

THEATRALITÄT ALS MEDIALES DISPOSITIV. ZUR EMERGENZ VON MODELLEN THEATRALER PERFORMANZ AUS MEDIENHISTORISCHER PERSPEKTIVE

SABINE FRIEDRICH/KIRSTEN KRAMER

Zielsetzung der folgenden Ausführungen ist es, die Entstehung neuer, historisch je spezifischer Konzepte von Theatralität aus einer mediengeschichtlichen Perspektive zu beschreiben. In einem ersten Schritt soll zunächst das Verhältnis von Theatralität und Medialität aus einer systematischen Perspektive untersucht werden, um in einem zweiten Schritt am Beispiel eines *auto sacramental* von Calderón de la Barca exemplarisch zu analysieren, auf welche Weise durch die szenographische Raumorganisation und den Einsatz medialer Visualisierungsmodelle konkurrierende Typen theatraler Performanz begründet werden, die sich als Ausdruck eines historischen ›Medienwettstreits‹ deuten lassen, der auf differente Theatralitätskonzepte verweist.¹

I.

Im Zuge des so genannten ›performative turn‹² ist in den vergangenen Jahren das Konzept der Theatralität zu einer Leitkategorie der aktuellen Kulturwissenschaften avanciert. Vor dem Hintergrund der inflationären Verwendung des Begriffs ›Theatralität‹ scheint es angeraten, einige terminologische Überlegungen voranzustellen. Diese Vorüberlegungen nehmen ihren Ausgang von den zwei Grundbestimmungen des Begriffs von Theatralität. In der jüngeren Forschung besteht weitgehend Konsens darüber, dass ›Theatralität‹ in einem engeren, spezifisch ästhetischen Sinn eine fest umrissene Kunstform bezeichnet; demgegenüber wird Theatralität in einem weiteren Sinne als ein umfassenderes Kultur erzeugendes Prinzip gefasst und bezeichnet ein Modell von Wirklichkeitserfahrung bzw. ein Verhaltensdispositiv, das nicht nur der Kunst, sondern auch anderen Bereichen der Kultur zugrunde liegt und

1 Der erste, systematische Teil des Aufsatzes nimmt Überlegungen auf, welche die Verfasserinnen in dem Einleitungsaufsatz des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes *La teatralidad desde una perspectiva histórica de los medios*, der 2008 im Verlag Reichenberger erscheinen wird, formuliert haben. Der zweite Teil, der sich mit Calderóns *auto sacramental* beschäftigt, fasst die Analyse von Kirsten Kramer zusammen, die in dem Aufsatz *La medialidad de la ›performance‹ teatral en los autos sacramentales de Calderón* in dem genannten Sammelband publiziert wird.

2 Zum Begriff des ›performative turn‹ vgl. Fischer-Lichte 1998 sowie Fischer-Lichte/Wulf.

in engem Zusammenhang mit sozialen Praktiken wie höfischen Festen, Spielen, Prozessionen, Krönungen, Zeremonien, Ritualen etc. steht.³

Die kulturwissenschaftliche Ausweitung des Begriffs Theatralität erscheint allerdings nur dann sinnvoll, wenn sie eine konkrete Beziehung zwischen spezifischen Praktiken des Theaters im engeren Sinn und theatralen Prozessen außerhalb des Theaters postuliert und damit die historisch sich wandelnden Erscheinungsformen des Theaters weiterhin als zentralen Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit kulturellen Phänomenen von Theatralität bestimmt. Nur unter Berücksichtigung der konkreten Theatersituation und der sie kennzeichnenden Merkmale lässt sich beschreiben, ob und inwiefern Affinitäten und Differenzen zwischen theatralen Praktiken einerseits und sozialen oder kulturellen Interaktionsformen andererseits bestehen.

Die konkreten Erscheinungsformen und historischen Funktionen von Theatralität werden daher im Folgenden ausgehend vom Zusammenspiel von vier zentralen Aspekten untersucht, die vor allem von Erika Fischer-Lichte erarbeitet wurden.⁴ Bei den vier Kategorien handelt es sich um: Inszenierung, Körperlichkeit, Wahrnehmung und Performanz. Auf der Grundlage dieser vier Kategorien, deren Relationierungen zueinander zu präzisieren sind, geht es sodann um eine Klärung des Zusammenhangs zwischen Theatralität und Medialität aus historischer und systematischer Perspektive. Dabei ist zum einen zu berücksichtigen, dass das Theater aufgrund der Verwendung unterschiedlichster Bühnentechniken und audiovisueller Medien von jeher eine eigene ›Mediengeschichte‹ aufweist und zum anderen aufgrund seiner spezifischen Verfasstheit als integraler Bestandteil der (insbesondere von McLuhan beschriebenen) medienhistorischen Epochen der Oralkultur, der literalen Manuskriptkultur, der Buchdruckkultur wie auch des Zeitalters der elektronischen Medien fungiert.⁵

Zunächst stellt sich jedoch aus theoretischer Perspektive die Frage, wie die mediale Vermittlung bzw. Fundierung des Theatralen überhaupt zu erfassen ist. Was ist eigentlich das Mediale in der theatralen Aufführung? Die Stimme und der Körper der Schauspieler? Der Bühnenraum? Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum oder aber eine Kombination all dieser Elemente? Es ist dabei keineswegs von einem ahistorischen Medienbegriff auszugehen. Theatrale Medialität ist ein höchst komplexes Gefüge, das aus mehreren Teilaspekten besteht, die in historisch je unterschiedlichen Relationierungen auftreten.

Für eine Bestimmung der theatralen Medialität ist eine kurze Klärung der Begriffe Medium und Medialität erforderlich. Grundsätzlich gilt: Ausgehend von einer kulturanthropologischen Perspektive können Medien als prothetische Extensionen oder Exteriorisierungen natürlicher Körperfunktionen verstanden werden (entsprechend der bekannten Definition McLuhans, der die materielle Dimension von Mediensystemen hervorhebt).⁶ Diese anthropologische Bestimmung, welche die Gefahr eines deterministischen Medienverständnisses in sich birgt, ist grundsätzlich durch eine kulturpragmatische Betrachtungsweise zu ergänzen, die in neu-

3 Vgl. zu Voraussetzungen und Implikationen der kulturwissenschaftlichen Ausweitung des Theatralitätsbegriffs stellvertretend für zahlreiche neuere Forschungsarbeiten Fischer-Lichte 2004.

4 Vgl. zu den vier Aspekten, die in verschiedenen Arbeiten Fischer-Lichtes beschrieben werden, exemplarisch Fischer-Lichte 2001.

5 Vgl. dazu Kotte (251-270). Das skizzierte Phasenmodell wird insbesondere in diversen Arbeiten McLuhans entwickelt; vgl. paradigmatisch McLuhan 2001 sowie 2002.

6 So der klassische Ansatz McLuhans (2001).

eren Forschungsarbeiten vertreten wird, welche die Emergenz und die Funktionsweise der Medien in Relation zu verschiedenen Diskursen und sozialen Praktiken innerhalb spezifischer kultureller Felder untersuchen. Gemäß diesem kulturpragmatischen Ansatz situieren sich Medien also innerhalb eines kulturellen Feldes, das durch den Austausch und die konstitutive Interaktion konkurrierender und konfligierender Diskurse und Praktiken gekennzeichnet ist, die das Verhältnis des Medienbenutzers zur Umwelt bestimmen.⁷

Besonders aufschlussreich für die von uns verfolgte Fragestellung sind vor allem die Ausführungen von Sybille Krämer, die das Medium in Abgrenzung zur Funktionsweise von den technischen Instrumenten und den Zeichen bestimmt.⁸ Krämer betont ebenfalls den konstitutiven Körperbezug wie auch die Materialität des Mediums und unterscheidet den Mediengebrauch ausdrücklich von Formen einer rein symbolischen Kommunikation. Sie geht dabei zunächst von der Unterscheidung zwischen Werkzeug einerseits und Medium oder technischer Apparatur andererseits aus. Das Werkzeug dient zur bloßen Leistungssteigerung natürlicher Funktionen des menschlichen Sinnesapparates. Dies bedeutet keinen qualitativen Wandel des Weltbezugs des Benutzers, sondern das Werkzeug steigert lediglich die Fähigkeiten, die auch ohne Gebrauch des Mediums vorhanden sind. Der Apparat bzw. das Medium hingegen ist für Krämer ein Instrument, mit dem wir künstliche Welten erzeugen können, die neue Erfahrungen und neue soziale und kulturelle Interaktionsformen eröffnen. Impliziert ist darin, dass Medien stets einen Überschuss an Bedeutung, einen signifikanten Mehrwert produzieren, der sich der Kontrolle der Benutzer entzieht. Kraft ihrer Materialität verhalten sich Medien wie Symptome, die eine Spur darstellen, durch die sie mehr sagen, als ihr Benutzer intendiert.

Aus Krämers Ansatz lässt sich folgende Schlussfolgerung ziehen: Der kulturelle ›Mehrwert‹ des Mediums beruht darauf, dass sich im Gebrauch materieller und technischer Medien ein signifikanter Bruch mit bestehenden Wahrnehmungs- und Kommunikationskonventionen vollzieht. Erst vor dem Hintergrund eines solchen Bruches kann Neues entstehen, können sich neue Formen symbolischer Interaktion und Kommunikation herausbilden und im Zuge historischer Transformationsprozesse etablieren/stabilisieren.

Darüber hinaus erscheint es sinnvoll, bei der Klärung des Verhältnisses zwischen Theatralität und Medialität die genannten Teilaspekte Inszenierung, Körperlichkeit, Wahrnehmung und Performanz zueinander in Relation zu setzen. Dies betrifft insbesondere die Unterscheidung der Konzepte von Theatralität und Performanz. Legt man einen sehr weiten Begriff von Performanz zugrunde, dann umfasst Performanz unterschiedlichste künstlerische Praktiken, soziale Handlungen oder kulturelle ›Darstellungen‹, denen ein ›Veranstaltungs‹- oder Präsentationscharakter sowie der Bezug zum Körper zuzuschreiben ist.⁹

Es erscheint sinnvoller, zunächst die Frage nach der Bestimmung eines theatralen Performanzbegriffs zu stellen, der der Besonderheit konkreter Theatersituationen Rechnung trägt und es damit erlaubt, theatrale Performanz von anderen, ebenfalls historisch zu differenzierenden Formen kultureller Performanz abzugrenzen. Diese Differenzierung ist insbesondere für die im folgenden als historischer Schwerpunkt gewählte Untersuchung frühneuzeitlicher Theatralität in Spanien von

7 Vgl. zum kulturpragmatischen Medienbegriff paradigmatisch Crary.

8 Vgl. hierzu wie auch zu der in Krämers Ansatz implizierten Kritik an McLuhans Position Krämer 2000.

9 Vgl. hierzu paradigmatisch Fiebach.

Bedeutung, da gerade in dieser Epoche die unterschiedlichen Theaterformen als Bestandteil einer umfassenden barocken Festkultur figurieren und in je besondere Beziehung zu kulturellen, politischen oder religiösen Festen und Zeremonien treten.¹⁰

Da es sich nach dem von Fischer-Lichte entwickelten Modell bei der theatralen Performanz um einen von vier konstitutiven Teilaspekten von Theatralität handelt, lässt sich der Begriff nur relational, d.h. in Abgrenzung von den übrigen drei Aspekten präzisieren. Grundsätzlich ist Theatralität ausgehend von einer grundlegenden Aufführungssituation zu beschreiben, die den fundierenden Rahmen bildet: Figuren spielen auf einer Bühne, während ihnen Zuschauer dabei zusehen. Hieraus lassen sich die ersten drei bereits genannten Aspekte ableiten.

Erstens die Gestaltung des Bühnenraums durch die Organisation der Bühne bzw. der verschiedenen Teilbühnen, durch die Verwendung von Kulissenmalerei, Aufbauten und Bühnentechnik sowie den Einsatz von Lichteffekten und Musik. Diese Verfahren betreffen vor allem den Aspekt der Inszenierung, die Produktionsseite der theatralen Aufführung, die zugleich ein Bewusstsein des Inszenierens voraussetzt und in dieser Hinsicht vom sozialen Ritual abzugrenzen ist, dem ein solches Bewusstsein nicht notwendig zugrunde liegt.

Zweitens das Spiel der Figuren auf der Bühne, das als eine bestimmte Organisation von Körperbewegungen und sprachlichen Äußerungen zu beschreiben ist. Die Stimme und der Körper des Schauspielers fungieren nicht nur deshalb als materielle Medien, weil die Sprache im Theater (in der Terminologie Krämers) immer schon als »verkörperte Sprache« in Erscheinung tritt (Krämer 1998), sondern vor allem, weil die Stimme gegenüber der reinen Zeichenhaftigkeit der Sprache einen Überschuss an Sinn produzieren kann. Der Aspekt des Körpers der Schauspieler betrifft ebenfalls die Produktionsseite der Aufführung. Historisch zu differenzieren ist dabei vor allem zwischen der dominanten Verkörperung einer Rolle – und damit zugleich dem Verweischarakter des Körpers – einerseits und der Dominanz der physischen Präsenz des Körpers andererseits.¹¹

Drittens die Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum, die sich auf die jeweiligen Grenzziehungen zwischen beiden Räumen und die daraus resultierenden unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Rezeptionsmodi bezieht. Diese Relation betrifft den Aspekt der Wahrnehmung und schließt damit die Rezeptionsseite ein. Auf dieser Ebene lassen sich ebenfalls historische Differenzierungen (bspw. zwischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Theaterpraktiken) vornehmen, die sich auf die Grenzziehungen zwischen beiden Räumen, die mögliche Differenz zwischen der Kontinuität bzw. der Trennung von Zuschauerraum und Bühnenraum beziehen; ebenso sind hier konkrete historische Formen der Wahrnehmungsorganisation zu berücksichtigen.

Die spezifische theatrale Performanz ergibt sich nun aus den unterschiedlichen Formen der Interaktion der genannten drei Aspekte. Bezogen auf die Teilaspekte der ›Inszenierung‹, der ›Körperlichkeit‹ und der ›Wahrnehmung‹ lässt sich das Konzept theatraler Performanz folglich als Oberbegriff fassen, der die übrigen Kategorien einbegreift. Jede historisch konkrete Aktualisierung theatraler Performanz ist erst über das besondere Zusammenwirken der Bühnengestaltung, des

10 Vgl. zum Zusammenhang von Theatralität und barocker Festkultur in Spanien u.a. Díez Borque 1986 und 2002.

11 Vgl. zu den unterschiedlichen Modi der Körperpräsenz u.a. Fischer-Lichte/Horn/Warstat.

Spiels der Akteure und der zugrunde gelegten Wahrnehmungsformen von ebenfalls historisch konkreten Formen kultureller Performanz abzugrenzen.

Hinsichtlich der Medialität der Theatersituation ist zugleich festzuhalten, dass jeder der genannten drei Aspekte unterschiedliche Materialisierungen erfährt. Zur physischen oder materiellen Dimension des Bühnenraums gehören z.B. die Bühnentechnik, Wahrnehmungs- und Beleuchtungsapparaturen, Bilder sowie die Bühnenform. Das Spiel der Figuren ist an die Materialität der Stimme und der Körperbewegungen gebunden. Die Relation zwischen Bühne und Zuschauer resultiert aus unterschiedlichen Materialisierungen. Bei den materiellen Bühnenformen wird häufig auf bildmediale Formen der Raumorganisation zurückgegriffen, wie z.B. im Falle der Perspektivbühne oder der Guckkastenbühne, zwei Bühnenformen, deren Herausbildung charakteristisch für die Entstehung frühneuzeitlicher Theatralität ist, insofern sie zur Ausdifferenzierung eines modernen Blickdispositivs beitragen, das wesentlich auf dem Prinzip der »Frontalität« beruht (Haß: bes. 27-121). Die mediale/intermediale Fundierung der Wahrnehmungssituation (des Zuschauers) leitet sich zudem aus den unterschiedlichen Verfahren visueller oder bildlicher Repräsentation im Theater her, wobei Spielraum und Bildraum entweder getrennt erscheinen können, so dass sich der Effekt einer Autonomisierung der Bildebene einstellt, oder aber in ein Konvergenzverhältnis treten, welches bedingt, dass die Bildfigurationen unmittelbar aus der Bewegung der Akteure hervorgehen und sich als »Extensionen des Körpers« präsentieren (Balme 2003). Wichtig ist hierbei zudem die Bühnenform, wie z.B. die Simultanbühne, die Guckkastenbühne, die fahrbare *carro*-Bühne der *autos sacramentales* oder die *corral*-Bühne.

Diese materiellen Gegebenheiten sowie die hieraus resultierenden medialen Praktiken fügen sich zu einem komplexen medialen Dispositiv,¹² das jede theatrale Performanz zuallererst ermöglicht. Theatrale Medialität kann somit als relationales Gefüge verstanden werden, wobei sich je nach historischem und kulturellem Kontext unterschiedliche Relationierungen der Teilaspekte ergeben.

Am Beispiel der Grenzziehungen zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wird dies unmittelbar sinnfällig. In mittelalterlichen Theateraufführungen (und vielfach bei der Aufführung kultureller Feste oder Zeremonien) besteht der Spielraum aus einem für Protagonisten und Publikum gemeinsam konstituierten Raum, so dass der Beginn der Spielsituation erst durch ein abweichendes Verhältnis zwischen Schauspielern und Publikum durchgesetzt werden muss, wie etwa Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt. Demgegenüber wird im neuzeitlichen Theater die Trennung zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsbereichen vor allem durch die Verwendung des Vorhangs oder die Präsenz von Rahmenaufbauten des Bühnenraums markiert (Gumbrecht 1992).

Aus mediengeschichtlicher Perspektive lässt sich Theatralität demzufolge als mediales Dispositiv bestimmen, das nur durch das Zusammenspiel verschiedener materieller und technisch vermittelter Praktiken und Interaktionsformen beschreibbar ist und aufgrund der Appropriation unterschiedlichster audiovisueller »Fremdmedien« zugleich immer schon ein komplexes intermediales Gefüge darstellt.¹³ Dieses Verständnis der Medialität des Theatralen kann aus unserer Sicht dazu bei-

12 Vgl. zu Begriff und Konzept des »Dispositivs« Baudry; zur Bedeutung des Begriffs innerhalb der medientheoretischen Debatte vgl. Winkler. Mit Bezug auf das Theater wird der Begriff auch von Kay Kirchmann verwendet; vgl. Kirchmann.

13 Zur konstitutiven intermedialen Verfasstheit des Theaters, die sich etwa im Zusammenspiel von »Rahmenmedialität«, »Binnenmedialität« und »thematisierter Medialität« dokumentiert, vgl. Balme (2004).

tragen, in unterschiedlicher Hinsicht neue Zugangsweisen zu historischen Theaterpraktiken zu eröffnen.

Zudem tritt die hier skizzierte Bestimmung von Theatralität als mediales Dispositiv in Differenz zu bestimmten Ansätzen in der Forschung, die ebenfalls die Materialität theatraler Aufführungssituationen betonen. Denn zum einen betrifft die Materialität des Theatralen nicht einzelne Elemente einer gegebenen Aufführungssituation, die isoliert auftreten, sondern muss im Gegenteil die konstitutive Interferenz der jeweiligen Wahrnehmungssituation, Bühnenraumgestaltung und des Spiels der Akteure erfassen. Zum anderen ist auch die in neueren Forschungsarbeiten anzutreffende kategoriale Unterscheidung zwischen der ›nicht-mediatisierten‹ Aufführung (Theateraufführung) und ›mediatisierten‹ Aufführungsformen (Video-Vorführungen) zu relativieren. So ist zwar unstrittig, dass sich die theatrale Aufführung im Unterschied etwa zu einer Fernseh- oder Videoaufzeichnung durch die raumzeitliche Nähe oder Kontiguität von Akteuren und Zuschauern sowie durch die Einmaligkeit der Inszenierung auszeichnet (Fischer-Lichte 2004: 22-24). Begreift man Theatralität jedoch im skizzierten Sinne als ein komplexes medial-intermediales Dispositiv, so lässt sich auch und gerade die für die Theatersituation postulierte »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern« (Fischer-Lichte 2004: 11) nicht mehr im Zeichen authentischer ›Unmittelbarkeit‹ und Präsenz begreifen. Vielmehr setzt jede theatrale Situation eine komplexe – materielle, technische, ›mediale‹ – Vermittlung zwischen Publikum und Schauspieler voraus, die sich von jeher im beschriebenen Sinne dem Zusammenspiel der Verfahren der Inszenierung, der Aktualisierung der Körperlichkeit wie auch den besonderen szenographischen Formen der Organisation der Sinneswahrnehmung verdankt.

Schließlich ist noch eine letzte Implikation der medienhistorischen Konzeptualisierung des Phänomens der Theatralität zu benennen. Wenngleich sich jede theatrale Aufführung über den Einsatz medialer Praktiken realisiert, bestehen erhebliche Abstufungen im Hinblick auf den jeweiligen Manifestationsgrad, die ›Sichtbarkeit‹ der Medialität. Dabei kann unterschieden werden zwischen den Polen der ›Medienvergessenheit‹ (der Begriff leitet sich aus Heideggers Konzept der ›Seinsvergessenheit‹ her), der ›Medienaktualisierung‹ und der ›Medienreflexivität‹. Tritt die mediale Vermittlung überwiegend gegenüber der Repräsentation der dargestellten Bühnenwelt in den Hintergrund, so lässt sich diese Konstellation als Ausdruck einer ›Medienvergessenheit‹ begreifen. Bei der ›Medienaktualisierung‹ ist die mediale Vermittlung demgegenüber für den Zuschauer sehr präsent, und verdankt sich etwa besonders spektakulären (Bühnen-)Effekten. Im Falle der ›Medienreflexivität‹ schließlich thematisiert sich das Medium selbst, indem es seine Funktionsweise – etwa durch Verdoppelungsstrukturen oder Spiegelungseffekte – ostentativ ausstellt und den eigenen Einsatz gleichsam zu einem eigenwertigen Gegenstand des Bühnengeschehens erhebt.

II.

Die komplexen mediengeschichtlichen Bedingungen und Voraussetzungen, die der Emergenz und Herausbildung konkreter historischer Theatralitätskonzepte zugrunde liegen, treten nun auch in der Entstehung des spanischen Fronleichnamsspiels zutage und lassen sich exemplarisch an Calderóns spätem *auto sacramental* EL VIÁTICO CORDERO aus dem Jahr 1655 aufweisen.

Wie bereits die Anspielung auf das Lamm (»cordero«) und das *viaticum* im Titel zu erkennen gibt, setzt das *auto* den Auszug der Juden aus Ägypten unter der Führung Moses' sowie die Befreiung der Israeliten aus der ägyptischen Knechtschaft in Szene. Der Handlungsablauf realisiert damit jene übergreifende allegorische Struktur, welche die *autos sacramentales* insgesamt kennzeichnet und das dramatische Spielgeschehen innerhalb eines zeichenhaften Verweiszusammenhangs situiert,¹⁴ der in EL VIÁTICO CORDERO die alttestamentarischen Ereignisse als Präfigurationen der Passion Christi sowie des christlichen Erlösungswerks ausweist und in die Glorifizierung der Eucharistie münden lässt. Zugleich stellt die biblische Geschichte des Auszugs der Juden aus Ägypten einen zentralen »Typos« für die opulente Prozession der Fronleichnamsszeremonie dar, bei der die geweihte Hostie in der kunstvoll gestalteten Monstranz aus der Kirche in die Welt und wieder zurück in die Kirche getragen wird, so dass bereits die Handlung des *auto* auf seine Einbindung in das kultische Festgeschehen des kirchlichen Feiertages verweist.¹⁵

In Calderóns späten *autos sacramentales* leiten sich die spezifischen Ausprägungsformen theatraler Performanz indes nicht allein aus der Aufführungssituation, sondern vor allem aus der materiellen Verteilung der Spielräume und den szenographischen Verfahren der Raumorganisation her, welche durch die besondere Form der fahrbaren *carro*-Bühne ermöglicht werden, die aus einer horizontalen Hauptbühne und mehreren Teilbühnen besteht. Im Folgenden ist zu zeigen, dass diese für die *carro*-Bühne und das *auto sacramental* charakteristische Raumgestaltung, die Aufteilung des Spielgeschehens auf unterschiedliche materielle Spielflächen, mit dem Rekurs auf divergierende mediale Inszenierungsformen einhergeht, die in EL VIÁTICO CORDERO in den Entwurf dreier konkurrierender Typen theatraler Performanz mündet. Bei diesen handelt es sich 1. um das Rollenspiel der Idolatrie, 2. die Epiphanie des Heiligen im Rückbezug auf die barocke Emblematisierung und 3. die Visualisierung des Göttlichen mittels des bildtechnischen Verfahrens der Zentralperspektive. Die Konfrontation dieser Formen theatraler Performanz beruht insbesondere auf einer Differenzierung divergierender Wahrnehmungskonfigurationen, welche dem *auto sacramental* als Ganzem eine eminent medienreflexive Dimension verleiht.

Erstens: Im zweiten Teil des *auto* initiiert die Idolatrie ein eigenes theatrales Spiel, in dem sie eine Doppelrolle verkörpert: sie stellt nun nicht mehr nur die mit ihrem Namen bezeichnete allegorische Figur, sondern zugleich die alttestamentarische Frauengestalt Cozbi dar, die das Erwählte Volk vom rechten Weg abzubringen sucht (Calderón de la Barca: 1174-1175).¹⁶ Dabei wird sie von zahlreichen Götzen-

14 Die Betonung der allegorischen Grundstruktur, der theologischen Fundierung und der darin begründeten didaktischen Wirkabsichten der *autos sacramentales* kennzeichnet nicht nur die ältere Forschungstradition, sondern kehrt auch in neueren, kultur- und diskurshistorisch geprägten Deutungsansätzen wieder; vgl. hierzu paradigmatisch Küpper. Nach Hugo Friedrich ist es insbesondere die theologische Dimension der *autos sacramentales*, die diesen aus der Sicht des modernen Publikums den Charakter der Fremdheit oder Alterität verleiht; vgl. Friedrich.

15 Zur dramaturgischen Gestaltung der Fronleichnamsprozession und zu historischen Auslegungen des Prozessionsgeschehens, bei denen die im Alten Testament geschilderte Befreiung aus der Knechtschaft in Ägypten als »typologische« Präfiguration der Befreiung aus der Knechtschaft des Teufels fungiert, vgl. paradigmatisch Poppenberg (262-263).

16 Da die Textausgabe des VIÁTICO CORDERO keine Versnummerierung enthält, wird hier und im Folgenden auf die Seitenzahlen der zitierten Edition verwiesen.

dienern begleitet, die sich zum Klang von Musikinstrumenten zu einem pompösen Festzug formieren. Formal handelt es sich um ein ›Spiel-im-Spiel‹, bei dem die Idolatrie, der der Dämon Baal assistiert, als Spielleiterin fungiert und an dessen Schluss die Figur des Ungläubigen Zambrí den sinnlichen Verführungen der weiblichen Gestalt erliegt, den falschen Göttern ein Opfer darbringt und aus diesem Grund vom Gläubigen Finés getötet wird.

Dieses ›Spiel-im-Spiel‹ ist ganz offenkundig durch den thematischen Rekurs auf konventionelle Komödieschemata gekennzeichnet, die insbesondere im Verkleidungsspiel der Idolatrie und der von ihr verkörperten Doppelrolle zutage treten. Bedeutsamer für den vorliegenden Zusammenhang ist indes vor allem die szenographische Raumorganisation, die aus der Lokalisierung des Spielgeschehens auf der Bühne hervorgeht. Wie erwähnt, besteht die *carro*-Bühne aus einer rechteckigen Hauptbühne, dem horizontalen *tablado*, sowie zunächst zwei, später vier an den Seiten bzw. hinter der Bühne befindlichen Wagen (*carros*), auf denen sich bis zu 18 Meter hohe, vielfach zweistöckige Aufbauten befinden, welche weitere Stand- und Spielflächen bereit stellen (vgl. Abbildungen 1 und 2). Während die Hauptbühne meist frei von Dekorationen und Requisiten bleibt, weisen die Wagen eindrucksvoll gestaltete Kulissen und Bildelemente auf; darüber hinaus sind sie oft mit mechanischen oder technischen Apparaturen (wie Seilzügen, Flugkränen o.ä.) ausgestattet, deren Einsatz nicht nur der Erzeugung zahlreicher spektakulärer und ›magischer‹ Bühneneffekte, sondern auch dem Öffnen und Schließen von Teilen der *carros* dient, wodurch oberhalb der Hauptbühne weitere Teilbühnen entstehen, die als zusätzliche Spielflächen für die Akteure fungieren.¹⁷

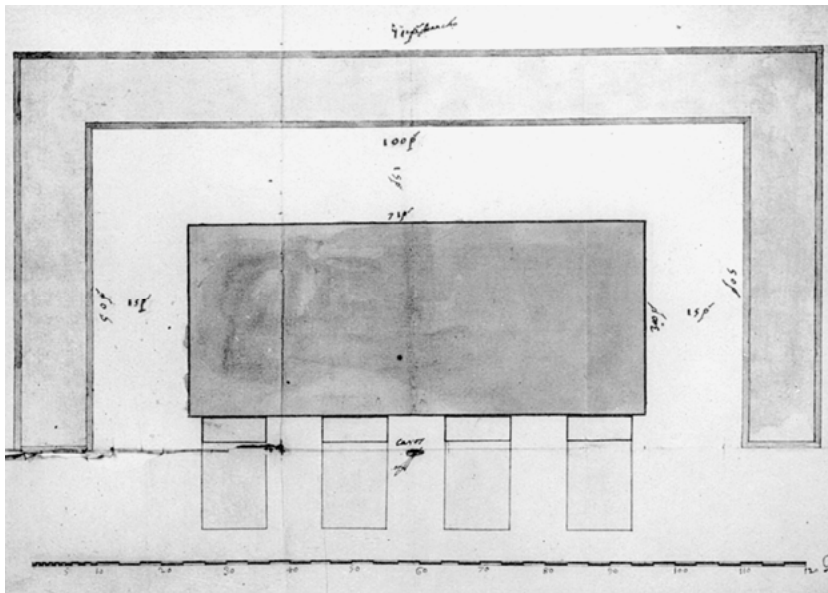


Abbildung 1: Carro-Bühne mit tablado und carros (1665) (aus: Shergold 1967: o.S.).

17 Vgl. zu Entstehung, Aufbau und Ausstattung der *carro*-Bühne paradigmatisch Shergold (1967: 452-504), Shergold (1970) und Tietz.

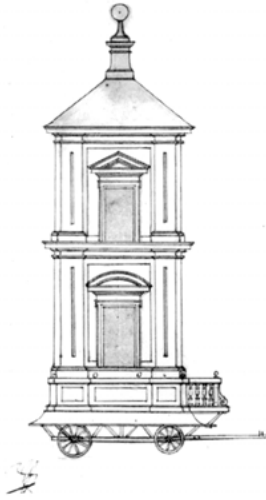


Abbildung 2: Zweistöckiger carro (aus: Shergold 1967: o.S.).

Auffallend ist nun, dass die gesamte Verführungshandlung der Idolatrie ausschließlich auf dem leeren *tablado*, der Hauptbühne, stattfindet und die Spielflächen der *carros* nicht mit einbezieht. Mit dieser deutlichen räumlichen Begrenzung des Handlungsgeschehens geht zugleich der vollständige Verzicht auf bühnentechnische Spezialeffekte einher, da die Aktion vornehmlich durch den Tanz und Gesang der beteiligten Figuren bestimmt wird. In der Gestaltung des Bühnenraums knüpft das ›Spiel-im-Spiel‹ damit an die kargere Ausstattung der *corral*-Bühne an, bei der es sich innerhalb des spanischen Barocktheaters um die einfachste Bühnenform handelt, insofern sie zwar die Aufteilung des Bühnenraums in eine Hauptbühne und weitere Spielflächen vorsieht, jedoch eher begrenzte technische Effekte ermöglicht, weshalb sie ab der Mitte des Jahrhunderts zunehmend von der aufwendiger gestalteten Palastbühne und der in ihr verwendeten perfekteren Bühnenmaschinerie verdrängt wird.¹⁸

Darüber hinaus ist hinsichtlich der besonderen Form der Relationierung und Interaktion von Bühnenraum und Zuschauerraum festzustellen, dass das Spiel auf dem *tablado* in mehrfacher Hinsicht an das kultische Festtagsgeschehen anschließt, das im Raum des Publikums außerhalb der Bühne statthat. Zum einen gemahnt der festliche Aufzug der Idolatrie und ihres Gefolges an die Prozession des Fronleichnamstages, die sich in ihrer dramaturgischen Gestaltung maßgeblich an militärischen Triumph- und Heerzügen orientiert und daher auch ihrerseits auf jenen Bereich des Weltlichen verweist, für den der im Stück in Szene gesetzte Festumzug der profanen weiblichen Figur entsteht; zum anderen wird die Idolatrie explizit als eine »lebendige Statue« (»viva estatua«) bezeichnet (Calderón de la Barca: 1176) und erinnert in dieser Erscheinung an jene aus menschlichen Körpern formierten »lebenden Bilder«, die vielfach im Zuge der Prozession gezeigt und szenisch ausge-

18 Vgl. zu den szenographischen Darstellungsmöglichkeiten der *corral*-Bühne Shergold (1967: 177-235), Allen sowie Ruano de la Haza (bes. 129-155, 223-269).

staltet werden.¹⁹ Der Tag, an dem sich der Auszug aus Ägypten vollzieht und das diabolische ›Spiel-im-Spiel‹ aufgeführt wird, entspricht schließlich dem »Passionstag« (»día de pasión«; Calderón de la Barca: 1172) und weist damit einen engen Bezug zum kirchlichen Feiertag auf, an dem das reale Prozessionsgeschehen stattfindet.

Es lässt sich daher vorläufig folgern, dass das Spiel der Idolatrie zwar unverkennbar an zeitgenössische Theaterformen und deren Inszenierungsverfahren anknüpft, zugleich jedoch eine signifikante Relativierung des fundierenden situationalen Rahmens vornimmt, der den modernen Erscheinungsformen des Theaterdispositivs zugrunde liegt. Folgt man der erwähnten, von Gumbrecht und anderen hervorgehobenen Unterscheidung des mittelalterlichen vom frühneuzeitlichen Theater, so ist ersteres durch die Herstellung eines Raums gekennzeichnet, der von Akteuren und Zuschauern gemeinsam konstituiert wird und dessen Etablierung zur Folge hat, dass sich die Spielwirklichkeit erst durchzusetzen vermag, wenn das Verhalten der Akteure sichtlich von ihrem Alltagsverhalten abweicht. Das frühneuzeitliche Theater setzt demgegenüber eine Grenzziehung zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum, die räumliche Trennung der Bereiche des Spiels und des Publikums voraus, die das theatrale Geschehen aus dem festlichen oder kultischen Zusammenhang heraushebt und es so als Inszenierung erfahrbar macht.²⁰ Wenn die von der Idolatrie initiierte Aktion ostentativ die Affinität zwischen dem theatralem Spiel und der Prozession betont, die das kultische Geschehen des Fronleichnamsfestes prägt, so knüpft die Handlung indirekt an religiöse mittelalterliche Aufführungsformen an, in denen die theatrale Performanz als integraler Bestandteil einer umfassenderen kulturellen oder rituellen Performanz erscheint. Sie führt in dieser Hinsicht bruchlos das Vorspiel, die *loa*, des *auto* fort, das insbesondere in seiner temporalen Deixis einen unmittelbaren Bezug zum *Nunc* des Fronleichnamstag herstellt (Calderón de la Barca: 1155) und damit ebenfalls die theatrale Grenze zwischen Bühnenwelt und Zuschauerwirklichkeit punktuell durchlässig erscheinen lässt. Die Handlung der dämonischen Figur stellt folglich ein anachronistisches Theatralitätsmodell zur Schau, das nicht nur durch den weitgehenden Verzicht auf den Einsatz zeitgemäßer bühnentechnischer Effekte gekennzeichnet ist, sondern zudem die partielle Aufhebung der Trennung der Räume des Spiels und des Publikums suggeriert und mit dieser doppelten Relativierung der spezifisch frühneuzeitlichen Wahrnehmungs- und Rezeptionsbedingungen einen Typus theatraler und medialer Performanz ausstellt, der den besonderen Gegebenheiten und Erfordernissen der Aufführungssituation im modernen Barocktheater nurmehr bedingt Genüge zu leisten vermag.

Zweitens: Aus mediengeschichtlicher Sicht komplexer erweist sich der zweite Typus theatraler Performanz, der unterschiedliche Formen der Visualisierung des Göttli-

19 Zur Anlehnung der Fronleichnamsprozession an die weltlichen Triumphzüge sowie zur Verwendung ›lebender Bilder‹ vgl. besonders Poppenberg (261-265) sowie de Bustos.

20 Vgl. zu dieser Bestimmung des frühneuzeitlichen Theaters Gumbrecht (1992) sowie Cruciani (bes. 47-72), der eine historische Entwicklung vom »spazio delle rappresentazioni«, der in höfische oder religiöse Festzusammenhänge eingebettet ist, zum eigenständigen und institutionalisierten »spazio del teatro« postuliert. – Gumbrecht setzt darüber hinaus die Etablierung der Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum in einen engen kulturhistorischen Bezug zur Entwicklung spezifisch frühneuzeitlich-moderner Modelle von Fiktionalität; vgl. hierzu paradigmatisch Gumbrecht (1990: 175-221).

chen betrifft, in denen sich eine »Epiphanie« des Heiligen ausdrückt, welche bewusst die Möglichkeiten szenographischer Raumgestaltung ausschöpft, die durch die historische *carro*-Bühne eröffnet werden. Grundsätzlich beruht die Visualisierung des Heiligen in den *autos sacramentales* auf einer spezifischen Aufteilung des Bühnenraums, die vorsieht, dass Figuren oder Szenen, die mit dem Göttlichen assoziiert werden, auf den erhöhten Spielflächen der *carros* in Erscheinung treten. Im VIÁTICO CORDERO wird diese Form der Raumverteilung insbesondere am Schluss des Stückes in den mechanisch-technisch unterstützten *apariencias*, den epiphanischen Erscheinungen des »Passionskinds« (»Niño de Pasión«) und des »Kindes mit Hostie und Kelch« (»Niño con la Ostia y el Caliz«) deutlich, die als Verkörperungen der Realpräsenz Christi und des Sakraments der Eucharistie die Apotheose des Heiligen in Szene setzen (Calderón de la Barca: 1177).

Vergleichbare Visualisierungen des Heiligen treten im *auto* jedoch bereits zu einem früheren Zeitpunkt zutage: besonders eindrucksvoll erscheint vor allem jene Szene, in der die Figur Moses auf der erhöhten Spielfläche eines *carro* auftritt, um sich dort mit anderen Figuren zu einem Standbild zu formieren. Im Zentrum des Bildes befindet sich der kniende Moses, der einen Baum in Form des Kreuzes hält und von den Figuren des Ungläubigen Zambrí und des Gläubigen Finés flankiert wird (Calderón de la Barca: 1170).²¹ Gerade mit diesem dreiteiligen Aufbau verweist die Figuration ganz offenkundig auf die barocke Bildpraxis der Emblematis; ²² in den emblematischen Darstellungen figuriert ein bildliches Element, die *imago* oder *pictura*, als Mittelstück und wird von den oberhalb und unterhalb des Bildes angebrachten Schriftelementen der *inscriptio* und *subscriptio* gerahmt, die der Offenlegung und näheren Explikation des verborgenen abstrakten Sinngehalts dienen, der der bildlichen Repräsentation zugrunde liegt.²³ Innerhalb des spanischen Barocktheaters findet die historische Bildpraxis insbesondere im Hoftheater Verwendung, auf dessen Bühnenvorhängen vielfach emblematische Darstellungen zu sehen sind; wie in der Forschung verschiedentlich gezeigt wurde, dienen diese nicht allein der Dekoration der Bühne, sondern fungieren gleichsam als paradigmatisches Strukturmodell für die Rahmung des theatralen Aufführungszusammenhangs als Ganzen, insofern die im Emblem angelegte Verbindung von *pictura* und erklärender *subscriptio* ihre exakte Entsprechung in der Kombination von Bühnenvorhang und dramatischem Handlungsgeschehen findet, dem ebenfalls die Funktion der auslegenden Explikation des verborgenen allegorischen Bedeutungsgehalts der Bildfiguration zukommt.²⁴

Im VIÁTICO CORDERO wird dagegen die gesamte emblematische Bildkonfiguration in die Handlungswirklichkeit selbst integriert; das aus den Körpern einzelner Figuren zusammengesetzte Bild verbindet sich im Spielgeschehen mit den in der

21 Vgl. zur Lokalisierung des Standbildes und der Figuren auf der Bühne Shergold (1967: 456-57).

22 Der historische Bezug, der zwischen dem Standbild und barocken Bilddarstellungen besteht, wird auch von Shergold (1967: 456-57) hervorgehoben, der allerdings aus der Anlehnung des *auto* an zeitgenössische Bildpraktiken keine Rückschlüsse auf deren spezifische Funktionalisierung innerhalb des Mediendispositivs des Theaters zieht, sondern sich auf die Bestimmung des allegorischen religiösen Sinns beschränkt.

23 Zu Erscheinungsformen und Funktionen der barocken Emblematis vgl. paradigmatisch Henkel/Schöne, Moog-Grünwald sowie (mit Bezug auf den Kontext der spanischen Kultur der Frühen Neuzeit) Egido (13-49).

24 Vgl. hierzu paradigmatisch die ausführliche und differenzierte Beschreibung der Erscheinungsformen und Funktionen der Emblematis innerhalb des Hoftheaters Calderóns in Neumeister (209-256).

Rede anderer Figuren geleisteten Kommentaren, die das Standbild als Präfiguration der biblischen Kreuzigungsszene deuten (vgl. Calderón de la Barca: 1170). Der Modus der Visualisierung zielt mithin auf eine epiphanische Vergegenwärtigung des Heiligen, welche auf der Aufhebung der physischen Bewegung der Akteure im Raum und ihrer Formierung zu einer körperhaften Bildkonfiguration beruht.²⁵ Leitet sich deren besonderer medialer Status einerseits aus einer spezifischen, dem Theaterdispositiv inhärenten ›Verkörperungspraxis‹ her, so ist andererseits festzustellen, dass das in Szene gesetzte Bild expressis verbis auf eine vorgängig etablierte Bedeutung, eine allegorische Sinnstruktur zurückbezogen wird, welche vollständig im religiösen Schriftsinn der Bibel aufgeht und dem theatralen Geschehen wesensgemäß äußerlich bleibt. Es hat daher zunächst den Anschein, dass der bildmediale Verkörperungs- und Visualisierungsmodus – mit Sybille Krämer gesprochen – keineswegs einen ›Überschuss‹ oder ›Mehrwert‹ gegenüber dem vorausgesetzten zeichenhaften theologischen Verweiszusammenhang zu entwickeln vermag, sondern lediglich als dessen nachträgliche Bestätigung und Bekräftigung fungiert.

Gleichwohl erschöpft sich bereits dieses Modell theatraler Performanz keineswegs in der bloßen Bestätigung des vorgängigen allegorischen Sinnzusammenhangs des *auto sacramental*: Dies verdeutlicht vor allem die besondere Wahrnehmungssituation, welche die Szene kennzeichnet und sich unmittelbar aus den materiellen Inszenierungsmöglichkeiten der *carro*-Bühne ableitet. So korreliert die räumliche Lokalisierung des Spielgeschehens mit der binnentheatralen Aufteilung des Bühnenraums in einen Aktionsraum und einen Zuschauerraum und bringt damit eine Raumverteilung zur Anschauung, welche mit Ausnahme des skizzierten ›Spiels im Spiel‹ der Handlungswirklichkeit des gesamten *auto* zugrunde liegt, in dem die aufwendig gestalteten *carros* den Raum des theatralen Spiels präsentieren, während der leere *tablado* als Raum der Wahrnehmung und Beobachtung fungiert. Diese räumliche Konfiguration erfährt im Rahmen der emblematischen Visualisierung des Heiligen eine signifikante Komplexitätssteigerung. So teilt sich bereits die Gruppe der auf dem *carro* um Moses versammelten Personen in Figuren, die aktiv am Spiel teilhaben und sich zum beschriebenen Standbild formieren, und reine Beobachterfiguren, die das Geschehen lediglich betrachten und divergierenden Deutungsperspektiven unterziehen (vgl. Calderón de la Barca: 1170). Dieser Gruppe stehen wiederum die aus der Handlung ausgeschlossenen und auf dem unteren *tablado* situierten Figuren Baal und Idolatrie gegenüber, die auch räumlich in Distanz zum Spielgeschehen treten und in ihren Kommentaren die emblematische Bildfiguration zum Gegenstand einer weiteren Interpretation erheben, die – der betonten Unwissenheit der Kommentatoren zum Trotz – die eigentliche Offenlegung des allegorisch-christlichen Sinngehalts der bildmedialen Verkörperung beinhaltet (Calderón de la Barca: 1170).

Es bleibt daher festzuhalten, dass der Modus der emblematischen Visualisierung durch eine signifikante Ambivalenz gekennzeichnet ist: Einerseits dienen die Bildfigurationen einer epiphanischen Vergegenwärtigung des Heiligen, die sich auf die Ebene des Dargestellten bezieht und den übergreifenden allegorischen Sinnbezug zu bestätigen scheint, der dem gesamten *auto sacramental* zugrunde liegt. Andererseits legt es sowohl die Einbettung des emblematisch Repräsentierten in

25 Das emblematische Standbild der Kreuzigungsszene bringt demnach die punktuelle Konvergenz eines auf der Bühne eröffneten ›Bildraums‹ mit dem körperhaft konstituierten ›Aktionsraum‹ der Schauspieler zur Anschauung, der die bildliche Figuration in der Tat – gemäß der eingangs vorgestellten Terminologie Christopher Balme – als eine buchstäbliche »Extension des Körpers« präsentiert; vgl. Balme (2003).

eine konkrete Blicksituation als auch die Anbindung an divergierende Betrachterperspektiven nahe, den *auf* der Bühne inszenierten Visualisierungsmodus als Zurschaustellung der Wahrnehmungssituation des realen Zuschauers *vor* der Bühne zu deuten. Insbesondere die Trennung des erhöhten Spielbereichs der *carros* vom leeren Raum des *tablado*, der durchgängig als ein Raum der Beobachtung fungiert, lässt sich als Wiederholung und ostentative Sichtbarmachung jener Grenze begreifen, die für das zeitgenössische Publikum zwischen dem theatralen Raum des Spiels als Ganzem und dem Zuschauerraum besteht. Die Epiphanie des Heiligen inszeniert folglich eben jenen situationalen Rahmen, der maßgeblich die Emergenz des frühneuzeitlichen Theaters kennzeichnet und dieses von seinen mittelalterlichen Vorformen abgrenzt.

Drittens: Im *auto* ist nun noch ein dritter Typus theatraler Performanz zu beobachten, der sich ebenfalls auf die Visualisierung des Göttlichen bezieht. Es handelt sich um die Darstellung des Mahls auf dem zweiten *carro*, das im Rahmen des dramatischen Spiels das Abendmahl präfiguriert und mit dieser theatralen Verkörperung der Eucharistie den eigentlichen thematischen Kern des *auto* in Szene setzt. Ebenso wie die emblematische Figuration zeichnet sich auch diese Szene durch eine komplexe Verschränkung von Wahrnehmungssituationen aus, die auf der binnen-theatralen Unterscheidung eines Raums des Spiels und eines Raums der Beobachtung beruht und sich als Verdoppelung und Sichtbarmachung jener Blickkonfiguration deuten lässt, die die Rezeption des *auto* durch den realen zeitgenössischen Zuschauer kennzeichnet, der der Bühne und dem Handlungsgeschehen frontal gegenübergestellt ist.²⁶

Die spezifische Blicksituation, die dem theatralen Spiel auf dem zweiten *carro* zugrundeliegt, wird von Calderón selbst in den *memorias de apariencia*, den ausführlichen Anweisungen an die zeitgenössischen Bühneningenieure, expressis verbis mit dem Begriff der »Perspektive« (»perspectiba«) umschrieben.²⁷ Der Terminus bezieht sich auf das moderne bildtechnische Verfahren der Zentral- oder Linearperspektive, das insbesondere im zeitgenössischen Palasttheater eingesetzt wird und dort dem Aufbau eines dreidimensionalen Bühnenraums dient, dessen Gestaltung sich an den Wahrnehmungskapazitäten des Zuschauers orientiert und maßgeblich auf dessen Augenpunkt ausgerichtet ist.²⁸ In den *memorias de apariencia* wird diese (zentral-)perspektivische Gestaltung des Bühnenraums auf den Blickpunkt eines auf dem *carro* selbst situierten Betrachters bezogen, dessen Position im *auto* von einer beteiligten Figur eingenommen wird. Unter Berücksichtigung der in der Szene vorgenommenen Verdoppelung der Wahrnehmungskonfiguration liegt es jedoch nahe, die perspektivische Raumkonstruktion zugleich auf die Rezeptionssituation des realen Zuschauers und die dieser zugrunde liegende räumliche Grenzzie-

26 Das Prinzip der »Frontalität«, das die Rezeptionssituation des realen Zuschauers prägt, wird im *auto* auch selbst thematisch, wie dies paradigmatisch eine Bemerkung der Figur María verdeutlicht, die die Frage stellt, ob zum (Abend-)Mahl nicht auch Nachbarn »von gegenüber« (»de enfrente«) eingeladen werden könnten, und mit dieser lokaldeiktischen Angabe exakt die Position des realen Publikums benennt, das sich gegenüber dem zweiten *carro* befindet; vgl. Calderón de la Barca: 1164.

27 Vgl. hierzu die in Shergold/Varey (192) abgedruckten Instruktionen Calderóns, die sich auf die konkrete Gestaltung des Bühnenraums und die Ausstattung der *carros* im Rahmen der Aufführung des VIÁTICO CORDERO beziehen.

28 Vgl. zur perspektivischen Konstruktion der Palastbühne paradigmatisch Shergold (1967: 264-297).

hung zwischen den Bereichen der handelnden Akteure und des Publikums zu beziehen. Dies bestätigt ein von der Figur Moses formulierter Kommentar, der eine Phänomenologie sinnlicher Wahrnehmungsformen skizziert, welche auf der kategorialen Unterscheidung des Hörsinns und des Sehsinns beruht und beiden Sinnen explizit eine materielle Grenze zuordnet, die im jeweiligen Akt der Perzeption überschritten wird. Wenn Moses das Hören dabei als Überwindung einer »Wand« (»pared«), das Sehen hingegen als Blick durch ein »Fenster« (»ventana«) beschreibt (Calderón de la Barca: 1164), so greift er mit dieser Bestimmung des Augensinns auf jenes Bild zurück, das seit Leon Battista Albertis Traktat *Della pittura* als zentrale Metapher fungiert, die das nach den geometrischen Gesetzen der Zentralperspektive konstruierte Bild expliziert.²⁹ Insofern die gesamte Szene auf den realen Zuschauer des Spielgeschehens Bezug nimmt, weist Moses' Kommentar damit die Grenze, die im Theater zwischen Bühnen- und Zuschauerraum besteht, als unmittelbaren Ausdruck und Korrelat des spezifisch frühneuzeitlich-modernen Blickdispositivs der Linearperspektive aus und nähert zudem die *carro*-Bühne des *auto sacramental* jener komplexen Bühnenform des höfischen Theaters an, bei der sich dem Betrachter das dargestellte Bühnengeschehen im dreidimensionalen Raum präsentiert.

Die hier zutage tretende Parallele zwischen dem Blickdispositiv der Zentralperspektive und jener Wahrnehmungskonstellation, die das frühneuzeitliche Theater kennzeichnet, wird insbesondere durch die *loa* des *auto* bestätigt, die in eindrucksvoller Form sämtliche technischen und medialen Verfahrensweisen offen legt, welche der Konstruktion des modernen Bühnen- und Perzeptionsraums zugrunde liegen. In dieser *loa* tritt die mit Lineal, Karte und Kompass ausgestattete allegorische Figur der Geographie in Erscheinung, die berichtet, wie sie Punkte und Linien auf Papier einträgt und eine Sonnenuhr konstruiert, die als reale Kartonrequisite von Anfang an auf der Bühne zu sehen ist (Calderón de la Barca: 1154, 1156). Die übrigen Figuren, die als Verkörperungen der Stunden auftreten, halten Bänder in den Händen, die mit jeder Markierung der Uhr verbunden sind, und verlängern damit die auf der Sonnenuhr eingezeichneten Linien in den empirischen Raum des Spielgeschehens. Die physische Raumbewegung der Körper, mittels derer die Linien auf die Spielfläche der Bühne übertragen werden, mündet damit in die Erstellung eben jener geometralen »Gitter-« oder »Rasterkonstruktion«, die zum einen das materielle Gerüst für die Herstellung des zentralperspektivisch konstruierten Bildes darstellt und zum anderen dem Projektionsprinzip moderner geographischer Gradnetzkarten entspricht.³⁰ Mit dem Rekurs auf diese mathematische »Gitterkonstruktion«, die allererst die mediale Übertragung und Speicherung optischer Informationsdaten ermöglicht und sich in der *loa* des *auto* zudem mit der körpergebundenen Inszenierung zeitgenössischer kryptographischer Schriftpraktiken verbindet (Calderón de la Barca: 1158),³¹ stellt die Konstruktion des Bühnenraums ostentativ jenes spezifisch

29 Zum Vergleich des Bildes mit einem Fenster, vgl. Alberti (79); zur Funktion, die der Metapher des Fensters im Rahmen der technischen Erklärung des Verfahrens der Linearperspektive bei Alberti zukommt, vgl. Panofsky sowie Haß (bes. 27-41).

30 Die physische Bewegung der Körper der Akteure konstituiert in der Tat eine geographisch exakte Weltkarte, auf der die gesamte damals bekannte Welt verzeichnet ist; vgl. Calderón de la Barca (1154-1158).

31 Die kryptographischen Schriftpraktiken, die geheime Botschaften produzieren, deren Verschlüsselung auf der Veränderung der Zuordnungsregeln von Buchstaben beruht, treten in der *loa* insbesondere in den Positionsveränderungen der Figuren zutage, die jeweils einen Buchstaben verkörpern und erst bei Aufstellung in richtiger Reihenfolge

moderne Visualisierungsmodell aus, das in der Frühen Neuzeit gleichermaßen im Bereich der empirischen Wissenschaften, der Bildkünste wie auch des Theaters eine neuartige geometrale Ordnung des Sichtbaren generiert.³² Das *auto* gewinnt folglich ein eminent medienreflexives Potential, insofern es die für die Emergenz frühneuzeitlicher Theatralität konstitutiven Wahrnehmungsbedingungen nicht nur umsetzt, sondern zugleich auf deren medienhistorische Entstehungsbedingungen befragt und zurückführt.

Es bleibt festzuhalten, dass die Visualisierung des Göttlichen auf den erhöhten Spielflächen der *carros* im Zeichen konkurrierender Modelle theatraler Performanz und Medialität steht. So ist hinsichtlich der emblematischen Figuren hervorzuheben, dass zwar bereits in ihnen jene komplexe Wahrnehmungssituation gedoppelt wird, die einerseits aus den besonderen szenographischen Inszenierungsmöglichkeiten der *carro*-Bühne erwächst, andererseits aber für die Entstehung des frühneuzeitlichen Theaters insgesamt konstitutiv ist. Zugleich drückt sich in ihnen jedoch eine Epiphanie oder Apotheose des Heiligen aus, die insbesondere die Ebene des Dargestellten, den theologischen Sinngehalt des *auto* betrifft. Ein anderes Bild ergibt sich für die zweite Form der Visualisierung, die auf das bildtechnische Verfahren der Zentralperspektive rekurriert: hier bezieht sich die theatrale Performanz vor allem auf die Ebene der Darstellung selbst, die Art und Weise der Erzeugung von Sichtbarkeit, welche gegenüber dem Gesehenen die Oberhand gewinnt und sich partiell gegenüber dem bloß dargestellten Heiligen verselbständigt, das nunmehr als Bestandteil einer visuellen Repräsentation erscheint, welche eine spezifisch frühneuzeitliche Betrachterordnung generiert. Die Übernahme des modernen Blickregimes der Zentralperspektive gibt damit insgesamt zu erkennen, dass es sich nicht mehr primär um die Epiphanie des Heiligen selbst, sondern um die Apotheose seiner Visualisierung und Theatralisierung handelt; es ist nicht das dargestellte Heilige, sondern der Modus seiner medialen Darstellung, der nun in das Zentrum der theatralen Performanz rückt.

Abschließend lässt sich daher ein doppeltes Fazit ziehen: So ist erstens festzustellen, dass die unterschiedlichen Modi theatraler Performanz mit verschiedenen medialen Techniken korrelieren, denen sich zugleich divergierende Manifestationsgrade von Medialität zuordnen lassen: Während das von der Idolatrie inszenierte Rollenspiel auf technische Effekte weitgehend verzichtet und damit gewissermaßen eine medienhistorische ›Nullstufe‹ markiert, die sich als Ausdruck einer affichierten ›Medienvergessenheit‹ deuten lässt, entspricht der emblematische Visualisierungsmodus, der das Dargestellte mit den Modalitäten seiner Wahrnehmbarkeit konfrontiert, jener Erscheinungsform, die als ›Medienaktualisierung‹ zu beschreiben ist. Der am zentralperspektivischen Blickdispositiv ausgerichtete dritte Performanztyp rückt hingegen gleichermaßen die Inszenierungstechniken wie auch die

einen lesbaren christlichen Glaubenssatz formieren. Zum medienhistorischen Zusammenhang, der in der Frühen Neuzeit zwischen dem Wahrnehmungsdispositiv der Zentralperspektive und den Verfahrensformen der Kryptographie besteht, vgl. paradigmatisch Kittler (48-75). – Vgl. zur Bedeutung der Gitter- oder Rasterkonstruktion im Rahmen der zunehmenden Formalisierung, Mathematisierung und Verwissenschaftlichung der Zentralperspektive Kemp.

- 32 Zur kulturhistorischen Bedeutung von Vermessungs- und Repräsentationsverfahren, die der praktischen Geometrie entstammen und zur Entstehung eines für die Frühe Neuzeit spezifischen (›diagrammatischen‹) Modus der Sichtbarkeit und Evidenz beitragen, vgl. paradigmatisch Schöffner 1997 sowie 2001.

Interaktion von Bühne und Zuschauerraum in ostentativer Form in den Entstehungskontext zeitgenössischer Medientechniken ein und lässt sich daher dem Modell einer gesteigerten ›Medienreflexivität‹ zuordnen.

Zweitens: Diese Abfolge medialer Performanztypen erlaubt eine vorsichtige Neuperspektivierung der kulturgeschichtlichen Funktion und Bedeutung des *auto sacramental*: insbesondere die Konfrontation des einfachen ›medienvergessenen‹ Performanztyps, des Rollenspiels der dämonischen Macht der Idolatrie, mit den komplexeren Formen theatraler Performanz, die sich auf die Visualisierung des Heiligen und Göttlichen beziehen, lässt sich als Ausdruck jenes Antagonismus von Christus und Satan deuten, der thematisch im Zentrum der *autos sacramentales* steht. Im vorliegenden Stück präsentiert sich die topische Rivalität zwischen Teufel und Gott jedoch nicht als ein dramatischer oder poetischer Konflikt, der – gemäß der unlängst formulierten These des Hispanisten Gerhard Poppenberg – im Zeichen einer ›poetischen Theodizee‹ oder einer ›säkularisierten Eucharistie‹ steht,³³ sondern wird als gleichermaßen theatrale und mediale Agonalität in Szene gesetzt, im Rahmen derer die Theatralisierung des Göttlichen ostentativ ihre mediale Überlegenheit gegenüber der Performanz des Teufels bekundet. Die theologische Dimension des *auto sacramental* manifestiert sich folglich nicht primär im zeichenhaften allegorischen Verweisungszusammenhang, sondern tritt insbesondere in den unterschiedlichen Modi der theatralen Medialisierung zutage. In letzter Konsequenz präsentieren sich diese konkurrierenden Vermittlungsmodi in Form eines historischen ›Medienwettstreits‹, der auf divergierende kulturgeschichtliche Theatralitätskonzepte verweist, in denen sich paradoxerweise gleichermaßen die Modernität des *auto sacramental* wie auch seine irreduzible Fremdheit und Alterität dokumentiert.

Literatur

- Alberti, Leon Battista (1877 [1435/36]): *Della Pittura Libri Tre (Drei Bücher über die Malerei)*. Hg. v. Hubert Janitschek. Wien: Wilhelm Braumüller (Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XI), S. 50-163.
- Allen, John J. (1989): »Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias«. In: Aurora Egido (Hg.): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: UIMP, S. 13-24.
- Balme, Christopher (2003): »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen und Basel: Francke, S. 49-68.
- Balme, Christopher (2004): »Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung«. In: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Photographie – Neue Medien*. München: epdium, S. 13-31.
- Baudry, Jean-Louis (1975): »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«. In: *Communications* 23, S. 56-72.
- Calderón de la Barca, Don Pedro (1952 [1655]): »El viático cordero«. In: Ders: *Obras completas*, Bd. 3: *Autos sacramentales*, hg. v. Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, S. 1153-1178.

33 Vgl. hierzu Poppenberg (bes. 11-26).

- Crary, Jonathan (1999): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (9th ed.). Cambridge u.a.: MIT Press.
- Cruciani, Fabrizio (1992): *Lo spazio del teatro*. Roma: Laterza.
- de Bustos, Eugenio (1988): »Das auto sacramental Calderóns und sein Zusammenhang mit dem Fronleichnamsfest«. In: Angel San Miguel (Hg.): *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers. Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage 1987*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 115-145.
- Díez Borque, José María (1986): »Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español«. In: José María Díez Borque (Hg.): *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Serbal, S. 11-40.
- Díez Borque, José María (2002): *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Ediciones del Labirinto.
- Egido, Aurora (2004): *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática, mnemotécnica y arte en el siglo de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Fiebach, Joachim (2002): »Performance«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4. Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 740-758.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): »Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen [= Paragana 7/1]*. Berlin: Akademie-Verlag, S. 13-29.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): »Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell«. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.) (2004): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: Francke, S. 7-26.
- Fischer-Lichte, Erika/Christoph Wulf (Hg.) (2001): *Theorien des Performativen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.) (2001): *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke.
- Friedrich, Hugo (1972 [1955]): »Der fremde Calderón«. In: Ders.: *Romanische Literaturen*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Klostermann, S. 119-161.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1992): »Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit«. In: Johannes Janota (Hg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Bd. 2, Tübingen: Niemeyer, S. 827-848.
- Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink.
- Henkel, Arthur/Albrecht Schöne (Hg.) (1996): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (2. Aufl.). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kemp, Martin (1984): »Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues: A Pictorial Means or an Intellectual End?«. In: *Proceedings of the British Academy*, 70, S. 89-132.
- Kirchmann, Kay (2002): »Vom erhellenden zum gestaltenden Licht. Die Licht-Ontologie im Theater der Moderne«. In: Lorenz Engell/Joseph Vogl/Bernhard Siegert (Hg.): *Licht und Leitung*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, S. 139-154.
- Kittler, Friedrich (2002): *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.

- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau UTB.
- Krämer, Sybille (1998): »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen [= Paragrana 7/1]*. Berlin: Akademie-Verlag, S. 33-57.
- Krämer, Sybille (2000): »Das Medium als Spur und als Apparat«. In: Dies. (Hg.): *Medien - Computer – Realität* (2. Aufl.). Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 73-94.
- Küpper, Joachim (1990): *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen: Narr.
- McLuhan, Marshall (2001): *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge/London: MIT Press.
- McLuhan, Marshall (2002): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: Toronto UP.
- Moog-Grünewald, Maria (2000): »Zwischen Kontingenz und Ordo. Das Emblem in Renaissance und Barock«. In: Joachim Küpper/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*. München: Fink, S. 187-216.
- Neumeister, Sebastian (1978): *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festschauspiele Caderóns*. München: Fink.
- Panofsky, Erwin (1974 [1927]): »Die Perspektive als »symbolische Form««. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (2. Aufl.). Berlin: Hessling, S. 99-167.
- Poppenberg, Gerhard (2003): *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*. München: Fink.
- Ruano de la Haza, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Schäffner, Wolfgang (1997): »Operationale Topographie – Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600«. In: Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): *Räume des Wissens – Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie-Verlag, S. 63-90.
- Schäffner, Wolfgang (2001): »Telemathische Repräsentation im 16. und 17. Jahrhundert«. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: Metzler, S. 411-428.
- Shergold, Norman D./John E. Varey (1961): *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*. Madrid: Ed. de Historia, Geografía y Arte.
- Shergold, Norman D. (1967): *A History of the Spanish Stage*. Oxford: Clarendon Press.
- Shergold, Norman D. (1970): »El gran teatro del mundo y sus problemas escenográficas«. In: Hans Flasche (Hg.): *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano, Exeter 1969*. Berlin: de Gruyter, S. 77-84.
- Tietz, Manfred (1988): »Theater und Bühne im Siglo de Oro«. In: Angel San Miguel (Hg.): *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers. Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage 1987*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 35-59.
- Winkler, Hartmut (1992): *Der filmische Raum und seine Zuschauer. Apparat – Semantik – Ideologie*. Heidelberg: Winter.