
Eso estará muy bien para decirlo
en comedias ò en coplas; mas los hechos
no van en esto acordes con los dichos;
tan harto estoy de ver que no lo hacen
como cansado y de haberlo oido.
„El Maestro fulano es un buen hombre,
„exclaman quatro necios presumidos:
„Qué lastima! Si fuera otro sugeto,
„fuera de distincion y aprecio digno;
„mas es un Menestral, es un plebeyo.“ (BNE T9131: 10)

Cortines beklagt an dieser Stelle einen schlechten Tauschhandel: sein finanzieller Reichtum kostet den hohen Preis der sozialen Armut und Geringschätzung. Die Gleichsetzung des Handwerkers mit dem Künstler ist ein im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert üblicher

synonymer Gebrauch der Begriffe *artesano* und *artista*. Dennoch legt er aus heutiger Perspektive interessante Parallelen offen (vgl. Kap. 3.2.): Sowohl Schauspieler als auch Handwerker mögen ‚honrados‘ und ‚hombres de bien‘, manche überdies auch vermögend gewesen sein – ihr soziales Ansehen lag dennoch weit unter dem (oft verarmter) adeliger Zeitgenossen. An anderer Stelle beschreibt Cortines die Situation noch expliziter: „un Artesano podrá juntar caudal, mas no ser rico. (*Los Menestrales* I/1, T9131: 11) Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass sich der Schneider rasch aus der Misere ‚freikaufen‘ möchte, um aus dem sozialen Abseits in die Mitte der Gesellschaft zu rücken. Nach ersten diesbezüglichen Investitionen – „venturosos gastos“ (*Los Menestrales* I/1, BNE T9131: 47) – von 3000 Reales als Kredit bzw. Schenkung an den zwielichtigen Rafa wähnt sich Cortines auf dem richtigen Weg. Es gilt, die verhasste Anrede „Maestro“ als Synonym für „plebeyo“ gegen den angestrebten Titel „Señor“ einzutauschen, mit allen finanziellen Konsequenzen. Trigueros greift damit ein breit diskutiertes Thema der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts auf, das Anlass ist für königliche Dekrete ebenso wie für theoretische und essayistische Diskurse. So heißt es etwa in der *Real Cédula* vom 18. März 1783: „no sólo el oficio de curtidor, sino también las demás artes y oficios de herrero, sastre, zapatero, carpintero y otros a este modo, son honestos y honrados“ (vgl. Aguilar Piñal 1997: 49). Und noch fünf Jahre später greift Antonio Cacea in seiner *Defensa de los menestrales y artesanos de España* (Madrid, 1788)²⁰⁵ die Problematik auf, dass die spanischen Handwerker angesichts ihres niedrigen Ansehens ihrer Arbeit überdrüssig werden und in den Müßiggang verfallen. Um sie vor der *ociosidad* zu bewahren, sei einerseits eine starke Förderung dieses Berufsstands von Seiten der Regierung notwendig, zum anderen eine ‚Imagekampagne‘ in der Bevölkerung. Die Situation ist also auch mehrere Jahre später noch unverändert. Umso interessanter erscheint ein diesbezüglicher Kommentar im *Memorial Literario* vom Juli 1784 über die Klage von Cortines, dass die Handwerker einen schlechten Ruf und ein niedriges Ansehen hätten:

Las quejas de Cortines sobre el mal concepto en que los ricos ó nobles tenían á los Menestrales, parecieron á muchos bien fundadas; pero no dexaron de conocer, que con las providencias tomadas últimamente por el Gobierno, y la proteccion que nuestro Soberano dispensa á las artes y oficios, se ha disminuido tanto el desprecio, que casi se ha extinguido.“ (*Memorial Literario* 7/1784: 105)

Weder in der *Real Cédula* noch in der hier genannten *Defensa*, noch im Drama *Los Menestrales* wird die tatsächliche Sorge von Aufklärern und Regierung genannt: Hinter dem sozialen Aufstieg des Einzelnen durch Titelkauf steht der wirtschaftliche Abstieg der gesamten Nation

²⁰⁵ Der Text wurde fortlaufend in drei aufeinanderfolgenden Ausgaben des *Correo de Madrid* (Nr. 169-171) abgedruckt, bevor er als eigenständige Publikation erschien.

durch Verlust von Produktivität. Verfechter des ‚Antiguo Régimen‘ und Vertreter des ‚Absolutismo Ilustrado‘ stimmen vollkommen überein im Bestreben, die bestehende Gesellschaftsordnung möglichst zu bewahren oder eine Steigerung des arbeitenden Teils der Bevölkerung zu erreichen, wenn auch aus zwei völlig konträren Beweggründen. Für die Vertreter des Adels gilt es vor allem, ihren elitären Status vor Emporkömmlingen zu schützen. Denn was Bourdieu über England im 16. Jahrhundert konstatiert, gilt auch und im besonderen Maße für das spanische 17. und 18. Jahrhundert: „kein wirksameres Mittel zur Entwertung eines Titels, als ihn zu kaufen, wenn man noch zu den Nichtadligen gehört.“ (Bourdieu 2008: 266-267). Die Praxis gekaufter Adelstitel führt unweigerlich dazu, dass jene Arrivierten, die „mit ihrem kulturellen Kapital bereits im Schoß der Familie vertraut geworden“ sind (Bourdieu 2008: 412), ihre Position mit großer Energie und geringem Erfolg gegen Emporkömmlinge verteidigen müssen, die über kein kulturelles, und nach Kauf des Adelstitels und der damit verbundenen sozialen ‚Verpflichtung‘ zur *ociosidad* auch über kein finanzielles Kapital verfügen. Dem gegenüber steht die innenpolitische Sorge um sinkende Produktivität, Verarmung und ökonomische Abhängigkeit von Einfuhren aus dem Ausland, vor allem aus den Kolonien. Um den Reichtum und Prunk des Hochadels zu finanzieren, braucht es die Arbeitskraft des *estado llano*. Um diese zu erhalten oder nach Möglichkeit sogar zu steigern, unternimmt die Regierung große Anstrengungen, „a establecer una barrera infranqueable entre la nobleza y la masa del estado llano.“ (Andioc 1976: 177). Hinter der vorgebrachten Sorge um das Ansehen der Handwerker muss also auch in *Los Menestrales* durchgehend die nicht ausgesprochene Sorge um die Erhaltung der unüberwindbaren Barriere zwischen den Gesellschaftsschichten mitgedacht werden, etwa wenn Justo bekundet, „plebeyo“ zu sein sei kein Delikt und keine Schande, ja noch nicht einmal negativ konnotiert. Er steht damit im Kontrast zu Cortines‘ Beschwerde, die Anrede „Maestro“ bezeichne einen armen Mann, einen Arbeiter bzw. einen Sklaven anderer. Justos Entgegnung „Mas si es rico ¿qué importará que pobre le apelliden?“ lässt Cortines nicht gelten. Als Handwerker seinen Reichtum zur Schau zu stellen, habe zur Folge, dass man des Diebstahls bezichtigt werde. Daher will Cortines, dass seine Tochter einen „Señor“ heiratet, und keinen „Maestro“ (*Los Menestrales*, BNE T9131: 10-13).

Die hier geschilderte Ausgangssituation kann für den Aufklärer Trigueros nur auf eine einzige Art gelöst werden: Der Schneider Cortines muss im Verlauf der Handlung von seiner Nützlichkeit für die Gesellschaft, vom Wert seiner Arbeit und vom Vorteil seines finanziellen Reichtums überzeugt werden, um – in Analogie zum sprichwörtlichen Schuster – bei seinen Stoffen zu bleiben. Die Angst um soziales Prestige auf der einen und die Angst um den

finanziellen Ruin auf der anderen Seite werden also in das didaktische Konzept transferiert, einer ganzen Gesellschaftsschicht durch Zuschreibung aufklärerischer Werte ihren hohen Stellenwert einzureden. Bei Trigueros geschieht dies durch bekannte Schlagwörter wie *virtud*, *honra*, oder *hombre de bien*, auffallend ist darüber hinaus auch die Gegenüberstellung von Cortines' finanziellem Reichtum als Handwerker und der großen Armut, die der vermeintliche Aufstieg in den Adel mit sich bringt. „El postulado de que el trabajo productivo constituye la única vía de salvación para un pueblo en crisis, se convierte en la idea motriz de la política social de la Ilustración“, resümiert etwa Aguilar Piñal (1997: 53) und meint damit selbstredend nicht etwa die Nivellierung der Stände. Die inflationäre Verwendung des Schlagwortes *utilidad* ebenso wie der Begriffe „Nation“ und „Gemeinwohl“ (Gittermann 2008: 376-377) zielt nicht darauf ab, die gesellschaftliche Hierarchie zu überwinden bzw. die Rechte des Volkes zu stärken. Vielmehr handelt es sich, wie Gittermann (2008: 380-381) es formuliert, um eine „Reformpartnerschaft“ zwischen Krone und niederem Adel, um die Privilegien des Hochadels auszuhebeln. Es handelt sich darüber hinaus um den Versuch, „die Großgrundbesitzer in einen Motor des wirtschaftlichen Aufschwungs zu verwandeln, ohne die sozialen Strukturen zu sehr anzutasten.“ (Gittermann 2008: 381).

Die zahlreichen Verweise auf ökonomische Umstände im Schlusslied des Stücks verdienen an dieser Stelle ebenfalls eine neuerliche, genaue Betrachtung.

Del comercio, del cultivo,
de la industria y de la ciencia,
fuente es, Carlos, tu prudencia:
ya el Ibero es rico, activo,
industrioso, y sirve à Dios.
Vuelve à ver su lustre vivo
por vos, Carlos, la riqueza,
y en riqueza la pobreza
trasformada está por vos. (*Los Menestrales*, III/9, T/9131: 99)

Dem klugen und umsichtigen Regieren eines Carlos III schreibt Trigueros hier einen veritablen wirtschaftlichen Höhenflug zu. Schlagworte wie „comercio“, „riqueza“ und „industria“ verweisen ebenso darauf wie die Zuschreibungen „rico“, „activo“ und „industrioso“, mit denen der „Ibero“ bedacht wird. Handel und Produktionsstätten, Landwirtschaft und Wissenschaft werden gleichermaßen zu gesellschaftlichen Grundfesten erhoben. Der Iberer als neuer, aufgeklärter und vor allem ‚nützlicher‘ Menschentypus erlangt seinen Reichtum durch Aktivität und Emsigkeit, der implizite Kontrast zur verwerflichen – vorrangig adeligen – *ociosidad* muss gar nicht mehr eigens erwähnt werden, er schwingt ohnehin in jeder Zeile mit. Doch auch hier ist der ökonomisch-weltlichen Dimension sogleich eine zweite, göttliche hinzuzufügen. Trigueros erfüllt diese indiskutable Notwendigkeit mit dem Zusatz „y sirve à Dios“, der auf den

in der letzten Zeile direkt angesprochenen Herrscher – „vos“ – reimt. Dieser Herrscher wird zum Motor einer neuen Geschäftigkeit, die bei allem irdischen Handeln stets auch die Demut vor dem Himmlischen nicht außer Acht lässt. Das ökonomisch-christlich-moralische Gleichgewicht bleibt somit bis in die letzte Konsequenz erhalten.

4.3. Konfrontationen: Die *compositores de música* der Madrider Theaterhäuser

Zwischen 1778 und 1780 kommt es in den beiden Madrider Theaterhäusern zu personellen Neuerungen mit weitreichenden Folgen. Erstmals wird jeweils ein truppeneigener Komponist und Kapellmeister engagiert, der pro Spielzeit eine gewisse Zahl *tonadillas* und anderer Musikstücke schreiben und mit den Sängerinnen und Sängern einstudieren soll, der darüber hinaus fremde Musiktheaterproduktionen abschreiben und adaptieren sowie angehenden Truppenmitgliedern Unterricht geben soll. Der Katalane Pau Esteve Grimau nimmt die Stelle in Manuel Martinez' Truppe ein, Blas de Laserna wird Komponist bei Juan Ponce.

Die Einführung der beiden Positionen ist die augenscheinliche Antwort auf die gesteigerte Bedeutung der Musik im spanischen Volkstheater, die ab den 80er Jahren noch weiter zunimmt, als etwa die *tonadilla* anstelle des *entremés* zwischen den Akten gespielt wird und dafür auf eine Aufführungsdauer von 20 bis 25 Minuten anwächst (Sala Valldaura 2008: 325). Dieser Einführung des Berufs folgt ein langer Prozess der Etablierung, der bis zum Ende des Jahrhunderts andauert und begleitet ist von zahlreichen Kritiken, Beschwerden und Konfrontationen. Gestritten wird um Gagenhöhe und Sonderzahlungen, gestritten wird aber auch um das zu leistende Arbeitspensum und die abzudeckenden Zuständigkeitsbereiche. Und gestritten wird vor allem um das Selbstverständnis bzw. Grundverständnis der genannten Position, das sich erst im Laufe der beiden Jahrzehnte entwickeln und festigen muss und im Laufe dieses Prozesses mehrmals hinterfragt und diskutiert werden wird. Der genannte Prozess lässt sich anhand zahlreicher überlieferter Dokumente und Notizen nachzeichnen, die vor allem den Streit um quantitative Aspekte darlegen – die Höhe der Gage und die Höhe der zu erwartenden Produktivität stehen im Zentrum der Auseinandersetzungen. Zwischen bzw. hinter den Zeilen und Zahlen lässt sich darüber hinaus eine theater- und medienhistorisch interessante Entwicklung des Volkstheaters als Musiktheater beobachten, die insbesondere auch von ökonomischen Gesichtspunkten geprägt ist.

4.3.1. Entlohnungen: Gagen und Unterstützungen

Pablo Esteve hatte bereits seit den sechziger Jahren als Komponist und *sainetero* im Auftrag der Madrider Truppen reüssiert und war unter anderem als Kapellmeister im Dienste des Duque de Osuna tätig (vgl. Sala Valldaura 2008: 328-330). Der Name Blas de Laserna taucht in Barbieris *Papeles referentes* erstmals in der Blättersammlung für das Jahr 1776 auf. Dort findet sich eine kurze Notiz (BNE: Ms. 14016/2 (34)) betreffend den Musiker Blas Laserna, der in Eusebio Riveras Kompanie für täglich neun Reales spielt.²⁰⁶ Der Genannte bittet darum, die Stelle seines verstorbenen Kollegen Antonio Guerrero einnehmen zu dürfen, der 25 Reales pro Tag verdiente.²⁰⁷ Die Antwort der *junta de formación* erfolgt zwei Wochen darauf. Man habe beschlossen, wie Barbieri notiert, Laserna die gewünschte Position zu überlassen, allerdings bei unveränderter Bezahlung von neun Reales pro Tag (BNE: Ms. 14016/2 (48)).²⁰⁸ Laserna scheint in das für ihn unbefriedigende Geschäft eingewilligt zu haben. Zumindest findet sich eine Honorarnote in der Höhe von 150 Reales für den August desselben Jahres, „[p]or aver enseñado la zarzuela de la funda del placer a la sra Mayora y su hermano“ (BNE: Ms. 14016/2 (46)), das nahelegt, dass der Musiker sein Dienstverhältnis zum städtischen Theaterbetrieb nicht aufgekündigt, sondern durch Nebentätigkeiten seine Gage aufgebessert hatte.

Danach taucht Lasernas Name erst wieder in Barbieris Notizen für das Jahr 1778 auf. In diesem Jahr wird Esteve von Armona zum Komponisten in Martinez' Truppe ernannt, Laserna strebt eine gleichstehende Stelle in der anderen Kompanie an. Ein entsprechender *memorial* des *autor* Juan Ponce langt am 26. März des Jahres bei der *junta* ein, mit der Bitte um Einwilligung (BNE: Ms. 14016/2 (124)). Kurz zuvor lehnte Laserna eine Position als *copiante* ab²⁰⁹ und er lässt die

²⁰⁶ Neben den Dokumenten, die den hier exemplarisch und punktuell angeführten Werdegang Lasernas und Esteves skizzieren, befinden sich vor allem im Madrider *Archivo Municipal* zahlreiche Korrespondenzen und Notizen betreffend Musiker der beiden Kompanien, beispielsweise Gesuche um frei werdende Stellen, Gehaltserhöhungen und andere Ansuchen. Vgl. für die Jahre 1777 bis 1835 zB AM 3-474-7.

²⁰⁷ Unterzeichnet wurde die Bittschrift am 23.2.66. Barbieri allerdings fügt die Notiz hinzu: „Está equivocado por Laserna el año, pues fue 1776.“ Dies erscheint plausibel, auch in Hinblick auf die weiteren Datierungen der Korrespondenzen und Notizen.

²⁰⁸ Interessanterweise findet zehn Jahre später eine sehr ähnliche, nahezu idente Auseinandersetzung statt, wie eine von Barbieris Notizen belegt. Es geht um den aus Barcelona stammenden Jacinto Valledor, der im Laufe der weiteren Jahre mehrmals anstelle Pablo Esteves komponieren sollte, es allerdings nicht schafft, aus dem Schatten des namhafteren Kollegen hervorzutreten. „Con fecha de Madrid 10 de Marzo 1786, presentó memorial Jacinto Valledor pidiendo le dieran, además de su racion de 9 R., el mismo partido que tenia en la otra comp.a Francisco Mendez, Dice que es hijo del ejercicio, pues sus padres Juan Angel y Agueda de la Calle sirvieron en Madrid mas de 30 años, como también su difunta esposa Gabriela Santos, y que él es musico de la Comp.a de Rivera desde la 2.a temporada del año anterior de 1785 que vino de Barcelona habiendo suplido por Esteve en todo, cuando este estuvo preso, (aunque le pagaron aparte las tondailas que hizo). La Junta decreó „No ha lugar“, y Valledor siguió en la Comp.a de Rivera como Musico de la misma, con solo la ración diaria de 9 R.“ (Ms. 14016/3 (175)) Ein Jahr später, am 5. März 1787 erhebt Vallador erneut Anspruch auf dieselbe Gage wie Francisco Mendez, Musiker der anderen Truppe, also 21 Reales anstelle von bisher neun Reales, „pues dice que se siente capaz de suplir en todo á D.n Pablo Esteve que está achacoso_ se le negó la peticion.“ (Ms. 14016/3 (201))

²⁰⁹ Vgl. Ms. 14016/2 (122) mit einer Notiz zum 14.3.1779: Antonio Belben will *copiante* in der Kompanie von Juan Ponce werden, „á que habia renunciado Don Blas Laserna. No se le dio!“.

junta Anfang März 1779 wissen, dass er für den Betrag von neun Reales pro Vorstellung nicht mehr weiter dienen wolle. Er erhält schließlich die angestrebte Stelle als *compositor*, finanzielle Erleichterung scheint damit allerdings nicht einherzugehen, wie etwaige Bitt- und Beschwerdebriefe aus den Folgejahren belegen. Laserna – wie auch Esteve – klagt darin kontinuierlich über die Divergenz zwischen enormem Arbeitspensum und geringer Entlohnung, von der er kaum seine Familie erhalten könne (BNE: Ms. 14016/3 (89)).

Tatsächlich finden sich mehrere Schreiben beider Komponisten mit derselben Forderung, ihr Gehalt auf das eines *primer galán* anzuheben. Erstmals geht diese Forderung aus einem Brief Pablo Esteves vom 1. April 1783 an die „Junta de la formación de compañía“ (BNE: Ms. 14016/3 (108)) hervor, begleitet von der Bitte, die Zahl der zu komponierenden Stücke zu senken. Zu den beiden genannten Aspekten wird im Brief ein dritter angesprochen, der ebenfalls über das gesamte Jahrhundert hindurch thematisiert wird. Esteve beklagt, dass in Madrid anders als z.B. in Paris die Komponisten lediglich als Teil der Truppe gesehen werden wie auch die *cómicos*, und er räumt ein:

pero el Maestro de música, ó Ingenio, no son cómicos, si Maestros establecidos para el servicio del público, y no que está la compañía en el error de que es el compositor igual á una inutil parte de la compañía, que por pura benignidad de Madrid le ha incluido en la formación de Compañías. (BNE: Ms. 14016/3 (108))

Die von Barbieri zitierten Zeilen zeigen, dass Esteves Konfrontationskurs nicht allein ökonomisch motiviert ist. Vielmehr geht es darum, seine Stellung bzw. seinen Stellenwert im Madrider Theatergefüge zu verhandeln. Der „Maestro de música“ soll, so lautet Esteves erste Forderung, klar über den „cómicos“ stehen. Der Komponist bedient sich der gängigen Bezeichnung für Schauspielerinnen und Schauspieler und festigt damit verbal eine Differenzierung im Rang, die bereits das künstlerische Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint. Es geht um die klare Distinktion zwischen „ingenio“ und „cómico“: hier der Künstler, der sich mit seinem kreativen Schaffen in den Dienst des Publikums, seiner Gunst und seines Geschmacksurteils stellt, dort der „cómico“ und manch andere „inutil parte de la compañía“, die ihre Stelle und Stellung nicht ihrem Ingenium, sondern lediglich dem Protektorat wichtiger Köpfe aus der Stadtverwaltung zu verdanken hätten. Wer diese Protektoren sind, darauf lässt sich Esteve nicht ein, er wählt die generalisierende Metonymie. Zudem wird die Unverhältnismäßigkeit noch deutlicher durch die Diffamierung einer nicht näher genannten, hier im Plural zu verstehenden, „inutil parte“ der Truppe, von der er sich durch seine „utilidad“ als Komponist implizit abhebt. Um allerdings die von ihm geforderte hierarchische Abstufung zu etablieren, muss einmal mehr die Ökonomie zu Hilfe genommen werden. Es gilt, die gewünschte soziale Stellung auch monetär zu untermauern. Mit seinen

Vorstellungen und Forderungen steht Esteve jedoch in Konflikt mit der Mehrzahl der Mitglieder ‚seiner‘ Truppe, wie die *junta* anmerkt. Sie verweist auf ein Schreiben von Manuel Martinez, unterzeichnet von 28 Personen, in dem es heißt,

[...] las proposiciones todas de Esteve son irritantes y contra los intereses de Madrid y las compañías, y que no deven admitirse por que esta compañía tiene otro compositor que le conviene mas que es Jacinto Valledor, el cual se aviene con las obligaciones a costumbres [...] (BNE: Ms. 14016/3 (108))

Auch hier wird mit dem metonymisch gebrauchten Madrid als Gemeinschaft der Stadtbewohner und ihrer Verwaltung argumentiert. Esteves Forderungen seien gegen die Interessen der Truppe gerichtet, lautet der Vorwurf. Und da diese Truppe in Jacinto Valledor ohnedies einen anderen, gefälligeren Komponisten zur Hand habe, lautet die Empfehlung bzw. Bitte schlicht: „tengan por de ningun valor las proposiciones de Don Pablo Esteve“ (ebd.). Die *junta* gibt mit 3. April des Jahres schließlich zu Protokoll, dass die Verhältnisse unverändert bleiben würden.

Als fester Teil der Truppen sind die beiden Komponisten auch budgetär fix eingeplant. Jegliche Abweichung, Nichterfüllung von Pflichten oder krankheitsbedingte Absenz bringt Irritationen in die streng reglementierte Budgetstruktur. Mehrmals geben Barbieris Aufzeichnungen Auskunft darüber, etwa als am 10. Juni 1784 Antonio Rosales 400 Reales für zwei *tonadillas* erhielt, die er anstelle des verhinderten Pablo Esteve für die *comedia de teatro* zu Ostern komponierte. Der genannte Betrag fehlte folglich im Truppenbudget, weshalb sich Manuel Martinez in einem Brief an die *junta* bzw. den *corregidor* wendet:

Supplico A V.S. se digne dar al referido contador la correspondiente orden para la satisfacción de este forzoso gasto, pues sin él no hubiera logrado el Publico la entera satisfaccion que en su diversión tuvo favor que espera la compañía y el suplicante de la justificación de V.S. Madrid 10 de Junio de 1784, Manuel Martinez. (BNE: Ms. 14016/3 (114), Dokumentation/Dokument 10)

Einmal mehr sind die „satisfaccion“ und „diversión“ des Publikums wesentliche Verhandlungsgrundlagen. Die Gunst des Publikums durch ansprechende Musikstücke zu gewinnen erscheint am ersten Spieltag der neuen Saison ungleich notwendiger für die Auslastung und somit die Finanzen des Theaterbetriebs. Dieser Umstand scheint auch für die Antwort maßgeblich gewesen zu sein. In gewohnter Weise als Randnotiz links neben dem Brieftext des Bittstellers findet sich die Genehmigung mit dem gleichzeitigen Verweis, dass der Fall ein Einzelfall bleiben solle (ebd.). Doch Esteves Vertretungen mehren sich in den darauffolgenden Jahren. Mitunter übernimmt Laserna die kompositorischen Pflichten für beide Truppen, in anderen Fällen werden Musiker von außerhalb bestellt, so etwa mehrmals der Katalane Jacinto Valledor, der bereits seit Mitte der 70er Jahre in Madrid tätig ist und in der

Truppe von Martinez zur Einstudierung von Gesangsstimmen oder Komposition von *tonadillas* engagiert – und dafür eigens entlohnt – wird.

Am 4. März 1786 ergeht neuerlich eine Bitte um Gagenerhöhung, diesmal unterzeichnet von beiden Komponisten, Laserna und Esteve, „pidiendo equipararse en emolumentos con el 1.er Galan, para poder asi sufragar el gasto que les ocasionaban las letras de las tonadillas.“ (BNE: Ms. 14016/3 (174)). Anstelle der oben zitierten offensiven Forderungen Esteves tritt hier das defensive Bittgesuch, das sich auf ökonomische Aspekte beschränkt. Argumentiert wird mit der finanziellen Last, die mit dem Erfüllen der kompositorischen Pflichten einhergeht. Doch auch diese Strategie stößt auf Widerstand, konkret in Person des *contador del propio*, Juan Baptista Lavi y Zavala, der in seiner Stellungnahme Pflichten und Entgelt der beiden festhält.²¹⁰

[...] las obligaciones que tenian contraidas aquellos compositores, eran que cada uno habia de componer cuanta música fuese concerniente á todas las piezas que se representen al público; suplir la falta del copiante, en ausencia ó enfermedad, poniendo de su cuenta persona idonea que supla y asista al clave por el propietario; componer las tonadillas nuevas al principio de temporada para todas las partes de cantado, sean á duo ó de otra forma; componer y tener corrientes otras cuatro nuevas en cada mes; otras 12 nuevas para las 6 funciones principales, y costear de su cuenta el importe de las letras que se hicieron, sin que las compañías ni el Propio deban contribuir para esto cosa alguna. Por todo este trabajo y gastos gozaban, tanto Esteve como Laserna, el partido de Galan á estilo cómico, con las mismas utilidades que estos gozan a reserva de la racion que se les conceda para ayuda de vestir el teatro, y el desecho á la jubilacion. (BNE: Ms. 14016/3 (174))

Lavis Aufzählung der kompositorischen Pflichten weist einmal mehr auf die tragende Rolle der Musik im Volkstheater hin. Zur Komposition mehrstimmiger Gesänge kommt bekanntlich die Aufgabe der Einstudierung mit den jeweiligen Partien, außerdem die Abschrift der Noten, die bei Verhinderung des *copiante* ebenfalls zu übernehmen ist. Zudem fungiert der Kapellmeister auch als Orchesterwart, der für das Vorhandensein von Noten, Instrumenten und anderen Materialien zu sorgen hat. Hinweise auf diesen Umstand gehen aus Barbieris Notizen ebenso wie aus den im AM verwahrten Dokumenten mehrfach hervor. Exemplarisch sei folgender Verweis angeführt.

En Junio de 1784 se acordó por el Corregidor, á propuesta de Don Pablo Estevez(!), que para los próximos festejos, se construyeran dos pares de timbales para las orquestas de los teatros, evitando asi el gasto de alquilarlos, que se habia hecho en otras ocasiones. Con efecto se hicieron dichos dos pares de timbales por el maestro cerrajero Michel Delaune, costando cada par 15 doblones. (BNE: Ms. 14016/3 (135))

²¹⁰ Vgl. dazu auch Ms./14076/1 (66), ein Brief, in dem Lavi neuerlich auf die Aufgaben und Gagenforderungen der Komponisten zurückkommt. Lavi spricht ihnen ab, für die *letras* tatsächlich hohe Summen auszugeben. Er schlägt ein Modell vor, das den Komponisten etwas höhere Einkommen in Form von Pauschalen gewährt, allerdings unter Entfall sämtlicher Sonderzahlungen und finanzieller Vorzüge wie beispielsweise Pensionen.

Entlohnt werden beide Komponisten für ihre umfangreiche Tätigkeit in der Höhe der Gage eines *galán*²¹¹ allerdings ohne tägliche *raciones*. Aus Lavis oben zitierter Aufzählung geht überdies hervor, dass die Tätigkeit des Komponisten und Kapellmeisters in der kollektiven Wahrnehmung noch ebenso wie die Schauspielzunft als Handwerk aufgefasst wird. Es gilt vor allem, quantitative Vorgaben zu erfüllen, qualitativen Kriterien ist nur insofern zu folgen als sie vom Geschmacksurteil des Publikums vorgegeben sind. Wesentlich ist zunächst das pure Vorhandensein der *tonadillas* als Bestandteile des Theatererlebnisses, vor allem zu Beginn der Spielzeit. Dies gilt einmal mehr in den Ausnahmefällen, als krankheitsbedingt ein Komponist die Aufgaben des anderen mit zu übernehmen hatte. Anfang der 1790er Jahre war Blas de Laserna eine Spielzeit hindurch in einer derartigen Doppelfunktion tätig. Das ihm auferlegte Pensum scheint aus heutiger Sicht unbewältigbar, aus damaliger Perspektive wurde die Ausnahmesituation zumindest als solche wahrgenommen und mit vier eigens dafür festgehaltenen Regeln bedacht.

1.a que dicho Don Blas por sí mismo ha de componer las tonadillas con que deban empezar temporada las dos Graciosas y dos 4.as Damas de ambas Copañias Cómicas: las 24 correspondientes á la 6 represent.s de teatros de oblicagion, e igualmente las 12 que en la temporada de verano se deberan cantar por las dos comp.s de M. Martinez y E. Rivera.

2.a Será igualmente obligación expresa de el mismo Don Blas componer por sí, ó bajo su visto bueno valiendose de Don Bernardo Acero ú otro buen profesor á su eleccion, y con su responsabilidad, 20 tonadillas para las partes de 5.a Dama inclusive abajo en las dos Comp.s, debiendo presentarlas á tiempo oportuno, y siendo de su cuenta todo coste de ellas, como tambien los coros ó cuatros de todas las representaciones del año cómico.

3.a Gozará por razon de su trabajo, además de partido que disfruta por la Comp.a de E. Rivera al presente, y que le continua sin diferencia alguna en ella, 12.000 Reales de vellon por la de que es Autor M. Martinez, en la que no percibirá otro derecho ni ovencion que el sueldo citado de 12.000 R. liquidos.

4.a deberá solemnizar de todo lo referido la obligación formal y correspondiente, y dará inmediatamente principio a el desempeño de cuanto previene este acuerdo, del cual queda enterado.

Igualmente se acordó admitir la dimision que hace Don Pablo del Moral, cuya obligacion se rescindirá luego que se verifique el anterior nuevo contrato con Dn. Blas de Laserna. (BNE: Ms. 14076/1 (86) bzw. AM 2-463-10)

Wie aus den genannten Regeln hervorgeht, waren die musikalischen Partien an bestimmte Rollen bzw. ehemalige Typen gebunden, vierte Dame und *graciosa* waren als „partes de cantado“ mit entsprechend ins Ohr gehenden Gesangspartien zu versorgen. Blas de Laserna erhält für den Mehraufwand eine Pauschale – man könnte von einer frühen Form des „All-in-Vertrags“ sprechen – und es ist ihm zumindest gestattet, Teile des Pensums an einen anderen „buen profesor“ abzugeben, wenngleich die Verantwortung für das Werk bei ihm selbst bleibt.

²¹¹ Lavi nennt nicht explizit den *primer galán* als Anhaltspunkt, es geht also nicht genau hervor, wie hoch die Gage tatsächlich war.

Beide, Komposition²¹² und Schauspielerei, werden erst im Laufe der darauffolgenden Jahrzehnte, im Wege der Ausdifferenzierung des Theaters als Teil des Kunstsystems, in den Rang der Künste erhoben. Bis dahin wird vor allem die Zahl der zu schreibenden *tonadillas* und deren Anklang beim Publikum verhandelt, ebenso wie der damit verbundene Aufwand für die Komponisten. Der von Lavi bestätigte Grundsatz „sin que las compañías ni el Propio deban contribuir para esto cosa alguna“ meint unmissverständlich, dass die finanziellen Aufwände allein von den Kapellmeistern aus ihren Gagen zu tragen seien. Entsprechende Beschwerden folgen unmittelbar, wie Barbieri festhält: „Dn Pablo dice que cada tonadilla le costaba un doblon, y que al año no salia sino por 855 R de beneficio. Laserna dice que le quedaban al año solo 5000 R liquidos de beneficio.“ Nichtsdestotrotz entscheidet die *junta*, „No ha lugar“ und der Streit geht mit einem Ansuchen Blas Lasernas vom 22. März 1791 in eine neue Runde (BNE: Ms. 14076/1 (54)). Auf die Bitte, „que le dieran la racion correspondiente al partido de Galan“ folgt eine zweite, „que ademas le otorgaran la futura de la primer plaza que vacara de oboe, para su hijo D.n Eugenio Laserna, quien habia hecho antes una buena oposicion á ella.“ Beiden Bitten wird nicht direkt stattgegeben, Laserna erhält allerdings in beiden Fällen eine Vertröstung. Anstelle einer *ración* versprach man ihm, „indemnizarle á fin de año“.²¹³ In Hinblick auf eine künftige Anstellung seines Sohnes im Orchester ließ man ihn wissen, „que no se concedian futuras, pero que cuando hubiera vacantes se le daria sin nueva oposicion.“ Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang ein Satz aus dem *informe* des *contador*: „El suplicantes es digno de que se le atienda, por su mérito y buena conducta.“ Die ökonomischen Zugeständnisse sind also abhängig von einem entsprechenden Betragen, das Widersetzungen ausschließt. Verhandelt wird lediglich mit willigen Bittstellern, die ihren Platz im hierarchischen Gefüge des Theaterapparats nicht in Frage stellen und ihren Pflichten ohne Widerspruch nachgehen. Bitten wird mitunter nachgegeben, Forderungen werden streng zurückgewiesen oder mit Sanktionen beantwortet. Derartige Erziehungsmaßnahmen mit

²¹² Es handelt sich dabei um kein rein spanisches Phänomen. Vielmehr ist in ganz Europa die Ausdifferenzierung zum Kunstsystem noch auf dem Weg. Vgl. etwa Vertreter der Wiener Klassik, die neben Symphonien zahlreiche Gebrauchswerke für Bankette oder Diners schrieben. Das stille Zuhören im Konzertsaal wird sich erst später durchsetzen. Die Musik im Theater – und später im Film – kann sich allerdings nie ganz ihrer Funktion als ‚Gebrauchsmusik‘ entledigen.

²¹³ Derartige Ausgleichszahlungen scheinen gängig zu sein, so wird etwa Pablo Esteve im Februar 1784 ein Entgelt von 1000 Reales ausbezahlt (vgl. Ms. 14016/3 (112), Dokumentation/Dokument 9 sowie Ms. 14016/3 (134)). Diese Sonderzahlung scheint sich auch im kommenden Jahr zu wiederholen, die Summe muss allerdings wieder eingebracht werden, fehlt sie doch an anderer Stelle im knapp bemessenen Budget der Truppen. Ein entsprechendes Schreiben von Manuel Martinez ergeht am 13. Juli des Jahres an den *contador* Juan Lavi, „me hará usted la onrra demandar poner en los gastos Mil rr. de Vn. que las Comp.s determinan dar a Dn. Pablo Esteve por la funcion que estamos ejecutando, arreglándonos, a lo qe acostumbran las Comp.s dar en las funciones de verano que son 900 rr, y los ciento que van de demasia, se le consigna por la copia de musica de los quattros y cosas nuevas que ha echo, fuera de las piezas que están cantadas por las comp.s que de esta gratificación deberá el trasportero recojer del referido Esteve, el correspond.te Recivo. (Ms. 14016/3 (146))

Belohnungen auf der einen und Verboten auf der anderen Seite sind gängige Vorgangsweisen im Theater des späten 18. Jahrhunderts. Versuche, dieses Gefüge zu durchbrechen, stellen unweigerlich Erschütterungen und Irritationen für den gesamten Betrieb dar.

4.3.2. Entbehrungen: Misstöne und Konflikte

Mehreren Unstimmigkeiten und Auseinandersetzungen zum Trotz behält Laserna seine Stelle als Musiker. Anfang März 1780 zieht er beispielsweise ein zwei Wochen zuvor abgegebenes Kündigungsschreiben reumütig zurück. Er betont, dass er gerne weiterhin Komponist der Truppe sei, nicht ohne allerdings eine Botschaft an die Schauspielerinnen und Schauspieler mitzuschicken: „que no se nieguen á tomar el papel que les prearta en las tonadillas, pues muchas veces por esta falta tienen el éxito contrario al que tendrían“ (BNE: Ms. 14016/3 (17)). Interessant ist die Kommunikationsstrategie hinter diesem Schreiben. Jener Konflikt zwischen Sängerinnen bzw. Sängern und Komponist um den Erfolg oder Misserfolg einer *tonadilla* wird von Laserna eine Ebene höher getragen und somit auch in seiner Bedeutung erhöht. Durch die Einschaltung der dritten, hochrangigen Instanz in dieser Auseinandersetzung sucht Laserna seine Position zu festigen und ergreift damit eine gängige Strategie, die auch von der Gegenseite regelmäßig angewandt wird. So etwa schreibt Maria Antonia Fernandez, besser bekannt unter ihrem Künstlernamen „La Caramba“, am 14. Februar 1782 an die *junta*, dass sie nach achtjähriger Tätigkeit als *graciosa de música* in Martínez' Kompanie um Versetzung in die andere Truppe bitte, „ó que la quiten el compositor de la suya, porque este Don Pablo Esteve ó no le dá las tonadillas necesarias ó estas son de poco gusto para el público.“ (BNE: Ms. 14016/3 (84)). Zwei hier anklingende Argumentationslinien verdichten sich im Laufe des ausgehenden 18. Jahrhunderts zunehmend. Zum einen werden Musik und musikalische Darbietungen vermehrt zur Existenz- und Legitimationsgrundlage zahlreicher Truppenmitglieder. Noch in den sechziger und siebziger Jahren der Epoche stand die Musik hinter dem Einsatz wirkungsvoller *tramoyas* zurück, nun war sie ausschlaggebend für den Publikumszustrom und damit auch für Auslastung und Gewinn. Zum anderen wird die Beurteilung der Qualität ebendieser Darbietungen vor allem dem Publikum und seiner Gunst oder Missgunst überlassen. Die *autores* wussten die Kraft dieses Urteils einzusetzen und in einer frühen Form des Starkults einzelne Schauspielerinnen und Schauspieler der Truppe besonders geschickt zu vermarkten. Die Stars mussten daher auch um jeden Preis gehalten werden, wenn es an die Neukonstituierung der Truppen zu Spielzeitbeginn ging. Manuel Martinez etwa erklärt in einem Schreiben vom 13. März 1787 Mariana Raboso und ihren Mann Vicente Camas, der sich gerade in Cádiz befand, als unabhkömmlich für seine Truppe, „como graciosa de Cantado ella, y como

id. de cantado y representado él, y que el público deseaba que viniesen, prometiendose Martinez, con la venida de entrambos, gran beneficio para su comp.a“ (BNE: Ms. 14016/3 (200) sowie AM 2-462-6). Während also das Bewusstsein um ökonomisch-künstlerische Kopplungen in Zusammenhang mit Darstellerinnen und Darstellern auf der Bühne bereits voll herausgebildet ist, scheint ebendieses Bewusstsein in Hinblick auf die Akteure hinter der Bühne noch nicht vorhanden zu sein. Die gesteigerte ökonomische Bedeutung der Komponisten etwa stimmt keineswegs mit ihrem sozialen Status innerhalb der Kompanien überein. Sie stehen unter steter kritischer Beobachtung, regelmäßig wird über ihr Verhalten und ihre Produktivität kritisch Bilanz gezogen, wie Barbieri beispielsweise für die beginnende Saison 1783 notiert.

En Marzo de 1783 se pidió informe á los Autores sobre el comportamiento de sus compositores. Manuel Martinez informó que Don Pablo Esteve era moroso, poco asistente á ensayos, y que sus obras tenían poco éxito. Juan Ponce y Eusebio Rivera informaron todo lo contrario respecto á Don Blas Laserna. (BNE: Ms. 14016/3 (110))

Die Auseinandersetzung spitzte sich zu, die Vorwürfe kulminierten schließlich in einer „tempestad formada contra los compositores Esteve y Laserna“, die von der *junta de la formación de compañías* am 13. März 1787 aufgegriffen und thematisiert, allerdings nicht weiter ausgeführt wurde. Die Folge dieser „tempestad“ waren neue Verträge für beide Komponisten, die am 19. April des Jahres unterzeichnet wurden. (BNE: Ms. 14016/3 (200) sowie AM 2-462-6). Während jedoch die quantitativen und qualitativen Anforderungen an beide Komponisten kontinuierlich überwacht und beständig neu überdacht wurden, stand der Zusammenhang zwischen Qualität und Ausbildung der Sängerinnen und Sänger – als mögliche Ursache für Erfolg und Misserfolg beim Publikum sowie als mögliche Ursache für zahlreiche Auseinandersetzungen in den Truppen – noch außerhalb des Fokuses von Truppenleitern und *junta*.

4.3.3. Entscheidungen: Erschöpfung und neue Visionen

Die Intensität der Anstrengungen, die mit musikalischen Darbietungen einhergingen, offenbart sich in Randnotizen wie jener über die Schauspielerin María Ordóñez, Juan Ponces Ehefrau, die seit 1768 als *graciosa* und *sobresaliente* tätig war und sich 1782 aus dem Schauspielberuf zurückziehen musste, „por enferma del excesivo trabajo del canto“ (BNE: Ms. 14016/3 (110)). Über exzessive Strapazen klagten auch die Komponisten der beiden Truppen in regelmäßigen Abständen. 62 *tonadillas* pro Spielzeit waren zu komponieren, dazu kam die Einstudierung mit den Sängerinnen und Sängern, gegebenenfalls auch die Einstudierung fremder Musiktheaterproduktionen (vgl. BNE: Ms. 14016/3 (106)). Vor allem rund um Pablo Esteve

mehrten sich in den 80er Jahren Gerüchte bezüglich seines Gesundheitszustands und seiner Pläne, sich aus dem Berufsleben zu verabschieden. So etwa schreibt am 19. März 1783 der in Barcelona tätige Komponist Jacinto Valledor, er habe gehört, Pablo Esteve wolle sich im darauffolgenden Jahr zurückziehen und er bittet, seine Nachfolge antreten zu dürfen.

comprometiendose á las obligaciones estipuladas, como lo son las de componer una tonadilla para cada parte de cantado en los principios de temporada, cuatro cada mes para las Graciosas, ó quienes tengan por conveniente; las de los seis Teatros, y quanto corresponda á las piezas que se ejecutaren, asi Arias, Recitados, y duos como bailetes, coros, y demas, remitiendose á los informes que de su celo y exactitud podran dar los cómicos de una y otra compañía. (BNE: Ms. 14016/3 (111))

Valledors Schreiben gibt neben Lavis bereits zitierten Aufgabenkatalog (Kap. 4.3.1.) weiteren Aufschluss über die zu leistende Kompositionstätigkeit, die mit der Stelle verbunden ist. Vor allem zu Beginn der Spielzeit müssen neue, möglichst publikumswirksame *tonadillas* für alle Gesangspartien vorliegen, wöchentlich muss darüber hinaus die *graciosa* mit einer neuen *tonadilla* versorgt werden, allenthalben sind Arien, Rezitative, Duos und andere Stücke nach Bedarf zu komponieren. Die *junta* gab bekannt, Valledors Bewerbung in Evidenz zu halten, bis eine Stelle vakant würde. Tatsächlich bat Esteve erst im Jahr 1790 um seine Pensionierung. In den Jahren davor sind Korrespondenzen und Notizen jedoch von zwei Themen geprägt. Zu beobachten ist einerseits ein Feilschen und Handeln um kompositorische Pflichten und deren zeitgerechte Erfüllung. Zu beobachten ist andererseits die Häufung von Krankmeldungen und Beschreibungen von Erschöpfungszuständen der Komponisten und Interpreten. Zahlreiche Notizen Barbieris zeugen davon, etwa ein Brief von Catalina Tordesillas (BNE: Ms. 14016/3 (201) sowie AM 2-462-6) mit der Bitte, nach 11 Jahren als *cuarta dama* und verschiedenen Krankheiten fortan nur noch „las Comedias de cantado“ sowie Arien, *zarzuelas* und *operas españolas* spielen zu müssen.

Die neu komponierten *tonadillas* werden pro Spielzeit in mehrseitigen Listen erfasst, die von *copiador* und allen *cantantes* unterzeichnet werden. (Vgl. BNE: Ms. 14016/3 (118) sowie AM 3-474-7) Jener Liste von 1784 ist ein Brief von Maria Quijada beigelegt, in dem die Verfasserin beklagt, beide Komponisten würden ihren Aufgaben nicht ausreichend nachkommen. Formal entspricht der Brief den üblichen Kommunikationsformen der Epoche. Auf der rechten Seite des Blattes ist Quijadas Beschwerdebrief verfasst, auf der linken Seite befinden sich Armonas Notizen zur Causa, die gewohnt nüchtern ausfallen. Man möge die beiden über die Nachlässigkeit informieren und sie anhalten, bis Weihnachten das Versäumte nachzuholen, sonst drohe ihnen eine Strafe, so der *corregidor*. Pablo Esteves ausführliche Stellungnahme erfolgt am 20. November 1784 (BNE: Ms. 14016/3 (119)). Er habe entsprechend der Anordnung drei *tonadillas* pro Monat komponiert,

[...] solo falta una de este mes, la que no pudo componer, por haverle sobrevenido unos dolores de caveza, que le precisó a hacer cama; y á los tres dias le sobrevinieron unas calenturas, como especie de tercianas locas; con cuya enfermedad no pudo dar las de teatro de Pasquas de espiritu Santo, pues solo escribio con bastante molestia y trabajo la Musica de la comedia.

Der hier angeführten ausführlichen Beschreibung seines Krankheitszustands als Grund für die unterlassene Kompositionspflicht folgt einmal mehr eine Beschwerde betreffend Status und Rang des Komponisten innerhalb der Kompanie. Vom *primer galán* bis zum *apuntador* würde – außer ihm selbst – allen Truppenmitgliedern ein krankheitsbedingter Ausfall nachgesehen, so die Klage Esteves. Die mehrfach angesprochene, noch nicht vollzogene Statusfestigung äußert sich auch hier. In den darauffolgenden Jahren wird Esteves Gesundheitszustand regelmäßig Thema diverser Korrespondenzen bleiben. Zumindest einmal, 1790, wird ihm finanzielle Unterstützung in Form von 1000 Reales zuteil, für die sich der Komponist am 18. Februar 1790 in einem Brief an Armona bedankt, mit dem Hinweis, dass er es bedauere, sich krankheitsbedingt nicht persönlich bedanken zu können. Auf Anraten der Ärzte bitte er darüber hinaus um Pensionierung (BNE: Ms. 14076/1 (1)). Ein neuerliches Ansuchen um Pensionierung ist mit 20. Februar datiert, ihm liegen außerdem die Bestätigungen zweier Ärzte und eines Chirurgen bei (BNE: Ms. 14076/1 (16) sowie AM 2-462-16). Sieben Jahre nach Valledors Ansuchen wird die begehrte Stelle Esteves schließlich doch vakant, bereits ein Monat vor Esteves Brief langt ein Schreiben von Bernardo Azero („Maestro y Compositor de la Capilla Real“) bei der Junta ein. In seinem Brief vom 2. Jänner 1790 (Ms./14076/1 (1)) deponiert er die Bitte, den erkrankten Pablo Esteve für die letzte Zeit des Spieljahres vertreten zu dürfen, um sein Talent und Können zu zeigen. Seinem Wunsch wird stattgegeben, ein Dekret vom 22. Jänner des Jahres 1790 ernennt Bernardo Acero zum *compositor* der Truppe Martinez‘ während Esteves krankheitsbedingten Ausfalls (Ms./14076/1 (12)). Im Mai schließlich erfolgten Esteves Pensionierung und die Neuausschreibung der Position im *Diario de Madrid*. Der Ausschreibungstext findet sich auf der vierten und letzten Seite der Ausgabe vom 10. Mai 1790 unter der Rubrik „Noticias particulares de Madrid“.

Por haber solicitado, y concedidose su retiro á D. Pablo Esteve, Compositor de Música de la Compañía Cómica de Manuel Martínez, se halla vacante esta Plaza; y siendo necesario proveerla en sugeto idoneo para su desempeño: por lo presente se convoca á todos los Profesores de Música que quieran oponerse á la nominada Plaza, para que en el término de un mes contado desde el de esta fecha, que se señala á los que residen en esta Corte, y de tres á los de fuera, comparezcan en la Secretaria del Corregimiento de esta Villa á enterarse de las obligaciones anexas á la misma Plaza, obvenções que la están consignadas, y condiciones con que debe practicarse la oposición: en inteligencia, de que pasado el citado término se procederá á esta, y nombrar el sugeto benemérito en quien deba recaer la expresada Plaza. Y para que llegue á noticia de todos se dá este aviso.
Madrid 8 de Mayo de 1790.

Der Informationsgehalt der Stellenausschreibung fällt denkbar dürftig aus, weder Arbeitsbedingungen noch Einkommen werden genannt, lediglich die Bekanntmachung der Ausschreibung ist mit diesem Text getätigt. Die Stelle erhielt schließlich Pablo de Moral, wie unter anderem aus einem undatierten Schreiben hervorgeht, das die „Obligacion de los Compositores de Musica“ betrifft (BNE: Ms. 14076/1 (6) sowie AM 3-474-7) und Pablo del Moral ab 1790 als Pablo Esteves Nachfolger nennt. Neben einer Auflistung der jeweiligen kompositorischen Pflichten umfasst das Schreiben zunächst aber einen Rückblick zu den Anfängen der Profession im Madrider Theater.

La primera plaza de compositor de los teatros se creó en el año de 1778, á instancia de las Compañías, y se nombró para ella, y en la de Manuel Martínez á Don Pablo Esteve con un Partido de Galan que és 30 Reales, á estilo comico, y con el goze de sobras, y juvilacion lo mismo que los comicos, pero sin racion alguna diaria. Entró con la obligación de hacer 62 tonadillas en cada un año, distribuidas en la forma que consta por menor de la misma ess.ra, y todo lo demas que de esta profesion se ofreciese dentro del año.

En los mismos terminos, y en el de 1779, entró Don Blas de Laserna, y ambos siguieron assí, hasta el de 87, en que representaron serles imposible el desempeño si no se les bajaba el numero de las 62 tonadillas. Consideró por justa esta pretension la Junta, y le reduxo al de 40 en que se conformaron ambos interesados, y es lo que se ha practicado hasta el año pasado proximo. (BNE: Ms. 14076/1 (6))

Der vorliegende Text als Beobachtung und Kategorisierung einer Profession und ihrer Aufgabenbereiche reiht sich ein in die aufklärerische Tradition der Historisierung von Prozessen und Phänomenen, die nicht nur philosophischen Diskursen inhärent ist, sondern sich auch in Gebrauchstexten wiederfindet. Die genannte Aufgabenbeschreibung stellt einen solchen Gebrauchstext dar, folgt in Aufbau und Struktur jedoch der Form etwa einer *Memoria* von Jovellanos. Die Aufgaben der Komponisten werden, beginnend mit den Anfängen des Berufs, chronologisch eingeleitet und fortgeschrieben bis zur aktuellen Konstellation. Eine derartige Historisierung mag im konkreten Fall ungewohnt anmuten, zumal die Geschichte der Position nur einige Jahre zurückreicht und das Schreiben offenkundig lediglich die Jahre 1778 bis 1792 oder 1793 erfasst. Einmal mehr offenbart sich in diesem Schreiben ein starkes Bewusstsein für zeitlich erfassbare Prozesse, für die Geschichtsschreibung ebenso wie für die Geschichtswerdung aktueller Ereignisse. Die Selbstbeobachtung einer Epoche manifestiert sich in der Dokumentation und Archivierung ihrer Vorgänge. Im vorliegenden Fall werden die Neubesetzung der Position mit Pablo Moral und die damit verbundenen Aufgaben nicht isoliert betrachtet und dokumentiert, sondern gekoppelt an dessen Vorgänger und die Entwicklung der Position. Darüber hinaus enthält der Text aufschlussreiche Informationen über die Aufgaben des Komponisten, die im Ausschreibungstext fehlen.

Al tiempo que Don Pablo del Moral tomó el cargo de Compositor se ofreció à escribir las 40 Tonadillas en la forma siguiente. 10 nuevas al principio de temporada: otras 12 para las 6 funciones de teatro señaladas por la Pasqua de Espiritu S.to Corpus; octubre, y noviembre, Navidad, y fin de año; y las 18

restantes para todos los demas dias de la temporada comica, con la circunstancia de ser todas nuevas, y ademias lo que se ofreciese de musica, de todo lo qual tiene certificación de ésta contaduria que conserbará en su poder.

Das Kontigent der zu komponierenden Stücke bleibt also bei den von Laserna und Esteve ‚erstrittenen‘ 40 *tonadillas* pro Spielzeit. Die Aufteilung folgt den Vorgaben des Spieljahres und damit einmal mehr auch den Vorgaben des Kirchenjahres, davon zeugt nicht zuletzt die Aufzählung „octubre, y noviembre, Navidad, y fin de año“. Die obligatorischen zehn neuen *tonadillas* zu Saisonauftakt werden gefolgt von 12 weiteren an Fronleichnam. Auch 25 Jahre nach Verbot der *autos sacramentales* nimmt das Fest eine zentrale Stellung im Spieljahr ein und fordert entsprechende Abläufe und Aufwendungen. Insgesamt bleibt die Arbeit des Komponisten und Kapellmeisters in Ansehen und Wertung weiterhin hinter der Position eines *primer galán* oder einer *graciosa* zurück. Wohl auch deshalb war die Zahl der Bewerbungen um Esteves Nachfolge gering, wie Blas de Laserna in einem Schreiben vom 1. März 1792 anmerkt (BNE: Ms. 14076/1 (65)). Nur zwei Personen hätten sich beworben, schreibt Laserna an die *junta* und merkt an: „[...] todo lo que hace ver es acrehedora esta profesion a ser atendido con alguna particularidad; pero sin embargo de q.to llevo expuesto me miro cargado de Familia, y sin recursos para mantenerla.“ Die von Laserna eingeforderte besondere Behandlung seiner Profession bleibt weiterhin aus und veranlasst den Musiker zu mehreren ausführlichen schriftlichen Stellungnahmen betreffend seine Auffassungen und Visionen. Es geht zum einen – immer noch, auch mehr als eine Dekade nach seinem Antritt – um die finanzielle und soziale Stellung, es geht aber auch, vor allem ab den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts um seine Ideen zu einer besseren Ausbildung der Solisten. Die gesteigerte Bedeutung der Musik für das Sprechtheater korreliere nicht mit der Bedeutung seines Berufes und mit der Professionalität der Sängerinnen und Sänger, schreibt er beispielsweise am 17. März 1790 an den *corregidor* (BNE: Ms. 14076/1 (10)).

Es muy conocido el interes con que mira el Público todo genero de Piezas de Música, que contribuyen al exito mas plausible de las funciones cómicas; pero la situacion actual de nuestros teatros, no ofrece arbitrio para sacar de ellos Partes de cantado útiles, pues las que vienen á Madrid de Compañias estrañas, ó padecen mil defectos, ó carecen de principios, y metodo, que es el Morte seguro del acierto. (BNE: Ms. 14076/1 (10))

Laserna hat den Ausgangspunkt seiner Argumentation klug gewählt. Wie mehrfach gezeigt wurde, rückt die Musik gegen Ende des Jahrhunderts mehr und mehr ins Zentrum der Aufführungen und wird zunehmend ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg einer

Produktion²¹⁴. Es brauche daher, um den „acierto“ zu gewährleisten, „partes de cantado útiles“, die ihm allerdings nicht zu Verfügung stünden. Die Zahl der zu komponierenden *tonadillas* und die Zahl der zu instruierenden Schauspieler würden seine Kapazitäten weit übersteigen, so der Komponist weiter, weshalb alte Fehler lange Zeit beibehalten würden, was dem Erfolg beim Publikum nicht sehr förderlich sei. Interessant ist, dass Laserna positive Ausnahmen namentlich nennt. Neben Maria Pulpillo und Joaquina Arteaga beruft er sich auf Francisco Garcia,

a quienes he instruido con escrupuloso cuidado, y merecen del público la aceptacion, y aplauso que es notorio, pero como no tienen ni pueden todos tener un Maestro que los enseñe, á pesar de la Superioridad de su genio, y feliz disposicion es muy poco lo que adelanteran, y por esto carece Madrid de buenas partes de cantado pudiendo tenerlas con abundancia, si se encontrasen la correspondiente instruccion. (ebd.)

Die genannten sind gleichsam Referenz für seine Leistungen als Instruktor und Muster für die von ihm eingeforderte generelle Gesangsausbildung im Madrider Theater. Laserna schlägt in weiterer Folge ein sechs Punkte umfassendes Projekt zur Verbesserung der musikalischen Qualität in den Theatern vor.

1. deberá formarse una Escuela de cantar tonadillas, que corra á mi cargo y entre los alumnos que la compongan serán privilegiados los hijos ó parientes de comicos, en iguales circunstancias, y de estos los de los representantes en Madrid, y de ellos los que tengan mejor disposicion.
2. A fin de evitar confusion, y de que se participe mejor de la Doctrina, serán los Discipulos seis, dos Muchachos y quatro Muchachas de correspondiente edad, pues de este modo se proporcionará mejor el adelantamiento.
3. En las horas que se señalen de leccion se les instruirá, tanto en el metodo de cantar tonadillas, como en lo relativo á la accion, y modo de presentarse, que han de observar en el teatro, verificado su ingreso en las Compañias
4. Quando algun alumno se halle ya habilitado, será propuesto para remplazar las vacantes que resulten en la formacion de las Compañias precedido el correspondiente examen y aprobacion.
5. En qualquiera caso que se halle alguna Plaza vacante los Pretendientes dirigieran sus Memoriales al Señor Corregidor, quien dispondrá que formen un examen los que le parezcan, é informando yo de su aptitud, se podrá elegir con seguridad el sugeto mas idoneo.
6. Quando los Alumnos mas adelantados tengan aprendida alguna Pieza de Musica, será muy conveniente la executen en el teatro, or que asi, á mas de conseguirse mayor número de entradas, se logre que pierden el temor, y se acostumbren al despejo, y soltura teatral, y no contribuiara poco al mejor exito el que se le premie de alguno modo, para avivar su estimulo, y hacerles mas amable la aplicacion.

Ähnlich der mehrfach geforderten Etablierung einer Schauspielschule schwebt Laserna eine Gesangsschule unter seiner Leitung vor. Das Projekt soll vor allem zwei Merkmale aufweisen: die Bevorzugung lokaler, bereits im Theater etablierter Schülerinnen und Schüler sowie die

²¹⁴ Darüber hinaus übernehmen die beiden Volkstheater ab 1790 auch die Tradition der Fastenkonzerte, wie sie im *teatro de los Caños del Peral* stattfinden (vgl. Ms./14076/1 (15)). Im März des Jahres sollen von Andreozzi organisierte Konzerte im *teatro del Príncipe* stattfinden. Das Vorhaben wird zunächst vom Conde de Camponames verboten, „por creer que esta clase de funciones eran del exclusivo derecho del Coliseo de los Caños del Peral“, wie Barbieri notiert. Und er fügt ergänzend hinzu: „pero venció el Ayuntamiento“. Das erste Konzert fand am 6. März 1790 um 18.30 Uhr statt.

Exklusivität der Ausbildung durch Reduktion der Plätze und durch Eignungsprüfungen.²¹⁵ So wie Cristobal Andrezzi seine Schüler in italienischer Musik unterrichtet²¹⁶, will Laserna die spanische unterrichten. Der laufende Theaterbetrieb soll gleichsam als Labor in die Ausbildung einbezogen werden. Hinter Lasernas Plan lassen sich zwei untrennbar miteinander verbundene Ziele beobachten. Zum einen gilt es, den Theaterbetrieb, zumal dessen musikalische Aspekte, in einem höchstmöglichen Maß zu professionalisieren. Die Exklusivität der Ausbildung, gepaart mit möglichen Erfolgen der Schüler bei zwischenzeitlichen Aufführungen, zeugt zudem von Lasernas Vorhaben, die Ausdifferenzierung des Kunstsystems im Bereich der Musik weiter voranzutreiben. Weg von der Gebrauchsmusik hin zur Kunst soll der Pfad führen, wenngleich nicht allein zum Selbstzweck. Zum anderen nämlich gilt es, aus der angestrebten Professionalisierung nicht nur kulturelles, sondern auch ökonomisches Kapital zu schlagen. Mehr noch, es gilt, die künstlerische Qualitätssteigerung als Legitimation für ökonomische Zwecke einzusetzen – etwa im Fall der „mayor número de entradas“, die sich Laserna aufgrund der Gesangsdarbietungen seiner Schülerinnen und Schüler im Theater erhofft.

Der Plan für eine solche Schule findet allerdings zunächst kein Gehör bei *corregidor* und *junta*. Zwei Jahre nach seinem Vorschlag wendet sich Laserna erneut in einem Schreiben an die „Señores de la Junta de Formación“ (BNE: Ms. 14076/1 (65)). Neuerlich erwähnt Laserna die Idee einer Gesangsschule und klagt über „el escaso numero de Partes de cantado utiles que ay en mi comp.a“ (ebd.). Der Fokus dieses Schreibens liegt jedoch erneut auf dem ökonomischen Aspekt seiner Tätigkeit. Der Kapellmeister klagt über veraltete Verträge, über die zunehmende Komplexität der *tonadillas* in den vergangenen Jahren und über seine geringen Verdienste. Er habe „incluso el ausilio de Quaresma“ etwas mehr als 9.000 Reales verdient, „de los quales descontados dosmil ochocientos valor de las letras, restan en limpio seismil y tantos Reales para sostener mi Muger y tres hijos que tengo.“ (ebd.) Die eingangs erwähnte Debatte um Status, Lohn und monetäre Vergütung setzt sich also bis zum Ende des Jahrhunderts fort, wie Lasernas Schreiben zeigt. Seiner Klage folgen zwei konkrete Bitten.

El Primero a que no siendome dable subsistir con la cantidad referida, se me conceda algun alivio, o formada escritura nueva, se me asigne un diario fijo en que no suene el Partido de primer Galan, cuiio nombre tampoco es muy honorifico a mi profesion; y el segundo a qe se disminuia el numero de Tonalillas que devo hacer anualmente pues vajo las reglas establecidas en el dia, y el delicado gusto del Publico, no ay en España, ni aun en Italia (permitaseme esta exageracion) Profesor que componga quarenta Piezas como las actuales; y no pudiendo en esta parte cumplir la Escritura antes que se culpe por omision devo hacerlo presente. (BNE: Ms. 14076/1 (65))

²¹⁵ Zwei Drittel der Plätze sind für Frauen vorgesehen. Dies entspricht auch der Praxis, dass die Mehrzahl der *tonadillas* im Theater von Frauen vorgetragen wurden und geht mit der subjektiven Beobachtung einher, dass mehr Schauspielerinnen als Schauspieler über Erschöpfungszustände angesichts kräfteaubender sängerischer Tätigkeiten klagen.

²¹⁶ Vgl. dazu u.a. ein Schreiben von Cristobal Andrezzi vom März 1789, dass er dem Auftrag gerne nachkomme, einige Musikschüler auszubilden, um sie später in den *coliseos* einzusetzen (Ms. 14016/3 (258)).

Laserna findet ausnehmend klare Worte, um sein Anliegen vorzubringen. Dass es neben der entsprechenden Entlohnung auch um eine adäquate Wahrnehmung seiner Position und seiner Verdienste geht, zeigt die Bitte, „que no suene el Partido de primer Galan, cuio nombre tampoco es muy honorífico a mi profesion“. Der Vergleich mit dem Posten des *primer galán* in Hinblick auf Ansehen und Entlohnung ist altbekannt, er zieht sich durch sämtliche Korrespondenzen seit 1778. Neu hingegen ist der Verweis auf mangelnde Ehrenhaftigkeit, die mit der Gleichsetzung beider Positionen verbunden sei. Lasernas Wunsch nach Distinktion klingt an dieser Stelle so deutlich durch wie in keiner der bisher zitierten Schriften. Der Forderung, als Künstler wahrgenommen zu werden, folgt die Forderung nach Senkung der quantitativen Anforderungen zugunsten der künstlerischen Qualität. Niemand sei in der Lage, 40 *tonadillas* in einer Spielzeit zu komponieren, schreibt Laserna, weder in Italien noch in Spanien. Und er behält sich vor, seinen Vergleich samt in Klammern gesetzter symbolischer Selbstermächtigung dazu – „(permitaseme esta exageracion)“ – weiter auszuführen.

Sein Brief beschäftigt die *junta* in ihrer Zusammenkunft vom 3. März 1792, in der linken Spalte ist neben Lasernas Brief folgende Anmerkung zu lesen: „[...] por lo respectivo a el aumento que pide este Interesado informe el contador de el Proprio oyendo a los autores, y en su vista se acordará sobre lo demas que expone.“ Wie im bisher Ausgeführten eröffnet sich auch in diesen Zeilen das Bild einer kaum gefestigten, kaum geachteten Position innerhalb des Theaterapparats. *Contador* und *autores* treffen als ausschlaggebende Instanzen die Entscheidung über Lasernas Ansuchen. Der Musiker bleibt weiterhin Ausführender und nimmt im kollektiven Verständnis den Rang eines Handwerkers ein. Der Weg bis zum Ansehen eines Künstlers wird bis ins 19. Jahrhundert hinein führen und kontinuierlich gepflastert sein mit ökonomisch motivierten Argumentationen und Auseinandersetzungen.

5. Pressewesen und Theaterkritiken

„Muy Señores míos; uno de los mas loables oficios que en la publicacion de su Diario exercen Vms., es ser el medio por donde se hace saber á muchos lo que sobre ciertos puntos útiles piensan algunos, que con instruccion y desinterés desean contribuir á su perfeccion.“

(Cándido María Trigueros, *A los Diaristas, Diario de Madrid*, 30.04.1788: 1)

Zwei Blicke, auf dasselbe Untersuchungsobjekt gerichtet, stehen einander im Spanien des ausgehenden 18. Jahrhunderts gegenüber und bilden einander ergänzende Perspektiven. Neben den normativen theoretischen Diskursen über das Theater, seine Geschichte, seine Gattungen und Funktionen (vgl. Kap. 1.) bildet die journalistische Betrachtung und Beurteilung des Theaters in Periodika die zweite wichtige Säule einer aufklärerischen Kultur der Beobachtung und Kritik auf der Metaebene. Die Unterscheidung zwischen poetologischem und journalistischem Diskurs mag im Sinne Bourdieus als Unterscheidung zwischen Kenner und Pedant bezeichnet werden: Hier der literarische Sinn bzw. Instinkt, mit dem die Regeln des Theaters erfasst und neu geschrieben werden. Dort die Grammatik, die mühsam erlernt und akribisch befolgt wird und deren Einhaltung mit unnatürlicher Strenge eingefordert wird.

Auf den zweiten Blick weist die augenscheinlich scharfe Trennlinie jedoch zahlreiche Brüche auf. Es ist keine saubere Linie, die das Eine vom Anderen abgrenzt. Vielmehr laufen die Bereiche ineinander über, nicht zuletzt, da die Presse als Sprachrohr für die Verbreitung normativer Diskurse und poetologischer Innovationen eine wesentliche Rolle spielt und etliche Persönlichkeiten aus den Reihen der Aufklärungsdramatiker selbst essayistische bzw. theaterkritische Texte in Tages-, Wochen- oder Monatszeitungen beisteuern – so etwa Cándido María Trigueros im *Diario de Madrid*. Die Publikation reiht sich ein in eine Vielzahl neu erscheinender Tages-, Wochen- und Monatsschriften in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Während unter Fernando VI noch 37 Titel verzeichnet sind, wächst die Zahl unter Carlos III auf 96 Zeitungen und Zeitschriften in ganz Spanien an (vgl. Ertler 2003 sowie Gittermann 2008: 237). Die Presse verschreibt sich wie kaum ein anderes Medium den Prinzipien der Vernunft und der Methode der Kritik und trägt somit wesentlich zur Verbreitung aufklärerischer

Ideologien bei. Aguilar Piñal (1990: 11) schwingt sich beispielsweise empor zu einer fast hymnischen Hervorhebung der Bedeutung der Presse für die spanische Aufklärung:

„Nunca se apreciará bastante esta labor informativa que, de no ser por la prensa periódica, difícilmente llegaría a conocimiento de la sociedad española, que hasta entonces había tenido que conformarse con las referencias ofrecidas por los libreros. Sin esta sección de información bibliográfica, mantenida en los periódicos a lo largo del siglo, la ilustración española posiblemente hubiera sido más precaria y tardía.”
(Aguilar Piñal 1990: 11)

Aguilar Piñal verweist auf die rasche Verbreitungsmöglichkeit von Informationen sowie von in- und ausländischen Texten und Ideen. Gerade diese Möglichkeit verhilft dem Medium zu großer Popularität und wird ihm gleichzeitig zum Verhängnis. Anfang der 1790er Jahre erfolgt mit dem Presseverbot ein zensurbedingtes jähes Ende des Pressewesens, mit Ausnahme einiger regierungsnaher Blätter, darunter der genannte *Memorial Literario*. Zu groß ist die Angst, die französische Revolution könnte mithilfe der Blätter auch in Spanien massenhaft Anhängerschaft finden. Der Umstand führt unweigerlich zu Stillstand, Bruch und notwendigem Neubeginn, er zeigt aus heutiger Sicht aber vor allem eines: Die Würdigung und Anerkennung – wenn auch ex negativo – der Presse als wirkmächtigem Medium mit enormem gesellschaftlichen Einfluss und Stellenwert in Spanien. Gewissermaßen relativiert dieser Umstand auch die Skepsis eines Jovellanos, der in seiner *Memoria* noch – mit nahezu hörbarem Seufzen – das Theater als alternativloses ideologisches Sprachrohr nennt.

[D]e donde vendrán al Pueblo las buenas ideas, sino de la clase que procure siempre imitar? de donde a la noblesa? de los libros? pero nadie lee entre nosotros, sino las gentes llamadas de carrera (BNE: Ms. 5818)

Die Aussage mag auf das stets stiefmütterlich behandelte Genre des Romans²¹⁷ zutreffen, immer weniger jedoch auf die überaus beliebten Zeitungen, Monatsschriften und Moralischen Wochenschriften. Mit Auflagenzahlen zwischen einigen hundert und einigen tausend Stück kann ihr Einfluss auf den ersten Blick tatsächlich als gering eingestuft werden. Die Verbreitung der darin publizierten Gedanken durch ‚stille Mitleser‘ und rege Diskussionen in *tertulias* oder im Kaffeehaus zog allerdings weite Kreise.

Im folgenden Kapitel sollen exemplarisch einige Periodika herausgegriffen und nach ihren strukturellen Kopplungen zum Theater untersucht werden. Zu untersuchen ist die journalistische Theaterkritik als ‚pedantischer‘ Gegenpol zu den normativen Gelehrsamkeitsdiskursen eines Luzán oder Jovellanos in Hinblick auf Vokabular, Struktur und Argumentationsweise. Zu untersuchen ist aber auch die Presse als Sprachrohr der

²¹⁷ Vgl. zur Diskussion um den (nicht) existenten spanischen Roman im 18. Jahrhundert u.a. Álvarez Barrientos/Fuente 1992 sowie Álvarez Barrientos 2010.

aufklärerischen Theaterpolitik, die ähnlich der gedruckten Form eines Schwarzen Bretts Neuerungen, Erlässe und Reglements verbreitet. Wie zu zeigen sein wird, variiert die Herangehensweise an die genannten beiden Funktionen je nach Erscheinungsform des Mediums. Exemplarisch wird daher Francisco Mariano Niphos Tageszeitung *Diario noticioso, erudito y comercial, público y económico* bzw. deren Nachfolger *Diario de Madrid* dem oben genannten *Memorial Literario* gegenübergestellt. Beide unterscheiden sich wiederum von einer dritten Publikationsform, die im 18. Jahrhundert stark an Popularität gewinnt: den moralischen Wochenschriften. Die *Espectadores*²¹⁸ als spanische Versionen der englischen *Spectators* sollen anhand der drei bekanntesten Vertreter auf ihr Verhältnis zum Theater hin untersucht werden: *El Pensador*, *El Censor* und *La Pensadora Gaditana*. Gerade in ihnen zeigt sich die augenscheinlichste Parallele zwischen den beiden Leitmedien der Aufklärung, zwischen Presse und Theater. Die metaphorische Verwendung des Begriffs ‚Zuschauer‘ zeugt von einer besonderen Situation des Beobachtens auf verschiedenen Ebenen, wie es charakteristisch ist für das 18. Jahrhundert. Der *espectador* als Zuschauer und Beobachter nimmt ähnlich wie im Theater auf der Tribüne Platz, um dem Geschehen zu folgen und es in satirisch-sarkastischem Ton zu kommentieren. Allein an diesem metaphorischen Selbstverständnis der Wochenschriften und ihrer Herausgeber zeigt sich die enge Verschränkung von Beobachten und Beobachtet werden, von Selbst- und Fremdwahrnehmung, von Theater und Presse. Jedes der beiden Medien hat seinen Beobachtungsposten auf der gesellschaftlichen Metaebene bezogen, um soziale Phänomene aufzugreifen. Zusätzlich erfolgt eine Beobachtung der Beobachtung in Form von publizistischen Texten über das Theater im Allgemeinen und über konkrete Aufführungen im Speziellen. Beiden gemeinsam ist die Bestimmung, aufklärerische Ideologie und neoklassizistische Ästhetik zu verbreiten. Die Adressaten beider Medien sind freilich nicht ident, wenngleich sich die Zielgruppen überschneiden. So wendet sich das Theater an alle Gesellschaftsschichten bis hinunter zum *pueblo llano*, während die Presse selbstredend vor allem das lesende – und angesichts der Zeitungspreise zugleich das vermögende – Publikum, vorrangig also Adelige und Bürgerliche, anzusprechen im Stande ist²¹⁹. Im Sinne einer ‚von oben‘ gelenkten Theaterpolitik als Teil der Aufklärungspolitik stellt dies allerdings keinen Mangel dar, zumal die fortschreitende Ausdifferenzierung des Kunstsystems und des Theaters als dessen Teilsystem eine stete Auslese des Publikums forciert. Kontinuierlich begleitet wird der Ausdifferenzierungsprozess vom implizit mitgedachten und bisweilen (etwa

²¹⁸ In Abgrenzung zur anonymen Menge der *espectadores* im Zuschauerraum des Theaters werden die *Espectadores* als spanische Moralische Wochenschriften hier in Majuskeln geschrieben.

²¹⁹ Der *Diario de Madrid* bringt die ökonomische Komponente prominent auf der Titelseite jeder Ausgabe ins Spiel, und zwar mit dem Hinweis in der letzten Zeile des Deckblattes: „No es mas que dos quartos cada diario“.

durch Jovellanos) explizit gemachten Ziel, das gemeine Volk aus den Theaterhäusern auszuschließen, um diese zu elitären Orten des Kunstgenusses zu machen – somit hat die Presse dem Theater diesen Selektionsprozess also bereits voraus. Doch auch sie erfährt im 18. Jahrhundert einen wesentlichen Ausdifferenzierungs- und Professionalisierungsvorgang. Erst gegen Ende der Epoche ist von der Berufsgruppe der „periodistas“ die Rede, zunächst wird der Begriff vorrangig despektierlich verwendet, wie Álvarez Barrientos (1990) anhand zweier Beispiele erläutert.

De los ochenta conozco dos testimonios: uno de 1787, en un artículo de Lucas Alemán inserto en El Correo de Madrid: “les juro que no me ha de quedar diarista, correista, semanarista, periodista”, y otro del año siguiente en un informe de Campomanes sobre el proyecto de Trigueros titulado Gaceta literaria de Madrid. En él escribe: “en los periodistas del día no hallo... luces”. En ambos casos el tono es despectivo para estos nuevos escritores. (Álvarez Barrientos 1990: 29)

Eine erstmalige Nennung der Berufsgruppe der „periodistas“ finde sich, so Álvarez Barrientos (1990: 29), 1763 in „El amigo del público“ alternierend mit den Termini „papelistas“ oder „escritores periódicos“, auch in diesem Zusammenhang jedoch despektierlich. Dieser Umstand kann in Analogie zur Bezeichnung der Schauspieler als „cómicos“ und zum geringen sozialen Stellenwert des „autor“ betrachtet werden. Auch hier bringt erst das eintretende 19. Jahrhundert eine Schärfung von Begriffen und Berufsbezeichnungen mit sich. Wesentliche Unterschiede liegen allerdings in der jeweiligen hierarchischen Position und Entwicklung beider Medien. Der Ausdifferenzierungsprozess im Theater verläuft von unten nach oben, von der kollektiven Wahrnehmung als Teil der Unterhaltung und des Spektakels hin zur Zuordnung zum ausdifferenzierten Kunstsystem, vom massentauglichen Freizeitvergnügen²²⁰ zum elitären Kunstgenuss. In die umgekehrte Richtung, also von oben nach unten verläuft hingegen zunächst die Entwicklung des Mediums Schrift. Vom kostbaren Buch, das auch nach Erfindung des Buchdrucks kaum erschwinglich und der geistigen, zumal geistlichen Elite vorbehalten bleibt, distanziert sich das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen auf formaler und inhaltlicher Ebene.²²¹ Der ökonomische Umgang mit dem verfügbaren Platz bestimmt die Ästhetik der Blätter. Wenige, eng bedruckte Seiten Papier von relativ niedriger Qualität zeugen zudem von einem Medium, das nicht dafür gemacht ist, in einer Bibliothek aufbewahrt zu werden, wie auch Aguilar Piñal festhält.

²²⁰ Das beste Beispiel für diese kollektive Wahrnehmung und Einordnung liefert ‚die Presse‘ selbst, namentlich Francisco Mariano Nipho, der im *Diario Estrangero* Neuigkeiten aus dem Theaterwesen unter der Rubrik „Noticias de Moda“ subsumierte. Unter „moda“ wurde damals allgemein die „actualidad frívola de las diversiones y espectáculos“ verstanden (Royo Latorre, Introd. in: Nipho 1996: 11), vgl. dazu etwa auch das zur gleichen Zeit in Deutschland herausgebrachte „Journal des Luxus und der Moden“.

²²¹ 1764 gab es in Madrid 113 Druckerpressen in insgesamt 26 Druckereien (vgl. Areta Armentia 2003).

La impresión, más descuidada que la de los libros, se hacía con tipos muy pequeños, titulares con escaso atractivo y composición seguida para ganar espacio. La estructura formal, aunque varía de unos periódicos a otros, adolece de esa agobiante economía que huye del vacío para decir lo más que pueda en el menor espacio posible. (Aguilar Piñal 1990: 15)

Die Ökonomie wird in räumlicher und zeitlicher Dimension zu einem bestimmenden Faktor für das Pressewesen und ist sein wohl ausgeprägtestes Charakteristikum in direkter Abgrenzung zu normativen Diskursen. In aller Deutlichkeit verkörpert es das im Sinne Marshall McLuhans botschaftgewordene Medium. Während Bücher als gewachsene, mehrfach veränderte, mehrmals redigierte Gedankenkonstrukte über viele Monate oder Jahre hinweg zu Papier gebracht werden, stellen in wiederkehrenden Publikationen der knappe Raum und die knappe verfügbare Zeit feste Parameter dar. Jovellanos etwa vermochte mehrere Jahre an seiner *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas* zu feilen und konnte am Ende ein umfangreiches, ausschweifendes Kompendium vorweisen. Im Pressewesen hingegen bildeten eine vorgegebene Anzahl von Zeilen und Zeichen sowie ein festgesetzter Erscheinungstermin einschränkende formale Parameter mit bedeutender inhaltlicher Wirkung. Die Herausgabe normativer Schriften erfolgte als Abfolge von Variationen eines Themas, wie beispielsweise die unterschiedlichen Abschriften der *Memoria* veranschaulichen. Die Herausgabe eines Zeitungsartikels verlief als gleichsam ephemeres Phänomen, das im Zeitalter des Sammelns, Ordners und Aufbewahrens von Wissen noch nicht als bewahrenswert erachtet wird.

Die geringe Wertschätzung, die dem Beruf des „periodista“ entgegengebracht wird, hat wohl auch in diesem Umstand ihre Begründung. Erst zu Ende der Epoche gewinnen die Blätter an Stellenwert und Bedeutung. Trotz des schlechten Ansehens des Berufsstandes²²² erfreut sich die Presse selbst jedoch schon in den letzten vier Jahrzehnten regen Zustroms in den höheren, da des Lesens kundigen, Gesellschaftsschichten (und nur dort). Dass wesentliche Teile des potenziellen Theaterpublikums also per se nicht in den Genuss kommen, Theaterkritiken oder andere Diskurse über das Theater in der Presse zu lesen, gehört zu den gern gesehen Nebenerscheinung der gesteigerten theaterpublizistischen Aktivität der Epoche, soll doch das Theater bekanntermaßen ebenfalls zu einem elitären Medium avancieren. Die Theaterkritik als literarisch-publizistische Gattung hat in Spanien nicht erst mit dem 18. Jahrhundert begonnen, wie Urzainqui (1992 sowie 1996) konstatiert, sie fand lediglich in der Epoche der Kritik neue Medien und Möglichkeiten der Verbreitung. Die Art ihrer Einflussnahme auf Leserschaft und Akteure des Theaterbetriebs wird im folgenden Kapitel ebenfalls zu untersuchen sein.

²²² Auch hier zeigt sich eine Parallele zwischen beiden Medien.

5.1. Kontinuitäten: Die Dramaturgie der Fortsetzung

Zahlreiche Parallelen sind erkennbar zwischen Theater und Pressewesen des spanischen 18. Jahrhunderts, sowohl in Hinblick auf Dramaturgie, Struktur und Aufbau, als auch in Bezug auf ihre bereits genannte Funktion als diskursive Sprachrohre und Verbreitungsmedien etablierter und zu etablierender Ideologien. Wenn die Theateraufführung ebenso wie das Drama selbst einer festgelegten Dramaturgie folgt und als rituelle Handlung sich im öffentlichen Bewusstsein festgesetzt hat, so ist in der Presse des 18. Jahrhunderts der Versuch zu beobachten, ebenfalls eine festgelegte Dramaturgie einzuführen und ritualisierte Lese- und Kommunikationshandlungen in Gang zu bringen.

5.1.1. Durchschriften: Das Pressewesen als Niphos Erbe

Am 1. Februar 1758 ging mit dem *Diario noticioso* die erste spanische Tageszeitung²²³ in Druck. Ihr Herausgeber, Francisco Mariano Nipho²²⁴, gilt bekanntermaßen als Begründer des spanischen Pressewesens bzw. als „fondeur même du journalisme espagnol“, wie ihn etwa Guinard (1957: 264) bezeichnet. Mit zahlreichen Zeitungen und Wochenschriften prägte Nipho die spanische Presselandschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und weckt bis heute großes Forschungsinteresse, wie anhand der zahlreichen Veröffentlichungen zur Person und zum publizistischen Werk Niphos ersichtlich ist.

Eine frühe Monografie über Francisco Mariano Nipho legte etwa der genannte Guinard 1957 vor. Er ortete bei ihm die exemplarische Vereinigung einer generellen epochebestimmenden Zerrissenheit bzw. Transition zwischen ‚alt‘ und ‚neu‘, ‚anciens‘ und ‚modernes‘. Zur „admiration pour les gloires de la vieille Espagne“ (Guinard 1957: 265) geselle sich bei Nipho die moderne Forderung nach besserer Landverteilung und höherem gesellschaftlichen Stellenwert der Handwerker und Händler, in der sich eine klar bürgerliche Haltung manifestiere.²²⁵ Nipho verkörpere das Streben nach einer Aufklärung des Geistes, nach Bildung in Sprachen, Wissenschaft und Geschichte und zugleich den Glauben an eine gottgewollte Gesellschafts- und Herrschaftsordnung, analysiert Guinard weiter.

²²³ Zum 250. Jahrestag erschienen mehrere nicht nur wissenschaftliche Artikel in Spanien, vgl. *Noticias de la comunicación* 1/2008: 38-43 oder Fermín Vilchez 2008: 131-134. Zu einer umfangreichen Befassung neueren Datums mit Niphos Rolle im Pressewesen vgl. Maestre et al. 2015.

²²⁴ Zur unterschiedlichen Schreibweise vgl. etwa Aguilar Piñal (1990), der durchgängig von „Nifo“ schreibt, und Guinard (1957), der die Schreibweise „Nipho“ wählt.

²²⁵ Nipho greift damit eine Thematik auf, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf nahezu allen Ebenen diskursbestimmend ist (vgl. Kap. 4.) und bekanntermaßen mit den Ausschlag gab für den Sieg Cándido María Trigueros‘ im Dramenwettbewerb von 1784 (vgl. Kap. 2.3.).

Il voit dans le libéralisme anglais une source de désordres moraux et politiques, et fait confiance au roi de droit divin, ainsi qu'à ses sages ministres ; ils sauront veiller à ce que tous les Espagnols, du mendiant au grand d'Espagne, concourent à la richesse et à la gloire de la Patrie. Cela suppose une première réforme, celle des esprits, qu'il faut éclairer, instruire, par un enseignement moderne, débarrassé des vaines subtilités scholastiques, tourné vers les sciences, les langues, l'histoire ; ensuite deviendront possibles l'amélioration des techniques industrielles et agricoles, la suppression des monopoles, la réforme agraire. (Guinard 1957: 265-266)

Was Guinard an dieser Stelle Nipho zuschreibt, wird bekanntermaßen als *justo medio* zum Dispositiv der gesamten Epoche, ihres Denkens und Handelns. Die Aufklärung und Bildung des Geistes bei gleichzeitigem Festhalten an vorgegebenen hierarchischen Strukturen macht ihn somit zum regierungskonformen Aufklärungsjournalisten par excellence. Sein *Diario noticioso* wird als *Diario de Madrid* und später als *Diario Oficial de Avisos de Madrid* Zensuren und Zäsuren jeglicher Art überwinden und sich bis 1918 halten (vgl. Guinard 1957: 266 sowie Ertler 2003: 35; laut Angabe der *hemeroteca digital* der BNE nur bis 1917). Die erste Ausgabe vom 1. Februar 1758 enthielt zunächst einen Abdruck des königlichen Privilegs bzw. der Lizenz zum Erscheinen des Blattes. Angeführt ist zudem der Preis von zwei Cuartos sowie der Hinweis auf die Herstellung mit Genehmigung Fernandos VI in der königlichen Druckerei. Es folgt eine ausführliche Einleitung, in der die Motive und Ansinnen des Herausgebers dargelegt werden – Nipho wählte bekanntlich das Pseudonym Manuel Ruiz de Uribe. Die genannten Themenfelder Astronomie, Astrologie, Kirchenjahr, Wissenschaft und Literatur werden sich in nahezu allen nachfolgenden Periodika Spaniens wiederfinden, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung und Reihenfolge.

Abschließend erläutert Nipho praktische Handhabungen, etwa, auf welchem Weg der *Diario* erreichbar sei für jene, die der Öffentlichkeit etwas mitzuteilen hätten (vgl. p. 23). In vier Buchhandlungen wird die Zeitung vorerst erhältlich sein. Schlussendlich führt Nipho die einführenden Erläuterungen praktisch vor, anhand der ersten Ausgabe des *Diario*, bereits in der fortan erscheinenden Form des Doppelbogens, d.h. im Umfang von vier Seiten. Am 3. Februar erschien die nächste Ausgabe des Blattes, in deren Leitartikel Nipho wohlwollend auf die vielstimmigen Reaktionen Bezug nimmt, die seinem *Diario* entgegen gebracht wurden. Die Diskussion als Gedanken- und Meinungsaustausch ist von Beginn an ein wesentliches Anliegen seines Vorhabens. Es folgen Annoncen und Notizen zu Besitzwechsel von Gebäuden. Am Ende findet sich auch eine Bezugnahme auf das Theater, allerdings unter dem Schlagwort „hurto“ und somit bloß als willkürlicher Schauplatz eines Diebstahls.

En 18. de Henero de efte año, quitaron en el Coliseo del Principe una Caxa de plata à Pedro Martínez, Criado de la Exc.ma Señora Marquesa de los Balvases, Viuda, cuyas señas son: ser quadrada, chata, con varios adornos y foliages de relieve, y una figura à medio busto de una muger, de perfil, cuyo rostro, al abrirla, mira a mano izquierda, ha sido dorada, aunque con el uso ha quedado blanca: su peso es quatro

onzas, poco mas. Sirva de prevencion este aviso para que nadie la compre. (*Diario noticioso*, 03.02.1758, p. 4)

Bezeichnenderweise erfolgt die erste Nennung des Theaters in dieser Zeitung nicht als kultureller Schauplatz oder Ort des Spektakels, sondern als ein Ort, an dem Menschen Vermögen bei sich tragen und dessen beraubt werden (vgl. Kap. 3.3.).

In den 1770er Jahren wandelt sich der Titel zu *Diario noticioso universal*, die ersten beiden Seiten sind je einem Kapitel der fortlaufenden „Historia general de los viages“ gewidmet, gefolgt von jenen Rubriken, die unter „Noticias de comercio“ subsumiert werden: „ventas“, „perdidas“ und „aviso“, darunter Stellengesuche und Personensuche. Die Tageszeitung bleibt über weite Teile also eine Art Schwarzes Brett. Daneben gewinnt sie als Verbreitungsmedium literarischer Texte Bedeutung. Die „Historia general de los viages“ setzt sich bis zur letzten Ausgabe des *Diario noticioso universal* am 31. Dezember 1781 fort.

Nach mehrjähriger Pause erscheint die Tageszeitung als *Diario de Madrid* erstmals am 1. Jänner 1788, herausgegeben von Niphos Nachfolger Santiago Thevin. Das Erscheinungsbild der Zeitung wird geringfügigen Änderungen unterzogen, so wandert etwa die Information darüber, wo der jeweilige „Jubileo de las quarenta horas“ stattfindet, von der letzten Seite an den Anfang des Blattes (direkt unter den Titel). Danach folgen, entsprechend „dem didaktischen Prinzip des aufklärerischen Diskurses“ (Ertler 2003: 35) Nachrichten aus den fünf Bereichen „Kuriositäten, Bildung, Handel, Wirtschaft und Madrider Lokalgeschehen“ (ebd.), beginnend mit den „Afecciones astronómicas de hoy“ und „Afecciones meteorológicas de ayer“. Die ersten beiden Seiten im unmittelbaren Anschluss daran sind Miszellen aller Themen- und Wissensbereiche gewidmet, der *corrida de toros* ebenso wie der Todesstrafe. Kommentare und Leserbriefe, aber auch lyrische Texte sind weiterhin beliebte Konstanten dieser Rubrik. So findet sich etwa im *Diario de Madrid* vom 5. Mai 1788 eine essayistische Auseinandersetzung mit dem *ocio*. In einfacher Sprache gehalten, mit zahlreichen plastischen Beispielen gespickt, malt der Verfasser darin ein Bild jener Gefahr, die seines Erachtens von einer Gesellschaft ausginge, die sich im Müßiggang befände. Schon der Beginn des Textes vermittelt jenen launigen Plauderton, in dem der gesamte Beitrag verfasst ist.

Muy Señores míos: estando de humor en el día para escribir alguna cosa, me ha parecido dirigir la pluma sobre el ocio: y si á Vms. agradase el pensamiento le insertarán en su periodico. (*Diario de Madrid*, 05.05.1788, 1)

Die stilistische Parallele zu den moralischen Wochenschriften ist bereits an dieser Stelle unübersehbar. Sie manifestiert sich in der augenscheinlich spontanen Lust, eine Beobachtung kundzutun, und in der wohl nicht zufälligen Wortwahl „pensamiento“ für den darauffolgenden

Text. Auch die Wahl des Themas ist eine durch und durch kritisch-aufklärerische, zumal der Verfasser, der mit Q.S.M.B. Ambrosio Alvarez Enciso²²⁶ firmiert, sich gleich zu Beginn als vehementer Kritiker des ruinösen Nichtstuns zeigt.

El ocio es la ruina de los Reynos, y el que ocasiona la corrupcion de las costumbres: este monstruo ha hecho progresos considerables entre nosotros. En las grandes poblaciones se halla una infinidad de gentes que no hacen otra cosa que comer, pasear y dormir, divertirse, murmurar, censurar y prevertir á otros. (ebd.)

Die Metapher des Monsters löst unweigerlich Assoziationen zu einer späteren, ungleich einprägsameren bildlichen Darstellung von Monstern aus: Der längst zum geflügelten Wort gewordene „sueño de la razón“ der 43. Grafik aus Goyas 1799 veröffentlichter Sammlung *Los Caprichos*. Analog zum Schlaf der aufklärerischen Vernunft produziert der Schlaf der Strebsamkeit hier eine monströse Bequemlichkeit, die zum Schaden des gesamten Königreichs gerät. Der Text führt einmal mehr auch die ideologische Ausrichtung der Tageszeitung vor Augen, die allerdings nur implizit erkennbar wird an der Auswahl der publizierten Texte – vorrangig aus der Feder vorgeblich blattferner Autoren, die auch als solche deklariert sind. Die Ausrichtung der nachfolgenden „Noticias particulares de Madrid“ wird mit der Zeit erweitert von Kleinanzeigen und einzelnen Hinweisen auf Käufe und Verkäufe hin zu einem Chronik-Ressort im heutigen Sinn, beginnend mit „noticias sueltas“ und endend mit „Teatros“.

Teátros. Hoy es la ópera intitulada: *A quien de ageno se viste, en la calle le desnudan*, nueva; con 2 bayles, el 1.º el gran bayle heroyco *el triunfo de Alexandro contra Dario*, y el 2.º *el Bolero*. La entrada de antes de anoche fué de 6728 rs. En el del Principe por la Compañía de Ribera la Comedia intitulada: *el Tirano de Ungria*, Saynete, *el Sarao*; con 2 Tonadillas, la 1.a nueva. La entrada de ayer fué de 2517 rs. En el de la Cruz por la Compañía de Martínez la Comedia intitulada: *Marta la Romarantina*, 1.a parte: Saynete, *el Maestro de Capilla tuerto*, con 2 Tonadillas nuevas, la 1.a es general, la 2.a *el aguinaldo de Nicolás*, y Garrido, *sebera y barquillero*, que cantan los dichos. La entrada de ayer fue de 6583 rs. (*Diario de Madrid*, 01.01.1788, p. 4)

Die hier exemplarisch zitierte Rubrik beschränkt sich auf Programmhinweise und Informationen zur Höhe der erzielten Umsätze des Vorabends. Theaterkritiken im eigentlichen Sinn oder zumindest Kommentare zu Theateraufführungen bleiben an dieser Stelle aus, finden allerdings in unregelmäßigen Abständen in Form von Leserbriefen oder Leitartikeln Eingang in die Tageszeitung. Dennoch werden die hier publizierten Daten bzw. das im Laufe der Jahre sich ansammelnde Datenkonvolut zu einer unverzichtbaren theaterhistorischen Informationsquelle, nicht zuletzt für große Projekte wie die *Cartelera Teatral* (Andioc/Coulon

²²⁶ Der Aragonese ist vor allem wegen eines Diskurses aus dem Jahr 1784 bekannt. Der „Discurso sobre las ventajas que pueden proporcionar a el estado las sociedades económicas de los Amigos del País, con el fomento de la Agricultura, Artes, y Comercio.“ subsumiert nach einer mehrseitigen „Dedicatoria a el publico“ seine Visionen für die Gesellschaften in einem 35seitigen Text. Eine kurze Erwähnung findet der Autor mit seinen darin offenbarten Visionen und Thesen bei Enciso Recio (2010: 183).

2008), die sich wesentlich aus Angaben solcher Art speist. Was Historiker und Philologen des 21. Jahrhunderts zur willkommenen Datensammlung gerät, generiert im 18. Jahrhundert erstmals ein gewissermaßen rituelles Leseverhalten. Analog zur römisch-katholischen Liturgie und zur festgesetzten Dramaturgie einer Theateraufführung schuf Nipho, bzw. nach dessen Tod Thevin, den Leserinnen und Lesern wiederkehrende Rubriken als Anhaltspunkte und Orientierungshilfen. Die fortlaufenden, jeweils doppelseitigen Kapitel der „*Historia general de viages*“ geben, ebenso wie der Schriftzug des Titels und die Platzierung der „*Noticias de comercio*“ auf Seite 3, ein über Jahre hinweg gleichbleibendes Schema, das Stabilität, Sicherheit und Vertrauen vermittelt.²²⁷ Das ‚Neue‘ wird mittels formaler und inhaltlicher Routine demnach schnellstmöglich zum ‚Bekannten‘ und ‚Vertrauten‘ gemacht. Dazu zählt auch der optische Eindruck. Der Schriftzug des Titels wechselt ebenso wenig wie die Umrahmung der beiden Rubriken zu Astronomie und Wetter. Lediglich die Muster der Zierleisten variieren über die Jahre, die räumlichen Proportionen hingegen bleiben gleich. Innerhalb der festgelegten Schemata finden ab den 1780er Jahren wechselnde Inhalte Platz im *Diario*, Leserbriefe ebenso wie Leitartikel des Herausgebers, Gedichte, Kurzprosa oder amtliche Mitteilungen – auch, wie oben bereits erwähnt, zum Theater. Die Ökonomie bleibt bei alldem ein wesentlicher Faktor und Aguilar Piñals (1990: 15) bereits zitierte These, wonach ein möglichst wirtschaftlicher Umgang mit dem knappen verfügbaren Platz zu den wesentlichsten Aspekten der Blätter gehörte, trifft auf den *Diario de Madrid* restlos zu. Zweispaltig in kleiner Schrift eng beschrieben, versammelt er in aller gebotenen Kürze Wissen und Nachrichten unterschiedlicher Disziplinen, manchmal durch einfache Linien voneinander getrennt, zumeist aber lediglich durch kursiv gesetzte Schlagworte am Zeilenanfang markiert.

Als Herausgeber ruft Nipho mehrere weitere Periodika von großem Gewicht für die Entwicklung der spanischen Presse ins Leben, darunter den *Caxón de Sastre* und den *Diario extranjero*, deren beider Fokus im Unterschied zum *Diario noticioso* auf Literatur und Theater liegt. Unter dem Titel „*Noticias de moda*“ finden sich im zweiten Teil des *Diario extranjero* Neuigkeiten zum Theater, „*empruntées pour une large part à Riccoboni*“ (Guinard 1957: 268), etwa in Form einer markanten Theaterkolumne, die Guinard als „*la partie la plus vivante et originale du périodique*“ wertet (ebd.) und in der das Gesehene vor allem nach moralisch-

²²⁷ Derartige Mechanismen bestimmen im Übrigen die Medienlandschaft bis heute. Die stets gleiche räumliche Anordnung, der stets gleiche dramaturgische Aufbau von Zeitschriften und Zeitungen ermöglicht Leserinnen und Lesern ein ‚blindes‘ Zurechtfinden in ‚ihrem‘ Medium und schafft eine gewisse Form der Zugehörigkeit und Vertrautheit. Die Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts mag sich in einem Umbruch von guttenbergschem Ausmaß befinden, die hier beschriebene Dramaturgie scheint sich allerdings über alle Brüche und Umbrüche hinwegzusetzen, zumal auch in youtube-Kanälen und online-Medien der optische Wiedererkennungswert – subsumiert heute unter dem Schlagwort ‚corporate identity‘ – von größter Bedeutung ist.

aufklärerischen Gesichtspunkten bewertet wird. Mit seinem *Duende especulativo sobre la vida civil* gehört Nipho schließlich auch zu den Pionieren der moralischen Wochenschriften in Spanien.

5.1.2. Durchblicke: *Espectadores* auf dem Beobachtungsposten

Bereits 1735 erschien *El Duende crítico* als erste spanische Wochenschrift²²⁸ nach den englischen Vorbildern *The Tatler* und *The Spectator* (vgl. Ertler 2003: 18-24). Bis Mai 1736 wurde das Blatt jeweils donnerstags veröffentlicht, danach verschwand es wieder aus der spanischen Öffentlichkeit und mit ihm die Gattung der *Espectadores*. 1761 griff Nipho das Genre erneut auf, mit dem genannten *Duende especulativo sobre la vida civil*, der 19 Ausgaben überdauerte, sowie mit *El Murmurador imparcial y observador dsapasionado de las locuras y despropósitos de los hombres*, von dem jedoch nur eine Ausgabe erschien. Clavijo y Fajardo schließlich gab mit *El Pensador* eine der erfolgreichsten und einflussreichsten moralischen Wochenschriften Spaniens heraus, die von Nachahmern und ergänzenden Publikationen flankiert wurde. Unter ihnen fand sich auch die *Pensadora Gaditana*, die ab 1763 in 52 Nummern erschien. Der feminine Titel des Blattes ist bewusst gewählt, ebenso wie das Pseudonym der Herausgeberin, Doña Beatriz Cienfuegos.²²⁹

Cienfuegos demonstriert an dieser Stelle mit aller Deutlichkeit das vorrangige Charakteristikum der moralischen Wochenschriften im Unterschied zu Tageszeitungen: Rund um das Blatt im Allgemeinen und rund um jede Ausgabe im Speziellen wird vom Herausgeber bzw. hier von der Herausgeberin eine „fiktionale Öffentlichkeit konstruiert“ (Ertler 2003: 9), an die er oder sie sich wendet. Ertler verweist in diesem Zusammenhang auf unterschiedliche „Techniken der Fiktionalisierung“ (2003: 9) und auf „die verborgenen Elemente des Erzählens“ (2003: 10), die die Gattung nicht nur von anderen Erscheinungsformen des Pressewesens unterscheiden, sondern auch von der Prosa der Epoche. Das literarische Spiel mit Rahmen- und Binnenhandlung gehört wesentlich zur Struktur der *Espectadores*, innerhalb derer weniger tagespolitische als vielmehr essayistische Beobachtungen des gesellschaftlichen Lebens ihren Platz finden. Die Beobachtung, gleichermaßen Selbst- wie Fremdbeobachtung, wird zum

²²⁸ Vgl. Ertler 2003: 37-38. Wie nahezu alle geistigen, literarischen und dramatischen Strömungen entwickelte sich auch das Pressewesen, vor allem die Gattung der moralischen Wochenschriften in Spanien mit erheblicher Verzögerung. Die erste Ausgabe des *Tatler* war immerhin bereits am 12. April 1709 erschienen, somit 26 Jahre vor dem spanischen Nachfolgeprodukt.

²²⁹ Während „aufgrund der moralischen Dimension der Schriften“ (Ertler 2004: 23) hinter dem Pseudonym Cienfuegos bis heute häufig ein Kleriker vermutet wird, geht beispielsweise Cinta Canterla (1996) davon aus, dass es sich tatsächlich um eine Herausgeberin handelte und Cienfuegos auch ihr echter Name war. Vgl. zudem auch Romero Ruiz 1994.

Hauptmotiv des Blattes, die Fiktionalisierung wird je nach Notwendigkeit zum Zweck der Generalisierung, Anonymisierung oder Konkretisierung einzelner Botschaften und Anliegen. Wenn Ertler (2003: 27) schreibt, dass „[d]as Zurückschreiten der Autorinstanz hinter eine Maske [...] zu den zentralen Funktionsbedingungen der Moralischen Wochenschriften“ gehörte, so gilt das für Cienfuegos, die Denkerin aus Cádiz, in besonderem Maße.

Die erwähnte Maske mag den Herausgebern moralischer Wochenschriften unvergleichliche literarische und fiktionale Freiheiten gewähren, die realen Produktionsbedingungen sind dennoch ähnlich einschränkend wie für Tageszeitungen. Der zeitliche und räumliche Rahmen ist zwar weiter gesteckt – etwa durch wöchentliche statt täglicher Erscheinung und den Umfang von rund 14 Seiten statt vier –, bildet aber dennoch starre Grenzl意思, innerhalb derer Gedanken in gebotener Kürze zu formulieren und in gebotener Eile zu verfassen sind. Die Auswahl der Themen erfolgt hingegen nach subjektiver Dringlichkeit, so wird etwa das Theater immer dann zum Thema, wenn es – nach Gutdünken des Herausgebers – etwas dazu zu sagen gibt, bzw. wenn es wert erscheint, der Beobachtung und Kritik unterzogen zu werden. Das gern bemühte Bild des *espectador*, der auf der Zuschauertribüne Platz nimmt und seinen Beobachtungsprozess durch die Niederschrift zum Anstoß einer öffentlichen Diskussion werden lässt, zeigt, wie stark die Parallelen zwischen moralischen Wochenschriften und Theater (noch stärker als im Falle der Tageszeitungen) verlaufen. Die Theaterbühne wird im doppelten Sinne zur Metapher für das Selbstverständnis der *Espectadores*: Zunächst wird das Geschehen auf der Bühne der Welt²³⁰ beobachtet, um im weiteren Schritt den Beobachtungsposten selbst zur Bühne umzuwandeln und von dort, ähnlich der lessingschen Kanzel, zur Verbreitung aufklärerischer Werte beizutragen. Ertler geht sogar soweit, die Mission der moralischen Wochenschriften einzig auf diesen Aspekt zu reduzieren.

Es ging um nichts anderes, als das Volk mit den neuen Parametern der funktional ausdifferenzierten Gesellschaftssystemik vertraut zu machen und lehrreiche Beispiele zu liefern, anhand derer die neuen aufklärerischen Werte Vernunft, Tugend und Freiheit vermittelt werden sollten. (Ertler 2003: 104)

Die Aufgabe unterschied sich demnach kaum von der Aufgabe anderer Periodika. Was die Wochenschriften jedoch wesentlich von ihnen abhob, war die Wahl der narrativen Mittel. Diese blieben auch in einer zweiten Generation von *Espectadores* ab den 80er Jahren weitgehend unverändert. Vierzehn Jahre nach der letzten Ausgabe des *Pensador* (1767) erschien 1781 erstmals *El Censor* in Madrid. Er umfasste jeweils zwischen 12 und 16 Seiten, zumeist 14. Die

²³⁰ Die beinahe zum Stehsatz gewordene barocke Metapher des „Theatrum mundi“, der „Welt als Bühne“ (vgl. u.a. Brauneck 2007, der den Titel für sein sechsbändiges Theaterlexikon wählte) zieht sich kontinuierlich sowohl durch Shakespeares als auch durch Calderóns Werke.

undatierten, aber nummerierten Ausgaben, die jeweils als *discurso* bezeichnet sind, tragen den Titel des Blattes zwischen zwei dicken Linien auf dem Deckblatt, gefolgt von einem lateinischen Zitat samt spanischer Übersetzung.²³¹

Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, discursus, nostri est farrago tibelli.
Juvenal Sat. 1. v. 85.
Quanto los hombres hacen, sus temores
Deseos, y rencores,
Sus movimientos, gustos, y alegrías,
Todo dá asunto à las censuras mias. (*El Censor*, Discurso primero: 17)

Im ersten *Discurso* stellt sich der Herausgeber seiner Leserschaft vor und tut dies mit einem geschickten narrativen Kniff: Er hätte die Absicht gehabt, ein Portrait seiner selbst an den Beginn der Ausgabe zu stellen und sei zu einem Maler gegangen, der allerdings sein Gesicht nicht getroffen, sondern stattdessen ein Gesicht wie unzählige andere gemalt hätte.

A pesar de los primores, que hizo con mis cabellos, y de lo magnifico del trage con que me adornó; unos ojos, una nariz, unos labios como otros infinitos que se ven todos los dias por esas calles, satisficieron muy poco mi amor propio, que me havia lisongead de una fisionomia mas extraordinaria, y mas digna de un Escritor. (ebd.: 18)

Bereits an dieser Stelle lässt sich der schelmisch-satirische Grundton der Publikation erkennen, der zu einem der bestimmenden Merkmale des Blattes wie der gesamten Gattung wird (vgl. Uzcanga Meinecke 2005). Nun sei er also, fährt der Autor fort, gezwungen, nicht sein Äußeres, sondern sein Inneres vorzustellen, beginnend mit der frühen Kindheit und seiner Art, allem zu widersprechen, was ihm nicht logisch erschien, egal ob Aberglaube oder klassische Autoren der Antike.

Yo mismo me formaba mis opiniones, yo solo era todo mi partido. En fin, andando el tiempo llegó la cosa à tal punto, que vine à ser un martir de mi razon. Semejante à una vista delicada, que ofende qualquiera exceso de luz, todo lo que se aparta un poco de la razon me lastima, el mas pequeño extravío de la regla y del orden me causa un tedio mortal. No puedo llevar una expresion que no me parezca exacta: un razonamiento en que no halle solidéz: una comparacion que no sea justa. No puedo asistir à una Comedia sin riesgo de que se me forme una apostema por lo que callo. El mal gusto del peynado de una Dama me da à mí mas que sufrir, que á ella el conservarlo una noche entera para el otro dia. (*El Censor*, Discurso primero: 22-23)

Neben der Betonung der geistigen Eigenleistung, der Bildung und Ausbildung aus eigener Kraft und eigenem Antrieb stehen zwei aufklärerische Prinzipien im Zentrum des Diskurses: Zum einen die umfassende Regentschaft der „razón“ über das Leben und Wirken des Autors, der zur Demonstration dieses Umstands das starke Bild von sich selbst als Märtyrer seines Geistes

²³¹ Anders als etwa im *Memorial Literario* handelt es sich um wechselnde Zitate.

erschafft; zum anderen die unfehlbare Urteilskraft, mit der er seine Umwelt zu kategorisieren vermag. Geschmack und Vernunft gehen Hand in Hand und steuern gemeinsam seine Wahrnehmung und Beurteilung aller ihn umgebender Phänomene. Das Theater wird dabei zu einem von vielen scheinbar zufällig aufgezählten Begebenheiten, die „Comedia“ erhält keinen größeren (aber auch keinen geringeren) Stellenwert als der „peynado de una Dama“. Alle erwähnten Begegnungen, alle angeführten Orte dienen dem Autor dieses Diskurses lediglich zur Illustration seiner allumfassenden Kritikfähigkeit.

En todas partes hallo cosas que me lastiman. En las tertulias, en los paseos, en los teatros, hasta en los Templos mismos hallo en que tropezar. Para colmo de desgracias no puedo callar nada. Unas quantas veces formé propósito de hacerlo, y à pocos dias de observancia me he visto à las puertas de la muerte. (Anonym, *El Censor*, Discurso primero, 23)

Die übermäßige, ausschließlich vernunftgelenkte Kritikfähigkeit geht einher mit einem notorischen Nicht-Schweigen-Können. Ja, mehr noch, das Schweigen wird zur Lebensbedrohung, womit die Existenzberechtigung des vorliegenden Blattes auf plastische Weise untermauert ist. Während der *Pensador* in den 1760er Jahren als nachdenklicher Beobachter seiner Zeitgenossen agierte und notierte, geht der *Censor* zwei Jahrzehnte später um einen entscheidenden Schritt weiter. Er sieht sich gezwungen von seiner Ratio, seine Beobachtungen einzuordnen, zu kategorisieren und zu zensieren, und er tut dies mit Ironie und Sarkasmus. Denn hier wie im Theater gilt die aufklärerische Formel des „prodesse et delectare“, nach der die monothematischen Diskurse des Ich-Erzählers konstruiert sind. Die Kontinuität zwischen den Diskursen ist gegeben durch überleitende Sätze am Beginn und Ende, die jeweils auf die vorangehende und nachfolgende Ausgabe hinweisen, so etwa im 10. Diskurs am Beginn eines Textes über die Vereinbarkeit von Religion bzw. Religiosität und bürgerlichen Pflichten, die auf Thesen des französischen Schriftstellers und Philosophen Pierre Bayle Bezug nimmt.

En el Discurso pasado procuré interesar à mis Lectores por principios de honor, à abominar sobre todos el execrable vicio de la ociosidad, contra la qual jamás me cansaré de combatir. Hoy con ocasion del dia en que estamos, quiero inducirles à lo mismo por un principio de conciencia, lo qual atendida su Religion y su piedad, me parece mas eficaz para conseguir el mismo fin. (*El Censor*, Discurso Decimo: 145)

Nein, so die Schlussfolgerung des Autors, „no son en manera alguna incompatibles con la vida de un Ciudadano y de un perfecto Ciudadano.“ (ebd.: 158) Ganz den aufklärerischen Argumentationslinien und Diskursmustern folgend, schließt der Verfasser an dieser Stelle mit einer neuerlichen Bezugnahme auf Bayle.

Yo bien sé que la paradoxa de Baile, aunque abiertamente falsa, no es mas de una consecuencia de las estrañas idéas, que muchos tienen de la devocion, y de la perfeccion christiana. Mas de esto trataremos mas extensamente en otro Discurso. (ebd.: 158)

Die abschließende Formel fungiert als Verbindungselement ansonsten lose aufeinanderfolgender Ausgaben des Blattes und schafft auf diese Weise eine Dramaturgie der Kontinuität in größerer Dimension. Ähnlich den bereits genannten Fortsetzungsgeschichten im *Diario* wird hier ein Stilmittel bedient, das auch in den zahllosen nachfolgenden Fortsetzungsromanen des 19. Jahrhunderts und TV-Serien des 20. Jahrhunderts zur Anwendung kommt.²³² Das gängige narrative Prinzip des Cliffhangers wird zu einer weiteren strukturellen, im besten Sinne dramatischen, Grundeigenschaft der moralischen Wochenschriften, zur Erweckung der Neugierde und Aufrechterhaltung des Interesses.

5.1.3. Durchgriffe: Der *Memorial Literario* als Wissensvermittler

Eine kontinuierliche Publikation weit größeren Ausmaßes stellt der ab 1784 monatlich erscheinende *Memorial Literario* dar, der von zwei asturischen Herausgebern gegründet und nahezu das gesamte erste Jahrzehnt seines Bestehens geleitet wurde. Joaquín Ezquerra, catedrático de Latinidad in den Reales Estudios de San Isidro und Pedro Pablo Trullenc, Portero de la Cámara de Castilla, sind durch ihre Biografien ebenso eng vertraut mit dem Königshof wie mit dem aufklärerischen Gedankengut, das in die neu gegründete Zeitschrift einfließt (vgl. Urzainqui 1992: 250).²³³ Der gesamte Titel des Blattes lautete *Memorial Literario, instructivo y curioso, de la Corte de Madrid*. Auf jeweils rund 100 Seiten beinhaltet der *Memorial* Informationen zu natur- und geisteswissenschaftlichen Themen, dazu umfangreiche Literatur- und Theaterkritiken. Die Themenvielfalt entspricht den oben genannten Tages- und Wochenzeitungen bzw. reicht sie noch darüber hinaus. Die Ausrichtung und Struktur unterscheidet sich allerdings stark von den zuvor behandelten Publikationsformen. Das Deckblatt der ersten Ausgabe enthält neben dem doppelt gerahmten Titel und dem Zusatz „correspondiente al mes de ...“ den Hinweis „En la imprenta Real“ bezugnehmend auf die Funktion des Blattes als offizielles Regierungsorgan. Es folgt – und hier ähnelt der *Memorial* dem *Censor* – ein wegweisendes Zitat aus dem fünften Buch von Marcus Tullius Ciceros *De finibus bonorum et malorum*, das klar die ideologische Ausrichtung der Zeitschrift zum Ausdruck bringt: „In ipsis rebus, quae discuntur et cognoscuntur, insunt profecto invitamenta quaedam, quibus ad discendum cognoscendumque moveamur.“²³⁴

²³² Erst online-Dienste wie etwa Netflix, die das Ansehen ganzer Staffeln „on demand“ ermöglichen, sprengen im 21. Jahrhundert dieses über Jahrhunderte gültige Gesetz des Wartens und sehnächtigen Erwartens der Fortsetzung einer mehrteiligen fiktionalen Handlung.

²³³ Beide sind außerdem Mitherausgeber moralischer Wochenschriften, Ezquerra etwa von *El apologista universal* (1786), Trullench des *Duende de Madrid* (1787-1788).

²³⁴ „Wenn man hier meint, dergleichen Beschäftigungen seien nur der geistigen Lust wegen betrieben worden, so bemerkt man nicht, dass sie gerade deshalb um ihrer selbst willen aufgesucht werden, weil der Geist sich in Ihnen,

Das aufklärerische ‚prodesse et delectare‘ wird hier auf die Funktion des ‚delectare‘ reduziert, wenn auch als gleichsam unbeabsichtigter Nebeneffekt eine Art ‚delectando prodesse‘ mitschwingt, in der Form nämlich, dass – völlig intentionslos – durch das Erfreuen am Wissenserwerb ein Nutzen für die Gesellschaft und die ganze Nation herbeigeführt wird. Im Zentrum jedoch stehen zunächst die Freude an Wissen bzw. Wissenschaft und der aufklärerische ‚gusto de la razón‘ (Hontanilla). Die Artikel spiegeln nahezu die gesamte Bandbreite der Wissenschaftsdisziplinen wider, von Chirurgie über allgemein medizinische und juristische Themen, Natur- und Geisteswissenschaft.

Für Inmaculada Urzainqui (1992: 248) ist der *Memorial Literario* aus mehreren Gründen „una de las más notables publicaciones periódicas de la centuria“, vor allem angesichts seiner großen Reichweite in ganz Spanien und zahlreichen Orten Lateinamerikas sowie der Philippinen und aufgrund der langen Lebensdauer der Zeitschrift.²³⁵ Zudem sei die Zeitschrift als Dokument aufklärerischer Ideologie heute von enormer Bedeutung für die Forschung, handle es sich doch um „uno de los órganos más representativos de la Ilustración española“ (ebd).

Das Erscheinungsbild des Magazins wandelte sich über die Jahre seines Bestehens nur geringfügig. Während anfangs noch die Rückseite des Titelblattes frei bleibt, wird später das Zitat dort abgedruckt, ab 1789/90 ist es eines der Epigramme von Marcus Valerius, „Praedicat Hermagoras non omnibus esse placendum: Elige de multis, Regule, cui paceas. Martial. Append.“ mit der nachgestellten Übersetzung „A todos a agradar jamás es dado: Elige á quien adorne un buen talento; Y en él encontrará tu afan contento.“

Ähnlich dem *Diario de Madrid* setzt sich der *Memorial* aus wiederkehrende Rubriken zusammen, darunter „el diario meteorológico“ und „observaciones cirúrgicas“, Nachrichten aus den königlichen Akademien und Artikel zu kirchlichen Festen und Feiertagen. Allerdings bleibt ihre Abfolge weit variabler als etwa im *Diario*, unter anderem aufgrund der Absicht, so oft wie möglich, je nach Anlass und Gegebenheit, kritische Intellektuelle von außen zu holen. Zu Wort kommen unter anderem Ärzte und Chirurgen der königlichen Spitäler, Direktoren der Akademien und Architekten der Stadt.

auch wenn kein Nutzen vorliegt, ergötzt und sich an dem Wissen, selbst wenn es beschwerlich wird, erfreut.“ (§ 51.)

²³⁵ Der *Memorial Literario* erscheint von Jänner 1784 bis September 1787 monatlich, danach zweimal monatlich bis 1791. Das Verbot aller Zeitungen (außer *Gaceta*, *Mercurio* und *Diario*) per 24. Februar 1791 bringt eine unumgängliche Zäsur, die bis 1793 andauert. Nach Trullenchs Tod im Jahr 1790 nahm Esquerra die Herausgabe der Zeitschrift ab 1793 allein in die Hand und führte das Blatt bis 1797 weiter. Nach einer weiteren Unterbrechung wurde es 1801 von seinem Nachfolger übernommen und hielt sich bis 1808 (vgl. dazu ausführlich Urzainqui 1992: 250).

No es nuestro ánimo encarecer ni ponderar nuestro trabajo, sino servir hasta donde alcancen nuestras fuerzas al público, bien y honor de la patria; pues hallando buena acogida en nuestros patriotas (de quienes esperamos disimulen nuestros defectos, y que con toda humanidad y benignidad nos los corrijan y adviertan) nos damos por contentos y satisfechos. Madrid, 30 de Marzo de 1784. (*Memorial Literario* 3/1784: 4)

Die aufklärerische Doktrin, Wissen und Weisheit über alle anderen Aspekte zu stellen, wird hier einmal mehr explizit formuliert. Die Kritik wird bei all der Varietät und Vielfalt zum wichtigsten Merkmal des *Memorial*, allerdings nicht als eine satirische, ironische Kritik wie sie den moralischen Wochenschriften innewohnt, sondern als eine ausgewogene Form des Kritisierens. Das monatlich erscheinende Periodikum ist bekannt für seinen „gemäßigten Ton gegenüber Kirche und Krone“ (Ertler 2003), der es klar von der Grundhaltung zahlreicher moralischer Wochenschriften unterscheidet. Zum moralischen Anspruch an die Autor- und Leserschaft des Blattes, der stark von jenem der *Espectadores* divergiert, kommt ein weiteres wesentliches Unterscheidungsmerkmal. Während die Herausgeberschaft der moralischen Wochenschriften als Spiel mit Pseudonymen, als Konstruktion fiktiver Figuren inmitten realer Gegebenheiten, als narrativer Entwurf eines erdachten Ich-Erzählers vonstatten geht, steht im *Memorial* die kollektive Anonymität im Vordergrund. Das Magazin wird präsentiert als Kollaboration verschiedener Autoren, unter ihnen etwa der Dramatiker Cándido María Trigueros, deren Namen allerdings nur selten unter den jeweiligen Artikeln zu finden sind. Auch die Namen der beiden Herausgeber erscheinen kaum in der Zeitschrift. Das anonymisierte Kollektiv verstärkt das Gewicht der im *Memorial* vermittelten Aufklärungsideologie. Es handelt sich, so soll vermittelt werden, nicht um eine subjektive Beobachtung eines kritischen Zeitgenossen, sondern um eine allgemein gültige, überprüfbare und bereits überprüfte Wahrheit, die getrost übernommen und weiterverbreitet werden darf.

Die Kommunikationsstrategie des kollektiven, maßgeblichen „Wir“ wird ergänzt durch andere rhetorische und narrative Techniken, die später vor allem anhand der Theaterkritiken des Blattes zu untersuchen sein werden (vgl. Kap. 5.2.). Die Befassung mit dem Theater erhält einen festen, ausgedehnten Raum.²³⁶ Die Rubrik „Teatros“ bringt monatlich Theaterkritiken zu den Premieren der beiden städtischen Volkstheater, daneben ist vor allem in der Fastenzeit Platz für die Veröffentlichung von Reglements, Kritiken, Desiderata und für Gedanken über den Zustand der Häuser und Truppen.

So entwickelt jedes Blatt seine unverwechselbaren Charakteristika und es erscheint durchaus bemerkenswert, dass – ohne die Begriffe ‚Blattlinie‘ oder ‚Corporate Identity‘ präsent zu haben – eben diese Wiedererkennbarkeit in Bezug auf Form und Inhalt eine bedeutende Rolle spielt.

²³⁶ In der ersten Ausgabe des Jahres 1784 füllt sie beispielsweise die Seiten 83 bis 110.

Innerhalb abgesteckter Rahmen und definierter Felder wird die spanische Presse des 18. Jahrhunderts zum Forum für ambitioniertes Experimentieren mit literarischen Textsorten ebenso wie für beherztes Ausloten der Facetten der Literatur- und Theaterkritik.²³⁷

5.2. Ambitionen: Theaterkritik im *Memorial Literario*

Wenngleich zahlreiche Gazetten der Epoche ausführliche Betrachtungen zum Theater enthalten, stehen die Theaterkritiken und theatertheoretischen Auseinandersetzungen im *Memorial Literario* in besonderer Weise exemplarisch für die Kultur der aufklärerischen Kritik im ausgehenden 18. Jahrhundert.

An den Beginn der Rubrik „Teatros“ wird jeweils eine theoretische Auseinandersetzung mit den Merkmalen, Zwecken und Zielen einer ‚guten‘ regeldramatischen *comedia*²³⁸ gestellt. Dieser einleitende, essayistische Text gleicht einer Ouvertüre, in der Leitmotiv und wiederkehrende Sequenzen der Oper bereits vorweggenommen werden, die dann in Arien und Rezitativen – hier in den konkreten Kritiken zu einzelnen Aufführungen – abermals zu hören sind. Die *comedia* sei, so die einleitende Definition in der ersten Ausgabe der Zeitschrift, eine „representacion [...] de una accion [...] mediana, baxa ó comun, y agradable, dirigida á corregir las costumbres, pintandolas con destreza, y reprehendiendo los vicios con sal.“ (*Memorial Literario* 1/1784, 83). Doch die „ignorancia“ vieler Dichter und die „situacion del gusto en la Nacion“ seien neben anderen Gründen dafür verantwortlich, dass das Theater keinen Ort von politischem, moralischem und gesellschaftlichem Nutzen darstelle (ebd.). Die Argumentationsführung lehnt sich also stark an jene der bekannten neoklassizistischen Dramentheorien der Epoche, allen voran Luzáns Poetologie. Die *comedia* wird nicht als tragikomisches Drama verstanden, wie es in der nationalen Theatertradition verankert ist, vielmehr wird sie in einem aristotelischen Sinne – notwendigerweise²³⁹ ex negativo – definiert als das Gegenstück zur *tragedia*. Diese bipolare Gegenüberstellung prägt die ideologische Grundhaltung des Blattes im Großen wie im Kleinen. Sie manifestiert sich in jeder einzelnen

²³⁷ Vgl. Aguilar Piñal (1990: 9), der hier bereits schüchterne Anfänge des „género folletinesco“ ortet, das dann im 19. Jahrhundert seine volle Blüte entfalten sollte.

²³⁸ Der im *Memorial Literario* propagierte Theaterbegriff ist ein ausschließlich neoklassizistischer. Wie sehr er allerdings von einem damals gültigen Theaterbegriff des Spektakels und der Unterhaltung abweicht bzw. wie sehr das Theater des spanischen 18. Jahrhunderts in einer allgemeinen Kultur der Theatralität und des Spektakels verortet ist, zeigt die Einordnung der genannten Rubrik innerhalb der Monatsschrift. In der Ausgabe vom Mai 1784 beispielsweise findet sich das Theater (pp. 83-120) zwischen dem detaillierten Bericht über ein „Auto publico de fe celebrado en la iglesia de Santo Domingo el Real“ (*Memorial Literario* 5/1784: 79-82) und der „Introduccion a las fiestas de toros“ (ebd.: 121-127).

²³⁹ Der fehlende Part der aristotelischen Poetik über die Komödie zwingt nachfolgende Dramentheoretiker, vor allem jene der Aufklärung, bekanntlich zu entsprechenden Mutmaßungen.

Theaterkritik ebenso wie in der hinter der Rubrik (wie hinter der gesamten Publikation) stehenden Haltung. Es geht um das Zuteilwerden der sicheren Entscheidungsfähigkeit über ‚gut‘ und ‚schlecht‘. Wenn das Volk also auf Geheiß von oben „los caminos de la belleza y la racionalidad“ (Urzainqui 1996: 784-785) einschlagen sollte, so fasst Urzainqui die Ideologie des Blattes treffend zusammen, „era igualmente necesario mostrarle dónde estaba lo valioso y dónde lo defectuoso: cosa a la que no se podía llegar sino a través de la crítica, la única capaz, como tantas veces se dijo, de perfeccionar el buen gusto.“ (ebd.)

5.2.1. Mission: Die Perfektionierung des guten Geschmacks

Diese Perfektionierung des kollektiven ‚guten Geschmacks‘ bzw. der Urteilsbildung einer ganzen Gesellschaft in gut und schlecht, in „defectuoso“ und „valioso“ muss, um Früchte zu tragen, mit eindringlichen Mitteln forciert werden. In den Theaterkritiken des *Memorial Literario* geschieht dies in immer gleichen Schemata und durch Verwendung zahlreicher, mitunter bis zur Floskelhaftigkeit gebräuchlicher Redundanzen sowie durch ein gezieltes Platzieren aufklärerischer Schlagworte. Vordergründig geht es um das Bestreben, „a determinar los valores y defectos de una obra“ (Urzainqui 1996: 787), doch es muss nicht eigens hervorgehoben werden, dass sich das repetitive Offenlegen augenscheinlich dramaturgischer Defekte pars pro toto nicht bloß auf das Subsystem Theater, sondern auf eine gesamtgesellschaftliche Haltung bezieht. Theaterkritik bedeutet in diesem Zusammenhang auch Gesellschaftskritik. Vordergründig geht es zunächst um die am besten fassbaren Elemente eines Dramas, um Inhalte und Strukturen der aufgeführten Hauptwerke. *Sainetes* und andere Zwischenstücke finden hingegen keine Erwähnung. Neben den dramaturgischen Leistungen bzw. Fehlleistungen erfahren andere Elemente der Aufführung weit weniger Beachtung des Kritikers, manchmal finden sie gar keine Erwähnung.

An diesem Umstand zeigt sich einmal mehr, dass das Theater und besonders die Schauspielkunst als Bestandteil eines ausdifferenzierten Kunstsystems noch nicht in der öffentlichen Wahrnehmung angekommen sind. Die Auseinandersetzung mit dem Schauspieler auf theoretischer und kritischer Seite erfolgt in Spanien zögerlich. Die langjährige Praxis der Theaterkritik im *Memorial Literario* liefert ein Zeugnis für die langsam sich etablierende Bewusstwerdung des dramatischen Bühnengeschehens, dessen Beobachtung und Beurteilung. So heißt es etwa in einer Kritik zur *comedia Fabladme en entrando*²⁴⁰:

Al paso que se hace odiosa esta Comedia por tantas riñas, muertes y resistencias á la justicia que en ella se executan, ó se suponen; se hace agradable el papel de Toribia por la gracia del language antiguo de

²⁴⁰ Hier fehlt wie sehr oft die Angabe zum Dramatiker.

que usa, y por el chiste y primor con que la actora que representó este papel sabe ejecutarlo. (*Memorial Literario* 5/1784: 120)

Der kurzen, aber nuancierten bzw. differenzierten Einordnung des Stückes und der erwähnten schauspielerischen Leistung geht eine mehr als zwei Seiten lange Inhaltsangabe des Dramas voraus. Dieses unausgewogene Verhältnis zwischen Zusammenfassung der Handlung und tatsächlicher Kritik findet sich in zahlreichen Rezensionen des *Memorial Literario*. Gelobt wird hier vor allem die Glaubwürdigkeit, mit der die Schauspielerin ihre Rolle verkörpert. Dieser Aspekt zählt zu den Hauptaugenmerkern der Theaterkritiken der Zeitschrift und offenbart zugleich ein tradiertes Verständnis von ‚richtiger‘ Darstellung auf der Bühne, wie es Riccoboni in einem bereits zitierten Kommentar (vgl. Kap. 1.3.1.) zusammenfasst: „Comme les acteurs Espagnols qui cherchent toujours la verité dans leur expressions sont grands imitateurs de la nature, ils ne le son pas moins dans leur déclamations et dans leur gestes...” (zit. n. Iriarte 1766: 79-80, FN 4). Die Suche nach der Wahrhaftigkeit im Ausdruck, die möglichst getreue Nachahmung der Natur wird zum Leitsatz des Schauspielhandwerks und somit auch der Schauspielkritik.

So ist etwa an anderer Stelle zu lesen: „está bien pintada aquella maldad, y muy propiamente executada por el Actor.“ (*Memorial Literario* 6/1784: 102). Die Kritik bezieht sich auf die *comedia* „El parecido de Rusia“, die von 18. bis 20. Mai 1784 im *teatro del Príncipe* gespielt wurde. Dass zwar die Umsetzung des Schauspielers bzw. der Schauspielerin lobend erwähnt wird, nicht aber sein bzw. ihr Name, ist für die Kritiken im *Memorial Literario* kein außergewöhnliches Phänomen. Fast durchgehend wird auf Namen verzichtet, lediglich die Rollennamen finden Erwähnung. Anders als etwa in Tageszeitungen wie dem *Diario de Madrid* oder dem *Correo de Madrid* findet sich im *Memorial Literario* daher auch keine direkte Huldigung oder Herabwürdigung gewisser Schauspielerinnen und Schauspieler. Es geht – so scheint es – einzig um die exemplarische Vorführung regelkonformer oder regelwidriger Stücke und Aufführungen.

Als oberste Instanzen dieser wegweisenden Schule des Urteilsvermögens berufen sich die vorrangig anonym bleibenden Urteilsbildner auf die Poetologien Luzáns, Horazens und Aristoteles⁴. In diesem Sinne sind drei Hauptaugenmerke in den Theaterkritiken des *Memorial Literario* zu erkennen. Zunächst geht es um eine aufklärerische Erziehung und Bildung sowohl der Dramatiker als auch des Publikums durch wiederholende Nennung neoklassizistischer Regeln. In zweiter Linie erfolgt das Beschreiben, Kommentieren und Kritisieren aktueller Dramen, die an den beiden Madrider Volkstheatern aufgeführt werden, in strenger Befolgung der genannten Poetologien. Schließlich geht es drittens um die Verbreitung von Informationen

über Neuerungen in den beiden Theaterhäusern, über die Neubildung der Kompanien zu Beginn der Spielzeit ebenso wie erstmalige Auftritte junger Schauspielerinnen und Schauspieler und generelle organisatorische Strukturen.

Das Selbstverständnis bzw. die Selbstwahrnehmung des *Memorial Literario* weicht in dieser Hinsicht kaum ab von jener des *Diario de Madrid* oder des *Correo de Madrid*, man betrachtet das Blatt vom inneren Standpunkt aus als Kritikerinstanz und Serviceeinrichtung gleichermaßen. Dargebracht wird die Theaterkritik zumeist in einer stilistisch neutral gehaltenen Wir-Form, die – wie bereits erwähnt – die Autorschaft hinter dem Text zurücktreten lässt. Nicht die subjektive Meinung des Verfassers eines Leserbriefes (etwa an den *Diario de Madrid*) oder die Gegenüberstellung zweier Dialogpartner mit entsprechend divergierenden Meinungen rückt ins Zentrum. Vielmehr wird die essayistisch-diskursiv dargebrachte Beurteilung eines Werkes als Lehrmeinung mit Beispielcharakter publiziert, der literarische Anspruch zugunsten des didaktischen hintan gestellt. Die Beurteilung selbst wird oftmals in vager Formulierung anderen Urhebern zugeschrieben bzw. in den Mund gelegt. Ihre Identität bleibt dabei im Verborgenen, wie etwa anhand einer Kritik zu *El Castigo de la miseria* von Juan de la Hoz, einem Schüler Calderóns, ersichtlich ist.

Algunos juzgan que esta Comedia tiene dos acciones, pues acaba en la segunda jornada la accion principal con el chasco de D. Marcos en la boda. En efecto en la tercera jornada el criado Chinchilla dice á Don Agustin que si quiere hacer segunda parte de sus enredos. A la mayor parte no gusta el conjuro ni el gato de pólvora; y en comparacion de las dos anteriores jornadas, les parece fria la tercera. (*Memorial Literario* 1/1784, 93)

Das generalisierende Pronomen „algunos“ impliziert ebenso wie die nicht näher definierte „mayor parte“ den Idealtypus eines Zuschauers, die Verkörperung eines *hombre de bien* bzw. eines *erudito ilustrado*, dessen Urteilskraft unhinterfragt und unkommentiert wiedergegeben werden kann. Kritisiert wird zunächst, dass das Drama zwei Handlungsstränge aufweist anstelle der gebotenen Einheit der Handlung. Die Existenz der drei *jornadas* hingegen wird nicht weiter hinterfragt. Allerdings evoziert das Vorhandensein magischer Elemente, hier in Form des „gato de pólvora“, die Kritik der „mayor parte“. Der *Memorial Literario*, das wird an dieser Stelle deutlich, versteht sich lediglich als Sprachrohr der nicht näher genannten Kritiker und in diesem Sinne auch als Sprachrohr aufklärerischer Reformpolitik, das die neoklassizistische Regelpoesie zugänglich machen und einprägen soll. Gemäß der bereits genannten Bipolarität wird das Dargestellte unterteilt in vernünftig vs. unvernünftig, neoklassizistisch vs. barock, wahrscheinlich vs. unwahrscheinlich. Eine derartige Simplifizierung des literarischen Urteils in binäre Codes lässt sich mit Bourdieu (2008) als „schulmeisterlich“ bzw. „pedantisch“ einordnen. Die Dichotomien offenbaren sich etwa auch anhand einer Kritik zu *Preso muerto y*

vencedor, todos cumplen con su honor en defensa de Cremona aus der Feder Antonio de Zamoras, eines der beliebtesten Volksautoren seiner Epoche. Die übliche einleitende Inhaltsangabe – mit „Argumento“ übertitelt – entfällt in diesem Fall, die Begründung des Entfalls wird gleichsam zum vernichtenden Urteil: „No damos el argumento de esta Comedia porque no lo es, y solo sí una continua batalla llena de valentias desproporcionadas é inverosímiles.“ (*Memorial Literario* 5/1784: 100). Das rhetorische Stilmittel der Paralipse betont bereits die starke Abweichung des Dramas von der neoklassizistischen Regeldramatik, dazu kommen die implizite Dichotomie *verosímil-inverosímil* und die Erwähnung der „batalla“ als einziger nennenswerter inhaltlicher Komponente. Die genannte, nur knapp kommentierte Aufführung blieb drei Tage, vom 14. bis zum 16. Mai 1784 auf dem Spielplan des *teatro de la Cruz*.

Doch nicht immer fällt die Kritik so kurz aus, wie sich nur wenige Zeilen über dem genannten Textausschnitt zeigt. Am 12. und 13. Mai war im selben Haus *Travesuras son valor, Sancho el bueno y Sancho el malo* zu sehen (*Memorial Literario* 5/1784: 96-99). Der *Memorial Literario* reflektiert die Vorstellungen mit einer dreieinhalbseitigen Kritik, die allerdings nicht freundlicher ausfällt als die knappe Beurteilung des Nachfolgestückes.

El language es tosco, los versos asperos, la trama inconexa, los lances violentos é increíbles, como el de la mina en donde ninguna vala hace daño á Sancho el malo, el de estruxar éste entre sus brazos y dexar muerto á Brondunque y las demas travesuras, ó por mejor decir idioteces de los infelices ingenios que han compuesto esta Comedia. (ebd.: 98-99)

An dieser Stelle offenbart sich die grundlegende Struktur der Beurteilungen des Blattes besonders deutlich. Nach einer ausführlichen Inhaltsangabe begibt sich die eigentliche Theaterkritik sofort in medias res – hier mit einer Kritik an der Sprache des Dramas sowie an dessen Versen. Einzelne Kritikpunkte werden, wie hier im Fall der „lances violentos é increíbles“, zur Veranschaulichung mit konkreten Beispielen untermauert. Auf die Kritik am Text folgt eine Kritik an der Aufführung, die im vorliegenden Fall dem Stück offenkundig keinen guten Dienst erwiesen hat, wie der Beobachter anmerkt: „la hizo mas ridicula en la execucion“ (ebd.: 99). Auf zwei Schauspieler und ihre ungehörige Interpretation der Rollen fokussiert sich der Tadel, der bei näherer Betrachtung allerdings gar keine Einschätzung ihrer schauspielerischen Leistung darstellt.

[...] los que hicieron los papeles de Sancho el bueno y el Duque de Alva, luego que recibieron la noticia del perdon empezaron á baylar, saltar y hacer cabriolas tan indecentes como ridiculas, sin advertir estos actores que representaban á dos ancianos, á quienes les es impropio manifestar la alegría y regocijo con saltos y cabriolas, y mucho menos á Sancho el bueno que fue un Capitan que por su madurez y gravedad merecio las atenciones de todo el Ejército Español; ni tampoco al Duque de Alva, aquel famoso General, de quien nos refieren las Historias que no se le conoció la risa en el rostro, y que fué su principal carácter

la seriedad y entereza, con la qual supo conservar, rodeado de enemigos, el crédito que habia adquirido la Nacion Española en toda la Europa. (ebd.: 99)

Kritisiert wird hier nicht etwa die Gestik oder Mimik der Darsteller, kritisiert wird die ‚Übersetzung‘ gewisser Details des Dramas auf die Bühne. Hinter der Missbilligung der gezeigten Tänze und „cabriolas tan indecentes como ridiculas“ treten drei grundlegende Dilemmata im Konflikt zwischen volkstheatraler Aufführung und neoklassizistischer Kritik zutage: Erstens das Dilemma der Sittlichkeit, die dem Gesetz der Bühnenwirksamkeit widerspricht, ja geradezu gefährlich wird. Ringen um Publikumszustrom und Umsätze auf der einen Seite stehen im Konflikt mit Forderungen nach gesittetem, ehrbarem Spiel auf der anderen Seite; zweitens das Dilemma der Wahrscheinlichkeit bzw. im konkreten Fall der Würde des Alters, die der Ausführung von „saltos y cabriolas“ auf der Bühne im Weg steht. Was hier selbstverständlich nicht reflektiert wird, ist die ursächliche Problematik der Divergenz zwischen Rolle und Ausführung. Wenngleich der Typus des *barba*, also des alten Mannes, weiterhin fester Bestandteil der Madrider Kompanien ist, finden sich immer wieder untypische oder nicht typgerechte Besetzungen auf der Bühne. Während die hier zitierte Abweichung lediglich die Augen des Kritikers zu stören vermag, sind andere Beispiele überliefert von ungestümen Publikumsreaktionen auf ältere Schauspielerinnen, die sich in die Rolle der jugendlichen Liebhaberin verirrt.²⁴¹ Drittens schließlich widerspiegelt die Kritik das Dilemma der historischen Wahrhaftigkeit, die eine weitere Hürde für effektvolle Theatermomente darstellt. Der Kritiker beruft sich auf die Charaktere der historischen Vorlagen des Stücks, die wesentlich zum Ansehen der Nation beigetragen hätten. Dieses Ansehen wird zu einem schlagenden Argument der Kritik und zeugt einmal mehr von jener „conflictuosa dualidad“, die Manrique Gómez (2015: 337) dem Journalisten Nipho zuschreibt. Sie gilt, sogar als doppelte Dualität, auch für die Kritiker des *Memorial Literario*. Diese oszillieren zunächst zwischen nationalem Traditionsbewusstsein auf der einen und Einflüssen von außen, vor allem aus Frankreich, auf der anderen Seite. Darüber hinaus warten beide Fronten, das ‚Außen‘ wie das ‚Innen‘ mit einer je eigenen konfliktbehafteten Dualität auf. Während im Inneren Nationalstolz und Nationalbewusstsein hochgehalten werden, ist es aber zugleich die Hochblüte der spanischen Literatur und insbesondere Dramatik, die es im Sinne eines neoklassizistischen Erneuerungsprozesses pflichtbewusst zu missbilligen gilt. Und während von außen

²⁴¹ Vgl. auch die Auseinandersetzung um María Bermejós tatsächliches und vorgebliches Alter in der Presse (Kap. 3.2.).

kontinuierliche Kritik auf Spanien und seine Rückständigkeit hereinprasselt²⁴², kommen von ebendort auch richtungsweisende Innovationen auf dem Weg zu einem sich ausdifferenzierenden Kunstsystem. Während die genannten Dilemmata jedoch in all ihrer Bandbreite in die Diskurse etwa eines Jovellanos einfließen, findet sich im journalistischen Diskurs weder der Raum noch die Kapazität für komplexe Reflexionen dazu. Folglich bleibt es bei der gebotenen Dualität ‚gut‘ vs. ‚böse‘ bzw. ‚neoklassizistisch‘ vs. ‚barock‘, die sich an manchen Stellen – wie etwa in der zitierten Textpassage – selbst für den Kritiker als problematisch erweist.

Die tagebuchähnlichen Eintragungen mit Stücketitel, Anzahl der Spieltage, Inhaltsangabe und Kritik ergeben ähnlich den Informationen in den Tageszeitungen wertvolle theaterhistorische Dokumente und ermöglichen die Erforschung grundlegender Daten sowie die Herstellung aufschlussreicher Zusammenhänge. Während der *Diario* de Madrid beispielsweise anhand der Einnahmen Auskunft über die Auslastung der Häuser gibt, wird der *Memorial Literario* unter vielen anderen Aspekten zum Beleg für die enorme Frequenz der Neuaufnahmen in den beiden Stadttheatern. Sieben Stücke standen zwischen 23. April und 20. Mai nacheinander auf dem Spielplan des *coliseo de la Cruz*. Im *coliseo del Príncipe* waren es zwischen 30. April und 17. Mai sechs Stücke, selbstverständlich fast ausschließlich *comedias*. Auch in dieser Hinsicht gibt der *Memorial Literario* Auskunft. Die vergleichsweise hohe Zahl an *comedias de magia* auf den Spielplänen steht einer verschwindend geringen Aufführungszahl an *tragedias* gegenüber, die fast immer in Form von – mangelhaften – Übersetzungen aus dem Französischen auf die spanischen Theaterbühnen gelangen, wie im Fall der zweiaktigen Tragödie *La Silesia*, die von 27. bis 30. September 1784 im *teatro del Príncipe* aufgeführt wurde.

Una Tragedia en dos actos es desde luego defectuosa de la propiedad que llaman de magnitud, y aunque en el segundo acto hay una division que induce á creer que en su original tuvo tres, son en la traduccion tan cortos los episodios que no ocupan la extension suficiente para la accion. (*Memorial Literario* 9/1784, 107)

Die Bemängelung der rudimentären Form des Dramas scheint dem Kritiker an dieser Stelle ausreichend, er verzichtet auf weitere Erwähnungen dramaturgischer oder inszenatorischer Elemente. Ein weiteres Beispiel einer zweiaktigen Tragödie findet sich gleich in der ersten Ausgabe der Zeitschrift. Das Drama mit dem Titel *Lealtad, traicion é inocencia. La Etolia* stand vom 21. bis 25. Jänner des Jahres 1784 auf dem Spielplan des *teatro de la Cruz*. In der Kritik

²⁴² Vgl. an dieser Stelle Kap. 4. sowie die umfassend bekannten ‚wunden Punkte‘ der gesamten Nation, die etwa Masson de Morvilliers mit seiner Frage „Qué doit-on à l’Espagne?“ aufgerissen hatte oder wie sie in den Begriffen *ociosidad* und *atraso* ihren Niederschlag finden.

stützt sich auf die üblichen, nicht namentlich genannten Instanzen, zudem beruft sie sich auf konkrete Quellenangaben.

Algunos inteligentes extrañan con Horacio (v. 189. Art. Poet.) una Tragedia en dos Actos; pues, segun este Autor, no debe tener menos de tres, ni mas que cinco. Asi mismo extrañan el nombre de la Reyna; pues la Etolia era una República de la Grecia, en donde no habia Cancilleres del Reyno como en Castilla, nombre de dignidad ó empléo que dá el Autor de esta Tragedia á Andrenio, en lugar del que le correspondia, para dar á entender la potestad de prender á Sifiro. Por lo tocante á la execucion del papel de Tyrano en una cosa tan seria como la Tragedia, se notó, que en lugar de conciliarse el horror del Pueblo, se reía éste á carcajada al ver sus gestos.“ (*Memorial Literario* 1/1784, 103-104)

Anstelle der ersten Rolle des Tyrannen gibt der Schauspieler in dieser Aufführung offensichtlich die ihm und dem Publikum wesentlich vertrautere Figur des *gracioso*. Wenn jedoch Eleos und Phobos einem herzlichen Lachen „a carcajada“ weichen müssen, so bleibt auch die ideale kathartische Wirkung der Tragödie aus. Die Episode zeigt in verblüffender Kürze und Konzentration die Unbeholfenheit, mit der alle Beteiligten auf die neue, fremde Gattung reagieren (vgl. Kap. 2.).

Interessant erscheint hier die genaue Quellenangabe mit Verweis auf den konkreten Artikel, auf den der Kritiker Bezug nimmt und dadurch – mit Horazens Hilfe – an Kompetenz und Glaubwürdigkeit zu gewinnen trachtet. Nahezu gegensätzlich zu dieser Genauigkeit erscheint die vage Bezeichnung „Algunos inteligentes“ am Satzanfang. Die bereits bekannte Kritik an mangelhafter historischer Richtigkeit bzw. mangelnder Wahrscheinlichkeit findet sich auch hier wieder. Zudem wird einmal mehr die klamaukhafte Umsetzung einer Figur beanstandet. Monat für Monat schreibt sich die derartige Dokumentation und Einordnung des städtischen Theatergeschehens im *Memorial Literario* fort, in repetitiver Berufung auf neoklassizistische Qualitätskriterien wie *virtud*, *verosimilitud* oder *buen gusto*. Diesen Kriterien wird kontinuierlich gegenübergestellt, was dem ‚alten‘, reformbedürftigen Theater an Negativem anhaftet, unter anderem *ridiculez*, *inverosimilitud* oder *violencia*.

5.2.2. Methode: Gelehrsamkeitsdiskurse in journalistischer Aufbereitung

Der Prozess der Bewusstmachung und Bewusstseinsschärfung wird vor allem in der spielfreien Fastenzeit durch essayistische Auseinandersetzungen mit dem Theater intensiviert. So etwa in der Ausgabe vom März 1784. Dort ist zunächst (pp. 104-107) die Aufstellung der Truppen von Manuel Martínez und Eusebio Rivera dokumentiert, die von Ostersonntag, 11. April bis Faschingsdienstag 1785 bestehen bleibt. Die Neubesetzung wurde am 1. März 1784 in einer *junta* unter Armonas Vorsitz beschlossen, die Namen neu aufgenommener Mitglieder werden im *Memorial Literario* mit dem Zusatz „nueva“ bzw. „nuevo“ versehen. Zudem finden sich an

der gewohnten Stelle praktische Reglements, beispielsweise ein 12 Punkte umfassendes Regelwerk unter dem Titel „ORDENES que están mandadas observar en los Teatros de esta Corte“ (*Memorial Literario* 3/1784: 107-113), unter anderem mit dem Zweck, das Publikum zu „tranquilidad y decencia“ zu bewegen (ebd.: 108). Wie langsam der theatrale Erneuerungsprozess tatsächlich voranschritt, zeigt sich anhand dreier Jahreszahlen, die im Dokument zu finden sind. Der Abdruck der 12 Regeln („Articulos“) erfolgt wie erwähnt im März des Jahres 1784, verfasst und erstmals veröffentlicht wurden sie allerdings bereits 1766 und ein weiteres Mal 1771, wie in der Einleitung zu lesen ist.

En el Vando de la Real Sala, publicado en 31 de Octubre de 1766, y en el del Corregidor de esta Villa D. Alonso Perez Delgado, publicado en 30 de Marzo de 1771, reflexionando el Gobierno que los Teatros en las funciones de diversion es el lugar donde mas requiere la tranquilidad y decencia [...] se manda que se guarde y observe con el mas exacto cumplimiento lo prevenido en los Articulos siguientes[.] (*Memorial Literario* 3/1784, 108)

Der aufklärerische Erneuerungsprozess im Theater ist nicht über Jahre, sondern über Jahrzehnte zu denken, wie die oben angeführten Daten klar vor Augen führen. Wenngleich nahezu 20 Jahre vergangen sind seit der Erstformulierung der „órdenes“, scheint doch die Dringlichkeit des Anliegens dieselbe geblieben zu sein, etwa im „artículo 4.º“, der die Interaktion zwischen Bühne und Publikum während der Vorstellung betrifft.

Que no se grite á persona alguna, ni á Aposento determinado ni á Cómico, aunque se equivocase; porque no es correspondiente á la decencia del público, ni lícito el agraviar á quien hace lo que puede y sabe, con deseo de agradar, y esperanza de disculpa. (*Memorial Literario* 3/1784, 110)

Einmal mehr muss an dieser Stelle das Vorhandensein der angeprangerten Zustände als Umkehrschluss aus deren Verbot mitgedacht, das Zurufen quer durch den Raum als gängige Praxis des spanischen Volkstheaters betrachtet werden. Die Publikation der 12 Artikel umfassenden Verordnung erfolgt im *Memorial Literario* unkommentiert. Sie deklariert ihn jedoch allein durch deren Publikation als Sprachrohr einer tiefen aufklärerischen Theaterreform, die allabendliche szenische Spektakel in dramatische Kunst zu verwandeln trachtet. Die Ausgabe vom März 1784 veranschaulicht aufschlussreich die Verbindung solcher didaktischer Ansätze mit praktischen Informationen etwa über die Truppenzusammensetzungen oder – im Anschluss an die Verordnung – über die Eintrittspreise für *comedias regulares* und *comedias de teatro* in den unterschiedlichen Bereichen des Zuschauerraums (pp. 114-116, vgl. dazu ausführlich Kap. 4.). Nach diesen Angaben folgen abschließend ausführliche „Reflexiones sobre el Estado de la Representacion ó Declamacion en los Teatros de esta Corte“ (pp. 117-129). Anders als in den einzelnen Theaterkritiken während des laufenden Spielbetriebs erfolgt hier eine eingehende Auseinandersetzung mit

schauspielerischen und sprachlichen Aspekten der Inszenierung.²⁴³ Der mehrseitige Text ähnelt im Aufbau den zahlreichen Gelehrten Diskursen seiner Zeit, so beginnt er etwa mit einer historischen Rückschau bis zur Antike. Auf das Fundament römischer und griechischer Dichter und Redner gestützt, stellt der Autor des Essays die Fragen nach dem Anteil der Schauspieler an der Wirkung einer Tragödie oder Komödie.

[...] ¿Qué tanto esfuerzo de compasión y llanto sería aquel de que se ocupaban aquellos Representantes, á quienes Quintiliano (lib. 6 cap. 2) vió salir llorando de Teatro despues de haber representado una Tragedia de sucesos lastimosos? (*)²⁴⁴ Observaban sin duda exáctamente aquellos Representantes, lo que tanto recomienda Horacio: *si quieres que yo llore, llora tu primero*, que entonces es seguro y consiguiénte excitar en el corazon del que lo vé este afecto. (*Memorial Literario* 3/1784: 117-118)

Wie bereits an anderer Stelle gezeigt wurde, basieren die theoretischen Reflexionen auf konkreten Quellenangaben. Die genannte horazische Regel wird zu einer von vielen, die, so der Autor weiter, unbedingt auch von zeitgenössischen Akteuren und Aktrizen einzuhalten seien, um den Zustand des zeitgenössischen Theaters zu verbessern, „ya que no le llamen arte, por falta de reglas“ (ebd.: 120). Angeführt wird in diesem Zusammenhang ein umfangreiches Regelwerk betreffend Affekte und Gefühle, Sprache und Gestik. Der Ausgangspunkt sei jedoch ein klares Verständnis der Rolle und ihres Hintergrunds durch die Schauspielerinnen und Schauspieler (vgl. ebd.: 119). In diesem Zusammenhang wird etwa auch die Darstellung von Herrschaftsverhältnissen auf der Bühne erwähnt, beispielsweise zwischen König und Vasallen (ebd.: 121), und das Verhalten jener Schauspielerinnen und Schauspieler beklagt, die auch vor oder nach ihrem Auftritt die Bühne nicht verlassen bzw. hinter den Kulissen zu sehen und zu hören sind. Diese wie nachfolgende Klagen können als Missbilligung fehlender Illusion im Theater subsumiert werden. Kritisiert wird unter anderem das beständige Aus-der-Rolle-Fallen der Schauspielerinnen und Schauspieler, etwa wenn sie sich für spontanen Szenenapplaus bedanken (ebd.: 127). Kritisiert wird aber auch die Angewohnheit, dem Damentext eigene Schöpfungen hinzuzudichten, wie dies vor allem der *gracioso* zu tun pflegt (vgl. ebd.: 128). Interessant erscheinen die Reflexionen vor allem als Bestandsaufnahme des Status quo im Prozess hin zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Die genannten Beobachtungen und Bemängelungen führen vor allem die fehlende Bereitschaft zur dramatischen Illusion auf beiden Seiten der Rampe vor Augen. Das theatrale „So tun als ob“ wird, ähnlich dem kindlichen Rollenspiel, immer wieder unterbrochen, die Trennlinie zwischen Realität und Fiktion wird,

²⁴³ Noch ist dieser Begriff allerdings nicht präsent im Theatervokabular des späten spanischen 18. Jahrhunderts.

²⁴⁴ In einer zu diesem Asterisk gehörenden Fußnote werden im *Memorial Literario* konkrete Namen zeitgenössischer Schauspielerinnen und Schauspieler genannt, die in ihrem Spiel dem horazischen Gebot besonders gerecht würden, darunter Maria Ignacia Ibáñez oder Vicente Merino. Es ist eine der wenigen Stellen, an denen konkrete Darstellerinnen und Darsteller genannt werden.

ähnlich der narrativen Technik der Metalepse, regelmäßig durchkreuzt, kurz: Diderots Plädoyer für die vierte Wand ist im spanischen Theater noch nicht angekommen. In diesem Zusammenhang wird auch die langjährige Forderung nach einer entsprechenden Schauspielschule bzw. -ausbildung aufgegriffen und wiederholt. Generell zeigt dieser exemplarische Diskurs über das Theater, dass die Auseinandersetzung mit der Thematik in der Presse keineswegs abgekoppelt von den Gelehrsamkeitsdiskursen ihrer Zeit vorstattengeht. Vielmehr werden wichtige Argumentationslinien jener Diskurse aufgegriffen und weitergeführt, zum Teil stark vereinfacht, plastisch greifbar geschildert oder auch eifrig überhöht. Das Beispiel einer solchen Fortsetzung findet sich auch im genannten Text, wenn die drei aristotelischen Einheiten argumentativ auf eine Fülle theatraler Einheiten erweitert werden: „En todo debe haber unidad; unidad de trages, segun el tiempo y lugar; unidad de adorno, segun las personas; unidad de tono, segun los afectos y demás circunstancias etc.“ (ebd.: 124). Die strebsame Überinterpretation klassischer Normen und neoklassizistischer Doktrine zählt zu den wesentlichen Merkmalen journalistischer Befassungen mit Theater, Drama und Schauspielkunst. Der *Memorial Literario* wird von Herausgebern und Autoren einzelner Texte nicht nur als Vermittler von Informationen, sondern auch und vor allem als meinungsbildende Instanz im Dienst der Aufklärung empfunden, die im wesentlichen den Argumenten dichtungstheoretischer Texte folgt und auch stilistisch diesen nachempfunden ist. Die oft eindimensionale Klarheit der Argumentationsführung, die einfache Darstellung komplexer Zusammenhänge und ein mitunter komisch anmutendes Pochen auf normative Grundlagen entlarven das Magazin dennoch in zahlreichen Momenten als ein im bourdieuschen Sinne pedantisches Gegengewicht zu theatertheoretischen Auseinandersetzungen der Epoche.

Den Anspruch der moralischen und ästhetischen Wahrheit, der im *Memorial Literario* häufig anzutreffen ist, geben sich auch etliche Herausgeber moralischer Wochenschriften. Die Absolutheit dieses Anspruchs relativiert sich dort jedoch durch die stilistische Aufbereitung der vermittelten Botschaften. Gewissermaßen spiegelt sich in den *Espectadores* das Spiel mit Realität und Fiktion, wie es auf der Theaterbühne zu finden ist, jedoch nicht unbewusst-dilettantisch, sondern in höchst bewusster, raffinierter Weise. Die vergnügliche stilistische Aufbereitung der Botschaften erfolgt zumeist auf mehreren Ebenen und wird verstärkt durch satirische Elemente. Ein frühes Beispiel solcher stilistischer Spiele mit den Ebenen der Fiktion und Realität stellt eine Theaterkritik aus *El Duende especulativo sobre la vida civil* von 1761 dar, herausgegeben unter dem Pseudonym Juan Antonio Mercadal vermutlich von Francisco Mariano Nipho oder Juan Enrique de Graef (vgl. Mercadal 1761). Der Text wird eröffnet durch einen (fiktiven) Brief an den Herausgeber, innerhalb dessen Rahmen- und Binnenerzählung

sowie Dialogpassagen zu finden sind. Der Briefschreiber begibt sich aufgrund anstehender Erledigungen juristischer Art nach Madrid und berichtet, hinführend zum eigentlichen Anliegen der Theaterkritik, zunächst von den zwei bevorzugten Freizeitbeschäftigungen in dieser Stadt – Spaziergänge bei Schönwetter, Theaterbesuche bei Schlechtwetter. Darauf folgt die Schilderung eines jüngst absolvierten Theaterbesuchs.

El otro dia fuimos al Corral de la Cruz à una Comedia, que se intitulaba: *El Pleyto de Hernan Cortès con Pamphilo de Narvaez*. Cosa graciosa! Si V.m. viera como representan los Comicos à estos Personages; tal como si efectivamente lo fuessen ellos mismos. (Mercadal 1761: 70)

Die augenscheinlich naive Begeisterung des Erzählers, der Ausdruck seines Staunens und seiner Bewunderung für alle Elemente des Spektakels auf und abseits der Bühne, ist ein gängiges Mittel der satirischen Überhöhung, wie es beispielsweise auch angewandt wird im Pamphlet eines gewissen „Námela“ gegen Trigueros‘ *Los Menestrales* (vgl. Kap. 2.3.3.). Im *Duende especulativo* folgt auf die hier zitierte Passage eine weitere naive Bekundung, dass nämlich der Verfasser des Briefes hätte schwören können, alles habe sich so zugetragen, wie es ihm auf der Bühne vorgeführt wurde. Die satirische Überhöhung ist vollbracht, alle stilistischen Vorbereitungen für die darauffolgende Pointe sind getroffen. Der ‚Fall‘ erfolgt schließlich im darauffolgenden Satz.

Pero un Cavallero, que estaba sentado à mi lado, teniendo, segun pareció, lastima de mi ignorancia, y avergonzandose quizá de que yo aplaudiesse indiferentemente à todo, se hacia pedazos para darme à entender, que ni la Comedia, ni la Representacion de ella, merecia la aprobacion, y loores, que yo la daba. (ebd.)

Der Gesprächspartner des Erzählers erweist sich als Dramatiker, „que tenia de vivir en la Corte à costa de su pluma, y de las Comedias, que havia puesto en las Tablas“ (Mercadal 1761: 71). Ähnlich dem *Memorial Literario* holt sich der Verfasser des Textes moralische und argumentative Unterstützung von außen, genauer, von einem Gelehrten.²⁴⁵ Anders als dort ist es allerdings keine anonyme Stimme, sondern eine fassbare Person, die zwar ebenfalls ungenannt bleibt, aber deren Beschreibung zumindest gespickt wird mit anschaulichen biografischen Details. Die direkte Konversation nimmt zudem Bezug auf die seit der Antike gepflegte philosophische Praxis des Dialogs. In dieser Form des Dialogisierens überlässt der Autor zunächst seinem „maestro“ (ebd.) Raum für Anmerkungen zu den Defekten des Stücks, um, angeregt durch „una instruccion tan util“ (ebd.) selbst seine Beobachtungen kundzutun. Im

²⁴⁵ Die Strategie findet sich in allen argumentativen Texten in der spanischen Presse des 18. Jahrhunderts. Die Berufung auf ‚höhere Instanzen‘, auf gebildete und gelehrte Personen, ist gleichermaßen argumentative Absicherung und wirkungsvolles Stilmittel, etwa im Diskurs Nr. 6 des *Duende de Madrid*, in dem es heißt: „Y esto lo digo porque asi lo dicen otros que saben mas que yo[...]“ (Trullench 1787: 135).

Dialog spinnt sich die Theaterkritik fort²⁴⁶, die gewohnten Maßstäbe der historischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit werden in der Zwiesprache an Handlung, Schauspiel und Requisiten angelegt (vgl. Mercadal 1761: 72-74). Im Laufe des Aufenthalts wird ein weiterer gemeinsamer Theaterbesuch absolviert, der ebenfalls Eingang findet in den Brief. Es handelt sich um eine Übersetzung von Racines *Iphigénie en Aulide*, die neben der sprachlichen auch einer kulturellen Übersetzung unterzogen wurde, wie der Dichter ironisch anmerkt.

V.m. debe saber, me decia, que nuestra Representacion Scenica varia mas, que la de los Franceses, la qual, siendo mas verdadera, es para nuestro gusto demasiadamente fria. Nosotros tenemos mas libertad que ellos en manejar los caracteres; pues quitamos la vida, y bolvemos à resucitar los muertos, quando los necessitamos. Ponemos una narracion triste, y lastimosa en boca de un Gracioso, quien contandola hace reir à las gentes, y esto no se atreveràn hacer las demás Naciones, que distinguen las Obras Theatrales en Tragedias, Comedias, y Tragicomedias: cosa escusada para nosotros, que somos benignos, y tiernos de corazon en las lastimas verdaderas; pero no en las que se representan en las Tablas, donde assistimos para reir, y los demás Pueblos para aprender. (ebd.)

Anders als in den Theaterkritiken des *Memorial Literario* bedient sich der Kritiker im *Duende especulativo* des Stilmittels der Satire, um sein Anliegen zu vermitteln. Die Kritik kommt zudem gänzlich ohne sonst übliche Kategorisierungen durch Termini wie „verosimilitud“, „razón“ oder „utilidad“ aus. Gespielt wird an dieser Stelle mit zwei Aspekten des vorherrschenden spanischen Identitätsdiskurses. Zum einen geht es um die Abgrenzung gegenüber „las demás Naciones“, die anstelle der gattungsübergreifenden bzw. mehrere Gattungen umfassenden spanischen *comedia* streng voneinander abgegrenzte Genres unterscheiden. Zum anderen geht es um die Selbstbeobachtung und -beschreibung, um die nationale Zuschreibung und Charakterisierung als „benignos, y tiernos de corazon en las lastimas verdaderas“. Die Selbst- und Fremdwahrnehmung als wesentliche Thematik aufklärerischer Identitätsdiskurse wird an dieser Stelle in satirischer Überhöhung abgehandelt statt in gängiger rationaler Reflexion. Die Gegenüberstellung barocker vs. neoklassizistischer Dramatik muss hier ebenso wenig explizit gemacht werden wie die Konfrontation von *castizos* und *afrancesados*. Als impliziter Verweis darauf reichen Wortwahl und sprachliche Bilder, die Anspielung auf emotionale statt auf rationale Argumentation und die abschließende Hervorhebung des wohl wesentlichsten Faktors im epochebestimmenden Konflikt rund um das Theater, „donde assistimos para reir, y los demás Pueblos para aprender“. Der Parallelismus „reir-aprender“ stellt eine einprägsame, plastische Simplifizierung der vorherrschenden Spannungen zwischen aufklärerischen Erneuerungsversuchen und barock-nationalem

²⁴⁶ Die Dialogform wird in sämtlichen Moralischen Wochenschriften (nicht nur) Spaniens zum beliebten Stilmittel. Die Dialogpartner stammen entweder aus dem unmittelbaren Umfeld des Theaters und sind ‚Wissende‘ um seinen Zustand und Verbesserungsbedarf, oder sie stellen Figuren von außen dar, die nach Madrid kommen, einer Vorstellung beiwohnen und diese kommentieren. Der beobachtende Blick von außen und von innen wird in beiden Fällen zum essentiellen Bestandteil der Kritik (vgl. Ertler 2003: 102ff).

Traditionalismus dar. Darüber hinaus spiegelt er die Abgrenzung des ‚Eigenen‘ gegenüber dem ‚Fremden‘ wider, die zum bestimmenden Element vor allem in der zweiten Hälfte des spanischen 18. Jahrhunderts wird.

Unmittelbar auf das Ende des Briefes folgt ein Kommentar des Herausgebers aus der Ich-Perspektive, in dem er die im Brief genannten Aspekte aufgreift und weiter ausführt. Er bedient sich dabei historischer Querverbindungen zur griechischen und römischen Antike und stellt auch Konnekte zur zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Notwendigkeit eines Erneuerungsprozesses des Theaters her.²⁴⁷ Die Aneinanderreihung augenscheinlich divergierender, im Endeffekt aber einander ergänzender Standpunkte zählt wohl zu den wesentlichsten rhetorisch-stilistischen Merkmalen der Wochenschriften. Daneben lassen sie stets einen ironischen Duktus durchklingen und stellen – bei all dem Spiel mit Pseudonymen und Verschleierungen – das Individuum und die individuelle Kritikfähigkeit ins Zentrum ihrer Schriften. In dieser Personalisierung liegt auch die größte Differenz zwischen der Befassung mit dem Theater in Moralischen Wochenschriften und einer Theaterkritik wie sie etwa im *Memorial Literario* zu finden ist.

5.3. Konfrontationen: Theaterkritik und intermediale Kommunikation

Die strukturellen Kopplungen zwischen Presse- und Theaterwesen im ausgehenden 18. Jahrhundert erschöpfen sich nicht in der Veröffentlichung von Theaterkritiken, der Bekanntmachung von Eintrittspreisen und Truppenzusammensetzungen oder der Verbreitung von Normen und Verhaltensregeln. Vielmehr werden das Theater im Allgemeinen und konkrete Aufführungen, Schauspielerinnen und Schauspieler im Speziellen zum Anlass für komplexe, mehrdimensionale Kommunikationsvorgänge. Zu beobachten ist eine in ihrer Art neue Form der Streitkultur, bestehend aus regelmäßigem aufeinander Eingehen und aufeinander Bezugnehmen unterschiedlicher Parteien in unterschiedlichen Printmedien. Zu beobachten ist außerdem ein beständiger Kommunikationsvorgang, der sich nährt aus Zitaten und Querverweisen, Anschuldigungen und Unterstellungen, Seitenhieben und untergriffigen Kommentaren. Solche Kommunikationsprozesse sichern die Anschlussfähigkeit (Luhmann) und somit den Fortbestand des Pressewesens im ausgehenden 18. Jahrhundert. Drei Faktoren bestimmen einen solchen Kommunikationsprozess und stimulieren die

²⁴⁷ Der Text erscheint zwei Jahre vor der „polémica por el teatro“, die 1763 bekanntlich einen ersten Höhepunkt der Debatte darstellt und in weiterer Folge das Verbot der *autos sacramentales* nach sich zieht. Etliche Argumentationslinien finden sich hier bereits, andere werden noch nicht in der späteren Explizitheit und Direktheit formuliert.

Anschlusskommunikation: Schriftlichkeit, Öffentlichkeit und Begrenzung in zeitlicher und räumlicher Dimension. Mitunter wird die schriftliche Kommunikationsform auch durch vorhergehende mündliche Kommunikationsprozesse argumentativ gespeist. Die *tertulia*, das Kaffeehaus und andere öffentliche wie private Räume geben Möglichkeiten zum Meinungsaustausch über Gelesenes und stellen wesentliche Impulse dar für eine Anschlusskommunikation. So finden sich Querverweise, Antworten und Bezugnahmen auf vorhergehende Texte über das gesamte ausgehende 18. Jahrhundert hinweg in allen Tages-, Wochen- und Monatsschriften. Solche Kommunikationsprozesse betreffen nahezu alle Themenfelder. Sie zeugen zum einen von der bewegten Rezeption, die den Blättern zuteil wurde, zum anderen auch von den starken Kopplungen der Presse an andere gesellschaftliche Subsysteme.

5.3.1. Gegenstände: Trigueros als Theaterkritiker im *Diario de Madrid*

Das Theatergeschehen der Stadt dient in hohem Maß als Impuls, Irritation und Nährstoff für die Kommunikationsprozesse in der Madrider Presse. Nahezu alle spanischen Printmedien gehen zur gleichen Zeit strukturelle Kopplungen zum Theater ein. Vor diesem gemeinsamen Selektionshorizont (Luhmann) können Selektionsprozesse, gegenseitige Beobachtungen und Irritationen umso wirksamer vonstatten gehen. Was sich über die gesamte zweite Jahrhunderthälfte in nahezu allen Medien, vorrangig den Moralischen Wochenschriften, beobachten lässt, soll an dieser Stelle exemplarisch vorgeführt werden anhand einer Reihe von Theaterkritiken aus der Feder des Aufklärungsdramatikers, Philosophen, Historikers und Philologen Cándido María Trigueros, der sich bekanntlich hinter den Insignien E.A.D.L.M. verbirgt („El autor de los menstrales“, vgl. Kap. 2.3.2.).

Über die Kanäle der Presse eine Verbesserung und Erneuerung des Theaters zu erwirken hat Trigueros wohl vor Augen, als er im April und Mai des Jahres 1788 seine Leserbriefe im *Diario de Madrid* abdrucken lässt. Alle sind unterzeichnet mit den Initialen E.A.D.L.M., einige von ihnen beginnen mit einleitenden theoretischen Bemerkungen zum Theater, so zum Beispiel im *Diario de Madrid* vom 30. April des Jahres 1788.

Muy Señores míos; uno de los mas loables oficios que en la publicacion de su Diario exercen Vms., es ser el medio por donde se hace saber á muchos lo que sobre ciertos puntos útiles piensan algunos, que con instruccion y desinterés desean contribuir á su perfeccion.” (*A los Diaristas*, *Diario de Madrid*, 30.04.1788: 1)

Knapp und pointiert gibt Trigueros hier die Quintessenz aufklärerischer Diskursansinnen in der spanischen Presse wieder. Die Gegenüberstellung der Adverbien „muchos“ und „algunos“

zeugt von einem Aufklärungsverständnis, bei dem jeglicher Erneuerungsprozess linear hierarchisch von oben nach unten gedacht werden muss. Die geistige Elite sei befugt, solche Erneuerungs- und Perfektionierungsprozesse in die Wege zu leiten und Trigueros weiß sie in seiner Einleitung mit dem dafür notwendigen Rüstzeug ausgestattet. Vom „loable oficio“ der Wissensverbreitung zu „ciertos puntos útiles“ ist die Rede, von „instruccion“ und „desinterés“, zwei aufklärerischen Tugenden, die unabdingbar sind für die Perfektion der vielen anderen. Ein wesentlicher Aspekt dabei sei das Theater, setzt Trigueros fort und kündigt die Veröffentlichung einiger diesbezüglicher Ideen an, beginnend mit einer Aufführungskritik der Tragödie *Hypermnestra*. Es handle sich dabei um „un drama muy apreciable por sus situaciones, por sus sentimientos y por su regularidad“ (ebd.: 1-2), wenngleich es einige Schwachpunkte aufweise, sowohl im Original – „no es de las mejores en su original“ – als auch in der Übersetzung, bei der etwa Sprache und „versificación“ einiger Korrekturen bedurft hätten (ebd.).²⁴⁸ Er werde seine Eindrücke wiedergeben und ebenso jene anderer „personas inteligentes y desapasionadas“ (ebd.: 2.). Trigueros bedient sich damit der gängigen, bereits genannten Strategie, die eigene Meinung auf andere, nicht näher genannte „inteligentes“ zu stützen. Nicht das Urteil leidenschaftlicher Theaterbesucher (wie es etwa in den *Espectadores* zu finden ist), sondern die kühle, reflektierte Einschätzung Intellektueller wird hier als Referenz herangezogen. Die Kritik an Stück und Umsetzung mutet zunächst nuanciert und ausgewogen an, Kommentare zu einzelnen Darstellerinnen und Darstellern sind von folgendem Typus:

[...] el Mayorito, aunque su papel es corto, se esfuerza a desempeñarle á gusto del auditorio: modula regularmente y con las correspondientes pausas. Se ha notado no obstante en él que carga un poco su papel, y abulta quanto dice algo mas que debiera. (ebd.)

Kostüme, Rezitation, Stimmlage und körperlicher Ausdruck werden auf diese – durchaus zurückhaltend diplomatische – Weise besprochen, bevor Trigueros sich in einer ungleich ausführlichen, hymnischen Beschreibung der Hauptdarstellerin widmet. Nahezu die Hälfte seiner Kritik ist dem Lob der Maria Bermejo gewidmet, jener sevillanischen Schauspielerin, deren Auftritt im *teatro del Príncipe* kurz zuvor für einen Skandal gesorgt hat (vgl. Cotarelo y Mori 1897: 181-183). Während Schauspielkollegen (und vor allem -kolleginnen) und große Teile des Publikums mit Ressentiments auf Bermejo reagieren, gehört Trigueros zu den unverhohlenen Bewunderern ihres Spiels, wie Cotarelo in seiner detailreichen Dokumentation des Falls Bermejo festhält.

²⁴⁸ Trigueros nennt weder den Namen des französischen Autors noch den des Übersetzers ins Spanische. Es handelt sich um die *Hipermnestra* von Antoine Marin Lemierre, die Pablo de Olavide 1767 ins Spanische übersetzte. Interessant erscheint, dass Trigueros trotz seiner Freundschaft zu Olavide zumindest zarte Kritik an der Übersetzung übt.

Pero si la Bermejo tenía enemigos acérrimos, no le faltaban tampoco decididos partidarios, que cuando en 23 de Abril dio su primera representación con la *Hipermnestra* de Mr. Lemierre, traducida por Olavide, pusieron por las nubes su desempeño, y en los periódicos de entonces la dirigieron versos y calurosas alabanzas. (Cotarelo y Mori 1897: 183)

Trigueros zählt zu den genannten „partidarios“, er lobt zunächst allgemein die „propiedad, dignidad y decencia“ ihres Spiels (ebd., 2), um diese gleich darauf detailliert zu erläutern:

[...] la oportuna modulacion en cuanto dice : la dulzura en los razonamientos de amor : el vigor en los que exigen energia : el fortalecer, o apagar la voz, segun conviene : el poner en movimiento su corazon, propio para mover a los demas : y sobre todo la continua exactitud, y verdad pintoresca de todos sus movimientos, acciones, y gesticulaciones [...] (ebd., 2-3)

Was Trigueros hier rühmt, ist das Ergebnis einer Schauspielausbildung *à la francesa*, wie sie Schauspielerinnen und Schauspielern bei Olavide zuteil wird und später im Hoftheater zur Anwendung kommt (vgl. Kap. 3.3.). Die Tragödie *Hipermnestra* ist seit 23. April auf dem Spielplan, an diesem Tag jedenfalls wird sie im *Diario de Madrid* in der Rubrik *Teatros* angekündigt, mit einem zusätzlichen Hinweis auf den Auftritt Bermejós (ebd.: 4, auch im *Diario de Madrid* vom 27. und 29. April wird an dieser Stelle María Bermejo als *primera dama* in *Hipermnestra* eigens erwähnt). Tags darauf findet sich auf der Titelseite des *Diario de Madrid* ein Enkomium auf die Darstellerin.

Presentarse con gracia, y gentileza,
Vestir con propiedad, tener dulzura,
Pintar los caracteres con viveza,
Ya sean de furor, ya de ternura,
Ya de soberanía ó de vileza;
Y haber unido en fin, con la hermosura,
Inteligencia mucha, y gran despejo;
Hoy lo admira Madrid en la BERMEJO. (*Diario de Madrid*, 24.04.1788: 3)

Übertitelt ist diese *octava real* mit den Worten „A la celebre Actriz María Bermejo, con motivo de haber salido ayer á executar su primera representacion de éste año en el Teatro de la calle del Principe“²⁴⁹, der Verfasser des achtzeiligen Elfsilbers wird nicht genannt. Die Zuschreibungen der Hauptdarstellerin fallen jedenfalls ähnlich aus wie jene, die Trigueros in seinem Leserbrief vom 30. April verwendet. So sind in beiden Texten die Begriffe „propiedad“ und „dulzura“ zu finden und auch die übrigen Beschreibungen gehen in dieselbe Richtung. Von Bermejós Grazie und Freundlichkeit ist im Gedicht die Rede, von Anstand und Würde im Leserbrief. Betont wird in der *octava* auch die Lebhaftigkeit, mit der sie unterschiedliche

²⁴⁹ Zahlreiche weitere Oden, Sonette und andere Gedichte zu Ehren namhafter Schauspielerinnen und Schauspieler finden sich regelmäßig in der spanischen Presse, so etwa auch ein Sonett, das María Bermejo anlässlich ihrer Darstellung in der Tragödie *Electra* gewidmet und mit M.R.S. unterzeichnet ist (*Diario de Madrid*, 23.09.1788: 1).

Charakterzüge auf die Bühne zu bringen vermag. Mittels Antithese und Chiasmus wird das Vermögen der Schauspielerin zum Ausdruck gebracht, unterschiedliche Temperamente darzustellen. Diese „viveza“, mit der sich Bermejo im „pintar los caracteres“ verstehe, bringt Trigueros sechs Tage später in anderen Formulierungen ebenfalls zum Ausdruck. Betont werden von ihm zudem ihre pantomimischen Fähigkeiten und es ist von einer „oportuna modulacion“ der Sprache die Rede sowie vom Vermögen, je nach Situation die Stimme zu erheben oder zu senken („fortalezer o apagar la voz“, *Diario de Madrid*, 30.04.1788: 3). Interessant erscheint an dieser Stelle zudem die Zuschreibung „poner en movimiento su corazón, propio para mover los demás“. Die dahinterliegende Haltung folgt der Theorie eines Pierre Rémond de Sainte Albine, der im Sinne einer authentischen Darstellung vom Schauspieler die völlige Identifikation mit der Rolle fordert (vgl. Kap. 3.2.).

Am 4. Mai 1788 folgt ein weiterer Leserbrief eines offenkundig euphorischen Trigueros, in dem er sich für die freundliche Aufnahme seines ersten Briefes bedankt und weitere Texte dieser Art ankündigt, „con la misma imparcialidad“ (*Diario de Madrid*, 04.05.1788: 1). Es handelt sich dabei also um einen Akt der Anschlusskommunikation, ausgelöst durch vorhergehende Kommunikationsprozesse, die wiederum Reaktionen auf Trigueros' erste Veröffentlichung darstellten. Das soziale Subsystem Presse operiert, erhält und nährt sich auf diese Weise ohne Unterlass, und Trigueros, als Teil des Systems bildet seinerseits ein aktives Glied in der Kommunikationskette. Ungeachtet äußerer Umstände oder Zugehörigkeit der Truppenmitglieder werde er, so die Ankündigung, weiterhin seine Beobachtungen kundtun,

sea Chorizo, ó sea Polaco el Actor, sin distincion alguna, diré lo que segun mi entender herrare ó acertare; pero no ofrezco el improbo trabajo de examinar todos los dramas, y su execucion: hablaré solo de los principales, ó de los nuevos en algun modo: y me tendré por feliz si contribuyo á que se corrijan los que herraren, y se perfeccionen los demás. (ebd.)

Den Anspruch auf Vollständigkeit, wie er etwa im *Memorial Literario* gilt, will sich Trigueros hier nicht geben. Lediglich wichtige und vor allem neue Dramen würden seiner Kritik unterzogen werden. Seine Kritikpunkte und Argumente sind dabei die eines zutiefst überzeugten Didaktikers neoklassizistischer Ästhetik nach aufklärerischen Methoden. Davon zeugt auch seine nachfolgende Kritik von *No hay con la patria venganza y Temistocles en Persia* im *teatro de la Cruz*, „obra que tiene poco de común con la de Cañizares de igual título, siendo puramente un arreglo del Temistode de Metastasio“, wie Cotarelo (1897: 185) dazu anmerkt. Trigueros geht ähnlich vor wie in seinem ersten Leserbrief, wiegt Vorzüge und Nachteile des Stücks und der Aufführung gegeneinander ab und gleicht spitze, zynisch anmutende Bemerkungen geschickt durch nuancierte Beobachtungen aus, etwa in Hinblick auf den Text der *comedia*.

Su autor tuvo el nada envidiable talento de hacer un caos ruidoso de una de las mejores producciones del inmortal Metastasio; pero este caos ruidoso es, sin embargo, entretenido y agradable; pues aunque al perder su sencillez original perdió toda su augusta grandiosidad, le quedó su sombra, y su sombra basta para embelesarnos. (*Diario de Madrid*, 04.05.1788: 2)

Auf diese Weise nimmt der Autor Bezug auf den Text, auf Kostüme und Ausstattung und anschließend auf die Darbietung einzelner Darstellerinnen und Darsteller. Ihr Spiel und ihr Äußeres stehen gleichermaßen im Fokus seiner Kritik, etwa beim Hauptdarsteller Martínez.

Es tan notoria y establecida la habilidad de Martinez, que no hay que decir sino que ha gustado como siempre; pero no se debe disimular que algunos, y yo con ellos, deseáramos que manotease algo menos, y que se hubiera libertado de aquellos magníficos bigotes, que además de causarle una molestia de supererogación, desdecían bastante de lo que suele llamarse el costume teatral. (*Diario de Madrid*, 04.05.1788: 2)

In ähnlicher Weise werden auch die körperlichen Merkmale (bzw. Vorzüge) der Schauspielerin María del Rosario besprochen (vgl. Kap. 3.3.), aber auch die Lautstärke des Orchesters bei der Begleitung einer Solistin erntet Kritik: „cuiden de permitirnos oírla, tocando mas *piano*.“ (ebd.) Einmal mehr zeigt sich, dass Trigueros in seinem Urteil zwar eklektisch vorgeht, den Fokus aber wechselweise auf unterschiedlichste Ebenen der Aufführung richtet und damit insgesamt wesentlich detaillierter vorgeht als etwa die Kritiker im *Memorial Literario*. Im selben Brief nimmt er auch Bezug auf die Aufführung von *Las cuatro naciones* nach Carlo Goldoni, die nach der *Hipermnestra* im *teatro del Príncipe* zu sehen war. Abermals steht María Bermejo auf der Bühne, aufgrund der unvorteilhaften Rolle allerdings weniger glänzend als im Stück davor: „*Rosaura* no tiene carácter alguno, y la diestra Bermejo apenas tiene otra cosa que hacer que escribir billetes, y vestirse y desnudarse“ (ebd.). Den weiteren Text bestimmen zwei Faktoren: zum einen die Betonung der guten schauspielerischen Leistung aller Truppenmitglieder, zum anderen die vorsichtige und mehrmals relativierte Missbilligung dieser „farsa“ Goldonis. Trigueros befindet sich hier regelrecht in einer Zwickmühle und bringt sein Dilemma auch zum Ausdruck.

No quisiera que se interpretase este juicio contra el merito del famoso corrector del Teatro comico de Italia. Goldoni despues de haber escrito esta y otras muchas malas farsas, es sin embargo un excelente escritor comico, porque ha publicado muchas comedias admirables; pero sin embaro de ser esta obra del admirable Goldoni, han hecho nuestros actores quanto pudieran hacer los mas diestros“. (*Diario de Madrid*, 04.05.1788: 3)

Einmal mehr zeigt sich an dieser Stelle der Versuch des Autors, seine kritischen Anmerkungen ausgewogen und diplomatisch zu formulieren.²⁵⁰ Den Zuschreibungen wie „famoso“,

²⁵⁰ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Trigueros als konfliktscheuem Intellektuellen mit gemäßigttem Ton legt Angulo Egea (2010) vor. Unter anderem nach der Analyse zahlreicher Korrespondenzen des Historikers und

„excelente“ und „admirables“ für Goldoni und seine Werke im allgemeinen steht einräumend – „sin embargo“ – die Hervorhebung der minderen Qualität dieser und anderer „farsas“ im speziellen gegenüber. Die wohlwollende Betonung der schauspielerischen Versuche, das Stück durch die Aufführung zu ‚retten‘, bildet den Abschluss einer ausführlichen, lobenden Erwähnung einzelner Ensemblemitglieder und ihrer Leistungen.

Ähnlich relativierend bleibt Trigueros in den weiteren Kritiken der darauffolgenden Tage. In jener vom 8. Mai zur *comedia Mayor monstruo los Zelos* stellt er in Hinblick auf die Kostüme fest: „El modo con que los hombres visten en esta comedia va bien; pero no sucede así con el trage de las damas“, um gleich darauf kalmierend hinzuzufügen: „No se ofendan las actuales, que ni yo las culpo, ni tal cosa intento; nace el defecto de las anteriores, y de la rutina que se ha establecido de vestir sin arreglo á las costumbres.“ (*Diario de Madrid*, 08.05.1788: 2) In der Aufführung wirken beide Kontrahentinnen mit, María del Rosario und María Bermejo. Erstere allerdings wird von Trigueros nicht namentlich genannt, wohl aber für ihre Interpretation gelobt und mit einigen Verbesserungsvorschlägen bedacht.

Menos vigor en algunas cosas, menos expresion en otras, y en otras mas energia, con pausas mas expresadas, y menos precipitacion en la pronunciacion de algunas clausulas, perfeccionarian el quadro; principalmente si abandonase ciertos empujoncillos de voz y cuerpo con que tal vez finaliza sus escenas. (*Diario de Madrid*, 08.05.1788: 3)

Trigueros zeigt sich hier und in allen anderen Kritiken als regelmäßiger und genauer Beobachter des Bühnengeschehens. Auch kleine Gesten, stimmliche und sprachliche Eigenheiten werden von ihm registriert und benannt. Der Hinweis, alle angeführten Punkte würden das ihm sich bietende Bild noch perfektionieren, zeugt einmal mehr von der Vorsicht, mit der Trigueros sein Kritikerdasein ausübt. Unmittelbar auf oben zitierten Absatz folgt die bereits zur Gewohnheit gewordene Relativierung.

Como soy amante de lo mejor, no debe llevar mal esta Actriz célebre, que en una representacion en que agrada, se la digan con franqueza algunas cosas menudas y faciles de evitar, cuya enmienda hará que agrade mas. (ebd.)

Die nahezu formelhaften Beschwichtigungsbemühungen des Autors werden auch in den darauffolgenden Monaten zum festen Bestandteil seiner Kritiken. Trigueros mag gut vernetzt sein in den Gelehrtenkreisen, er mag seine Freunde und Gönner haben in den *tertulias* und Akademien, „La Tirana“ jedoch weiß um ihre Fürsprecher und glühenden Verehrer im Zuschauerraum, besonders im *patio*. Die aufklärerische Kritik, das Einfordern

Dramatikers kommt sie zum Schluss, „lo cierto es que el rasgo sobresaliente de su carácter es una convencida actitud moderada y ecuanime frente a la extremada, partidista y polémica de algunos autores de la época, que le atacaron en ocasiones directamente.“ (ebd.: 218)

neoklassizistischer Regeln und der Verweis auf ästhetische Aspekte einer ‚geschmackvollen‘ Theateraufführung scheinen also niedergeschrieben im Wissen um den enormen Widerstand, der ihnen entgegengebracht werden wird. Dieser *justo medio* der Theaterkritik bricht jedoch an einzelnen Stellen auf zugunsten einer vehementeren Darstellung von Anstößen und Missbilligungen. Dies offenbart sich etwa bei einer Kritik an Calderóns *La vida es sueño*. Impulsiv und energisch bringt Trigueros darin ohne Umschweife sein Anliegen zur Sprache.

Muy Señores míos: acabo de ver representar la comedia *La vida es sueño*; y se me ha exaltado la cólera de tal manera, que no me puedo contener: pero tampoco sé por donde comenzar, ni como reducir á breves expresiones las muchas idéas que se me agolpan contra este drama tan detestable, como injustisimamente estimado por algunos. (*Diario de Madrid*, 12.05.1788: 1)

Der Superlativ „injustisimamente“ gibt Aufschluss darüber, für wie überbewertet Trigueros das Drama hält. Der Autor gibt sich exaltiert, die Unmittelbarkeit, mit der er sein Urteil verlautbart, ist ebenso effektiv wie ungewohnt. Der ansonsten gemäßigte Ton des Verfassers wird hier abgelöst durch ganz und gar unaufklärerische Emotionalität. Das Publikum sei bei dieser Aufführung einem durchgängigen Beschuss mit Versen ausgesetzt, so die zynische Kritik, „como quien arroja piedras contra el Patio. Ni hay modulacion, ni sentimientos, ni expresion, ni afecto, ni cosa alguna que pueda interesar“ (ebd.).

Während Luzán (2008: 570, vgl. Kap. 1.1.2.) keine klare Präferenz zu erkennen gibt für oder gegen das Verfassen von Dramen in Versen, ist sich Trigueros seiner Sache gewiss. Hier und an anderer Stelle wird mehrmals deutlich, dass er im Dienst der „verisimilitud“ dem Prosatext klar den Vorzug gibt. Auf die ungewohnt deutlichen Worten folgt jedoch die gewohnte Relativierung und Beschwichtigung auch in Hinblick auf die hier geschilderte Aufführung.

[...] pero yo no culpo á los Actores, que ademas de seguir en esta recitacion una costumbre antigua, y para ellos venerables, no hallan en la obra cosa que dé lugar á mas que á lo que llaman medir el verso, y hacerse, en vez de representantes, orteras de poesía, con tal qual añadidura de una ponderacion ú otra en el tono de la pedréa. Demasiado hacen para lo que tal obra dá de sí. Mayorito y su muger á costa de abultar un poquito: Garcia á costa de exâgerar y disfrazar su personage ya en un filósofo, ya en una fiera, ya en un bufon; y la Bermejo á costa de procurar dar á su papel una dulzura natural de que no es capáz; procuran en vano dar al todo el mérito que no tiene. (*Diario de Madrid*, 12.05.1788: 1-2)

Zur weiteren Erläuterung dieses „mérito que no tiene“ nennt Trigueros zahlreiche Aspekte der Handlung, die gegen das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verstoßen. Er legt geographische, christlich-religiöse und moralische Maßstäbe an um die Ungenügsamkeit des Textes zu untermauern. Zugleich aber rüstet er sich prophylaktisch gegen etwaige Kritiken und Anschuldigungen, die er in rhetorischen Fragen vorwegzunehmen versucht.

[...] quien es este insípido detractor de la mas famosa composicion del famoso D. Pedro Calderon de la Barca? Me conocerán poco los que tal me crean: estimo yo el talento de Calderon mucho mas sólidamente que estos vanos admiradores, que solo lo aprecian por preocupacion y por costumbre; y

porque así le estimo, desearía que esta comedia no fuera suya, ó ya que lo es, que nos dexaran dudarlo, no repitiendola. (ebd.)

Was Trigueros hier aufgreift, ist die dramatische Quintessenz der kulturellen Hochblüte der Nation, der bis ins späte 18. Jahrhundert hineinwirkende Glanz der spanischen Barockdramatik, der *Siglos de Oro*.²⁵¹ Wenn dem übermächtigen Einfluss des Barockdramatikers auf das Theatergeschehen des späten 18. Jahrhunderts nicht beizukommen ist, so gilt es, diesen zumindest teilweise zu mindern im Sinne der eigenen ästhetischen Ideale. Trigueros tut dies mittels zweier Strategien. Zum einen richtet er seine Kritik nicht gegen den Autor selbst, sondern gegen dessen „vanos admiradores“ und ihre unhinterfragte, unkritische Bewunderung für den Dramatiker aus schlichter Gewohnheit. Zum anderen stellt er nicht die Qualität, das dichterische Talent und Können Calderóns infrage, sondern die Autorschaft der vorliegenden *comedia*. Wenn es also nach wie vor nicht möglich scheint, Calderón offen zu kritisieren angesichts der großen Zahl seiner Verehrer, so legt Trigueros zumindest nahe, seine unliebsamen, weil nicht regelkonformen Dramen fortan stillschweigend vom Spielplan verschwinden zu lassen, „no repitiendola[s]“. Bis zum Ende des Briefes verharnt Trigueros in dieser ablehnenden Haltung, unmissverständlich Position beziehend gegen ein Drama und eine dahinterliegende Ästhetik, die seines Erachtens zu den größten Hemmnissen eines aufklärerischen Erneuerungsprozesses zählt: „[...] entretanto que se me pasa el mal humor en que me ha puesto esta detestable, y alabada comedia, me repito invariablemente de Vms. Madrid á 7 de Mayo²⁵² de 1788. E.A.D.L.M.“.

Mit ähnlicher Vehemenz richtet sich Trigueros' Kritik gegen eine Aufführung der *Clemencia de Aubigny*, die beim Publikum durchfiel und alsbald durch ein anderes Stück ersetzt wurde. Die zweiteilige Kritik erschien am 18. und 19. Mai 1788 im *Diario*. Trigueros verurteilte darin die Kriterien, nach welchen Truppenmitglieder ihre Stücke auszuwählen pflegten, ebenso wie den ungezügelten Spott des Publikums gegen Truppe und Stück, „quando mostró su desagrado con la irónica aclamacion de las palmadas, que llaman de moda.“ (*Diario de Madrid*, 18.5.1788: 2).

Die uneingeschränkte Ablehnung des Publikums teilt Trigueros allerdings in diesem Fall nicht. Es handle sich um ein Stück wie jedes andere, das auf den Spielplänen der Truppen zu finden sei, so seine Einschätzung, und auch die Schauspielerinnen und Schauspieler hätten passable

²⁵¹ Calderón bleibt bekanntlich noch mehrere Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hindurch der meistgespielte Dramatiker auf Spaniens Bühnen und wird für Luzán, Montiano, Jovellanos, Moratín und den hier genannten Trigueros gleichermaßen unfreiwillig zur Norm. Somit sind Neuerungen, Abweichungen und Verbesserungen stets als Abweichungen von dieser Norm zu definieren.

²⁵² Wie alle im *Diario de Madrid* veröffentlichten Texte des Autors wurde auch dieser einige Tage vor der Veröffentlichung verfasst und entsprechend datiert.

Leistungen an den Tag gelegt, „cada uno de por si, y en especial Garcia, Mayorito y su muger, la desempeñaron quanto bien se podia“ (ebd.). Der Grund für den Misserfolg sei unter anderem in unzureichender Probenarbeit zu suchen, so Trigueros, „por que el primer dia por falta de ensayos, y por una afectada desconfianza, se presentó la obra desaliñada“ (ebd.).

Umso mehr drückt er sein Entsetzen über das Verhalten der Zuschauerinnen und Zuschauer dieser verunglückten Aufführung aus.

¿Es posible que en una Corte tan civilizada, y regida por tan excelente policia, queden aun tales resabios de la antigua rudeza, que se proceda en el teatro como en el anfiteatro? ¿No se corren los que dan palmadas, los que gritan y los que con semejantes indecencias procuran correr á qualquiera infeliz que les desagrada, no se corren digo, de su falta de humanidad? Que por escrito ó de palabra, diga cada qual lo que le parece, principalmente si añade la razon en que se funda, es usar de un derecho legitimo, que todos tenemos á las cosas, acciones, y personas públicas; pero que en el mismo acto, sin dar razon que nos autorice, avergoncemos á quien hace lo que puede por complacernos, quasi sin otro premio que el secaso sustento diario, me parece una crueldad poco conforme á la buena educacion. (*Diario de Madrid*, 18.5.1788: 3)

Der emotionale Ausbruch bleibt nicht ohne Wirkung, die Veröffentlichung seiner Texte nicht ohne Formierung einer „Gegenöffentlichkeit“ (Negt/Kluge 1972), die sich gegen die institutionalisierten, aufklärerischen Vereinnahmungen des laufenden Spielbetriebs zur Wehr setzt.

5.3.2. Gegenstimmen: Luis Moncín und der *Duende de Madrid*

Die dargestellten Kritiken von Trigueros mögen aus heutiger Perspektive als gemäßigt, diplomatisch und ausgewogen bewertet werden, bei der zeitgenössischen Madrider Leserschaft und besonders bei den Schauspielerinnen und Schauspielern selbst sorgten sie für eine Reihe von Konflikten, die in den Gazetten der Stadt öffentlich ausgetragen wurden. Barbieri notiert in seinen *Papeles referentes* dazu folgende Zeilen:

En Mayo de 1788 empezaron en el Diario de Madrid las cartas críticas sobre el teatro, que se firmaban E.A.D.L.M., las cuales levantaron gran polvareda entre Autores y comediantes; uno de estos Luis Moncín, encubriéndose con el título de El mas ínfimo de los ignorantes publicó en defensa de su clase un folleto intitulado Recurso de fuerza al tribunal Triguero, „contra las cartas del Diario, en defensa de los Actores cómicos“, el cual se puso á la venta en 18 de Junio de dicho año 1788. Pero el señor E.A.D.L.M. no se mordió la lengua, y en seguida publicó varias contestaciones al „Recurso de fuerza“, poniendo á Moncín de ropa de pascua, pero tratando á los actores con mucho juicio é imparcialidad aunque de un modo severo. (BNE: Ms. 14016/3 (246))

Was Barbieri hier umreißt, ist nur ein Teil einer Auseinandersetzung in der spanischen Presse, die mit der Bekanntmachung der Truppenzusammensetzung für das Jahr 1788 beginnt und

etliche Wochen andauert.²⁵³ Die von Barbieri erwähnte „polvareda“²⁵⁴ wird aufgewirbelt durch eine rege Beteiligung zahlreicher Akteure und Beobachter des Madrider Theatergeschehens. Die Auseinandersetzung wird zugleich in Gang gehalten von Trigueros' vehementer Gegenwehr, in der er seinen Angreifer scharf kritisiert, „poniendo á Moncín de ropa de pascua“²⁵⁵, zugleich aber seiner Linie treu bleibt, die Schauspieler „con mucho juicio é imparcialidad“ zu behandeln.

Dass die Texte von Trigueros nicht ohne Wirkung blieben, ist allein an seinen Andeutungen auf diverse Reaktionen der Leserschaft schon erkennbar. So etwa am Beginn seines Leserbriefs vom 8. Mai 1788.

Segun las expresiones que he oido, las cartas pueden ser de algun cegato pedante, ó de algun Abate tonto, pero no son de ningun embustero; y como lo que yo diga en ellas sea verdad, me importa muy poco que yo sea lo que quisieren. Aun me importa ménos mi nombre, ó distintivo, ó lo que fuere lo que significan las iniciales con que las dichas cartas rematan. De los muchos modos con que las tales letras se han leído, no hay uno que para mí no sea muy indiferente: lean como quisieren, ellas nunca significarán otra cosa que El Apreciador De Lo Mejor: El Antagonista De Lo Malo: El Azote De Los Mamarrachos: ó cosas como estas. (*Diario de Madrid*, 08.05.1788: 2)

Trigueros nimmt an dieser Stelle Bezug auf eine generelle Hinterfragung bzw. Infragestellung der Urheberschaft seiner Texte und zeigt sich – ganz im Dienste der aufklärerischen „verdad“ – unbeeindruckt und unbeirrt von derartigen „expresiones“. Die spielerische Auslegung seiner Initialen steht ebenfalls ganz im Zeichen aufklärerischer Geschmacks- und Moralphorstellungen.²⁵⁶ Die Wortwahl – „mejor“, „malo“ und „mamarracho“ – greift eine gängige bipolare Geschmackssystematik auf, nach der das aufklärerische ‚Gute‘ ebenso wenig zusätzlicher Erklärungen bedarf wie das ‚Schlechte‘ bzw. die ‚Stümperhaftigkeit‘. An anderer Stelle lässt sich Trigueros allerdings konkreter auf seine Kritiker ein und nimmt deren Argumente – ähnlich wie hinsichtlich Calderóns Bedeutung im Theater des 18. Jahrhunderts – in Form von rhetorischen Fragen vorweg.

Pero que es esto, me dirán los que no se paran á examinar las cosas. Quien es este maldiciente novel, quien es este Señor Autorcillo de cartas firmadas con cinco letras, que tan desvergonzadamente nos habla

²⁵³ Aguilar Piñal (1987: 290-305) widmet sich dieser Episode des Madrider Theatergeschehens in aller Ausführlichkeit. Sein Verdienst besteht in der detaillierten Quellenrecherche und ergiebigen Informationssammlung, die er zutage bringt. Aguilar zitiert (hier und an anderen Stellen seiner Monografie) lange Passagen aus den Korrespondenzen und bezieht wie zu erwarten klar Position für den Aufklärungsdichter Trigueros. Eine gegensätzliche Sichtweise auf die Ereignisse rund um Bermejós Eintritt in die städtischen Theaterkompanien und ihren Auftritt als Hipermnestra liefert wenig überraschend Cotarelo y Mori (1897: 183-18).

²⁵⁴ Interessanterweise verwendet auch Aguilar Piñal (1987: 304) denselben Begriff in seiner ausführlichen Behandlung der Auseinandersetzungen rund um Trigueros' Theaterkritiken im *Diario de Madrid*.

²⁵⁵ Barbieri verwendet diese Variante der Redewendung „poner a alguien como ropa de pascua“.

²⁵⁶ Die Wortspiele rufen wiederum Reaktionen und Kontroversen hervor, so nimmt etwa Lucas Alemán im *Correo de Madrid* vom 9. Juli (pp. 7-8) darauf Bezug.

de la comedia *La vida es sueño*, admiracion y delicia de nuestros mayores? (*Diario de Madrid*, 12.05.1788: 2)

Abermals geht es, wie oben, um die Autorinstanz, diesmal allerdings im konkreten Zusammenhang mit Trigueros' Urteil zu Calderóns *La vida es sueño*. Zwei parallel laufende Operationen lassen sich aus dem Zitierten herauslesen. Zunächst sichert Trigueros mit seinem hier getätigten Akt der Anschlusskommunikation einmal mehr den Fortbestand des systematischen Kommunizierens in der Presse. Seine Reaktion auf eine zuvor geäußerte Stellungnahme wird, so soll nachfolgend erläutert und gezeigt werden, weitere Reaktionen nach sich ziehen. Das Subsystem Presse operiert also und erneuert sich unentwegt autopoietisch. Es befindet sich somit in einem Grad der Ausdifferenzierung, den noch kaum ein anderes gesellschaftliches Funktionssystem des spanischen 18. Jahrhunderts erreicht hat, am wenigsten das Kunstsystem und als Teil desselben das Theater. Dieses noch fragile Theatersystem erfährt allerdings durch die genannten Kommunikationsprozesse beständige Irritationen und Vereinnahmungen von institutioneller, aufklärerischer Seite ebenso wie von der entgegengesetzten traditionellen Umwelt. Selbsternannte Verteidiger der Madrider Schauspielerinnen und Schauspieler lassen öffentlich wissen, was sie vom Autor und seinen Diskursen halten. So ruft Trigueros Gegner wie den genannten Luis Moncín²⁵⁷ auf den Plan (Moncín 1788).

Die erwähnte Schrift Moncíns umfasst 32 Seiten und findet als Druckwerk in Madrid und darüber hinaus Verbreitung. Der Dichter bedient sich in seinem Schreiben, das direkt an Trigueros gerichtet ist, einer üblichen Strategie. Er gibt sich nichtwissend und nichtsahnend in Hinblick auf die Autorschaft der Briefe im *Diario de Madrid*, negiert mögliche Zusammenhänge zwischen Trigueros und dem Autor der Kritiken und läßt zugleich sein Entsetzen und seine Beschwerde darüber beim Verfasser selbst ab. Das Motiv seiner Schmähschrift ist in einer Passage im *Diario* vom 18. Mai zu suchen, in der Trigueros den aktuellen Zustand des spanischen Theaters beschreibt.

Como nuestro teatro ha tenido la desgracia de ponerse en el triste estado que la experiencia propia nos muestra, y confirman no solo los escritores extrangeros de todas las naciones, sino quantos Autores juiciosos y sabios tenemos, y quantos papeles periódicos se publican, sin exceptuar uno: no se puede extrañar que los ignorantes en cuya ínfima clase, es notorio que son los ínfimos los mas de nuestros representantes teatrales, juzguen que una historia, ó una novela, se transforma y pasa á ser una Comedia

²⁵⁷ Moncín, der Sohn einer Schauspielerin und eines *apuntador*, war selbst Schauspieler und *apuntador*, bevor er mit populären *comedias*, *loas* und *sainetes* reüssierte. Seine *comedia de magia* mit dem Titel *Marta la Romerantina* gilt als meistgespieltes Stück der Epoche; erst Moratíns *El sí de las niñas* wird ihm 1806, also schon in der ‚Verlängerung‘ des ‚langen‘ 18. Jahrhunderts, den Rang ablaufen (vgl. Kap. 1.3.3., 2.1.3. sowie 2.3.3.). Der höchst erfolgreiche Volksdramatiker zählt in ideologischer und ästhetischer Hinsicht zu den direkten Kontrahenten Trigueros'. Vgl. Palacios Fernández 1998: 221-249. Speziell zu Moncíns Erfolg im *teatro breve* vgl. Falk 1985, zu seinen Aktivitäten als Dramenübersetzer Fernández Cabezon 1999.

con solo escribirla en diálogos, y en versoso, ó por mejor decir, en renglones de un número determinado de sílabas. (*Diario de Madrid*, 18. 5. 1788: 1)

Hervorzuheben ist an dieser Stelle der Autoritätsverweis, dessen sich Trigueros in seiner Argumentation bedient. Neben in- und ausländischen „Autores juiciosos y sabios“ ist es auch eine nicht näher genannte Zahl von „papeles periódicos“, auf deren Urteil sich Trigueros stützt. Wenn Urzainqui (1992: 227-235) anhand der Theaterkritik im *Memorial Literario* über die stetig steigende gesellschaftliche Etablierung dieser Textsorte als moralische, ideologische und ästhetische Instanz schreibt, so kann ihre These mit Hinblick auf Trigueros' Verweis umgelegt werden auf die Presse der Aufklärung im Allgemeinen.

Moncín (1788: 5) lässt freilich Überlegungen solcher Art außer Acht. Er zitiert lediglich jene Passage über die „ínfimos [...] Representantes Teatrales“ (bei ihm mit Majuskeln geschrieben) und bezeichnet sich, darauf beziehend, selbst als „el mas ínfimo de los ignorantes“ (Moncín 1788: 1). Die zitierte Formulierung wird zur Grundlage von Moncíns gesamtem Text. Neben Querschüssen und persönlichen Spitzen gegen Trigueros und sein Drama *Los Menestrales* kommt Moncín wiederholt auf diesen Satz zurück. Trigueros hätte am 18. Mai von den Schauspielern als „ínfimos“ geschrieben, tags darauf aber ihr Schauspiel durchwegs gelobt, so die Behauptung Moncíns, gefolgt von einer offensiven Schlussfolgerung in Form von spitzen rhetorischen Fragen.

¿quién les ha infundido la ciencia y acierto en solas 24 horas? ¿No son estos mismos Cómicos de los que ha dicho tantas pestes y blasfemias? ¿No ha escrito públicamente que son unos ignorantes? ¿No ha dicho en el Diario del 8 que la Esposa Persiana no lució lo que debia haber lucido, porque no le ayudáron los demas actores? ¿Pues, cómo ahora son todos buenos, con tan rápida transformacion, como mutacion de Comedia de magia? Señor Don Cándido de mi alma, ¿se puede esto tolerar? (Moncín 1788: 11)

Auf diese Anhäufung von Fragen folgt die Aufforderung, Trigueros möge dem unter dem Deckmantel der Anonymität fuhrwerkenden Ahnungslosen „que no tiene un adarme de entendimiento“ (ebd.: 12) mit Bestimmtheit entgegentreten und seinen Kritiken ein Ende setzen. Der Kunstgriff, Trigueros als Komplizen gegen dessen eigenes Alter ego anzuheuern, wird das gesamte Schreiben hindurch angewandt und durch ironische Seitenhiebe in seiner Wirkung noch verstärkt. Zudem bedient sich Moncín dreier Strategien, die sich in den zitierten Passagen wie in anderen Teilen des Textes wiederholt beobachten lassen. Zunächst wird die Richtung der Argumentationsführung durch eine Reihe von rhetorischen Fragen indiziert, die den Autor in seinen Irrungen oder bewussten Unwahrheiten entlarven sollen. Durch Fokussierung und Hervorhebung einzelner sprachlicher Details – im gegebenen Fall die Bezeichnung „ínfimos“ für die Schauspielerinnen und Schauspieler – sowie deren Dekontextualisierung wird zudem das Zitierte in neue, abweichende Zusammenhänge gebracht.

Darüber hinaus wird drittens durch die geschickte Umkehrung von Argumenten die Intention des Verfassers in Frage gestellt bzw. seine ursprüngliche Absicht ins Gegenteil verkehrt. Trigueros' abgestufte, differenzierte Einzel- und Ensemblekritik wird auf diese Weise zu einer Ansammlung unreflektierter Beschimpfungen und Diffamierungen degradiert, die sich – so Moncín Hauptargument – zudem permanent selbst widersprechen und also von der Unwissenheit und Unfähigkeit des Verfassers zeugen.

Trigueros' Antwort auf die umfangreiche Schmähschrift fällt „inmediata y fulminante“ aus, so die Einschätzung Aguilar Piñals (1987: 297). Datiert mit 17. Juni und abgedruckt am 20. Juni 1788, gehört sie zu den längsten Schriften des Dichters im *Diario*. Auf rund vier Seiten wehrt sich Trigueros mit einer bewusst gewählten Fabel „Esopo y el escarabajo“ und einem direkt an Moncín gerichteten Brief. Diesem ist ein Vorwort „A los Diaristas“ vorangestellt mit der Bitte um raschen Abdruck seiner Entgegnung, „para que vean todos el alto desprecio con que el principal ofendido mira semejantes ofensas, y todo lo que puede ser una guerrilla literaria.“ (*Diario de Madrid*, 20.6.1788: 2). Die Verwendung des Begriffs „guerrilla literaria“ deutet darauf hin, dass Trigueros nicht allein die Anschuldigungen seines Gegners und die Notwendigkeit, darauf zu reagieren, vor Augen hat. Er sieht darüber hinaus auch die dahinterliegenden Mechanismen der Auseinandersetzung, vermag ihre Struktur zu erfassen und sie, wenngleich mittenmang (Luhmann), zu beobachten und zu reflektieren.

Auf etliche Unverschämtheiten Moncíns werde er gar nicht antworten, „ni responderé jamás, porque son cosas que jamás debian verse impresas; no tengo á que responder; pero contextaré ligeramente, y de un modo que entretenga á sus lectores de Vmds[.]“ (ebd.) Auf die despektierliche Ankündigung, Moncíns Schmähschrift verdiene keine Rechtfertigung oder Entgegnung folgt sogleich die Relativierung, er werde doch darauf antworten, und zwar „ligeramente“, leichtfüßig und unterhaltsam, denn – so lässt er implizit durchklingen – einer ernsthaften Auseinandersetzung sei Moncín nicht würdig. Was folgt, ist zum einen eine Abfolge von Rechtfertigungen, Erklärungen und Zurechtrückungen jener Kritiken, die Moncín zu seiner Replik bewegten, zum anderen ein verbaler Gegenangriff mit ähnlichen Waffen wie sie Moncín verwendete.

So nimmt Trigueros beispielsweise Stellung zur Art und Weise, Kritik an einzelnen Schauspielerinnen und Schauspielern zu üben.

Como no todos tienen unos mismos defectos, ni los que los tienen, caen siempre en ellos, ha sido forzoso nombrar á cada uno con su descuido, para que no se atribuyan á uno los de otro, y para procurar que cada qual se enmiende de los suyos; pero al propio tiempo he dicho lo que estos mismos han acertado; no he disimulado si han hecho bien una comedia, aunque la del día anterior la hiciesen muy mal. (ebd.: 3)

Seine Kritiken als wohlüberlegte, fundierte Niederschriften analytischer Gedanken darzustellen, zu erklären und zu rechtfertigen, bestimmt auch die weitere Argumentationsstruktur der Replik. Trigueros greift dabei auf historische Episoden bis hin zum Theater der Römischen Antike zurück, bedient sich aber auch zeitgenössischer – oder weniger lang zurückliegender – literarischer Autoritäten anderer Nationen, von Molière über Baron bis Riccoboni und Garick. Die Begründung seiner eigenen Gedanken ist gespickt mit ironischen Herabwürdigungen seines Gegners, insbesondere dessen intellektueller Fähigkeiten. Als leitmotivisches Kontinuum führt Trigueros seine Argumente stets auf die formelhafte Anrede des „mas ínfimo de los ignorantes“ zurück, um schließlich selbst Stellung zu beziehen zu jener Wortwahl, die zum Stein des Anstoßes wurde.

He dicho yo que los mas de los representantes están en la ínfima clase de los ignorantes: todo el mundo lo vé y lo sabe: si asi no fuera y si Vmd. hubiera probado que eran todos sabios, entonces podría Vmd. quejarse, y seria bien admitida su quexa, si fuese modesta. (*Diario de Madrid*, 20.6.1788: 4)

Mittels einfachem argumentum ad populum leitet Trigueros die Beweisführung und Rechtfertigung seiner Wortwahl ein, gefolgt von der Beweislast seines Gegners. „Jeder“ wüsste um die augenscheinliche Zugehörigkeit der meisten Schauspieler zur „ínfima clase de los ignorantes“, Moncín müsse also den Gegenbeweis antreten, um mit seiner Klage durchzukommen. Die von Moncín ausführlich besprochene Kritik an seinem eigenen Werk *Los Menestrales* verkehrt Trigueros ohne Umschweife ins Positive, mit einem ähnlichen Totschlagargument wie bei der zitierten Wortwahl. „[Y]o me alegro. Las obras buenas son las que se critican: las que no son buenas se desprecian“ (ebd.), lautet die lapidare Formulierung, mit der Trigueros die Causa abhandelt. Noch einmal kommt er am Ende auf seine Art der Kritik an Schauspielerinnen und Schauspielern zu sprechen. In teils redundanten Phrasen nimmt er abermals Bezug auf die Hauptanschuldigung seines Gegners und erklärt noch einmal seine Vorstellung von konstruktiver, direkter Kritik zum alleinigen Zweck der Verbesserung schauspielerischer Leistungen. In diesem Sinne würde er auch weiterhin verfahren, so die abschließenden Worte des Dichters: „Seguiré Señor M., y seguiré claro y sin indulgencia hasta que se corrijan.“ (ebd. 5)

Tatsächlich sind Trigueros' Kritiken weiterhin kontinuierlich im *Diario* zu lesen, wenngleich in unregelmäßigen Abständen. Der Disput zwischen ihm und Moncín ruft hingegen weitere öffentliche Reaktionen hervor, unter anderem jene von Lucas Alemán²⁵⁸ im *Correo de Madrid* vom 9. Juli. Mit spitzer Feder und in süffisantem Ton seziert Alemán darin Wort für Wort,

²⁵⁸ Unter dem Pseudonym „Námela“ zählte dieser bekanntlich zu Trigueros' schärfsten und sarkastischsten Kritikern nach der Aufführung von *Los Menestrales*, vgl. Kap. 2.3.3.

Argument für Argument die Auseinandersetzung der beiden Kontrahenten und schafft es auf ausgeklügelte Weise beide gleichermaßen zu diskreditieren. Zunächst richtet er sein Wort an Trigueros, den er durchgängig mit „Señor T.“ apostrophiert und dessen Kritik er in Hinblick auf zwei Aspekte hinterfragt. Er äußert Zweifel daran, ob negative Kritik tatsächlich zur Verbesserung beitragen würde, um in einem weiteren Schritt generell Theaterkritiken – und somit implizit auch Trigueros‘ Arbeiten für den *Diario de Madrid* – in Frage zu stellen. Die Funktion des Theaters liege jenseits intellektueller Analyse und Auseinandersetzung, so Alemán: „Quando estoy triste, ó no sé que hacerme, metome en el coliseo á pasar el rato; mas no á criticar, como otros, si la perica o la pendanga, tiene mas ó menos merito.“ Mittels derartiger Simplifizierung der Causa nimmt Alemán dem aufklärerischen Theaterkritiker Trigueros jede Argumentationsgrundlage. Auch seine darauffolgende pragmatische Relativierung der Auseinandersetzung zwischen Bermejo und Rosario schlägt in dieselbe Kerbe. Die eine sei exzellent in *comedias* „de afectos expresivos amor, arrogancia ó heroismo“, die andere unnachahmlich in jenen „de melodia, ternura, dolor y sentimiento“. (ebd.) Den Begriff *tragedia* gebraucht Alemán hier nicht. Mit weit feinerer Klinge richtet er sich anschließend an Moncín, dessen vorgebliche Unwissenheit um Trigueros‘ Initialen er ebenso sarkastisch kommentiert wie sein eigenes Epitheton „el mas infimo de los ignorantes“,

pues sie este [titulo] se interpreta como debe, no solo desdice de su sonido sino que arruina su defensa, desdora á sus compañeros y favorece las ideas de señor T. La prueba está en la mano: Vm. es *el mas infimo e los ignorantes*. (concedo majorem, pues asi se firma) (a) Es asi que Vm. es Comico (concedo minorem pues tal le conocemos) ¿luego los Comicos son ignorantes? ¿Qué dirémos sino concedo consequentiam? Vea Vm. como su humilde dictado es un apoyo de su contrario, y como en vez de defenderlos, descalabra á sus compañero involuntariamente. Aun aprieta mas el argumento por Vm. mismo en favor del Señor T. Ser uno infimo en una clase, es conocer superior en la misma: Vm. es *el mas infimo de los ignorantes*: ¿luego conoce superior en la ignorancia? (*Correo de Madrid*, 9.7.1788)

Mit viel Zynismus und zwischen den Zeilen hervortretender Genugtuung seziert Alemán hier den Titel von Moncíns Schmähschrift und nimmt damit gleichzeitig der gesamten Publikation ihr logisches Fundament. Gegen Trigueros hat Alemán offenkundig wenig stichhaltige Kritik in der Hand und muss somit Grundsatzdiskussionen wie die bereits genannte über die Theaterkritik im Allgemeinen vom Zaun brechen, um ihn zu treffen. In den Passagen, die gegen Moncín gerichtet sind, nimmt sich sein Stil jedoch ungleich süffisanter aus, die gesamte Kritik setzt sich aus kleinen Diffamierungen und Sticheleien gegen Wortwahl und Gedankengänge des Dramatikers und Schauspielers zusammen. Indirekt gibt Alemán damit auch ein Urteil über die Struktur und Komplexität der jeweiligen Veröffentlichungen ab.

Die hier umrissene und von Alemán mit spürbarem Genuss ausgebreitete Auseinandersetzung reicht – das wird bei der Lektüre schnell deutlich – weit über einen persönlichen Konflikt

zwischen Trigueros und Moncín hinaus. Eine wesentliche Konstante in allen Beiträgen zum Konflikt ist die sevillanische Schauspielerin María Bermejo. Die Kontroversen um diese, die bereits in den Truppen, auf der Bühne und im Zuschauerraum ausgetragen wurden (vgl. Kap. 3.2.), haben mit der Ausweitung auf die Madrider Gazetten ein neues Medium eingenommen und neue Formen angenommen. Der Konflikt um Bermejo steht dort lediglich stellvertretend bzw. symbolisch für eine medial ausgefochtene kulturpolitische Debatte. Hinter persönlichen Angriffen und überschwänglicher Begeisterung steht da wie dort eine tiefer gelagerte ideologische Diskrepanz in Hinblick auf die unterschiedlichen Richtungen, in die man das spanische Theater zu weisen gedenkt. Die Fronten verhärten sich zwischen *afrancesados* und *castizos*, französischer *tragedia* und spanischer *comedia* in nationaler Theatertradition, zwischen *gusto del pueblo* und neoklassizistischem *buen gusto*. Interessanterweise sind die Trägerschichten dieser verbal ausgefochtenen Kämpfe bzw. die Ziele der verbalen Angriffe durchwegs Schauspielerinnen und Schauspieler. Es geht um die augenscheinliche Verbesserung ihrer Darstellung auf der einen und um die vorgebliche Rettung ihrer Ehre auf der anderen Seite. Es geht dahinter selbstverständlich einmal mehr um die Bewahrung der Theatertradition auf der einen und um den unbändigen Verbesserungs- und Erneuerungseifer auf der anderen Seite.

Auch in der moralischen Wochenpresse löst Trigueros mit seinen Briefen leidenschaftliche Reaktionen aus, eine davon im *Duende de Madrid*²⁵⁹. Rund 25 Jahre nach dem *Duende especulativo* präsentiert er sich Ende der 80er Jahre als ein weiterer Kobold, der das Geschehen in der Stadt beobachtet und in Diskursen kommentiert. Unter dem Pseudonym „Don Benito“ publizierte Pedro Pablo Trullench, Mitherausgeber des *Memorial Literario*, insgesamt sieben dieser „Discursos periódicos que se repartirán al público por mano de Don Benito“ (Trullench 1787, vgl. Ertler 2003: 28). Im sechsten Diskurs trifft Don Benito in der Rahmenhandlung auf einen Pagen, der sich als „uno de los apasionados á las Comedias Españolas“ vorstellt (Trullench 1787/88, 138). Als begeisterter Besucher beider Häuser gleichermaßen verstünde er den Disput zwischen *polacos* und *chorizos* nicht, so der Page. Vielmehr sehe er sich als genereller Verteidiger des Theaters.

[...] á todos los Actores los estimo con igualdad, y miro por sus intereses, adelantamientos, é instruccion, escribiendo apologías imparciales en defensa del Teatro, y asi en nombre de todos los Cómicos Españoles te doy ahora la agencia de los Coliseos de Madrid, con la precisa condicion de que has de repartir este papelito con la mayor brevedad para que se vea en el tribunal de los Literatos. (ebd.)

²⁵⁹ Nicht zu verwechseln ist die Wochenschrift mit dem *Duende Crítico de Madrid*, der 1735-36 im Untergrund als handschriftliche Publikation kursierte. Im Unterschied zu Trullenchs *Duende* erweckt dieser kontinuierlich großes Forschungsinteresse im 20. und 21. Jahrhundert (zuletzt etwa Lizaso Tirapu 2014).

Die an dieser Stelle angewandte narrative Strategie ist in nahezu allen *Espectadores* der Epoche in abgewandelter Form wiederzufinden. Anders als etwa im Dialog oder bei der Wiedergabe fremder Meinungen in indirekter Rede, stellt der Herausgeber dabei seine eigene Einschätzung völlig zurück. Seine Meinung lässt er lediglich erkennen durch sein bekundetes Wohlwollen, dem Ansuchen nachzukommen und das entgegengenommene „papelito“ rasch zu publizieren. Es ist titulierte mit

Respuesta Imparcial al Censor de los Teatros de Madrid, y Apología del Mérito de los Cómicos Españoles, Particularmente de la Señora Maria del Rosario (aliás la Tirana) Primera Actriz de la Compañía de Manuel Martinez (ebd.)

und nimmt Bezug²⁶⁰ auf den Leserbrief aus der Feder von Trigueros im *Diario de Madrid* vom 12. Mai 1788²⁶¹. Der Verfasser des Briefes im *Duende de Madrid* zitiert gleich zu Beginn einen Satz desselben und macht ihn zum ersten Teil einer überschwänglichen Dankeshymne: „*No sé por donde comenzar, y cómo reducir á breves expresiones las muchas ideas que se me agolpan*, para acreditarle lo apasionado que le soy por sus reflexiones críticas sobre los defectos del Teatro.“ (ebd. 139, Kursivsetzung original). Das eingangs zitierte Verb „agolpar“ wird gleich danach noch einmal aufgegriffen, um Trigueros‘ Wortwahl im *Diario* zu kommentieren.

¡Dónde hay dinero para pagar el verbo *agolpar* de de [sic] que usa! ¡Ojalá lo hiciera muchas veces! porque no se sabe bien el porrazo que lleva la cabeza de quien no entiende estos términos, quiero decir la admiracion y el asombro; y todo cede en alabanza del sábio inventor de estos tesoros. (ebd.)

Der überspitzte Ton des Schreibens ist ein durchgängiges Ausbalancieren zwischen vermeintlich uneingeschränkter Bewunderung und immer wieder durchklingender ironischer Belustigung. Er folgt damit der gängigen Praxis satirischer Leserbriefe und Schmähschriften die gleichermaßen unterhalten und polemisieren. Durch den gesamten Text zieht sich eine vorgeblich kompromisslose Zustimmung zu Trigueros‘ Argumenten sowie dessen Verteidigung gegenüber anderen Meinungen, wie sie der „Page“ etwa in Gesprächen mit seinen *contertulios* vorfindet.

Desde que leí la primera carta de Vm. en el Diario de 30 de Abril, hice un firme proposito de ser su apasionado, y aplaudirle por la taréa que emprendia: guardé el Diario como oro en paño, le leía, y le recitaba frecuentemente á mis amigos, acompañando estas expresiones: ¡Qué habil es este hombre! ¡Qué bien ha conocido el Teatro! ¡Qué instruido está en todas sus *maneras*! (ésta ya es voz corriente en los estrados) ¡No hay duda que habla con mucho discernimiento! (Trullench 1787/88: 146)

²⁶⁰ Wie bereits mehrfach gezeigt wurde, besteht ein wesentliches Augenmerk der spanischen Presse des 18. Jahrhunderts in ihrer regen intermediären Aktivität. Querverweise und Korrespondenzen über die Grenzen des eigenen Blattes hinweg sind gängige Kommunikationsstrategien. Wie kaum in einem anderen gesellschaftlichen Subsystem lässt sich in der Presse bereits ein unentwegter autopoietischer Prozess beobachten. In seiner operativen Geschlossenheit steht die permanente Beobachtung der Umwelt neben dem kontinuierlichen Kommunikationsprozess als Garant für den Fortbestand und das Florieren der Periodika.

²⁶¹ Daneben wird aber auch auf andere Ausgaben des *Diario* Bezug genommen, etwa auf jene vom 20. Juni 1788.

Beide Instanzen, der „Page“ selbst als „Anwalt“ und Fürsprecher von Trigueros ebenso wie dessen Gegner und Ankläger, unterfüttern ihre Argumente mit zahlreichen wörtlichen Zitaten aus dem *Diario*. Der gängige stilistische Kunstgriff, der auch hier zur Anwendung kommt, besteht im rhetorischen wie argumentativen Ungleichgewicht der beiden Kontrahenten. Stets misslingt es dem Pagen, seine Verteidigungsreden überzeugend vorzubringen, im Gegenteil, wie er beherzt schildert: „Aun lo puse peor que estaba, porque soltando una risa falsa el dichoso opositor, salió con un *contra sic argumentor*“ (ebd.: 148).

Interessant, wenngleich kein Alleinstellungsmerkmal, ist die intermediale Komponente der Kommunikation, die sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig und nacheinander abspielt. Auf der ersten Ebene befindet sich der Herausgeber des *Duende especulativo*, der – eine Ebene darüber – sein Alter Ego mit dem vermeintlichen Pagen und Autor des genannten Briefes in Kontakt treten lässt. Dieser wiederum richtet sich direkt an Trigueros, nimmt auf dessen Schreiben im *Diario* Bezug, zitiert daraus und geht in seinem Text wiederholt darauf ein. Dahinter wird in direkten Reden und Zitaten eine weitere Kommunikationsinstanz und -ebene ersichtlich, in Form seines bzw. seiner *contertulios*. Das Geschriebene wird zur Diskussionsgrundlage in der *tertulia*, deren Gesprächssessenz wiederum in schriftlicher Form kommuniziert wird. Neben allen direkt Beteiligten an diesem mehrdimensionalen Kommunikationsprozess ist auch die Leserschaft beider Publikationen nicht außer Acht zu lassen, die der verbalen Auseinandersetzung gleichsam im imaginären Zuschauerraum sitzend beiwohnt. So wird ein mehrschichtiges Konstrukt geschaffen, das weit über einfache Kommunikationsmodelle etwa eines Roman Jakobson (1960: 353) oder Karl Bühler (1982: 28) hinausreicht. Der vielschichtige Vorgang kann mit Luhmann als eine Aufeinanderfolge autopoietischer Operationen betrachtet werden, wiewohl dadurch die einzelnen Komponenten unscharf und schwer greifbar werden. Hilfreicher erscheint es, Pfisters Theorie des inneren und äußeren Systems dramatischer Kommunikation (Pfister 2001: 22) zu entlehnen und auf die spanische Presse anzuwenden. Während im äußeren Kommunikationssystem zumeist monodirektional zwischen Autoren bzw. Herausgebern der periodischen Schriften und Leserschaft kommuniziert wird, läuft im inneren System eine Vielzahl weiterer Kommunikationsvorgänge ab, die sich schriftsprachlich in Form von Texten und Repliken manifestieren. Wie im Theater verlaufen diese bewusst und gezielt im Beisein der Öffentlichkeit – der implizit konstruierten ebenso wie der realen Öffentlichkeit. Im Lichte derartiger öffentlich ausgetragener Kommunikationsprozesse sind die jeweiligen Argumente, Thesen und Konflikte zu betrachten, die das Pressewesen des ausgehenden 18. Jahrhunderts maßgeblich prägen. Auch die im *Duende* dargelegte Kritik an Trigueros‘ Briefen im *Diario* ist verfasst im Bewusstsein um den Kreis der Leserschaft, die es als Komplizenschaft

zu gewinnen gilt. In den Mund gelegt wird diese Kritik selbstverständlich durchgängig den *contertulios* des Verfassers. Zudem finden sich hier abermals die drei oben genannten Strategien, die sich auch in Moncíns Text durchgängig beobachten lassen, und im folgenden Absatz deutlich hervortreten.

¿Es posible que su merced (como dice en el Diario del día 20 de Junio) manifieste *le haya sido forzoso nombrar á cada uno de los Cómicos con su descuido, para que no se atribuyan á uno los defectos de otro; y que al mismo tiempo asegure que siempre ha hablado bien de Robles, Queról, Aldovera, la Polonia, y la Monteis?* Ahora bien: ¿ó estos últimos no entraban en cada uno de los primeros, ó se debían contar entre aquellos? Si esto segundo, ya es falso (perdóneme su merced) que haya notado á cada uno de los Cómicos con su descuido; porque teniendo raciocinio, sabrá que esta es una preposicion distributiva, que equivale á universal, de la que quedan excluidos los últimos, porque de ellos siempre ha hablado bien: sino entraban, ya no era absolutamente cada uno de los Cómicos sino cada uno de los Cómicos defectuosos, y debía nombrarlos aqui, así como nombra á cada uno de los que lo hacen bien: esto es decir, que el Señor Censor quiere persuadir no debe perdonar (y hace bien) á los que lo hacen mal, ni dexar de alabar á los que representan bien; pero el sonido de sus proposiciones es obscuro y contradictorio, que no es pequeño descuido en quien (como suponemos y es justo) sabe hablar y discurrir, y mucho mas quando diciendo que no todos tienen unos mismos defectos, indica en esto la suposicion, de que todos son defectuosos de algun modo, aunque no en la misma linea: esta universal hubiera sido mas segura, pues á todos dexaba iguales. (Trullench 1787/88: 149-151)

Die einleitende rhetorische Frage indiziert die intendierte Argumentationsrichtung und dient der Entlarvung augenscheinlicher Fehleinschätzungen bzw. Unwahrheiten des angegriffenen Autors. Auch die bereits genannte Fokussierung sprachlicher Details und ihre Dekontextualisierung finden sich an dieser Stelle wieder, etwa wenn es um die Formulierung „no todos tienen unos mismos defectos“ geht oder wenn Trigueros ob seiner Wortwahl gemäßregelt wird: „teniendo raciocinio, sabrá que esta es una preposicion distributiva, que equivale á universal[...]“. Das Zitierte wird dabei bewusst isoliert betrachtet und neu konnotiert. Schließlich erfolgt auch hier die Verkehrung von Argumenten ins Gegenteil, um die ursprünglichen Ansinnen des Verfassers in Frage zu stellen oder überhaupt umzukehren, etwa mit der lapidaren Formulierung „Si esto segundo, ya es falso“.

Auf dieselbe Weise verfährt der Kritiker in Hinblick auf die genannte Auseinandersetzung zwischen Bermejo und Rosario. Trigueros ergreift, wenn auch subtil, so doch unmissverständlich Partei für erstere. Der im *Duende* zitierte *contertulio* wirft ihm dieses Verhalten vor, um jedoch selbst gleichzeitig Position für letztere zu beziehen. Wieder umfasst die Dramaturgie der Argumentationsführung die genannten drei Elemente rhetorische Frage, De-Fokussierung bzw. De-Kontextualisierung und Argumentationsumkehr. Zu diesen Elementen der *confutatio* kommt ein weiteres in Form eines *argumentum ad hominem*.²⁶²

²⁶² Das bereits in Kap. 3.2. hinsichtlich der Rolle der Schauspielerin bzw. der Körperlichkeit und Weiblichkeit auf der Bühne analysierte Zitat soll an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden, um die Kommunikations- und Argumentationsstrategien in der Auseinandersetzung zwischen den Kritikern und Beobachtern auf der Metaebene freizulegen.

¿Parece á Vm. Señor mio, que este es buen modo de corregir los defectos del Teatro, y que es escribir sin partido? ¡Buen medio por cierto de alentar á los Cómicos, y procurar sus intereses! Hacer ribales á dos mugeres en el punto que mas hiere á este débil sexô, que es el deseo de ser aplaudidas y de sobresalir : : : : ¡qué balanza tan infiel! Porque en efecto: la Señora Maria Vermeja se halla sin saber cómo, y sin mucho trabajo con un elogio gigantesco; y la Señora Maria del Rosario se vé precisada á dexarse ver con mas lunares que los que quisiera ponerse, y á buen seguro que esta Dama no mirará con tanta dulzura como acostumbra á su opositora. He llegado á presumir que en esta parte es disculpable en cierto modo el Señor Censor, porque ¿quién sabe si el perfecto quadro que nos presenta de su heroína, es una pintura de una Dama ideal, á imitacion de la Dulcinea para Don Quixote? (Trullench 1787/88: 154-155)

Auf die einleitende rhetorische Frage nach dem „buen modo de corregir los defectos del Teatro“ und dem „escribir sin partido“ folgt die Anklage, Trigueros habe bewusst einen Keil zwischen die beiden Schauspielerinnen getrieben. Die anschließende augenscheinliche Relativierung erfolgt in Form einer affektiven Zuspitzung bzw. in Form eines ad hominem Arguments, das sowohl inhaltlich als auch stilistisch klug gewählt ist. Die Analogie zum prominentesten Werk der spanischen Literaturgeschichte wird gleichermaßen zur intellektuellen Untermauerung des Angreifers wie zur effektvollen Diffamierung des Angegriffenen. Die metaphorische Bedeutung der Dulcinea ist als Topos fest verankert im kollektiven Gedächtnis, das hier vor Augen geführte Bildnis dieser „Dama ideal“ impliziert zugleich die Unterstellung, Trigueros sei – wie Quijote – nicht im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte. Der Ausdruck des Bedauerns, die Relativierung der Argumente des Gegners und die entschuldigende Entkräftung derselben werden in ihrer Wirkung noch verstärkt durch das Verb „presumir“. Eine vage Vermutung, nicht mehr, als Erklärung für Trigueros‘ unerklärliches Verhalten wird zum triumphalen Abschluss dieser Argumentation. Nach drei resümierenden „reflexiones imparciales“, mit denen der zitierte *contertulio* sein Plädoyer schließt (ebd. 15), beendet „El Page“ selbst sein Schreiben mit einer Bitte an Trigueros.

Hasta aqui mi impertinente amigo, que me dexó la cabeza atolondrada: yo suplico á Vm. Señor Censor, tenga la bondad de leer y corregir los defectos de este papelito, para contextar á los charlatanes que tanto han molestado á su mayor apasionado de Vm. que de corazon le estima, y S. M. B. = El Page. (Trullench 1787/88: 159)

Der Ball wird also zurückgespielt zu Trigueros, der Kommunikationsprozess durch die direkte Bitte um Reaktion weiter am Leben gehalten. Der Dramatiker nimmt seine neue Rolle als Theaterkritiker weiterhin gewissenhaft wahr, regelmäßig finden sich seine Texte im *Diario de Madrid* und allein an den darin geäußerten Hinweisen und Repliken lässt sich erkennen, dass sie auch weiterhin rege rezipiert werden.

5.3.3. Gegenwehr: María Bermejos Leserbrief im *Diario de Madrid*

Im Lichte des bisher Gezeigten erscheinen jene Kommunikationsprozesse in der spanischen Presse, die sich um das Theatergeschehen Madrids (und anderer Spielstätten) drehen, fast ausschließlich als Beobachtungen und Interaktionen auf der Metaebene. Auf der Metaebene wird diskutiert und gestritten über das Theater, auf der Metaebene werden Verbesserungswünsche und -vorschläge zu Aufführungspraxis, Schauspielkunst und Stückwahl deponiert. Auf der Metaebene schließlich wird über die Köpfe der Darstellerinnen und Darsteller hinweg deren Schauspielkunst gelobt²⁶³, getadelt oder generell infrage gestellt. Selten jedoch greifen die Angegriffenen selbst ein in diesen Kommunikationsprozess. Die Schauspielerin María Bermejo tut dies in einem knappen Brief an „Mi mas respetable publico“, der am 17. August 1788 im *Diario de Madrid* an üblicher Stelle, also unmittelbar nach den *Afecciones Meteorológicas de ayer*, abgedruckt wurde (pp. 1-2). Bermejo²⁶⁴ nimmt darin Bezug auf die vorherrschenden Auseinandersetzungen rund um das Theater im Allgemeinen und einzelne Truppenmitglieder im Speziellen.

Mi mas respetable publico: desde que han empezado á publicarse varios escritos, en que con pretexto de reprender abusos de nuestro teatro, se vitupera agriamente, no solo á las personas de muchos de mis compañeros, sino también la profesion en general, ha habido quien sin fundamento alguno, ni aun probable, haya divulgado el rumor de que apruebo yo semejantes criticas llenas de acrimonia, y en extremo odiosas, y de que aun he influido en que se escriban, y den á la estampa. (ebd.: 1)

Seit die als Verbesserung des Theaters getarnten Tadel publiziert wurden, kursiere auch das Gerücht, Bermejo selbst habe Kritiken solcher Art – „llenas de acrimonia, y en extremo odiosas“ gebilligt oder gar in die Wege geleitet, so ihre einleitende Darstellung der Situation. Die Unterstellungen hätten sich derart stark verbreitet, so Bermejo weiter, dass sie sich gezwungen sähe, Stellung zu beziehen und vehement jegliche Anschuldigung von sich zu weisen.

Han llegado á propagarse tanto estas falsas voces que como unico medio de desvanecerlas (si es posible) recurro al de hacer presente al publico con todo el respeto que le debo, y asegurarle al mismo tiempo con la mayor ingenuidad, y las mas solemnes protestas, que ninguna parte, ni aun indirecta, he tenido ni tendré en tan injustas y mordaces sátiras[.] (*Diario de Madrid*, 17.8.1788: 1-2)

Interessant erscheint an dieser Stelle vor allem die Wahl des Verbreitungsmediums. Bermejos Entscheidung, ihre Entgegnung in der städtischen Tageszeitung zu veröffentlichen, lässt

²⁶³ Eine beliebte Form des überschwänglichen Lobs stellten Sonette, Oden oder andere poetische Texte dar. Neben dem bereits erwähnten vgl. beispielsweise einen „Elogio a la Bermejo“ in Form eines Sonetts, abgedruckt auf der Titelseite des *Diario de Madrid* vom 23. September 1788. Gegenstand des Lobgedichts ist Bermejos Darstellung der *Electra*.

²⁶⁴ In diesem Leserbrief wird sie als Maria Bermeja vorgestellt, unterzeichnet ist der Brief mit Maria de la Bermeja.

Rückschlüsse auf die Bedeutung der Presse im Allgemeinen und des Madrider *Diario* im Besonderen zu. Die Selbstverständlichkeit, mit der Bermejo lediglich den Akt der Veröffentlichung – „hacer presente al publico“ – und nicht die Wahl des Mediums kommentiert, gibt zudem Aufschluss darüber, wie sehr sich die Praxis, Meinungen und Dispute öffentlich in der Presse auszubreiten, bereits etabliert hat und die Rolle der Presse als Teil eines „Kommunikationssystems zur Organisation von Öffentlichkeit“ (Ertler 2003: 18) auch in Spanien längst gefestigt ist. Der grundsätzliche Schritt jedoch, sich mit ihrem Anliegen an die Öffentlichkeit zu wenden, erscheint Bermejo ganz offenkundig nicht als selbstverständlich. Zwei mal innerhalb weniger Zeilen wird er von ihr thematisiert; zunächst als einzig gangbarer Weg, um nicht weiter in die Causa verwickelt und mit den kursierenden „injustas y mordaces sátiras“ in Verbindung gebracht zu werden. Auf diese einleitende Begründung ihrer Entscheidung folgt ein moralisches Argument.

[...] siguiendo yo misma la carrera del teatro, solo habiendo perdido totalmente el juicio, pudiera haber contribuido á la publicacion de unos dicterios que injurian desapiadadamente á toda la profesion de los cómicos[.] (ebd.: 2)

Das Berufsethos der Schauspielerin, so ihr Argument, verbiete ihr jegliche Unterstützung derartiger Beleidigungen. Entscheidend ist an dieser Stelle die Formulierung, mit der Bermejo die angeführte Argumentation zu untermauern bzw. zu verdeutlichen trachtet. Sie stellt die einzig mögliche Bedingung für eine etwaige ‚Mittäterschaft‘ oder Mitwisserschaft auf, um sie zugleich als völlig unrealistisch darzustellen. Allein der völlige Verlust ihres Verstandes bzw. ihrer Urteilskraft – „solo habiendo perdido totalmente el juicio“ – hätte ein solches Handeln bedingt. Der Verstand bzw. dessen Verlust oder Behalten hebt Bermejós Schreiben argumentativ auf eine neue Ebene. Nicht die emotionsgeladene, von Instinkt und Sentiment geleitete *cómica* tritt hier an die Öffentlichkeit, sondern eine besonnene Verfasserin ihrer eigenen rationalen Überlegungen. Bermejo, die mit ihrem Schauspielstil wie kaum eine andere für die Ideale des Aufklärungstheaters steht, zeigt sich zudem nicht bloß als ausführende Instanz und somit ideologischer Handlanger der Aufklärungsdramatik. Vielmehr versteht sie sich selbst als Teil eines Berufsstandes, den es über ideologische Grenzen hinweg zu verteidigen gilt – ebenso wie sich selbst. An dieser Stelle greift Bermejo zum zweiten Mal den Umstand ihres Gangs an die Öffentlichkeit auf.

[...] me ha parecido que ya que no pueda desengañar á los que preocupado contra mí me acumulen tan dañadas intenciones, á lo menos habré cumplido con lo que dicta la natural obligacion de la defensa propia [...] (*Diario de Madrid*, 17.8.1788: 2)

Die notwendige Selbstverteidigung wird zum Antrieb für die gegenständliche Replik auf die genannten „voces esparcidas“, die Bermejo als haltlose „sospechas de que nadie podrá exhibir prueba“ bezeichnet (ebd.). Hier wie in den folgenden Zeilen ihres Briefes wird das intellektuelle und ideologische Umfeld der Schauspielerin deutlich erkennbar. So sei etwa die Ausübung der Kunst, „el difícil desempeño del arte que profeso“, ohne dabei Berufskollegen zu demütigen, ihr wichtigstes Ziel, schreibt Bermejo und räumt zugleich eine Reihe von „defectos“ ein, „que en la representacion padecemos“. Bermejos Wortwahl ähnelt nicht zufällig dem Vokabular aufklärerischer Reform- und Gelehrsamkeitsdiskurse. Im Wirkungsbereich eines Olavide und seiner *contertulios* zur Schauspielerin ausgebildet und sozialisiert, repräsentiert Bermejo nicht bloß ein aufklärerisches Theater- und neoklassizistisches Dramenverständnis, sondern scheint auch die jeweils zugrundeliegende Doktrin verinnerlicht zu haben. Auch die Argumentationsführung gleicht in ihrer Struktur dem ausbalancierten Abwiegen von Ursache und Wirkung etwa eines Cándido María Trigueros. Nicht alle genannten „errores dignos de reforma“ seien bei den Schauspielern selbst zu suchen, viele von ihnen, so die Schauspielerin, „nacen de otros principios“. Konkreter wird die Schauspielerin hier nicht. Es bleibt bei allgemeingültigen Konstatierungen vom bereits zitierten Typus. Wenngleich Wortwahl und Argumentationslinien im Bereich aufklärerischer Diskursführung zu verorten sind, hegt Bermejo nicht die Ansprüche einer in allen Facetten ausargumentierten Redeführung. Vielmehr geht es ihr darum, mit den gegebenen rhetorischen Mitteln zwei Anliegen mit Nachdruck vorzubringen. Zum einen geht es darum, die zitierten Anschuldigungen von sich zu weisen und das eigene Ansehen von Herabwürdigungen und Eintrübungen frei zu halten. Zum anderen wird – eng mit dem ersten Anliegen verknüpft – wiederholt der Wunsch nach konstruktiver statt destruktiv-herabwürdigender Kritik geäußert. Bermejo schlägt schließlich ein Tauschgeschäft vor, das Kollegen und Kontrahenten bzw. Kritiker gleichermaßen zu Geschäftspartnern macht. Den Schauspielerinnen und Schauspielern legt sie das Ansinnen nahe, „esmerarnos en adelantar en el arte“, während sie als Gegengeschäft anstelle gängiger „satiras injuriosas“ konstruktive Verbesserungsvorschläge wünsche, „cuertos dictámenes“ und „consejos de personas ilustradas“. Beide Vertragsparteien agieren allerdings nicht abgekoppelt voneinander, sondern die Handlungen sind verschränkt und bedingen einander. So würde sie etwa, schreibt Bermejo weiter, auf jedweden Ratschlag hören, „llevado de un buen celo, me advierta alguna de las muchas mias, escucharé con la mayor doclidad, poniendo sumo cuidado en corregirme“. Auch allen anderen legt sie diese Vorgangsweise nahe,

y así daremos la respuesta mas noble y mas eficaz á nuestros adversarios, en la parte que tengan de justas sus impugnaciones, y en la parte en que no lo sean tendremos paciencia, confiando en la rectitud y

bondad del publico, á cuya disposicion se ofrece deseosa de complacerle. Su mas fiel y mas inutil servidora Maria de la Bermeja. (*Diario de Madrid*, 17.8.1788: 2)

Die merkbare Vorsicht, mit der Bermejo ihren Vorschlag formuliert, legt nahe: Das Geschäft könnte, wenn nicht platzen, so doch nicht unmittelbar von allen Seiten auf zufriedenstellende Weise eingelöst werden. Bermejo sieht auch für diesen Fall eine durch und durch aufklärerische Option vor, die in der „*paciencia*“ mit den zögerlich sich auf den Deal einlassenden Gegnern zu suchen ist. Geduld also mit den gegnerischen, unredlichen Kritikern bei gleichzeitigem Vertrauen auf die Rechtschaffenheit des Publikums, „á cuya disposicion se ofrece deseosa de complacerle su mas fiel y mas inutil servidora“, wie Bermejo abschließend konstatiert. Interessant erscheint hier die Bipolarität zwischen ‚eigenem‘, loyalen Publikum und ‚fremden‘, feindlichen Gegnern. Die gängige (nicht nur aufklärerische) Dichotomie von ‚gut‘ und ‚böse‘ wird hier ohne Einschränkungen angewandt, das Dilemma einer möglichen, ja unumgänglichen Überschneidung beider Fraktionen als Zuschauer ein und desselben Theaterstücks wird allein schon der Argumentierbarkeit wegen ausgeblendet. Und noch ein weiteres Dilemma des spanischen, zumal Madrider Theaters im ausgehenden 18. Jahrhundert spiegelt sich in diesen Schlussworten in aller Deutlichkeit. Die substanzielle soziale und vor allem ökonomische Bedeutung des Publikumserfolgs bleibt bis zum Ende des Jahrhunderts Maßstab und Richtschnur aller Entwicklungen des spanischen Theatergeschehens. Somit kann eine neoklassizistische Ästhetik nur dann implementiert werden, wenn entweder zugleich der populäre Geschmack getroffen wird oder zugleich im Zuschauerraum ein Prozess elitärer Minorisierung in Gang gebracht wird. Dem spanischen Theater des 18. Jahrhunderts wird bekanntlich auch in dieser Hinsicht ein *justo medio* zuteil mit der schrittweisen Realisierung beider Aspekte – gleichzeitig mit der ‚neuen‘ Gattung der *comedia lacrimosa* auf der Bühne findet sich ein ‚neues‘, neu formiertes und ökonomisch potenteres Publikum in den durchgängigen Sitzreihen des Zuschauerraums ein.

6. Bilanz

Die aus unterschiedlichen Richtungen in unterschiedlicher Intensität vonstattengehenden Vereinnahmungen des Madrider Theatergeschehens im ausgehenden 18. Jahrhundert nachzuzeichnen, neu zu erfassen und neu zu gewichten war eines der Hauptziele dieser Arbeit. Die verschiedenen Faktoren, die das Theater in den letzten Jahrzehnten der Epoche in Bedrängnis brachten, sollten untersucht und in neue Zusammenhänge gebracht werden: von theoretischen und journalistischen Steuerungsversuchen auf der Metaebene über strukturelle, organisatorische und ökonomische Parameter und institutionelle politische und christlich-moralische Stimmen bis hin zum medialen Aspekt der Häuser, Truppen und Zuschauer. Die Formel „Auf die Plätze“ stellte dabei den Anstoß und Ausgangspunkt des Forschungsvorhabens dar, gleichsam als Sinnbild für das Eintauschen der Steh- gegen Sitzplätze im Parterre des Zuschauerraums – eines der äußerlich sichtbarsten Zeichen des jahrzehntelang vehement geforderten, und endlich realisierten, elitären Minorisierungsprozesses. Als wichtigste Quellen für die Erforschung dieses Prozesses erwiesen sich die systematische Durchsicht der handschriftlichen *Papeles referentes a los teatros de Madrid* (vgl. v.a. BNE: Mss. 14016/1-4) von Francisco Barbieri sowie zahlreicher anderer Manuskripte aus der Handschriftensammlung der *Biblioteca Nacional de España* und des *Archivo Municipal*. Die Quellen wurden zum Teil neu gehoben und in neue Zusammenhänge gebracht auch mit bereits hinlänglich erforschten gedruckten und ungedruckten Quellen. Die auf diese Weise gewonnenen Erkenntnisse erlaubten eine Befassung mit dem Theatergeschehen der Stadt und der Epoche, die über etablierte, gängige Herangehensweisen hinausreichte und wohl gerade dadurch auch neue Rückschlüsse zuließ.

Zunächst war der Fokus zu richten auf die zahlreichen normativen Beobachtungen und Lenkungsversuche auf der Metaebene, die von ‚oben‘ auf das Geschehen und wirre Treiben ‚unten‘ gerichtet wurden, seiner jedoch nur zögerlich habhaft werden konnten. Derartige Diskurse über Dramentheorie und Theaterpraxis, wie sie in Kapitel 1. analysiert wurden, stellten Irritationen dar, die nur langsam die intendierten Verbesserungen bewirkten.

Parallel dazu fand, ebenfalls auf der Metaebene der Versuch statt, größere Breitenwirkung und Einflussnahme auf das Theatergeschehen über den Weg der Presse zu erlangen (vgl. Kapitel 5). Als besonders eindringlich erwiesen sich derartige Vorhaben immer dann, wenn sie selbst zum Gesprächsthema und Diskussionsstoff wurden, was im 18. Jahrhundert in einem noch nicht dagewesenen Ausmaß gelang. So wurden beispielsweise Cándido María Trigueros‘ Theaterkritiken im *Diario de Madrid* mehrfach rezipiert und persifliert und lösten vehemente Entgegnungen und weitere Kritiken aus (vgl. Kap. 5.3.). Auf diese Weise werden in einem

dynamischen Wechselspiel Positionen bezogen, Gegenpositionen eingenommen und schließlich an der Sache vorbei Diskussionen über Individuen aus dem Schauspielsystem geführt, die für das Theatergeschehen selbst lediglich als Irritationen von außen, nicht aber als substantielle, konkret operationalisierbare Entwürfe erscheinen. Im genannten, exemplarisch vorgeführten Disput um Trigueros' Kritiken zeigte sich, dass zwar die medial verbreitete Theaterkritik als solche wahrgenommen und viel beachtet, nicht aber behelligt wurde, sie ihre vorgesehene Position als einflussreiche Instanz also nicht erreicht hatte.

Größere und weit wirkmächtigere Einflüsse, wenngleich zumeist als Irritationen wahrnehmbar, ließen sich eine Diskursebene darunter beobachten (vgl. Kap. 2. und Kap. 4.). Die Organisation des Spieljahres, die lenkende Festlegung von Beginnzeiten, die Verbote oder Erlässe zu bestimmten Aspekten des Theaterbetriebs und schließlich die Regelung von Gagen und monetären Zuwendungen bildeten richtungsweisende Einschnitte in die Dynamik des Theaterlebens.

6.1. Drei Erkenntnisse: bipolare Kräfte – Vormacht der Ökonomie – Körperlichkeit

Neben der eingangs genannten Bipolarität von ‚stehen‘ vs. ‚sitzen‘ als augenscheinlich deutlichster Manifestierung eines aufklärerischen Erneuerungsprozesses traten während des Forschungs- und Schreibprozesses weitere Strukturen und Dynamiken von ähnlicher bipolarer Form zutage. Sie ließen sich im Wesentlichen kategorisieren als jeweils zwei diametrale Kräfte und Richtungen in vertikaler, horizontaler und temporärer Dimension. Sie lenkten und prägten den Aufklärungsprozess als Minorisierungsprozess im spanischen Theater des *Siglo de las Luces* maßgeblich, so die erste wesentliche Erkenntnis der vorliegenden Forschungsarbeit.

Erkennbar wurde neben dem genannten Disput zwischen ‚laut‘ und ‚leise‘ auch ein soziales und hierarchisches Kräftering zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘, zwischen ‚oben‘ und ‚unten‘ und schließlich zwischen ‚vergangen‘ und ‚künftig‘. Während dieses dynamische Kräftemessen auf den ersten Blick als hinlänglich bekannte Konfrontation zwischen Neoklassizisten und Vertretern barocker Ästhetik, zwischen *afrancesados* und *castizos*, zwischen *antiguos* und *modernos* erschien, eröffneten sich bei eingehender Befassung allerdings zahlreiche Umkehrungen und Brüche sowie ein stetes Verschwimmen der augenscheinlich so klaren Fronten: Wer sich ‚innen‘ und wer sich ‚außen‘ befindet, hängt nicht zuletzt vom jeweiligen Beobachtungsstandpunkt sowie von der ideologischen Intention hinter der Beobachtung ab.

So hat etwa Jovellanos in seiner *Memoria* klare Richtungsumkehrungen fest verankerter Positionen im ‚Innen‘ und ‚Außen‘, ‚Oben‘ und ‚Unten‘ des Theaterbetriebs zum Zweck einer neoklassizistischen Theaterreform vor Augen (vgl. Kap. 1.2.3., pp. 53-56). Im Inneren des Theaterapparats erfolgreich wirkende Volksdramatiker sollten aus dem Theaterbetrieb hinaus- und an ihrer Stelle neoklassizistische Dramatiker hineinbefördert werden durch entsprechende Direktiven, Förderungen und Wettbewerbe (vgl. Kap. 2.3.1., p. 115 sowie Aguilar Piñal 1997: 15). Zudem sollte die Stückauswahl nicht mehr ‚unten‘ in den Truppen, sondern ‚oben‘ in der Bildungs- und Aufklärungselite getroffen werden. Der oktroyierte Richtungswechsel stand jedoch konträr zur praktizierten Ordnung und zum tradierten Selbstverständnis von Positionen und Richtungen in den Häusern der Stadt, mehr noch, er erwies sich als zu starr für die komplexe Situation eines ständig sich Verlagernden ‚Innen‘ und ‚Außen‘, in der sich Schauspieler und Truppen befanden. Es handelte sich bei den Truppen um ein geschlossen operierendes System, in dessen Innerem schauspielerisches Wissen und Können weitergegeben wurde, das aber zugleich auf mehreren Ebenen ‚außerhalb‘ der Gesellschaft stand. Die Divergenz zwischen dem hohen Ansehen einzelner Schauspieler auf der Bühne und dem geringen sozialen Stellenwert der Berufsgruppe als Ganzes (vgl. Kap. 3.2., p. 151 sowie Álvarez Barrientos 1987: 459) stellte eine weitere komplexe Dynamik von ‚innen‘ und ‚außen‘ dar.

Auch in ökonomischer Hinsicht zeigte sich eine solche Dynamik zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ und vor allem ein stetig dazwischen pendelnder Blick (vgl. Kap. 4., p. 181). Die beobachtende Abgrenzung des ‚Eigenen‘ gegen das ‚Fremde‘ wechselte mit dem Bemühen, ebendieses ‚Eigene‘ durch fremde Impulse zu verbessern, etwa wenn es um die Implementierung der neoklassizistischen Tragödie (vgl. Kap. 1.1.3.) oder die *declamación a la francesa* (vgl. Kap. 3.2., bes. p. 159) ging. Dieses Oszillieren zwischen innen und außen findet sich exemplarisch auch in den Theaterkritiken des *Memorial Literario* (vgl. Kap. 5.2.1., p. 270), dort allerdings verborgen hinter fast krampfhaften Versuchen, an den klaren, starren, aber einfach begreiflichen Gegensätzen ‚gut‘ vs. ‚schlecht‘, ‚alt‘ vs. ‚neu‘ etc. festzuhalten.

In den Moralischen Wochenschriften wird der Blick von außen schließlich zum wesentlichen stilistischen Werkzeug, um – in die augenscheinlich neutrale, naive externe Betrachtungsweise gehüllt – bedenkenlos Kritik am Theatergeschehen zu üben (vgl. Kap. 5.2.2., p. 276).

Der neoklassizistische Versuch, durch eine schlichte Vertauschung der Parameter (innen gegen außen ebenso wie die anderen genannten) eine Systemerneuerung zu erwirken, muss daher zwangsläufig misslingen angesichts der sich offenbarenden strukturellen Komplexität. Erschwert wird ein solcher Erneuerungsversuch auch durch die eingangs genannten

unterschiedlichen Kräfte, die als Irritationen von außen auf den Theaterbetrieb einwirken und diesen vereinnahmen. Das aufklärerisch-neoklassizistische Reformbestreben stellt nur eine dieser Größen dar, die an den Systemrändern dauerhaft an das Theater gekoppelt sind und auf es einwirken. Während die untersuchten Größen Poetologie, Dramaturgie, Medialität, Ökonomie, Religion und Pressewesen zunächst als annähernd gleichwertige Kräfte eingestuft wurden, zeigte sich im Laufe des Forschungsprozesses ein klares Ungleichgewicht, aus dem heraus der schleppende Verlauf eines intendierten aufklärerischen Erneuerungsprozesses erklärbar wurde.

Es zeigte sich – so die zweite Erkenntnis der Arbeit – das enorme Gewicht der ökonomischen Komponente, die als Fundament nahezu aller Entscheidungsprozesse kontinuierlich präsent war und wesentliche Auswirkung hatte auf den bestehenden Theaterbetrieb ebenso wie auf sämtliche Reformvorhaben. Selbst der Faktor Religion in Form eines christlich-moralischen Einflusses, der als latente Kraft stets mitzudenken ist im Theater- und Gesellschaftsleben des spanischen 18. Jahrhunderts, erwies sich als durchwegs von ökonomischen Kriterien bestimmt. Dies wurde etwa ersichtlich anhand der weiterhin auf zahlreichen Ebenen geführten Diskussion um die „*licitud del teatro*“ (vgl. Kap. 3.1. sowie Roldán Pérez 1991, kontrastierend bzw. ergänzend dazu den in Kap. 4. dargestellten ‚Ablasshandel‘, der für das Theater als Erhalter der Spitäler eingerichtet wurde). Die theaterpolitischen und -ästhetischen Entscheidungen sind ebenfalls durchwegs dem Diktat der Religion und mehr noch jenem der Ökonomie unterworfen. Das starke Gewicht ökonomischer Entscheidungskriterien tritt im laufenden Theaterbetrieb immer dann besonders deutlich zutage, wenn konkrete strukturelle Besetzungen und Gewichtungen von Positionen verhandelt werden. So bleibt bis zum Ende der Epoche die Position des *autor* ungleich weniger verdienstvoll und lukrativ als jene des *primer galán*, und auch die Stellen der *compositores de música*, die im späten 18. Jahrhundert neu geschaffen werden, sind von Beginn an begleitet von einer kontinuierlichen Folge an Auseinandersetzungen um höhere Gagen und eine damit verbundene höhere soziale Stellung (vgl. Kap. 4.3.), wie sie den genannten Schlüsselpositionen im späteren Theater- als Kunstbetrieb selbstverständlich zuteilwerden. Angesichts des niedrigen Ausdifferenzierungsgrades des Kunstsystems ist ein solches Ansehen im kollektiven Bewusstsein des späten 18. Jahrhunderts allerdings noch nicht vorhanden und muss mit allen Mitteln erstritten und erkämpft werden.

Die zahlreichen derartigen Debatten, aber auch die Diskurse, die über das Theater geführt werden, erwiesen sich als in hohem Maße pragmatische Abhandlungen. Philosophische Auseinandersetzungen mit dem Theater als Kunstwerk oder mit dem „Pathetischen und

Erhabenen“ (Schiller 2003) sind rar in einer von praktisch-organisatorischen Kriterien vereinnahmten Diskursführung im Spanien der Aufklärung. So wird etwa bei Jovellanos das Theater zu einer praktischen Möglichkeit, um der allgegenwärtigen *ociosidad* Einhalt zu gebieten (vgl. u.a. Kap. 1.2.3., p. 47), während der arbeitende – ohnehin beschäftigte – Teil der Bevölkerung auf andere Vergnügungen zurückzugreifen hätte. Bernardo de Iriarte geht in seinem *Informe* an den Conde Aranda (vgl. 1.1.2., p. 23 sowie BNE: Ms. 9327) mit ähnlichem Pragmatismus vor, wenn er sich bemüht, nahezu formelhaft regelkonforme und somit in einem aufklärerischen Theater immer noch spielbare Barockdramen aufzulisten. Auch die Theaterkritiken im *Memorial Literario* entscheiden, wie bereits erwähnt, nach solchen pragmatischen Gesichtspunkten.

Abhandengekommen scheint auf diese Weise eine barocke Theatermagie, die das Publikum nach wie vor einfordert – wenngleich, ohne sie ausreichend benennen zu können – und die es in den eindimensionalen Handlungen neoklassizistischer Dramen schmerzlich vermisst. Abhandengekommen scheint darüber hinaus ein Bewusstsein um die maßgebliche Funktion des Körpers im Theater – so die dritte Erkenntnis aus der Forschungsarbeit. Gleichsam als Gegengewicht zur aufklärerischen Vergeistigung des Theaters bleibt auf den Bühnen und in den Zuschauerrängen der Körper von enormer Bedeutung. Der spielende Körper auf der Bühne, aber auch der von Zuschauerinnen und Zuschauern im Publikum zur Schau getragene Körper mitsamt seiner modischen Komponente bilden das Zentrum der Aufführung. Daneben ist die Bedeutung des Textes nahezu verschwindend gering (vgl. Kap. 3.2., bes. pp. 160-163). Das ausdrucksstarke, körperbetonte Spektakel auf der Bühne ist gleichbedeutend mit anderen Inszenierungsformen, von der *tauromaquia* über die Eucharistie bis hin zu nach wie vor regelmäßig stattfindenden Hinrichtungen „mit Prozessionen und Ketzervorführung“ (Tschacher 2005: 100).

Dominiert wird das Bühnengeschehen nach wie vor von der Körperlichkeit eines calderonschen Rendezvous im nächtlichen Garten. Dominiert wird es von der Körperlichkeit reizender Schauspielerinnen in ebenso (auf)reizenden Kostümen und Masken. Dominiert wird es schließlich von einer Körperlichkeit des "vestirse y desnudarse" (Trigueros im *Diario de Madrid*, 04.05.1788: 2, vgl. Kap. 5.3.1., p. 283). Es handelt sich um eine erotische, von Schaulust und Vergnügungshunger geprägte und mit Selbstverständlichkeit konsumierte Körperlichkeit. Abgelöst werden soll diese durch eine aufklärerische Vergeistigung des Theaters. Die Bildung des Verstandes und des Herzens findet für den Körper, dem ureigenen „Instrument“ (Hartmann) theatraler Schaulust und Darstellungsfreude, keine nähere Verwendung mehr, ja zumeist nicht einmal die entsprechenden Worte. Die notwendige

Zähmung des Körpers als Voraussetzung für eine solche Vergeistigung wird implizit mitgedacht in der Forderung nach dem eingangs genannten zuschauerischen Stillsitzen. Diese Zähmung ebnet den Weg für eine künftige Vormachtstellung des gesprochenen Wortes gegenüber dem Körper, die schließlich einen wesentlichen Sinnes-Wandel einleitet als Teilerfolg der geforderten Theaterreform. Es ist der Wandel vom Schauen zum Hören, vom Lärmen zum Stillsitzen.

6.2. Strukturelle Muster: Kontinuitäten – Ambitionen – Konfrontationen

Zu beobachten ist bei allen genannten Einforderungen und entsprechenden Gegenpositionen, bei allen Aspekten bipolaren Kräfteringens ein stets gleiches Handlungsmuster, das sich subsumieren und kategorisieren lässt in einer Abfolge von Kontinuitäten, Ambitionen und Konfrontationen (vgl. die Struktur der Kapitel 1., 2., 4., und 5.). Zunächst wird, im geschichtsbewussten 18. Jahrhundert, eine Tradition übernommen und wissend weitergeführt, in die hinein entsprechende Ambitionen für eine Verbesserung, Reform und Umstrukturierung entstehen. Unweigerlich darauf folgt eine Reihe von Konfrontationen mit Verfechtern des schon Dagewesenen, die wiederum den Ursprung neuer Dynamiken, Ideen und Ergebnisse bilden.

Nach diesem Muster entspinnt sich beispielsweise auch der genannte Kampf der Musiker und Komponisten um höheres Ansehen und höhere Gehälter. Zunächst erfolgen der Eintritt und die Ein- bzw. Unterordnung in ein bestehendes System, wie etwa im Fall Blas de Lasernas als Orchestermusiker (vgl. Kap. 4.3.1., p. 231). Erst eine gefestigte Position innerhalb des Gefüges erlaubt entsprechende Ambitionen, zunächst die Verbesserung der eigenen Situation betreffend (vgl. Kap. 4.3.1., p. 232), später auch in Hinblick auf die Gesamtsituation (vgl. Lasernas Bemühungen um eine adäquate Musik- und Gesangsausbildung für die Schauspielerinnen und Schauspieler, Kap. 4.3.3., p. 244). In nahezu allen analysierten Fällen kollidieren vorgebrachte Ideen und Innovationen mit äußeren Vorgaben, mit gewachsenen Strukturen und fest verankerten Vorstellungen (vgl. Lasernas Konflikt mit den Schauspielerinnen und Schauspielern der Truppe, Kap. 4.3.2.). Schließlich findet sich, ebenfalls in beinahe allen dargelegten Fällen, ein gangbarer *justo medio* als Kompromiss zwischen alt und neu, eigen und fremd, oben und unten, innen und außen. Im exemplarischen Fall der *compositores* etwa werden außergewöhnliche Bemühungen und Anstrengungen mit bisweiligen Sonderzahlungen abgegolten. Die erstrittene Reduktion der zu komponierenden *tonadillas* pro Spielzeit um ein Drittel (auf die nach wie vor enorme Zahl von 40) bleibt bis zum Ende der Epoche unangetastet,

das Pensum wird also nicht mehr erhöht. Der Ton, in dem Laserna gegen Ende des Jahrhunderts seine Anliegen vorträgt, wirkt ebenfalls gemäßigter.

Die Abfolge von Kontinuitäten, Ambitionen und Konfrontationen ist begleitet von Kommunikationsprozessen, die auf allen Ebenen ein hohes Maß an Selbst- und Fremdbeobachtung erkennen lassen. Entscheidungen werden getroffen einerseits im Bewusstsein um eigene nationale Traditionen, andererseits im Wissen um Entwicklungen im benachbarten Frankreich oder in anderen europäischen Ländern. Auch die historische Einordnung, Kategorisierung und Historisierung von Prozessen ist als wesentlicher Aspekt stets präsent. Erlässe und Neubestellungen, Reglements und Verbesserungsvorschläge werden jeweils eingebettet in einen chronologischen Verlauf. Sie werden niemals isoliert betrachtet, sondern in einem tiefen Bewusstsein um historische und gegenwärtige Phänomene im *Siglo de las Luces* zu Papier gebracht.

6.3. Theoriekonzepte und Methodenwahl

Bei der Untersuchung der zahlreichen handschriftlichen und gedruckten Quellen erwies sich die systemtheoretische Analyse nach Niklas Luhmann als umfassendstes Werkzeug, um Zusammenhänge freilegen und reziproke Einflussnahmen darstellen zu können. So wurde etwa durchgängig beobachtet und gezeigt, dass jedes Reformvorhaben im untersuchten Zeitraum nur aus dem Inneren des Systems autopoietisch funktionieren konnte, während von außen oktroyierte Reformbestrebungen lediglich als Irritationen an den Systemrändern wahrnehmbar waren, die das geschlossen operierende Funktionssystem zwar störten, nicht aber ‚verbessern‘ konnten. Notwendige, gut operationalisierbare Ergänzungen zu dieser durchgängig und konsequent nicht subjektförmigen Theorie lieferten Bourdieus theoretische Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Strukturen, Feldern und Kapitalen. Die Weitergabe des schauspielerischen Könnens innerhalb einer Truppe bzw. einer Schauspielfamilie kann mit Bourdieu als wichtige Ausstattung mit und Weitergabe von (populär-)kulturellem Kapital bezeichnet werden, das entsprechend umgewandelt werden kann in soziales oder ökonomisches Kapital. Methodologisch erwies sich die Analyse und Bewertung des Quellenmaterials im Sinne des New Historicism nach Stephen Greenblatt (1980 und 1993, vgl. Baßler ²2001) als am besten operationalisierbar, ebenso die Aufarbeitung, kulturelle Einordnung und Interpretation der umfangreichen Dokumentensammlung mittels „dichter Beschreibung“ nach Clifford Geertz (1973 sowie 2003) – stets im Bewusstsein, dass als Beobachterin auf der Metaebene unweigerlich auch die eigenen Vorstellungen und der

eigene kulturelle Horizont in die Interpretation eingebracht wurden, die Beobachtungsposition also unweigerlich mittenmang (Luhmann) sein musste.

Eine derartige Kontextualisierung der zahlreichen anekdotisch anmutenden Einzeldokumente in ein größeres kulturelles Umfeld zeigte etwa, wie hinter der augenscheinlich belanglosen Bitte des Musikers Cristoval Andreozzi, die Miete für sein Zimmer neu zu berechnen und zu senken (vgl. Kap. 4.2.2., p. 217), ungleich komplexere ökonomische Strukturen und Zusammenhänge lagen, die generalisierend für den gesamten Berufsstand, mehr noch, für den gesamten Theaterapparat galten. Dass nach dem verheerenden Theaterbrand von Zaragoza im Jahr 1778 die Klage um verlorenen Schmuck nahezu auf derselben Stufe stand wie die Klage um verlorenes bzw. die Freude über gerettetes Leben, gab im genannten methodologischen Kerzenschein betrachtet ein aufschlussreiches Zeugnis der vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen im Zuschauerraum (vgl. Kap. 3.3. sowie BNE: Ms. 14016/2 (105)). Darüber hinaus war an jeweiliger Stelle je eigenes theoretisches Vokabular und Werkzeug anzuwenden, um die poetologischen und dramaturgischen Aspekte ebenso gewinnbringend analysieren zu können wie die ökonomischen, christlich-moralischen, politischen und ästhetischen Vereinnahmungen eines in Bedrängnis geratenen Theaters. Als besonders aufschlussreich erwies sich in diesem Zusammenhang ein kontrastierendes Zurateziehen von medienwissenschaftlichen (vgl. Faulstich 2006a und 2006b, Kühnel 2001) und theaterwissenschaftlichen (vgl. Hartmann 1966, Kotte 2008, Pfister 2001) Befassungen mit dem Theater als performativem bzw. medialem Phänomen. Im Zentrum der Arbeit stand die Beforschung, Neuinterpretation und Neubewertung des Quellenmaterials, als Steuerungselemente und notwendige Instrumentarien wurden die genannten theoretischen Auseinandersetzungen den jeweiligen Analysen vorangestellt bzw. in diese eingeflochten. Der Verzicht auf eine einleitende theoretische Auseinandersetzung mit sozialen, ästhetischen und politischen Aspekten des spanischen 18. Jahrhunderts erwies sich rückblickend als hilfreiche Modalität vor allem in Hinblick auf die formale und strukturelle Präsentation der gewonnenen Forschungsergebnisse. Anstelle einer linearen Abfolge von zwei gleichgewichteten Teilen – theoretisch-methodologischen Erläuterungen und konkreten Fallanalysen – konnte auf diese Weise eine Struktur gefunden werden, die eine formale Widerspiegelung der Komplexität der zahlreichen Vereinnahmungen des Madrider Theatergeschehens erlaubte. Darüber hinaus nahm die Anordnung der Kapitel auf drei Beobachtungsebenen Bezug auf die räumliche und sozial-hierarchische Gliederung des Zuschauerraums im Theater, von der privilegierten Beobachtungsposition der *tertulia* im obersten Rang über das geschäftige Treiben auf den kostengünstigeren Plätzen in der Nähe der

Eingänge bis hin zum zentralen Schau-Spiel als Wechselspiel zwischen Beobachten und Beobachtetwerden auf der Bühne und im Publikum.

Diese zentrale Dynamik, wie sie sich innerhalb festgesteckter Rahmenbedingungen Aufführung für Aufführung entwickelt, findet ihre Entsprechung auch im großen gesellschaftlichen Kontext, in dem das Theater zu verorten ist. Auch hier wird kontinuierlich eine Dynamik zwischen Beobachten und Beobachtetwerden ersichtlich. Auch hier zeigt sich die wechselseitige Beeinflussung auf allen Ebenen. So wird schließlich deutlich, dass das Theater nicht nur unter den zahlreichen Vereinnahmungen in einen Zustand der Bedrängnis geraten ist, sondern auch, dass es just aus dieser Bedrängnis heraus seinerseits wieder bedeutsam auf die gesellschaftlichen Strukturen und Entwicklungen der zu Ende gehenden Epoche einwirken kann und diese wesentlich mitsteuern wird in Richtung einer modernen, ausdifferenzierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Primärquellen

7.1.1. Manuskripte aus der *Biblioteca Nacional de España*

Signatur ²⁶⁵	Autor, Titel
MSS/12929/18	Anonym (1784): „A los Censores“, in: <i>Gemelas ydeas, y esplicaciones teatrales y comicas de varios y diversos papeles poeticos que se escribieron sobbre la faltas de las funciones [...] y regozijos publicos que se zelebraron por los muy agustos s.res ynfantes gemelos, D.n Carlos y d.n Felipe que nazieron en el Dia 3 de Septiembre el año de 1784[!] y se zelebraron dicha funciones en el Mes de Julio de dicho año adbirtiendo que la funziones por si no cupo otrcosa mejor, pero las comedias no ubo otra cosa peor. [Carta de Luis XV a Fernando VI de España sobre asuntos políticos y su deseo de que termine la guerra con Austria. Campo de la G. Commanderie de Vieux jours, 1 agosto 1747]</i>
MSS/14016/1	Barbieri, Francisco: <i>Papeles referentes a los teatros de Madrid: 1760.</i> 92 Dokumente, 133 pp.
MSS/14016/2	Barbieri, Francisco: <i>Papeles referentes a los teatros de Madrid: 1770.</i> 127 Dokumente, 171 pp.
MSS/14016/3	Barbieri, Francisco: <i>Papeles referentes a los teatros de Madrid 1780.</i> 287 Dokumente, 356 pp.
MSS/14016/4	Barbieri, Francisco: <i>Papeles referentes a los teatros de Madrid.</i> 15 Dokumente, 94 pp.
MSS/14076/1	Barbieri, Francisco/Álvarez Acero, Bernardo: <i>Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1790.</i> 31 Dokumente, 49 pp.
MSS/14076/2	Barbieri, Francisco/Floridablanca, José Moñino, Conde de: <i>Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1791.</i> 32 Dokumente, 44 pp.
MSS/14076/3	Barbieri, Francisco/Comella, Luciano Francisco: <i>Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1792.</i> 41 Dokumente, 83 pp.
MSS/14076/4	Barbieri, Francisco: <i>Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1793.</i> 35 Dokumente, 48 pp.

²⁶⁵ Die mit * versehenen Dokumente sind mittlerweile digitalisiert und über die *Biblioteca Digital Hispánica* frei zugänglich über <http://bdh.bne.es> (Zugriff: 30.03.2017)

- MSS/14076/5 Barbieri, Francisco: *Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1794*. 37 Documento, 37 pp.
- MSS/14076/6 Barbieri, Francisco: *Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1795*. 29 Documento, 29 pp.
- MSS/14076/7 Barbieri, Francisco: *Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1796*. 25 Documento, 25 pp.
- MSS/14076/8 Barbieri, Francisco: *Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1797*. 26 Documento, 26 pp.
- MSS/14076/9 Barbieri, Francisco: *Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1798*. 18 Documento, 18 pp.
- MSS/14076/10 Barbieri, Francisco: *Papeles referentes a los Teatro de Madrid: 1799*. 26 Documento, 27 pp.
- MSS/3500* Casal y Aguado, Manuel (1784): *Carta amistosa a Cándido María Trigueros, beneficiado de Carmona: sobre la comedia intitulada Los Menestrales*. 81 pp.
- MSS/9492* Horacio Flaco, Quinto/Iriarte, Bernardo de (1777): *Borrador de la Traducccion del Arte Poética de Horacio/El Arte Poética de Horacio, o Epístola a los Pisones, traducida en verso castellano por D. Tomas de Iriarte, con un discurso preliminar y algunas notas conducentes á su mejor inteligencia*. 76 pp.
- MSS/9327* Iriarte, Bernardo de (1767): „Informe de Dn. Bernardo de Iriarte à el Conde de Aranda sobre las comedias“, in: *Papeles tocantes al teatro español del siglo XVIII*, pp. 73-88.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (o. J.): „Ynforme dado por Dn. Gaspar Melchor de Jovellanos à Peticion de la Academia encargada por el Consejo sobre La reforma y mejor arreglo de los teatros y Espectaculos a España“, in: *Papeles tocantes al teatro español del siglo XVIII*, pp. 1-72.
- MSS/22082/21 Jovellanos, Gaspar Melchor de (1790): *Informe dado a la Real Academia de la Historia, sobre juegos, espectáculos y diversiones públicas*. 41 pp.
- MSS/5818* Jovellanos, Gaspar Melchor de (1803): *Discurso histórico-político sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España*. 41 pp.
- MSS/16218 Valladares de Sotomayor, Antonio: *Diálogo cómico trágico femenino. Tercera parte*. 11 pp.

7.1.2. Zeitungen und Zeitschriften

- Continuación del Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid.* 1793-1797. Madrid: Imprenta Real.
- Correo de Madrid/Correo de los ciegos/Correo de los ciegos de Madrid.* 1786-1791. Ed. Nipho, Francisco Mariano²⁶⁶. Madrid: o.V.
- Diario de Madrid* (Fortsetzung des *Diario noticioso*). 1788-1825. Ed. Thevin, Santiago. Madrid: Imprenta de Hilario Santos.
- Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico.* 1758-1781. Ed. Nipho, Francisco Mariano. Madrid: Imprenta del Diaro.
- El Censor.* 1781. Eds. García Cañuelo y Heredia, Luis María/Pereira y Castrigo, Luis Marcelino. Madrid: o. V.
- El Duende Especulativo sobre la Vida Civil.* 1761/2011. Ed. Mercadal, Juan Antonio/Ertler, Klaus-Dieter. Frankfurt a. M., Wien: Peter Lang.
- El Pensador.* 1762-1767. Ed. Clavijo y Fajardo, José [Alvarez y Valladares, Joseph]. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra.
- La Pensadora Gaditana.* 1763-1764. Ed. Cienfuegos, Beatriz. Cádiz: Imprenta de D. Manuel Ximenez Carreño.
- Memorial Literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid.* 1784-1790. Eds. Ezquerria, Joaquín/Trullenc, Pedro Pablo. Madrid: Imprenta Real.
- Serraller y Aemor, Vicente, Ed. (1763): „Discurso Primero, dirigido al autor de las Noticias de moda, sobre las que nos ha dado a luz en los días 3, 10 y 17 de mayo“, in: *El Escritor sin Titulo*, 1\01 (1763), pp. 8-32, in: Ertler, Klaus-Dieter/Hobisch, Elisabeth, Eds., *Los "Spectators" en el contexto internacional*. Digitale Edition, Graz 2011-2016. <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:mws-091-145/sdef:TEI/get> (Zugriff: 01.12.2016).
- Trullenc, Pedro Pablo, Ed. (1787): "Número VI", in: *El Duende de Madrid*, Vol.1\6 (1787 bzw.1788), pp. 134-160, in: Ertler, Klaus-Dieter/Hobisch, Elisabeth, Eds., *Los "Spectators" en el contexto internacional*. Digitale Edition, Graz 2011-2016. <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:mws-091-85/sdef:TEI/get> (Zugriff: 01.12.2016).

²⁶⁶ Es wird angenommen, dass die Zeitung auf eine Innovation Niphos zurückgeht, jedoch wird seine Herausgeberschaft auch bezweifelt. Vgl.: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003752667&lang=es> (Zugriff: 30.03.2017)

7.1.3. weitere Primärquellen

- Álvarez de Enciso, Ambrosio (1784): *Discurso sobre las ventajas que pueden proporcionar a el estado las sociedades económicas de los Amigos del País, con el fomento de la Agricultura, Artes, y Comercio*. Zaragoza: Juan Ibañez.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102192&page=1> (Zugriff: 01.12.2016)
- Aristoteteles (2001): *Die Poetik*. Griech. u. Dt. A. d. Griech. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Armona y Murga, José Antonio (1785/1988): *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Eds. Palacios Fernández, Emilio/Álvarez Barrientos, Joaquín/Sánchez García, María del Carmen. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava.
- (1785/2007): *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*. Ed. Davis, Charles/Varey, J. E. Woodbridge: Tamesis.
- Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de (1874): „La mère coupable ou l’autre Tartuffe“, in: *Théâtre de Beaumarchais*. Ed. Auger, Louis Simon. Paris: Didot.
- Cacea, Antonio (1788): „Defensa de los menestrales y artesanos de España“, in: *Correo de Madrid* (Nr. 169-171).
- Cadalso, José (1970): *Defensa de la nación española contra la “Carta persiana LXXVIII” de Montesquieu*. Ed. Mercadier, Guy. Toulouse: France-Iberie Recherche.
- (2003): *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta*.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085717&page=1> (Zugriff: 03.03.2017)
- (2008): *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Ed. Sebold, Russell P. Madrid: Cátedra.
- Carnicero, Antonio (1783?): *Esplicacion de las figuras alegoricas del telon nuevamente pintado en el teatro de la Cruz en este año de M.DCC.LXXXII. Por Don Antonio Carnicero*. Madrid: o. V.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091975&page=1&search=Esplicacion+de+las+figuras+alegoricas+del+telon+nuevamente+pintado&lang=es&view=main> (Zugriff: 30.03.2017).
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1969): *Novelas ejemplares*. 2 Bde. Ed. Sieber, Harry. Madrid: Espasa Calpe.
- (1999): *Don Quijote de la Mancha, I*. Ed. Sevilla, Florencio. Madrid: Alianza.
- Cicero, Marcus Tullius (2002): *De finibus bonorum et malorum./Über die Ziele des menschlichen Handelns*. Ed. Gigon, Olof. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Clarke, Edward (1763): *Letters concerning de Spanish Nation. Written at Madrid during the Years 1760 and 1761*. London: Tully’s Head in the Strand.

- <https://archive.org/details/lettersconcernin00clar> (Zugriff: 03.06.2016).
- Comella, Francisco (1790): *El sitio de Calés. Comedia heroica en tres actos. Representada por la compañía de Manuel Martínez en el año de 1790.*
- <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174625&page=1> (Zugriff: 30.03.2017).
- (1796): *Comedia famosa La Jacoba. Dividida en quatro actos.*
- <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174620&page=1> (Zugriff: 30.03.2017).
- Diderot, Denis „Paradoxe sur le Comédien“, in: Ders., *Oeuvre. Tome IV. Esthétique – Théâtre.* Paris: Ed. Robert Laffont, pp.1377-1426.
- Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo (1739): „La ociosidad desterrada, y la milicia socorrida“, in: Ders., *Teatro crítico universal.* Tomo 8. Discurso XIII.
- <http://www.filosofia.org/bjf/bjft813.htm> (Zugriff: 30.03.2017).
- (1952): „Defensa de las mujeres“, in: *Obras escogidas del Padre Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro.* Ed. Fuente, Vicente de la. Madrid: Ed. Atlas (= BAE 56).
- Fernández de Moratín, Leandro (1792): *La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa. Representada en el coliseo del príncipe en 7 de febrero de 1792.* Madrid: Benito Cano.
- (1984): *La comedia nueva. El sí de las niñas.* Ed. Díaz-Plaja, Guillermo. Barcelona: Planeta.
- (1994): *La comedia nueva. El sí de las niñas.* Ed. Pérez Magallón, Jesús. Barcelona: Crítica.
- (2002): *El viejo y la niña.* Ed. Ríos Carratalá, Juan Antonio. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viejo-y-la-nina--0/html/> (Zugriff: 01.04.2017).
- (2010): *La comedia nueva o el café. El sí de las niñas.* Ed. Ruiz Morcuende, Federico. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Fernández de Moratín, Nicolás (1944): „Hormesinda“, in: *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín.* Madrid: Atlas, pp. 85-101 (= BAE II).
- (1989): *La petimetra.* Ed. Cañas Murillo, Jesús. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- (1990): *Arte de las putas.* Ed. Velázquez, Enrique. Madrid: A-Z Ediciones.
- (2007): „Hormesinda“, in: Ders., *Teatro completo.* Ed. Pérez Magallón, Jesús. Madrid: Cátedra.
- Forner, Juan Pablo (1997): *Oración apologética por la España y su mérito literario.* Badajoz: Departamento de Publicaciones, Diputación Provincial de Badajoz.
- Gálvez de Cabrera, María Rosa (1804/2012): „Los figurones literarios: comedia original en tres actos“, in: Dies., *Obras poéticas.* Tomo I. Madrid: Imprenta Real/Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7q9> (Zugriff: 30.03.2017).

- Horatius Flacus, Quintus (1972): *Ars poetica/Die Dichtkunst*. Lat. u. Dt. A. d. Lat. v. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam.
- Iriarte, Tomás de (²1986): *El señorito mimado. La señorita malcriada*. Ed. Sebold, Russell P. Madrid: Castalia.
- Jovellanos²⁶⁷, Gaspar Melchor de (1812): *Pan y toros. Oración apologética que en defensa del estado floreciente de España en el reinado de Carlos IV dijo en la plaza de toros de Madrid*. Madrid: Santiago Fernández.
- (1952): „Correspondencia sobre literatura con Don Cándido María Trigueros“, in: *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos II*, pp. 160-166 (= BAE L).
- (1963): *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, in: Ders., *Obras*. Madrid: Atlas, pp. 480-502 (= BAE XLVI).
- (1963a): „Pelayo“, in: *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Madrid: Atlas, pp. 51-76 (= BAE XLVI).
- (1997): „Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España“, in: *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*. Ed. Carnero, Guillermo. Madrid: Cátedra.
- (1999): *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02426175322804839644424/p0000001.htm#I_0 (Zugriff: 08.07.2014).
- Larra, Manuel José de (2002): *Vuelva usted mañana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vuelva-usted-manana--0/html/ff7a5caa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Zugriff: 30.03.2017).
- Lessing, Gotthold Ephraim (1995): *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam.
- Lope de Vega, Félix (²2009): *El arte nuevo de hacer comedias*. Ed. García Santos-Tomás, Enrique. Madrid: Cátedra.
- Luzán, Ignacio de (1974): *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. (Eds. de 1737 y 1789). Madrid: Cátedra.
- (2008): *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Ed. Sebold, Russel P. Madrid: Cátedra.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1827): *Obras literarias*. Tomo I. *Poética*. Paris: Jules Didot.

²⁶⁷ Das Pamphlet, das seit 1793 als Manuskript kursierte, wird auch León de Arroyal zugeschrieben.

- Moncín, Luis (1788): *Recurso de fuerza al tribunal Trigueriano contra las cartas del Diario, en defensa de los Actores cómicos*. Madrid: Quiroga.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092038&page=1> (Zugriff: 30.03.2017).
- Montesquieu (1960): *Lettres persanes*. Ed. Vernière, Paul. Paris: Garnier Frères.
- Montiano y Luyando, Agustín de (²1750): *Discurso sobre las tragedias españolas*. Madrid: Imprenta del Mercurio.
- Masson de Morvilliers, Nicolás (1782): „Espagne“, in: *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*. Vol. I. París: Pandoucke, pp. 554-568.
- Nipho, Francisco Mariano (1996): *Escritos sobre teatro: con el sainete 'El tribunal de la poesía dramática'*. Ed. Royo Latorre, María Dolores. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Alcañiz: Ayuntamiento de Alcañiz/Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- Ortiz, Francisco (1977): *La apología en defensa de las comedias que se representan en España*. Ed. Perez, Louis C. Madrid: Castalia.
- Plano, Juan Francisco (1798): *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*. Segovia: Antonio Espinosa. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091988&page=1> (Zugriff: 30.03.2017).
- Platon (²011): „Ion“, in: Ders., *Werke in acht Bänden*. Griech./Dt. Darmstadt: WBG.
- Quintana, Manuel José (1946): „Las reglas del drama“, in: Ders., *Obras completas*. Madrid: Atlas, pp. 75-83 (= BAE XIX).
- Rémonde de Sainte-Albine, Pierre (1747): *Le Comédien: ouvrage divisé en deux parties*. Paris: Vincent. <https://archive.org/details/lecomdienouvra00rmuoft> (Zugriff: 31.03.2017).
- Riccoboni, François (1750): „L'expression“, in: Ders., *L'Art du Théâtre*. Paris: Simon/Giffart, pp. 36-44.
- Rousseau, Jean-Jacques (1925): „Lettre à d'Alembert sur les spectacles“, in: Dufour, Théophile, Ed., *Correspondance générale de J.-J. Rousseau: collationnée sur les originaux annotée et commentée*. 4. *La lettre à d'Alembert sur les spectacles: (1758 - 1759)*. Paris: Colin.
- Salvo y Velas, Juan (1720/1770): *Comedia famosa El mágico de Salermo*. Madrid: Suria y Burgada.
- Samaniego, Félix María (1976): *El Jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*. Ed. Palacios Fernández, Emilio. Madrid: Siro.
- Schiller, Friedrich (1962 [1782]): „Über das gegenwärtige teutsche Theater“, in: Wiese, Benno von, Ed., *Schillers Werke. 20. Philosophische Schriften: Teil I*. Weimar: Böhlau, pp. 79-86.
- (2003): „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“, in: Ders., *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. Stuttgart: Reclam, pp. 3-13.

- Schlegel, August Wilhelm (1846): „Über dramatische Kunst und Literatur“, 35. Vorlesung, in: Ders., *Sämmtliche Werke*. Bd. 6. Ed. Böcking, Eduard, pp. 399ff.
- Trigueros, Cándido María (1784): *Los menestrales: comedia premiada por la Villa de Madrid, para representarse en el Teatro del Príncipe con motivo de los festejos públicos que executa por el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz*. Madrid: Antonio de Sancha.
- (1997): *Los Menestrales*. Ed. Aguilar Piñal, Francisco. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones.
- Valladares y Sotomayor, Antonio (1782): *Comedia nueva, El Magico del Mogol*. Madrid: o. Verlag.
- Zamora, Antonio de (1708/1782): *Comedia famosa, diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto*. Madrid: Imprenta de Joseph, y Tomás de Orga.

7.2. Sekundärquellen

- Abellán, José Luis, Ed. (1981): *Historia Crítica del Pensamiento Español. Tomo III. Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Aguilar Piñal, Francisco (1974): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo.
- (1982): „Introducción“, in: Cadalso, José, *Solaya o los Circasianos*. Ed. Aguilar Piñal, Francisco. Madrid: Castalia, pp. 7-49.
- (1987): *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid: CSIC.
- (1990): „Ilustración y periodismo“, in: *Estudios de Historia Social* 52-53/1990, pp. 9-16.
- Alborg, Juan Luis (1972): *Historia de Literatura Española. Tomo III. Siglo XVIII*. Madrid: Gredos.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (1987): „Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII“, in: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6. Madrid: Universidad Complutense, pp. 455-471.
- (1988): „El actor español en el siglo XVIII. Formación, consideración social y profesionalidad“, in: *Revista de literatura*. Tomo 50, Nr. 100, pp. 445-466.
- (1989): „El hombre de letras español en el siglo XVIII“, in: *Actas de congreso internacional sobre „Carlos III y la Ilustración“*. Vol. 3. *Educación y pensamiento*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 417-426.

- (1990): „El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor“, in: *Estudios de Historia Social* 52-53/1990, pp. 29-39.
- (1997): „El cómico español en el siglo XVIII. Pasión y reforma de la interpretación“, in: Rodríguez, Evangelina, Ed., *Del oficio al mito. El actor en sus documentos. Vol. 2*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 287-310.
- (2003): „El arte escénico en el siglo XVIII“, in: Huerta Calvo, Javier, Dir., *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos, pp. 1473-1517.
- (2006a): „Prólogo“, in: Angulo Egea, María, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 15-18.
- (2006b): *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.
- (2010): „Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII“, in: Egido, Aurora/Laplana Gil, José Enrique, Coord., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, pp. 133-160.
- (2013): „Hombres de letras y patronos: La crisis de un modelo“, in: Martínez Millán, José/Camarero Bullón, Concepción/Luzzi Traficante, Marcelo, Coord., *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*. Vol. 3. Madrid: Polifemo, pp. 1673-1685.
- Álvarez Barrientos, Joaquín/ Fuente, Ricardo de la (1992): *La novela del siglo XVIII*. Madrid: Júcar.
- Álvarez Barrientos, Joaquín/Lolo, Begoña, Eds. (2008): *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UNAM, CSIC.
- Álvarez de Mirando, Pedro (1993): „Siglo ilustrado y siglo de las luces, dos denominaciones a caballo entre dos siglos“, in: Caldera, Ermanno/Froldi, Rinaldo, *EntreSiglos* 2. Rom: Bulzoni, pp. 39-53.
- Andioc, René (²1987): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Ed. Castalia.
- Andioc, René/Coulon, Mireille, Eds. (²2008): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. 2 Bde. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Angulo Egea, María (2006): *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2010): „“No soy un gigante, soy solamente und lapón”. Cándido María Trigueros y su correspondencia.“, in: *Cuadernos dieciochistas* 11/2010, pp. 207-234.

- Arana Pérez, Francisco José, Coord. (2005): *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*. Cuenca: Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Areta Armentia, Luis María (2003): *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08142730990847395209079/p0000001.htm#I_1 (Zugriff: 03.03.2017).
- Baßler, Moritz, Ed. (2001): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen: Francke (= UTB 2265).
- Baxmeyer, Martin, Ed. (2009): *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr.
- Bittoun-Debruyne, Nathalie (2001): „Los menestrales de Trigueros: entre la realidad y el deseo“, in: Fernández, Roberto/Soubeyroux, Jacques, Eds., *Historia social y literatura: familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX). Primer Coloquio Internacional Acción Integrada Francoespañola, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, septembre de 2000*. Lleida: Milenio/Saint-Étienne: Université Jean Monnet, pp. 85-112.
- Bloch, Marc/Braudel, Fernand/Febvre, Lucien (1977): *Schrift und Materie der Geschichte, Vorschläge zu systematischen Aneignung historischer Prozesse*. Ed. Honegger, Claudia. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bolufer Peruga, Mónica (1998): *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*. València: Inst. Alfons el Magnànim.
- (2008): *La vida y la escritura en el siglo XVIII: Inés Joyes. Apología de las mujeres*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éds. de Minuit.
- (2008): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. A. d. Frz. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buck, Elmar (2000): *Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*. Erlensee: EFB.
- Bühler, Karl (1982): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart, N.Y.: Fischer.
- Buezo, Catalina/Plaza Carrero, Nuria (2008): „Tipología de las formas breves“, in: Huerta Calvo, Javier, Coord., *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 63-120.

- Burke, Peter (2004): *Die Geschichte der Annales. Die Entstehung der neuen Geschichtsschreibung*. Berlin: Wagenbach.
- Caldera, Ermanno/Froldi, Rinaldo (1993): *EntreSiglos 2*. Rom: Bulzoni.
- Calderone, Antonietta/Doménech Rico, Fernando (2003): „La comedia neoclásica: Moratín“, in: Huerta Calvo, Javier, Ed., *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos, pp. 1603-1652.
- Calvo Poyato, José (1992): *Carlos II el Hechizado y su época*. Barcelona: Planeta.
- Campos, Jorge (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid: Ed. Moneda y Crédito.
- Canterla, Cinta, Ed. (1996): *La Pensadora Gaditana, por Doña Beatriz Cienfuegos*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Caro Baroja, Julio (1974): *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Carnero, Guillermo et al. (1995): „El teatro del siglo XVIII (III)“, in: García de la Concha, Víctor/Carnero, Guillermo, *Historia de la literatura española*. Vol. 6. *Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 489-591.
- Caso González, José Miguel (1983): „La tragedia, género rococó“, in: Rico, Francisco, Ed., *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 4. *Ilustración y neoclasicismo*. Ed. Caso González, José Miguel. Barcelona: Crítica, pp. 277-281.
- (1987): „Fortunas y adversidades de un investigador dieciochista en los años cincuenta“, in: *Actas del Seminario de Ilustración Aragonesa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, pp. 9-16.
- Checa Beltrán, José (2003): „La teoría teatral neoclásica“, in: Huerta Calvo, Javier, Ed., *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos, 2003, pp. 1519-1552.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1897): *María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la corte*. Madrid: o. V.
- (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*. Madrid: Tip. Revista Archivos, Bibliotecas y Museos.
- (2009): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Estudio preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Coulon, Mireille et al. (1995): „El teatro del siglo XVIII (I)“, in: García de la Concha, Víctor/Carnero, Guillermo, *Historia de la literatura española*. Vol. 6. *Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 293-411.

- Coulon, Mireille (1996): „De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece“, in: Sala Valldaura, Joseph María, Ed., *El teatro español del siglo XVIII*. Tomo 1. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 265-287.
- (2008): „Música y sainetes. Ramón de la Cruz“, in: Álvarez Barrientos, Joaquín/Lolo, Begoña, Eds., *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UNAM, CSIC, pp. 289-308.
- Cuadernos Dieciochistas* 16/2015. Dedicado a: Teatro y música en España del siglo XVIII.
http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/1576-7914/issue/view/cuadieci201516
 (Zugriff: 31.03.2017).
- Davis, Charles (1999): „Hacia una historia económica del teatro en Madrid: Contabilidad y rentabilidad de los corrales de comedias, 1712-25“, in: *Cuadernos de Historia Moderna* 23/1999, pp. 141-169.
- (2004): *Los aposentos del Corral de la Cruz 1581-1823. Estudios y documentos*. Woodbridge: Támesis (= Fuentes para la historia del teatro en España XXX).
- Davis, Charles/Varey, J. E. (1997): *Los Corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*. Madrid: Támesis (= Fuentes para la historia del teatro en España XX).
- Deacon, Philip (2001): „Un escritor ante las instituciones: El caso de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780)“, in: *Cuadernos dieciochistas* 2/2001, pp. 151-176.
- Défourneaux, Marcelin (1959): *Pablo de Olavide ou L'Afrancesado (1725-1803)*. Paris: Presses universitaires de France.
- (1990): *Pablo de Olavide, el afrancesado*. Trad. Manuel Martínez Camaro. Sevilla: Padilla.
- Devrient, Eduard (1967): „Das kunstrichterliche Parterre“, in: Ders., *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. 2. Ed. Kabel, Rolf. München, Wien: Langen Müller.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1984): „Introducción“, in: Fernández de Moratín, Leandro, *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ed. Díaz-Plaja, Guillermo. Barcelona: Planeta, pp. IX-XXXVII.
- Di Pinto, Mario (1974): *La Letteratura Spagnola. Dal settecento a oggi*. Milano: BUR.
- (1988): „Comella vs Moratín. Historia de una controversia“, in: *Coloquio internacional sobre el teatro español de siglo XVIII*. Bolonia: Piován Editore, pp. 141-166.
- (1993): „Indicios románticos en la escena española de finales de XVIII“, in: *EntreSiglos 2*. Eds. Caldera, Ermanno/Froldi, Rinaldo. Rom: Bulzoni, pp. 109-122.
- Doménech Rico, Fernando (2008): „El arte escénico en el siglo XVIII“, in: Huerta Calvo, Javier, Coord., *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 519-546.

- Domínguez Ortiz, Antonio (1983): „La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)“, in: *Anales de Literatura Española* 2. Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, pp.176-196.
- Ebenhoch, Markus/Österbauer, Veronika, Eds. (2015): *La religión, las letras y las Luces: el factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*. Frankfurt: Peter Lang.
- Ebersole, Alva V. (1983): *Los saintes de Ramón de la Cruz. Nuevo examen*. Valencia: Albatros.
- Enciso Recio, Luis Miguel (2010): *Las Sociedades Económicas en el Siglo de las Luces*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Engel, Gerda/Hassauer, Friederike et al., Eds. (2004): *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne*. Frankfurt: Helmer.
- Ertler, Klaus-Dieter (2003): *Moralische Wochenschriften in Spanien. José Clavijo y Fajardo: El Pensador*. Tübingen: Gunter Narr.
- (2004): *Tugend und Vernunft in der Presse der spanischen Aufklärung: El Censor*. Tübingen: Gunter Narr.
- Ertler, Klaus-Dieter/Köhldorfer, Jessica (2010): *Die "Spectators" in Spanien: "El duende especulativo sobre la vida civil" von Juan Antonio Mercadál*. Frankfurt a. M., Wien: Lang.
- Falk, Heinrich Richard (1985): „Enlightenment Ideas, Attitudes, and Values in the teatro menor of Luis Moncín“, in: *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 77-88.
- Faulstich, Werner (2006a): *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (2006b): *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Fermín Vilchez, Juan (2008): „La prensa diaria española cumple 250 años“, in: *Cuadernos de periodistas: revista de la Asociación de la Prensa de Madrid* 13/2008, pp. 131-134.
- Fernández Cabezón, Rosalía (1999): „Luis Moncín traductor de Goldoni“, in: Lafarga Maduell, Francisco, Coord., *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 477-485.
- Ferrera Esteban, José Luis (2009): *Glosario ilustrado de las artes escénicas*. 2 Bde. Guadalajara: Solapas.
- Feuchtwanger, Lion (1994): *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*. Berlin: Aufbau.
- Franco Rubio, Gloria (2002): „Hacia una re-construcción de la sociabilidad ilustrada: las Sociedades gaditanas de Amigos del País“, in: *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos* 2002/1, pp. 177-209.

- Freire López, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo : Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- (2009): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. A. d. Frz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (¹²2012): *Die Ordnung des Diskurses*. A. d. Frz. V. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Fischer.
- García de la Concha, Víctor/Carnero Arbat, Guillermo (1995): *Historia de la literatura española. T. 6. Siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe.
- García Ruipérez, Mariano (2005): „Los contadores municipales en la corona de Castilla (siglos XIV-XVIII)“, in: Arana Pérez, Francisco José, Coord., *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*. Cuenca: Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 145-192.
- Geertz, Clifford (1973): „Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture“, in: Ders., *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, pp. 3-30.
- (2003): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gelz, Andreas (1999): „La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso)“, in: *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 8 & 9. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 101-125.
- (2002): „Tertulia – Kulturgeschichtliche Implikationen einer Kommunikations- und Gesellschaftsform im Spanien des 18. Jahrhunderts und ihrer literarischen Repräsentation (Quijano, Jovellanos und Cadalso)“, in: Frank, Christoph/Hänsel, Sylvaine, Eds., *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 31-43.
- (2006): *Tertulia. Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Gittermann, Alexandra (2008): *Die Ökonomisierung des politischen Denkens: Neapel und Spanien im Zeichen der Reformbewegungen des 18. Jahrhunderts unter der Herrschaft Karls III*. Stuttgart: Steiner.
- Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- (1993): *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. A. d. Amerikan. v. Robin Cackett. Frankfurt a. M.: Fischer.

- Hartmann, Nicolai (²1966): „Das Schauspiel und die Kunst des Schauspielers“, in: Ders., *Ästhetik*. Berlin: de Gruyter, pp. 108-113.
- Hassauer, Friederike (1994): *Homo – academica. Geschlechterkontrakte, Institution und die Verteilung des Wissens*. Wien: Passagen.
- , Ed. (2008): *Heißer Streit und kalte Ordnung. Epochen der ‚Querelle des Femmes‘ zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Göttingen: Wallstein.
- (2008a): „Heißer Streit und kalte Ordnung – Historizität und Systematizität der Querelle des Femmes.“, in: Dies., Ed., *Heißer Streit und kalte Ordnung. Epochen der ‚Querelle des Femmes‘ zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 11–46.
- (2015): „Dios, los ángeles y las mujeres: El género de la razón y sus márgenes de maniobra en la Defensa de las mujeres“, in: Ebenhoch, Markus/Österbauer, Veronika, Eds., *La religión, las letras y las Luces: el factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 187-204.
- Heeg, Günther (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Herrera Navarro, Jerónimo (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2015): „La prohibición del auto sacramental en el contexto de los discursos de la Ilustración española“, in: Ebenhoch, Markus, Österbauer, Veronika, Eds., *La religión, las letras y las luces. El factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, pp. 93-108.
- Hoffmann, Judith (2011): „Versuch einer tragischen Neuordnung: Ästhetische und politische Umbrüche in Nicolás Fernández de Moratíns Hormesinda“, in: *Geschlecht – Ordnung – Wissen. Festschrift für Friederike Hassauer zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Judith Hoffmann u. Angelika Pumberger. Wien: Praesens, 2011, pp. 85-96.
- (2012): „Exotismus“, in: Born, Joachim/Laferl, Christopher F./Larsson-Folger, Robert/Pöll, Bernhard, Eds., *Handbuch Spanisch. Spanien und Hispanoamerika. Sprache - Literatur - Kultur. Für Studium, Lehre, Praxis*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 599-604.
- Hontanilla, Ana (2010): *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid: Iberoamericana.
- Huerta Calvo, Javier, Ed. (2003): *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos.
- , Coord. (2008): *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

- Huertas, Eduardo L. (2005): *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*. Madrid: Eds. La Librería.
- Huguet-Termes, Teresa (2009): „Madrid Hospitals and Welfare in the Context of the Hapsburg Empire“, in: *Cambridge Journals Medical History. Med. Hist. Suppl.* 29/2009, pp. 64-85.
- Insula. Revista de letras y ciencias humanas*, Nr. 574/1994, monothematisch zu Ramón de la Cruz.
- Jäger, Hans-Wolf, Ed. (1992): *Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung*. Heidelberg: Winter.
- Jakobson, Roman (1960): *Style in Language*. Ed. Sebeok, Thomas A. Cambridge: M.I.T. Press.
- Jehle, Peter (2010): *Zivile Helden. Theaterverhältnisse und kulturelle Hegemonie in der französischen und spanischen Aufklärung*. Hamburg: Argument.
- Jeske, Claire-Marie (2006): „*Letras profanas*“ und „*letras divinas*“ im Widerstreit: die Debatte um die moralische Zulässigkeit des Theaters im spanischen Barock. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Kany, C.E. (1929): *Plan de reforma de los teatros de Madrid. Aprobado en 1799. Tirada aparte de la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid: Imprenta Municipal.
- Kotte, Andreas (2008): „Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater.“, in: Schoenmakers, Henri/Bläske, Stefan/Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens, Eds., *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven – Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript, pp. 31-41.
- Krämer, Sybille (2004): „Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der "Aisthetisierung" gründende Konzeption des Performativen“, in: Dies., Ed., *Performativität und Medialität*. München: Fink, pp. 13-32.
- Kühnel, J. (2001): „Mediengeschichte des Theaters“, in: H. Schanze, Ed., *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Kröner.
- Lafarga Maduell, Francisco, Coord. (1999): *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Landfester, Ulrike, Ed. (2010): *Theatermedien: Theater als Medium – Medien des Theaters*. Bern, Wien: Haupt.
- Lizaso Tirapu, Miguel Ángel (2014): „Datos para una biografía del Duende Crítico de Madrid“, in: *Príncipe de Viana* 259/2014, 185-237.

- López García, José Miguel (2006): *El motín contra Esquilache: crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (³2003): *Macht*. Stuttgart: Lucius & Lucius (= UTB 2377).
- (¹⁶2006): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Maestre Maestre, José María/Díaz Gito, Manuel Antonio/Romero Ferrer, Alberto, Coord. (2015): *Francisco Mariano Nipho: el nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- Manrique Gómez, Marta (2015): „Análisis de la cuestión de continuidad-discontinuidad en dos obras claves de Mariano Nipho“, in: *Dieciocho* 38.2/2015, pp. 337-352.
- Maravall, José Antonio (1988): „Política directiva en el teatro ilustrado“, in: *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*. Padova: Ed. Clessidra, pp. 11-29.
- (1991): *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*. Madrid: Biblioteca Mondadori.
- Marco, Joaquín (1996): „Pliego suelto“ in: Sala Valldaura, Josep María, Ed., *El Teatro español del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, Servicio de Publicaciones, pp. 605-624.
- Martín Valverde, José María (2015): *Rosario Fernández ‘La Tirana’ (1755-1803). La actriz y su tiempo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, unveröffentlichte Dissertation. Elektronischer Zugang: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/41742> (Zugriff: 01.03.2017).
- Marshall McLuhan, Herbert (²1995): *Die magischen Kanäle./Understanding media*. A. d. Engl. v. Meinrad Amann. Dresden: Verlag der Kunst.
- (2004): *Understanding media. The extensions of man*. London: Routledge Classics.
- McClelland, Ivy L. (1983): „Raquel, drama histórico racional“, in: *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Rico, Francisco. Tomo 4, *Ilustración y neoclasicismo*. Ed. Caso González, José Miguel. Barcelona: Crítica, pp. 281-288.
- Metzeltin, Michael, Ed. (2002): *Diskurs. Text. Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Wien: Ed. Praesens.
- Metzeltin, Michael/Thir, Margit (2002): „Medialität“, in: Metzeltin, Michael Ed., *Diskurs. Text. Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Wien: Ed. Praesens, pp. 58-75.
- Mikl-Horke, Gertraude (1999): *Historische Soziologie der Wirtschaft. Wirtschaft und Wirtschaftsdenken in Geschichte und Gegenwart*. München, Wien: Oldenbourg.

- Morant, Isabel, Bolufer, Mónica, Eds. (2009): „El matrimonio en el corazón de la sociedad. Introducción historiográfica“, in: *Tiempos modernos 18* (monográfico), 1/2009.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (⁴2011): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- N.N. (2008): „Se cumplen 250 años del nacimiento de la prensa diaria en España con 'Diario Noticioso'“, in: *Noticias de la Comunicación* Nr. 276, 1/2008, pp. 38-43.
- Palacios Fernández, Emilio (1988): „El teatro en el siglo XVIII“, in: Díez Borque, José María et al., Eds., *Historia del Teatro en España*. Tomo II. *Siglo XVIII. Siglo XIX*. Madrid: Taurus, pp. 96ff.
- (1996): „Teatro“, in: Aguilar Piñal, Francisco, Ed., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Trotta, pp. 135-233.
- (1998): *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio.
- (2003): „El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos“, in: Huerta Calvo, Javier, Ed., *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos, pp. 1553-1576.
- Peral Vega, Emilio Javier/Doménech Rico, Fernando (2003): „Siglo XVIII: Introducción“, in: Huerta Calvo, Javier, Ed., *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos, pp. 1453-1472.
- Pfister, Manfred (¹¹2001): *Das Drama – Theorie und Analyse*. München: Fink UTB.
- Raffi-Bérout, Catherine (2001): „Teatro musical o político breve: siglo XVIII - Principio del siglo XIX“, in: *Foro Hispánico 19. En torno al teatro breve*, pp. 65-74.
- Ribot, Luis, Ed. (2009): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Risco, Antonio (1984): „Flujos y reflujos del motín de Esquilache“, in: *Cuadernos de historia moderna y contemporánea* 5/1984, pp. 11-36.
- Rivero Iglesias, Carmen, Ed. (2014): *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie*. Paderborn: Fink (=UTB 3988).
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (2011): „The art of the actor, 1565–1833: From moral suspicion to social institution“, in: Delgado, Maria M./Gies, David T., Eds., *A History of Theatre in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 103-119.
- Roelcke, Thorsten (1994): *Dramatische Kommunikation. Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss*. Berlin, N.Y.: de Gruyter.

- Roldán Pérez, Antonio (1991): „Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación“, in: *Revista de la Inquisición* 1/1991, Madrid: Ed. Univ. Complutense, pp. 63-103.
- Romero Peña, María Mercedes (2004): „Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801 y 1805)“, in: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12/2004, pp. 27-60.
- Romero Ruiz, Rosa María (1994): „Una primera visión de cambio en la mujer del s. XVIII, bajo los "pensamientos" de Beatriz Cienfuegos en "La Pensadora Gaditana"“, in: Canterla, Cinta, Coord., *De la Ilustración al romanticism: Cádiz, América y Europa ante la modernidad: la mujer en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 609-618.
- Rubio Jiménez, Jesús (1998): *El Conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: Ibercaja.
- Ruiz Ramón, Francisco (2011): *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- Sala Valldaura, Joseph María, Ed. (1996): *El teatro español del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida.
- (2003): „Ramón de la Cruz y el teatro breve“, in: Huerta Calvo, Javier, Ed., *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Coord. Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio. Madrid: Gredos, pp. 1553-1576.
- (2008): „Los autores y las obras. Ramón de la Cruz“, in: Huerta Calvo, Javier, Coord., *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 699-730.
- (2009): „Gurruminos, petimetres, y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII“, in: *Revista de Literatura V. LXXI*, 142/2009, pp. 429-460
- Sanz Ayán, Carmen (2013): *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Sanz Ayán, Carmen/García García, Bernardo J. (1996): „Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del Siglo XVI y principios del XVII. La Cofradía de la Soledad“, in: *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. T. II. Eds. Arellano, I./Pinillos, M.C./Serralta, F./Vitse, M. Pamplona: Griso-Lemso, pp. 343-360.
- Schoenmakers, Henri/Bläske, Stefan/Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens, Eds. (2008): *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven – Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript.
- Schuchardt, Beatrice (2015): „Fe y prosperidad: Sobre la conexión entre lo religioso y lo económico en la comedia La industriosa madrileña y el fabricante de Olot (1789) de Francisco Durán“, in: Ebenhoch, Markus/Österbauer, Veronika, Eds., *La religión, las letras*

- y las Luces: el factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, pp. 187-204.
- Schuchardt, Beatrice/Urban, Urs, Eds. (2014): *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*. Bielefeld: Transcript.
- (2014a): „Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie“, in: Dies., Eds., *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*. Bielefeld: Transcript, pp. 7-34.
- Schütz, Jutta (⁴2011): „Das 18. Jahrhundert“, in: *Spanische Literaturgeschichte*. Ed. Neuschäfer, Hans-Jörg. Stuttgart: Metzler, pp. 185-235.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): „L. Fernández de Moratín: La Comedia nueva. Die Dramatisierung einer aufklärerischen Poetik“, in: *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*. Ed. Jüttner, Siegfried. Frankfurt a. M.: Lang (= Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, 2), pp. 305-318; <http://gams.uni-graz.at/usb> (Zugriff: 09.07.2014).
- Sebold, Russell P. (1979): „Contra los mitos antineoclásicos españoles“, in: Rico, Francisco, Coord., *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 4. Tomo 1. *Ilustración y Neoclasicismo*. Ed. Caso González, José. Barcelona: Crítica, pp. 39-43.
- (2008): „Introducción“, in: Luzán, Ignacio de, *La poética*. Ed. Sebold, Russell P. Madrid: Cátedra, pp. 11-97.
- Sepúlveda, Ricardo (1888): *El corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español*. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- Soria Tomás, Guadalupe (2009): „La junta de reforma de teatros y la instrucción actoral (1799-1804)“, in: *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 23 (2009), pp. 9-32.
- Strosetzki, Christoph, Ed. (²1996): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer.
- (1997): „Arbeit, Muße und Gewinn. Zur Kasuistik des Spiels im spanischen Siglo de Oro“, in: Hölzl, Karl/Jüttner, Siegfried/Stillers, Rainer/Strosetzki, Christoph, Eds., *Sinn und Sinnverständnis. Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 28-43.
- Thomason, Philip B. (2005): *El coliseo de la cruz 1736-1860. Estudios y documentos*. Woodbridge: Tamesis.
- Tietz, Manfred (1980): „Zur Polemik um die spanische Aufklärung“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 217, pp. 75-92.
- (1996): „Das 18. Jahrhundert“, in: Strosetzki, Christoph, Ed., *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, pp. 226-280.

- (2014): „Das spanische Theater des Siglo de Oro. Ein sich selbst organisierendes ökonomisches System“, in: Schuchardt, Beatrice/Urban, Urs, Eds., *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*. Bielefeld: Transcript, pp. 35-58.
- (2014a): „Aufklärung. El Siglo de las Luces“, in: Rivero Iglesias, Carmen, Ed., *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie*. Paderborn: Fink (=UTB 3988), pp. 107-156.
- Tietz, Manfred/Briesemeister, Dietrich, Eds. (1992): *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del congreso de Wolfenbüttel*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (= Wolfenbütteler Forschungen. Hg. von der HAB; Bd. 53).
- Toro y Durán, Ramón del (1891): *Jovellanos y la reforma del teatro español en el siglo XVIII*. Gijón: Imprenta del Comercio.
- Tschacher, Werner (2005): „Inquisition“, in: Auffarth, Christoph/Bernard, Jutta/Mohr, Hubert, Eds., *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, pp. 98-101.
- Tschiltschke, Christian von (2009): *Identität der Aufklärung/Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- (2014): „María Rosa Gálvez' neoklassizistische Komödie *La familia a la moda* (1805). Paradigma für eine neue Ökonomie des Theaters?“, in: Schuchardt, Beatrice/Urban, Urs, Eds., *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*. Bielefeld: Transcript, pp. 283-303.
- Urzainqui, Inmaculada (1992): „Crítica teatral y secularización: el Memorial literario (1784-1797)“, in: Tietz, Manfred/Briesemeister, Dietrich, Eds., *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del congreso de Wolfenbüttel*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (= Wolfenbütteler Forschungen. Hg. von der HAB; Bd. 53), pp. 247-286; sowie in: *Bulletin hispanique* 1992, Vol. 94, No. 1, pp. 203-243.
- (1996): „Cauces y estructuras de la crítica teatral en el siglo XVIII. La crítica periodística“, in: Sala Valldaura, Joseph Maria, Ed., *Teatro Español del Siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 783-828.
- Uzcanga Meinecke, Francisco (2005). *Sátira en la Ilustración española: La publicación periódica "El Censor" (1781-1787)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Varey, J. E./Davis, Charles (1992): *Los libros de cuentas de los corrales de Madrid: 1709-1719. Estudio y documentos*. Madrid: Támesis.

- (1997a): *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*. Madrid: Támesis.
- Varey, J.E./Shergold, N. D./Davis, Charles (1994): *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*. Madrid: Támesis.
- Voss, Egon (1988): „Les contes d’Hoffmann nach 1881. Ein Beitrag zur Aufführungs-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte“, in: Brandstetter, Gabriele, Ed., *Jacques Offenbachs "Hoffmanns Erzählungen". Konzeption, Rezeption, Dokumentation*. Laaber: Laaber-Verl, pp. 341-362.
- Weber, Christoph (2015): *Vom Gottesgericht zur verhängnisvollen Natur. Darstellung und Bewältigung von Naturkatastrophen im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Meiner (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 36).
- Winkler, Daniel (2016): *Körper, Revolution, Nation. Vittorio Alfieri und das republikanische Tragödienprojekt der Sattelzeit*. München: Fink (= Laboratorium Aufklärung 29).

8. Dokumentation

Ausgewählte Manuskripte aus der Handschriftensammlung der Biblioteca Nacional de España.

De que tome de varios M. S. con 4.º que perteneció a la. Bib. de Fernan-ixterez, al cual yo adquirí por compra y regalé a mi amigo Don Pascual de Sagarra, en Enero de 1868. (105)

Relacion de las desgracias que el fuego ocasiono en el teatro de Zaragoza Año de 1778.



Zaragoza 14 de Noviembre de 78

El Lunes 12 de este mes vimos en esta Ciudad el horrendo espectáculo de que habrá pocos ejemplares, y memoria en ella por muchos tiempos. Por ser día de cumplimiento años del Príncipe nuestro Señor hubo iluminacion en este coliseo de opera: se representó la intitulada la Real jura de Artagerges: con aquellos motivos fué el concurso muy numeroso y brillante, especialmente en los palcos: Concluido el 2.º acto, que serian como las 6 y $\frac{1}{2}$ y en la expectacion

de la confusión y desorden que han acreditado los efectos lamentables, que con dolor se han experimentado y experimentan después, que se ha averiguado toda la verdad del hecho, y las desgracias que se siguen.

Muertos.

La heredera del Baron del Pierroy, soltera.
 La Hija única de la Viuda de Don Miguel
 Gomer, soltera.

La mujer de Don Justaquis Vidal, y su hija mayor.

Doña Tanciera Castillo Garro, mujer de
 Yurralde.

La mujer del Sr. Villarrual.

La Hija mujer de D. Martin Marcos.

Una hija de la misma.

Dos criadas de la misma.

(39)

Florq^{ta} de la ~~Concedia~~ de la efgenia
 que se hizo en Lugar del Arto a
 15 de Junio de 1765. . .

Violon.	Baethista	30
	Guerra	20
	Br Vincente	20
	Enaig ^{ta}	20
	Valles	20
Oboes.	Goniora	20
	Tuaq ⁿ	20
tromp.	Br Nicolas	30
	Br Caetano	30
fabor.	Arradellas	20
Contrabap.	Bobadella	30
	Suma	260.

Lista de los músicos f.^a la Comp.^a de Nicolás de la
Calle f.^a la Barquilla el Peregrino en su Peña
p.^a este año de 1766

Violín 1. ^o ...	Juan Cap. ^{ta} Liznar	830
del 1. ^o 2. ^o ...	Pero Guerra	820
Violín 2. ^o ...	Vicente Juan	820
	Carlos Waller	820
	Antonio Enxiguera	820
	Antonio Palomino	820
Contrabajo...	Josep Rodailla	830
Violón...	Francisco Monarroy	820
fagot...	Pere Senadellas	820
Oboc. 1. ^o ...	fran. ^{co} Conima	820
2. ^o ...	Maquin Liznar	820
trumpal. ^a ...	Cayetano Soto	830
2. ^a ...	Nicolas el Malloquin	830
3. ^a ...	Gerónimo German	820
4. ^a ...	fran. ^{co} fon.	830
	vaperum.	804

Nicolas de la Calle 364

(59) Gastos Causados para la Comedia & Dar tiempo
al tiempo, Con que se Empezo el Año Comico de el gres.
de 1767.

In Clabe para ponerle en la Org. ^{ta} de los músicos, Costó Seiscientos R. ^s de	
Y. ⁿ Como se verá por el Rcibo de el q. ^e le ha bendido, el q. ^e se representará luego q. ^e se le aya satisfecho su yn	R. ^s Un
porte	600
AD. ⁿ Ramon de la Cruz, por la Soa, y el Saynete, q. ^e al p. ^{re} se Executa	600
AD. ⁿ Pablo Ertebe por un Cuatro que a compuesto para la Soa, Otro pa ra el Saynete, y dos tonadillas par a finalizar los dos Saynetes.	220
Al Copiante por tres pliegos & Copia de la musica de la Soa	012
Al dho, por tres pliegos & Copia de la Mu sica & el Saynete	012
Al dho, por Diez Pliegos de la tonad. ^a de el Entre mes	040
Al dho, por nueve P. ^s de la tonad. ^a de el sain te	036
Al dho, por dos P. ^s de el Entre mes y med. ^o	010
Nicola, de la Calle	1530

Cuenta de todos los Gastos originados en las
funciones que a executado la Comp.^a de Euse-
bio Ribera. En las Noches de Verano. que
empezo en el 1.^o de Julio. de 76. y se como se
Sigue

Dia 8. de Julio. El farfulla

A. D. ^{no} Ramon de la Cruz por la Composicion de la Zanzue- la en un acto. la Tragedia en un acto. la comedia en un acto. y la Introduccion se le dio por todo lo dho.	2000
A. D. ^{no} Antonio Rosales. por Com- poner toda la Musica de dha. funz. ^{on}	600
Al tramoyista Texomo. & el Tea- tro de dha. funzion	560
A Joseph Ybarra por poner la Contradanza de los Caballitos . .	120

Suma toda esta funz.^{on}

3280

Dia 5 de Agosto. se hizo. El Lus Pagada.
to en la Variedad. Causo de todos
Gastos. 920 R.^l. los que se paga-
ron de el Producto de el primer
dia y Segu.^{to} como consta no a
baxo apartado Nada

920

Pagada.

(247)



Recibi de Manuel Martinez Aoo R.^s V.ⁿ
por el Entremes Titulado Entrega de Sainetistas
que se executo en la Comedia de Bienbengas mal
si bienes solo: Madrid y Abril 11. de 1776.
Sebastian Bazquez

San Aoo R.^s V.ⁿ

Don Joseph Antonio de Armona, Caballero
pensionado de la Real, y distinguida orden Espa-
ñola de Carlos III. Intendente de los Reales Ejércitos,
y de la Provincia de Madrid, Corregidor de esta Villa,
Superintendente general de sus Sisas Reales, y Municipi-
ales, Intendente de los Regalios de Casa de Aposento, y
Tercer Protector general de todos los Teatros, y Repre-
sentantes del Reyno, &c.

Hallándose bien informado de
las crecidas utilidades, que de muchos años
a esta parte han estado disfrutando las
Autoridades y Guardarropas de las Compañías
de Comedias de esta Corte, y especialidad des-
de el año 1761, en que los Autores de aquel
tiempo, sin noticia del Protector general
de Teatros, y Representantes del Reyno, y
Superintendente general de Sisas, arbitra-
ron de la plaza de Guardarropa, despojando
de ella a los mismos Guardarropas, para
quienes estaban señaladas, y reduciéndolas
a su Autoridad con el partido del Estado, causan-
do por este medio un considerable perjuicio
a los intereses del Propio, e Individuos de las
mismas Compañías; he tenido por conve-
niente señalar sueldo fijo a los Autores, y
restablecer en sus antiguas plazas a los
Guardarropas, como partes de Compañía que
han sido hasta el tiempo de Manuel
Guerra, cortando de una vez estos abusos,
y dando a su vez, y otros un método claro,
y fácil, con que puedan servir sus destinos
en lo sucesivo con la integridad, y puen-
za que desee, y apetecan las Compañías,
sin exponerse a la nota, que han pade-
cido hasta ahora en punto a los derechos

152 13. Febr. 84.

W. Correo^{on}



t

(112)

Librando 1 D. r. v.^{on}
a D. Pablo Estevez, n.^o
el Caud. Comun de co-
bradores del 1.^o y 2.^o Gu-
anto Extraordin.

En consideracion al trabajo que
ha impuesto en todo el año prox.^{mo}
pasado el Compositor de Musica
de la Compañia de Manuel
Martinez D. Pablo Estevez,
en las funciones que se han re-
presentado al Publico, y aten-
diendo a la puntualidad con
que ha desempeñado en el mis-
mo tiempo varios encargos rela-
tivos a su profesion, he determi-
nado librarle por a hora mil
rs. de C. por via de ayuda de costa
con respecto a este mes, y
aque nada tiene en los repar-
timientos que se hacen a la

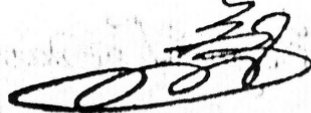
ss. apl. l. de data de este a.

CS

Compañías por Corpus, y Na-
vidad.

En esta inteligencia dis-
pondrá v^m, que con interven-
cion del contador D. Juan Lavi,
se entreguen a D. Pablo Estevez
los referidos mil r. del fiudal
que existe en poder de v^m,
procedente de la mitad del
3.º y 2.º Quarto extraordina-
rios, que con su recibo a conti-
nuacion de esta le serán a
v^m. abonados.

Dios gñe. a v^m m. a.
Madrid 13. de Febrero
de 1784.

Joseph Am.º de
Alamán


cr. n.
D. Juan Fillol.

Madrid 13. de Junio

de 1784.

164



Señor

(114)

Informe el Comendador
Juan Lavi.

Armonia

S. On

Puede U. S. mandar
por esta vez, yring. e. caue
exemplar, se abonen los
400. r. q. se pide etant. etant
st. la. de Tonadilla, q. e.
ha hecho Rosales, por la
enferm. de Pablo Esteve
como se hizo en otra ocasion
que estubo imponible.

Manuel Már, Puesto A
LP & Ns con el respecto
devido dize: que por un
disposicion de D. Pablo
Esteve Compositor de su
Comp. a. mandó a D.
Antonio Rosales que hi
ciese dos tonadillas pa
ra la Comedia de teatro
q. se executó por Pasqua
Y haviendolo executado
se le consignó por la Comp.
quatrocientos r. de Mellon
Pero subiendo este ga-
sto como to do lo demas
a la Casa para el pago
se encontro por el Con

do de hacerlo por si.

Madrid 13. Junio 1784.

Juan Baptista

Lavi y Lavaca

Madrid 13. Junio
de 1784.

P.
Por esta vez, y sin que
cause exemplar para
lo sucesivo aborrense los
cuatrocientos r. que
pide Mrz; previniendo
le q. en iguales casos
de cuenta con anterior
paz. *Exmoma*

ta dor Sr Juan Lavi y
para en satisfacer este
extraordinario sin que
para ello tenga expresa
orden de V.S. por lo que

^{co} Supp. A V.S. se digne dar al
referido Contador la co-
respondiente orden p.
la satisfaccion de este
forzoso gasto, pues sin el
no hubiera logrado el
Público la entera satis-
faccion q. en su diversion
tubo favor q. es para la
Comp.^a y el sup.^{te} de la jus-
tificacion de V.S.

Madrid 10 de Junio
de 1784.

Manuel Muñoz

Madrid 24. de Mayo

1768.

Señor



Informe el Contador
al Propio & Comedias
lo que se le pida acerca
de esta instancia.

alguno

Señor

En satisfacion
de lo q^{ue} V^{os}
se sirvieron
dar, constan
te la Com^{andante}
mi cargo, ay
varios ejem
plares, de ha
berse abonado
a algunas
partes. Comienzo

que se han tratado de Cádiz a esta for
ma, lo que les a cubierto o costado, para

Maria Mayor Ordoñez, quinta Dama de la
Comp^a del cargo de Maria hidalgo N^{ra} S. Con
El mayor R^{esp}eto, dice, que con el motivo de la orden
que V^{os} se sirvió mandar a la Ciudad de Cádiz, para
que la sup^{te} viera a R^{ep}resentar a esta Corte se la
libro quatro cientos y cing^{ta} xx^{ta} vellon para su manu
tencion y la de su familia en los dias de camino, y sien
do esta randa laada, y asimismo haber gastado en la
Conduccion de su equipage desde la Ciudad de Cádiz,
al Puerto (que es donde tomó su Carriage y desde don
de se le pagó) tres cientos xx^{ta} vellon, y Cavallerias q^{ue}
son precisas para pasar el Puerto del Rey, y no pu
diendo sufragar estos precisos gastos por la Cortesía
de medios, como es notorio. Por tanto

N^{ra} S. Sup^{ca} R^{endi} damene que en aten
cion a lo expuesto, y por en efecto de su Benigni
dad, se dignen dar la providencia Corres^{pte} para que
se le libere dha cantidad: favor que la sup^{te}
espera de la Justificada D^{ic}dad de V^{os} V^{os}.
Madrid, y Mayo 19 de 1768

Maria Mayor Ordoñez

el embarque, como p^a passar el
Puerto del Rey, por lo arriesgado q^e
es, como á subcedido con Ant.^a que en
cada otros comios y el año pasado
á Vicente Mexino. De q^e entendi
se á la vez. Por lo q^e tenia p^a
pasar como Madrid 22 de Mayo de
1768

Carlos Amador
Madrid 24 de Mayo 1768.

El Com. al P^{ro}p^o & Comed^{es} D. Juan Fiol en-
tregara á Maria Adonés Trecentos d^{rs}. que gar-
antizará las dietas que se la han abonado en su viaje de de-
Madrid á esta Corte, cuya cantidad aumentará en la fuente de
garantizar la condición de la Partida Comicial que han
venido en el presente año para las Compañías de esta Corte,
según se abonará razón por el Contador al P^{ro}p^o para su
abono.

(25)



Productos y gastos de ambos Coliseos de la Cruz y del Principe,
desde 22 de Marzo (Pasqua de Resur.^{ta}) de 1761 hasta 23 de Febrero
(Muerte de Caraceni.) de 1762, ambos inclusive

Total producto de entradas en los 277 días de representación
 La Comp^a de Maria Hidalgo 736,439 p. v.
 La Comp^a de Juan Angel 743,215 p. v.
 Total ----- 1.479,654

Distribucion

A las Sisas, por la 3^a parte del líquido
 haber diario de la representación ----- 130,353... 6
 A las Compañías por las dos partes del
 líquido haber ----- 260,706... 12
 A la Real Casa de Hospicio por el cuarto de
 su consignación, entregado a su peso
 vero por mercedas ----- 52,376... 2
 A los dos Hospitales de San Juan de Dios
 y la Corte, por otro cuarto para sus
 consignaciones ----- 52,376... 2
 Al Colegio de minas de San José, por el
 octavo que se cobra y otro que se
 percibe para la ayuda de costa ----- 52,376... 2
 A las dos Compañías, por el que les ha con-
 cedido S. M. excepto el que cedieron en
 las com.^{as} de la Virgen ----- 52,061... 6
 A deudas de Faltado, y otros gastos, que se
 han embolsado en el común de las dos
 Compañías ----- 87,708... 21
 Media parte que diariamente han percibido
 estas, con 68 reales para limosnas ----- 333,271
 Orquestas de música y sobresalientes ----- 134,919
 Teatro, y los de algunas comedias diarias ----- 60,069
 Asistencias, Mozos, y todo alumbrado ----- 90,590
 Compositores de Música y copias ----- 16,811
 Vestidos de Contradanzas y comedias ----- 27,101
 Jugenios de Comedias y Sainetes ----- 13,620

(V. I.)

Lobadores de Puertas, Gradas, Carretera y Tertulias	29,585	17
Manejos de Aposentos y Bancos	48,582	
Soldados que asisten para el gobierno de los coches	6,636	
A los cuatro Alguaciles que tienen vara por la Cámara de Castilla	8,848	
Sillas donde van las representantas	16,594	
Total	1.479,654	
<u>Lo que han percibido las compañías.</u>		
Por las dos partes del haber diario, bajados gastos	260,706	12
Media parte y limosnas	333,271	
Adeantas y otros gastos	87,708	23
Cuarto concedido por S. M.	52,065	6
Ayuda de costa de Corpus	20,000	
Extraordinarias y raciones	17,237	17
Total	770,984	22
<u>Lo que ha percibido el Propio</u>		
Por el diario de la representación	130,353	6
Por el cuarto para las consignaciones de San Juan de Dios y la Corte	52,376	2
Id. por otro que se divide para la del Colegio de Externos de San José, y ayuda de costa de Corpus	52,376	2
Por el aprovechamiento de los taburetos y sillas de los aposentos de los dos Coliseos	21,062	
Total	256,167	10
<u>Cargas y gastos.</u>		
Consignaciones de San Juan de Dios y la Corte, de un año y 54 días, al respecto de 19,670 r. y 4 marave- dis cada uno	44,994	20
Id. à las Externas de la Paz, y por los 2,000 ducados anuales	25,254	27
Id. censor de los capitales tomados para la fábrica del Coliseo del Príncipe, y de 645,000 reales	22,212	25

(V. L.)

Yd. por los que se sacaron de Armas de Sisas, para este, y el de la Cruz, que fueron 592, 505 - - - - -	20,404...29
Ayuda de Costa de Corpus - - - - -	20,000.
Yd. particulares y raciones - - - - -	17,237
Conduccion de Cómicos - - - - -	7,038
Obra de pozos y reparos de los dos Colitcos - - - - -	17,522...28
Salarios de Administracion - - - - -	20,339...20
<u>Total - - - - -</u>	<u>195,004...27</u>

Resumen

Haber del Propio - - - - -	256,167...10
Pagado por consign. ^o y gastos - - - - -	195,004...27
<u>Quedan líquidos - - - - -</u>	<u>61,162...14</u>

Este estado de cuentas está hecho y firmado por el Conta-
dor de Propios Don Carlos Amigo, con fecha de Madrid
2 de Marzo de 1762.

(Archivo de Madrid - 2^{as} - 459 - 3)

~

1851 Partido de la Com.^a de Empexan el año Daxtiempo al tiempo Abril 19 de 67
Loo BN

meva sobremeva occur^a, & Libros yunglobo yulla debraxos - o 6 2.

Comedia

Alumbrado por entexo y dos moxos	_____	
un Kiño de lopa y linterxa conluz	_____	o 3
laspaxilla y elvoldado	_____	o 2
Carbon p ^a los bravexos	_____	o 7
belav delos muvicos	_____	o 5
bevido dela Cayo delgaciroo	_____	o 2
seg ^a apuntos del Benito Peaxixa y luis manrin	_____	o 6
tres tabuxetes y Candeleros	_____	o 2 e
Cortina y alfombra	_____	o 2
Adrala del apuntador	_____	o 2
Entrener	_____	
una albarda oxaduxa y maxtillo y una bota de Cabrax	_____	o 3
bevidos de Kiño y luis man ^l y Campano	_____	o 6
un banco de penaxico y alfoxxav p ^a latonadilla	_____	o 2

Sainte la Mexiende en el Wadon

vestidos de ocho señoras	—	6
cuatro banquetes largos	—	4
Dos tonadillas de la V ^a Portuguesa para Magna Petrucci	—	6
boxdon y esclabina de la V ^a para y de la V ^a Portuguesa	—	3
tonadilla de la V ^a Phelipa	—	2
vestidos del galan Cuwebin Ponte gratias Vaxxo Ant ^o y	—	
arteban Campano espexo Simon thomas	—	22
Dos tonadillas del xacoso	—	4
belav de lebo p ^a bla axana del medio	—	3 2

Pox Una Box

Caxteles de abajo	12
belas de Texap ^a los Candilexos	2
algodon ^a los Candilones y temporales dos Candilones	9
Belave de la Tenura de la Lo a y el Wazete la mexicana en el Jardin	12
un trevo de talabera y vuplanta y lavrosias y cogellos de Rosas que he echo el floxero p ^a la lo a	50
un trevo de arena con uca na p ^a la lo a	10
tres cantaxos y tres pucheros y dos Jarras p ^a el agua	10
dos escobas p ^a barrer y un palito	2
clabos y tachuelas p ^a el año	8

Joseph E. Eperon

247



Manifiesto que yo D. Carlos Amigo,
 Contador del Real Patrimonio de Camerarios de estas
 Cortes, ferno de orden del Excmo. Sr. Conde
 de Eldorado, Capitán General de las Ar-
 mas de S. M. (que Dios guarde) Pre-
 sidente de Castilla No. 2. del total producido
 de las dos Cortes de la Guerra y Trinquete,
 en las Representaciones de Camerarios y
 Justas de Armas, que han agotado las
 dos Compañías de Camerarios Españoles,
 formados por Madrid, como lo que se
 contiene en ellas, y puede verse por el
 ap. mio, sacado por un quinquenio, de
 22 de Abril, para de Permutación
 de 1764 hasta 1769, y de los Armas de
 Camerarios de 1769 inclusive, de las
 y demás obenciones que en estos corren
 de salarios de Armas, y demás degen-
 dantes de otros Colores, que particu-
 larmente han de mostrados, según se
 y por menor se explican en el con-
 to de el, y es a saber:

Por el total producido de
 dicho quinquenio

diversos desde el año que se
cuenta hasta el presente
cuenta habiendo sacado
de todo valor en rumbos
Señalados 6. Millones
184,109 P. de V. de que
corresponden al año y a
ambas Compañías

1.236,821 que se encuan... 1.236,821

De este total producido y
en las acciones cinco años,
resultó de imbuición en entre
las Individuos, y fuertes co-
munes, por su correspondencia
y subvención. Diario que se
dieron a haber después de
satisfechos los gastos que
ocasiona la liquidación
y la parte de Rendimiento,
trido en poder de las acciones
1.044,179 P. de V. por las dos
acciones fuertes que se abo-
naron y pertenecen en igual
tiempo, se pone como gasto
en el libro que Representan
1.386,447 P. de V. que unidades ambas

cantidad suman la de 2.379,647 P.
y corresponden al año 1849,949 P.
para ambas...

449,949

Así mismo se acordó que
en las acciones cinco años se
han utilizado el Canon las
dos Compañías y de todo el fon-
do 35,000 P. por razón de ac-
ción, sin poder fijar esta par-
ticular por lo variable de ellas y
incluíse su importe en dife-
rentes gastos que ocasiona la
representación hasta el nuevo
arreglo de 25 de Marzo de 1868,
en que en consecuencia de ellas
se les señaló otras razones
como bien explicando en el in-
terio de este. Manifiesto y por
esta regla se ha perdido imbu-
ción de la cantidad referida al
y corresponden al año...

1,000

Así mismo se acuerda ha-
berles cancelado 1.100 (que Dios
guarde) la ganancia de 24,000 P.
de 9 de Abril del año de 1862
para las partes principales

479,919 12,26,821

por mitad a cada Compañía.
 por vía de ayuda de Costas, que se
 ha pagado del fondo de Madrid
 en 1799, a cada una... 24,000
 Así mismo otras 24,000, que
 también se ha de por mitad en
 la Compañía de Corrientes, desde
 el año de 1798, en virtud de una
 del Excmo. Sr. Cardenal de Alca-
 zar, y para diferentes cosas
 que tuvieron plaza en la misma
 y quedaron designadas de un apre-
 hensionamiento de el nuevo ajus-
 te del año de 1798.

24,000

Total Haber 593,919 12,26,821

De esta cuenta se manifestar su importe
 en el Ramen de las dos Compañías 593,919 12,
 de 41 y su mitad ha de 296,959, para cada una,
 sin incluir el quarto que el Rey ha con-
 cedido para socorro de sus viudas, desde
 el 1.º de Septiembre de 1760, como consta en su Real
 Cédula, y por el Sr. Arzobispo de Sevilla, en una
 cuenta a 39,452 1/2.

Qui consequncias de todo lo expuesto
 se ha de demostrar las debidas que al

3

cada individuo puede corresponder de
 uno por su haber, obsequios, Abolados,
 y Ayudas de Costas que le están señaladas,
 así, de modo que por ellos cinco años,
 y lo que han impaidado los dueños de
 las dos Compañías, corresponden en cada
 uno, y para ambas a 1174 1/2 en que se
 partidos los 479,919 12, entre la can-
 tidad especial de su parte a 130 par-
 tes, y cada individuo la siguiente.

Donas

1.ª Anna primera Dama	
por los 130 partes que	
le corresponden al año	
y por sus 20 de parido.	12,900
Por la Abolada en 265	
diar que regularmente	
se reparten, y al res-	
pecto de 8 r. que le están	
señalada.	2,120
Por su Ayuda de Costas	
ordinaria de Corpus.	1,200
Por la de Navidad.	2,000
Por la misma parte que	
se le concede en la ten-	

1 ^a Por el haber de su partido de 20 d.	18,910	4
Por las Atalayas de 8 d.	690	
Por la ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	2120	
Por la de Ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	690	
Por la media pte. de Guarnicion	18,910	
2 ^a Por el haber de su partido de 20 d.	18,910	
Por las Atalayas de 8 d.	690	
Por la ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	2120	
Por la de Ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	690	
Por la media pte. de Guarnicion	18,910	
3 ^a Por el haber de su partido de 20 d.	18,910	
Por las Atalayas de 8 d.	690	
Por la ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	2120	
Por la de Ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	690	
Por la media pte. de Guarnicion	18,910	
4 ^a Por el haber de su partido de 20 d.	18,910	
Por las Atalayas de 8 d.	690	
Por la ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	2120	
Por la de Ayuda de costa del Hospital de 20 d.	18,910	
Por la de Atalayas de 8 d.	690	
Por la media pte. de Guarnicion	18,910	

2 ^o Por su partido de 24 p. ^{as}	13,220	2 ^o Barba = Por su partido de 18 p. ^{as}	4,440
Por las Alcabalas de 6 p. ^{as}	15,900	Por las Alcabalas de 5 p. ^{as}	5,060
Por la Ayuda de Venta del Hospital y 600		Por la media p. ^{ta} de Guaranima	414
Por las de Hermandad	4,000		9,214
Por la media p. ^{ta} de Guaranima	552	3 ^o Guacirozo = Por su partido de 24 p. ^{as}	
	14,062	de 24 p. ^{as}	10,220
3 ^o Por su partido de 20 p. ^{as}	8,600	Por las Alcabalas de 5 p. ^{as}	2,120
Por las Alcabalas de 6 p. ^{as}	15,900	Por Corpus	600
Por la media p. ^{ta} de Guaranima	460	Por Hermandad	1,000
	10,650	Por Guaranima	552
4 ^o Por su partido de 18 p. ^{as}	4,440		11,592
Por la Alcabala de 5 p. ^{as}	5,025	2 ^o Guacirozo = Por su partido de 18 p. ^{as}	
Por la media p. ^{ta} de Guaranima	414	de 18 p. ^{as}	4,440
	9,449	Por la Alcabala de 5 p. ^{as}	1,525
Partido por medio = Por su partido de 18 p. ^{as}		Por Hermandad	150
Por su Alcabala de 5 p. ^{as}	4,310	Por Guaranima	414
Por Guaranima	391		9,629
	8,496	Vegete = Por su partido de 14 p. ^{as}	4,010
Adem por otros dos de igual clase que el de la partida de labut		Por su Alcabala de 5 p. ^{as}	1,060
Barba = Por su partido de 20 p. ^{as}	10,220	Por Hermandad	200
Por la Alcabala de 6 p. ^{as}	15,900	Por la media parte de Guaranima	391
Por la Ayuda de Venta del Hospital	600		8,961
Por las de Hermandad	800		8,961
Por la media p. ^{ta} de Guaranima	552		
	13,862		

Sobretando: Por su partido		
de 20 P.	8600	
Por las Utilidades, sueldo Comis-		
na que son la Sobretando.	"	
Por Comis.	200	
Por Mandos	200	
Por la media p. ^a de Guaranima.	460	
	<u>9560</u>	<u>9560</u>
Cobrador: Por su partido 16 P.		6880
Por la Utilidad de 25 por 100.		
Por las Ganadillas.	590	
Por un s. ^a de Penilla.	265	
Por Guaranima.	268	
	<u>8013</u>	<u>8043</u>
Criterio: Por el partido de		
Al P.	9020	
Por Mandos.	240	
Por Guaranima.	483	
	<u>9743</u>	<u>9753</u>
Cobrador: Por su partido		
de 12 P.	5160	
Por racion de los sobrantes, sueldo		
habonera para pagar la me-		
dia de los partidos.	590	
Por Guaranima.	276	
	<u>5966</u>	<u>5966</u>

Arto: Por su partido de 20 P. 8600
 Por la media p.^a de Guaranima. 460
 Por la Utilidad de 25 por 100
 sueldo para sueldo, y para
 el del Reduccion. 4655
 En situacion de las deudas
 obsequios que tiene de otros
 hechos y sueldos para servir
 el Estado, no se puede decir
 si punto fijo, pero se reparten
 a mas. 3000

13775

13775

300,745

Se venden la misma suma
 a la otra Compañia a cargo
 por de que suba o baje segun
 partido mas o menos

300,745

601,550

Por estas cuentas se evidencia se embrenen
 el Comen de las dos Compañias los 592,919 P.
 y por la diferencia que se advierte en el
 los partidos de Guaranima que se paga del
 fondo del quarto.

Por Mandos y el Comen de las
 dos Compañias esta esta deudo
 concurrir con varios menores

a diferentes Paises, Inventados que
por su imposibilidad no han podido
continuar en la Experimentacion
y se les simplifica el tiempo de la
Permision que es para el Permi-
sionario tan limitado a 16, 24, 48
y en cada uno de los cinco 25, 50, 75

Hemos por lo que importa en
 los propios cinco, las transacciones
 enredadas por las compañías
 a diferentes Robos, y en que, habiendo
 el Subministro C. S. de las del pro-
 ducto de las, en todas a acordado
 a 182, 520 y al año 36, 504.

36504
40.066

Vota

Voy puesta en la Contaduría de que indubio
los asientos del Compañías con las sumas de
solo si las razones que aprendis sacado por su-
vitaciones como es la de 12 v. a Costa de Oro, co=
12 v. a España Antonio de Castro = 8 d. Antonio d
Hores = 18 d. Agueda de la Calle = 6 d la hija, y
nita de Ornela = 10 ½ d Juan Placencia = 12 d
Francisco Muent = 12 d Felipe Caballero = 9 d
Juan Garcia Ortega = 6 d Antonio Hecias =

9.º Dilectos de la Calle. - 9.º Juan Carralero = y
8.º los dos transportes, y otros que por haber
fallecido se han reformado sin ninguna otra
cantidad se han cubierto en otros tubos, y
y linceas que los suces de los andes han con-
ducido las Compuertas.

Seas sus Orquestas de Música de las
sus Cantos, se componen de diferentes Harmon-
mentos, con los salarios que gozan en las Com-
pañías de Teatro, y en las Diarías como se es-
tudian.

Comp. de Maria Dalgo

Comedias	de Utrahio	Adem	Diaras
Violines = D. Juan. Murocolini L ^a	20	22 1/2	
D. Jose Palomino.	20	15	
D. Mariano Palomino.	20	15	
D. Antonio Palomino.	20	15	
D. Matheo. Mendez.	20	15	
Bojos = D. Indaci Julian.	30	22 1/2	
D. Francisco Sierra.	20	15	
Obues = D. Antonio Oranp.	20	15	
D. Lorenzo Molina.	20	15	
Trumpas = D. Manuel Henriquez.	30	20	
D. Pedro Juri.	20	20	

Clave - D. Antonio Martín.	20	20	8
Supernumerario - D. Pedro la Puente.	42	42	
	2862	2142	
<u>Comp.º de Ponce</u>			
S.º Violín - D. Manuel Carreras.	20	222	
D. Pedro Suroza.	20	15	
D. Vicente Suran.	20	15	
D. Antonio Parriquez.	20	15	
D. Gabriel Cruz.	20	15	
Contrabajo - D. José Revuelta.	20	222	
Obues - D. Francisco Soriano.	20	15	
D. Manuel Salán.	20	15	
Flautín - D. Vicente Salán.	20	15	
Grampas - D. Cipriano Justa.	20	20	
D. Guillermo Martorell.	20	20	
Clave - D. Eusebio de Moya.	20	20	
Supernumerario - D. Andrés la Puente.	42	42	
	2862	2142	
Para satisfacer el importe de estas dos Orquestas, ó los Chagetas que en su lugar lo han ocupado se remiten en los cinco tomos de este Quinquenio á 498,721 Ptas, que viene á ser de 1 en cada uno á 99,744 Ptas, que repartidos entre estas Orquestas, y en las 2142 Ptas de este último año, que finalmente en Quinquenios			
Se pertenece á cada instrumento lo siguiente. A un 1.º Violín por 8 Ptas á 202 Por 152 á 222 A los cuatro violines 89 á 152 20.º y 152 á 15 repone uno solo á 4,060 y total A los dos Obues al mismo respecto de 4,060 Al bajo alquino respecto del primer Violín Flautín como los Obues Por Contrabajo á 1734 Supernumerario Clave Al importe la Orquesta Igual suma la otra Total de ambas El número de los Dependientes que asisten á la Orquesta de ambas Orquestas, sus salarios y sujeciones. En el Coliseo de la Cruz Puerta de Madrid - Silvestre Sotomayor con el Salario de 4 Ptas En transportes - Benito Sotomayor Quadrado de redja - Francisco Sotomayor Grada izquierda - Jacinto Pérez Coartulera - Antonio Blanco			

Para el pago de estos salarios cuenta haber
importado y por el citado Spinquenio 298721 rs.
que corresponden en cada uno y a ambos años
a 59644 rs. que deducidos en totalidad de las
298721 quedan, y se han pagado a los que sus
finan el año fijo, los 27685 rs. de v. cumpliendo
de otra vez utilidad.

Queda extractado lo que consta en los fi-
bras de la Contaduría de mi cargo, con ane-
xos a todos los documentos, que se han tenido
presentes. Deviendo presentarse que este Spinquen-
cio se ha formado a los cinco últimos
años, en que no ha habido todos los Regre-
tos, y en que completos por el fallecimiento de
si la Reina Madre. Mtra. Ma. D.ª Isabel por-
vicio (que se dice por) aunque fue en to tiempo
Madrid 25 de Octubre de 1769. = Carlos. Augu-
do y una rubrica = Es Copia =



9. Zusammenfassung

Unter dem Titel „Theater in Bedrängnis“ wurden in dieser Arbeit politische, soziale und ästhetische Vereinnahmungsprozesse untersucht, denen das Madrider Theatergeschehen im späten 18. Jahrhundert ausgesetzt war. Zu untersuchen galt es, mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck solche institutionellen Vereinnahmungen besonders in den letzten vier Jahrzehnten der Epoche vor sich gingen, wie sehr die beiden Madrider Volkstheater – *teatro del Príncipe* und *teatro de la Cruz* – als Sprachrohre für politische, ästhetische und christlich-moralische Botschaften fungierten und wie stark sie in ideologische Auseinandersetzungen involviert waren. Während die Häuser in barocker Tradition noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts populäre und höchst populäre Orte des Vergnügens und des Spektakels darstellten, wurden besonders seit dem Verbot der *autos sacramentales* (1765) aufklärerische Stimmen laut, die eine vernunftgelenkte Reform des Theaterbetriebs einforderten. Elitärer Kunstgenuss sollte an die Stelle des spektakulären Vergnügens treten. Der intendierte Minorisierungsprozess ging einher mit der Forderung, die Stehplätze im *patio* gegen Sitzplätze zu tauschen, somit den *pueblo llano* aus dem Zuschauerraum zu verdrängen und anstelle des lautstarken Austauschs über die Rampe hinweg zuschauerische Passivität und Stille einkehren zu lassen. Die Reformbestrebungen wurden jedoch begleitet von Ressentiments und Widerständen aus unterschiedlichen Richtungen. Die schwelenden und teils offen ausgetragenen Konflikte brachten das Theater gegen Ende der Epoche zunehmend in Bedrängnis.

Beobachtet und analysiert wurden die zahlreichen Konflikte rund um aufklärerische Reformbestreben anhand einer Vielzahl gedruckter und ungedruckter Korrespondenzen, Reglements, Stücktexte und anderer Dokumenten aus der Handschriftensammlung der *Biblioteca Nacional de España*. Die Analyse erfolgte mit den Methoden der „dichten Beschreibung“ nach Clifford Geertz und war maßgeblich geprägt vom Forschungsansatz des New Historicism (Greenblatt). Die theoretische Grundlage der Einzelanalysen bildete die soziologische Systemtheorie (Luhmann), ergänzt durch medien- und theatertheoretische Instrumentarien sowie Pierre Bourdieus Feldtheorie.

Die Struktur der Arbeit folgte im systemtheoretischen Sinne einer Gliederung in drei Operations- und Beobachtungsebenen, die verbildlicht an die räumliche Struktur des Zuschauerraums im Theater erinnern: von normativen aufklärerischen (Kap. 1.) und journalistischen (Kap. 5.) Diskursen auf der Metaebene über die Organisationsstruktur (Kap. 2.) und ökonomischen Rahmenbedingungen (Kap. 4.) der Häuser und Truppen – eine Ebene darunter – bis hin zum Theatergeschehen im Zuschauerraum und auf der Bühne (Kap. 3.).

In Kapitel 1. wurden poetologische Schriften des spanischen 18. Jahrhunderts analysiert, allen voran Luzáns *La Poética*, und in den Kontext zeitgenössischer europäischer Poetologien (Boileau, Muratori), aber auch in die Tradition dramentheoretischer Diskurse seit der Antike (Aristoteles, Horaz) gestellt. Neben normativen Diskursen von Bernardo de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín oder Agustín de Montiano y Luyando wurde vor allem die richtungsweisende *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* von Gaspar Melchor de Jovellanos eingehend untersucht. Unterschiedliche Fassungen und Abschriften des über mehrere Jahre gewachsenen Diskurses wurden verglichen und analysiert, um neben den inhaltlichen und strukturellen Grundlinien des Steuerungsdiskurses auch seinen Entstehungsprozess darzulegen. Entlang aller genannten poetologischen Auseinandersetzungen wurde zudem ein Überblick über die Grundzüge der spanischen Aufklärungspolitik und -ideologie geschaffen.

Kapitel 2. stellte innerhalb der medienwissenschaftlichen Forschungsarbeit zunächst die Auseinandersetzung mit der literarischen Produktionsseite dar. Dramatische Gattungen und Subgattungen, die in barocker Tradition die Spielpläne der Häuser und den Geschmack des Publikums prägten, wurden erläutert und ‚neuen‘, neoklassizistischen Genres gegenübergestellt. Es galt vor allem, die Bipolarität herauszuarbeiten zwischen der spanischen *comedia* in ihren zahlreichen Erscheinungsformen und der neoklassizistischen *tragedia*, die aus Frankreich importiert und auf den Madrider Bühnen etabliert werden sollte. Die fremde Gattung stieß zunächst auf vehementen Widerstand bei Schauspieltruppen und Publikum, ebenso wie die aufklärerischen Versuche, *comedias* nach neoklassizistischen Regeln zu verfassen. Eindimensionale Handlungen und reduzierte Formen anstelle verschlungener, ausufernder Üppigkeit nach barockem Vorbild evozierten lautstarken Protest. Schließlich wurde mit der ebenfalls nach französischem Vorbild eingeführten Subgattung der *comedia lacrimosa* ein gangbarer *justo medio* auf der Theaterbühne gefunden, der aufklärerische Ideologien, neoklassizistische Ästhetik und Publikumsgeschmack zu verbinden vermochte. Die genannten Widerstände gegen einzelne Stücke und Gattungen sind nur in Kenntnis der vorherrschenden Aufführungspraxis in den Volkstheatern entsprechend zu verorten. Daher wurde in Kapitel 2. auch der Ablauf des Spieljahres von Ostern bis zum Faschingsdienstag nachgezeichnet. Anhand überlieferter Berichte und Briefe wurden die Zusammensetzung der Truppen sowie Stückauswahl und Probenprozesse dargestellt. Das Zusammenspiel unterschiedlicher Kräfte und Umstände, die zur Auswahl und Aufführung sowie zu Erfolg oder Misserfolg eines Dramas beitrugen, wurden schließlich anhand von Cándido María Trigueros‘ *Los Menestrales* analysiert. Das Werk, das als Siegerstück aus einem Dramenwettbewerb 1784 hervorging,

wurde in Hinblick auf Inhalt und Ideologie untersucht, daneben wurden die Umstände seiner Aufführung und die teils vernichtenden Urteile von Kritikern und Gegnern erörtert.

In Kapitel 3. wurden drei mediale Facetten des Theatergeschehens eingehend analysiert. Die Funktion des Theaters als ‚profaner Tempel‘ in Abgrenzung zu und Abhängigkeit von der Vormacht des religiösen Tempels wurde in Kapitel 3.1. offengelegt am Beispiel eines Theaterbrands in Zaragoza im Jahr 1778. Anhand eines handschriftlichen Berichts der Brandkatastrophe und der darauffolgenden Ereignisse und Reaktionen in der Bevölkerung konnten die engen strukturellen Kopplungen zwischen den Subsystemen Kirche und Kunst, zwischen christlicher Moral und theatraler Vergnügungslust analysiert werden. Die Figur des Schauspielers bzw. der Schauspieler in ihrer medialen Dimension wurde in Kapitel 3.2. untersucht. Dabei traten vor allem die enorme Bedeutung des spielenden Körpers und die Schlüsselfunktion der Körperlichkeit für einen aufklärerischen Erneuerungsprozess im Theater zutage. Es galt den Aufklärern, die voyeuristische Lust am spielenden Körper auf der Bühne einzudämmen und körperliche Disziplinierung in Form von Schauspielunterricht einzuführen. Die Zähmung und Disziplinierung des Körpers stand aber auch auf der anderen Seite der Rampe – im Zuschauerraum und dort besonders im *patio* – symbolisch für die notwendige Stille und Passivität, die mit der Entwicklung des Theaters hin zum elitären Kunstbetrieb einhergehen sollten. Kapitel 3.3. schließlich widmete sich der medialen Dimension der Raumordnung in den Theaterhäusern, die zugleich für eine tradierte Gesellschaftsordnung stand. Die hierarchische soziale Ordnung manifestierte sich in der Anordnung der Steh- und Sitzplätze, die durch vertikale Bruchlinien klar getrennt waren. Vor allem in den höheren Rängen stand das Motiv des Sehens und Zusehens gleichwertig neben jenem des Gesehenwerdens und Darstellens. Kleider und Frisurenmoden wurden zur Schau getragen, Schmuckstücke repräsentiert, Geschmäcker geprägt und modische Strömungen spielerisch neu interpretiert. Die starke mediale Bedeutung des Körpers war somit nicht nur auf der Bühne, sondern auch und insbesondere im Publikum gegeben.

Wie sehr das Theatergeschehen der Stadt und der aufklärerische Erneuerungsprozess von ökonomischen Parametern bestimmt wurden, ergaben die in Kapitel 4. angestellten Untersuchungen. Eingebettet wurden die Analysen in eine Überblicksdarstellung der ökonomischen Verhältnisse im Spanien des späten 18. Jahrhunderts sowie deren Selbst- und Fremdwahrnehmung. Zeitgenössische Reiseberichte wie jener des Engländers Edward Clarke und andere Beobachtungen von außen, wie sie der viel diskutierte Artikel „Que doit-on à l’Espagne“ von Masson de Morvilliers darstellte, nahmen vor allem die mangelhaften wirtschaftlichen Verhältnisse in Spanien in den Fokus. Selbstbeobachtungen wie Jovellanos‘

Informe sobre la Ley Agraria nahmen den vielbeklagten *atraso* zum Anlass für umfassende Reformpläne. In diesem verstärkten Bewusstsein der Epoche um ökonomische Zusammenhänge zu verorten war ein von Beginn an wichtiger ökonomischer Aspekt der spanischen Theaterbetriebe als Finanzierungsquellen für Spitäler und soziale Einrichtungen. Der „Theaterbetrieb als Wirtschaftsbetrieb“ (Kapitel 4.1.) musste gewinnbringend geführt werden, um neben der hohen Abgabenlast auch die laufenden Kosten und Gehälter finanzieren zu können. Somit stellte die ökonomische Komponente ein wesentliches Auswahlkriterium dafür dar, welche Stücke auf die Bühne gebracht und welche Schauspieler als Publikumsmagneten engagiert wurden. Vor allem in den letzten Jahrzehnten zielten zahlreiche Verordnungen auf eine Straffung der Organisationsstrukturen und unterwarfen den Betrieb zunehmend der Prämisse der Sparsamkeit und Effizienz. Für die Schauspielerinnen und Schauspieler bedeutete dieser Umstand eine große finanzielle Belastung angesichts karger Löhne bei gleichzeitiger finanzieller Bürden etwa aufgrund der selbst zu bezahlenden Kostüme und Masken. Zu beobachten war bei Schauspielern und Musikern zudem eine stetig steigende Leistungsanforderung bei gleichbleibender Entlohnung. Dass diese Lage unweigerlich zu Konflikten und Konfrontationen führte, wurde am Beispiel der beiden Madrider *compositores de música* analysiert. Die beiden Kapellmeister der städtischen Theatertruppen, die in diesen neu geschaffenen Positionen ab 1778 tätig waren, fochten jahrelange Auseinandersetzungen aus bezüglich Gagenhöhe, Stellung in der Truppe und Ansehen in der Gesellschaft. Aus diesen dokumentierten Auseinandersetzungen zeigte sich einmal mehr die Dominanz des ökonomischen Aspekts als Maßstab für soziale und künstlerische Geltung.

Kapitel 5. war neuerlich einer Beobachtungsposition auf der Metaebene gewidmet. Parallel bzw. in Abgrenzung zu den aufklärerischen Steuerungsdiskursen der Epoche stellte sich die Beobachtung, Dokumentation und Kritik des Theatergeschehens in der spanischen Presse als zweite wesentliche Beobachtungsinstanz der Aufklärung heraus. In der Tages-, Wochen- und Monatspresse werden Theaterkritiken und Reglements veröffentlicht, Diskussionen über die Zu- und Umstände der Schauspieltruppen geführt und über das eigentliche Streitobjekt hinaus persönliche Zwiste ausgefochten. Neben grundlegenden Überblicksdarstellungen zur Entwicklung und Ausdifferenzierung des Pressewesens im Spanien der Aufklärung wurden einzelne Beispiele aufklärerischer Theaterkritik in der spanischen Presse herangezogen und analysiert – im monatlich erscheinenden *Memorial Literario* ebenso wie in Moralischen Wochenschriften wie *El Espectador* oder *El Pensador*. Am Beispiel einer Reihe von Theaterkritiken aus der Feder von Cándido María Trigueros, die im *Diario de Madrid* abgedruckt wurden, konnten schließlich die Kommunikationsprozesse und -strategien in der

Presse detailliert herausgearbeitet werden. Vor allem die rege Resonanz, die Trigueros' Veröffentlichungen nach sich zogen, führte die gängigen Kommunikationsstrategien in der Presse in aller Deutlichkeit vor Augen. Eine Reihe von Anschlusskommunikationen sicherte den Fortbestand des Funktionssystems, das Wissen um eine Publikumsschar, die ähnlich wie im Theater den Kommunikationsvorgängen beiwohnte, beeinflusste diese maßgeblich, etwa in Hinblick auf Stil und Rhetorik.

Alle in Kapitel 1. bis 5. thematisierten Größen stellten maßgebliche Irritationen für das Theater als Teil eines sich ausdifferenzierenden Kunstsystems am Ende der Epoche dar. Hinter jedem der dargestellten Vereinnahmungsprozesse trat ein klar erkennbares Muster zutage. Die Fortführung tradierter Abläufe und Ordnungen bildete stets den Auftakt. Aus dem Bewusstsein um bestehende Kontinuitäten heraus wurden Ambitionen für neue Handlungsmuster und -abläufe entwickelt, die wiederum eine Reihe von Konfrontationen auslösten. Dabei zeigte sich zum einen, dass der Erneuerungsprozess niemals von außen, sondern stets von innen heraus erfolgreich absolviert werden konnte. Zum anderen zeigte sich, dass die gegnerischen Positionen nicht allein in bekannten bipolaren Kräften wie *afrancesados* und *castizos*, *antiguos* und *modernos* zu suchen waren. Vielmehr verliefen die Fronten über augenscheinlich klare hierarchische und ästhetische Trennlinien hinweg. Bestimmte Gattungen und Stücke, Schauspielerinnen und Schauspieler, räumliche Strukturen und Ausstattungen vermochten dies- und jenseits der augenscheinlich so klaren Grenzen zu begeistern oder zu verstören. Das Ende des genannten Prozesses von Kontinuitäten, Ambitionen und Konfrontationen bildete stets ein gangbarer Mittelweg, ein *justo medio*, der scheinbar konträre Geschmacksvorstellungen und Ideologien überbrückte. Das in Bedrängnis geratene Theaters als Teil des Kunstsystems nahm umgekehrt ebenfalls maßgeblich Einfluss auf die es umgebenden gesellschaftlichen Strukturen im Spanien des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Abstract Deutsch

Im Zentrum der Arbeit steht die Untersuchung der komplexen und multidimensionalen Rolle der beiden Madrider Volkstheater im ausgehenden 18. Jahrhundert. Unter dem Postulat einer neu eintretenden funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft (Luhmann) befindet sich im Spanien des ausgehenden 18. Jahrhunderts auch das Theater in einem Ausdifferenzierungsprozess hin zu einem Teil des Subsystems Kunst. Kontinuierlich begleitet wird dieser Prozess vom implizit mitgedachten und bisweilen explizit formulierten aufklärerischen Ziel, das gemeine Volk aus den Theaterhäusern auszuschließen, um diese zu elitären Orten des Kunstgenusses zu machen. Begleitet und durchbrochen wird dieser Prozess zugleich aber vom Widerstand zahlreicher Vertreter einer nationalen Theaterpraxis barocker Tradition. Die vorherrschende Auseinandersetzung zwischen neoklassizistischer und barocker Ästhetik, zwischen Aufklärungspolitik ‚von oben‘ und vehementem Widerstand ‚von unten‘, zwischen *afrancesados* und *castizos* findet ihren Niederschlag auch im Madrider Theaterleben der zu Ende gehenden Epoche. In den seltensten Fällen allerdings sind die genannten Fronten klar voneinander abgrenzbar, zumeist greifen Positionen und Ideologien ineinander, stehen augenscheinlich unvereinbare Diskurse nebeneinander und stellen vermeintlich unverrückbare Grenzen sich als durchlässige Wegmarkierungen dar. Vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzung ist die politische, ästhetisch und soziale Funktion des Theaters eine ebenfalls mehrfache und mehrdimensionale, nicht nur in Hinblick auf Damentexte, sondern auch und vor allem auf Raumkonzepte, Organisationsstrukturen und Aufführungspraxis. Das Theater des späten 18. Jahrhunderts in Madrid wie in Spanien generell befindet sich gleichsam ‚in Bedrängnis‘, wird zu unterschiedlichen ästhetischen, politischen und moralischen Zwecken vereinnahmt von unterschiedlichen ideologischen und institutionellen Seiten. Die forcierte Ablösung traditioneller *comedias* durch neoklassizistische Dramenformen geht einher mit einer forcierten Ausgrenzung gewisser Publikumsschichten aus dem Zuschauerraum sowie mit einer forcierten Bildungs- und Ausbildungsinitiative für Schauspielerinnen und Schauspieler. Zugleich aber steht der laufende Spielbetrieb unter der Prämisse eng gesteckter ökonomischer Rahmenbedingungen, unter dem Einfluss staatlicher und religiöser Zensur sowie unter der Beobachtung von Presse und Politik. Verbunden ist das gesellschaftliche Subsystem Theater mit ihnen durch eine Reihe von strukturellen Kopplungen an seinen Systemrändern, beeinflusst und gelenkt wird es in seinem inneren Erneuerungsprozess durch stete Irritationen und Vereinnahmungen von außen. Neben erhaltenen Damentexten geben zahlreiche handschriftliche Korrespondenzen, Berichte, Verordnungen und andere gedruckte wie handschriftliche Quellen Aufschluss über die genannten Vereinnahmungen des Madrider

Theatergeschehens im ausgehenden 18. Jahrhundert. Zu beobachten ist dabei ein massives Einwirken auf das Theatergeschehen der Stadt, aber auch umgekehrt wird die enorme Wirkung des Theaters auf die gesellschaftliche Entwicklung in der Sattelzeit (Koselleck) erkennbar.

Abstract English

This paper focuses on the complex and multidimensional role of Madrilenian popular theatre in the last decades of the 18th century. Under the imperative of a new functional differentiation of society (Luhmann), Spanish theatre in the late 18th century experienced a process of differentiation in order to be part of art as a societal subsystem. This permanent process was accompanied by the implicit (and sometimes explicitly pronounced) aim of Enlightenment to exclude the populace from the theatres and turn these houses into sublime places of art appreciation. Yet, along with this process also went the sharp opposition of numerous representatives of a national baroque tradition of theatre and drama. Hence, the Madrilenian theatre of the late 18th century mirrored the predominating conflicts between neoclassical and baroque aesthetics, between the politics of Enlightenment imposed from above, and the sharp opposition rising from the bottom as well as between *afrancesados* and *castizos*. However, in the majority of cases the boundaries cannot be clearly separated. In most cases, different points of view and ideologies interweave, discourse which is apparently contradicting collocates, and seemingly fixed boundaries prove to be nothing else than permeable markers. Considering this situation, also the political, aesthetical and societal function of theatre was multiple and multidimensional, not only concerning playwrights, but also considering the spatial concepts, organisational structures and performance practice. For different aesthetical, political and moral reasons, Madrilenian as well as Spanish theatre in general found itself in a state of oppression, as it was engrossed by different ideological and institutional forces. As the traditional *comedia* was replaced by neoclassical drama, also certain parts of the audience were replaced by more educated and sophisticated spectators. This process was supported by an accelerated professional training programme for actors and actresses. Simultaneously, the theatres of Madrid found themselves under tight economic conditions as well as under strong stately and ecclesiastical censorship, while also being observed permanently by press and politics. The autopoietic social system of theatre was connected with all of these parameters by structural couplings at the boundaries. During its internal renewal process it was influenced and controlled by continuous external irritations and appropriations.

The sources chosen for this research paper consist of original plays, handwritten correspondence, reports and other narrations, but also decrees and regulations. All of these sources, printed or handwritten, shed light on the complex processes and appropriations of the Madrilénian popular theatre in the late 18th century mentioned above. What can be seen, is a strong influence of different institutional powers on theatrical life, but also an enormous influence of theatre on social development during the onset of modernity.