

Laude drammatiche e rappresentazioni sacre Zu Tradition und regionaler Vielfalt des Geistlichen Spiels in Italien

Die Annäherung an das Thema erfolgt in vier Schritten:

- I. Die Entwicklung von den *Laude* zu den *Sacre Rappresentazioni*, betrachtet aus der Sicht gattungstypologischer Merkmale;
- II. Regionale Unterschiede und Entwicklungsphasen;
- III. Außergewöhnliche Entwicklungsschritte der Gattung im Hinblick auf Innovation und Modernität;
- IV. Überlegungen zum Kulminationspunkt der Entwicklung des *dramma sacro* und gleichzeitig zur sich abzeichnenden Auflösung der Gattung am Beispiel des Stücks *Battaglia di Quaresima e di Carnasciale*.

Aufgrund der breiten terminologischen Streuung in der einschlägigen italienischen Fachliteratur ist eine Vorbemerkung dazu angebracht. Der gemeinsame *signifié* ist dort evident und außer Diskussion, die *signifiants* allerdings lassen sich zumindest in folgenden Kategorien systematisch erfassen: es ist dort die Rede von *dramma liturgico*, *dramma ecclesiastico*, *dramma religioso*, *dramma sacro*, *Sacra rappresentazione*, bzw. invertiert.

Bevor nun die vier angekündigten Schritte abgehandelt werden, ist einer landläufigen, auch in wissenschaftlichen Diskursen verbreiteten, verflachenden Vorstellung von der Entwicklung des Genus *Dramma sacro* einiges entgegen zu halten. Zu diesem Zweck wollen wir uns einer in dieser Hinsicht absolut überzeugenden Studie anvertrauen, nämlich dem umfangreichen und detailreichen Aufsatz von Silvia Carandini mit dem Titel *Teatro e spettacolo nel medioevo*.¹ Die Herausprägung des Geistlichen Spiels verläuft eben nicht, zumindest nicht in Italien, über eine sukzessive und mehr oder weniger harmonische und aus der Praxis schrittweise Weiterentwicklung szenisch primitiver Rezitationen oder Aufführungen der *Laude* hin zu bereits szenisch und dramatisch angereicherten Spielen. Carandini ortet eine klare poetologische Basis für das mittelalterliche Geistliche Spiel bereits in der Antike bei Horaz: „Scena locus est in quo libri poetarum recitabantur“.² Die Rolle der *poetae* übernahmen im Mittelalter allgemein im öffentlichen Raum die *giullari*, also die fahrenden Sänger, Jongleure und Gaukler. Es trat ein erzählender *recitator* auf, begleitet – oder von ihm selbst in Personalunion interpretiert – von einem *saltator*, also einem mimischen und dia-

1 S. Carandini, 1986, vol. VI, 15–64.

2 Ebda., 24.

logischen Partner oder Gegenspieler, quasi einem mimetischen Interpretator der vorgetragenen Texte. Der Prototyp dieses szenischen Wechselspiels findet sich schon in den *Etymologiae* von Isidor von Sevilla:

Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi. Ubi poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant hisque canentibus alii gestus edebant.³

Die konkrete terminologische Erfassung des inszenierten Spiels als *theatrica* findet sich zum ersten Mal bei Ugo di San Vittore in den sieben *artes mechanichae*. Die *scientia ludorum* wird dort gerechtfertigt als unentbehrliches Mittel für die Umsetzung des menschlichen Drangs nach körperlicher Repräsentation und Selbstdarstellung. Die frühen Vorstufen des mittelalterlichen Dramas resultieren aus den archaischen Spannungen,⁴ in welchen sich das Individuum befindet oder in bestimmten Situationen exponiert ist und sich dabei in der volkstümlichen Kultur abgebildet sieht bzw. dort seine Identifikation und Rechtfertigung für sein Handeln sucht. Es sind dies teils banale reale Situationen und Implikationen des Individuums, teils mystisch überhöhte Ausschnitte aus der liturgischen Praxis oder religiösen Überlieferung, also z. B. Prozesse, Zeugenaussagen, religiöse Handlungen wie Fasten oder dessen Gegenteil, der Karneval, Hexenanklagen und Verfolgungen von Häretikern.⁵

Für das einzelne Mitglied der mittelalterlichen Gesellschaft und für die Gesellschaft als ganze bringt das theatralische Spiel (ob religiös oder weltlich) einen wichtigen Faktor in die Wahrnehmung ein, nämlich die bewusste und konstruierte Überschreitung der Norm, der alltäglichen Wirklichkeit und Regelmäßigkeit, in Richtung der *eccezionalità*, also einer aus Zeit und Raum herausgehobenen Festlichkeit, die noch dazu sowohl von den weltlichen als auch den kirchlichen Autoritäten gewährt und patroniert wurden. Im Rahmen dieser autorisierten Festlichkeit und, wie wir heute sagen würden, der künstlerischen Freiheit konnte sich der Spieltrieb frei entfalten und Wirklichkeiten umkehren, verzerren oder Auffassungen überdimensional verherrlichen, womit sich die ganze Bandbreite karnevalesken Treibens öffnet.⁶ Handelt es sich nun bei dem zu inszenierenden Stück (der Terminus hat für diesen Zeitraum, d. h. das frühe Mittelalter, eine noch nur provisorische, deskriptive Funktion) um die Darstellung von Geschichte oder Ereignissen aus christlicher Sicht oder überhaupt um

3 S. Carandini, 1986, vol. VI, 24.

4 Vgl. ebda., 27.

5 Vgl. ebda., 27.

6 Vgl. ebda., 31. Carandini verweist in diesem Zusammenhang auf jene Standardwerke bezüglich des volkstümlichen und karnevalesken Treibens im und um das Theater des Mittelalters, welche nach wie vor als uneingeschränkte Fachautoritäten gelten können: M. M. Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja ku'ltura svrednevekov'ja* Renessansa, 1965 (italienische Übersetzung: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979).

heilsgeschichtliche Stoffe, so erfolgt die Realisierung des dramatischen Geschehens über das rhetorisch-diskursive Grundmuster der *salutatio* und der *memoria*. Mittels der *salutatio* werden die Gläubigen, das Publikum, in eine gleichsam mystische Stimmung eingeführt und zur Verehrung, Anbetung und Bewunderung einer ikonischen Abstraktion der Gottheit angeregt. Das dazu aufgebotene szenische Inventar umfasst den Altar, den Chor der Kirche, das Christuskreuz selbst, die Messe, den Reliquienkult und natürlich die Gottesanbetung. Neben den Christusdarstellungen am Kreuz werden vermehrt bildliche Darstellungen von Episoden aus der Leidensgeschichte eingeführt, womit eine narrative Wirkung angestrebt wird im Dienste der *memoria*, sodass die szenische Darstellung nicht mehr nur symbolisch, episodisch und deskriptiv bleibt, sondern sich der Wahrnehmung durch das Publikum als erlebte Geschichte einschreibt.⁷ Die Darstellungsmöglichkeiten dieser Geschichte konnten vermutlich umso eindrucksvoller ausfallen, als der gesamte Raum der Kirche als eine Art *biblioteca visiva* genutzt werden konnte, von den einzelnen Altären über das Kirchenschiff und die Seitenschiffe bis zu vor die Kirche ausgelagerten ‚Schauplätzen‘, Prozessionen und simulierten Aufsuchungen des Grabes Christi, des Hauses von Herodes oder Hinwendungen zu Krippen.⁸

Die Standardisierung und ästhetische Schematisierung des liturgischen Dramas erfuhr in Italien einen wesentlichen Schub dadurch, dass man gewissen ‚Wildwüchsen‘ religiöser Darstellungspraktiken Einhalt gebot, indem man die Praxis der Flagellanten durch konkrete Verbote zu unterbinden suchte. Eine Vorreiterrolle spielte hier sicherlich Florenz: „Congregationes Frustatorum seu Batutorum prohibemus in civitates in omni loco.“⁹ Abgesehen von diesem Verbot versuchte man andererseits die darstellerisch kreativen Kräfte zu bündeln im Hinblick auf eine organisierte und institutionalisierte theatralische Festkultur im Rahmen einer *ben ordinata città*. Dank der Beteiligung intellektueller Kreise und zu dieser Zeit schon anerkannter und geschätzter Dichter entwickelt sich Florenz gegen Ende des 15. Jahrhunderts einerseits zu einer Hochburg politischer und klerikaler Repräsentation, aber auch der Selbstdarstellung andererseits. Giullari (fahrende Sänger), Dichter und Künstler trugen dazu bei, unter ihnen klingende Namen wie Francesco di Vannozzo, Leonardo da Vinci, Filippo Brunelleschi, Angelo Poliziano, allen voran Lorenzo de’Medici, selbst Verfasser einer *sacra rappresentazione*: *Santi Giovanni e Paolo*, aufgeführt 1491 in Florenz. Im Sog dieses Aufblühens reihen sich die *sacre rappresentazioni* ein in die verschiedensten Formen dieser Theater-Festkultur, deren Zweck natürlich auch in der Verherrlichung der Signoria der Medici lag. Literarische Turniere, öffentlich zelebrierte Hochzeiten, Begräbnisse, Besuche von hochrangigen Persönlichkeiten, öffentliche Lesungen von antiken Dramen, Prozessionen und natürlich liturgische Dramen bereichern die geradezu täglich lebendige Festkultur

7 Vgl. S. Cardini, 1986, 32.

8 Vgl. ebda., 46.

9 Ebda., 38.

in Florenz. Piero de' Medici gründet 1446 ein *progetto festivo* und ordnet damit eine Reihe von öffentlichen kulturellen Veranstaltungen an, darunter ein liturgisches Drama mit dem Titel *Rappresentazione della natività di Cristo*, welches mit derartigem Pomp und Einsatz ausgeführt wurde, dass Florenz über Monate hinweg damit erfüllt und beschäftigt war.¹⁰

I. Gattungstypologische Entwicklungsschritte von den *Laude* zu den *Sacre Rappresentazioni*

Nach Silvio D'Amico¹¹ sei das *dramma sacro* mehr oder weniger gleichzeitig in verschiedenen Regionen Italiens deckungsgleich entstanden, gesehen im Sinne eines kongruenten, regionalen autonomen Zeitgeistes, *le moment*, wie Hippolyte Taine dies bezeichnen würde: in Umbrien, in der Toskana, in den Abruzzen, in Latium, in der Emilia Romagna, im Veneto, ja selbst in Sizilien. Besonders der umbrischen Tradition schreibt er eine frühe richtungsweisende Bedeutung zu sowie einen bereits bemerkenswert hohen literarischen Charakter. Als ebenso außergewöhnlich unter den zahlreichen frühen dramatischen Produktionen hebt er die Aktivität der *Compagnia del Gonfalone*, also einer römischen Theatertruppe, hervor, deren Erfolg und Bedeutung natürlich auch auf die außergewöhnlichen Aufführungsorte zurückzuführen ist, nämlich unter anderen auf das Colosseum. Als weiterer besonders richtungsweisender Entstehungsort des *dramma sacro* muss Florenz genannt werden, wo mehrere solcher *Compagnie* die literarische Eleganz der Aufführungen schon früh zu verfeinern verstanden. Wenngleich nicht namentlich belegbar, so kann doch mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass zu dieser frühen literarischen Qualität in Florenz jene Dichter beitrugen, die nach dem Zerfall des Reiches von Friedrich II. in Sizilien und damit der Auflösung der *Scuola Siciliana*, jener schon hochentwickelten literarischen Kultur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nach Norden abgewandert waren und in den oberitalienischen Städten Zuflucht und Schaffensraum suchten. Für die Aufführungspraxis der genannten Entstehungsorte galt allgemein im 13. Jahrhundert, dass ausschließlich Männer, tendenziell besonders männliche Jugendliche, auf der Bühne agierten, die einer Truppe angehörten bzw. sogar angehören mussten. Auch in diesem Bereich ist die sprachliche Zuordnung und Bezeichnung schwankend: Man spricht von *compagnia*, *corporazione* oder *confraternità*. Die agierenden und in vielfacher Hinsicht involvierten Mitwirkenden wurden nicht bezahlt, denn das Schauspielertum galt noch lange nicht als Beruf, sondern als etwas, das man aus Leidenschaft tat, bzw. als Demutsdienst der *confraternità* gegenüber, der man sie sich verpflichtet fühlte.

Das *spettacolo*, wie es schon früh auch genannt wurde, wurde geleitet von einem *festaglio*, einer Figur, die gleichsam in Personalunion verschiedene Funkti-

10 Vgl. S. Cardini, 1986, 39 und I. Ciampi, 1865, 20.

11 Vgl. S. D'Amico, 1939, vol. I, 354–355, dazu argumentativ vergleichbar E. Faccioli, 1975, XVIII, XXVI, 121; V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. I, XII, XIV, XVI u. XVII, 32, 315; H. Kindermann, 1959, Bd. I, 331, 334; F. Delbono, 1994, 53–54.

onen erfüllte: Sie war Regisseur, Maschinist, Souffleur, Sprecher des Prologs und Verantwortlicher für die Disziplin im Publikum, wofür sie nicht selten zum ‚Hinauswerfer‘ wurde und werden musste. Die Sprache des *dramma sacro* ist das *volgare*, also eine italienische regionale Varietät, durchsetzt mit lateinischen Einschüben, fallweise zum Zweck situativer Komik auch mit verzerrten Versatzstücken aus anderen Sprachen. Das beliebteste und am meisten verbreitete Metrum war die *ottava*, also die achtzeilige Strophe mit variierendem Reimschema; d. h. von der älteren italienischen Balladenstrophe und dem aus zwei Reimqualitäten bestehenden Schema entwickelt sich bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts die klassische *Ottava rima*, die im 16. Jahrhundert zum Standardmetrum der italienischen Epik (für Ludovico Ariosto, Torquato Tasso) werden sollte.¹²

Um den Ursprung der *Sacre Rappresentazioni*, nämlich die *Laude*, in etymologischer und semantischer Hinsicht noch genauer zu fassen, greifen wir zurück auf die Ausführungen, die Vincenzo de Bartholomaeis seiner dreibändigen Anthologie¹³ voranstellt. Der Begriff *laude* bezeichnet den Teil der kanonischen Morgenliturgie, bei welcher jene Psalmen 148, 149 und 150 gesungen werden, in welchen häufig die Anrufungen *laus*, *laudare*, *laudate* vorkommen. Das rituelle Krönungszeremoniell des Papstes und des Kaisers war ebenfalls von solchen *laude*, Huldigungsgesängen, begleitet. Den entscheidenden Entwicklungs- und Veränderungssprung von den *laude* zur dramatischen Produktion und mehr oder weniger reichhaltig ausgestatteten szenischen Umsetzung ortet Vincenzo de Bartholomaeis in der Bildung von Schauspielergruppen vor allem gegen Ende des 13. Jahrhunderts und dann im Laufe des folgenden Jahrhunderts, also in sogenannten *compagnie* oder *confraternite*, und zwar als Ausdruck politischen und sozialen Protests, als Ventil von Volksaufständen gegen politische Unruhe und Unstabilität, gegen soziale und moralische Misere und für Befriedung. Schon wenige Jahre nach dem Tod von Franz von Assisi sind 1233 solche Auflehnungsbewegungen überliefert; besonders heftige und nachhaltige sind aus Perugia in den Jahren 1259/60 dokumentiert. Unterstützt und gefördert wurden diese *compagnie* vom Klerus und besonders von den Orden, wobei sich San Bonaventura als engagierter Mentor und Protektor erwies.

Als produktivste Zentren der neuen dramatischen Entwicklung kristallisierten sich ab ca. 1250 bis zur Jahrhundertwende und schließlich dann im 14. Jahrhundert folgende Regionen heraus: Florenz, Perugia, Orvieto, Aquila, Rom und Siena. Den zahlreichen und sehr unterschiedlich ausgerichteten *compagnie* und *confraternite* von Florenz verdankt das aufkommende liturgische Drama in seiner weiteren Entfaltung einen ganz entscheidenden Impuls, eine Vorbildwirkung bzw. eine richtungsweisende Normierung, denn von Florenz ausgehend setzt sich als Metrum die *ottava endecasillaba*, die 8-zeilige Strophenform mit 11-silbigen Versen, durch und verbreitet sich. Als ebenso bedeutend, wenn nicht sogar noch entscheidender als die metrische Standardisierung muss wohl die Tatsache einge-

12 Vgl. S. D’Amico, 1939, vol. I, 356–357 und V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. I, 339–343.

13 Siehe dazu Bibliographie; V. de Bartholomaeis, Bde. I–III, 1967.

schätzt werden, dass sich das Stoffrepertoire über die biblischen Quellen hinaus wesentlich erweiterte auf Hagiographisches und auf volkstümliche, profane, Legenden, sodass die Schwelle zum eher weltlichen dominierten Theater nicht mehr fern lag.¹⁴ Abgesehen von dieser formalen und metrischen Prägung und Ausstrahlung des *dramma sacro* in Florenz wird in der Folge noch auf die strukturellen Besonderheiten und Folgewirkungen der Aufführungspraktiken in Florenz einzugehen sein, um die Vorreiterrolle von Florenz entsprechend gewichten zu können.

Behalten wir die historisch diachrone Perspektive hier noch bei, so können wir als vermutlich ältestes datierbares Spiel aus dem Jahr 1244 eine *Repraesentatio Passionis et Resurrectionis Christi* orten,¹⁵ welche zu Ostern auf einem freien Platz in Padua in lateinischer Sprache aufgeführt wurde. Dramatisierung und Inszenierung manifestieren sich schrittweise und konkret dort, wo die lyrisch-beschwörenden Lauden der Geißler- und Bußbrüderschaften zusehends von dialogischen Elementen durchsetzt wurden. Schon in der ältesten italienischen Laudenniederschrift, der Laudensammlung von Cortona (13. Jahrhundert), finden sich in der auf Mariae Verkündigung bezogenen VII. Lauda solche Dialogstellen.¹⁶ Man kann also durchaus annehmen, „dass derartige dialogisierte Lauden in Italien schon seit ca. 1260 gepflegt, jedoch noch vorwiegend im Kirchenraum dargestellt und gesungen wurden.“¹⁷ Kennzeichnend für die Erweiterung und Bereicherung der dramatischen Mittel und für die zusehends üppiger inszenierten Aufführungsweisen der *Sacre Rappresentazioni* sind ihre Vorspiele oder, besser gesagt, Rahmen- und Zwischenspiele. Es handelt sich dabei um eher knappe Possen, doch mit tieferer, oft allegorischer Bedeutung, *frottola* genannt, die den Effekt von Theater auf dem Theater erzeugen. Deren spätere schematisierte Nachfolge können wir in der Form der *Passos* im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts wiedererkennen.¹⁸

Es liegt nahe, ungeachtet jeglicher historischer Zuordnung oder chronologischer Fixierung des *dramma sacro* und seiner Fortentwicklung zu beachten, dass bei den Aufführungen der *Sacre Rappresentazioni* in den einzelnen Regionen die Ausstattung, die Kostüme und das variantenreiche Spiel selbst oft noch wichtiger und eindrucksvoller als die Rezitation von Texten waren, alleine schon um dem regionalen Stolz und seiner Selbstdarstellung Genüge zu tun. Trotz der regionalen Vielfalt und des Reichtums an dramatischer Aufführungskompetenz ist aber die wahrscheinlich am meisten vollendete Entfaltung dieses Spiels in Florenz im Laufe des 15. Jahrhunderts unter der Patronanz der Medici zu beobachten, sozusagen im ästhetischen Kristallisationspunkt der Gattung, für welchen die Beteiligung und aktive Mitwirkung sogenannter ‚gelernter und erfahrener‘ Literaten eine entscheidende Rolle spielte.

14 Vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. I, 332.

15 Vgl. E. Faccioli, 1975, 131; H. Kindermann, 1959, Bd. I, 324.

16 Vgl. H. Kindermann, 1959, Bd. I, 327.

17 Ebda., 327.

18 Vgl. ebda., 323.

Eine ganze Reihe berühmter Dichter, wie Feo Belcari (der erste namentlich bekannte Verfasser einer datierbaren „Sacra Rappresentazione“, genannt „Abraham e Isaac“, 1448), Lorenzo il Magnifico und Lorenzo di Pier Francesco, Bernardo Pulci und Castellano Castellani sind an der Textgestaltung der „Sacre Rappresentazione“, vielleicht zum Teil auch an der Inszenierung beteiligt.¹⁹

Die zentrale Vorbildwirkung und Ausstrahlungskraft des liturgischen Spiels aus Florenz hinsichtlich seiner richtungsweisenden Akzente und innovativen Tendenzen lässt sich kompakt und anschaulich darstellen am Beispiel der *Rappresentazioni*, welche Vincenzo de Bartholomaeis in seine Anthologie aufgenommen hat. Beginnen wir mit *La Rappresentazione di Santo Alesso*,²⁰ aufgeführt in Florenz, in welcher sehr aufwändige und detaillierte ‚Regieanweisungen‘ im florentinischen Volgare den dramatischen Ablauf prägen. Diese bauen eine geradezu narrativ anmutende Kontinuität auf, die sogar aus der unmittelbaren Szene hinausführt und andere, dislozierte Schauplätze suggestiv einbringt: „Ora Alesso esce di casa secretamente; e uscito fuori di Roma, si riscontra in un viandante.“²¹ Irdische Szenen werden durch entsprechende Regieanweisungen vermischt mit Liturgie und sogar mit religiösen Visionen, wie etwa Stimmen aus dem Reich der Toten:

Morto Alesso, apparisce una VOCE (sic) in alto, non veduta e sentita per tutta la Terra, la quale dice:
Venite a me, o gente affaticata! /
Carità ivi, ch’io vi sazierone.²²

Die zwischen die Repliken eingeschobenen Regieanweisungen bzw. Hinweise auf den weiteren inhaltlichen Verlauf des Spiels erweisen sich hier als wichtige narrative Brücken zur Verständnissicherung eines ausufernden und sprunghaften dramatischen Geschehens.

In der *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo di Lorenzo de’Medici* wird mittels der *Annunziazio* dem versammelten Publikum, das gleich zu Beginn zu ehrfurchtsvoller Aufmerksamkeit aufgerufen wird, eine inhaltsreiche Handlung des Spiels angekündigt:

Silenzio, o voi che ragunati siete.
Voi vedrete una Istoria nuova e santa,
diverse cose e devote vedrete,
esempi di fortuna varia tanta.²³

Vorherrschendes Metrum ist hier bereits die klassische Ottavarima, also die achtzeilige in Elfsilbern gehaltene Strophe mit dem Reimschema abababcc. Dem

19 H. Kindermann, 1959, Bd. I, 331.

20 V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. II, 255.

21 Ebda., 267.

22 Ebda., 282.

23 Ebda., 288, vv. 1–4.

Publikum wird eine *Istoria nuova e santa* angekündigt, in welcher verschiedene Erfahrungen und Erlebnisse dargestellt werden sollen – *fortuna varia tanta* –, basierend auf dem Exemplumcharakter der frühmittelalterlichen belehrenden Kurzerzählung. Der inhaltliche und historische Bogen ist hier offensichtlich so weit gespannt, dass man geradezu exotisch anmutende Gestalten hereinholt, wie den siegreichen *Gallicano di Persia*, und auf die römische Antike rekurriert, auf den *divino Augusto*, den man mit Kaiser Konstantin gleichsetzt. Der Eindruck, dass in diesem Spiel historisch episodisch sehr weit ausgeholt wird, verstärkt sich dadurch, dass lange inhaltliche Sequenzen in aufeinanderfolgenden Strophen, der *ottavarima*, narrativ vermittelt werden, sodass der Text des Spiels streckenweise bereits eher epische Züge annimmt, wie wir sie dann im frühen 16. Jahrhundert im klassischen Epos bei Ariosto und Tasso antreffen. Dieser sehr starke narrative Duktus wird auch dadurch unterstrichen, dass in gewissen inhaltlichen Abschnitten chorähnliche Berichtspassagen eingeschoben werden, die an die Praxis des antiken Theaters erinnern: „Detto questo, fa sacrificio in qualche luogo dove non sia veduto altrimenti. Di poi si parte con lo esercito, e ne va alla impresa di Dacia.“²⁴ Es handelt sich hier also nicht um szenische Anweisungen für die Art und Weise der Aufführung, sondern um narrative Brücken zwischen einzelnen, eher sprunghaften Handlungssequenzen, bzw. um Andeutungen dessen, was auf der Bühne nicht gezeigt werden kann, und um Voraus Hinweise auf den weiteren Handlungsverlauf.²⁵

In dem Spiel *Storia di Santa Uliva*, welches auf zwei Tage angelegt ist, treffen wir die oben skizzierten Merkmale des Geistlichen Spiels florentinischer Prägung des späten 15. Jahrhunderts in noch deutlicherer und markanterer Erscheinungsform an. Die szenischen Anweisungen erstrecken sich hier zusehends über mehrere Zeilen, ja fallweise ganze Seiten des gedruckten Texts und beziehen sich tendenziell auf eher irdisches Geschehen und auf amouröse Szenen:

[...] fate uscire tre donne bene ornate, una di bianco, una di verde e l'altra di rosso vestita, [...] e con esso loro un giovane il qual guardando molte volte e questa e quella, finalmente fermato il piè, dica la presente stanza, guardando quella di verde vestita.²⁶

Besonders bemerkenswert ist dieses Spiel auch hinsichtlich seiner variablen formalen Vielfalt: So folgen auf lange narrative Einschübe – wie oben gesagt, berichtähnliche Passagen, teils episch ausladend, teils szenische Details ankündigend – metrische Varianten, die geradezu hymnisch wirken sollen, denn sie sind auf eine Stimme reduziert. Die dominante *Ottavarima* wird in diesen Abschnit-

24 V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. II, 302.

25 Quelle dieses Stücks, wie zahlreicher weiterer in der Anthologie von V. de Bartholomaeis ist: Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, cap. XXVI. Edizione principe: Opere di Lorenzo de' Medici, Firenze 1825, vol. III; und Opere a cura di A. Simoni, Bari 1913, vol. II, vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. II, 328.

26 V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. III, 25.

ten abgelöst von der Terzine, auf Versebene stellt sich eine heterometrische Abfolge ein von Siebensilbern und Elfsilbern. Gewisse außerordentlich lange, d. h. sich über mehrere Seiten erstreckende Szenenanweisungen bzw. narrative Einschübe, könnten ohne weiteres gelesen werden als Empfehlungen für die Probenphase vor der tatsächlichen Aufführung bzw. als Varianten für nachfolgend eventuell zu adaptierende Aufführungen.²⁷

II. Regionale Unterschiede und Entwicklungsphasen des *dramma sacro*

Unter dem Kapitel *Laude arcaiche* situiert Vincenzo de Bartholomaeis als eine der ältesten Ursprungsquellen der italienischen Theaterentwicklung die *Confraternità de' Disciplinati* di Santa Croce in Urbino, ohne sie expressis verbis zu datieren. (Eine Datierung um die Mitte des 13. Jahrhunderts ist allerdings plausibel anzunehmen.) Dieser stellt er die umfangreiche erhaltene Sammlung der *Laude perugine* zur Seite, deren Besonderheit darin besteht, dass hier offensichtlich schon eine homogene Gruppe von Klerikern als Verfasser der Texte am Werk war bzw. auch für die zusehends komplizierteren und an Details reicheren Inszenierungsvorkehrungen verantwortlich zeichneten und dabei regelmäßig eine Schar von Handwerkern für die Herstellung von Kostümen und Bühneneinrichtungen beschäftigten.²⁸ Für eine weitere fundamentale und richtungsweisende gattungstypologische Innovation des *dramma sacro*, aber letztendlich auch für die Theaterentwicklung ist wiederum Florenz verantwortlich, und zwar in folgender maßgeblicher Hinsicht: Das dramatische Spiel löst sich aus den Zwängen des kirchlichen Schauplatzes, implantiert sich am öffentlichen Platz und gibt die Aufgabe der religiösen Erbauung und Widmung allmählich immer mehr ab. Über die örtliche Veränderung des Spielortes hinaus vollzieht sich eine weitere einschneidende Wendung, nämlich die Lösung vom Kalender des Kirchenjahres, der Anlass und Dauer eines *dramma sacro* bestimmte. Den diesbezüglich äußerst anschaulichen und überzeugenden Ausführungen von Vincenzo de Bartholomaeis muss man allerdings etwas kritisch entgegenhalten, dass er sich in seinen Darstellungen in einzelnen Fällen verbindlicher Datierungen enthält. Möglicherweise setzt er diese als ohnehin selbstverständlich und bekannt voraus. Indirekte Zeugnisse zu Bartholomaeis' Erkenntnisstand finden sich im 16. Jahrhundert bei Giorgio Vasari.²⁹

27 Vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. III, 61.

28 Vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. I, 33–34.

29 Vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. II, 229–231. Die Hinweise von Bartholomaeis bezüglich der Aktivitäten von Brunelleschi beziehen sich eher auf dessen Leistungen als Baumeister und Architekt in der Gestaltung von privaten Palästen und der Teilausstattung von Kirchen, in welchen sicherlich diverse Aufführungen von *Sacre Rappresentazioni* organisiert worden waren, auch dank der architektonischen Vorleistung von Brunelleschi. In Giorgio Vasaris Künstlerbiographien dieser Zeit findet sich jedoch kein expliziter Hinweis darauf, dass Brunelleschi Theatersettings oder Bühnenkonstruktionen in konkreter Weise ausgeführt hätte: Vgl. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance,

Unter zahlreichen vergleichbaren und parallelen Entwicklungsverläufen des *dramma sacro* in einzelnen Regionen stechen zwei kleinere Gemeinden durch außergewöhnliche und richtungsweisende Neuerungen, ja Traditionsbrüche hervor, nämlich Pordenone im Veneto und Revello nahe Saluzzo, im Piemont gelegen. Die Didaskalien im *dramma sacro* von Pordenone sind zwar noch traditionellerweise in Latein verfasst, auf metrischer Ebene allerdings vollzieht sich eine fundamentale und bis dahin – also im frühen 14. Jahrhundert bis ins 15. Jahrhundert – einzigartige formale Veränderung: Nicht der Umstand, dass sich als Versmaß der 11-Silber durchsetzt, ist überraschend angesichts der allgemeinen Entwicklungstendenzen in der italienischen literarischen Kultur dieser Zeit, sondern die einschneidende formale Reform, die auf der Ebene des Stropheninventars erfolgt: Verschiedene Strophenformen beginnen nun einander in lockerer Form abzulösen und verlebendigen durch diese Variation den dramatischen Diskurs und die Abfolge der Repliken. Paarweise gereimte Zweizeiler, Terzinen, Quartette, ja sogar das Sonett in formaler Vollendung treten auf. Dieser Entwicklungsimpuls wurde möglich, weil die Redaktion der Texte bei allmählicher Loslösung von der volkstümlichen lokalen Tradition in die Hände von *uomini dotti*, also literarisch gebildeten Schreibern, gelangte – ein Verlauf, der mit dem allgemeinen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung der Region Veneto zusammenhängt bzw. mit der Parallele zu und Vorbildwirkung von Florenz. Dass sich dieser positive Effekt auch auf die Sprache des *dramma sacro* auswirken würde, war naheliegend, denn Hand in Hand mit der literarischen Sublimierung vollzog sich schrittweise eine ‚Entprovinzialisierung‘, in deren Folge man sich sprachlich und strukturell dem Toskanischen zuwandte, wobei noch Spuren des Veneto-Dialekts aus dem 14. und 15. Jahrhundert verblieben, diese aber vermutlich eher zum Zweck regionaler sprachlicher ‚Gags‘ für profanere Szenen beibehalten wurden.

Wenden wir uns nun der zweiten angesprochenen Originalität und Innovation in der Genese der *Sacre Rappresentazioni* zu, der kleinen, aber Aufsehen erregenden Gemeinde Revello. Im Jahr 1490 führte man dort eine *Passion* auf, *La Passione di Gesù Cristo*, deren eindrucksvolle Inszenierung, die auf drei Tage angesetzt war, über das örtliche Publikum hinaus die Bevölkerung im Piemont, in der Lombardei, ja selbst jene des nahen südostfranzösischen Raums jenseits der Alpen ansprechen und begeistern sollte und dies offensichtlich konnte, und zwar aufgrund des nachhaltigen Ruhms dieser Aufführung, wovon die Aufnahme von Vincenzo de Bartholomaeis in seine Anthologie Zeugnis ablegt. Unter der Beteiligung einer großen Zahl von Schauspielern und Komparsen, unter dem Einsatz eines aufwändigen Bühnenapparats verwirklichte man eine variantenreiche Inszenierung auf einem besonders großen *Zafaldo* (das Wort erinnert an das französische *échafaud*, also eine Art Bühnengerüst), unterteilt in diverse kleinere Nebenschauplätze, sogenannte *deputati*, all das durchsetzt mit fallweisen

nach Dokumenten und mündlichen Berichten dargestellt von Giorgio Vasari, hrsg. von Ernst Jaffé, Berlin 1923.

Predigteinschüben. Der Text dieses offensichtlich äußerst imposanten religiösen Dramas, verfasst von einem gewissen Fra Simone (bzw. weiteren Ko-Autoren), ist im Original überliefert.³⁰ Das Stück trägt zwar den Titel *Passione*, erstreckt sich aber inhaltlich auf die umfassende Erlösungsgeschichte des Menschen, einschließlich des Dialogs vor Gottes Thron zwischen der allegorischen Figur der Gerechtigkeit und der Barmherzigkeit über die Frage, ob es das Menschengeschlecht verdiene, erlöst zu werden. Der oder die Verfasser haben aufgrund der regionalen Nähe zu Frankreich das dort verbreitete Mysterienspiel nachgeahmt, dies eng der Form und der äußeren Struktur nach, nicht jedoch hinsichtlich der ideologischen Konsequenz und Ausstrahlung. Im Unterschied nämlich zum tendenziell unterhaltsamen französischen Mysterienspiel behält die italienisch piemontesische Fassung doch grundsätzlich noch den religiösen Erbauungscharakter bei. Die Handlung wurde in diesem Spiel allerdings bereits durch zahlreiche Elemente eher vordergründiger Komik bereichert: Figuren mit komischen Namen treten auf, Szenen aus dem häuslichen und aus dem banalen öffentlichen Alltagsleben, aus der bürgerlichen Realität werden eingestreut. Damit setzt sich diese Aufführung – zwar eigentlich noch *Passion* genannt – schon weit ab von der strengen religiösen Geradlinigkeit des *dramma liturgico*. Absolut neu ist auch der bewusste Kommentar zur Sprache dieses Spiels, welches in einem bereits allgemein als literarisch geltenden Italienisch, dem Toskanischen, abgefasst war:³¹

La Passione in tal lingua è fatta
 Che da noi è poco usitata
 Imperò che non è maravegliare
 Se non l'abbiamo bene saputa fare.³²

Der demütige Bescheidenheitstopos „non abbiamo bene saputa fare“ bezieht sich hier auf die Aussage, dass man sich gemäß eigener Einschätzung in der Region Revello des Toskanischen offensichtlich nicht so mächtig fühlte. Der hauptsächlich verantwortliche Verfasser aber, Fra Simone, ist der Schicht der „poeti dotti“, der gebildeten Schrift- und Sprachkundigen zuzurechnen, der – wie die meisten Mönche dieser Zeit – neben ihrem regionalen italienischen Dialekt auch Kenntnis hatten von der inzwischen literatursprachlichen Norm des Toskanischen, welche sich seit Dante und Boccaccio als Modell zu behaupten begonnen hatte.

In diesem Zusammenhang erwähnenswert sind weitere nachhaltige Veränderungen bzw. Auflockerungen des *dramma liturgico* in Richtung einer zunehmenden Verfremdung durch das Hereindrängen des Alltagsrealismus. Diese äußert sich zum einen in der anachronistischen Kleidung der Schauspieler, die

30 Vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. III, 306–307.

31 Vgl. ebda., 309, 306–307.

32 Vincenzo Promis (Hrsg.): La Passione di Gesù Christo. Rappresentazione in Piemonte nel secolo XV. Torino/Bocca 1888. Zitiert nach V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. III, 307.

auf eine historisch einigermaßen angepasste Kostümierung verzichten und stattdessen in zeitgenössisch üblicher Kleidung auftreten; zum anderen findet man immer mehr Geschmack auch an der Darstellung von Grausamkeiten, Gewaltszenen, ja selbst unschicklichen drastischen Szenen. In der *Leggenda di San Tomaso* aus den Abruzzen wird die Geburt des Heiligen auf der Bühne simuliert, des weiteren werden Folter-, Verbrennungs- und weitere Hinrichtungsszenen (etwa durch Köpfen) sowie Verführung und Vergewaltigung dank einer ausgeklügelten mehrfachen Vorhangtechnik auf der Bühne zumindest angedeutet.³³ Dem sich abzeichnenden Trend zur realistischen, komischen Überlagerung einer *Sacra Rappresentazione*, deren Ziel eine merkliche Steigerung des Unterhaltungswerts war, diente des weiteren eine sehr freizügig gehandhabte Erweiterung des Figureninventars: Teufel, Engel, selbst Gott mischen sich unter wilde Tiere, Fabelwesen wie Drachen sowie unter allegorische Figuren wie Seele, Frieden, Wahrheit, die Figur des Karnevals und die Verkörperung der Fastenzeit.³⁴

III. Außergewöhnliche Entwicklungsschritte der Gattung im Hinblick auf Innovation und Modernität am Beispiel von Orvieto

Das Geistliche Spiel aus Orvieto bricht insofern neue Bahnen in zukunftsweisende Entwicklungslinien des Theaters auf, als die früher in Latein vorgesehenen Szenenanweisungen nun durch didaskalische Kommentare im *volgare*, also in der jeweiligen regionalen Volkssprache, ersetzt werden. Weiters wird der bis dahin vertraute Gattungsbegriff der *Sacra Rappresentazione* abgelöst durch suggestiv offenere Veranstaltungsankündigungen, die etwa lapidar *Ripresentazione*, *Devozione* oder *Solennità* lauten. Ein erster namentlich bekannter Reformator des *dramma sacro* unter diesen Vorzeichen hin zu offeneren Formen des Theaters war ein Präfekt des Klosters Santa Cristina di Bolsena, dessen Reforminitiativen sich vor allem auf metrischer und stimmlicher Ebene der damaligen Theaterpraxis vollzogen. Er führte die Polymetrie und die Polyphonie ein, womit das *spettacolo* den inzwischen differenzierten Erwartungshaltungen des Publikums effizienter begegnen konnte, auch seinem Wahrnehmungs- und Memorisierungsvermögen, wozu die nun originelle Replikenauflösung aufeinanderfolgender Verse auf mehrere Sprecher und angepasst an den Rhythmus der Alltagssprache wesentlich beiträgt. Die deklamatorische, lyrische und einstimmige Rezitation einer früheren *lauda* wird letztendlich abgelöst von einer lebendigen, eben dramatischer Immanenz wesensgemäß entsprechenden Aufteilung und Abfolge leichtgewichtiger metrischer Strukturen, die den Dialogcharakter und die Lebhaftigkeit der Repliken erhöhen: Das Distichon und heterometrische Versgruppen sowie aufge-lockerte Stropheneinheiten tragen wesentlich dazu bei.³⁵

33 Vgl. S. D'Amico, 1939, vol. I, 356–357; vgl. dazu auch *Lauda in decollatione santi Johannis Baptiste*, F. Doglio, 1995, 115, Aufführung in 454 Versen.

34 Vgl. F. Doglio, 1995, 359–360.

35 Vgl. V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. I, 323–347.

IV. Überlegungen zum Kulminationspunkt der Entwicklung des *dramma sacro* und gleichzeitig zur sich abzeichnenden Auflösung der Gattung am Beispiel des Stücks *La guerra di Carnevale e di Quaresima* (Anonym, Druck aus Florenz 1554)³⁶

In seiner Einschätzung der Entwicklung des *dramma sacro* sieht Faccioli³⁷ das hier relevante Spiel als ein Signal für die längst überfällige Auflösung der Gattung, wie er meint, herbeigeführt unter anderem durch einen unaufhaltsamen Drang zur grotesken Deformation, was schon die Nähe, zumindest im italienischen Ambiente, der satirischen Dichter Luigi Pulci, Francesco Berni und Teofilo Folengo am Horizont der heraufdämmernden Renaissance und ihrer Freizügigkeit ankündige. Die allegorische Fastenfigur *Quaresima* scheine als letztes sakrales Symbol zu triumphieren, werde aber zuletzt unter Jubelrufen vom Triumph des anfänglich im Verlauf des Spiels verdammten *Carnasciale* (lebenslustiger Carnevale) geradezu ausgetrieben.³⁸

Der Stoff dieses Spiels geht schon auf das 13. Jahrhundert zurück, war im romanischen Raum dieses Jahrhunderts weit verbreitet und basiert auf dem zentralen Motiv einer Traumdeutung. Nach dem von einem Engel vorgetragenen *argomento* des Stücks (also einer Art Synopsis mit einem Belehrungsanhang) erscheint der Protagonist *Carnevale in sedia*, also als König oder Hauptfigur, des zu erwartenden Handlungsverlaufs. Im Traum sieht sich die Figur *Carnasciale* (die mittelalterlichen Schreibweisen und ihre späteren jeweiligen Druckfassungen schwanken zwischen der Schreibung *Carnevale* oder *Carnasciale*, wobei letztere vor allem im Toskanischen vorherrscht) zum Tod verurteilt und dazu herausgefordert, alle leichtfertig genossenen Freuden und Annehmlichkeiten des irdischen Lebens begründen zu müssen. Sein Gegner *Quaresima* bietet ein ganzes Heer von Soldaten auf, allegorisch als argumentative Widersacher zu verstehen, die *Carnevale* zwingen, sich in sein Schloss zurückzuziehen und sich dort als Gefangener und zum Tode Verurteilter von seinem ausschweifenden Leben zu verabschieden, indem er zuvor alle seine Sünden und Schwächen in reuiger Selbstkritik aufzählen soll. Die daraus sich ergebende Replikenabfolge wird durch metrische Varianten besonders lebhaft und abwechslungsreich gestaltet. Wiederholt wird in einzelnen Szenenabschnitten die *ottava rima* aufgelöst in Quartette und Zweizeiler, woraus sich ein Gespräch zwischen bis zu drei Sprechern ergibt. Während die Figur *Berlinguaccio* aus der Flasche trinkt, spricht *Carnasciale* und ruft dazu auf, den Koch herbeizuholen, den er zu bestrafen gedenkt:

36 Hier verwendete Textgrundlage: E. Faccioli (Hrsg.): *Il teatro italiano: Dalle origini al Quattrocento. Tomo primo*, Torino: Einaudi Editore, 1975. Der Originaltitel des Stücks lautet: *La rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima*. Die Popularität dieses Stücks war offensichtlich so stark gegeben und verbreitet, dass der Erstaussage aus dem Jahr 1554 im Laufe des 16. Jahrhunderts zahlreiche weitere Drucke folgten. Der hier zitierte Text (473 Verse) ist editorisch kongruent mit der Ausgabe von V. de Bartholomaeis, 1967, Bd. III, dort 165–185; da der Band von Bartholomaeis nur in einer schlechten und schwer lesbaren Druckqualität vorlag, wurde auf die Ausgabe von Faccioli rekurriert.

37 Vgl. E. Faccioli, 1975, 271, 274–279.

38 Ebda., XXX.

Oltre, qua, siniscalco, e tu, Moscione
 E fa venire il cuoco inanzi a mene,
 ch'i vo pur castigare un po' Cappone
 e so che gli darò gran doglia e pene (vv. 57–60)

Worauf der Siniscalco erwidert:

Signore, io il chiamerò per tal ragione
 Che presto lo vedrai inanzi a tene. (vv. 61–62)³⁹

Darauf folgt die Replik von Carnasciale, der seinem Ärger Luft macht, dass man die Anzeichen der Sterne schlecht gedeutet habe:

E tu, Moscione, terrai Cappon nel petto,
 che la sua Astrologia non ha ben letto. (vv. 63–64)⁴⁰

Die Tendenz zur komisch realistischen Darstellung und Verzerrung der ursprünglichen religiös begründeten Spannung zwischen Fastenzeit und Karneval verstärkt sich in der gegenständlichen Szene und den darauf folgenden Repliken durch häufige Hinweise auf reale Referenzen, wie etwa auf diverse Requisiten, z. B. auf die offensichtlich nicht zur Zufriedenheit ausgefallene Zubereitung einer *Lasagna*: *El v'è lasagne fredda e gelatina*. Ein episch komisches Element wird hier auch dadurch eingeführt, dass ein Botenbericht aus der Küche der Figur *Quaresima* überbracht wird:

Sacra Regina, invitta, onesta e grande,
 questo breve ti manda el mio signore
 che è re de' pesci e la sua fama spande (vv. 113–116)⁴¹

Der komödiantische Effekt der ideellen Schlacht zwischen Fastenzeit und Karneval steigert sich weiter in Richtung einer profanen Popularisierung, d. h. Abkehr vom religiösen Grundgedanken hin zu irdischen lebensnahen Bedürfnissen und Vorstellungen der Menschen durch die Häufung von konkreten regionalen Referenzen, die dem Publikum eine begeisterte Identifikation erlauben: Gott selbst lädt die Figur Carnasciale (den Karneval) zu einer üppigen Weinverkostung ein, deren Produkte aus der Region Chianti stammen und deren Preis dem Publikum Staunen und Ehrfurcht einflößen konnte:

Dio, ti faccia godere, o Carnasiale!
 Io t'ho portato saggi di più vino
 Questo è di Chianti e par fatto sul sale,
 e questo è da Bisticci suo vicino [...]
 e questi son la cima de' buon vini
 che val la soma dodici quattrini (vv. 161–176)⁴²

39 E. Faccioli, 1975, 275.

40 Ebda., 276.

41 Ebda., 277.

42 Ebda., 278–279.