

## **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

### **Die Entwicklung der ältesten italienischen Dramatik nach ihren geographischen Verhältnissen**

**Ramsauer, Käthe**

**1937**

III. Kapitel. Die dramatische Entwicklung in den italienischen Landschaften  
von 1300 bis zum Aufblühen der Renaissancebewegung

### III. K a p i t e l .

Die dramatische Entwicklung in den  
italienischen Landschaften von 1300  
bis zum Aufblühen der Renaissance -  
bewegung.

Sowohl politisch wie literarisch tritt  
uns Italien in diesem Zeitraum vollkommen verändert  
entgegen. Rufen wir uns zuerst kurz die geschicht-  
lichen Verhältnisse Italiens nach dem Sinken der  
deutschen Kaisermacht ins Gedächtnis, und schließen  
wir daran eine ebenso knappe allgemeine Literatur-  
betrachtung, bei der es freilich schon kaum mehr  
möglich ist von anderen als toskanischen Werken der  
Dichtung zu reden.

Nach dem Untergang der Staufer erlahmte  
die Einwirkung der deutschen Könige auf Italien. Frei-  
lich vertraten die Anhänger einer römisch - deutschen  
Kaisermacht, die Ghibellinen, ihre Rechte gegenüber  
den päpstlich gesinnten Guelfen; die lombardischen  
Städte, in denen die päpstliche Partei über die kai-  
serliche herrschte, erneuerten 1226 ihren Bund gegen  
Friedrich II.; dieser unterlag endlich seinen Feinden,  
und mit dem Tode Konrad IV. (1254) endete die deutsche  
Herrschaft in Italien. Der Zertrümmerung der kaiser-  
lichen Macht in Italien folgte eine Zeit allgemeiner  
Kämpfe.

Um die in den früheren Kapiteln vorgenommene und an sich gerechtfertigte Einteilung nicht zu stören, beginne ich auch in diesem Teile, in dem ich von der Volksdramatik handeln werde, mit Oberitalien, obgleich in diesem besonderen Falle eine andere Reihenfolge empfehlenswerter wäre. Denn die Volksdramatik nahm in Perugia, das heisst in Mittelitalien ihren Ausgang und wurde erst später in den anstossenden Ländern, in den Abruzzen, in Rom und in der Toskana einer tieferen und eifrigeren Bearbeitung unterworfen.

#### A) Oberitalien .

##### a) Religiöses Kultdrama (lateinisch) und religiöse Volksdramatik.

Wenn auch die italienische Literaturentwicklung in diesem Zeitalter sich vor allem in der Toskana abspielt, so fehlt sie auch in Oberitalien nicht gänzlich. Und auch für das Kultdrama in lateinischer Sprache haben wir für den italienischen Norden eine Anzahl von Beispielen.

Von V e n e d i g haben wir bereits im vorigen Kapitel gesprochen. Wenn die Stadt auch literarisch nicht besonders hervortritt, haben wir sie doch hinsichtlich des Kultdramas auch für diese Zeit zu nennen.

Ueber die alten Gebräuche des Venetianerklerus haben wir keine Nachrichten, aber dass das Quem quaeritis auch in die Gebräuche der Markuskirche eintrat, steht ausser

Zweifel. Es hielt sich noch über das 17. Jahrhundert hinaus. Das Fest wurde in einer ganz besonderen Art gefeiert. Nach dem 1678 gedruckten *Offitium Hebdomadae sanctae secundum consuetudinem ducalis Ecclesiae Sancti Marci Venetiarum* nahmen der Doge, die Oratori und die hohen Autoritäten der Serenissima teil. Der Klerus begab sich, seinerseits einen Zug bildend, zur Treppe des Palastes, wo ihn der Zug des Dogen erwartete. Dieser gliederte sich der Prozession an und ging bis zur Basilika, wo er unter der Säulenhalle Halt machte. Das Kirchentor war geschlossen. Der Domherr, der die Feier leitete, klopfte dreimal mit dem Bronzering an das Tor. Im Innern huben die Sänger mit dem *Quem quaeritis* an. Die vor der Kirche Stehenden antworteten singend: "Jesum etc.". Die von Innen sangen wiederum "Non est hic etc." Daraufhin luden sie die draussen Befindlichen ein mit den Worten: "Venite et videte". Mit einem kräftigen Hallelujah öffnen sich die Türen, der triumphierende Zug mit dem Dogen an der Spitze zieht in die Kirche ein.

Wenn wir die Küste Venedigs bis zum Mündungsgebiet des Isonzo nordwärts verfolgen, so treffen wir wieder auf das altehrwürdige *Aquileia*.

In einem Inventarium der Patriarchenkirche von Aquileia, gesammelt zwischen 1358 und 1378, wird unter den "paramenta" eine "stricta rubea de sindone cum stellis aureis per totum qua utitor quando fit "Ludus Regis Herodis" erwähnt.

Aus *Civiale*, dem wir uns nun zuwenden, haben wir aus dem 14. Jhdt. ein *Planctus Mariae*. Wir wissen nur, dass er "in die Parasceve" (das ist am Karfreitag) aufgeführt wurde, aber nicht, in welchem Augenblick des Gottesdienstes. Der *Planctus* scheint vielmehr keinerlei notwendige Bindung mit dem Gottesdienst gehabt zu haben. Es handelt sich also um eine freie Aufführung. Der *Planctus* setzt alles, was sich nach dem Tode Jesu ereignet hat, in Szene: Das Wehklagen der Frauen und des Johannes. Zwischen den musikalischen Noten sind in roter Farbe mimische Anweisungen für die Schauspieler eingestreut. Gerade die Anweisungen machen aus diesem friaulischen Drama ein einzig dastehendes Monument des mittelalterlichen Theaters.

Wenden wir uns nach *Ivrea*. In einigen Inventarien des Archivio Capitolare Ivreas aus dem 14. und 15. Jahrhundert fand man die Angabe von "tres rotuli in quibus continetur" "Ludus Trium Regum".<sup>1)</sup> Die Rollen selbst sind leider noch nicht oder nicht wieder ans Licht gekommen.

Aus Parma stammt das *Ordinarium Ecclesiae Parmensis* des 15. Jhdt.; es enthält mehr als einen für unsere Materie interessanten Passus. Einer beschreibt in der folgenden Art die *Uffici* am *Ostermorgen*. Drei Stunden vor dem Morgengrauen läutete die grosse Glocke *Baionus* und die Kirche wurde erhellt. Zwei *Guardachorii* (Aufseher) und zwei *Cantores* befühlten die Leinentücher, worin der heilige Körper lag, kehrten dann zur Tür des Grabmals zurück und richteten ihre Blicke zum Hauptaltar. Einige danebenstehende Kleriker fragten: "Quem quaeritis?" Es folgt der Dialog,

---

1) *Giorn. storico della Letterat. Ital.*, LV, p.461 n.

und dann gehen die vier aus dem Grabmal, wobei sie, zum Volke gewendet, die Antiphon Surrexit singen. Dann tritt einer vor den Bischof und sagt ihm leise: Surrexit Dominus und küsst ihn. Der Bischof antwortet: Deo gratias, und stimmt das Te Deum an. Das Ordinarium fügt hinzu, daß der Magister Scholarum und sechs Guardachorist der Zeremonie beiwohnten, und nach dieser die Glocke zur Messe für das Volk läutete.

### Religiöse Volksdramatik.

Unsere Kenntnisse bezüglich des dramatischen Lebens im Spätmittelalter sind sehr spärlich. Aus Oberitalien besitzen wir nur Texte von Bologna und aus der Provinz Treviso; im übrigen haben wir nur Notizen, deren Genauigkeit oft zu wünschen übrig läßt. Von der großen Verbreitung der Disciplinati in Piemont und Ligurien zeugen die Laudari ufficiali der Disciplinati von Bergamo, Brescia und Lodi. Auch in diesen findet sich keine dramatische Spur. In der ganzen Lombardei war es nur Mailand, wo theatralische Aufführungen stattfanden; es handelt sich um Schauspiele, die vom Klerus geleitet wurden, und sie fallen eher der Ueberlieferung des liturgischen Dramas zu. Dramatisch tätig war man zweifelsohne in der Emilia, auch außerhalb von Bologna. Die Sammlungen der Schauspiele von Ferrara, Modena, Parma und in manch anderem Zentrum

sind verloren gegangen. Die Sammlungen von Bologna zeigen, welchen Vorrang im 15. Jhdt. hier die florentinische Art hatte.

In Bologna entstand vor 1417 unter dem Namen von S. Girolamo eine Compagnia di Battuti. Später nahmen einige von der Stätte, in der sie ihre Zusammenkunftsräume und ~~gg~~ hatten, das heisst von dem Franziskanerkloster Sant' Anna, den Titel Confraternità Maggiore de' S.S. Girolamo e Anna. Von einer Spieltätigkeit dieser Bruderschaften hören wir nichts. Doch gehört ihnen, und zwar der Compagnia della S. Anna eine bedeutende Sammlung von Rappresentazioni Sacre an. Diese gibt uns eine Idee von dem Theater in Bologna in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ueber einen früheren Zeitpunkt wissen wir nichts. Thomas Leonis Bononiensis civis stellte 1482 die Sammlung von 2<sup>3</sup> Werken zusammen. Die meisten dieser Werke stammen letzten Endes aus Florenz, oder, wenn sie in Bologna verfasst sind, so sind sie es doch nach florentinischer Art. Unter die ~~erst~~genannten gehören

einige, die wir im vorigen Kapitel zu den ältesten des florentinischen Repertoires in achtzeiliger gereimter Strophe gerechnet haben.

Unter die Rappresentazioni de Tempore fallen elf Stücke, unter die Rappresentazioni agiografiche drei, unter das Vecchio Testamento drei und unter die Miraceli gleichfalls drei.

Zwei besonders interessante Rappresentazioni wurden in Bologna verfasst. Die eine ist eine Rappresentazione "Morale", und zwar eine von denen, die, wie De Bartholomaeis anführt, in gewissen sehr alten Lauden ihre Wurzeln haben. Der Titel der Rappresentazione von Bologna gibt gleich eine weitschweifige Inhaltsangabe: C o m o C h r i s t o s e t u r b ò c o n l o M o n d o e volevalo destruggere con tre lanze, perchè erano cresciuti più che l'usato tri pessimi vizii, cioè Superbia, Avarizia e Luxuria. Tucti li Sancti lo pregavano ch'el perdonasse ai peccatori, e mai non lo volse consentire a niuno. Finalmente, a li gran preghi de la Vergene Maria, si lascio inchinare a perdonare. Perche ella li offerse san Domenego e San Francesco. E como San Francesco predicava alle popole de la Passion de Christo e de le Stimmate de se medesimo.<sup>1)</sup> In der ersten Stanze muntert ein Engel das "Nobile popule Bolognese e degno" auf. Die Misericordia und die Giustizia treten vor dem Throne Gottes einander

---

1) De Bartholomaeis, op. cit. p. 489.

gegenüber.

Das zweite Werk zählt 221 Stanzas und ist das einzige "Dramma Cielico", (worunter man die Aneinanderreihung mehrerer Episoden bzw. kleinerer Dramen versteht), dessen sich Italien rühmen kann. Wir lesen sonst wohl Beschreibungen von Schauspielen solcher Art, aber wir hören nie, ob sie nur bildlich dargestellt wurden oder ob sie auch von Worten begleitet wurden. Die Sammlung von Bologna klärt uns also diese Frage auf.

Diese zuletzt genannte Rappresentazione ist uns ohne Titel überliefert. Sie umfasst die Erlösung, die Erschaffung der Welt bis zu den jüngsten Heiligen, wie z.B. zum Hl. Vinzenz Ferreri und hl. Bernhardin von Siena. Dramen sind zusammengefügt, denen eine endlose Reihe von Heiligen und Gestalten folgt, von denen eine jede ein eigenes Symbol in der Hand trägt und immer nur eine Stanze spricht; einige Texte des ersten Teiles, die hier vereint erscheinen, bestanden schon vorher. Der zweite Teil ist eine Nachahmung des Auftretens der Propheten Christi. Die bedeutendsten Begebenheiten aus der Hl. Schrift, wie die Geburt, die Passion oder das heilige Grab, wurden hier notgedrungen angehängt oder sogar ausgelassen.

Ähnliche Schauspiele sind in Bologna lange Zeit beliebt gewesen. Girolamo Borselli erinnert an eines, das im Jahre 1492 gegeben wurde und große

Bewunderung erregte. "In festo Corporis Christi", schreibt der Chronist, "in processione, multa repraesentata sunt, tam de veterè quam de Novo Testamento. Spectacula adeo fuerunt digna ut multi dicerent antiquitatem Romanam revixisse."<sup>1)</sup>

Aber die Processioni religiose figurate mussten in einer Zeit, da der Humanismus blühte, profanen Zügen Platz machen, wobei an die Stelle der Heiligen allegorische und mythologische Figuren traten. Einen Einfluß mögen auch die römischen Triumpfzüge, die man in den Klassikern las, gehabt haben.

Wir wenden uns nunmehr dem *V e n e t o*, das heißt den aus Venedig für die damalige Zeit bekannten Stücken religiöser Volksdramatik zu.

In der Mark *T r e v i s o* wurden während des Zeitraumes, den wir jetzt behandeln, - eine genaue Angabe zu machen ist nicht möglich - die ersten *Compagnie de' Battuti* gegründet. Erhalten sind uns *Laudari* von Udine, Treviso, Pordenone, Pieve di Cadore, Trento und von Rendena. Diese *Laudari* sind lyrisch. Aber trotzdem dürfen wir in ihnen eine Uebersetzung des umbrischen Dramas vermuten, da doch in dieser Gegend das liturgische Drama und die symbolischen Aufführungen der Bürger eine so große Rolle spielten. Die Literaturhistoriker haben oft wiederholt, daß der Klerus der

---

1) *Annales Bononienses*, in *Script. Rer. Ital.*, XXIII. col. 911, zit. nach De Bartholomaeis.

Kathedrale von Treviso den Battuti für jedes Jahr zu liefern zugestand "duos clericos sufficientes pro Maria et Angelo et bene instructos ad canendum in festo fiendo more solito in die Annunciationis" und diesen geistlichen Darstellern wurden ausgezahlt "solidos X pro quolibet".<sup>1)</sup> Diese Zeilen weisen auf das 14. Jhdt., denn in dieser Zeit führten die Battuti von Treviso die Annunziata in einer viel feierlicheren und prunkvolleren Weise auf als die anderen Feste; daher brauchen sie Geistliche zum Singen und zum Rezitieren des Begrüßungsdialogs.

Unter den erhaltenen Lauden von P i e v e d i C a d o r e ist eine dramatische Lauda des alten Typus enthalten. Das Laudario, dem sie angehört, stammt aus dem 14. Jhdt., jedoch befinden sich die Lauden darin nicht in der Originalfassung. Die besprochene Lauda hat die Form der Ballata minore. Es ist eine jener Lauden, die einige Personen im Oratorium aufführten, woran auch der Chor teilnahm. Es handelt sich um die gewöhnliche Klage der hl. Mutter vor dem gekreuzigten Sohn. In der gemischten Sammlung Corsiniana 44, G, 27, ist eine andere Lauda nach dem Peruginer Typus enthalten. Die Kopie stammt aus dem 14. Jhdt., jedoch verrät die achtsilbige Sestine ein älteres Datum. Die Lauda ist für den Karfreitag bestimmt und zählt 48 Stenzen. Sie umfasst die Haupt-

---

1) Avogaro, Memorie del B. Enrico, I, 21. Zit. nach De Bartholomaeis.

szenen der Leidensgeschichte, von der Meldung des Johannes bis zum Weinen der Marien; dasselbe Schema liegt in der "Donna dell Paradiso" vor.

Auch in einer venezianischen Handschrift finden wir die sogenannten *Devotioni del Giovedì e del Venerdì Santo*.<sup>1)</sup> Sie behandeln die Episoden der Passion, die eine vom Abendmahle im Hause der Martha bis zur Gefangennahme Christi, die andere von seiner Geißelung bis zur Grablegung. Aus den Prosaanweisungen ersehen wir, daß die Aufführungen während der Predigt stattfanden. Uns liegen diese Spiele in einer Fassung aus dem Jahre 1375 vor. In Wirklichkeit stammen sie aber aus einer Zeit, in der die *Lauda passionale* (Wehgesang, Lied für die Passionszeit) in die der elfsilbigen *Sestina* überging. Einige Stanzas sind wirklich elfsilbige, andere sind achtsilbige *Sestinen*.

Im 15. Jhdt. wurden dann drei *Rappresentazioni* in einem schönen Codex der *Compagnia von Pordenone* abgeschrieben. Wie in den *Laudari* von Perugia sind die szenischen Anweisungen lateinisch gehalten. Trotz dieses Archaismus ist der Versbau der *Rappresentazioni* höchst modern. Es sind *Verspaare* mit *rime baciata*, *Terzinen*, *Quartinen* und ganzen *Sonetten*. In Pordenone will man während des 14. und 15. Jhdt. mit der volkstümlichen Ueberlieferung brechen; deshalb

---

1) Text von D'Ancona veröffentlicht in der *Rivista di Filologia Rom.*, II, p. 1 ff; cf. *Orig.*<sup>2)</sup>, I, p. 184 ff.

wurde das Drama, das in den Händen der Gebildeten lag, im klassischen Sinne, wie er jetzt aufgekommen war, zurechtgemacht. Die Sprache ist bezeichnenderweise auch nicht mehr eine rein venetische, sondern eine toskanische, deren sich bekanntlich die Schriftsteller des 14. und 15. Jhdt. von Venedig befleißigen.

Die andern beiden Rappresentazioni sind zwei verschiedene Fassungen der Assunzione. In der ersten Rappresentazione ist der poetische Text in der Volkssprache vollkommen verwischt, während die lateinischen Anweisungen unberührt blieben. Beide Stücke tragen nicht den gewöhnlichen Titel, etwa Laus, Devotio oder Repraesentatio, sondern O r d o . Das deutet an, daß der Text nur die Worte zum Rezitieren in den losgelösten Handlungen enthält. Die Handlung war bestimmt viel bunter und bewegter als man aus dem Ordo ersehen könnte.

Der Verfasser des zweiten Werkes ist bekannt, es ist Piero dal Zoccolo.<sup>1)</sup> Vielleicht war er auch der Verfasser des ersten Stückes, und möglicherweise ist das zweite nur der Wirkung literarischer Bedenken des Autors zu danken. Im ersten Texte, der durch chemische Hilfsmittel wiederhergestellt werden konnte, war die Sprache in viel lebhafterer Weise venetisch gefärbt. Die Handlung ist aus einer Erzählung in den Apokryphen genommen, die schon im umbrischen Drama Be-

---

Rossi, Il Quattrocento, Milano, Vallardi, s.d., p.175.  
Zit. nach De Bartholomaeis.

arbeitung fand. In dieser Gegend ahmten sich gegenseitig das weltliche und das geistliche Theater nach.

Auf dem Prato della Valle von Padova wurde 1208 an demselben Orte, wo man religiöse Dramen darstellte, ein *Magnus Ludus de quodam homine selvatico* gegeben. So feierlich war das Fest, daß die Paduaner in besonders schönen Kleidern hingingen.<sup>1)</sup> Von dem ganzen Spiele wissen wir nur, daß das Eingreifen eines "uomo selvaggio" bei den mittelalterlichen Schauspielen nicht selten war. Es scheint, daß im *Luda Paduane* der *Uomo selvaggio* der Hauptdarsteller war.

Von derselben Art mußte der andere *Ludus* sein, der 1224 im Prato della Valle "cum Gigantibus" dargestellt wurde.<sup>2)</sup>

#### b) Weltliche Spiele.

In dem Zeitraum nach 1300 spielt das profane Theater nur mehr eine bescheidene Rolle. Das religiöse Theater in der italienischen Sprache hatte solche Volkstümllichkeit erreicht, daß das weltliche Theater entbehrlich wurde. So finden wir in dieser Zeitperiode in Oberitalien nur zwei profane Spiele.

---

1) Chron. Patavinum, in Muratori, Antiquit. Ital., IV, col. 1126.

2) *Ibd.*, IV, col. 1130,

ad 1) und 2) zit. nach De Bartholomaeis.

Diese zwei Werke sind auf dem Umschlage des Pergamentes eines Notars aus B e r g a m o geschrieben. Eines (Doman, a Pasqua Rosada) enthält die bekannte Geschichte des eifersüchtigen Gatten, der sich selbst zum Beichtvater der eigenen Frau macht, und durch ihre erfundenen Geschichten nur noch eifersüchtiger wird. Der Stoff ist aus der fünften Novelle des siebten Tages des Decamerone genommen. In fast kriecherischem Ton bittet der Giullare in der Gestalt der Gattin den Mann, sie zur Beichte gehen zu lassen. Dann, in der Person des Mannes, argwöhnisch und schlau, rät er ihr in lieben Worten davon ab. Es folgt ein Dialog zwischen ihm und dem Priester. Dieser Dialog rollte sich in der Sakristei ab, was einen kleinen Szenenwechsel zur Folge haben mußte. Darauf erzählt der Gaukler die Beichte.

Wird nicht dieses Stück eine jener "scurrili cantilene" gewesen sein, gegen das die geistlichen Schriftsteller so wetterten ?

Noch derber geht es in dem zweiten Spiele aus Bergamo her. Darin spricht der Giullare ausschließlich in der Gestalt einer Frau. Sie erzählt von einer Begebenheit, die sich zwischen ihr und ihrem Beichtvater frate Sbereta in der Kirche Sant'Agostino abgespielt hat, und dann von dessen Haus, wo sich wieder ein Vorgang, der leicht zu erraten ist, zwischen ihr und ihm abgespielt hat.

B ) Mittelitalien.

- a) Religiöses Kultdrama (lateinisch)  
und religiöse Volksdramatik.

Auch Mittelitalien kennt in diesem Zeitabschnitt noch lateinische Kultdramen. Nehmen wir zuerst Florenz.

Aus einem 1439 geschriebenen Codex dieser Stadt ist ein *Planctus Mariae* veröffentlicht worden. Es ist die Klage der Jungfrau am Fuße des Kreuzes, worauf ihr Jesus und das Kreuz selbst antworteten. Sie ist in rhythmischen Versen abgefasst. Wahrscheinlich wurde der *Planctus* nach der Art der Schauspiele, die am Karfreitag während der Predigt eingeschoben zu werden pflegten, rezipiert. Nur daß hier das Latein anstatt der Volkssprache herrschte. Die ersten erzählenden Verse des Stückes wurden wahrscheinlich vom Prediger gesprochen.

Anschließend besprechen wir einen berühmten Text aus *Sulmona*, einer Stadt in den Abruzzen.

Das berühmt gewordene *Offitium quartimilitis* von Sulmona liest man in einer Rolle des Archivio Capitolare von Sulmona aus der zweiten Hälfte des 14. Jhdt.; der Text der Rolle stand auf Umschlägen von Notariatspergamenten geschrieben. Die Rolle umfasst die Worte des "vierten Soldaten" in einer Aufführung der Passion und der Auferstehung. Am Rande steht für die Worte, die die Person allein sprechen muß, "solus", für die, die sie im Chor mit den andern drei sprechen muß, "tertius et quartus"

oder auch "omnes". Die Rollen der andern Personen sind mit den ersten Worten angezeigt. Die leider verlorengegangenen Rollen des Ludum Trium von Ivrea (III.Kap.A,a) müssen ähnlich gewesen sein.

Natürlich wird die Rappresentatione Passione oder Passione e Resurrezione nicht Offitium im Sinne "Gottesdienst" geheißen haben, weil es mit dem Gottesdienst kein gemeinsames Band hatte. Noch weniger zutreffend ist: Offitium quarti militis, da die Kirche nie eine Feier für die Henkersknechte des Erlösers eingerichtet hat. Offitium hat hier die Bedeutung von "Teil", "Rolle". Das ganze Drama umfasste die Passion und die Auferstehung. Wann die Aufführung, die teils ernsten, teils heiteren Charakter hatte, stattfand, wissen wir nicht, vermuten jedoch, daß sie nach dem Beispiele der Rappresentazioni von Padua am Ostertage stattfand. Der Umfang des Dramas muß groß gewesen sein, da die Rolle des vierten Soldaten 136 Verse, das sind mehr, als die bisher in Europa bekannten liturgischen Urdramen in ihrer Gänze besaßen, umfasste.

#### Religiöse Volksdramatik.

Weil die Volksdramatik in den Abruzzen einen so bedeutenden Niederschlag gefunden hat, behandle ich in dem Abschnitt "Mittelitalien" als erstes die Abruzzen, dann werde ich von der Provinz Rom sprechen und zum

Schlusse von der Toskana.

Die dramatischen Denkmäler der Abruzzen in unserem Zeitabschnitt sind in 23 Handschriften erhalten. Einige von ihnen sind Laudari Ufficiali der Disciplinati, andere sind Sammlungen, von denen man nicht weiß, wem man sie zuschreiben soll, wieder andere sind von den Franziskanern zusammengestellt.

Die Laudari Ufficiali stammen von A q u i l a . Eine bekannte andere Sammlung, (überliefert in einer Abschrift des 16. Jhdt.), stammt aus Sulmona oder aus Chieti. Verschiedene Denkmäler der Franziskanerklöster von Aquila und Umgebung, der Klöster von Sulmona, von Capestrano, von Penne, von Citta Sant'Angelo und anderer Orte sind uns nicht bekannt. Obgleich wir wissen, daß auch in anderen Gegenden der Abruzzen Compagnie di Disciplinati bestanden, so haben wir doch sichere Nachrichten nur von denen aus Aquila. Gerade diese Bruderschaft entfaltete die größte theatralische Tätigkeit. Bald nach 1266 bildete sich in Aquila eine Compagnia di Disciplinati unter dem Namen Confraternità di Santa Maria della Pietà. Da sie ihre Betzimmer nahe der Kathedrale S. Massimo hatten, hießen sie auch Confraternità di San Massimo. In den öffentlichen Akten finden wir für dieselbe Bruderschaft auch die Bezeichnung Confraternità de ' Santi, weil das Allerheiligenfest von ihnen

gewöhnlich mit großem Prunk gefeiert wurde.

Das Archiv dieser Brüderschaft enthielt wertvolle historische Dokumente. Uns blieb leider nur ein Index erhalten, der 1743 zusammengestellt wurde. Die Compagnia selbst löste sich 1874 auf. Unter anderem ist im Index ein Ausgabenbuch verzeichnet, in dem man Seite 25 Folgendes lesen kann: "Anno 1477, 17 novembre. Nota di spese fatte da' Rettori della Fraternità di S. Massimo, Angelo d'Antonio della Porta e Giovanni Ferraciolo, per fare le Rappresentazioni, consistente in maschere, statue, bestiere, armi ed altri pezzi consimili?"<sup>1)</sup>

A.L. Antinori behauptet, daß von denselben Confratelli 1510 Rappresentazioni gegeben wurden. B. Cirillo schrieb, daß 1516 von den Confratelli di S. Massimo furono rappresentati i Misteri di Moisé, ridotta la storia in volgare da Tommaso di Martino.<sup>2)</sup>

Die Brüderschaft S. Leonardo ist wahrscheinlich nach der Brüderschaft S. Massimo gebildet worden; sie kann sich nicht vor 1282 von der S.Massimo-Brüderschaft losgelöst haben, da erst um diese Zeit die Kirche Sant'Agostino, ihr nachmaliger Sitz, gegründet worden ist. Ursprünglich nannte sie sich Scola de' Disciplinati di Santa Croce, später di Sant'Agostino. Von hier aus war die Bezeichnung "Scola" während des 13. und 14. Jhdt. in den Abruzzen und in Venezia geläufig.

---

1) Zit. nach De Bartholomaeis, op. cit. pag. 325.

2) Annali della Città dell'Aquila, pag. 107, zit. nach De Bartholomaeis, pag. 325.

Diesen Titel führten ursprünglich die Vereinigungen des byzantinischen Italien. Nachdem sich die Confratelli di San Leonardo selbständig gemacht hatten, kümmerten sie sich ausschließlich um die zum Tode Verurteilten, während sie den andern die Fürsorge für die Arrestanten überließen. B. Cirillo teilt uns wieder im Jahre 1516 mit, daß die Bruderschaft San Leonardo die Misteri di San Paolo darstellten, "ridotta la storia in versi volgari da Giovannantonio di Maestro Melchiorre."<sup>1)</sup>

Die Disciplinati di San Sisto - eine andere solche Bruderschaft von Aquila - gaben vor, die ältesten der Stadt zu sein. Sie entstanden jedoch erst nach der Gründung der Bruderschaft S. Leonardo. Sie versammelten sich in der Kirche de' Santi Sisto e Nicola; seit dem Beginn des 16. Jhdt. finden wir sie in der Chiesa dell'A-nunziata.

Nicht nur dramatische Literatur verdanken wir den Disciplinati di Aquila, sondern auch Prosa und Versdichtungen. Buccio da Ranallo verfasste 1330 die Legende der hl. Katharina. Ob er ausdrücklich im Auftrage einer Bruderschaft dichtete, wissen wir nicht, aber jedenfalls bedienten sich die Disciplinati von Aquila dieses Werkes. Ein Berufsschreiber, der Geistliche Don Pietro de Nicola, kopierte dieses Werk im 15. Jhdt. Ausser den Legenden schrieb er ein ganzes Laudario ab. Dieses Laudario, wenngleich es eine späte

---

1) loc. cit.

Abschrift ist, enthält die ältesten dramatischen Denkmäler der Abruzzen. 58, richtiger 59 lyrische und dramatische Kompositionen, chronologisch geordnet, bilden diesen Laudario.<sup>1)</sup>

Die ältesten lyrischen Werke von Aquila gehen bis ins 13. Jhd. zurück. Bei einigen wissen wir freilich nicht sicher, ob sie in Aquila verfasst worden sind. Unter den Lauden, deren Herkunft aus Aquila von der Forschung keineswegs bezweifelt wird, befindet sich die für San Pietro Celestino. Lokale Anspielungen finden wir in den Lauden Per la pace, per san Sisto und schließlich in der O Vergene Maria, piena di pietade. Die ältesten Sammlungen enthalten bereits die dramatischen Lauden.

In einer dieser Sammlungen haben wir das älteste dramatische Repertoire der Abruzzen vor uns, das die Aquilaner seit den ersten Zeiten ihrer "Disciplina" von Umbrien übernahmen. Hier lernen wir die ersten aquilanischen Uebersetzungen der "Lauda Perugina" kennen. Aus Perugia stammt auch die in dieser Sammlung enthaltene dramatische Lauda der Annunciazione.<sup>2)</sup> Es ist die der Laudari von Perugia und damit zugleich jener von Orvieto und Gubbio. Unter den umbrischen

---

1) Zum erstenmal von Monaci op. cit. pag. 42 erwähnt. Der Laudario wurde von E. Perchubo im Giorn. Stor. della Letter. Ital. von 1886 - 1892 in Druck gegeben. In Wirklichkeit sind es 59 Lauden, weil der Kopist nicht bemerkte, daß die letzte Stanze der Lauda Omnipotente Patre Salvator, die vierte, nicht der Schluß dieser Lauda war, sondern der Anfang einer andern, von welcher aber die folgenden Stenzen fehlen.

2) Teatro Abruzzese, p. 8 ff.

Lauden ist sie nach D'Ancona bestimmt die älteste. Drei andere Kompositionen des Laudario Aquilano finden wir in Perugia wieder; für die Auferstehung,<sup>1)</sup> für den Sonntag "infra L'ottava dell'Ascensione"<sup>2)</sup> und für die "Vigilia delle Pentecoste".<sup>3)</sup> Sie gehören unter die Laudes Evangeliorum, weil sie nur das Evangelium des jeweiligen Tages umschreiben. Von hier aus kann das Bild des primitiven Peruginer Theaters ergänzt werden. Die Lauda für das Pfingstfest ist wahrscheinlich aus Perugia nach Aquila übertragen worden. Es handelt sich hier um eine Lauda, die in zwei Teile zerfällt, deren jeder für sich eine Lauda bildet. Die erste ist den Aposteln in den Mund gelegt; sie singen am Anfang eine Paraphrase des Veni Creator Spiritus, dann eine solche des Credo; die zweite ist ein Gebet des Petrus und seiner Begleiter an Jesus vor der Ausgießung des hl. Geistes, eingegeben von einem Passus der Acta Apostolorum. (I, 15.)<sup>4)</sup>

Der Lamento della Donna<sup>5)</sup> - wir kommen zu einer weiteren Kollektion, die aus den Abruzzen stammend, hieher gehört - ist aus zwei älteren Sammlungen, die durch ihren metrischen Bau und ihre Herkunft verschieden sind, zusammengefloßen. Eine Lauda darin stammt aus Perugia, ist von besonders leidenschaftlicher Art, die man teils in den Laudari von Perugia

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 20 }  
2) Ibid., pag. 329, }  
3) Ibid., pag. 329, }  
4) Ibid., pag. 21, }  
5) Ibid., pag. 16, }

zit. nach Bartholomaeis.

und Rom wiederfindet. Jedoch die Lauda aus Aquila besteht aus quartine di doppi quinari monorimi. Dies ist eine der Giullarenpoesie eigene strophische Form. Die zahlreichsten Beispiele, die ihr angehören, treffen wir in Umbrien, in den Marken und in den Abruzzen. Die Giullaren verwendeten sie besonders gern für religiöse Erzählungen. Der Giullare Ruggero Apuliese übte sie schon 1262, als er seinen Mitbürgern von Siena eine Parodie der Passioni giullaresche rezitierte.

Eine zweite Lauda der Annunziata ist der bereits besprochenen Lauda Perugina ähnlich. Heute erscheint sie uns wie eine Mischung von dramatischen und erzählenden Stenzen. Vielleicht wurden die erzählenden Stenzen erst später den dramatischen an gereicht, da diese auch für sich allein bestehen konnten.

Der *Detto dell' Inferno*,<sup>1)</sup> zu dem wir uns nunmehr wenden, ist keine Lauda, wengleich es sich um einen Dialog zwischen dem "Vivo" und dem "Morto" - wie in den älteren Totentänzen - handelt. Der Dialog hat nichts gemein mit den *Laudes pro defunctis* aus Perugia, die ein anderes Thema und eine andere Form aufweisen.

Die Qualen, die im *Detto* geschildert werden, sind nach Angabe De Bartholomaeis dieselben wie die der *Visio Sancti Pauli*, die dank den Schriften des hl. Bernhard allgemein bekannt geworden waren. Jedoch war die Quelle unseres Autors ein Abschnitt aus dem

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 11, zit. nach De Bartholomaeis.

Elucidarium des Honorius von Autun. (III, 4).<sup>1)</sup> Der Traktat des Honorius hatte die Form eines Dialogs zwischen dem Lehrer und einem Schüler. Unser Dichter machte den Magister zum Morto, den Schüler zum Vivo. Die Idee, ein Drama zu schreiben, kam ihm freilich nicht aus Honorius selbst. Unser Dichter wollte eine Vision, wie sie das Mittelalter liebte, schaffen. Obgleich mehrere Werke, die eine Reise in das Reich der Toten enthalten, in Italien bekannt waren, bekam unser Dichter den unmittelbaren Anstoß doch, wie De Bartholomaeis annimmt, von der Visio Philiberti. Durch viele schriftliche Zwischenstufen scheint uns der Text des Dialogs nur mit großen Auslassungen überkommen zu sein. Nicht nur einige Stanzas haben Verse verloren, sondern zwischen zwei Stanzas (32-33) müssen nicht weniger als sechs Stanzas fehlen, denn hier fehlt die Erklärung für drei der Qualen, deren jede, dem sonstigen Gebrauch des Werkes entsprechend, durch zwei Stanzas erklärt werden müsste. Wir haben es sicherlich mit einem Werk aus dem 13. Jhdt. zu tun.

Der Detto war für den Abschluß des Fastenjahres, für die Fastnacht bestimmt. Während die Orvietaner zu dieser Zeit das Drama der sieben Hauptsünden aufzuführen pflegten, zeigten die Aquilaner, gleichfalls um Reue und Buße zu erwecken, die letzten Qualen des Sünders.

---

1) Patrol., CLXXII, col. 1159, zit. nach De Bartholomaeis

Bisher sprach ich von drei Brüderschaften in Aquila; und zwar von der Confraternità di San Massimo, di San Leonardo und di San Sisto. Als vierte Gründung entstand die Compagnia de' Disciplinati di San Tommaso d'Aquino. Diese Brüderschaft, die im Juni 1306 von dem Bruder Simone, einem Mitglied des Predigerordens, gegründet worden war, hatte bis zum 16. Jhdt. ihren Sitz in einem Raume, der sich an das Dominikanerkloster anschloß. Vom 16. Jhdt. an übersiedelten sie in die Chiesa di San Sebastiano und nannten sich von nun ab nach diesem Heiligen.

Das beachtenswerteste Denkmal der gesamten alten italienischen Dramatik ist der Laudario dieser Compagnia.<sup>1)</sup> Der Laudario di San Tommaso, den wir nun also zu betrachten haben, stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jhdt.; er enthält Elemente älterer Codices, wie an einigen Stellen ausdrücklich gesagt wird. Diese Sammlung ist unter vielen die charakteristischste lokale Sammlung. Oertlichen Charakter hat vor allem der Strophenbau der darin enthaltenen lyrischen Lauden. Sie haben nicht wie gewöhnlich die Form der Ballata. Sie bestehen vielmehr aus einer mitunter ziemlich langen Reihe von quartine endecasillabe mit Außen- und Innenreim. Die äusseren Reime wiederholen sich in allen Stanzen, die inneren wechseln ab. An der dritten Stelle einer jeden Stanze ist gelegentlich der Siebensilbner an Stelle des Elf-

---

1) Beschreibung im Teatro Abruzzese, pag. 335 ff., zit. nach De Bartholomaeis.

silbners zugelassen.

Ausschliesslich lokal ist die Art der Inspiration. Diese Lauden sind von brausendem Enthusiasmus erfüllt. An den verschiedenen Festtagen des Jahres bitten die Mitbrüder während des Gottesdienstes für ihre Gemeinde. Sie erinnern sich der Verdienste der Heiligen, deren Asche ihre Stadt behütet.

Für die Lauden kennen wir fünf Verfasser-namen, was für eine Stadt, die nicht als gross bezeichnet werden kann, genügt.

Jacobo da Bagno - einer dieser Poeten - verfasste ausserdem ein Gedicht in terza rima über die Kirchenausschliessungen, ein Werk, voll von geistlicher Gelehrsamkeit.

Ein anderer Poet war <sup>sein</sup> Zeitgenosse Alessandro de Ritiis, der als Theologe, als vaterländischer Schriftsteller, als Verfasser von Capitoli in Terzinen, als Kenner Dantes, Petrarcas und als Abschreiber von Codices bekannt ist.

Niccolo da Borbona, wieder ein anderer der Verfasser, war wahrscheinlich ein Laie. Er verfasste in volkssprachlicher Prosa eine Chronik der Ereignisse seiner Stadt von 1363 bis 1424, aber er führte sie nicht bis in die eigenen Tage weiter. In einem Gedicht in stanza di Ballata erzählt er die Reise des hl. hl. Bernhard.

Nur dem Namen nach kennen wir Niccolo di

Ludovico , den Autor einiger uns leider verlorengegangener Capitoli in terza rima und einer Geschichte Aquilas.

Endlich schrieb Francesco d'Angeluccio di Bazzano, eine Chronik der Zeit von 1442 bis 1485, in die er zwei Sonette einschob.

In diesem Zeitraum machte sich in der einheimischen Kunst der Abruzzen, besonders Aquilas, der Einfluß der toskanischen Kunst geltend. Die lokalen metrischen Formen ersetzten die genannten Autoren manchmal durch toskanische Formen, so z.B, durch die terza und ottava rima. Mit all'dem blieb das Teatro Aquilano des 15. Jhdt. frei von jeder Nachahmung.

Die dramatischen Sammlungen des Codex von San Tommaso, auf die es uns ausschließlich ankommt, gehören nicht alle derselben Zeit an. Einige gehen bis zum Beginn des 14. Jhdt, zurück. So liegt zwischen der Gründung der Compagnia und unserer Sammlung eine reiche theatralische Tätigkeit. Die Theatertexte sind in einer für uns neuen Art zusammengesetzt.

Die Osterform der Lauda muß den Disciplinati di San Tommaso für ihre Forderung ungeeignet erschienen sein. Daher schlossen sie diese Form von den lyrischen Gesängen und von den dramatischen Aufführungen aus. Der kritische Augenblick dieser Reform bestand darin, daß das Drama jedes Band, das es mit seinem lyrischen Ursprung verknüpfte, riß und so vom Gesang zur Rede

übergang.

Schon die Peruginer unterdrückten die ripresa bei der Ballata. Als die Rappresentazioni über die Osterform hinauswuchsen, nahmen sie die Form der stanza di ballata an. Jedoch nur die Bruderschaften von Aquila bedienten sich dieser Form, einerseits, weil sie dem Rezitativ am meisten angemessen war, andererseits, weil jede Stanza unabhängig war und der Autor je nach dem Umfang der Aufführung eine unbestimmte Zahl schaffen konnte. In den Händen der neuen Dramaturgen erlitt die stanza passionale (Strophe für die Leidenszeit Christi) eine gewaltige Aenderung. Die kurzen Achtsilbner wurden zu Elfsilbner. So bekam das Drama ein neues Gepräge, fähig zu weiterer Entwicklung. Charakteristische Elemente des Aquilaner Dramas sind:

1. Il Tornello. Er besteht aus einem Paar von Elfsilbner, gewöhnlich als Schluß einer Rede gesetzt. Manchmal erscheint er allein, manchmal folgt eine ganze Kette von Tornelli im Munde verschiedener Personen.

2. Einschub lyrischer Stanzen. (terzine, sestine, ottonarie) zwischen die sestine endecasillabe. Dabei handelt es sich um Strophen, die himmlischen Wesen in den Mund gelegt sind.

3. Der Gesang a coppla, a caccia, a otto. A coppla bezeichnet den einstimmigen Gesang zweier Personen, a caccia die lyrischen Stanzen von vier

Versen, a otto die lyrischen Stenzen von acht Versen. Diese Stenzen wurden als eine Art von Zwischenspielen verwendet und sicher mit Musik begleitet.

4. Die lyrische Lauda beschließt das Schauspiel. Sie hat verschiedene Metren und wird von einem Chor gesungen.

Alles in allem bestand das Schauspiel der Brüder von San Tommaso in einer Handlung, in der Deklamation und Gesang abwechselten. Das Schauspiel war nicht mehr ein Ritus wie anfangs, sondern ein Fest. Der Stoff griff schon über den Evangeliumtext hinaus bis zu den Geschichten des alten Testamentes.

Lu Lamintu della Nostra Donna lu Venardi Sancto <sup>1)</sup>, La Devotione della Festa de Pasqua <sup>2)</sup>, La Decollazione de san Johanni Bactista <sup>3)</sup>, La Devotione et Festa de sancta Susanna <sup>4)</sup>, la Disposatione et Festa della Nostra Dopuna <sup>5)</sup> und la Devotione et Festa de sancto Petro Martire <sup>6)</sup> und jene Werke desselben Typus, die wir später behandeln werden, bilden das Mittelstück der theatralischen Entwicklung zwischen der Lauda passionale und der großen Rappresentazione Sacra Italiana. Von dieser letzten Stufe, ausgebildet von den Brüderschaften Aquilas, enthält der Laudario ein

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 26

2) Ibid. pag. 32

3) Ibid. pag. 41

4) Ibid. pag. 49

5) Ibid. pag. 56

6) Ibid. pag. 66

zit. nach De  
Bartholomaeis.

beachtenswertes Denkmal in der *Legenda de sancto Tommaso*. Von diesem Werke spreche ich erst im Abschnitt C, denn der Autor ist ein Neapolitaner und der Hof von Aquino, dem süditalienischen Städtchen, bildet das Milieu.

Das Beispiel der Volksdramatik der *Disciplinati* ist nicht ohne Wirkung bei den Franziskanern geblieben, da diese gedachten, sich mit der theatralischen Form für die religiöse Propaganda zu helfen. Entsprechend den *Disciplinati* und den Dominikanern entfalteten auch die Franziskaner zwischen dem 13. und 15. Jhdt. in den Abruzzen theatralische Tätigkeit. Die Franziskaner ließen sich überall nieder, in der Stadt wie auf dem Lande. Von ihren Klöstern aus, die sie inmitten eines dichten Waldes oder auf einem vorspringenden Felsen errichteten, brachten sie das Licht des Glaubens auch den Niedrigsten, den Hirten und Bauern. Jedes dieser Klöster hatte eine Schule, eine Bibliothek, ein Scriptorium, in dem fromme und weltliche Bücher abgeschrieben wurden, lateinische Bücher in die Volkssprache übersetzt wurden und neue Bücher in der Volkssprache, in Prosa oder in Versen verfasst wurden. Die Gegend wurde bald von den glühenden Worten des Giovanni da Capestrano, einem kleinen Ort der Abruzzen, des Jacopo della Marca, des Roberto da Salla und ihrer Schüler Alessandro de Ritis und Bernardino da Vossa erschüttert.

Das Hauptpropagandamittel der Franziskaner war natürlich die Predigt. Die Franziskaner wollten, wie die Dominikaner in den Städten, Schauspiele auf dem Lande aufführen. Großartige Schauspiele in den kleinen Orten aufzuführen, war nicht möglich, daher begnügten sie sich mit kleineren Spielen, und zwar nur in der Zeit der großen Predigtstätigkeit, d. i. während der Quaresima (Fastenzeit) und der Settimana Santa (Karwoche). Darin liegt der Ursprung einer neuen, sonderbaren theatralischen Gattung des sogenannten Sermone Semidrammatico.<sup>1)</sup> Der Sermone Semidrammatico war eine Predigt, die zeitweise von einer theatralischen Handlung unterbrochen wurde. Diese Handlung konnte mehr oder weniger entwickelt sein. Sie konnte in der einfachen Rezitation von Gedichten, in Monolog- oder Dialogform, die der Prediger allein führte, bestehen. Also stellte der Redner eine oder zwei Personen selbst dar, wie die Giullari auf dem Platze. In diesem Falle half er sich mit dem Vorzeigen eines Symbols oder eines Bildes. Andere Male traten wirkliche Schauspieler in die Handlung. Es kam bis zum Bau einer Bühne, auf der man die Episoden der evangelischen Geschichte aufführte, just so weit, wie der Prediger in der Erzählung kam. An einem gewissen Punkt setzte die Predigt aus und die Handlung begann. Nach einer Szene setzte die Predigt wieder ein und unterbrach sich

---

1) Ricerche Abruzzesi, in Bull. dell'Istit. Stor. Ital., No. 8 (1889), zit. nach De Bartholomaeis.

dann wieder. So ging es bis zum Schluß. Jede Szene hieß "atto", ohne daß jedoch diese Bezeichnung ein Band mit der klassischen Tradition gehabt hätte. Am häufigsten bedienten sich die Prediger der *Donna del Paradiso* von Jacopone. Sie brachten es in den verschiedensten Weisen: ganz oder nur teils, allein oder im Chor, in Prosa oder mit Musikbegleitung, mit oder ohne Predigt, im reinen Text oder gemischt mit dazugedichteten Stenzen. Auf diese Weise sind Jacopone da Todi andere, aus seinem Urbild entstandene Texte zugeschrieben worden. Den Predigten wurden auch Stenzen oder ganze Stanzengruppen der *Devozioni* der *Compagnia di San Tommaso* eingeschoben. Eine Predigt für den Gründonnerstag, die in drei Codices aufbewahrt ist, deren einer aus dem Kloster von San Nicola von Sulmona stammt, hat die Worte *Amore languedo* des Hohenliedes zum Thema.<sup>1)</sup> An einer gewissen Stelle hört der Redner auf zu sprechen und stimmt die *Lauda Venete tucte, o creature grate an*. Nach Beendigung dieses Gesanges heißt es im Text: *Qui se vol fare un poco di pietuoso exordio, dirigendo el dire, recorrendo alla Croce, colle seguenti stantie*. Dann folgen vier Vierzeiler, vom Prediger selbst gesungen. Sonach nimmt er die Predigt wieder auf, unterbricht sich aber bald dort, wo Christus "era monato colla Croce in collo". Dann singt er verschiedene Stenzen, die er

---

1) Teatro Abruzzese, pp. 313, 353, ove è stampato secondo la lezione del Codice I,A,23 della biblioteca Nazionale di Napoli. Zit. nach De Bartholomaeis.

aus der Donna del Paradiso nahm. In einer weiteren Anmerkung heißt es: Queste seguenti stantie se vogliono dire nel sou ( sic ! ) locho pietosamente et con cordiali lacreme. Dann folgt ein entschieden dramatischer Lehrsatz: Qui dice CRISTO le seguenti stantie. Dem Christus antwortet seine Mutter, immer mit den Versen der "Donna del Paradiso".

Dieselbe Donna del Paradiso diente einer Predigt, die bereits in einem Codex des Klosters di San Giuliano bei Aquila aufbewahrt ist.

Fünf Predigten für den Sonntag des heil. Lazarus sind uns erhalten. Eine gehört dem Kloster von Sant'Angelo d'Ocre, eine andere jenem von San Nicola di Sulmona.

Die meisten dramatischen Elemente enthält der Sermonale des Alessandrò de Ritiis.

In der Karfreitagspredigt nimmt er, nachdem er dem Kreuze seinen Gruß dargebracht hatte, die Worte der Jungfrau auf: O vos omnes qui transitis etc. Währenddessen betete derjenige, der die Mutter Gottes darstellte. Dann entwickelt sich zwischen Maria und dem Propheten ein Dialog. Ob in Versen oder Prosa, ob aus dem Stegreif oder nach einem geschriebenen Text, wissen wir nicht. Darauf stimmt der Prediger die Lauda Venete tuote, o creature grate an. Der Rest der Predigt besteht aus einer Abwechslung von Prosa und von Versen, deren lyrische

Partien der Prediger spricht, deren dramatische sich zwischen den Personen der Passion abspielen.

Von den vorausgehenden Schauspielen, bei denen die Predigt eine nebensächliche Rolle spielte, unterscheiden sich einige "Devozioni" mit dem Typus jener der Compagnia di San Tommaso. Sie bestanden in einer Aufeinanderfolge von losgelösten Szenen, die die Predigt miteinander verband. Wir haben drei solche Rappresentazioni:

1. Crocefissione e Deposizione.<sup>1)</sup>

2. Arresto e Processo di Gesù.<sup>2)</sup>

Die Besonderheit dieser Rappresentazione besteht in der Einteilung in drei "Acti": Primus Actus, Secundus Actus, und Lu Actu de Johanni et della Donna. Nach diesen dreien folgt ein vierter von nur sechs Stanzen. Zwischen die Akte schob sich die Predigt ein.

3. Processo, morte e sepoltura di Gesù.<sup>3)</sup>

Auch diese Rappresentazione besteht in einer Reihe losgelöster Szenen von der Verkündigung des Johannes bis zur Rückkehr der Frauen nach dem Begräbnis.

Einige Lauden, die wir von den Miscel-  
lanee der Franziskaner der Abruzzen haben, in Mono-  
log- und Dialogform, waren im Dienste der Prediger  
geschrieben, sei es, daß sie selbst sie zu rezitieren

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 216, 267 )

2) Ibid., pag. 261, 362 sg. )

3) Ibid., pag. 269, 362 sg. )

zit. nach De  
Bartholomaeis

pfliegten oder sei es, daß sie sie von Schauspielern während der Predigt aufsagen ließen. Einige sind von aussen gekommen, andere sind lokale Kompositionen.

1. Anima dolce, or me guarda un poco.<sup>1)</sup>

Monolog zwölf elfsilbiger Sechszeller. Stark dramatische Handlung, war wahrscheinlich für den Karfreitag bestimmt.

2. Lamento de la Madonna sopra lo suo Figlio.

Christiani, ponete mente.<sup>2)</sup>

Einige Stanzas sind aus der Donna del Paradiso abgeleitet.

3. Io so Maria la Magdalena.<sup>3)</sup>

Magdalena erzählt, dem Tode Jesu beigewohnt zu haben.

4. Dolce figlio, io te vegho a pregare.<sup>4)</sup>

Dialog zwischen der hl. Mutter, die für den Sünder um Gnade bittet, und ihrem Sohne; dieser ist zuerst abweisend, dann aber zustimmend.

5. Tucti de bo coragio.<sup>5)</sup>

Lyrischer Anfang. Dann folgt ein Dialog.

Das neue Teatro volgare hatte die Entwicklung des Heimes, der schon lange Zeit in der Oratoria sacra lag, erleichtert. Bekanntlich wurde das dramatisch erzählende Element in die lobrednerische griechische Homelie eingeführt und hatte dort die

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 291, 349, 363)

2) Ibid. pag. 293, 349

3) Ibid. pag. 294, 352

4) Ibid. pag. 289, 363

5) Ibid. pag. 286, 362, 363

} zit. nach De  
Bartholomaeis

Entwicklung der direkten Rede bestimmt, des Dialogs und der dramatischen Gestikulation, nicht ohne den Einfluß des klassischen Mimus, soviel von diesem noch lebte, zu fühlen.<sup>1)</sup>

Betrachten wir noch ein wenig die lateinischen Ursprünge dieser Entwicklung.

Zu Beginn stand wirklich ein Monolog oder ein Dialog zwischen zwei Personen, die beide vom Prediger dargestellt wurden; ihre Gespräche waren nur durch ein paar kurze erzählende Worte in lehrhafter Form getrennt; diese Art der Predigt diente schließlich den Schauspielern, die die vom Prediger erzählten Begebenheiten aufführten, als Führerin.

Eine Predigt des Eusebius für den Karfreitag enthält einen Dialog zwischen der "Hölle" und dem "Teufel". Eine Homelie des wundertätigen hl. Gregor über die "Verkündigung" besteht in einem lebhaften Dialog zwischen Gott und Gabriel. Eine andere Predigt, die dem hl. Athanasius zugesprochen wird, in einem Dialog zwischen Josef und Maria. Eine andere umfasst erstens den Dialog des englischen Grußes, zweitens, einen Streit zwischen dem Redner und den Juden.<sup>2)</sup> Von derselben Art sind eine Homelie des hl. Epiphanius für den Karsamstag<sup>3)</sup> und eine des hl.

---

1) La Piana, Le rappresentazioni Sacre nella Lett. Bizantina, Grottaferrata, 1912, zit. nach De Bartholomaeis.

2) Ibid. pag. 103) } zit. nach De Bartholomaeis.

3) Ibid. pag. 90)

Ephraim für Weihnachten.<sup>1)</sup> Schließlich ein wahres und echtes poetisches Drama im Rahmen einer Predigt, stammt vom hl. Proclus.<sup>2)</sup> Auch unter den Rhetoren des weströmischen Reiches beobachtet man dramatische Tendenzen. Die Homelie des Fulgentius für den Stefanstag drückt den Schmerz der Mütter nach dem Tode der unschuldigen Kinder aus: sie sprechen untereinander, wünschen sich den Tod, um zu ihren Kindern zu kommen und schwören auf deren Henker den Fluch des Himmels herab.<sup>3)</sup> Der Sermo "Vos inquam convenio, o Judaei" dem hl. Augustinus<sup>4)</sup> zugeteilt, ist von einer Homelie, die unter dem Namen des Esichius<sup>5)</sup> bekannt war, abgeleitet. Hier werden die Propheten, die die Ankunft des Erlösers weissagten, nacheinander herausgerufen. Der Redner erfüllt das Amt des auctor, des nomenclator, des vocator, des praecentor wie im Mimus, und jede gerufene Person stellt sich vor die Versammelten und wiederholt die Worte der Heiligen Schrift. Der Sermo des Pseudo - Augustin hatte im Abendland großen Erfolg, nachdem sich das liturgische Drama gebildet hatte. Der Sermo hatte durch den Aufmarsch der Personen großen Einfluß und gab den Anlaß zu anderen dramatischen Kundgebungen. In einem Sermo des hl.

---

1) Du Méril, Origines, p. 187 n.

2) La Piana, op. cit., p. 45

3) Sermo quartus in Epiphania Domini et de Innocentibus, in Opera, pag. 138 - 139

4) M. Sépet, in Biblioth. de l'Ecole des Chartres, 1867.

5) La Piana, op. cit. pag. 298,

ad l - 5) zit. nach De Bartholomaeis.

Bernhard wird die Notwendigkeit der menschlichen Erlösung von vier allegorischen Personen besprochen; von der Wahrheit, von der Gerechtigkeit, dem Frieden und dem Mitleid. Der Autor der *Meditationes*, den Gedanken des hl. Bernhard zusammenfassend, erweiterte die Allegorie und verwandelte die Exposition des Vorgängers in einen regelrechten Rechtsstreit, der sich vor dem Throne Gottes abspielte. Die streitenden Parteien sind die *Misericordia* einerseits, die Wahrheit und die Gerechtigkeit, denen sich später noch der Frieden anschließt, anderseits. Der Text der *Meditationes* wurde später von vielen in und ausserhalb Italiens mehr oder weniger dramatisch und nun natürlich in italienischer Sprache behandelt. Unter diese gehören: *Jacopone*, die *Disciplinati* von Perugia und Orvieto.

Die Franziskaner der Abruzzen lösten jene Episode der Christusbiographie los und führten sie allein auf, unabhängig von den Predigten. Von diesen dramatischen Werken, die aus den Predigergewohnheiten abgeleitet wurden und in einem Aufmarsch biblischer Personen bestehen, bieten uns die Abruzzen ein anderes besonderes Beispiel in der volkssprachlichen Passion.<sup>1)</sup>

Sicherlich diente dieser Text in den ersten Tagen der Karwoche zur Lektüre, als in der Messe die verschiedenen Leidensdarstellungen der Evangelisten gelesen wurden. Dieser Text war in volkssprachlicher

---

1) *Teatro Abruzzese*, pag. 295, 353, zit. nach De Bartholomaeis.

Prosa gehalten. Nur wurde von Zeit zu Zeit die Lektüre dadurch unterbrochen, daß ein Prophet in einigen Sestinen die Teile wiederholte, in denen er die Ereignisse, die sich jetzt abrollen, voraussagte. Die Begebenheiten auf Golgatha teilen sich in die Stenzen des Ladrone, des Christus, der Donna, des Centurione etc. So haben wir eine Rappresentazione, die einerseits von dem Sermo des Pseudo-Augustinus abgeleitet ist, in<sup>so</sup>wieweit sie in einer Aufstellung der Propheten und anderer biblischer Personen besteht, andererseits erinnert sie an die charakteristische Lesung der Passion, die von verschiedenen Personen ausgeführt wird.

Ob die Franziskaner auch ausserhalb der Abruzzengegend diese Art Tätigkeit entfaltet haben, wissen wir nicht, denn nur aus dieser Gegend sind Dokumente übrig geblieben.

Das Drama der Passion erreicht in Italien nicht die riesenhaften Ausdehnungen des französischen Mystere. Bekanntlich reihten sich in Frankreich an die Passion alle Ereignisse der Heiligen Schrift vor und nach dem Leiden des Herrn. So gingen das alte und neue Testament über die Bühne. Diese Spiele nahmen oft mehrere Wochen in Anspruch und erforderten eine ansehnliche Zahl von Schauspielern, vom beträchtlichen Geldaufwand ganz abgesehen.

In Italien kennt man nur eine Rappresen-

tazione dieser Art: eine Passion, aufgeführt in Revello, einem kleinen Oertchen im Quellgebiet des Po, ungefähr im Jahre 1490. In ihrem Umfang (über 13.000. Verse), in ihrer Struktur, in ihrer metrischen Form lehnt sie sich an die Mysteres des Dauphiné. Aus dem Dauphiné sind fünf dramatische Heiligenleben, die der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfang des 16. Jhdt. angehören, bekannt. Sie haben als Themen: Peter und Paul, Antonius, Andreas, Pontius und Eustachius. Die Sprache der Passion aus Revello ist weder französisch noch piemontesisch, sondern italienisch.<sup>1)</sup> Wahrscheinlich war die Passion nicht das einzige Stück dieser Gegend, die dem Einfluß Frankreichs so weit offen stand. Welche Aufführungen der Passion mit großartiger Szenerie auch immer in Italien bestanden haben mochten, das Theater der Disciplinati blieb doch hinter solchen großen Aufführungen zurück. Die Ausmaße der italienischen Passionen sind eher denen der Plays in England und der Passionsspiele des deutschen Sprachgebietes vergleichbar. Die Aufführungen wurden verlegt auf die Feste der Lokalheiligen, auf die Tage der Karwoche und die der Osterzeit. So kam es seltener zu einem Schauspiel, aber dafür zu einem großartigeren. Wo der Raum in oder vor

---

1) Edizione L. Promis, Torino, Bocca, 1888.  
Analisi in G. Paris, Journal des Savants, 1888,  
zit. nach De Bartholomaeis.  
D'Ancona, Orig., I, p. 302 ff.

der Kirche die Menge der Zuschauer nicht mehr fassen konnte, errichtete man Gelegenheitstheater irgendwo im Freien. Der stoffliche Rahmen der Passion wurde immer mehr und mehr erweitert. Am meisten Material lieferten ihnen die *Meditationes Vitae Christi*, ein Buch, in dem die Evangelien enthalten waren, die durch eine genaue, ins Kleinste gehende Erzählung erweitert waren; und die Taten des Erlösers waren darin in einer lebhaften, oft fast dramatischen Art aufgezeichnet. Auch theologische Texte wurden verwendet, wie zum Beispiel jener des Niccolo da Lira.

Ueber große italienische Passionsspiele hören wir von der Mitte des 15. Jhdt. bis zur Mitte oder zum Ende des 16. Jhdt. Nicht nur in der Karwoche führte man diese Schauspiele auf, sondern - wie gesagt - auch zu anderen Gelegenheiten. Manchmal geschah es sogar noch im Hochsommer, um politische Ereignisse zu feiern, das heißt, bei allgemein feierlichen Anlässen des Volkes. Aus den wenigen uns erhaltenen Sammlungen sieht man, wie sie sich von Ort zu Ort verändert haben, während ein jeder Ort sie seinen eigenen Forderungen anpasste. Eine Handschrift, die im Jahre 1576 von einer Nonne von *C h i e t i*, der Hauptstadt der gleichnamigen Provinz in den Abruzzen, abgeschrieben wurde und nach Sulmona kam, ist die Sammlung älterer dramatischer Werke, von denen eines auch in einer früheren Handschrift aufbewahrt wurde.<sup>1)</sup> Eines dieser

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 344, zit. nach De Bartholomaeis.

Werke ist eine lange Passion, andere sind episodentartige Rappresentazioni. Diese scheinen Teile einer früheren Einheit gewesen zu sein. Es handelt sich entweder um eine grössere Passion, oder um einen Teil der erhaltenen, der vor dieser aufgeführt wurde. Die großen Passionsspiele bestanden wahrscheinlich aus der Vereinigung mehrerer Episoden, weil diese da und dort allein aufgeführt werden konnten.

Die Sprache der Sammlung von Chieti, wie die der Manuscripte, die wir schon erwähnten und von denen wir jetzt noch sprechen werden, ist nicht mehr oder weniger rein abruzzisch. Sie ist weitgehend von der Litaratursprache oder dem Toskanischen, das nun überall herrschend war, beeinflusst. Daher kann man die Herkunft eines Werkes nur mittels formaler Elemente oder mittels eines Vergleiches mit anderen Werken anderer Gegenden bestimmen.

Episodische Rappresentazioni aus den Abruzzen sind nach De Bartholomaeis folgende:

1. La Rappresentazione del Deserto.<sup>1)</sup>

Zwei Handschriften, eine mit 60, die andere - im gegenwärtigen Zustand - mit 83 Stanzen; die letztgenannte hat verschiedene Stanzen verloren.

Die Handschriften sind voneinander unabhängig. Die Geschichte der Versuchungen in der Wüste bildete den Gegenstand der Lauden Perugias und Orvietos für den

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 114, 121, zit. nach De Bartholomaeis.

ersten Fastensonntag. Die Aufführung in den Abruzzen lässt die Geschichte der Taufe Jesu vorausgehen. Die Episoden sind folgende:

a) Jesus bittet seine Mutter, in die Wüste gehen zu dürfen.

b) Jesus begegnet in der Wüste Johannes und wird von ihm getauft. Die Szene schließt mit dem Erscheinen der Engel, die ihn als Altissimo Messia begrüßen.

c) Die zweite Fassung schließt die vorgerehende Szene mit einem Finis, nach dem folgt: *Se volete cantare e accompagnare Jesu Christo al Diserto, dirrete questò inno: "Jesu nostra redentio, Amor et desiderio."*<sup>1)</sup> Wahrscheinlich fand die Aufführung auf zwei verschiedenen Bühnen statt. Der Hymnus wurde sicherlich gesungen, um die Zeit auszunützen, die Christus brauchte, um von der einen Bühne zur anderen zu kommen.

d) Auf der andern Bühne stellte man eine Teufelversammlung dar. Die Szene ist in beiden Handschriften verschieden. In der kleineren nehmen an der Versammlung Satana, Belzebuc und Rufone teil; in der größeren Satana, Zabrinno, Serpentino, Grifone, Farfante, Asmodeo. Die Teufel bestimmen Satana, in die Wüste zu gehen, um Christus zu versuchen.

e) In der Zwischenzeit musste man auf einem Teil der Bühne Christus fasten sehen. Der Satan stellt sich vor ihm hin und die Versuchungen beginnen. Als unmittel-

---

1) Il testo interio in Daniel, Thesaurus Hymnologicus, I, 63, zit. nach De Bartholomaeis.

bare Quelle dienen dem Autorauch hier die Meditationes. Im Evangelium heißt es, daß Christus dem Teufel alle Reiche der Welt zeigte. Hier hielten die umbrischen Verfasser es für angebracht, alle diese Länder aufzuzählen.

f) Der Satan stürzt nach der schweren Prüfung des Herrn unter mächtigem Getöse in die Unterwelt. Die Engel steigen vom Himmel herab, singen dem Sieger; er schickt sie zu seiner Mutter, um diese zu trösten.

g) Die Mutter ist in ihrer ängstlichen Erwartung wie in Tränen aufgelöst; die Engel kommen und verkünden ihr den Sieg und die baldige Rückkehr ihres Sohnes. Dann eilen sie zu Jesus, um ihm von der Mutter Nachricht zu geben.

h) Am Morgen kommt Christus, begleitet von einem Engelchor, zur Mutter zurück. Es folgt die Szene der Begrüßung und das Mahl, an dem auch Josef teilnimmt. Diese letzten Szenen finden sich genau in den Meditationes.

2. Als zweite episodische Rappresentazione ist erhalten: Il Convito in casa di Simone Lebbroso.<sup>1)</sup> Nachdem Magdalena von der Anwesenheit Christus' im Hause Simons gehört hatte, bereut sie ihre Sünden, dann geht sie hin und salbt ihm die Füße. Dem Judas scheint, daß sie die Sinne verloren hat, weil sie die Salbe vergeudet; aber er wird wegen seiner Vorwürfe von Jesus getadelt. Christus belehrt die Magdalena und

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 144, zit. nach De Bartholomaeis.

verbirgt sich dann. Der Chor singt. Der Umfang dieses Stückes gleicht dem einer Lauda. Es scheint die Episode einer größeren Rappresentazione zu sein. Das Werk könnte aus der Toskana kommen. Die Geschichte wird von Matthäus XXVI, 6 - 13, von Markus XIV, 3 - 9 und Johannes XII, 1 - 8, erzählt. Nur Johannes berichtet die Worte des Judas. Die drei Evangelisten bringen das Auftreten der Magdalena in verschiedener Fassung. Die Meditationes enthalten eine Mischung dieser Berichte. Jenen folgte unser Autor.

3. Die dritte Rappresentazione ist L'Entrata di Gesu in Gerusalemme.<sup>1)</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um ein Fragment, weil es nur fünf Stanzas enthält. Christus kommt vom Oelberg und beauftragt, Petrus und Johannes, in die Stadt zu gehen, den Esel und das Füllen, die an die Tempeltür gebunden sind, zu holen. Die Jünger führen den Auftrag aus. Christus zieht auf dem Esel reitend und unter den Jubelrufen des Volkes in Jerusalem ein. Weder in den Evangelien, noch in den Meditationes lesen wir die Namen der Apostel. Erfunden ist die Eigentümlichkeit, daß die Tiere an der Tempeltüre angebunden sind.

4. Viertens ist zu nennen Frammento di una Passione.<sup>2)</sup> Die Szene, in der Christus vor Herodes steht, rollt sich vor dem Beschauer ab. Lukas, XXIII, 6 - 9, erzählt die Geschichte. Aber unser Autor hat sie nach

---

1) Teatro Abruzzese, pag. 143, } Zit. nach De Bartholomaeis  
2) Ibid. pag. 131, }

einem Dialogus des hl. Anselmus (Kap. VI) geschrieben; er hat von ihm die Einzelheiten des Eintretens der Maria, der leidenschaftlichen Gebärden des Re gegen den Angeklagten abgeleitet. Das Fragment endet mit den Worten: La donna sta fore de sé. Annatela a trovarla alla Passione.

Die große Passione war außer im Manuskript von Chieti auch in einem andern von C i t t à S a n t ' A n g e l o - in der Nähe der Küste der Abruzzen gelegen - aus dem Anfang des 16. Jhdts. erhalten.<sup>1)</sup> In dem letzten trägt es den Titel: R e p r e s e n t a t i o n e d e Y h e s u C h r i s t o . Beide sind am Ende verstümmelt. Im gegenwärtigen Zustand umfasst die erste Fassung 388, die zweite 311 Stanzas. In vielen Punkten weichen sie voneinander ab, obwohl sie aus den gleichen Elementen gebildet sind, die aber verschieden benützt wurden.

Wie uns der Sancto Tomascio auf die Schwelle des historischen Dramas führte, so führt uns ein anderes Drama einer späten Copie von Chieti auf die Schwelle des erotischen Dramas: beide durch die natürliche Weiterentwicklung des Heiligendramas. Den Stoff dieses Dramas aus Chieti bildet die verliebte und abenteuerliche Geschichte des Flore und der Blanche-flore, bekannt im ganzen Rittertum des Abendlandes und von den Giullaren und Cantastorie in Italien verbreitet.<sup>2)</sup> G. Boccaccio leitete davon bekanntlich den

---

1) Text in Teatro Abruzzese, pag. 188,

2) Crescini, il Cantare di Florio e Biacafiore, Bologna, Romanogli, 1889. Zit. nach De Bartholomaeis.

Stoff für seinen Filocolo ab, bildete aber die Legende nach seiner Art um. Ein Unbekannter, wahrscheinlich ein Kleriker, schrieb sie, vermutlich in Italien, in lateinischer Prosa nieder und veränderte sie dabei weitgehendst. Davon ist uns nur der Titel erhalten: *Vita sanctae Rusinae seu Rosanae filiae Austeri Romanorum Regis*; und nur deshalb, weil<sup>er</sup> durch einen Erlaß vom 4. VI. 1661 in den Index Librorum Prohibitorum eingetragen werden mußte. Wohl aber haben wir zwei volkssprachliche Bearbeitungen erhalten. Die eine aus dem 14. Jhd., toskanisch, wurde nach Florentiner Codices von A. D'Ancona ans Licht gezogen. Die andere befindet sich noch ungedruckt, im Cod. XII, F, 25 der Nationalbibliothek von Neapel. Sie stammt aus dem 15. Jhd. und ist in einem Kloster verfasst worden.<sup>1)</sup>

Die Sprache ist im Grunde das literarische Italienisch, aber durch die Hände der Abschreiber und Umarbeiter vieler Orte gegangen. In der ersten Fassung ist die Erzählung in 14 Kapitel geteilt, in der zweiten gibt es keine Kapiteleinteilung. Obgleich der Gang der Handlung in beiden Versionen gleich ist, sind sie doch überall voneinander unabhängig. Eine Zusammenfassung der Rappresentazione der Abruzzen;<sup>2)</sup>

1. Nach der Ankündigung eines Festes, das von

---

1) A. Miola, Le scritte in volgare della Bibl. Nazion. di Napoli, pag. 334 f.

2) Teatro Abruzzese, pag. 231, ad 1) und 2): Zit. nach De Bartholomaeis.

einem Manne namens Raffael gegeben wird, treten der König und die Königin vor ein Götzenbild und bitten um einen Sohn. Der heidnische Gott verspricht ihr einen schönen Knaben.

2. Bald muß die Königin die Falschheit des Götzen einsehen und will daher Christin werden. Sie schickt zu einem Einsiedler. Er sendet ihr drei Bücher. Nachdem sie alle gelesen hat, empfängt sie aus seinen Händen die Taufe.

3. Die Königin bekehrt den König, sodaß auch er sich taufen läßt.

4. Die Königin weint eingedenk der vielen Unbilden, die sie den Christen zugefügt haben. Zur Sühne beschließen sie eine Pilgerfahrt nach Jerusalem.

5. Der König verkündet seinen Untertanen seine und der Königin Bekehrung zum Christentum und wie die Königin durch die Gnade Gottes schwanger geworden sei. Alle bekehren sich und erhalten die Taufe vom Eremiten.

6. Alle reiten zum hl. Grab unter Trompetenklang.

7. Der König von Caesarea sammelt ein Heer, spricht zu den Soldaten und tröstet die Königin, die die Macht des Römerkönigs fürchtet.

8. Es kommt zu einer blutigen Schlacht. Alle Römer, mit Ausnahme der Rosana werden getötet. Sie wird vor den König geführt. Er befiehlt allen, sie höflich und ehrenhaft zu behandeln.

9. Rosana schläft. Ein Engel erscheint ihr und

sagt ihr die Geburt einer Tochter voraus und des weiteren, daß sie, die Königin, in drei Tagen sterben wird.

10. Die Tochter kommt zur Welt, die Mutter segnet sie. Dem König erzählt sie von ihrem bevorstehenden Tod und ersucht ihn, die Tochter taufen zu lassen und nach Rom zu schicken. Der Eremit tauft das Kind, und zwar mit dem Namen Rosana.

11. Die Mutter stirbt und Engel tragen ihre Seele in den Himmel. Die Leute des Hofes, die das sehen, sagen, daß der Christengott gerecht sei. Der König läßt ihren Körper ehrenvoll bestatten.

12. Die Königin, schwanger, nimmt die Waise wie ein eigenes Kind auf.

13. Die Königin bringt einen schönen Sohn zur Welt, der Elemento genannt wird. Die Kinder werden nun zusammen aufgezogen. Der Dialog setzt wieder ein, wo die Königin, eifersüchtig auf Rosana wegen ihrer größeren Fortschritte im Lernen, dem König rät, den Sohn nach Paris "alla scrittura" zu schicken. Ungern zieht Elemento fort. Als einzige Gunst erbittet er sich vom Vater, daß er Rosana gut betreue, damit er sie bei seiner Rückkehr zufrieden antreffe.

14. Der Abschied der beiden Verliebten ist sehr zärtlich. Elemento empfängt heimlich die Taufe.

15. Es folgt die Trennung von den Eltern. Elemento reist, gefolgt von einer Schar Bewaffneter und Diener, mit Gold und Silber versehen, ab.

16. Der Jüngling wird am Hofe von Frankreich empfangen. Dann bespricht er sich mit dem Lehrer bezüglich des Studiums.

17. Eine junge Witwe verliebt sich in Elemento, dieser aber erwidert die Liebe nicht, sondern spricht nur von den Schönheiten seiner Rosana. Die Witwe sammelt daraufhin viele Leute, um nach Caesarea zu reisen.

18. Sie erreichen die fremde Stadt. Die Frau stellt sich als Pilgerin aus Paris dem König vor.

19. Der König empfängt sie gern, da sie von Paris kommt, wo sein Sohn ist. Die Witwe spricht von der Liebe des Elemento zu einem Mädchen, das sie sehr gern sehen möchte. Der König stellt ihr Rosana vor, von deren Schönheit die Witwe ganz betroffen ist.

20. Nach der Abreise der Rivalin berät das Königspaar, was sie mit Rosana wegen der Liebe des Sohnes zu ihr tun sollen. Die Königin möchte sie töten lassen. Der König aber will sie lieber Händlern verkaufen, die sie zu dem Sultan in Babylon führen werden. Laut weinend wird Rosana weggeführt.

21. Ein Freund Elementos schickt einen Boten nach Paris mit einem Briefe an Elemento, in dem er ihm den Vorfall mitteilt.

22. Rosana wird in Babylon ans Land gesetzt.

23. Zwanzig Tage läßt man sie in einem Palast wohnen, um daselbst ihre Schönheit sich entfalten zu lassen. Sie aber hört nicht auf zu weinen.

24. Nach dieser Zeit bringen sie die Händler zum Sultan. Dieser findet sie überaus schön, läßt sie aus einem Goldbecher trinken, um sich von ihrer Unschuld zu überzeugen.

25. Da die Probe gelingt, vertraut er das immer noch weinende Mädchen dem Sklaven Turco an, der sie in die "camera del Leone" setzen muß.

26. Elemento zieht mit einem Heer, das er von dem König Frankreichs erbeten hatte, ab.

27. Der Jüngling kommt mit dem Heere vor Caesarea.

28. Der Vater geht ihm entgegen, um ihn zu sprechen.

29. Elemento erfährt die Geschichte der Frau von Frankreich. Er schließt mit den Eltern Frieden, weigert sich jedoch, die Mutter zu umarmen. Der König gibt ihm noch Leute und Mittel, Rosana zu befreien.

30. Alle, verkleidet als Kaufleute, schiffen sich nach Babylon ein.

31. In Babylon kehren sie in einem Gasthaus ein. Der Wirt erzählt ihnen von der Ankunft des Mädchens vor einigen Tagen.

32. Die Wirtin dringt unter dem Vorwand, eine gewisse Arbeit den Frauen zu zeigen, in den Palast ein. Sie läßt sich auch das Zimmer des "Leone" von Turco öffnen und findet dort Rosana. Rosana läßt ihrem Bruder sagen, daß sie in der Gnade Gottes lebe

und noch nicht berührt sei.

33. Elemento beschließt, den Turco für seine Sache zu gewinnen.

34. Elemento wird zu Tisch geladen, wo ihm alle Ehren zu teil werden. Nachher enthüllt er dem Turco den Zweck seines Kommens und verspricht diesem, wenn er Rosana befreie, ein Land. Der Turco rät ihm, um 3 Uhr früh mit seinen Leuten zu kommen und während des Schlafes des Sultans das Mädchen zu rauben.

35. Elemento läßt das Schiff vorbereiten.

36. Um 3 Uhr führt Turco Elemento in das Zimmer der Rosana. Elemento führt sie weg.

37. Der Sultan erkrankt, und schickt auf die Nachricht von der Flucht des Mädchens und des Turco eine Flotte von Bewaffneten den Flüchtigen nach.

38. Die Flüchtigen erreichen eine Insel, bemerken aber, daß zehn Schiffe des Sultans gegen sie herankommen.

39. Kampf zwischen den Leuten des Sultans und den Flüchtigen. Die Feinde werden geschlagen.

40. Die siegreichen Schiffe kehren nach Caesarea zurück. Der König umarmt seinen Sohn. Die Leute aus Frankreich werden überhäuft <sup>mit</sup> von Ehren, nach Frankreich zurückgeschickt.

41. Die Königin ließ sich mit dem Sohne versöhnen, der König tritt dem Turco zwei Städte ab.

42. Elemento will nun Rosana heiraten. Sie verlangt

jedoch, daß zuerst der König und die Königin getauft werden. Nach deren Taufe lassen sich alle Bewohner der Stadt taufen.

43. Zum Schlusse wird gesagt, daß Rosana und Elemento sich vermählten, als gute Christen lebten und daß bei ihrem Tode die Seelen ins Paradies getragen wurden.

Die Sprache ist nicht dieselbe wie die der andern alten Texte. Es handelt sich um eine Kopie des vorgeschrittenen 16. Jhdt.; die Sprache ist gefärbt mit Dialektismen, es ist die gemeine literarische Sprache. Zweifellos war die abruzzische "Rosana" wie die toskanische für die Bühne bestimmt. Einige Sätze spielen deutlich auf die theatralische Handlung an.

Auch R o m muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden, freilich nur, was die "moderne" religiöse Volksdramatik betrifft.

Das neue Spiel in der Volkssprache hätte sich nicht so leicht verbreiten können, wäre es auf die kleinen Städte Umbriens und der Abruzzen beschränkt geblieben. Aber von Umbrien aus drang das Theater auch in größere Zentren, so nach Rom und Florenz, wo es auch Leute aus anderen Gegenden kennenlernen konnten. Es ist allgemein bekannt, daß die Ritterspiele und Maskeraden die charakteristischste Unterhaltung der Italiener des 14. und 15. Jhdt., ja bis zu den letzten Jahrzehnten ihrer politischen Unabhängigkeit, bildeten. Einige

dieser Vergnügungen nahmen geradezu theatralische Formen an, und zwar so, daß man darin den Ursprung der alten dramatischen Poesie fand.

Obgleich Rom eine der ersten Städte war, in der sich die Anhänger des Raniero Fasani, des Gründers der Compagnia de' Battuti in Bologna, niederließen, wurde doch erst vier Jahre später eine ständige Confraternita di Disciplinati dort gegründet. Sie nannten sich Raccomandati di Santa Maria, später di Santa Maria del Gonfalone. Unter Innozenz IV. standen ihre Mitglieder treu zur Fahne des Papstes. Daher erhielten sie das Banner der Kreuzfahrer mit rotem und blauem Kreuz, wonach sie dann auch ihren Namen änderten. Sie hatten ihren Sitz in der Chiesa di San Vitale, im "Valle del Quirinale" (Via Nazionale). Am 4. Juli desselben Jahres, des Jahres 1264, wurden sie kirchenrechtlich von Urban IV. anerkannt. Diese Brüderschaft hatte großen Erfolg, sodaß im Jahre 1351 während der Parteikämpfe der Gouverneur von Rom, Giovanni Cerrone, von ihr in Campidoglio eingesetzt wurde. Zwischen dem Ende des 13. und dem Anfang des 14. Jhd. erwachsen in Rom noch andere ähnliche Vereinigungen von Disciplinati: jene der Nunziata in der Via Oratoria, außerhalb der Porta Accia (Porta S. Sebastiano), jene von Sant'Alberto in der Nähe der Basilica Liberiana, die der Maddalena bei der Piazza Capranica, die der Santi Quaranti in Trastevere, die der Santa Lucia Vecchia, die der Frusta,

die der Sant'Elena in Aracoeli, die der Innocenti und des San Pietro e Paolo. Innozenz VIII. vereinte sie alle mit der Bulle des 24. März 1486 und legte ihnen den Namen del Gonfalone auf. Der ursprüngliche Sitz der Raccomandati war die Kirche von Santa Maria Maggiore; später die der Kirche Aracoeli, schließlich das Oratorium von Santa Lucia, nachher delle Chiavica genannt, bei der Via Giulia. Hier vereint sich die Compagnia bis auf den heutigen Tag. Von der Verwaltung der vereinten Bruderschaften sind uns die Register erhalten. Aus diesen geht hervor, daß sie die Spitäler erweiterten, arme Kinder umsorgten, Pilger beherbergten und für ihre verstorbenen Mitbrüder beteten. Ihr größtes Verdienst war, daß sie seit dem 15. Jhdt. die Sklaven an den Küsten Afrikas loskauften. Seit dem 14. Jhdt. gesellten sich Compagnie di Disciplinati aus der Provinz zu der von Rom; an einigen Orten erwachsen Compagnie desselben in Rom schließlich gebräuchlichen Namens Gonfalone.

Von keiner dieser Bruderschaften ist uns der *Laudario ufficiale* aufbewahrt. Nur einige dramatische Lauden, die uns ja besonders angehen, sind uns erhalten. Sie stehen in zwei Sammlungen, in einer des 14. und in einer des 15. Jhdt. Die Kompositionen sind wesentlich älter als die Handschriften, die sie überliefert haben; sie stellen die zwei Typen der Peruginer Lauda, von der noch später die Rede sein wird, dar.

Einerseits treffen wir Lauden für die Passionszeit, andererseits solche für die Osterzeit an. Sechs Laudenfragmente für den Karfreitag gehören den Passionsvorgängen an.<sup>1)</sup> Kein Band verbindet sie. Diese sechs kostbaren Fragmente sind:

1. Das Gespräch der zwei Schächer und die Antwort des Herrn. Dann folgen die letzten sieben Worte Christi. Das sind im ganzen siebzehn Stanzas. Jede der Episoden schließt mit einem *Deo gratia*, Amen. Das Gespräch der Verbrecher, Jestas, des schlechten und Dismas, des guten, zeigen eine gewisse Entwicklung, was einen größeren Umfang verrät als die *Lauda Perugina* für den Karfreitag.

2. Die Klage Marias beim Kreuze, der Magdalena, des Jesus und des Johannes. Nach Christi Tod tritt Adam in die Szene, um die Mutter zu trösten und ihr zu danken für die Befreiung aus der Vorhölle. Diese Szene zählt 32 Stanzas und könnte für sich allein eine vollständige *Rappresentazione* bilden.

3. Johannes erzählt der heiligen Mutter die Begebenheiten von der Verhaftung bis zur Verurteilung ihres Sohnes. 9 Stanzas.

4. Die zwei ersten Stanzas einer "annuncio di Giovanni".

5. Die Mutter sucht ihren Sohn und Johannes.

---

1) Texte in Vattasso: *Per la storia del Dramma Sacro in Italia*, Roma, Tip. Vaticana, p. 44 ff., zit. nach De Bartholomaeis.

Bei ihrem Zusammentreffen kündigt ihr Christus seine Gefangennahme an. 4 Stenzen.

6. Die Jungfrau empfängt Johannes wie einen Sohn. 5 Stenzen.

Alle diese Fragmente sind umbrischen Ursprungs. Tatsächlich findet sich die siebte Stanze des zweiten Fragmentes in der Gründonnerstaglauda der Laudari Perugini und in dem Teil der Lu Lamintu della Donna der Lauda Aquilana, die eine alte Lauda Perugina widerspiegelt. Die Zahl der Osterlauden unter den sechs Fragmenten beläuft sich auf drei. Zwei sind dem Evangelium entnommen. Dennoch ist der heilige Text mit Freiheit behandelt und enthält einige Elemente von persönlicher und realistischer Erfindung. Die erste der drei Lauden behandelt die *N a t i v i t à d i s a n G i o v a n n i B a t t i s t a*.<sup>1)</sup> Episoden kommen vor, die schon getrennt von den Umbrern bearbeitet wurden. Der Autor hatte die neue Idee, den Erzähler der Szene selbst in die Handlung einzuführen. Das ist Lukas. Er eröffnet das Schauspiel.

Die Lauda in *D e c o l l a t i o (n e) s a n t i J o h a n n i s B a p t i s t e* ist ein Werk von 454 Versen, es ist das größte Werk, das wir über einen solchen Stoff haben.<sup>2)</sup> Mit großem Pomp wurde es aufgeführt, wovon die Bühnenanweisungen zeugen. Um einem Werk von so ungewöhnlichen Ausmaßen

---

1) Text in Vattasso, *Aneddoti in dialetto Romanesco del S.XIV*, Roma, Tip. Vaticana, p. 35 ff.

2) Text in Vattasso, *Anedd. cit.* p. 53 ff., ad 1 und 2); zit. nach De Bartholomaeis.

die Form des Osterspieles zu geben, war der Verfasser gezwungen, die Norm der Besonderheit des letzten Verses einer jeden Stanze zu verletzen. Wo es ihm gelang, schob er Stenzen mit regelmäßigem Reim ein, aber oft mußte er Aenderungen vornehmen. Zwischen die Stanze di ballata reihte er einige sestine ottonarie ein. Wahrscheinlich leitete er diese Stenzen von einer früheren Rappresentazione ab. Tatsächlich finden wir einige von diesen in einer anderen Rappresentazione, von der bald gesprochen werden wird.

Die Handlung ist bunt und bewegt und umfaßt mehrere Episoden. Sie beginnt in dem Augenblicke, wo der Teufel sich als schrecklicher Ankläger vor den Thron des Herodes hinstellt. Daraufhin zieht er mit sechs Jüngern in die Wüste, um dort Gott anzubeten. Der König läßt den Haftbefehl an Johannes ergehen. Johannes wird gefangengenommen, in Ketten gelegt und eingekerkert. Die Apostel bringen ihm Brot und Wasser in das Gefängnis. Dann begeben sie sich zu Christus und fragen ihn, ob er der sei, der für das Heil der Menschen kommen mußte. Hier war - so meint mit Recht De Bartholomaeis - die Handlung mehr mimisch als dramatisch. Christus wirkt viele Wunder. Er erweckt Tote zum Leben, heilt Kranke, macht Blinde sehend, Stumme sprechend. Dann erklärt der Erlöser dem Volke, wer Johannes sei. Nachdem die Jünger dem Johannes die Antwort des Herrn überbrachten, verkündet er ihnen sein

bevorstehendes Ende und seinen Eintritt in die Vorhölle.

Es ist gerade die Zeit, da am Hofe des Königs dessen Geburtstagsfest stattfindet. Die reichgedeckten Tische sind bekränzt. Musiker, Sänger, Sängerinnen und Tänzer treten auf. Ein "Truffatore" (Gauner) kommt, um die Menge zu erheitern "et dice como e singnore de molte castelle."<sup>1)</sup> Er scherzt und trinkt unmäßig. Nachher ruft der König "la Figliuola". Sie ist in Seide gekleidet, trägt eine Perlenkrone auf dem Haupte, schlägt mit den Händen eine Schellentrommel und singt. Der König verlangt das Haupt des Battista. Der Menescalco geht mit einer Schar Bewaffneter, von denen ein Knecht ein Messer in den Händen hält, in den Kerker, um den Kopf des Johannes abzuschneiden. Dieser betet. Dann streckt er den Kopf zum Fenster des Gefängnisses hinaus und der Henkersknecht schlägt das Haupt ab. Er legt es auf einen Teller und bringt es zum Gastmahl. Laut klagend legen die Apostel den Leichnam ohne Kopf in die Sakristei. Nachdem sie den Vorfall ihrem Herrn und Meister erzählt haben, sagt er ihnen sein Leiden voraus.

In der Form des Osterspiels erscheint auch die *Legenda de sancta Lucia*.<sup>2)</sup> Auch hier mußte der Autor gegen die Regel der Besonder-

---

1) De Bartholomaeis, op. cit. p. 415

2) Text in Vattasso, Per la storia del Dramma Sacro etc., pag. 25 ff.

heit des Schlußreimes verstoßen. Die Rappresentazione trägt die Bezeichnung Legenna, wie die Sant'Apollonia aus Umbrien und der San Tommaso von Aquino. (Siehe Seite 125). In Wirklichkeit wird die Geschichte der Jungfrau aus Syrakus nach der Legenda Aurea dramatisiert. Die Amme ermuntert das junge Mädchen, die falschen Götter zu leugnen und Christus anzubeten. Das Mädchen wird sofort bekehrt. Bald darauf auch die Mutter. Der Bräutigam, der von Lucias Bekehrung hört, klagt sie beim Kaiser an. Dieser läßt sie in ein Bordell führen. Durch Gottes Hilfe gelingt es ihr, keinen Schritt vorwärts zu machen trotz des Antreibens der Leute. Dann wird sie gefesselt, aber auch umsonst. Man wirft sie ins Feuer, aber wunderbarerweise greift auch dieses die Jungfrau nicht an. Während man alles für ihre Hinrichtung vorbereitet, betet sie für alle, auch für den Tyrannen. Damit schließt die Rappresentazione.

Wir kommen nun zu den dramatischen Spielen der Gonfalone - Brüderschaften. Diese pflegten mit dem Namen Devotione heilige Schauspiele verschiedener Art zu bezeichnen; ebensosehr Rappresentazioni drammatiche fisse e processioni figurate. Einige der Rappresentazione drammatiche wurden in San Giovanni Laterano, andere in San Pietro und wieder andere im Colosseum aufgeführt. Jedes Jahr, vom Ende des 15. Jhdt. ab gezählt, wurde im Colosseum die Passion am Karfreitag aufgeführt. In San Giovanni und in San Pietro wurde die Resurrezione

aufgeführt, aber nicht mit derselben Regelmäßigkeit.<sup>1)</sup> Dadurch, daß man im Amphitheater des Flavius die Schauspiele gab, wurde in den Zuschauern die Erinnerung an die vielen christlichen Märtyrer wieder wach. Die Brüderschaft hatte dort eine kleine Kapelle erworben, die auf den antiken Ruinen erbaut wurde. Dort sangen sie jeden Freitag abend Lauden und geißelten sich. Neben an stand das Haus des Küsters und ein Magazin für die Aufbewahrung der Kostüme und Gerätschaften des Theaters. Einige Zeit vor der Fastenzeit wurden zwei Männer gewählt, eine Passione vorzubereiten. Sie mußten eine Bühne erbauen lassen, die Hauptdarsteller wählen, das Rollenbuch zusammenstellen lassen und die Rollen verteilen, die Musik besorgen und sich noch um die vielen anderen Bedürfnisse kümmern. Nach der Aufführung wurden die Rechnungen dem Klosterverwalter überstellt. Die Bühne mußte sehr geräumig sein, da sie oft verschiedene "edifizii" fassen mußte. Auf der Decke der Bühne war das Paradies gezeichnet. Die edifizii waren folgende: der Monte delle Croci oder der Kalvarienberg, Bettania, der Monte Oliveto, das Sepolcro, das Inferno, der Tempio etc. Der "Tribunale di Pilato" bestand aus vier runden Säulen vorne und vier Steinplatten rückwärts. Auch gab es einen Himmel, der

---

1) In demselben Jahre 1490 wurden die im Jahre 1488 gemachten Schulden zurückerstattet "quando se fece la Resurrezione del N.S. Yesu Christo a santo Janni Laterano." Vattasso, op. cit., p. 76, zit. nach De Bartholomaeis.

wahrscheinlich dem Himmel, den man heute noch bei Fronleichnamsprozessionen sehen kann, ähnelte. Ein Kerker stellte als pars pro toto ein Haus dar. So verstand man ganz gut, die Gegenstände des Himmels und der Erde auf die Bühne zu bringen. Für Knalleffekte sorgten zwei "instrumenta ignifera". Später ließ man die Artillerie vom Castel Sant'Angelo kommen.<sup>1)</sup> Mit einer Art Steigbügel klemmte man Christus und die beiden Schächer am Kreuze fest. Ein Strick deutete die Erhängung des Judas an. Mittels Eisenarmen konnten die Engel aus den Wolken treten. Plötzliche Beleuchtungsänderungen wurden durch ein Rad bewerkstelligt.

Vattasso hat einige Inventarien veröffentlicht, die uns interessante Einzelheiten bezüglich der Kostüme liefern. Die Jungfrau trug in "Representatione" ein blaues Leinenkleid, bestickt mit goldnen Sternen, einen gleichfarbigen Mantel, mit Flittergold besetzt. Nach dem Tode Christi hat sie schwarze Kleider an. Die Magdalena erschien zuerst in "Representatione" in einem rosa Seidenkleid, dann schwarz. Die Frauendarsteller schmückten sich mit Ketten, Armbändern, Gold, wertvollen Steinen, Perlen u.s.w., das heißt mit Dingen, die ihnen die Gläubigen schenkten. Christus hatte Bänder von feiner weißer Seide um das Haupt gewunden. Er trug eine fleischfarbene Weste aus Damast, die mit Pelz gefüttert

---

1) Im Jahre 1517 wurden 3  $\frac{1}{2}$  Dukaten ausbezahlt "al bombardiere di Castello, per portare et riportare l'artiglieria al Coliseo et per la polvere." Vattasso, op. cit., pag. 93 ff.; zit. nach De Bartholomaeis.

war. Als Gekreuzigter trug er ein Beinkleid. In der Resurrezione war er bekleidet mit einer "vocarame" mit rotem und blauem Rosenmuster. In der Hand hielt er eine weiße Fahne mit rotem Kreuz. Nach der Auferstehung schmückten er und die Apostel sich das Haupt mit Diademen aus Gold. Auch Perücken, Bärte, Hüte jeder Art wurden verwendet.

Sowohl von der Passione wie von der Resurrezione del Gonfalone besitzen wir verschiedene Sammlungen. Jedes Jahr wurde der Text des vergangenen Jahres umgearbeitet, indem man bald diese, bald jene Episode weiter ausarbeitete. Jedoch nicht die Worte, sondern das Schauspiel interessierte. Also legte man besonderen Wert auf die Form. Einige Stücke bestehen ganz aus elfsilbigen Sestinen, andere aus Sestinen, die mit Achtsilbner gemischt sind. Die Rappresentazione bestand ganz aus gesprochenem Wort. In die Deklamation wurden manchmal musikalische Stücke eingelegt. Es gab zwei Chöre, der eine von den Pastori, der andere vom König und seinem Gefolge gebildet. Einerseits verbanden sie zwei Episoden, andererseits füllten sie eine Handlung, in der nicht gesprochen wurde, aus. Manchmal singen auch die Personen die ersten Stellen.

Obwohl die römische Passion nur 179 Stanzas zählt, und viel ärmer an Episoden ist als die Passion der Abruzzen (s. S. 77 ), ist sie doch weitaus

berühmter geworden. Sicherlich ist daran die prunkvolle Inszenierung, der Zauber, den die alte Stadt ausübt, wie die Erhabenheit des Schauplatzes selbst schuld. Die Fremden, die von allen Seiten herbeiströmten, erzählten davon in ihrer Vaterstadt, sie nahmen mitunter auch Kopien des Rollenbuches mit. Kurz und gut, die Passion-aufführung nach Art der Compagnia del Gonfalone wurde Mode.

In V e l l e t r i , dem alten Volsker - städtchen, das 14.700 Einwohner zählt, und ca. 35 km südlich von Rom liegt, entstand im 13. Jhdt. eine Brüderschaft di San Giovanni, später del Gonfalone, nach dem Beispiel jener von Rom genannt. Kein literarisches Denkmal blieb uns von dieser Vereinigung; aber, daß sie die Gebräuche der römischen Compagnia, besonders die öffentlichen Passionsaufführungen übernahm, davon zeugt am deutlichsten ihr festes Haus auf dem Platze von San Giacomo (jetzt Umberto I). Gegründet wurde dieses Haus, das wir als Theater ansprechen können, zwischen 1499 und 1530. Bis nach 1563 wurden dort Spiele aufgeführt, weil das Verbot Pauls III., das er während seiner Regierungszeit (1534 - 1549) den Disciplinarti von Rom auferlegte, nicht jene von Velletri traf. Das Teatro della Passione blieb bis 1765 unberührt, wurde aber dann durch eine behördliche Verfügung zerstört. Glücklicherweise ist uns ein Bild davon erhalten, das der Kardinal Stefano Borgia zur Erinnerung an das

---

Bauwerk retten konnte.<sup>1)</sup>

Aus den Rechnungsbüchern sehen wir - indem wir wieder nach Rom zurückkehren - , daß Devozioni der Confraternita del Gonfalone von Rom, bestehend in rappresentazioni plastiche fisse, in der S. Maria Maggiore, im Pantheon, in der S. Maria di Trastevere, in der von S. Giovanni und in andern Kirchen stattfanden. In der S. Maria Maggiore ließ man beim Feste der S. Maria delle Neve (Maria Schnee 5. August) die hl. Jungfrau und dann einen Engel erscheinen. Um das Schauspiel auszuführen, waren die Bilder der zwei an Eisenarme gebunden, die sich mittels Angeln um eine Säule drehten. Bei dem Feste der Assunzione im Pantheon erschien die Mutter Gottes in einer großen Mandel (mandorla), von Engeln umgeben, wobei sie die Füße über die Wolken hob. Das "Ferro di Longino" (Schwert des Longinus) wurde in einer Processione figurata, in der Knaben als Engel gekleidet waren, von S. Maria del Popolo zur S. Pietro getragen.

Neben dem Teatro del Gonfalone gab es zu dieser Zeit in Rom auch andere Schauspiele theatralischen Charakters. Das waren Volksschauspiele, die manchenmal vom Klerus organisiert waren.

Auf dem M o n t e T e s t a c c i o ,  
("Scherbenberg"), einem Hügel in Rom, der aus den Scher-

---

1) A. Gabrielli, Il Teatro della Passione in Velletri, ivi 1910, p. 8 - 9,  
A. Terzaghi, Velletri e le sue contrade, ivi, 1910, p. 156,  
zit. nach De Bartholomaeis.

ben der am nahen Tiberhafen ausgeladenen, antiken Tongefässe besteht, pflegte man während des 14. und 15. Jahrhunderts zur öffentlichen Belustigung militärische Spiele aber doch mit religiösen Themen aufzuführen. Es ist uns für den Monte Testaccio die Nachricht eines Ludus, der am 18. 11. 1414 von einigen "jocatores", das heisst attori dilettanti, aufgeführt wurde, erhalten, "inquo quidem Ludus fuit cruzifixus sanctus Petrus et ad sanctum Paulum caput ampitatum."<sup>1)</sup>

Feierliche Prozessionen fanden - wir sprechen immer noch von der Stadt Rom selbst - häufig statt zwischen "edifici" mit allegorischen Representationen; Die Prälaten wetteiferten in der Ausstattung. Der hl. Johannes wurde 1490 mit einer grossartigen Aufmachung im Tempel und auf den Strassen gefeiert.

Der päpstliche Hof veranstaltete 1462 in V i t e r b o die ausserordentlich prunkvolle Prozession des Corpus Domini.

---

1) Antonii Petri Diarium Romanum, in Script. Rer. Ital.<sup>2</sup>,  
XXIV, v,p. 85, zitiert nach De Bartholomaeis.

hören wir, daß der päpstliche Zug die ganze Stadt durchquerte, um die Kathedrale neben dem Palast des Papstes zu erreichen. Die Wohnungen der Kardinäle, an die der Zug vorbeiging, waren mit ungewöhnlicher Pracht geschmückt. Altäre waren errichtet, Szenen mit beweglichen oder festen Figuren, die uns der Chronist von Viterbo bis ins Kleinste beschreibt. Auf dem Platze war das Grabmal Christi dargestellt. Ein Engel wurde mittels Seilen herabgelassen. Dann öffnete sich das Grab und Christus stieg siegreich heraus. Einige Personen hielten kleine Reden, oder wechselten einen Dialog mit andern. Der Text dieser Gespräche war lateinisch.<sup>1)</sup> Vielleicht haben solche Prozessionen die Processione del Paradiso Terrestre Dantes und die Trionfi Petrarca's beeinflusst. An manchen Orten waren diese Prozessionen von Versen in der Volkssprache begleitet. Später dienten sie jenen allegorischen und mythologischen Darstellungen als Vorbild, die während der Aufmärsche und Hochzeitszüge stattfanden, in dem reichen, höfischen Italien des 15. Jhdt.

Von den Verhältnissen Roms und seiner nächsten Umgebung wenden wir uns der Landschaft T o s c a - n a zu.

Die Lauda Umbra verbreitete sich in der Toscana zu gleicher Zeit wie in den anderen benachbarten

---

1) N. della Tuccia, Cron, di Viterbo, ediz. Ciampi, p.84, zitiert nach De Bartholomaeis.

Gegenden. Nur gelangten gerade in der Toscana die Laudantes dazu, eine ihnen eigentümliche Lyrik zu schaffen. Auch sie pflegten die Uebungen der Disciplinati, wodurch sich diese Lyrik mit der auf umbrischen Boden entstandenen vermengte, Daher gab es auf einmal überall in der Toscana Compagnia di Disciplinati an Stelle der Compagnie de' Laudesi. Die Capitoli jener Bruderschaften von L u c c a , P i s t o i a , P r a t o , V o l t e r r a , P o m a r a n c e , dazu noch anderer Orte sind erhalten.

Zu einer Blüte religiöser Lyrik kam es zu einer Zeit, als die Scharen der "Weißen", wie die Flagellanten nach ihrer weißen Kleidung in Italien genannt wurden, von Piemont aus, sich nach Umbrien, Latium und in die Abruzzen begaben, dort das Schauspiel der grausamen Selbstgeißelung erneuerten, indem sie Lieder sangen und mitunter Wunder vollbrachten, die sie vorher weise vorbereitet hatten. Dadurch erwachte aufs Neue der Flagellantengeist, es kam einerseits zur Gründung der Gruppe der Ingesuati und andererseits beschäftigte man sich wieder mit der lyrischen Lauda. Es bildeten sich neben den Compagnie di Disciplinati die der "Weißen", Bianchi oder Albatì genannt. Trotz solcher Ereignisse entwickelte sich die dramatische Lauda ganz natürlich weiter. Diese Entwicklung ging in der Toscana ebenso vor sich wie in Aquila und Rom. Beinahe das ganze Theater - Repertoire des 14. und der ersten Hälfte des

15. Jahrhunderts ist aus der Toskana uns verloren. Spärliche Denkmäler der ältesten Bearbeitung der Lauda Drammatica Umbra blieben nur in Siena und Florenz. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Toscana am reichsten an hierhergehörigen Theaterstücken, seit der Zeit der Mediceer haben wir ein grosses florentinisches Theater.

Betrachten wir zunächst die Verhältnisse, die sich in Siena herausgebildet haben.

Nach Girolamo Gigli sollen die Dominikaner die Disciplina in Siena eingeführt und dort folgende Bruderschaften gegründet haben: di Santa Croce, später di S. Domenico genannt, di S. Bartolommeo, del B. Andrea Gallerani, di S. Pietro Martire und di S. Tommaso d' Aquino.<sup>1)</sup> Ausserdem gab es zwischen dem 13. und 15. Jhdt. hier noch weitere Bruderschaften: di S. Giovanni della

---

L) G. Gigli, Diario Senese, Lucca, 1723, II, p.71, zit. nach De Bartholomaeis.

Morte, della Madonna di Bolgione, di S. Bernardino al Prato di Camollia, di S. Caterina da Siena in Fontebranda, de' Disciplinati di S. Girolamo, di S. Caterina della Notte und andere. Die älteste und berühmteste Compagnia war die oben noch nicht angeführte Compagnia der Santa Maria dell'Ospedale della Scala. Im Codex I, VI, 9 der Biblioteca Commnale di Siena ist das Laudario ufficiale dieser ersten Disciplinati von Siena enthalten. Dieses Laudario unterscheidet sich von denen aus Perugia durch die Zusammenstellung, durch die Art der Kompositionen, und dadurch, daß auch Lauden von Jacopone enthalten sind. Die in Stanze di Ballata minore verfassten Lauden behandeln einen einzigen Gegenstand: die Schmerzen der Jungfrau Maria. Von diesen gibt es Monologe und Dialoge mit kleinen Szenen zu drei Personen, welche man in der Mitte des Oratoriums während des Gottesdienstes aufführte, wobei die geistlichen Brüder im Chor sangen und ein sehr einfacher szenischer Apparat das Ganze begleitete.

Andere Disciplinati führten während des 14. und 15. Jhdt. fromme Dramen in Siena auf. Das Teatro Senese muß ansehnlicher gewesen sein, als wir aus den kärglichen Resten, die uns erhalten sind, schließen könnten. Im Codex I, II, 33 der Biblioteca Comunale von Siena ist nach De Bartholomaeis ein Laudario der Compagnia di Santa Caterina della Notte enthalten. Daß es von dieser Compagnia stamme, ist deshalb eine wahrscheinliche Annahme,

weil die Hauptrepräsentation die des Lebens und Martyriums der Santa Alessandrina ist. Die Kompositionen dieser Sammlung des 15. Jhdts. gehören verschiedenen Zeitschichten an. Wir finden darin :

1. eine Osterlauda nach dem Typus Perugia.
2. Rappresentazioni in ottava rima des Florentiner Typus.
3. eine Rappresentazione mit völlig vermischem Typus.
4. eine große Rappresentazione der Santa Caterina. Die Osterlauda nach dem Typus Perugia ist als Rappresentazione et Festa de'Magi bezeichnet. In Siena ist das Werk verstümmelt, jedoch hielt es sich in einer Florentiner Sammlung, von der im Abschnitt Florenz die Rede sein wird.

In ottava rima sind abgefasst: eine Rappresentazione delVitel Saginato, und Nativita, die beide aus Florenz stammen. Das bedeutungsvollste Werk dieser Sammlung ist die Santa Caterina.<sup>1)</sup> Es ist auf drei Tage aufgeteilt und zählt im ganzen 204 Stenzen, das sind 1632 Verse und ist ganz nach der Form der Osterstücke gebaut. Es ist die einzige Rappresentazione großen Umfangs, die das italienische Theater des Mittelalters stets in solcher Form hervorgebracht hat. Am ersten Tag wurde die Bekehrung und Taufe der jungen Katharina gespielt. Am zweiten die Gefangennahme und das Martyrium,

---

1) Vollkommener Text: G. Rondini im Bullet. Senese di Storia Patria, II, 3 - 4, zitiert nach De Bartholomaeis.

das sie von den Richtern, die der Kaiser rufen liess, um ihre Lehren zu widerlegen, erleiden muss. Am dritten die Bekehrung der Hofleute und der Königin, deren Martyrium und jenes der Heiligen. Ein Engel kündigt jeden Tag an und schliesst mit der Einladung für den nächsten Tag. Die Aufführung hat man sich als gesungen und nicht als gesprochen zu denken. In einer Randbemerkung heisst es, dass Massenzio, nachdem er von der Bekehrung seiner Freunde gehört hat, drei Stufen emporsteigen und laut singen müsse. Da die Handlung recht trocken behandelt ist, führt der Autor, den wir nur als "F." kennen, eine Wirtshausszene ein, um sie zu beleben.

Auffallend ist eine letzte dramatische Lauda aus Siena, weil sie in zwei Sammlungen erscheint, in einer des 15. Jhdt. und in einer aus dem Jahre 1502. Es ist die *Apparizione ad Emmaus*. Es ist die Paraphrase der Erzählung des Evangeliums, wobei manchmal die Gespräche erweitert werden. Eigenartig ist ihre metrische Form; obgleich es stanze di ballata sind, bestehen sie nicht wie die Ballata Perugias aus Sieben- und Elfsilbern, sondern nur aus Elfsilbern. All das sind Werke, die vom Theater Sienas übrig geblieben sind. Schon zu diesen Zeiten erlag Siena dem mächtigen Einfluss des Florentiner Theaters.

Florenz ist die älteste Heimat der Laudisten. Die erste Bruderschaft, die für die Laudentstehung zu nennen ist, wurde 1183 gegründet. Im 13. und 14. Jahrhundert schwoll ihre Zahl beträchtlich an. Zu erwähnen wäre die Compagnia Maggiore della Vergine Maria oder del Bigallo, Compagnia de le Laude, die Societas Laudum Ecclesiae Sanctae Mariae dell'Annunciata; die Societas Laudum Sanctae Crucis, die Compagnia di S. Gillio, jene die Santa Maria del Carmine, jene von S. Zanobi unter dem Titel S. Reparata, die Societas Beatae Mariae loci fratrum Sancti Spiritus und noch manche kleinere. Die Aufgabe solcher Bruderschaften war, jeden Abend die Lauden der Jungfrau im Chor zu singen. Die Laudisten der S. Reparata richteten eine Schule für den Laudengesang ein, in der sie Lektionen für den Sonntag erteilten.

Eine Laudensammlung von E. Cecconi<sup>1)</sup> wurde 1870 in Druck gegeben. Sie geht zurück bis in die erste Hälfte des 14. Jhdt. Diese Lauden, in den verschiedensten Metren der Ballata zusammengesetzt, sind gegenüber den Lauden Jacopones kurz. Man kann sie mit jenen vergleichen, die vor oder nach dem Angelus gesungen wurden. Die Dokumente sprechen nur von Lauden zu Ehren der Jungfrau. Doch müssen wir annehmen, daß sie Jünger sind, und daß sie damals, als die Gebräuche der Disciplinati unter den Laudensängern mehr Wert zu erlangen begannen, auch in der Toscana Fuß fassten. Daß es überhaupt zu einer solchen Sammlung kam, ist wohl der Nachahmung der Disciplinati zu danken. Denn den Laudensängern genügte anfangs ein einfaches Einzelblatt, das auf einem Leseputz ausgebreitet war.

In Florenz entstanden in der ersten Hälfte des 14. Jhdt. Compagnie di Disciplinati. Die älteste derartige Bruderschaft wurde am 1. Jänner 1334 gegründet. Sie versammelte sich in San Domenico<sup>o</sup>, in der Kapelle de' Santi Simone e Taddeo und nannte sich Compagnia e Fraternita de' Disciplinati della Misericordia del Salvatore. Daneben war sie unter dem Namen Gesu Pellegrino bekannt. Sie bestand bis 1785.

Ausserdem entstanden in Florenz während des 14. und 15. Jhdt. religiöse Vereine von Laien,

---

1) Laudi di una Compagnia Fiorentina del s. XIV, Firenze, all'insegna di Sant' Antonio, 1870, zitiert nach De Bartholomaeis.

die uns unter den verschiedensten Namen entgentreten. Das einmal hören wir ihren volkstümlichen Namen, das anderemal den offiziellen und dazu kommt, daß sie mitunter den Namen, den sie bei der Gründung annahmen, später gegen einen andern tauschten. So hören wir in Dokumenten des 15. Jhdt. von einer Compagnia di Sant' Agnese delle Laude, die mit der Compagnia del Carmine identisch ist. Oft wird die Compagnia de' Laudesi di Santa Maria e dello Spirito Santo einfach mit dem Namen del Pippione bezeichnet. Der ersten Hälfte des 14. Jhdt. gehören die zwei ältesten Laudari aus Florenz an, die der Compagnia di S. Spirito und der di S. Giglio entstammen. Darin sind hauptsächlich lyrische Werke enthalten. Die wenigen dramatischen bestehen aus Monologen und Dialogen, die als einziges Motiv die Schmerzen der Jungfrau und die "Mutua Lamentazione" der Mutter und des Sohnes Jesu haben. Das Laudario di San Spirito ist nach dem Kirchenkalender geordnet. Von den 96 Werken haben 39 mit denen des Ceccone gemeinsam die Ripresa (d.h. den Refrain), unterscheiden sich aber dadurch, daß alle in der stanza di ballata geschrieben sind. Es sind Werke von Autoren, die in der Kunst wohl bewandert sind, wie es Jacopone war und unter den Toscanern Garzo del Incisa. Die Lauden in Monologform sind an die Jungfrau gerichtet. In allem wird mit Ausnahme der ersten die Ripresa, die lyrisch ist, vom Chor gesungen, die dramatischen Stenzen aber vom Dar-

steller oder von den Darstellern.

Das Laudario von S. Giglio - das zweite, zu dem wir uns nun also hinwenden, - teilt seine 106 Werke stofflich ein in Laude del Signore, della Passione, della Vergine Maria, delli Apostoli, di Santi Martiri, delli Santi Confessori und della Vergine.<sup>1)</sup> Wie sehr sich die dramatische Poesie Perugias und Florenz verbreitete, davon gibt das älteste Zeugnis eine Lauda in der Form "passionale". Es ist einer der zwischen Maria, Jesus und Johannes gewechselten Dreizeiler, in denen man die primitivsten Ansätze des regelrechten italienischen Dramas erkennen kann. In der ersten Strophe erzählt Johannes der Mutter Gottes von Christi Gefangennahme. In der zweiten klagt Maria über den grossen Schmerz, den sie nicht ertragen kann. In der folgenden erzählt ihr Johannes den ganzen Leidensweg. Nun folgt ein Dialog zwischen Jesus und Maria bis zum Lanzenstich des Longinus. Das Werk ist unvollständig. Nur drei Beispiele der Lauda in der Form "pasquale" sind uns nach De Bartholomaeis bekannt:

1. eine Lauda der Assunzione,
2. die Rappresentazione de' Magi und
3. eine Rappresentazione di San Bartolommeo.

Da die Assunzione nur eine einfache toskanische Version der Lauda Perugina ist, und die Magi von unbekannter Herkunft und von den gleichen Ausmaßen wie die andern Lauden Umbriens (47 Stenzen) sind, interessieren wir uns

---

1) Bartoli, I Mss. Italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze, ivi, Carnesecchi, 1879, p.172 (Cod. Magl. II, I, 212), zit. nach De Bartholomaeis.

nur für den *S a n B a r t o l o m m e o*. Um eine *Rappresentazione "pasquale"* zu sein, zählt sie 87 Stenzen, ist also umfangreich genug. Im übrigen ist sie denen Umbriens ähnlich. Aus den Aenderungen am Texte sehen wir, daß wir es mit einem älteren Werke zu tun haben, als man nach der Kopie des 15. Jhdt. glauben möchte. Zweifelsohne war es für das Fest am 24. August bestimmt. Der Stoff ist aus Jakobus de Voragine (*Legenda Aurea*, Kap. CXXI) genommen. Astarte (nach Voragine) will in Indien die Kranken heilen, die zu ihm beten. Da die versprochenen Wunder nicht geschehen, gehen sie zu Berit, einem andern Götzen der Umgebung. Dieser schickt sie zum heiligen Bartholomeus. Sie finden den Apostel, wie er gerade Wunder vollbringt. Vor den König geführt, erklärt er ihm die Geheimnisse der Erlösung und der König läßt sich taufen. Die Priester aber klagen den Wundertäter bei dem Bruder des Königs an, der nun dessen Martyrium verlangt.

Das einzige florentinische Beispiel einer dramatischen *Lauda* in elfsilbigen Sechszeilern ist jenes, das das Ms. Riccard. 1700, des 15. Jhdt., enthält. Es heißt *C o n t r a s t o d i B e l z e b u è S a t a n a s s o*, das aber eher *Discesa al Limbo* heißen sollte.<sup>1)</sup> Zwei Wesen aus der Unterwelt führen bei Beginn der *Rappresentazione* ein Gespräch. Darauf folgt die

---

1) F. Roediger, *Contrasti Antichi, Christo e Satana*, Firenze, alla Libreria Dante, 1887. Zit. nach De Bartholomaeis.

Szene der Patriarchen, die sich nach der Ankunft des Erlösers sehnen; dann öffnen sich unter großem Getöse die Pforten der Unterwelt vor dem triumphierenden Christus, der die großen Geister befreit.

Der Gegenstand ist auch in der *Lauda Perugina* des Karsamstags und in einer der *Devotionen Aquilas* der Bruderschaft von San Tommaso behandelt. Diese *Discesa al Limbo* stellt nicht mehr und nicht weniger als die *Devotionen Aquilas* die mittlere Phase zwischen der *Lauda Umbriens* und der künftigen florentinischen *Rappresentazione Sacra* dar. Ein Teil der florentinischen *Rappresentazioni* umfasst eine Gruppe von *Mirakeln* des Herrn und geht unmittelbar den Erzählungen der *Passion* voran. Die *Laudari Perugias* hatten eine ebensolche Anordnung. Die *Mirakel* rezitierte man während der *Fastenzeit*, den Rest während der *Karwoche*. Jedes *Mirakel* entspricht einem *Evangelium* des Tages und kann gut für sich allein bestehen. Es sind im ganzen 18 *Mirakel*, d.h. 18 alte *Lauden*. Nur die Anordnung wurde geändert, was die ursprüngliche Unabhängigkeit voneinander beweist. Diese *Mirakelsammlung* ist sicher - so nimmt De *Bartholomaeis* an - ein Teil eines uns verlorenen *Florentiner Laudario*, das nach dem römischen Kalender geordnet war wie die *Laudari Perugias*.

Reiches Material über das florentinische Theater strömt uns in der Folge aus der zweiten Hälfte des 15. Jhdt. und aus dem 16. Jhdt. zu. Dadurch, daß

---

schon seit dem 15. Jhdt. eine große Zahl dieser Denkmäler in Druck gegeben wurde, herrschte vielfach unter den Gelehrten die Ansicht, daß das Florentiner Theater das einzige während des Mittelalters war. Wie in Florenz, so waren indessen auch anderswo öffentliche Schauspiele mehr oder weniger theatralischen Charakters in Schwung. Im übrigen ist nach D'Ancona die Florentiner Dramatik, wie jede andere italienische der damaligen Zeit, die Fortsetzung der Dramatik Perugias. Das Florentiner Theater entwickelte sich im Laufe des 14. und im Beginne des 15. Jhdt. Ungefähr von der Mitte des 15. Jhdt. ab gab es in Florenz nur mehr *Rappresentazioni in ottava rima*, d.h. in der Strophenform, in der sich dann die Dramatik in dieser Stadt für immer hielt. Ueber hundert Werke sind uns erhalten, die aber nicht ausschließlich den *Disciplinati* zugeschrieben werden. Außer den alten *Compagnie*, bildeten sich unter der Medizäer Herrschaft noch andere; <sup>1)</sup> Die bekannteste unter allen ist die der *Vangeliste*, der auch die Glieder der Familie der *Medici* angehörten, und die *Rappresentazioni Sacre* aufzuführen pflegten. In dieser Zeit wuchs die Begeisterung für das Theater allgemein in der Stadt. Man führte Schauspiele in Männer- und Frauenklöstern auf, sie wurden in das Programm der Feste aufgenommen, an bestimmten Tagen und in den verschiedenen Stadtvierteln gespielt. G. Vasari fügt bei seiner Aufzählung solcher Feste hinzu, daß das

---

1) D'Ancona, Orig.<sup>2</sup>, I, p. 405.

großartigste jenes von S. Giovanni war, bei dem eine große Prozession durch die Straßen zog. Vornehme Männer bildeten damals Vereine und traten an bestimmten Tagen zusammen. Oft waren sie die Unternehmer von Rappresentazioni, die man dem Publikum zur Unterhaltung bot. Der Mechanismus dieses Theaters wurde bedeutend vervollkommen von Cecca und Filippo Brunelleschi. In den genannten kleinen Vereinen gab es außer Technikern und Architekten auch Literaten und Poeten. Eine Neuheit, die die Florentiner einführten, war, daß sie die Redaktion der Stücke nicht irgend beliebigen ihrer Mitglieder, vielleicht ganz ungebildeten, überließen, sondern, daß sie sie nur gewissen unter den Confratelli anvertrauten. So rief man zu dieser Aufgabe Literaten und Dichter von Beruf. Nun erhielt auch der Text mehr und mehr Bedeutung. Einer Gesamtarbeit oder anonymen Arbeit folgt - mag man sagen - die individuelle Arbeit. Die bekanntesten Autoren waren Feo Belcari, Castellano Castellani und Lorenzo de Medici. Ausser den genannten Männern waren die Bearbeiter nur einfache Ueberarbeiter. Ihre literarischen Gestalten sind, auch wenn sie nicht der Bibel angehören, kalte und farblose Figuren. Sie führten übrigens auch das komische Element ein, aber mit einer Künstlichkeit, die man dabei fast kindlich nennen könnte. Es sind gewisse Kunstgriffe, die sich immer wieder wiederholen. So wurden in ernste Auftritte ohne Notwendigkeit Gasthausszenen mit Spielern und Raufereien eingefügt. Bürger, Handwerker, Bauern treten

auf die Bühne, um ihren Stand zu karikieren. In der *R e s u r r e z i o n e d i L a z z a r o* verhöhnt man den Mittelstand, indem man Doktoren auf der Bühne lateinisch reden läßt, sodaß sie von den Umstehenden nicht verstanden werden. Die Nebenpersonen werden mit florentinischen Namen bezeichnet.

Zweifellos wehte damit ein Hauch zeitge-  
nössischen Lebens im *Dramma Sacro*, der das Publicum erheiterte, es aber allmählich wieder abstumpfte. Andere technische Elemente blieben unberührt; nur einige wenige erfuhren eine weitere Entwicklung. Oft bestand die Ankündigung eines Festes in einem Prolog oder sogar in einer burlesken oder lehrhaften Szene. Zwei oder drei Bürger von Florenz begegnen sich - so ist meist der Verlauf - auf der Straße, und nach einem mehr oder weniger langen Gespräch beschließen sie, das angekündigte Schauspiel zu besuchen. Im Theater, das meist auf den Hügeln von Fiesole stattfand, plaudern sie mit dem "festaiolo", der dasselbe Amt ausübte wie in Rom der *Proveditore* (Festordner). Von ihm erfahren sie kurz den Inhalt, den Zweck und noch manche Einzelheiten über das Stück. Dann beginnt das Schauspiel.

Auch das Leben einer großen Zahl von Heiligen ging in Florenz über die Bretter. Die Handlung beschränkte sich meistens auf irgendein Wunder und so erweiterte sich das in Orvieto geschaffene Repertoire, das den "Miracles par personnages" und den deutschen

---

Mirakelspielen gleichkommt. Die Geschehnisse des alten Testamentes wurden für Schauspiele, die belehrend wirken sollten, verwendet. Berühmt wurde Florenz durch sein reiches biblisches Theater, das durch den Druck im 16. Jhdt. fast überall verbreitet wurde. Als wichtigste Spiele werden immer die folgenden angeführt:

Rappresentazione " de Tempore ".

1. Le Dispute delle virtù.<sup>1)</sup> 40 Stenzen.

2. L'Annunziata, dem Feo Belcari zugeschrieben. Sie hat den Umfang einer dramatischen Lauda; 64 Stenzen ausser zwei lyrischen Lauden und einem Schluß.

3. La Natività<sup>2)</sup>: 32 Stenzen. Die einfachste toskanische Bearbeitung der Geburt Christi. Es fehlt die Ankündigung und der Beschluß des Festes durch einen Prolog.

4. La Natività<sup>3)</sup>: 35 Stenzen, von denen vier zur Ankündigung und eine zum Abschluß des Festes gehören. Mehr als auf die Geburt bezieht sich die Handlung auf die Legende des Oktavian. Die Legende, von Innozenz III. erzählt, kann der Autor direkt von Jacobus de Voragine (Kap. VI) übernommen haben.

5. La Natività<sup>di</sup> Cristo. Von der vorhergehenden Nativita unterschieden, 71 Stenzen mit einer eingeschlo-

---

1) S.R. (mit diesen beiden Buchstaben bezeichne ich von nun ab die Sammlung der Sacre Rappresentazioni, die von D'Ancona gemacht worden ist: Firenze, Lemonnier, 1876, (3 Bd.), p. 167 ff.

2) Cod. Riccard. pred., c 66<sup>b</sup> ff., Cod. Sen. I, III. 33 cit.

3) Cod. Riccard. pred., c 27 ff., Cod. Magliab. F, 3, 488, c 78 f.

ad 1 - 3): zit. nach De Bartholomaeis.

benen lyrischen Lauda.<sup>1)</sup>

6. La Purificazione I.<sup>2)</sup> 41 Stenzen.

7. La Purificazione II.<sup>3)</sup> 69 Stenzen, von denen neun zur Ankündigung gehören.

8. La Disputa al Tempio.<sup>4)</sup> 38 Stenzen. Der Autor lässt im Widerspruch zum Evangelium Jesus unter die Gelehrten im Tempel treten, während noch Josef und Maria anwesend sind.

9. La Conversione della Maddalena.<sup>5)</sup> 181 Stenzen, 1554 zum erstenmal gedruckt. Umfasst die Geschichte der Bekehrung der Sünderin und die der Auferstehung des Lazarus.

10. Lazzaro ricco e Lazzaro povero. Die Parabel (Lukas XVI, 19-31) hatte den Stoff der Laus Evangelii von Perugia für den Donnerstag nach dem zweiten Fastensonntag gebildet. Diese hier ist nicht viel weiter entwickelt als jene. Nur macht sie daraus ein fast modernes Drama.

11. La Cena e Passione von Castellano Castellani<sup>6)</sup> bleibt weit hinter der Passione Abruzzese und der del Gonfalone zurück, nur aus 85 Stenzen bestehend.

12. La Resurrezione, anonym<sup>7)</sup>, ähnlich dem Charakter nach der Passione des Castellani. 107 Stenzen, umfasst

1) S.R. I, p. 191.

2) S.R. I, p. 211.

3) Cod. Magliab. F, 3, 488 pred., c 87 ff)

4) S.R. I, p. 253.

5) S.R. I, p. 255.

6) S.R. I, p. 303.

7) S.R. I, p. 329.

zit. nach  
De Bartholomaeis

Episoden, die anderswo allein behandelt wurden.

Aus dem Ende des 15. Jhdt. oder dem Beginn des 16. Jhdt. haben wir ferner eine Sammlung, die die einzige Darstellung der "Vita Christi" ist.<sup>1)</sup> Fast alles, was in Florenz in den Rappresentazioni "de tempore" geschaffen wurde, fand sich in diesem Werke vereint. Dieses Sammelwerk beginnt mit den Worten: "Incominciano alcuni Misterii della Vita, Morte, Passione, Resurrezione et Miracoli del Salvator del Mondo."

De Batines verzeichnet für Florenz nicht weniger als 43 Rappresentazioni von Heiligenleben, die zwischen dem 15. und 16. Jhdt. in Druck gegeben wurden. Es handelt sich dabei ausschließlich um biblische Gestalten - nicht um spätere Heilige. Scheinbar die drei ältesten beziehen sich auf San Giovanni Battista.

1. Il Commiato di Giovanni Battista da' Genitori.<sup>2)</sup>  
Nur 16 Oktaven von Tommaso Benci.

2. San Giovanni nel Deserto<sup>3)</sup> von Feo Belcari. 29 Stenzen. Stellt die erste Begegnung des Battista mit Jesus bei dessen Rückkehr aus Aegypten dar. (Nach den Meditationes, Kap. XIII.)

3. La Decollazione di San Giovanni Battista.<sup>4)</sup>  
75 Stenzen. Auf die Predigt des Johannes in der Wüste folgt die Taufe Christi, die Zusammenkunft im Hause des

---

1) D'Ancona, Orig. I, p. 171 n.  
Eine kurze Analyse davon gab De Bartholomaeis in den Studi di Filol. Rom., VI, p. 207 ff.,

2) S.R. I, p. 242

3) S.R. I, p. 247

4) Cod. Magliab. cit., c. 97 ff.  
zu 2 - 4) zit. nach De Bartholomaeis.

Herodes bis zur Enthauptung. Die Entwicklung der einzelnen Episoden bleibt hinter den Rappresentazioni über denselben Gegenstand von Aquila und Rom zurück.

Am häufigsten erwähnt ist die Rappresentazione von S. Giovanni e Paolo, wohl wegen des großen Namens <sup>des Verfassers</sup> (der im Titel liegt): San Giovanni e Paolo von Lorenzo de' Medici<sup>1)</sup>: von der Compagnia del nostro S. Giovanni aufgeführt. Einige Knaben spielten mit, darunter auch die Söhne des Magnifico. Die erste Ausgabe war zwischen 1485 und 1490. Es ist eine der ausgedehntesten Rappresentazioni von Heiligen, 143 Oktaven umfassend.

De Batines verzeichnet ferner ca. 20 Rappresentazioni, die Geschichten aus dem alten Testament zum Vorwurf haben. Ihrer fünf verdienten Erwähnung, denn sie scheinen die ältesten zu sein und können mit Rappresentazioni in andern Städten verglichen werden.

1. La creazione del Mondo.<sup>2)</sup> Das Stück hat 74 Stenzen und geht bis zum Tode des Kain.
2. La Festa del Giudicio.<sup>3)</sup> 73 Stenzen.
3. Mosè salvato dalle acque.<sup>4)</sup> 56 Stenzen.
4. Susanna.<sup>5)</sup> Sie hat 44 Stenzen, denen eine Szene von zehn Stenzen vorangeht, wahrscheinlich später als Prolog hinzugefügt. Die früher genannte Susanna von

---

1) S.R. II, p. 235 ff.

2) Cod. Magliab. cit., c. 20 ff.

3) Ibid. c. 66 ff.

4) Cod. Riccard. cit., p. 38 ff.

5) Cod. Magliab. cit., c. 50 ff.

zu 1 - 5) zit. nach De Bartholomaeis.

Aquila ist weiter entwickelt.

5. Abramo e Isacco.<sup>1)</sup> Eine der bekanntesten Darstellungen biblischer Gestalten. Von 1485 an bis heute werden immer wieder Neudrucke gemacht. Die erste Aufführung fand in Florenz 1449 statt. Der Ruf dieses Werkes steht indessen in keinem Verhältnis zum wirklichen Wert.

Die ältesten Rappresentazioni de' Miracoli - das heißt also von heiligen Wundergeschichten nicht biblischer Herkunft - wurden im 15. Jhdt. gedruckt. Die Bibliographien von De Batines und Allaci verzeichnen: Das Wunder Di due Hebrei che si convertirono, Di san Francesco come convertì tre ladroni et fecionsi frati, Del Corpo di Christo, Di Nostra Donna che, per mezzo di un Pellegrino, risuscitò el figliuolo d'un Reche chascava di quel male, Di due Pellegrini che andarono a S. Jacopo di Galizia, Dello Spirito Santo, Di Teofilo che si dette al diavolo.

Andere wurden erst im 16. Jhdt. gedruckt und noch manche weitere sind noch nicht herausgegeben worden. Ihre Quellen sind die Heiligenlegenden, besonders etwa die "Legenda Aurea" von Jacobus de Voragine, die Mirakelsammlungen der Jungfrau und noch manches andere Scriptum. Um die Geschichten bühnenfähig zu machen, nahmen die Bearbeiter die Heiligen-Geschichten vom Anfang bis zum Ende vor, erweiterten sie, so gut sie konnten, führten manches possenhafte Element ein und sie sahen vor allem darauf,

---

1) S.R. I, p. 41 ff. Zit. nach De Bartholomaeis.

die Zuschauer durch Beispiele der göttlichen Macht und der menschlichen Ergebung zu erbauen.

Eine weltliche Geschichte wird in eine fromme umgewandelt in den Rappresentazioni der Heiligen Uliva,<sup>1)</sup> der Stella<sup>2)</sup> und der Rosana.<sup>3)</sup> Die heilige Uliva und Rosana, beide für zwei Tage bestimmt, gehen ins 16. Jhdt. zurück, die Stella in das Ende des 15. Jhdt. Die beiden ersten kamen mit prunkhafter Aufmachung, mit musikalischen Einlagen, mit der Erscheinung mythologischer Gestalten u.s.w. auf die Bühne. Die Quelle der Rosana war dieselbe gedruckte Legende wie die der Rosana Abruzzese.

In Florenz, in Rom und in andern Städten wurde die Art der bildlichen und mimischen Darstellungen weiter ausgebaut im 14. und besonders im 15. Jhdt. Es war das Zeitalter der sogenannten Triumphe, der Carri simbolici, der Canti carnascialeschi, der großen Maskeraden: des Zeitalter der Medici und des Girolamo Savonarola. Am 1. Mai 1304 fand die pantomimische Darstellung des Inferno statt bei dem Eintritt des Kardinals da Prato an der Brücke alla Carraia. Während der Prozessionen wurden Symbole von Heiligen mitgetragen. Bei städtischen Festlichkeiten wurden Wagen, die Apparate mit biblischen oder mythologischen Szenen zogen, durch die Stadt geführt. Die Prozessionen hatten im wesentlichen pantomimischen Charakter und waren wahrscheinlich streckenweise von einem literarischen, rezitierten Text begleitet. Eine genaue Beschreibung der

---

1) S.R., III, p. 235 ff.)

2) S.R., III, p. 317.

3) S.R., III, p. 361.

} zit. nach De Bartholomaeis.

Feste dieser Art liefert uns der russische Bischof Abram di Suzdal in seinem italienischen Reisebuche, in dem er von der Annunziata und Ascensione spricht, die er 1439 in der Kirche del Carmine<sup>1)</sup> sah.

Die spärlichen Denkmäler der weltlichen Dramatik in diesem Zeitraum beweisen, daß die Rappresentazione Sacra so volkstümlichen Charakter annahm, daß ein profanes Theater nicht mehr notwendig war.

1) D'Ancona, Origini<sup>2</sup>, 1, p.364

C) Süditalien (nebst Sizilien).

a) Religiöses Kultdrama (lateinisch) und religiöse Volksdramatik.

Zunächst haben wir an dieser Stelle von der Hafenstadt Bari, zu sprechen. In einer Handschrift des 14. Jhdt. der Kathedrale, die aus dem Jahre 1034 stammt, ist ein Ufficio bewahrt, das aus den drei grundlegenden Gesprächen besteht, die von der ganzen Prosa Victimae Paschali gefolgt sind. Auch hier wird die Zeremonie durch den Bischof vollzogen, welcher sie mit dem Te Deum schliesst.

Nun kommen wir zu einer der schönsten Städte Italiens und der Welt zu Neapel.

Schmerzlich ist der Verlust der Sammlungen der neapolitanischen Feste, von denen das Archiv der grossen Stadt und jene der kleinen Städte Kampaniens sprechen.

Wenden wir uns nach Aquino, das in der Nähe von Monte Casino liegt, um von der Legenda de sancto Tommascio, die ich im Abschnitt B erwähnte, sprechen zu können. Dieser Text ist für uns von Interesse. Stellt er doch nichts Geringeres dar als die Verarbeitung der Legende des hl. Thomas von Aquino (gestorben 1274), des grossen Lehrers der Kirche, und zwar die Dramatisierung seiner Geschichte durch einen Neapolitaner Landsmann des grossen Gelehrten und Heiligen.

Bei unserem unbekanntem Dramaturgen, der Guglielmo da Tocco's Schilderung des Lebens des Thomas

von Aquino folgte, handelte es sich darum, die schematische lateinische Erzählung auszulegen und zu vervollständigen, indem er einen Schauplatz rekonstruierte und ihm Farbe, Bewegung und Leben gab. Seine Szenen sind wahre Bilder: die realistische Wiedergabe des zeitgenössischen Milieu mit der Darstellung des häuslichen Lebens und einiger lokaler Gebräuche. Den Zuschauern werden fürstliche Säle, Burghöfe, Klöster, Knabenschulen, Universitätshörsäle, Zellen der geistlichen Brüder und Gefangenen, der päpstliche und der kaiserliche Hof u.s.w. gezeigt. Die Gespäche spielen oft auf nahe und dem Zuhörerkreis vertraute Gegenden an. Auf der Bühne erscheinen hohe Persönlichkeiten aus der damals jüngsten Geschichte: Friedrich II., Urban IV., Gregor X., Albertus Magnus u.a. Diese sind aber nicht starre Figuren wie jene der biblischen Darstellungen, sondern lebhaft und wahrheitsgetreue Gestalten. Eine Schar von Nebenpersonen aus jedem Stande umgibt sie.

Der kleine Hof von Aquino, dem alten, heute ca. 1240 Einwohner zählenden Städtchen Kampaniens, ist offensichtlich dargestellt. Der Graf, hoch und hehr, thront über einer Menge von Verwandten, Freunden, Vasallen und anderen Leuten. Die bestgelungene Gestalt ist die Gräfin Theodora, die weibliche Hauptfigur des Dramas. Sie bewegt sich in ihren eigenen Zimmern, umgeben von den Huldigungen ihrer Angehörigen und der Dienerschaft. Sie ist mit allen guten Eigenschaften ausgestattet.

---

Ihren Mann spricht sie nach der damaligen Sitte mit "il mio Signore" an. Aber in ihrer mütterlichen Leidenschaft verletzt, wird sie argwöhnisch, stolz, rachsüchtig und nachlässig in der Religionsübung. Damit sind wir schon bei dem Punkte angelangt, wo die konventionelle Person der heiligen Szene einer menschlichen Gestalt weicht. Das Drama umfaßt das ganze Leben des "Dottore", einen Zeitraum von 47 oder 49 Jahren. Eine so ausgedehnte Darstellung konnte man nicht an einem Tag hören. Drei verschiedene Darsteller waren notwendig: ein Kind, ein Jüngling und ein Erwachsener. Alle Szenen konnten nicht auf einmal dargestellt werden, daher brauchte man zum Auf- und Abbauen der Bühnengeräte eine gewisse Zeit. Charakteristisch für den Santo Tommaschio ist die Geschwindigkeit des Szenenwechsels. Die Aufführung wurde auf drei Tage verteilt. Am ersten wurde die Kindheit, am zweiten die Einkleidung des Mönchs, am dritten die Lehrtätigkeit und der Tod des Gelehrten dargestellt. Wahrscheinlich war der 7. März, auf den sein Namensfest fällt, der dritte Aufführungstag.

Heiligenaufführungen für mehrere Tage finden wir auch anderswo. Das Theater fand zweifelsohne in der Kirche di S. Domenico statt. Das Schauspiel beginnt mit einer Art "Prologo in Cielo". Erhöht ist das Paradies dargestellt, in dem S. Domenico, vor dem Throne der Jungfrau knieend, sie bittet, einen Gelehrten zu senden. Die Mutter Gottes stimmt zu und sendet dem Predigerorden einen

Gelehrten aus Aquino. Ein Engel schickt den Eremiten, namens Bono zur Gräfin von Aquino. Er deutet ihr die Geburt eines Sohnes an, den sie Tommaso taufen lassen müsse. Den Keim dieses Prologs bildet nicht nur die biblische Erzählung der Erscheinung Gabriels vor Maria, sondern auch der ersten Paragraphen des Guglielmo da Tocco. Nun folgt die Szene des Eremiten im Schlosse von Aquino, dann die Geburt des heiligen Thomas. Von den zwei Wundern während der Kindheit des Thomas, die die "Biografia" erzählt, lässt der Dramaturg das erste aus. Das erste Wunder, seine Rettung, während ein Blitz in das Schloß einschlug, war wohl für eine Dramatisierung zu schwer zu bearbeiten. Das zweite Wunder, das sich am Meere ereignete, versetzte der Autor in das Innere des Palastes von Aquino, aber er schickte ihm eine Szene, die sich im Himmel abspielte, voraus. Die Mutter Gottes steckt dem Kinde ein kleines Papier zwischen die Finger. Während die Amme das Kind aus den Windeln wickelt, bemerkt sie das Papier, das eine Aufschrift in goldener Schrift trägt. Nachdem die Schrift von dem Kaplan als "Ave Maria" gelesen wird, beginnt er von den Taten, die dieses Wunder von Thomas ahnen lassen, zu sprechen. Plötzlich stürzt die Amme herein, bittet um das Papier, da sonst das Kind sich nicht beruhigen lässt. Dieser Szene musste eine tragikomische folgen. Ein Dämon erscheint dem Kinde im Schlafe, um es zu töten. Durch einen von Gott gesandten Engel wird er noch rechtzeitig daran gehindert. Die Zuschauer sehen,

wie der böse Geist in einen Abgrund gestürzt wird und der Engel siegreich in den Himmel zurückkehrt. Fünf Jahre sind verflossen und die Eltern beraten über die Erziehung, die sie ihrem Sohne geben wollen. Sie beschließen, ihn nach Montecassino zu schicken. Der Priester des Hauses begleitet ihn. Jetzt sieht man Thomas inmitten seiner Mitschüler in einem Saal von Montecassino sitzen. In einer einzigen Lektion werden uns die wunderbaren Geistesgaben des kleinen Thomas gezeigt. Nun ist die Zeit gekommen, ihn nach Neapel auf die Hochschule zu schicken. Nachdem alle Vorbereitungen dazu getroffen worden waren, erhielt er den elterlichen Segen und reiste mit dem Priester Don Giovanni ab. Hier endete der erste Tag.

Der zweite Tag beginnt in dem Augenblicke, in dem Thomas vom Maestro di Filosofia empfangen wird und sich unter seine Kameraden setzt. Es beginnt eine Vorlesung über die "posteriora" des Aristoteles und über die Verschiedenheiten zwischen "Doctrina" und "Disciplina". Ein gewisser Bruder Domenico bewundert die hohe Intelligenz des Thomas und schlägt ihm vor, in den Dominikanerorden einzutreten. Begeistert nimmt Thomas den Vorschlag an. Es folgt die Einkleidung. Als diese Nachricht, die allgemeines Aufsehen erregte, ins Schloß kommt, zeigt die Gräfin eingedenk der Verkündigung des "mistero" Freude. Sie dankt Gott und schickt sich an, nach Neapel zu reisen, um den Sohn "in sanctitate" zu stärken. Als die Fratres

in Neapel davon hören, glauben sie, die Mutter komme, um den Sohn, der ihnen für das Kloster als wertvoller Zuwachs gilt, zu holen. Schnell führen ihn vier Fratres in das Dominikanerkloster nach Rom. Der Prior sagt der Mutter, der Sohn sei nach Rom gerufen worden. Die Gräfin schenkt ihm nicht recht Glauben und schlägt empört die Straße nach Rom ein. Heimlich schickt der Prior einen Boten nach Rom mit dem Auftrage, Thomas nach Paris zu führen. Während die Mutter nach Rom kommt, befindet sich der Sohn bereits auf dem Wege nach Frankreich. Wütend klagt sie die geistlichen Brüder an und schwört, ihnen, ihren Sohn zu entreissen. Sie schickt Boten zu ihren Brüdern, die sehr hohe Staatsstellen bekleiden, damit sie den Kaiser um sein Eingreifen bitten. Friedrich II. stimmt nach einigem Zögern zu, den Thomas aus dem Orden zurückzurufen. Die Brüder der Gräfin treten mit vielen Bewaffneten auf, um Thomas zu suchen. Sie treffen ihn müde, in Begleitung seiner vier Klosterbrüder an einer Quelle sitzend, an. Sie bemächtigen sich seiner und führen ihn in das Vaterhaus. Die Gräfin verachtet die geistlichen Brüder und befiehlt ihrem Sohne, das geistliche Gewand abzustreifen. Aber Thomas wehrt sich heftig dagegen. Die geistlichen Brüder gehen nach Rom, werfen sich zu Füßen des Papstes (Innozenz IV.) und erzählen ihm genau den Vorfall, wobei sie den Kaiser anklagen. Der Kaiser wird vom Papste bedroht. Die vier Fratres kommen vor den Kaiser, der ihnen die Rückkehr des Thomas versprechen muß. Nun sind wir wieder im

Schlosse. Diesesmal tritt eine neue Person auf die Bühne. Die bestürzte Mutter lässt sich durch ihre Tochter vertreten. Die kleine Francesca, die den Bruder weder mit Drohungen, noch mit lieben Worten vom Kloster abhalten kann, sucht schließlich die Mutter. Diese hatte heimlich das Haus verlassen und war unter die Benediktinerschwestern von Santa Maria di Capua gegangen. Nun versuchen die beiden Brüder der Mutter, dem Tommaso das geistliche Gewand abzustreifen. Auch eine Dirne schickt man zu ihm, die er jedoch verjagt. Schließlich müssen sie alle erkennen, daß man gegen Christus nicht kämpfen könne. Thomas, der ins Gefängnis geworfen wurde, erhält von einigen Engeln, die Christus absendete, einen Keuschheitsgürtel, denn Christus sagt, keusch sein könne man nur durch die göttliche Gnade. Während seiner zweijährigen Gefängnishaft hat er die ganze Bibel gelesen und Werke verfasst. Die Gräfin sieht nun auch die Zwecklosigkeit eines jeden Zwanges ein und befreit ihren Sohn aus dem Kerker.

Der dritte Tag umfasst die Ereignisse seit dem Wiedereintritt in das Kloster bis zu seinem Tode. Der Prior von Neapel rät dem Thomas, in die Kolonien zu gehen, einerseits wegen seiner persönlichen Sicherheit, andererseits, um den Albertus Magnus zu hören. Zwei geistliche Brüder begleiten ihn. Albertus Magnus entdeckt durch ein Gespräch mit Thomas dessen "angelico spirito" und dessen Intelligenz "senza fondo". Der König von

Frankreich hört vom weisen Thomas und bittet ihn an seine Tafel. Mit dem Prior kommt Thomas nach Paris. Alle essen, nur er ist in Nachdenken versunken. Plötzlich kommt ihm eine himmlische Erleuchtung und ein Schreiber muß sofort alles, was Thomas sagt, auf einem Papier festhalten.

Thomas ist nun wieder in Neapel. Die Auslegung des Buches von Isaias gelingt ihm, da ihm in der Nacht Petrus und Paulus erscheinen. Wir sind am Hofe des Papstes Urban IV. zu Orvieto. Thomas bringt das Werk *l'Uffizio del Corpus domini*, das er in seinem Auftrag geschrieben hatte. Der Papst findet das Buch ausgezeichnet und trägt ihm die Kardinalswürde an. Christus selbst fragt den Thomas, was er für seine Mühe sich wünsche. Er wünscht sich, die Mutter Gottes inmitten eines Engelchores zu sehen. Gregor X. lädt ihn zu einem Konzil nach Frankreich ein. Auf dem Wege dorthin erkrankt er und muß im Kloster Fossanove einen Aufenthalt nehmen. Ein Stern erscheint über dem Hospiz und Thomas stirbt. Ein Blinder, vor seinem Leichnam knieend, wird sehend, zwei Kranke werden gesund.

Das ist das große Drama, das während des 15. Jhdts. die Dominikaner von Aquila von den *Disciplinati di San Tommaso* zur Ehre ihres eigenen Ordens aufführen ließen. Es ist das größte unter den *Rappresentazioni Santoriali*. Es hat sich aus sich selbst heraus entwickelt wie die alte *Lauda Perugina*, schloß in sich neue Elemente,

