

**Panorama des iberischen Theaters
des Mittelalters:
Katalonien-Aragon und Kastilien¹**

A) Der Bereich der katalanischen Kultur

Das Gebiet des heutigen Katalonien wurde als erstes der Iberischen Halbinsel in den Bereich der europäischen Kultur integriert; mit jenem «Europa vel Regnum Caroli»² entstand zugleich Katalonien, zunächst als Grenzland des karolingischen Imperiums.³ Dieser Umstand sollte den künstlerischen Äußerungen des Landes eine besondere Originalität verleihen.

Das erste im eigentlichen Sinne europäische Theater entstand in den karolingischen Klöstern unter dem Einfluß einer tiefgreifenden liturgischen Reform, die in den Herrschaftsgebieten Karls des Großen gleichmäßig verbreitet wurde.⁴ So wurde die vereinheitlichte römische Liturgie in den katalanischen Grafschaften im Laufe des 9. Jahrhunderts eingeführt, während sie sich in den anderen Reichen der Halbinsel erst

¹ Übersetzung aus dem Spanischen und Katalanischen von Sabine Sattel. Die portugiesische sowie die galicische Dramatik des Mittelalters wird in diesem Beitrag nicht untersucht.

² Vgl. Denis de ROUGEMONT: *Tres milenios de Europa*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, S. 57. (= *Vingt-huit siècles d'Europe*, Paris: Payot, 1961.)

³ Vgl. Ramon d'ABADAL: «Els primers comtes catalans», in: *Història de Catalunya*, Bd. 2, Barcelona: Vicens Vives-Predeusa, 1991, S. 3-12.

⁴ Vgl. Johan DRUMBL: *Quem quaeritis: teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma: Bulzoni, 1981. DERS. (Hrsg.): *Il teatro medievale*, Bologna: Il Mulino, 1989.

gegen Ende des 11. Jahrhunderts durchsetzen sollte. Damit war die Möglichkeit einer frühzeitigen Beteiligung der katalanischen Kultur an der Entstehung des europäischen Theaters gegeben. In der Tat zeugen Fülle und Originalität der in Katalonien entstandenen liturgischen Dramen, wie Richard Donovan aufzeigt,⁵ von beeindruckenden Aktivitäten im Bereich des Theaters, welche der glänzenden Entfaltung des Theaters unter der katalanisch-aragonesischen Krone im späten Mittelalter den Weg bereiteten.

Zur gleichen Zeit, als die lombardischen Baumeister dazu beitrugen, daß die katalanische Kunst einen eigenständigen Beitrag zum romanischen Baustil leistete, den man den ersten im eigentlichen Sinne europäischen genannt hat,⁶ ließ das Kapitel von Vic zwischen dem Chor und dem Altar der heute größtenteils nicht mehr in der ursprünglichen Bausubstanz erhaltenen romanischen Kathedrale (errichtet unter Bischof Oliba, ca. 971-1046) eine *Visitatio Sepulchri* oder Drama der Auferstehung Christi aufführen, ein ganz neuer Ton im Konzert des europäischen liturgischen Theaters. Wir sprechen von *De Tribus Mariis*, einem rudimentären christlichen Drama, das zum ersten Mal die «profane» Figur des Salbenhändlers aufweist. Besagtem *mercatori iuveni* gelingt es nach einem Lobpreis auf die Vorzüge seiner Ware, Magdalena für ein Goldstück das Öl zu verkaufen, mit dem sie den Körper Jesu salben wird.⁷ Jahre später wird der junge Händler verheiratet

⁵ Richard DONOVAN: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto: P. I. M. S., 1958, und DERS.: «Two Celebrated Centers of Medieval Liturgical Drama: Fleury and Ripoll», in: E. Catherine DUNN (Hrsg.): *The Medieval Drama and its Claudelian Revival*, Washington: Catholic University of America Press, 1970.

⁶ Vgl. Marcel DURLIAT: *L'art roman*, Paris: Mazenod, 1982.

⁷ Text des Ms. 105 des Arxiu Episcopal de Vic (AEV), herausgegeben (und fälschlicherweise dem Kloster Ripoll zugeschrieben) von Josep ROMEU: «Teatro hispánico del período románico», in: *Estudios Escénicos* 9 (1963), S. 9-70. Miquel Gros, Direktor des AEV teilte

und obendrein geizig sein, Magdalena wird mit ihm um den Preis des Salböls feilschen und auf der Bühne wird außerdem der Apotheker - mit Ehefrau, Sohn und schwarzen Sklaven - auftreten, zum Zwecke der größeren Zerstreung und Ergötzung der Gläubigen, die attraktivere religiöse Zeremonien forderten.⁸ Dies war die Geburtsstunde des Schauspiels. Das christliche Drama öffnete dem Alltagsleben seine Türen: die Welt des Handels eroberte mit Hilfe des sich herausbildenden Bürgertums die Bühne.

Das liturgische Drama wurde immer auf dieser «integrierten» Bühne aufgeführt, die das Innere des Kirchenraumes darstellt (ein Raum, der durch seine symbolischen Konnotationen die räumliche Aufteilung während der Aufführungen vorgibt). Es bediente sich der gleichen Elemente wie die Meßfeiern, bevorzugt des Altars, der zum Grab Christi oder Mariae, zur Krippe oder zum Ölberg wurde, je nachdem, um welches Stück es sich handelte.⁹

Das liturgische Drama war immer an den christlichen Meßritus gebunden. Es wurde von Geistlichen oder Meßdienern (Chorknaben) im allgemeinen auf Lateinisch, doch bald auch in der Volkssprache aufgeführt. Die Jahrhunderte hat es trotz der tridentinischen Verbote in einem ununterbrochenen und eigenständigen Prozeß überdauert. Auf Mallorca haben sich zum Beispiel die *actes* der *Tres Maries* oder des *Davalla-*

mir die korrekte Lokalisierung des Dramas in der Kathedrale von Vic mit. Auf *De Tribus Mariis* folgt ein weiteres liturgisches Drama, *Versus de Peregrinis* oder Drama der Pilger von Emaus, beide von Francesc Massip und R. Simó in der Kathedrale von Girona (1989) und der Basilika von Elx (1990) zur Aufführung gebracht.

⁸ Vgl. Higiní ANGLÈS: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: IEC, 1935 (Nachdruck Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988), S. 275.

⁹ Vgl. M. Carme GÓMEZ I MUNTANÉ / Francesc MASSIP: «El drama de l'Assumpció de l'Estany», in: *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València: Generalitat Valenciana, 1986, S. 111-122.

ment de la Creu (zu früheren Zeiten in Dialogform)¹⁰ und der *Cant de la Sibilla* (letzter Überrest des *Ordo Prophetarum*) erhalten, während im Kloster Santa Clara in Gandia (València) noch bis 1865 eine polyphone *Visitatio*, komponiert von S. Francisco de Borja (1510-1572), aufgeführt wurde.¹¹

Es heißt immer wieder, die großen mittelalterlichen Mysterienspiele seien das Ergebnis einer stetigen Entwicklung des liturgischen Theaters. Die Tatsache jedoch, daß während des Mittelalters und später beide Aufführungsweisen voneinander unabhängig existierten, erlaubt es, diese Hypothese in Zweifel zu ziehen.¹² Wahrscheinlich spielten bei der Gestaltung der *Mysterien* jene Spielleute eine entscheidende Rolle, die «per les places e per les carreres e per les corts dels prínceps» (Ramon Llull: *Llibre de contemplació*, CXVIII) Passagen der Heiligen Schrift und Heiligenviten vortrugen, die einzige Form der Spielmannskunst, die Ramon Llull und die mittelalterlichen Moralisten von der Verdammung ausnahmen.¹³ Der Erfolg, den diese «dramatischen» spielmännischen Vorträge vermutlich beim Publikum hatten, hatte eine Intervention des Klerus zur Folge, der nicht nur auf die Handlung der neu entstehenden Schauspiele Einfluß nahm, sondern auch viele der «szenischen» Elemente der Meßfeier beisteuerte.¹⁴

¹⁰ Vgl. G. LLOMPART: «El Davallament a Mallorca, una paralitúrgia medieval», in: *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 1 (1978), S. 109-133.

¹¹ Vgl. Mariano BAIKAULI: «Las obras musicales de S. Francisco de Borja», in: *Razón i Fe* 4 (1902), S. 154-170, S. 273-283.

¹² Vgl. Luigi ALLEGRI: *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, Roma: Laterza, 1988.

¹³ Vgl. Josep HERNANDO: «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», in: Ricard Salvat / Francesc Massip (Hrsg.): *El Teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona: Edicions Universitàries, 1986, S. 23-37 (I. Internationales Symposium für Theatergeschichte, Sitges 1983).

¹⁴ J. F. MASSIP: «Presència dels components de la festa popular en el drama medieval» (Referat über «Das Volkstheater im Mittelalter und

Im Gegensatz zum kirchlichen Drama hat das Mysterienspiel als ein religiöses Volksfest seinen Ursprung auf der Straße und wurde von Laien in der Volkssprache aufgeführt. Nur wenn besagte Aufführung zum Fest *par excellence* einer Gemeinde wird, findet sie in einigen Fällen Einlaß in das Gotteshaus. Obwohl das Mysterienspiel nicht an die Liturgie gebunden ist, nimmt der Klerus bis zum Verbot durch das Konzil von Trient in zunehmendem Maße daran teil. Von da an, verbannt aus dem heiligen Bereich (mit einigen hartnäckig sich haltenden Ausnahmen), kehrt das Fest in die Hände des Volkes zurück.¹⁵

Der österliche Zyklus ist der kraftvollste und fruchtbarste des mittelalterlichen katalanischen Theaters. So sind denn auch der älteste Text (bzw. die ältesten Fragmente) und die ältesten Belege städtischer Schauspiele in katalanischer Sprache dem Drama der Passion Christi zuzurechnen, «l'œuvre essentielle du théâtre catalan», wie Josep Sebastià Pons sagte, «tant à cause de sa diffusion qu'à cause de sa durée et de la matière qu'elle embrasse».¹⁶ Es handelt sich um die Tragödie des neuen geopfert Helden, die sogar andere klassische Mythen wie den von Ödipus in der Person des Antihelden Judas Iskariot aufgreift. Diese Passage war in der ersten katalanischen Passion (13.-14. Jahrhundert) vollständig ausgeführt, sollte dann aber bis zu ihrem Verschwinden in den späteren Versionen immer mehr an Gewicht verlieren.¹⁷

in der Renaissance», gehalten auf dem II. Internationalen Symposium für Theatergeschichte, Barcelona, 1.-5. 7. 1988).

¹⁵ Vgl. F. MASSIP: «Elements de la tradició medieval en el teatre popular català» [auf dem I Congrès sobre els Balls Parlats gehaltener Vortrag (Teatre Popular Català), Tarragona, April 1990].

¹⁶ Josep Sebastià PONS: *La littérature catalane en Roussillon au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Toulouse; Paris: Privat-Didier, 1929, S. 268.

¹⁷ Vgl. Josep ROMEU: «La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal», in: *Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon: Publi-

Die Handlung ist zusammengefaßt die folgende: Judas' Eltern, bestürzt über des Herodes Befehl, alle Kinder unter zwei Jahren töten zu lassen, beschließen, das Kind auf einem Fluß auszusetzen; in fernen Landen wird es gefunden und zum König gebracht, der es in seine Obhut nimmt und aufziehen läßt. Durch einen Zufall tötet Judas seinen eigenen Vater, den er natürlich nicht als solchen erkannte; er flieht, erreicht sein Heimatland und heiratet, ebenfalls ohne es zu wissen, seine Mutter. Der Verbindung entspringen zwei Kinder, doch eines Nachts entdeckt die Frau das Brandmal, das sie (wie bei einem Jungstier) in die Schulter ihres Sohnes, nun ihr Ehemann, einbrannte, bevor sie sich von ihm trennte. Der furchtbare Inzest ist entdeckt. Iskariot fragt Jesus um Rat, der ihn als einen seiner Jünger aufnimmt und zum Verwalter der Güter der Apostelgemeinschaft bestellt. Als Entgelt erhält er außerdem den Zehnten, um seine Frau und seine Kinder unterhalten zu können. Aus diesem Grund wird er später Jesus für 30 Silberlinge verkaufen: der zehnte Teil der 300, die Magdalena für das Salböl zahlen mußte, um die Füße des Erlösers zu waschen und zu salben.¹⁸

Es handelt sich um eines der ersten europäischen Passionsspiele, die tatsächlich mit verschiedenen Schauspielern und einer im eigentlichen Sinne theatralischen Bühnendekoration in Szene gesetzt werden, was einen Fortschritt gegenüber den erzählenden Vorträgen der Spielleute darstellt, von denen uns ebenso eine katalanische Version aus der gleichen Zeit erhalten ist.¹⁹

cations de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure; Fondation Flandreysy-Espérandieu, 1957, S. 68-106.

¹⁸ Siehe J. F. MASSIP: «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», in: *D'Art* 13 (1987), S. 253-268.

¹⁹ Peter COCOZZELLA: «Una documentació inèdita d'un misteri del segle XIV: aportació a l'estudi del drama litúrgic català de l'Edat Mitjana», in: *Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre*, hrsg. von F. CASTELLS, im Druck.

Im 14. Jahrhundert breitet sich das Drama von Golgota auf den Plätzen und Straßen unserer Städte aus: 1355 kam «tota plebs et gens Pollentie» auf dem Marktplatz zusammen, um der Aufführung der Passion beizuwohnen,²⁰ desgleichen 1369 die Einwohner von Vila-Real im Befestigungsgraben der Stadt;²¹ und 1383 in Castelló.²² Auf dem Platz der *Llotja* von Perpinyà wurde ebenso Anfang des 16. Jahrhunderts die Passion in Szene gesetzt und noch heute wird sie alljährlich auf der *Plaça Major* von Verges aufgeführt.²³

Im 15. Jahrhundert erhält dieses Theater Einlaß in den geheiligten Raum des Gotteshauses, als ob die Kirche die außerordentliche Konkurrenz neutralisieren wollte, die derartige Schauspiele zweifellos darstellten, zumal sie vermutlich größeren Zulauf hatten als die religiösen Zeremonien.²⁴ So wurde etwa in den Kathedralen von Lleida, Tarragona oder Girona und in der Kirche Santa Maria in Cervera - mindestens zwischen 1477 und 1545 - von Geistlichen (und einigen Laien) ein mehrtägiger Passionszyklus aufgeführt, im Einklang mit den entsprechenden Abschnitten an jedem Tag der Karwoche.

²⁰ Josep MASSOT I MUNTANER: «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», in: *Estudis Romànics* 11 (1962-67), S. 71; lateinisches Zitat nach Massot i Muntaner.

²¹ José M. DOÑATE SEBASTIA: «Aportación a la historia del teatro (siglos XIV-XVI)», in: *Martínez Ferrando archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Madrid: ANBAA, 1968, S. 149-164.

²² José SÁNCHEZ ADELL: «Castellón de la Plana en la Baja Edad media: Aspectos de la vida urbana», in: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 54 (1978), S. 333-334.

²³ Jordi ROCA I ROVIRA: *La processó de Verges*, Girona: Diputació de Girona, 1986.

²⁴ Vgl. Francesc MASSIP: «La dramatisation de la Passion dans les Pays de langue catalane et le dessin scénique de la Cathédrale de Majorque», in: Akten des *Colloque sur le XV^{ème} siècle*, Perpinyà, 2.-7. Juli 1990, erscheint demnächst in: *Fifteenth Century Studies* (Detroit; Michigan).

Die meisten Texte dieses Zyklus (*Entrada a Jerusalem, La Citació, Passió i Mort, Representació del Davallar de l'Infern, Planys und Davallament de la Creu*) sind erhalten, und zwar in der 1534 von Mossèn Baltasar Sansa und Mossèn Pere Pons (den ersten katalanischen Theaterautoren, deren Texte überliefert sind) angefertigten Niederschrift, bei der sie auf ältere Versionen zurückgriffen.²⁵

Der andere bedeutende Theaterzyklus der katalanischen Literatur hat Mariä Himmelfahrt zum Thema; es handelt sich um drei Stücke, die von herausragender Bedeutung für diese Form des Theaters sind. Zum einen die *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*,²⁶ das älteste vollständig in katalanischer Sprache überlieferte Theaterstück und in Europa eines der ersten mit dieser Thematik. Für das Jahr 1388 ist seine Aufführung auf der *Plaça del Corral* in Tarragona belegt, einem Platz genau über der ehemaligen römischen Arena, die vor 600 Jahren noch stand und deren Struktur man zweifellos für die Inszenierung nutzte. Die Regie- und Bühnenanweisungen verweisen auf fünf verschiedene Bühnenbilder: Hölle und Paradies (entsprechend dem mittelalterlichen szenischen Symbolismus nach Westen bzw. nach Osten ausgerichtet), Marias Haus, Rat der Juden und Grablegung der Jungfrau. Außerdem errichtete man eine *barraca* oder Tribüne für die städtische Prominenz. Alles deutet auf eine *zentral gelegene Bühne* hin, die sowohl von den verschiedenen Szenenbildern des Dramas (wo die Schauspieler jeweils auf ihren Auftritt warten) wie auch von den für das Publikum bestimmten Plätzen umgeben ist, ein orthogonaler Raum also, wie er

²⁵ Augustí DURAN / E. DURAN: *La Passió de Cervera: Misteri del segle XVI*, Barcelona: Curial, 1984.

²⁶ Herausgegeben von J. PIÉ: «Autos sacramentals del segle XIV», in: *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* 1 (1896-1898), S. 673-688 und 726-744. Kritische Ausgabe in: F. MASSIP / A. J. SOBERANAS (Hrsg.): *Teatre Assumpcionista*, Barcelona: Barcino, im Druck (Els Nostres Clàssics).

für die meisten der städtischen Mysterien des Mittelalters typisch ist. Er erlaubt jedem Zuschauer eine praktisch identische Sicht, ohne daß es besonders privilegierte Plätze gäbe.²⁷

Das Himmelfahrts-Mysterium, das während des 15. Jahrhunderts in der Kathedrale von València aufgeführt wurde,²⁸ besitzt den - wenn auch fragmentarischen - Text mit der höchsten poetischen Qualität innerhalb des katalanischsprachigen theatralischen Corpus des Mittelalters. Für die Aufführung nutzte man auf spektakuläre Weise den vorgegebenen Raum, indem die Kuppel des Gotteshauses zum Himmel wurde, von dem die himmlischen Personen in wagemutigen Flügen mit Hilfe einer raffinierten Maschinerie herabschwebten, wobei der *araceli* eine besondere Erwähnung verdient, der bereits 1418 in Barcelona für eine gewisse *Representació de la Sibilla ab l'Emperador* und in València selbst mit einer detaillierten Beschreibung 1440 für eine ähnliche Aufführung in der Weihnachtsnacht belegt ist.²⁹ Nach dem Vorbild dieses Mysterienspiels fand in der Kathedrale von Lleida ab 1497 ein Schau-

²⁷ Vgl. J. F. MASSIP: *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona: Edicions 62, 1984.

²⁸ Herausgegeben von Manuel SANCHIS GUARNER: «El Misteri assumpcionista de la Catedral de València», in: *Bulleti de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (BRABLB)* 32 (1967-68), S. 97-112.

²⁹ Ähnliche Flugmaschinen erschienen in einer anderen berühmten valencianischen «Theaterzeremonie»: in der *Palometa*, welche die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Apostel (Pfingsten) evozierte, ein Stück, das in der Kathedrale von Lleida bereits im 13. Jahrhundert aufgeführt wurde; eine Tradition, die kürzlich (6. März 1991) anlässlich des *I Congrés de la Seu Vella de Lleida* von Francisc MASSIP und Ramon SIMÓ wiederaufgenommen wurde; vgl. das Programmheft von Francisc MASSIP: «La Colometa: cerimònia litúrgica medieval», Lleida: Patronat de la Seu Vella, 1991; zu Einzelheiten s. Francisc MASSIP: «Actos dramáticos de Pentecostés en la España medieval», in: *Akten des IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1.-5. Oktober 1991, im Druck.

spiel mit der gleichen Thematik und ebenfalls unter Verwendung von Flugmaschinen statt.³⁰

Das dritte Himmelfahrtsdrama ist das *Misteri d'Elx* (auch *Festa d'Elx*), das seit dem Ende des 15. Jahrhunderts (bzw. Anfang des 16.) bis heute jeden Sommer in der *Basilica de Santa Maria* der Stadt Elx aufgeführt wird und die einzige ununterbrochen lebendig gebliebene Tradition eines authentischen mittelalterlichen Schauspiels darstellt.³¹ In dieser außergewöhnlichen Aufführung können wir die wesentlichen Merkmale des mittelalterlichen religiösen Dramas in eigener Anschauung erleben: in dem durchgängig gesungenen Stück werden dem liturgischen und trobadoresken Repertoire angehörende Melodien aufgegriffen, obwohl fast keine neuen Kompositionen verwendet werden; die prachtvolle Bühnenausstattung ist klassischen Ursprungs und darauf gerichtet, die Aufmerksamkeit visuell zu fesseln; die Darsteller sind ausschließlich Männer und in den bedeutendsten Rollen Geistliche; der Direktor ist auf der Bühne anwesend, um den Einsatz für die Auftritte zu geben und zu helfen, wenn einer sich nicht an den Text oder die Tonlage des Gesangs erinnert; schließlich wird wie bei den meisten der in einem Kirchenraum aufgeführten Dramen der gesamte architektonische Bereich für die szenische Umsetzung genutzt. Wenn auch einige Bereiche wie der Altarraum und das Kreuzschiff bevorzugt werden, wo ein großes Podium errichtet ist, auf dem die Mehrzahl der Szenen

³⁰ Vgl. J. ROMEU: «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», in: *Miscehània Aramon i Serra*, Barcelona 1984 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes; 4), S. 239-278.

³¹ *Consueta de 1709*, Faksimileausgabe und kritische Studien der *Festa d'Elx*, Textstudie von J. F. MASSIP und Musikstudie von M. C. GOMEZ, València: Generalitat Valenciana, 1986. Für den deutschsprachigen Bereich vgl. auch: Götz Volker NALEPPA: *Frühformen des religiösen Theaters in Spanien: ihre Entwicklung und Überreste in der Gegenwart* («Loa» von La Alberca), Berlin: Freie Universität, 1970.

spielen, so werden doch auch andere Zonen einbezogen, wie das Zentrum des Schiffs und sogar (bzw. mit besonderer Vorliebe) die Decke (in Elx eine große, mit einem Tuch bespannte Kuppel, die den Himmel darstellt), wodurch die für die mittelalterlichen Theateraufführungen charakteristische Gleichzeitigkeit erreicht wird. Außerdem muß die Dimension eines kollektiven Fests betont werden, ein wesentliches Identitätsmerkmal des mittelalterlichen Theaters, da hierdurch die Zuschauer notwendig in den Ablauf miteinbezogen sind. Das Publikum interveniert beim *Einzug in Jerusalem* und dem *Kreuzweg* der Passionsspiele, bei *Mariens Grablegung* und der *Anbetung des Jesuskindes*; es ißt von dem vermehrten Brot während der *Bergpredigt* und trinkt das wunderbar in Wein verwandelte Wasser der *Hochzeit zu Kanaan*, um das Wunder zu erleben und zu bestätigen, es schimpft und schmäht die jüdischen Bösewichte, jubelt dem Guten zu und erschrickt und schreit wie im Marionettentheater, wenn die Teufel die Hörner aus dem Höllenschlund strecken.³²

Was den Weihnachtszyklus angeht, so gestalten die wenigen aus dieser Zeit überlieferten Texte drei verschiedene Handlungsstränge:

- a) die Prophezeiung der Sibylle gegenüber dem römischen Kaiser (Augustus) über die Ankunft des Messias (in der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Aufführung *Lo fet de la Sibilla e de l'Emperador Sèsar en les matinas de Nadal*³³ schließt sich die Ankündigung des Jüngsten Gerichts, d. h. der *Cant de la Sibilla* an);

³² Siehe Francesc MASSIP: *La Festa d'Elx i els Misteris medievals*, Alacant: Institut Juan Gil Albert; Ajuntament d'Elx, 1991, 125 Tafeln.

³³ J. MASSOT: «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», in: *Estudis Romànics* 11 (1962-67), S. 39; ein Text, den wir während des Schauspiels *Breviari de les Vetilles de Nadal* (Basilica de Terrassa, 1989) inszenieren konnten.

- b) Darstellung der Geburt und Anbetung Jesu (einschließlich der Zweifel des Heiligen Josef an den Umständen der Schwangerschaft Marias, eine meist mit einem kräftigen Schuß an volkstümlicher Komik dargebotene Szene, wie etwa in dem Fragment aus dem 15. Jahrhundert *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor*),³⁴ der Anbetung der Hirten und der Könige; und schließlich
- c) Herodes' Zorn und der von ihm angeordnete Mord an den Kindern mit der darauf folgenden Flucht nach Ägypten (wie sie in dem valencianischen *Misteri del Rei Herodes*³⁵ erscheint); eine Sequenz, die im allgemeinen von komischen oder derben Effekten durchsetzt ist, vor allem bei der Enthauptung der Kinder, die man entweder mit an die Hälse der Kinder gebundenen Säcken voller Röteln darstellte, welche die Soldaten mit ihren Waffen zerplatzen ließen, oder mit in gefärbtes Wasser getauchten Schwertern (wie heute noch in Morella) oder unter Schlägen mit Knüppeln aus Karton oder Pergament.³⁶

Aus Mallorca kommen fünf *Consuetes per la nit de Nadal* und zwei der drei *Reys de Orient* (bereits 16. Jahrhundert),³⁷ welche die verschiedenen Handlungsstränge zusammenfassen und eine dauerhafte volkstümliche Tradition begründen, die in *La Adoració dels Reis Mags*³⁸ weiterlebt, einem der mittel-

³⁴ Francesc CARRERAS CANDI: «Lo passament de la Verge Maria (llibret talismà del segle XV)», in: *BRALB* 10 (1921-22), S. 211-212.

³⁵ Hermenegild CORBATO: «Los Misterios del Corpus de Valencia», in: *University of California Publications in Modern Philology* 16/1 (1932/33), S. 113-134.

³⁶ Vgl. Jacques HEERS: «El niño mártir: los Inocentes», in: *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona: Península, 1988, S. 106-111. (= *Fêtes de fous et Carnavals*, 1983).

³⁷ Herausgegeben und übersetzt wurden diese Dramen von Ferran HUERTA und G. CENOZ I DE L'AGUILA: *Teatre de Nadal*, Barcelona: Barcino, im Druck (Els Nostres Clàssics).

³⁸ Vgl. Albert G. HAUF: «'La Adoració dels Reis Magos'», in: *Randa*

alterlichen Bühnentechnik treu gebliebenen Stück, in dem der Kaiser, der mit der Sibylle einen Dialog führt, Herodes selbst ist.

Dem hagiographischen Zyklus zugehörige Texte sind abgesehen von den rudimentären *Epístolas farcitas* erst aus dem 16. Jahrhundert überliefert, wenn sie auch der mittelalterlichen Tradition folgend aufgeführt werden; sie weisen Personen aus dem Alltagsleben, vor allem städtische Gestalten, auf, und geben den Schauspielern mehr Gelegenheit zur Differenzierung der Charaktere. Unter den elf Stücken, die Josep Romeu zusammengestellt hat,³⁹ befinden sich einige besonders komplexe, die in der Kirche oder auf der Straße mit großzügig angelegten, gleichzeitigen Bühnenbildern aufgeführt wurden. So etwa das *Misteri de Santa Agata*,⁴⁰ mit zwei Podien und zwei weiteren Spielorten, das die Welt der Kuppel und des Bordells in Szene setzte, sowie die blutige Szene der Folterung der Heiligen (eine Abfolge mehr oder weniger ansehnlicher Effekte); des weiteren das *Misteri de Sant Eudald* mit vier Bühnen und mindestens vier weiteren Spielorten, oder die *Consueta de Sant Crispi i Sant Crispinià*, der Schutzheiligen der Schuster, die eine beachtliche dramatische Reife vorweist und in der drei großflächige, untereinander durch Laufstege und Korridore verbundene Bühnen sowie alle Arten von Effekten verwandt wurden.

Von den sieben von Ferran Huerta herausgegebenen späten Stücken des alttestamentarischen Zyklus⁴¹ verdient das

10 (1980), S. 177-185.

³⁹ Josep ROMEU: *Teatre Hagiogràfic*, 3 Bde., Barcelona: Barcino, 1957 (Els Nostres Clàssics; 79, 80, 81-82).

⁴⁰ Vgl. Luís QUIRANTE: «La ciudad en el templo: la 'Consueta de Santa Agata'», in: *VI Triennial Colloquium: International Society for the Study of Medieval Theatre*, Lancaster, 13.-19. Juli 1989, bisher unveröffentlichtes Typoskript, S. 174-181.

⁴¹ Ferran HUERTA: *Teatre Bíblic: Antic Testament*, Barcelona: Barcino, 1976 (Els Nostres Clàssics; 109-110).

berühmte *Misteri d'Adam i Eva* eine besondere Erwähnung, das während der Fronleichnamsprozession in València auf einem Wagen von einem gewissen bühnentechnischen Aufwand aufgeführt wurde, da auf dem Wagen ein Himmel aufgebaut war, von dem Gott Vater in einem *araceli* hinabschwebte.⁴² Das Fronleichnamsfest, das seit dem 14. Jahrhundert im iberischen Raum Verbreitung findet, trägt zur Entwicklung eines neuen Theatertyps, dem Prozessionsdrama, bei. Es ist durch eine lineare, durch die Straßen und Plätze der Stadt vorgegebene 'Bühne' charakterisiert und kombiniert die Auf- führung an festen Spielorten mit der Bewegung, je nachdem, ob auf den an zentralen Plätzen der Stadt errichteten Podien oder auf einem der an den Zuschauern vorbeiziehenden Wagen gespielt wird.

Das mittelalterliche Publikum verlangte nach visuellen Spektakeln und war jederzeit bereit, sich von irgendeinem Trugbild verführen zu lassen, ein lärmendes und zu Scherzen aufgelegtes Publikum, aber ebenso fähig, sich von dem Schauspiel anrühren und faszinieren zu lassen. Obwohl es gewohnt war, öffentlichen Hinrichtungen beizuwohnen, schauderte es immer noch vor Entsetzen beim Anblick des Bluts, das dem Gekreuzigten aus der Brust floß, wenn Longinos Lanze sie durchstieß, und das doch nichts weiter war als gefärbtes Öl aus einem Fläschchen, das geschickt zwischen den Falten des Kostüms des Jesus-Darstellers verborgen war, wie es von den Passionsspielen des 14. Jahrhunderts in Vila-Real oder Castelló bekannt ist. Natürlich gab es auch immer die eine oder andere aufgeweckte Zuschauerin, die sich des Tricks zu bedie-

⁴² Am 9. Oktober 1989 hatten wir die Gelegenheit, dieses wunderbare Stück auf der Plaça de la Verge zu inszenieren. Anlaß war der 750. Jahrestag der Eroberung Valencias durch Jaume I. Vgl. Francesc MASSIP: *Imatge dels Misteris del Corpus* (=Programm des Schauspiels «Misteri i Festa»), València: Generalitat Valenciana, 1989.

nen wußte, um eine verlorene Jungfräulichkeit vorzutäuschen...⁴³

Auch heute noch fesseln die übernatürlichen Erscheinungen, mit denen die *Festa d'Elx* bestückt ist, den langjährigen Zuschauer wie den Neuling, vor allem dann, wenn die glänzende Wolke oder *mangrana* («Granatapfel») sich öffnet (während sie von der Kuppel herabschwebt), um den göttlichen Boten zu zeigen. Eine Erfindung, die erstmalig für eines der berühmtesten höfischen Spektakel belegt ist: bei den Krönungsfeierlichkeiten für Martí l'Humà 1399 im Palau de la Aljaferia in Saragossa schwebte der Engel in einer mechanischen Wolke herab, um dem Monarchen Wein und Kirschen zu reichen. Anlässlich der Krönung Ferran d'Antequeras im Jahre 1414 stieg in der Wolke außerdem eine Personifikation des Todes mit herab, die auf Wunsch des Herzogs von Gandia und des Herrschers selbst Mossèn Borra einen üblen Streich spielte, indem sie ihn mit der Maschine in die Höhe hob, wobei der Hofnarr vor Schreck in die Hosen machte, was auch die edlen Häupter der geladenen Gäste zu spüren bekamen.⁴⁴ Es ist durchaus möglich, daß die originale Bühnenmaschinerie ein Werk des Malers Lluís Borrassà ist, der 1388 an der Vorbereitung der Krönungsfeierlichkeiten für Joan I beteiligt war und zwischen 1397 und 1400 die Inszenierung verschiedener *entremesos* besorgte.⁴⁵ In Florenz entwarf wenige

⁴³ J. F. MASSIP: «A Note of Medieval Staging Techniques in the Catalan Lands and Their Survival in the 'Mystery of Elx': Theatrical Illusions», in: *Le Théâtre et la Cité dans l'Europe médiévale*, Actes du V^{ème} Colloque International de la S.I.T.M., Perpinyà 1986, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1988, S. 555-566; «Notes on Medieval Staging Techniques in the Catalan Countries», in: *Catalonian Review* 2 (1989), S. 108-123 (mit 7 Tafeln).

⁴⁴ J. F. MASSIP: «La maquinària aèria del Misteri d'Elx en el context escenotècnic medieval», in: *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, Bd. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, S. 73-97.

⁴⁵ Zu diesem Thema verfügen wir über eine reichhaltige Dokumenta-

Jahre später Brunelleschi selbst das Bühnenbild bestimmter prunkvoller Aufführungen. Auf dieselbe Weise beteiligte sich Lluís Dalmau 1453 an der Erneuerung der in Barcelona zu Fronleichnam aufgeführten *entremesos*, Bernat und Jaume Serra 1428 und 1448 an denen in Tortosa.⁴⁶ Die Mitwirkung bildender Künstler an den mittelalterlichen Bühnengestaltungen ist - abgesehen davon, daß sie nahelag - für ganz Europa recht gut belegt. So wäre etwa Jean Fouquet als ein weiteres herausragendes Beispiel zu nennen.⁴⁷

Die Besonderheit der höfischen Aufführungen beruht auf der Notwendigkeit einer neuen räumlichen Typologie, die so konzipiert war, daß sie die Sicht des Monarchen begünstigte. Es handelt sich hierbei um die sogenannte *parataktische Bühne*, die eindeutig dem Zuschauer gegenüber plaziert ist und die moderne Bühne (*all'italiana*) vorbereiten sollte.⁴⁸ Jedoch ist fast keiner der Texte dieses profanen Theaters erhalten geblieben. Wir wissen lediglich, daß Joan Belluga «molts bells e propis» *entremesos* schrieb, um König Martí 1402 in València zu empfangen und daß man 1415 dem ersten Trastámara anlässlich seines Einzugs in diese Stadt mehrere Stücke darbrachte: *La Divisa del senyor Rey*, *Les set cadires*, *Les set edats*, *El Verger*, *La Torre* oder *La visió de mestre Vicent*, jeweils von Joan Sist verfaßt und von Pérez de Pastrana ver-

tion und bereiten gerade eine detailliertere Studie vor.

⁴⁶ Vgl. F. MASSIP: «Elements teatrals de la Processó del Corpus de Tortosa (segles XIV-XVII)», in: *Miscel·lània Jordi Carbonell*, Bd. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, im Druck.

⁴⁷ Vgl. Jonathan BECK: «Sainte Apolline: l'image d'un spectacle, le spectacle d'une image», in: *XXXII Colloque International d'Études Humanistes: Spectacle et Image*, Université de Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin - 8 juillet 1989, im Druck.

⁴⁸ J. F. MASSIP: «La mise-en-scène en el teatre medieval català», in: *Zeitschrift für Katalanistik* 1 (1988), S. 157-167.

tont.⁴⁹ Auch Enric de Villena scheint selbst einige *entremesos* für die Krönung des erwähnten Fernando verfaßt zu haben.⁵⁰ Es bleiben uns allein einige wenige, beim Einzug Joan II in València (1459) und dem Isabels der Katholischen in Barcelona (1481) vorgesungene *cobles*. Erst wieder zu Anfang des 16. Jahrhunderts wird man am kastilisch geprägten Hof der Königin Germana de Foix einige zweisprachige Farcen vorfinden können, die in ihren katalanischen Teilen eine reiche Theatertradition durchscheinen lassen, die im damaligen València lebendig war, später an Bedeutung verlor, aber den Kern des neuen hispanischen Theaters des *Siglo de Oro* darstellen sollte. Dies gilt für *La Vesita* (ca. 1525) von Joan Ferrandis de Heredia, von den valencianischen Farcen aus *El Cortesano* (1535) von Lluís de Milà oder von den katalanischsprachigen Passagen der vielsprachigen *Seraphina* (ca. 1514) von Torres Naharro.⁵¹

In einen eher volkstümlichen Bereich gehört die fragmentarische *Farsa d'En Cornei* (so benannt von Josep Romeu,

⁴⁹ *Dietari del Capellà d'Anfòs el Magnànim*, hrsg. von J. SANCHIS SIVERA, València 1932, S. 109-112 und dazugehörige Fußnote; vgl. Francesc Massip: «El repertorio musical en el teatro catalán del Medioevo», in: *Revista de Musicología* 10/3 (1988), S. 721-752.

⁵⁰ Vgl. Pedro M. CATEDRA: «Escolios teatrales de Enrique de Villena», in: *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Catedra, 1983, S. 127-136.

⁵¹ J. F. MASSIP: «El teatre profà del segle XVI en l'àmbit de la cultura catalana», in: *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona: Edicions Universitàries, 1986, S. 249-261. Darin inbegriffen die kritische Ausgabe der zur Aufführung des Stücks *Lo Canonge Ester convida festes* (S. 263-297) durch die Theatergruppe des Institut d'Experimentació Teatral der Universität Barcelona unter der Leitung von J. F. Massip und R. Simó (1983-84). Siehe vor allem die Studien von J. Lluís SIRERA: «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», in: *Edad de Oro* 5 (1986), S. 247-270, und «El teatro en la Corte de los Duques de Calabria», in: *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, I, València: Institució Alfons el Magnànim, 1984, S. 259-279.

dem Herausgeber dieser Stücke),⁵² während die beiden äußerst kurzen Dialoge des *Cancionero de Hija* (*Los requiebros de Urgel*) wohl dem Repertoire eines fahrenden Komödianten zuzurechnen sind. Nichtsdestotrotz finden wir Zeugnisse der Feste und der authentischen Spektakel des Volkes in den fest in der Tradition verwurzelten Bräuchen wie dem Karneval und der *Patum* von Berga.⁵³

B) Der Bereich der kastilischen Kultur

Im Kontrast zu dem bisher Gesagten steht die überraschende Tatsache, daß eine Kultur wie die kastilische, die in der Moderne eine mit anderen europäischen Literaturen durchaus vergleichbare Theaterliteratur hervorbrachte, ein so dürftiges Panorama an mittelalterlichem Theater bietet. Das hartnäckige Festhalten am mozarabischen Ritus, der keine Tropen entwickelte, verhinderte jegliche Neuerung im Bereich des liturgischen Dramas, das in eben diesen poetischen Einschüben seinen Ursprung hat. Lediglich zwei liturgische Dramen sind aus der Zeit vor 1400 erhalten, wobei das von Silos eine Kopie eines italienischen Manuskripts ist und nie aufgeführt wurde; das von Santiago, das mit Sicherheit aus Ripoll stammt, kam zur Aufführung, möglicherweise unter dem

⁵² Josep ROMEU: *Teatre profà*, 2 Bde., Barcelona: Barcino, 1962 (Els Nostres Clàssics; 88-89).

⁵³ Vgl. Julio CARO BAROJA: *El Carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid: Taurus, 1965; DERS.: *La estación del amor (fiestas populares de Mayo a San Juan)*, Madrid: Taurus, 1979; DERS.: *El estío festivo (fiestas populares de verano)*, Madrid: Taurus, 1984; Claude GAIGNEBET: *El Carnaval: ensayos de mitología popular*, Barcelona: Alta Fulla, 1984; «El Carnestoltes», Dossier der Zeitschrift *L'Avenç* 24 (1980), S. 22-44; Joan AMADES: *Costumari Català*, 5 Bde., Barcelona: Salvat, 1950-1956; DERS.: *La Patum de Berga*, Barcelona 1932; Josep ARMENGOU I FELIU: *La Patum de Berga: compilació de les dades històriques amb suplement dels ballets de la Patum*, Berga: Museu Municipal, 1973.

Druck der auswärtigen Pilger, die derartige Dramatisierungen gut kannten. Andererseits wurde der römische Ritus nach seiner Einführung 1080 vor allem von cluniaszensischen Mönchen verbreitet, die den liturgischen Dramatisierungen wenig zugeneigt waren, während der hispanische Klerus selbst sich gegen die Reform sträubte und dazu neigte, nur die nötigsten Zeremonien zu übernehmen.

Dagegen ist im kastilischen Bereich das einzige vollständig in Versform verfaßte Theaterstück aus dem 12. Jahrhundert erhalten, das außerdem als erstes in Europa die Epiphanie in der Volkssprache aufführt. Es handelt sich um die *Representación de los Reyes Magos* (keinesfalls ein *Auto*),⁵⁴ das in der Kathedrale von Toledo zur Aufführung gebracht wurde, allen Anzeichen nach die Übersetzung eines Originals aus der Gascogne oder dem katalanischsprachigen Gebiet, was an der Unregelmäßigkeit der Reime im Kastilischen deutlich wird, die bei einer Rückübersetzung ins Gascognische oder Katalanische perfekt übereinstimmen.⁵⁵ Dem sei lediglich noch hinzugefügt, daß eine der ersten liturgischen Erwähnungen der drei Weisen mit ihrem Namen in einem Manuskript aus Ripoll aus dem 10. Jahrhundert auftaucht: «Tres magi adsunt: Baldasar, Gaspar, Melchior». Andererseits war die Stadt Toledo seit der Eroberung 1085 nicht nur von Mozarabern und Kastiliern bewohnt, sondern auch von «franchi» (Okzitanen, Katalanen, Franzosen); der erste Erzbischof Toledos war der Gascogner Bernard de Sédirac. Wie dem auch sei, wir haben es mit einem bedeutenden Stück zu tun, nicht nur was sein Alter angeht, sondern auch bezüglich der seltenen Perfektion in

⁵⁴ «Auto de los Reyes Magos», in: *Textos medievales españoles*, hrsg. von R. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid: Espasa-Calpe, 1976, S. 171-177.

⁵⁵ Vgl. Maxim P. A. M. KERKHOF: «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del 'Auto de los Reyes Magos'», in: *Bulletin Hispanique* 81 (1979), S. 281-288; und Rafael LAPESA: «Mozárabe y catalán o gascón en el 'Auto de los Reyes Magos'», in: *Miscel·lania Aramon i Serra*, Bd. 3, Barcelona: Curial, 1983, S. 277-294.

seinem kunstvoll geknüpften Aufbau und der psychologischen Tiefe seiner Figuren, eine absolute Ausnahme unter den aus dieser Zeit in Europa erhaltenen Texten. Es besteht aus fünf linear angeordneten Sequenzen. In der ersten - unterteilt in drei Monologe - entdecken die drei Könige, gute Astrologen, unabhängig voneinander einen seltsamen Stern am Himmel. Über die Darstellung dieser Szene auf der Bühne ist uns nichts bekannt, aber vielleicht verwandte man dafür den künstlichen, an einem Seil hinabgleitenden Stern, der bereits in den ältesten *Ordines Stellae* sowie in der Aufführung unter Lucas de Iranzo 1462 in Jaen auftaucht.⁵⁶ In der zweiten Szene befinden sich die drei Weisen auf dem Weg nach Betlehem und überlegen, wie sie herausfinden können, ob es sich tatsächlich um den von Gott gesandten Messias handelt: wenn er das dargebotene Gold annimmt, ist er ein irdischer Herrscher, empfängt er die Myrrhe, ist er ein Sterblicher, nimmt er jedoch nur den Weihrauch, so ist er der himmlische König. Im folgenden Akt besuchen sie Herodes, berichten ihm von dem Wunder, woraufhin er sie bittet, ihn zu benachrichtigen, sobald sie das Kind fänden. In der vierten Szene tritt Herodes auf, zeigt sich in einem Monolog fest entschlossen, keinen König über sich zu dulden, und bestellt seine Weisen zu sich. Die letzte Szene zeigt die höfischen Gelehrten, die dem Herrscher eine Antwort schuldig bleiben. Manch einer spekuliert über eine mögliche Fortsetzung mit der Anbetung durch die drei Weisen und vielleicht der Enthauptung der Kinder. Es gibt jedoch keinen weiteren Hinweis auf eine Unvollständigkeit als das abrupte Ende, das bewußt gesetzt zu sein scheint.⁵⁷ Ein abrupter Einschnitt zeigt sich auch in der Kontinuität des kastilischen Thea-

⁵⁶ *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, hrsg. von Juan de MATA CARRIAZO, Madrid: Espasa-Calpe, 1940, S. 71-72 (Colección de Crónicas Españolas; 3).

⁵⁷ Ronald E. SURTZ: «El teatro en la Edad Media», in: *Historia del Teatro en España*, 1, Madrid: Taurus, 1984, S. 61-154.

ters. Bis ins 15. Jahrhundert liegen keine weiteren Hinweise auf Dramen vor und die, die dann auftauchen, haben erneut Toledo zum Hintergrund. Es ist jedoch etwas anderes, ob man von einer spärlichen oder von einer gar nicht existierenden Produktion ausgeht. Eine systematische Durchforstung der lokalen und verstreut liegenden Archive förderte wahrscheinlich die eine oder andere Überraschung zu Tage; ein großer Teil der Überlieferung wurde bis vor kurzem leider im Winter buchstäblich verheizt.

Für das toledanische Fronleichnamsfest gibt es bereits seit dem Jahre 1418 Hinweise auf dramatische Aufführungen unter Verwendung von «cadahalsos» und «carretas en que yvan algunas imágenes» während der Prozession. Zwischen 1454 und 1461 beauftragt das Kapitel der Kathedrale Alfonso Martínez, Erzpriester von Talavera, nicht nur mit der Organisation der Fronleichnamsprozession, sondern auch mit der Ausrichtung anderer Festivitäten. Von diesem Moment an mehren sich die Hinweise auf dramatische Aufführungen. Der Autor unternahm, wie in seinem *Corbacho* (1438) nachzulesen, zwischen 1419 und 1450 längere Reisen in katalanisches Gebiet, besonders nach Barcelona, Tortosa und València. Es ist also nicht verwunderlich, daß er die visuelle Erfahrung der prachtvollen Spektakel, die in solcher Häufigkeit in den Städten der katalanisch-aragonesischen Krone aufgeführt wurden, zugrundelegte, als es galt, die toledanischen Feierlichkeiten vorzubereiten. Im August 1461 leitete er zum Beispiel eine *Representación de Nuestra Señora de la Asunción* (die erste für Kastilien belegte) aus Anlaß des Aufenthalts König Enriques IV, die in der Fronleichnamsprozession von 1493 wieder auftaucht. Der Erzpriester erhält 2000 Maravedis, um das erwähnte Spektakel zu veranstalten.⁵⁸ Es ist also möglich, daß er den Text ver-

⁵⁸ C. TORROJA / M. RIVAS: *Teatro en Toledo en el siglo XV: 'Auto de la Pasión' de Alonso del Campo*, Anejo 35 del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid 1977, S. 30.

faßte und zugleich die Inszenierung leitete, wahrscheinlich mit den katalanischen Himmelfahrtsmysterien, insbesondere dem als vorbildlich geltenden der Kathedrale von València, vor Augen. Das älteste in kastilischer Sprache erhaltene *Auto* über Marias Tod und Himmelfahrt wurde 1510 in Cubas bei Toledo aufgeführt.⁵⁹

Wenn während des toledanischen Fronleichnamfestes die Himmelfahrt Christi mit komplizierten Maschinerien dargestellt werden soll, so wird dies valencianischen Bühnentechnikern anvertraut. Die Dramen wie die Bühnentechnik werden also ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in Kastilien vor dem Hintergrund der katalanisch-valencianischen Praxis eingeführt. Nicht umsonst reisen ebenso die ersten Theaterautoren der Renaissance (Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega) nach València, um die intensive und jahrhundertealte Tradition der dortigen, fest im Volk verwurzelten Schauspielpraxis aus eigener Anschauung zu erleben.

Ein anderer Leiter des Fronleichnamfestes in Toledo zwischen 1481 und 1499, Alonso del Campo, hatte mit der Überlieferung seiner Texte mehr Glück als sein Vorgänger: das *Auto de la Pasión*, das «Drehbuch» eines *Auto del Emperador* und weitere ihm zugeschriebene Fragmente sind erhalten.⁶⁰

Die Weihnachtsfrühmette in der Kathedrale von Toledo wurde von dem seit 1500 für den kastilischsprachigen Bereich belegten «Gesang der Sibylle» feierlich begleitet, eine noch im 18. Jahrhundert lebendige Praxis. Davon müssen wir jedoch endgültig den angeblichen dramatischen Dialog zwischen elf Sibyllen in der Kathedrale von Córdoba ausnehmen, der nichts

⁵⁹ Ronald E. SURTZ: 'El libro del Conorte' and the Early Castilian Theatre, Barcelona: Puvill, 1982.

⁶⁰ Hrsg. von C. TORROJA / M. RIVAS, in: *Teatro en Toledo en el siglo XV: 'Auto de la Pasión' de Alonso del Campo*, Anejo 35 del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid 1977, S. 159-184.

weiter als eine schulmäßige Kopie bestimmter scholastischer Diskussionen ohne jegliche dramatische Charakteristika ist.⁶¹

Das erste kastilische Drama eines namentlich bekannten Autors ist die *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, verfaßt von Gómez Manrique zwischen 1476 und 1481. Es enthält den erwähnten Zweifel Josefs, die Verkündigung an und die Anbetung durch die Hirten, schließt jedoch mit einer allegorischen Episode der Beschimpfung des Kindes als Ankündigung seiner Passion.⁶² Ein weihnachtliches Stück, das zweifellos zahlreiche Vorläufer besaß, besonders in ländlichen Gebieten, dessen Bevölkerung in mündlicher Tradition ähnliche Dramen mit einer für das Mittelalter typischen Inszenierung zu bewahren wußte, wie etwa die leonesischen *Pastoradas* zeigen.⁶³

Vom Ende des 15. Jahrhunderts ist ein *Auto de la huída a Egipto* erhalten. Schließlich sind viele Stücke des *Código de Autos Viejos* (bereits 16. Jahrhundert) noch der mittelalterlichen Darstellungsweise verpflichtet.⁶⁴

⁶¹ Feliciano DELGADO: «Las profecías de sibilas en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional», in: *Revista de Filología Española* 67 (1987), S. 77-87. In diesem Aufsatz weist der Autor auf den Fehler von José LOPEZ YEPES hin: «Una 'Representación de las sibilas' y un 'Planctus Passionis' del Ms. 80 de la Catedral de Córdoba», in: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 80 (1977), S. 545-568.

⁶² Eugen KOHLER: *Sieben spanische Eklogen*, Dresden: Gesellschaft für romanische Literatur, 1911; sowie Harry SIEBER: «Dramatic Symetry in Gómez Manrique's 'La representación del Nacimiento de Nuestro Señor'», in: *Hispanic Review* 33 (1965), S. 118-135.

⁶³ Maximiano TRAPERO / Lothar SIEMENS: *La Pastorada leonesa: una pervivencia del teatro medieval*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982.

⁶⁴ Léo ROUANET: *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 Bde., Madrid: Biblioteca Hispánica, 1901. Siehe auch die jüngste Studie von Mercedes de los REYES PEÑA: *El 'Código de Autos Viejos': un estudio de historia literaria*, 3 Bde., Sevilla: Alfar, 1988.

Das katalanische Theater im Mittelalter: Texte und Ausgaben

Ich ergänze die von Pere Bohigas vorgelegte Liste: Pere BOHIGAS: «Notes sobre l'antic teatre català», in: DERS.: *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, S. 320-348.

Bedauerlich ist, daß Konrad SCHOELL in seiner Zusammenfassung des mittelalterlichen Theaters der iberischen Halbinsel («Juan de la Encina: écloga en recuesta de unos amores», in: Volker ROLOFF / Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (Hrsg.): *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1988, S. 10-11) in keiner Weise des reichen mittelalterlichen Theaters in katalanischer Sprache gedenkt, was auch auf F. GONZALEZ OLLÉ: «Die Anfänge des spanischen Theaters», in: Klaus PÖRTL (Hrsg.): *Das spanische Theater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 30-90, zutrifft. Diesbezügliche Anmerkungen enthalten die Beiträge «Consueta», «Misteri», «Mysterienspiel», «Pastorets» und «Farce» in: Rainer HESS / Gustav SIEBENMANN / M. FRAUENRATH / Tilbert Dídac STEGMANN (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, Tübingen: Francke, 1989 (UTB; 1373). Man sollte auch die Publikation des Beitrags von Horst HINA abwarten: «Katalanisches Theater des Mittelalters», in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* (GRLMA), im Druck.

1. Drei einem *Misteri de la Passió* zugehörige Fragmente (Anfang 14. Jh., vor 1345 vollständig ins Provenzalische übersetzt: vgl. W. SHEPARD: *La Passion provençale du manuscrit Didot: Mystère du XIVe siècle*, Paris 1928); aus dem Königreich Mallorca drei Fragmente: eines aus Illa (Rosselló), hrsg. von P. VIDAL: «Note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'un fragment de mystère du XIVe siècle», in: *Revue des Langues Romanes* 32

(1888), S. 339-348, zwei weitere von der Insel Mallorca, hrsg. von J. M. QUADRADO: «Un misterio catalán del siglo XIV», in: *La unidad católica*, 5. Februar 1871, dessen Aufführung in Pollença (Mallorca) 1355 belegt ist.

2. Spielmannspassion aus dem 14. Jh., Biblioteca Universitària de Barcelona, hrsg. von E. MOLINÉ I BRASÉS: «Passió, mort, resurrecció i aparicions de N. S. Jesucrist», in: *Estudis Universitaris Catalans* 3 (1909), S. 65-74, 344-351, 459-463 und 542-546.
3. Spielmannspassion aus dem 14. Jh., Bibliothèque Nationale, Paris, hrsg. von Peter COCOZZELA, siehe Fußnote 19.
4. Fragment der Kreuzabnahme aus der Kathedrale von Barcelona (14. Jh.), hrsg. von I. FRANK: «Fragment de Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelona», in: *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, Bd. 1, Barcelona: C. S. I. C.; Instituto Cervantes, 1955, S. 249-256.
5. *La Representació del Centurió*, Drama der Auferstehung und Besuch der Marien am Grab aus der Kathedrale von Vic (14. Jh.), hrsg. von A. CORNAGLIOTTI: «Sobre un fragment català de l'Edat Mitjana», in: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, Bd. 1, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, S. 163-174.
6. *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*, Tarragona 1388, siehe Fußnote 26.
7. *Misteri de l'Assumpció* aus der Kathedrale von València, Anfang 15. Jh., siehe Fußnote 28.

8. Fragment einer Passion aus der Kathedrale von Tarragona, entdeckt von A. J. Soberanas, erscheint demnächst bei M. PENA / V. ARGIMON: *Teatre de la Passió (segles XIV-XVI)*, Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics), im Druck.
9. *Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar en las matinas de Nadal* (15. Jh.), hrsg. von E. MOLINÉ I BRASÉS: «Textes vulgars catalans del segle XV», in: *Revue Hispanique* 28 (1915), S. 431-438. Ein weiteres, archaischeres Fragment zu dem Thema, hrsg. von J. MASSOT I MUNTANER, siehe Fußnote 33.
10. *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor* (15. Jh.), hrsg. von F. CARRERAS CANDI, siehe Fußnote 34.
11. *Misteri de la Passió* aus der Kirche Santa Maria in Cervera, in der Neubearbeitung von Baltasar Sansa und Pere Pons auf der Grundlage des Textes eines Passionszyklus bereits 1477 belegt, hrsg. von A. DURAN I SANPERE / E. DURAN, siehe Fußnote 25.
12. *Misteri de l'Assumpció* aus der Kirche Santa Maria in Elx, Anfang 16. Jh., heute noch aufgeführt, hrsg. von Francesc MASSIP (Text) / M. C. GOMEZ (Musik): *Consueta de 1709*, València: Generalitat, 1986.

Während des 16. Jahrhunderts werden im Rahmen des religiösen katalanischen Theaters ältere Texte nachgeschrieben oder neu produziert (der mittelalterlichen Tradition sowohl literarisch als auch szenisch nahestehend), die man in die folgenden Zyklen gliedern kann:

Alttestamentarischer Zyklus:

Misteri d'Adam i Eva aus València, welches bis in unser Jahrhundert noch aufgeführt wurde; *Consueta del Sacrifici d'Isaac*, *Consueta de Josep*, *Consueta de Tobies*, *Representació de Judit*, *Consueta del Rei Assuer*, *Consueta de Susanna*, alle aus Mallorca, hrsg. von F. HUERTA, siehe Fußnote 41.

Weihnachtszyklus:

Misteri del Rei Herodes aus València; *Representació de la Sibilla amb l'Emperador*; zwei Texte *Consueta per la Nit de Nadal*; *Consueta dels Pastorells*; *Consueta de la Nativitat*; zweimal eine *Consueta dels Tres Reys d'Orient*, alle aus Mallorca, siehe Fußnote 37; *Consueta dels Pastorells*, hrsg. von Josep OBRADOR / Joan MAS: «La *Consueta dels Pastorells* del notari Ferragut: una nova mostra de teatre nadalenc mallorquí del segle XVI», in: *Bollett [sic] de la Societat Arqueològica Luliana* 44 (1988), S. 203-222.

Zyklus über das Leben Jesu:

Consueta de la Samaritana (unveröffentlicht); *Consueta de Lätzer*, hrsg. von G. CENOZ / F. HUERTA, in: *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Bd. 3, Barcelona: Quaderns Crema, 1988, S. 35-59; zwei Texte *Consueta del Fill Pròdich*, eine unveröffentlicht, die andere hrsg. von F. HUERTA, in: *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, Bd. 1, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, S. 259-288; zweimal eine *Consueta de la Tentació*, eine unveröffentlicht, die andere hrsg. von G. LLABRÉS, in: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 13 (1905), S. 127-134; alle aus Mallorca.

Zyklus der Passion Christi:

Dreimal eine *Consueta del dijous sant*, *Representació per lo dijous de cena*, viermal eine *Consueta del divendres sant*, *Consueta de la Resurrecció*, zweimal eine *Consueta del Devallament*, alle aus Mallorca und demnächst in: M. PENA / V. ARGIMON: *Teatre de la Passió (segles XIV-XVI)*, Barcelona: Barcino, im Druck (Els Nostres Clàssics).

Hagiographischer Zyklus:

Misteri de S. Cristòfol aus València; *Consueta del misteri de Santa Agata*, *Misteri de S. Eudald* aus S. Joan de les Abadeses; *Consueta de S. Francesc*, *Consueta de S. Jordi cavaller*, *Consueta del gloriós Sant Jordi*, *Consueta del gloriós sant Cristòfol*, *Consueta del martiri de S. Cristòfol*, *Consueta de S. Mateu*, *Consueta dels sants Crispí i Crispinià*, *Consueta de S. Pere*, *Representació de la conversió de S. Pau*, alle aus Mallorca, hrsg. von J. ROMEU, siehe Fußnote 39.

Moralitäten:

Consueta del Juf, hrsg. von G. LLABRÉS, in: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6 (1902), S. 456-466, *Consueta dels Set Sagraments* (unveröffentlicht), *Representació de la Mort*, fälschlicherweise Francesc d'Olesa zugeschrieben, hrsg. von J. ROMEU, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27 (1957-58), S. 181-225.

Eine Erneuerung des katalanischen religiösen Theaters bedeuten die Stücke von Joan Timoneda: *L'Església militant* und *El Castell d'Emmaús* (1575), hrsg. von Joaquim Molas, Barcelona: Edicions 62, 1967 (Antologia Catalana; 29), die auf katalanisch leider keine Fortsetzung finden sollten.

Die überlieferten Texte des «profanen» Theaters können bereits vollständig als Renaissancestücke betrachtet werden (vgl. Fußnoten 51 und 52).