



DIGITAL
HUMANITIES
COOPERATION

**Hanno Ehrlicher, Jörg Lehmann,
Nils Reiter, Marcus Willand**

Gattungspoetik in quantitativer Sicht

**Das Werk Calderón de la Barcas und die zeitgenössischen
Dramenpoetiken**

LitLab

Pamphlet #9

April 2020

Herausgegeben von Thomas Weitin

Hanno Ehrlicher, Jörg Lehmann, Nils Reiter, Marcus Willand

Gattungspoetik in quantitativer Sicht

Das Werk Calderón de la Barcas und die zeitgenössischen Dramenpoetiken

Abstract

Während die Untersuchung von Dramen vor dem Hintergrund poetologischer Regeln zum festen Bestandteil der Literaturwissenschaft gehört, sind erst in der jüngeren Vergangenheit computationelle bzw. quantitative Verfahren entwickelt worden, die den Digital Humanities eine solche strukturelle Analyse von Dramen ermöglichen. Am Beispiel des Werks Calderón de la Barcas wird in diesem Beitrag die Reichweite eines solchen quantitativen Zugangs erprobt. Dabei werden zum einen zeitgenössische Dramenpoetiken der spanischen *comedia nueva* wie auch der französischen Klassik herangezogen und die dort niedergelegten Regeln wie die Einheit von Handlung, Ort und Zeit, die Vorschriften zur Personenverteilung und zur Ständeklausel sowie die Gesamtkomposition der Stücke als Richtschnur für die Analyse verwendet. Zum anderen exploriert dieses Pamphlet quantitative Charakteristika in den zwei maßgeblich von Calderón bedienten dramatischen Gattungen und leistet so einen Beitrag zur Muster- und Strukturentdeckung im untersuchten Dramenkorpus.

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.

©2020 Hanno Ehrlicher, Jörg Lehmann, Nils Reiter, Marcus Willand. Kontakt: joerg.lehmann@uni-tuebingen.de

ISSN: 2628-4537
Herausgeber: Thomas Weitin

Gattungspoetik in quantitativer Sicht

Das Werk Calderón de la Barca und die zeitgenössischen Dramenpoetiken

1 Einführung

Der spanische Barockdramatiker Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) gilt neben Félix Lope de Vega Carpio (1562–1635) als bekanntester und bedeutendster Dramatiker des *siglo de oro*. Die bislang vollständigste Ausgabe seiner Werke erschien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Madrider Verlag Aguilar in drei Bänden¹ und enthält 187 Schauspiele, darunter 79 *autos sacramentales* (Fronleichnamsspiele). Dazu kommen 41 Stücke, die dem *teatro cómico breve* zugerechnet werden, d.h. kurze Zwischenspiele (*entremés, jácaras, mojigangas*), die meist zwischen zwei Akten aufgeführt wurden.² Wo ein einzelner Autor ein derart umfassendes Korpus vorlegt, aber nur wenige dramatische Gattungen bedient, können bei den Werken strukturelle Ähnlichkeiten erwartet werden. Daher bietet sich dieses Korpus für eine quantitative Analyse an. Bis auf einige wenige Studien³ ist das Werk Calderóns aber bislang noch nicht mit Methoden der Digital Humanities untersucht worden. Dies ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass das Werk Calderóns bislang nicht in einem digitalen Standardformat vorliegt, das eine quantitative Erforschung überhaupt erst möglich macht. Um erste Explorationen zu bewerkstelligen, wurden daher im Sommersemester 2019 am Romanischen Seminar der Universität Tübingen unter der Leitung von Prof. Hanno Ehrlicher eine Vorlesung und zwei Übungen durchgeführt, in deren Rahmen etwas mehr als 50 Calderón-Dramen in das Format TEI-xml gebracht und mit Hilfe des im QuaDramA-Projekt entwickelten R-Pakets „DramaAnalysis“⁴ exploriert wurden. Diese Dramen

¹Calderón de la Barca, Pedro. 1951–1956. *Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos*. Herausgegeben von Ángel Valbuena Prat und Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar.

²Calderón de la Barca, Pedro. 1989. *Teatro cómico breve*. Herausgegeben von María-Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger.

³Vgl. hier: Peña-Pimentel, Miriam A. 2011. *El Gracioso en el Teatro de Calderón: Un Análisis desde las Humanidades Digitales*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 307. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3070>; Peña-Pimentel, Miriam A. 2012. „Aplicación de mapas de tópicos al análisis semántico de algunas comedias de Calderón“. *Anuario calderoniano*, 5(2012): 115–130, sowie de la Rosa, Javier, Adriana Soto-Corominas, Juan Luis Suárez. 2018. „The Role of Emotions in the Characters of Pedro Calderón de la Barca’s autos sacramentales“. In *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*, herausgegeben von Lisa Beaven und Angela Ndaliansi. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University: 99–125.

⁴Reiter, Nils. 2020. *DramaAnalysis: Analysis of Dramatic Texts*. R package version 3.0.1. <https://CRAN.R-project.org/package=DramaAnalysis>. Das Konzept für dieses Paket wird in Reiter, Nils, Jonas Kuhn und Marcus Willand. 2017. „To GUI or not to GUI?“ In *INFORMATIK 2017*, herausgegeben von Maximilian Eibl und Martin Gaedke. Bonn: Gesellschaft für Informatik: 1179–1184. https://doi.org/10.18420/in2017_119 näher erläutert.

wurden als „Calderón Drama Corpus“ im Drama Corpora Project (DraCor)⁵ hinterlegt und können ohne Einschränkung nachgenutzt werden. Auf dieser Grundlage basiert das vorliegende Pamphlet.

Im Sinne einer Muster- und Strukturerkennung werden wir dabei auf Formcharakteristika fokussieren und den folgenden Forschungsfragen nachgehen: Welche Auskünfte gibt eine struktural-quantitative Analyse der Gesamtkomposition der Stücke im Hinblick auf die Frage nach den Charakteristika der *comedias* und der *autos sacramentales*? Inwiefern sind die *comedias* an der zeitgenössischen Poetik der spanischen *comedia nueva* orientiert, wie sie Lope de Vega programmatisch in seiner Schrift *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* begründete – und wie verhalten sie sich gegenüber der Regelpoetik der im 17. Jahrhundert parallel zum spanischen Barocktheater einsetzenden französischen Klassik? Welche Strukturmerkmale können bei den *autos sacramentales* identifiziert werden?

Zum Verständnis der nachfolgenden Analysen ist es entscheidend, einige soziale und institutionelle Rahmenbedingungen des Theaters des *siglo de oro* zu klären. Die beiden dramatischen Untergattungen, die Calderón im wesentlichen bediente (*comedias* und *autos sacramentales*), zielten nämlich auf ein unterschiedliches Publikum ab und wurden auf Bühnen aufgeführt, die recht unterschiedliche scenographische und technische Möglichkeiten boten. Hier sind zunächst einmal die *corral*-Bühnen zu nennen, die im ausgehenden 16. Jahrhundert als feste Spielstätten eingerichtet wurden. Sie waren charakteristisch für das städtische, immer kommerzieller werdende Theater und trugen maßgeblich zur Herausbildung der spezifischen Form der spanischen *comedia nueva* der Frühen Neuzeit bei. Der Begriff *corral* bezeichnete dabei zunächst nicht mehr als den Hinterhof eines Hauses. Die Bühne selbst wurde am Ende des Hofes zwischen den Häuserfassaden konstruiert und war durch eine Erhöhung klar vom Zuschauerraum abgehoben. Ein den Repräsentationsraum vom Publikum zusätzlich scheidender Bühnenvorhang, wie er von der heute üblichen Guckkastenbühne bekannt ist, fehlte jedoch noch. Es existierte lediglich ein beweglicher Vorhang am Bühnenhintergrund, der einen Raum hinter den Kulissen schuf. Er diente meist zur Aufbewahrung der Kostüme oder zum Umkleiden der Schauspieler. Öffnungen des Vorhanges dienten den Auftritten und Abgängen der Darsteller, ein plötzliches Aufziehen des Vorhanges konnte aber auch zur Eröffnung eines drameninternen weiteren szenischen Raumes genutzt werden. Hinzu kamen technische Apparaturen wie Bühnenöffnungen, am Bühnenhintergrund oder an den Seiten angebrachte Bilder, die möglichst plötzlich freigelegt werden konnten, oder Hebe-

⁵Siehe <https://dracor.org/ca1>. Vgl. dazu Fischer, Frank, Ingo Börner, Mathias Göbel, Angelika Hechtel, Christopher Kittel, Carsten Milling, Peer Trilcke. 2019. „Programmable Corpora. Die digitale Literaturwissenschaft zwischen Forschung und Infrastruktur am Beispiel von DraCor“. In *DHd 2019. Konferenzabstracts*. Frankfurt/Main u. Mainz: 194–197. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2596094>.

und Drehvorrichtungen.⁶ Die *corral*-Bühnen verknüpften so architektonische Einfachheit mit einem typisch barocken Maschinentheater; sie wurden nur in den Städten institutionalisiert und bedienten ein ständeübergreifendes Publikum von Stadtbewohnern. Der Charakter des *corral*-Theaters als einer öffentlichen Anstalt änderte sich zu Lebzeiten Calderóns insofern, als mit dem Hof- oder Palasttheater eine ständisch geschlossene, nur für den Adel bestimmte Einrichtung geschaffen wurde. Die 1640 fertig gestellte Madrider Palastbühne – Calderón übernahm ab 1635 die Stelle des Hofdramatikers unter Philipp IV – orientierte sich architektonisch am Vorbild der italienischen Perspektivbühnen und bot im Vergleich zu den beschränkten Aufführungsmöglichkeiten des *corral* wesentlich bessere Voraussetzungen für den Einsatz aufwändiger Kulissen und technischer Apparaturen. Mit der Bindung des Theaters an den Hof ging nicht nur eine Veränderung der sozialen Basis, sondern auch eine Veränderung des Publikumsgeschmacks einher. Die Zuschauerschaft war nunmehr stärker auf Repräsentation und Bildung bedacht und mit den typischen Handlungsabläufen der *comedia* bereits vertraut; das Publikum war also ausgewählt und mit der Fähigkeit ausgestattet, künstlerische Leistungen zu würdigen und intellektuell komplex zu kritisieren.⁷

Im Gegensatz zu den festen Bühnenformen des *corrals* und des höfischen Theaters steht die *carro*-Bühne, die als Bühnenform besonders charakteristisch für das spanische *siglo de oro* war. Sie kam ausschließlich im Rahmen der Feierlichkeiten zum Fronleichnamfest zum Einsatz, und auf ihr wurden die einaktigen Stücke aufgeführt, in denen das Sakrament der Eucharistie gefeiert wurden, und die deshalb auch als *autos sacramentales* bezeichnet werden. Der Name der Bühnenform, *carro*, ist dabei von den zur Bühnenkonstruktion eingesetzten beweglichen Theaterwagen (*carros*) abgeleitet: Während ein einfacher flacher Wagen, der vor eine Häuserfassade gestellt wurde, als Hauptspielstätte diente, waren meist zwei andere Wagen mit kunstvollen und oft sehr aufwändig verzierten hohen Aufbauten versehen. Damit blieb die *carro*-Bühne der mittelalterlichen Praxis des fahrenden Theaters treu. Die Aufführungen fanden im öffentlich zugänglichen Stadtraum statt, meistens auf der zentralen *Plaza Mayor*. Dementsprechend war auch die Zuschauerschaft eine völlig andere als die der *corral*-Bühne. Hier dürfte der weit überwiegende Teil durch die unteren Stände gebildet worden sein, die an den Feierlichkeiten zum Fronleichnamfest teilnahmen, das schon seit dem späten Mittelalter als Feiertag im offiziellen Kirchenkalender verankert war. „Für die Masse des ungebildeten Publikums, [... das] außer dem groben Handlungsverlauf die theologischen Feinheiten kaum verstanden haben dürfte, war

⁶Vgl. dazu ausführlich Ehrlicher, Hanno. 2012. *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag: 127–131.

⁷Vgl. dazu auch Couderc, Christophe. 2012. *Le théâtre classique au Siècle d'Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. Paris: Presses Universitaires de France: 7–19.

die Aufführung des *auto sacramental* nach dem vorausgegangenen prunkvoll ernsthaften Gottesdienst am Vormittag des Fronleichnamstages sicher kein verinnerlichtes Bekehrungserlebnis. Es war aber sehr wohl ein Teil des im barocken Denken und faktischen Erleben so wichtigen ‚Festes‘ [...]. So entstand gerade auch für den vulgo ein emotionales, rational nicht fassbares massives Zusammengehörigkeits- und Überlegenheitsgefühl gegenüber dem als irrig apostrophierten europäischen Protestantismus und der als überholt dargestellten antiken Mythologie [...].“⁸

2 Strukturmerkmale der *comedias* Calderóns

Die bereits erwähnte Aguilar-Ausgabe der Werke Calderóns differenziert sein theatrales Werk in *autos sacramentales*, das *teatro cómico breve* sowie in *dramas* und *comedias*. Hierzu ist zunächst zu bemerken, dass die von den Editoren vorgeschlagene weitere Unterteilung der Calderón’schen *comedias* in *dramas* und *comedias* eine Konzeption ex post darstellt. Die zu Lebzeiten Calderóns erschienenen Ausgaben der *comedias* (die einfach als durchlaufend nummerierte anthologische Sammlung von Stücken veröffentlicht wurden) kannten diese Unterteilung dagegen noch nicht.⁹ Wie der Calderón-Forscher Henry Sullivan erläutert, wurde im *siglo de oro* der Begriff „comedia“ gleichbedeutend mit „Schauspiel“ oder „Bühnenwerk“ verwendet: „Though the etymology of *comedia* is simple enough – a play of high spirits and laughter with a happy ending, – in Early Modern Spain the term *comedia* meant “a play” or “work for the stage” in a quite neutral sense.“¹⁰

In einem ersten Schritt sind wir dieser Einteilung der Aguilar-Ausgabe nachgegangen, indem wir die Häufigkeit von Wörtern in den verschiedenen Untergattungen analysiert und daraus sogenannte Wortvektoren gebildet haben. Auf dieser Grundlage kann die Ähnlichkeit der durch die Vektoren repräsentierten Dramentexte berechnet werden. Dazu haben aus dem Calderón Drama Corpus zehn *autos sacramentales* sowie 13 *comedias* herangezogen; gemäß der in der Aguilar-Ausgabe vorgenommenen

⁸Tietz, Manfred. 2019. „Das *auto sacramental*: Ansätze zur Gesamtdeutung einer literarischen Gattung des spanischen Theaters im Spannungsfeld zwischen profaner und religiöser Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts.“ In *Auto sacramental: Aktuelle Forschungsbeiträge zum Fronleichnamsspiel in Spanien und Hispanoamerika*, herausgegeben von Marina Ortrud M. Hertrampf. HeLix 12(1): 14–38, hier S. 25/26.

⁹Vgl. dazu Calderón de la Barca, Pedro. 1640. Primera parte de *comedias* de don Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Sanchez. Online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10529569-6> [Permalink].

¹⁰Sullivan, Henry W. 2018. *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre* (= Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 133). Kassel: Edition Reichenberger: 33. Vgl. dazu bereits Newels, Margarete. 1959. *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro. Eine einleitende Studie zum Thema der Dramentheorie im Goldenen Zeitalter* (= Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte der Romanischen Völker, Bd. II). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, S. 17: „Das neue ‚Drama‘ ließ sich besser als Komödie denn als Tragödie klassifizieren. ‚Drama‘ war ungebräuchlich, [...] so blieb es in der Praxis letzten Endes bei der Bezeichnung ‚comedia‘, auch ‚por el uso‘, aus Tradition und Gewohnheit, wie Pellicer sagte.“

Einteilung wurden die letzteren dabei in sieben *comedias* und sechs *dramas* aufgeteilt. Die zehn *autos sacramentales* erhielten die Nummern 1 bis 10, die sechs *dramas* die Nummern 20-25, die sieben *comedias* die Nummern 30-36. Bei diesem Korpus von 23 Dramentexten wurden spanische Stopwords sowie die Zeichensetzung entfernt; danach blieben 18.555 Wörter übrig. Danach wurden noch 40% der seltensten Worte entfernt und die Häufigkeit der verbleibenden Wörter durch die Zahl aller Wörter in einem Dramentext geteilt.¹¹ In der folgenden Grafik (Abbildung 2.1) werden alle 23 Texte jeweils durch ihre Nummer repräsentiert, die Abstände der einzelnen Texte zueinander – d.h. ihre jeweilige Verteilung auf der x- und y-Achse – wurden aus der Distanzmatrix errechnet. Zur besseren Lesbarkeit der Grafik wurden um die Nummern 1-10 (*autos sacramentales*), 20-25 (*dramas*) und 30-36 (*comedias*) manuell Kreise gezogen, die die Lage der drei von der Aguilar-Ausgabe benannten Untergattungen grob verdeutlichen.

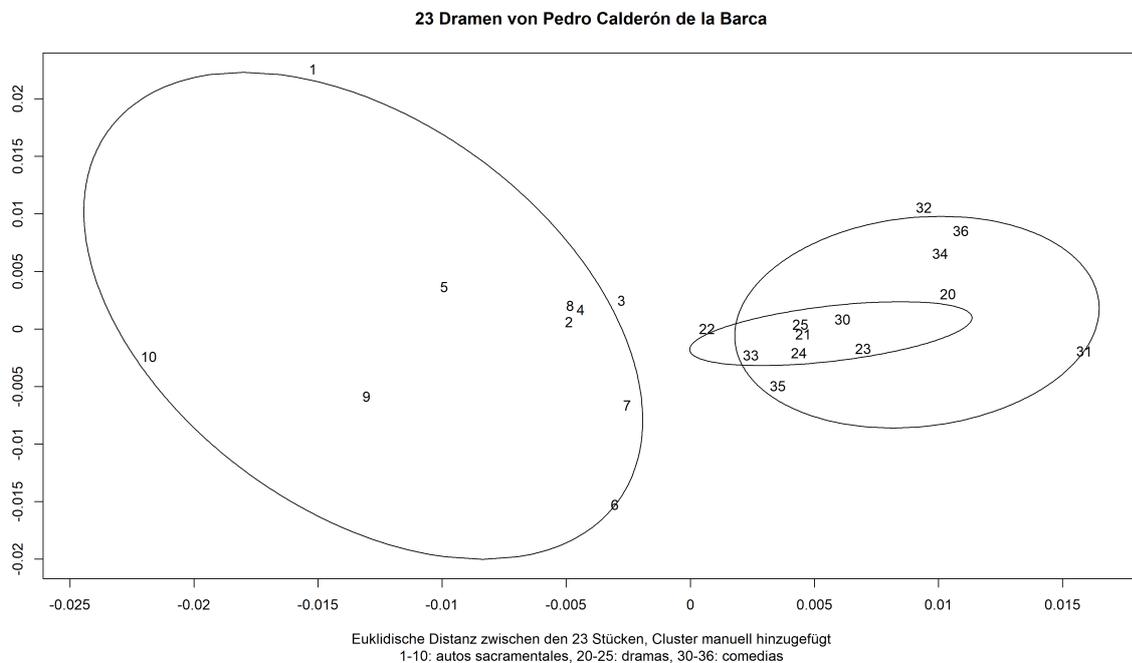


Abbildung 2.1: Semantische Distanzen zwischen *autos sacramentales*, *dramas* und *comedias*

Diese Analyse der Worthäufigkeiten führt zu zwei Einsichten: Erstens ist das in den *autos sacramentales* verwendete Wortmaterial deutlich distinkt zu den in den *dramas* und *comedias* verwendeten Wörtern. Hier wird also sehr deutlich, dass die *autos sacramentales* ein anderes Vokabular benutzen als die übrigen Dramen – alle *autos sacramentales* befinden sich in der linken Hälfte der Grafik. Zweitens wird deutlich, dass sich das Wortmaterial der 13 weiteren Dramen nicht deutlich voneinander separieren

¹¹Dieses Vorgehen wird bei Piper, Andrew. 2018. *Enumerations. Data and Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press: 45–49 ausführlich beschrieben. Die Berechnung wurde in R ausgeführt, die spanischen Stopwords mit der im Paket *quanteda* verfügbaren Liste entfernt.

lässt – die beiden Gruppen der *dramas* und *comedias* liegen übereinander bzw. ineinander. Mit anderen Worten: Auf der Grundlage der Häufigkeiten der in den *dramas* und *comedias* verwendeten Wörter lassen sich diese beiden Gruppen nicht klar voneinander trennen. Die von der Werkausgabe vorgenommene Unterscheidung erscheint aus dieser Sicht obsolet; vielmehr werden daher jene Forscher*innen bestätigt, die stets von *comedias* im weiteren generischen Sinn sprechen und eine zusätzliche Binnendifferenzierung ablehnen. An dieser Einschätzung orientieren wir uns auch in der vorliegenden Studie.

Die folgende Analyse basiert auf den 13 im TEI-xml-Markup vorliegenden *comedias*.¹² Als Richtschnur für die quantitative Untersuchung wird dabei die schon erwähnte Dramenpoetik *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* Lope de Vegas dienen, die 1609 erstmals publiziert wurde,¹³ und deren Titel mit „Die neue Kunst, in dieser Zeit Schauspiele zu verfertigen“ übersetzt werden kann. Calderón selbst hat keine systematische Poetik hinterlassen, sondern sich in seinen Anfängen an den pragmatischen Regeln der spanischen *comedia nueva* orientiert, die Lope de Vega bereits im Titel als zeitgebunden bezeichnet („en este tiempo“). Er etablierte damit ein Modell, dessen Erfolg alle späteren spanischen Dramaturgen dazu zwang, sich ins Verhältnis zu ihm zu setzen. Es steht in deutlichem Gegensatz zur später ausformulierten Regelpoetik der französischen Klassik, deren Vorschriften als Gegenstück zur Profilierung der Calderón'schen *comedias* dienen sollen.

Wesentliches Merkmal der Schrift Lope de Vegas ist die durch die neuen Bedürfnisse des *corral*-Publikums legitimierte bewusste Abweichung von den in der Antike etablierten poetologischen Normen – neben Plautus und Terenz wird insbesondere Aristoteles erwähnt, dessen Poetik Lope zwar kennt, aber nicht als bindend erachtet – und damit eine entschiedene Pragmatisierung der klassischen Regelpoetik.¹⁴ Lope de Vega macht explizit deutlich, dass er die antiken Regeln sehr wohl kennt, aber er suspendiert die Autorität dieser Regeln für ein Theater, das nicht mehr für ein gebildetes humanistisches Publikum geschrieben wurde, sondern für das sozial gemischte, das sich in den *corrales* einfand und dessen wenig kultivierter Geschmack (*gusto*) ihm als oberstes Gesetz (*ley*) gilt. Mit dieser Lizenz setzt sich Lope de Vega im *Arte nuevo* ausdrücklich über die Einheit der Zeit und des Ortes hinweg, hält aber an der Einheit der Handlung fest, droht diese doch gerade bei historischen Stoffen episo-

¹²Im Einzelnen sind dies, in alphabetischer Reihenfolge: *Afectos de odio e amor*; *Amor, honor y poder*; *Casa con dos puertas mala es de guardar*; *El Faetonte*; *El galán fantasma*; *El jardín de Falerina*; *El médico de su honra*; *El monstruo de los jardines*; *La aurora en Copacabana*; *La dama duende*; *La devoción de la Cruz*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *La vida es sueño*. Vgl. <https://dracor.org/cal>.

¹³Lope de Vega, Félix. 1921. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. *Dirigido a la Academia de Madrid*. Madrid: Alonso Martin [erstmalig 1609]. Online verfügbar unter <https://books.google.de/books?id=Ihh5oI6I4TsC>.

¹⁴Vgl. dazu ausführlicher Ehrlicher 2012: 137–140, Sullivan 2018: 23–28, sowie die Monographie von Eglseder, Andreas. 1998. *Der Arte nuevo von Lope de Vega. Theaterwissenschaftliche Erschließung eines „der am häufigsten mißverstandenen Texte der spanischen Literatur“*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.

disch zu werden. In Bezug auf die Art der Handlung, die den Dramen angemessen ist, bestätigt Lope die traditionelle Unterscheidung zwischen der Komödie, die gewöhnliche Menschen in fiktionalen *plots* behandelt, und der Tragödie, die Hochgeborene oder Mitglieder des Königshauses in Stücken behandelt, die auf historischen Geschehnissen basieren. Allerdings charakterisiert Lope die *comedia nueva* als eine Mischung von komischen und tragischen Elementen. Diese Regelabweichung und Vermischung der beiden Gattungen des Dramatischen rechtfertigt Lope mit dem hohen Unterhaltungswert und der Schönheit der Vielfalt, und er verweist darauf, dass dies der Natur entspreche.¹⁵ Für die *comedias* empfiehlt Lope eine dreiaktige Struktur. Nach der Auswahl des Themas, so schreibt er, solle es in Prosa skizziert und dann entsprechend des vorgegebenen Zeitrahmens in drei Teile gegliedert werden. Wenn geschichtliche Ereignisse verhandelt werden, dann können nach Lope an den Aktgrenzen mehrere Jahre übersprungen werden. Innerhalb eines Aktes jedoch solle, wenn möglich, der Zeitraum eines Tages nicht überschritten werden.¹⁶ Mit der Anweisung, dass die Bühne nicht leer bleiben soll, bekräftigt Lope die klassische *liaison des scènes*; hier bezeichnet er die leere Bühne als Kunstfehler und begründet dies mit der Unruhe, die in dieser Zeitspanne im Publikum entstehen könne. Schließlich hat Lope für die Stoffentwicklung folgenden Ratschlag parat: „En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucessos, / de suerte, que hasta el medio del tercero / apenas juzgue, nadie en lo que pàra.“ (Vers 298–301: „Lege im ersten Akt den Fall dar, verwebe im zweiten die Ereignisse in einer Art und Weise, so dass man bis zur Mitte des dritten Aktes den Ausgang kaum erahnen kann.“). Gerade der letzte Punkt zeigt die Schwierigkeiten einer Operationalisierung poetologischer Programme in der digitalen Dramenanalyse auf,¹⁷ denn hieraus ergibt sich die Frage, worin die Einheit der Handlung denn genau bestehen soll, wenn doch Ortswechsel und Zeitsprünge ausdrücklich gestattet sind.

Den Ausführungen Lope de Vegas stehen die Regeln der französischen Klassik gegenüber; sie gehören zum festen Bestandteil jeder Einführung in die Dramenanalyse. Bündig werden sie von Bernhard Asmuth formuliert: „Es sind durchaus verschiedene Formkonventionen, die im Drama der französischen Klassik zusammenkamen: 1. Die Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, 2. Die Regeln der Personenver-

¹⁵Wörtlich heißt es in Vers 174–180: „Lo tragico, y lo comico mezclado / [...] Haràn grave una parte, otra ridicula, / Que aquesta variedad deleyta mucho, / Buen exemplo nos dà naturaleza. / Que por tal variedad tiene belleza.“ („Tragisches vermischt mit Komischem macht den einen Teil ernst, den anderen lächerlich; dass diese Vielfalt viel Freude macht, dafür gibt uns die Natur ein gutes Beispiel, denn durch diese Vielfalt ist sie schön.“)

¹⁶Im Spanischen wird der Begriff „Jornada“ sowohl für „Tag“ als auch für „Akt“ (eines Theaterstücks) verwendet.

¹⁷Dazu bereits ausführlicher Reiter, Nils und Marcus Willand. 2018. „Poetologischer Anspruch und dramatische Wirklichkeit: Indirekte Operationalisierung in der digitalen Dramenanalyse.“ In *Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften: Systematische und historische Perspektiven*, herausgegeben von Toni Bernhart, Marcus Willand, Sandra Richter und Andrea Albrecht. Berlin: de Gruyter: 45–76. <https://doi.org/10.1515/9783110523300-003>.

teilung, d.h. Dreipersonenregel, Gesetz der Personenkette (*liaison des scènes*), Verbot neuer Personen nach dem ersten Akt, 3. Ständeklausel und Einheitlichkeit des Redestils, 4. Symmetrische oder sonstige ‚geometrische‘ Komposition.“¹⁸ Hier wird zunächst einmal deutlich, dass Lope de Vega sich über die drei Einheiten hinwegsetzt und die Regeln der Personenverteilung nur in Bezug auf die *liaison des scènes* anspricht. Die Dreipersonenregel der französischen Klassik wiederum besagt, dass nicht mehr als drei gleichzeitig auf der Bühne agierende Figuren gestattet sind. Die von Corneille formulierte Forderung, keine Hauptperson nach dem ersten Akt auftreten zu lassen, die nicht bereits dort gezeigt worden sei, erwähnt Lope nicht. Die Ständeklausel, nach der in der Tragödie hohe Stände, in der Komödie niedrige Stände gezeigt werden sollen, wird von ihm bestätigt, ebenso wie die symmetrische Komposition, die bei Lope in der Dreiaktigkeit und nicht, wie häufig in der französischen Klassik, in einer Fünfkaktigkeit zum Ausdruck kommt.

Bei der Analyse der drei Einheiten von Handlung, Ort und Zeit zeigen sich im Hinblick auf Calderóns *comedias* zwei Herausforderungen. Erstens finden sich in den im 17. Jahrhundert gedruckten Erstaussagen der *comedias* nur sehr wenige Bühnenanweisungen. Nur selten finden sich darunter Angaben zum Ort und zur Zeit der Bühnenhandlung; vielmehr müssen diese aus dem Text der Figurenrede erschlossen werden. Dieser Sachverhalt erklärt sich aus der Theaterpraxis der spanischen Frühen Neuzeit, in der die Vorgängigkeit der Aufführung vor der Drucklegung des Dramentextes die Regel war. Generell wurden die Dramenstoffe erst nach einer erfolgreichen Inszenierung auf einer Bühne veröffentlicht. Diese Praxis erklärt auch die stereotyp wiederkehrende Wendung *comedia famosa* als Untertitel der gedruckten Texte, waren die Dramen doch dem Publikum bereits bekannt, und der Druck stellte lediglich eine weitere Form der Verwertung dar. Im Vergleich zu vielen Dramentexten der Moderne fiel daher auch der Anteil des Nebentextes im Verhältnis zur Figurenrede gering aus. Dass sich die Konventionen im Hinblick auf die Anweisungen für die Inszenierung bereits im 19. Jahrhundert geändert hatten, zeigt die Neupublikation der Calderón'schen *comedias* im Rahmen der Reihe „Biblioteca de autores españoles“, die ab 1848 von Juan Eugenio Hartzenbusch herausgegeben wurden. Der damalige Direktor der spanischen Nationalbibliothek fügte den *comedias* nicht nur zahlreiche Bühnenanweisungen hinzu, sondern untergliederte die Dramen weiter in einzelne Szenen.¹⁹

¹⁸Asmuth, Bernhard. 1984. *Einführung in die Dramenanalyse*, 2., durchgesehene Auflage Stuttgart: Metzler: 48.

¹⁹Siehe Calderón de la Barca, Pedro. 1848. *comedias de don Don Pedro Calderón de la Barca*. Vol.I., herausgegeben von Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: M. Rivadeneyra. Online verfügbar unter <https://archive.org/details/comediasdedonpe03hartgoog>. Dazu ausführlich Vitse, Marc. 1990. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 1990: 268–273, der ausführlich die Einteilungen ‘à la française’, wie sie von Hartzenbusch vorgenommen wurden, diskutiert.

Die zweite Herausforderung, die sich bei Calderóns *comedias* zeigt, ist die der technischen Operationalisierbarkeit der drei Einheiten. Gegebenenfalls fehlende Bühnenanweisungen etwa zu Zeit und Ort des szenischen Geschehens ließen sich zwar im TEI-xml-Markup in einer Weise unterbringen, wie dort auch der kritische Apparat ausgezeichnet wird. Darüber hinaus bietet das TEI-Markup die Möglichkeit, Bühnenanweisungen oder erläuternde Anmerkungen zu typisieren, so dass diese im Hinblick auf Zeit und Ort gefiltert werden können.²⁰ Dennoch kann dies nur als technische Hilfestellung angesehen werden, denn eine stringente und maschinell auslesbare Einordnung, ob nun etwa die Einheit des Ortes oder der Zeit gewahrt bleibt oder nicht, ergibt sich daraus nicht. Vielmehr bleibt diese Einschätzung dem Interpreten überlassen. Dieser muss beispielsweise entscheiden, ob die Einheit des Ortes gewahrt bleibt, wenn zwei Szenen in einem Haus und auf der Straße vor diesem Haus spielen, oder ob sich die Angabe „Nacht“ auf denselben Tag bezieht, an dem das Stück bzw. der Akt spielt. Derzeit jedenfalls gibt es für die zentralen poetologischen Kategorien der drei Einheiten keine überzeugende konzeptuelle Operationalisierung, die auch technisch auf eine Art und Weise implementiert werden könnte, dass auf der Grundlage wohldefinierter Kriterien reproduzierbare Analysen ermöglicht würden.

Die folgenden Einschätzungen wurden daher auf einer hermeneutischen Grundlage vorgenommen; einige exemplarische Beispiele wurden dabei ausgewählt, um nicht alle 13 vorliegenden *comedias* referieren zu müssen. Ort und Zeit von Calderóns *La dama duende* lassen sich beispielsweise präzise bestimmen: Wie sich der ersten Figurenrede entnehmen lässt, spielt das Stück in Madrid am Tag des Tauffestes von Prinz Baltasar Carlos, also am 4. November 1629. Im Verlauf der drei Akte kommt es jedoch zu zahlreichen Ortswechseln und Zeitsprüngen. Die Szenerie wechselt im ersten Akt von einer Madrider Straße zum Zimmer Doña Ángelas, später zu einem Zimmer im Haus von Don Manuel. Der zweite Akt wechselt zunächst zwischen beiden Zimmern hin und her und endet wiederum auf einer Straße, wobei diese letzte Szene bei Nacht spielt. Der dritte Akt beginnt wiederum bei Nacht vor einer Kirchhofstür und wechselt dann zum Zimmer Doña Ángelas, später zu dem von Don Manuel.²¹ Ähnlich verfährt Calderón in *Casa con dos puertas mala es de guardar*: Als Ort und Zeit werden hier Ocaña am frühen Morgen angegeben. Zunächst spielt das Geschehen auf der Straße, um dann mehrfach zwischen dem Haus von Don Félix, Lauras Wohnung und Marcelas Zimmer hin- und herzuwechseln, wobei der zweite Akt dann gegen Abend spielt. Ganz offensichtlich nimmt sich Calderón in diesen beiden Stücken die von Lope de Vega beschriebenen Freiheiten in Bezug auf die Einheit des Ortes und der Zeit. Besonders deutlich werden diese Freiheiten aber anhand von *El médico de su honra*. Wie aus

²⁰Diese Möglichkeit wurde für die Bühnenanweisungen der Dramen der französischen Klassik bereits implementiert, vgl. <http://www.theatre-classique.fr/>.

²¹Vgl. ausführlich zur komplexen Raumlogik in *La dama duende* Ehrlicher 2012: 159–161.

der ersten Äußerung des Königs Don Pedro ersichtlich wird, spielt die eröffnende Szene im Landhaus des Don Gutierre Alfonso de Solís bei Sevilla. Ab Vers 575 spielt das Geschehen dann im Saal des königlichen Schlosses zu Sevilla.²² Akt 2 wird wieder mit einer nächtlichen Szene in Don Gutierres Landhaus eröffnet, um dann später, ab Vers 1402, ins königliche Schloss in Sevilla zu wechseln. In Akt 3 schließlich, ab Vers 2330, wechselt der Schauplatz vom königlichen Schloss zu einem Zimmer in Don Gutierres Haus in Sevilla. Ähnliche Ortswechsel und Zeitsprünge finden sich schließlich auch in *La vida es sueño*: Wie sich dem ersten Monolog entnehmen lässt, spielt das Stück in Polen, die erste Szene zeigt auf der einen Seite einen Berg, auf der anderen einen Turm, in dem sich das Gefängnis des Protagonisten Segismundo befindet, es wird Abend. Ab Vers 475 wechselt das Geschehen an den königlichen Palast. Auch im zweiten (vgl. dort Vers 1032) und dritten Akt (Vers 240 und Vers 468) wird zwischen diesen beiden Schauplätzen hin- und hergewechselt. Diese wenigen Beispiele zeigen deutlich, dass sich Calderón nicht an den rigiden Vorgaben der französischen Klassik orientierte, sondern ähnlich wie vor ihm schon Lope de Vega die Einheit des Ortes und der Zeit den Erfordernissen seiner Dramaturgie unterordnete.

Im Hinblick auf die Regeln der Personenverteilung tritt zunächst einmal hervor, dass sich Lope de Vegas Dramenpoetik weder zur Dreipersonenregel noch zum Verbot neuer Personen nach dem ersten Akt äußert; lediglich die *liaison des scènes*, d.h. das Gesetz der Personenkette, erhebt er zur Norm. Dementsprechend kann es nicht überraschen, wenn sich Calderón mehrfach nicht an der Dreipersonenregel der französischen Klassik orientiert. So treten bereits in der ersten Szene des ersten Akts von *Casa con dos puertas mala es de guardar* vier Personen auf; dies wird auch explizit in der Bühnenanweisung festgehalten: „Salen Marcela y Silvia en corto con mantos, como recelándose, y detrás Lisardo y Calabazas.“ („Marcela und Silvia treten in kurzen Kleidern mit Umhängen hervor, als wenn sie ängstlich wären, hinter ihnen kommen Lisardo und Calabazas.“) Auch in der ersten Szene des zweiten Aktes sprechen vier Personen auf der Bühne (Marcela, Escudero, Laura und Celia), ebenso im dritten Akt ab Vers 100 (Marcela, Silvia, Laura und Celia). Zahlreiche weitere Beispiele belegen, dass Calderón sich nicht an die Dreipersonenregel hält bzw. diese für ihn ganz offensichtlich irrelevant ist: In *La dama duende* sprechen mindestens vier Personen in Akt 1 ab Vers 180, in Akt 2 ab Vers 2420, in Akt 3 ab Vers 2280. In *El galán fantasma* sprechen jeweils vier Personen in Akt 1 ab Vers 895, in Akt 2 ab Vers 85, in Akt 3 ab Vers 155. In *Amor, honor y poder* sprechen mindestens vier Personen in Akt 1, erste Szene, in der ersten Szene von Akt 2 sowie in der letzten Szene des dritten Akts ab Vers 755. Weitere

²²Vgl. dazu ausführlicher Couderc 2012: 139, der für diese Textstelle einen Ortswechsel, einen vollständigen Personenwechsel und einen Wechsel im Versmaß notiert.

Beispiele finden sich in *El médico de su honra*, *La vida es sueño* sowie in *La devoción de la Cruz*.

Die Regel eines Verbots neuer Personen nach dem ersten Akt erfordert eine differenzierte Betrachtung, denn hier ist zu beachten, welche Figur als Hauptperson betrachtet werden kann und welche nicht. In den 13 hier untersuchten Dramen Calderóns reicht die Größe des Figurenensembles von neun Personen (*Amor, honor y poder* und *La dama duende*) bis zu 28 Personen (*La aurora en Copacabana*). Die durchschnittliche Anzahl von Figuren über alle 13 Dramen hinweg beträgt 16,5. Bei einer solchen Verteilung kann also nicht einfach festgelegt werden, welche Figuren Hauptpersonen sind und welche nicht. Eine Annäherung bietet allerdings der Redeanteil der Figuren in Tokens.²³ Für die Verteilung der Redeanteile bietet das Paket „DramaAnalysis“ Visualisierungen an. Bei *La dama duende* ergibt sich beispielsweise folgende, in Abbildung 2.2 visualisierte Verteilung.

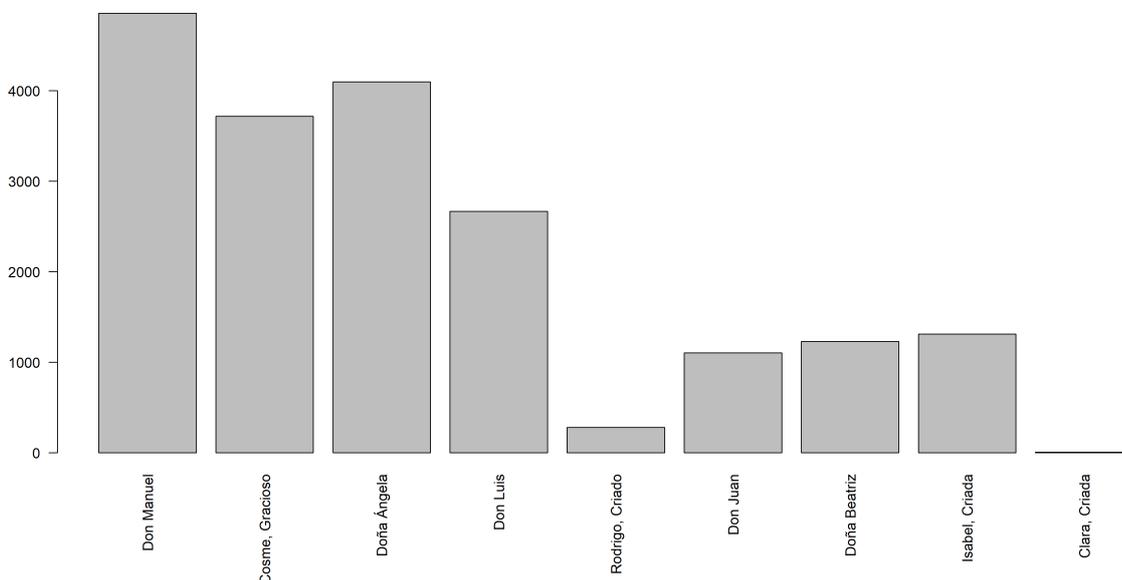


Abbildung 2.2: Anzahl gesprochener Tokens in *La dama duende*

Hier zeigt sich deutlich, dass die beiden Diener Rodrigo (279 Tokens) und Clara (8 Tokens) Nebenfiguren sein müssen, während die Figur mit der nächstgrößeren Anzahl bereits 1.103 Tokens spricht (Don Juan); die letztere Figur unterscheidet sich aber immer noch deutlich von der mit 4.858 Tokens meistsprechenden Figur. Darüber hinaus lassen sich die Figurenreden im Zeitverlauf visualisieren; in der Grafik unten wird jede Äußerung einer Figur durch einen Punkt veranschaulicht, unabhängig von der Länge dieser Äußerung. Der Verlauf des Dramas ist dabei von links nach rechts zu lesen (Abbildung 2.3).

²³Ein Token ist zum einen ein durch Leerzeichen getrennter String, zum anderen bilden die Satzzeichen jeweils einzelne Tokens, auch der eine Figurenrede abschließende Punkt.

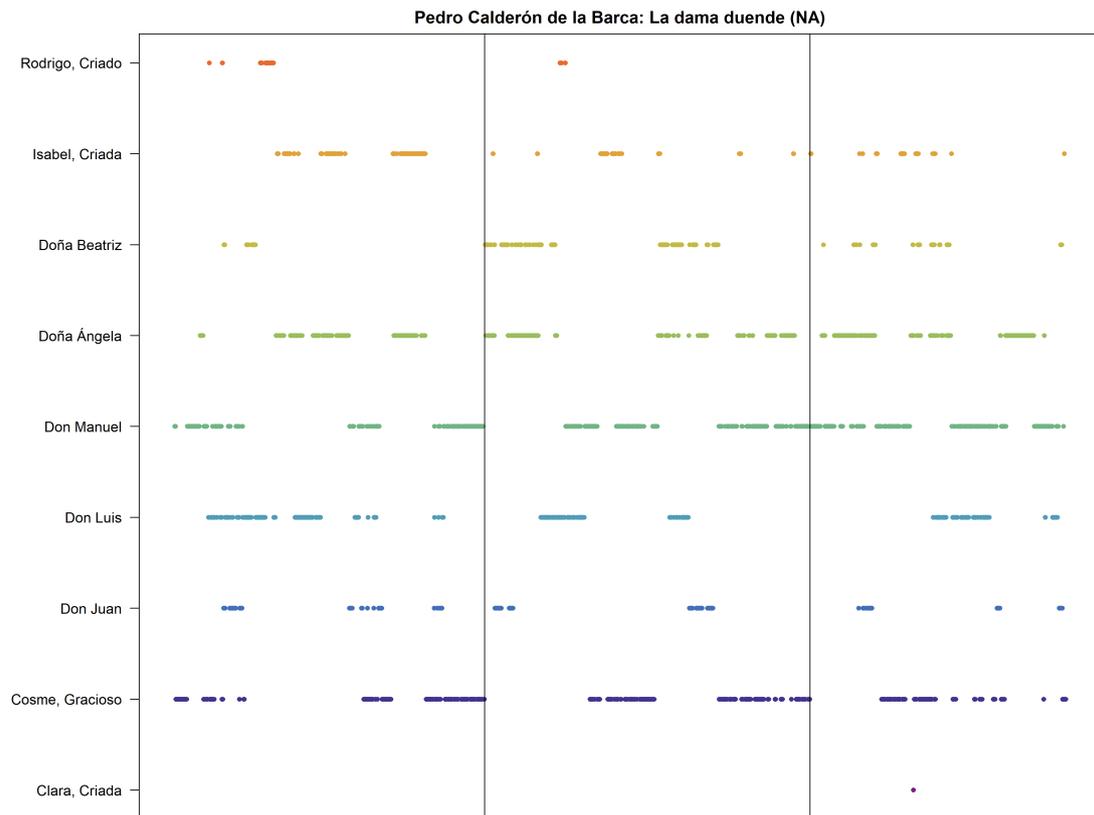


Abbildung 2.3: Figurenreden in *La dama duende* im Verlauf des Dramentexts

Dieser Grafik ist zu entnehmen, dass acht der neun Figuren in *La dama duende* im ersten Akt anwesend sind; lediglich die Dienerin Clara liefert einen einzigen Redebeitrag im dritten Akt. Auch in *Amor, honor y poder* ist diese Verteilung zu beobachten: Es gibt sieben meistsprechenden Figuren (mindestens 807 Tokens) sowie zwei Figuren mit einem geringen Redeanteil (El conde, 377 Tokens, und Un cazador, 145 Tokens). Anders als in *La dama duende* treten jedoch in *Amor, honor y poder* sämtliche neun Personen bereits im ersten Akt auf.

Im Sinne einer Musterentdeckung wurden auf diese Art und Weise sämtliche 13 Dramen durchgearbeitet und auf der Grundlage der Tokens Haupt- und Nebenfiguren voneinander getrennt. Dabei wurden die geringste Anzahl jener Tokens notiert, die jede Hauptfigur spricht, und der Mittelwert dieser Tokens-Anzahl wurde bestimmt; er liegt bei knapp 1.100 Tokens oder 5,3% der Gesamtzahl aller Tokens aller 13 Stücke. Bemerkenswert sind hierbei zwei Dramen: In *La devoción de la Cruz* gibt es nur vier Hauptfiguren; diejenige Figur mit dem geringsten Redeanteil dieser Hauptfiguren spricht 1.716 Tokens (oder 10,9% aller Tokens), die meistsprechende Nebenfigur nur 660 Tokens. In *Casa con dos puertas mala es de guardar* spricht die Hauptfigur mit dem geringsten Redeanteil 1.777 Tokens (oder 9,3% aller Tokens), die meistsprechende Nebenfigur nur 780 Tokens, ebenfalls ein deutlicher Unterschied. In allen

13 Dramen waren die als Hauptpersonen bestimmten Figuren im ersten Akt präsent, mit einer einzigen Ausnahme: In *La aurora en Copacabana*, dem Stück mit dem größten Figurenensemble, sind es sechs Personen, die über den größten Redeanteil verfügen (die Hauptfigur mit dem geringsten Redeanteil spricht 2.026 Tokens), während alle weiteren Figuren deutlich geringere Redeanteile haben (die Nebenfigur mit dem höchsten Redeanteil spricht 1.015 Tokens). Hier zeigt sich allerdings, dass Calderón von der Regel, keine neuen Hauptfiguren nach dem ersten Akt einzuführen, Abstand nimmt, denn eine der sechs Hauptpersonen, der Gouverneur Don Jerónimo Marañón, tritt erstmals zu Beginn des dritten Aktes auf, ebenso wie sein Begleiter, Don Lorenzo De Mendoza, der allerdings mit 698 Tokens einen deutlich geringeren Redeanteil aufweist. Zusammenfassend lässt sich daher festhalten, dass Calderón die Regel, keine neuen Figuren nach dem ersten Akt einzuführen, mit einer einzigen Ausnahme einhält. Darüber hinaus kann als vorläufiges Ergebnis ein Schwellwert von 5,35% aller Tokens eines Dramas festgehalten werden, mit Hilfe dessen Haupt- und Nebenfiguren voneinander getrennt werden können.²⁴

Das von Lope de Vega bekräftigte Gesetz der Personenkette (*liaison des scènes*) lässt sich grundsätzlich recht einfach über den Vergleich der Figuren in zwei benachbarten Szenen messen. Einem Vorschlag von Peer Trilcke et al.²⁵ folgend bietet das Paket „DramaAnalysis“ eine Funktion an, mit der der Anteil der Personen, die von einer Szene zur anderen wechseln, bestimmt werden kann. Wenn sämtliche Figuren die Bühne verlassen und neue Figuren die Bühne betreten, ist dieser Anteil maximal und erreicht den Wert 1. In den von Calderón geschriebenen Stücken finden sich jedoch keine Szeneneinteilungen. Um die *liaison des scènes* untersuchen zu können, haben wir daher in das TEI-Markup Szenenunterteilungen eingefügt. Dabei haben wir uns an dem von Manfred Pfister erläuterten Begriff der Konfiguration orientiert: „Unter Konfiguration verstehen wir die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist; durch den Wechsel der Konfiguration wird ein neuer Auftritt, eine neue *scène*, konstituiert.“²⁶ Mit anderen Worten: Jedes Mal, wenn eine Figur die Bühne verlässt oder eine Figur auftritt, wurde eine Szenenunterteilung in das TEI-Markup aufgenommen. So lässt sich die *liaison des scènes* auch maschinell untersuchen. Auch hier bietet das R-Paket „DramaAnalysis“ eine Visualisierung an. Hier wird der Anteil der wechselnden Personen von Szene zu Szene angezeigt, gelesen von links nach rechts. Die senkrechten Striche markieren

²⁴Eine alternative Herangehensweise skizzieren Reiter und Willand 2018, die in einem wesentlich größeren Dramenkorpus in jedem der Stücke die fünf Figuren mit dem größten Redeanteil ausgewählt haben und für diese Figuren den Akt ihres ersten Auftretens bestimmt haben.

²⁵Trilcke, Peer, Frank Fischer, Mathias Göbel, Dario Kampkaspar, Christopher Kittel. 2017. „Netzwerkdynamik, Plotanalyse – Zur Visualisierung und Berechnung der ›progressiven Strukturierung‹ literarischer Texte“. In *Book of Abstracts of Dhd 2017*. Bern: 175–180.

²⁶Pfister, Manfred. 2001. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage, erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchges. und erg. Auflage 1988, München: Wilhelm Fink Verlag: 235.

die Aktgrenzen. Die Grafik (Abbildung 2.4) zeigt das Beispiel *El médico de su honra*.

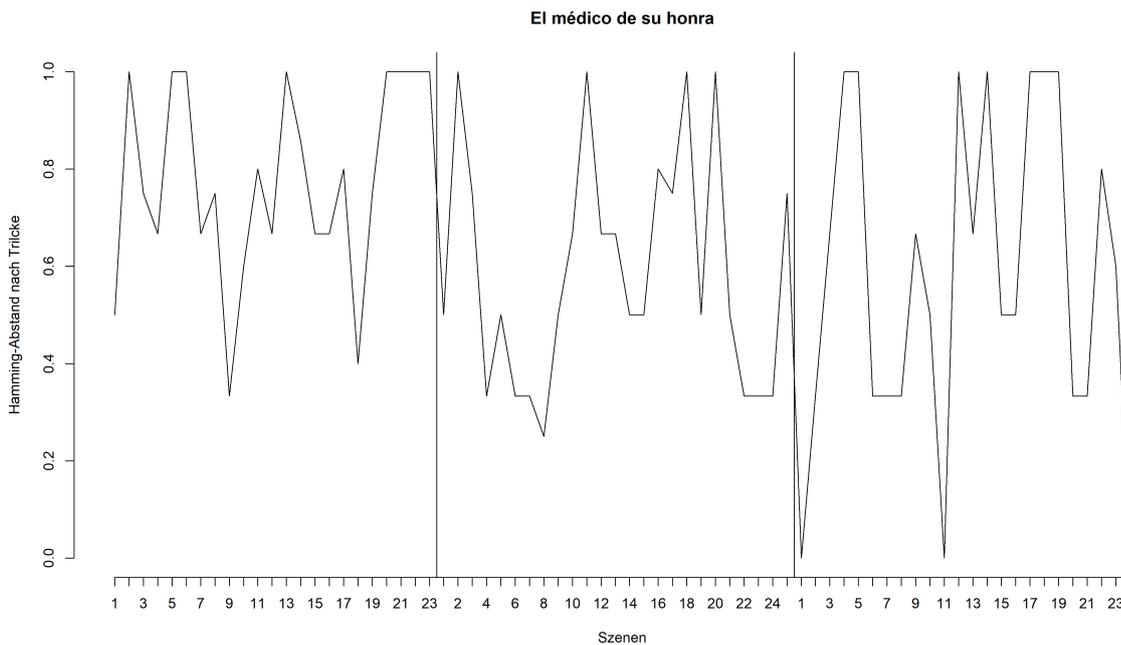


Abbildung 2.4: Figurenwechsel zwischen einzelnen Szenen in *El médico de su honra*

Hier wird zunächst einmal deutlich, dass es in *El médico de su honra* nicht weniger als 16 Szenen gibt, in denen das auf der Bühne befindliche Personal vollständig wechselt. Diese Beobachtung einer Durchbrechung der *liaison des scènes* kann durch die Bühnenanweisungen bestätigt werden: Beispielsweise findet sich in Akt 1 nach Vers 45 die Anweisung: „Llevan al Infante, y salen Doña Mencía y Jacinta, esclava herrada.“ („Sie tragen den Infanten weg, und Doña Mencía und Jacinta, eine ärmliche Sklavin, kommen heraus.“); in Akt 2 nach Vers 1050 heißt es: „Escóndese, y salen Doña Mencía y criadas.“ („Er versteckt sich, und Doña Mencía und ihre Dienerinnen treten auf.“) Ebenfalls in Akt 2, nach Vers 1402 findet sich die Anweisung: „Vanse cada uno por su puerta. Salen el Rey y Don Diego con rodela y capa de color y, como representa, se muda de negro.“ („Jeder geht zu einer Tür hinaus. Der König und Don Diego kommen mit Schildern und einem farbigen Umhang heraus, den der König während der nächsten Szene durch schwarze Kleider austauscht.“); in Akt 3 findet sich nach Vers 2329: „Vase [d.i. Don Gutierre]. Salen Mencía y Jacinta.“ („Er [d.i. Don Gutierre] geht. Mencía und Jacinta treten auf.“) Dieser Befund ist insofern nicht überraschend, als ja bereits oben *El médico de su honra* als ein Stück beschrieben wurde, das sich durch häufige Orts- und naheliegenderweise damit auch durch Personenwechsel auszeichnet; die Durchbrechungen der Personenkette korrespondieren mit diesen Textstellen. Mit anderen Worten: Insgesamt zeigt sich deutlich, dass Calderón das Gesetz der Personenverkettung

missachtet. Keine der 13 untersuchten *comedias* zeichnet sich durch eine ununterbrochene Verkettung von Personen aus.

Relevant wird dieser Befund vor allem deshalb, weil er Calderóns *comedias* in Gegensatz zu den Werken der französischen Klassik bringt. Wie Manfred Pfister festgehalten hat, indiziert die Durchbrechung der *liaison des scènes* nämlich nicht nur einen Verstoß gegen das Gesetz der Personenkette, sondern begründet auch die Unterteilung in Akte: „Segmentierungseinheiten auf dem nächsthöheren Niveau ergeben sich nach dem Kriterium des totalen Konfigurationswechsels. [...] dieser totale Konfigurationswechsel kennzeichnet alle Aktgrenzen in *Phèdre* und in den meisten Dramen der französischen Klassik. Meist ist dieses Kriterium des totalen Konfigurationswechsels, wie hier, verbunden mit dem Kriterium der Unterbrechung der zeitlichen Kontinuität [...] oder, noch darüber hinausgehend, mit dem des Schauplatzwechsels.“²⁷ Die Regelpoetik der französischen Klassik sieht grundsätzlich vor, dass dieselbe Figur, die einen Akt schließt, den darauffolgenden nicht eröffnen sollte. Aktgrenzen sollen daher mit einem vollständigen Konfigurationswechsel einhergehen. Dass diese Vorschrift von Calderón in *El médico de su honra* nicht eingehalten wird, zeigt ein Blick auf den Verlauf der Redebeiträge in diesem Stück (Abbildung 2.5).

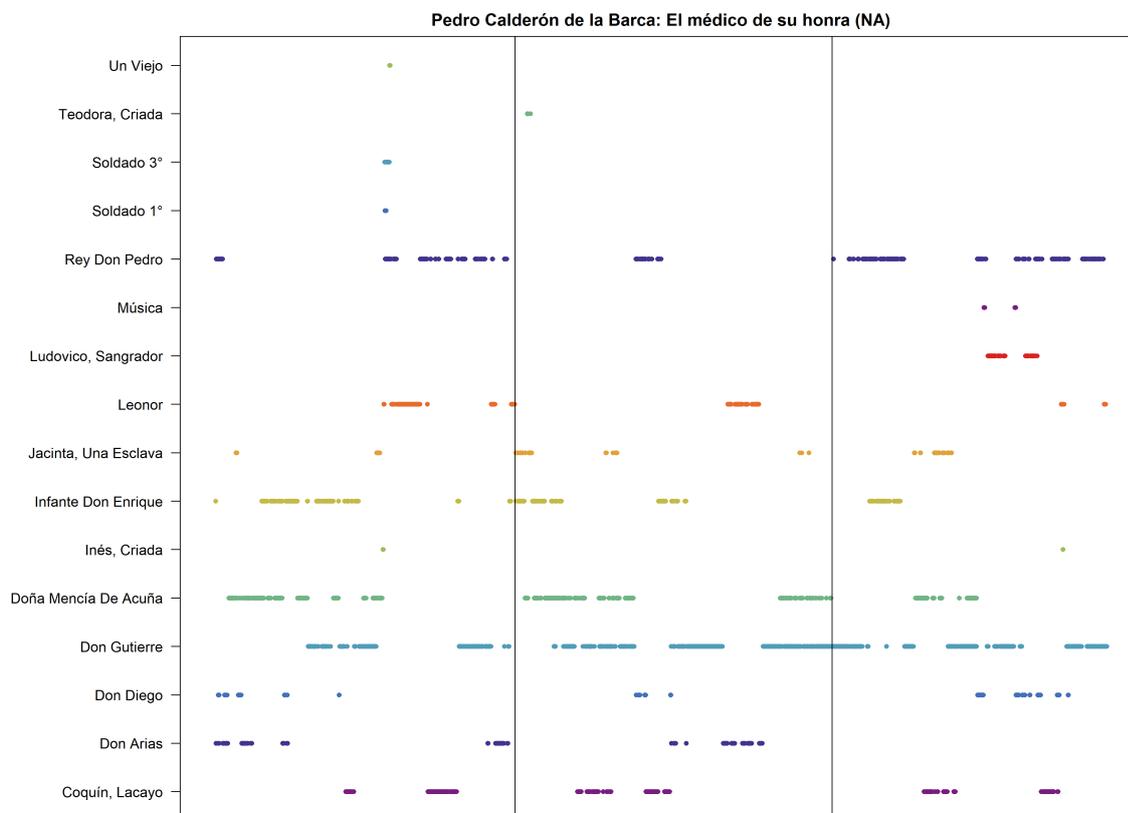


Abbildung 2.5: Figurenreden in *El médico de su honra* im Verlauf des Dramentexts

²⁷Pfister 2001: 313.

Die Grafik veranschaulicht, was im Damentext leicht nachgeschlagen werden kann: Der zweite Akt wird von Doña Mencía de Acuña und Don Gutierre beendet; Don Gutierre wiederum eröffnet zusammen mit dem König Don Pedro den dritten Akt. Anstatt die Aktgrenzen durch eine Unterbrechung der *liaison des scènes* zu markieren, führt Calderón diese hier fort. Dieses Vorgehen fand sich in elf der 13 untersuchten *comedias*. Die beiden Ausnahmen werden durch die Stücke *La aurora en Copacabana* und *El jardín de Falerina* gebildet.

Einschränkend muss hier allerdings hinzugefügt werden, dass es vermutlich noch keine Studien gibt, die die Regel „Aktgrenze = totaler Konfigurationswechsel“ empirisch fundiert. Der wahrscheinlich beste Kenner der französischen Klassik, Jacques Scherer, diskutiert diesen Punkt ausführlich und kommt, anders als Pfister, zu einer weicheren Formulierung: „le même acteur qui ferme un acte ne doit pas ouvrir celui qui suit, à moins qu’on ne sache qu’il a agi ailleurs dans l’intervalle ou à moins que ses interlocuteurs n’aient changé au cours de l’entr’acte.“²⁸ („derselbe Schauspieler, der einen Akt schließt, darf den folgenden nicht öffnen, es sei denn, es ist bekannt, dass er in der Zwischenzeit an anderer Stelle gehandelt hat oder seine Gesprächspartner haben sich während der Zwischenhandlung geändert“). Für die elf Dramen Calderóns, bei denen kein Konfigurationswechsel an den Aktgrenzen beobachtet wurde, gilt die letztere von Scherer formulierte Einschränkung: Die Gesprächspartner jener Figur, die eine *liaison des scènes* über eine Aktgrenze hinweg herstellt, wechseln.

Hinsichtlich der Ständeklausel, nach der in der Tragödie hohe Stände, in der Komödie niedrige Stände gezeigt werden sollen, muss an dieser Stelle auf einen inneren Widerspruch in Lope de Vegas *Arte nuevo* hingewiesen werden: Zwar bekräftigt er sie grundsätzlich, gleichzeitig charakterisiert er aber die *comedia nueva* als eine Vermischung von Tragödie und Komödie. So kann es nicht überraschen, dass bei Calderón auch in Dramen, die als Komödien angesehen werden können, Personen von hohem Stand Eingang finden. Dieser Umstand hat in der Calderón-Forschung zu einer erheblichen Unsicherheit darüber geführt, welche Dramen denn nun als Komödie und welche als Tragikomödie oder Tragödie anzusehen sind.²⁹ Henry W. Sullivan listet in seiner umfassenden Studie zur Tragödie im *siglo de oro* 14 Dramen Calderóns auf, die er als Tragödien bezeichnet. Darunter finden sich aus unserem Untersuchungskorpus *El médico de su honra*, *La vida es sueño* und *La devoción de la Cruz*. Hier zeigt ein Blick in die Auflistung der *dramatis personae*, dass in *El médico de su honra* (Don Gutierre; Rey Don Pedro; Infante Don Enrique; Don Arias; Don Diego; Doña Mencía de Acuña) und in *La vida es sueño* (Rosaura, dama; Segismundo, príncipe; Estrella, infanta; Basilio, rey; Astolfo, príncipe) tatsächlich die

²⁸Scherer, Jacques. 1959. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Librairie Nizet: 213.

²⁹Vgl. zu dieser Debatte ausführlich Couderc 2012 und Sullivan 2018.

hohen Stände vertreten sind. In *La devoción de la Cruz* hingegen tragen die Figuren nur Eigennamen wie Eusebio, Lisardo, Curcio, Octavio, Celio usw. Die hohe Abkunft der Protagonisten erschließt sich hier höchstens indirekt durch den inhaltlichen Bezug des Dramas auf den Ödipus-Mythos, denn Eusebio erschlägt seinen älteren Bruder Lisardo und begehrt seine Schwester Julia; schließlich wird er von seinem Vater Curcio getötet.³⁰

Wird hier die Regel bestätigt, dass die Tragödie hohe Stände zeigen soll, so zeigen sich hingegen bei einer Reihe weiterer Dramen Calderóns, dass der Adel auch in der Komödie Eingang findet. So treten in *Casa con dos puertas mala es de guardar* Lisardo, *galán*; Don Félix, *galán*; Marcela, *dama* und Laura, *dama* auf, in *La dama duende* sind es Don Manuel, Doña Ángela, Don Luis, Doña Beatriz und Don Juan, in *El galán fantasma* sind es Astolfo, *primer galán*; Julia, *primera dama*; El Duque und Laura, *dama*. Während in mythologischen Stücken wie *La fiera, el rayo y la piedra* oder *El Faetonte*³¹ die hohe Abkunft der Protagonisten nicht unmittelbar ersichtlich ist, zeigen diese Beispiele jedoch bereits auf, dass Calderón sich hier eher an der von Lope beschriebenen Mischung von Tragödie und Komödie orientiert als an der Ständeklausel.

Im Hinblick auf die Einheitlichkeit des Redestils kann festgehalten werden, dass der Stil schon deshalb nicht stark variiert, weil alle Dramen Calderóns in Versform vorliegen und sich einer artifiziellen Sprache bedienen. Aus quantitativer Sicht hingegen zeigt sich, dass die durchschnittliche Länge der Redebeiträge mit dem sozialen Stand weitgehend korreliert. So beträgt die mittlere Redelänge der vier adeligen Hauptpersonen in *Casa con dos puertas mala es de guardar* 27,54 Tokens, die der sechs Diener bzw. der Nebenfiguren hingegen 16,16 Tokens. In *La dama duende* beträgt die mittlere Redelänge des fünf Vertreter des Adels 26,18 Tokens, die der Dienerschaft 17,7 Tokens. Die mittlere Redelänge der vier adeligen Figuren in *El galán fantasma* beläuft sich auf 30,92 Tokens, die der acht Nebenfiguren auf 19,03 Tokens. Diese Einsicht ist grundsätzlich nicht überraschend, belegt aber die Aussagekraft eines empirisch-quantitativen Zugangs.

Die Forderung der französischen Klassik nach einer symmetrischen Komposition der Dramen schließlich ist bei Calderón leicht zu beantworten. Im Sinne der von Lope de Vega beschriebenen Untergliederung der Theaterstücke in drei Teile sind zwölf der hier betrachteten Dramen dreiaktig. Lediglich *El jardín de Falerina* umfasst zwei Akte; dementsprechend ist es – gemessen an der Zahl der Tokens, die sich hier insgesamt auf 13.490 beläuft – auch die kürzeste aller 13 *comedias*. Hier ließe sich perspektivisch – auf der Grundlage eines größeren Textkorpus – noch ein Quantitätenvergleich

³⁰Ausführlich dazu Sullivan 2018: 273–274.

³¹Diese beiden Stücke klassifiziert Pimentel als „*comedias mitológicas*“; siehe Pimentel 2011: 187.

anschließen, der die Aktlänge in gesprochenen Tokens sowie die Zahl der Repliken pro Akt in den Blick nimmt. In den beiden Grafiken zum Verlauf der Figurenreden in *La dama duende* und *El médico de su honra* wurde jedenfalls schon die bemerkenswerte Symmetrie der Aktlängen deutlich; insofern verspricht ein quantitativ basierter Vergleich ertragreich zu sein.

3 Strukturmerkmale der *autos sacramentales* Calderóns

Calderón hat insgesamt 84 *autos sacramentales* verfasst.³² Zwar liegen hierzu bereits zwei Überblicksdarstellungen vor,³³ jenseits der bereits erwähnten Studie von de la Rosa et al. (2018) wurde aber auch dieses Dramenkorporum noch nicht mit quantitativen Methoden beforscht. Thematisch verhandeln die *autos sacramentales* stets die Feier der Eucharistie. Es geht im *auto sacramental* nicht nur allgemein um eine religiöse Problematik, sondern viel spezifischer um das Sakrament der Eucharistie, das im Zentrum des gesamten Fronleichnamsfestes steht. Dies begründet in der Sicht des Romanisten Gerhard Poppenberg auch die einaktige Struktur der Stücke: „Wie die Heilsgeschichte sich in dem einen Moment des Kreuzesopfers konzentriert, umfaßt der *auto sacramental* in einem Akt die ganze Heilsgeschichte.“³⁴ Darüber hinaus spricht der Kontext der Aufführungen – im Rahmen des Fronleichnamsfests, im Freien, auf der *Carro*-Bühne ohne Unterbrechung durch ein Zwischenspiel aufgeführt – für die einaktige Form.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass der *auto sacramental* eine kurze Aufführungsdauer aufweisen muss. Vielmehr stellt er neben den *comedias* eine weitere Langform der Dramatik im Spanien der frühen Neuzeit dar. Dies zeigt sich aus quantitativer Sicht, wenn die Länge der *autos sacramentales* – gemessen an der Zahl der Tokens – mit den *comedias* verglichen wird: Während die 13 *comedias* im Mittel 20.474 Tokens (und 6.953 Types) aufweisen, ergibt sich für jene 33 *autos sacramentales*, die im TEI-Format vorliegen, ein Mittelwert von 12.112 Tokens bei 4.751 Types. Die zumeist dreiaktigen *comedias* sind also lediglich etwa um ein Drittel länger als die stets einaktigen *autos sacramentales*. Das längste *auto sacramental* (*La viña del Señor*) umfasst 17.358 Tokens, das kürzeste (*El divino Jasón*) 6.767 Tokens. Ähnlich verhält es sich bei der Anzahl der auftretenden Figuren: Den durchschnittlich

³²Diese sind sämtlich von der Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GRISO) unter der Leitung von Ignacio Arellano kritisch ediert worden. Die meisten dieser *autos sacramentales* sind auf der Webseite der Gruppe unter <http://www.unav.edu/web/griso/publicaciones/autos-sacramentales-completos-de-calderon> im Format pdf verfügbar gemacht worden.

³³Beide wurden von Ignacio Arellano, dem Leiter der GRISO-Gruppe in Pamplona verantwortet: Arellano, Ignacio. 2001. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón* (= Autos sacramentales completos de Calderón vol. 31). Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger. Arellano, Ignacio. 2000. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* (= Autos sacramentales completos de Calderón, 28), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger.

³⁴Poppenberg, Gerhard. 2003. *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*. München: Wilhelm Fink Verlag: 23.

16,5 in den *comedias* auftretenden Figuren stehen im Mittel 15,3 Personen in den *autos sacramentales* gegenüber. Wie bei den *comedias* auch reicht dabei die Spanne von 8 Figuren in *El divino Jasón* bis zu 27 Figuren in *Suenos hay que verdad son*. Damit waren die *autos sacramentales*, zumindest was die Zahl der auftretenden Figuren angeht, für eine Aufführung durch professionelle *comedia*-Schauspieltruppen gut geeignet. Diesem aufführungspragmatischen Aspekt kommt entgegen, dass die weit überwiegende Mehrzahl der Figuren Allegorien darstellen, die unabhängig vom Geschlecht der Darsteller repräsentiert werden konnten; an zweiter Stelle rangieren dann biblische Charaktere.³⁵

Dem Fokus auf die Feier der Eucharistie steht die Vielfalt der von Calderón verarbeiteten Stoffe gegenüber. Sie konnten der Bibel oder der Mythologie entstammen oder antike Stoffe christlich überformen. Ihrer Ausrichtung auf „den einen und einzig entscheidenden Punkt der Heilsgeschichte, die Passion und Erlösung hin“³⁶ entspricht dabei eine formale Geschlossenheit. Sie soll im Folgenden beispielhaft an einem der bekanntesten *autos* aufgezeigt werden, *El gran teatro del mundo* („Das große Welttheater“). Insgesamt treten in diesem Stück elf Personen auf, die Allegorien (El Mundo, La Hermosura) oder typisierte ständische Figuren (El Labrador, El Pobre, El Rey) darstellen. Zu Beginn tritt El Autor auf und beauftragt die Welt (El Mundo), das menschliche Leben als Theaterstück aufzuführen. Jeder Figur kommt dabei die Aufgabe zu, einen bestimmten Aspekt des menschlichen Lebens zu repräsentieren. Zentraler – wenn auch vom Weltenschöpfer angeleiteter – Akteur bleibt dabei die Welt; daher ist sie auch diejenige Figur, die den größten Anteil an gesprochenen Tokens aufweist (Abbildung 3.6).

Im Verlauf des Stückes steht die Welt als regieführende Instanz nahezu durchgehend mit den anderen Figuren in Interaktion. Dies zeigt die Grafik zum Verlauf der Figurenreden (Abbildung 3.7). Darüber hinaus verdeutlicht diese Grafik, dass in der Schlusszene nahezu alle Figuren noch einmal zu Wort kommen; sie verkünden als Schlussbotschaft noch einmal den Grundgedanken dieses *auto sacramental*, dass das irdische Leben ein auf der großen Weltbühne aufgeführtes Schauspiel sei. Überdies tritt bei *El gran teatro del mundo* die bemerkenswert gleichmäßige Verteilung der Kopräsenzen der unterschiedlichen Figuren in den einzelnen Szenen hervor. In einer Kopräsenzmatrix wird die Anzahl der Szenen zusammengefasst, in denen zwei Personen gleichzeitig anwesend sind. In *El gran teatro del mundo* ist – anders als es die Redeanteile vermuten lassen – nicht die Welt / *El Mundo* dominant, sondern La Discreción, ist sie doch insgesamt in 60 Szenen mit einer anderen Figur kopräsent. Dieser

³⁵Vgl. dazu schon de la Rosa et al. 2018: 115.

³⁶Küpper, Joachim. 1990. *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus* (= Romanica Monacensia, Bd.32). Tübingen: Gunter Narr Verlag: 126.

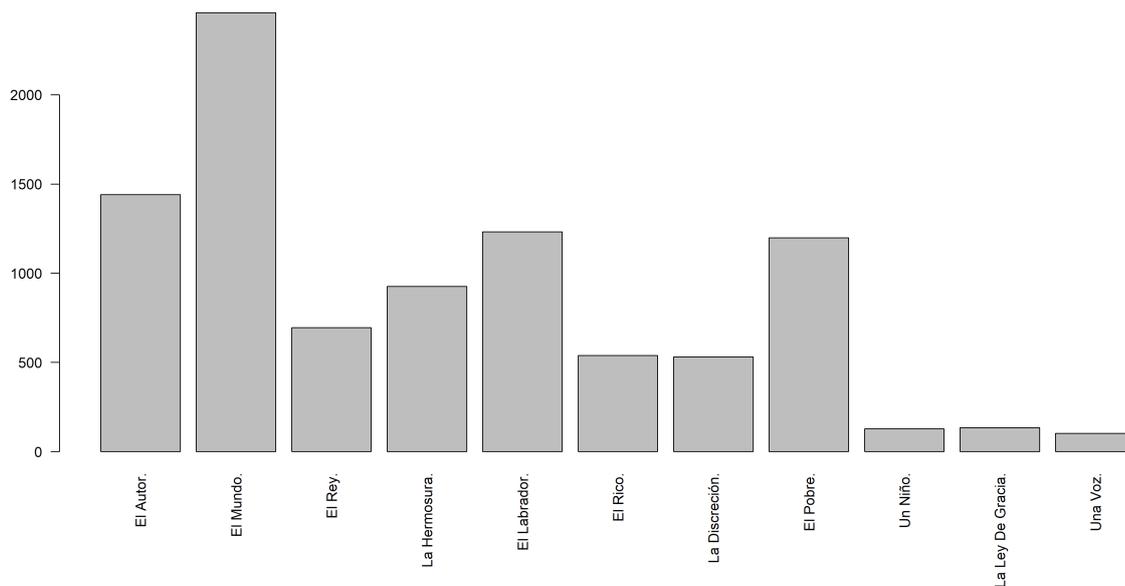


Abbildung 3.6: Anzahl gesprochener Tokens in *El gran teatro del mundo*

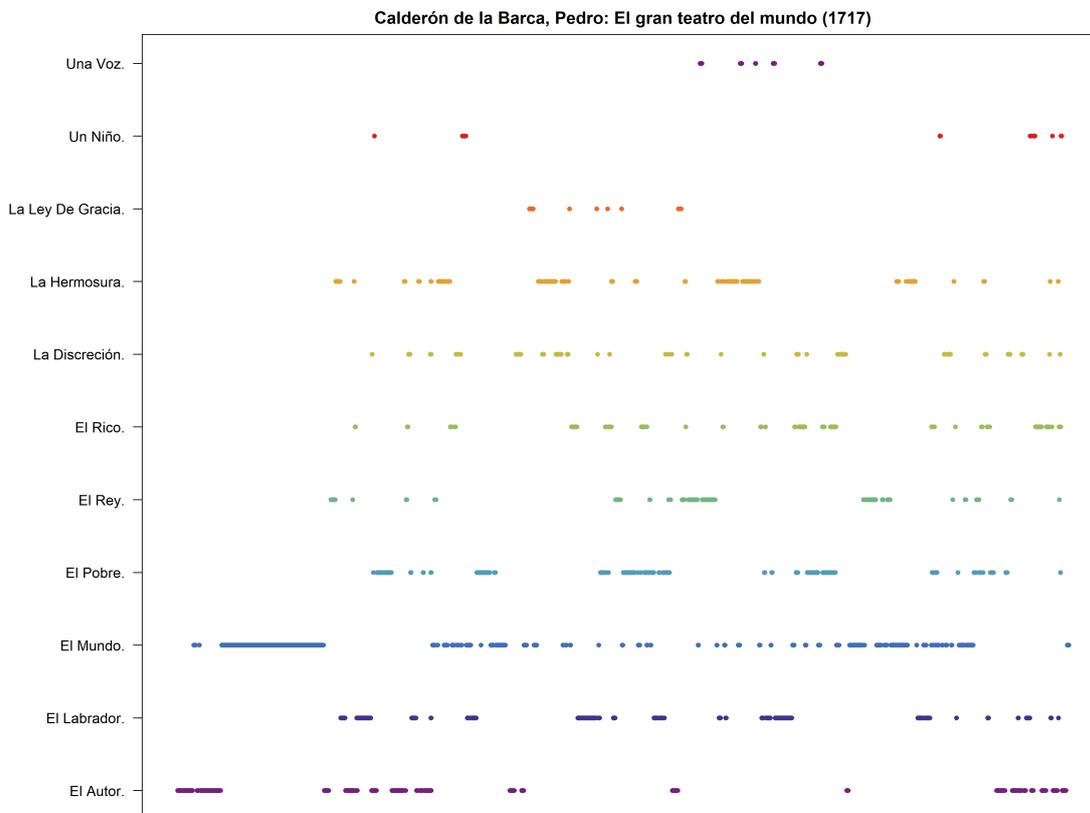


Abbildung 3.7: Figurenreden in *El gran teatro del mundo* im Verlauf des Dramentexts

hohe Wert – und die Differenz zwischen *El Mundo* und *La Discreción* – ergibt sich, da die Kopräsenzen jeweils für zwei Figuren paarweise gezählt und die gleiche Szene daher mehrfach berücksichtigt werden kann. Indes zeigt fast jede der sieben weiteren meistsprechenden Figuren eine hohe Kopräsenz mit den anderen Figuren des Stücks. Dies wird in einer Konfigurations-*heatmap* anschaulich: Je intensiver die Fläche der Überkreuzung zweier Figuren eingefärbt ist (z.B. zwischen *La Discreción* und *El Labrador*), desto höher ist der Wert der Kopräsenz beider Figuren. Die Zahl der Kopräsenzen einer Figur wird errechnet, indem sämtliche Werte der Kopräsenz dieser Figur mit allen anderen Figuren aufsummiert werden (Abbildung 3.8).

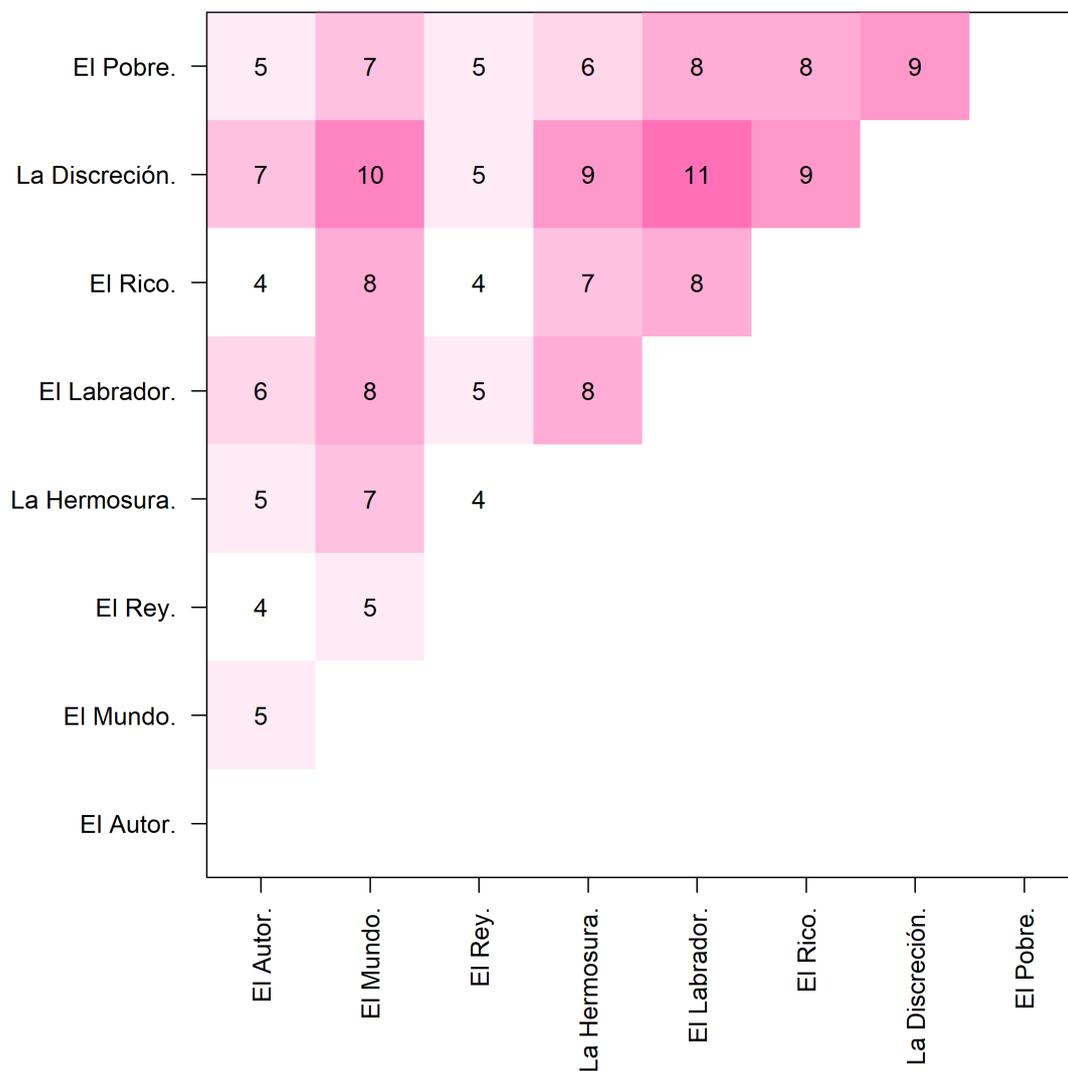


Abbildung 3.8: Kopräsenzmatrix von *El gran teatro del mundo* als *heatmap*

Deutlicher noch als in der Grafik zum Verlauf der Figurenreden wird hier die Struktur des Stücks wahrnehmbar – jede Figur teilt sich mit jeder anderen Figur mehrere Szenen in unterschiedlichen

Konstellationen. Inhaltlich werden alle Figuren mit Requisiten ausgestattet und teilen sich die Weltbühne, auf der sie ihre jeweilige Rolle spielen müssen, wobei die Interaktion mit dem Armen (*El Pobre*) zum entscheidenden Maßstab der Prüfung wird, in deren Rahmen der Weltenschöpfer das Handeln der Figuren bewertet.

Die dichte Kompositionsstruktur, in der die Figuren einander in jeweils unterschiedlichen Konfigurationen begegnen, drückt sich auch in einem Netzwerkmaß aus, der *density*; diese Dichte ist definiert als das Verhältnis der vorhandenen Beziehungen zwischen den Knoten zur Anzahl maximal möglicher Beziehungen. Die Anzahl maximal möglicher Beziehungen ergibt sich dabei aus der Anzahl der Knoten im Netzwerk. Im „großen Welttheater“ erreicht diese Dichte den Wert 0,9090909, wobei der Wert 1 die maximal mögliche Anzahl von Beziehungen beschreibt. Diese hohe Dichte kann als charakteristisch nicht nur für *El gran teatro del mundo*, sondern für die Struktur der *autos sacramentales* insgesamt angesehen werden. Im Mittel über alle 33 verfügbaren *autos sacramentales* hinweg beträgt der Wert 0,8989134424, wobei das Minimum bei 0,5777778 (*La Hidalga del Valle*) und das Maximum bei 1 liegt (*Triunfar muriendo* und andere, vgl. unten).³⁷

Als zweites Charakteristikum der 33 *autos sacramentales* tritt die Tendenz der Fronleichnamspiele zu einer Ensemblekonfiguration³⁸ in der Schlusszene hinzu, laufen diese doch – ähnlich wie bereits *El gran teatro del mundo* – auf den Fluchtpunkt einer zentralen Heilsbotschaft hinaus, die von allen Figuren übermittelt wird. Anhand von vier Beispielen³⁹ aus weiteren *autos sacramentales* kann dies grafisch veranschaulicht werden: Von links nach rechts gelesen nimmt die Dichte der Figurenreden in diesen *autos sacramentales* zu, bis hin zu der in der Schlusszene von allen anwesenden Figuren formulierten finalen Botschaft (Abbildungen 3.9 bis 3.12).

Pfister liefert für die Ensemblekonfiguration in der französischen Klassik oder in der elisabethanischen Komödie keine inhaltliche oder formale Begründung. Vermutlich hatte sie hier eher pragmatische Gründe, denn durch die Ensemblekonfiguration in der Schlusszene stehen dann bereits alle Figuren

³⁷Dieser Wert wurde in R mit der Funktion `edge_density()` aus dem Package `igraph` errechnet; `igraph` ignoriert dabei die Gewichtungen der einzelnen Knoten im Netzwerk. Zum Vergleich: In den 13 *comedias* liegt das Mittel bei 0,6896497462, mit einem Minimum von 0,3676471 (*El médico de su honra*) und einem Maximum von 0,8791209 (*Afectos de odio e amor*).

³⁸Pfister bemerkt hierzu: „Die Ensemble-Konfiguration tritt in Texten mit kleinem Personal – etwa in Zwei- oder Drei-Personen-Stücken – relativ häufig auf und ist dann nicht besonders markiert; in Texten mit umfangreichem Personal dagegen stellt sie eine seltene Ausnahme dar, die im klassischen französischen Theater und auch in der elisabethanischen Komödie zu einer festen Konvention der Schlusszene geworden ist.“ Pfister 1988: 235.

³⁹Wenn alle oder zumindest fast alle Figuren am Schluss gemeinsam auf der Bühne stehen, tendiert der *density*-Wert naheliegenderweise zu 1. Die Werte für die vier gezeigten *autos sacramentales* liegen bei 1 (*Triunfar muriendo*, *La devoción de la misa*) bzw. bei 0,9666667 (*La inmunidad del Sagrado*) und 0,754386 (*Las órdenes militares*).

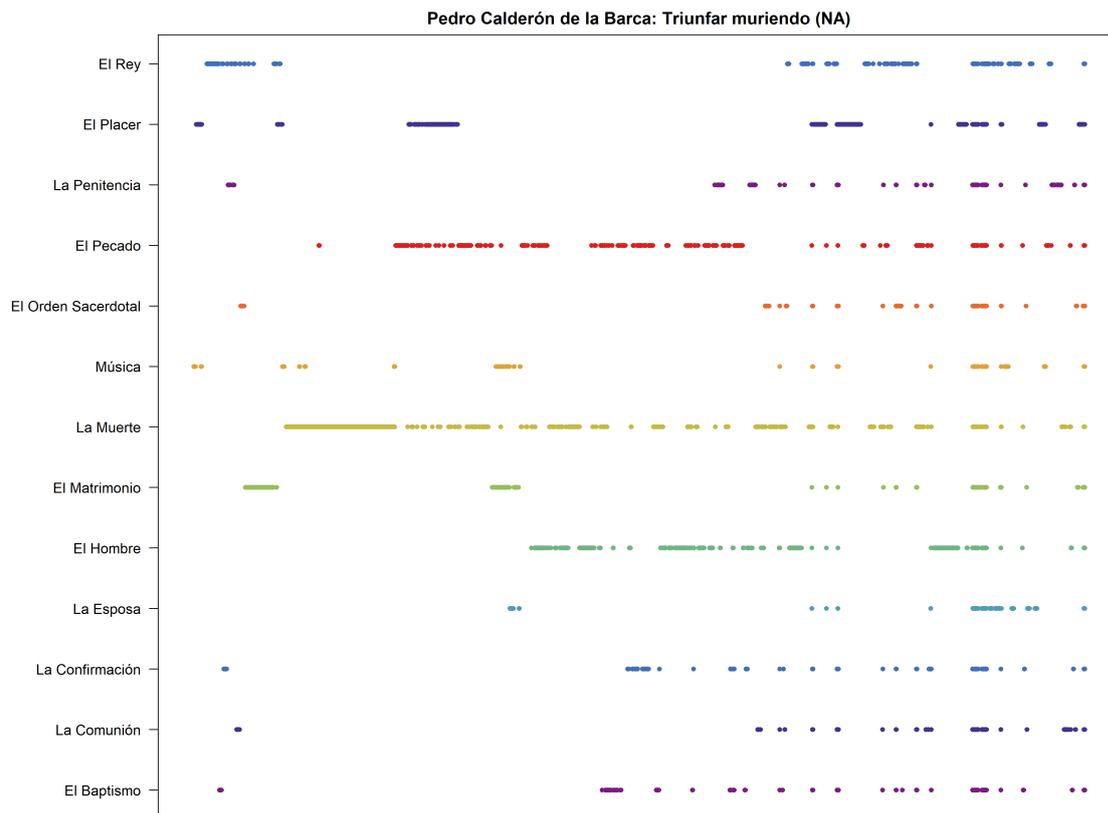


Abbildung 3.9: Figurenreden in *Triunfar muriendo* im Verlauf des Damentexts

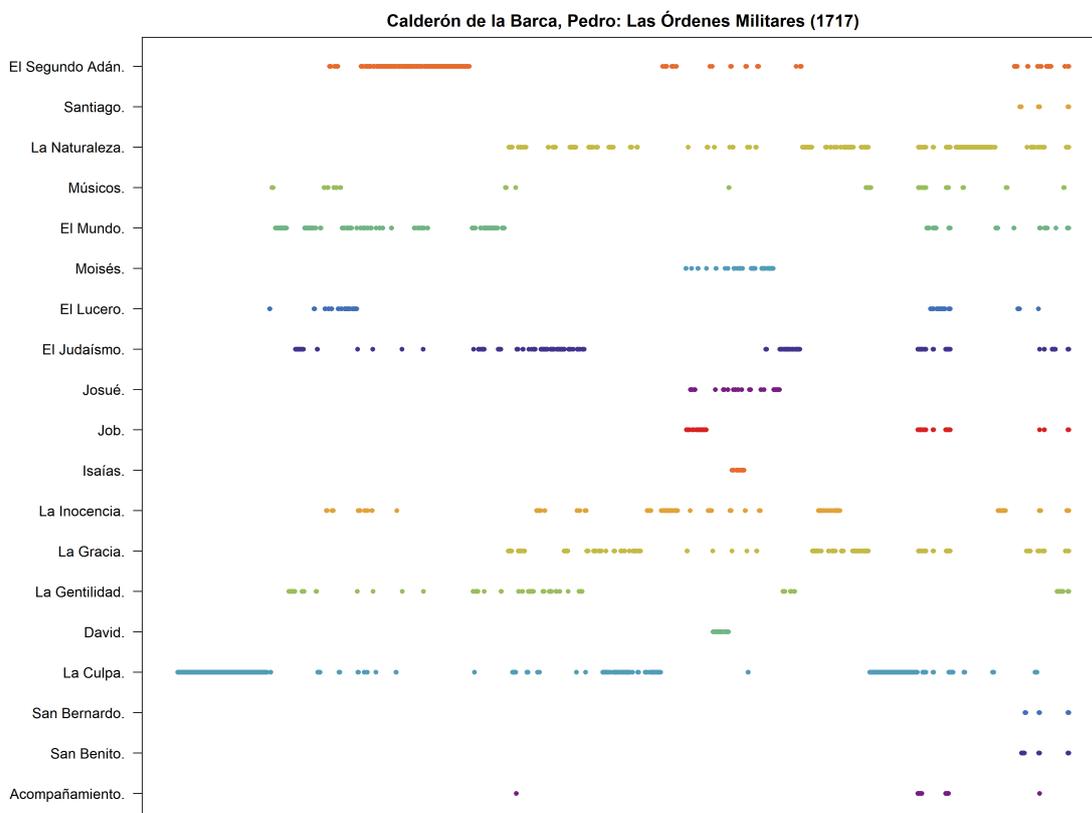


Abbildung 3.10: Figurenreden in *Las órdenes militares* im Verlauf des Damentexts

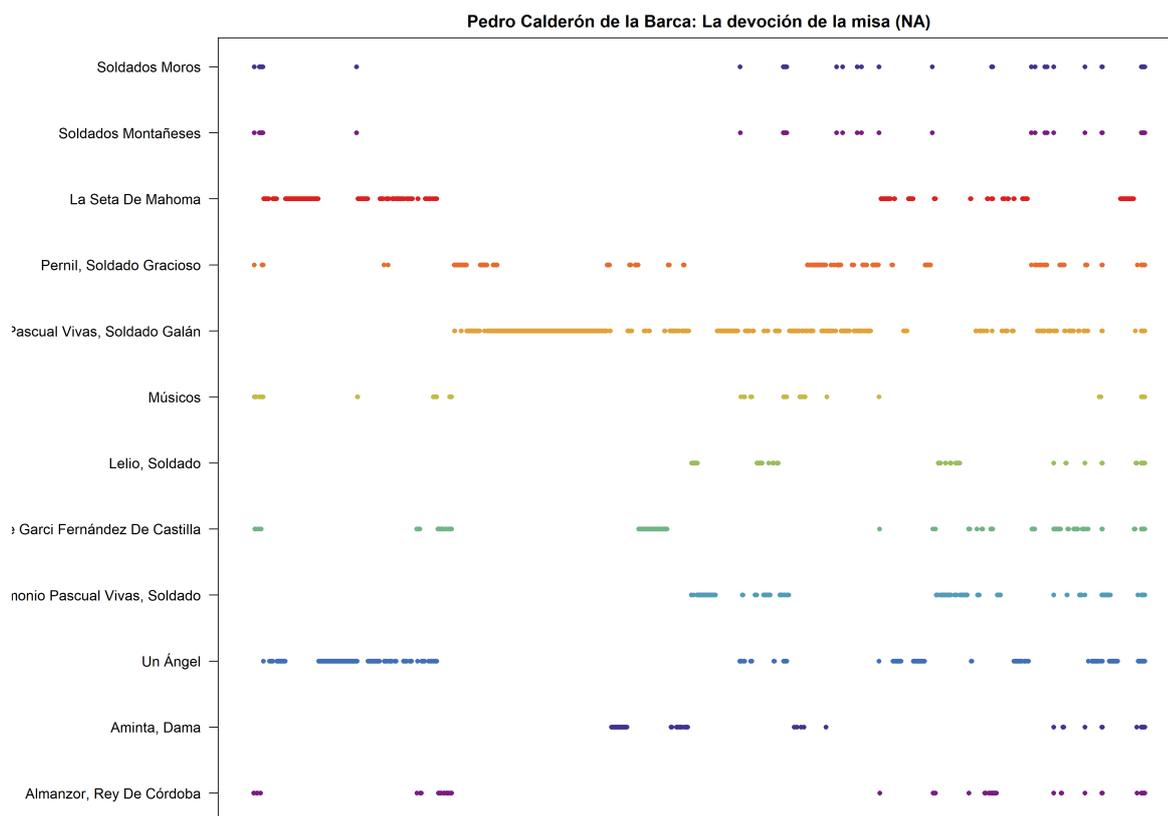


Abbildung 3.11: Figurenreden in *La devoción de la misa* im Verlauf des Damentexts

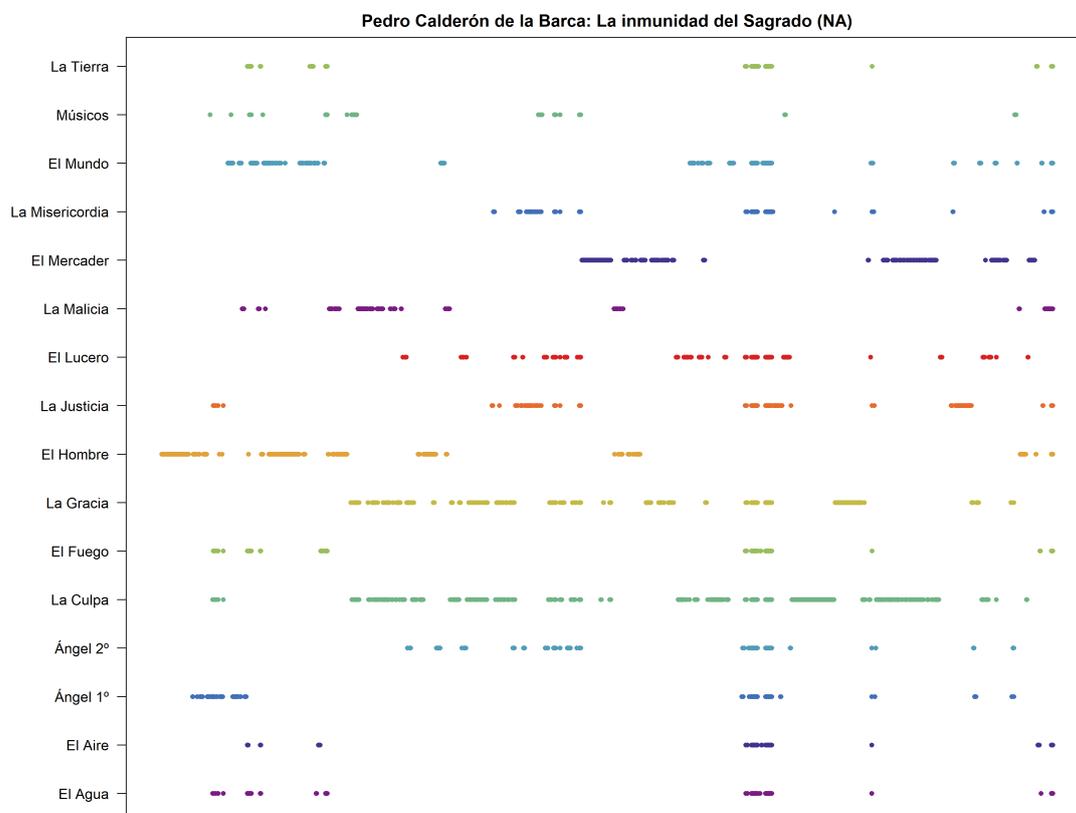


Abbildung 3.12: Figurenreden in *La inmunidad del Sagrado* im Verlauf des Damentexts

bzw. Darsteller für den Schlussapplaus auf der Bühne. Bei Calderón hingegen gibt es eine inhaltliche Entsprechung für diesen formalen Befund: Steht im Zentrum der *autos sacramentales* die Feier der Eucharistie, so wird in der Schlusszene die Affirmation der zentralen Botschaft der Heilslehre vorgenommen. Diese wird entweder, wie in *La inmunidad del Sagrado*,⁴⁰ *La devoción de la misa*⁴¹ und *Triunfar muriendo*⁴² von allen anwesenden Figuren formuliert („todos y música“), oder als eine Art Chor mit wechselnden Sprechern (*Las órdenes militares*⁴³). Das Ineinandergreifen der formalen und inhaltlichen Gestaltung in den *autos sacramentales* unterstreicht eindrucksvoll, dass die Fronleichnamsspiele als Instrument der katholischen Kirche zur Inszenierung eines Gemeinschaftsgefühls in Abgrenzung zum Protestantismus diente, selbst wenn sie als Mittel der Indoktrination versagten.

4 Schlussbetrachtung

Die in diesem Pamphlet präsentierten Analysen der Calderón'schen *comedias* haben – zumindest auf der Basis der 13 bislang ins TEI-Markup gebrachten Damentexte – eindrucksvoll die Eigenständigkeit der *comedia nueva* Calderóns gegenüber der französischen Klassik und der aristotelischen Tragödientheorie aufgezeigt. Darüber hinaus veranschaulichen sie die komplexen Strukturen der *comedias* ebenso wie die Pragmatisierung der klassischen Regelpoetik, bei der die poetologischen Vorschriften den Erfordernissen der Dramen nachgeordnet werden. Sicherlich bedurfte daher die Aufführung der *comedias* eines kunstsinnigen und gebildeten Publikums, das in der Lage war, die komplexen Strukturen zu erfassen, die je unterschiedlichen Handlungsverläufe zu verfolgen und die Stücke insgesamt zu goutieren. Zugleich verdeutlichen die Analysen, die ja lediglich explorativen Charakter haben, die Notwendigkeit

⁴⁰Todos: „¡Albricias, albricias, y viva mostrando, que en los términos mismos, los mismos pasos, el remedio vino que vino el daño!“ (Alle: „Jubilert, jubilert und feiert, denn gezeigt wurde, dass in den gleichen Begriffen und in gleichen Schritten das Heil mit dem Unheil kommt.“)

⁴¹Todos y música: „¿Cómo puede en dos partes estar un cuerpo? Solo Dios en la Hostia del sacramento. ¿Pues cómo hoy en dos partes Pascual se ha visto? Como uno era su imagen que no era él mismo, porque el cielo quiso premiar su valor con vislumbres y rasgos de su devoción.“ (Alle und die Musik: „Wie kann ein Körper an zwei Stellen sein? Nur Gott in der Hostie des Sakraments. Wie hat er sich heute an zwei Stellen zugleich als Pascual gekleidet? Weil sein Bild, das nicht er selbst ist, eines war und der Himmel seinen Wert preisen wollte mit dem Abglanz und den Zeichen seiner Frömmigkeit.“)

⁴²Todos y música: „...que aquí está la Vida, puesto que está aquí quien a Muerte y Pecado pudo destruir.“ (Alle und die Musik: „... und hier ist das Leben, denn hier ist der, der den Tod und die Sünde zerstören konnte.“)

⁴³Música: „Cobre lenguas y plumas la gracia bella, pues perdió la Culpa plumas y lenguas.“ / Segundo Adán: „Y pues queda ufana la Naturaleza.“ / Gracia: „Con la información a memoria perpetua.“ / Naturaleza: „El perdón pidiendo de faltas nuestras.“ / Inocencia: „En nombre de quien serviros desea.“ / Mundo: „Repitamos todos, en voces diversas.“ / Todos y música: „Cobre lenguas y plumas la Gracia bella, pues perdió la Culpa plumas y lenguas.“ (Musik: „Die schöne Grazie gewinnt die Zungen und die Federn, die die Schuld verlor.“ / Der zweite Adam: „Und die Natur ist erfüllt von Zufriedenheit.“ / Gnade: „Durch die Information zur ewigen Erinnerung.“ / Natur: „Erlösung bittend von unseren Sünden.“ / Unschuld: „Im Namen dessen, der euch dienen will.“ / Welt: „Wiederholen wir es alle, mit unterschiedlichen Stimmen.“ Alle und die Musik: „Die schöne Grazie gewinnt die Zungen und die Federn, die die Schuld verlor.“)

einer Muster- und Strukturentdeckung für den Fall, dass in der Zukunft auch die weiteren 95 *comedias* Calderóns ins Format TEI gebracht werden. Hier können beispielsweise, wie bereits angesprochen, die Symmetrie der Aktlängen und die Anzahl der Repliken je Akt in den Blick genommen werden. Wo die Regelpoetik der französischen Klassik wie im Falle des spanischen Barocktheaters ein untaugliches Raster zur Analyse gattungspoetischer Merkmale bildet, wird die Erfordernis deutlich, jene generative Muster zu identifizieren und an einem größeren Dramenkorpus aufzuzeigen, die es Calderón überhaupt erst ermöglicht haben, ein derart umfassendes Werk zu produzieren. Als Desiderate treten hierbei eine Operationalisierung der Untersuchung zur Einheit der Handlung sowie Verfahren zur Identifikation von Charakteristika von Tragödien und Komödien hervor, die ja ganz offensichtlich bei Calderón – wie auch bei der *comedia nueva* insgesamt – vermischt werden.⁴⁴

Auch die hier vorgetragenen Thesen zu den Calderón'schen *autos sacramentales* – hohe Netzwerkdichte sowie Ineinandergreifen von Heilsbotschaft und Ensemblekonfiguration in der Schlusszene – bedürfen einer Überprüfung am gesamten Korpus der 84 *autos sacramentales*. Hier können gegebenenfalls weitere Charakteristika herausgearbeitet werden, beispielsweise im Hinblick auf die allegorischen und typisierten Figuren der *autos sacramentales*. Gerade diese beiden Merkmale – Typisierung der Figuren und Wiederholung der aus der Fronleichnamsmesse bereits bekannten Heilsbotschaft – dürften es gewesen sein, die zu einer Entlastung der Wahrnehmung beim Publikum geführt haben und es ermöglichten, dass die Inhalte der Fronleichnamsspiele auch von einem breiten, ständeübergreifenden, aber meist nicht alphabetisierten Publikum rezipiert werden konnten. Hier dürfte die Frage nach den wechselnden Konfigurationen der Figurentypen und ihrer Entwicklung im Zeitverlauf neue Einsichten bringen. Insbesondere die gleichförmige Logik, in der Calderón die irdische Welt mit der Welt des Theaters in Analogie bringt, um stets auf das Heilsereignis der Eucharistie und damit auf die jenseitige Welt zu verweisen, dürfte in einer Analyse, die semantische Inhalte mit formalen Konfigurationen ins Gespräch bringt, zu ergiebigen Ergebnissen führen.⁴⁵

⁴⁴Ein Beispiel für die erfolgreiche Verwendung von Wortvektoren zur Gattungsbestimmung haben Willand und Reiter bereits 2017 vorgelegt; vgl. Willand, Marcus, und Nils Reiter. 2017. „Geschlecht und Gattung. Digitale Analysen von Kleists ›Familie Schrockenstein‹.“ In *Kleist-Jahrbuch 2017*, herausgegeben von Andrea Allerkamp, Günter Blamberger, Ingo Breuer, Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag: 177–195, hier 190–194.

⁴⁵Vgl. hierzu demnächst: Willand, Marcus, und Benjamin Krautter. 2017. „Vermessene Figuren – Karl und Franz Moor im quantitativen Vergleich.“ In *Schillers Feste der Rhetorik*, herausgegeben von Peter-André Alt und Stefanie Hundehage. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.

5 Literaturverzeichnis

- Arellano, Ignacio. 2000. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* (= Autos sacramentales completos de Calderón, 28), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger.
- Arellano, Ignacio. 2001. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón* (= Autos sacramentales completos de Calderón vol. 31). Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger.
- Asmuth, Bernhard. 1984. *Einführung in die Dramenanalyse*, 2., durchgesehene Auflage Stuttgart: Metzler.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1640. *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Sanchez.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1848. *Comedias de don Don Pedro Calderón de la Barca*. Vol.I., herausgegeben von Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1951–1956. *Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos*. Herausgegeben von Ángel Valbuena Prat und Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1989. *Teatro cómico breve*. Herausgegeben von María-Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger.
- Couderc, Christophe. 2012. *Le théâtre classique au Siècle d'Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. Paris: Presses Universitaires de France.
- de la Rosa, Javier, Adriana Soto-Corominas, Juan Luis Suárez. 2018. „The Role of Emotions in the Characters of Pedro Calderón de la Barca's autos sacramentales“. In *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*, herausgegeben von Lisa Beaven und Angela Ndalianis. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University: 99–125.
- Eglseder, Andreas. 1998. *Der Arte nuevo von Lope de Vega. Theaterwissenschaftliche Erschließung eines „der am häufigsten mißverstandenen Texte der spanischen Literatur“*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- Ehrlicher, Hanno. 2012. *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag.
- Fischer, Frank, Ingo Börner, Mathias Göbel, Angelika Hechtel, Christopher Kittel, Carsten Milling, Peer Trilcke. 2019. „Programmable Corpora. Die digitale Literaturwissenschaft zwischen Forschung und Infrastruktur am Beispiel von DraCor“. In *DHd 2019. Konferenzabstracts*. Frankfurt/Main u. Mainz: 194–197. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2596094>.

- Küpper, Joachim. 1990. *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus* (= Romanica Monacensia, Bd.32). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Lope de Vega, Félix. 1921. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Dirigido a la Academia de Madrid*. Madrid: Alonso Martin [erstmals 1609].
- Newels, Margarete. 1959. *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro. Eine einleitende Studie zum Thema der Dramentheorie im Goldenen Zeitalter* (= Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte der Romanischen Völker, Bd. II). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Peña-Pimentel, Miriam A. 2011. *El Gracioso en el Teatro de Calderón: Un Análisis desde las Humanidades Digitales*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 307. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3070>.
- Peña-Pimentel, Miriam A. 2012. „Aplicación de mapas de tópicos al análisis semántico de algunas comedias de Calderón“. *Anuario calderoniano*, 5(2012): 115–130.
- Pfister, Manfred. 2001. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage, erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchges. und erg. Auflage 1988, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Piper, Andrew. 2018. *Enumerations. Data and Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Poppenberg, Gerhard. 2003. *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Reiter, Nils, Jonas Kuhn und Marcus Willand. 2017. „To GUI or not to GUI?“ In *INFORMATIK 2017*, herausgegeben von Maximilian Eibl und Martin Gaedke. Bonn: Gesellschaft für Informatik: 1179-1184. https://doi.org/10.18420/in2017_119.
- Reiter, Nils und Marcus Willand. 2018. „Poetologischer Anspruch und dramatische Wirklichkeit: Indirekte Operationalisierung in der digitalen Dramenanalyse.“ In *Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften: Systematische und historische Perspektiven*, herausgegeben von Toni Bernhart, Marcus Willand, Sandra Richter und Andrea Albrecht. Berlin: de Gruyter: 45–76. <https://doi.org/10.1515/9783110523300-003>.
- Reiter, Nils. 2020. *DramaAnalysis: Analysis of Dramatic Texts*. R package version 3.0.1. <https://CRAN.R-project.org/package=DramaAnalysis>.
- Scherer, Jacques. 1959. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Librairie Nizet.
- Sullivan, Henry W. 2018. *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre* (= Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 133). Kassel: Edition Reichenberger.

- Tietz, Manfred. 2019. „Das auto sacramental: Ansätze zur Gesamtdeutung einer literarischen Gattung des spanischen Theaters im Spannungsfeld zwischen profaner und religiöser Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts.“ In *Auto sacramental: Aktuelle Forschungsbeiträge zum Fronleichnamsspiel in Spanien und Hispanoamerika*, herausgegeben von Marina Ortrud M. Hertrampf. HeLix 12(1): 14–38.
- Trilcke, Peer, Frank Fischer, Mathias Göbel, Dario Kampkaspar, Christopher Kittel. 2017. „Netzwerkdynamik, Plotanalyse – Zur Visualisierung und Berechnung der ›progressiven Strukturierung‹ literarischer Texte“. In *Book of Abstracts of Dhd 2017*. Bern: 175–180.
- Vitse, Marc. 1990. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 1990.
- Willand, Marcus, und Benjamin Krautter. 2017. „Vermessene Figuren – Karl und Franz Moor im quantitativen Vergleich.“ In *Schillers Feste der Rhetorik*, herausgegeben von Peter-André Alt und Stefanie Hundehege. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 [im Druck].
- Willand, Marcus, und Nils Reiter. 2017. „Geschlecht und Gattung. Digitale Analysen von Kleists ›Familie Schroffenstein‹.“ In *Kleist-Jahrbuch 2017*, herausgegeben von Andrea Allerkamp, Günter Blamberger, Ingo Breuer, Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag: 177–195.