

12²⁰¹⁹

Jahrgang 12 (2019)
Heft 1

© HELIX

Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Das *auto sacramental* im Spiegel neuzeitlicher
performance-Kultur

Dorothea Kraus (Eichstätt)

HeLix 12 (2019), S. 65-88.

Abstract

The introduction of the word “performance” in the German language by the late 1970s led to the specification of an activity which consists in a special kind of communication and a space-sharing between two or more groups in real time. Beyond theatre, performance describes various concepts of the corporal encounter between the spectators and the artist(s) in a special moment, and this is why performance will give way to the analysis of the theatrical spectacle within the celebrations of the Corpus Christi in baroque Spain. Regarding the principles of performances, which mean bodily availability, media presence and temporary fixing, the auto sacramental can be seen as something different from what it was read: Its power does not come from the strength of the text, but rather requires the corporal assistance from the performer and the audience to ensure a better grasp of the religious concept behind it.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Das *auto sacramental* im Spiegel neuzeitlicher *performance*-Kultur

Dorothea Kraus (Eichstätt)

Einführung

Die *performance* ist ein Produkt der Kultur des 20. Jahrhunderts. Sie widersetzt sich *per definitionem* einer eindeutigen Begriffsbestimmung, denn sie präsentiert sich als ephemere Kunstform mit einer offenen intermedialen Ausrichtung. Dabei ist es scheinbar leichter zu bestimmen, was *performance* nicht ist, als zu sagen, was sie ist: Eine *performance* ist im Gegensatz zur Theateraufführung nicht in ihrer Struktur festgelegt und läuft nicht nach Regeln ab, die den allgemeinen theatralischen Vorgaben entsprechen. Dennoch lebt sie von der Einbeziehung von Musik, Malerei, Schauspiel und akustischen wie visuellen Effekten. Die *performance* kann an einen Ort gebunden sein, oftmals ist sie es jedoch nicht. Auch die zeitliche Länge der *performance* variiert von Mal zu Mal, genauso wie die Beziehung des Künstlers zu seinem Publikum. Die vielleicht wichtigste Konstante der *performance* liegt bei ihrem Urheber: Indem er seinen Körper zum Einsatz bringt, dient dieser nicht mehr als Medium für eine Figur, sondern stellt sich selbst dar: „Der Körper selbst wird gleichzeitig selbstbezüglicher Erfahrungsort und ein begutachtenswerter Träger von Körperwissen.“¹

Für eine Sonderform der neuzeitlichen *performance*, den TV-Duellen, wurde festgestellt, dass sie „angekündigt, vorbereitet und zumeist lang geplant [sind]. Sie haben einen ritualisierten Ablauf, der aus vielen Praktiken besteht und ein konventionalisiertes Wissen abrufte. Sie sind ein Ereignis, unwiederholbar und einmalig [...]“² Dabei greifen diese Arten der *performance* auf Rituale und Theatralität zurück, die wiederum von der gleichzeitigen Präsenz von Akteuren und Zuschauern profitieren. Es entsteht eine Überschneidung zweier nur scheinbar unvereinbarer Elemente, nämlich die Spontaneität und die Tradition, was den Gedanken nahelegt, dass die Lesart einer Sonderform des Theaters einer früheren Phase lohnenswert im Hinblick auf seinen Erfolg sein könnte: Das spanische *auto sacramental* in seiner barocken Blütezeit weist

¹ SCHULZ, *Performances*, 117.

² KLEIN/GÖBEL, „Performance und Praxis“, 8.

nämlich durchaus Elemente auf, die denjenigen der *performance*-Kunst entsprechen. Die Aufführung dieser kurzen Stücke, die sich im Rahmen des Fronleichnamfestes fixieren lassen, ist bestimmt durch ihre Ereignishaftigkeit: Zu jedem Fest wurden ein oder zwei *autos* geschrieben und aufgeführt, die im Jahr darauf durch andere ersetzt wurden. Die individuelle Auseinandersetzung mit dem *auto* in seinem jeweils spezifischen Aufführungsmoment jedoch blieb auf diesen einen beschränkt, nämlich auf den Moment, in dem sich die Handlung mit der Präsenz in der Unmittelbarkeit des Körperlichen verschränkt. Dies tritt insbesondere durch die den *autos* ureigenste Verbindung von einem *asunto* bei verschiedenen *argumentos* zutage.

Der Beitrag stellt sich folglich der Überlegung, ob sich die performativen Momente der *autos sacramentales* mit modernen Konzepten aus den *performances* beschreiben lassen und die *autos* damit anschlussfähig an aktuelle Fragestellungen hinsichtlich ihrer Aufführungssituation gemacht werden können. Ihr performatives Wesen soll aus der historischen Evolution herausgearbeitet werden, denn hebt man den Aufführungscharakter der Stücke in den Vordergrund und nicht ihren (vermeintlichen) Zweck als gegenreformatorisches Propagandainstrument, wird schnell deutlich, dass weder die *autos* selbst noch ihre Autoren primär „fremd“³ oder „renovatio“⁴-bedürftig sind. Vielmehr stellen sie sich als prozesshafte Handlung von Körpern in die Kontingenz von Zeit und Raum, die auf das Momentane der Begegnung zwischen den Künstlern und dem Publikum abzielt. Diese Verbindung zwischen dem Beständigen der kirchlichen Doktrin und dem Flüchtigen ihrer Visualisierungsstrategie soll exemplarisch anhand des *auto La Maya* von Lope de Vega offengelegt werden und so einen bislang wenig beachteten Bezug zur Aktualität der *performance*-Qualitäten der *autos* aufzeigen.⁵

In seinem Beitrag zur Festschrift *Szenarien von Theater und Wissenschaft* für Erika Fischer-Lichte sieht Hans-Ulrich Gumbrecht eine Alternative zum bislang bevorzugten historisch-hermeneutischen Zugang der *autos sacramentales*, „wenn man das *auto* nur endlich aus Performanz-orientierter Perspektive lesen und neu

³ FRIEDRICH, *Der fremde Calderón*, 3.

⁴ KÜPPER, *Diskurs-Renovatio*, 21.

⁵ Der vorliegende Beitrag soll als Orientierungshilfe für einen anderen Zugang zu den *autos sacramentales* gelten als die bisher geleiteten Untersuchungen aus diskurstheoretischer oder geistesgeschichtlicher Perspektive. Der hier veranschlagte Rahmen wird durch die Vielzahl der beachtenswerten Elemente bereits bei der Analyse eines *auto* ausgeschöpft; sie als Maßstab für andere anzulegen, ist ein lohnenswertes Unterfangen, das es noch zu leisten gilt.

durchdenken würde.“⁶ Er begründet seine Forderung mit der Kollision von „hermeneutischen Momenten“ und „Momenten der Darstellung“⁷ in diesen Stücken. Der an den Zuschauer weitergegebene Interpretationsauftrag würde durch die Produktion von Evidenz aus dem Gezeigten heraus limitiert, das Dargestellte zum Beweis des Gesagten reduziert. Gumbrechts Forderung ist insofern mehr als berechtigt, als sie auf die explizite Medialität der *autos* abzielt, welche sie von einer zu einseitigen Funktion als reine Lesetexte wieder wegführt. Dadurch verlagert sich auch die Interpretation der Stücke in Richtung einer aktiven Erkenntnisführung des Zuschauers.

Es lohnt sich nun in Anlehnung an Gumbrecht, diesen Prozess näher zu beleuchten, und zwar unter Zuhilfenahme von modernen *performance*-Aspekten, die einen sinnvollen Umgang mit dem Begriff der körperlichen Präsenz im *auto sacramental* erleichtern. Setzt man voraus, dass das *auto* im Rahmen des Spiels Körper aus einem der Religion zugeordneten allegorischen Bereich mit Hilfe der Theatralität emergieren lässt, wird deutlich, dass der gesamte Komplex materialabhängig ist: Die Gestaltung aus dem Wort heraus, das körperlich erfahrbare Ereignis, ist das zentrale Motiv, welches die *autos sacramentales* affin für eine Untersuchung mit Hilfe von performativen Begrifflichkeiten macht. Für ihre Gestaltung in den Fronleichnamsspielen steht „das Verhältnis von singulärer Handlung und mimetischer Wiederholung“⁸ Pate. Unmittelbarkeit und eine eigene Form von Ästhetik, nämlich die des Ephemeren, finden sich in körperlichen Präsenz-Effekten zusammen. Diese Präsenz ist es wiederum, welche das Ephemere im Moment bindet und in engste Nähe zum Zuschauer stellt. Wie sich diese scheinbar diskrepante Beziehung darstellt, soll mit Begrifflichkeiten aus dem Bereich der Performanz näher erläutert werden.

Begriffsbestimmung von performance

Der *performative turn* schafft zwar einen Zugang zu vielfältigen kulturellen Äußerungen, dennoch verwischen die „vielgestaltige Verwendbarkeit des Performanzbegriffs ebenso wie seine Mehrdeutigkeit“⁹ die Grenzen zwischen diesen Äußerungen. Was aus definatorischer Sicht ein Problem darstellen könnte, macht aus

⁶ GUMBRECHT, „Ein Weg zum *auto sacramental*“, 69.

⁷ Ebd., 70.

⁸ WULF/ZIRFAS, „Bild, Wahrnehmung und Phantasie“, 515.

⁹ WIRTH, „Performanzbegriff“, 9.

dem Begriff des Performativen bei seiner Anwendung auf das *auto sacramental* eine Analysemethode von struktureller Affinität.

Für eine historische Annäherung an den *performance*-Begriff stehen zu Beginn die Arbeiten der Futuristen, Dadaisten, Surrealisten oder Situationisten, welche den Weg für die in den Fünfzigerjahren aktive Fluxus-Gruppe vorbereiteten. Bei allen stand das Momentane, Situative und Selektive im Vordergrund, abhängig vom jeweiligen Schwerpunkt.¹⁰ Heute werden unter dem Begriff der *performance* verschiedene Strömungen zusammengefasst, wobei für diesen Beitrag die wichtigsten Gemeinsamkeiten von *performance art*, Performanz, performativer Kunst, Performativität oder Aktionskunst profiliert werden sollen.¹¹ So wird bei der Analyse ihrer Durchführung schnell deutlich, dass die „Teilnahme und Teilhabe des Rezipienten [...] zum unerlässlichen Element ausgerufen und um mediale Darstellungsmittel ergänzt“¹² werden muss. Letztere sind „vielfach filmische Elemente, mediale Installationen, digitale Projektionen oder interaktive Verfahren sowie die Vernetzung mit virtuellen Realitäten.“¹³ *Performance* resultiert also aus der Spannung von direkter körperlicher Anteilnahme und der Trennung von Werk und Zuschauer durch die mediale Komponente. Diese Spannung scheint aufgrund der „prozessuale[n] Ausführung“¹⁴ beständig zwischen Realität und Kunst zu oszillieren.¹⁵

Inwiefern ist nun ein Anreiz gegeben, die in ihrer Blütezeit stark gegenreformatorisch¹⁶ geprägten *autos sacramentales* mit neuzeitlichen Parametern der *performance*-Kunst zu konfrontieren? Der Grund liegt in der latenten Spannung, welche diese Stücke tragen als auch produzieren: *Performance* und *auto sacramental* überschneiden sich im liminalen Raum theatralischer Körperlichkeit. Wie ist das zu verstehen? Das *auto sacramental* ist die für die Straße dramatisierte Allegorie des

¹⁰ Vgl. GELDMACHER, *Re-Writing Avantgarde*, 314f.

¹¹ Die Unterscheidung der einzelnen Begrifflichkeiten wird unter dem Begriff der performativen Prozesse subsumiert und in ihren speziellen Ausprägungen dann weiterführend untersucht (vgl. FISCHER-LICHTE, *Performativität*, 37ff.). Für den hier vorliegenden Beitrag sollen darüber hinaus grundlegende Gemeinsamkeiten als Interpretationsparameter fixiert werden.

¹² GELDMACHER, *Re-Writing Avantgarde*, 34.

¹³ Ebd., 35.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Eine ähnliche Spur verfolgt HERTRAMPF, *Dimensionen des Raumes im auto sacramental*, 61-72, 79-85. Hertrampf diagnostiziert bereits den *autos* des 16. Jahrhunderts ihre Anlage als „quasi-rituelle theatrale Artikulationsform“, womit sie sich als „kulturerzeugendes performatives Modell“ profilieren (vgl. ebd., 85).

¹⁶ Die gegenreformatorische bzw. antiprotestantische Dimension der *autos sacramentales* diskutiert zuletzt HERTRAMPF, „Theatralisierung antiprotestantischer Propaganda“, 247-275.

eucharistischen Geschehens. Es diskutiert in personaler Ko-Präsenz von Zuschauern und Schauspielern eine Frage, welche die Reformation angestoßen hatte, nämlich die Sinnzuordnung von Sprache. Auf diese antwortet die Gegenreformation, indem sie die Sprache an ihre „phänomenalen Verkörperungsbedingungen“¹⁷ zurückbindet. Die Berechtigung für dieses Vorgehen leitet sich aus dem Handeln des Religionsstifters selbst ab: Aus dem Geheimnis der Eucharistie wird das performative ‚Dies ist mein Leib‘ zum Aufhänger für die Verbindung von *auto*, der jährlich wiederholten Feier des Corpus Christi und der Thematisierung der Verbindung und Trennung zwischen Körper und Seele, zwischen Form und Inhalt. Hier kommt das Konzept der Iterabilität zum Tragen, welches die diskursive Macht der veränderten Wiederholung des Opfers Christi jener der logischen Sinnzuordnung entgegensetzt.¹⁸

Die Spannung, welche die Verkörperung sowohl körperloser Konzepte wie der Allegorien als auch nicht mehr körperlicher Personen wie Christus und der Heiligen ausübt, steht parallel zur Inszenierung des Körperlichen in der neuzeitlichen *performance* mit ihrer radikalen Verkörperung des *performers* in seinem Werk. Sie setzt auf die Überbrückung der Grenzen zwischen dem Zuschauer und dem Darsteller und verzichtet dabei weitestgehend auf das Illusorische der Bühne. Der theatrale Spielraum, und damit auch die Grenze zwischen Wirklichkeit und Spiel, wird auf ein absolutes

¹⁷ WIRTH, „Performanzbegriff“, 10.

¹⁸ Diese Herleitung basiert auf dem Iterabilitätsbegriff Derridas, der in der Forschung zur Performanz diskutiert wird (vgl. hierzu WIRTH „Performanzbegriff“, 40-52). Zur Anwendung auf den eucharistischen Kontext präzisiert KHURANA, „Ereignis bei Derrida“, 238: „Mit dem Begriff der Iterabilität bezeichnet Derrida die Wiederholbarkeit sinnhafter Marken auf besondere Weise. Iterabilität meint nicht einfach eine vollidentische Wiederholbarkeit, wie sie in einem strukturalistischen Bild durch einen *type* gewährleistet werden soll, sondern impliziert notwendig und strukturell einen Aspekt von Alteration: von Veränderung in und durch die Wiederholung. Wenn eine Marke iterabel ist, dann impliziert dies, dass sie mit dem Kontext, in dem sie artikuliert wurde, brechen kann, ohne ihre Bedeutsamkeit zu verlieren. Mehr noch: sie ist nur bedeutungsvoll, insofern sie genau dies vermag – mit dem Kontext ihrer Artikulation zu brechen und in einem anderen Zusammenhang als eben diese Marke wieder vorzukommen.“ Im Konzil von Trient war 1562 die Wiederholung des Opfers Christi als ein „unblutiges“ festgelegt worden: „ut dilectae sponsae suae Ecclesiae visibile [...], relinqueret sacrificium, quo cruentum illud semel in cruce peragendum representaretur ejusque memoria in finem usque saeculi permaneret“ (DENZINGER, *Enchiridion*, 1740. Die weitere Zitierweise folgt der für das *Enchiridion* üblichen Abkürzung DH). Eben diese Festlegung wird in den *autos* zum Ausdruck gebracht, so z.B. bei CALDERÓN, *Año santo*, 177: „ser cruento sacrificio / Cristo allí humanado y muerto, / es aquí en la Hostia y el ara / ser sacrificio incruento.“ Zur Opfertheologie des Konzils: „Die dem Vater auf dem Altar des Kreuzes ein für allemal dargebrachte Opfergabe ist der stets selbe Christus, der in unblutiger Weise beim Messopfer erneut durch den Dienst des Priesters dargebracht wird. Daher wird die Messe als wahres und eigentliches Opfer (verum et proprium sacrificium) bezeichnet. Das Verhältnis des wiederholt dargebrachten Messopfers zu dem ein für allemal dargebrachten Opfer Christi am Kreuz wird auf dem Konzil traditionsgemäß durch den Terminus der ‚Vergegenwärtigung‘ (repraesentatio) bestimmt“ (SCHUHMACHER, *Feier der Eucharistie*, 130).

Minimum verkürzt, die Grenze zur Wirklichkeit verschwimmt. Im *auto* wird diese Grenze ebenfalls durch verschiedene Techniken überwunden, die Thematik erfordert es aber, dass das Theater nach wie vor nur Verweis auf eine Wirklichkeit bleibt, die nicht mehr und gleichzeitig noch nicht sichtbar ist. Dennoch versucht sie, den Zwischenraum zwischen diesen beiden von ihr thematisierten Wirklichkeiten ebenfalls so eng wie möglich zu gestalten, ihn zu falten und damit überschreitbar zu machen. So gesehen bewegen sich die *autos* zwischen der Definition von Theatralität nach Erika Fischer-Lichte, welche Theatralität „auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert“, und der Definition von Performativität, die sie „auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft“ abzielen sieht.¹⁹ Die Handlung an sich ist dabei entscheidend: „Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen“.²⁰ Nach dieser Definition stellt es keine Schwierigkeit dar, im Theater, das von Handlungen bestimmt wird, Performativität zu finden. Beim *auto sacramental* handelt es sich dabei um eine Art von Performativität, die aus einem religiösen Kontext heraus bestimmte Handlungen in die Wege leitet. Es ist ein Sonderfall, denn als „hoch konventionalisierte Bühnengattung“²¹ orientiert sich das *auto* bei der Gestaltung des *asunto* an den Ritualen der Kirche, für die Gestaltung seines *argumento* jedoch an der *comedia*. Ihr Handlungscharakter, die Betonung des prozessualen Voranschreitens,²² stellt sie auch in die Nähe der Performativität.

Während die Theatralität der *autos* schon an anderer Stelle²³ beschrieben wird, soll in diesem Beitrag nun ihr performativer Anteil näher beleuchtet werden.²⁴ Dieser Anteil beruht auf zwei Grundlagen, nämlich auf der körperlichen Handlung und auf dem medialen Rahmen. Beide sollen jedoch nicht voneinander getrennt oder gar dichotomisch behandelt werden, vielmehr bedeutet ‚performativ‘ auch eine enge Verbindung zwischen beiden, die sich an ihrer Reibungsfläche gegenseitig erhellen.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, *Performativität*, 29.

²⁰ FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, 41.

²¹ TIETZ, „Das Theater im Siglo de Oro“, 181.

²² Zur Performativität der Bewegung im Bereich der spanischen Barockliteratur vgl. SPRENGER, *Stehen und Gehen*.

²³ Vgl. KRAUS, *Das auto sacramental Calderóns*.

²⁴ Eine klare (begriffliche) Trennlinie zwischen Theatralität und Performativität zu ziehen, ist durch die Gewichtungfrage der jeweiligen konstituierenden Elemente bedingt.

Diese Verbindung ist so stark, dass sich die Grenzen von Körperlichkeit und Medium aufzulösen scheinen und durchlässig werden für das jeweils andere. Damit wird die Performativität für das barocke Fronleichnamsspiel insofern bedeutsam, als sich durch die Aufführung *asunto* und *argumento* auf eine plausible Verbindung einlassen können.²⁵ Der theatrale Charakter des *auto sacramental* ermöglicht dabei, den Unterschied zum Geschehen bei der Wandlung aufrecht zu erhalten. Und obwohl es seine Methoden mit den ihm eigenen Mitteln von Gestalt und Gestaltung offenlegt, bewegt es sich dennoch permanent an den Grenzen zum religiösen ‚Wunder‘.

Bewegung in Raum und Zeit

Die Aufführung von *autos sacramentales* am Fronleichnamstag hat im barocken Spanien einen ritualisierten Charakter. Gleichzeitig gehören Rituale „zu den wichtigsten Formen performativen Handelns. Sie wirken in erster Linie über die Inszenierung und Aufführung der Körper der beteiligten Menschen.“²⁶ Diese Menschen, und zwar in gleicher Weise die Zuschauer wie die Schauspieler, sind sich des Umstandes bewusst, dass sich ihre Handlung auf der streng definierten Linie zwischen „Ehrerbietung für ein Objekt von höchstem Wert“²⁷ und einer „lustvollen Unterhaltungsfunktion“²⁸ abspielt. In Rückbindung an die Eucharistiefeier, die so gut wie für jedes *auto* Pate steht, soll nun mit Hilfe von zwei Kategorien untersucht werden, wie sich der performative Charakter der Stücke im liminalen Raum zwischen Hermeneutik und Inszenierung entwickelt, gründet Performativität doch in der Annahme, dass sich Sinn aus dem Gebrauch eines Textes ableitet und nicht etwa, dass Sinn als reine Textdeutung zu verstehen ist.²⁹

Das *auto La Maya*³⁰ ist eines von vier *autos sacramentales*, die zu Lebzeiten Lopes publiziert wurden.³¹ Es ist Bestandteil des Romans *El peregrino en su patria* aus dem Jahr 1604, dessen Handlung die Abenteuer von Pánfilo und Nise auf der Suche

²⁵ Calderón, der sich lange gegen die Veröffentlichung seiner *autos* gewehrt hatte, hatte dies erkannt und die Wichtigkeit der Aufführung und ihrer medialen Unterstützung betont, vgl. TIETZ, „Das Theater im Siglo de Oro“, 181.

²⁶ WOLF, „Rituale als performative Handlungen“, 27.

²⁷ GOFFMAN, *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, 139.

²⁸ TIETZ, „Das Theater im Siglo de Oro“, 167.

²⁹ Vgl. RASCHZOK, „Gottesdienst und Dramaturgie“, 40.

³⁰ Sämtliche Zitate sind entnommen aus DE VEGA, *La Maya*.

³¹ Dies ist mithin auch ein Grund für die Auswahl dieses Stückes, da die Urheberschaft vieler anderer nicht vollständig Lope zuzuschreiben ist (vgl. IZQUIERDO DOMINGO, „Los autos sacramentales de Lope de Vega“, 498f.).

nach der Erfüllung ihrer Liebe beschreibt. Die *autos* sind den einzelnen Abschnitten nachgeordnet, was zu der Behauptung führte, dass es an einem inneren Zusammenhang fehle und ihr Einschub gar dem einer *comedia* vorgezogen worden wäre, um Platz zu sparen.³² Dies muss und kann differenziert werden, legt man eine performative Absicht des Autors zugrunde: Durch die Verbindung von *novela* und *auto* im selben Werk, welche gleichzeitig auch die Verknüpfung von profanem mit sakralem Geschehen bewirkt, wird die Handlung nur vordergründig an den oft beschworenen gegenreformatorischen Kontext und an die damit einhergehende religiöse Didaxe angeschlossen.³³ Für ein tiefer gehendes Verständnis dieser besonderen Konstellation³⁴ können die *performance* und ihre einzelnen theoretischen Aspekte einen wichtigen Beitrag leisten: Die Pilgerschaft, die für Lopes Werk titelgebend ist, rückt das Sich-auf-den-Weg-Machen an prominente Stelle. Dies impliziert ein ritualisiertes Vor-Gehen, ein performatives Voranschreiten in Raum und Zeit mit einem geheiligten Ziel. Die zahlreichen Irrungen und Wirrungen, die das Paar im *Peregrino* durchleben muss, zeigen deutlich, dass auf ebendiesem Voranschreiten, auf der Entwicklung, auf der *performance* der eigentliche Fokus liegt und weniger auf dem Ziel. In gleicher Weise gestaltet sich das *auto sacramental*: Zum einen, weil die *autos* durch den eucharistischen Inhalt mit dem Verweis auf die *imitatio Christi* operieren und der Gläubige immer aufgefordert wird, nicht nur durch die Prozession der *Corpus*-Feier den Weg Christi mitzugehen, sondern auch dessen Botschaft in sich aufzunehmen und sein Leben dementsprechend umzuwandeln; zum anderen, weil die *autos* durch die häufigen Verweise auf ihren eucharistischen Anlass das Voranschreiten der Handlung auf ein Ziel hin selbstreferentiell betonen. Im konkreten Beispiel, nämlich im Stück *La Maya*, wird dies besonders deutlich, thematisiert es doch den Weg zur mystischen Vereinigung der Seele mit Christus über den allegorischen Umweg der Feier der Frühlingskönigin.

Der Titel des *auto sacramental* deutet bereits eine besondere Art von Performanz an: Die Figur der Maya unterliegt zunächst der Transformation, welche die katholische

³² Zu diesem Schluss kommt ARELLANO, „Reseña de Lope de Vega“, 716.

³³ Vgl. hierzu insbesondere DESCOUZIS, „Filiación tridentina de Lope de Vega“, 125-138. Die Problematik einer zu einseitigen Ausrichtung der *autos* auf den religiösen Kontext diskutiert EHRLICHER, „Literatura peregrina“, 143-146.

³⁴ Damit ist auch die für die barocke *comedia* typische Gattungsmischung gemeint, in der sich ernste und komische Elemente auf natürliche Art und Weise miteinander verbinden. Vgl. zur Gattungsmischung als Kennzeichen barocker Dichtung SCHULZ-BUSCHHAUS, „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung“, 224-229.

Kirche aus dem paganen Kult hin zu einer Parallelisierung mit der kindlichen, i.e. jungfräulichen Gottesmutter vorgenommen hat. Diese Übertragungsleistung wird durch die Darstellung der Maya gefördert. Ein junges Mädchen schlüpft in deren Rolle, wird geschmückt und muss auf einer altarähnlichen Erhöhung Platz nehmen. Seine Aufgabe besteht darin, über den Feierlichkeiten zu thronen und in deren Verlauf die Ehrerbietung der Feiernden entgegen zu nehmen.³⁵ Diese Handlung verändert also sowohl das Mädchen und die sie umgebenden ‚Hofdamen‘ als auch die Zuschauer, die in die Rolle von Untertanen der Maikönigin schlüpfen, wenn sie von den ‚Hofdamen‘ um Geld gebeten werden: „In diesen Fällen entstehen Aufführungen, in denen Menschen zum Ausdruck bringen, wie sie gesehen werden wollen und wie ihr Verhältnis zueinander ist.“³⁶ Dass es sich bei dem Stück, innerhalb dessen sich das Spektakel abspielt, um ein *auto sacramental* handelt, offenbart nicht nur die Beziehung der Menschen untereinander, sondern auch deren Verhältnis zu Gott. Durch ihre Teilnahme werden sie aus dem alltäglichen Profanen an die Schwelle zum theatralen Raum geführt. Durch dessen Verbindung mit dem Sakralen, dem *fanum*, „entsteht ein Raum jenseits der Differenz [zwischen *fanum* und *profanum*; Anm. DK], der neutral ist und der sein eigenes Kraftfeld bildet, indem er sich autopoietisch generiert.“³⁷ Hier wird also nicht nur der Raum herausgebildet, sondern es geschieht zu einem bestimmten Zweck, nämlich der Veränderung der Zuschauer unter den Schlagworten *docere* und *movere*. Das performative Geschehen erweitert die Welt, indem es sie in Bewegung versetzt. Im *auto sacramental* erfolgt diese Bewegung durch Wahrnehmung: Die Wahrnehmung der Zuschauer wird immer auf das Erfassen von Wahrheiten gerichtet, die das *auto* im oszillierenden Raum zwischen dem *fanum* und dem *profanum* zu vermitteln sucht. Die dem Stück dafür zur Verfügung stehenden Mittel leiten sich aus der Performanz ab: Körperliche Verfügbarkeit, mediale Präsenz und temporäre Fixierung.

Körperliche Teilnahme an der Grenze zwischen Darstellung und Betroffensein

³⁵ Das Brauchtum um die Einsetzung der Maya als Frühlingskönigin beschreibt GARCÍA RUIZ, „Calderón y la loa“, 42.

³⁶ WULF/ZIRFAS, „Bild, Wahrnehmung und Phantasie“, 13.

³⁷ POPPENBERG, „*Pro fano*“, 414.

Die drei zuvor genannten Punkte lassen sich auch inhaltlich nachverfolgen. *La Maya* beginnt mit einer musikalischen Einleitung. Im Gesang wird der eucharistische Anlass, nämlich der Tod am Kreuz von Gott-Mensch, gleich zu Beginn evoziert und seine enorme Bedeutung für die Verbindung von göttlicher und menschlicher Perspektive hervorgehoben durch die Hinleitung auf das Geschehen nach dem theatralen Zwischenschritt, den das *auto* darstellt: „Hombre y Dios puesto en la cruz“ heißt es bereits im ersten Vers.³⁸ Gott und Mensch in Personalunion am Kreuz ist in theologischer Hinsicht die Kulmination von Zeichenzuordnung, und damit die höchste Stufe von Performanz im Sinne Gumbrechts. Das menschliche Bedürfnis nach dem Ausloten hermeneutischer Tiefen gründet im Barock auf einem latent in die Krise geratenen Zeichenverständnis, das in den Reformationsbestrebungen seinen Ausdruck suchte. Die Bibelübersetzung ins Deutsche durch Martin Luther hatte siebzig Jahre vor *La Maya* den Anstoß für die Auseinandersetzung mit der Zusammenschau von menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten und göttlichem Sinngehalt gegeben. Im Zuge der Gegenreformation, in deren Zeit das Schaffen der großen Autoren des *auto sacramental* fällt, setzte die Katholische Kirche auf die erläuternde Verbindung aus Wort und Bild als Gegenpol zu den wortzentrierten Reformatoren. Resultat dieser gegenreformatorischen Bemühungen ist die Betonung des Körperlichen: Die Inszenierung des Gekreuzigten ist die symbolisierte Verbindung zwischen Gott und den Menschen (Zeichen hierfür ist der Längsbalken des Kreuzes), in deren Beziehung alle Menschen eingeschlossen sein sollen (symbolisiert durch den Querbalken des Kreuzes bzw. durch die daran horizontal ausgestreckten Arme des Gekreuzigten). Im Zentrum dieser Zeichenzuordnung steht der Körper als er selbst und als Zeichen von sich. Er stellt sich in die Differenz zwischen *fanum* und *profanum* und macht sich so performativ für die Zeichenzuordnung verfügbar.

Dies entspricht nicht zuletzt den Grundlagen des katholischen Glaubens: Die Inkorporation Christi bei der Geburt, die Überwindung des Körperlichen bei Christi Tod und die immer wiederkehrende Erneuerung dieses Vorgangs in der Messfeier durch die performative Fixierung Christi in der Hostie und deren Verzehren durch den Gläubigen. Aus dem Glauben selbst entsteht dabei die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der zeitlichen Verortung des Körpers in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: „son

³⁸ DE VEGA, *La Maya*, 3.

las sombras de aquel Pan / figura de estas verdades“ (V. 73f.). Die Menschwerdung des Göttlichen wird hier von Lope ingenios über die Dimensionen der Bedeutung von „Pan“ zwischen damals („aquel“) und jetzt („estas“) ausgelotet. Der antike Gott Pan vermittelt zunächst rein äußerlich die Mischung zweier verschiedener Elemente, nämlich Mensch und Tier. Die pagane Vorstellung wird in der Folge auf Christus als die Verkörperung des Göttlichen umgemünzt. Gleichzeitig ist er auch der Hirtengott („dios Pan de los pastores“, V. 69), was Lope die Möglichkeit eröffnet, die Bedeutung Christi aus dem Gleichnis vom Guten Hirten zu evozieren. Auf einer dritten Stufe liegt die Wortbedeutung für eine Anwendung auf Christus als ‚Brot‘ für die Christenheit auf der Hand. Im Letzten Abendmahl eingesetzt, weist das Brot in der Lehre der Katholischen Kirche immer auch die Mitbedeutung des verklärten Leibes Christi in der Hostie auf. Somit wird bereits in den ersten Zeilen der eigentliche Zweck des *auto* deutlich: Die aus der immer undeutlicher werdenden Vergangenheit herüber in die augenblickliche Gegenwart reichenden ‚Schatten‘ figurieren sich als Wahrheit im Brot. Der Angelpunkt ist dabei die mehrfache Zuordnung von Bedeutung für das Wort ‚pan‘. Über diesen Begriff gelingt es, einerseits eine Anknüpfung mimetischer Art an die vergangenen Inhalte der griechischen Antike herzustellen und sie gleichzeitig in präfigurativer Weise zum Typos für Christus anzulegen. Andererseits wird auch das Göttlich-Absente in die Gegenwart hineingeholt, als Präsenz anschaulich gemacht. Für die Zukunft heißt dies aber auch, dass mit der Einverleibung des Brotes, also mit der körperlichen Partizipation, auch an dessen Ende teilgenommen wird. Die Einsetzung des Brotes als Leib Christi bedingt die Nichtung des Leibes und damit, so die letztendliche Heilsbotschaft des christlichen Glaubens, die Befreiung der Seele.³⁹

Die Heilige Schrift dient als Grundlage der Überlieferung, die Überzeugungskraft selbst liegt aber in der Figur, dem Körperlichen des Brotes, damit die Botschaft auch – und hier spielt wieder der gegenreformatorische Kontext mit hinein – den Heiden nähergebracht werden kann.⁴⁰ Zugleich wird, beide Ebenen umfassend, durch die permanente Rekurrenz auf das zentrale körperliche Element dieses zum Angelpunkt des Geschehens, noch bevor es selbst auf der Bühne erscheint. Darauf weist

³⁹ Die materielle Unterscheidung zwischen Körper und Seele wird in der Folge hinsichtlich ihrer performativen Qualität für das *auto sacramental* noch näher zu untersuchen sein.

⁴⁰ „Y aunque hay Sagrada Escritura, / es gloria desta verdad / que hasta la gentilidad / tenga deste Pan figura“ (V. 75-78).

der Sänger hin, als er kurz darauf eine Figur des Stücks vorwegnimmt, die erst etwa hundert Verse später als Allegorie auftreten wird: CUERPO, der menschliche Körper, der ‚niedere Teil‘ des Menschen, ist die Hülle für das göttliche Wort.⁴¹ Die Auseinandersetzung mit eben diesem Körper, bzw. der mit und durch ihn verkörperten Figur, ist die Folie für die Konfrontation mit dem Sinn, der nur aus der Situation des Stückes heraus, durch die Situierung von *pan* zwischen Mythologie und christlicher Symbolik im aktuellen Geschehen der Corpus Christi-Feier, erfasst werden kann, und der mit Beendigung des Stückes wieder verschwindet: „Das Gewesene erscheint als etwas Unerforschtes, das durch Neukontextualisierung von Materialien und Abläufen in einer aktualisierten Form und durch Teilnahme in Wissen überführt werden kann.“⁴² Dieses Wissen bewirkt den (entscheidenden) Glaubensvorsprung.

Der Auftritt des Körpers als er selbst, bekleidet mit einem groben, bäuerlich anmutenden Gewand, beendet die Einführung und leitet über in das (allegorische) Geschehen des *auto*, welches in der Auswahl, der Krönung und der Verheiratung von Alma (in der Gestalt der MAYA) mit Christus (als PRÍNCIPE DE LA LUZ) besteht. Der allegorische Inhalt wird dabei von den paganen Fruchtbarkeits-Feierlichkeiten zum Frühlingsbeginn motiviert, die in Spanien gegen Ende des 16. Jahrhunderts bereits Tradition sind.⁴³ Das zur ‚Maya‘ ausgewählte Mädchen fährt auf einem Wagen durch die Stadt. Die jungen Männer machen ihr auf dem Weg Geschenke, die im abendlichen Abschlussfest unter den Teilnehmern verteilt werden. Lope nutzt hier die Möglichkeit der doppelten Inszenierung: Das Frühlingsfest wird als *mise-en-abyme* in das *auto sacramental* eingebunden und öffnet so den Raum für die Verbindung zwischen der paganen und der christlichen Botschaft, welche die Übertragungsleistung von Sinn in Erkenntnis fördert: Durch die bereits spielerisch eingeübte Erkenntnis der Maya als Fruchtbarkeitssymbol kann in der Folge die Übertragung von der Figur der MAYA auf deren Innerste als menschliche Seele unproblematisch erfolgen. Auf der Bühne des *auto* wird diese Unterscheidung nochmals erleichtert durch die getrennte körperliche

⁴¹ „Aquel cuerpo santo unido / la parte inferior de humano, / muestra el Verbo soberano / de piel humana vestido, / terrestre, humilde y mortal, / y humana naturaleza / encubrió vuestra grandeza, / divino Pan celestial“ (V. 79-86).

⁴² SCHRÖDER, „Beglaubigtes und partizipatorisches Wissen“, 10. ‚Wissen‘ ist hierbei der durch die gegenreformatorische Perspektive angestrebte Effekt für die Gläubigen, entsteht doch aus Wissen Sicherheit im Umgang mit dem Glauben in Zeiten seiner Krise.

⁴³ Einen Überblick mit den entsprechenden Studien verschafft hierzu GARCÍA RUIZ, „Calderón y la loa“, 41-47.

Darstellung von Form und Inhalt, von Körper (CUERPO) und Seele (ALMA).⁴⁴ So definiert sich CUERPO selbst: „casa y cuerpo soy grosero. / De su forma substancial / materia y compuesto soy“ (V. 230ff.). Für die unsichtbare Seele muss ebenfalls eine sichtbare Hülle für ihren Auftritt auf der Bühne gefunden werden: „es bellissima mujer, / hagámosla maya“ (V. 295f.). Hier klingt bereits die fundamentale theologische Zuweisung von Sinn anhand der äußerlichen Form auf den Inhalt durch: Der Körper ist grobschlächtig und vergänglich, die Seele schön und überzeitlich. Dennoch können sie sich in der Form vereinen. Für die Annäherung an den Erfahrungswert der Zuschauer wählt Lope das körperliche Material. An mehreren Stellen⁴⁵ kommt er auf die haptische Verfasstheit des Körpers zu sprechen, die er negatiert. Diese kulturspezifische Herausstellung eines Paradoxons kann der Zuschauer am eigenen Leib nachvollziehen: Das, was ihm greifbar und partizipierbar ist, ist wertlos ob seiner Vergänglichkeit. Dies steht in direkter Parallele zum Stück, und zwar sowohl zu dem, das der Zuschauer sieht, als auch zu dem, das er in ihm zu sehen bekommt. Die unsichtbare Seele ist hingegen gerade in ihrer Flüchtigkeit wertvoll: „allegaremos / grandes tesoros con ella.“ (V. 302f.) Das theatrale Ein- bzw. Verkleiden der Seele im Stück („hagámosla maya“⁴⁶) wird durch das Konstituieren von Wirklichkeit an dieser Stelle performativ. Das schöne Äußere wird der bereits schönen Seele übergestülpt, indem man ihr einen tatsächlichen Körper, nämlich den des Schauspielers, verleiht. Dadurch wird die Seele ‚er-fassbar‘ ohne ihren inneren Wert zu verlieren. Wie in anderen *autos sacramentales* hätte man sich auch für *La Maya* eine allegorische Darstellung von Anfang an vorstellen können, i.e. das Erscheinen der Seele als sie selbst. Weil Lope hier darauf verzichtet, unterstützt er einerseits die Auseinandersetzung mit dem (eigenen und dem fremden) Körper, andererseits aber auch das prozessuale Herleiten von Sinn durch die mediale Vermittlung. Der Zuschauer kann anhand seines eigenen Materials, des Körpers, seinen nicht-fassbaren Anteil, seine Seele, herleiten.⁴⁷ Daraus entsteht eine weitere Ebene

⁴⁴ Die Figur des Körpers wird als *res extensa* von der Seele getrennt behandelt, steht jedoch insofern in Bezug zu ihr, als er sie umgibt: „yo con ser Cuerpo, es cierto / que desde el cuello a la frente / tengo otro mundo encubierto / que es un milagro excelente / cuando se contempla abierto“ (V. 306-310).

⁴⁵ „[S]oy sin nobleza, / grueso, toscó y material“ (V. 216f.), „es tu ornato y atavío“ (V. 224), „quien en la carne está / agradarle no podía“ (V. 277f.), „debajo de un cráneo y güeso“ (V. 312).

⁴⁶ „Hoy el Alma ha de ser Maya“ (V. 411).

⁴⁷ Dazu auch CUERPOS Frage, wie diese Formgebung Almas vor sich gehen soll: „¿Cómo, / si está agora descompuesta?“ (V. 296f.). Für den Vollzug der Handlung sollen in der Folge drei weitere Figuren sorgen, nämlich VOLUNTAD, MEMORIA und ENTENDIMIENTO (vgl. V. 429f.). Alle drei bilden die Basiskonstellatión für die Erkenntnisleistung des Zuschauers: Der (freie) Wille, sich auf das Geschehen

aktiver Teilhabe am Geschehen, die sich dann in die direkte Partizipation am Sichtbarmachungs-Prozess der Maya durch das Stück verlängert. Bei der Teilhabe im barocken *auto* handelt es sich daher auch um eine zeitverzögerte: Erst nachdem das Gewesene, die Vergangenheit, in der Gegenwart in einen neuen Kontext überführt wurde (durch die Typologisierung), kann der Körper in Erscheinung treten. Der Aufbau des *auto* mit seiner Einbettung in den Ablauf der Corpus-Feier, deren theatrale Randbedingungen in der – körperlichen – Partizipation an der Eucharistiefeier kulminieren, entspricht damit einer möglichen Definition von *performance*, geht es doch um eine Erfahrungsbewältigung im Umgang mit dem eigenen Körper, die im ästhetischen Rahmen der Aufführung nicht geleistet werden kann.⁴⁸ Die Aufnahme der Hostie und die damit einhergehende Anteilnahme an Christus finden dezidiert außerhalb der *autos* statt, darauf verweisen die Stücke selbst immer wieder⁴⁹ und ziehen eine klare Grenze zum kirchlichen Geschehen, das seine Prolongierung in den Alltag der Menschen sucht, indem es z.B. den sonntäglichen Messbesuch für die Lebensgestaltung verpflichtend macht.

Lyrische Elemente⁵⁰ als Präsenzeffekte des Textes selbst

Bereits der Titel des *auto* spielt mit einem lyrischen Element: ‚Mayas‘ werden Lieder genannt, die zur Feier des Frühlings im Mai komponiert und gesungen werden. Der Inhalt des Stückes gibt die Feier um die Einsetzung der Maya, der Frühlingskönigin, wieder, Musik nimmt daher – neben ihrer Verwendung für die Rahmengestaltung des *auto sacramental* – auch einen wesentlichen gestalterischen Raum im Stück ein. Bei der Untersuchung dieses Raumes kann man berechtigterweise davon ausgehen, dass sich der Einsatz der Musik durch die Einbindung in den Verlauf des *auto* als ein folgerichtiger erweist, d.h. dass „durch lyrische Formen [...] bereits existierende

gläubig einzulassen, die Erinnerung an die Überlieferung aus dem biblischen Text und der durch das Theaterstück promovierte Sinn. Eine Sonderstellung nimmt in dieser Argumentation für das barocke Fronleichnamsspiel der Schauspieler ein, denn er steht genau zwischen der theatralen Darstellung und der performativen Selbstbezüglichkeit. In welcher Weise sich diese Mittlerstellung auf den Schauspieler und die Unterscheidung zwischen phänomenalem und semiotischem Körper auswirkt, wäre einer weiteren Untersuchung wert.

⁴⁸ Vgl. hierzu auch FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, 19.

⁴⁹ In *La Maya* beispielsweise endet die Handlung mit dem Applaus der Schauspieler auf der Bühne, womit das theatrale Geschehen noch innerhalb seines Verlaufes beendet wird. Vgl. DE VEGA, *La Maya*, 46.

⁵⁰ Die Musikalität des *auto* untersucht ausführlicher FLÓREZ ASENSIO, „La música“, 509-519.

Sinnstrukturen verdoppelt und verstärkt⁵¹ werden. Wesentlich spannender erweist sich aber der Umstand, dass sich im *auto* die Musik in zwei Bereichen entwickelt, welche zueinander in ein Spannungsverhältnis treten.

Lope eröffnet *La Maya* mit dem Auftritt von Musikern. Ihr Gesang wird von einem Sprecher unterbrochen, der die Liebestat Christi, also seine Selbstaufopferung, mit der Verbindung zu dem archaischen Gott Pan in Verbindung bringt. Nachdem hier eine Sinnzuordnung stattgefunden hat, wird diese vom ‚Chor‘ aufgenommen und hinübergeführt in die Symbolik der Hostie als Leib und Brot Christi.⁵² Erst nach 150 Versen wird auf die Handlung des *auto* hingewiesen: „y por eso, alma dichosa, / cuando con vos se desposa / da por colación obleas.“ (V. 169f.)⁵³ Dennoch tritt in der Folge nicht etwa die titelgebende Figur auf, sondern vielmehr ihr Gegenspieler, der Körper.⁵⁴ Das Lied, welches die Musiker als Einführung vortragen, oszilliert auf den übergeordneten Kontext, nämlich die Einbindung des *auto* in die Messfeierlichkeiten zu Fronleichnam. Der *asunto*, also „die Eucharistie, die leibliche Gegenwart Christi im Abendmahl, deren Feier das Fronleichnamsfest immer erneut gilt“,⁵⁵ dient hier nicht als liedhafte, erklärende Einleitung zum *argumento*. Er weist stattdessen über „die dramatisch-konkrete Darstellung des Sakramentes mit allegorischen Mitteln, insbesondere durch Personifikationen“⁵⁶ hinaus auf das kirchliche Verständnis der Eucharistie, das als Folie für die (gegenreformatorische) Glaubensvermittlung dient. Die Eucharistie als Dreh- und Angelpunkt der Allegorie bildet den Rahmen für das Stück. So ist auch sein Schluss von ihr markiert: Nachdem sich MAYA/Alma dem PRÍNCIPE DE LA LUZ/Christus versprochen hat, öffnet sich ein Vorhang, hinter welchem eine mannshohe Hostie mit zwei Türen erscheint. Durch diese tritt der PRÍNCIPE (allegorisch für Christi Tod und dessen Verschwinden von der Erde) und das *auto* endet mit einem Loblied auf die Schönheit der Opferungstat. Dreimal wird mit „patena“⁵⁷ auf die medaillenähnliche Form der Hostie hingewiesen und damit der direkte Anschluss zu „obleas“ vom Anfang des Stückes bewirkt: Die Ein- und Ausleitung des *argumento* wird

⁵¹ GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik*, 35.

⁵² Vgl. V. 1-170.

⁵³ Zuvor war bereits zweimal mit dem „que Dios con vos se desposa, / da por colación obleas“ (V. 153f. und 161f.) die Bedeutung der Stelle hervorgehoben worden.

⁵⁴ Der erste Auftritt Almas auf der Bühne wird tatsächlich erst in der Mitte des *auto* stattfinden.

⁵⁵ NEUMEISTER, „Die Verbindung von Allegorie und Geschichte“, 296.

⁵⁶ Soweit die Definition von *argumento* siehe ebd., 296.

⁵⁷ V. 1386, V. 1388, V. 1393.

von der Musik performativ mitgetragen und lässt seine Grenzen zum *asunto* oszillieren. Das Durchschreiten des Tores und das damit verbundene Entschwinden des Fürsten aus den Augen der Zuschauer ist der entscheidende theatrale Moment, der den Präsenzeffekt von der Bühnenfigur auf die Hostie überträgt. Die Türen schließen sich hinter der Figur, und zurück bleibt nur das ‚Trägermaterial‘: „Dióle su sangre en corales / y su cuerpo en la patena“ (V. 1387f.). Jedoch handelt es sich hierbei nicht um die reale, gewandelte Hostie nach der Transsubstantiation, sondern wiederum um eine Allegorie, die in Form und Farbe auf das eigentlich Gemeinte hinweist. Das visuell Anschaubare und haptisch Greifbare wurde an den Moment gebunden, womit die Musik das Flüchtige des theatralen Spiels betont und es zur Zwischenstufe auf das Wahre hin qualifiziert. Musik und Zeit werden in Eins gesetzt: Beide finden nur im Moment statt und unter der Bedingung medialer Präsenz. Der Zuschauer wird in der körperlichen Begegnung durch das Momenthafte dieser Begegnung auf den beständigen Wert der Transzendenz verwiesen. Sein Körper ist die (vergängliche) Zwischenstufe, die Momentaufnahme, die es im Hinblick auf das ewige Leben zu bewältigen gilt. Die performative Verweisfunktion der Musik fördert diese Erkenntnis. Das rahmende Lied wird damit zu einer „strukturellen Form der Oszillation mit der Sinndimension“.⁵⁸

Neben dem lyrischen Element, das als durchlässige Grenze für den *asunto* fungiert, dienen andere als Untermalung und auditive Verstärkung des *argumento*. So werden mehrere Figuren konkret mit Musik in Verbindung gebracht: RECOCIO, der eine Gitarre in der Hand trägt, seine Frau, die der Musik lauscht, unter ihren Gästen befinden sich MÚSICA, POESÍA, ALEGRE SENTENCIA und COMEDIA. Diese Allegorien sind im Umfeld von Musik, Spiel und Freude angesiedelt, welche das Fest zur Krönung der Maya unterstützen. Das erste Lied, das von ihnen auf der Bühne getanzt bzw. gesungen wird, gehört – mit den entsprechenden Abänderungen *a lo divino* – dem lyrischen Populärschatz an: „Vida bona, vida bona, / vida, vámonos a la gloria“ (V. 451f.).⁵⁹ Gleiches gilt für die anderen Gelegenheiten, bei denen lyrische Formen zum Einsatz kommen: „Dad para la maya, / gentil caballero, / más vale la honra / que todo el dinero“ (V. 974-977), „[d]ad para la Maya / gentil mi señora, / más vale la fama, / que la

⁵⁸ GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik*, 35.

⁵⁹ Zur Einordnung dieser und der folgenden Verse in den Kontext vgl. ALÍN/BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral*, 126ff.

hacienda sola“⁶⁰ (V. 1044-1047), „[g]uarda el coco, niña, / guarda, niña, el coco.“⁶¹ (V. 1064f.), etc. Man sieht an diesen wenigen Beispielen bereits die Adaption an die jeweilige Bühnensituation und die Eingliederung von *refranes* in das Liedgut der *autos*. Zwischen dem Inhalt und dem Zuschauer wird eine affektive Nähe hergestellt, die einerseits die Handlung vorantreibt, andererseits aber auch den Zuschauer an das *auto* bindet, sind ihm diese Sätze doch aus anderen Kontexten vertraut. Die Erfahrung seines alltäglichen Lebens wird auf diese Weise mit dem *auto* verwoben. In diesem Zusammenhang verdient besondere Aufmerksamkeit der folgende *cantarcillo popular* in der Version von Lope:

Esta maya lleva flor,
que las otras no.
Esta maya tan hermosa,
tan compuesta y tan graciosa,
viene a ser de Cristo esposa
y la palabra le dio,
que las otras no.
Las otras, que en el pecado
están feas, no han llegado
a tan alto desposado,
y ésta por limpia llegó,
que las otras no. (V. 730-741)⁶²

Hier wird nahezu in der Mitte des *auto* die Reinheit der Seele in der Figur der Maya und ihre Vereinigung mit Christus thematisiert. Diese zentrale Stelle greift den Titel des Stücks auf und stellt gleichzeitig eine Verbindung her zwischen der Sündenfreiheit als Bedingung für die Erlösung der Seele und der Liebestat Christi, die ihrerseits Voraussetzung für den Eingang des Menschen in die göttliche Gnade ist. Durch die lyrische Form erleichtert Lope die Bezugnahme zu einem anderen Lied, welches ebenfalls die (göttliche) Liebe thematisiert, nämlich das biblische Hohelied. Auch dort wird in allegorischer Lesart die Beziehung zwischen Gott bzw. Christus (Salomo) und Seele bzw. der Kirche (Sulamith) evoziert.⁶³ Die Verbindung über die Hochzeit, wie sie *La Maya* propagiert, war aber erst durch die Annäherung Gottes an den Menschen in Christus möglich geworden, wodurch sich in der Folge der Mensch Gott nähern konnte. Durch die Werdung und Nichtung von Gott im Körper kommt es zur entscheidenden

⁶⁰ Beide Zitate entnommen aus ebd., 36.

⁶¹ Ebd., 56.

⁶² Vgl. ebd., 50f.

⁶³ SCHMIDT, *Die vergessene Bildersprache*, 240f.

Begegnung. Über die Liebes- und Hochzeitsthematik wird die Verschmelzung dieser beiden gegensätzlichen Konzepte ermöglicht. Grundlage ist dabei die Sündenfreiheit: „Las otras, que en el pecado...“.⁶⁴ Am Ergebnis des Sühneopfers kann der Mensch bei der Messfeier teilhaftig werden, was die Annäherung potenziert.

Wendet man sich nun der Struktur des Lieds „Esta maya lleva flor“ zu, fällt weiterhin die Gegenüberstellung von Erlösten und Verdammten auf: „Esta maya lleva flor, / que las otras no“ Die Titelfigur und ihre Hochzeit mit Christus wird mit den anderen, denen diese Gnade aufgrund ihrer Sündhaftigkeit nicht zuteil werden kann, kontrastiert. Diese Unterscheidung wird dann nochmals aufgegriffen in den beiden Fünfzeilern und dort abermals verstärkt durch das Reimschema, welches sich im zweiten Teil wiederholt. Inhaltlich beruft sich die Thematik auf die Rechtfertigungstheologie, welche das Konzil von Trient als Dekret mit den entsprechenden Anathemata erlassen hatte.⁶⁵ Dort wird festgehalten, dass die Rechtfertigung einerseits von Gott geschenkt wird, andererseits durch den Menschen mittels guter Werke, Buße und Gebet erarbeitet werden kann. Die seit dem Sündenfall gestörte Beziehung des Menschen zu Gott muss durch den Mensch aktiv wieder ins Gleichgewicht gebracht werden.⁶⁶ Diese Einschätzung führt zu einer „prozessuale[n] Sicht“, welche „zwischen dem Empfang der Rechtfertigung und dem endlichen Empfang des ewigen Lebens einen Weg zurücklegen [lässt], auf dem die Rückkehr zum Ursprung unmöglich ist.“⁶⁷ Eine Entsprechung hierzu findet sich in den Versen, die ein Ankommen am Ziel der Rechtfertigungsbemühungen ausdrücken: „viene a ser“ (V. 734) und „por limpia llegó“ (V. 740). Diesen Weg vollzieht der Zuschauer performativ in der mit der Aufführung verbundenen Prozession durch seinen eigenen Körper mit. Das *auto* situiert sich als Ausgangspunkt für einen Prozess der Rechtfertigung, an dessen Ende durch die Aufnahme der Hostie während der Messe ein erster Schritt in Richtung auf die Erlösung von der Erbschuld erfolgen wird. Dieser Weg und der Grund, weshalb er zurückgelegt werden muss, betont jedoch auch die Distanz, die zwischen Gott und den Menschen liegt. Deshalb muss Christus, der PRÍNCIPE DE LA LUZ, am Ende des *auto* in die Hostie hineingehen, denn er entzieht sich einerseits den Blicken in die körperliche

⁶⁴ ALÍN/BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral*, 50.

⁶⁵ Vgl. zum Wortlaut DH, 467-490.

⁶⁶ Hierzu s. DH 1521, 1527 und 1536.

⁶⁷ MARTENS, *Die Rechtfertigung des Sünders*, 83f.

Entfernung bedingt durch den Umstand, dass es sich nur um eine theatrale Aufführung handelt, andererseits inszeniert er so die realpräsentische Umwandlung des Körpers in die Hostie, der das eigentliche Begehren des Zuschauers gelten soll.⁶⁸ Sein Entschwinden ist auch mit dem Aufruf zur apostolischen Nachfolge verbunden, wenn der Zuschauer nach Beendigung des Stücks in den Kirchenraum tritt. Das Lied spielt Nähe und Entfernung über die Körperlichkeit gegeneinander aus.

Das Auftreten lyrischer Elemente im *auto* profiliert folglich dessen Sinnstrukturen, indem das Flüchtige, Momenthafte der Musik das menschliche Leben in seiner Kürze widerspiegelt; gleichzeitig bindet die Musik den Zuhörer/Zuschauer auch immer wieder an genau dieses Leben in seiner Materialität zurück. Die lyrischen Formen provozieren die Teilnahme des Zuschauers, indem sie das *auto* als allegorisch zu betrachtendes Spiegelbild seiner Welt setzen. Sie haben ihre vorrangige Bedeutung in der spielerischen Annäherung des Menschen an den eucharistischen Charakter des Bühnengeschehens. Durch seine Spiegelung auf der Bühne und die damit einhergehende Verzerrung ins Theatrale wird der Zuschauer aber gleichzeitig in letzter Instanz auf Abstand gehalten. Dieser Abstand vergrößert sich umso mehr, wenn man die allegorische Lesart hinzuzieht und die Maya als Einzelperson am Ziel des christlichen Begehrens, nämlich der Aufnahme bei Gott, stehen sieht. Sie nimmt nicht nur eine tatsächliche gehobene Position auf ihrem Thron und durch die Krone ein, sondern auch eine metaphorische durch das Alleinstellungsmerkmal ‚Reinheit‘. Die entscheidende Differenz ist die Sünde. Sie kann u.a. durch immer erneute Partizipation am Mess-Geschehen, also einer aktiven Präsenzwerdung vor Gott, überwunden werden. Aus performativer Sicht kommt es im *auto* also tatsächlich zu einer definitionsgemäßen Situation: Durch die starke Verflechtung von *asunto* und *argumento* wird der Zuschauer in einer permanenten Zwischenstellung zwischen religiösem Sein und theatralem Schein gehalten, wobei ihn einerseits strukturelle Vorgaben zur Teilnahme zwingen, ihm andererseits aber auch eine (mehr oder minder) unsichtbare Trennwand vor Augen geführt wird. Diese Trennwand kann der Theatervorhang ebenso gut sein wie die sich öffnenden und schließenden Türen der Bühnenmechanik oder aber der Tabernakel selbst. Dieser provoziert durch den Glauben an die Realpräsenz Christi die Schaulust, hält den Schaulustigen aber gleichzeitig auf Abstand, indem durch einen Vorhang und

⁶⁸ Vgl.: „cerrando aquellas mitades o puertas de la Hostia en que quedó cerrado el Príncipe de la luz“, Bühnenanweisung in DE VEGA, *La Maya*, 46.

Türen das Allerheiligste den Blicken der Menschen immer aufs Neue entzogen wird. Mit der Sakralisierung des Brotes wird Ähnliches auf körperlicher Ebene vollzogen: In dem Moment, als das Grundnahrungsmittel Brot allegorisiert wird zum Brot des Lebens, welches Christus ist, bekommt die körperliche Anteilnahme an der Transsubstantiation einen wesentlich anderen Stellenwert als den der reinen Nahrungsaufnahme. Diesen Umstand differenzieren die Späße des GRACIOSO, dessen einziges Bestreben die Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse ist. Im *auto* übernimmt diese Rolle GULA, die bereits bei ihrem ersten Auftritt in *La Maya* darüber Klarheit verschafft: „Hoy pienso / sacar vientre de mal año, / hoy las faltas recompenso / de aqueste viejo tacaño, / hoy las tripas desaprenso.“ (V. 535ff.) Als stetiger Widersacher steht das körperliche Begehren dem der Seele gegenüber: „aquí veis pan y allá Dios“ (V. 150). Diese Kluft, die sich zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen, zwischen Sehen und Erkennen auftut, versucht das *auto sacramental* performativ zu überwinden, indem es den Zuschauer aus seiner passiven Rolle in die des aktiv Teilhabenden führt.

Die Voraussetzung für das Gelingen des *auto* ist, dass es nicht als Lesetext betrachtet wird. Es lebt von seiner Ausgestaltung auf der Bühne, von der Begegnung zwischen den Zuschauern und den Schauspielern, von den Auswirkungen des gesprochenen Wortes. Aus heutiger Sicht findet man am ehesten einen Zugang zum barocken Phänomen ‚auto sacramental‘, wenn man das Performative in die Analyse der Texte miteinbezieht. Das *auto* kann als praktisches Anwendungsbeispiel für performatives Sprechen gelten: „Wir handeln [...] nicht nur, *dadurch dass* wir sprechen, sondern wir handeln auch, *indem* wir sprechen.“⁶⁹ Hier setzt die Weltmodellierung ein, mit welcher die Beherrschbarkeit derselben durch Worte ausgedrückt werden soll. Die Überführung der Austinschen Terminologie in einen allgemeineren Begriff von *performance* nimmt auch die Darstellung in der Einzelszene und im Gesamtspiel auf: Die Bindung an den Leib, an das Körperliche ist eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen der *autos sacramentales*. Hierin stimmt sie mit der Begriffsbestimmung für die neuzeitlichen *performances* überein. Obwohl (oder gerade weil) das *auto* dem eindeutig festgelegten Drehbuch seines Autors folgt und sich damit innerhalb diskursiver Regeln bewegt, die den Interpretationsspielraum sehr beschränken,

⁶⁹ KRÄMER, „Was tut Austin“, 19 (Kursivierung SK).

unterläuft es immer wieder seine eigenen Grundsätze. Die Allegorie erlaubt den Blick über die Grenzen des Körperlichen, die Herausstellung des *auto* als Spiel innerhalb der weltlich erfahrbaren und fixierten Parameter bricht diese auf und verzerrt sie im Vexierspiegel, der dem Zuschauer durch den Blick auf sich selbst einen Perspektivwechsel ermöglicht. Die Grenzziehung zwischen dem Physischen und dem Metaphysischen wird einerseits durch die Vererdlichung des Göttlichen, andererseits auch durch die Erhöhung des Irdischen durchbrochen und lässt die Zuordnung von Sinn, welche eine Interpretation von Welt erfordert, zwischen beiden oszillieren. Der theatrale Rahmen, innerhalb dessen sich diese Spannungsrelationen abspielen, überführt die Bemühungen gleichzeitig ins Ephemere, ins Flüchtige der Beziehung zwischen Seele und Körper, und hebt die Bedingungen der künstlerischen Begegnung ins Niemandsland zwischen momentaner körperlicher Begegnung und dem Glauben an die Beständigkeit der Seele.⁷⁰

Performative Rückbindung

Die *performance* des *auto*, welche sich in der Vergangenheit ereignete, bildet zusammen mit ihrem Text eine Einheit formaler Ausrichtung. Anders als Fotografie oder Video, die zwar den bildlichen Charakter übermitteln, aber entweder an die Unbeweglichkeit oder an die andauernde Reproduktion des Gleichen gebunden sind, ermöglicht der Text, den individuellen Ereignischarakter im Prozesshaften der Lektüre zu reaktivieren. Dennoch bleibt hier die körperliche Auseinandersetzung auf den Kontakt mit dem Medium ‚Buch‘ beschränkt, womit ein wesentlicher Teil der vom *auto* zum Ausdruck gebrachten Materialität oder Körperlichkeit fehlt. Da es sich vor dem Raster des eucharistischen Gehaltes bewegt, braucht das *auto* gerade die Betonung der körperlichen Ko-Präsenz, um seine Inhalte zum Ausdruck bringen zu können. Die in diesem Kontext dargestellten Handlungen sind jedoch ohne ihre Verbindung zum eucharistischen Kontext lediglich eine *mise-en-abyme* weltlicher Rituale, also *theatrum mundi*. Dessen Sublimierung erfolgt aber nicht im Hinblick auf die Transformation der *autos* zu „wahrer Literatur“,⁷¹

⁷⁰ Der Beziehung zwischen Körper und Seele in ihrer Bühnendarstellung widmet sich der Sammelband von Delgado Morales. Hier wird bereits ein erster Vorstoß in Richtung der performativen Gestaltung barocker Dramen unternommen, gerade im Hinblick auf die beiden Elemente des Sichtbaren (Körper) und des Unsichtbaren (Seele) als Parameter von „poetry and spectacle, in which both elements complement and explain one another in performance“ (DELGADO MORALES, *The Calderonian Stage*, 19).

⁷¹ POPPENBERG, „*Pro fano*“, 414.

vielmehr durch eine performative Rückbindung an den Religionsstifter, ohne dabei den Anspruch zu erheben, sich auf eine Stufe mit der Heiligen Messe stellen zu wollen.

Die Frage nach dem Geheimcode barocker Macht beantwortet man folglich nicht mit der Dechiffrierbarkeit ihrer Zeichen, sondern die Verschlüsselung, so lehrt es das *auto sacramental*, bietet bereits die Lösung an: Der Zugang zur Beherrschbarkeit des Vergänglichen erfolgt durch die Überzeitlichkeit des Körperlichen. Mit dem Versuch der Fixierung im Wort und der damit einhergehenden Verfügbarkeit durch den Einzelnen wird im gegenreformatorischen Spanien der Bezugspunkt zum ‚Dies ist mein Leib‘ hergestellt, und man begegnet dessen Vergänglichkeit durch das immer wiederkehrende performative Geschehen in einer barocken *virtual reality*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *El año santo de Roma*, hg. v. IGNACIO ARELLANO/ÁNGEL L. CILVETI, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 1995.
- VEGA CARPIO, LOPE DE: *La Maya. El viaje del Alma*, hg. v. JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 2017.

Sekundärliteratur

- ALÍN, JOSÉ MARÍA/ BARRIO ALONSO, MARÍA BEGOÑA: *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis 1997.
- ARELLANO, IGNACIO: „Reseña de Lope de Vega, El peregrino en su patria“, hg. v. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016, 665 pp.“, *Hipogrifo, Revista de literatura y cultura del siglo de oro*, 6.1 (2018), 715-719.
- DELGADO MORALES, MANUEL: *The Calderonian Stage: Body and Soul*, Lewisburg: Bucknell UP 1997.
- DENZINGER, HEINRICH/ HÜNERMANN, PETRUS: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum/ Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, Freiburg: Herder ⁴⁴2014.
- DESCOUZIS, PAUL: „Filiación tridentina de Lope de Vega. ‚El Peregrino en su patria‘ (1604)“, *Revista de estudios hispánicos* 10 (1976), 125-138.
- EHRLICHER, HANNO: „Literatura peregrina. Kuriose Pilgertexte zwischen Wirklichkeit und Spiritualität“, WOLFRAM NITSCH/ BERNHARD TEUBER (Hgg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2008, 141-169.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript ³2013.

- *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.
- FLÓREZ ASENSIO, MARÍA ASUNCIÓN: „La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega“, ANNA BOGNOLO u.a. (Hgg.): *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari 2017, 509-522.
- FRIEDRICH, HUGO: *Der fremde Calderón*, Freiburg: Schulz 1955.
- GARCÍA RUIZ, VÍCTOR: „Calderón y la loa ‚Para coronar abril‘“, IGNACIO ARELLANO/ KURT SPANG/ M. CARMEN PINILLOS (Hgg.): *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Cadamo*, Kassel: Reichenberger 1994, 37-48.
- GELDMACHER, PAMELA: *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript 2015.
- GOFFMAN, ERVING: *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: „Ein Weg zum ‚auto sacramental‘ und aus der Einbahnstraße der Hermeneutik“, CHRISTEL WEILER/ HANS-THIES LEHMANN (Hgg.): *Szenarien von Theater und Wissenschaft, Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin: Theater der Zeit 2003, 68-75.
- *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- HERTRAMPF, MARINA ORTRUD M.: „‚Lutero me engendró: soy la Herejía.‘ – Die Theatralisierung antiprotestantischer Propaganda in *auto de fe* und *auto sacramental*“, DIES. (Hg.): *Die ‚spanische Reformation‘. Sonderwege reformatorischen Gedankengutes in Spanien und Hispanoamerika*, Frankfurt am Main: Lang 2017, 237-278.
- *Der ‚(un)heilige‘ Raum. Die Dimensionen des Raumes im auto sacramental. Eine (raumtheoretische) Gattungsgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Postmoderne*, Frankfurt am Main: Lang 2018.
- IZQUIERDO DOMINGO, AMPARO: „Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio“, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 7 (2014), 497-515.
- KHURANA, THOMAS: „‚...besser, daß etwas geschieht‘. Zum Ereignis bei Derrida“, MARC RÖLLI (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München: Fink 2004, 235-256.
- KLEIN, GABRIELE/ GÖBEL, HANNA KATHARINA: „Performance und Praxis. Ein Dialog“, DIESS. (Hgg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript 2017, 7-42.
- KRÄMER, SYBILLE: „Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie“, JENS KERTSCHER/ DIETER MERSCH (Hgg.): *Performativität und Praxis*, München: Fink 2003, 19-33.
- KRAUS, DOROTHEA: *Das auto sacramental Calderóns zwischen Theatralität und Tridentinum*, Frankfurt am Main/ Bern u.a.: Lang 2019.
- KÜPPER, JOACHIM: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama; mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, München: Fink 1990.
- MARTENS, GOTTFRIED: *Die Rechtfertigung des Sünders: Rettungshandeln Gottes oder historisches Interpretament? Grundentscheidungen lutherischer Theologie und*

- Kirche bei der Behandlung des Themas ‚Rechtfertigung‘ im ökumenischen Kontext*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1992.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN: „Die Verbindung von Allegorie und Geschichte im spanischen Fronleichnamsspiel des 17. Jahrhunderts“, WALTER HAUG (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart: Metzler 1979, 293-309.
- POPENBERG, GERHARD: „*Pro fano*. Zu *El pintor de su deshonra* von Calderón (*comedia* und *auto*) sowie zu *Las meninas* von Velásquez“, WOLFRAM NITSCH/BERNHARD TEUBER (Hgg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2008, 413-454.
- RASCHZOK, KLAUS: „Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung“, DERS./ IRENE MILDENBERGER/ WOLFGANG RATZMANN (Hgg.): *Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2010, 15-46.
- SCHMIDT, HEINRICH UND MARGARETE: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München: Beck 2007.
- SCHRÖDER, JOHANNES LOTHAR: „Beglaubigtes und partizipatorisches Wissen“, MANFRED BLOHM/ ELKE MARK (Hgg.): *Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art*, Oberhausen: Athena 2015, 9-18.
- SCHULZ, MARC: *Performances. Jugendliche Bildungsbewegungen im pädagogischen Kontext. Eine ethnografische Studie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH: „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ‚Barock‘“, HANS ULRICH GUMBRECHT/ URSULA LINK-HEER (Hgg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, 213-233.
- SCHUHMACHER, THOMAS: *Die Feier der Eucharistie. Liturgische Abläufe, geschichtliche Entwicklungen, theologische Bedeutung*, München: Pneuma 2009.
- SPRENGER, ULRIKE: *Stehen und Gehen. Prozessionskultur und narrative Performanz im Sevilla des Siglo de Oro*, Konstanz: UP 2013.
- TIETZ, MANFRED: „Das Theater im Siglo de Oro“, HANS-JÖRG NEUSCHÄFER (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/ Weimar: Metzler 2006, 152-184.
- WIRTH, UWE: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, DERS. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 9-60.
- WOLF, CHRISTOPH: „Rituale als performative Handlungen und die mimetische Erzeugung des Sozialen“, ROBERT GUGUTZER/ MICHAEL STAACK (Hgg.): *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*, Wiesbaden: Springer 2015, 23-40.
- WULF, CHRISTOPH/ ZIRFAS, JÖRG: „Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge“, DIESS. (Hg.): *Ikonomie des Performativen*, München: Fink 2005, 7-32.