



DIGITAL
HUMANITIES
COOPERATION

Benjamin Krautter, Janis Pagel, Nils Reiter, Marcus Willand

**Titelhelden und Protagonisten –
Interpretierbare Figurenklassifikation in deutschsprachigen
Dramen**

LitLab

Pamphlet #7
November 2018

Benjamin Krautter, Janis Pagel, Nils Reiter, Marcus Willand

Titelhelden und Protagonisten – Interpretierbare Figuren- klassifikation in deutschsprachigen Dramen

Abstract

In den Literaturwissenschaften koexistieren verschiedene Perspektiven auf Protagonisten, Helden oder Hauptfiguren dramatischer Texte, die unterschiedliche Definitionen und Identifikationsstrategien der Figuren veranschlagen. Grundsätzlich lassen sich die meisten dieser Definitionen in ein Set computerlesbarer Figureneigenschaften übersetzen. Figuren, die diesen Merkmalen entsprechen, können dann etwa als Protagonisten des Dramas klassifiziert und von anderen Figuren (wie etwa Nebenfiguren) unterschieden werden. Eine solche Klassifikationsaufgabe ist das zentrale Anliegen des Beitrags. Ein Teilproblem stellt dabei die Erkennung von titelgebenden Figuren dar, die zwar mit der Protagonistenklassifikation verwandt ist, aber eigene Voraussetzungen mit sich bringt. Wir nähern uns beiden Aufgaben zunächst theoretisch und schlagen eine eigene Protagonistendefinition vor, die sich zum Zweck einer automatischen Klassifikation operationalisieren lässt, die aber dennoch bestehende literaturwissenschaftliche Forschung aufgreift und an deren Definitionen anschließt. Ein manueller Annotationsversuch zeigt gleichwohl, dass Definitionen dieser Art nur begrenzt intersubjektivierbar sind. Mithilfe von verschiedenen Features wie Tokenzahl von Figuren, Topic Modeling und Netzwerkmaßen trainieren wir anschließend einen Random Forest Classifier, der Figuren automatisiert in Protagonisten und Nicht-Protagonisten, bzw. Titelfiguren und Nicht-Titelfiguren aufteilt. Die Ergebnisse zeigen, dass Protagonisten und Titelfiguren aufgrund ihrer meist herausgehobenen Stellung im Drama tatsächlich sehr sicher mit einfachen Features zu erkennen sind. Eine abschließende Analyse der Klassifikation einzelner Figuren am Beispiel von *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Maria Stuart* und *Emilia Galotti* schließt an die literaturwissenschaftliche Perspektive an und macht deutlich, dass Machine Learning Modelle interessante Ausgangspunkte für tieferge-

hende Überlegungen zu Protagonisten und Titelfiguren bereithalten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Sie ist in der Zeitschriftendatenbank (ZDB) und im internationalen ISSN-Portal erfasst. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

©2018

ISSN: 2364-5342

Titelhelden und Protagonisten – Interpretierbare Figurenklassifikation in deutschsprachigen Dramen

1 Einleitung

Mit Verweis auf die Polyvalenz literarischer Texte entwirft Steen Jansen Ende der 1960er Jahre eine *Theorie der dramatischen Form*, die unter Zuhilfenahme von Methoden der linguistischen Analyse eine operationale Beschreibung von Dramen anstrebt.¹ So führt Jansen beispielsweise den Begriff der *Situation* ein, die er als „Aufteilung der textuellen Ebene in Teile, die abgeschlossenen Gruppen der szenischen Ebene entsprechen“ auffasst.² Zwei *Situationen* stoßen also dort aufeinander, wo Personen auf- und abtreten oder ein Ortswechsel stattfindet. Ein Jahrzehnt später greift Manfred Pfister auf solch operationale Definitionen zurück, um eine quantitative Abstufung und Einteilung des Figurenpersonals vornehmen zu können. Pfister bemängelt jedoch, dass feinere Abstufungen als die zwischen Haupt- und Nebenfiguren nach bisherigem Forschungsstand nur intuitiv abgeschätzt werden könnten.³ Seit dem vorsichtigen Einzug digitaler Methoden in die Forschungslandschaft der Literaturwissenschaft – etwa als *Computational Literary Studies* –, erlangen auch die strukturalistisch geprägten Thesen Pfisters neue Aufmerksamkeit.⁴ Pfisters Vorstellungen einer quantitativen Einteilung der Dramenfiguren möchten wir an dieser Stelle aufgreifen, indem wir versuchen, die bemessen an ihrer Funktion für die dramatische Handlung wichtigsten Figuren mittels maschineller Lernverfahren automatisch zu klassifizieren. Wir verfolgen dabei einen multidimensionalen Ansatz, der verschiedene Features zusammenführt, u.a. die Bühnenpräsenz der Figuren, Metriken der sozialen Netzwerkanalyse⁵ oder Topic Modeling. Das Problem der Figureneinteilung und -Abstufung als Klassifikationsaufgabe zu benennen, erlaubt es uns,

¹ Jansen, Steen: *Entwurf einer dramatischen Form*. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a.M. 1973 [frz. Original 1968], S. 215–245, hier S. 215–218.

²Ebd., S. 223. Jansen merkt an, dass die *Situation* damit dem entspreche, „was in Stücken des klassischen französischen Theaters im allgemeinen durch die Szene realisiert wird.“

³Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München ¹¹2001 [1977], S. 226f.

⁴Vgl. u.a. Reiter, Nils und Marcus Willand: *What are they talking about? A Systematic Exploration of Theme Identification Methods for Character Speech in Dramatic Texts*. In: Digitale Literaturwissenschaft. DFG Symposium 2017. Hg. von Fotis Jannidis (vsl. 2019), Fischer, Frank u.a.: *To Catch a Protagonist: Quantitative Dominance Relations in German-Language Drama (1730–1930)*. In: Digital Humanities 2018: Conference Abstracts. Mexico-City 2018, S. 193–201 und Murr, Sandra und Florian Barth: *Digital Analysis of the Literary Reception of J.W. von Goethe's „Die Leiden des jungen Werthers“*. In: Digital Humanities 2017: Conference Abstracts. Montréal 2017, S. 540–542.

⁵Für eine umfassende Einführung in die soziale Netzwerkanalyse siehe Trilcke, Peer: *Social Network Analysis (SNA) als Methode einer textempirischen Literaturwissenschaft*. In: Empirie in der Literaturwissenschaft. Hg. von Philip Ajouri, Katja Mellmann und Christoph Rauen. Münster 2013, S. 201–247.

sowohl die Einflussfaktoren der Figurenzuweisung zu prüfen als auch die Ergebnisse transparent zu evaluieren.

1.1 Problemaufriss: Schillers dramatische Heldinnen und Helden⁶

In der Vorrede seines 1783 uraufgeführten Bühnenstücks *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* charakterisiert Friedrich Schiller die titelgebende Figur als *politischen* Helden. Ein solcher, so expliziert Schiller, habe aber spezifische Implikationen für die Bühnendarstellung, die größtenteils auf der Wirkung seines Handelns beruhen würden:

Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, dünkt mich, der *politische Held* in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne seyn, in welchem er den Menschen hintenansezen muß, um der politische Held zu seyn. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Glut einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung herrscht, aber die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen [...].⁷

Ganz bewusst stellt Schiller *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* damit gegen sein Erstlingswerk *Die Räuber* (1781). Denn in dem zwei Jahre später publizierten Drama ersetze das „Opfer der Kunst und Kabale“ das „Opfer einer ausschweifenden Empfindung“,⁸ also der politische Held den „feurige[n] Geist“ bzw. das „feurige Genie“.⁹

Schillers Ausdeutung der Dramenfiguren Fiesko und Karl Moor als verschieden geartete „Helden“ findet auch im innerfiktionalen Kommunikationssystem der Figuren seine Entsprechungen: Karl Moor kritisiert beispielsweise, dass die jüngere Vergangenheit – diskreditiert als vielzitiertes „tintinklecksende[s] Säkulum“ und „schlappe[s] Kastraten-Jahrhundert“¹⁰ – zu nichts im Stande gewesen wäre, als die Heldentaten des Altertums wiederzugeben. Dieses dramatische Ausbuchstabieren poetologischer Heldenkonzeptionen lässt sich auch in anderen Dramen Schillers identifizieren, meist als figurale Zuschreibung, die bestimmte Dramenfiguren explizit als Helden benennen oder diese implizit als solchen markieren. In *Maria Stuart* (1800) etwa charakterisiert die Amme Hannah Kennedy die Titelfigur Maria zu Beginn des fünften Akts als standhafte Heldin von edler Fassung:

⁶Nachfolgend werden wir aus Gründen der besseren Lesbarkeit verallgemeinernd das generische Maskulinum verwenden.

⁷Schiller, Friedrich: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Hg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 4. Weimar 1983, S. 5–121, hier S. 9f. [Hervorhebung im Original].

⁸Ebd., S. 9.

⁹Schiller, Friedrich: *Die Räuber. Ein Schauspiel*. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Hg. von Julius Petersen und Hermann Schneider. Bd. 3. Weimar 1953, S. 1–256, hier S. 14 (V. 11 und 15).

¹⁰Ebd., S. 21 (V. 9).

Melvil! Ihr seid im Irrthum, wenn ihr glaubt,
Die Königin bedürfe unsers Beistands,
Um standhaft in den Tod zu gehn! Sie selber ists,
Die uns das Beispiel edler Fassung giebt.
Seid ohne Furcht! Maria Stuart wird
Als eine Königin und Heldin sterben.¹¹

Mit Pfister wäre hierbei von einem figural expliziten Fremdkommentar zu sprechen, der im Dialog mit Melvil bei gleichzeitiger *absentia* Marias geäußert wird.¹² In *Don Karlos* (1787) wendet sich die Königin hingegen direkt an ihren Stiefsohn Karlos, der noch wenige Verse zuvor seinen verlorenen Heldenmut beklagt:¹³

Beklagenswerther, theurer Karl! Ich fühle –
Ganz fühl' ich sie, die namenlose Pein,
Die jetzt in Ihrem Busen tobt. Unendlich,
Wie Ihre Liebe, ist Ihr Schmerz. Unendlich,
Wie er, ist auch der Ruhm, ihn zu besiegen.
Erringen Sie ihn, junger Held. Der Preis
Ist dieses hohen, starken Kämpfers werth,
Des Jünglings werth, durch dessen Herz die Tugend
So vieler königlicher Ahnen rollt.¹⁴

In *Wallensteins Tod* (1800) ist es ein Selbstkommentar Wallensteins, der seine Charakterisierung als Held expliziert. Er hadert im siebten Auftritt des ersten Akts – „heftig bewegt“,¹⁵ wie die Regieanweisung instruiert – mit seiner eigenen Rolle. Wallenstein will nicht Held der Worte sein, der sich bestenfalls an seinen eigenen Gedanken „erwärmen“ könne:

Zeigt einen Weg mir an, aus diesem Drang,
Hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir,
Den ich vermag zu gehn – Ich kann mich nicht,
Wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer,
An meinem Willen wärmen und Gedanken –
Nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt,
Großthuend sagen: Geh! Ich brauch' dich nicht.

¹¹Schiller, Friedrich: *Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Hg. von Norbert Oellers. Bd. 9/1. Weimar 2010, S. 5–180, hier S. 150 (V. 3375–3380).

¹²Vgl. Pfister: *Das Drama* (2001), S. 251–257.

¹³Vgl. Schiller, Friedrich: *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht*. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Bd. 7/1. Weimar 1974, S. 359–645, hier S. 393 (V. 666–669).

¹⁴Ebd., S. 397 (V. 755–763).

¹⁵Schiller, Friedrich: *Wallenstein. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1800). In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Hg. von Norbert Oellers. Bd. 8/2. Weimar 2010, S. 9–151, hier S. 26.

Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet;
Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheu'n,
Den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden;¹⁶

Die angeführten Beispiele der innerdramatischen Reflexion von Heldenkonzepten veranschaulichen, dass sie einen poetologischen Baustein der Dramen Schillers darstellen – ganz unabhängig von ihrer konkreten Ausformulierung. Doch warum werden diese Figuren als Helden wahrgenommen? Was zeichnet sie, etwa mit Blick auf ihre Handlungsrelevanz, aus? Was unterscheidet sie von anderen (Haupt-)Figuren?¹⁷ Die von der Forschung immer wieder monierte Begriffsvielfalt in der literaturwissenschaftlichen Debatte des Heldenkonzepts hilft für diese Fragen tatsächlich nur eingeschränkt weiter. „Man spricht vom ‚Helden‘ eines literarischen Werkes, wenn man die jeweilige Hauptfigur, den Protagonisten bezeichnen will und passt sich damit der eingebürgerten Sprachkonventionen an, die einen neutralen, wertfreien Gebrauch des Wortes erlaubt“,¹⁸ beschreibt Bettina Plett die literaturwissenschaftlichen Konventionen in ihrer Monografie *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*. Bereits in dieser knappen Einordnung wird die Verschränkung und Durchmischung verschiedener Begrifflichkeiten offenkundig: Held, Protagonist und Hauptfigur erscheinen fast wechselseitig austauschbar. Noch deutlicher wird dies in Pletts Zusatz, dass es sich lediglich um einen „vermeintlich neutral[en] und wertfrei[en]“ Gebrauch handle.¹⁹ Denn dem Helden werde stets der Antiheld gegenübergestellt, der positive Held vom negativen unterschieden und zwischen starken, mittleren und schwachen Charakteren unterschieden: „[A]ll diesen Umschreibungen ist gemeinsam, dass ihnen kein einheitliches Begriffsverständnis, geschweige eine übergreifende, als konsensfähig betrachtete Definition zugrunde liegt [...]“²⁰

¹⁶Ebd. (V. 521–530).

¹⁷Vgl. hierzu die Heldenkonzeption von Steffen Martus, der den Helden nicht als den Protagonisten der Handlung, sondern als „kulturell spezifisches Paradigma“, als liminale Figur, auffasst: „Der Held trägt letztlich menschliche Züge und bleibt an die Normalität gebunden. Zugleich transzendiert er die durchschnittlichen Fähigkeiten und dies bisweilen ins Übermenschliche, Göttliche. In diesem Spannungsverhältnis kombiniert der Held oftmals Aktion und Passion.“ Martus, Steffen: *Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J. E. Schlegels „Canut“*. In: Politik – Ethik – Poetik. Diskurse und Medien frühneuzetlichen Wissens. Hg. von Torsten Burkard u.a. Berlin 2011, S. 15–42, hier S. 15. Vgl. auch S. 33.

¹⁸Plett, Bettina: *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*. Paderborn u.a. 2002, S. 21. Vgl. auch Immer, Nikolas: *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*. Heidelberg 2008, S. 4. Immer konstatiert vor allem für das 20. und 21. Jahrhundert ein Aufweichen des Heldenbegriffs, das sich in der „Vielgestaltigkeit“ des modernen Helden zeige.

¹⁹Plett: *Problematische Naturen?* (2002), S. 21.

²⁰Ebd., S. 21f.

1.2 Vorgehen

Da es einer konsensfähigen Definition und Differenzierung von Helden, Hauptfiguren und Protagonisten mangelt, wollen wir in einem ersten Schritt die für uns relevanten literaturwissenschaftlichen Forschungspositionen aufgreifen und skizzieren (**2 „Helden- und Protagonistenkonzeptionen im Vergleich“**). Die in der Dramen- und Poetologiegeschichte grassierenden Helden- und Protagonistenkonzepte können dabei aber nur in einer Auswahl behandelt werden. Diese vorangestellte Begriffsarbeit ist zentral für das eigentliche Vorhaben, das anschließt. In seinem strukturalistisch geprägten Standardwerk zum Drama prägt Manfred Pfister die Terminologie der „quantitative[n] Dominanzrelationen“.²¹ Gemeint sind damit quantitativ erfassbare Kriterien, die eine Einteilung und Abstufung des Bühnenpersonals ermöglichen, wodurch bspw. Haupt- von Nebenfiguren schon quantitativ unterschieden werden könnten. Pfister nennt dafür zwei Kriterien, die sich jedoch weder gegenseitig ergänzen, noch mit der Bedeutung für die Handlungsentwicklung einer Figur übereinstimmen müssten: zum einen die „Dauer der Bühnenpräsenz einer Figur“,²² zum anderen den Anteil der Figurenrede am Haupttext.²³ Feingliedrigeren Abstufungen fehle es aber noch an einer differenzierten Handlungsgrammatik, die auch funktionale Relationen wie Korrespondenzbezüge oder aktive Handlungsschritte zu operationalisieren im Stande sei,²⁴ weshalb die beiden genannten Kriterien keine absolute Zuverlässigkeit für die Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren garantieren könnten. Feiner justierte Abstufungen, etwa die zwischen „Episoden-“ und „Nebenfiguren“, könnten nur intuitiv abgeschätzt, nicht aber operational bestimmt werden. Pfister wirbt also letztlich für einen multidimensionalen Ansatz, um die Relationen des Dramenpersonals exakter ausformulieren zu können. Wie genau dieser auszusehen habe, lässt Pfister mangels einer zufriedenstellend operationalisierbaren Handlungsgrammatik gleichwohl offen.

²¹Pfister: *Das Drama* (2001), S. 226.

²²Ebd. Weniger vorsichtig formuliert Franziska Schöckler: „Aussagekräftig ist neben der Anzahl der Figuren ihre Auftrittsfrequenz, die ausgezählt werden kann und über den Status als Haupt- oder Nebenfigur entscheidet. Wichtig sind zudem die Bezüge zwischen den Figuren, wer also mit wem wie häufig in Kontakt tritt – auch diese Verteilung lässt sich mathematisch erfassen.“ Damit reduziert sie die Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren auf nur noch ein quantitatives Maß: die Auftrittsfrequenz. Schöckler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart u.a. 2012, S. 93.

²³Ähnlich formuliert bereits zuvor Jansen: „Die Länge der Anwesenheit einer Person kann an der Anzahl von Situationen gemessen werden, in denen sie auftritt, aber auch an der ‚Menge ihrer Reden‘.“ Jansen: *Entwurf einer dramatischen Form* (1973), S. 225.

²⁴Vgl. Pfister: *Das Drama* (2001), S. 227, 406. Als Beispiel für eine zwar operationale aber zu wenig differenzierte Typologie handlungsfunktionaler Bedeutung führt Pfister Jansens *Entwurf einer Theorie der dramatischen Form* an. Jansen unterscheidet zwischen verschiedenen Figurentypen, die er anhand ihrer „Anwesenheit“ auf der Bühne klassifiziert: Er nennt [1] Figuren, die mehrfach auftreten und dabei nicht an andere Figuren oder Figurengruppen gebunden sind, [2] Figuren, die mehrfach auftreten, aber immer in Anwesenheit zumindest einer anderen Figur, [3] Figuren, die mehrfach auftreten, die aber die Anwesenheit einer bestimmten anderen Figur voraussetzen, und [4] Figuren, die nicht mehrfach auftreten. Vgl. Jansen: *Entwurf einer Theorie der dramatischen Form* (1973), S. 225f.

An diese Idee einer zugleich quantitativen und multidimensionalen Einteilung des dramatischen Personals versuchen wir im Folgenden mittels differenzierter digitaler Analysen auf innovative Weise anzuschließen. Überlegungen der strukturanalytischen Methode lassen sich dadurch, so hoffen wir, aufarbeiten und überprüfen. Indem wir die Einteilung des Personals als Klassifikationsaufgabe fassen, können wir den Einfluss des Experimentaufbaus genau nachvollziehen. Zum Setup der Experimente gehören beispielsweise verschiedene (annotierte) Datensätze, die Dramen unterschiedlicher literarischer Epochen und Gattungen beinhalten, aber auch die spezifische Auswahl der Features, die das Modell für die Klassifikation heranzieht. Die Klassifikation erlaubt es zudem, die Ergebnisse zu evaluieren. **(3 „Methoden und Experimente“)**. Auf diese Weise hoffen wir, neue Einsichten in die Figurenmodellierung dramatischer Texte zu erlangen. Abschließend wollen wir beispielhaft einige Dramen und ihr Bühnenpersonal genauer betrachten, um von den Klassifikationsergebnissen Verbindungslinien zu einzelnen Figuren und deren Handlungsfunktion zu ziehen **(4 „Analyse einzelner Figuren“)**.

2 Helden- und Protagonistenkonzeptionen im Vergleich

Die in diesem Abschnitt präsentierte historische Skizze soll einen Einblick in die poetologische Entwicklung der Helden- und Protagonistenkonzeptionen insb. im 18. Jahrhundert geben. Beginnen möchten wir gewissermaßen ganz am Anfang mit der Tragödientheorie von Aristoteles. Sie bildet für die deutsche Schaubühne gerade im 18. Jahrhundert einen zentralen Bezugspunkt und prägt zugleich das Verständnis wie auch die Ausdifferenzierung des Heldenbegriffs. Seine in Teilen zugleich deskriptive – Aristoteles greift in seinen Beispielen und Erläuterungen auf Stücke und Epen von Sophokles, Euripides, Homer, Aischylos u.a. zurück –²⁵ wie auch normative *Poetik* erlangte vor allem in der französischen Frühklassik dichtungstheoretische Relevanz,²⁶ indem sie das begriffliche Repertoire für zeitgenössische Theaterstücke beisteuerte.²⁷ Mit zeitlichem Abstand übersetzten und rezipierten auch deutschsprachige Dichter und Theatertheoretiker Aristoteles *Poetik*, wodurch eigenständige (norm-)poetologische

²⁵Vgl. zur Kontextualisierung Aristoteles' antiker Bezüge und der Theoriesgeschichte der *Poetik* auch die jüngst erschienene literaturtheoretische Einführung von Achim Geisenhanslüke. Geisenhanslüke, Achim: *Poetik. Eine literaturhistorische Einführung*. Bielefeld 2018, insbes. S. 39–42.

²⁶Vgl. Luserke, Matthias: *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*. Stuttgart und Weimar 1995, S. 81. Manfred Fuhrmann erkennt in der *Poetik* eine „vornehmlich [...] beschreibende Untersuchung.“ Fuhrmann, Manfred: *Nachwort*. In: Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 [1982], S. 144–178, hier S. 167. Als normative Autorität galt die *Poetik* den italienischen Poetikern des 16. und 17. Jahrhunderts. Für das deutsche Theater wird die *Poetik* im 18. Jahrhundert zur wichtigsten Referenz für die Tragödienlehre. Johann Christoph Gottsched etwa erkenne in ihr eine normative Dichtungstheorie, auf Basis derer neue, regelgeleitete Poetiken Legitimation fänden. Vgl. Alt, Peter-André: *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*. Tübingen u.a. 1994, S. 14–17.

²⁷Vgl. Fuhrmann: *Nachwort* (1994), S. 175.

Schriften, etwa Johann Christoph Gottscheds *Critische Dichtkunst*, Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgische Dramaturgie* oder Johann Elias Schlegels *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* entstanden.

Im 6. Kapitel der *Poetik* definiert Aristoteles die Tragödie als „Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung[...], die Jammern und Schaudern hervorruft“.²⁸ In Abgrenzung zur Komödie beschränke sich die Nachahmung jedoch auf gute Menschen.²⁹ Die Affekte Jammern und Schaudern (*eleos* und *phobos*),³⁰ auf die die Tragödie gemäß Aristoteles abzielt, sind eng an die Dramenfiguren geknüpft. „Die Wirkungen des Wortes“, so urteilt Manfred Fuhrmann, habe Aristoteles „bei der Tragödie an das Modell vom Helden [gebunden], der durch einen Fehler ins Unglück gerät“.³¹ Vom Handlungsrahmen ausgehend dringe Aristoteles also „bis ins Zentrum der Sache, bis zum tragischen Helden, vor“.³² Die tragischen Ereignisse, ausgelöst durch das Handeln des Helden, müssten Jammern und Schaudern nicht nur selbst enthalten, sondern ebenso hervorrufen.³³ Vielfach wird dieser fehlerbehaftete Held als ‚mittlerer Held‘ oder ‚gemischter Charakter‘ rezipiert, der keinen der beiden Extrempunkte besetze, also weder von makelloser moralischer Unschuld ist, noch als eindeutiger Schurke zu identifizieren wäre.³⁴ Aristoteles selbst nutzt für seine Heldencharakterisierung das Ausschlussverfahren, knüpft den Charakter des Helden dabei aber immer an die Wirkung des Handlungsumschlags: Zu zeigen, wie makellose Helden vom Glück ins Unglück stürzen, sei beispielsweise schlicht „abscheulich“ und rufe deshalb weder Jammern noch Schaudern als Affekt hervor. Auch umgekehrt dürfe nicht gezeigt werden, wie „Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben“.³⁵ Übrig bleibe demgemäß ein Held,

²⁸Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 [1982], S. 19.

²⁹Vgl. ebd., S. 17.

³⁰Aristoteles‘ „Apologie des tragischen Affekts“ ist in der Moderne bekanntermaßen kontrovers diskutiert und interpretiert worden, wobei es nicht nur um die Begriffsschärfe der von Lessing eingeführten Übersetzung ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ geht, sondern auch um die affektive Konzeption der kathartischen Wirkungsabsicht allgemein. Seggern, Hans von: [Art.] *Katharsis*. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Hg. von Achim Trebek, S. 192. Für einen kursorischen Überblick der Diskussion vgl. Zelle, Carsten: [Art.] *Katharsis*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 2007, S. 249–252.

³¹Fuhrmann: *Nachwort* (1994), S. 164.

³²Ebd., S. 149.

³³Dieser Umstand wurde in verschiedene Richtungen gedeutet. Die Reinigung von Jammern und Schaudern kann sich einerseits in erster Linie auf das Publikum, andererseits aber auch auf die Dramenfiguren beziehen. Vgl. Greiner, Bernhard: *Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘. Schillers Tragödienentwurf jenseits des ‚Pathetischerhabenen‘ in ‚Maria Stuart‘*. In: Friedrich Schiller. Dramen. Neue Wege der Forschung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui. Darmstadt 2009, S. 135–156, hier S. 136.

³⁴Vgl. etwa Jeking, Benedikt: *Dramenanalyse. Eine Einführung*. Berlin 2015, S. 35 oder Schöckler: *Einführung in die Dramenanalyse* (2012), S. 24. Die Neubewertung des Helden als „ständisch und moralisch durchschnittlich“ knüpft Bernhard Asmuth an Lessing. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart und Weimar 2009, S. 95. Albert Meier sieht im ‚mittleren Helden‘ zudem die Auflösung der moralischen „Kontrastierung von Gut und Böse“. Meier, Albert: *Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers ‚Die Verschwörung des Fiesko zu Genau‘*. In: Friedrich Schiller. Dramen. Neue Wege der Forschung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui. Darmstadt 2009, S. 35–55, hier S. 37.

³⁵Aristoteles: *Poetik* (1994), S. 39.

der zwischen den [...] Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehler – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.³⁶

Um die intendierte Wirkung der Tragödie beim Publikum zu evozieren, müsse der Held also dem Zuschauer bis zu einem bestimmten Maß ähneln. Diese Ähnlichkeit sei „oberstes Regulativ“,³⁷ betont Fuhrmann. Nur dadurch erhalte der Held eine identifikationsstiftende Rolle, die es dem Zuschauer erlaube, Jammern und Schaudern zu empfinden. Da die Tragödie aber bessere Menschen nachzuahmen suche, als sie die wirkliche Welt kennt – die Figuren müssten etwa auch dann rechtschaffen dargestellt werden, wenn sie durch Charakterfehler gekennzeichnet sind –, ist just dieser Fehler des Helden maßgeblich für den Identifikationsmoment zwischen Zuschauer und Theaterfigur.³⁸

Der Held im aristotelischen Sinne unterliegt also einem Regelset, das letztlich nur wenige Punkte umfasst und auf der reflektierenden Beschreibung zeitgenössischer antiker Tragödien fußt: Es ist der explizit tragische Held, der trotz seines guten Charakters dem Postulat der Wahrscheinlichkeit folgend durch einen Fehler (*hamartia*) ins Unglück stürzt.³⁹ Punktuell überlappt diese Vorstellung mit dem altgriechischen Verständnis von Protagonisten: Dieser Begriff entstammt dem griechischen *protagonistes*, dem ersten Kämpfer, und bezeichnet den ersten Schauspieler im altgriechischen Drama (entsprechend bezeichnen „Deuteragonist“ und „Tritagonist“ den zweiten und dritten Schauspieler).⁴⁰ Heutzutage wird ‚Protagonist‘ überwiegend als wertneutrale Beschreibung der Hauptfigur einer litera-

³⁶Ebd. Kapitel 7, 11 und 14 der *Poetik* machen indes deutlich, dass nicht nur ein Handlungsumschlag von Glück in Unglück, sondern auch der umgekehrte Fall Berechtigung hat. Auf daraus resultierende Implikationen für den Helden und dessen Fehler geht Aristoteles nicht ein. Vgl. ebd., S. 27, 35–37, 43–45. Fuhrmann betont, dass es sich bei diesem Fehler um eine „Irrung“ handle, nicht aber um eine „moralische Unzulänglichkeit“ oder einen „schlechten Charakter“. Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*. Düsseldorf und Zürich ²2003 [1992], S. 42.

³⁷Fuhrmann: *Nachwort* (1994), S. 170.

³⁸Vgl. Aristoteles: *Poetik* (1994), S. 9, 41 und 49. Aristoteles vergleicht die Tragödiendichter dabei mit Porträtmalern, die zwar die individuellen Züge den zu porträtierenden Menschen ähnlich, aber eben auch besser gestalten würden. Mit Verweis auf Johann Gottlob Benjamin Pfeil und Christian Heinrich Schmid konstatiert Peter-André Alt hingegen, dass die „Heroen der klassizistischen Tragödie“ für das Publikum weitaus ungreifbarer wären als die Figuren des bürgerlichen Trauerspiels. Alt: *Tragödie der Aufklärung* (1994), S. 167f.

³⁹Unwahrscheinlich, weil nicht angemessen, wäre etwa eine zu tapfer dargestellte Frau. Vgl. Aristoteles: *Poetik* (1994), S. 47.

⁴⁰Vgl. Wulff, Hans Jürgen: *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß*. In: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch. Hg. von Hans Krah und Claus-Michael Ort. Kiel 2002, S. 431–448, hier S. 443. Vgl. auch Platz-Waury, Elke: [Art.] *Figurenkonstellation*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar u.a. Berlin und New York 2007 [1997], S. 591–593, hier S. 592.

rischen Handlung aufgefasst,⁴¹ womit eine beschreibungssprachliche Unterscheidung von dem zumeist moralisch-wertenden Begriff ‚Held‘ intendiert ist. Gegenspieler des Protagonisten ist der Antagonist, wobei es je nach Handlungsziel auch mehrere Antagonisten geben kann.⁴² Der Rang eines Protagonisten für den einzelnen literarischen Text oder die Bühne scheint mit der des aristotelischen Helden vergleichbar zu sein. Hans Jürgen Wulff erläutert etwa, dass der „Protagonist [...] auf der Skala der Relevanz der Figuren eine Extremposition“ einnehme, wobei „[a]lle anderen Figuren [...] gegen seinen textuellen Rang zurück[treten]“. ⁴³ Die Festlegung auf einen ersten Schauspieler, also genau einen Protagonisten, kongruiert dementsprechend mit der Vorstellung des einen fehlerbehafteten Helden, der ins Unglück stürzt. Die Auszeichnung als Protagonist ist hierbei jedoch wertneutral, die als Held einer antiken Tragödie ausdrücklich nicht. Von einer Heldenfigur im Drama zu sprechen ist somit zumindest doppeldeutig.⁴⁴ Analog zum Protagonisten kann sie als ‚erste Person‘ eine wertneutrale inhaltliche Kategorie repräsentieren. Die Figur wird dann unabhängig von ihrer sozialen Herkunft, ihrem Geschlecht und ihren Wesenszügen als Hauptfigur und -rolle eines Dramas rezipiert, die in dessen Handlungsmittelpunkt steht.⁴⁵ Auch andere Sprachen kennen eine solch formale und wertneutrale Verwendung des Helden-Begriffs: John Anthony Cuddon definiert Helden als „principal male and female characters in a work of literature. In criticism the terms carry no connotations of virtuosness or honour. An evil man and a wicked woman might be the central characters, like Macbeth and Lady Macbeth.“⁴⁶ Die Heldenfigur kann jedoch auch wertend aufgefasst werden; als heldenhafter Charakter, der akzeptierte Werte und Tugenden vertritt und zugleich aktionale Größe ist und bleibt.⁴⁷ Plett spricht hierbei von einer „dem Terminus ‚Held‘ innewohnende[n] Zwiespältigkeit“, ⁴⁸ da der vorgeblich neutralen Begriffsverwendung – Protagonisten könnten selbst dann nahezu unhinterfragt als Helden ausgezeichnet werden, wenn ihnen nichts ‚heldenhaftes‘ anhaftet – der allgemeine Wortsinn „mit seinen tiefreichenden mythologischen, historischen, religiösen, psychologischen und sozialen Implikationen“ entgegenstehe.⁴⁹

⁴¹Vgl. Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin 2004, S. 90 und 104. Jannidis nennt die Teilhabe der Figuren an der Handlung als entscheidendes Kriterium für die Unterscheidung zwischen Protagonisten und Hintergrundfiguren.

⁴²Vgl. Platz-Waury: [Art.] *Figurenkonstellation* (2007), S. 591.

⁴³Wulff: *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist* (2009), S. 443.

⁴⁴Vgl. Jannidis: *Figur und Person* (2004), S. 105.

⁴⁵Vgl. Wilpert, Gero von: [Art.] *Held*. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989, S. 365–366. Gegen diese Vorstellung opponiert Elke Platz-Waury. Sie erkennt im Helden noch immer keine vollkommen wertneutrale Kategorie. Noch verstärkt gelte das für die Heldin. Vgl. Platz-Waury: [Art.] *Figurenkonstellation* (2007), S. 591. Hierzu und zur Unterscheidung von Hauptfigur und Heros ausführlicher Immer: *Der inszenierte Held* (2008), S. 50–58.

⁴⁶Cuddon, John Anthony: [Art.] *Hero and Heroine*. In: Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. ⁵2014 [1977], S. 329.

⁴⁷Vgl. Wulff: *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist* (2009), S. 432–434.

⁴⁸Plett: *Problematische Naturen?* (2002), S. 10.

⁴⁹Ebd.

Eine gewisse Austauschbarkeit der Konzepte, die zugleich eine mangelnde Trennschärfe im Umgang mit den Begriffen nahe legt, zeigt sich auch in ihrer literaturwissenschaftlichen Verwendung: Held und Protagonist werden nicht selten synonym genutzt, der wertneutral verstandene Protagonist wird zur Heldenfigur, die bestimmte Werte voraussetzt, und umgekehrt.⁵⁰

2.1 Helden im 18. Jahrhundert

Wie unterschiedlich jedoch die wertenden Eigenschaften und Charakterzüge von Helden angelegt und aufgefasst werden können, zeigt ein Blick auf die Rezeption der aristotelischen *Poetik* im 18. Jahrhundert. Als Beispiel dient hierbei die häufig unter dem Begriff Ständeklausel diskutierte soziale Herkunft des dramatischen Helden, die bei Aristoteles selbst nur vage ausformuliert ist. Zwar könnten sich Helden sowohl an Ansehen als auch Glück erfreuen und durch ihren „sozialen Status“ hervorragen,⁵¹ offen bliebe allerdings, ob damit zugleich auf die soziale Herkunft der Helden oder bloß ihre moralischen Werte referiert würde.⁵² Dessen ungeachtet betrachteten die Frühaufklärer die Ständeklausel als „absolut verbindlich“, wie Peter-André Alt formuliert:⁵³ „Daß die Tragödie hohes Personal – [...] ‚Helden und Könige‘ –, die Komödie aber Figuren niedrigen Standes – ‚Privatpersonen‘ – vorzuführen habe, bleibt bis tief ins 18. Jahrhundert hinein ein ehernes Gesetz der Dichtungstheorie.“⁵⁴ Um seine Aussage zu stützen, zieht Alt u.a. Gottscheds *Critische Dichtkunst* heran. Gottsched bezieht sich im *Von Tragödien und Trauerspielen* benannten 10. Kapitel explizit auf Aristoteles, wenn er schreibt:

Bey den Griechen war also, selbst dem Urtheile des Aristoteles, die Tragödie zu ihrer Vollkommenheit gebracht [...]: weil sie zu ihrer Absicht hatte, durch die Unglücksfälle der Großen, Traurigkeit, Schrecken, Mitleiden und Bewunderung bey den Zuschauern zu erwecken. [...] Der Poet will also durch die Fabeln Wahrheiten lehren, und die Zuschauer, durch den Anblick solcher schweren Fälle der Großen dieser Welt, zu ihren eigenen Trübsalen vorbereiten. Z.E. Oedipus, eins der berühmtesten Trauerspiele des Sophokles, stellt das klägliche Ende vor, welches dieser thebanische König um seiner abscheulichen Thaten halber, genommen; wiewohl er fast ohne seine Schuld darein gefallen war.⁵⁵

⁵⁰Beispielhaft dafür: „Allein ein bürgerlicher Held mit Fehlern stellt sicher, daß das Trauerspiel seinen moralischen Zweck umsetzt. Die aristotelische ‚hamartia‘ wird damit durch eine Standesbestimmung ergänzt, die die tragische Wirkung optimieren soll, indem sie die nötige Ähnlichkeit zwischen tragischem Protagonisten und Theaterpublikum garantiert.“ Alt: *Tragödie der Aufklärung* (1994), S. 168.

⁵¹Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike* (2003), S. 43.

⁵²Vgl. Aristoteles: *Poetik* (1994), S. 39 und Alt: *Tragödie der Aufklärung* (1994), S. 162f. Die Positionen von Fuhrmann und Alt sind an dieser Stelle nicht vollkommen deckungsgleich. Während Fuhrmann in der *Poetik* zumindest die Anlage für eine Ständeklausel erkennt – etwa in der bevorzugten sozialen Stellung des Helden – und einen Zusammenhang zur ‚Fallhöhe‘ des Helden herstellt, sieht Alt die Ständeklausel erst bei den Grammatikern der Spätantike ausformuliert. Vgl. Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike* (2003), S. 40–44.

⁵³Alt: *Tragödie der Aufklärung* (1994), S. 165.

⁵⁴Ebd., S. 164.

⁵⁵Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst: Anderer Besonderer Theil*. In: Ders.:

Die Referenz auf die „Großen dieser Welt“ reicht Alt aus, um in Gottscheds Poetik eine verbindliche Ständeklausel zu identifizieren. Das von Gottsched angeführte Beispiel – Sophokles‘ *König Ödipus* – nutzt indes auch Aristoteles mehrfach, um seine Ausführungen exemplarisch zu veranschaulichen: Etwa als Muster für einen hervorragenden Mann, der sowohl Ansehen als auch Glück genießt und zugleich einem der wenigen Geschlechtern entstammt, die überhaupt für die Stoffe der besten Tragödien geeignet seien.⁵⁶ In der Vorrede seines Trauerspiels *Sterbender Cato* variiert Gottsched die „Größe“ des Helden, die ‚Fallhöhe‘ wird durch Catos Tugendhaftigkeit erzeugt: „Aber eben dadurch ist Cato ein regelmäßiger Held zur Tragödie geworden, daß er sehr tugendhaft gewesen [. . .]. Man bewundert, man liebet und ehret ihn. Man wünschet ihm daher auch einen glücklichen Ausgang seiner Sachen.“⁵⁷

Wir wollen an dieser Stelle nicht den von Alt referierten Forschungskonsens relativieren. Die Ständeklausel ist von großer Bedeutung für die Dramen der Frühaufklärung.⁵⁸ Neben Gottsched führt er mit Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitinger und Christoph Martin Wieland weitere Theoretiker der Zeit an, die „wenig Zweifel daran [lassen], daß die Tragödie des hohen Personals bedarf“.⁵⁹ So hebt Bodmer insbesondere den Unterschied zwischen Tragödien- und Komödienpersonal hervor:

Diese Empfindungen, welche die Tragödie aufwecken sollte, müßten ferner, zum Unterschied der Comödie, ihren Einfluß auf das Leben und die Aufführungen in politischen Landes-Angelegenheiten haben, so wie diese ihr Auge auf das Verhalten und den Wandel im Privatleben, zwischen sonderbaren Personen, richtet.⁶⁰

Auch Gottsched wird an anderer Stelle expliziter, wenn er wiederum mit Rekurs auf König Ödipus konstatiert: „Er ist ein solcher Prinz, als die Fabel erfordert [. . .].“⁶¹ Vielmehr soll sichtbar werden, dass die Eigenschaften und Charakteristika eines dramatischen Helden einerseits immer historisch gebunden und dementsprechend variabel sind, andererseits sogar dasselbe Heldengeschlecht und das identische

Ausgewählte Werke. Bd. 6/2. Hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin und New York 1973 [1742], S. 312. Aristoteles‘ Beobachtung, Helden müssten eine Zwischenposition einnehmen, interpretiert Gottsched um und postuliert, dass Helden „weder recht schlimm, noch recht gut [zu] seyn“ hätten. Ebd., S. 312f.

⁵⁶Vgl. Aristoteles: *Poetik* (1994), S. 39–41 und 47.

⁵⁷Gottsched, Johann Christoph: *Vorrede. Sterbender Cato*. Hg. von Horst Steinmetz. Bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart 2002 [1732], S. 5–18, hier S. 17.

⁵⁸Vgl. Rösch, Gertrud M.: [Art.] *Ständeklausel*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hg. von Jan-Dirk Müller u.a. Berlin und New York 2007 [1997], S. 494–496, hier S. 495. Dennoch verliere die „positive Bewertung des Helden in der Aufklärung an selbstverständlicher Geltung.“ Martus: *Transformation des Heroismus* (2011), S. 15.

⁵⁹Alt: *Tragödie der Aufklärung* (1994), S. 165.

⁶⁰Bodmer, Johann Jacob: *Critische Betrachtung über die poetischen Gemälde der Dichter*. Zürich und Leipzig 1741, S. 432.

⁶¹Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Zweiter Theil* (1973), S. 318. Vgl. dazu auch Gottscheds Gattungsdifferenzierung Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst: Erster Allgemeiner Theil*. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 6/1. Hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin und New York 1973 [1742], S. 216f.

Dramenpersonal für unterschiedliche Schlüsse herangezogen werden kann, die „Größe“ des Helden also durchaus Auslegungsspielraum lässt.

Nicht ganz 20 Jahre nach Gottsched spricht sich Johann Elias Schlegel in seinen Gedanken zur *Aufnahme des dänischen Theaters* für ein Nebeneinander verschiedener dramatischer Formen aus. Stücke mit Personal aus niedrigem, mittlerem und hohem Stand sollten gleichermaßen Teil der Schaubühne sein und für das Publikum eine Durchlässigkeit nach oben garantieren.⁶² Die Tragödie bleibt aber auch bei ihm in letzter Instanz noch immer den „Handlungen hoher Personen, welche die Leidenschaften erregen“ vorbehalten.⁶³ Anders urteilt dann Johann Gottlob Benjamin Pfeil in dem 1755 anonym veröffentlichten Aufsatz *Vom Bürgerlichen Trauerspiele*.⁶⁴ Neben das heroische stellt Pfeil das bürgerliche Trauerspiel als eine weitere Gattung der Schaubühne.⁶⁵ Seine Poetologie öffnet damit die Tragödie für bürgerliches Personal.⁶⁶ Den Vorzug bürgerlicher Trauerspiele vermag er vor allem in ihrer Wirkung zu erkennen, die „unser Herz weit stärker rührt und hernach auch weit eher zu bessern fähig ist“. ⁶⁷ Denn das Unglück, das eine heroische Hauptfigur trifft, sei für das (bürgerliche) Theaterpublikum nur schwer nachzuempfinden, weshalb das Mitleiden nicht so stark ausfallen könne: „Wir kennen die Urbilder nicht gut genug, daß wir ihre wahre Größe und Schwäche von dem Falschen sollten absondern können.“⁶⁸ Anders sei das im bürgerlichen Trauerspiel: Das Publikum könne seine eigene Last, aber auch die eigenen Laster in den Figuren wiederfinden und dadurch gleichfalls mit den Figuren mitleiden und um die eigene Person zittern.⁶⁹ Pfeil vermeidet an dieser Stelle die Rede vom ‚bürgerlichen‘ Helden. ‚Held‘ ist für ihn keine zur Hauptfigur eines Stücks synonyme Kategorie. Das wird deutlich, wenn er „bürgerliche Charaktere“ von „Charaktere[n] der Götter und der Helden“ unterscheidet.⁷⁰ Der ‚mittlere Held‘ ist also nur dann Held, wenn er heroische Eigenschaften in sich trägt – und dazu ist auch die soziale Herkunft im Sinne der Ständeklausel zu zählen. Ein bürgerlicher Charakter steht dagegen schon

⁶²Schlegel, Johann Elias: *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. von Werner Schubert. Weimar 1963, S. 559–585, hier S. 569–573.

⁶³Ebd. S. 569.

⁶⁴Alberto Martino weist nach, dass es sich bei der anonym veröffentlichten Abhandlung um eine Schrift Pfeils handelt, was zwar lange vermutet, aber nie geklärt wurde. Vgl. Martino, Alberto: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Bd. 1. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730–1780)*. Tübingen 1972, S. 419f.

⁶⁵Vgl. Pfeil, Johann Gottlob Benjamin (Anonym): *Vom bürgerlichen Trauerspiel*. In: Eibl, Karl: *Gotthold Ephraim Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel*. Frankfurt a.M. 1971, S. 173–189, hier S. 183.

⁶⁶Im gleichen Jahr erscheint Lessings *Miss Sara Sampson*, die Pfeil zum Zeitpunkt der Abfassung wohl aber noch nicht bekannt war. Vgl. Eibl, Karl: *Gotthold Ephraim Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel*. Frankfurt a.M. 1971, S. 173.

⁶⁷Ebd.

⁶⁸Ebd.

⁶⁹Vgl. ebd., S. 183–185.

⁷⁰Ebd., S. 182.

immer in der Mitte der Gesellschaft, ist aber kein Held im Sinne Pfeils.

Lessing dagegen verabschiedet sich von der hohen Tragödie und ersetzt sie durch das bürgerliche Trauerspiel. Er sah, so schreibt Jean-Marie Valentin, „im bürgerlichen Trauerspiel die nicht zu übertreffende moderne Realisierung dessen, was er als das ‚wahre Trauerspiel‘ bezeichnete.“⁷¹ Die von Aristoteles abgeleitete Maxime der Tragödie, die Erregung von Mitleid und Furcht, ist auch bei Lessing an die Dramenfiguren gebunden und wird nur dann erzielt, wenn der ‚Unglückliche‘ – Lessing nimmt damit auf den Helden „der mittlern Gattung“ Bezug –⁷² „mit uns von gleichem Schrot und Korne“ ist.⁷³ Entscheidend dafür sind die menschlichen Qualitäten, die einer moralischen Mittelstellung bedürfen.⁷⁴ Die Forderung nach gemischten Charakteren ergibt sich sowohl aus Lessings Mimesis-Auffassung als auch aus der dem Trauerspiel zugeschriebenen Wirkungsabsicht.⁷⁵ Schlüsselbegriff ist hierbei das Mitleiden, das erst durch die Identifikation mit dem ‚Unglücklichen‘, also durch die Furcht erzielt wird, man könne ihm ähnlich sein.⁷⁶ Konsequenterweise bedarf es dann auch keines historisch verbürgten Personals mehr. Denn die Heldenamen alleine könnten noch kein Mitleid auslösen.⁷⁷

2.2 Der Protagonist als multidimensionaler Charakter: Klassifikation von Figurenkomplexität

Schon dieser kurze Abriss zur Rezeption der aristotelischen *Poetik* im 18. Jahrhundert im Kontext der sozialen Herkunft des Bühnenpersonals konnte zeigen, wie unterschiedlich heldische Eigenschaften von Dichtungstheoretikern der Zeit aufgefasst und hinsichtlich ihrer dramatischen Wirkung auf das Publikum bewertet wurden. Kategorien wie ‚Größe‘, ‚Tugendhaftigkeit‘, ‚Ansehen‘ oder ‚Ähnlichkeit‘, die der Suche nach dem bestmöglichen ‚mittleren Helden‘ als Kriterien dienten, erzeugten eine erstaunliche historische und oft auch synchrone Variabilität des wertend aufgefassten Heldenkonzepts. Sinnbildlich hierfür steht die Auslegung der aristotelischen Heldendefinition, die teils moralisch, teils ständisch,

⁷¹Valentin, Jean-Marie: *Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie‘: Infragestellung oder Erneuerung des dramatischen Gattungssystems?* In: Lessings Hamburgische Dramaturgie im Kontext des europäischen Theaters im 18. Jahrhundert. Hg. von Monika Fick. Lessing Jahrbuch 41. Göttingen 2014, S. 49–59, hier S. 53.

⁷²Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: Werke. Bd. 4. Dramaturgische Schriften. Hg. von Herbert G. Göpfert. München 1973, S. 229–720, S. 613. Vgl. auch ebd., S. 574. Lessing spricht hier mit Bezug auf Aristoteles’ *Poetik* und Christian Felix Weißes *Richard III* vom Helden, dessen Unglück Mitleid und Schrecken erregen soll.

⁷³Ebd., S. 580f.

⁷⁴Vgl. Barner, Wilfried u.a.: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1998, S. 195. Lessing spricht von der „Klippe der vollkommenen Charaktere“. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1973), S. 630.

⁷⁵„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen [...]“. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1973), S. 294. Vgl. Barner u.a.: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung* (1998), S. 194f.

⁷⁶Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1973), S. 579–581.

⁷⁷Vgl. ebd., S. 294.

teils als Kombination beider Aspekte Bewertung fand. Es gibt weitere Aspekte, die die Komplexität des Heldenkonzepts zusätzlich steigern. Die Unterscheidung zwischen Figurentypen und Charakteren etwa,⁷⁸ auf die bereits Lessing mit Bezug auf Denis Diderot eingeht, wenn er zwischen Bühnenpersonal der Tragödie und der Komödie differenziert.⁷⁹ Ein Held – das gilt in gleichem Maße jedoch auch für die Begriffe Protagonist und Hauptfigur – müsse als Charakter erfassbar sein, also über ein Innenleben verfügen, das ihn als Individuum auszeichnet.⁸⁰ Franco Moretti erkennt darin – wie so häufig überspitzt formuliert – eine festgezurzte Dichotomie, die das Denken über literarische Figuren prädestiniert: Hauptfiguren sind Charaktere, Nebenfiguren dagegen Typen.⁸¹ Das die Grenzen häufig aber fließend sein können, machen Figuren wie Hamlet oder Faust deutlich, die zugleich als Charaktere und Typen konzipiert seien.⁸² Im Zuge des *Spatial turn* wird Heldenfiguren eine weitere Eigenschaft zugeschrieben, die sie vom übrigen Figurenensemble abhebt: Helden sind im Stande, räumlich-semantiche Grenzen zu überschreiten. Juri Lotman versteht erst eine solche Grenzüberschreitung als literarisches Ereignis, das für ihn die kleinste Einheit innerhalb des Sujetaufbaus ist.⁸³

Die folgenden Klassifikationsaufgaben haben zum Ziel, die für die Entwicklung der dramatischen Handlung relevantesten Figuren automatisch auszuzeichnen. Handlungsrelevanz ist jedoch eine offene Kategorie, die weitestgehend unspezifisch bleibt. Wir binden sie deshalb an den zentralen dramatischen Konflikt, der von Figuren einerseits aktiv oder passiv ausgelöst, andererseits gelöst werden kann. Die Konfliktlösung kann dabei beim Versuch bleiben, sie kann aber auch positive oder negative Folgen haben. Die Terminologie Held scheint uns für diese Aufgabe aus mehreren Gründen ungeeignet. Wie oben dargestellt ist der dramatische Held ein komplexes historisch gebundenes Konzept, das im Laufe der Literaturgeschichte eine Entwicklung durchläuft, die die heldischen Eigenschaften und Charakterzüge stark verändert. Der Held ist dabei eng an die Tragödie und deren normpoetologische Vorstellungen gebunden.⁸⁴ Um eine möglichst umfassende Zahl der handlungsrelevantesten Dramenfiguren einzufangen, etwa auch dezidiert negative Helden wie Shakespeares Macbeth oder Richard III, scheint uns eine wertneutrale Basis wichtig zu sein. Denn wertorientierte Heldenbestimmungen grenzen das zu untersuchende Dramenkorpus auf nur wenige literarische Strömungen ein. Die automatische Auflösung

⁷⁸Edward M. Forster führte hierfür die Unterscheidung zwischen *round* und *flat characters* ein. Vgl. Forster, Edward M.: *Aspects of the Novel*. San Diego u.a. 1985 [1927], S. 67, 78.

⁷⁹Vgl. ebd., S. 633–641.

⁸⁰Vgl. Schöller: *Einführung in die Dramenanalyse* (2012), S. 30.

⁸¹Moretti, Franco: *Network Theory, Plot Analysis*. In: *Literary Lab Pamphlet 2* (2011), S. 1–12, hier S. 5.

⁸²Anz, Thomas: *Textwelten*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Hg. von Thomas Anz. Stuttgart und Weimar 2013, S. 111–130, hier S. 123.

⁸³Vgl. Lotman, Juri M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 300–401.

⁸⁴Das mag damit zusammenhängen, dass der zweite Teil der aristotelischen *Poetik* nicht überliefert ist. Dieser sollte die Komödie behandeln.

erfordert zudem die Operationalisierung von emotionalen Gehalten, bestenfalls sogar deren Verlauf in Abhängigkeit der Figurenpräsenz. Analysetechniken wie die Sentiment Analyse sind bisher allerdings noch nicht im Stande, zufriedenstellende Ergebnisse solcher Operationalisierungen zu liefern.⁸⁵ Eine wertorientierte Heldenbestimmung könnte jedoch in Zukunft auf die wertneutrale Basis aufsetzen. So ließe sich nicht nur zwischen handlungsrelevanten und nicht relevanten Figuren unterscheiden, sondern Eigenschaften und Charakterzüge verschiedener handlungsrelevanter Figuren über literarische Strömungen hinweg vergleichen.

An dieser Stelle haben wir uns für eine wertneutrale Auszeichnung entschieden, die wir als Protagonisten benennen. Protagonisten fassen wir möglichst voraussetzungsfrei auf, nämlich als die Hauptfiguren eines Dramas, deren zentrale Handlungsrelevanz den dramatischen Konflikt entweder auslöst oder/und löst.⁸⁶ Hierbei gilt es, zwischen Protagonisten zu unterscheiden, die entweder selbst aktiv das Handlungsgeschehen bestimmen oder aber passiver Auslöser des Konflikts sind. Während etwa Prinz Friedrich von Homburg in Kleists gleichnamigem Drama (1821, verfasst bereits 1809/1810) den Konflikt durch frei bestimmtes Missachten der militärischen Befehlskette *aktiv* auslöst, ist Lessings Emilia Galotti *passiv* konfliktauflösend, da sie als bereits verlobte Frau zum Liebesobjekt des Prinzen wird. Schon rein quantitativ betrachtet lässt sich dies anhand der Länge der Figurenrede und der Bühnenpräsenz der Figuren nachvollziehen. Während Prinz Friedrich sehr viel stärker als Emilia selbst die dramatische Handlung voranbringt, ist Emilia vor allem Gegenstand der Handlung und somit auch der Rede anderer Figuren. Das angeführte Beispiel zeigt bereits an, dass auch das Geschlecht der Figuren kein Ausschlusskriterium für die Bestimmung als Protagonist ist. Werden heroische Heldentaten fast schon automatisch mit männlichen Dramenfiguren assoziiert – Aristoteles fasst das unter dem Stichwort der Angemessenheit –,⁸⁷ ist das Protagonisten-Konzept nicht geschlechterspezifisch aufgeladen. Die möglichst voraussetzungsfreie Nutzung des Protagonisten-Begriffs bedeutet auch, dass wir uns vom altgriechischen Verständnis, Protagonist als erster Schauspieler, lösen. Wir begrenzen die Zahl der Protagonisten nach oben hin nicht, binden sie stattdessen aber an ihre zentrale Bedeutung für den dramatischen Konflikt.⁸⁸ Das bedeutet auch, dass Protagonisten und Antagonisten hier unter demsel-

⁸⁵Vgl. Schmidt, Thomas, Manuel Burghardt und Katrin Dennerlein: „Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?“ – Zum Einsatz von Sentiment Analyse-Verfahren für die quantitative Untersuchung von Lessings Dramen. In: DHd 2018. Konferenzabstracts. Köln 2018, S. 244–249.

⁸⁶Jannidis nennt zwei weitere Kriterien, die den Protagonisten von anderen Figuren abgrenzen: Der Protagonist würde sich innerhalb der Handlung verändern und ziehe die „komplexesten Leserreaktionen auf sich.“ Jannidis: *Figur und Person* (2004), S. 89.

⁸⁷Immer betont, dass das Konzept weiblicher Heldinnen genauso alt sei wie das männlicher Helden. Es beruhe jedoch auf der „Übernahme dezidiert männlich-heroischer Eigenschaften und Fähigkeiten.“ Immer: *Der inszenierte Held* (2008), S. 62.

⁸⁸Vgl. Platz-Waury: [Art.] *Figurenkonstellation* (2007), S. 591f. Vgl. auch Wulff: *Held und Antiheld, Prot- und*

ben Begriff gefasst werden. Das ist schon deshalb sinnvoll, da der Antagonist immer in Abhängigkeit des Protagonisten bestimmt wird. Da Protagonisten aber wertneutral zu bestimmen sind, ist auch die Rolle des Antagonisten erst einmal unbestimmt: Denn er kann sowohl positiver als auch negativer Gegenspieler sein.⁸⁹

Unsere Klassifikationsaufgaben beziehen sich auf ein stark in die literaturwissenschaftliche Forschung integriertes Konzept. Der strukturalistischen Idee quantitativer Dominanzrelationen folgend entstanden – auch bedingt durch die zunehmende Digitalisierung literarischer Texte – in den letzten Jahren einige Studien, die die automatische (Sub-)Klassifizierung des Figurenpersonals durch formale Kriterien anstreben. Mehrere Forschungsvorhaben greifen dabei auf die Typologisierung Wladimir Propps zurück, der in seiner *Morphologie des Märchens* zwischen sieben Figurentypen und ihren Handlungsfunktionen unterscheidet.⁹⁰

Franco Moretti hingegen nutzt in gleich zwei seiner Literary Lab Pamphlets die soziale Netzwerkanalyse für eine Neukontextualisierung dramatischer Figuren. Anhand von Netzwerkdarstellungen von Shakespeares *Hamlet*, die er als visuelle Annäherung an die dramatische Handlung versteht, weist Moretti die seiner Meinung nach unzutreffenden Dichotomien Protagonisten – Nebenfiguren bzw. Charaktere – Typen zurück.⁹¹ „[W]hat it asks for [...] is a radical reconceptualization of characters and of their hierarchy“,⁹² postuliert er stattdessen gewohnt überpointiert. Das Innenleben oder das Bewusstsein des Protagonisten spiele hierbei keine tragende Rolle für seine Bestimmung. Vielmehr versteht Moretti die Zentralität von Figuren innerhalb des Netzwerks als ausschlaggebendes Kriterium.⁹³ „[T]he ‚protagonist‘, far from being a fundamental reality of dramatic construction, is only a special instance of the more general category of ‚centrality‘.“⁹⁴ Auch wenn Moretti diese Zentralität an die Funktionen der Figuren rückbindet, sucht er keinen Anschluss an literaturwissenschaftlich etablierte Begriffe. Viel-

Antagonist (2009), S. 443. Jannidis plädiert hingegen dafür, den Protagonisten-Begriff zu vermeiden, wenn sich die Hauptfigur eines Textes (und deren Gegenspieler) nicht eindeutig identifizieren lasse. Vgl. Jannidis: *Figur und Person* (2004), S. 104.

⁸⁹Schon der Begriff des Gegenspielers markiere jedoch in gewisser Weise eine negative Grundeinstellung, die der Rezipient dem Antagonisten gegenüber dann auch einnehmen sollte. Vgl. Jannidis: *Figur und Person* (2004), S. 105.

⁹⁰Vgl. etwa Finlayson, Mark A.: ‚ProppLearner‘: Deeply Annotating a Corpus of Russian Folktales to Enable the Machine Learning of a Russian Formalist Theory. In: Digital Scholarship in the Humanities 32/2 (2017), S. 284–300. <https://doi.org/10.1093/llc/fqv067> und Declerck, Thierry, Nikolina Koleva und Hans-Ulrich Krieger: *Ontology-Based Incremental Annotation of Characters in Folktales*. In: Proceedings of the 6th Workshop on Language Technology for Cultural Heritage, Social Sciences, and Humanities (2012), S. 30–34. <http://www.aclweb.org/anthology/W12-1006>.

⁹¹Vgl. Moretti, Franco: *Network Theory, Plot Analysis* (2011), S. 4f.

⁹²Ebd., S. 5.

⁹³Vgl. ebd., S. 5–9.

⁹⁴Moretti, Franco: ‚Operationalizing‘: or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory. In: Literary Lab Pamphlet 6 (2013), S. 1–13, hier S. 8. [Hervorhebung im Original].

mehr scheint er sich allein auf das postulierte Potential netzwerkanalytischer Maße zu verlassen:⁹⁵ „not the protagonist, improved, but an altogether new set of categories.“⁹⁶ Auch Mark Algee-Hewitt nutzt Netzwerkmaße (*eigenvector centrality* und *betweenness centrality*) zur Untersuchung dramatischer Figuren, allerdings nicht wie Moretti für eine Einzeltextbetrachtung, sondern für die literaturhistorisch angelegte Analyse 3439 englischer Dramen zwischen 1500 und 1920. Algee-Hewitts Werte legen u.a. nahe, dass sich die zentrale Funktion und Stellung des Protagonisten seit dem 17. Jahrhundert auf mehrere Figuren eines Stücks verteilt.⁹⁷ Eine ähnliche Herangehensweise wählen Frank Fischer u.a. in ihrem Aufsatz *To Catch a Protagonist*. Darin betrachten sie das Bühnenpersonal 465 deutschsprachiger Dramen mit Hilfe eines multidimensionalen Ansatzes, der fünf Netzwerkmaße mit drei zählbasierten Maßen verbindet: der Zahl der gesprochenen Wörter einer Figur, der Anzahl ihrer Redeäußerungen und der Szenen, in der sie auftritt. Fischer u.a. beobachten jedoch, dass die methodische Mehrdimensionalität weniger bei quantitativ dominanten Figuren, als vor allem bei weniger tragenden ‚*middle characters*‘ zu interessanten Verschiebungen führe.⁹⁸

Einen anderen Ansatz verfolgen Fotis Jannidis u.a., die mit einer Klassifikationsaufgabe versuchen, die Hauptfiguren deutschsprachiger Romane zu identifizieren. Im Gegensatz zu Moretti intendieren sie eine literaturwissenschaftliche Rückbindung: „One of the related problems is the definition of an evaluation metric which connects the computational problem to literary concepts like ‚main characters‘ and ‚character constellation‘.“⁹⁹ Diese literarischen Konzepte sollen über verschiedene quantitative Maße bestmöglich formalisiert werden; etwa anhand der Frequenz der Figuren im Text, ihrer Redelänge oder der Netzwerkmetrik *weighted degree*. Als Goldstandard nutzen Jannidis u.a. manuell annotierte Zusammenfassungen der Romane, wodurch verschiedene Rangfolgen (zählbasiert und nach erster Nennung) der zentralen Figuren erstellt werden können.¹⁰⁰ Sie erzielen Werte zwischen 37 und 51% für ihr selbst erstelltes, rangbasiertes Evaluationsmaß. Diese Werte verbessern sich auf 53 bis 81%, wenn Rangfolge und Koreferenzfehler ignoriert werden.

⁹⁵Peer Trilcke und Frank Fischer sprechen von einer neuen Perspektive auf bekannte Gegenstände, die tradierte Vorstellungen ergänzen, bereichern oder irritieren könne. Vgl. Trilcke, Peer und Frank Fischer: *Fernlesen mit Foucault? Überlegungen zur Praxis des ‚distant reading‘ und zur Operationalisierung von Foucaults Diskursanalyse*. In: *Le foucauldien* 2/1 (2016), S. 1–18, hier S. 15. <https://doi.org/10.16995/lefou.15>.

⁹⁶Moretti: „*Operationalizing*“ (2013), S. 9.

⁹⁷Vgl. Algee-Hewitt, Mark: *Distributed Character: Quantitative Models of the English Stage, 1500–1920*. In: *Digital Humanities 2017: Conference Abstracts*. Montréal 2017, S. 119–121.

⁹⁸Vgl. Fischer u.a.: *To Catch a Protagonist* (2018), S. 193–201, insbes. S. 199f.

⁹⁹Jannidis, Fotis u.a.: *Comparison of Methods for the Identification of Main Characters in German Novels*. In: *Digital Humanities 2016: Conference Abstracts*. Krakau 2016, S. 578–582, hier S. 579.

¹⁰⁰Vgl. ebd., S. 579f.

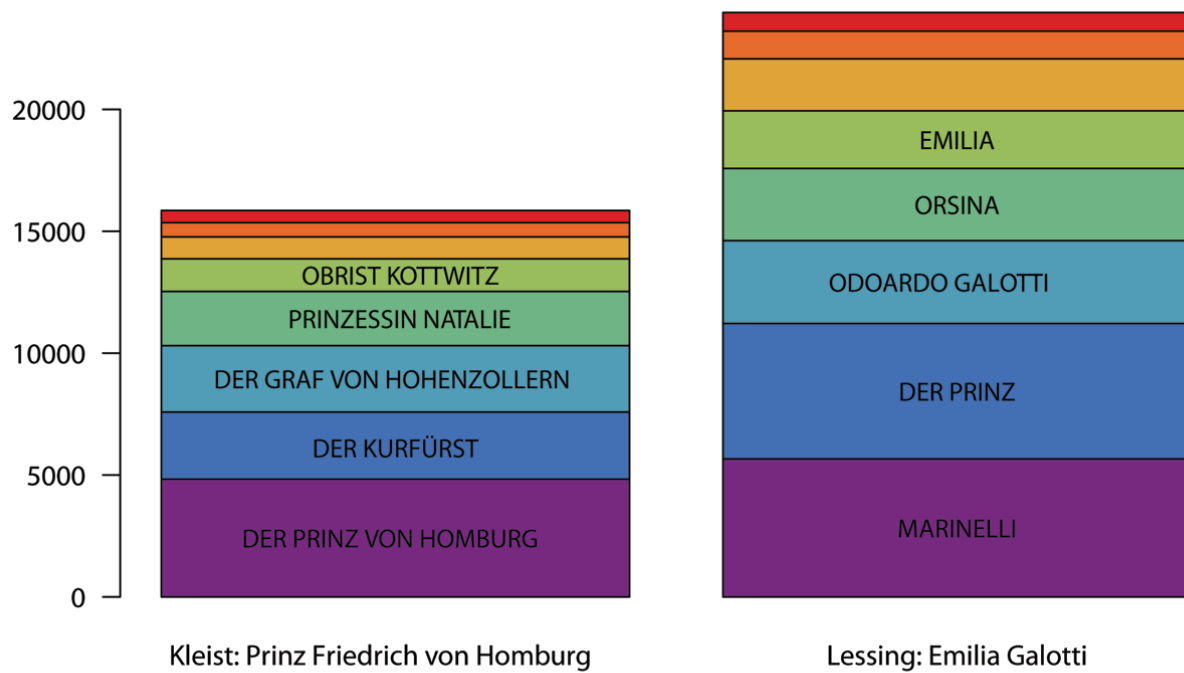


Abbildung 2.1: Redeanteile in *Prinz Friedrich von Homburg* und *Emilia Galotti* gemessen in Tokens.

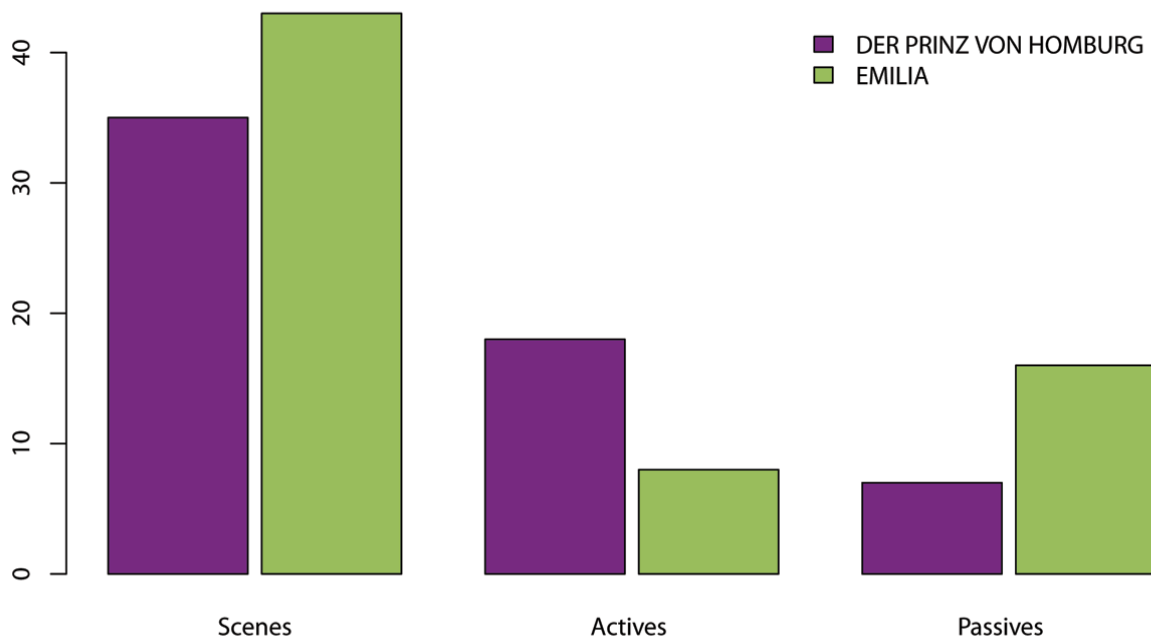


Abbildung 2.2: Aktive und passive Präsenz von Emilia und Prinz Friedrich gemessen in Szenen. Passiv präsent ist eine Figur nur dann, wenn sie in dieser Szene nicht selbst aktiv ist.

3 Methoden und Experimente

In diesem Abschnitt werden drei Experimente zur automatischen Erkennung von Protagonisten vorgestellt und diskutiert. Alle drei fassen die Aufgabe als Klassifikation, in der eine gegebene Figur in eine von zwei Klassen – Protagonist oder sonstige Figur – zuzuordnen ist. Im Gegensatz zur sonst üblichen Vorgehensweise versuchen wir unsere Annotationen nicht so zusammenzuführen, dass daraus ein einheitlicher und intersubjektiver Goldstandard entsteht. Angesichts der Komplexität und Interpretationsabhängigkeit der literarischen Kategorie verstehen wir die Annotationen hier als valide und voneinander unabhängige Textlesarten. Die im folgenden vorgestellten Experimente verwenden die drei annotierten Datensätze daher getrennt voneinander (ergänzt um einen vierten, der in Experiment 2 3.3 eingeführt wird).

3.1 Experimenteller Aufbau

Features Für die Klassifikation der Figuren haben wir Hypothesen darüber formuliert, welche Features vielversprechend erscheinen, um Protagonisten von Nicht-Protagonisten zu unterscheiden. Diese Features sollen im Folgenden vorgestellt werden:

- **Tokens:** Dieses Feature ermittelt die Anzahl an Tokens, die eine Figur im Verlauf des gesamten Stücks äußert. Ein Token ist hierbei als *Wort* oder *Satzzeichen* definiert. Zusätzlich ist die absolute Tokenzahl an der Gesamtlänge des Textes normalisiert, um Vergleiche zwischen verschiedenen Dramen zuzulassen.
- **Centrality:** Centrality¹⁰¹ bezeichnet einen Teilbereich der Graphentheorie, der die Aufgabe hat, die wichtigsten Knoten in einem Graphen zu identifizieren. Für die nachfolgenden Centrality-Features wurde ein Kopräsenzgraph verwendet, der repräsentiert, welche Figuren gemeinsam auf der Bühne auftreten. Figuren werden dabei durch Knoten, ihre szenische Interaktion durch Kanten im Netzwerk repräsentiert. Da verschiedene Dramen mit Graphen unterschiedlicher Größe verglichen werden, wurden alle folgenden Features normalisiert an der Gesamtanzahl der Knoten im Graph. Das erlaubt es, Dramen mit wenigen und vielen Figuren miteinander zu vergleichen. Wir gehen davon aus, dass alle im Folgenden genannten Features zur Identifikation von Protagonisten beitragen können:

¹⁰¹Zurückgehend auf Moretti, Franco: *Network Theory, Plot Analysis*. In: Literary Lab Pamphlet 2 (2011), S. 1–12. und Moretti, Franco: „Operationalizing“: or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory. In: Literary Lab Pamphlet 6 (2013), S. 1–13.

- **Degree:** Ein einfaches Maß, das die Zahl der Kanten eines Knotens misst, also danach fragt, mit wievielen Figuren des gesamten Ensembles eine Figur gemeinsam auftritt. Das Maß hilft bei der Beschreibung der sozialen Relationen der Figuren, gemessen in szenischer Kopräsenz. Unsere Hypothese ist dabei, dass Protagonisten ein großes soziales Netzwerk haben, mit vielen verschiedenen Figuren auf der Bühne stehen und daher einen höheren Degree-Wert besitzen.
- **WDegree:** Weighted Degree oder Gewichtetes Degree bemisst zusätzlich, dass Figuren nicht nur mit unterschiedlich vielen Figuren, sondern mit diesen auch unterschiedlich häufig zusammen auftreten können. Die Knoten erhalten deshalb in diesem Maß ein Gewicht, das repräsentiert, wie oft eine Figur gemeinsam mit einer anderen Figur auf der Bühne steht. Ein hoher Weighted Degree-Wert zeigt also, dass eine Figur oft mit anderen Figuren zusammen auftritt.
- **Close:** Closeness Centrality findet den kürzesten Weg zu einem Knoten von jedem beliebigen anderen Knoten im Graphen. Closeness Centrality erkennt daher Figuren, die im Zentrum des Graphen stehen und über viele verschiedene Figuren zu erreichen sind.
- **Between:** Wie Closeness bedient sich Betweenness Centrality dem kürzesten Pfad zu einem Knoten, misst aber darüber hinaus, wie oft ein Knoten (eine Figur) Teil eines kürzesten Pfads war. Betweenness Centrality zeigt also, ob eine Figur als Bindeglied in einem Kopräsenzgraphen mögliche Teilgruppen verbindet.
- **Eigen** Die Eigenvektor Centrality bemisst, ob eine Figur Verbindungen zu anderen ‚wichtigen‘ Figuren aufweist. Sie ist verwandt mit Googles PageRank,¹⁰² das eine Webseite in den Suchergebnissen höher rankt, wenn andere Seiten mit vielen eingehenden Verlinkungen auf diese Webseite verlinken. Übertragen heißt das, eine Figur wird selbst wichtiger, wenn sie mit anderen wichtigen Figuren szenisch kopräsent ist. Dieses Feature kann helfen, Nicht-Protagonisten zu erkennen, da manche Figuren, die nicht im Zentrum der Handlung stehen, eventuell nie mit den zentralen Figuren interagieren.
- **Topic Model:** Ein Topic Model¹⁰³ ermittelt über statistische Verfahren Cluster, also Gruppen von Wörtern in einem Text, die eng zusammengehören. Diese Cluster (Topics) lassen sich als Themen interpretieren, über die ein Text verfügt. Die Äußerungen einer Figur lassen sich damit

¹⁰²Benannt nach dem Google-Mitbegründer Larry Page.

¹⁰³Vgl. Blei, David M. u.a.: *Latent Dirichlet Allocation*. In: Journal of Machine Learning Research 3 (2003), S. 993–1022.

Topics zuordnen, über die eine Figur spricht. Dabei gibt ein Wahrscheinlichkeitswert Aufschluss darüber, in welchem Maße eine Figur über welches Topic redet. Das verwendete Topic Model wurde auf dem gesamten Dramenkorpus, den drei Datensätzen mit insgesamt 114 Dramen, trainiert. Die Anzahl der Cluster ist auf zehn (T1-10) festgesetzt. Somit entstehen zehn verschiedene Topics, in die die Redeäußerungen der Figuren eingeteilt werden. Wir nehmen an, dass das Topic Model einerseits Themen findet, die vor allem Protagonisten vorbehalten sind, andererseits aber auch Themen, über die Protagonisten nicht sprechen.

- **Actives und Passives:** Die Präsenz einer Figur gibt Aufschluss darüber, wie oft eine Figur spricht (active), bzw. Thema eines Gespräches ist (passive). **Actives** ist die normalisierte Anzahl an Szenen, in denen eine Figur aktiv spricht. **Passives** ist die normalisierte Anzahl an Szenen, in denen eine Figur von anderen Figuren erwähnt wird, ohne selbst anwesend zu sein. Da keine Koreferenz-Informationen vorliegen, können nur namentliche Erwähnungen berücksichtigt werden und nicht etwa pronominale Verweise.
- **lastAct:** Zeigt, ob eine Figur Teil des letzten Akts eines Dramas ist. Unsere Hypothese ist hierbei, dass Protagonisten Teil des dramatischen Konflikts und dessen Auflösung sein sollten und daher eher im letzten Akt handeln als Nicht-Protagonisten.
- **nfig:** Dies ist ein Prior im bayesschen Sinn¹⁰⁴ und gibt an, wie viele Figuren ein Stück insgesamt hat. Das Feature soll Ungleichverteilungen im Personal ausgleichen, da die Anzahl an Figuren große Auswirkungen auf die anderen Features hat.
- **Epochen/Gattungen:** Die den Dramen zugeordneten Epochen bzw. Gattungen werden ebenfalls als Prior genutzt. Es ist möglich, dass ein statistisches Modell anhand der Zugehörigkeit eines Dramas zu einer Epoche/Gattung verschiedene Entscheidungen in Bezug auf die Protagonistenzugehörigkeit einer Figur trifft. So mögen beispielsweise Protagonisten im Sturm und Drang anders gekennzeichnet sein als im Naturalismus.

¹⁰⁴Also im Sinne von einer Wahrscheinlichkeitsverteilung, die bekannt ist, bevor andere Beobachtungen gemacht wurden.

Tabelle 3.1: Übersicht der Features.

Name	Domäne	Wertebereich	Beschreibung
Tokens	Text	Reelle Zahlen, [0-1]	Normalisierte Tokenfrequenz auf dem gesamten Text.
Degree	Netzwerkrelation	Reelle Zahlen, [0-1]	Anzahl an Kanten, die eine Figur in einem Kopräsenzgraphen mit anderen Figuren verbindet.
WDegree	Netzwerkrelation	Natürliche Zahlen	Gewichteter Degree Wert; Gewichte bemessen sich an der Anzahl der Interaktion zwischen Figuren.
Close	Netzwerkrelation	Reelle Zahlen, [0-1]	Maß dafür, wie schnell eine Figur in einem Kopräsenzgraphen über eine beliebige andere Figur erreichbar ist.
Between	Netzwerkrelation	Reelle Zahlen, [0-1]	Maß dafür, wie stark eine Figur verschiedene Gruppen in einem Kopräsenzgraphen verbindet.
Eigen	Netzwerkrelation	Reelle Zahlen, [0-1]	Eigenvektor Centrality in einem Kopräsenzgraphen; zeigt wie viele wichtige Figuren eine Figur verbindet.
T1-T10	Äußerungsinhalt	Reelle Zahlen, [0-1]	Topic Model mit 10 Clustern, trainiert auf den Trainingsdramen
Active	Bühnenpräsenz	Reelle Zahlen, [0-1]	Anzahl an Szenen/Auftritten, die eine Figur spricht.
Passive	Bühnenpräsenz	Reelle Zahlen, [0-1]	Anzahl an Szenen/Auftritten, in denen eine Figur namentlich genannt wird.
lastAct	Bühnenpräsenz	Wahrheitswert	Ob eine Figur Teil des letzten Aktes ist.
nfig	Metadaten	Natürliche Zahlen	Anzahl der Figuren in einem Drama.

Tabelle 3.1: Übersicht der Features.

Name	Domäne	Wertebereich	Beschreibung
SD, BT, WK, POP, NAT, WM, ROM, AUF, VM	Epoche/Gattung	Wahrheitswert	Epoche/Gattung, aus der ein Drama stammt, namentlich Sturm und Drang, Bürgerliches Trauerspiel, Weimarer Klassik, Populäre Stücke, Naturalismus, Wiener Moderne, Romantik, Aufklärung und Vormärz.

Tabelle 3.2: Distribution der Annotationen.

Annotation	#Dramen	#Protagonisten (%)	#Nicht-Protagonisten (%)	#Figuren Total
A1	34	171 (16)	910 (84)	1081
A2	37	176 (16)	928 (84)	1104
A3	36	106 (8)	1296 (92)	1402
TF	39	42 (3)	1513 (97)	1562

Tabelle 3.3: Cohen's κ für verschiedene Annotationskombinationen.

Annotationskombination	#Dramen	Cohen's κ
A1+A2	6	0,83
A1+A3	6	0,46
A2+A3	7	0,43

Korpus Alle Textdaten entstammen TextGrids digitaler Bibliothek.¹⁰⁵ Die linguistische Vorverarbeitung erfolgte mit DramaNLP,¹⁰⁶ für die Extraktion der textbasierten Features wurde (u.a.) das

¹⁰⁵<https://textgrid.de/de/digitale-bibliothek>.

¹⁰⁶<https://github.com/quadrama/DramaNLP>

R-Paket DramaAnalysis¹⁰⁷ verwendet.

Um eine automatische Klassifikation von Protagonisten in Dramentexten vornehmen zu können, müssen zunächst Daten darüber erstellt werden, welche Figuren eines Stücks tatsächlich Protagonisten darstellen. Dafür wurden insgesamt vier verschiedene Datensätze angelegt. Drei AnnotatorInnen erstellten die Datensätze A1, A2 und A3 nach einheitlichen Annotationsrichtlinien. Bereits im Verlauf des Annotationsprozesses wurde deutlich, dass Dramenfiguren trotz identischer Richtlinien nach verschiedenen Maßstäben ausgezeichnet wurden. Das Gewicht einzelner Figuren für den Handlungsverlauf und ihr Einfluss auf den zentralen dramatischen Konflikt scheint unterschiedlich feingliedrig ausgelegt worden zu sein. Dies schlägt sich insbesondere in der Gesamtanzahl der Protagonisten nieder, die die AnnotatorInnen für jedes Stück annehmen. Tabelle 3.2 zeigt verschiedene Merkmale dieser Annotationen. Alle annotierten Datensätze umfassen eine vergleichbare Anzahl an Dramen, die jeweils unterschiedlichen literarischen Epochen bzw. dramatischen Gattungen zugeordnet sind: *Sturm und Drang* (SD), *Weimarer Klassik* (WK), *Bürgerliches Trauerspiel* (BT), *Vormärz* (VM), *Wiener Moderne* (WM), *Aufklärung* (AUF), *Romantik* (ROM), *Naturalismus* (NAT) und *Populäre Stücke* (POP).¹⁰⁸ Jede Epoche/Gattung umfasst in etwa die gleiche Anzahl an Dramen, im Durchschnitt sind es zehn Dramen pro Epoche/Gattung. BT, SD und WK wurden von zwei AnnotatorInnen parallel annotiert, die Dramen der anderen Epochen/Gattungen wurden nur von einer AnnotatorIn bearbeitet. Es zeigt sich, dass die Datensätze A1 und A2 ungefähr die gleiche Anzahl an Figuren als Protagonisten aufführen (16% aller Figuren), während A3 weniger Figuren als Protagonisten einstuft (8% aller Figuren). Ein vierter Datensatz (TF, Titelfigur) umfasst Dramen, die wie in Lessings *Emilia Galotti* eine oder mehrere der Figuren des Stücks im Titel führen. Dieses Vorgehen hat den Vorteil, dass teils subjektive Entscheidungen und damit divergierende Annotationen vermieden werden können. Für Titelfiguren wurden dieselben Dramen der oben aufgeführten Epochen/Gattungen verwendet.¹⁰⁹ Insgesamt erhalten wir dadurch 42 Titelfiguren¹¹⁰ aus 39 Dramen. Das entspricht 3% aller Figuren in TF.

Tabelle 3.3 zeigt eine Aufstellung des sogenannten Inter-Annotator Agreements (IAA), mit dessen Hilfe quantitativ ermittelt werden kann, wie gut die Annotatierenden bei der Protagonistenidentifikation übereinstimmen. Da immer nur zwei Epochen/Gattungen parallel annotiert wurden, kann nur zwischen sechs bzw. sieben Dramen das IAA ermittelt werden. Hierfür wird Cohen's Kappa¹¹¹ genutzt.

¹⁰⁷<https://github.com/quadrama/DramaAnalysis>

¹⁰⁸Eine Liste aller Stücke mit Zuordnung zu den Epochen/Gattungen findet sich im Anhang. Obgleich diese eindeutige Verortung in vielen Fällen aus literaturwissenschaftlicher Sicht problematisch ist, haben wir uns aus pragmatischen Gründen dazu entschieden, jedes Stück genau einer Epoche/Gattung zuzuordnen.

¹⁰⁹Eine Liste der Dramen aus TF findet sich im Anhang.

¹¹⁰Drei der Dramen weisen zwei Titelfiguren auf.

¹¹¹Cohen, Jacob: *A coefficient of agreement for nominal scales*. In: Educational and Psychological Measurement

Cohen's Kappa misst die tatsächliche Übereinstimmung an Annotationen zwischen zwei Annotierenden und setzt diesen Wert zu einer zu erwartenden zufälligen Wahrscheinlichkeit der Übereinstimmung ins Verhältnis. Das Ergebnis ist ein Wert zwischen -1 und +1, wobei 0 eine zufällige Übereinstimmung und +1 eine perfekte Übereinstimmung signalisiert. Der Kappa-Wert für den Vergleich der Datensätze A1 und A2 ist mit 0,8 relativ hoch. Hierin wird deutlich, dass A1 und A2 oft dieselben Figuren als Protagonisten klassifizieren. Ein Vergleich von A3 mit den anderen beiden Annotationen erreicht hingegen lediglich einen Kappa-Wert von etwa 0,4. Das deutet darauf hin, dass AnnotatorIn A3 bei der Figurenzeichnung häufig nicht mit den beiden anderen AnnotatorInnen übereinstimmt.

Verteilung der Features Abbildung 3.3 zeigt die quantitative Verteilung der Features der Datensätze in Bezug auf die beiden Zielklassen Protagonist (P) oder Nicht-Protagonist (C).

Flach gestreute Bereiche innerhalb eines Features signalisieren, dass hier nur wenige Figuren der Klasse Werte erhalten, während Spitzen zeigen, dass viele Figuren der Klasse Werte in diesem Bereich aufweisen. Verschobene Spitzen signalisieren, dass das Feature geeignet ist, um die beiden Klassen voneinander zu trennen. So liegen die Werte-Spitzen in A1 für das *passives* Feature übereinander. Das bedeutet, dass Protagonisten und Nicht-Protagonisten ähnliche Werte für *passives* erhalten. Anders verhält es sich mit dem *eigen* Feature in A1: Die Spitze der Klasse C liegt im niedrigen Bereich nahe 0, die Spitze der Klasse P im hohen Bereich nahe 1. Die Verteilung von *eigen* ist also tendenziell distinktiv für die beiden Klassen und dafür geeignet, sie anhand dieses Features zu unterscheiden.

Tokens ist ein stark separierendes Feature. Wie erwartet weisen Nicht-Protagonisten einen kleinen *tokens*-Wert auf. In der Abbildung weist die blaue Kurve ein Maximum von nur etwas mehr als 0 auf. Die orangene Kurve hingegen ist flacher und erstreckt sich weiter nach rechts. Das weist darauf hin, dass Protagonisten mehr Redezeit in Anspruch nehmen als Nicht-Protagonisten. Weitere Features, die Protagonisten von Nicht-Protagonisten trennen können, sind – wie bereits zum Teil angedeutet – *eigen* und zu einem gewissen Grad auch *degree*, *wdegree* und *close*. Sie verdeutlichen, dass Protagonisten herausgehobene Stellungen in Figurennetzwerken einnehmen. *Between* als drittes Centrality-Feature ist weniger eindeutig. Das ist einerseits darin zu begründen, dass die verwendeten Dramen nicht genügend Figurengruppen bilden, um das Betweenmaß wirklich effektiv werden zu lassen. Andererseits erhalten so nur wenige Figuren ein identisches Betweenmaß, wodurch der Überblick aller Figuren schlicht keine erkennbare Ballung darstellt. Wie sich jedoch zeigen wird, können die angewendeten Machine-Learning-Modelle durchaus Gebrauch von diesem Feature machen.

20/1 (1960), S. 37–46.



Abbildung 3.3: Feature Verteilung in Bezug auf die zwei Klassen für die Datensätze A1, A2, A3 und TF. Die Skalen auf der x-Achse geben den Wertebereich des jeweiligen Features wieder, die y-Achse zeigt die jeweiligen Klassen (zusätzlich im Graph farblich abgetrennt).

Betrachtet man die Features, die die Bühnenpräsenz operationalisieren, zeigen *actives* und *lastAct* durchaus die Tendenz, Protagonisten von übrigen Figuren zu trennen. Bei *lastAct* fällt auf, dass hauptsächlich Protagonisten im letzten Akt auftreten, wodurch das Feature grundsätzlich gerechtfertigt scheint. Es zeigt sich aber auch, dass ebenso einige Nicht-Protagonisten im letzten Akt eines Stückes anwesend sind. Letztlich ist das wenig überraschend, da nicht anzunehmen ist, dass der letzte Akt eines Stückes *ausschließlich* von Protagonisten zu bestreiten ist. Dennoch kann dieses Feature als starker Prior dienen, um Figuren, die nicht im letzten Akt auftreten, als Protagonisten auszuschließen. Als letztes Feature der Bühnenpräsenz lässt *passives* eine ähnliche Verteilung von Protagonisten und Nicht-Protagonisten erkennen, was darin begründet sein kann, dass Koreferenz für die Berechnung des *passives*-Werts noch keine Berücksichtigung findet. Dementsprechend erhalten Figuren nur dann einen hohen Wert, wenn auf sie namentlich referiert wird. Namentliche Erwähnungen sind aber u.a. abhängig von Zeit- und Gattungskonventionen der dramatischen Figurengestaltung. Ob eine Berücksichtigung von koreferenten Nennungen einen positiven Effekt auf dieses Feature hat, müssen zukünftige Untersuchungen zeigen.

Die Analyse der Topic-Distribution veranschaulicht, dass lediglich ein Topic (T5) häufig in der Figurenrede von Protagonisten Verwendung findet, während die übrigen neun wesentlich stärker bei Nicht-Protagonisten ausgeprägt sind.

Evaluation Im Folgenden werden verschiedene Metriken vorgestellt, mit denen sich die Klassifikation der vorgestellten Features evaluieren und die Ergebnisse vergleichen lassen. Die basalste Metrik ist **Accuracy**. Sie gibt an, wie viel Prozent der Datenpunkte richtig klassifiziert werden konnten. Accuracy bedient sich dabei einer Unterscheidung von fehlerhaften und korrekten Beobachtungen. **True Positive** (TP) sind die Datenpunkte, die als einer bestimmten Klasse zugehörig eingestuft wurden und auch tatsächlich dieser zugehörig sind. **True Negative** (TN) sind diejenigen Datenpunkte, die richtigerweise als der Klasse nicht zugehörig eingestuft wurden. Analog sind **False Positives** (FP) die Datenpunkte, die als der Klasse zugehörig klassifiziert wurden, ihr aber nicht angehören und **False Negatives** die Datenpunkte, die als der Klasse nicht zugehörig klassifiziert wurden, ihr aber eigentlich zugehören. Daraus ergibt sich für Accuracy die folgende Formel:

$$Accuracy = \frac{TP + TN}{TP + TN + FP + FN}$$

Die Formel beschreibt die Anzahl der korrekten Beobachtungen relativ zur Anzahl aller Datenpunkte.

Eine Ungleichverteilung der Klassen führt hierbei jedoch zu einseitigen Ergebnissen. Verteilen sich beispielsweise 80% aller Datenpunkte auf Klasse A und lediglich die restlichen 20% auf Klasse B, ist es möglich, eine Accuracy von 80% zu erreichen, wenn alle Datenpunkte als Klasse A zugehörig klassifiziert werden. Soll es aber darum gehen, Klasse B richtig zu erkennen, spiegelt eine Accuracy von 80% zwar ein hohes Ergebnis wider, das aber abhängig von der Klassifikationsaufgabe keine Aussagekraft besitzt. Hier können **Precision**, **Recall** und **F1-Score** Abhilfe schaffen, da sie Klassifikationsfehler relativ zur Klasse angeben. Precision ist definiert als

$$Precision = \frac{TP}{TP + FP}$$

und gibt an, wie viele Datenpunkte tatsächlich relevant für die jeweilige Klasse waren. Recall ist definiert als

$$Recall = \frac{TP}{TP + FN}$$

und gibt an, wie viele relevante Datenpunkte für eine Klasse tatsächlich gefunden wurden. F1-Score ist ein Versuch, die beiden Metriken zu verbinden und über das harmonische Maß in Beziehung zu setzen. Die Formel für F1 ist:

$$F1 = 2 \cdot \frac{Precision \cdot Recall}{Precision + Recall}$$

F1 gibt also an, wie gut die Klassifikation ist, wenn sowohl Precision als auch Recall berücksichtigt werden und macht Ergebnisse besser vergleichbar.

Klassifikationsverfahren Für das maschinelle Klassifikationsverfahren nutzen wir in allen Experimenten den Algorithmus **Random Forest**,¹¹² der Entscheidungsbäume zu einem Ensemble fügt und die Parameter mittels mathematischer Regression berechnet. Random Forest ist dafür geeignet, die entscheidungstragenden Merkmale näher zu untersuchen, da etwa die einzelnen erlernten Entscheidungsbäume inspiziert werden können. Zudem ermöglicht es der Algorithmus, die Gewichtung von Merkmalen direkt zu berechnen.

Für die Implementierung des Random Forests wurde das **randomForest** Paket¹¹³ in Verbindung

¹¹²Ho, Tin Kam: *Random Decision Forests*. In: Proceedings of the 3rd International Conference on Document Analysis and Recognition. Montréal 1995, S. 278–282. und Breiman, Leo: *Random Forests*. In: Machine Learning 24/2 (2001), S. 5–32.

¹¹³<https://cran.r-project.org/web/packages/randomForest/index.html>.

mit dem **Caret** Paket¹¹⁴ verwendet, die beide Teil der Programmiersprache **R**¹¹⁵ sind. Caret bietet verschiedene Möglichkeiten des Preprocessings und Samplings. Die Daten wurden mit den Methoden „center“ und „scale“ kalibriert und beim Trainieren mit der **SMOTE** Methode¹¹⁶ gesampelt. SMOTE gleicht Ungleichverteilungen in den Klassendistributionen aus und sorgt auf diese Weise dafür, dass bestimmte Klassen nicht über- bzw. unterrepräsentiert sind. Da Protagonisten und Nicht-Protagonisten zahlenmäßig sehr ungleich verteilt sind, ist das notwendig, um sicherzustellen, dass das ML-Modell nicht alle Figuren der Mehrheitsklasse zuweist. Die Datensätze wurden während des Trainings in zehn gleichgroße Blöcke unterteilt (10-fold cross validation), das soll vermeiden, dass eine zufällige Verteilung der Daten in Trainings- und Testteil die Ergebnisse zu stark verfälscht. Alle Features wurden wie zuvor beschrieben verwendet.

3.2 Experiment 1

Im ersten Experiment trainieren wir drei verschiedene Modelle auf den Annotationen A1-A3 .

Tabelle 3.4: Klassifikationsergebnisse für die drei Goldstandards und Baselines.

		Protagonist			Nicht-Protagonist			Accuracy
	Daten	Precision	Recall	F1	Precision	Recall	F1	
Majority Baseline	A1	-	0,00	-	0,84	1,00	0,91	0,84
	A2	-	0,00	-	0,84	1,00	0,91	0,84
	A3	-	0,00	-	0,92	1,00	0,96	0,92
Tokens Baseline	A1	0,72	1,00	0,84	1,00	0,93	0,96	0,94
	A2	0,70	0,99	0,82	1,00	0,92	0,96	0,93
	A3	0,44	1,00	0,61	1,00	0,90	0,95	0,91
Random Forest	A1	0,84	1,00	0,91	1,00	0,96	0,98	0,97
	A2	0,80	1,00	0,89	1,00	0,95	0,98	0,96
	A3	0,51	1,00	0,68	1,00	0,92	0,96	0,93

3.4 zeigt die Klassifikationsergebnisse. Um zu überprüfen, wie signifikant die Ergebnisse des Klassifikators sind, haben wir zusätzlich sogenannte Baselines implementiert. Baselines sind Klassifikationen,

¹¹⁴<https://cran.r-project.org/web/packages/caret/>.

¹¹⁵<https://www.r-project.org/>.

¹¹⁶Chawla, Nitesh V. u.a.: *SMOTE: Synthetic Minority Over-sampling Technique*. In: Journal of Artificial Intelligence Research 16 (2002), S. 321–357. <https://arxiv.org/pdf/1106.1813.pdf>.

die im Kontrast zu elaborierten Features auf einfachen Verfahren basieren und eine Richtgröße dafür geben, welche Werte ein Klassifikator mindestens in der Lage sein sollte zu erreichen.

Die erste Baseline basiert auf der Mehrheitsklasse (A(1-3)MajorityBL) und wird berechnet, indem bei jeder Klassifikationsentscheidung die Klasse gewählt wird, die die Mehrheit stellt. Besonders effektiv sind Majority Baselines bei ungleich verteilten Klassifikationsproblemen, in denen eine Klasse über eine klare Mehrheit verfügt. Im vorliegenden Fall alle Figuren als Nicht-Protagonisten zu klassifizieren, würde deshalb die Mehrheit aller Figuren richtig bestimmen und nur die tatsächlichen Protagonisten falsch labeln. Dementsprechend sind die Accuracies mit 84 bis 92% bereits recht hoch. Precision und Recall der Evaluation zeigen jedoch, dass – wie es auch der Definition der Baseline entspricht – kein Protagonist erkannt wurde.

Um ein Gespür für die Komplexität der Protagonistenerkennung zu erhalten, wurde deshalb eine zweite Baseline (A(1-3)TokensBL) implementiert, die nur ein einziges Feature verwendet: das *tokens* Feature. Dahinter verbirgt sich die Hypothese, dass das *tokens* Feature stark distinktiv sein sollte, da wir annehmen, dass die Figurenrede von Protagonisten einen weit größeren Anteil am Gesamttext einnimmt als die von Nicht-Protagonisten. Nur mit der Information des *tokens* Features ausgestattet erreicht das randomForest Modell eine Accuracy zwischen 91 und 94%. Mit dem *tokens* Feature ist das Modell in der Lage für A1 und A2 bessere Ergebnisse zu erzielen als die Majority Baseline. Das deutet darauf hin, dass das Modell bereits bestimmte Strukturen in den Daten erkennt, die über bloßes Raten oder simple Heuristiken hinausgehen. Für A3 bleibt die Klassifikation mit 91% Accuracy dagegen etwas hinter der Majority Baseline zurück. Für diesen Datensatz neigt das Modell zur Übergenerierung. Es lernt Strukturen, die sich nicht verallgemeinern lassen. Deutlich wird das, betrachtet man die Ergebnisse von Precision und Recall: alle Figuren, die das System als Nicht-Protagonisten klassifiziert, waren auch tatsächlich Nicht-Protagonisten (Precision (C) von 100%); spiegelbildlich werden (fast) alle Protagonisten gefunden (Recall (P) zwischen 99 und 100%). Das System tendiert jedoch dazu, Figuren, die nicht als Protagonisten annotiert sind, als Protagonisten zu klassifizieren (Precision (P) von nur 44 bis 72%). Daraus lassen sich zwei Dinge ableiten:

1. Bereits die *tokens* Baseline ermöglicht es dem Modell, bessere Klassifikationsergebnisse zu erzielen als die Majority Baseline. Wenn die Nicht-Klasse einen so hohen Anteil stellt wie hier, tendieren ML Modelle häufig dazu, sich der Majority Baseline anzugleichen und alle Fälle als Nicht-Klasse zu labeln. Ein solches Phänomen lässt sich jedoch nicht beobachten. Das Modell hat also augenscheinlich etwas über Protagonisten gelernt, was es dazu veranlasst, bestimmte

Figuren entgegen der Majority Klasse auszuzeichnen.

2. Das Modell übergeneralisiert die Protagonisten-Klasse und klassifiziert fälschlicherweise zu viele Figuren als Protagonisten. Das deutet darauf hin, dass es Figuren gibt, die relativ zur Gesamtmenge der Figuren viel sprechen, tatsächlich aber keine Protagonisten des Stücks sind.

Da die beiden Baselines bereits starke Ergebnisse vorlegen, muss überprüft werden, ob ein Modell, das mit allen zur Verfügung stehenden Features trainiert wird, überhaupt bessere Ergebnisse erzielen kann. Wie aus Tabelle 3.4 abzulesen, ist das System (A1-3) in der Lage, alle Werte der *tokens* Baseline zu überbieten, bzw. ebenfalls 100% (Recall (P) und Precision (C)) zu erreichen. Daraus lässt sich schließen, dass alle Features zusammengenommen einen informativen Mehrwert gegenüber der bloßen Redezeit einer Figur haben.¹¹⁷ Außerdem lässt sich folgern, dass die Daten und Features bis zu einem gewissen Grad Informationen enthalten und abbilden, die uns in die Lage versetzen, die Protagonisten eines Stücks recht zuverlässig zu identifizieren. Das System begeht aber noch immer einige Fehler. Figuren werden als Protagonisten eingestuft, obwohl sie nicht als solche annotiert wurden. Das deutet darauf hin, dass die momentan genutzten Features Protagonisten und ihre Eigenschaften noch nicht vollumfänglich von anderen Figuren abzugrenzen im Stande sind.

3.3 Experiment 2

Tabelle 3.5: Klassifikationsergebnisse für die Titelfiguren und Baselines.

	Precision (TF)	Recall (TF)	F1 (TF)	Precision (C)	Recall (C)	F1 (C)	Accuracy
TFMajorityBL	-	0,00	-	0,97	1,00	0,98	0,97
TFTokensBL	0,38	1,00	0,55	1,00	0,95	0,97	0,95
TF	0,46	1,00	0,63	1,00	0,96	0,98	0,96

Da die Annotation von Protagonisten bis zu einem gewissen Grad von der Beurteilung der AnnotatorInnen abhängig ist, soll ein zweites Experiment darstellen, ob ein ML-Modell mit den gegebenen Features auch in der Lage ist, titelgebende Figuren (TF) zu erkennen. Das Setup des Experiments bleibt wie in 3.2 beschrieben, nun wird allerdings auf dem Datensatz TF trainiert und getestet. Tabelle 3.5 zeigt die Ergebnisse. Wie bereits in 3.2 ist das Modell in der Lage, sinnvolle Vorhersagen zu treffen,

¹¹⁷Dies bestätigt frühere Untersuchungen, vgl. z. B. Reiter, Nils u.a.: *Detecting Protagonists in German Plays around 1800 as a Classification Task*. In: Proceedings of the EADH 2018. Galway 2018, to appear.

die über die Heuristiken der Baselines hinausgehen. Insgesamt sind die Klassifikationsergebnisse etwas schwächer, was sich aber durch das Setup erklären lässt: Durch die Klassifikation der Titelfiguren lernt das Modell implizit noch immer etwas über Protagonisten, hat aber keine Informationen darüber, ob ein Protagonist (zufällig) im Titel steht oder nicht. Das Modell klassifiziert also Figuren als titelgebend, die menschliche AnnotatorInnen als Protagonisten einstufen würden, die aber nicht im Titel genannt sind. Aus dieser Sichtweise ist der Klassifikationstask sehr viel schwieriger als noch in Experiment 1. Trotzdem ist das Modell in der Lage, gute Vorhersagen zu treffen. Das deutet einmal mehr darauf hin, dass die verwendeten Features sinnvolle Annäherungen an die Eigenschaften von Protagonisten sind.

3.4 Experiment 3

Tabelle 3.6: Klassifikationsergebnisse ohne *tokens* Feature. *P* steht hier der Einfachheit halber für die Klassen *Protagonist* und *Titelfigur*.

	Precision (P)	Recall (P)	F1 (P)	Precision (C)	Recall (C)	F1 (C)	Accuracy
A1oTokens	0,82	0,98	0,89	1,00	0,96	0,98	0,96
A2oTokens	0,78	1,00	0,88	1,00	0,95	0,97	0,96
A3oTokens	0,51	1,00	0,67	1,00	0,92	0,96	0,93
TFoTokens	0,37	1,00	0,54	1,00	0,94	0,97	0,95

In einem letzten Experiment soll die tatsächliche Vorhersagekraft des *tokens* Features getestet werden. Für das Training werden dazu alle Features **außer** das *tokens* Feature verwendet. In Tabelle 3.6 finden sich die zugehörigen Ergebnisse. Es zeigt sich, dass ein Modell ohne *tokens* teilweise bessere Vorhersagen trifft, als ein Modell, das alleine das *tokens* Feature verwendet. Die Ergebnisse liegen jedoch leicht hinter denen des vollen Systems zurück, das alle Features beinhaltet. Daraus lässt sich folgern, dass das *tokens*-Feature und die Gesamtheit der anderen Features für sich genommen ähnliche Informationen erfassen, die jedoch teilweise auch komplementäre Muster abdecken.

3.5 Diskussion

Die Experimente konnten aufzeigen, dass das *tokens*-Feature eine große Vorhersagekraft für die Klassifikation von Protagonisten besitzt. Sie verdeutlichen aber auch, dass es andere Features gibt, die in Kombination eine ähnliche Vorhersagekraft wie das *tokens*-Feature besitzen und vereint mit *tokens* einen Mehrwert bereitstellen, den *tokens* alleine nicht abdeckt. Im Folgenden soll untersucht werden,

welche Rolle die einzelnen Features bei der Klassifikation gespielt haben.

Feature Importance¹¹⁸ ist eine Methode, die möglichst transparent darzustellen versucht, wie ein ML-Algorithmus Entscheidungen trifft, also welche Features in welchem Umfang zur Klassifikation beigetragen haben. Dazu wird die Performance des Modells systematisch verglichen, wenn eines der Features entfällt. Die potentielle Abnahme an Vorhersagekraft entspricht dann der relativen Wichtigkeit des jeweiligen Features.

Abbildung 3.4 zeigt die Feature Importance für die vier Hauptmodelle A1, A2, A3 und TF. Wie zu erwarten war, hat das *tokens*-Feature die größte Vorhersagekraft. Je nach Datenset tragen allerdings auch einige Topics, sowie Präsenz- und Centrality-Features zur Performance bei. A2 steht dabei in einem vergleichsweise starken Abhängigkeitsverhältnis vom *tokens*-Feature, während die anderen Features hier nahezu keinen Einfluss haben. Die Protagonisten der Dramen in A2 scheinen sich somit durch die Länge der Figurenrede stark von den übrigen Figuren abzusetzen. Darüberhinaus lässt sich erkennen, dass *actives* und *passives* häufig keine gewichtige Rolle bei der Klassifikation einnehmen. Da besonders *actives* zu einem gewissen Grad mit *tokens* korrelieren sollte, liegt die Vermutung nahe, dass die Redezeit einer Figur ein besserer Indikator für die Protagonistenklassifikation ist, als die bloße Präsenz auf der Bühne. Das Wissen um die Epochen/Gattungen ist fast nie ausschlaggebend dafür, ob das Modell eine Figur als Protagonisten erkennt oder nicht. Alleine die literarische Strömung Sturm und Drang in A1 und A2 lässt eine relativ hohe Feature Importance erkennen. Sie weist darauf hin, dass Dramen des Sturm und Drang gewisse Charakteristika aufweisen, die die Protagonistenbestimmung beeinflussen.¹¹⁹ In der Tendenz neigen die Sturm und Drang-Dramen zu relativ eindeutigen Protagonisten, die sich vom übrigen Figurenensemble quantitativ recht stark absetzen, vor allem hinsichtlich der Tokens. Das gilt im Besonderen für Guelfo in Klingers *Die Zwillinge*, Götz in Goethes *Götz von Berlichingen* und Fiesko in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*.

In der Gesamtbetrachtung lässt sich für die vier Modelle ein vergleichbares Bild der Feature Importance erkennen: *tokens* ist durchgängig das wichtigste Feature, gefolgt von Topic Models, Präsenz- und Centrality-Features in verschiedenen Konstellationen. Epochen/Gattungen haben den geringsten Einfluss auf die Klassifikation. Darin zeigt sich, dass die Klassifikation stabile Ergebnisse erzeugt,

¹¹⁸Vgl. Breiman, Leo: *Random Forests*. In: Machine Learning 24/2 (2001), S. 5–32.

¹¹⁹Wie genau diese Charakteristika aussehen, lässt sich vorerst nur vermuten. Die dem Sturm und Drang zugeordneten Dramen in unserem Korpus zeichnen sich durch eine diverse Struktur aus. Die Zahl der Figuren schwankt zwischen neun und 70, die der Szenen zwischen fünf und 75. Vgl. dazu auch Reiter, Nils und Marcus Willand: *Poetologischer Anspruch und dramatische Wirklichkeit: Indirekte Operationalisierung in der digitalen Dramenanalyse. Shakespeares natürliche Figuren im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*. In: Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften: Systematische und historische Perspektiven. Hg. von Toni Bernhart u.a. Berlin, Boston 2018, S. 45–76, hier insb. S. 54–62.

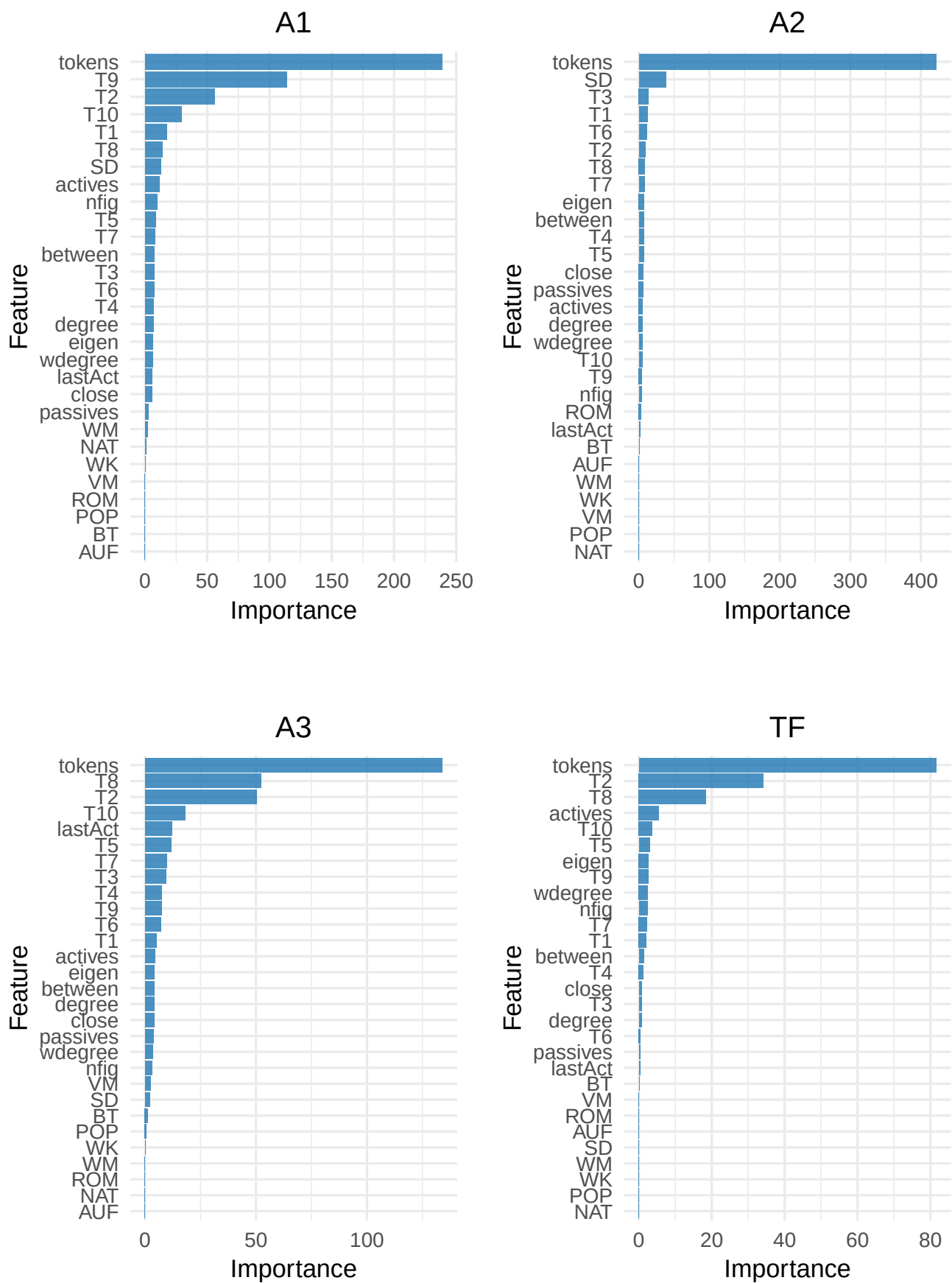


Abbildung 3.4: Relative Feature Importance der Modelle A1, A2, A3 und TF.

obgleich die Dramen der Modelle aus verschiedenen literarischen Epochen- und Gattungstraditionen stammen und von Autoren geschrieben wurden, die sehr unterschiedliche Sprachstile (etwa versifiziert oder prosaisch) und Formen der dramatischen Darstellung (etwa geschlossene oder offene Form)¹²⁰ favorisieren. Es lässt sich somit schließen, dass die verwendeten Features recht zuverlässig die Eigenschaften von Protagonisten abbilden können.

4 Analyse einzelner Figuren

Nachfolgend möchten wir die dargestellten Klassifikationsergebnisse anhand einiger Beispiele genauer nachvollziehen. Wir beschränken uns dabei auf drei Dramen mit titelgebenden Figuren: Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und *Maria Stuart* sowie Lessings *Emilia Galotti*. Wir stützen uns dabei auf unseren vierten Datensatz (TF) und das zugehörige Modell, das titelgebende Figuren klassifizieren soll. Die vor allem deskriptiven Beobachtungen haben den Charakter eines Werkstattberichts und fußen hauptsächlich auf der Struktur der Dramen. Zwar beinhaltet die Klassifikation auch ein Topic Model, die zehn erlernten Topics sind aber nur begrenzt interpretierbar und geben kaum Rückschlüsse auf die Semantiken der Figurenreden. So lässt die Featureanalyse in Abbildung 3.3 erkennen, dass lediglich T5 ein positives Unterscheidungsmerkmal für die Auszeichnung als titelgebende Figur bzw. Protagonist ist. Die zwanzig wahrscheinlichsten Begriffe von T5 beinhalten jedoch keine semantiktragenden Wörter.¹²¹ Die Begriffe sind zudem oftmals Teil anderer Topics. „[I]ch“ etwa, das wahrscheinlichste Wort in T5, ist in drei weiteren Topics sehr weit vorne gelistet, „und“ sogar in sechs. Die übrigen Topics beinhalten zwar auch einige semantische Ausdrücke, diese beschränken sich aber auf Anreden, Angaben zur sozialen Stellung der Figur oder Berufsbezeichnungen.¹²² Eine zukünftige Aufgabe wird sein, das Erlernen der Topics besser nachzuvollziehen und für die semantische Interpretierbarkeit zu optimieren, ohne dabei aber die Leistungsfähigkeit für die Klassifikation einzuschränken.

Um den Beitrag einzelner Features am Klassifikationsergebnis nachvollziehen zu können, bedienen wir uns der Implementation einer Shapleyanalyse¹²³ des R-Paketes *iml*¹²⁴ (Interpretable Machine Learning). Diese Analyse geht auf den Mathematiker Llyod Shapley zurück und re-interpretiert die

¹²⁰Vgl. Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 141999[1960].

¹²¹Die 20 wahrscheinlichsten Begriffe von T5 sind: „ich“, „und“, „die“, „nicht“, „der“, „ist“, „zu“, „–“, „das“, „Ich“, „in“, „so“, „den“, „dem“, „es“, „ein“, „mich“, „sie“, „Sie“, „er“.

¹²²Etwa „Herr“, „König“, „Königin“, „Vater“, „Narr“, „Graf“, „Majestät“, „Schulmeister“, „Mutter“, „Tochter“, „Sohn“, „Doktor“.

¹²³Shapley, Llyod S.: *A value for n-person games*. In: Contributions to the Theory of Games. Bd. 2. Hg. von H. W. Kuhn und A. W. Tucker. Princeton und New Jersey 1953, S. 307–317.

¹²⁴<https://cran.r-project.org/web/packages/iml/index.html>.

Features eines ML-Modells als Spieler gemäß der Spieltheorie,¹²⁵ sodass der Beitrag jedes Features als „Gewinnausschüttung“ mit dem Shapleykoeffizienten ϕ (phi) angenähert werden kann.¹²⁶ Die resultierenden Graphen zeigen eine Auflistung aller Features mit ihren absoluten Werten auf der y-Achse und den korrespondierenden phi-Wert auf der x-Achse. Ein positiver phi-Wert veranschaulicht, dass das entsprechende Feature zur Klassifikation der Figur als titelgebend beigetragen hat. Umgekehrt verhält es sich mit einem negativen Wert des Features. Dieser deutet darauf hin, dass das Feature als Merkmal für nicht-titelgebende Figuren aufgefasst wurde. Ein größerer phi-Wert entspricht einer höheren *relativen* Wichtigkeit des Features bei der Klassifikation. Für eine bessere Lesbarkeit sind die Koordinatensysteme dabei nicht fest skaliert. Beim Vergleich mehrerer Shapleygraphen ist also zu beachten, dass die x-Achse unterschiedliche Skalen aufweisen kann. In Abbildung 4.7 hat beispielsweise Fieskos *tokens*-Feature mit einem phi-Wert von circa 0,45 sehr viel mehr zur Klassifikation beigetragen als das *T8*-Feature bei Verrina, das einen phi-Wert von nur etwa 0,09 besitzt.

Mit Blick auf die Klassifikation sind die Ergebnisse der Shapleyanalyse allerdings mit einiger Vorsicht zu interpretieren. Da Features miteinander interagieren können, bedeutet ein identischer Feature-Wert bei zwei Figuren nicht zwangsläufig, dass auch die phi-Werte dieses Features übereinstimmen müssen. Unabhängig davon, ob ein einzelner phi-Wert tatsächlich die klassifikatorische Wirklichkeit abbildet oder nicht, ist die Vergleichbarkeit zwischen Figuren und Dramen aber grundsätzlich gegeben, da für alle Datenpunkte dieselbe Methode verwendet wurde. Das bedeutet also, dass sich durchaus Trends zwischen Figuren und Dramen anhand der Features herausarbeiten lassen.

4.1 Fiesko als Prototyp dominanter Titelfiguren?

Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* ist eines der wenigen Dramen in unserem Korpus (TF), für das die automatische Klassifikation lediglich eine einzige Dramenfigur als titelgebend auszeichnet. Das Ergebnis legt also nahe, dass Schiller diese titelgebende Figur Fiesko als ‚prototypischen‘ Protagonisten – im Sinne der für die Handlung des Stücks eindeutigen zentralen Hauptfigur – konzipierte.¹²⁷ Ausschlaggebend hierfür ist insbesondere die Zahl der von Fiesko gesprochenen Wörter, das verdeutlichen die Shapleygraphen in Abbildung 4.7. Damit bedient sich die Klassifikation vor allem einem der beiden von Pfister genannten Kriterien quantitativer Dominanz. Abbildung 4.5 setzt den Umfang von Fieskos Figurenrede in Relation zu sechs weiteren Dramenfiguren. Die Grafik veran-

¹²⁵Eine mathematische Theorie, die versucht, interagierende Agenten und Entscheidungen zu modellieren.

¹²⁶Für mehr Details, siehe unter anderem <https://christophm.github.io/interpretable-ml-book/shapley.html>.

¹²⁷Vgl. Jannidis: *Figur und Person* (2004), S. 104f.

schaulich die Redeanteile der sieben Figuren, die gemessen an der Zahl ihrer gesprochenen Wörter im Verlauf des Dramas am wichtigsten sind. In 326 Redeäußerungen spricht Fiesko insgesamt 11651 Tokens. Fieskos Gemahlin Leonore und der Republikaner Verrina, die in dieser Rangliste auf Fiesko folgen, weisen dagegen nur 3561 und 3358 Tokens auf. Fiesko ragt hier also merklich aus dem Figurenensemble hervor. Die Kopräsenztabelle in Abbildung 4.6 stützt diese Beobachtung. Zwar sind mit Leonore, Verrina, dem Mohr Huley Hassan, Gianettino Doria und Bourgognino fünf weitere Figuren in allen Akten präsent, keine jedoch in so ausgeprägtem Maß wie die Titelfigur Fiesko. Dieser ist in 39 der insgesamt 75 Dramenszenen aktiv an der Bühnenhandlung beteiligt. In weiteren 24 Szenen ist er überdies Gegenstand der Dialoge anderer Figuren. Verrina und der Mitverschwörer Bourgognino sind dagegen nur in 16 Szenen aktiver Teil der Handlung, Leonore lediglich in elf. Auch der *degree*-Wert von 0,81 macht deutlich,¹²⁸ wie dominant die Titelfigur zumindest nach quantitativen Maßgaben angelegt wurde: Fiesko ist mit 35 der 43 anderen Dramenfiguren zumindest einmal gemeinsam auf der Bühne.¹²⁹ Fiesko scheint folglich der unstrittige Protagonist des Stücks zu sein, ist als Anführer der Verschwörer aber kein positiver Held, wie Albert Meier betont: „Bei Fiesko erweist es sich vom Ende her, daß er niemals an der Freiheit Genuas, sondern stets allein an der eigenen Größe interessiert war“.¹³⁰ Das ist schon in Fieskos Persönlichkeit angelegt: Als „heimliche[r] Planer und Stratege“ stehen bei ihm „fingierte[] Fassade und tatsächliche[] Absichten ambivalent nebeneinander“.¹³¹ Nun ist die wertende Heldenbestimmung nicht Ziel dieses Artikels, für zukünftige Arbeiten erscheint eine automatische Subklassifizierung, also die Erkennung (tendenziell) positiver, negativer oder tragischer Protagonisten¹³² jedoch in hohem Maße gewinnbringend für die Analyse großer Textkorpora. Noch ist allerdings fraglich, ob und wie sich solche spezifischen Protagonistenkonzepte operationalisieren lassen.

4.2 Maria Stuart und Königin Elisabeth: Zwei Gegenspielerinnen

Obleich sich beide Dramen, *Maria Stuart* und *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, historischer Stoffe bedienen, ist die Ausgangskonstellation im Entstehungsprozess doch grundverschieden. Erst 17 Jahre nach der Uraufführung des ‚republikanischen Trauerspiels‘ *Fiesko* kommt *Maria Stuart* im Jahr

¹²⁸Vgl. Abbildung 4.7. Um eine dramenübergreifende Vergleichbarkeit herzustellen, sind die Werte gemäß der Zahl der Dramenfiguren normalisiert.

¹²⁹Auch qualitativ scheint die Dominanz Fieskos gegeben zu sein: „Dank seiner charismatischen Persönlichkeit dominiert er im gesellschaftlichen wie im öffentlichen Leben Genuas.“ Guthke, Karl S.: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Zweite erweiterte und bearbeitete Auflage. Tübingen 2005, S. 65–94, hier S. 71f.

¹³⁰Meier: *Des Zuschauers Seele am Zügel* (2009), S. 38. Vgl. auch Guthke: *Schillers Dramen* (2005), S. 71–73. Diese Schlussfolgerung bezieht sich auf die ursprüngliche Buchfassung von 1783.

¹³¹Immer: *Der inszenierte Held* (2008), S. 238.

¹³²Im Sinne von Aristoteles’ tragischem Heldenkonzept.

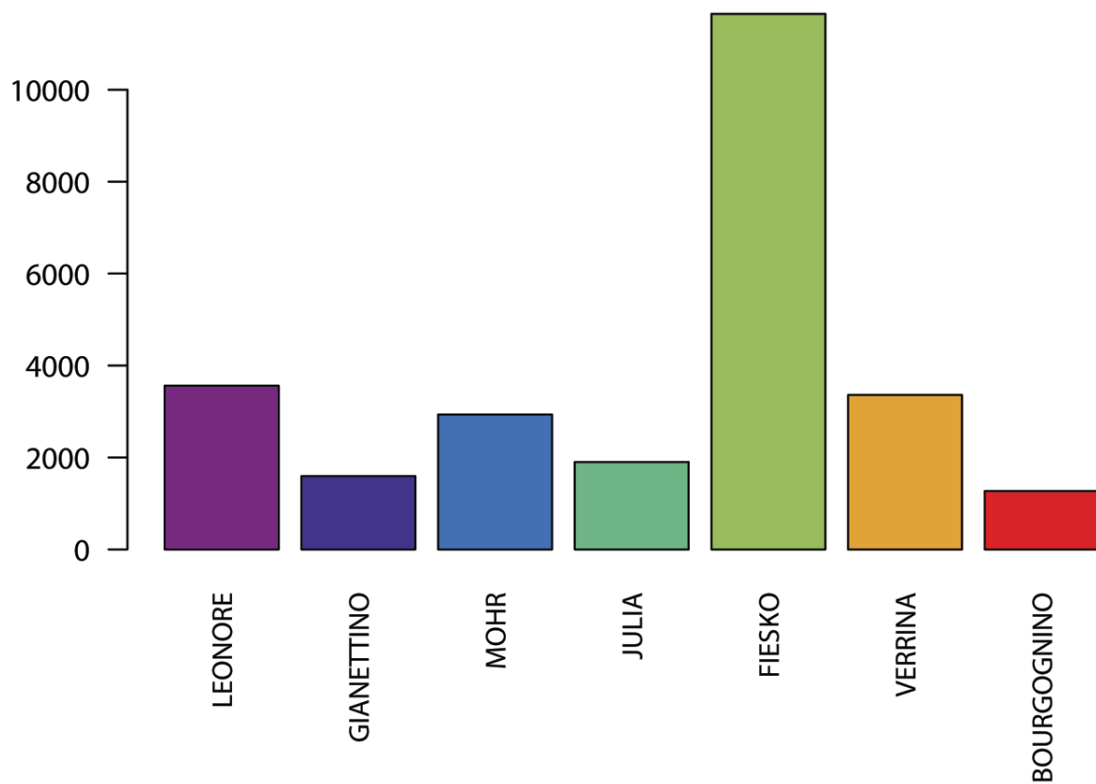


Abbildung 4.5: Redeanteile in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* gemessen in Tokens. Aufgeführt sind die sieben Figuren mit dem größten Redeanteil am Haupttext.

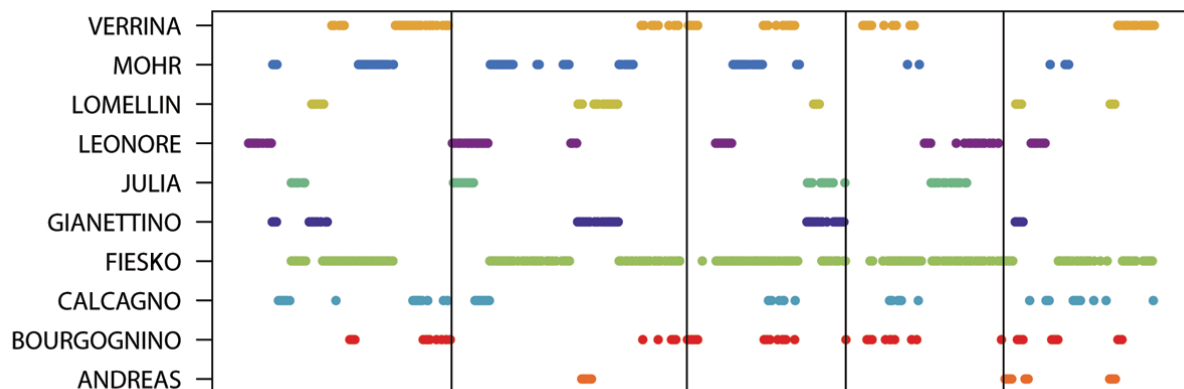


Abbildung 4.6: Kopräsenztable von *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Vertikale Linien markieren die Aktgrenzen des Dramas.

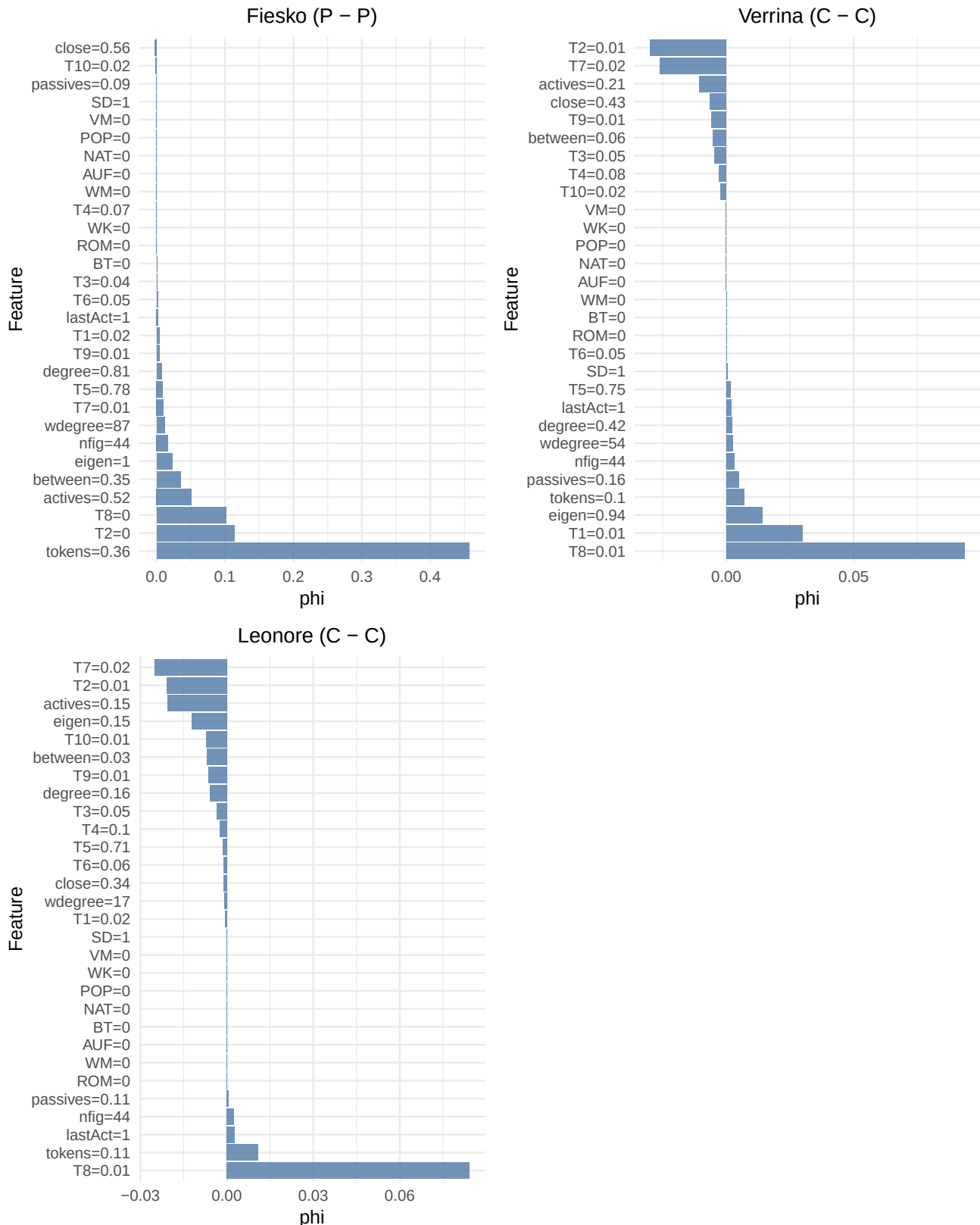


Abbildung 4.7: Shapleygraph für einzelne Figuren auf den TF Daten für *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Die Zeichen in Klammern hinter den Figurennamen sind zu lesen als: (Eigentliche Klasse – Vorhergesagte Klasse).

1800 auf die Bühne. Bereits 1783 nahm Schiller den Stoff in den Blick, begann die tatsächliche Arbeit am Dramentext jedoch erst 1799.¹³³ Wenn sich, wie Meier bilanziert, in der Verschwörung des Fiesko zu Genua Schillers Prinzip des Erhabenen – Schiller erkennt im Erhabenen ein Objekt „gegen das wir also *physisch* den Kürzeren ziehen, über welches wir uns aber *moralisch* d. i. durch Ideen erheben“ –¹³⁴ bereits ankündigt und der Stürmer und Dränger einen Schritt in Richtung Neoklassizistik unternommen habe,¹³⁵ ist diese Entwicklung in Maria Stuart abgeschlossen.¹³⁶ Die Prosasprache weicht Blankversen, der intrigante Verschwörungsführer Fiesko zwei Protagonistinnen, die sich auf der Bühne nur ein einziges Mal direkt gegenüberstehen – zum Höhepunkt im dritten Akt. Abbildung 4.8 zeigt die Strukturierung des Stücks anhand der Aktgrenzen, die zugleich auch einen Ortswechsel markieren. Maria steht im Zentrum des ersten Akts, der auf Schloss zu Fotheringhay spielt. Elisabeth ist hingegen Mittelpunkt von Akt zwei und vier, die jeweils den Palast zu Westminster zum Ort haben. Diesen strukturellen Beobachtungen folgend unterscheidet sich auch das Klassifikationsergebnis merklich von Schillers *Fiesko*. Gleich vier Figuren werden in *Maria Stuart* als titelgebend ausgezeichnet. Neben der Titelfigur Maria und ihrer verwandten Gegenspielerin Königin Elisabeth sind das zwei männliche Figuren, Mortimer, der Neffe von Marias Vertrautem Paulet, und der Graf von Leicester. Wichtigstes Kriterium für die Zuordnung als titelgebend ist bei allen vier genannten Figuren die Anzahl der gesprochenen Wörter (Abbildung 4.11). Ausschlaggebend sind zudem die Topics 8 und 2. Beide Topics werden von keiner der vier Figuren bedient und sind gerade deshalb Kriterien dafür, Maria, Elisabeth, Mortimer und Leicester als titelgebende Figuren zu erkennen.

Insgesamt sind die quantitativen Relationen der Figuren erkennbar ausgeglichener als im *Fiesko*. Maria und Elisabeth sind beide in genau einem Drittel aller Szenen (16 von 48) aktiv auf der Bühne präsent (Abbildung 4.10). Hierin verdeutlicht sich nochmals die strukturelle Anlage des Dramas mit den beiden an die Figuren Maria und Elisabeth geknüpften Handlungsräumen, die sich in nur einer Szene des Dramas überschneiden. Die Qualität der Präsenz unterscheidet sich jedoch. Im Kerker ist Maria weitestgehend isoliert, sie ist in ihrem Handlungsrahmen eingeschränkt und kann nur über Dritte agieren. Elisabeth verfügt zwar über einen selbstbestimmten Handlungsrahmen, muss diesen aber der innenpolitischen Stabilität Englands unterordnen.¹³⁷ Die quantitativen Werte von Mortimer und Leicester bleiben meistens (*tokens*, *actives*, *passives*, *eigen*) etwas hinter denen von Elisabeth und vor

¹³³Vgl. Guthke: *Schillers Dramen* (2005), S. 209.

¹³⁴Schiller, Friedrich: Vom Erhabenen. In: Ders.: Nationalausgabe. Bd. 20/1. Hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 169–195, hier 169. [Hervorhebungen im Original].

¹³⁵Vgl. Meier: *Des Zuschauers Seele am Zügel* (2009), S. 48f.

¹³⁶Vgl. Greiner: *Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘* (2009), S. 145–147.

¹³⁷Vgl. Immer: *Der inszenierte Held* (2008), S. 382.

allem Maria zurück. Wie Abbildung 4.9 darstellt, hat Marias Figurenrede im Verlauf der Handlung mit 7659 Tokens den größten Anteil am Haupttext. Mortimer und Leicester liegen bei etwa 4000 Tokens, Elisabeth bei knapp 4500. Burleigh, dessen Äußerungen insgesamt 2819 Tokens umfassen, wird nicht als Protagonist klassifiziert, obwohl er häufiger auf der Bühne präsent ist als Mortimer und Leicester.¹³⁸ Inhaltlich betrachtet erscheint das konsequent, haben Mortimer und Leicester doch eine umfassendere Handlungsfunktion, wie Bernhard Greiner konstatiert:

Auch die zentralen männlichen Figuren [...] sind nicht nur fatale Motoren der Handlung, sondern dramaturgisch zugleich für die beiden Protagonistinnen Katalysatoren der aufgegebenen Ganzheit. Ihre Aktionen, Maria zu retten, besiegeln deren Untergang. Die von Leicester betriebene Unterredung der Königinnen führt gerade wegen seiner Anwesenheit zur tödlichen Beleidigung; der mißlungene Anschlag der Verschwörergruppe Mortimers gibt Elisabeth den Vorwand, das Todesurteil zu unterschreiben.¹³⁹

Die Gewichtung der quantitativen Relationen erweist sich in *Maria Stuart* als ein Maß, das die Handlungsfunktion der Akteure und ihren Beitrag zum zentralen dramatischen Konflikt implizit abbildet.

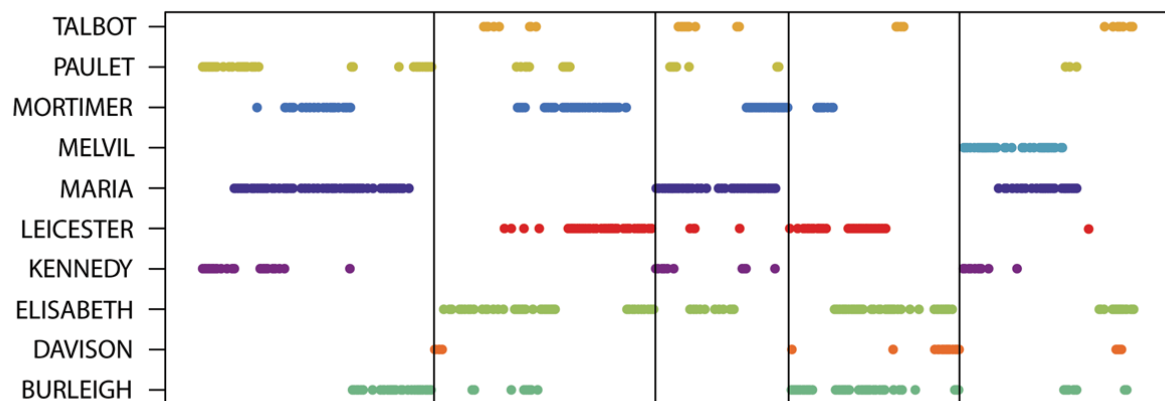


Abbildung 4.8: Kopräsenztabelle von Schillers *Maria Stuart*. Vertikale Linien markieren die Aktgrenzen des Dramas.

4.3 Emilia Galotti – passiv präsente Titelfigur?

Gleich fünf titelgebende Figuren benennt die automatische Klassifikation für Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*. Neben Emilia werden ihr Vater Odoardo Galotti, der dem Hochadel entstammende Prinz Hettore Gonzaga, dessen Kammerherr Marinelli und die Gräfin Orsina als Titelfiguren ausgezeichnet. Betrachtet man ausschließlich die von Pfister angeführten Kriterien quantitativer

¹³⁸Burleigh ist in 14 Szenen präsent, Leicester und Mortimer jeweils nur in elf.

¹³⁹Greiner: *Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘* (2009), S. 147.

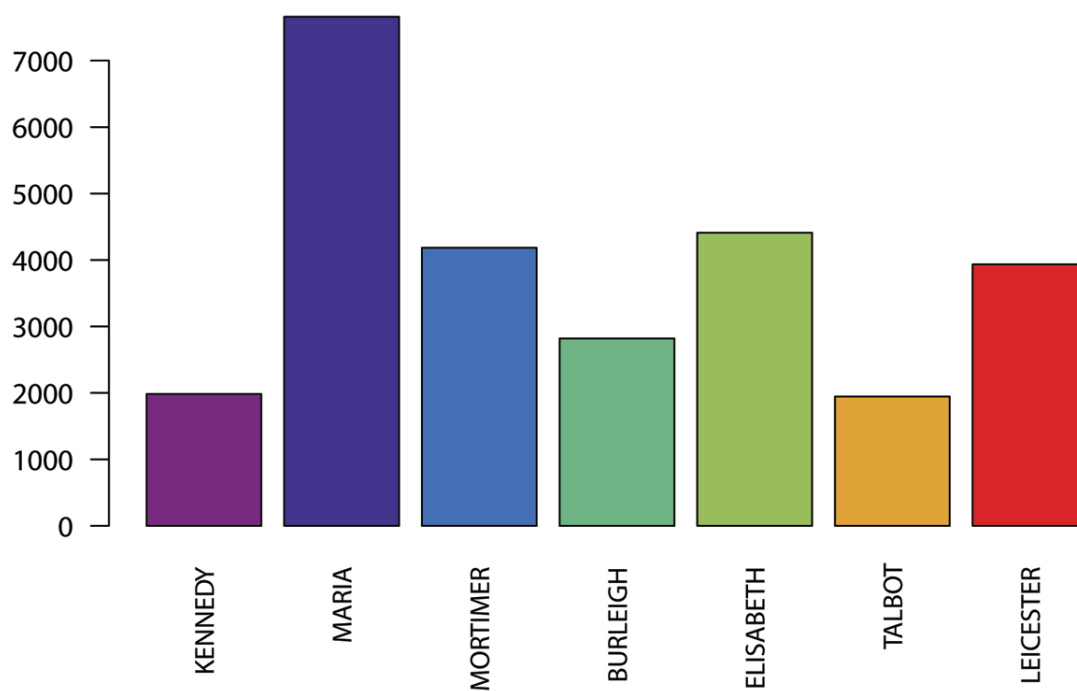


Abbildung 4.9: Redeanteile in *Maria Stuart* gemessen in Tokens. Aufgeführt sind die sieben Figuren mit den größten Redeanteilen am Haupttext.

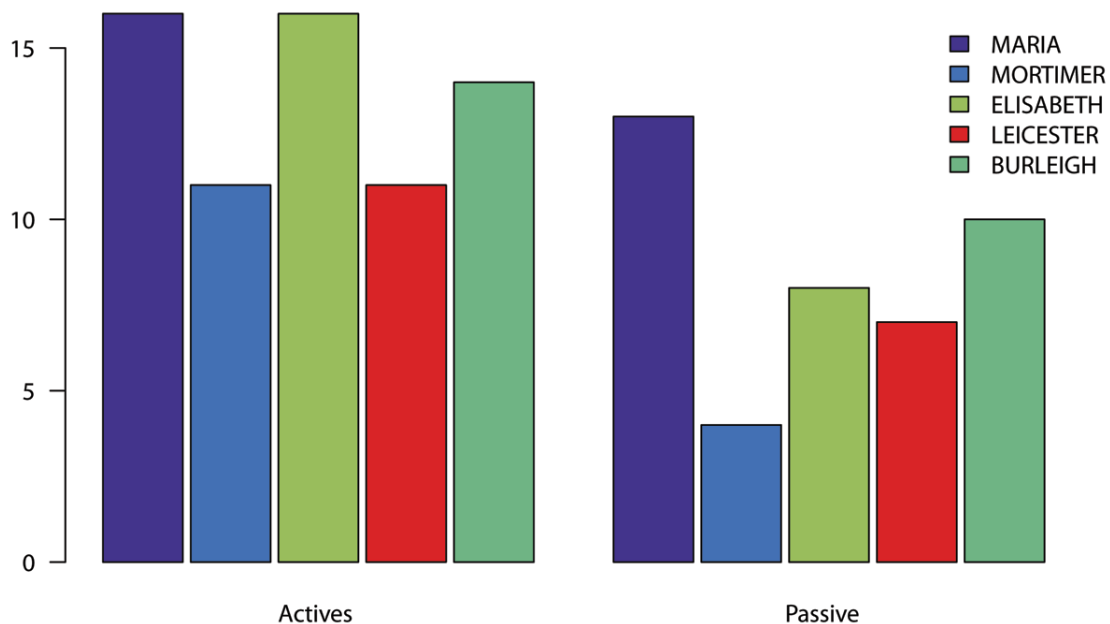


Abbildung 4.10: Aktive und passive Präsenz in *Maria Stuart* gemessen in Szenen. Passiv präsent ist eine Figur nur dann, wenn sie in dieser Szene nicht selbst aktiv ist.

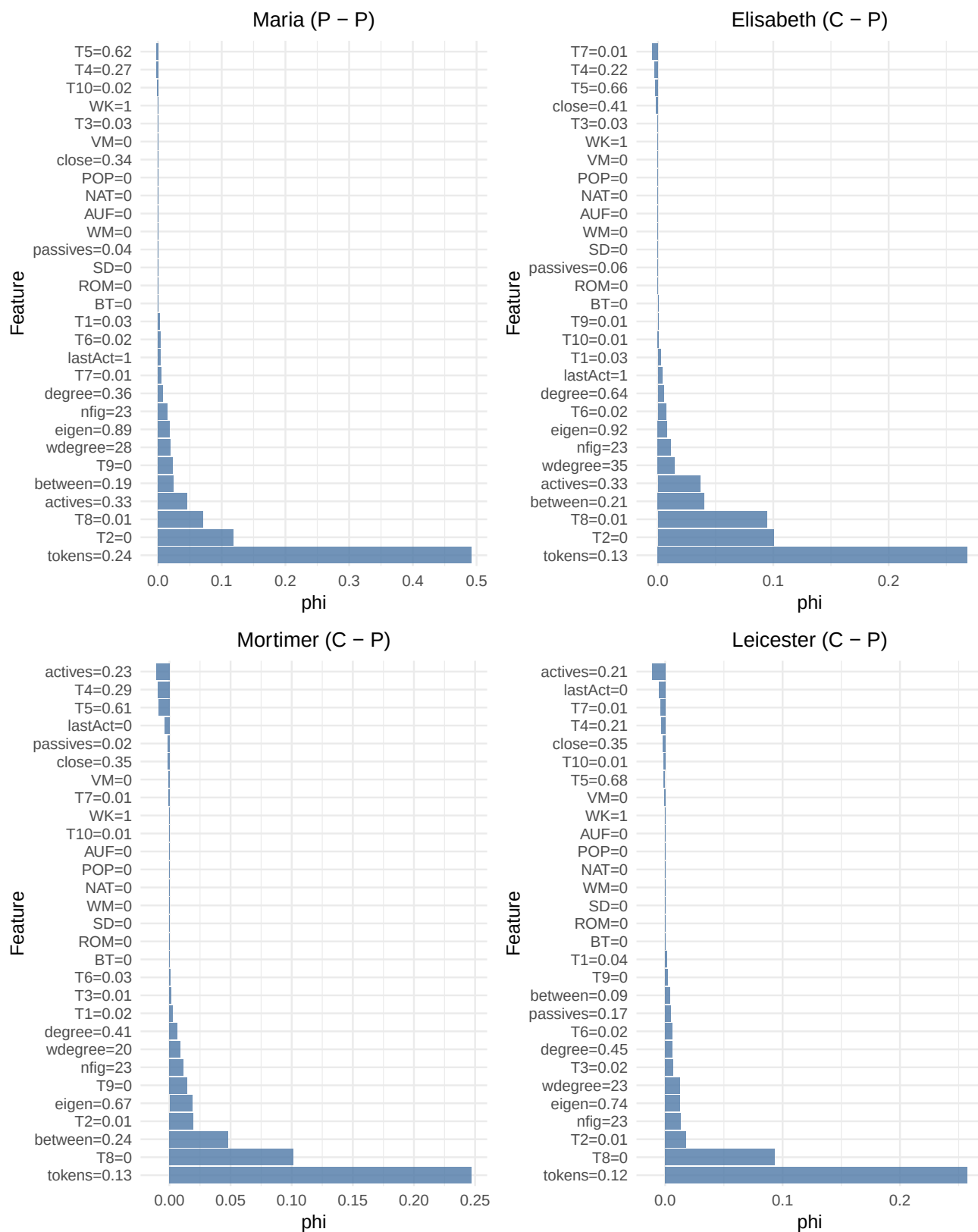


Abbildung 4.11: Shapleygraph für einzelne Figuren auf den TF Daten für *Maria Stuart*. Die Zeichen in Klammern hinter den Figurennamen sind zu lesen als: (Eigentliche Klasse – Vorhergesagte Klasse).

Dominanzrelationen, also die Anzahl der gesprochenen Wörter und die Dauer der Bühnenpräsenz, würde man Emilia wohl kaum als zentrale Figur des Dramas wahrnehmen. Mit nur 2363 Tokens spricht Emilia nicht nur weniger als der Prinz und Marinelli, die mit jeweils knapp über 5500 Tokens die umfassendsten Redeanteile am Haupttext haben, sie spricht auch weniger als ihr Vater Odoardo und die Gräfin Orsina (Abbildung 4.12).¹⁴⁰ Desgleichen ist sie lediglich in sieben der 43 Dramenszenen aktiv präsent. Auch hier sind andere Figuren dominanter: Marinelli ist in 19 Szenen am Geschehen beteiligt, der Prinz in 17 und sogar Claudia Galotti, Emilias Mutter, tritt in 13 Szenen auf die Bühne (Abbildung 4.13). Warum also wird Emilia trotzdem als Titelfigur erkannt? Die Featureanalyse in Abbildung 4.14 zeigt, dass die Topics T8, T2 und T4 den größten Einfluss auf die Klassifikation haben. Die Zahl der gesprochenen Wörter wird ebenfalls positiv bewertet, obwohl sie wahrnehmbar geringer ausfällt als bei Marinelli oder dem Prinzen. Sie nimmt mit knapp zehn Prozent Anteil am Haupttext aber anscheinend dennoch genügend Raum ein. Zu erklären ist das auch durch die vorgenommene Normalisierung. Um die Vergleichbarkeit der Texte zu gewährleisten, werden die Werte der Features im Verhältnis zur Textlänge normalisiert. Da andere Figuren zwar mehr, aber nicht übermäßig viel mehr sprechen als Emilia, und zugleich die Zahl des Figurenpersonals auf einem überschaubaren Level bleibt, reicht der geringe Umfang von Emilias Figurenrede aus, um als Titelfigur in Frage zu kommen. Für den menschlichen Leser ist es dagegen eher Emilias durchgängige passive Präsenz in den Dialogen und Gedanken des Prinzen sowie ihrer Eltern,¹⁴¹ die sie als Titelfigur kennzeichnet.¹⁴² Exemplarisch dafür steht der erste Akt. Ausgelöst durch die Bittschrift einer Emilia Bruneschi verliert sich der Prinz in unruhigen Gedanken an Emilia Galotti: „Ich kann doch nicht mehr arbeiten. – Ich war so ruhig, bild‘ ich mir ein, so ruhig – Auf einmal muß eine arme Bruneschi, Emilia heißen: – weg ist meine Ruhe, und alles! –“. ¹⁴³ Mit wechselnden Gesprächspartnern – Maler Conti, Marinelli und Camillo Rota – wird Emilia bereits in diesem ersten Akt immer wieder zum Mittelpunkt der Gespräche. Das gilt

¹⁴⁰Vgl. dazu Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*. Stuttgart 1986, S. 189. Ter-Nedden erkennt in Odoardo (Tugendheld) und dem Prinzen (Machthaber) die beiden zentralen Gegenspieler des Stücks.

¹⁴¹Die passive Präsenz macht Emilia jedoch zu keiner passiven bzw. negativen Heldin im Sinne Delbrücks, der eine niedrigere soziale Schicht, seelische Labilität und Willensschwäche als mögliche Eigenschaften passiver Helden aufführt. Vgl. Delbrück, Hansgerd: [Art.] *Held*. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle. Stuttgart 21990, S. 192f.

¹⁴²Vgl. dazu Ter-Nedden, Gisbert: *Der fremde Lessing. Eine Revision des dramatischen Werks*. Hg. von Robert Vellusig. Göttingen 2016, S. 343f. Ter-Nedden erkennt in den ersten beiden Akten eine analoge Verlaufsform, die zuerst die Welt des machthabenden Prinzen und dann die Welt der Galottis vorstellt. Beidesmal werde in verschiedenen Gesprächssituationen dieselbe Vorgeschichte rekapituliert, in der Emilia eine zentrale Rolle einnimmt.

¹⁴³Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Ders.: Werke und Briefe. Hg. von Wilfried Barner u.a. Bd. 7. Werke 1770–1773. Frankfurt a.M. 2000, S. 291–371, hier S. 293 (V. 19–22).

insbesondere für die sechste Szene, als Marinelli die anstehende Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani preisgibt, woraufhin der verzweifelte Prinz seinem Kammerherren Marinelli die völlige Handlungsfreiheit in dieser Angelegenheit gewährt.¹⁴⁴ Diese passive Präsenz Emilias lässt sich über weite Teile des Dramas nachvollziehen. In 16 Szenen wird in der Figurenrede mit ihrem Namen auf sie referiert, obwohl sie selbst zu diesem Zeitpunkt nicht aktiv am Bühnengeschehen beteiligt ist. Verglichen mit anderen Dramenfiguren ist dieser Wert sehr hoch. Marinellis Name wird beispielsweise nur in fünf Szenen aufgerufen, auf Emilias Mutter Claudia wird ohne ihre Anwesenheit auf der Bühne gar nicht namentlich referiert, wie Abbildung 4.13 aufzeigt.

Die fünf als titelgebend klassifizierten Figuren veranschaulichen nochmals nachdrücklich, dass das erlernte Modell übergeneralisiert und dazu neigt, zu viele Titelfiguren zu bestimmen. Die Klassifikation zeichnet gleichwohl genau die Figuren als titelgebend aus, die als zentrale Charaktere des Stücks, also Protagonisten, bezeichnet werden könnten.¹⁴⁵

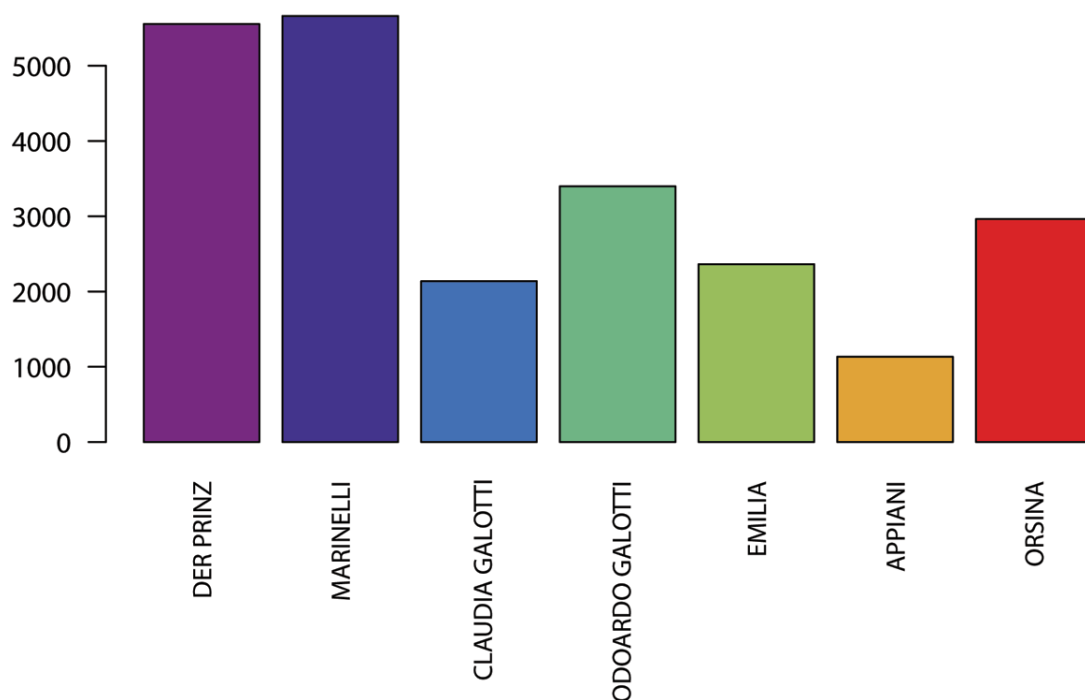


Abbildung 4.12: Redeanteile in Lessings *Emilia Galotti* gemessen in Tokens. Aufgeführt sind die sieben Figuren mit den größten Redeanteilen am Haupttext.

¹⁴⁴Vgl. ebd., S. 300–305.

¹⁴⁵In diesen Figuren „scheinen [...] auch die Kräfte angelegt, die zur Überwindung des Konflikts befähigen.“ Fick, Monika: *Emilia Galotti*. In: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von ders. Stuttgart 2000, S. 316–343, hier S. 337.

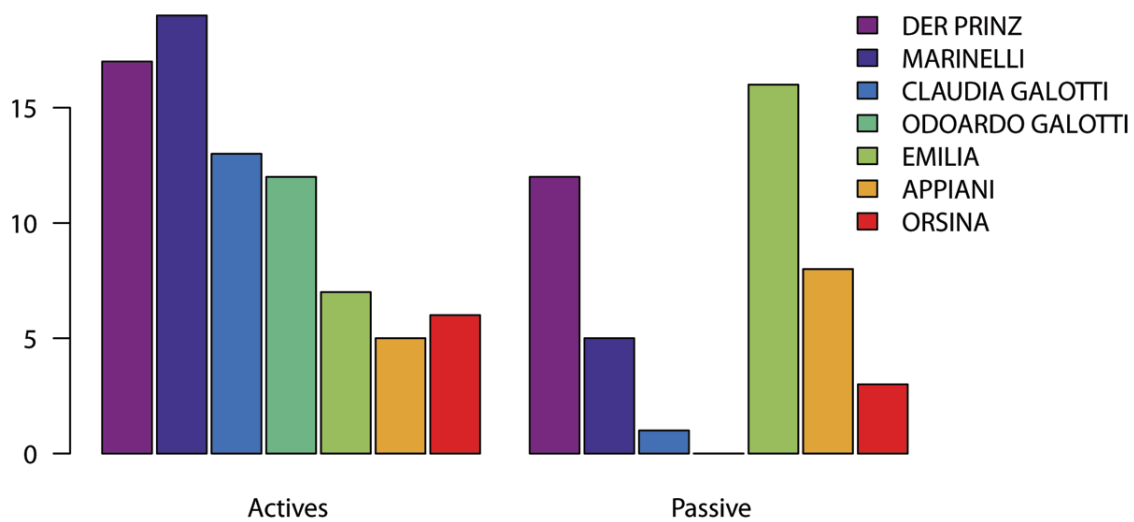


Abbildung 4.13: Aktive und passive Präsenz in *Emilia Galotti* gemessen in Szenen. Passiv präsent ist eine Figur nur dann, wenn sie in dieser Szene nicht selbst aktiv ist.

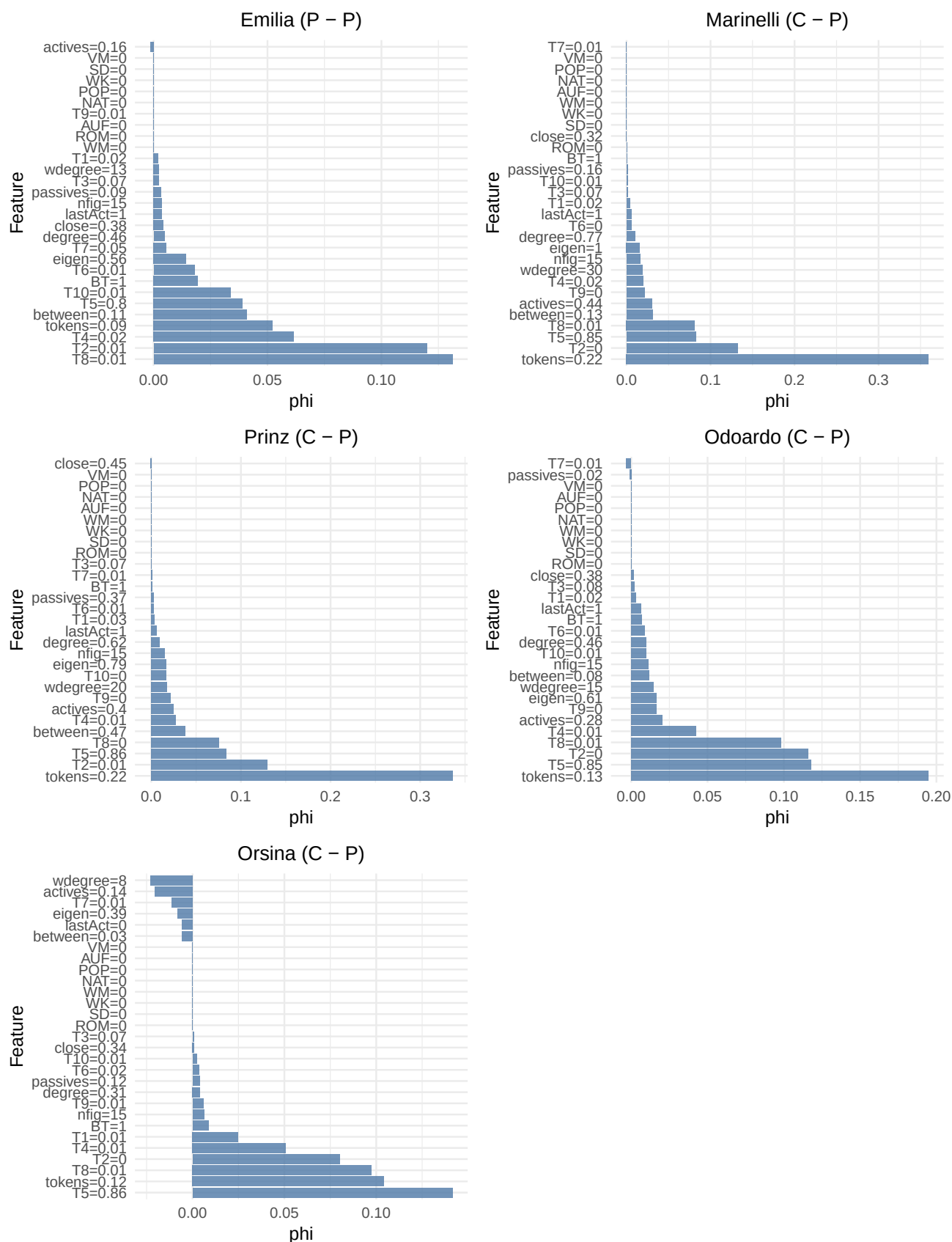


Abbildung 4.14: Shapleygraph für einzelne Figuren auf den TF Daten für *Emilia Galotti*. Die Zeichen in Klammern hinter den Figurennamen sind zu lesen als: (Eigentliche Klasse – Vorhergesagte Klasse).

5 Konklusion

Auf den vergangenen Seiten haben wir untersucht, inwiefern dramatische Figuren manuell und automatisch als Protagonisten oder Titelfiguren erkannt werden können. Dabei war es eine bewusste Entscheidung, im Rahmen der Annotation keine intersubjektive Klärung anzustreben. Das Konzept ‚Protagonist‘ wurde von unseren Annotatorinnen – innerhalb der gegebenen Richtlinien – subjektiv so annotiert, wie es verstanden wurde. Dementsprechend ist das Inter-Annotator-Agreement mit 0,43 bis 0,83 gemischt ausgefallen. Wie sich jedoch an den Ergebnissen der Klassifikation zeigt, ist die intersubjektive Annotierbarkeit keine zwingende Voraussetzung für eine gute Performanz, wenn die einzelnen Annotationsdaten in sich konsistent sind und im Lernverfahren getrennt voneinander behandelt werden. Als ein zentrales Ergebnis auf der technischen Ebene ist festzuhalten, dass auch komplexe literaturwissenschaftliche Konzepte ‚erfolgreich‘ automatisch erkannt werden können. Um aber Werkzeuge und Methoden zu entwickeln, die mehr als nur subjektive Eindrücke reproduzieren, braucht es Referenzdatensätze, die bislang noch nicht bestehen. Eine zentrale Herausforderung im Bereich der *computational literary studies* ist also neben der technischen Umsetzung literaturwissenschaftlicher Konzepte vor allem ihre intersubjektive Annotierbarkeit.

Im Rahmen der automatischen Protagonistenerkennung haben wir ein Methodeninventar vorgestellt, das interpretatorische Aussagen erlaubt, die über die bloße Evaluierung einer Methode hinausreichen. Das Inventar ermöglicht es uns also einerseits, die Methode hinsichtlich ihrer Resultate zu beurteilen. Andererseits sind wir dadurch im Stande, die Entscheidungskraft der Merkmale für die Klassifikation und die genaue Verteilung der einzelnen Featurewerte zu visualisieren. Die Anzahl der Wörter, die eine Figur spricht, (*tokens*) ist durchgängig und zumeist mit einigem Abstand das ausschlaggebendste Feature für die Klassifikation. Figuren, die viel sprechen sind also sehr viel wahrscheinlicher Protagonisten oder Titelfiguren eines Dramas als Figuren mit nur geringer Redezeit. Das ist nicht verwunderlich und wird erst durch eine zweite Beobachtung wirklich erkenntnistragend. Denn die Experimente konnten verdeutlichen, dass die Performanz der Klassifikation ohne das *tokens*-Feature nicht spürbar abnimmt. Die multidimensionale Kombination aus Netzwerkmetriken, aktiver und passiver Bühnenpräsenz sowie Topic Modeling kann den Informationsverlust durch den Wegfall der *tokens* auffangen, obwohl den *tokens* eine sehr hohe *Feature Importance* zuerkannt wird.

Die Featurewerte und deren Verteilung – das deckt sich mit unserer Ausgangshypothese – fördern also interessante Einsichten zutage, die anschließend qualitativ untersucht werden können und genuin literaturwissenschaftliche Anschlusshandlungen erlauben, etwa das Extrapolieren literaturgeschichtli-

cher Aussagen oder die Interpretation einzelner Texte. Insofern konnten wir aufzeigen, dass maschinelle Lernverfahren hermeneutische Erkenntnisprozesse auch diesseits von ‚big data‘-Analysen unterstützen können. Das Lernverfahren lenkt den Blick des Lesers oder der Leserin dabei auf die zentralen dramatischen Figuren – noch bevor diese/dieser das Stück überhaupt gelesen hat. Darüberhinaus erlaubt die automatische Detektion dramatischer Protagonisten die Diskussion bestehender Hypothesen (z. B. über dramatische Konfliktsituationen, Figurenkonstellationen etc.) auch über den Einzeltext hinaus und lässt somit Œuvre-, Gattungs- und Epochenvergleiche zu.

Danksagungen

Die hier präsentierte Forschung wurde durch die VolkswagenStiftung ermöglicht, die das Projekt Quadrama¹⁴⁶ freundlicherweise finanziert. Wir möchten uns auch bei Sonja Eberhardt, Anja Schmelzle, und Annika Haag für die geleistete Annotationsarbeit bedanken.

¹⁴⁶<https://quadrama.github.io>

Anhang

Liste der verwendeten Dramen, aufgeschlüsselt nach Datenset und Epoche:

A1

Sturm und Drang

Klinger, F. M.: Die neue Aria

Klinger, F. M.: Die Zwillinge

Leisewitz, J. A.: Julius von Tarent

Schiller, F.: Die Räuber

Schiller, F.: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua

Goethe, J. W.: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand

Lenz, J. M. R.: Der Hofmeister

Weimarer Klassik

Schiller, F.: Maria Stuart

Schiller, F.: Die Jungfrau von Orléans

Schiller, F.: Wilhelm Tell

Schiller, F.: Wallensteins Tod

Schiller, F.: Die Piccolomini

Goethe, J. W.: Die natürliche Tochter

Goethe, J. W.: Iphigenie auf Tauris

Goethe, J. W.: Torquato Tasso

Wiener Moderne

Hofmannsthal, H. von: Der Turm (alte Fassung)

Hofmannsthal, H. von: Ödipus und die Sphinx

Hofmannsthal, H. von: Elektra

Hofmannsthal, H. von: Der Schwierige

Hofmannsthal, H. von: Der Turm (neue Fassung)

Hofmannsthal, H. von: Der Rosenkavalier

Schnitzler, A.: Der einsame Weg

Schnitzler, A.: Anatol

Schnitzler, A.: Professor Bernhardi

Schnitzler, A.: Liebelei

Schnitzler, A.: Das weite Land

Naturalismus

Holz, A. und Schlaf, J.: Die Familie Selicke

Holz, A.: Sozialaristokraten

Holz, A.: Sonnenfinsternis

Holz, A.: Ignorabismus

Holz, A. und Jerscke, O.: Traumulus

Schlaf, J.: Meister Oelze

Wedekind, F.: Frühlings Erwachen

Wedekind, F.: Erdgeist

Wedekind, F.: Der Marquis von Keith

Wedekind, F.: Die Büchse der Pandora

Anzengruber, L.: Die Kreuzelschreiber

Anzengruber, L.: Die Meineidbauer

Anzengruber, L.: Der Gwissenswurm

Anzengruber, L.: Das vierte Gebot

A2

Sturm und Drang

Klinger, F. M.: Die neue Aria

Klinger, F. M.: Die Zwillinge

Leisewitz, J. A.: Julius von Tarent

Schiller, F.: Die Räuber

Schiller, F.: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua

Goethe, J. W.: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand

Lenz, J. M. R.: Der Hofmeister

Bürgerliches Trauerspiel

Engel, J. J.: Eid und Pflicht

Hebbel, F.: Maria Magdalena

Holtei, K. von: Ein Trauerspiel in Berlin

Lessing, G. E.: Emilia Galotti

Lessing, G. E.: Miss Sara Sampson

Pfeil, J. G. B.: Lucie Woodvil

Romantik

Tieck, L.: Ritter Blaubart

Tieck, L.: Prinz Zerbino

Tieck, L.: Der gestiefelte Kater

Tieck, L.: Die verkehrte Welt

Eichendorff, J. von: Der letzte Held von Marienburg

Lessing, G. E.: Die Juden

Eichendorff, J. von: Das Incognito

Eichendorff, J. von: Die Freier

Uhland, L.: Ludwig der Bayer

Uhland, L.: Ernst Herzog von Schwaben

Schlegel, A. W.: Ion

Schlegel, A. W.: Alarkos

Brentano, C.: Ponce de Leon

Brentano, C.: Die Gründung Prags

Arnim, L. A. von: Marino Caboga

Arnim, L. A. von: Halle und Jerusalem

Arnim, L. A. von: Das Loch

Aufklärung

Wieland, Ch. M.: Klementina von Porretta

Wieland, Ch. M.: Lady Johanna Gray

Schlegel, J. E.: Canut

Schlegel, J. E.: Die stumme Schönheit

Schlegel, J. E.: Der geschäftige Müßiggänger

Gottsched, J. Ch.: Der sterbende Cato

Gottsched, L. A.: Die Pietisterei im Fischbein-Rocke

Gottsched, L. A.: Das Testament

Lessing, G. E.: Der junge Gelehrte

A3

Bürgerliches Trauerspiel

Engel, J. J.: Eid und Pflicht

Hebbel, F.: Maria Magdalena

Holtei, K. von: Ein Trauerspiel in Berlin

Lessing, G. E.: Emilia Galotti

Lessing, G. E.: Miss Sara Sampson

Pfeil, J. G. B.: Lucie Woodvil

Lenz, J. M. R.: Der Hofmeister

Weimarer Klassik

Schiller, F.: Maria Stuart

Schiller, F.: Die Jungfrau von Orléans

Schiller, F.: Wilhelm Tell

Schiller, F.: Wallensteins Tod

Schiller, F.: Die Piccolomini

Goethe, J. W.: Die natürliche Tochter

Goethe, J. W.: Iphigenie auf Tauris

Goethe, J. W.: Torquato Tasso

Vormärz

Grabbe, Ch. D.: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung

Grabbe, Ch. D.: Don Juan und Faust

Grabbe, Ch. D.: Herzog Theodor von Gothland

Grabbe, Ch. D.: Napoleon oder Die hundert Tage

Grabbe, Ch. D.: Die Hermannsschlacht

Grabbe, Ch. D.: Hannibal

Büchner, G.: Leonce und Lena

Büchner, G.: Woyzeck

Büchner, G.: Dantons Tod

Gutzkow, K.: Zopf und Schwert

Gutzkow, K.: Das Urbild des Tartüffe

Gutzkow, K.: Richard Savage, Sohn einer Mutter

Gutzkow, K.: Uriel Acosta

Laube, H.: Monaldeschi

Laube, H.: Struensee

Populäre Stücke

Iffland, A. W.: Das Erbtheil des Vaters

Iffland, A. W.: Die Jäger

Iffland, A. W.: Figaro in Deutschland

Iffland, A. W.: Verbrechen aus Ehrsucht

Iffland, A. W.: Der Spieler

Kotzebue, A. von: Die deutschen Kleinstädter

Kotzebue, A. von: Menschenhaß und Reue

Kotzebue, A. von: Die Indianer in England

Kotzebue, A. von: Die beiden Klingsberg

Schröder, F. L.: Der Vetter in Lissabon

TF

Sturm und Drang

Schiller, F.: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua

Goethe, J. W.: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand

Weimarer Klassik

Schiller, F.: Maria Stuart

Schiller, F.: Die Jungfrau von Orléans

Schiller, F.: Wilhelm Tell

Schiller, F.: Wallensteins Tod

Schiller, F.: Die Piccolomini

Goethe, J. W.: Iphigenie auf Tauris

Goethe, J. W.: Torquato Tasso

Wiener Moderne

Hofmannsthal, H. von: Ödipus und die Sphinx

Hofmannsthal, H. von: Elektra

Schnitzler, A.: Anatol

Schnitzler, A.: Professor Bernhadi

Naturalismus

Schlaf, J.: Meister Oelze

Bürgerliches Trauerspiel

Lessing, G. E.: Emilia Galotti

Lessing, G. E.: Miss Sara Sampson

Pfeil, J. G. B.: Lucie Woodvil

Romantik

Tieck, L.: Ritter Blaubart

Tieck, L.: Prinz Zerbino

Tieck, L.: Der gestiefelte Kater

Uhland, L.: Ludwig der Bayer

Schlegel, A. W.: Ion

Schlegel, A. W.: Alarkos

Brentano, C.: Ponce de Leon

Arnim, L. A. von: Marino Caboga

Aufklärung

Wieland, Ch. M.: Klementina von Porretta

Wieland, Ch. M.: Lady Johanna Gray

Schlegel, J. E.: Canut

Gottsched, J. Ch.: Der sterbende Cato

Vormärz

Grabbe, Ch. D.: Don Juan und Faust

Grabbe, Ch. D.: Herzog Theodor von Gothland

Grabbe, Ch. D.: Napoleon oder Die hundert Tage

Grabbe, Ch. D.: Hannibal

Büchner, G.: Leonce und Lena

Büchner, G.: Woyzeck

Büchner, G.: Dantons Tod

Gutzkow, K.: Richard Savage, Sohn einer Mutter

Gutzkow, K.: Uriel Acosta

Laube, H.: Monaldeschi

Laube, H.: Struensee

Populäre Stücke

Iffland, A. W.: Figaro in Deutschland

Kotzebue, A. von: Die beiden Klingsberg
