

12 2019

Jahrgang 12 (2019)  
Heft 1

 **HELIX**

Dossiers zur romanischen  
Literaturwissenschaft

Kommentar

---

Das *auto sacramental* unter den Bedingungen der Moderne.  
Kommentar zu Miguel-Anxo Murado, *Pilgergeschichten*

Ángela Calderón Villarino (Heidelberg)

HeLix 12 (2019), S. 266-284.

## Das *auto sacramental* unter den Bedingungen der Moderne.

Kommentar zu Miguel-Anxo Murado, *Pilgergeschichten*

Ángela Calderón Villarino (Heidelberg)

la gracia del teatro, que es siempre, siempre, un arte  
(LORCA, *Charla sobre Teatro*)

Miguel-Anxo Murado (\*1965) zählt zu den einflussreichsten zeitgenössischen Autoren Galiziens. Bereits im Alter von 18 Jahren wurde er für sein Erstlingswerk *Metamorfosis Benezianas* (1983) mit dem *Premio Café Gijón* prämiert, wandte sich daraufhin aber sogleich auch anderen Sparten zu: Neben Romanen, Theaterstücken und Gedichten sind ebenso autofiktionale Texte, Drehbücher, Artikel, Berichte und Kolumnen seinem Werk zuzurechnen. Er ist politischer Kommentator für *The Guardian* und war auch für *El Mundo* sowie *La Voz de Galicia* tätig, meldet sich regelmäßig bei *BBC World Service* sowie *BBC 4* in ausführlichen Sendungen mit Themen zu Wort, die Spaniens Innen- und Außenpolitik betreffen, und schließlich bezeugen auch eine Reihe essayistisch-dokumentarischer Werke wie *Fin de século en Palestina* (1998), *Caderno de Xapón* (2001), *La Segunda Intifada. Historia de la revuelta palestina* (2006) oder *Outra idea de Galicia* (2013) einen ausgeprägten Aktualitätsbezug zu zeitgenössischen Gesellschaftsphänomenen und ihrer soziopolitischen Dimension. So sieht er sein eigenes Wirken maßgeblich im Feld des ‚literarischen Kolumnismus in galizischer Sprache‘.<sup>1</sup> Angesichts seines ausgeprägt journalistisch-politischen Schreibens ist es umso erstaunlicher, dass er mit *Historias peregrinas* (1995) eine in historischer Ferne liegende Gattung bedient, die sich anscheinend nicht hierin einfügt. Das *auto sacramental* habe aber, so erläutert Murado im Vorwort zum Stück, im *Siglo de Oro* eine Funktion erfüllt, die heutzutage den modernen Kommunikationskanälen zukomme,<sup>2</sup> so dass damit die Frage aufgeworfen wird, worin der zeitgenössische Informationsgehalt bestehen könnte.

*Historias peregrinas* ist ein modernes *auto sacramental* und möchte auch ein *auto sacramental* der Moderne sein, obwohl es an einem Ort, der ‚nicht verzeichnet ist, in einer

<sup>1</sup> In einem Interview zu seinem literarischen Werk wird Murado gebeten, dieses näher zu skizzieren: „[P]enso que fixen un esforzo por axudar a crear un columnismo literario en lingua galega“ (REQUEIXO, „Parlamento das Letras“, o.S.).

<sup>2</sup> „Igual que na actualidade, os medios de comunicación proporcionaban ó público tanto diversión como normas de conducta.“ (MURADO, „Introducción“, 7)

Nacht eines unbestimmten Tages einer beliebigen Zeitrechnung<sup>3</sup> (211) spielt, und sich damit als unsituierbar zu verstehen gibt. „Es ist, sodann, eine Allegorie“ (ebd.) lautet die einleitende Szenenanweisung. Etwas befremdlich ist, dass in Kommentaren zu *Historias peregrinas* das Stück mitunter nicht als *auto sacramental* perspektiviert wurde,<sup>4</sup> wenngleich es deutlich als solches gekennzeichnet ist. Schon dem Dekor und der Kostümierung nach ist es als *auto sacramental* in Szene gesetzt, aber auch thematisch verweist es auf seinen literarischen Vorläufer: Das Stück handelt von einer wandernden Schauspieltruppe, die anlässlich der Festtage zu Ehren des Heiligen Apostels in Santiago de Compostela engagiert worden ist, um die „Wundertaten des Apostels von Santiago, auch Jakobus der Ältere genannt, aufzuführen.“ (221) Wie für die formale Struktur eines *auto sacramental* typisch, wird das Stück in einer Szene entfaltet, und fast alle Figuren tragen allegorische Namen. Neben zwei Soldaten und einem Spielleiter als weltliche Vertreter treffen in *Historias peregrinas* ein Mann als Repräsentant des Unschuldigen Menschen, die Heiligmachende Gnade, der Gerechte Tod, die Sünde sowie die Göttliche Vergebung aufeinander. In Analogie zur literarischen Vorlage geben sie der Aushandlung von Themen Gestalt, die den literarischen Barock Spaniens bestimmten. Schein und Sein sowie die Metapher des Welttheaters im Horizont christlicher Dogmen von freiem Willen und Gnadentheologie stehen dabei im Vordergrund. Schließlich gibt nicht nur der Autor an, das Stück sei ein *auto sacramental*,<sup>5</sup> sondern auch die Figuren bezeichnen ihr eigenes Spiel als solches.<sup>6</sup>

Zwar wird *Historias peregrinas* in mehrfacher Dimension als ein *auto sacramental* in Szene gesetzt, hinterfragt diese Dramenform und ihre Gültigkeit aber in unterschiedlicher Weise. Ein Augenmerk der Dramenhandlung liegt darauf, dass der Truppe der Schauspieler des Unschuldigen Mannes abhanden gekommen ist, so dass das Grundgefüge der Gattung zur Disposition gestellt wird.<sup>7</sup> Auch stellt sich wiederholt die Frage, ob es nicht besser wäre, das Genre zu wechseln,<sup>8</sup> so dass nicht nur über den Produktionskontext dieses *auto sacramental* in

<sup>3</sup> Alle Zitate sind der Übersetzung entnommen, welche in *HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* (12), 211-264 abrufbar ist; die Seitenangaben werden im Fließtext angegeben.

<sup>4</sup> „*Historias peregrinas* [...] recrea la vida cotidiana de aquellas compañías que, con desigual fortuna y similares desventuras, recorrían la península, con un repertorio compuesto de entremeses, pequeños juegos escénicos y deformados retazos de obras célebres.“ (VIEITES, *La Nueva Dramaturgia Gallega*, 153)

<sup>5</sup> Vgl. MURADO, „Introducción“, 7.

<sup>6</sup> TOD

(*säuerlich*) Was heißt hier Theater? Wir spielen *autos sacramentales*, religiöse Theaterstücke, und Totentänze... (230)

<sup>7</sup> „GNADE: [...] Aber, was ist mit dem Unschuldigen Mann? Ohne den Unschuldigen Mann geht es nicht. Was ist ein religiöses Theaterstück ohne einen Unschuldigen Mann, der am Schluss gerettet wird?“ (8)

<sup>8</sup> SPIELLEITER

Oh, nein! Hör auf! Wir fangen nicht noch einmal mit dieser Leier über die Komödien an!

TOD

der Moderne auch binnenfiktional wiederholt die Frage aufgeworfen wird, ob oder inwieweit dies Form der religiösen Dramen für die Moderne sprechend sein zu können. Die Frage danach, ob es eine geistesgeschichtliche Grenze gibt, welche die Gültigkeit des *autos sacramental* historisch einschränkt, wirft bezeichnenderweise die Figur des Todes auf – eine Figur, die entweder Endgültigkeit oder mindestens eine Zeitenwende markiert, bestenfalls den Eintritt in eine neue Zeit einläutet: Ob und wie kann ein *auto sacramental* auch dann funktionieren und für Gesellschaften aussagekräftig sein, die das Christentum und infolgedessen die entsprechenden Dogmen überwunden haben? Ob die Wahl des *auto sacramental* in säkularen Zeiten plausibel ist, ergibt sich als Frage auch daraus, dass dessen Nachbargattung, die *comedia religiosa*, möglicherweise näherliegend erscheint. Denn anders als das *auto sacramental*, welches das Augenmerk auf den Komplex der Eucharistie legt, werden in diesem Gattungsformat häufig Glaubensfragen im Allgemeinen verhandelt, so dass es für die Moderne möglicherweise mehr Anknüpfungspunkte bieten könnte. Doch scheint im *auto sacramental* – und in der Eucharistie als dessen Strukturprinzip – etwas zu liegen, was über die Verkehrung in die Komödie, welche Murado vorgenommen hat, die konzeptuelle Fragestellung von *Historias peregrinas* freilegt.

An die Stelle des Sakraments der Eucharistie sei, so der Autor, der Zufall als eine thematische Achse des Stückes getreten, so dass zu fragen wäre, worin die Verschiebung von der Eucharistie zum Zufall gründet und inwieweit sie den Komplex der Eucharistie (oder des Zufalls) neu akzentuiert. Zugleich bringt dies die durch den Tod thematisierte Problematik mit sich, zu klären, ob ein modernes, säkularisiertes *auto sacramental* eine Aporie ist. Murado benennt diese Grundsatzproblematik auch, wenn er mit Blick auf den tieferen Grund des Stückes formuliert, dass er ein *auto sacramental* habe verfassen wollen, dessen ‚moralische Einsicht und thematischer Schwerpunkt modern seien‘.<sup>9</sup> Dies sei, so fährt er problematisierend fort, ein Anachronismus. Ergibt ein *auto sacramental* ohne Eucharistie Sinn? Oder entfaltet das *auto sacramental* seinen Gehalt in der Moderne möglicherweise auf Grundlage seiner Dramenstrukturierung und kann demnach seines theologischen Kerns der Eucharistie entbehren? Oder ist die Eucharistie nicht vielmehr die Struktur des *auto sacramental*? Und was bedeutet dies in der Folge für die Wirkmacht dieser Dramenform? Ob also die Moral eines *autos sacramental* ein an christliche Dogmatik gebundenes und damit auch historisch eingeschränkt gültiges Phänomen ist oder ob in der Geschichte dieses *auto sacramental* der

---

Und ob! Immer müssen wir dieses... (ABSCHÄTZIG) »allegorische Theater« spielen! Der Barock ist überwunden; all diese makabre Religiosität, die für unsere Zeit so prägend ist, dieser *Tenebrismus*, dieses *sic transit gloria mundi*. Warum lassen wir diese Ästhetik nicht endlich einmal hinter uns? (219)

<sup>9</sup> „A miña idea era escribir unha especie de comedia teolóxica popular, un *auto sacramental* no que a sentencia moral e a temática fosen modernas. Un anacronismo, por tanto.“ (MURADO, „Introducción“, 7)

*Historias peregrinas* über die Verschiebung von Eucharistie zu Zufall eine Einsicht für die Moderne freigesetzt wird, weist in das Zentrum der verhandelten Fragestellungen von *Historias peregrinas*.

Die Figuren dieses komödiantischen *auto sacramental* haben in Analogie zu den historischen Vorlagen des *Siglo de Oro* Teilelemente der christlichen Dogmatik zum Namen. Alle Figuren stellen eine Wandertruppe im historischen Sinne des *auto sacramental* dar, wengleich keine von ihnen ihre zuge dachte Rollenfunktion erfüllt.<sup>10</sup> Hierin fügt sich, dass Murado *Historias peregrinas* als eine Verkehrung des *auto sacramental* bezeichnet.<sup>11</sup> Wie kann sich also eine allegorische Figur ihrer eigenen Allegorese entziehen und welche Konsequenzen ergibt dies für eine (möglicherweise verkehrte) ‚Allegorie der Moderne‘, wenn *autos sacramentales* allegorische Darstellungen der Eucharistie sind und ebenso dieses Drama den Anspruch formuliert, die Modern allegorisch abzubilden?

Im Zentrum des Theaterstücks stehen der Spielleiter und dessen Ehefrau, welche die Heiligmachende Gnade gibt; sie nehmen eine eher kommentierende Funktion der Geschehnisse ein. Als Pendant dazu sind Gerechter Tod und Sünde konzipiert, die Teil der Schauspieltruppe sind und naive Figuren darstellen. Schließlich zählt noch Göttliche Vergebung zu den Darstellern. Sie hat sich dem Schauspieler, der den Unschuldigen Menschen (in der Übersetzung: Mann) gegeben hat, angeschlossen und ist mit ihm geflohen, als dieser dabei war, die Kasse mit den Einnahmen zu entwenden. Die Truppe trifft schließlich auf einen Mann, welcher diesem Schauspieler sehr ähnlich sieht, abstreitet, dieser zu sein, aber zugleich seine Identität geheim hält. Dies ist die Ausgangssituation, auf deren Grundlage sich die weitere Handlung entspinnt: Wer der ‚unschuldig erscheinende Mensch‘ ist, der verneint, jener Schauspieler zu sein, bildet den Agenten der Handlungssituation. Das Ineinander von Gnade, Vergebung und Sünde, welche immerhin die Hälfte der Figuren dieses geschlossenen Dramas ausmachen, deutet daneben als gleichzeitigen Themenkomplex jenen der Gnadentheologie an. Wie ist mit Blick auf den Anspruch der allegorischen Verkehrung eine ‚verkehrte Gnadentheorie‘ zu verstehen und gründet hierin die ‚Einsicht der Moderne‘, wie Murado es formuliert?

### Göttliche Vergebung, Sünde und Heiligmachende Gnade

Eine grundlegende Neuakzentuierung erfährt die Gnadentheorie durch Augustinus.<sup>12</sup> Diese erfolgt über ein neuartiges Verständnis von Sünde. Der Mensch sei wesentlich sündhaft, wie es

<sup>10</sup> „[E]sta é unha comedia alegórica na que as alegorías se resisten a cumprir co seu papel.“ (Ebd., 8)

<sup>11</sup> „En *Historias peregrinas* quixen retomas para a comedia aquela fermosa e sinxela forma que hoxe nos parece algo inxenua e darlle a volta.“ (Ebd., 7)

<sup>12</sup> Vgl. nachfolgend REVENTLOW, „Gnade“, o.S.

erkennbar wird, wenn die Affekte überwiegen und insbesondere der eigenen Begierde – verstanden als „ungezügelter[r] Trieb autonomer und egoistischer Selbstverwirklichung“<sup>13</sup> – Folge geleistet wird. Wenn das Konzept der Gnade ihren Grund in der Sündhaftigkeit uneingelegter Triebe hat, so scheint Göttliche Vergebung, die mit dem Unschuldigen Mann flieht, diese Position im Stück einzunehmen und den handlungskompositorischen Ausgangspunkt dafür zu bilden, Gnade notwendig zu machen. Doch bleibt im Weiteren unklar, inwieweit Göttliche Vergebung sich von ihrer Begierde überhaupt hat leiten lassen. Denn wie sich später herausstellt, hat sie sich vielmehr aufgrund der Versprechungen und Verheißungen auf einen paradiesischen Ort, an dem Honig fließt und unbekannte Kirschen wachsen, dem Schauspieler angeschlossen.<sup>14</sup> So mag es daher auch nicht verwundern, dass die Figur der Gnade keinen Vorwurf gegen Göttliche Vergebung formuliert, wenn weder ein echtes Begehren noch eine deutliche Selbstverwirklichung vorlag.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang übrigens, dass auch die Figur der Sünde sich von den Versprechungen des Unschuldigen Mannes hat leiten lassen, wodurch Gnade, Göttliche Vergebung und Sünde in eine sonderbare Konstellation rücken: Gnade steht für sich allein und mischt sich nicht ein; Göttliche Vergebung hingegen dient nur in eingeschränkter Weise als Gegenpart zur Figur der Sünde, wodurch Augustinus' Konzeption der Sündhaftigkeit im Handeln, welches die Gnade erfordert, über die Figuren Göttliche Vergebung und Sünde neu akzentuiert wird. Während die Figur der Sünde in Naivität und Hoffnung auf ein Paradies handelt, handelt Göttliche Vergebung ein wenig strategischer: Göttliche Vergebung hat absichtlich einen verwickelten Liebesdiskurs mit dem Unschuldigen Mann entsponnen, der ihn erst in die Verlegenheit brachte, sie mit sich zu nehmen, so dass sie nicht auf menschliche Sündhaftigkeit reagiert, sondern selbst eine aktive Figur mit nicht ganz unzweifelhaften Motiven ist. Aus diesem Grund steht Gnade außen vor, da die Voraussetzungen für eine Wirksamkeit von Gnade, mindestens mit Blick auf die Figur Göttliche Vergebung und ihre Beweggründe, nicht zweifelsfrei gegeben sind.

---

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> GÖTTLICHE VERGEBUNG

*(steht auf und geht auf die Bühnenrampe zu, Sünde folgt ihr)* ...Dass dort den ganzen Tag gesungen wird und es immer Kirschen zu essen gibt. Und dass es Kirschen in allen möglichen Sorten gibt: Leopoldkirschen, Morellenfeuer, Morina Kirschen, Schattenmorellen, Rote Maikirschen. Und dass alles Essen in Honig getaucht wird, und dass es nur an einem Tag im Jahr schneit, und das nur, um für ein wenig Abwechslung zu sorgen, und all diese Dinge, die ein junges Mädchen verzaubern. Ich habe noch nie so etwas gesehen.

SÜNDE

*(erinnert sich ihrerseits, nur die beiden werden beleuchtet)* Mir hat er auch von all diesen Dingen erzählt, und auch von den Kirschen. Und er hat mir sogar eine gezeigt, von einer Sorte, die ich noch nie zuvor gesehen hatte. Und er hat sie mir zu essen gegeben, und ihr Geschmack war mit nichts zu vergleichen, das ich je zuvor geschmeckt hatte, und da sagte er mir: „Sie stammt von einer Sorte, die es hier nicht gibt, die hier noch nicht in Mode gekommen ist.“ (241)

Gleiches gilt für die Figur der Sünde, wenngleich sie in einem Bereich des Möglichen verharrt und damit nur potentiell göttliche Gnade erforderlich macht. Sie war in den Schauspieler des Unschuldigen Mannes verliebt und wäre mit ihm mitgegangen, wenn er sie erwählt hätte. Sie wird als eine naive Figur skizziert, die romantischen Erzählparadigmen unterliegt und sich als Prinzessin imaginiert. Ihr Irrglaube folgt einfältigen Narrativen und Stoffen, die sie wörtlich auf sich appliziert. So nimmt sie die Selbstaussagen des Unschuldigen Mannes, der zunächst vorgibt, Königssohn zu sein, ernst und fällt auf jede weitere Information, die ihn als unfehlbaren Prinzenheld stilisiert, aus Überwältigung vermeintlich wahr gewordener Schemata in Ohnmacht. In Analogie zu Göttlicher Vergebung wird aber auch von Sünde ein schillerndes Bild gezeichnet: Entgegen ihrer vermeintlich passiven und verschüchterten Art, die sie eher im Bereich des Möglichen situiert, hat sie keine Scheu den Unbekannten zu küssen, um zu klären, ob dieser nicht doch möglicherweise der flüchtige Schauspieler ist, dem er ähnelt. Sie erweist sich damit zugleich als eine pragmatische und handlungsaktive Figur, die unvermittelt agieren kann. Doch auch dieses Handeln ist nicht eindeutig sündig. Denn ihr Handeln gründet auf der Annahme ungefilterter Informationen und einem wörtlichen Verständnis von Erzählungen. Angesichts eines Sündenverständnisses als ureigene Form des Bösen, das durch göttliche Gnade errettet und ausgeglichen wird, wirkt ihre Naivität entwaffnend. Oder gründet das Sündhafte in einem eindimensionalen, unterkomplexen Verstehen? Dagegen wäre einzuwenden, dass ein solches Weltverstehen ohne übergeordneten Sinnzusammenhang keine naive, sondern als eine emanzipierte Haltung bewertet werden könnte, die das Göttliche als übergeordnetes stiftendes Prinzip auch überwunden hätte.

Gnade selbst, die Heiligmachende Gnade, ist von diesen Fragen völlig unberührt und steht abseits der Verwicklungen von Sünde und Göttlicher Vergebung. Sie erscheint damit zunächst als gänzlich unwirksam, obwohl sie als Ehefrau des Spielleiters die Konzeption des Stückes als Welttheaters unterstreicht, indem sie als Antagonistin zu ihrem Ehemann vorgeführt wird, welcher seinerseits als Spielleiter oder Regisseur die Position Gottes als Schöpfer, Urheber und Lenker einnimmt. Zwar leistet sie ihm wider Willen Folge und lässt sich auf die Position einer scheinbar banalen Figur reduzieren – eine Frau mit Engelsflügeln, die einem Distelfink gleicht –, zugleich agiert sie aber als eine mittelnde Figur zwischen dem Regisseur und der Schauspieltruppe insgesamt und übt damit eine bedeutende Funktion im Drama aus. Ferner wird sie weiter darüber aufgewertet, dass sie beständig ihren Ehemann infrage stellt, den sie als einfältigen, ungeschickten Leiter abtut, geringschätzig behandelt und mit Herablassung besieht. Sie ist die einzige Figur, die eine Kritik an der obersten Instanz wagt, und ist somit den anderen Figuren überlegen. Entscheidend mit Blick auf ihren allegorischen Überbau bleibt aber

bestehen, dass, obwohl sie alles kommentiert und in dieser Weise in fast allen Handlungsknoten interveniert, sie keinen dieser Knoten auflöst. Dramaturgisch hat sie trotz ihrer Mittlerposition kein eigenes agentiales Potenzial – sie verhindert nicht, ermöglicht nicht – und bleibt damit auf einen Nullpunkt reduziert. Hierin fügt sich, dass sie entgegen der Tatsache, dass sie sich in ihrer Rolle gefangen fühlt und grundsätzlich durch Wortwitz, Klugheit sowie kritisches Misstrauen besticht, an der Grundkonzeption dieses Welttheaters als *auto sacramental* festhält und sich keine Alternative dazu vorstellen kann. Daher ist sie auch nicht Teil des Ringens von Sünde und Göttliche Gnade um den Unschuldigen Mann. Das heiligmachende Potenzial, das in Gnade vorliegt, scheint in der vorliegenden Gnadenkonzeption offenbar ohnmächtig zu sein – oder mindestens keine tragende Funktion zu haben. Und trotzdem ist sie zusammen mit dem Unschuldigen Mann die stärkste Figur von *Historias peregrinas*; miteinander jedoch verhandeln sie nichts.

### Gnade im Horizont von Zufall, Wunder und Komödie

An die Stelle der Gnade setzen Autor und Text den säkularen Gegenpart: den Zufall. Nachdem der unbekannte Mann, welcher dem Unschuldigen Menschen verblüffend ähnelt und um dessen Enthüllung das Stück hauptsächlich kreist, sich als Pilger und Königssohn ausgegeben hat, aber entlarvt worden ist, setzt er zur Offenbarung seiner Identität an: Er ist ein Buchdrucker. Im Zuge einer Verwechslung wurde der Schauspieler an seiner statt festgenommen und mit dem Tod bestraft. Diese Verwechslung und Rettung begreifen die Figuren als ein Wunder (vgl. 261f.). Der Drucker seinerseits wurde allem voran dafür verfolgt und verurteilt, dass er die Wunder des Apostels wissenschaftlich zu erklären versucht hat. Er entgegnet also, es gebe keine Wunder, lediglich Zufälle.

Das Stück verwickelt den Zufall und das Wunder auf eine eigentümliche Art und Weise. Die Figuren sind sich darin einig, dass die Verwechslung des Druckers und Schauspielers an ein Wunder grenzt. Vor dem Horizont einer Verurteilung des Unschuldigen Menschen, der sich mit dem Raub des Geldes und den scheinheiligen Versprechungen gegenüber Göttlicher Vergebung schuldig gemacht hatte, wird eine intrikate Verflechtung von Schuld und Unschuld gesponnen, in deren Horizont das Stück mit den Figuren der Sünde, Gnade und Vergebung auch steht und damit fast alle Figuren zusammenfinden lässt, wie der Drucker selbst herausstellt: „[W]enn das hier die Wunder sind, dann wäre es besser, es gäbe sie nicht. Dieses hat aus einem Unschuldigen einen Schuldigen und aus mir, der ich für schuldig erklärt worden bin, einen Schuldigen für etwas anderes gemacht. [...] [J]etzt weiß ich nicht, was ich denken soll.“ (261)

Der Unschuldige Mann hatte zuvor noch das Wunder abgetan:

SÜNDE

(*kommt mühsam zu einer Einsicht*) Was du beschreibst, wäre doch... ein Wunder!

MANN

Nein, es wäre ein Zufall.

SÜNDE

(*fixiert ihn*) Was ist der Unterschied?

MANN

(*schaut auch nur sie an, verzaubert*) Dass der Zufall das Wunder der Mathematik ist. Er hat keine Moral. Weder belohnt er noch bestraft er. In Wahrheit ist der Zufall das Gegenteil vom Wunder. (231)

Sein Argument gründet darauf, dass der Zufall über jede Moral erhaben sei. Die Unterscheidung nimmt ihren Ausgang an der Frage, ob es nicht sein könnte, dass es zwei Männer auf der Welt gäbe, die einander sehr ähneln, aber keine Geschwister seien. Kann der gleiche (An-)Schein nicht zwei divergente Sein bezeichnen? Was zuvor noch statistische Spielerei und der Trumpf eines Möglichkeitsraumes ist, hat in der Verurteilung und Hinrichtung des Schauspielers drastische Konsequenzen. Leben und Tod im Horizont von Schuld und Unschuld stehen auf dem Spiel und werden mit den Grenzen von Wunder und Zufall enggeführt, welche letztlich auf eine beängstigende Weise zu korrodieren scheinen. Zwar habe der Zufall keine Moral, das Stück solle aber eine ‚moralische Einsicht‘ liefern. Nicht zufällig fragt der Drucker ausgerechnet Sünde, ob „es da einen echten Unterschied [zwischen Wunder und Zufall]“ gibt, woraufhin Sünde entgegnet: „Das kann ich nun wirklich nicht sagen.“ (262) Schuld und Unschuld stehen in einem direkten Verhältnis zur Schwierigkeit einer verlässlichen Unterscheidung von Schein und Sein, welche das Stück als zufällig ausweist. Natürlich bleibt sie letztlich unentscheidbar und unzuverlässig, doch legt das Stück mit der Zuspitzung auf ein Todesurteil das Augenmerk darauf, wie folgenreich sie ist.

Der Zufall legt eine bedeutende Dimension der gattungspoetologischen Relevanz von *Historias peregrinas* als *auto sacramental*, das Komödie sein möchte, frei. So ist es also kein Zufall, dass es gerade die Heiligmachende Gnade ist, welche danach fragt, ob es eine Komödie gebe, die den Unterschied zwischen Wunder und Zufall verhandele, was der Drucker vehement verneint. Wie zu erwarten, reagiert Gnade hierauf konsterniert, da ihr zufälliges Wirken, welches sich notwendigerweise nur durch sich selbst rechtfertigt und in keinem gerechtfertigten Zustand stehen darf, hierin seinen tieferen Grund hat und offenbar nicht geklärt ist, wie es sich damit in einer säkularen Welt, für welche dieses *auto sacramental* als Komödie auch steht, verhält. Als Begründung gibt der Drucker an, dass die Komödie wesenhaft zufällig sei.

GNADE

Gibt es darüber auch eine Komödie?

MANN  
 Nein.  
 GNADE  
 Na dann...  
 MANN  
 Es gibt sie nicht, weil der Zufall der Wesenskern jeder Komödie ist.

Die ungewohnt resolute und einsilbige Antwort des Druckers zeigt an, dass mit dem Zufall als Witz der Komödie offenbar nicht zu spaßen ist. Diese Meinung teilt auch der Spielleiter mit dem Drucker. Auf Bitten und Drängeln des Todes, einmal eine Komödie zu spielen, ereifert sich der Spielleiter und gibt zu bedenken, dass das Lachen lediglich Resultat einer Körperreaktion sei, deren Auslösen alles andere als kunstvoll ist (vgl. 223). In der Wendung hin zur Komödie scheint etwas Grundlegendes für den Gehalt der *Historias peregrinas* als *auto sacramental* in der Waagschale zu liegen. Wie ist die Komödie unter den Bedingungen des Zufalls zu verstehen und kann ein *auto sacramental* unter diesen Vorzeichen verstanden werden?

Zunächst gründet der Witz selbst im Zufall, der wiederum maßgeblich Verkehrung ist, wie Murado selbst es andeutet. Er entsteht aus der Kehrtwende, die einen sich aufbauenden Verlauf unerwartet unterbricht und damit das Wahrscheinliche plötzlich alteriert. Die Modifikation des Erwartbaren ist in *Historias peregrinas*, neben Handlungs- und Wortwitz, hauptsächlich in die Figuren als Allegorien eingelassen. Einen grundlegenden, stets präsenten konzeptuellen Witz bezieht die Komödie dadurch, dass die Figuren nicht halten, was ihre Namen versprechen. Während Aristoteles für die Tragödie stark macht, dass „[e]twas Allgemeines“ an einer Figur zum Tragen kommt,<sup>15</sup> indem sie nach „Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“ handelt,<sup>16</sup> führen die Allegorien in *Historias peregrinas* stets einen *écart* ein, der ihr Individuelles zum Ausdruck bringt. Sie sind nicht deckungsgleich und eröffnen einen Bereich der originellen (Aus-)Gestaltung, in welchem der Witz als etwas Unmögliches zu verorten und zugleich Ausdruck des Partikularen ist. Dass eine allegorische Figur etwas umsetzt, das mit ihr nicht vereinbar, aristotelisch gesprochen spezifisch, unwahrscheinlich oder unmöglich ist,<sup>17</sup> bietet den Möglichkeitsraum für die unerwartete Kehrtwende des Witzes. Es ist im wörtlichen Sinne der Spielraum der Komödie.

Wenn die Tragödie wesentlich vom Realen, Möglichen, Erwartbaren zehrt, ist die Komödie in dieser Perspektive insofern dauerhaft Schein und Fiktion, die ihre Gemachtheit fortwährend zur Schau stellt, als der Agent ihrer Handlung das konstruiert Unerwartete ist. So

---

<sup>15</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, 42.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> „Denn es wäre nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre.“ (ebd.)

macht „[b]esonders die Komödie [...] von rein fiktiven Handlungen vielfältigen Gebrauch.“<sup>18</sup> Dies erhält umso mehr angesichts allegorischer Figuren eines *auto sacramental* Relevanz, die ihre Glaubwürdigkeit über Deckungsgleichheit und Echtheit beziehen. Sie sind insofern nicht konstruiert und gestaltet, als sie – ausgehend vom Glauben in der Eucharistie – Gestalt von etwas immer schon Dagewesenem, dauerhaft Präsentem sind und lediglich vermittelt und im Medium der Inszenierung realpräsent werden. Das Artifizielle – ihre Repräsentation auf der Bühne, die Namensgebung oder die Dramaturgie der Liturgie – ist das Organon. In ihrem Wesen, das aristotelisch Allgemeine, bleibt die Allegorie davon aber im Grunde unbeeinträchtigt. In ähnlicher Weise konzeptualisiert Aristoteles die Figuren der Tragödie: Sie sind Agenten einer übergeordneten Idee von Tugenden oder Lastern, welche in ihnen Gestalt annimmt und für die sie stehen, die in ihrer Gestaltung aber eher Mittel zum Zweck ist, der letztlich die Katharsis bewirken soll.

Nach Aristoteles kennzeichnet sich die Tragödie also durch ihre mimetische Verfassung. In dem Maße wie es ihr gelingt, Affekte nachahmend zur Darstellung zu bringen, setzt sie eine purgierende Kraft frei, welche sich als kathartische Wirkung niederschlägt.

Rhetorisch erreicht die Tragödie dies über eine sprachliche Verfassung, deren Kennzeichen maßgeblich die Metapher ist. Sie folgt in diesem Sinne einer „Metaphorologie“. Das Prinzip der Ähnlichkeit zweier Elemente gibt der Metapher ihre Struktur, „sie gibt das Selbe in anderer Gestalt.“<sup>20</sup> Diese Komödie hingegen, könnte man nun fortsetzen, folgt nicht der Logik von Metaphern aufgrund von Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen sprachlichen Einheiten, sondern bezieht ihren Witz aus der Doppeldeutigkeit ein und desselben. Nicht zwei Elemente werden dergestalt zueinander ins Verhältnis gesetzt, um in ihrer Artikulation einen Sinnüberschuss zu entfalten, sondern ein und dasselbe wird als ein Doppelement freigelegt. *Historias peregrinas* stellt unentwegt aus, dass es weniger über metaphorisches uneigentliches Sprechen funktioniert, sondern über vermeintlich eigentliches Sprechen, welches in seiner Uneigentlichkeit freigelegt wird. So wie die Figuren Allegorien und deckungsgleich sein sollen, davon jedoch abweichen, werden Erzählteile einerseits als unmissverständlich und eindeutig angenommen, durch Verwechslung und Durchmischung schließlich aber so komponiert, dass der Handlungswitz entsteht.

Besonders die Figur des Todes stellt dies immer wieder aus, wenn er sämtliche Erzählfäden vereint.<sup>21</sup> Er bildet dabei jedoch keinen Sinnüberschuss, sondern expliziert

---

<sup>18</sup> Ebd., 121.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., 237.

<sup>21</sup> GNADE

(*findet erneut zu ihrem ironischen Ton*): Mal sehen, ob sie auch so eine ist, die ihr nur ähnlich sieht... [...]

lediglich den Trugschluss eigentlichen Sprechens, wie auch die Figuren ihre eigene Bezeichnung als trügerisch entlarven. Eben dieser *écart* wird in *Historias peregrinas* ausgeleuchtet und ist Gegenstand des Verhandelten. Er ist der Spielraum, in welchem das Drama sich entfalten kann. Dieser ist aber auch, und hierin gründet das Ernste der Komödie, mit allen Risiken, Unwägbarkeiten und Unsicherheiten des Spiels behaftet, welche bis zu der Grenze von unrechtmäßigem Leben und ungerechtem Tod getrieben werden. Er markiert die Ernsthaftigkeit der Problematik, Vieldeutigkeit mit Einfalt zu begegnen. In *Historias peregrinas* sind es daher die ursprünglich unheilbringenden Figuren Tod und Sünde, welche darüber ihren Witz produzieren, dass sie alles wörtlich verstehen und implizite logische Brücken auslassen – sie sind wesentlich komödiantisch, weil sie das Prinzip der Metapher, welche Einzelelemente derart miteinander verknüpft, dass sie einen neuen Sinn produzieren, zu keinem Zeitpunkt anwenden. Sie werden als Narren oder naive Figuren des Stückes skizziert, sind aber die konzeptuellen Hauptagenten der Dimension der Komödie, da sie das Spiel in Gang setzen und die Wortspiele ermöglichen und damit den Ausgangspunkt der folgenreichen Problematik darstellen.

„Gibt es bei euch [...] keine Zwischentöne?“ Der Buchdrucker

Besonders bemerkenswert ist, dass *Historias peregrinas* nicht die Vieldeutigkeit von Sprache im Allgemeinen problematisiert, sondern das Augenmerk auf die Nuancen, Grauzonen und Schattierungen von Benachbartem, ähnlich Gelagertem legt. Anders als in der Tragödie, deren Problematik oftmals über konträre Positionen entsteht, wird in *Historias peregrinas* die Minimaldifferenz zum bedeutungsvollen Grundproblem. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Auseinandersetzung mit dem Unschuldigen Mann handelt von Ähnlichkeitsbeziehungen, Verwandtschaft, Kontextanalogie, welche immer wieder zu Verwirrung führen. Besonders eindrücklich zeigt sich dies im Ringen um die wahre Identität des Druckers. Um den Nachfragen der anderen Figuren auszuweichen, bedient er sich literarischer Narrative, um sich zu erklären. Er zitiert zentrale Merkmale bekannter Stoffe wie Hamlet oder Ödipus, woraufhin die Schauspieltruppe seine Identität vervollständigen zu können meint. Nicht nur täuschen sie

---

TOD

Vielleicht ist sie auch die Zwillingschwester eines Anwaltsgehilfen, oder wie das nochmal war. (240);

SPIELLEITER

Aber nein, er ist es nicht. Das ist ein Mann, der hier aufgekreuzt ist und ihm sehr ähnlich sieht.

TOD

Er ist der Bruder eines Anwalts. (243);

TOD

Das heißt, er ist ein Prinz? [...] (*grübelt*) ...Soll das heißen, dass der Schauspieler, der uns bestohlen hat... der Bruder eines Prinzen war? (249)

sich und kommen zu vorschnellen Ergebnissen auf Grundlage von direkten Analogieschlüssen, sondern es fällt auf, dass stets eine Minimaldifferenz eingebaut wird: Die Figuren liegen nicht grundsätzlich falsch, sondern stets ein Stück daneben.<sup>22</sup> Diese *petitesse* des Knapp-daneben definiert den Witz, der in *Historias peregrinas* am Werk ist und, wie der Titel sagt, Prinzip der Handlung ist. Auf diese Weise wird ein immer wieder neues Suchen und Mäandern ausgelöst, welches diese Erzählungen verfolgen und zugleich eigene Binnenerzählungen oder intertextuelle Stoffe ausbildet. Leicht daneben zu liegen, ist das grundlegende Thema des Stückes, wie es gleich einleitend skizziert wird und dem Zuschauer am Schluss hermeneutisch einsichtig wird: Die zwei Soldaten der eröffnenden Szene auf der Suche nach dem Erkennungszeichen des vermeintlichen Buchdruckers, ein silberner Dolch, stellen dies dar. Sie können den silbernen Dolch nicht finden, weil damit bewiesen wäre, dass sie nicht den verurteilten und flüchtigen Buchdrucker verurteilt haben, sondern den flüchtigen Schauspieler. Sie bemerken, dass ihre eigene Erzählung hakt:

SOLDAT 1

Wir sind in einer Taverne auf ihn gestoßen, noch in Stadtnähe. Es ist seltsam, dass er nicht weiter geflohen ist, solange er noch konnte. Es sah fast danach aus, als sei er auf dem Weg zurück nach Compostela, wer weiß warum. Dort stand er also, betrunken, und hat das Geld aus diesem Beutel verprasst, (*zeigt auf den Stoffbeutel, den der andere in der Hand hält*) den er irgendwo gestohlen haben muss. (256)

Doch entzieht sich diese letztliche Gewissheit als Garant und bildet den sehnsuchtsvollen Fluchtpunkt einer gesicherten Urteilsbildung, wie es für das Dilemma von Erzählungen konstitutiv ist, da jede Erzählung ihre eigene Logik aus ihren eigenen Neuverschiebungen und -akzentuierungen bezieht. Das Problem oder Thema eines jeden Vater-Sohn-Konflikts, welcher mehrfach angeführt wird, lässt sich prinzipiell unter Rückgriff auf Ödipus oder Hamlet situieren, ist aber für jeden Einzelfall, für jede Einzelerzählung letztlich nicht hilfreich, insofern als diese Muster unter Hinzunahme aller Minimaldifferenzen zum Modell neu überprüft und entwickelt werden müssen. Das Wesen dieser Komödie liegt in der knappen Verfehlung –

---

<sup>22</sup> SPIELLEITER

[...]. Kennt ihr vielleicht *Die Tragödie des Herrn Hamlet, König von... (er erinnert sich nicht) ...Portugal?* [...]

GNADE

Ich glaube, ich schon. Ist es nicht die, die von einem jungen Mann handelt, der Probleme mit seinen Eltern hat?

[...]

SPIELLEITER

[...] [E]r muss sich rächen, weil sein Vater ihm als Geist erschienen ist und es von ihm gefordert hat. Er muss seinen Stiefvater ermorden, der den Thron des Vaters besetzt und das Bett der Mutter belagert.

SÜNDE

Ödipus!

GNADE

Nein, meine Güte, nein. Ödipus ist der, der seinen Vater ermordet und sich mit der Mutter einlässt.

TOD

Das hat er doch gesagt. Der den Vater ermordet und sich mit der Mutter einlässt. (251f.)

insofern sind die Figuren als verfehlte Allegorien korrekt konstruierte Allegorien – und fordert vielmehr, und immer wieder, eine Urteilsbildung unter Berücksichtigung der Minimaldifferenzen. Denn es ist nicht unwichtig, zu klären, wer der Unschuldige Mann tatsächlich ist, da es ‚unschuldigen Schein‘ nicht gibt. So formuliert es auch der Buchdrucker selbst:

MANN

*(belehrend)* Es ist die Pflicht intelligenter Wesen, die Welt zu verstehen.

GNADE

Also ich, Herr Galileo Galilei, zähle hier mindestens drei, die von dieser Pflicht entbunden sind. (232)

Dieses Verstehen aber ist nicht nur dann wichtig, wenn Sünde im Spiel ist, Vergebung von Nöten oder Gnade wünschenswert ist – daher interferieren diese drei Figuren streng genommen nicht –, sondern fortwährend als ein Verstehen in Schattierungen, Nuancen und Zwischentönen. In dem Maße, wie alles lediglich ein wenig seinen Schein verfehlt – ohne dabei notwendigerweise per se eine Figur der absoluten Verfehlung zu sein –, wird eine nuancierte Deutung erforderlich; verabsolutierende Deutungsmuster greifen daher nicht, wie der Rekurs auf zahlreiche große Narrative zeigt, die immer wieder anzitiert werden, sondern scheitern und können nicht dabei helfen, zu klären, wer der Unschuldige Mann ist.

Der Buchdrucker wird als eine Art Christ-Figur eingeführt. In Anlehnung an das Jüngerunverständnis meinen die Mitglieder der Schauspieltruppe, den Heiligen Apostel vor sich zu haben:

*Der Pilger erscheint im Kostüm des heiligen Apostel Jakobus. In dem Moment erschallt ein Donner und Blitzlichter schießen.*

MANN

*(tatsächlich jedoch erneut die vorherige off-Stimme des Einspielers)* Ich bin der heilige Apostel Jakobus und habe deinen Körper angenommen.

[...]

SÜNDE

*(furchtsam)* Er sagte... er komme von weit her, und wir haben ihm nicht geglaubt...

TOD

*(furchtsam)* Er ist es, und wir haben ihn als Dieb beschimpft.

SÜNDE

*(furchtsam)* Und ich habe ihn auf den Mund geküsst.

GNADE

*(fassunglos)* Er ist als der Schauspieler gekommen, der ihn selbst immer darstellte...

TOD

Wie in der Wundererzählung...

SPIELLEITER

*(glücklich)* ...Ich habe einen Jünger Christi in meiner Schauspieltruppe unter Vertrag...

(237)

Die Schauspielmetapher des Welttheaters sowie die Gattung des *auto sacramental* als allegorische Darstellung der Eucharistie werden damit an die Grenzen geführt. Was bedeutet es, wenn an die Stelle von Gottes Sohn ein Druckermeister tritt, der nicht die Menschheit durch den Tod errettet, sondern auf Kosten des Todes eines Menschen weiterlebt? Wenn in der Komposition des Welttheaters der Spielleiter die Position Gottes einnimmt, so muss die Frage danach gestellt werden, ob oder inwieweit der Buchdrucker an Christi statt eine folgerichtige Setzung ist und was sie bedeutet.

Im Sinne der trinitarischen Wesensgleichheit ist zu klären, inwiefern der Spielleiter und der Buchdrucker miteinander verbunden sind. Sie konvergieren bemerkenswerterweise darin, Literatur – fiktionale wie nonfiktionale – in den öffentlichen Raum zu tragen. Keiner von beiden ist eigentlicher Urheber – im Sinne einer Autorschaft – von Literatur (als allgemein gefassten Begriff), sondern sie sind Instanzen, welche Texte materiell in der Welt real werden lassen. Sie sind Agenten der Wandlung von latentem Potenzial in reale Präsenz. Was wäre ein Drama ohne Inszenierung oder ein Text ohne seine Drucklegung? Der Spielleiter und der Buchdrucker sind in dieser Perspektive die eucharistischen Agenten, die dem Drama im Speziellen und der Literatur im Allgemeinen Realpräsenz im wörtlichen Sinne verleihen. Weiter bedeutet dies, dass der Buchdrucker insofern die Figur des ewigen Lebens ist, als er den Texten ein ewiges Leben gibt, indem er sie druckt, verlegt und in die Welt trägt. Darin bestehen sein *acte* der Rettung und die Schenkung des ewigen Lebens als Verheißung. Damit geht es in *Historias peregrinas* nicht um eine ‚banale‘ Huldigung der Fiktion im Allgemeinen, sondern es werden die Agenten, welche Texten real gegenwärtigen Gehalt geben, in Szene gesetzt. „Gottes Sohn ersetzt ein *regnum peccati* durch ein *regnum gratiae*, welches auf Sündenvergebung basiert und sich im Tun des Gerechten (*iustitiae actio*) realisiert.“<sup>23</sup> Die neue ‚gerechte Tat‘ besteht im ‚*regnum litterae*‘ demnach vermutlich darin, Texte unter der Bedingung, dass sie wahrscheinlich nicht die Wahrheit oder gar unfehlbar sind bzw. ziemlich wahrscheinlich teilweise irrtümlich und verfälschend sind und einen *écart* zu dem bilden, was sie über ihren Titel zu sein vorgeben, real werden zu lassen, indem man ihnen eine Gestalt für das Kollektive gibt.

Eine denkwürdige Einlassung ist, dass der Buchdrucker einen fehlerhaften Text verlegt.<sup>24</sup> Die Schauspieltruppe ist orientierungslos in einem Wald verloren, unter anderem weil

---

<sup>23</sup> REVENTLOW, „Gnade“, o.S.

<sup>24</sup> MANN

(*nahezu beschämt*) Das war die erste Ausgabe, die ich gedruckt habe. Sie konnte nicht gleich perfekt werden. Die Seiten, die fehlen...

SPIELLEITER

sie einem Mängel Exemplar des *Codex calixtus* gefolgt ist. Der christliche Agent der Moderne – der Unschuldige Mann, der schuld beladen ist – bringt in seiner Fehlbarkeit als Mensch einen Text in Umlauf, der einer Legende entbehrt, uneindeutig ist und Fehler hat. Hierfür ist der Unschuldige Mann aber nicht zur Verantwortung zu ziehen (und tatsächlich wird er auch nicht hierfür verfolgt und verurteilt), denn er selbst ist Teil einer Gemeinschaft, die zur Deutung und zum Umgang mit möglichen, teilweise auch mit Fehlinformationen herausgefordert ist. Aus diesem Grund ist auch er orientierungslos im Wald und schließt sich in dem Versuch, den rechten Weg zu finden, der Schauspieltruppe an.

### Galizisches *auto sacramental* und Identität

*Historias peregrinas* ist auf Galizisch verfasst. Eine Entscheidung für das Galizische ist, auch nach Jahren aktiver Sprachpolitik, für einen zeitgenössischen Autor und dessen öffentliche Wahrnehmung nicht unbedeutend. Angesichts Murados Selbstverständnis ist daher danach zu fragen, ob das *auto sacramental sous forme galicienne* speziell für einen Anspruch des ‚literarischen Kolumnismus in galizischer Sprache‘ etwas leistet. Murado formuliert im Vorwort zum Stück, dass neben dem Zufall das Feld der Identität und ihrer Ausbildung die zweite thematische Achse des Dramas sei. Die Identitätsfrage sei das ureigene Thema unserer Zeit.<sup>25</sup>

Die Publikation von *Historias peregrinas* fällt in eine aktive Zeit galizischer Theaterproduktion. Als ‚Generation der 90er‘ bezeichnet man die Autorinnen und Autoren, die insbesondere zwischen 1985 und 1995 mit dramatischen Texten in einem Sektor in Erscheinung traten, der sich einer nicht unmerklichen staatlichen Förderung erfreute. Der Zeitraum zwischen dem Ende der Diktatur Francos und dem Erscheinen von *Historias p*

*eregrinas* wird für gewöhnlich in drei Phasen unterteilt: *el grupo de Ribadavia, la promoción de los ochenta* und *la promoción de los noventa*.<sup>26</sup> Der ‚Jahrgang der 90er‘ kennzeichnet sich soziopolitisch dadurch, dass in Anbetracht einer konsolidierten Demokratie die Thematisierung postdiktatorischer Konflikte und Themen weniger im Vordergrund steht, als es noch für die Vorgänger der Fall war.<sup>27</sup> Sprachpolitisch ist es die erste Generation, die systematisch Galizisch in der Schule gelernt hat. Kulturpolitisch wiederum fällt ihr Schaffen in

---

(wird wütend) Die Seiten, die fehlen, die Seiten, die fehlen... Dafür sollte man wirklich Leute hängen und nicht wegen irgendwelcher Ketzereigeschichten. Es war so schwer, ein Exemplar zu finden... und was ich dafür bezahlt habe! (263f.)

<sup>25</sup> „A identidade como problema propio do noso tempo [...] [s]on, en definitiva [...] os argumentos esenciais do teatro.“ (MURADO, „Introducción“, 8)

<sup>26</sup> Vgl. nachfolgend VIEITES, *La Nueva Dramaturgia Galega*, 148ff.

<sup>27</sup> „El texto dramático deja de ser definitivamente un instrumento de lucha o de posicionamiento ante una realidad política o socialmente conflictiva.“ (Ebd., 149)

eine Phase, in welcher die Theaterszene sich einer intensiven Förderung und großer öffentlicher Aufmerksamkeit erfreut: Theaterfestivals werden ins Leben gerufen, neue Preise ausgehoben, Verlage gründen eigene Reihen für dramatische Texte,<sup>28</sup> und auch seitens der Kultusbehörden werden in Form von Stipendien zur Förderung und Beforschung von galizischer Dramatik günstige Rahmenbedingungen geschaffen.<sup>29</sup> Während die vorherigen Generationen sich noch politisch positionieren mussten, besticht die Theaterproduktion der 90er Jahre durch eine Autonomisierung und Selbstbewusstwerdung der dramatischen Autorinnen und Autoren. Charakteristisch für diesen Jahrgang der 90er ist ein verstärktes Interesse an der Komödie;<sup>30</sup> so veröffentlicht beispielsweise auch Miguel-Anxo Murado bereits ein Jahr vor *Historias peregrinas* die Komödie *A grande noite de Fiz* (1994). Eine ironische und ludische Dramatik erfährt eine Hochphase; vor allem werden alte, volkstümliche Formen der Komödie neu bearbeitet. Der Rückgriff auf das *auto sacramental* als eine sehr komplexe dramatische Strukturform und dessen Wendung in die Komödie ist vor diesem Hintergrund nicht nur gattungstypologisch, sondern auch produktionskontextuell als eine entschiedene Setzung zu verstehen.

In der Spannung eines Dramas, das identitätsstiftend sein will und auf Galizisch verfasst ist, sich aber zugleich als Reflexion auf die Moderne versteht, und des *auto sacramental*, das wesentlich katholisch-spanischer Gehalt einer Nationalidentität ist, wird ein interessantes Bild von galizischer und damit regionalistischer Identitätsausbildung skizziert. Während die ‚Gruppe von Ribadavia‘ und ihre Nachfolger sich auf Formen beriefen, in denen das Galizische und weniger komplexe Dramenformen bedient wurden, stehen die *autos sacramentales* nahezu ikonisch für ein nationalistisch-katholisches und damit auch zentralistisches spanischsprachiges Spanien sowie für eine hochkomplexe Gestaltung zu dessen Ausdruck. Damit grenzt sich *Historias peregrinas* gattungstypologisch von einer Bewegung ab, in welcher ‚kleine Formen‘ als ein Aufbegehren gegenüber Hegemonialdiskursen aktualisiert werden, um das Eigene und Partikulare Galiziens zu profilieren.

Eigentümlich mag daher erscheinen, dass die galizische Identitätsausbildung über den Einzug der profanen Komödie in das ‚sakrale *auto*‘ zu erfolgen scheint, da hierauf die vornehmliche Wendung von *Historias peregrinas* zu gründen scheint – und weniger über die Extrapolation einer galizischen Dramenform. Denn abgesehen von der Verwendung des

---

<sup>28</sup> Auffällig ist besonders, dass zahlreiche Dramatiker im Umfeld der Verlagstätigkeiten von *Cadernos da Escola Dramática Galega* tätig werden. „Muchos se asoman al mundo editorial en la ya celebre colección de los *Cadernos da Escola Dramática Galega*“ (ebd.).

<sup>29</sup> Vgl. ebd., 150.

<sup>30</sup> „La línea dramática que más fuerza ha mostrado en los últimos años es, sin duda, la comedia, un género al que se han asomado una buena parte de los autores de esta promoción“. (Ebd., 151)

Galizischen wird Letzteres als genuin katholisch Spanisches erkennbar: Exorzismus, kirchlich-theologische Strafverfolgung, öffentlicher Strafvollzug und die Verortung eines Zentrums katholischen Glaubens in Santiago lassen in diesem Stück, welches „in einer Nacht eines unbestimmten Tages einer beliebigen Zeitrechnung“ (211) spielt, erkennen, dass der galizische Raum wesentlich und in gleicher Weise geprägt ist, wie es für den spanischnationalen und katholischen Raum der *autos sacramentales* gilt. In dieser Perspektive gibt *Historias peregrinas* zu verstehen, dass historisch gesehen das *auto sacramental* gleichfalls als genuin galizische Ausdrucksform zu verstehen ist und auch Teil der Tiefenstruktur dieser *comunidad autónoma* ist.

Diese politische Dimension wird möglicherweise besser deutlich, wenn man die letzte große historische Zäsur heranzieht, welche sich in der Entstehung regionalistischer Autonomie vollzog: das Scheitern der zweiten Republik. Ein illustrierendes Beispiel stellt die emblematische Wanderschauspielgruppe *La Barraca*, unter der Leitung von Federico García Lorca und Eduardo Ugarte, dar. Mit Blick auf das Erstarken eines Nationalstaatsverständnisses, das den autonomen Regionen Spaniens erstmals nennenswerte Rechte zusicherte und Heterogenität förderte, ist es bezeichnend, dass diese Theatergruppe fast ausnahmslos *autos sacramentales* auf die Bühne brachte und sie gerade in den ländlichen Regionen Spaniens aufführte, wie auch Galizien eine ist. Dies galt sicherlich nicht der Zementierung oder ideologischen Indoktrinierung eines zentralistischen Spaniens mit hegemonialer Vormachtstellung gegenüber regionalistischen Selbstverständnissen und -entwürfen, sondern ist möglicherweise der Einsicht geschuldet, dass die *autos sacramentales*, welche den vielschichtigen Beginn der Konzeptualisierung eines Individuums im Sinne der Moderne darstellen, eben den Ausgangspunkt dessen bilden, was für ein gültiges und tragfähiges Verständnis von Individualität mit zu bedenken ist – dies gilt, so müsste für Murado fortgeführt werden, auch und noch immer für die Herausbildung einer galizischen Identität. Dass die *autos sacramentales* demnach in der Zeit einen Höhepunkt fanden, in welcher die Konfrontation von ‚las dos Españas‘ sich derart zuspitzt, dass sie im Bürgerkrieg endet, scheint kein Zufall zu sein, sondern dem Ringen der sich herausbildenden *República* mit ihren *comunidades autónomas* um ihr Selbstverständnis und ihre Eigenständigkeit Ausdruck zu verleihen. In diesem Sinne scheint die Wahl der Gattung des Dramas und der spezifischen Dramenform des *auto sacramental* einen Anspruch zu formulieren, Identitätsausbildung nicht in naiver Abgrenzung zu einer vermeintlichen Entität Spanien zu begründen – diese Haltung entspräche der Haltung von Sünde und ihren kindlichen Narrativen –, sondern zunächst anzuerkennen, dass die soziohistorische Tiefenstruktur Galiziens in nächster Nähe zu jener Spaniens steht, welches zu

der Zeit, als es sich als politische Identität herausbildete und fand, in den *autos sacramentales* seinen dramatischen Ausdruck gab.

Zugleich wird mit der gattungstypologischen Wahl der Komödie und der Figur des Buchdruckers als Messias eine überaus anspruchsvolle Forderung gestellt – und deshalb ist *Historias peregrinas* tatsächlich ein Drama der Moderne – Identitätsbildung konzeptuell in den ‚Zwischentönen‘ zu entfalten, die sich im *écart* von Narrativ und Gehalt ergeben. Diese Reinterpretation scheint noch immer oder immer wieder auf Grundlage dessen geführt werden müssen, was zu Beginn der Moderne, in der Frühen Neuzeit, in Auseinandersetzung mit Grunddogmatiken des Christentums verhandelt wurde. Zwar gibt es im Einzelnen Verschiebungen, und diese Dogmen sind, wie die allegorischen Figuren, nicht mehr in ihrer Eindeutigkeit leitend – und womöglich haben sich die Benennungen von Wunder zu Zufall verschoben –, doch scheinen trotz einer nuancierten Neuakzentierung von Gnade hin zum Zufall die Grundkonflikte fortzubestehen. Aus diesem Grund, wie einleitend thematisiert, hat das *auto sacramental* auch als Strukturprinzip oder Form noch Gültigkeit: Denn es zeigt an, dass diese Form des Ineinanders von widerstrebenden Grundprinzipien, welche sich im *auto sacramental* in der Eucharistie schließlich harmonisierend aufheben, möglicherweise eine angemessene ist, um sich dem Komplex des Identitätsbildung im Allgemeinen zu stellen. Ein um die Eucharistie ausgehöhltes *auto sacramental* trägt daher insofern, als es seine Wirkmacht in dem Maße entfaltet, wie es Grundprinzipien zueinander ins Verhältnis setzt, die Ausdruck des aktuellen Weltverhältnisses sind.

Alle diese Prinzipien kennzeichnet nun, dass sie nicht mehr eindeutig sind, sondern der Konflikt der Moderne stets mit Doppelbödigkeit und leichter Verfehlung zu tun hat. Eine entscheidende Wendung des Stückes liegt darin, dass möglicherweise die Idee des klaren Prinzips nicht mehr tragfähig ist, sondern stets ein minimaler *écart* mit zu bedenken ist.<sup>31</sup> In der Moderne scheint es keine eindeutigen Allegorien zu geben, sondern der neue Gott steckt im Detail. Die Minimaldifferenz markiert den Umschlagpunkt zur Moderne, die immer wieder neu geprüft werden muss, um sich als Individuum darin zu positionieren. Dementsprechend sind Agenten dieses Welttheaters jene, die Deutungsszenarien in die Welt setzen – Buchdrucker –

---

<sup>31</sup> Interessant ist, dass Murado in exakt dieser Weise historische Narrative begreift, die als gültige Entitäten aufgebrochen werden müssen und hierin eine Wesensnähe von Fiktion und Historiographie sieht. 2013 veröffentlicht der galizische Autor *La invención del pasado. Verdad y ficción en la historia de España*, in welcher er ebendieses Ineinander von vermeintlich bekannten Narrativen und der Überlagerung durch eigene Affektdispositionen, wie sie insbesondere Sünde darstellt, anhand der spanischen Geschichte offenzulegen versucht: „El argumento del libro es que, puesto que nuestra mente es una mente literaria, nuestra manera de ver esos hechos y de ordenarlos acaba teniendo más que ver con nuestra imaginación, con nuestra fantasía, que con algo completamente objetivo y racional.“ Auch in diesem Text bedient er sich der Wendung ins Gegenteil: „El valor de su análisis es que logra darle la vuelta a muchas percepciones automáticas.“ (PÉREZ CRUZ, „Miguel-Anxo Murado“, o.S.)

und jene, die sie im öffentlichen Raum mit Leben füllen – Spielleiter des Theaters –, um auszuloten, wo das Kollektiv Galiziens im Einzelnen steht. Das Theater selbst öffnet diesen Raum, welcher traditionell und schon immer der Ort im Öffentlichen ist, an dem ein Text zum kollektiven Gegenstand der Auseinandersetzung wird, woraus seine besondere Bedeutung für politische Aushandlungsprozesse herrührt. In diesem Sinne ist das Stück letztlich, wie Murado es vorbringt, ein Stück ‚über das Theater selbst‘.<sup>32</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

MURADO, MIGUEL-ANXO: *Historias peregrinas*, Lugo: TrisTram 1995.

### Sekundärliteratur

ARISTOTELES: *Poetik*, hg. u. übers. v. MANFRED FUHRMANN, Stuttgart: Reclam 2008.

MURADO, MIGUEL-ANXO: „Introducción“, DERS.: *Historias peregrinas*, Lugo: TrisTram 1995, 7-8.

PÉREZ CRUZ, CARLOS: „Miguel-Anxo Murado: ‚La historia está siempre distorsionada, es parte de su naturaleza‘“ [<https://elasombrario.com/miguel-anxo-murado-la-historia-esta-siempre-distorsionada-es-parte-de-su-naturaleza/>] (letzter Zugriff: 16. Juli 2019), o.S.

POPPENBERG, GERHARD: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Fink 2003.

REQUEIXO, ARMANDO: „Parlamento das Letras: Miguel Anxo [!] Murado“ [<https://armandorequeixo.wordpress.com/2012/09/05/parlamento-das-letras-miguel-anxo-murado/>] (letzter Zugriff: 02. August 2019), o.S.

REVENTLOW, HENNING GRAF: „Gnade“, *Theologische Realenzyklopädie Online* [[https://www.degruyter.com/view/TRE/TRE.13\\_459\\_27?rskey=45Ed1x&result=3&dbq\\_0=Gnadenologie&dbf\\_0=tre-fulltext&dbt\\_0=fulltext&o\\_0=AND](https://www.degruyter.com/view/TRE/TRE.13_459_27?rskey=45Ed1x&result=3&dbq_0=Gnadenologie&dbf_0=tre-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND)], letzter Zugriff: 07.07.2019], o.S.

VIEITES, MANUEL F.: *La Nueva Dramaturgia Galega. Antología y estudio preliminar*, Madrid: Asociación Directores de Escena 1998.

---

<sup>32</sup> „Porque *Historias peregrinas* pretende ser tamén unha modesta metáfora sobre o propio teatro.“ (MURADO, „Introducción“, S. 8)