

7 Schlussbetrachtung

Il est vrai, il est vrai trop hardie le confesse,
Comme une autre Saga, j'ai été la Princesse
Des malheureux sorciers, qui sans aucun débat,
Fléchissaient le genoux devant moi au sabbat. [...]
Je faisais par mes arts Hécate sembler pâle,
Je remplissais d'horreur la contrée avernale,
Je faisais rebrousser les fleuves contre monts,
Je pouvais réchauffer un corps plus froid que glace,
Je pouvais faire ouvrir les flancs de cette masse,
Je faisais même pas [sic!] mes charmeurs efforts,
Les morts sembler vivants, les vifs sembler morts.
– *La magicienne étrangère* (1617)¹

Pues sabed que yo en mi vida
no aprendí ciencia ninguna,
porque mi buena fortuna
ha estribado en ser creída.
Soplándome el aire grato,
con mi maña di en mentir;
con el plato del fingir,
me dio al mediodía el plato.
Con lo que a unos oía,
a otros respuesta daba,
y así con estos ganaba
crédito mi astrología.
– *La segunda Celestina* (1654)²

Die beiden wiedergegebenen Auszüge aus den Reden zweier Theater-Magierinnen des 17. Jahrhunderts offenbaren jeweils wortreich das illusionistische Talent ihrer Sprecherin, könnten im Aussagekern aber unterschiedlicher kaum sein: Die von Pierre Mathieu dramatisierte Leonora Galigai bezeugt im zweiten Akt der Tragödie *La magicienne étrangère*, die den Hexerei- und Okkultismus-Skandal am von Maria von Medici dominierten französischen Hof um das einflussreiche italienische Beraterpaar Concini inszeniert, vor dem Richter ihre umfangreichen schwarzmagischen

1 Pierre Mathieu: *La magicienne étrangère. Tragédie*. Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre. Ohne Ort: Théâtre Classique 2015, S. 16f.

2 Agustín de Salazar y Torres / Juan de Vera Tassis y Villaroel / Sor Juana Inés de la Cruz: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Critical Edition, Introduction, and Notes by Thomas Austin O'Connor. Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1994, S. 157.

Kompetenzen.³ Als omnipotente Hexe in führender Position auf dem Sabbat besitzt Galigai nicht nur allumfassende Macht über die Naturgewalten, sondern auch über Leben und Tod, wie sie mit einem Chiasmus («Je faisais [...] / Les morts sembler vivants, les vifs sembler morts») auch rhetorisch-performativ evoziert. Ihre in der Vergangenheit praktizierte Magie erweist sich in ihrer realen Effektivität als echt. Dagegen enthüllt Agustín de Salazar y Torres' *Celestina*, hier in der von Juan de Vera Tassis y Villarroel vollendeten *Jornada tercera*, dass ihre übernatürlich anmutenden (Wunder-)Taten im Eigentlichen nicht auf ihrem magischen Können, sondern einzig auf ihrer Gewitztheit beruhen. In *La segunda Celestina* handelt es sich um eine andere Art der Rhetoriknutzung durch die vermeintliche Magierin: Diese setzt ihre Worte nicht mehr zur magisch-beschwörenden Hervorrufung realweltlicher Effekte innerhalb der Binnenfiktion ein; ihr Sprachgebrauch hat sich vielmehr zu einer geschickten Überzeugungskunst gewandelt, in der die kunstvoll-einfallsreiche Manipulation des Wortes zufällig auftretende oder inszenatorisch geplante «Folgen» wie Magie erscheinen lässt. Und dennoch ist die Sachlage zum Umgang mit und zur Bewertung von theatraler Magie, die anhand der beiden Zitate eine geradlinige Entwicklung vom ungetrübten Magieglauen in der ersten zur Magieskepsis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie in der Grundtendenz ein eher französisches Festhalten am Aberglauben gegenüber einem eher spanischen Rationalismus suggeriert, wesentlich komplexer. Schon vor dem ersten Begrenzungsrand des Untersuchungszeitraums und zu Jahrhundertbeginn lassen sich in beiden nationalen Theaterkulturen mit den (italienisch inspirierten) Komödien *Le Negromant* (1573) von Jean de la Taille und *Les esprits* (1579) von Pierre de Larivey wie auch mit Cervantes' *entremés La cueva de Salamanca* (1615) exemplarisch einprägsame Beispiele der Inszenierung einer substanzlosen falschen Magie finden.⁴ Demgegenüber sind auch am Ende des Jahrhunderts (und darüber hinaus) in Spanien wie in Frankreich weiterhin ernstgenommene Magierfiguren auf den Bühnen anzutreffen, wie beispielsweise Calderóns Zarzuela *El jardín de Falerina* (1675) und Louise-Geneviève Gillot de Saintonges Opernlibretto *Circé* (1694) belegen.⁵ Die vorliegende Arbeit hat

³ Zu den historischen Hintergründen vgl. weiterführend Hélène Duccini: *Concini. Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*. Paris: Michel 1991.

⁴ Zu Jean de la Taille als Vermittler der italienischen Literatur in Frankreich vgl. K. M. Hall: A defence of Jean de la Taille as a translator of Ariosto. In: *The Modern Language Review* 67, 3 (1972), S. 536–542. Zu Lariveys Vorreiterschaft auf diesem Gebiet vgl. die diesbezüglichen Ausführungen in Kapitel 5.1.1 dieser Arbeit. Zu Cervantes' *La cueva de Salamanca* vgl. die weiterführenden Angaben in Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

⁵ Zu Calderóns ritterlichem Stück vgl. exemplarisch Simon Kroll: El poder del sonido: *El jardín de Falerina*, comedia caballeresca de Calderón. In: *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* 23 (2020), S. 277–286 und zur heute fast unbekannten Madame de Saintonge und ihrem literarischen Schaffen unter Gender-Perspektive vgl. weiterführend Katharina Piechocki: Marginali-

hinsichtlich der Inszenierung von Magie im frühneuzeitlichen Theater und der historischen Lebenswelt ein um ein Vielfaches differenziertes und detaillierteres Bild in Bezug auf deren Darstellung und Beurteilung entworfen; ihre wesentlichen Erkenntnisse sollen im Folgenden resümiert werden.

7.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

Gemäß den drei historischen Magie-Ausformungen der *magia daemoniaca*, der *magia naturalis* und der *magia artificialis*, die dieser Arbeit als gedankliches Grundgerüst dienten, kann für die spanischen und französischen Leitmentalitäten im 17. Jahrhundert ein dreifach differenzierter Fortschrittsprozess in Richtung einer zunehmenden Säkularisierung, Scientifizierung und Technisierung festgestellt werden: Der Glaube an die übernatürlichen Eingriffe des Teufels und anderer finsterner Mächte, wie er der verbotenen dämonischen Magie zugrunde liegt, weicht mehr und mehr einer vernunftgeleiteten Einsicht in die natürlichen Ursachen der zuvor als schwarzmagisch qualifizierten Erscheinungen. Das Erklärungsmuster verliert damit die Aura des Numinosen und tritt in den Bereich des Profanen ein. Auf dem Feld der in den Varianten der Astrologie, der Alchimie und der (Wunder-)Medizin erlaubtermaßen als Protowissenschaft betriebenen natürlichen Magie findet eine analoge Ablösung von magisch-sympathetischen Denkweisen statt, die die Herausbildung von Astronomie, Chemie und Medizin, der Wissenschaften im modernen Verständnis also, anstößt. Die konstitutive Annahme rational begründeter Deutungsmodelle, allen voran des naturgesetzlichen Ursache-Wirkungs-Prinzips, führt zu einer endgültigen Degradierung naturmagischer Praktiken in das Randgebiet der Pseudowissenschaft. Die eng mit der *magia naturalis* verwandte und sich im Untersuchungszeitraum als eigene Variante herausbildende *magia artificialis* hat sich in ihrem Wesen insofern bereits von überkommenen übernatürlichen Vorstellungen des Magischen entfernt, als sie einen artifiziellen Technikgebrauch als rational explizierbare Magie definiert. Dieser gelangt im Laufe des Jahrhunderts zu seiner Perfektion, wie vor allem am Einsatz immer ausgeklügelterer Theatermaschinen festgemacht werden kann. Diese dreifache Entwicklung erfolgt, wie die vorliegende Untersuchung demonstriert hat, allerdings nicht gleichmäßig-einheitlich und linear, sondern in einem dynamischen Fortgang, bei dem alte und neue Perspektiven spannungsvoll nebeneinander existieren, es nach mentalen Errun-

sierte Autorschaft und die Macht des Publizierens: Margherita Costa und Louise-Geneviève Gillot de Saintonge als Librettistinnen. In: Torsten König / Christoph Oliver Mayer / Laura Ramírez Sainz / Nadine Wetzels (Hg.): *Rand-Betrachtungen. Peripherien – Minoritäten – Grenzziehungen*. Beiträge zum 21. Forum Junge Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 2006, S. 237–251.

genschaften immer wieder auch kleine Rückschritte zu verzeichnen gibt und der allgemeine Aufstieg von der einen zur anderen Etappe individuell eine unterschiedlich lange Zeitdauer beansprucht. Dementsprechend muss das 17. Jahrhundert hinsichtlich des magischen Gedankenguts und seiner Beurteilung als Scharnierepoche zwischen magiegläubiger Renaissance und magieskeptischer Aufklärung betrachtet werden, in deren Verlauf es zu diversen Kippmomenten in der magischen Plausibilisierung und Sinnzuschreibung von echtem Hexenwerk hin zu falschem Zauber kommt und die sich in großen Zügen auf eine höhere Stufe menschlicher Imagination zubewegt. Diese komplexe Gemengelage verleiht der Erforschung barocker Magie eine besondere Relevanz.

Der in dieser Arbeit vorgenommene, synchron und diachron geführte Vergleich zwischen der spanischen und der französischen Kultur der Frühen Neuzeit hat verschiedene Un-/Gleichzeitigkeiten hinsichtlich magischer Erscheinungen in historischer Lebenswelt und Theater offengelegt: Im Bereich realweltlicher Phänomene der *magia daemoniaca* konnte eine länderspezifische Divergenz nachgewiesen werden, die darin besteht, dass der Magie- und Hexenglaube in Spanien nach dem Schlüsselereignis der baskischen Verfolgungswelle zu Jahrhundertbeginn (1609–1614) so gut wie keine massenhaften juristischen Sanktionierungen mehr nach sich zieht, wohingegen Schwarze Magie und die Jagd auf deren Adeptinnen und Adepten in Frankreich bis zum Ausgang des Jahrhunderts weiterhin Hochkonjunktur haben. Diese äußert sich, wie gezeigt, in den aufsehenerregenden Prozessen im Kontext scharenweise auftretender Besessenheitsfälle in landesweit verstreuten Nonnenklöstern und der weite Kreise ziehenden *Affaire des poisons*, die 1682 mit einem Rationalisierungsschub schließlich auch auf französischem Boden endet. Im Gegensatz dazu hat die Analyse in Bezug auf die Handhabungen von *magia naturalis* und *magia artificialis* einen in beiden fokussierten Ländern weitestgehend einheitlichen Umgang herausgearbeitet: Naturmagische Projekte werden in Theorie und Praxis im gelehrten wie im volkstümlichen Milieu gleichermaßen betrieben und weisen mit fortschreitender Annäherung an das 18. Jahrhundert eine Tendenz zur Entzauberung auf. Die vor allem an den beiden königlichen Höfen beförderten Unternehmungen zur künstlichen Magie seitens italienischer (Garten-)Architektur- und Bühnenbau-Pioniere, die in der Theaterinszenierung sämtliche früheren Magie-Ausformungen in Technik übersetzen, bewirken ebenfalls, dass die Illusionierung eine neue dominante, nämlich ästhetische Qualität erhält. Als besonders interessant und aufschlussreich erwies sich in der Untersuchung eine implizit vergleichende Zusammenschau lebensweltlicher und theatraler Magievorstellungen unter der zentralen Frage, inwiefern sich mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen auf den zeitgenössischen Bühnen widerspiegeln: Dabei war festzustellen, dass trotz (oder gerade aufgrund) des Zurückfahrens von Verfolgungen (schwarz-)magischer Praktiken in Spanien ein ungebrochenes Interesse an theatral inszenier-

ten Magierfiguren – und zwar über alle von den verschiedenen Dramengattungen adressierten Publikumsgruppen hinweg – besteht. Auch in Frankreich, wo die Schwarze Magie erst sehr viel später als in Spanien ihren realweltlichen Schrecken verliert, bevölkern zauberkundige Gestalten durchweg und in immenser Zahl die frühneuzeitlichen Theaterbühnen. Beide Phänomene können mit dem fundamental-epochalen Übergang von der magischen zur ästhetischen Illusion in Verbindung gebracht und erklärbar gemacht werden: Für Spanien zieht das Fehlen kontinuierlich erlebter und / oder angeklagter Hexerei in der historischen Wirklichkeit einen fiktionalen Bedarf an magisch tätigen Protagonisten nach sich, der sich besonders in der (dagegen in Frankreich symptomatisch ausbleibenden) theatralen Ausgestaltung der Figur des Teufelsbündners manifestiert. Die theatrale Aufführung dieser und anderer Magierfiguren bettet das Geschaute in den Bezugsrahmen ästhetischer Unterhaltung ein – und demonstriert bereits bei anhaltender Faszination eine gewisse richtungsweisende Distanz zur magischen Vorstellungswelt. Im französischen Fall korrespondieren lebensweltliches und theatrales Magie-Vorkommen miteinander, doch reflektiert die Theaterproduktion die historischen Erscheinungen auch hier in erkennbar ästhetischer Brechung. Diese äußert sich in der häufigen Behandlung antiker *magas*, zu denen es in der Lebenswelt bezeichnenderweise gerade keine Entsprechung gibt, und falscher, das heißt vergleichsweise harmloser (Natur-)Magie-Experten. Die theatrale Rahmung solch zauber(un)kundiger Protagonisten versetzt so auch das französische Publikum in eine bestimmte Distanz und verschafft ihm über den Aspekt des ästhetischen Genusses eine Ruhepause von der noch immer durch den Doppelbund von Magie und Gewalt geprägten Realität. Mit der Beförderung der explizierten Erkenntnisse ist das erste Ziel dieser Untersuchung auf makrostrukturell-komparatistischer Ebene erreicht.

Mit Fokus auf die in dieser Arbeit unterschiedenen drei großen Gruppen von Magierfiguren – nämlich die Zauberinnen der Antike (Medea und Kirke), die Hexen und Teufelsbündner im christlichen Kontext (Celestina- und Faustfiguren) und die magiebegabten Experten der Neuzeit (Astrologen, Alchimisten und Wunderheiler) – konnten theaterkulturspezifische Eigenheiten der jeweiligen Inszenierung in beiden Ländern sowie eine spezifisch typologieabhängige Gestaltung herausgearbeitet werden. So wurde das zweite Untersuchungsziel eines Vergleichs auf Mikrostrukturebene verwirklicht. Die insbesondere an Beispielen der inszenierten *magas* Medea und Kirke aufgezeigten nationalen Gattungskonventionen führen dazu, dass die schon bzw. weiterhin der sich im Lauf des 17. Jahrhunderts etablierenden aristotelischen Regelpoetik verpflichteten französischen Dramen eher zu einer sprachlich-rhetorischen Gestaltung der Magie neigen. Dagegen ziehen die sich an der von Lope kreierten barocken Theaterpoetik orientierenden spanischen Stücke tendenziell eine visuell-spektakuläre Inszenierung magischer Akte vor. Beide Grundausrichtungen sind jedoch, wie im Detail dargelegt wurde, keinesfalls als rigoristisch

zu begreifen, wie sowohl die hochgradig technisierten und multimedialen barocken Genres des französischen Theaters, etwa *pièce à machines* und Oper, als auch exemplarisch die konzeptistisch und kulteranistisch durchwirkten theatralen Meisterwerke eines Calderóns (und anderer) belegen. Entscheidend für die Darstellungsweisen von Magie auf der Theaterbühne ist ferner die Zugehörigkeit der inszenierten Figur zu einer der differenzierten Magiertypologien: Die Zauberinnen der Antike treten mit wortgewaltiger Rhetorik wie auch unterstützt durch einen artifiziell komplexen bühnenmaschinellen Apparat in Erscheinung. In Abstufungen ist beides auch bei den Hexen und Teufelsbündnern im christlichen Kontext und bei den astrologischen, alchimistischen und wundertätig-heilenden Experten der Neuzeit gegeben, wobei die beiden Gruppen ungleich häufiger aus Gründen der Rechtfertigung über ihre Magie reden, als diese direkt vorzuführen, und dementsprechend ihre magische Rhetorik seltener den Akt selbst hervorbringt und vielmehr dessen Effekte (vorausweisend oder nachträglich) erläutert. Innerhalb dieser beiden Grundtypen, von denen sich der eine auf die *magia daemoniaca* und der andere auf die *magia naturalis* beruft, ist eine integer-echte von einer betrügerisch-falschen Unterform zu unterscheiden. Während die Zauberhandlungen der ersteren visuell mit Bühnentechnik plausibilisiert werden, instrumentalisieren letztere selbige in ihrem täuschenden Spiel als *magia artificialis* und geben dabei metatheatral und desillusionierend deren Wirkmechanismen preis. Dergestalt reflektieren diese falschen Magierfiguren in besonderer Weise die innige Verbindung von Magie und Theater.

Eben diese Herausstellung der Theatralität von Magie und des Magischen im Theater erfolgte in dieser Arbeit am nichtfiktionalen wie am dramatischen zeitgenössischen Quellenmaterial. Der performativ-theatrale Charakter des Hexensabbat-Rituals, die theatrale Bildhaftigkeit der alchimistischen Sprache und die spektakuläre Magie der bühnentechnisch eingesetzten Wolkenmaschine etwa ließen sich auf Basis einer konsequenten Theoretisierung beider Gegenstandsbereiche vor der Reflexionsfläche von Illusion und Inszenierung eingehend verdeutlichen. Wie der theoretisch-erörternde Vorbau der Analyse aufgedeckt hat, berühren sich die zwei Kategorien zum einen in ihrem Wesensmerkmal der Täuschung und zum anderen in ihrem elementaren Konstruktcharakter. Beide erschaffen durch je eigene Strategien «andere» Realitäten. Sowohl Magie als auch Theater sind als spezifische kulturelle Performance zu begreifen, die vor den Blicken einer anwesenden Rezipientenschaft etwas Materielles hervor- und zur Anschauung bringt. In jeweils charakteristischen – sprachlichen und nonverbal-zeichenhaften – Kommunikationssystemen generieren sie Bedeutung. Aufgrund ihres wesenhaften Illusionsgehalts greifen Magie und Theater beiderseits auf Methoden der Beglaubigung zurück, die im lebensweltlichen Bereich der Magie in der Verwendung von Authentifizierungsmarkern und im Theater in der Förderung der Immersion bestehen. Aufgrund

der genannten tiefgreifenden Überschneidungen und Kongruenzen gehen Magie und Theater im 17. Jahrhundert eine fruchtbare Union miteinander ein, die in der Blüte und barocken Hochzeit der Magiestücke ihren markantesten Ausdruck findet; darum eignet sich das Theater in höchstem Maße zur Verhandlung magischer Sachverhalte auf den spanischen und französischen Bühnen der Frühen Neuzeit. Mit der unternommenen theoretischen Fundierung dieser Erkenntnis wurde somit auch das dritte und letzte Ziel dieser Arbeit erreicht. Magie und Theater lösen ihre enge Verbindung nach dem Ende der Barockzeit freilich nicht auf, beide entwickeln sich im 18. Jahrhundert – mit einer jeweiligen Intensivierung der theaterkultur-spezifischen Eigenheiten in den zwei fokussierten Ländern – fort.

7.2 Ausblick

In Spanien transformiert sich die *comedia con magos*⁶ des 17. Jahrhunderts im Zuge einer beständigen Professionalisierung des Theaterbetriebs, insonders der städtischen *Corral*-Bühne, im Folgejahrhundert zur *comedia de magia* im engeren und eigentlichen Sinne.⁷ Ihre größten Erfolge feiert das aus der Dekadenz des Barocktheaters hervorgehende (und der Aufklärung wegen der Behandlung der vernunftwidrigen Magie gegenläufige) Unterhaltungsgenre mit Autoren wie Antonio de Zamora (dem ‹Erfinder›), José de Cañizares und Juan Salvo y Vela im 18. Jahrhundert sowie Juan de Grimaldi und Juan Eugenio Hartzenbusch noch in der Zeit der Romantik. Von ihrer barocken Vorgängerin hebt sich die *comedia de magia* zum einen durch die Kreation ganzer Stücke-Serien wie etwa Cañizares' *Juan de Espina*- und Salvo y Velas *Mágico de Salerno*-Reihe ab, die zudem eine immer weitere Kommerzialisierung des spanischen Theaters bezeugen. Zum anderen unterscheiden sich die neuen Produktionen von den Dramen aus dem 17. Jahrhundert durch die regelrechte Hegemonie ihrer Spezialeffekte, die Handlung und Figurendialoge oftmals in den Hintergrund treten lassen: Potenziert werden die Erscheinungen und Transformationen mittels bekannter Bühnenmaschinerie; hinzu kommen neue Techniken wie etwa jene von Automatenpuppen und bewegten Dioramen, künstlichen Lichteffekten (durch Gaseinsatz) und Nebelmaschinen, die die *comedia de magia* bisweilen als Wegbereiterin des Hollywoodfilms erscheinen

6 Vgl. Ignacio Arellano: Magos y prodigios en el escenario de Siglo de Oro. In: José Berbel (Hg.): *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las jornadas XII–XIII celebradas en Almería. Almería: Instituto de Estudios Almerienses 1996, S. 15–35, hier: S. 17.

7 Vgl. dazu ausführlich und im Folgenden Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1974, bes. S. 89–129, vgl. weiterführend auch Ermanno Caldera (Hg.): *Teatro di magia*. 2 Bände. Rom: Bulzoni 1983/1991.

lassen.⁸ Von den Verfechtern der neoklassizistischen Leitkultur werden diese für ein mehr und mehr unterhaltungssüchtiges Massenpublikum gefertigten Aufführungen aufgrund ihrer inszenatorischen Auswüchse und inhaltlichen Unwahrscheinlichkeiten, wie zu erwarten, äußerst negativ bewertet. So schreibt zum Beispiel Leandro Fernández de Moratín 1782 in seiner *Lección Poética (o Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana)* abschätzig über die *comedia de magia*:

Si del todo la pluma desenfrenas,
Date á la magia, forja encantamentos,
Y salgan los diablillos á docenas.
Aquí un palacio vuele por los vientos,
Allí un vejete se transforme en rana
Todo asombro ha de ser, todo portentos.⁹

Unberührt von dieser Kritik bleibt die Nachfrage nach den Magie-Stücken und das Interesse der Zuschauer an besagten Teufeln, Zauberpalästen und märchenhaften Metamorphosen ungebrochen hoch. Aufgrund des immensen Bedarfs an Stoffen kommt es sogar, wie im vorausgehenden Jahrhundert, zu grenzüberschreitenden Entlehnungen und Adaptationen, diesmal aber in entgegengesetzter Richtung, von Frankreich nach Spanien: Die erfolgreichste spanische Genreproduktion ist *La pata de cabra* (1829) des französischstämmigen Juan de Grimaldi, der die populäre melodramatische *féerie Le pied de mouton* (1807) des Franzosen Alphonse Louis Dieudonne Martainville für die heimische Bühne aufbereitet.¹⁰ Die schon im Barock einsetzende Parodie falscher Magie-Experten setzt sich hier in einem letztendlichen Macht- und Ansehensverlust der zum Teil nun impersonalen Zauberei fort.

Auch in Frankreich besitzen magiegeleitete Intrigen im Theater des 18. Jahrhunderts weiterhin eine Heimat. Hier ist es vor allem die auf eine spektakuläre Inszenierung zurückgreifende Oper, die männliche und vor allem weibliche Magierfiguren in ihre Handlungen aufnimmt, wie sich schon am Ende des 17. Jahrhunderts mit den von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault koproduzierten Meisterwerken *Amadis* (1684), *Roland* (1685) und *Armide* (1686) ankündigt. Diese *tragédies mises*

⁸ Vgl. dazu Rafael Gómez Alonso: La comedia de magia como precedente del espectáculo filmico. In: *Historia y Comunicación social* 7 (2002), S. 89–107.

⁹ Leandro Fernández de Moratín: *Lección Poética*. In: *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Ordenada é ilustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Ediciones Atlas 1944, S. 576–580, hier: S. 580.

¹⁰ Vgl. Ermanno Caldera: La última etapa de la comedia de magia. In: Giuseppe Bellini (Hg.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Rom: Bulzoni 1982, S. 247–253.

en musique versetzen die Magie oft in eine ritterlich-höfische Welt und weisen dergestalt bereits auf die französische Mittelalterkonjunktur in der zweiten Hälfte des *Siècle des Lumières* voraus.¹¹ Für den pompösen multimedialen Auftritt als produktiv erweist sich dabei immer wieder die der italienischen Ritterepik entstammende Armida – so belegen es in der Nachfolge von Lullys / Quinaults Vorlage etwa Desmaretts' und Pellegrins *Renaud* (1722) sowie Glucks nach Quinaults Livret entstandene *Armide* (1777) –, aber auch weiterhin die antiken *magas* Medea und Kirke – zum Beispiel in den Opern *Médée et Jason* (1713) von Salomon und Pellegrin wie auch *Scylla et Glaucus* (1746) von Leclair und D'Albaret. Die zauberkundige Protagonistin verliert dabei jedoch von Werk zu Werk immer mehr ihre individuellen Züge und wird, wie sich schon zum Ende der Barockzeit andeutet, zu einer ›collageartigen‹ Figur der ultimativen Magierin amalgamiert.¹² Auch jenseits der hohen Gattung des Musikdramas findet Magie ihren Platz in den massentauglicheren in Mode befindlichen theatralen Genres vom *théâtre merveilleux* bis zum niederen Jahrmarkt- und Boulevardtheater an der Wende des 18. / 19. Jahrhunderts.¹³ Mit dem Herannahen der Romantik nimmt sie teils schauerliche (dem *genre noir* bzw. *gothique* entlehnte), teils märchenhafte Formen an. Und so ergeht sich die Magie, deren eindrucklichster Effekt die Metamorphose ist, im Theater selbst immer wieder in neuen ›wunderbaren‹ Wandlungen.

11 Vgl. dazu ausführlich Anna Isabell Wörsdörfer: *Von heroischen Bürgern, tapferen Rittern und liebenden Hirten. Literarische Mittelalterbilder im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 2016. Der Magie-Aspekt ist in den Mittelalterfiktionen der Aufklärungszeit aber natürlich minimiert oder fehlt ganz.

12 Vgl. Noémie Courtès: Circé, Médée, Armide: la triple figure d'Hécate au XVII^e siècle. In: Véronique Léonard-Roques (Hg.): *Figures mythiques: Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2008, S. 135–149, hier: S. 135.

13 Vgl. zum *théâtre merveilleux* Martial Poirson: Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e–XIX^e siècles). In: Ders. / Jean-François Perrin (Hg.): *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e–XIX^e siècles)*. Paris: Desjonquères 2011, S. 9–58 und Marian Hannah Winter: *Le Théâtre du merveilleux*. Paris: Perrin 1962. Zum Jahrmarktstheater vgl. weiterführend Maurice Albert: *Les théâtres de la foire (1660–1789)*. Genf: Slatkine 1969.

