



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Zusammenhang von Assonanzen und inhaltlichen Motiven in Calderóns
mythologischen Stücken“

Verfasser

Mag. Stefan Weghuber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 352
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Romanistik - Spanisch
Betreuer:	Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Danksagung

*“While one who sings with his tongue on fire
gargles in the rat race choir
bent out of shape from society's pliers
cares not to come up any higher
but rather get you down in the hole
that he's in.
But I mean no harm nor put fault
on anyone that lives in a vault
but it's alright, Ma, if I can't please him.”*

(Bob Dylan; It's alright Ma, I'm only bleeding).

Ich danke allen Menschen, die meine Zweifel an der Fertigstellung der Arbeit nicht ernst genommen haben.

Besonders danke ich Alex, Steph und Lena, die diese Arbeit auf Rechtsschreibfehler und stilistische Unklarheiten untersuchten.

También agradezco a Mercedes Vargas por revisar el Resumen Español.

Außerdem danke ich meinem Betreuer Wolfram Aichinger, der mir das Thema ans Herz legte und schließlich den Grundstein für meine Begeisterung für spanische Metrik legte.

Als letztes danke ich meiner Familie, meiner Mutter, meinem Vater und meinem Bruder, die trotz des auslaufenden Diplomstudiengangs an die Fertigstellung dieser Arbeit geglaubt haben.

Anmerkungen zur Diplomarbeit

Transkriptionen

Die Strophenformen sind im Text *kursiv* gedruckt und enthalten in Klammer jeweils die Versnummern, der von mir zitierten Werken. Bei nicht durchlaufenden Nummern steht jeweils eine römische Zahl davor, um zusätzlich den Akt anzugeben (z.B.: I: 320-340).

Spanische Begriffe

Alle spanischen Begriffe (ausgeschlossen Ortsnamen) sind im Text klein geschrieben und *kursiv* gedruckt. Großgeschrieben werden nur Eigennamen.

Geschlecht in der Sprache

In der Mehrzahl habe ich das Binnen I verwendet, wenn von weiblichen und männlichen Angehörigen einer Personengruppe die Rede ist. Wenn in der Mehrzahl kein Binnen I angeführt ist, ist die männliche bzw. weibliche Form so zu lesen, dass auch nur das jeweilige Geschlecht vertreten ist.

Inhalt

Einleitung	2
1. Allgemeines zur Metrik und dem Klang der poetischen Sprache	7
2. Die unterschiedlichen Strophenformen.....	12
2.1.Silva, Sonett und andere Formen	12
2.2.Die Entwicklung der spanischen Romanze	18
2.3.Bedeutung und Interpretation des assonanten Reims	20
3. Inhaltliche Motive bei Calderón: Zwischen Allegorie und Metonymie	22
4. Inhaltsangaben der analysierten Stücke	25
4.1. Fieras afemina Amor.....	26
4.2. La Púrpura de la Rosa	27
4.3. La Estatua de Prometeo.....	28
4.4. La Hija del Aire	29
5. Zusammenhang – Assonanz und inhaltliche Motive.....	30
5.1. Charakterlyrik und Assonanz	31
5.2. Stimmungswechsel durch Romanze	37
5.3. Anklang eines Schlüsselwortes	39
5.3.1. Anfang - Der assonante Auftakt.....	40
5.3.2. Ende - Der finale Akkord.....	44
5.4. Assonanz als subtile Stimmung.....	54
5.5. Romanze in í – eine seltene Besonderheit	69
5.6. Assonanz und Ort.....	77
6. Conclusio.....	82
7. Literaturverzeichnis	88
Resumen – Español	90
Abstract.....	100
Lebenslauf	101

Einleitung

*“El pez, como pescador.
Díme tú;Cuál es mejor?
¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar;
o esta maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar (la poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo, eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil....el poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que pueden vivir después de pescados”* (Antonio Machado; zit. n. Caudet 1999: 21).

Das spanische Theater des *Siglo de Oro* (goldenes Zeitalter) kann auf verschiedene Weise interpretiert werden. Historische Analysen zielen zum Beispiel auf den gesellschaftlichen Kontext des Werkes und des Autors ab, während sprachwissenschaftliche Abhandlungen eventuell Wortetymologien erstellen. Was wäre aber, wenn die Strophenform Ausgangspunkt der Forschung ist? Damit ist die Metrik, also die rhythmischen Einheiten der Verszeilen gemeint. Kunstvolle Sprache besticht durch eine bewusst stilisierte Form, die zusammengefasst rhythmische Einheiten ergeben. Eine in Spanien ganz besondere Strophe ist die Romanze mit assonanten Reimen. Welche Verbindung besteht zwischen dieser Form und dem Inhalt und inwieweit gibt es einen Zusammenhang zwischen Assonanz und inhaltlichen Motiven?

Im spanischen Theater des *Siglo de Oro* hat die Wahl der Strophenform einen besonderen Stellenwert eingenommen. Lope de Vega, Tirso de Molina und Calderón de la Barca waren nicht nur Meister im Erfinden und Konstruieren von dramatischen Handlungen, sondern auch sprachliche Genies, die genau die poetischen Parameter beherrschten. Neben den bekannten Formen wie z.B. dem Sonett, mit seinem strengen Reimschema oder der spanischen *Silva*, gibt es kontrastierend dazu die Romanze, die durch assonante Reime auffällt.

Um diese in Spanien überproportional oft verwendete achtsilbige Strophenform mit assonanten Reimen geht es in dieser Arbeit. Assonanz und Konsonanz sind sozusagen zwei Seiten einer lyrischen Münze, die von den spanischen Meistern in Drehbewegung versetzt wurde. Im Fall von Calderóns mythologischen Stücken, fiel die Münze zwei von dreimal auf die Seite der Romanzen, die von anderen kürzeren Strophenformen unterbrochen wurden. Die Romanze besticht durch einen ganz besonderen subtilen Klang, der kaum von einem nicht spanisch geprägten Gehör wahrnehmbar ist (vgl. Aichinger 2008: 74). Assonanzen erzeugen wie die Klänge eines Musikstücks bestimmte Gefühle und deuten durch ihre Vokale gewisse

Schlüsselwörter an. In den mythologischen Stücken fand die Assonanz ihren Höhepunkt. Diese Dramen werden in der bisherigen Sekundärliteratur wenig beachtet, sind aber deswegen von großem Interesse, weil sie sich durch ihre besondere Musikalität auszeichnen. Ganze Passagen haben eine einheitliche Metrik und waren für den Gesang gedacht. Inwieweit Calderón und seine Zeitgenossen gewisse Assonanzen absichtlich eingesetzt haben, lässt sich nicht feststellen. Dennoch sind gewisse Auffälligkeiten beobachtbar, die am Text ersichtlich werden (vgl. Williamsen 1986: 689). Form und Inhalt werfen einige grundsätzliche Fragen auf, die anhand des Zusammenhangs von Assonanzen und inhaltlichen Motiven geklärt werden sollen. Dabei stellt sich auch die Frage, inwieweit die Form den Inhalt beeinflusst oder umgekehrt.

Vor allem Calderóns später entstandene mythologische Stücke waren als Gesamtkunstwerke gedacht, in denen Musik und Theater, ähnlich einer Oper, vereint werden sollten. Aus diesem Grund habe ich mich hauptsächlich mit diesen Dramen beschäftigt. Zwar sind diese Werke oft nicht ganz kohärent in ihrem dramatischen Aufbau, jedoch waren sie speziell als *zarzuelas* konzipiert, bei denen viele Strophen gesungen vorgetragen werden sollten (vgl. Brenan 1976: 294). In dieser Arbeit soll also der Bezug zwischen der Strophenform und dem Gehalt einer Szene herausgearbeitet werden. Die spanische Romanze hat ganz besondere Eigenschaften, die dem Verlauf einer Geschichte den nötigen emotionalen Gehalt verleiht.

Aktueller Forschungsstand

Zu dem Thema ist in der mir bekannten wissenschaftlichen Literatur bisher sehr wenig geforscht worden. Die römische Philologin Fausta Antonucci (2010) beschreibt in einem Artikel die Problematiken der gegenwärtigen Situation. Es geht um die Frage, inwieweit die Metrik als Ausgangspunkt für die Analyse des spanischen Theaters benützt wird. Für Antonucci sind sowohl szenische als auch metrische Aspekte gleichermaßen bedeutsam. Ein Richtungsstreit liegt auch darin, welche Gliederung man für die Analyse als geeignet heranzieht und inwieweit diese dann in eine hierarchische Ordnung gebracht werden. Das Studium der metrischen Einheiten bzw. der Strophenformen ist aber mittlerweile ein anerkanntes Gebiet, wenn man zum Beispiel den Zusammenhang vom symbolischen und dramatischen Raum und der Metrik untersucht. Der Wunsch nach einer ordentlichen Einteilung der spanischen Polymetrik kommt hier stark zum Ausdruck, weil die Frage nicht geklärt ist, an welchen Stellen man das Stück unterteilt. Neben Raum, Zeit und Personen gibt es eben auch die Strophenformen als Einteilungsmerkmal: Wenn eine ganze Szene oder ein Dialog zwischen zwei Protagonisten zum Beispiel von einer Romanze in einer einzigen

Assonanz steht, ist auch von *forma métrica englobadora* die Rede, während eine Unterbrechung dieser durch eine kürzere *redondilla* oder ein *cuarteto* als *forma métrica englobada* bezeichnet wird. Es stellt sich nur die Frage, was man mit dieser Einteilung untersuchen möchte (vgl. Antonucci 2010: 78ff.). Bei meiner Untersuchung geht es darum, die Romanze mit ihrem assonanten Reimschema ins Zentrum der Analyse zu rücken. Ihre Metrik sowie gewisse Schlüsselwörter werden in Beziehung zu den inhaltlichen Motiven gesetzt. Dafür ist auch eine Ort- und Zeitbestimmung notwendig, sowie das Verhältnis zu anderen Strophenformen in einer Szene (s.o.: *formas métricas englobadoras/englobados*).

Methode

Bei der Analyse der Stücke war es wichtig, sich zuerst allgemein in die barocke Dramenwelt Calderóns einzuarbeiten. Zusätzlich benötigte ich ein fragmentarisches Wissen der griechischen Mythologie. Daneben waren natürlich ausführliche Kenntnisse zur spanischen Metrik und Rhetorik Voraussetzung für die Analyse. Bei den mythologischen Musikstücken ging ich so voran, dass ich zuerst das Gesamtwerk betrachtete. Erst nach diesem Schritt sah ich mir einzelne Romanzen bzw. Assonanzen an. Dabei war es essentiell, welche Strophenformen dieser vorausgehen und welche sich ihr anschließen oder wo es Brüche gibt. Besteht ein Zusammenhang zwischen der Assonanz, dem Ort, der Zeit, den Personen und dem dramaturgischen Verlauf, also dem Gehalt einer Szene? Welche Motive sind ersichtlich? Gibt es gewisse Schlüsselwörter und inwieweit lässt die Metrik andere Leseweisen der besagten Szenerie zu? Es geht hier also um Kontraste und Wechselwirkungen, die aufgrund der Wechsel der Strophenform zuerst einmal einfach auszumachen sind. Ein weiterer Schritt war, Vergleiche zwischen den Assonanzen der unterschiedlichen Stücke ausfindig zu machen. Erst dieser letzte Schritt lässt uns verlässliche und wissenschaftliche Schlüsse ziehen, weil wir über das Besondere in einer speziellen Szene allgemeine Aussagen treffen können. Wenn wir auch niemals genau die Intention Calderóns bestimmen werden können, so ist es zumindest möglich, Regelmäßigkeiten festzustellen, die einen Hinweis auf den kreativen und künstlerischen Prozess geben, wie mit Form und Inhalt im Theater des *Siglo de Oro* umgegangen wurde.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit besteht aus grundsätzlich zwei Teilen. Im ersten werde ich mich mit theoretischen Grundfragen zur Metrik im Allgemeinen und zur spanischen im Speziellen auseinandersetzen. Dazu gebe ich einen Überblick über mögliche inhaltliche Motive, die grundlegend für meine Interpretationen sind. Im zweiten Teil werden dann ausgewählte Beispiele näher dargestellt. Die Einteilungen der assonanten Spielarten sind alle von mir getroffen worden und ergaben sich aus der systematischen Analyse der vier mythologischen Stücke. In der Conclusio soll ein Bogen zur Ausgangsfrage gespannt werden, so dass auch ein Amateur auf diesem Gebiet die grundsätzlichen Kernpunkte dieser Arbeit nachvollziehen kann.

Persönlicher Zugang

Seit Beginn meines ersten Studiensemesters begleiteten mich die spanische Metrik und ihre Realisierung im Theater. In einer der Einheiten zu Beginn des Studiums der spanischen Literaturwissenschaft sollten wir die Silbenanzahl und das Reimschema bestimmen. In dieser mechanischen Arbeit erkannte ich aber erst dann den Sinn, als wir uns mit einem Liedtext des spanischen Popmusikers Joaquín Sabina - *19 días y 500 noches* - auseinandersetzten. Erst die laut ausgesprochene bzw. gesungene Strophenform entfaltete ihre Besonderheit, die vor allem durch ein sehr individuelles Reimschema besticht. Da ich persönlich mit den Liedtexten der populären Kultur vertraut bin, beeindruckten mich immer solche KünstlerInnen, die bestimmte Reimschemata benutzen, um ganz spezielle Emotionen auszudrücken. Der große Bob Dylan (2008) meinte einmal, dass dem Liederschreiben etwas Mathematisches anhafte. Als Beispiel zitiert er sein Vorbild Woody Guthrie, dessen Liedtexte man wie eine logische Formel aufschlüsseln könne. Melodie und Harmonie würden sich demnach ganz von selber ergeben. Das klingt alles sehr durchdacht, denn es geht neben dem Inhalt, der Form und der Metrik auch um den Klang. Musik und Text finden in der poetischen Sprache ihren ganz besonderen Ausdruck. Ein Gedicht sollte daher nie nur leise gelesen werden, sowie auch ein Liedtext manchmal nur gesungen Sinn ergibt¹.

Mit diesem Hintergrund möchte ich mich an all jene Menschen richten, denen die Gedichtanalyse als zu trocken erscheint und daran erinnern, dass wir besonders empfänglich für eine metrisch gelungene Sprache sind. In meiner ersten Vorlesung wurde ich von meinem Betreuer Wolfram Aichinger gebeten, ein mir durch die Metrik sehr beliebtes Beatles Lied zu

¹ George Martin hätte sonst nie Gefallen an einem der ersten Beatles Songs, „she loves you, yeah yeah yeah...“ gefunden. Erst die innovative Musik - deren Träger diese einfache Wortfolge ist - machte den simplen Text zu einem interessanten und damals revolutionären Hörgenuss. Diese Anekdote ist auf der achteiligen Beatles DVD Produktion - The Beatles (2003): Anthology DVD Box-Set. EMI Music Germany GmbH & Co.KG. – zu finden.

zitieren, welches inhaltlich Verwirrung stiftet und erst laut vorgelesen bzw. gesungen seine ganze sprachliche Genialität enthüllt. Voll gespickt mit rhetorischen Klangfiguren ist John Lennons bekanntes Stück *“I am the Walrus“*, ein Meisterwerk der Popmusik:

„Expert textpert choking smokers,
Don't you think the joker laughs at you?
See how they smile like pigs in a sty,
See how they snied.
I'm crying.
I am the walrus, goo goo g'joob g'goo goo g'joob.
Goo goo g'joob g'goo goo g'joob g'goo...”

Schon beim Lesen des ersten Vers fühlt man sich wie ein erstickender Raucher (*“choking smoker“*). Die Aneinanderreihung der vielen Schlagreime mit den vielen harten Konsonanten wie dem K und dem T sowie die Auflösung dieser dominanten Klänge durch das weichere *„I'm crying“* ist auch im Einklang mit Melodie und Inhalt: Den vielen surrealen Eindrücken folgt die Einsicht, dass alles zum Weinen wäre, was mit einer musikalischen Pause noch verstärkt wird und die harten Reime der ersten Verse wie im Echo nachklingen lässt. Absurder und inhaltlich gänzlich unverständlich wird die Strophe an der Stelle, wo nur mehr der Klang einzelner Buchstaben aufeinanderfolgt (*“...goo g'joob g'goo goo g'joob g'goo...“*). So eine extreme Art von Klangmalerei ist selbstverständlich in der populären Musik einfacher zu realisieren als im (spanischen) Theater. Denn das Drama kann sich nicht nur auf die Musik verlassen; es bedient sich der Sprache primär um Inhalte zu präsentieren. Dieses Beispiel soll aber nur zeigen, wie bedeutend der Klang der Sprache ist und wie Form und Inhalt zusammenwirken oder aus ihrer Widersprüchlichkeit etwas gänzlich Neues erschaffen wird. Calderón ist durch seine Musikalität bekannt und seine mythologischen Stücke, die als Gesamtkunstwerk konzipiert waren, beinhalten auch genügend gesungene Passagen (vgl. Brennan 1976: 274f.) und verdienen es gerade deshalb laut vorgelesen zu werden. Erst dann entfalten sie ihre ganze lyrische Kraft, die dem dramatischen Verlauf ihren besonderen Zusammenhang zwischen Form und inhaltlichen Motiven verleiht.

1. Allgemeines zur Metrik und dem Klang der poetischen Sprache

“*Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso;
Que, quando é alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o scravo ritmo o serve*” (Fernando Pessoa in Odes. Livro Primeiro, VII)

Bevor die Eigenschaften der unterschiedlichen Strophenformen erklärt werden, möchte ich hier ein paar einleitende Gedanken zum kunstvollen Umgang mit der (spanischen) Lyrik ausbreiten. Jeder muss sich der Besonderheiten lyrischer Sprache im Ohr besinnen, wenn er oder sie die dramatischen Dichter des *Siglo der Oro* verstehen möchte. Es kann kein Zufall sein, dass sich einerseits unterschiedliche Strophenformen im Stück abwechseln, und andererseits Verse seitenweise in Form einer Romanze - z.B. mit einer *u-a* Assonanz - geschrieben wurden. Die Lyrik im Allgemeinen und die spanische² im Speziellen, basiert auf der Anzahl von Silben. Deshalb bezeichnet man die Strophen auch als *octosílabo* (Achtsilber), *endecasílabo* (Zehnsilber) etc. (vgl. Herrero 1996). Die spanische Metrik setzt sich aus dem Vers, dem Rhythmus, der Pause, dem Reim und der Strophe zusammen. Der natürliche Wortakzent wird meist beibehalten, wobei die grammatikalische Silbenanzahl sich nicht immer mit dem Rhythmus deckt. Da der häufigste Ausgang eines Verses den vorletzten Akzent (*llano*) betont, orientiert sich die Zählung der anderen Endungen (letzte Silbe = *agudo* und vorvorletzte Silbe = *esdrújulo*) nach diesem, indem entweder eine Silbe fiktiv dazu oder abgezählt wird. Nach dem Vorbild von Hartmut Stenzel (vgl. 2001: 45) habe ich eine Romanze (Assonanz: *ó*) von Calderón, aus dem Stück *El gran teatro del mundo*, zur Demonstration herangezogen:

“... <i>al Rico le sobra todo;</i>	8 grammatische und 8 rhythmische Silben
<i>y sólo en el mundo yo</i>	8 grammatische und 8 rhythmische Silben
<i>hoy de todos necesito;</i>	8 grammatische und 8 rhythmische Silben
<i>y así llego_a todos hoy,</i>	9 grammatische und 8 rhythmische Silben
<i>porque ellos viven sin mí,</i>	8 grammatische und 8 rhythmische Silben
<i>pero yo sin ellos no (+1)...”</i>	7 grammatische und 8 rhythmische Silben
(Calderón 2012: 56).	
„... <i>que si vio_el sol mi principio</i>	9 grammatische und 8 rhythmische Silben
<i>no verá mi fin el sol (+1)...”</i>	7 grammatische und 8 rhythmische Silben
(ebd.: 68).	

² Das Kastilische beruht neben allen anderen romanischen Sprachen auf die Anzahl der Silben, während zum Beispiel im deutschen Vers die Zahl der Hebungen bedeutend ist (vgl. Müller 1979: 97f.).

Gleiche Vokale werden entweder zusammengezogen (*llego_a* = Synalöphe) oder getrennt (Hiat). Da der Rhythmus sehr individuellen Interpretationen unterliegt, ist es schwierig, Merkmale zu konkretisieren (vgl. Stenzel 2001: 46). Die Wahrnehmung von Rhythmus basiert auf einer periodischen Wiederkehr von Betonung, Spannung und Entspannung und sich abwechselnden Einheiten, die sich nur schwer einordnen lassen (vgl. Aichinger 2008: 36 u. 43). Deswegen hängt der Klang der Sprache von der Art der betonten Silben ab: Länge, Stimmdruck und Lautstärke nuancieren die gesprochenen Wörter. Pausen bestimmen dagegen das Tempo mehrerer Verse und sorgen so für die Stimmung einer Strophe (vgl. ebd.: 52 - 55). Obwohl im Kastilischen der Wortakzent ähnlich dem des Rhythmus' ist, gibt es unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Silben vor dem ersten Akzent bezeichnet man als Anakrusis und den Ausgang als *enlace*. Das Entscheidende ist aber die rhythmische Periode, also der wellenartige Rhythmus mit seiner Mischung aus Spannung und Entspannung (s.o.), deren kleinste Einheiten ein bis zwei Silben, basierend auf der antiken Metrik (Jambus (oó) Trochäus (óo) etc.), sind (vgl. Stenzel 2001: 46f.).

Aufgabe der PoetInnen ist es nun, den dramatischen Verlauf in die passenden Strophenformen zu verpacken. Es geht um die Einhaltung einer vorgegebenen Ordnung, also der Form, die den Inhalt überlagert. Im Schreibprozess sollen der Inhalt, Motive und Gedankengänge, in eine Vorgabe gepresst werden (vgl. Müller 1979: 96). Das klingt alles sehr rigide für die uneingeschränkte Entfaltung der Gedanken und der dramatischen Handlung im Theater. Was aber die Genialität eines Poeten und einer Poetin ausmacht, ist der schöpferische Umgang mit diesen Formen. Durch die rhythmischen Bewegungen gewinnt der Text zusätzlich an Ausdruckskraft und verleiht dem Inhalt eine noch stärkere Bedeutung (vgl. ebd.). Form und Inhalt stehen also nicht im Widerspruch, sondern ermöglichen es, bei den ZuhörerInnen außersprachliche Eindrücke zu stimulieren.

Kayser (1978) hält der Überbetonung der Form aber entgegen, dass die DichterInnen zwar meist ein gutes musikalisches Gefühl haben, sich aber nicht nur auf Rhythmus ihrer Verse verlassen können: Denn ihr Medium, die Sprache, ist auch immer bedeutungstragend. Unter den Literaten der letzten Jahrhunderte gibt es zwei gegensätzliche Ansichten: Erstens, dass die Form nur Hülle ist und der Inhalt unabhängig davon existiert und zweitens, dass der Vers dem Werk immanent ist. Diese zweite, gegenwärtig sich durchgesetzte Sichtweise, spielt auch auf den kreativen Schaffungsprozess an, bei dem die Melodie (*tune*) eine elementare Voraussetzung für die Dichtung ist (vgl. Kayser 1978: 257f.):

“The tune of the verse is part of the meaning of the poem...poems being in the mind of the poet as a tune without words, and he discovers words agreeing with the pattern. The pattern is not a

scheme to be filled up with a certain number of syllables, but something living in the poet's mind" (W.P.Ker; zit. n. Kayser 1978: 258)

Rhetorische Klangfiguren und ihre Bedeutung für die Metrik

Für den Rhythmus sind besonders die Klangfiguren³ tonangebend. Es gibt eine Vielzahl an unterschiedlichen Figuren, die alle Verfremdungseffekte der Sprache beschreiben. Auch ohne Kenntnis der Fachbezeichnung entfalten sie ihre Wirkung und können erkannt werden. Dennoch ist ein ungefähres Wissen schon deswegen bereichernd, weil man auf die Möglichkeiten des kunstfertigen Umgangs mit Sprache sensibilisiert wird. Beim Lesen von Lyrik fällt zuerst oft die verdrehte Satzstellung auf. Als Romanistik-Student habe ich mir anfänglich sehr schwer getan, das Theater aus dem *Siglo de Oro* zu verstehen. Abgesehen von der bildreichen Sprache, den unzähligen Anspielungen auf antike Mythologien sowie den vielen unbekannten Vokabeln, bereitete mir die Satzstellung einige Hürden im Verständnis. Eine Umstellung konventioneller Grammatik kenne ich von der Lyrik in meiner eigenen Sprache. Im Fachjargon heißt dieses Stilmittel Hyperbaton⁴ und soll in erster Linie speziellen Wörtern einen besonderen Nachdruck verleihen, sowie einer bestimmten rhythmischen Bewegung entsprechen (vgl. Harjung 2000: 228f.). Gerade die Lyrik macht am meisten von ihr Gebrauch und ihre eigentümliche Umstellung der Syntax macht sie sofort als solche identifizierbar. Es gibt barocke Klangdichter, welche die Verdrehung zu ihrer obersten Priorität machten. Luis Góngora gilt als Extremfall und er wollte damit nicht nur die Rezipienten ärgern, sondern ordnete die Wörter nach ihrer Klangwirkung. So eine Einstellung zur Lyrik war ganz typisch für den spanischen Barock, weil sie neue Sinnzusammenhänge, abseits der klassischen Logik, erschuf (vgl. Aichinger 2008: 213f.).

Die Wortstellung im Spanischen hat grundsätzlich viele Freiheiten und so tut sich eine ungeübte Leserin schwer, wenn sie Calderóns Verse entziffern muss. Gegenteiliges passiert beim lauten Vorlesen einer Strophenform. Erst dann tönen die rhythmischen Bewegungen, Pausen und Akzente aller Verse in ihrem jeweiligen Charakter. Man erkennt, dass Sprache mehr ist, als der Sinnzusammenhang bedeutungstragender Wörter. Bestes Beispiel sind wiederum Texte aus der Populärmusik oder das Libretto einer Oper, bei denen die Wortkombinationen sich in ihrer Funktion als Träger von Melodien erweitern.

³ Zum Unterschied von Klang- Sinnfiguren und Tropen vgl. Groddeck 1995: 119ff.; 185ff u. 205ff.

⁴ Vgl. Aichinger 2008: 212.

Calderóns mythologische Stücke sind zum Teil gesungen worden und die Verse funktionierten daher auch als sprachliche Instrumente für die Musik.

Alles was von der Norm der normalen Satzstellung abweicht fällt in das Reich der Klang- oder Sinnfiguren. Erstere sind für den Rhythmus besonders wertvoll und ich möchte hier nur auf jene verweisen, die durch Hinzufügung oder Wiederholung entstehen. Schon der Name weist auf die klangliche Dimension hin. *Geminatio* bezeichnet die identische Wiederholung eines Wortes und ist die Grundfigur. Es gibt aber eine Vielzahl von ihnen. Ob es sich nun um Gleichklänge am Beginn (*Anapher*), am Ende (*Epipher*) oder um dieselben Wortanfänge (*Alliteration*) handelt, alle Spielarten⁵ erinnern uns, dass nicht nur der Inhalt bedeutungstragend ist, sondern auch die Form. Der Akzent innerhalb einer Ausdruckseinheit wird verschoben und verändert dadurch auch den Sinngehalt eines Wortes. Bei einer *Anadiplose*, die das Ende und den Beginn zweier Verse durch dasselbe Wort verbindet, ist dieser Effekt besonders ausgeprägt. Als Grundsatz gilt: Sobald ein Wort wiederholt wird, erweitert es sich um mindestens eine Bedeutungsebene (vgl. Groddeck 1995:119-126). Schließlich stellt sich die Frage, inwieweit sich syntaktische (Form) und semantische Stilmittel (Inhalt) gegenseitig beeinflussen, indem sie sich einschränken, verstärken oder sogar aufheben.

Zum Verhältnis von konsonantem und assonantem Reim

“Como (la asonancia) no repite exactamente las mismas terminaciones, puede usarse en largas series donde la consonancia fatigaría, además permite mayor holgura a la expresión y es rica en efectos de vaguedad lírica. En cambio la consonancia es mas rigurosa y supone mayor elaboración.” (Lapesa (1947) zit.n. Baehr (1963: 32f.)

Vollreime und Assonanzen sind beides wiederkehrende Gleichklänge, die einerseits das Versende markieren als auch den Rhythmus gliedern. Aus diesem Grund sind die Reimarten eng mit der gesungenen Dichtung verbunden, weil sie eine Stütze für das Gedächtnis sind und waren (vgl. Baehr 1962: 31). Der konsonante Reim ist sicher der stärkste Akzent in einer Strophe, verliert aber dafür an Subtilität. Der assonante Reim dagegen ist zwar im Klang schwächer ausgeprägt, erfreut sich dafür im Spanischen einer besonderen Wertschätzung (vgl. Kap. 2.3.). Für Antonio Machado hat der Reim etwas mit der Zeitdauer zu tun, in der von dem einen Klang bis zu dem anderen Zeit vergeht. Demnach bedient sich der Reim der Kraft der

⁵ Andere syntaktische Stilmittel werden hier aufgrund ihrer Vielfalt nicht aufgezählt. Einen guten Überblick, auf den ich mich beziehe, bietet die Einführung von J. Dominik Harjung (2000). Bei meiner Analyse habe ich selbstverständlich alle Figuren miteinbezogen, die sinnvoll für die Interpretation der Strophen waren.

Erinnerung anhand sich wiederholender Klänge. Was sich ähnelt, bezieht sich zeitlich aufeinander. Die Kunst des Reimens entsteht laut Machado dadurch, die rechte Balance zu finden, wie viel Zeit vergehen soll. Dabei sollten die Reime weder zu nahe noch zu weit voneinander entfernt stehen (vgl. Zubiría 1969: 176f.). Neben dem Sinnzusammenhang gibt es also auch noch einen klanglichen, der durch die Ähnlichkeit von betonten Vokalen und Konsonanten besteht (vgl. Aichinger 2008: 91). Konsonante und assonante Reime sind zwei Spielarten derselben Kategorie, mit je unterschiedlicher Klangqualität und Wirkung auf die ZuhörerInnen. Für welche sich ein(e) PoetIn nun entscheidet, ist Teil einer grundsätzlichen Diskussion zur Bedeutung des Reims in der Lyrik: Inwieweit bedingen sich Form und Inhalt? Bevor man sich aber auf diesen Diskurs einlässt, sollten wir bedenken, welche Macht dem Reim zukommt. Er ist wohl das dominanteste Mittel zur Rhythmisierung des Sprachflusses (vgl. ebd.: 91-96). Erst durch dieses Verständnis können wir den assonanten Reim dazu kontrastieren, um dessen Qualitäten zu bewerten. Für Machado ist der assonante Reim eigentlich der reiche: *“la rima verbal y pobre - y temporal es la rica“* (zit.n. Zubiría 1969: 177). In dieser Antithese beschreibt der Spanier nur was viele Generationen seiner Landsleute über die Assonanz denken. Der konsonante Reim hat nämlich einen entscheidenden Nachteil: Er schränkt die Anwendungen an möglichen Wortfolgen stark ein⁶. Dadurch bestehe die Gefahr, dass die Form überhand gewinne und den Inhalt unterordne. Manche Wörter würden nur wegen ihrem konsonanten Gleichklang miteinander gereimt. Aichinger meint treffend, dass nicht jeder - Herz mit Scherz - in Verbindung bringt (vgl. 2008: 92). Dieser Bemerkung sei aber kritisch angemerkt, dass ein kreativer Geist neue Assoziationen zwischen Reimwörtern herstellt, wenn er oder sie es versteht, eine kluge Gedankenbrücke zu konstruieren. In Spanien revolutionierte die lautliche Veränderung im 16. Jahrhundert in dieser Hinsicht sogar die Lyrik, weil plötzlich neue Gruppen von Reimen möglich waren, die davor von den traditionellen Poeten verurteilt wurden (vgl. Baehr 1962: 37).

Grundsätzlich darf beim reichen Reim (*rima rica*) mehr Zeit vergehen, bis er sich wiederholt. Als bestes Beispiel dient der umschlingende Reim (ABBA) eines Sonettes. Dagegen benötigt der assonante Reim eher ein einfaches Reimschema mit wenigen Silben, so dass in kürzeren Abständen, die sich viel öfter wiederholen, sein vokaler Klang wahrgenommen wird. Die achtsilbige Romanze, die im Extremfall auf nur sechs Silben

⁶ Auf das Spanische trifft das wiederum nur bedingt zu, da man viele Wörter in grammatikalische Formen umwandeln kann, die einen homophonen Klang besitzen und somit eine Klangvielfalt besteht (vgl. Baehr 1962: 36).

(*romancillo*⁷) reduziert ist, scheint dafür besonders prädestiniert. Deswegen ist der assonante *rima continua* das typische Merkmal der Romanze, welches die Assonanzen der geraden Zeilen miteinander bindet (vgl. Baehr 1962: 39).

2. Die unterschiedlichen Strophenformen

Die Romanze nimmt zwar eine dominante Stellung bei Calderón ein, dennoch ist es wichtig, sie mit anderen Formen zu kontrastieren. Denn erst die Reduzierung anderer Strophenformen vermindert nicht deren Bedeutung, sondern steigert sogar ihre Wirkung (vgl. Mackenzie 2011: 183). Somit entsteht ein gewisses Beziehungsverhältnis zwischen den Strophenformen, bei dem Inhalte und Emotionen in einem metrischen Verhältnis untereinander kommunizieren. Lope de Vega hat in seinem bekannten Essay *El Arte nuevo de hacer Comedias* auf die unterschiedlichen Funktionsweisen der Strophenformen hingewiesen. Diese sind zwar nicht als absolut zu verstehen, dennoch geben sie einen Hinweis darauf:

“...cómo se deben acomodar los versos “con prudencia” (Lope vv. 305), es decir, los seis versos sirven para expresar que se debe acomodar los estilos métricos según la manera en que el dramaturgo planea desarrollar el drama, los temas, el tipo de lenguaje, los personajes; en otras palabras, la función de los estilos métricos está sujeta al contenido“ (ebd.: 172).

Außerdem verschaffen musikalische Formen, ähnlich wie Liedtexte, den ZuhörerInnen Atempausen inmitten des vorwärtstreibenden Geschehens. Deshalb ist der Wechsel von Strophenformen auch wichtig für die Dynamik der Handlung, weil er sie zum Stillstand bewegt und als emotionaler Resonanzraum wirkt (vgl. Tietz 1997: 94).

2.1. Silva, Sonett und andere Formen

Die *Lira* ist eine sehr spezielle Strophenform, da sie unterschiedlich lange Verszeilen hat und sowohl aus reichen Reimen (*rimas de arte mayor*) als auch aus armen Reimen (*rimas de arte menor*) besteht. Ihr Reimschema ist folgendermaßen: 7a - 11B - 7a - 7b - 11B. Inhaltlich werden in der *Lira* mystische Themen und Sehnsüchte behandelt. Der letzte Vers stellt den

⁷ Die sechssilbige *romancillo* zeichnet sich durch eine regelmäßige Wiederkehr eines Refrains (*estribillo*) aus und wird seit Lope de Vega oft als lyrische Gesangseinlage im Theater eingesetzt (vgl. Baehr 1962: 152ff.).

Höhepunkt dar, während der vorletzte vorbereitend das Finale ankündigt (vgl. Aichinger 2008: 71).

Als *Seguidilla* werden solche Strophen bezeichnet, die abwechselnd aus fünf bzw. sieben-silbigen Versen (*arte menor*) bestehen. Das dominante Merkmal sind die Kreuzreime in der Form: 7 - 5a - 7 - 5a. Sowohl konsonante als auch assonante Reime sind möglich. *Seguidillas* eignen sich gut für den Gesang. Thematisch greifen sie festliche, fröhliche Stimmungen sowie Liebesbeziehungen auf (vgl. Prado 1996: 110) und gelten als sehr lyrisch, sind dafür aber weniger realistisch (vgl. Brenan 1976: 366). Zur Demonstration habe ich eine *Seguidilla* aus dem Stück *Fieras afemina Amor* herangezogen, weil sie alle genannten Klischees erfüllt. Die Stimme der längeren Verse fragt oder behauptet etwas, was danach kurz und prägnant beantwortet wird:

“[...]quien tiene más sÚtiles	7
los pensamientos.	5a
La nieve de tu frente	7
nadie la imita.	5b
La nieve será hermosa,	7
mas será fría.	5b
Dos abriles contienen	7
tus dos mejillas.	5b
Las flores del ingenio	7
son más lucidas.	5b
Todo lo proporciona	7
tu nariz bella.	5c
Eso no es ser hermosa,	7
sino discreta. “(2854-2867).	5c

Redondillas und *cuartetos* sind zwei Strophenformen die sich in ihrem Reimschema (abba bzw. ABBA) gleichen, jedoch eine unterschiedlich lange Silbenanzahl haben. Beide zeichnen sich durch konsonante Reime aus und die achtsilbige *redondilla* wurde vor allem im *Siglo de Oro* häufig verwendet (vgl. Herrero 1996: 108). Oft handelt es sich um einen Dialog in der Gegenwart, in dem sich zwei Verliebte ihre Hoffnungen, Wünsche und Eifersüchten kommunizieren (vgl. Aichinger 2012: 14), wie in folgender Liebeserklärung des *Hércules* an die Königstochter *Yole* in *Fieras afemina Amor*. Die vielen Wortwiederholungen als Antithesen verstanden, unterstreichen klanglich die Verwirrung des Protagonisten:

“Tan anticipado fue	8a
tu raro prodigio en mí,	8b
que te ví antes que te ví,	8b

<i>y amé sin saber que amé.</i>	8a
<i>Cómo fue, no sé, mas sé</i>	8a
<i>que, domeñado el furor,</i>	8c
<i>como dure tu favor,</i>	8c
<i>siempre en mi pecho amoroso,</i>	8d
<i>será un halago piadoso”</i>	8d (3937 – 3945).

Das Sonett

Am Beispiel des *Sonetts* kann man sehr gut das Zusammenwirken von Form bzw. Metrik und Inhalt nachvollziehen. Das *Sonett* hat eine sehr starre Vorgabe bezüglich der Silbenanzahl und dem Aufbau der Strophen. Nach zwei Quartetten folgen zwei Terzette und jeder Vers hat elf Silben mit einem jeweils unterschiedlichen Reimschema. Am häufigsten tritt folgendes Schema auf: ABBA ABBA CDC DCD (vgl. Prado 1996: 121ff.). Bezüglich ihres Inhaltes gibt es die bekannteste Vorstellung, dass das *Sonett* keine gedanklichen Abschweifungen zulässt. In den Quartetten wird zuerst ein Sachverhalt darlegt, der in den Terzetten aufgelöst wird oder in einer Pointe mündet (vgl. Baehr 1962: 289). Zeitlich gesehen beschreibt sie zukünftige Szenarien, die eventuelle Hoffnungen erfüllen sollen (vgl. Aichinger 2012: 14). Im Kontext des Dramas bedeutet das *Sonett* inne zu halten, wenn bewusst über ein Thema reflektiert wird, so wie z.B. die barocke Grundstimmung der Vergänglichkeit⁸ (vgl. Tietz 1997: 94). Der Romanist Wolfram Aichinger kritisiert eine einseitige Sichtweise des *Sonettes* und weist auf den kreativen Umgang mit dieser komplexen italienischen Form hin. Immerhin liegt es an den PoetInnen, ob sie nun über einen Abfalleimer oder einen Floh schreiben; also scheinbar triviale Inhalte, eingebettet in dieser komplizierten Strophe. Gerade deshalb sollten nicht zu leichtfertig allgemeine Definitionen übernommen werden, welche die Form als dominante Einschränkung über den Inhalt stellen. Speziell Lope de Vega verwendete das *Sonett* in unterschiedlichen Situationen (vgl. Aichinger 2008: 78ff.). Persönlich durfte ich bei einem Theaterstück Lopes (*La Viuda Valenciana*) die Rolle eines hoffnungslosen Anwerbers spielen und folgendes *Sonett* am Anfang des Stückes rezitieren:

*Baja del monte el agua despeñándose,
y va de piedra en piedra entremetiéndose,
y con venir como el cristal riéndose,
va por la tierra con el tiempo entrándose.
Mi mal, con beneficios aumentándose,
hace que (el bien se) vaya, consumiéndose,
y luego la esperanza entreteniéndose,
de verle florecer está (alegrándose).*

⁸ In den von mir untersuchten Stücken gibt es insgesamt ein einziges Sonett in *La Hija del Aire* (I,3,: 2802-2815). In diesem sinniert der blinde *Menón* über Leben und Tod bzw. Vergänglichkeit und die gesamte Stimmung scheint inne zu halten.

*Amor me ve morir y satisfácese,
donde con tiempo y obras desmerécese;
que es ola que en la mar se rompe y hácese.
El bien y el mal para mi mal ofrécese;
pero en un punto el bien muérese y nácese,
y luego la esperanza desparécese.* (Lope de Vega 2001: 126)

Exkurs: Die Wirkung des Sonetts im (Kon-) Text

In diesem Theaterstück geht es um eine junge bildhübsche Witwe, die auf ewig schwört, nie wieder zu heiraten. Ein zölibatäres Leben scheint für sie der einzige Weg zu sein, um über den Tod ihrer verstorbenen Liebe hinwegzukommen. Trost soll sie in ihren Büchern finden. Dennoch spürt sie den gesellschaftlichen Druck, verkörpert durch ihren Onkel, sich wieder zu verheiraten. Die selbstbewusste Edeldame wehrt sich solange bis sie sich schließlich in *Camilo*, einen reichen Herren verliebt, der nicht nur namentlich sehr viele Ähnlichkeiten zu ihrer ersten Liebe aufweist. Um ihre persönliche Freiheit nicht zu gefährden, lässt sie *Camilo* mit verbundenen Augen in der Nacht zu sich führen, wo sie im Schutze der Dunkelheit ihren Unwissenden verführt. In der Schlusszene gelingt es *Camilo* durch eine List seine heimliche Liebe zu entblößen. Schließlich endet die Komödie mit einer Heirat der zwei jungen Liebenden. Ein großer Teil der Komik des Stücks wird von den drei Verehrern Leonardas verkörpert. Zuerst treten diese tollpatschigen Figuren noch als Konkurrenten auf. Später verbünden sie sich jedoch um gemeinsam gegen den heimlichen Verehrer der schönen Dame zu kämpfen. Im Laufe des Stückes gelingt es ihnen aber nie, den auf Vermutungen gestützten Verehrer auszumachen. Am Ende geben sie schließlich auf und unterstützen die Heirat der zwei Hauptprotagonisten. Interessant für meine Interpretation ist die Tatsache, dass diese drei lächerlichen Figuren vor allem durch ihren sprachlichen Stil charakterisiert werden. Sie sollen genau das Gegenteil ihres übermächtigen Gegenüber, *Don Camilo* verkörpern. Feinste stilistische Mittel kontrastieren mit einer einfältigen Sprache, übersättigt mit banalen Metaphern und oberflächlichen Bildern. Dieses Sonett fällt genau in die letztgenannte Kategorie. Man kann es aber nur im Kontext des Stücks verstehen. Für sich alleine gesehen macht es keinen Sinn und verliert auch seine extrem komische Wirkung.

Dieses Sonett befindet sich in der sechsten Szene im ersten Akt. Es ist das Zweite von insgesamt drei Klanggedichten die jeweils hintereinander von den drei Verehrern gesprochen werden. Es ist somit der erste Auftritt dieser Figuren und zugleich deren Charakterisierung. Das Kunststück Lope de Vegas besteht darin, dass es ihm von den ersten Versen an gelingt, dem Publikum die Lächerlichkeit und Komik dieser Figuren vor Augen zu führen. Warum hat

er aber für so ein Vorhaben das Sonett, als edelste Strophenform, gewählt? Genau darin liegt nämlich der Schlüssel seines genialen Vorhabens. Denn alle drei verfügen zwar über die rein äußerlichen Kriterien dieser Gedichtform, jedoch sind sie einerseits voller grammatikalischer und syntaktischer Vereinfachungen und andererseits mit oberflächlichen und maßlos übertriebenen Bildern beladen. Das zweite Sonett, gesprochen von *Valerio*, hat dabei eine ganz besondere Stellung. Wie bereits erwähnt, scheint dieses Sonett alle typischen Kriterien zu erfüllen. Zwei Terzetten folgen zwei Quartetten. Auch die Silbenzahl wird genauestens eingehalten. Beim Reimschema fällt dann aber die erste Eigenart Art auf, die auch die tragende und witzige Komponente des Gedichts ausmacht. Die Verben der Quartette enden alle mit dem Gerundium: *augmentándose*, *entreteniéndose* etc. Auch die Terzette laufen ähnlich aus, nur das hier die dritte Person Singular mit angehängtem Reflexivpronomen verwendet wird: *desmerécese*, *hácese* etc. Lope de Vega bedient sich dabei einer der Sprache eigenen grammatikalischen Form, um die Regeln eines komplizierten Reimschemas außer Kraft zu setzen. Dadurch kann er im Grunde jedes Verb ähnlich auslaufen lassen. In einem seriösen Sonett wäre dies sicherlich ein ungeheures Vergehen. In diesem Fall soll es aber die Einfalt Valerios zeigen, der anscheinend nicht im Stande ist intelligente Reimkombinationen zu entwickeln. Prinzipiell kann jedes Verb verwendet werden, weil er sich inhaltlich nicht einschränken muss. Wie wir aber weiter unten sehen werden, ist auch der Inhalt nicht innovativer gestaltet. Dieser grammatikalische Trick erzielt außerdem eine unglaubliche klangliche Wirkung, die erst bei lautem Vorlesen des Gedichts zum Tragen kommt. Die ganze Rhythmik wird von diesen *esdrújulos* getragen. Wir wissen wie wichtig der Rhythmus in der Poesie ist. Durch Spannung und Entspannung entstehen unterschiedliche, wellenartige Töne. Auch wirken sie unterstützend für den Inhalt und verleihen ihm eine noch tiefere Wirkung. Gerade bei diesem Sonett fließen die Wörter in einem bestimmten Rhythmus. Gerade der letzte Akzent ist der Stärkste im Gedicht. Außerdem werden hier Laute imitiert, was zu einer unglaublichen Musikalität des Sonetts führt. Die Lautmalerei (*Onomatopöie*) steht bei diesem Gedicht fast höher als der Inhalt. Musikalisch wird in den ersten beiden Versen wunderschön das Herabstürzen und Einmischen des Wassers inszeniert. Wie ein Schwung überrollen uns die rhythmischen Wellen. Das ganze Zentrum richtet sich auf die Rhythmik der Verben aus. Dadurch bekommen die Substantive eine stärkere Ausdruckskraft: Die Wohltaten die vermehrt (*augmentándose*) werden, oder die Hoffnung die darauf verharret (*entreteniéndose*) die Dame blühen zu sehen. Die Endreime streben also zum Himmel und vermitteln ein Gefühl des Überschwänglichen und des Optimismus. Ganz im Gegenteil dazu stehen dann die zwei Terzette. Auch sie haben zwar einen ähnlichen Auslauf, jedoch stocken sie in ihrer

Aussprache. Das *imperfecto de subjuntivo* soll hier also die Verzweiflung untermalen. Die vielen *écese* bringen eine Monotonie mit sich, die sich mit dem Inhalt deckt. Es fehlt einfach der Schwung der ersten beiden Quartette. Auch die Verben unterstreichen dies, da es sich zumeist um negativ besetzte Zeitwörter handelt: *desmerécese*, *rompe y hácese* oder *desaparécese*. Am stärksten wirkt aber der letzte Vers nach. Die Hoffnung stirbt und das Verb *desaparécese* klingt wie ein endloses Wehklagen, dass sich langsam verflüchtigt und auflöst. Optisch würde ich dies am besten wie folgt darstellen: *desaparécese se se se se se se se se se se se se ...* Es gibt sehr viele *Polysyndetone*, also die Wiederholung von Konjunktionen wie in diesem Fall das *y*. Es wird immer noch etwas hinzugefügt. In Vers 2 und 3 möchte der Autor vielleicht noch die Komplexität seiner Aussage unterstreichen, indem er immer wieder noch ein Detail hinzufügt. Im ersten Quartett wird die Liebe nicht direkt angesprochen. Es besteht nur aus Naturbeschreibungen. Die Macht des Wassers, als allumfassendes Element steht im Vordergrund. Es geht seinen Weg ohne aufgehalten zu werden und dabei noch die Schönheit eines lachenden Kristalls. All diese Beschreibungen der Naturgewalt sind Metaphern für die unbändige Liebe Valerios zu seiner Liebsten Leonarda. Erst im zweiten Quartett steht das persönliche Ich und Du im Zentrum. Hier wird von Hingabe und Bewunderung gesprochen. Das Ich scheint optimistisch zu sein und ist passiv in seiner Liebe, da es eine dauerhafte Hoffnung gibt. In den Terzetten kommt nun der Sonett-typische Umschwung. Der positive Grundton verändert sich. Es gibt immer wieder ein kurzes Aufflackern, einen Funken Hoffnung: *nácese*, *hácese*. Dennoch überwiegt die negative Stimmung. Nur eine Welle im Meer scheint die Liebe zu sein. Im zweiten Terzett gibt es zwei *palabras matrices*: *bien*, *mal*. Das *bien* wird immer wieder relativiert. Einmal zum Schlechten für das Ich und ein anderes Mal glaubt man doch noch eine Hoffnung zu haben. Im vorletzten Vers wird noch einmal dargestellt, dass das Gute sehr launisch sein kann. Anscheinend will das lyrische Ich die abwechselnden Erfolge und Misserfolge bei seiner Werbung darstellen. Am Ende bleibt aber dann doch nur die Feststellung, dass es keine Hoffnung auf eine glückliche Liebe gibt.

Silva

Die *silva* wird bewusst als vorletzte Strophenform vorgestellt, da sie der Romanze sehr ähnlich ist und außerdem bei Calderóns Stücken mit einer gewissen Häufigkeit vorkommt. Diese besteht aus konsonanten Reimen mit abwechselnder Silbenanzahl (10 - 7), die dem Autor durch ihre lose Form viele Freiheiten eröffnen (vgl. Herrero 1996: 166). Sie markiert oft den Beginn einer nächtlichen Szene, die mit der Enthüllung eines Geheimnisses verbunden ist (vgl. Aichinger 2012: 14).

2.2. Die Entwicklung der spanischen Romanze

Die Romanze hat im *Siglo de Oro* eine dominante Stellung in der *nueva comedia* eingenommen (vgl. Mckenzie 2011: 172). Diese spanische Ballade entstand aus anonymen *folksongs* und den *cantares de gesta*. Sie hat unterschiedliche metrische Muster, wird aber meistens mit acht Silben geschrieben, bei der die vorletzte betont wird. Man unterscheidet zwischen *romances viejos* und den *romances artísticos*. Erstere handeln oft von Nationalheroen und Konflikten zwischen Christentum und Islam. Bei beiden ist die narrative Eigenheit zu betonen (vgl. Newmark 1956: 290). Ende des Mittelalters etablierte sich diese Strophenform als volkstümliche Lyrik; wahrscheinlich wegen ihrer Musikalität und ihrer mündlich gesungenen Tradition. Erst mit den *reyes católicos* im 15. Jahrhundert fand die Romanze dann auch die gebührende Anerkennung am Königshof (vgl. Simson 2001: 79f.). In der Renaissance waren die großen Schreiber noch Anhänger italienischer Formen, die von Garcilaso eingeführt und von den Poeten studiert wurden. Erst im 16. Jahrhundert schwang sich die Romanze zu einer dominanten Strophenform empor, die gleichsam einen Umschwung von konsonanten hin zu assonanten Reimen bedeutete (vgl. Cornall 1995: 366). Die Distanzierung zu älteren Formen äußerte sich am deutlichsten in der *romancero nuevo*, bei der sogar eine strikte Assonanz (*asonantismo estricto*) bevorzugt wurde (vgl. ebd.: 369). In keinem anderen Land hat also die Assonanz eine so starke Resonanz, wie auf der iberischen Halbinsel erfahren. Die Gründe dafür sind nicht eindeutig bekannt. Fest steht aber, dass diese Entwicklung ihren Höhepunkt im *Siglo de Oro* erreichte (vgl. Gornall 1995: 363). Eine Romanze kann genauso gut aus konsonanten Reimen bestehen, da sie im Grunde genommen auch assonant sind. Ein Beispiel dafür bieten frühe spanische Romanzen wie die *Poema de mio Cid* (ca. 1195), die eine Mischung aus beiden Reimarten sind. Bis diese urspanische Form aber einen solchen Status erreichen konnte, lehnten die Gelehrten des 16. Jahrhunderts diese Strophenform noch ab (vgl. Gornall 1995: 363f.). Das lag auch daran, dass im Mittelalter assonante Klänge als unschön befunden wurden, weil sie die Klangwirkung des Vollreimes beeinträchtigen würden (vgl. Baehr 1962: 38f.). Die Geschichte der Romanze gleicht also einem Kampf zweier ästhetischer Zugänge.

Eigenschaften der Romanze

Die Verwendung der Romanze zieht eine Reihe von Eigenschaften mit sich, die man in den Werken der großen spanischen Dramatiker des *Siglo der Oro* beobachten kann. Obwohl sie als literarische Gattung von unterschiedlichen Epochen geprägt war, gibt es grundsätzlich

einige Merkmale, die allen Romanzen, angefangen von den frühen *romances de ciegos*⁹ bis hin zu den Gedichten Lorcas oder Antonio Machados eigen sind. Thematisch gesehen ist es die Beschäftigung mit dem Anderen (*otherness*), also mit dem Kriminellen bzw. Antisozialen des Menschen (vgl. Walters 2002: 97f.). Stilistisch sticht ihr fragmentarischer Aufbau (*fragmentismo*) hervor:

”This arises from the tendency of the old ballad to have abrupt openings or conclusions, thereby supplying an air of mystery and open-endedness. *Fragmentismo* comes about in various ways: (i) from a resort to ellipsis, especially where the background of the story is well known; (ii) as a result of accidental abridgement in the transmission of the ballad; and (iii) as a consequence of deliberate curtailment where there was more than one version of the piece.” (Walters 2002: 99).

Walters schreibt weiter, dass die Inhalte der Romanze eher durch Details angedeutet werden, als dass sie eine klare Ausformulierung erfahren. Aufgrund der narrativen Struktur und ihren Ursprüngen in der mündlichen Performance verlange diese Strophenform, mehr als andere, den LeserInnen einiges ab (vgl. ebd.: 103-107). Diese Eigenschaften stimmen zwar, können aber nicht eins zu eins auf die Dramaturgen des *Siglo de Oro*, wie Lope de Vega etc. angewendet werden, weil es deren Romanzen nicht an dramatischen Tiefgang fehlt.

Die Merkmale der Romanze im Theater des *Siglo de Oro*

Die Romanze kündigt bei Lope de Vega und Tirso de Molina mit einer Assonanz zum Beispiel das nahende Ende eines Aktes an. Angesichts ihrer monotonen Struktur bietet die Romanze dem narrativen Monolog ausreichend Raum, komplexe Gedanken zu entfalten. Dabei geht es weniger um den aktuellen szenischen Bezug, sondern es werden vergangene Handlungen beschrieben oder gewisse Zusammenhänge illustriert, die das Drama um interessante Details bereichern (vgl. Williamsen 1986: 687f.). Calderón bediente sich des Monologes als eines seiner Hauptinstrumente. Das lag auch an der Konzipierung seiner Stücke, die sich meistens um eine Hauptfigur und deren psychologischen Zustände zentriert. Nebenfiguren und Handlung sind dem untergeordnet. Im Monolog verdichten sich dialektische Beziehungen einer Person, die mit ihrem Schicksal hadert und zwischen den inneren Widersprüchen hin- und hergerissen ist. Auf diese Art werden intime Vorgänge sichtbar gemacht, welche die Rolle des Einzelnen in der Welt debattieren. Geordnet werden

⁹ Diese Romanzen sind ein Beispiel für die Musikalität der spanischen Poesie: Sie wurden von einem Redner vorgetragen und waren auf lose Zettel geschrieben (*pliegos sueltos*). Dieser “Blinde“ behandelte unter anderem bzw. vorrangig auch Theaterromanzen und war ein kultureller Fixpunkt, vor allem in Südspanien. Durch seine verbalen Übertreibungen und dem Zeigen von Emotionen unterhielt er das Publikum. Inhaltlich orientierten sich die Redner an Kriminalität, Gewalt und dem Übernatürlichen (vgl. Walters 2002: 87).

diese Gegensätze durch den Drang der Figuren nach Ordnung (vgl. Ramón 1967: 249ff.). Die Romanze wird sogar als die individuellste Strophenform bezeichnet, mit seelisch-autobiographischen Zügen und gilt als Ich-Dichtung (vgl. Baehr 1962: 150).

Meiner Meinung nach zeigen diese Eigenschaften der Romanze sehr gut, inwieweit Inhalt und Form sich gegenseitig bedingen, oder sich zumindest eine bewusste Entscheidung erkennen lässt, warum ein(e) AutorIn gerade diese oder jene Strophenform wählt. Die Monotonie ist auch eine Art Ritual der barocken Kunst, bei der die Symmetrie und die Wiederholung eine Funktion einnehmen. Alles sollte so formal wie möglich sein und eine symbolische Bedeutung haben (vgl. Brenan 1976: 304).

2.3. Bedeutung und Interpretation des assonanten Reims

In dem von *Disney* verfilmten Klassiker *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll gibt es eine wundervolle Szene zur Klangmalerei von Sprache, durch die Tonfolge Vokale. Es handelt sich um die Begegnung zwischen dem *Caterpillar* (Raupe) und der geschrumpften Alice. Das kleine Mädchen folgt dem seltsamen Gesang durch das Dickicht einer bunten Blumenwiese. Am Weg dorthin lauscht sie den orientalischen Klängen aus dem Mund des *Caterpillar*, die nur aus den Vokalen a,e,i,o,u bestehen, sowie deren Variation der Melodie durch unterschiedliche Aneinanderreihung der Selbstlaute: z.B.: i-o-u-a. Die Stimmung der Sprache wird auch von den Vokalen geprägt, weil sie für die Tonhöhe verantwortlich sind. Einen reinen Konsonantengesang kann es gar nicht geben, außer man möchte pointiert formuliert, das Knirschen einer alten Karre imitieren. Abwertend nennt man solche unmusikalischen Sprachbildungen auch Kakophonie¹⁰. Die Assonanz ist im Gegensatz zur Konsonanz subtiler und stützt sich auf die Wiederholung gleicher Vokale innerhalb einer Strophenform. Somit ist jede Romanze durch eine Vokalkombination gekennzeichnet (z.B.: e-a), die aus maximal zwei Noten besteht und vertikal gelesen eine Harmonie ergibt.

Die Assonanz im Theater des *Siglo de Oro*

Assonanzen wurden von den barocken Meistern Spaniens gezielt eingesetzt, um ganz bestimmte Momente anzukündigen. So beendete zum Beispiel Tirso de Molina viele seiner Stücke mit der Assonanz eines Schlüsselwortes, welches im Titel enthalten ist. Der Klang zweier Vokale markierte so gesehen das Finale (vgl. Williamsen 1986: 687). Es gibt durchaus

¹⁰ Kakophonie bezeichnet den "Verstoß gegen den Wohlklang der Satzmelodie" (Harjung 2000: 243f.)

genug Fälle, bei denen ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen der Assonanz einer Romanze und dem Gehalt bzw. dem dramatischen Fortgang einer Szene besteht. Eine ausführliche Studie zum Thema gibt es bezüglich der Werke von Tirso de Molina. So signalisiert die Assonanz *u-a* das Wort *burla*, welches sich gegen eine Frau des Stückes richtet. Dagegen spielen die Vokale *i-e* auf traurige (*triste*) Ereignisse an, während die Aggressivität oder Ärgernisse der Protagonisten mit den Buchstaben *o-e* oder *o-o* assoziiert werden. Molinas Assonanzen verweisen in manchen Fällen sogar auf das Geschlecht seiner Charaktere (vgl. ebd.: 688ff.).

Eine weitere Vorgehensweise ist das Querlesen einer Romanzenstrophe. Das bedeutet, dass man die assonanten Reimwörter gezielt als Schlüsselwörter betrachtet, die alle zusammen eine gewisse Grundstimmung einnehmen. Da der Akzent einer Zeile oft am Ende steht, ergibt sich sozusagen ein vertikales Beziehungsnetz von Wörtern, welches von oben nach unten klangliche und inhaltliche Assoziationen herstellt (vgl. Aichinger 2008: 67). Calderóns bevorzugte Strophenform war besonders in seinen Spätwerken die dominanteste. In den von mir analysierten Werken stellen sie fast 70 % des gesamten poetischen Repertoires. In den modernen Ausgaben jedes Werkes findet man gegenwärtig eine Aufschlüsselung aller im Stück vorhandenen Strophenformen, samt ihrer assonanten Vokale. Calderóns traumähnliche Szenen und die vielen tiefenpsychologischen Ausführungen passen perfekt für die theoretisch endlosen Verse der Romanze. Dem assonanten Reim kommt wegen seines subtilen Auftretens eine besondere Bedeutung zu:

“La rima es discreta ya que no ocupa todos los versos, es una rima apenas reconocible para un oído que no se ha formado con poesía española. Las vocales que riman producen una vaga sensación de reiteración, de una regularidad y un diseño sonoro que está como latiendo debajo de una superficie de lenguaje fortuito, como cubierto por una capa de sonidos aparentemente desordenados....” (Aichinger 2012: 16).

Diese lebhafteste Darstellung ist jedenfalls ein Hinweis auf die Qualität des assonanten Reims innerhalb der monotonen bzw. narrativen Struktur seiner Strophe. Viele Generationen von PoetInnen haben sich seither an der Romanzendichtung orientiert, weil sie im Gegensatz zur Kunstdichtung (z.B. *versos de arte mayor* etc.) durch:

“..ihre Spontaneität, ihre authentische Emotionalität, ihre abstandslose Direktheit, ihre sprachlich-stilistische und metrische Schlichtheit sowie ihr ausdrucksstarker Bilderreichtum...[die Dichter anziehen]“ (Stenzel 2001: 51) besticht.

3. Inhaltliche Motive bei Calderón: Zwischen Allegorie und Metonymie

“¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.”
(Calderón 2009: 164: 2182-2187)

Calderón bediente sich oft zweier Tropen, die sich sehr gut zur Ausführung seiner philosophischen Motive eigneten: Der Allegorie und der Metonymie. Seine charakteristischen Züge werden in der Literatur häufig mit folgenden Schlagwörtern zusammengefasst: ein respektvoller Umgang mit der Monarchie; konservativer und stoisch katholischer Eklektiker, der dem Individuum den freien Willen unter der Gnade Gottes gegenüberstellt; als typisch barocker Schreiber strapaziert Calderón pessimistische Gedanken der Vergänglichkeit mit der Tugend als einzigen Wertbestand der Menschen, deren Leben eigentlich ein Traum ist, in dem sie eine Rolle zu erfüllen haben (vgl. Franzbach 1968: 81). Offensichtlich wird hier auch auf zwei seiner Hauptwerke *El gran Teatro del Mundo* und *La Vida es Sueño* angespielt. Ein selektiver Blick auf Calderóns Biographie sowie dem soziokulturellen Kontext des spanischen Barock dienen als Ausgangspunkt für die metrische Analyse der mythologischen Stücke. Diese sogenannten *zarzuelas* oder musikalische Komödien sind allegorische Spiele, die Musik und Theater auf eine neue Weise verbanden und schon sehr nahe dem Ideal eines Gesamtkunstwerkes, wie es die Oper ist, kamen (vgl. Brennan 1976: 294 u. 298). Die meisten entstanden ab den 1650er Jahren und zählen zu Calderóns Spätwerken. Insgesamt ist von ungefähr 20 Dramen die Rede (vgl. Ramón 1967: 293). Im Gegensatz zu seiner bewegten Jugend und Erwachsenenzeit, in der er persönlich mit Morden konfrontiert war und aktiv an Feldzügen der spanischen Krone teilnahm, zog er sich im reiferen Alter zunehmend zurück. Er studierte Theologie und die griechischen Mythen. In seinen vier Wänden umgab er sich mit religiösen Objekten. Dieser Rückzug ins priesterliche Dasein spiegelt sich in seinen mythologischen Dramen wider. Sie verloren den realistischen Bezug der *comedias de capa y espada* und behandelten zunehmend philosophische bzw. theologische Aspekte (vgl. ebd.: 277f.). Um Calderóns mythologische Stücke aber nachzuvollziehen, ist ein breiteres Verständnis nötig. Da viele vergangene Autoren sprachliche Figuren benutzten, die gegenwärtig nicht mehr geläufig sind, ist eine gewisse Kenntnis der Mythologie und der Bibel

essentiell (vgl. Kayser 1978: 111), weil speziell die Antike eine bedeutende Stoffquelle für die Dramaturgie war und ist (vgl. ebd.: 55).

Die Leistung Calderóns besteht darin, dass er die antiken Mythen, also eine alten und vertrauten Stoff, inhaltlich und sprachlich neu bearbeitete. Dies geschah alles im Einklang mit der damals herrschenden katholischen Doktrin des barocken Königshofes Spaniens. Calderón war nämlich am spanischen Hof angestellt (vgl. Brenan 1976: 275) und seine Dramen strotzen vor christlichen Symbolen und Allegorien. Blumen haben zum Beispiel einen eindeutigen Sinngehalt und verweisen als christliches Symbol auf die Vergänglichkeit des Lebens, während die Sterne - als muslimisches Pendant dazu - die unveränderliche Ordnung der Welt verkörpern (vgl. ebd.: 287). Allegorien erschaffen eindeutige Beziehungen zwischen Objekten und Konzepten, oder zwischen Personen und Eigenschaften¹¹. Ihnen fehlt das Geheimnisvolle, weil es eine genaue Anleitung zur ihrer Interpretation gibt (vgl. Aichinger 2008: 262). Deshalb verärgern sie die LeserInnen, weil ihnen der Allegorist mit seinen konzeptuellen Vorgaben die Freiheit raubt, andere Bedeutungsebenen zu errahnen (vgl. Brenan 1976: 289). Ich denke aber, dass dieses Vorgehen sehr gut zu Calderóns persönlichem Lebensweg als religiöser Philosoph passt. Um seine christlich moralischen und philosophischen Gedanken auszubreiten, brauchte es exakte Konzepte. Mit der Zunahme an allegorischen Bedeutungen, zugunsten der Entfaltung philosophischer Ideen, sank die dramatische Einheit seiner Stücke. Speziell die griechische Mythologie ist reich an symbolischen Elementen, auf die er zurückgreifen konnte (vgl. ebd.: 295). Dieses Vorgehen widerstrebt nicht der christlichen Weltansicht, da Calderón die antiken Mythen als Vorboten des Christentums sah (vgl. ebd.: 292f.). Außerdem fand der Hof deshalb Gefallen an diesen Geschichten, weil die griechischen Götter eigentlich den Hofstaat verkörperten, also echte Menschen, die allesamt einem einzigen Schöpfer unterstanden. So gesehen legitimierte der Mythos im Theater die Macht der Herrschenden sogar (vgl. Simson 2001: 76; u. Wilson 1984: 140). Außerdem war Calderón ein Meister der Inszenierung und er nützte alle zu seiner Zeit verfügbaren technischen Mittel, wie zum Beispiel eine neuartige Bühnenmaschinerie,¹² um ein Theater für alle fünf Sinne zu schaffen. Musik und Inszenierung waren gleichbedeutend mit der Handlung. Calderón scheute nicht vor üppigen Kostümen und aufwendigen Effekten zurück, die ganz dem Geschmack des spanischen Hofes entsprachen (vgl. Ramón 1967: 293).

¹¹ Man denke hier an die Figuren in *El gran teatro del mundo*, in dem die abstrakten Konzepte der Vernunft (*Discreción*), neben der Schönheit (*Hermosura*) von Personen verkörpert werden und dazu aufgefordert werden, ihre Rolle gut zu erfüllen: „*Autor: Obrar bien, que Dios es Dios*“ (Calderón 2012: 30).

¹² Solche Gerüstbühnen waren durch das Ziehen der Wagen von Ochsen beweglich. Es gab viele Dekorationen und die Techniker arbeiteten mit durchdachten Perspektiven und Prospekten, „...um Schiffbrüche, Erdbeben, fliegende und im Meer versinkende Gottheiten innerhalb weniger Stunden darzustellen.“ (Franzbach 1968: 68).

Seine *comedias mitológicas* gelten als die ersten Operetten. Leider gingen die Libretti zusammen mit der transkribierten Musik bei den meisten Stücken verloren (vgl. Northup 1936: 274).

Als Vertreter des spanischen Barocks und dessen Inszenierungen im Theater ist das Traummotiv bei Calderón stark präsent. Der Traum wird aber nicht abseits des Lebens gedeutet, sondern die Wirklichkeit an sich sei ein Traum. Zu dieser Sichtweise tragen die Sinnestäuschungen bei, denen die Menschen ausgesetzt sind. Bernhard Teuber (1988) schlägt daher vor, den Traum nicht als Metapher sondern als Metonymie zu verstehen. So gesehen ist der Traum nicht wie das Leben, sondern er steht in einem Nachbarschaftsverhältnis zu allem was nicht rational beherrscht wird. Den Menschen entziehen sich alle Eindrücke der rationalen Überprüfbarkeit, in dem die Sinnestäuschungen sie an ihre unsichere Existenz erinnern. Diese Thematik dreht sich um die Opposition von *engaño* und *desengaño* des *Siglo de Oro*. Die Figuren im Theater glauben, dass der Traum eine naturgegebene Wahrheit enthält, aus dem sie ihre Schlüsse ziehen. Das Publikum ist sich über diesen Trugschluss jedoch bewusst (vgl. Teuber 1988: 146-155). Obwohl sich diese Beschreibung des Traummotivs auf *La Vida es Sueño* bezieht, gilt ähnliches für alle von mir untersuchten mythologischen Werke. Derartige Sinnestäuschungen treten meistens auf, wenn eine Figur träumt und nach dem Erwachen sich mit einem Einstellungswandel konfrontiert sieht. Das Geträumte vermischt sich emotional und intellektuell mit der bisherigen Realität: *Adonis* wird im Schlaf vom Liebespfeil getroffen und ändert danach seine Zuneigung zu Venus. *Hércules* träumt gar von der wunderschönen *Yole* und bricht später allmählich mit seinem Grundsatz, alle Frauen zu verachten.

Abgesehen vom Traum, als ein besonderer dramatischer Raum, konfrontiert Calderón seine ProtagonistInnen oft mit ihren inneren Konflikten, indem er diese sehr bildlich in Form von Dunkelheit, Gräbern oder Ungeheuern darstellt. Dadurch wird der Tod im Leben von den Menschen thematisiert, die ihre Vernunft gegen ihre Leidenschaften verteidigen müssen (vgl. Greer 1986: 154). Die Figuren können sich bei Calderón nur dann befreien, wenn sie ihre Abhängigkeit zu einer höheren Macht akzeptieren (vgl. Greer 1986: 168f.).

4. Inhaltsangaben der analysierten Stücke

“¿Una mujer violentada
es más, si se considera,
que una estatua algo más viva,
con alma algo menos muerta?”

(Calderón 1984: 90; *Hércules in Fieras afemina Amor*: 865-868)

Bei diesen Inhaltsangaben werden alle jene Aspekte hervorgehoben, die für das Verständnis der späteren Analyse wichtig sind. Eine Zusammenfassung soll einerseits den dramatischen Verlauf der Geschichte beschreiben und andererseits auch die einschlägigsten Motive bzw. Leitmotive¹³, die Calderón aus dem mythologischen Stoff bezogen hat, darstellen. Grundsätzlich haben die Stücke eine ähnliche Struktur. Bevor die eigentliche Handlung beginnt, wird eine *loa* gesungen, deren Lobreden meist Personen aus dem Königshaus gelten. Zwischen den Akten ist oft ein kurzes Intermezzo, *entremés* genannt, bis das Drama schließlich mit einem Tanzgesang, dem *fin de fiesta*, endet (vgl. Northup 1936: 274). An diesem Aufbau fällt die bewusste Inszenierung von Musik im Theater auf.

Grundsätzlich gibt es einige Parallelen zwischen den Hauptfiguren und deren Interaktion mit anderen Rollen. Calderóns ProtagonistInnen sind oft schon seit ihrer Geburt durch ein ganz bestimmtes Schicksal gezeichnet, welches ihre zukünftigen Entscheidungen beeinflusst. Nicht selten ist ihre Existenz Ergebnis eines gewaltvollen oder unmoralischen Verhaltens der Götter (vgl. Ramón 2009: 14ff.). So ist *Semíramis*, die tragische Heldin von *La Hija del Aire*, aus der Vergewaltigung ihrer Mutter durch den eigenen Vater hervorgegangen, die diese Gräueltat wiederum mit dem Mord an ihren Ehemann vergolten hat (vgl. ebd.: 17). Oder die Geschichte von *Adonis*, in *La Púrpura de la Rosa*, dessen Mutter ihren eigenen Vater überlistete, indem sie ohne sein Wissen mit ihm sexuellen Kontakt hatte und aus dieser inzestuösen Verbindung den Schönling *Adonis* gebar. Die Mutter blieb natürlich nicht unbestraft und musste vor Pygmalion fliehen. Zu ihrem Schutz wurde sie in einen Myrrenbaum verwandelt, aus dem der Halbgott herausstieg. Anders dagegen *Hércules* in *Fieras afemina Amor*, der auch Produkt der sexuellen Polygynie des Göttervaters Zeus war und sich deswegen den Zorn anderer Götter zuzog. Wir sehen auch hier, wie stark Calderón Themen der sexuellen Gewalt behandelte, die vielleicht schon ihrer Zeit voraus waren. Die griechische Mythologie war dabei sicher eine wertvolle Quelle, weil darin viele Geschichten

¹³ Zum Begriff Leitmotive: Leitmotive sind hier deswegen von großer Bedeutung, weil sie an Richard Wagners Opernkonzept erinnern. Bei dessen Idee eines Gesamtkunstwerkes stellt die Wiederkehr bzw. Wiederholung von Motiven ein konstituierendes Element seiner Kunst dar (vgl. Kayser 1978: 71f.). Dieses Vorgehen ähnelt sehr stark den mythologischen Musikstücken Calderóns.

von Weissagungen und Orakelsprüchen geprägt sind und die Menschen oft zum Spielball der launischen Götterwelt wurden.

Abschließend ist zu bemerken, dass bei so vielen inhaltlichen auch formale Überschneidungen eine logische Konsequenz sind. Dementsprechend unterscheiden sich die Spätwerke (*La Púrpura de la Rosa*, *Fieras afemina Amor* und *La Estatua de Prometeo*) noch in einem grundsätzlichen Punkt von dem früher (1653) entstanden *La Hija del Aire*. Letzteres steht den realistischen Frühwerken näher, weil die Götterfiguren nur indirekt angesprochen werden und nicht als übernatürliche Wesen in das Geschehen eingreifen.

Bei den späteren Musikdramen übernehmen die Götter dagegen aktive Rollen: Sie interagieren direkt mit den ProtagonistInnen und haben sehr menschliche Eigenschaften, weil sie unter anderem sogar den Königshof repräsentieren (vgl. Greer 1986: 143).

4.1. *Fieras afemina Amor*

In diesem aufwendigen Stück gibt es mehr als die üblich vorgesehene Anzahl von fünf bis sechs Schauspielern (vgl. Wilson 1984: 20). In drei Akten wird die Wandlung eines tierähnlichen Mannes erzählt, der anfänglich die Liebe und das weibliche Geschlecht zutiefst verabscheut. Die Götter greifen erst dann in das Geschehen ein, als sich *Hércules* zu sehr gegen das Prinzip der Liebe stellt und den Warnungen der Götterwelt keine Beachtung schenkt. Es handelt sich bei dieser *Hércules* Interpretation um eine höchst psychologische Geschichte. Calderóns *Hércules* hat wenig mit der antiken Figur gemeinsam. Zwar ist er bei ihm auch ein Mann mit übernatürlichen Kräften, jedoch ist seine Handlungsweise viel menschlicher und erinnert weniger an einen Halbgott. Viele der Arbeiten des *Hércules* werden erwähnt, während andere Details wiederum ausgelassen werden. Die vollbrachten Heldentaten dienen eher zur Charakterisierung seiner kampfeslustigen Persönlichkeit. Am Anfang der Geschichte tötet er den nemäischen Löwen und er erzählt auch von seinen anderen waghalsigen Kämpfen (z.B. mit dem Stier von Acheloos). *Hércules* rebellierte gegen seinen Herrn *Euristio*, da dieser nicht ihn, sondern *Anteo* zum Mann dessen Tochter *Yole* macht. Im zweiten Akt baut *Hércules* seine Macht aus und kann seinen Zorn nicht bändigen. Er bringt *Euristio* um und stachelt einen Bürgerkrieg an, um der Herrscher Libyens zu werden. Durch diese Machtdemonstration denkt er auch die Liebe *Yoles* erobern zu haben. Sie ist eine Frau hohen Standes, die er aber nicht zu schätzen weiß, weil er sie als sein Eigentum und seine Sklavin betrachtet. Im dritten Akt besiegt *Hércules* den Drachen der Hesperiden.

Mit Hilfe des Pegasus scheint er am Zenit seiner Macht angelangt. Seinen nächsten Kampf trägt er mit seinem Erzfeind *Anteo* aus. Mit der Macht der Erdkönigin *Cibele* ausgestattet, erstarkt dieser bei jedem Aufprall am Boden zu neuer Kraft. Als *Hércules* diese Logik versteht, bringt er ihn schließlich in der Luft zu Fall. *Hércules'* Großmut wird letztlich durch eine List *Yoles* gerächt. Sie täuscht ihm ihre Liebe vor, damit er sie mit dem Königsthron belohnt. Als er völlig verliebt in ihrem Schoß einschläft, zieht sie ihm heimlich Frauenkleider an. Nachdem er aufwacht, ist es zu spät und seine Soldaten fordern lautstark den Tod ihres einstigen Vorbildes. Bevor sich die Männer aber an ihm vergehen, wird er im Schutz der Götter fortgetragen. Ein klassischer Fall von *Deus ex machina* löst das tragische Ende auf. *Hércules* akzeptiert sein Schicksal und gesteht der Liebe letztlich ihre uneingeschränkte Herrschaft ein.

4.2. La Púrpura de la Rosa

La Púrpura de la Rosa erzählt die Geschichte des Schönlings *Adonis*. Auch seine Geburt stand unter chaotischen Vorzeichen, da seine Mutter sich in deren Vater verliebt hatte und aus dieser inzestuösen Verbindung *Adonis* gebar. Als begehrter Jüngling lebt er nun zurückgezogen im Wald, wo er seiner Lieblingsbeschäftigung als Jäger nachgeht. Eines Tages rettet er die in Not geratene Göttin *Venus*, die sich sofort in *Adonis* verliebt. Dieser hat jedoch kein Interesse und zieht unbeeindruckt wieder in die Wildnis fort. Die Göttin lässt dieses Verhalten nicht auf sich sitzen und bittet *Amor*, auf *Adonis* den Liebespfeil abzuschießen. Währenddessen verdächtigt *Marte* die *Venus*, einen geheimen Geliebten zu haben, ohne jedoch Zugeständnisse von ihr zu bekommen. *Adonis* erwacht aus einem Schlaf und findet sich im Schoß von *Venus* wieder. Die Eindrücke des Traumes dringen in die reale Gefühlswelt ein und er ist nun vollkommen in die Göttin verliebt. Der eifersüchtige *Marte* beobachtet in einer dunklen Grotte die zwei Verliebten und macht sich auf den Weg, *Adonis* zu töten. *Venus* schickt ihren Geliebten zu dessen Schutz in die Berge. Dort findet sie ihn schließlich auch wieder und beweint seinen Tod, indem sie den blutverströmten Schönling festhält. In dieser symbiotischen Position steigen beide wiedergeboren in den Himmel auf und finden letztlich zu ihrem ewigen Glück. Auch in diesem Stück siegt die Liebe über die sinnesbetäubenden Mechanismen der Eifersucht.

4.3. La Estatua de Prometeo

Prometeo möchte den Menschen Weisheit bringen und erschafft dafür eine Statue der Göttin *Minerva*, die diese Eigenschaften verkörpert. Die Erlösung wird durch deren Schönheit in Form von künstlerischem Ausdruck zu den Menschen gebracht. Auf einem Berg offenbart *Prometeo* dem Volk die neue Gesetzgeberin und bittet es, ihr zu huldigen. *Epimeteo* widerspricht im Namen der Menschen dem Willen seines Bruders. Zwar soll ein Tempel gebaut werden, doch bis dahin bleibt die Statue in einer Höhle eingeschlossen. Als ein Ungeheuer auftaucht, fliehen die Menschen vor diesem. Nur *Prometeo* bleibt als einziger auf der Anhöhe stehen. Das Wesen offenbart sich als die Göttin *Minerva*, die durch ihre grässliche Verkleidung die Leute vertreiben wollte. Sie führt ihn schließlich zum Himmelszelt, wo er einen Lichtstrahl von *Apolo* stiehlt. Als er zurückkehrt entzündet er das Licht der Statue, die nun als *Pandora* erwacht. *Epimeteo* erhält von der eifersüchtigen Göttin *Palas* den Auftrag sie zu zerstören. Er ist der Schönheit der Statue aber derart zugeneigt, dass er stattdessen beschließt, sie zu stehlen und heimlich in ein Versteck zu bringen. *Palas* und *Discordia* erfahren von dem Delikt und händigen der *Pandora* eine Büchse des Unheils aus. Als die Menschen zum Fest des neuen Tempels geladen werden, öffnet Pandora ihr göttliches Geschenk und verursacht so eine Katastrophe. Ein Krieg steht bevor. Die unterschiedlichen Standpunkte der Göttinnen sind auch als philosophische Grundsätze zu lesen. Für *Palas* ist jeder Diebstahl schlecht. Ihre Schwester *Minerva* meint aber, es handle sich nicht um einen kriminellen Akt, da *Prometeo* den Menschen etwas Gutes tut und sie die Frucht der Weisheit kosten lässt. *Apolo* enthält sich schließlich dem Disput und lässt die beiden selber entscheiden.

Calderón thematisiert in diesem Stück die Dualität der menschlichen Existenz. Hin- und hergerissen zwischen der Vernunft und der Leidenschaft, verkörpern die zwei Protagonisten jeweils eines dieser Extreme. *Prometeo* ist der vernünftige Denker, der den Menschen das Licht bzw. Feuer bringt. Sein Bruder *Epimeteo* dagegen versinnbildlicht das Wilde, die Kräfte der Natur und die physische Gewalt. Beide werden in ihrem Vorhaben von einer der zwei Göttinnen unterstützt, die jeweils auf ihre Weise diese Dualität auf göttlicher Ebene verkörpern (vgl. Greer 1986: 140).

4.4. La Hija del Aire

Das Stück ist in zwei Teile gegliedert und besteht jeweils aus drei Akten. Im ersten Teil wird der Aufstieg Semíramis‘ geschildert und im zweiten ihr Fall, wobei sie alle Mittel verwendet, um dies zu verhindern. Die Hauptdarstellerin ist aber keine gewöhnliche Frau, sondern Tochter einer göttlichen Verbindung. Ihre Mutter, die Nymphe *Arceta* wurde sexuell missbraucht und tötet den Vater aus Rache nach der Geburt. Als auch die Mutter stirbt beschützt *Venus* das Leben des Kindes und rettet es vor Ungeheuern, die im Auftrag von *Diana* die Schandtät der Vergewaltigung aus Scham vergessen lassen sollten. Mit Hilfe von Vögeln wird sie unter die Fittiche des Druiden *Tiresias* genommen. Unheilvolle Zeichen gehen also dem Schicksal der Tochter der Luft voraus und so wird sie zu ihrem Schutz seit ihrer Geburt in einer dunklen Grotte, abgeschottet von der Außenwelt, eingeschlossen. Ihre einzige Bezugsperson ist der alte *Tiresias*, der sie mit ihrem Schicksal sowie den Gründen ihrer Verdammung vertraut gemacht hat. Semíramis weiß von Beginn an Bescheid, was sie außerhalb ihrer Gefangenschaft erwartet. Obwohl Calderón hier wieder dem göttlichen Schicksal eine dominante Kraft zuschreibt, überlässt er doch den Menschen mit ihrem freien Willen (*albedrío libre*) gewisse Freiheiten, Entscheidungen zu treffen. Denn nur die Vorfälle sind gottgewollt, nicht die individuellen Aussagen und Entscheidungen der Menschen (vgl. Ramón 2009: 23). Die Spannung besteht darin, wie sehr die Hauptdarstellerin ihr Schicksal herausfordert und inwieweit sie ihren gemeinen Trieben nachgibt oder sich gegen sie auflehnt. Als sie erwachsen ist, bittet sie *Tiresias* um Freilassung und droht ihm mit Selbstmord. Währenddessen macht sich der General *Menón* auf die Suche nach der verborgenen Grotte und öffnet, von der Schönheit Semíramis angetan, das Tor der Gruft. Mit dieser Tat besiegelt er sein eigenes Schicksal. Als sein König *Ninus* von der Schönen erfährt, möchte er sie selbst zu seiner Frau nehmen. Durch eine List entsagen sich *Semíramis* und *Menón* ihre Liebe. Der General fühlt sich gedemütigt und entzieht seinem Herrn seine Treue. Nur die Gnade von Semíramis bringt ihm Freiheit. Diese Entlassung aus dem Königshof wird aber durch das Ausstechen seiner Augen gebrandmarkt. Im zweiten Teil erhebt sich das Volk gegen die Königin. Sie fordern den rechtmäßigen Thronfolger - den Sohn von Semíramis und *Ninus* - auf, das oberste Amt zu übernehmen. *Ninias* ist charakterlich genau das Gegenteil von seiner Mutter und außerdem der männliche Erbe der patrilinearen Deszendenz. *Semíramis* fühlt sich in ihrer Ehre verletzt, obwohl sie dem Königreich doch zu so viel Ländereien, Ruhm und

prächtigen Bauten verholten hat. Sie dankt zornig ab und überlässt ihrem sehr ähnlich aussehenden Sohn den Thron. Insgeheim schwört sie aber Rache an allen, die sie verraten haben. Auch die Untergebenen spalten sich in zwei Lager, wobei *Lisias* der alten Erbfolge die Treue hält, während *Friso* seiner Herrscherin beisteht. Die beiden Brüder lieben sich zwar, doch ihre konträre Einstellung zwingt sie zu tödlichen Verwarnungen. Friso bekommt indes heimlich einen Brief zugesteckt, sich nächtlich mit einer unbekannten Dame zu treffen. Es handelt sich um die zurückgezogene *Semíramis*. Beide hecken einen Plan aus, den König im Schlaf zu überwältigen und einzusperren. Als sie ihr Vorhaben realisieren verkleidet sich *Semíramis* als Mann und spielt aufgrund ihrer äußerlichen Ähnlichkeit zu ihrem Sohn dessen Rolle. Die getreuen Gefolgsleute sind überrascht von der plötzlichen Wandlung und Willkür ihres Herrn. *Semíramis* dreht alle Beschlüsse ihres Sohnes um und lässt *Lidoro* einsperren, dessen Sohn vor den Toren der Stadt steht. Obwohl *Lidoro* eigentlich frei gelassen werden hätte sollen, um einen Kampf zu verhindern, provoziert *Semíramis* genau das Gegenteil. *Lidoro* befreit sich und vor der Burg treffen die verfeindeten Truppen aufeinander. *Semíramis* stirbt im Kampf und ihr erscheinen in phantasievollen Bildern alle Ermordeten des Dramas. Indes machen sich alle zum Versteck *Semíramis* auf, im Glauben sie dort tatsächlich anzutreffen, um sich an ihr zu rächen. Mit Überraschung entdecken sie aber den Sohn *Ninias*, der das Stück mit seinen Worten beendet.

5. Zusammenhang – Assonanz und inhaltliche Motive

Alle Unterkapitel beziehen sich auf die Ergebnisse meiner Analyse und die ausgewählten Beispiele sind eine subjektive Auswahl aus allen vier mythologischen Stücken. Dementsprechend sollen die zitierten Verse auch nur den Zusammenhang von Form und Inhalt demonstrieren, um die zentrale Fragestellung der Arbeit zu beantworten. Die Einteilungen der Assonanzen bereiteten mir zum Teil große Schwierigkeiten, weil sie sich nur zu oft überschneiden. Charakterlyrik bedingt oft einen Stimmungswechsel, weil sich mit den Personen auch die Emotionen ändern. Wenn ein Schlüsselwort anklingt, dann spielt diese Assonanz genauso gut subtil auf Ort und Zeit eines Geschehens an. Wo man schließlich die Grenzen zieht, ist sehr subjektiv und sollte nicht als eine absolute oder objektive Kategorie eingeschätzt werden, sondern nur die Möglichkeiten der Assonanz aufzeigen. Denn letztendlich ist es nicht wichtig, wie eingeteilt wird, sondern dass es erkennbare Muster und Beziehungen gibt.

5.1. Charakterlyrik und Assonanz

“...porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente [...] *No traiga la escritura ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque si ha de imitar a los que hablan.*” (Lope Vega in *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609); zit.n. Checa 1992: 48).

In den von mir untersuchten Stücken ist keine eindeutige Beziehung zwischen Personen und Strophenformen zu finden. Das heißt, dass alle Figuren in einem Drama grundsätzlich alle Strophenformen sprechen. Es ist eher der Inhalt oder der Gehalt einer Szene, der die Strophenform vorgibt. Trotzdem gibt es ein paar Ausnahmen, die ich kurz anführen möchte. In allen Stücken ist zum Beispiel ein sprachlicher Unterschied zwischen dem Stand der ProtagonistInnen zu erkennen. Am deutlichsten zeigt sich das in der Sprache der *graciosos*, die manchmal auch durch einen Bauern verkörpert werden und für komische Kommentare in den oft sehr ernsten mythologischen Stücken sorgen. Exemplarisch führe ich die Versprecher des Dorfbewohners *Chato* aus *La Hija del Aire* an (z.B.: *Tijeras* statt *Tiresias*).

In *La Estatua de Prometeo* poetisiert Calderón die konträren Charaktereigenschaften der zwei verfeindeten Göttinnen *Minerva* und *Palas*, indem er ihnen eine unterschiedliche Metrik verpasst (vgl. Greer 1986: 156). Noch deutlicher sind jene Szenen, bei denen Götter und Menschen in direkte Kommunikation miteinander treten. Beide Parteien werden mit einem differenzierten Versmaß versehen. Entweder löst eine Strophenform die andere ab oder gewisse metrische Parameter erfahren eine Veränderung. Definitiv besteht aber ein Zusammenhang zwischen der Silbenanzahl und dem Status der Figuren. Sobald Götter in das dramatische Geschehen eingreifen, unterscheiden sich ihre Dialoge bezüglich Reimart und Anzahl der Silben. Zur vereinfachten Darstellung habe ich eine mathematische Formel aufgestellt: *verso de arte mayor* = *personaje de estatus mayor*.

Ein Beispiel betrifft eine Romanze in *e-a* am Beginn von *Fieras afemina Amor*. *Hércules* offenbart der Hesperide seine Abscheu gegenüber der Liebe und den Frauen und legt sich danach auf eine Wiese und sinniert über die Schönheit der Natur. Ihre Dialoge bestehen aus einer achtsilbigen Romanze. Als er einschläft, tauchen *Venus* und *Cupido* am Himmel auf und wollen sich, verärgert über *Hércules'* Liebeseinstellung, an ihm rächen. Die Romanze bleibt zwar in ihrer assonanten Stimmung erhalten, verändert aber ein wesentliches metrisches Merkmal: Acht Silben wechseln sich plötzlich mit zwölf Silben ab. Schlüsselverse werden wiederholt und bestechen durch ihre unübliche Länge: “*a quejas de Amor cuantos lloran sus*

quejas“ (1048 u.a.). Die absolute Macht der Götter wird demonstriert: “*que en él [Hércules] mis ofensas se venguen, y yo - te invoco a vengar en él mis ofensas*“ (1059-1060):

“Cupido: *Ese humano fiero monstruo
mi absoluto imperio niega,
pues niega que Amor es el alma del alma,
y todo con él respira y alienta.*” (1049-1052).

Der Rhythmus der ersten beiden Verse schlägt wie eine Gegenwelle auf die längere Ausführung des dritten Verses. Das wilde, lieblose und niedere Wesen des *Hércules* verneint das Imperium der Liebe. Die menschliche Existenz kann aber nicht die Liebe, also den göttlichen Willen verneinen (*niega*). Eine spezielle Wortwiederholung (Anadiplose¹⁴) am Ende des zweiten und am Beginn des dritten Verses erhöht die Aufmerksamkeit dessen, womit sich die menschliche niedere Natur des *Hércules* eigentlich anlegt; *niega* stellt das rhetorische und metrische Bindeglied zwischen zwei Mächten dar, das aber der göttlichen mehr Qualität und Quantität eingesteht. Demonstrativ steigert sich der dritte Vers in der Verdoppelung (*Geminatio*) auch inhaltlich durch eine Hyperbel: *el alma del alma*. Verfolgen wir die Szene weiter, schließt der erste Akt wieder mit einer Romanze in *e-o*. *Yole* und *Hércules* begegnen sich zum ersten Mal. Er ist so von ihrer Schönheit beeindruckt, dass er sich sein neu erwachtes Liebesgefühl nicht erklären kann. Ausgerechnet *Hércules*, der von allen Menschen die Liebe und die Frauen am meisten verabscheut, wurde im Traum vom Liebespfeil getroffen. *Yole* soll seine künftige Frau werden. Sie ist jedoch entsetzt vom tierischen Aussehen des Halbgottes. Inmitten dieser Begegnung steigen *Venus* und *Cupido* vom Himmel herab. Ihre Kommentare sind jeweils Einschübe zweier Verse. Der Erste schließt an die achtsilbige Assonanz an und wird dann zu einem Zwölfsilber. Nicht nur die Silbenanzahl ändert sich, sondern auch die assonanten Reime treten in Paaren auf. Somit bleibt die assonante Stimmung zwar erhalten, potenziert aber ihre Wirkung. Zusammen mit dem letzten Vers der Sterblichen, wiederholt sich die Assonanz insgesamt sechsmal. Eine derartige Kultivierung der Vokale mündet schließlich in einen Refrain:

“*Venus: Amor, ya es tiempo
que quien vio dormido sueñe despierto.*
*Cupido: Ya yo prevengo
que la esfera del aire lo sea del fuego.*” (1396-1399).
“*Todos con la música: Mal podrá el tiempo,
que aún le queda en la aljaba flecha de celos.*“ (u.a.: 1452-1453).

¹⁴ Anadiplose meint die Wiederholung des Wortes eines letzten Verses am Beginn des darauffolgenden Verses. Dadurch entsteht eine Intensivierung des Leseverständnisses und des Klangs (vgl. Harjung 2000: 57f.).

Ohne diese vokale Verdichtung würde die Assonanz ihre klangliche Wirkung einbüßen. Teilt man diesen Zwölfsilber in der Mitte, dann erkennt man fast dieselbe rhythmische Wiederholung der Vokale, die charakteristisch für die Strophe ist. Im gesamten Werk gibt es ähnlich strukturierte Verse, die an die Dialoge der Götter geknüpft sind.

Eine ähnliche Verdichtung der Assonanz im Zusammenhang mit Göttern gibt es auch in dem Drama um *Prometeo*. Am Ende des ersten Aktes finden sich mehrere Beispiele für eine derartige Charakterlyrik. Dort wo Normalsterbliche auf göttliche Wesen treffen, fällt die kontrastierende Metrik besonders auf. Gibt es längere Dialoge zwischen den Göttern kann sich auch die Strophenform ändern. Andernfalls ändern sich eben Silbenanzahl oder die Häufung von assonanten Endreimen. So etwas passiert im Gespräch zwischen *Epimeteo* und *Palas*. Die Göttin ist erzürnt über die Anbetung ihrer Schwester und ruft zum Krieg auf. Physische Gewalt soll auf die Wissenschaft der *Minerva* antworten. *Epimeteos* Verse sind konstant achtsilbig in einer *e-a* Assonanz (siehe Kap. 5.3.1.). Dieses Schema wird bei den Reden der *Palas* zwar fortgesetzt, jedoch erfolgt nach sechs Versen jeweils ein Einschub von zwei Zwölfsilbern. In diesen längeren Ausführungen kulminieren die gegensätzlichen Positionen. Eine inhaltliche Verdichtung an Spannung benötigt einen größeren metrischen Spielraum. Um die Klangwirkung der *e-a* Assonanz nicht zu verlieren wird diese dreimal wiederholt, indem sie an dem letzten Sechssilber anschließt und in den längeren Versen im assonanten Paarreim verharrt. Zur besseren Übersicht zitiere ich nur die zwölfsilbigen Verse mit ihren sechssilbigen Vorgängern:

“*Palas:* *de nuestras dos ymfluencias*¹⁵;
 blanda ella lo diga, dígallo seuera
 yo, auxiliando lides, dictando ella ziencias. (I: 658-660)
 [...]
 trabada la competencia
 de cual mayor lustre, mayor exçelencia
 da al vno en las armas, q[ue] al otro en las letras. (I: 666-668)
 [...]
 al ymflujo que te alienta,
 a vna ynnanimada, fingida velleza
 víctima dediques, y altares ofrezcas, (I: 674-676)
 [...]
 se ofendan, o no se ofendan,
 al son de mis voçes, cajas, y trompetas,
 que tú ánimo ynspiren, tú espíritu enzienda[n], (I: 682-684)

¹⁵ Die Schreibweise ist direkt aus der Edition von Margaret Rich Greer übernommen, welche die Originaltranskription mit ihrer barocken Orthographie beinhaltet (vgl. 1986: 188ff.). Bei den Zitaten aus *La Estatua de Prometeo* wird in der gesamten Arbeit diese Originalschreibweise verwendet, während im Text die neuspanische Schreibweise vorzutreffen ist (z.B.: *Prometheo* – *Prometeo*).

[...]
culto a su Deydad prebenga,
quanto porque tú, tan villano seas
q[ue] la propia olbides, y aplaudas la ajena. (I: 690-692)
 [...]
y que Palas lo consienta?
!No sólo es dasaire, no sólo es vajeza,
pero es furia, es rabia, es yra, es biolençia! (I: 698-700)
 [...]
por enemiga me tengas,
bolbiendo a mezclar, de Deydad y fiera,
extremos que digan en voçes diuersas
contra Prometheo,
 [TODOS, Y MÚSICA]: *!Arma, arma, guerra!.*” (I: 706-709)

Wie so oft bei Calderóns musikalischen Stücken löst sich eine Strophenform in einen gesungenen Refrain auf. Die angehäuften Assonanzen sind auch notwendig, um den essentiellen Endvers nicht untergehen zu lassen. Insgesamt steigert sich der letzte Teil auf vier aufeinanderfolgende Assonanzen. An den unterstrichenen Wörtern sollen auch die konsonantischen Elemente sichtbar gemacht werden, die sozusagen als unterstützender Klang die *e-a* Assonanz durch die für sie ungewöhnlichen zwölf Silben führen. So als würde ein Fährmann - bei schwierigen Bedingungen - den Motor immer wieder kurz anlaufen lassen. In dieser Passage, in der die steigende Wut die tragende Emotion ist, darf es nicht zu rhythmischen Stockungen kommen. Einerseits muss die assonante Stimmung am Leben gehalten werden und andererseits soll der emotionale Gehalt seine metrische Entsprechung bekommen. Die zwölf Silben erfüllen diesen Zweck und ermöglichen so eine formale und eine inhaltliche Klimax. Der vorletzte Teil ist in diesem Sinne die spannungsgeladene Hebung: “*pero es furia, es rabia, es yra, es biolençia*“. Ein bewährtes rhetorisches Mittel zur Intensivierung sind Wiederholungen jeglicher Art. In diesem Wutausbruch der Palas finden sich eine Alliteration (*diga – dígalo*), mehrere Anaphern (*al ymflujo – a vna*), und eine simple Satzumstellung (*Chiasmus: ofendan o no ofendan*). Dadurch wird eine unruhige Stimmung erzeugt.

Genau das metrische Gegenteil dazu - und ein weiteres Beispiel für Charakterlyrik - leitet das Ende des ersten Aktes im selben Stück ein. Da beide Passagen so nahe beieinander liegen, eignen sie sich besonders zur Darstellung von Metrik und Gehalt einer Szene. *Prometeo* wird von *Minerva* zu *Apolo* gebracht. Dort soll er furchtlos das Licht stehlen. Die weise Göttin ermutigt ihn zu diesem übermenschlichen Vorhaben. Die Szene schließt an die Romanze in *e-a* an, unterscheidet sich aber durch die zahlreichen Substantive mit übernatürlichem und himmlischem Sinngehalt am Ende der Verse: *vidrieras – espheras – planetas – estrellas – selbas – combustible materia – tinieblas – çiençia – (orbes)*. Das Schlüsselwort ist *esphera*,

welches schon in den vorherigen Passagen angedeutet wurde. *Minerva* und *Prometeo* sprechen beide in der gewohnten achtsilbigen Assonanz, wobei die Göttin ihre beiden letzten Verse jeweils zwölfsilbig beendet. Im Gegensatz zu ihrer wütenden Schwester verdoppeln sich die Verse nur einmal am Ende der Strophe und steigern weder den Rhythmus noch spielen sie mit dem Mittel der Wiederholung. Sie dienen eher dazu, *Prometeo* zu seinem waghalsigen Vorhaben zu ermuntern und suggerieren göttliche Ruhe:

*“y pues que ya el sol se azerca,
embozando en pardas nubes,
que se transponga deja
para que al pasar, sin ser visto puedas,
hurtándoloe vn rayo, llebarle a la tierra.”* (855-862).

Das Schema der drei assonanten Endreime der zwölfsilbigen Verse bleibt dasselbe Merkmal, zur Differenzierung von Göttin und Mensch. Wie wir bereits festgestellt haben, verändert sich mit den Göttern nicht nur die Silbenanzahl und das assonante Reimverhalten, sondern oft genug ist eine Umstellung von Assonanz zu Konsonanz zu beobachten. Kurz nachdem sich *Prometeo* emporwagt, spricht *Apolo* im Einklang der Musik: *“No temas, no, desçender [...] - vellísimo rosicler [...] - que si en todo es de sentir [...] – que naçe para morir, tu mueres para naçer.”* (I: 877-884) In den himmlischen Sphären angekommen befinden wir uns plötzlich in einer konsonanten Stimmung. Der Wechsel ist so auffällig und die Metrik passt sich schlagartig an die dramatischen Vorgänge des Sonnenwagens am Himmel des Orbits an. *Apolo* berichtet von der Drehbewegung der Sonne, vom ewigen Kreislauf von Tag und Nacht, von Leben und Tod. Gegensätze vereinen sich an der Schnittstelle, an der sich ständig der Wagen bewegt. Eine derartig zyklische Beschreibung kann ein konsonanter Reim authentischer erfassen. Nebenbei sei noch die wortimmanente Vokalbewegung von *rosicler* - o/i/e - erwähnt, die zufällig eine Drehbewegung imitiert.

*“Apolo: No temas ver que la aurora
delante de ti falleçe,
pues en los rumbos que dora,
si a cualquier ora anocheçe,
amaneçe a cualquier ora.
Y pues nunca anocheçer
puede, sin amanecer,
¿quién podrá contradeçir...
...que naçe para morir,
y muere para naçer.”* (I: 887-896)

Es geht hier um die Darstellung einer zyklischen Bewegung - also auch um einen gewissen Schwung. Rhythmische Geschwindigkeit wird hier durch eine achtsilbige Konsonanz produziert. Die Zeitperiode von einem Klang zum anderen ist stark verkürzt. Zudem fällt das eigentümliche Reimschema auf, dass fast alle möglichen Kombinationen ausschöpft: ababacddc. Kreuzreime, Paarreime, umschlingende Reime und sogar Binnenreime bestimmen die Metrik. Teilen wir die Strophe dort, wo ein Punkt ist, dann fällt dieser auch mit einem Wechsel des Reimschemas - von Kreuzreimen¹⁶ zu Paarreimen - zusammen. Im ersten Teil wird die Angst des *Prometeo* beim Anblick des Sonnenwagens angesprochen. Der erste Vers hebt sich durch die Vokale *au-o-a* empor, während der zweite eher statisch wirkt: *e-e*. Dasselbe gilt für die nächsten beiden Verse. Runde Vokalkombination wie *u-o* oder *o-a* enden in *e-e*. Verstärkt wird diese rhythmische Bewegung durch den Gleichklang der Kreuzreime. Das Auf und Ab signalisiert den Kontrast von Tag und Nacht, in dessen Zwischenstufe *Prometeo* hineinsieht: Steigt der Held auf, droht er zu fallen. Zudem gibt es eine besondere Pause, die durch den Binnenreim *dora* und *ora* erzeugt wird. Der konsonante Gleichklang ist so stark, dass der Eindruck entsteht, den Vers schon beendet zu haben, bevor man zum nächsten Kreuzreim *anochēce* gelangt. So entsteht auch der Effekt der Gegensätze von Tag und Nacht, die sich ständig kreuzen, zu jeder Uhrzeit. Dasselbe Prinzip zeigt sich sofort im Anschluss, wenn sich *amanece* als Binnenreim auf *anochēce* reimt und den Brückenschlag sogar durch einen Zeilensprung markiert. Die beiden gegenteiligen Zeitwörter stehen nebeneinander, wobei aber *anochēce* sinngemäß den Vers beendet und *amanece* den Anfang markiert. In dreifacher Hinsicht wird dieser Zyklus deutlich gemacht, indem die beiden letzten Verse des ersten Teiles fast aus denselben Wörtern bestehen und sich nur in ihrer Anordnung unterscheiden (*Chiasmus*). Hier wurden beinahe alle sprachlichen Mittel ausgeschöpft, um dem zyklischen Vorgang seine metrische Entsprechung auf lyrische Art und Weise zu geben. Der zweite Teil ist wesentlich einfacher gestaltet. Es wird erklärt und festgestellt, wovor der Mensch - angesichts des ewigen Kreislaufes - Angst hat. Es gibt keine Binnenreime und der Paarreim versucht zu ordnen. *Apolos* autoritäre Stimme unterstreicht der *Dialogismus* der letzten drei Verse. Seine Frage, die alle Zweifel und Ängste der Menschen beinhaltet, wird von ihm selbst beantwortet. Widersprüche, die noch im ersten Teil problematisiert wurden, sind am Ende in einer metrischen Form verpackt, die übersichtlicher gestaltet ist. Meiner Meinung nach, ist dieser letzte Vers einer der schönsten und wirkungsvollsten Versuche, den Inhalt durch ein ganz spezielles metrisches Schema auszudrücken. Zwar entspricht dieses Beispiel nicht der assonanten Stimmung, es entfaltet

¹⁶ Zur Ästhetik von Kreuzreimen etc. vgl. Aichinger 2008: 68.

aber seine Wirkung durch den Gegensatz von Konsonanz und Assonanz, bzw. der Metrik der Götter und der Menschen in Calderóns mythologischen Stücken.

5.2. Stimmungswechsel durch Romanze

Vom Vorgreifen der Handlung

In den Romanzen Calderóns wird gerne etwas subtil angedeutet bzw. auf etwas Zukünftiges klanglich vorgegriffen. Bei den mythologischen Stücken kommt das insofern noch mehr zum Tragen, da den Hauptfiguren ein gewisses Schicksal vorausgesagt wurde. So schreibt der Philologe Ruíz Ramón, dass bei *La Hija del Aire* „...el espectador percibe e interpreta la existencia del personaje como cumplimiento de lo anunciado...“ (2009: 28).

Die unheilvolle Geschichte der *Semíramis* aus *La Hija del Aire* beginnt mit einer Romanze in ó. Obwohl das Geschehen der Anfangsszene musikalisch und räumlich getrennt ist (vgl. Ramón 2009: 20), überschneiden sich die Dialoge. Wenn sich die kriegerischen Töne des *Marte* mit den sanften Klängen der *Diana* abwechseln, unterstützt die Musik den Kontrast der Siegesfeier des Königs *Nino* mit der ruhigen aber doch verzweiferten Abgeschlossenheit der *Semíramis*:

“*Músicos*: Coronado de laureles,
lleno de fama y de honor,
vuelva el valeroso Nino
a los montes de Ascalón.

Semíramis: Tiresias, abre esta puerta,
o, a manos de mi furor,
muerte me dará el verdugo
de mi desesperación.

Tiresias: Allí trompetas y cajas,
de Marte bélico horror,
y allí voces e instrumentos,
dulces lisonjas de amor...” (I: 9 – 20).

Die schnellen Wortwechsel der Personen, die alle eine unterschiedliche Emotion bergen, werden von dem Druiden *Tiresias* in den Versen zusammengefasst. Da bei den Achtsilbern wenig Zeit von einer Assonanz zu anderen vergeht und ihre Betonung zusätzlich auf der letzten Silbe liegt (*agudo*), drängen die Wörter mächtiger in den Vordergrund. Bildlich könnte man sich den Ziellauf eines 100 Meter Sprints vorstellen, bei dem jede Läuferin ihren Kopf nach vorne streckt, um in der Zeitmessung ein paar hundertstel vorne zu sein. Auch wenn dieser Vergleich ein bisschen überzeichnet ist, hat diese Romanze durch ihre Assonanz ó beim lauten Lesen ein derartig schnelles Tempo. Einige Verben und Substantive unterstützen

das musikalische Tempo auch inhaltlich: *veloz, voz, sonó, son, canción, antevió* etc. In einer Gegenüberstellung lassen sich alle Gegensätze der gesamten Romanze sehr gut darstellen, wobei die negativ besetzten Wörter alle von *Semíramis* stammen und im Lauf der Romanze numerisch gegenüber den positiven zunehmen: *honor - furor; amor - desesperación; sol - prisión; corazón - horror; sol - xonfusión; error, temor, elevación - mansión* etc.

Semíramis bittet um Freilassung und droht mit dem Selbstmord. *Tiresias* versucht sie davon abzuhalten, indem er sie an ihren Orakelspruch erinnert. Sie ist sich ihrer schrecklichen Weissagung bewusst, stemmt sich aber vehement gegen ihr Schicksal. Die eigentliche Ironie der ganzen Anfangsszene liegt aber in der Weissagung des Unglücks, welches um die Gegensätze von Licht und Dunkelheit bzw. Freiheit und Gefangenschaft zirkuliert. Das Gespräch zwischen *Tiresias* und *Semíramis* wird immer wieder von den Worten des Chors unterbrochen: “*A tanta admiración, queda suspensa la Carrera del Sol*“. Abgesehen von dem kurzen Wechsel in der Strophenform (Paarreim, Binnenreim und 11 Silben) bezieht sich dieser Ausspruch auf die Herrlichkeit des Königs, vor dem sogar die Sonne ihren Lauf ändern muss. Anfänglich fällt dieser Vers nicht besonders auf, da er den festlichen Inhalt nur verziert. Im späteren Verlauf strömt aber eine neue Bedeutungsebene hinzu, die uns erst in kleinen Schritten offenbart wird. Wir erfahren nämlich, dass die Sonne metaphorisch für den König steht und deswegen die Angst des *Tiresias* noch mehr schürt:

“*Sosígate, y vuelve, vuelve
a la estancia que te dio
por cuna y sepulcro el Cielo;
que me está dando temor
pensar que el Sol te ve, y que
sabe enamorarse el Sol.*” (I,1: 107 -112).

Die Sonne steht außerdem metaphorisch gesehen für alle Männer, die sich im Laufe des Stücks in *Semíramis* verlieben und deren Schicksal ein böses Ende nimmt: Der General *Menón*, der sein Augenlicht und die Ehre am Königshof verliert, sowie der König *Nino* selber, der ermordet wird und die Macht an *Semíramis* abtritt. Interessanterweise geht diesem Monolog des *Tiresias* folgender musikalischer Ausspruch voraus: “*a tanta admiración, queda suspensa la Carrera del Sol*“ (I: 71-72)¹⁷. Der ganze Vers ist somit eine allegorische Konstruktion, die das zukünftige Schicksal des Königs wie ein Echo (*eco*) bereits anklingen und somit erahnen lässt. Denn *Semíramis*’ Eigenheit begründet sich auch in ihrer unwiderstehlichen Schönheit (*Menón*: “*...Prodigiosamente hermosa eres...*“ I: 993-994). Ihre Befreiung im Antlitz des Tageslichts der Sonne (*sol*) bringt ihre Schönheit erst zur

¹⁷ Ruiz Ramón erkennt in seiner Einleitung zum Drama dieselbe metaphorische Beziehung (vgl. 2009: 27f.).

Geltung, die aber in einer dialektischen Beziehung mit den tragischen Konsequenzen (*horror* etc.) steht und in dieser Romanze einen besonderen Nachdruck erlebt. Im Detail ist diese Dialektik der Gegensätze sogar in einem einzigen Vers von *Semíramis* bereits enthalten. Als sie nach ihrem Schicksal gefragt wird, rezitiert sie alle zukünftigen Ereignisse, darunter auch die Ermordung des Königs:

“*Tiresias:* ¿No te dije más?
Semíramis: Que a un Rey
 glorioso le haría mi amor
 tirano, y que al fin vendría
 a darle la muerte yo.” (I: 138-142)

Obwohl die Betonung auf der letzten Silbe liegt, die dem Hauptwort *amor* seine ganze Intensität verleiht, entsteht hier durch den Zeilensprung (*embajamiento*) ein besonders interessanter Effekt, der die Widersprüchlichkeit der Hauptfigur lyrisch darstellt. Es handelt sich um einen Gedankengang der erst über den Vers hinaus vollendet wird: *Semíramis* gibt dem König ihre Liebe, die aber tyrannisch ist. Eine ganz andere Wirkung hätte eine umgekehrte Wortstellung erzielt, wie zum Beispiel *tirano amor*. So gesehen bekommt diese Liebe der *Semíramis* einen bitteren Nachgeschmack, die aber nur im Kontext der gesamten Romanze - mit der *ó* Assonanz - ihre Doppeldeutigkeit preisgibt.

Auch wenn Calderón oft für seinen allegorischen Stil kritisiert wird, wonach er den LeserInnen die Interpretation vorschreibt (vgl. Kap.3.), enthüllt er manche seiner Allegorien erst nach und nach und schafft somit eine illusorische Atmosphäre von vorgreifenden und in sich verstrickenden Stimmungen.

5.3. Anklang eines Schlüsselwortes

Schlüsselwörter stellen eindeutige Beziehungen zwischen Form und Inhalt her. Sie sind weniger subtil als der bloße Klang einer Vokalkombination und der Signifikant verweist direkt auf das Signifikat. Wenn sich das Wort mehrmals wiederholt und der assonanten Vokalfolge entspricht, bedient es sich gleich mehrerer sprachlicher Mittel. Diese Schlüsselwörter verweisen nicht nur auf etwas, sondern subsumieren eine Reihe von Ereignissen. Meist betrifft es Wörter, die titelgebend sind und somit ein größeres semantisches Potential haben. Bei meiner Untersuchung habe ich zwei Arten solcher Schlüsselwörter unterschieden: Solche die den Anfang eines Dramas einleiten und solche die dessen Ende begleiten.

5.3.1. Anfang - Der assonante Auftakt

Kein anderes mythologisches Drama ist so eindeutig in Assonanzen untergliedert, wie *La Estatua de Prometeo*. Liest man die metrische Übersicht in der Einleitung, dann gleichen die Vokale der Romanzen sich wiederholenden Tonarten aller drei Akte. Der Erste Akt hat sechs aufeinanderfolgende Romanzen in *u-a* und vier in *e-a*. Der zweite Akt löst diese mit drei *a-a* Romanzen ab und endet in einer *e-o* Assonanz. An letztere schließen drei Romanzen des dritten Aktes an. Danach folgen drei Assonanzen in *í*, eine in *e-o* und die letzten beiden, enden in einer Stimmung in *ó*. Aber was sagt uns das über die inhaltlichen Motive aus? Offensichtlich gibt es hier eine bewusste Inszenierung der Akte. Der Beginn des Dramas spricht eine deutliche Sprache. Das Schlüsselwort *Estatua*, welches auch Titelgeber ist, bestimmt die dominante *u-a* Assonanz des ersten Aktes, wobei das Wort an sich eigentlich eine *a-a* Assonanz¹⁸ aufweist und häufiger in Synonymen auftaucht: *escultura* – *estatua* – *figura* – *pintura* etc. Sehen wir uns nun die erste Romanze genauer an. *Prometeo* enthüllt dem Volk (*os descubra*) die Statue (*estatua*), die er in einer Grotte (*gruta*) geheim hielt (*obscura*). Ohne zu weit auszuholen, werden hier Parallelen zum Zusammenhang von Assonanz und Ort zwar angestimmt, bleiben aber zu vage, als dass hier eine eindeutige Beziehung bestünde (siehe Kap. 5.6.). In einer längeren Abhandlung erklärt *Prometeo* den Menschen den Grund seiner Inspiration. Er schuf eine Skulptur im Abbild der Göttin *Minerva*. Zugleich beschreibt er seine eigenen Ursprünge sowie seine Andersheit zu seinem Bruder *Epimeteo*:

“Prometeo: [...] que una Estrella en vn mismo ynstante vn mismo oróscopo ymfunda dos afectos tan contrarios, con ansia de ver si apura el yngenio que vna causa varios efectos produczca, me di a la especulación de causas y efectos, suma dificultad en que toda la philosophía se funda.” (I: 86-96)

In typischer Manier verpackt Calderón wieder allgemeine philosophische Konzepte¹⁹ in einer assonanten Stimmung: Wie kann ein und derselbe Ursprung solche Antagonismen

¹⁸ Um eine *u-a* Assonanz zu haben, müsste *estatua* einen Akzent auf dem *u* haben: *estatúa*. Trotzdem besteht eine Ähnlichkeit in der Optik und im Klang.

¹⁹ In der Einführung von Greer zum Musikdrama sind einige dieser inhaltlichen Motive beschrieben. So geht es Calderón darum, den Gegensatz von Kultur und Natur darzustellen, sowie die Frage nach Ursache und Wirkung (vgl. Greer 1986: 144ff.).

hervorbringen? Die ersten vier Verse verdichten diese philosophische Frage anhand einer besonderen Satzstellung. Denn *una* und *yfundu* stehen beide am assonanten Versende und verdeutlichen so die Frage des einzigen Ursprungs. Die Wortwiederholung (*vn mismo*) steigert zuerst die Strophe, bis sie sich in einem klanglich anderen Satz beruhigt (Vers 89). Die restlichen Verse kommen ohne besondere sprachliche Mittel aus. Zu bemerken sind nur die Pausen, die das Wort *especulazi3n* und der Beistrich nach *efectos* produzieren, welche die zentralen Aussagen der letzten beiden Verse hervorheben. Das Thema von Ursache und Wirkung zieht sich durch das ganze St3ck und die G3ttinnen verk3rpern diesen Widerspruch auf einer h3heren Ebene: “[...] *nacimos las dos conformes, - crezimos las dos opuestas*“ (Palas; I: 655-656). Ursache und Wirkung lassen sich nicht auf einfache Zusammenh3nge reduzieren. Wenn zu Beginn auf das Schl3sselwort *estatua* und dessen Synonyme angespielt wird, dann induziert die Assonanz *u-a* ein weiteres Motiv des Dramas: Der Diebstahl (*hurta*) des g3ttlichen Lichtes. *Prometeo* sucht die g3ttliche Inspiration, um die Menschen zu erleuchten. Daf3r scheint ihm die G3ttin *Minerva* als einzige von allen G3ttern geeignet:

“*Prometeo*: [...]

a Minerba, de las 3ien3as,

la ynspirazi3n absoluta.

[...] m3s que a otra Deydad ninguna,

[...] rend3 a la suia.

[...] di en aprehender su hermosura

tan viua en mi fantas3a

que no ab3a parte alguna

en que no me pare3iese

mirarla, con tan aguda

vehemenzia que aun en las sombras

de la noche siempre obscura

(pues hasta aora no vio luz

en ella humana criatura)

jurara que vn vibo fuego

para mirarla me alumbra.” (I: 229-250)

Prometeo spart nicht mit Superlativen und erkennt, dass Sch3nheit - in der Kunst und allgemein - ein Mittel zu einer h3heren menschlichen Existenz ist²⁰. Die zitierten Verse weisen einen besonderen Rhythmus auf. Im Vers 241, der die Fantasie *Prometeos* befl3gelt, gibt es drei Binnenreime (*viua - fantas3a - ab3a*) die diese Euphorie verbalisieren, indem sie das Tempo beschleunigen. An diese vorw3rtstreibende Passage leitet ein l3ngerer Vers (zehn Silben) zum finalen Gedanken 3ber. Die Vehemenz von *Minervas* Sch3nheit erleuchte sogar die dunkelste Nacht. Die zehn Silben verzehren rhythmisch den Gedanken, in dem sie dem

²⁰ Greer beschreibt in ihrer Einf3hrung Calder3ns Konzept von Sch3nheit in der Kunst, als potentielle Erl3sung des Menschen (1986: 158f.).

Inhalt entsprechend, den Vers tatsächlich zeitlich ausdehnen. Außerdem spielt dieses Zitat auf *Prometeos* zukünftigen Diebstahl (*hurta*) des göttlichen Feuers an, mit dem er die Menschheit aus ihrem Schattendasein führen möchte. Als Allegorie verstanden, steht die Höhle (*gruta*), in der sich die Statue befindet und dort vorerst auch noch bleiben muss, symbolisch für die potentielle Erlösung der Menschen, die aber dafür noch nicht bereit sind. *Prometeo* möchte die Menschen aber aus dem Dunkel herausleiten, sprich die Statue ans Tageslicht befördern. Das Volk, zu dessen Sprecher sich *Epimeteo* autorisiert (“*yo responderé por todos*“), widerspricht dem Vorhaben seines Bruders. Als Mann der Jagd und der Wildnis akzeptiert er das neue Gesetz der Göttin nicht:

“*Epimeteo: [...] que no
admitamos leyes tuías,
contentos con nuestras leyes,
que son de las dos q[ue] ejecuta
el pueblo, cuando castiga
al que mata y al que hurta*” (I: 329-334)

Zwar meint *Epimeteo* hier nicht konkret den Diebstahl seines Bruders - den dieser wird es später stattfinden – sondern er verkörpert nur die allgemeine Haltung der Menschen, die sich nicht verändern wollen und auf ihre gewohnten Traditionen und Gesetze vertrauen. *Hurta* als Verb spielt auf ein Schlüsselwort des Dramas an und leitet an dieser Stelle sogar das Hauptmotiv des Stückes ein. *Prometeo* versucht Natur und Kunst zu vereinen (“*que en nueva escultura la naturaleza - y el arte se juntan*“ (I: 389-391) um die Menschen auf eine höhere Ebene (*esfera*) zu befördern. Sein Bruder verkörpert den wilden, traditionellen Zustand, während er für die Weisheit steht. Um den Menschen auf neue Pfade zu führen, müssen Kunst und Natur vereint werden: “*en la silvestre cultura - naturales cualidades*“ (I: 198-199). Dafür ist aber ein Bruch mit den traditionellen Regeln und Traditionen notwendig. Diebstahl gilt als Verbrechen und so steht der Raub des Feuers für ein anormales Verhalten. Calderón schneidet hier ein wesentliches Merkmal menschlicher Zivilisationsgeschichte an: Technische oder geistige Errungenschaften waren meistens an einem Tabubruch herkömmlicher Vorstellungen gekoppelt²¹. Die Romanze der dominanten *u-a* Assonanz ändert sich von dem Thema der *estatua/escultura* und seinen Synonymen zum dramatischen Auslöser der Konflikte, dem Diebstahl. Beendet wird die Strophe mit der Flucht vor einem Ungeheuer (*fiera*), welches sich zuerst akustisch ankündigt: “*Oýd, ¿qué disonantes eccos – los cóncabos articulan – de todo el Cáucaso?*“ (I: 399-401). Wahrscheinlich ist es nur ein genialer Zufall, dass hier die Ankunft

²¹ Denken wir nur an die Erfindung der Teleskope, die das katholische Weltverständnis ins Wanken brachte usw.

des Biests mit einem dissonanten Echo verlautbart wird. Denn tatsächlich ändert sich die Strophenform beim Erscheinen der Bestie, die in Wirklichkeit die verkleidete Göttin *Minerva* ist. Nicht ganz zufällig bestehen beide aus denselben betonten Vokalen. Im weiteren Dialog folgen zuerst kurze *Silvas* mit konsonanten Reimen, die dann wieder in eine Romanze der *e-a* Assonanz münden. Eine Stimmung, die sowohl *fiera* bzw. *Minerva*, als auch *esfera*, *planeta*, *estrella*, *tierra* etc. beinhaltet. Als Schlüsselwörter kommen sie nicht nur häufig am Versende vor, sondern umspannen auch den gesamten Gehalt der letzten Szenen des ersten Aktes. Die *fiera* entpuppt sich als die Göttin *Minerva* und lädt *Prometeo* ein, höhere Sphären zu betreten, die ihn zu einem Mediator zwischen dem Göttlichen (*estrella*) und dem Weltlichen (*tierra*) machen. *Palas* ist die kriegerische Schwester von *Minerva* und wütet vor *Epimeteo* in einer furchteinflößenden Grotte. Ebenfalls in *e-a* macht sie ihre Position klar und stellt *Epimeteo* vor die Wahl, ihr oder ihrer Schwester zu huldigen. Zu den Schlüsselwörtern gesellen sich zum einen negativ behaftete Hauptwörter und zum anderen färben die Zeitwörter deren Charakter. Dieser Eindruck wird durch die Wiederholung eines Refrains verstärkt: “¡Arma, arma, guerra, guerra!“. *Epimeteo* ist verwirrt von diesem Stimmungswechsel, den er am eigenen Leib erfährt. In einem Auszug beschreibt er, was auch die ZuseherInnen im Theater erleben:

“*Epimeteo:* ¿Quién se abrá visto en tan çiega
 confusión como buscar
 a vn hermano y a vna *fiera*,
 y en vez de *fiera* y hermano,
 hallar Deydad tan violenta
 que se explique favorable,
 para declararse adbersa?” (I: 713-719)

In diesen sieben Versen vereinen sich die Wesenszüge des dramatischen Verlaufs der gesamten *e-a* Assonanz: Jemand wird geblendet bzw. getäuscht; die getarnte Figur entlarvt sich als Göttin, die der Person einen Dienst erweist oder aufträgt. Das Wechselspiel der Verwirrung bedient sich einer einfachen rhetorischen Figur: Der Diaphora. *Fiera* bedeutet nicht unbedingt nur Ungeheuer, sondern impliziert auch beide Göttinnen. Alles dreht sich um das Wesen des Ungeheuers (*fiera*), da es alle Gegensätze des Dramas vereint: Natur und Kunst. Diese werden durch die Geschwisterpaare *Epimeteo* und *Prometeo* sowie den Göttinnen *Palas* und *Minerva*²² verkörpert. In der besagten Szene werden zwei alternative Wege vorgeschlagen: der eine verspricht Erleuchtung und der andere Zerstörung. Zudem wird die Verwechslung von *hermano* und *fiera* durch den *Chiasmus* perfekt poetisiert.

²² Diese Feststellung wurde auch von Greer (1986) in ihrer Einleitung zum Drama festgestellt.

5.3.2. Ende - Der finale Akkord

Ein Ende eines Dramas kann auch ganz bewusst mit den Vokalen eines Schlüsselwortes angedeutet werden. Die Besonderheit besteht im subtilen Anklang eines Schlüsselwortes. Es wird zwar wahrgenommen und kommt gelegentlich auch vor, aber man erfährt erst am Ende, was genau damit gemeint ist. Zudem stimmt es das Publikum rein akustisch auf das nahende Finale ein.

Das eindrucksvollste Beispiel ist die finale Szene aus *La Púrpura de la Rosa*. Wer den Mythos um *Adonis* kennt, weiß dass dieser Vegetationsgott jung stirbt. Auch in Calderóns Drama ist ihm der Tod durch den eifersüchtigen Kriegsgott *Marte* sicher. Im Verlauf des ganzen Stückes gibt es immer wieder Anspielungen auf seinen eigenen Tod, der mit der rötlichen Farbe der Rose zu tun hat. Erst am Ende erfährt man aber genau, was passiert. In Visionen und Träumen erblickt *Adonis* sein mysteriöses Ende: “*que el fiero jabalí [...] con mi sangre manchaba - las rosas, que hasta aquí - de nieve fueron, para - que fuesen de carmín*” (1020-1028) (vgl. Kap.5.5.). Sein Todessymbol sind die karminfarbenen Blumen (*flores*), die als Leitmotiv immer wieder im dramatischen Verlauf auftauchen. Die Blumen sind im Gegensatz zur Unendlichkeit der Sterne Symbole der Vergänglichkeit (siehe Kap.3.). *Adonis*’ Tod ist aber nur ein vorübergehender, weil er am Ende für immer mit *Venus* vereint bleibt. Blumen und Sterne bedingen sich also und werden durch beide Hauptfiguren personifiziert. Der dramatische Ausgang des Stückes beginnt mit der verzweifelten Suche der *Venus* nach *Adonis*. Sie fleht den Himmel an, ihr ein Zeichen ihres Jünglings zu geben. Sie ist verängstigt, ihn in seiner misslichen Lage zu sehen, da sie sein Leid bereits hören kann. *Discordia*, die römische Kriegsgöttin und Gefährtin von *Marte*, rät ihr von der Begegnung ab. Die Romanze ist ab diesem Zeitpunkt gespickt voll mit Symboliken, die alle der assonanten Stimmung o-e entsprechen und das Schlüsselwort *flores* andeuten:

“[...] no *oses*,
si no quieres ver tan fiero
trágico asunto. Tan torpe,
como ver que salpicando
los más cándidos albores,
no sé qué vivo cadáver
desde la cumbre del monte
rosas deshojadas vierte
a un valle que las recoge.” (1829-1837)

Rhythmisch betrachtet ist der Nachdruck der Botschaft durch Wiederholung bestimmter Konsonanten- und Vokalkombinationen bestimmt: *tan - trágico - tan - salpicando - cándidos*

Ich habe hier bewusst eine Auswahl der Assonanzen und ihrer Wiederholungen getroffen, die diesen Prozess des Übergangs farblich symbolisieren. Erstens deuten sie das Rot an und zweitens ist diese Farbe in einer prozesshaften Bewegung von Zorn, Eifersucht hin zu Ewigkeit und Vereinigung enthalten. *Flores* erfährt dabei die häufigste Anwendung, wobei es zum Ende hin zu einem langsamen *crescendo* anwächst und schließlich die letzte Note des Schlussakkords der *o-e* Assonanz fixiert. Göttliches und Menschliches vereinigen sich in diesem assonanten Querlesen der Strophe. Sehen wir uns aber noch die Verse genauer an, bevor wir zum Schlusspunkt gelangen. *Libias* Aussagen bedienen sich einer ähnlichen dramatischen Metrik:

*“Belona: [...] y temo,
como la verdad te informe,
que sientas saber quién es
quien en pena tan inorme
con su sangre les infunde
nuevo espíritu a las flores.” (1848-1853).*

45

drückt sie in den Anaphern *o-o* und *más – más* aus. Leid und Hoffnung senken und heben sich wie Ebbe und Flut. *Belonas* Passage ist dagegen wieder mit Alliterationen überhäuft, welche den verwundeten *Adonis* nicht direkt beim Namen ansprechen, ihn aber durch das Pronomen *quien* mehrfach andeuten. Der brechende Rhythmus nimmt teilweise kakophonische Züge an und übertönt so auch lyrisch den verdeckten Protagonisten. Gegen Ende hin wird aber auf die Hoffnung der Wiedergeburt des *Adonis* angespielt. Ab diesem Zeitpunkt deutet sich der Stimmungswechsel und die bevorstehende Metamorphose des *Adonis* im Refrain an, wenn alle sprechen: “[...] *cada flor es un Adonis*“ (1861). Wir wissen jetzt, dass die errötenden Blumen *Adonis*’ Weiterleben signalisieren. *Venus* reagiert in ihrer Verzweiflung mit einer *Accumulatio*, die alle Elemente und Lebensformen aufzählt. In Form einer Frage richtet sie sich an die Natur: “¿*Cómo, soberanos dioses, - cielo, sol, luna y estrellas, - [...] troncos, plantas, rosas, flores [...] sufrís tal estrago?*“ (1863-1869). Sterne und Blumen sind beide am Versende anzutreffen und signalisieren so die göttliche Vereinigung von *Venus* und *Adonis*. *Marte* monologisiert im Anschluss noch seinen Zorn und *Venus* fällt letztlich bewusstlos auf den toten *Adonis* nieder. Der Chor setzt wiederum ein und läutet das Ende des Dramas ein. In immer kürzeren Abständen wiederholt er die zentrale Botschaft des Stückes. Setzt man den Chor nebeneinander, erkennt man seine Musikalität. Er spitzt die Strophe wie ein Trichter auf das Schlüsselwort *flores* zu, das am Ende zweimal wiederholt wird, so als ob es keine Alternative zur wahren Liebe gebe. Auf die Trauer der *Venus* und der wütenden Eifersucht des *Marte* antwortet der Chor gebetsmühlenartig wie ein Mantra:

“*Todos: Con la fuerza del dolor
cayó desmayada sobre
las rosas, y sus espinas
van violando sus colores.*” (1906-1909)

“*Todos: el horror de la tragedia
a nuestra vista se esconde
viendo que ya todo es dichas.*” (1930 – 1932)

“*Todos: A pesar de los celos, sus triunfos logre
el Amor, colocados Venus y Adonis;
y reciban ufanas, y eternas gocen
las estrellas su estrella, su flor las flores. [FIN]*“ (insgesamt zweimal: 1946-1949 u. 1954-1957).

Der letzte Vers hat 13 Silben und erfüllt somit die Funktion eines Schlussakkordes in der Musik, dessen Noten langsamer gespielt werden. Ein bewusster Regelverstoß, der sonst so strengen Silbenanzahl, strömt eine Ruhe aus, die durch die Wiederholung - *estrellas su estrella / flor las flores* – entsprechend poetisiert wird. Es werden keine neuen Bilder mehr

eingefügt, sondern Bekanntes wird dem Zuhörer noch einmal mit Nachdruck wiederholt. Wir kennen ähnliches aus dem Finale eines symphonischen Musikstückes.

Zum Abschluss möchte ich noch auf einen ganz merkwürdigen Regelverstoß der Assonanz *o-e* vor diesem musikalischen Finale hinweisen. Im unten zitierten Ausschnitt sind die Vokale des Wortes *Adonis* *o-i* deswegen fett gedruckt, weil Calderón hier so tut, als wäre der Substantiv *Adonis* ein assonanter Endreim der Vokalkombination *o-e*:

“Amor: [...] *donde entrambos se coronen,*
verás que, desde este día,
con la nueva luz de Adonis
sale la estrella de Venus
al tiempo que el sol se pone” (1925-1929)

“Marte [...] *otra vez mis celos tornen,*
supuesto que flor y estrella
ascienden Venus y Adonis,
al tiempo que expira el sol
entre pardos arreboles,“ (1933-1937)

Was wollte Calderón damit bewirken? Offensichtlich ist hier eine bewusste Entscheidung zu erkennen, *Adonis* in den assonanten Reimverlauf zu setzen. Dreimal finden wir ihn an dieser Stelle. Vom Klang her ist *o-i* sogar als *o-e* Assonanz zulässig, weil das *e* Richtung *i* strebt. Durch die rhythmische Wiederkehr der gesamten Verse, die diesem Teil vorausgehen, wirkt *Adonis* wie ein erwarteter Wellengang, der zwar nicht exakt denselben Ausschlag wie alle anderen hat, aber doch der gewohnten Strömung gleicht. Noch zulässiger wird diese Konstruktion, wenn man die Ähnlichkeit zu *Adonis* mit der letzten Assonanz *arreboles* vergleicht. Hier entsteht beinahe ein konsonanter Gleichklang, aufgrund des Konsonanten *s* am Ende von *-onis* und *-oles*. Wie ein elektrischer Verstärker eines Akustikinstrumentes verbindet *sol* im vorletzten Vers die beiden Assonanzen, indem es wie *-onis* ein betontes *o* hat und mit *arreboles* sogar eine konsonante Verwandtschaft eingeht. Für mich stellt diese Passage ein Meisterstück assonantischer Reimkonstruktion dar. Da *Adonis* nicht kongruent mit dem Rest ist, stellt sich die Frage, warum Calderón ihn an diese Stelle gesetzt hat? Denn der Vers hätte auch - *ascienden Adonis y Venus* - heißen können. Syntaktische Sprachregeln schließen sich also aus; metrische habe ich bereits beschrieben. Somit kommen wir zum inhaltlichen Teil, dessen Interpretation ich aus dem metrischen Klangbild ziehe und deswegen auch nur Interpretation bleiben kann. *Adonis* befindet sich im Übergang vom Tod zu einem Leben in Liebe mit *Venus*. Er muss zuerst sterben, um dann wiedergeboren zu werden: “*que me da muerte a quien la vida dí*“. Die Prophezeiung wird erfüllt und ist inhaltlich an die Farbe Rot gebunden (siehe oben). So wie sich *Adonis* im Übergangszustand, also in einer

liminalen Zwischenphase²³ von Tod und göttlicher Wiedergeburt befindet, so ist auch seine vokale Identität im Übergang von *o-i* zu *o-e* enthalten - also eine Transformation von *Adonis* zu *flores* - in die er sich schließlich verwandelt und denen er ihre purpurne Farbe spendet. Das Stück endet mit *flores* und erfüllt so die Rolle einer klassischen Schlussnote, die aus der Summe des lautlichen Leitmotivs *o-e* der letzten Romanzenstrophe dieses Dramas hervorgeht. Egal ob man diese Interpretation teilt oder nicht, so ist doch eine gewisse lyrische Konstruktion erkennbar, die derart stark heraussticht und infolgedessen dem Interpretationsprozess eine metrische Basis anbietet.

Entweder - Oder: Spannung durch Assonanz

Eine Assonanz kann auch Spannung erzeugen, wenn sie wie im Fall des Dramas *Fieras afemina Amor*, zwei alternative Enden andeutet. Die letzte Romanze im Stück hat die Assonanz *e-a* mit dem Schlüsselwort *fiera*. Diese Vokalkombination dominiert übrigens auch den Anfang und spannt so einen klanglichen Bogen um die Geschichte. Davor sehen wir uns aber eine Stimmung an, die dieser vorausgeht und besagte Spannung durch eine Entweder-Oder-Situation produziert. Es ist eine Romanze mit den Vokalen *e-e*. So eine Lautfolge ist äußerst selten und in diesem Fall mündet ihre gesteigerte Klangwirkung am Ende in eine Satzkonstruktion mit dem Adverb *tal vez*: "*tal vez son piedad, y castigo tal vez*". Es ist eine offene Frage vor der letzten Romanze in *e-a* und spricht das Schicksal von *Hércules* an. Um jene Spannung, die dieser offene Satz erzeugt zu verstehen, bedarf es vorher aber noch ein paar Details dieser Strophe. Es gibt gewisse Einschränkungen möglicher Wortwiederholungen, was sich an manchen Füllwörtern zeigt: *también* - *bien* - *después* etc. Bei der gesamten Strophe sind wenig bedeutungsbeladene Haupt- oder Zeitwörter zu beobachten, die eine vertikale Leseweise suggerieren würden. Ein Schlüsselwort ist demnach gar nicht vorhanden. Inhaltlich stechen aber doch ein paar entscheidende Passagen heraus, die *Hércules'* Einstellung und inneren Konflikt offenbaren. Folgende Verse knüpfen an die Szene an, als dem Halbgott sein tierisches Aussehen mit Hilfe eines Spiegels vorgehalten wird. Die drei Hesperiden konfrontieren ihn jeweils mit Aussehen, Musik und Vergleichen mit anderen Helden. In folgendem Ausschnitt versucht sich der Held gegen die Musik *Egles* zu wehren, da er merkt, dass er gefallen an *Yole* findet und sie nicht mehr nur versklaven möchte:

²³ Ich beziehe mich hier auf die rituelle Theorie des Ethnologen Arnold van Gennep, der drei Phasen ritueller Vorgänge beschrieben hat und bahnbrechend für die Ritualforschung war. Dabei werden unter anderem Geburt, Hochzeit und Tod als typisch menschliche Übergangsphasen mit jeweils drei Stufen erkannt: Trennung, Übergang (Liminalität) und Eingliederung (vgl. 2005) und (vgl. Turner 2005).

"Hércules: Pues, ni aun con el aire has de hablar de que culto se le dé al Amor, cuando yo voy no a amar, sino a aborrecer." (3554-3558) [...] "¿Qué hechizo tiene esta voz que me obliga a suspender mi enojo? Pero ¿qué digo? El acento, Egle, detén, que sobre darme los ojos horror al llegarme a ver, los oídos suspensión al llegarte a oír, no sé que falten ya contra mí sino los labios también, que en favor de Yole quieran persuadir a mi altivez que hay amor." (3565-3577).

Der bestimmende Klang des *agudo*- Ausgangs der Verse akzentuiert assonante Wörter, die - mit Ausnahme von *aborrecer* - für sich gesehen wenig Gehalt haben. Die assonanten Endreime fügen nach jedem Vers eine rhythmische Pause ein, während der Sinn erst über die Zeile hinweg erschlossen wird. Dadurch entsteht eine unruhige Stimmung. Schon der Beginn der Strophe ist nur durch ein einziges Füllwort charakterisiert, welches den assonanten Vers der vorherigen Strophe beendet: *Pues. Hércules* wirkt müde und hat über seine Gefühle keine Kontrolle mehr. Fragen unterstreichen seine Unsicherheit und Vers 3568 ist klanglich der markanteste von allen, weil der dominante Vokal der Assonanz hier in jedem Wort zu finden ist. Dadurch kommt dem imperativen Ausruf “*detén*“ nicht jene Aufmerksamkeit zu, die einem Befehlston normalerweise eigen ist. *Hércules* wirkt also zu schwach, um noch kräftige Befehle zu erteilen. Die restlichen Verse sind rhythmisch eher unauffällig bis zu Vers 3574, weil *también* eine konsonante Verbindung mit *detén* eingeht und auch inhaltlich die zwei wichtigsten Punkte anspricht: Sowohl das Gehör als auch die Sprache (*los labios*) unterstehen nicht mehr dem Willen des *Hércules*. Schließlich wollen alle Sinne ihn überzeugen, dass er *Yole* liebt. Der letzte Vers hat dann auch noch besondere Wirkung, weil er halbfertig beendet wird und nicht mit der geraden Verszahl eines assonanten Reims. Der viersilbige Satz “*que hay amor*“ stellt somit als letztes Wort aus seinem Mund eine rhythmische Gegenbewegung dar. Ab diesem Zeitpunkt beginnt *Hércules* zu wanken. Wieder traumähnlich versteht er seinen plötzlichen Sinneswandel nicht. Eigentlich verabscheut (*aborrecer*) er die Liebe und hat das im gesamten Stück mehrmals verkündet. Im weiteren Verlauf der Romanze fordert er seine Gegenüber mehrmals auf, Still zu halten. Der Hesperide ruft er zu, nicht fort zu fahren (“*no prosigas, no - lo digas, que no ha de ser*“) und *Yole* verbietet er danach das Wort: “*La*

voz *detén*“. Diese prägnanten *é*-Assonanzen stehen jeweils am Beginn seiner Verse. Die Kraft des Imperativs benötigt hier den Schwung der ganzen assonanten Stimmung. Liest man weiter, wird der Gehalt der Szene immer offensichtlicher. Calderón setzt hier wieder auf die Musik eines Chors, der echoartige *estribillos* einwirft:

“Egle:	<i>Sea para bien ...</i>
Música:	<i>Sea para bien ...</i>
Egle:	<i>...que Hércules y Yole</i> <i>en culto de Amor den...</i>
Coro primero:	<i>Sea para bien.</i>
Egle:	<i>... él su fortaleza</i> <i>y ella su desdén.</i>
Coro primero:	<i>Sea para bien.</i>
Coro segundo:	<i>No sea para bien.” (3765-3773)</i>

Diese für die Musik typischen Sechssilber (*romancillo* vgl. Kap.2.) untermalen die kommenden Dialoge. Hier ist nicht der Sinn so bedeutend, sondern die Wiederholung einzelner Phrasen, deren Aufdringlichkeit sich aus ihren sechs Silben ergibt. Ihr eigentlicher Zweck ist jedoch, zwei Alternativen anzubieten: Entweder ist es in Ordnung, dass *Hércules* seine Stärke und *Yole* ihren Stolz (sprich ihren Unmut) aufgeben, oder nicht. Der Ausgang des Dramas liegt aber nicht in der Macht der Menschen, sondern an *Cupido*. Das Spannende an dieser Romanze ist, dass sich *Hércules* entweder für oder gegen die Liebe entscheidet. In jedem Fall vollzieht sich dieser Einstellungsprozess in langsamen Schritten und baut auf die Kraft der Wiederholung der Vokalkombination. *Calíope* verführt *Hércules* beinahe dazu, in den Krieg zu ziehen. *Yole* weiß dies jedoch zu unterbinden. Die zwei Chöre, die jeweils seine alte Stärke und seine neue Liebe repräsentieren, singen abermals den oben zitierten Refrain. Dabei ist es gar nicht so wichtig, auf die Schlüsselwörter zu achten, sondern darauf, welche Elemente wiederholt werden. Denn die entscheidenden Aussagen sind die kurzen und prägnanten, die den Schwung der *é*- Stimmung mitnehmen. Dann, wenn zum Beispiel eine unbekannte Stimme auf eine Frage der Göttin *Calíope* antwortet:

“Calíope:	<i>¿Quién pudo creer</i> <i>que Hércules abandonara</i> <i>su fama por su amor?</i>
(Una) 2ª:	<i>Quien</i> <i>sepa que sabe el Amor</i> <i>vencer aun más fieras que él.” (3870-3874)</i>

Dieser Einschub - als rhetorische Gegenfrage konstruiert - ist deshalb so prägnant, weil eine unbekannte Stimme (*Una*) mit dem Wort *Quien* den assonanten Reim von *Calíope* beendet.

Gleichzeitig stellen diese Verse neue Gedanken in den Raum. Wäre der Reim konsonant, würde er seinen mysteriösen und versteckten Charakter verlieren. Aber *Quien* leitet sozusagen die verdeckten Absichten von *Amor* ein. Außerdem tauchen zwei elementare Wörter in einem Vers auf: *vencer* und *fieras*. Beide haben ein betontes *e*. In Folge wird der Vers insgesamt viermal mit dem Substantiv *Hércules* beendet. Dreimal wird der Unmut gegenüber seinem Verhalten besungen: “*Quejémonos de él*“. Der Held kommt selber gar nicht mehr zur Sprache und mutiert zum Objekt anderer Mächte: Zu einem Spielball der Götter. Er verliert die Kontrolle über sein Schicksal, da er nicht mehr eine handelnde Figur ist, sondern die Götter über ihn hinweg Entscheidungen treffen. Die Chöre vermehren sich, bis sie endlich in einem elfsilbigen Vers die spannende finale Entweder- Oder- Option in den Raum stellen: *tal vez - tal vez*:

“(Canta): *Esperad, no os quejéis, no os quejéis,
hasta ver que cautelas de Amor
tal vez son piedad, y castigo tal vez.*” (3886-3888).

Diese Möglichkeitsform, wie das Stück bzw. das Schicksal des *Hércules* ausgeht, wird durch diese sonst so unscheinbare Wortkombination *tal vez* verkündet. Unter normalen Umständen würde ein Wort wie *tal vez* (vielleicht) untergehen. In diesem Fall stützt es sich auf mehrere Faktoren: Auf den Inhalt; die gesamte assonante Stimmung sowie der sich wiederholenden Chorgesänge, die zur Verdichtung der Assonanz beisteuern. Außerdem steht es am Ende der gesamten Strophe und hat somit eine Vorrangstellung gegenüber alle anderen assonanten Versen, weil der Wechsel zu einer neuen Strophe auch eine Pause (*pausa mayor*) markiert, in der kurz Zeit bleibt, um über das Stück zu reflektieren. Die Theaterbesucher werden mit diesem letzten Vers der *é*- Assonanz in eine spannende Lage versetzt: Entweder lässt *Cupido* Gnade walten, oder er rächt das tierische Verhalten des Halbgottes. Nach einem kurzen Intermezzo konsonanter *Décimas* beginnt der finale Schlussakkord in *e-a*.

Gemeinsam mit den möglichen Optionen der vorherigen Assonanz braut sich das Schlüsselwort des Titels klanglich zusammen: *Fieras afemina Amor*. Den ZuhörerInnen fällt diese subtile Anspielung wahrscheinlich erst am Ende auf. Im Studium der Assonanz wird der angekündigte Schlussakkord jedoch schon früher ersichtlich. Die Assonanz nimmt in dem Fall die zuvor gestellte Frage - was nun mit *Hércules* geschehen wird - bereits vorweg. Ähnlich dem Klang einer Melodie, wiederholen sich die Vokale und verbinden sich zu einer Harmonie. Schließlich wird auf *Hércules*’ Schicksal mehrmals angespielt, indem die Geschichte des Achilles in Frauenkleidern geschildert wird. Eine Feminisierung ist für den wilden Halbgott unvorstellbar und deshalb hat das Ende auch Züge einer Peripetie, weil der

Umschwung und Fall des *Hércules* plötzlich und überraschend ist. Bevor die letzte Assonanz *e-a* erklingt, fällt *Hércules* in einen tiefen Schlaf. Sein Eingeständnis, *Yole* zu lieben und sich selbst für seine Unfähigkeit zu rügen, steht in *Décimas*. Einzelne Verse der Musik fügen sich jeweils am Ende von *Yoles* und *Hércules'* Aussagen an und entlarven so die verdrehte Gefühlswelt der beiden. Eigentlich sollte man die ganze Passage zitieren. Sie ist aber bezüglich der Assonanz nur so weit von Interesse, dass sie ihr als konsonante Stimmung vorausgeht und Calderón typisch Musikchöre auf mystische Weise einschleust. Dieses Mal steht die trügerische Traumsequenz unüblich in einer konsonanten Form:

“*Hércules:* [...] *que te vi antes que te vi,*
 y amé sin saber que amé.
 Cómo fue, no sé, mas sé
 que, domeñado el furor,
 como dure tu favor
 siempre en mi pecho amoroso
 será un halago piadoso.
Él y Música: *si no un rabioso dolor.”* (3939-3946)

Dieser Absatz ist deswegen so bedeutend, weil er die Widersprüche der ganzen Persönlichkeit des Hauptdarstellers mit rhetorischen Figuren der Wiederholung poetisiert. Jeder Vers versteht sich als Antithese. Traumähnliche Zustände sind normalerweise assonant. In diesem Fall ist diese kurze konsonante Überleitung ein Übergang von realistischen hin zu obskuren Umständen. Nachdem *Hércules* eingeschlafen ist, verkündet *Yole* ihren Plan zur Feminisierung des Halbgottes (*fiera*): “*No cantéis; y pues rendido – Hércules al sueño queda, - escucha [...] Las tres: ¿Qué intentas?*“ (3958-3961). Ein Plan wird nun ausgeführt und alle Lieblichkeit weicht der Verschwörung und Rache an *Hércules*. Der Gesang bricht ab und sofort beginnt die Romanze die wahre Intention von *Yole* preiszugeben. *Hércules* erwacht in Frauenkleidern, als er von dem Lärm der Soldaten geweckt wird: “*¡Arma, arma! - ¡Guerra, guerra!*“. Ein Ausruf, der sich mehrere Male wiederholt, bis er sich schließlich zum eigentlichen Bild zusammenmischt: “*¡Viva Yole! - ¡Hércules muera!*“. Davor wird ihm noch sein verweiblichtes Aussehen in einem Spiegel vorgehalten. Es häufen sich die assonanten Wörter *fiera* und *muera*. *Hércules* ist geschwächt und verwirrt. *Yole* kürt sich zur Rächerin aller Frauen:

“*Yole:* *No dirás sino que Yole,*
 vengando en él sus ofensas,
 vengó también la[s] de todas
 las mujeres.
Dentro: *¡Arma! ¡Guerra!*“ (4038-4041)

Zwei aggressive Stimmungen vermischen sich pointiert formuliert, wie zwei Seiten eines Reisverschlusses. Aggression wird hier tatsächlich seiner lateinischen Definition (*aggreder* = sich annähern) gerecht und metrisch umgesetzt: Der Inhalt des Chors (*Dentro*) fügt sich zu den Rachegelüsten *Yoles*. Dramatischer Höhepunkt der oben zitierten Passage ist wiederum ein Zeilensprung von *todas* auf *las mujeres*, der eine kurze Pause erzeugt, um dann im Geschrei der wütenden Menge (*Guerra*) unterzugehen. Danach wird die Abscheu gegenüber den Frauen noch mehrmals thematisiert und der Chor fordert lautstark den Tod. An dieser Stelle fahren *Calíope* und die *Ninfas* den aufgebrachten Menschen aber mit der Assonanz “*No muera*“ (4097) ins Wort. Ähnlich wie bei obigen Versen begründet sich die dominante Wirkung dieses Einschubs aus zwei Faktoren: Erstens beenden andere Stimmen (*Calíope y Ninfas*) das Ende eines assonanten Verses; und zweitens bemächtigt er sich des Klangs der assonanten Stimmung der gesamten Romanze, indem er außerdem noch ein Schlüsselwort (*muera*) an dieser Stelle ausspricht. *Muera* ist wegen seiner Assonanz und seinen Wiederholungen inhaltlich und emotional aufgeladen: Jemand muss sterben. Dieser Jemand ist das assonante Pendant zu *Hércules* - das Ungeheuer (*fiera*) - das er symbolisiert. Dann folgt der Ausruf: “*¡No muera!* “. Wenn *Calíope muera* zum ersten Mal in der ganzen Strophe in seinem negativen Imperativ verwendet, dann stellt sie damit die absolute Macht des göttlichen Willens über die menschlichen Absichten. Danach beginnen die Erklärungen und die Chöre häufen sich. *Hércules* soll lebendig leiden (“*que viva para que sienta*“) und wird in das Gefängnis von *Amor* gebracht. Das Drama endet ganz klassisch mit einem assonanten Schlüsselwort und dem Titel im letzten Vers:

“*para que suenen mejor
sus cláusulas lisonjeras
de Hércules en deshonor,
que si él domestica fieras,
fieras afemina Amor.*” (4137-4142)

Die *Anadiplose* vom vorletzten auf den letzten Vers akzentuiert dieses Schlüsselwort und verbindet einerseits *Hércules*’ Vorgehen und andererseits *Cupidos* Macht. Dadurch polarisieren *domestica* und *afemina* als zwei Spielarten derselben Materie. Sie kreisen sozusagen um das Substantiv *fieras*, das einmal die besiegten Ungeheuer durch den Protagonisten meint und beim zweiten Mal ihn selber - eine *Diaphora* also. In dieser rhetorischen Figur der Wiederholung steckt das Wesen des ganzen Dramas, da es *fieras* in seiner Mehrdeutigkeit erfasst. Außerdem findet Calderón eine elegante Lösung, das Stück mit dem Titel enden zu lassen. Ohne die Assonanz *e-a* aufzugeben, fügt er einen konsonanten Kreuzreim in diesen

letzten fünf Versen ein, der mit dem letzten Wort des Titels homophon ist: *Amor*. Würden wir uns eine Interpretation erlauben, könnten wir sogar meinen, dass der vorletzte Vers zusammen mit dem letzten Vers eine bewusste Konsonanz-Assonanz Dialektik eingeht: Der konsonante Reim würde so als mächtigere und letztlich siegreiche Form zweier Stimmungen - der göttlichen und der menschlichen - das Drama beenden.

5.4. Assonanz als subtile Stimmung

Die Romanzen in Calderóns mythologischen Stücken führen die Leserschaft oft ganz allmählich an ein Thema heran, welches den essentiellen Gehalt einer Szene ausmacht. Eine assonante Vokalkombination nährt zwar von Anfang an den Verdacht, die Verse würden etwas verbergen, trotzdem ist die eigentlich Bedeutung der gesamten Strophenform noch nicht offensichtlich erkennbar. Unzählige Impressionen werden aneinandergereiht und somit erfährt man nicht nur was passiert, sondern man bekommt einen Einblick in psychologische Prozesse der ProtagonistInnen. Alle Aussagen fügen sich wie Puzzleteile zusammen und sind erst in ihrer Verwobenheit am Ende erkennbar. Der subtile Klang zweier Vokale verhält sich wie eine verschlüsselte Botschaft, die erst durch ständige Wiederholung an Lautstärke zunimmt und ihr Signal allmählich entziffert preisgibt. Die Assonanz arbeitet auf einem fast unsichtbaren Niveau, deren Absicht erst am Ende der Romanze freigegeben wird. Dem letzten Wort einer Romanze wird eine erhöhte Aufmerksamkeit zu Teil, weil es am Ende einer langen Klangkette steht. Ein Strophenwechsel verstärkt zusätzlich die Aussagekraft eines Wortes.

Die assonante Kraft des letzten Wortes

Eine wunderschöne Passage ist im zweiten Akt des zweiten Teils von *La Hija del Aire* zu finden. Kurz nachdem *Semíramis* vom Volk in die Gefangenschaft verbannt wurde, singen die Untergebenen Lobpreisungen für ihren neuen König *Ninias*, dem Sohn von *Semíramis*. Alle scheinen mit der neuen Herrschersituation zufrieden zu sein. Allein *Friso*, ein treuer General von *Semíramis* und Bruder des *Licas*, kehrt dem jungen König den Rücken. Er fühlt sich gedemütigt und im Stich gelassen. Im Gegensatz dazu erfreuen sich *Licas*, der gefangene *Lidoro* sowie der Bauer *Chato* über die milde und friedliche Einstellung des neuen Herrschers. Dieser entlässt zum Beispiel *Lidoro* aus der Gefangenschaft, um einen Krieg zwischen ihm und dessen Vater abzuwenden. Der Bauer *Chato*, der bisher auf den

Gefangenen aufpassen musste, bittet um einen Freibrief, der ihm auch vom König gewährt wird. Alle diese Figuren kommen in den Dialogen zur Sprache. Der eigentliche Gehalt der Szene ist aber nicht das Wohlgefallen des Volkes an dem neuen Herrscher, sondern der Unmut des Generals *Friso* sowie seine konträre Einstellung zu seinem Bruder *Licas*. Diese Grundidee braut sich aber erst von Vers zu Vers zusammen.

Der eigentliche Gehalt der Romanze ist die Gehorsamkeit, die man gegenüber einem Herrscher hat. Im konkreten Fall ist man entweder der Mutter oder dem Sohn treu. *Friso*'s Isolation begründet sich aus seiner Treue zu *Semíramis*. Die Assonanz besteht aus den Vokalen *e-a*. Die häufigsten Wörter und Wiederholungen haben mit Gehorsamkeit (*obadezca* - *obediencia*) oder den Herrschenden zu tun (*reina* - *Reina* - *eterna* etc.). Auffallend ist, dass mit dem Zeitwort *reinar* beide Geschlechter gemeint sind und mit *Reina* klarerweise nur die Königin. Somit impliziert die Assonanz beide Möglichkeiten des Regierens. Während das Volk *Ninias* mit den folgenden Worten feiert, kommentiert *Friso* das Geschehen später mit der Ankündigung seines eigenen Todes:

“*Licas:* *Oíd, Oíd, Vasallos,*
 Ninias vive, Ninias reina.
 Decid todos, ¡viva!
Todos: *Viva*
 Siglos y edades eternas” (II: 1182 – 1186)

Was für die einen Leben und Fest bedeutet, ist für ihn Traurigkeit und Tod:

“*Friso:* *publican que Ninias viva*
 publican que Friso muera
 porque siendo para todos
 alegría, gusto y fiesta,
 son para mi solamente
 de pena, llanto y tristeza.” (II: 1195-1200)

Beide Strophen kontrastieren sowohl inhaltlich als auch klanglich. Die imperativen Ausrufe von *Licas* und dem Volk akzentuieren die Aufmerksamkeit für den König durch die Wiederholungen zu Beginn (*Oíd, Oíd*), an denen sich der dritte Vers konsonantisch anfügt (*Decíd*). Der dominante Klang des *i*-Vokals erzeugt ein semantisches Klangfeld rund um den Namen des Königs: *Ninias* - *viva* - *reina* - *siglos*. Dadurch entsteht der Eindruck von Kontinuität seiner Herrschaft. Im Kontrast dazu ist die zweite Strophe um einiges monotoner. Diesmal sorgen die Anaphern der ersten Verse für eine Verlangsamung des Rhythmus, insofern sie analog zwei Wörter wiederholen (*publican que*) und außerdem beschreibend und nicht auffordernd (Imperativ) sind. Zudem gesellt sich eine Antithese zu den Versen und fügt

sich in Form einer erklärenden Alliteration (*porque*) ein: *Fiesta* und *tristeza*. *Friso* thematisiert den problematischen Aufstieg der Königin, ihre Wohltaten und die Undankbarkeit des Volkes. Im Moment ihrer erfolgreichen Herrschaft soll sie ihrem Sohn den Platz machen. Am meisten verletzt den General *Friso* aber die neue Zurückgezogenheit seiner Herrin, da jeglicher Besuch mit dem Verbot verbunden ist, ihr direkt ins Gesicht zu blicken. An dieser Stelle wird auch wieder ein Leitmotiv (s.o.) des ganzen Stückes wiederholt: Die Isolation von *Semíramis*, deren Wirken ständig zwischen Tag und Nacht schwankt. Erst als sie im ersten Akt die Sonne erblicken durfte, erntete sie ihren Ruhm. In dieser aktuellen Szene ist sie aber wieder von der Außenwelt abgeschnitten, was sie in dieser schönen Paronomasie ausspricht: “...*que el Sol apenas la ve, si el sol la ve, es a penas...*“: (II: 1263-1264). *Friso* hat keinen Zugang mehr zu ihr und kann ihr nur in seiner Abneigung zu *Ninias* dienen. Auffallend ist die Betonung des Gehorsams gegenüber *Semíramis*, da ihr eigentlich auch der Königssohn untersteht (“...*a rendirla la obediencia...*“). *Ninias* wird wegen seiner Großzügigkeit davor gewarnt, den Gefangenen Lidoro frei zu lassen. Ihm wird geraten, sich zuerst zu vergewissern, ob dieser tatsächlich ihm gegenüber gehorsam ist. Verschiedene Dialoge wechseln sich ab, in denen immer die Großzügigkeit des Königs betont wird. Die Szene bekommt aber erst ihren eigentlichen Gehalt, als sich die zwei konkurrierenden Brüder miteinander unterhalten. Wiederum sind es die Gegensätze zweier Welten, die Calderón hier aufeinandertreffen lässt und sich in einem gemeinsamen Ursprung (Bruderschaft) manifestieren:

“*Licas: Ya, Friso, que los dos solos
hemos quedado, tus penas
hoy con mis felicidades
alivio y reparo tengan,
bien así como dos plantas,
que los naturales cuentan
que son cada una un veneno,
y estando juntas se templan
de suerte, que son entonces
la medicina mas cierta,
si tú estás triste, yo alegre;
si de pérdida estás, piensa
que estoy de ganancia yo:
partamos la diferencia
entre los dos, porque así
tristeza ni alegría puedan
descomponernos, mezclando
mi alegría y tu tristeza.*” (II: 1561-1578)

Diese Strophe beschreibt antithetisch die Gegensätze des Geschwisterpaares. Auffällig ist, dass die Widersprüche meistens innerhalb eines Verses dramatisiert werden und selten über zwei Verse hinausgehen (z.B.: “*si tú estás triste, yo alegre*“). So eine verdichtete Beschreibung entspricht dem Kern der Beziehung von Ursache und Wirkung: Aus einer Substanz entstehen zwei unterschiedliche Dinge. *Friso* lehnt diese Sichtweise seines Bruders allerdings ab und droht damit, Blut zu vergießen. Er würde sich niemals dem König unterwerfen. Nicht einmal seinen Bruder würde er verschonen. Danach erhält *Friso* einen Brief von einer Unbekannten, deren Stimme ihm illusorisch anmutet (“*Mi nombre otra vez escuché ¿Si de mi idea fue ilusión? Nadie se mira*“). Es ist eine Einladung von *Semíramis*, sie heimlich zu nächtlicher Stunde zu besuchen. Er weiß jedoch noch nicht, wer die Verfasserin ist. *Semíramis* kündigt sich hier als geheimnisvolle Dame an, wieder ein beliebtes Motiv Calderóns. In einem Monolog rätselt *Friso* über den Brief, dessen Ausschnitt er zitiert und als *Redondilla* wiedergegeben ist. Seinen eigenen Reflektionen (Romanze) kontrastieren dadurch metrisch mit der Stimme der unbekannten Dame (*Redondilla*). Obwohl er nicht ahnt, wer dahinter steckt, vertraut er den Worten der Dame und beendet die Szene mit den letzten Versen der Romanze in *e-a*:

“*ya que la Naturaleza
les [las mujeres] dio tales privilegios
sobre las acciones nuestras,
que, aun primero que a amarlas,
nos obliga a obedecerlas.*” (II: 1710 – 1714)

Abgesehen vom Schlüsselwort *obedecerlas* ist die rhythmische Bewegung der Verse innovativ. Das Füllwort *tales* gleicht im Klang *Naturaleza* und beschleunigt so die gedankliche Brücke zu dem klangfremden Substantiv *privilegios*. Der vorletzte Vers, der einer Warnung nahe kommt, setzt wegen der vielen Konsonanten- und Vokalwiederholungen eine rhythmische Pause: *que - que - a - amarlas*, und bereitet so den bedeutenden Abschlussgedanken vor. Das letzte Wort ist *obedecerlas*, womit *Friso* seine blinde Treue und Gehorsamkeit gegenüber seiner Herrin ausdrückt und das eigentliche Thema der gesamten Romanze benennt. Im größeren Maßstab auf das ganze Stück gesehen, spielt der Gehorsam auch auf die Fähigkeit von *Semíramis* an, die Menschen durch ihre Schönheit zu vereinnahmen.

Eine Romanze mit einer ähnlichen assonanten Steigerung zum Ende hin, kann man in der ersten Strophe des zweiten Aktes von *Fieras afemina Amor* beobachten. Die Assonanz *a-a* offenbart in ihren letzten Versen die Einstellung des *Hércules* gegenüber den Frauen.

Ebenfalls basiert die Wirkung auf der Klangsteigerung der assonanten Vokale sowie einem Strophenwechsel im Anschluss. Es folgt eine fünfzeilige Romanze sowie eine längere konsonantische *Silva*. Eine sprachliche Pause erzeugen außerdem die zehn Silben der letzten beiden Verse:

“*ha de ver no sólo que es
mi esposa, sino mi esclava,
mostrando que no hay tan soberana
mujer que del hombre a serlo no nazca.*” (1958-1961)

Um die Klangwirkung der Assonanz nicht einzubüßen, wurde die längere Zeitspanne der zehn Silben durch einen eingeschobenen Reim im vorletzten Vers kompensiert. *Hércules'* Standpunkt ist eindeutig und verabsolutiert sich in der vertikalen Wortkombination: *esclava* – *soberana* - *nazca*. Dass die Frau dem Mann von Geburt an sklavisch dienen müsse, egal welchen Stand sie hat, erscheint im Lichte der Assonanz als unumgängliche Wahrheit. Ohne eine ähnliche Kulmination hätte die Aussage weniger Gewicht. In einem konsonanten Reimschema ginge das Verb *nazca* komplett unter. So aber entwächst dem unscheinbaren Zeitwort, als letztes Wort der gesamten Strophe, eine kräftige Aussage.

Der assonante Tod der Semíramis

Die Schlusszene von *La Hija del Aire* ist ebenfalls durch eine Romanze mit der Assonanz *e-o* charakterisiert. Das Schicksal der Protagonistin steht seit Beginn des Stücks fest. Alle Passagen in denen Orakelsprüche oder Ereignisse aus der Vergangenheit geschildert werden, haben ebenfalls diese Strophenform. Es ist auch nicht überraschend, dass der Tod von *Semíramis* ausgerechnet in dieser Assonanz steht und durch die häufig verwendeten Schlüsselwörter *muerto* bzw. *muero* besticht. So gesehen kündigt sich das Ende des Stücks nicht mit dem Titel, sondern mit dem tragischen Schicksal der Hauptfigur an. Rein stilistisch betrachtet, ist dieser Ausgang auf diese tragische Geschichte abgestimmt, die von unzähligen mysteriösen Weissagungen dominiert wird.

Die Romanze ist deswegen wirkungsvoller, weil sie den Beginn der Kampfhandlungen zwischen den beiden Armeen von *Lidoro* und *Semíramis* markiert und außerdem relativ kurz im Vergleich zu den anderen Achtsilbern ist. Überdies kontrastiert sie mit der *Silva*, die den Kampfhandlungen vorausgeht. Der Kontrast zwischen den Strophenformen ist auch deshalb so effektiv, da der *Silva* wiederum eine Romanze mit dem Thema Tod in *a-o* vorangestellt ist. Hierbei geht es aber um den plötzlichen Wandel des Königs und dessen Kriegslust (“...¿Qué nuevo espíritu ha sido, del que Ninias se ha informado?” II:3052-3053), hinter dem eigentlich seine Mutter *Semíramis* steckt. Geschildert wird die erzwungene Treue zum

König (“...*tu pecho está a mi obediencia...* “ II: 3014), die *Astrea* zur Heirat mit *Friso* drängt. Alle Beteiligten sind in dieser Phase unwillig und müssen sich den Befehlen von *Semíramis* fügen. Unterdessen nähern sich die Truppen in großen Schritten der Stadt:

“Lisías: ya Señor,
se descubren de los **altos**,
homenajes de esas torres
los ejércitos **formados**
de Lidia, que, en numerosos,
vienen compitiendo a **rayos**
con las estrellas del cielo
y con las flores del **campo**. ” (II: 3028-3035)

Sowohl Sterne und Blumen, Symbole der Ewigkeit und Vergänglichkeit des Lebens, konkurrieren in dieser Verskonstruktion mit den verfeindeten Truppen. Sprachlich wird dadurch die Ausweglosigkeit der Situation untermauert. Danach treten die Männer der feindlichen Truppen auf. *Irán*, der Sohn *Lidoros*, ruft zum Gefecht auf. Die Dialoge dieser Männer sind aber in *Silvas* geschrieben und strahlen mehr Selbstbewusstsein aus (*“...libertad le he de dar, y desengaños - de que hay mucho valor en pocos años.”*). Siegesicher belagern sie die mächtige Stadt. Dieser Kontrast in Strophenform unterstreicht die unterschiedliche moralische Verfassung der Kontrahenten. Einerseits hören wir die desillusionierten Gefolgsleute von *Semíramis*, die sich in den Tod stürzen, und andererseits vernehmen wir die rational durchdachten Pläne der Truppen des *Irán*:

“Anteo: *Sí por asalto quieres
intentarla, es razón que consideres
cuánto estarán seguros
en la grande eminencia de sus muros;
y así, el mejor acuerdo, el mejor medio,
sitiándola, es tomarla por asedio;
el número de gentes y soldados
más presto facilita sus castigos,
pues ellos mismos son sus enemigos,
cuando, por tales modos,
sin pelear ninguno, comen todos.*” (II: 3098-3109)

In diesen Versen, die entweder aus elf oder sieben Silben bestehen, haben die Gedanken und Pläne mehr Zeit sich rational zu entfalten und wirken weniger emotional bzw. instinktiv (“...es razón que consideres...“). Gut ausgeführte konsonante Reime stehen als klarer Klang im Gegensatz zu den kurzen Versen und den Assonanzen der Romanze. Zwar sollen *Silvas* oft Geheimnisse enthüllen (Kap.2.1.), doch offenbaren sie hier den mutigen Plan zum Angriff. Abgesehen von der klassischen Einteilung der Strophenformen ergibt sich der Kontrast in

dieser Szene aus dem Gehalt, dem Ort und vor allem den Personen. Oppositionen sind also auch lyrisch dargestellt. Danach begegnen sich die Kontrahenten am Schlachtfeld und beide Parteien schreien glorreich die Worte des Krieges aus (“¡Guerra! - ¡Viva Lidoro! - ¡Ninias viva!”).

Es folgt ein kompletter Stimmungswechsel, der von inneren Monologen und gespenstischen Fantasien geprägt ist. Ironischerweise fängt die letzte Romanze - die man hier als Todesromanze betiteln könnte - mit einer Reflexion *Chatos* an, dem einfachen Gehilfen und Diener von *Semíramis*. Dieser erfüllt im ganzen Stück die Rolle des *gracioso* und ist bei fast allen wichtigen Ereignissen der *Semíramis* zugegen. Mit seiner Hilfe wurde sie in ihrem Verlies gefunden und als Kommentator ihres Todes findet er so endlich die erhoffte Freiheit. Obwohl seine Sprache teilweise einen bäuerlichen Akzent hat und er sich oft verspricht (z.B. in der Paronomasie: *Tijeras* statt *Tiresias*²⁴; I: 738), macht er am Beginn der letzten Romanze des Stücks auch kritische Bemerkungen: “...y de madre y hijo huyendo, tan malo es uno como otro...”²⁵ (I:3209-3210). Übertragend gesehen ist er mit beiden Herrscherformen unzufrieden. *Chato* sieht in dem Gefecht seine einzige Überlebenschance darin, sich zu verstecken oder besser gesagt, sich tot zu stellen:

“Y aun aquí; que, derramados,
los dos ejércitos **veo**
no dejar parte ninguna
que no ocupen. Pues no **tengo**
donde esconderme, la santa
mortecina hacer **intento**:
tiéndome de largo a largo.” (II: 3220-3226)

Am Rhythmus dieser Passage ist die Bedrohung der Kampfhandlung und *Chatos* Verzweiflung erkennbar. Der erste Vers stockt aufgrund der Alliterationen des Konsonanten - *qu* - (*aquí; que - que no*). Alles scheint vereinnahmt zu sein und er hat keinen Ort, an dem er sich verstecken kann. Die Dramatik wird durch die Kürze der acht Silben zusätzlich gesteigert, insofern man immer ein kleine Pause nach jedem Vers mitdenkt: So wirkt der Satz - *Pues no tengo* - noch viel dramatischer²⁶, weil er sich auf seine Gesamtsituation bezieht: *Chato* hat nichts; weder persönliche Freiheit, noch einen Platz zum Verstecken. Abgesehen von diesen metrischen Eigenschaften und dem Dialogwechsel der vorherigen Szene sowie den

²⁴ Eine ähnliche Paronomasie gibt es zu Beginn des dritten Aktes in *La Estatua de Prometeo*: *Pandorga* statt *Pandora* (III: 9).

²⁵ In der Einleitung zum Drama, erkennt Ruiz Ramón darin die Unzufriedenheit mit beiden Regierungsformen (vgl. 2009: 40ff.)

²⁶ Dramatisch ist hier in dem klassischen Sinne gemeint, dass sich zeithemmende und zeitraffende Aktionen abwechseln (vgl. Müller 1979: 18).

Monologen dieser Schlusszene, gibt es hier wieder eine subtile Vorwegnahme der künftigen Ereignisse, die nur allzu typisch für die Andeutungen der Romanzen Calderóns sind: “...*la santa mortecina hacer intento*...“. Um zu überleben, muss er sich tot stellen. Wenn man bedenkt, dass *Semíramis* in der Verkleidung ihres Sohnes sterben wird und alle den König für tot halten, dann stellt sich eigentlich auch *Ninias* tot. Zwar tut er dies nicht bewusst, da er eingesperrt ist, doch alle anderen denken, sie hätten ihn tatsächlich ermordet. Genauso sieht *Chato* im Scheintot die einzige Möglichkeit, Freiheit zu erlangen. Der Tod als Trugbild wird hier in dieser Romanze thematisiert. Eine sehr gewagte These zur Interpretation des Inhaltes könnte lauten, dass hier ein ritueller Königsmord, wie er in vielen Zaubermärchen²⁷ vorkommt, inszeniert wird. Die folgenden Verse geben aber noch mehr Hinweise auf den Zusammenhang von Täuschung, Ersatz und echtem Tod. Das Ableben von *Semíramis* ist von den sich überschneidenden Monologen von *Chato* und ihr geprägt. Beide Figuren reden aneinander vorbei, doch was sie sagen, handelt von derselben Sache. Ähnlich wie in der Anfangsszene, überschneiden sich wieder zwei Stimmungen und bevor man *Semíramis* überhaupt sehen kann, hört man ihre verzweifelten Hilferufe:

“ <i>Semíramis:</i>	<i>¡Ay de mí!</i>
<i>Chato:</i>	<i>Ya no me tiendo,</i> <i>porque por aqueste monte</i> <i>bajar despeñado veo</i> <i>un hombre, y no es bien quitarle</i> <i>que él haga el papel del <u>muerto</u>.</i> <i>Cada uno a lo que toca</i> <i>acuda.</i>
<i>Semíramis:</i>	<i>¡Valedme, Cielos!</i>
<i>Chato:</i>	<i>Y, así, acuda yo a esconderme,</i> <i>y él a <u>morirse</u>.” (III: 3227-3234)</i>

Um besagte These zu unterstützen, spricht *Chato* diesen Königersatz sogar offen aus. Zwar meint er sich selbst, doch im Grunde geht es darum, dass die Rolle des Toten schon von *Semíramis* besetzt ist. Hier werden auch inhaltliche Parallelen zu *El gran Teatro del Mundo* und Grundthemen von Calderón sichtbar. Der Tod von *Semíramis* ist deswegen so spannend, weil niemand der anderen Figuren ahnt, wer hinter der Maskierung steckt. *Semíramis* stirbt, ohne dass irgendjemand sie tatsächlich sieht. Die Figur des *Chato* dient hier also neben den Kommentaren auch als symbolische Ersatzfigur, welche das ganze Todesdrama wiederum in einer allegorischen Gesamtkonstruktion parallel zum Geschehen darstellt. *Chato* steht für den eigentlichen König, der anstatt zu sterben, sich eigentlich versteckt hält und *Semíramis*

²⁷ Zum Thema des rituellen Königsmordes in Zaubermärchen verweise ich auf die Arbeiten von Wladimir Propp.

sterben lässt: „yo a esconderme y él [Semíramis] a morirse“. Folgende Formel könnte man zur Parallelität der Ereignisse hier aufstellen: Chato = Nínias - versteckt sich, damit der König = Semíramis sterben und Chato = Ninias in Freiheit leben kann.

In Folge spricht *Semíramis* im Delirium mit sich selbst. Sie erkennt, dass die kriegerische Göttin *Diana* über die Liebe der *Venus* gesiegt hat und ihr Schicksal besiegelt ist. Die tragische Heldin fängt daraufhin an, zu fantasieren und negativ besetzte Wörter summieren sich. Wissend, dass sie stirbt, ist die Romanze nun gänzlich in den Farben der assonanten *e-o* Stimmung der Schlüsselwörter des Todes getränkt: *muero* - *marciales estruendos* - *macilento* - *muriendo* - *veneno* - *muero* - *desvanezco*. *Semíramis* beginnt ihre Reflexion mit einer rhetorischen Frage:

“*Semíramis: ¿Qué es vivir? Aunque no es mucho
que ella viva, si yo muero.
Mas lo poco que me queda
de vida, lograrlo pienso;
que a costa de muchas muertes,
morir bien vengada intento...*
... *¿Qué quieres, Menón, de mí, (II: 3254 – 3259)
de sangre el rostro cubierto?
¿Qué quieres, Nino, el semblante
pálido y macilento?
¿Qué quieres, Ninias, que vienes
a afligirme triste y presto?*
*Chato: Sin duda que ve fantasmas
este que se está muriendo.*
*Semíramis: Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el Reino te quité,
ya te restituyo el Reino.
dejadme, no me aflijáis:
vengados estáis, pues muero,
pedazos del corazón
arrancándome del pecho.
Hija fui del Aire, ya
hoy en él me desvanezco.” (II: 3268 – 3285)*

Alle Schlüsselwörter sind unterstrichen, damit die Häufigkeit auch grafisch erkannt wird. Auffallend ist die anaphorische Konstruktion der Verse, die umso mehr rhythmische Kraft bekommt, insofern die Verse so kurz sind. Dass sich die Tochter der Luft am Ende auch selbstredend in Luft auflöst (*desvanezco*) und mit diesem Verb auch ihr letztes Wort kundtut, spricht wohl für sich selbst und die raffinierte Anwendung assonanter Reime Calderóns. Das Bild, das uns hier präsentiert wird, ist aber noch tiefgreifender, denn sie stirbt in der Verkleidung, völlig unerkant von den anderen. Dadurch bekommt ihr Tod noch mehr symbolisches Gewicht, weil ihre Auflösung tatsächlich unbemerkt bleibt und sie alleine mit

den Phantasmen in ihrem Kopf verendet. Sie wurde als göttliche Verbindung abseits der Menschen geboren bzw. in Dunkelheit aufgezogen und im Schatten der anderen stirbt sie auch. Mysteriöse und geheimnisvolle Umstände verbinden sich hier in einer Parabel, indem Vergangenheit und Gegenwart jeweils in der Romanze thematisiert werden und dabei verschmelzen.

Assonante Ironie

Ironie kennt man eigentlich als rhetorische Figur und im Theater ist der Begriff dramatische Ironie ein unverzichtbarer Bestandteil. In *Estatua de Prometeo* gibt es aber eine Ironie, die mit der assonanten Stimmung einer Romanze spielt. Alles Gesagte ist eigentlich gegenteilig gemeint und kündigt ein unheilvolles Schicksal an. Am Ende des zweiten Aktes wechselt die Strophenform ihre Assonanz von *a-a* auf *e-o*. In diesem Moment erscheinen die zwei erzürnten Göttinnen *Discordia* und *Palas*. Angesichts der Anbetung der Pandorastatue verurteilen sie *Epimeteos* Verhalten der Untreue und bereiten ihre Rache vor. Der *Pandora* soll eine Büchse geschenkt werden, die Unheil über die Menschen bringen wird. Zwischen den feierlichen Zurufen mischen sich feindliche Chöre: “¡Arma, arma, guerra, guerra!“, die das Ende der ersten Assonanz *a-a* markieren. Im Zwiegespräch kommentieren die Göttinnen das Geschehen. Gleich vorweg genommen, die stimmungsgeladenen assonanten Wörter am Versende sind *eco* und *fuego*, samt ihren Synonymen: *estruendo*, *tiempo*, *cielo*, *viento* auf der einen und *festejo*, *juegos* sowie *pueblos* auf der anderen Seite.

Da *eco* am Anfang der Romanze steht und sowohl das letzte Wort des zweiten Aktes bildet als auch zu Beginn des dritten Aktes vorkommt, spreche ich von einer metarhetorischen Klangfigur²⁸ der Wiederholung - in mehrfacher Hinsicht. Gemeint ist die *Symploke*, die *Anapher* und *Epipher* verbindet und in diesem Fall allein auf *eco* beruht. *Eco* markiert sowohl Anfang und Ende, also auch den ironischen Gehalt der Szene. Was passiert genau in der Szene? Alle Dorfbewohner werden zum Fest gerufen, welches sich schließlich als Katastrophe entpuppt. Aus diesem Grund ist alle freudige Einladung eigentlich gegenteilig gemeint und deswegen ironisch:

“Al festejo, al festejo, çagales,
çagales, venid, venid al festejo,
que a la nueva Deydad destos montes
la ofreçen en fee de ser hija del fuego,

²⁸ Der Begriff meta-rhetorisch wurde von mir erfunden, weil die *Symploke*, welche *Anapher* und *Epipher* verbindet, hier in einem größeren Rahmen vorkommt und vor allem klanglich wirkt.

*la tierra con flores, el agua con perlas,
el ayre con plumas, con salbas el ecco.*“ (III: 1-6)

Binnen kurzer Zeit wird dieses Lied dreimal gesungen und verbindet zudem zwei Akte. Danach kommen die Menschen zu Wort und die letzten beide Verse splintern sich auf und fügen sich jeweils im Anschluss an das Gesagte (z.B.: *la tierra con flores*) - eine Technik die Calderón sehr oft einsetzt, wenn ein Refrain innerhalb einer Romanze auftaucht und assonant ist. *Eco* steht hier erstens für das Lied, das wie ein Echo das Gesagte kommentiert. *Eco* steht aber auch für mehr: es ist der Ruf zum Fest, der schließlich das Schicksal der Menschen besiegeln wird. Dieser Ruf birgt zwar viele euphorische Töne wie *festejo*, *juego* etc. in sich, ist zugleich aber eng mit dem kriegerischen Echo am Ende des zweiten Aktes verknüpft und bedeutet eben auch *fuego estruendo*, *cielo* etc., also Zerstörung, Lärm, die aus dem Himmel kommen. Mit *cielo* wiederum ist der göttliche Racheakt von *Palas* und *Discordia* gemeint; letztere verkleidet sich sogar heimlich und mischt sich unter die Menschen, also wieder eine Form des verdeckten Echos. Denn die Göttin spricht mit den Bewohnern und animiert sie, die Statue anzubeten. In Wirklichkeit strebt sie genau das Gegenteil an und überreicht der Statue die Urne: “*esta vrna te e trahido, - en que verás q[ue] se ençierra – más que en eco, ayre, agua, y tierra - dan en sus ofrecimientos - [...] con salbas el ecco*”. Bedenkt man die Konnotation von *salbas* (Anm.: *salvas*) als militärisches Abfeuern, erweitert sich das Echo noch um eine negative und “explosive“ Dimension. Dieser Abschnitt ist mit viel Ironie zu lesen und spielt subtil schon auf die Möglichkeit an, die Urne würde mehr enthalten. Als die Büchse geöffnet wird, steigt Rauch auf und alle tapen im Dunkeln (*y todos se barajan como ciegos*²⁹). Erst dann wird die ganze assonante Ironie verständlich:

*“Discordia: Si tenéis el fuego hurtado,
¿qué admiráis el humo, siendo
tan natural consecuencia
que aya humo donde ay fuego?”* (III: 176-179)

In dieser sarkastischen Bemerkung macht sich die als Dorfbewohnerin verhüllte Göttin über die Menschen lustig. Ursache und Wirkung thematisiert sie anhand des ihrer Meinung nach naiven Fehlverhaltens der Sterblichen. Das Feuer der Weisheit wird zum Feuer des Niedergangs. Die Brüder rufen zur Vergeltung und werden in ihre Schranken gewiesen: “*En vano procuráis, çiegos, - que ellos os venguen de mí, - cuando e de vengar yo en ellos – de Apolo...[...]...Y Palas...[...]....el sacrilegio del hurto*“ (III: 185-190). Geblendet durch den

²⁹ Dieses Zitat ist eine dramaturgische Notiz Calderóns, nachdem die Büchse der Pandora geöffnet wurde (vgl. Calderón 1986: 300).

Rauch stachelt *Discordia* einen Krieg zwischen den Geschwistern an und entlässt die Menschen im (Bruder)- Zwist (“*Y pues ya en discordia dejo*“ III: 199). Daraufhin macht sich Angst breit und der Himmel wird mehrmals um Verzeihung gebeten (*¡Piedad soberanos cielos!*). Sowohl *Epimeteo* (“...*de Palas, a quien yo temo*“) als auch *Prometeo* (“*a ella [Minerva] el rigor q[ue]temo - de Apolo toca*“) hegen Schuldgefühle. Erst ab diesem Zeitpunkt wird die Ironie der gesamten Romanze zu Beginn des dritten Aktes ersichtlich: Das heilige Fest der Weisheit schlägt in eine Katastrophe um und wurde vom Echo bereits zu Beginn angekündigt. Bezogen auf das gesamte Stück und damit auch dem Ende, hat das assonante Echo aber noch eine zusätzliche Dimension. Zwar scheint die Rache vollzogen zu sein, dennoch siegt am Ende die Weisheit des *Prometeo* über die Wildheit seines Bruders. Nebenbei bemerkt, sind beide Brüder *e-o* assonant und fügen sich so in den Gehalt - als die zwei philosophischen Pole der Geschichte - ein. Folgende Strophe der Palas schildert die zwei Gegensätze:

“Palas:	<i>Minerba y yo...</i>
<i>Discordia:</i>	<i>Ya lo sé-</i>
	<i>partisteis valor y yngenio.</i>
<i>Palas:</i>	<i>Ella en Prometeo...</i>
<i>Discordia:</i>	<i>Ynspiró</i>
	<i>çiençias.</i>
<i>Palas:</i>	<i>Yo en Epimetheo</i>
	<i>alto espíritu...</i>
<i>Discordia:</i>	<i>De ambos</i>
	<i>sé el estudio y sé el esfuerzo.” (II: 513-518)</i>

Discordia nimmt hier sozusagen die Gegenposition ein, um diesem Pol eine eigene Stimme zu verleihen. In Vers 513 kontrastieren *valor* und das assonante *yngenio*. Im letzten Vers (518) wird der Dualismus wiederholt, aber diesmal verdreht, und die Wildheit *Epimeteos* bekommt ihre assonante Entsprechung in dem Wort *esfuerzo*. Calderón produziert hier sowohl klanglich als auch inhaltlich eine wunderschöne Antithese. Gewalt und Weisheit sind ebenfalls Kernthema des Stückes sowie dieser ironischen Assonanz des Echos. Gehen wir nun zum Anfang der Romanze zurück, dem Ende des zweiten Aktes, so vermischen sich dort zwei Chöre mit unterschiedlichen Botschaften. “*¡Guerra, guerra, al arma, al arma!*“ wechselt mit “*Que quien da las çiençias, da – voz al barro y luz al alma.*“ Beide Echos konkurrieren miteinander. Das Martialische wird zuerst eintreffen, während das Weisheitsprinzip den Ausgang des Dramas vorwegnimmt. Letzteres wird von *Minerva* sogar persönlich angesprochen: “*No temáis sus amenazas, - pues cuando diga el terror – des sus trompas y sus cajas - ¡Arma,arma [...]...dirán otras consonançias...Que quien da las çiençias [...] (II:*

453.457). Das Wesen des Echos wird hier so vielschichtig genutzt, was aber erst sichtbar wird, wenn die Themen rund um die Assonanzen aufgesplittet werden.

Wenn die Seele (*alma*) aus der Assonanz a-a erwacht

Diese Assonanz geht obiger Romanze voraus. Sie ist vom selben subtilen Typus, hat aber eine andere Stimmung. Man hätte sie auch zusammenfassen und als Beispiel für einen assonanten Stimmungswechsel (Kap.5.2.) vorstellen können. Beide Romanzen demonstrieren aber getrennt analysiert sehr gut den subtilen Gehalt einer Szene. Der zweite Akt von *Estatua de Prometeo* besteht abgesehen vom Ende ausschließlich aus der Assonanz a-a. Zwei Themen werden darin verarbeitet, die sich die Klangwirkung dieser Vokalkombination zunutze machen: Gehorsamkeit gegenüber einer Person mit höherem Status und die Menschwerdung der Pandora. Diese Themenkomplexe sind nicht sofort ersichtlich, da sie parallel zum dramatischen Verlauf geschehen.

Chronologisch beginne ich mit der Gehorsamkeit. *Epimeteo* macht sich mit seinem Diener *Merlín* auf den Weg, die Statue zu stehlen, weil er sie für sich allein beanspruchen will. Obwohl er von *Palas* den Auftrag hat, sie zu zerstören, beabsichtigt er, sie im Angesicht der Nacht heimlich fortzutragen. Für diese Unternehmung benötigt er den *gracioso Merlín*. Ihre Beziehung basiert auf einem Herr und Knecht Gefälle, wobei *Merlín* nicht an kritischen Kommentaren spart. Die Szene beginnt damit, dass *Epimeteo* seinem Untergebenen befiehlt zu schweigen und seinen Befehlen zu gehorchen. Dementsprechend oft kommt das assonante Zeitwort *callar* vor. Im Imperativ wird *callar* diesem Sinngehalt immer dann gerecht, wenn *Epimeteo* seinem Diener ins Wort fällt und dessen Bemerkungen beendet: “*Calla, y sígueme, Merlín*“. Der Dialog enthält auch amüsante Gedanken *Merlín*s, der zwar nicht seine physische Gefolgschaft verneint, allerdings die Kompatibilität von Schweigen und der Fähigkeit zu Sprechen in Frage stellt: “...*que el callar no está en mi voca*“ (II: 17). *Epimeteos* Erwartungen an *Merlín* entstehen aber eigentlich aus dessen Verhältnis zur Göttin *Palas*: Was dem *Merlín* der *Epimeteo* ist, ist dem *Epimeteo* die *Palas*. So gesehen repräsentieren alle drei ein gesellschaftliches Beziehungsmuster, an deren Spitze die Göttin steht: “...*superior Deydad [Palas] me manda - que la estatua de Minerba*“ (II: 56-57). Die Funktion *Merlín*s besteht darin, *Epimeteo* zu verunsichern und zu widersprechen, woraufhin er immer wieder in den Befehlston fällt: “*¡No lo digas, calla, calla!*“ (II: 74). Es scheint so, als ginge es um Kräfte, die nicht kontrolliert werden könnten. *Merlín* widerspricht *Epimeteos* Absicht, die Statue zu stehlen, da sie doch zerstört werden sollte und vollendet seinen Vers in der

Assonanz: "...¿Cómo, si **manda** - superior Deydad que la rompas?" (83-84). Eine Assonanz klingt dann besonders kräftig, wenn sie gleichzeitig von einem Stimmenwechsel durchdrungen wird. In einem Schema lässt sich das Herr(in) und Knecht- Verhältnis folgendermaßen darstellen:

Minerva manda a Prometeo
Prometeo manda a Merlín
Merlín calla a Prometeo

Der imperative Gehalt des Gesprächs gibt der Assonanz *a-a* ihre klangliche Dimension. Dem folgt schließlich der Themenwechsel zur Menschwerdung der Statue. Ihre Seele (**alma**) wird durch das göttliche Feuer von *Prometeo* erweckt. *Estatua* und **alma** sind die beiden Hauptwörter, die in Kombination zum inhaltlichen Kern des weiteren Verlaufs verschmelzen. *Prometeo* schreitet mit dem göttlichen Feuer den Berg hinab und bleibt durch die Blendung von *Epimeteo* unerkannt. In seiner Egozentrik interpretiert *Epimeteo* das Licht als Antwort *Minervas*, die ihn für seine Ehrerbietung belohnt: "*Sin duda Minerba trata - faboreçer mis deseos*" (168-169). *Merlín*s Worte subsumieren in Folge wiederum die dramatische Ironie der Handlung, indem er in einer eigenwilligen rhetorischen Figur (*Epanodos*) - der Assonanz zu Liebe - eine Wortfolge umstellt. Dadurch zieht er sprachlich eine logische Schlussfolgerung, die nur auf der Anordnung der Wörter basiert und auf ironische Weise den Irrtum entlarvt: "*Clara cosa - es, puesto q[ue] es cosa clara.*"(II: 177-178). *Epimeteos* Beurteilung der Situation, es handle sich tatsächlich um *Minerva*, beruht auf der Täuschung seiner Sinne. Das Licht schafft schließlich Klarheit (Anm.: *cosa clara*) und erweckt die Statue zum Leben. Das Leitmotiv der Romanze verdichtet sich in einem wiederkehrenden musikalischen Refrain und ist Gehalt der gesamten Szene, auf dem zuvor bereits subtil angespielt wurde:

*"Música: Quien triumpha para enseñanza
de que quien da ciencias, da
voz al barro y luz al alma."* (II: 236-238)

Dieser Refrain verbindet zwei Akte und verstärkt seine musikalische Wirkung durch die Wiederholung der Vokalkombination *a-a*. Außerdem enthält er eine allgemeine Aussage des Stücks. Licht und Dunkelheit fungieren wieder als Wechselwirkung und treiben das Geschehen voran. Schließlich basiert die ganze Verwechslung auf der schlechten nächtlichen Sicht und der blendenden Eigenschaft des Lichts. Die Strahlen des Feuers erwecken aber auch die Lebensgeister der Statue. Als sie - metaphorisch gesprochen - leuchtet, besitzt sie einen eigenen Willen und widersetzt sich dem versuchten Diebstahl *Epimeteos*. Sie mutiert vom

bloßen Objekt zum handelnden Subjekt. Die folgenden segmentierten Ausschnitte sollen dieses Hell-Dunkel Verhältnis demonstrieren:

“*Epimeteo:* *Pues para que yo la vea*
 y llebe donde ocultarla
 de Palas pueda, la luz
 paró en su mano, ¿q[ué] tardas?
 Llega conmigo, que ella,
 dando reflejo en su cara,
 se deja ver, como quien
 dice, pues me ves, ¿q[ué] aguardas,
 para que en salbo me pongas?
 Y así, entre los dos, a casa
 la llebemos.“ (II: 217-227)

Die Statue hält die Fackel in der Hand und nur ihr Gesicht ist vom Schein der Flamme erhellt. Diese Gelegenheit möchte *Epimeteo* nützen, um die Statue zu stehlen. Schon die ersten drei Verse sind rhythmisch äußerst interessant. Sicht und Dunkelheit kontrastieren in den Versfüßen: *vea* - *ocultarla* - *luz*. Obwohl die Assonanz *a-a* das klangbestimmende Element ist, fällt ein starker Akzent auf *luz*. Das liegt erstens an der Stellung dieses Hauptwortes am Versende und zweitens gibt es davor eine rhythmische Pause, die durch den Beistrich graphisch gekennzeichnet ist. Der Beistrich allein reicht aber nicht aus, sondern die eigentliche Pause wird durch den beinahe konsonanten Binnenreim der assonanten Verbindung von *vea* auf *pueda* erzeugt. Dadurch gewinnt *luz* eine klangliche Sonderstellung, die durch diese rhythmische Abwärtsbewegung produziert wird und sich außerdem aus der Singularität des betonten u-Vokals in *luz* ergibt. Die weiteren Verse spielen eher inhaltlich mit dem Licht und Schatten Verhältnis und sind nur der Vollständigkeit halber zitiert. Wichtig bleibt die Erkenntnis, welche minimalen Feinheiten innerhalb eines assonanten Systems möglich sind, um dem Inhalt die nötige musikalische Kraft zu geben.

5.5. Romanze in í – eine seltene Besonderheit

Eine Romanze mit der Assonanz í muss deshalb mit besonderer Aufmerksamkeit bezüglich Stimmung und emotionalen Gehalt einer Szene betrachtet werden, weil aufgrund der Betonung der letzten Silbe (*agudo*³⁰), sowie der Beschränkung an Wörtern mehr formale Zwänge bestehen. Davon abgesehen ist auch der schrille Klang auffälliger und weniger subtil, als man es bei anderen Assonanzen gewöhnt ist. Der Verdacht liegt nahe, dass bei einer solchen Romanze - mehr als bei anderen - eine bewusste Intention dahinter steht. Abgesehen von den wenigen Wörtern mit einem í-Akzent gibt es im Spanischen zwei grammatikalische Konstruktionen, die es erlauben, den Vers in dieser Assonanz zu beenden: Erste Person Mitvergangenheit der *-er* und *-ir*³¹ Verben sowie der Imperativ in der zweiten Pluralform. In dem Drama *La Púrpura de la Rosa* kommt im gesamten Stück eine einzige Romanze mit dieser Assonanz vor. Wegen dieser Ausnahmestellung hat sie einen umso höheren analytischen Stellenwert.

Es handelt sich um die Szene, in welcher der Protagonist *Adonis* einschläft und *Venus* ihn daraufhin aufsucht, um mit Hilfe *Amors* den schönen Jüngling verliebt zu machen. An besagter Stelle vermischt Calderón wie so oft zwei unterschiedliche Stimmungen: Ein Traumzustand eines Charakters interferiert mit den realen Umständen einer anderen Figur, bis sich beide in einer plötzlichen Wendung begegnen. Der Szene liegt das Motiv von *engaño* und *desengaño* zugrunde (vgl. Kap. 3.). Wie wir wissen, werden alle Traumsequenzen normalerweise in einer Romanze verfasst. Hier wird die Szene in *quintillas* eingeleitet. In konsonanten Paar- und Kreuzreimen sprechend, begibt sich *Adonis* auf die Suche nach einem ruhigen Schlafplatz in der Natur. Im Dialog mit dem Bauern *Chato* tauscht er eher alltägliche bzw. gegenwärtige Worte aus. Einer Lobeshymne ähnlich, preist er die unbefleckte Schönheit der Natur im Gegensatz zu den menschlichen Bauten an und beendet seine Verse mit den schwungvollen konsonantischen Reimen, die aber schon das Zukünftige ankündigen. Schließlich schläft er sanft ein:

“¡Cuánto vive aquí mejor
ociosa la voluntad
que en el alcázar mayor,
donde la deidad de amor
a mi costa sea deidad!

³⁰ Baehr (1962) gibt einen Hinweis auf die mögliche Verbindung von der *agudo*-Assonanz, als Mittel eines komischen Effekts im Theater, unter Rücksichtnahme ihrer musikalischen Eigenschaft. Darüber hinaus wird sie im *Siglo de Oro* nur mehr wenig berücksichtigt (vgl.: 149).

³¹ Die Nennform der *-ir* Verben ist ebenfalls im Einklang mit der *í*- Assonanz.

*Dígalo en la verde esfera
desta estancia lisonjera
cansancio que en sueño para,
pues no durmiera, si amara;
o no amara, si durmiera.* “ (862-871)

Der kantige Ausruf am Beginn der Strophe, sowie der Befehlston im zweiten Teil (*Dígalo*) entsprechen bezüglich Tempo und Rhythmus genau dem Übermut des *Adonis*. Hinzu steigern die Superlative die Gefühle, mit denen er seine Liebe zur Natur ausdrückt (*mejor - mayor - amor*). Diese positiv konnotierten Konsonantenreime verstärken ihre Aussagekraft auch durch das Reimschema, weil sie paar- und kreuzweise auftreten. Dennoch ist ein inhaltlicher und metrischer Bruch erkennbar. Seine Ruhe mündet in einem Traumzustand. Für ihn bleibt tatsächlich alles stehen und zukünftige Ereignisse werden angekündigt. Das Stehenbleiben und die traumähnliche Ruhe werden durch die besondere Satzkonstruktion der letzten beiden Verse dargestellt. Es handelt sich um eine Reflexion, die eine Frage beinhaltet, welche er an sich richtet. Die Pausen sind durch Beistriche gekennzeichnet. Außerdem kontrastiert die grammatikalische Konstruktion des *subjuntivo imperfecto* (Möglichkeitsform) bezüglich Klang und Rhythmus mit dem schwungvollen *agudo*- Ausgang der ersten Verse. Zwar handelt es sich hierbei um Grammatik, die sowohl inhaltliche (Was wäre wenn?) als auch metrische Eigenschaften besitzt, in diesem Fall aber genau zur Szenerie passt. Somit werden die ZuhörerInnen auch metrisch auf die nächste Romanze vorbereitet.

Widmen wir uns nun der eigentlichen Romanze in *í*, die man sogar als Schlüsselszene des gesamten Stücks bezeichnen könnte, da *Adonis* seine Einstellung zur Liebe grundsätzlich ändert. Damit wird ein Ur-thema Calderóns behandelt, welches sich in unzähligen Stücken finden lässt: Der Mensch der gegen seine Bestimmung ankämpft (vgl. Kap. 3.). In diesem Fall wehrt sich der wilde *Adonis* gegen die Allmacht der Liebe, die am Ende aber immer siegreich ist. Seine Abneigung gegenüber den kulturellen Errungenschaften (*alcázar*) der Menschen wird in der kommenden Romanze endgültig gebrochen, bis er sich schließlich auch der Natur abwendet.

Inwieweit ein Zusammenhang zwischen dem schrillen Laut einer *í*-Assonanz und dem weiblichen Geschlecht besteht, möchte ich mir an dieser Stelle nicht anmaßen. Trotzdem fällt der Geschlechterwechsel von männlichen zu weiblichen Figuren auf. *Venus* und ihre Nymphen sind auf der Suche nach *Adonis*. Da der eifersüchtige *Marte* momentan abwesend ist, muss alles schnell passieren und die Dialoge sind von Hektik geprägt, wobei *Venus* die bestimmende Person ist, die ihren Untergebenen Befehle erteilt:

“Venus: *Pues extremos que él vio,
 o cajas que yo oí,
 ausentaron a Marte,
 dejadme discurrir
 sin mí y conmigo a solas
 el ameno país
 destos montes, en cuyo
 marañado confín
 he de ver, ¡ay de mí!
 si hallo el descanso donde le perdí.*
 Flora: *Considera...*
 Venus: *No tienes,
 Flora, qué me decir.*
 Libia: *Mira...*
 Venus: *¿Qué he de mirar?*
 Cintia: *Advierte...*
 Venus: *No he de oír.” (872-885)*

Durch die Betonung der letzten Silbe durch das dominante *í* gleicht diese Assonanz schon eher einer konsonanten Stimmung, da von Subtilität nichts mehr zu spüren ist. In dieser speziellen Passage folgen sogar drei Assonanzen aufeinander (*confín* - *Ay de mí* - *perdí*). Verstärkt wird dieser Effekt durch die noch kürzere Silbenanzahl dieser *romancillo*. Bei sechs Silben verstreicht viel weniger Zeit von einem Versausgang bis zum nächsten. Der rasche Wechsel im Dialog sowie das am Versende stehende Verb *discurrir* sind ein weiteres Indiz für die unruhige und aufgeregte Stimmung. Ein Schlüsselgedanke ist der Hilferuf - *¡ay de mí!* - der sowohl inhaltlich als auch rhythmisch das Wesen der Romanze zusammenfasst. Dieser Hilferuf entspricht auch der Stimmung beider Hauptcharaktere, die nicht genau wissen, was mit ihnen geschieht. Abwechselnd schreien beide ihre Verzweiflung aus, bis sie im Vers 947 zusammen - *¡ay de mí!* - ausrufen. Spannend ist aber, dass *Adonis* sich im Traumzustand befindet, während *Venus* in der realen Welt den schlafenden Jüngling sieht und über ihn reflektiert. Beide Welten überschneiden sich: Wach- und Schlafzustand stehen dem Grundthema von Leben und Tod äquivalent gegenüber:

“Venus: “*¿Daréle muerte? No.
 ¿No he de vengarme? Sí.
 ¡O si hubiera un matar
 que no fuera morir!
 Pero sí habrá, que yo,
 llegando a prevenir
 cómo, sin morir, muera,
 y viva sin vivir,
 he de ver*
 Los Dos: *¡Ay de mí!” (938-947)*

Diese Verse strotzen vor angespannter Aufregung. Das betonte *í* findet sich nicht mehr nur am Versende, sondern auch innerhalb der Zeilen. *Venus* stellt sich Fragen, die sie sich selbst beantwortet und deutet dadurch den Widerspruch der zukünftigen Ereignisse (*prevenir*) an. Die Aufregung ist beim lauten Lesen zu spüren. Das häufige Ja (*sí*) ist ihr Bekenntnis zur Liebe und beschreibt die Möglichkeit, *Adonis* zu lieben. Dessen Schicksal ist mit seinem jungen Tod besiegelt. In dieser Passage ist aber sowohl der Tod der alten Einstellung des *Adonis*, samt seiner Abneigung gegenüber der Liebe, als auch sein endgültiges Ende gemeint. Denn erst als er sich durch *Amors* Pfeil zu *Venus* bekennen wird, ist sein Schicksal entschieden. Seine Wandlung steht also unter einem unheilvollen Schatten, der hier elegant in eine metrische Form gebracht wurde. Ein einziger Vers fasst diesen Vorgang zusammen: “...*que me da muerte a quien la vida dí*“ (948). Zehn Silben im Vergleich zu den restlichen Sechssilbern sprechen eine deutliche Botschaft, was die Wirkung auf die ZuhörerInnen betrifft. Außerdem entspricht dieser Tempowechsel der Schlafstimmung des *Adonis*. Im Anschluss ruft *Venus* ihren Sohn *Amor* herbei. Dieser schießt einen Liebespfeil in das Herz des *Adonis*. Der Liebesgott gibt mit dieser Aktion die passende Antwort auf die oben gestellte Fragen der *Venus*: “...*si es el amor matar y no morir*.” (1002). Wenn man bedenkt, dass viele Romanzen bei Calderón oft Prophezeiungen beinhalten, sowie Traum und Tod beherrschende Themen sind, dann ist es umso erstaunlicher, welche zusätzliche Bedeutungsebene das Wort *morir* in dieser Romanze bekommt. Es ist eines der häufigsten Zeitwörter und findet sich im Infinitiv meist am Versende, womit es sich in die dominierende Assonanz einreihet. Zu sterben bedeutet hier eben nicht einfach nur zu sterben, sondern die Bedeutung ist vielschichtiger gestaltet. Durch die Assonantenfolge vermischt sich *morir* mit der Stimmung der ganzen Strophe: Hast, Hektik, Aufregung etc.; *morir* bedeutet demnach das Erwachen des *Adonis*: Eine Metamorphose, die über den Tod hinausgeht. Tatsächlich erwacht der schöne Jüngling aus seinem Traum und erfreut sich seiner neu entdeckten Liebe. Das Zeitwort *morir* nimmt somit eine helle und positive Stimmung an, die genau dem Gehalt dieser Szene entspricht. Inhalt und Form bzw. Metrik werden hier auf eine einzigartige Weise verbunden. Im nächsten Zwiegespräch zwischen *Venus* und dem neu erwachten *Adonis*, versucht er sie von seiner neu empfundenen Liebe zu überzeugen. Interessant ist, dass sich die grammatikalische Konstruktion wiederum perfekt in die inhaltlichen und formalen Vorgaben der Romanze fügt. Inwieweit es sich hierbei um einen schönen Zufall handelt, lässt sich nicht beurteilen. *Adonis* erwacht und berichtet von seinem vergangen Traum. Da er von sich und seinen persönlichen Empfindungen spricht, endet fast jeder zweite Vers - der *í*-Assonanz gemäß - in der ersten Person des *perfecto*. Vergangenheit und Zukunft fügen sich ineinander,

da ihm sein eigener Tod in einer Version erschienen ist. Das Wildschwein (*jabalí*) und die Farbe Karminrot (*carmín*) sind die metaphorischen Todessymbole, die sich hier als Schlüsselwörter ebenfalls in die Assonanz einreihen:

“...., *soñé*
que el fiero jabalí
que a ti te daba muerte,
volviendo contra mí
las aceradas, corvas
navajas de marfil,
con mi sangre manchaba
las rosas, que hasta aquí
de nieve fueron, para
que fuesen de carmín.“ (1020-1028)

Karminrot ist die Farbe seines Blutes, die letztlich der Blume ihren rötlichen Ton verleiht und somit auf den Titel des Dramas sowie den Mythos an sich anspielt: *La Púrpura de la Rosa*. Neben klanglichen Qualitäten mischen sich hier auch farbliche Stimmungen in die Assonanzen. Venus begegnet dem frisch erwachten Jüngling mit Misstrauen, weil der Traum dazu neigt, die Realität zu täuschen (*desengaño*): “*La pesadez de un sueño - tal vez suele seguir - al más despierto; y pues - no es lo que presumí*“ (1047-1050). Danach erfolgt ein kompletter Stimmungswechsel, bei dem Adonis sie von seiner Liebe überzeugt. Die Zweifel der Venus werden gänzlich beseitigt und der Jüngling genießt seine Neugeburt. Was vorher Schatten und Traumbilder waren, wird jetzt von Licht und Wachzustand geprägt. Die Verben *morir*, *soñar* und *ver* werden durch *nacer*, *vivir* und *mirar/advertir* in ihrer Häufigkeit ersetzt: “*Confieso que te ví, pero no te miré...que el ver es sólo ver, y e el mirar advertir*“ (1064 - 1065 u. 1069 - 1070). Die wunderbare Opposition der Romanze wird durch das assonante Verbindungswort *advertir* in eine neue feierliche Stimmung überführt. Venus fühlt sich von dem Ansturm an Komplimenten geschmeichelt. Mehr als bisher bestehen die assonanten Reime aus Hauptwörtern, die einerseits positiv konnotiert sind und andererseits farbliche, leuchtende bzw. helle Eigenschaften haben: (*sol*) – *ofir* – *humo sutil* – *ámbar gris* – *bello matiz* – *rubí* – *carmesí* – *jaszmín* – *lucir* – *vestir* – *abril*. Venus zeigt sich zuerst zwar wenig beeindruckt von den Bildern (“*¡Qué atrasadas lisonjas!*“), lädt Adonis aber schließlich doch in ihren Garten (*jardín*) ein. Gegen Ende der Romanze wandelt sich der Inhalt der Strophe zu einem überschwänglichen Gesang, bei dem einige Passagen auch tatsächlich von einem Chor gesungen werden:

“*Música: Corred, corred, cristales;*
plantas, vivid, vivid:

(aves, cantad, cantad;
flores lucid, lucid:
pues que vuelve Venus,
trayendo despojos
del amor tras sí,
porque nadie pueda
exento decir
que el vivir no amando
se llama vivir.
Corred, vivid, cantad, lucid.)” (1134-1146)

Wenn man so will, könnte man zu dem Schluss kommen, dass diese eine Romanze bereits das Wesen des gesamten Stückes dramatisiert. Ich würde sogar so weit gehen, sie als Inhaltsangabe zu sehen, weil alle vergangenen und zukünftigen Ereignisse bereits in dieser Strophe enthalten sind.

Der letzte Gesang dieser komplexen Romanze in *Í* stellt einen schönen Vergleich mit der gleichen Assonanz in anderen mythologischen Stücken her. In *Fieras afemina Amor* und *La Estatua de Prometeo* gibt es jeweils an einer Stelle zwei Strophen mit dieser Assonanz. Wenn man sich diese genauer ansieht, fallen die enormen formalen sowie inhaltlichen Parallelen auf. Dies gibt uns wiederum einen Hinweis darauf, inwieweit die Form den Inhalt beeinflusst und inwieweit Calderón bewusst gewisse Assonanzen in seinen Stücken eingesetzt hat. Im Drama *Fieras afemina Amor* beginnt eine Gesangspassage mit dieser Assonanz. Die Erdgöttin *Cibele* preist ihre Eigenschaften und wiederholt immer einen Refrain, der zusätzlich von einem Chor beantwortet wird: “*en lechos de mayo, regazos de abril*“. Positive und feierliche Stimmungen vermischen sich mit dem femininen Gesang, der ähnliche Wörter wie bei obiger Strophe verwendet: *zafir - rubí - ofir - abril*. Als die Göttin die Szenerie verlässt, erscheinen *Hércules* und seine Gefolgsleute. In den folgenden Dialogen gibt es einige Parallelen zum Drama um *Adonis*. Erstens befindet sich auch *Hércules* in der Natur (auf einem Berg), weil er auf der Suche nach dem Garten der Hesperiden ist. Auch er hat Eile und möchte so schnell wie möglich einen Ort aufsuchen. Dementsprechend enden viele Verse mit *adverbios de lugar* wie, *aquí, allí*. Der Protagonist muss ähnlich wie *Venus* wohin gelangen:

"Licas: *Hacia aquí*
vuelvo a decir que es la senda
del hespérico país.
Hércules *Pues guía, ya que te afirmas*
en que Yole quedó allí." (2510-2514)

In weiteren Versen wird diese Suche durch Zeitwörter signalisiert, die Bewegung suggerieren: *ir* - *conseguir* - *seguir* - *acudir* - *venir* - *seguir* - *subir*. Somit entsteht ein metrisches Klangbild, das der assonanten Stimmung ihren eindeutigen Charakter verleiht. So wie *Venus*

und ihre Nymphen hat auch *Hércules* seine Unterstützer, die ihm zwar teilweise widersprechen, aber dennoch treu bleiben (“*Y yo tras tí*“). Zwar gibt es fast keine Imperative, die davor noch den Ton von *Venus* dominierten, dennoch erteilt *Hércules* Befehle, mittels assonanter Einleitungen wie *para mí* oder *aun a mí*. Calderón spielt außerdem mit dem Gehörsinn (*oír*): *Cibeles* kündigt sich durch Rauch und Nebel mit einem Erdbeben an, welches zuerst nur akustisch wahrgenommen wird. Schließlich betritt *Hércules* ähnlich wie *Adonis* einen göttlichen Garten: *jardín*. Obwohl dieser Ort übernatürliche Schönheit besitzt, ist er doch mit gefährlichen Warnungen (*ay de mí – ay de tí*) verbunden. Während *Adonis* sich zuerst verliebt und später vor *Marte* fliehen (*huir*) muss, bemächtigt sich *Hércules* des Pegasus, um seine Rachegelüste zu stillen. Aber auch ihm werden sein weltliches Ende und seine größte Schwäche traumähnlich vorausgesagt. Der emotions- und lieblose Protagonist hört diese Warnungen, kann sie aber rational nicht begreifen:

“*Todo el coro de las Ninfas
junto está; mas ¡ay de mí!,
que parece que la letra
conmigo ha hablado, al oír,
para que se irriten más
mis vengativos rencores,
y amor no sean jamás...*“ (2678-2684)

Obwohl sich diese Romanze am Ende metrisch auf das konsonante Reimschema vor der Strophe bezieht, bleibt die *í*-Assonanz erhalten. Schließlich mündet auch diese Romanze in einen musikalischen Refrain, der die Kernthematik des Stücks enthält. Calderón spielt hier mit der Wahrnehmung durch die Sinne. Echoartig breitet sich dieses *estribillo* aus, die *Hércules* an seine größten Schwächen erinnert: “*¡Ay de tí!, - que vencer a las fieras no es vencerse a sí.*“. *Calíope* versucht den Halbgott durch Warnungen zu besänftigen, indem sie ihm seine Heldentaten aufzählt. In feierlicher Manier verwendet sie positive Hauptwörter: *hazañas [...] por tí - clarín - la hidra pudiste rendir - pudiste adquirir* etc. Die Binnenlaute (*í*) häufen sich zum Ende hin, bis ihnen der Refrain den eigentlichen Gehalt gibt: Vorsicht:

“*de la Hespéride el jardín;
mas no sabemos que puedas
a tí vernerte; y así
¡Ay de tí!,
que vencer a las fieras no es vencerse a sí.*“ (2726-2730)

Im Augenblick seines größten Vorhabens und Glücks, sattelt er sich auf den Pegasus in die Luft (*aire*), was letztendlich seinen tiefen Fall begründen wird. Nebenbei bemerkt, ist der

betonte Vokal der warnenden Göttin der Luft *Calíope* ebenfalls mit der Assonanz verwandt, obwohl der Name an sich nicht ganz konform ist, weil sein Ausgang nicht *agudo* sondern *llano* ist. Bemerkenswert ist nur, wie viele Parallelen es bei beiden Romanzen der verschiedenen Stücke gibt. Die *í*-Assonanz ist offensichtlich stärker als andere mit dem Gehalt einer Szene verbunden. Diese beiden Fälle sollten die Gemeinsamkeiten demonstrieren. Es sei nur kurz erwähnt, dass in dem Stück *La Estatua de Prometeo* ebenfalls in einem einzigen Akt, eine Romanze in derselben assonanten Tonart geschrieben steht. Ohne irgendwelche Zusammenhänge zu erzwingen, stimmen hier ebenfalls Elemente überein, die sich aus der Beziehung gewisser Wörter ergeben. Es gibt zum Beispiel einen Disput zwischen den beiden Geschwistergöttinnen *Minerva* und *Palas*, ob nun der Diebstahl des *Prometeo* rechtmäßig sei oder nicht. Argumente werden ausgetauscht bis sich *Apolo* entschließt, neutral zu bleiben und er beide fortschickt: “¡Tened, parad, oíd! [...] proseguid; - que yo siendo, y no siendo, - ni auxiliar, ni adalid, - sólo diré que sean - y no sean a vn fin...” (III: 443, 465-469). Wiederum befiehlt eine Autorität seinen Untertanen (dieses Mal der oberste Gott seinen Töchtern) etwas zu unternehmen und schickt sie fort. Und wieder finden wir uns auf einem Berg, wo eine Figur flieht und ein andere etwas aufsucht: Das heißt es wird mobilisiert, wenn *Epimeteo* ruft: “Acudid - de Minerba, al obsequio - todos conmigo“ (III: 477-479). *Adverbios de lugar* bestimmen die assonanten Reime, denn *Epimeteo* ist auf der Suche nach seinem Bruder und fährt mit den Worten “Allí - me aclama Prometheo“ (III: 480-481) in die assonante Stimmung hinein. Der imperative Ton ist besonders auffällig. Es folgt sogar wieder eine Huldigung einer Göttin, die mit den typischen assonanten Substantiven gebildet wird und dementsprechend ähnliche Bilder erzeugt: *jazmín, abril, matiz, zafir, ofir carmín* etc. *Epimeteo* flieht schließlich in die Berge und entlässt die LeserInnen in einer unruhigen Atmosphäre. Ich habe bewusst nur in aller Kürze gezeigt, wie sehr sich auch die Romanze in dem dritten Stück gleicht.

Im Nachhinein betrachtet könnte die *í*-Assonanz für eine Harmonie stehen, die den Rahmen zur jeweils spezifischen Melodie vorgibt, in dem sie sich bewegen kann. Die Melodie ist demnach der dramaturgische Verlauf. So wie Zeit, Personen und Ort Rahmenbedingungen darstellen, ist es in den mythologischen Dramen Calderóns, die Assonanz.

5.6. Assonanz und Ort

In den Romanzen Calderóns manifestiert sich manchmal auch eine Beziehung zwischen dem Ort einer Szene und der Assonanz. Dieser Umstand ist besonders interessant, weil so der Raum im Theater lyrisch erweitert wird und dadurch mehr Tiefgang bekommt. Als eindrucksvollstes Beispiel zitiere ich eine Szene aus *La Púrpura de la Rosa*. Der eifersüchtige *Marte* wird mit dem Soldaten *Dragón* von *Amor* in eine dunkle Grotte gelockt, wo er mit seinem Ego konfrontiert wird und in völliger Dunkelheit ausharren muss. Es handelt sich um das „*Casa de los Celos*“ (Cardona u.a. 1990: 85ff.). Die Eifersucht besteht bei Calderón aus mehreren Emotionen und eifersüchtig zu sein bedeutet, sich von der Liebe (*Amor*) zu entfernen. Am Ende bleibt die Enttäuschung (*Desengaño*). Die ganze Szene ist symbolisch stark aufgeladen und jede Emotion wird von einer Person mit einem Gegenstand dargestellt: Die Angst (*Temor*) mit einer Axt; das Misstrauen (*Sospecha*) mit einer Lupe; der Neid (*Envidia*) mit einer Schlange sowie der Zorn (*Rencor*) mit einem Dolch. Warum sich Calderón für eine zwölfsilbige Assonanz (*dodecasílaba*) entschieden hat, ist schwer herauszufinden. Dennoch kann der emotionale Gehalt einen Hinweis darauf geben. Der zanksüchtige *Marte* wird mit seinem eigenen Gefühlsleben konfrontiert. Es handelt sich also um zutiefst psychologische Vorgänge, die lyrisch dargestellt werden müssen. Eine übliche Romanze besteht nur aus acht Silben oder sogar weniger. Sie ist an die Alltagssprache angelehnt und steht in einem extremen Gegensatz zum konsonanten elfsilbigen Sonett. Letztere Strophenform hat deswegen mehr Silben, weil sie es ermöglichen sollen, komplexere Gedankengänge auszudrücken (vgl. Kap. 2.). Ähnliches vermute ich bei dieser zwölfsilbigen Assonanz. Die Form einer gewöhnlichen Romanze ist zwar verändert, die klangliche Qualität bleibt aber erhalten. Sie gewinnt sogar an Subtilität, weil noch mehr Zeit von einer bis zur nächsten Klangwiederholung vergeht. Daher wirken die Vokale noch undurchsichtiger und verschwommener, als es sonst der Fall wäre. In besagter Szene ist es auch tatsächlich dunkel und *Marte* ist von den rätselhaften Eindrücken seiner Emotionen verwirrt. Außerdem ist es die einzige Szene im Stück mit solch psychologischem Tiefgang, sowie die einzige assonante Strophenform mit zwölf Silben im gesamten Drama. Deswegen scheint ein derartiger Zusammenhang zwischen Form und Inhalt umso plausibler und intendierter. Die Strophe beginnt mit dem Eintritt der besagten Charaktere in eine dunkle Grotte (*gruta*): „*De aquella montaña al pie - entra a una gruta*“ (1272-1273). Damit ist auch schon das Schlüsselwort bestimmt, welches die Beziehung zwischen Ort und Assonanz anhand der Vokale *u-a*

herstellt. In den ersten Versen von *Marte* wird die Stimmung deutlich vorgegeben. Assoziationen zur Grotte werden gebildet:

“Marte:
pues nunca la planta, pues nunca la vista
pisó temerosa, previno **confusa**
tan lóbrega estancia, mansión tan horrible,
prisión tan funesta ni cárcel tan **dura**.
A la escaza luz que dispensa
el torpe bostezo que entreabre la **gruta**
(porque el sol, que de miedo no pasa,
de lejos la acecha aun más que la **alumbr**a),
melancólico espacio diviso
de negras paredes, que teas **ahúman**,
colgadas de grillos, cadenas y lazos,
trofeos que infaman deidad que no **ilustran**
Aun no sólo mirados asombran
despojos tan viles, mas oídos **asustan**.” (1278 - 1292)

Die Atmosphäre der Romanze ist eindeutig: Schatten, Dunkelheit und Gefangenschaft verbinden sich zu einer düsteren Symphonie. Der Rhythmus wirkt von Anfang an sehr träge und ahmt die Stimmung des Ortes nach. *Nunca* und *tan* sind die dominanten Wortwiederholungen, die diesen Eindruck sowohl klanglich als auch inhaltlich untermauern. Alle lebendigen und hellen Eigenschaften werden verneint: *nunca la vista - el sol no pasa - a(húman) - no ilustran*. Im Reich der Dunkelheit ist auch der Sehsinn ausgeschaltet, während dem Gehör eine größere Bedeutung zukommt. Zuhören - eine Eigenschaft die der exzentrische *Marte* nicht gewöhnt ist - bedeutet Passivität und in diesem speziellen Fall ist sie mit Schrecken verbunden. Im Grunde sind die ersten Verse der Strophe Abbild der Eifersucht (*celos*), welche den *Marte* plagt und die ihn blind vor allen anderen Dingen macht. Wie so oft bei Calderóns mythologischen Stücken werden bestimmte Aussagen im Refrain mit einer gewissen Regelmäßigkeit wiederholt. Im Vergleich zu kürzeren assonanten Strophen sind die Wiederholungen hier weniger musikalisch und festlich (vgl. í-Assonanz), sondern haben eher einen eindringlichen bzw. trüben Charakter: “*Ay de aquel que en principio de celos, - huyendo el Amor, no le deja que huya?*“ (1297-1298). Ähnlich einem Echo enthält dieser kryptische Vers das Wesen der Eifersucht: Die Distanzierung der Liebe, die aber durch die Verfolgung des *Amor* durch *Marte* verringert werden sollte. Der Kriegsgott ahnt aber noch nichts von alledem. Seine Fragen materialisieren sich in Form der besagten Emotionen, die ihm plötzlich der Reihe nach erscheinen: “*¿Quién eres, o tú, que con trémula antorcha, - salíéndole al paso, al que alumbras deslumbra?*“ (1323-1324). Das Spiel von Licht und Dunkelheit bekommt hier deswegen eine besondere Tiefe, weil es sowohl räumlich als auch

sprachlich dargestellt wird. Zudem haben es wir bei *alumbras* - *deslumbras* mit einem Oxymoron zu tun, welches nur im Zusammenhang mit der bildreichen Szene verstanden werden kann.

Calderón vereint hier Grundthemen der menschlichen Psyche mit der düsteren Stimmung dieser Assonanz in *u-a*, wenn er die personifizierte Angst sprechen lässt: “...y así, tropezando en primeros temores, - le sirvo la luz, y déjole a *escuras*“ (1327-1328). Wer aus Angst liebt, erhellt mit dieser nur seine eigene Furcht - oder - was im Lichte erscheint, ist in Wirklichkeit nur Täuschung der eigenen Emotionen. Schöner und mystischer könnte man die Angst in der Liebe gar nicht darstellen. In diesem Moment wird das blendende Licht, dass eigentlich Aufschluss über die Personen hinter den Stimmen in der dunklen Grotte geben sollte, wieder ausgemacht. Szenische Darstellung und Lyrik drücken zur gleichen Zeit dasselbe auf verschiedene Weise aus. Danach begegnet *Marte* nacheinander allen Emotionen persönlich. Dass besondere ist aber, dass sich *Marte* den Versen der personifizierten Emotionen ohne Zwischenfragen stellen muss, die allegorisch eine Ursachenkette imitieren: Aus Argwohn wird Neid und aus Neid schließlich Wut. Die Szene kulminiert, als alle vier Emotionen gemeinsam die Symbolik der Grottenszene erklären:

“Y l[a]s cuatro, que somos las guardas
del preso que yace en *prisión* tan *oscura*,
al peregrino el riesgo avisamos;
mas todos le oyen y nadie le *escucha*.” (1347-1350)

Die dunkle Grotte steht metaphorisch für den Gefühlszustand des Gottes *Marte*. Das Gefängnis mit seiner dunklen Symbolik ist die Folge seiner fehlgeleiteten Emotionen. Ein weiteres Mal finden wir das beliebte Motiv der Sinnestäuschungen: *engaño* und *desengaño*. An dieser Stelle handelt er diese Beziehung anhand des subtilen Bedeutungsunterschieds von *oir* und *escuchar* ab. Ähnliches Bedeutungspaar findet man im selben Stück bezüglich der Verben *ver* und *mirar* (vgl. Kap.5.5.). Es geht hier um den Unterschied der bloßen instinktiven Sinneswahrnehmungen und der rationalen vernünftigen Erkenntnis, die hinter den Sinneseindrücken steht. In diesem Fall bleibt der eifersüchtige *Marte* bei ersterem stehen. Gesamt betrachtet, konstruierte Calderón hier eine Allegorie mit eigenen Metaphern, die nur im Kontext der gesamten Geschichte und nur auf diese bezogen ihre ganze Wirkungskraft entfaltet.

Schließlich ist es die Enttäuschung (*Desengaño*), wiederum personifiziert dargestellt, die sich als Gefangene der Eifersucht entpuppt. Dem *Marte* offenbart sich diese Erkenntnis am Ende der Strophe und er tritt mit der Enttäuschung ins Zwiegespräch. Ab diesem Moment

schrumpft die Silbenzahl auf acht und die Assonanz geht nahtlos in die Vokale *e-e* über. Weder Orts- noch Szenenwechsel finden statt. Demnach liegt es nahe, einen Stimmungswechsel zu vermuten, der auch tatsächlich stattfindet, da die düstere Grotte als allegorische Konstruktion der Gefühlswelt, nicht mehr im Vordergrund steht. *Marte* wird nun intellektuell von der Enttäuschung (*Desengaño*) aufgeklärt. Die rationaleren Gedanken entfalten sich nun über mehrere Verse hinweg:

“*Desengaño:* *¡o tú, venciendo a todos,*
 a ti solo no te vences,
 y con humanas pasiones!
 divinas señas desmientes!.
 Sabrás que en aquesta cárcel,
 para que nadie le encuentre,
 con varias guardas los celos
 preso al Desengaño tienen.
 Pero ya que huyendo Amor
 escapar de ti pretende
 a estos umbrales, adonde
 sus fugas van a dar siempre,
 mira qué quieres de mí,
 pues alcanzarle a él no puedes,
 porque en llegando aquí, todas
 sus pompas se desvanecen.” (1361-1364/1376)

Marte wird dieses Mal direkt von der Personifikation angesprochen und mit Fragen konfrontiert. Die Grundaussage der Romanze wird noch einmal deutlich gemacht: Wer sich von seinen Emotionen leiten lässt, ist ein Gefangener, der die Liebe nie erreichen wird, auch wenn er ihr zwanghaft naheilt. Die Liebe verschwindet schließlich und man ist umgangssprachlich formuliert, am Holzweg angelangt. Der eifersüchtige *Marte* bekommt noch einen Spiegel vorgehalten, in dem er *Adonis* und *Venus*, vergnügt mit den Nymphen im Garten beobachtet. Die Szene endet mit einer Anspielung auf den Mord an *Adonis*, der schließlich dadurch zum ewigen Glück mit *Venus* gelangt. Als sich die Grotte schließt, mündet die Romanze in einen Liebesdialog zwischen *Venus* und *Adonis*. Was zuvor also nur im Spiegel gesehen wurde, wird real in einen Szenewechsel umgewandelt. Die Assonanz endet bald darauf und fügt sich zu einem konsonanten Freudengesang der Nymphen zusammen.

Um eine werkübergreifende Beziehung zwischen Assonanz und Ort festzustellen, fehlen leider die Beispiele in den anderen Dramen. Eine kleine Ausnahme bildet die Anfangsszene aus *La Estatua de Prometeo*. Neben dem eindeutigen Bezug zum titelgebenden Schlüsselwort und dem Kernthema (*hurta*) des Stücks (vgl. Kap.5.3.1.), verweist die Assonanz *u-a* ebenfalls auf eine Grotte, die sogar einmal direkt von *Prometeo* angesprochen wird: “*Primero, tomando*

*yo - mi arco y çerando la gruta“ (I: 423-424). Aufgrund der Mehrdeutigkeit dieser Romanze besteht zwar eine Beziehung zwischen Ort und Assonanz, die aber nicht dieselbe Exklusivität wie jene Szene aus *La Púrpura de la Rosa* aufweist.*

6. Conclusio

Zuerst einmal bleibt die Erkenntnis, dass es viel Vergnügen bereiten kann, eine als sehr trockene und verstaubte Wissenschaft, wie die der metrischen Analyse, zu betreiben. Je länger und näher man hinsieht, desto vielfältiger werden die Dimensionen metrischer Kunstfertigkeit. Calderóns musikalische Dramen nutzen die Assonanz einerseits dazu, ganz konkrete Emotionen auszudrücken und andererseits gibt es eine erkennbare Systematik in allen seinen Inszenierungen. Insofern ist die Fragestellung dadurch beantwortet, dass ein eindeutiger Zusammenhang zwischen Assonanz und inhaltlichen Motiven besteht. Wie dieser konkret aussieht, hängt vom jeweiligen Drama und jeder einzelnen Strophe ab. Daher lässt sich auch keine Weltformel finden, die diese intime Beziehung auf eine Vokalkombination und dem Gehalt einer Szene reduziert.

Trotzdem ist die Romanze in Calderóns mythologischen Stücken eng mit dem Wesen der Hauptfiguren verknüpft, weil sie die Perspektive des Antisozialen und des Kriminellen der Menschen einnimmt. Die ProtagonistInnen sind seit ihrer Geburt meist mit einem widersprüchlichen Schicksal gebrandmarkt. In ihnen manifestieren sich oft oppositionelle Kräfte der menschlichen Natur. Ursache und Wirkung strecken sich über eine zeitliche Dimension, die im Theater nur schwer zu realisieren ist. Mit der Romanze gelingt es aber, dieses Manko zumindest auf sprachlicher Ebene auszumerzen. Die psychologischen Prozesse werden in komplexen Monologen verbalisiert. Der indirekte und fragmentarische Stil dieser Strophenform vereint gleichermaßen vergangene und zukünftige Ereignisse. Während die narrative Struktur diesen Zeitsprung in die Vergangenheit erlaubt, verbindet der subtile Klang der Assonanz Zukünftiges mit der Gegenwart. Eine Vokalkombination deutet meistens einen Schlüsselgedanken an.

Die Assonanz einer Romanze vertraut dabei auf ein wesentliches Prinzip der lyrischen Sprache. Jede Strophenform ist durch Anfang und Ende klar gekennzeichnet. In vielen Gedichten wird dem letzten Wort (*pausa mayor*³²) besondere Aufmerksamkeit zuteil. Dieses Phänomen erklärt sich aus der Erwartungshaltung, die der Klang eines Reimes im Gehör der Rezipienten erzeugt. Ein Reim ist dann vollendet, wenn sein Klang auch tatsächlich wiederholt wird. Durch die Wiederholung eines fixen Reimschemas gewöhnt sich das Ohr an diese zyklische Wiederkehr von Klängen. Das letzte Wort gleicht einem leeren Krug, der mit

³² Die *pausa mayor* ist die längste und stärkste Pause in der spanischen Metrik und befindet sich meistens am Strophenende (vgl. Baehr 1962: 8). Außerdem kontrastieren Pausen mit dem Rhythmus und seinen Akzenten. Die Pause am Ende einer Strophe schafft besonders viel Raum für die Reflexion und Phantasie des Lesers (vgl. Aichinger 2008: 54f.).

einer Flüssigkeit gefüllt werden möchte, wobei der Krug der Erwartung entspricht, während die Flüssigkeit - in unterschiedlichen Farben - der tatsächliche Klang des Reimes ist. An letzter Stelle stehend folgt ihm außerdem nichts nach und deswegen bleibt das letzte Wort förmlich im Gehör stecken. Im Falle der subtilen Assonanz beobachten wir eine klimatische Beziehung der Reime, die jedem Endreim zwar seinen besonderen assonanten Klang verleiht, aber eben erst mit jedem geschriebenen Vers an Gewicht zunimmt. Das letzte Wort beendet sozusagen diese schier endlose Reimkette und macht sich die Macht der Wiederholung zunutze. Ohne diese Kontinuität würde die Assonanz gänzlich untergehen. Darum enthalten die letzten Verse einer Romanze meist Schlüsselwörter, die Kernaussagen des gesamten Dramas oder den Gehalt einer Szene in wenigen oder gar einem einzigen Wort konzentrieren. Calderón gelingt es dadurch einem so unbedeutenden Wort wie *tal vez* eine dramatische Tiefe zu verleihen, die das Publikum in eine erhöhte Aufmerksamkeit für kommende Ereignisse versetzt. Das letzte Wort ist deshalb derartig bedeutungsgeladen, dass es sich sozusagen über seine Vorgänger erhebt, ohne aber aufdringlich zu wirken.

Die Macht der Wiederholung

Resümierend fasse ich mehrere charakteristische Merkmale der Assonanzen Calderóns unter dem Mittel der Wiederholung zusammen, die in den Analysen bereits miteinbezogen wurden. Schon im ersten Kapitel zur Metrik wurde die Rekurrenz von rhetorischen Stilmitteln festgestellt. Was im kleineren Maßstab auf Versebene wie zum Beispiel der Klangfiguren³³ passiert, zieht sich wie ein infraroter³⁴ Faden durch Calderóns mythologische Stücke. Mit Wiederholung sind hier sowohl inhaltliche Motive gemeint, die jedes Mal in Verbindung mit Assonanzen auftreten, als auch minustrukturelle metrische Einheiten, die auf das Gesetz der Repetition aufbauen.

Ein Kernmotiv Calderóns ist die Widersprüchlichkeit menschlicher Existenz (s.o.), die immer mit Hilfe einer Romanze artikuliert wird. Die ProtagonistInnen wandeln sich im Laufe des Dramas, indem ihre Gefühlswelt durch die Eindrücke eines Traums getäuscht wird (*desengaño*). Traum und Widerspruch sind eng miteinander verknüpft und nicht selten leitet ein Traum die Peripetie eines Dramas ein. Beispiele für diese sprachlichen Reisen in die Vergangenheit und den Traumzustand sind in allen von mir untersuchten vier Dramen zu finden. Seien es die mysteriösen Umstände zur Geburt von *Semíramis* und ihr finaler

³³ Zu den Figuren der Wiederholung und dem Unterschied zwischen Klang - und Wortfiguren vgl. Aichinger 2008: 177 - 181.

³⁴ Infrarot spielt hier auf die Eigenschaft des Lichts, als elektromagnetische Strahlung an. Infrarot ist für das menschliche Auge nicht sichtbar. Ähnlich unsichtbar agieren assonante Wiederholungselemente bei Calderón, die erst durch genaues Hinsehen sichtbar bzw. hörbar werden.

traumwandlerischer Tod; die gegensätzlichen Charaktere der Götter- und Menschengeschwister *Minerva* und *Palas* bzw. *Prometeo* und *Epimeteo*, deren Wirken auf den ständigen Wechsel von Sein und Schein basiert; oder *Hércules'* und *Adonis'* widersprüchliches Verhalten, die beide durch die Täuschung eines Traumes quasi verweiblicht werden. Alle basieren auf dem Prinzip des inneren Widerspruchs, der Beziehung von Ursache und Wirkung und der Verschmelzung von Traum und Realität.

Die zweite besondere Form der Wiederholung ist klanglicher Natur und betrifft die musikalischen Chöre, die wie ein Refrain eines populären Liedes oder das Leitmotiv einer Wagneroper, in bestimmten Abständen auftreten. Meist enthalten sie eine zentrale Idee des Dramas und unbekannte Stimmen verdichten ähnlich einem fernen göttlichen Echo die szenische Spannung. Im Fortlauf einer Romanze wiederholen sich diese *estribillos* und setzen dem unethischen Verhalten einen verbalen Kontrapunkt. Die Chöre können aber auch festliche oder hysterische Züge annehmen. Je nach Situation schwanken die kurzen Einschübe, der Silbenanzahl entsprechend, zwischen hohen und niedrigeren Geschwindigkeiten.

In den Untersuchungen zur Musik der Werke Calderóns spricht Louise Stein (1986) von der Funktion der *estribillos* als musikalischer Refrain. Im Vergleich zu den Gesangsdialogen der Götter, ist dieser Chorus an besonders dramatischen Stellen zu finden (vgl. ebd.: 42). Der Refrain gilt in *La Estatua de Prometeo* im zweiten Akt als Handlungsträger des Dramas, um die thematische Einheit zu sichern und zentrale Ideen zu verarbeiten (vgl. ebd.: 62). Zudem sollen die rezitativen Aussagen der Götter (*tonadas*), deren Macht über die der Menschen demonstrieren, welche die Botschaft nicht unbedingt verstehen (vgl. ebd.: 43). Im Gegensatz dazu gilt die Romanze als die Musik der Sterblichen (vgl. ebd.: 35). Diese Eigenschaften treffen auf alle von mir untersuchten Dramen zu. Die wichtigsten *estribillos* lesen sich wie Zitate eines philosophischen Werkes:

“Ay de aquel en principio de celos huyendo el Amor, no le deja que huya!” - “Ay de ti, que vencer a las fieras no es vencerse a sí.” – “El que sin propio interés, logró dichas semejantes. Las dichas logradas antes, podrá merecer después.”

Assoziationskomplex als assonanter Abschlussgedanke

Gewisse Bilder oder Bildnetze, die sich bei AutorInnen wiederholen, werden auch als Assoziationskomplexe bezeichnet. Also Bilder die wiederkehren und auf einer anderen Ebene - als die der Handlung - agieren (vgl. Aichinger 2008: 248). Ähnliches habe ich bezüglich der Romanzen und ihrer subtilen Stimmung beobachtet. Jede Strophe mit einer Assonanz

entspricht mehreren inhaltlichen Emotionen, die um wenige Themen kreisen. Es lassen sich sogar Formeln finden, die um bestimmte Schlüsselwörter zirkulieren. Aufgrund der Länge der Romanzen gibt es meist zwei bis drei Grundstimmungen, die ineinander übergehen. Im Gegensatz zu einer Studie zu den Assonanzen bei Tirso de Molina (vgl. Williamson 1986 und Kap. 2.3.) gibt es aber keine eindeutige Beziehung von Assonanz und Stimmung (z.B.: *i-e = triste*), die sich auf mehrere Stücke übertragen ließe, sondern diese muss jedes Mal neu herausgefiltert werden.

Das wohl exemplarischste Beispiel für den Zusammenhang von inhaltlichen Motiven und den Assonanzen der Romanze ist das Stück *La Púrpura de la Rosa*. Dieses kurze Drama schöpft beinahe fast alle Möglichkeiten der Romanze aus. Es wirkt fast so, als würde es einem Lehrbuch für die Wirkung des assonanten Reims gleichkommen. Das Stück ist relativ überschaubar, da wenige Charaktere mitwirken und die Geschichte aus nur einem Teil besteht. Dadurch sind die Wechsel in der Strophenform relativ leicht ausfindig zu machen und fallen umso mehr ins Gewicht. Als musikalisches Spätwerk gedacht, gleicht es eher einer Operette als einer Oper. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint auch der Gegensatz zwischen diesem und dem viel längeren *La Hija del Aire* gerechtfertigt. Fast jede Szene besticht durch ihre eigene spezifische Assonanz, die offenkundig ins Gehör dringt. Schlüsselwörter werden mehrmals wiederholt und sowohl Zeit als auch Ort klingen in der Assonanz an. So ist eine Schlüsselszene, die in einer dunklen Grotte (*gruta*) spielt und den eifersüchtigen *Marte* mit seinen intimsten Gefühlen konfrontiert, gänzlich in der Assonanz *u-a* geschrieben. Sobald dieser Ort verlassen wird, wandelt sich auch die Strophenform. Oder das Ende, welches die Metapher der sterbenden purpurnen Blumen (*flores*) in unzähligen Wiederholungen und Andeutungen fast schon überstrapaziert. In keinem anderen Stück sind die Stimmungswechsel so offensichtlich und deswegen ist dieses Stück auch am Musikalischsten. Eine Erklärung für diese Kongruenz könnte in den historischen Notizen zu *La Púrpura de la Rosa* zu lesen sein, in denen Calderón dieses Stück als ein der Oper verwandtes Schauspiel beschreibt. Auch wenn er diesen Vergleich nur indirekt andeutete, gilt dieses Drama als das Musikalischste (vgl. Stein 1986: 60f.).

Paradoxerweise musste ich mich selber rhetorischer Mittel der Sprache bedienen, um die klangliche Wirkung der Metrik auf die LeserInnen zu beschreiben. Häufig fand ich mich gezwungen, eine Allegorie zu erdichten, die die rhythmische Gesamtbewegung einer Strophe erfasst. Um die Sprache des barocken Theaters zu verstehen, bedarf es eben nicht nur einer sozialhistorischen Kenntnis, sondern einer kindlichen Empfänglichkeit für Klänge, Rhythmen und Pausen, die ihrerseits bedeutungstragend sind.

Nachtrag und Ausblick

Wenn folgender Vergleich vielleicht ein bisschen an den Haaren herbeigezogen ist, finde ich doch Ähnlichkeiten zwischen Claude Lévi-Strauss' Herangehensweise Mythen zu interpretieren und einem Wesenszug der Romanze. Es handelt sich um die vertikale Bedeutungsebene der Assonanzen, also das Querlesen. Dass diese Arbeit sich mit den mythologischen Stücken Calderóns beschäftigt, ist zwar nur ein Zufall, hat mich aber letztlich auf diesen assoziativen Gedanken gebracht. Lévi-Strauss (1977) plädiert dafür, Mythen nicht nur klassisch diachronisch von links nach rechts zu lesen, sondern gewisse Beziehungsbündel von Themen (Mytheme) und deren Funktion herauszufinden³⁵. Er vergleicht dieses Vorgehen mit dem Lesen einer Orchesterpartitur, deren Harmonie - erst von oben nach unten gelesen - verstanden werden kann. Neben der Melodieführung von links nach rechts ergeben die Noten in der Vertikalen ein harmonisches Beziehungsbündel. Auch der Mythos sollte neben dem normalen diachronischen Verlauf (der je nach Version unterschiedlich sein kann) vertikal gelesen werden (vgl. Lévi-Strauss 1977: 233). Ohne weiter diese komplexe Methode zu erläutern, ist doch eine auffällige Ähnlichkeit zur Romanze mit ihrer Assonanz gegeben. Aufgrund ihrer Kürze der Verse zwingt die vertikale Optik (wie eine Schlange) den Leser beinahe dazu, von oben nach unten zu lesen. Es vergeht wenig Zeit bis sich die Assonanzen wiederholen, die meist bestimmte Wortgruppen wiederholen oder kontrastieren und so das Thema (vgl. Mythem bzw. Harmonie) andeuten. Der Vergleich ist auch deswegen legitim, weil die Romanze der (volkstümlichen) Musik Spaniens sehr nahe steht und die acht Silben mit ihrem wiederholenden Charakter der assonanten Vokale, dem klassischen Lesevorgang widerstrebt.

Um einen weiteren musikalischen Vergleich zu bedienen, verweise ich auf den chromatischen Melodieaufbau bei Richard Wagners berühmter Oper *Tristan und Isolde*. Wagner wollte die sich ewig steigernde Liebe musikalisch darstellen, indem er die Melodie in Halbtonschritten aufsteigen ließ. Dadurch bekommen die ZuhörerInnen heute noch den Eindruck einer klanglichen Klimax. Diese Herangehensweise kontrastiert mit klassischen Beziehungen der Harmonielehre (vgl. Pahlen 1983: 308ff.). Bei der Romanze wirkt die Assonanz ähnlich, weil sie im Gegensatz zu den konsonanten Reimen - wenn diese noch dazu im Paarreim auftreten - wesentlich subtiler und unaufdringlicher wirken. Erst durch die Wiederholung der Vokale über mehrere Verse entfaltet die Assonanz ihren eigentlichen Klang (s.o. letztes Wort) und verbindet sich so mit dem Inhalt des Gesagten. Es gibt in dem Sinn

³⁵ Dies ist eine von mir sehr vereinfachte und reduzierte Darstellung der komplexen Mythenanalyse von Lévi-Strauss und soll nur als Anschauungsbeispiel für meine Argumentation dienen.

keine abgerundeten Einheiten, wie es das Sonett als einschlägiges Beispiel vermag, bei der klaren Einheiten, wie in der Harmonielehre, erkennbar sind. Dagegen ist eher eine Steigerung bemerkbar, die nicht sofort nach den ersten Versen ersichtlich wird und erst gegen Ende ihre volle Kraft ausschöpft. Der subtile Anstieg von Vers zu Vers gleicht deswegen der chromatischen Einleitung der Oper von Tristan und Isolde. Um diese Arbeit zu beenden, habe ich mir noch die Freiheit genommen, selber eine kleine Strophe zu dichten, die an Calderóns Verse *“Qué es la vida? Un frenesí”* aus dem Stück *La vida es sueño* anspielen und Gedanken zur Bedeutung von Assonanz und Konsonanz in der spanischen Lyrik beinhalten. In diesem Sinne ermutige ich alle jene, sich intensiver mit Lyrik zu beschäftigen, um der Metrik und speziell der Assonanz jene Aufmerksamkeit zu schenken, die sie verdienen:

*¿Qué es la poesía?
Arquitectura y hermosura en su altura,
¿Qué es la poesía?
Contenido y Sentido, la perfecta mixtura!
También es solo ía,
los vocales y su vía,
que atraviesan altamente,
por el oído y la mente.
Te sorpresan en su ida
al pasar por cada verso
que la vida tiene rima
asonante y su adverso,
¡eso es, la poesía!*

7. Literaturverzeichnis

Aichinger, Wolfram (2008): Skriptum zur Literatur. Wien: Verlag Turia + Kant.

Aichinger, Wolfram (2012): Imagen, imagen soñada y romance en Calderón. Algunas consideraciones generales. In: Ibero 2012; (75–76): 1–21.

Antonucci, Fausta (2010): La segmentación métrica, estado actual de la cuestión. In: Revista sobre teatro áureo. Número 4, 2010, S. 77-97

Baehr, Rudolf (1962): Spanische Verslehre. Auf historischer Grundlage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Brenan, Gerald (1976): The Literature of the Spanish People. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.

Calderón de la Barca, Pedro (1984): Fieras afemina Amor. A critical edition by Edward M. Wilson. Kassel: Edition Reichenberger.

Calderón de la Barca, Pedro (1986): La Estatua de Prometeo. A critical edition by Margaret Rich Greer. With a Study of the Music by Louise K. Stein. Kassel: Edition Reichenberger.

Calderón de la Barca, Pedro (1990): La Púrpura de la Rosa. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham. Kassel: Edition Reichenberger.

Calderón de la Barca, Pedro (2009): La hija del aire. Cuarta Edición. Madrid: Catedra Letras Hispánicas.

Calderón de la Barca, Pedro (2009): La vida es sueño. Das Leben ist Traum. Spanisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Calderón de la Barca, Pedro (2012): El gran teatro del mundo. Das große Welttheater. Spanisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Caudet, Francisco (1999): Introducción. In: Machado, Antonio: Antología comentada. I. Poesía. Selección, introducción y notas de Francisco de Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre.

Checa, Jorge (1992): Barroco Esencial. Madrid: Tauros Ediciones.

Gornall, John (1995): Assonance in the Hispanic "Romance": Precept and Practice. In: The Modern Language Review, Vol. 90, No. 2 (Apr., 1995), S. 363-369

Groddeck, Wolfram (1995): Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag.

Harjung, J. Dominik (2000): Lexikon der Sprachkunst. Die rhetorischen Stilformen. Mit über 1000 Beispielen. München: C.H. Beck.

Kayser, Wolfgang (1978): Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Achtzehnte Auflage. Bern und München: Francke Verlag.

Lévi-Strauss, Claude (1977): Strukturele Anthropologie I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Lope de Vega (2001): La Viuda Valenciana. Edición, introducción y notas de Teresa Ferrer Valls. Madrid: Editorial Castalia.

Mckenzie, Carlos (2011): Las ocatavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación dramática. In: Cuad. Invest. Filol.; 37-38 (2011-2012), S.171-186

- Müller, Udo (1979): Drama und Lyrik: Formenlehre – Formtypen – Gattungen. Basel Wien: Verlag Herder Freiburg im Breisgau.
- Newmark, Maxim (1956): Dictionary of Spanish Literature. New York: Philosophical Library Inc.
- Northup, George T (1936): An introduction to Spanish literature. 2. ed. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Pahlen, Kurt (1983): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Kompletter Text und Erläuterun zum vollen Verständnis des Werkes. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Pessoa, Fernando (2008): Ricardo Reis. Poesia – Poesie. Aus dem Portugiesischen übersetzt und herausgegeben von Inés Koebel. Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- Prado, José Luis Herrero (1996): Métrica Espanola. Teoría y práctica. Madrid: Ediciones del Orto.
- Ramón, Francisco Ruiz (2009): Introducción. In: Calderón de la Barca, Pedro: La hija del aire. Madrid: Catedra Letras Hispánicas. S. 13-52.
- Roloff, Volker (1988): Das spanische Theater: vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert . Düsseldorf: Schwann-Bagel.
- Simson, Ingrid (2001): Das Siglo de Oro: spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Stuttgart [u.a.]: Klett.
- Stenzel, Hartmut (2001): Einführung in die spanische Literaturwissenschaft. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Tietz, Manfred (1997): Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Hrsg. von Manfred Tietz. In Zusammenarbeit mit Pere Joan i Tous und Heike Nottebaum . Frankfurt am Main: Vervuert.
- Walters, D. Gareth (2002): The Cambridge Introduction to: Spanisch Poetry. Spain and Spanisch America. Cambridge: University Press.
- Williamson, Vern G. (1986): La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina. Actas IX. In: Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_070.pdf (7.12.2012).
- Zubiría, Ramón de (1969): La Poesía de Antonio Machado. Tercera Edición. Madrid: Editorial Gredos.

Resumen – Español

Con este trabajo tenemos un ejemplo de cómo se pueden analizar los dramas del gran Calderón de la Barca aparte de los conocidos análisis sobre el teatro del siglo de oro. Se trata de un modo diferente de entrar al mundo calderoniano. A través de la estructura métrica, en el foco analítico está el Romance con su uso repetitivo de la rima asonante. La pregunta central será, ¿cuál es la relación entre los motivos del contenido y el abundante número de versos en una sola asonancia? En los dramas mitológicos de Calderón se encuentra una significativa frecuencia del Romance. Casi 70 por ciento de todo el repertorio métrico está escrito en esta estrofa típica española. Sus obras mitológicas están consideradas como espectáculos musicales que se han acercado bastante a la idea de la ópera italiana. Grandes partes de estas obras están hechas para el canto y muchas de ellas tienen como característica el Romance asonante con ocho o menos sílabas.

Para entrar al análisis se necesita principalmente dos conocimientos fundamentales: uno es la lógica implícita de la métrica española con los diferentes formas estróficas; el otro es un conocimiento básico sobre la mitología griega y las típicas ideas filosóficas de Calderón. Luego hay dejarse inspirar por las diferentes armonías asonantes, quiere decir la asonancia dominante de un Romance entero. En muchos casos se trata de una multitud de versos todos infiltrados por la melodía de una sola combinación vocal, como por ejemplo *o-e*.

La métrica española y las diferentes formas estróficas

La métrica se determina a través del ritmo, las pausas, la rima, el verso y la estrofa. En la mayoría de los casos se lee como se escribe. En el español se distingue las diferentes formas métricas según el número de sílabas. Así se llaman por ejemplo octosílabo o endecasílabo. Más de ocho sílabas son consideradas como versos de arte mayor, pero esa dominación engaña sobre el verdadero valor de los versos de arte menor. La forma más usada de España es el Romance con ocho sílabas por cada verso y tanto el número de las sílabas como la rima asonante son valorizados por todos los poetas. A partir del siglo de oro se nota una nueva dedicación hacia el Romance. Especialmente en el teatro de Calderón aumenta cada vez más su uso. Al lado del Romance existen otras estrofas como el famoso *Soneto*, la *Lira*, la *Silva* o la *Redondilla*. Cada forma tiene sus propias normas métricas. Lope de Vega les atribuye una cierta relación en cuanto al contenido y su función que tienen dentro del drama. En su texto teórico *El Arte de hacer Comedias*, Lope explora el nexo entre estrofa y contenido cuando opina que “*la función de los estilos métricos está sujeta al contenido*” (Mackenzie 2011: 172).

La *Lira* por ejemplo está vinculada a temas místicos. La *Seguidilla* al contrario, muy usada en el siglo de oro, se relaciona con diálogos amorosos con un carácter festivo y alegre. La *Redondilla* tiene una función parecida y se refiere al presente. El *Soneto* es la forma más conocida y tal vez más exigente en cuanto al esquema métrico. Muchos lo resumen como forma que obliga más al contenido. Sin establecer relaciones demasiadas rígidas es obvio que cada estrofa tiene su único sonido y carácter propio.

Entonces se puede resumir que la abundancia del Romance en una estrofa no reduce el valor de los otros sino lo especifica aún más por su posición particular. El cambio de una estrofa a la otra debe ser visto con mayor atención, porque muchas veces se trata de un cambio de tiempo, de personajes o de lugar. También es posible que sólo se mude la asonancia dentro de un Romance que igual nos puede dar un indicio métrico sobre el contenido o el drama.

Asonancia y Romance

Para entender la asonancia uno debe contrastar esta rima vocal con su versión contraria: la consonancia. La rima en general atribuye evidentemente al sonido de una estrofa. En este sentido la consonancia es uno de los acentos más fuertes. La asonancia por otro lado es mucho más sutil y tiene la función de acompañar a las estrofas, más que determinarlas. El principio de las dos rimas se basa en la repetición de vocales y consonantes. Cuánta más homofonía existe, tanto más se percibe el sonido musical. Para Antonio Machado el arte de las rimas está subsumido a esta dicción, de cuánta distancia musical debe pasar entre una rima hasta la otra (Zubiría 1969: 176). Entonces es la cadencia del tiempo que marca también la calidad de las rimas. Si una rima pierde demasiado tiempo hasta que se repita su sonido, pierde también su calidad musical. Así que no es sorprendente que la dominante consonancia se encuentre en estrofas con más sílabas, mientras que la asonancia esté vinculada a versos de arte menor, como lo es el Romance. Para que la asonancia desarrolle todo su potencial depende de unas características inherentes de esa estrofa tan española. Originalmente fue cantada como es revelado en el nombre de uno de sus predecesores: los *cantares de gesto*. Estos cantos trataron a menudo el tema de la reconquista española al alabar las hazañas de sus héroes nacionales. A través de los tiempos mantenían su estructura narrativa y en la edad media se convirtieron en una lírica plenamente folclórica. A causa de esa valorización por el pueblo fue rechazada por los poetas intelectuales de la época. Los reyes católicos fueron los primeros en introducir el Romance en la Corte española y así ganaron cada vez más y más reputación y prestigio. A partir del Siglo de Oro el Romance alcanzó su estatus merecido como forma típica original

española, la cuál conserva aún hoy en día. Dado sus ocho sílabas y su indefinido número de versos tiene un carácter bastante narrativo. Quiere decir que sirve perfectamente para narrar historias complejas. Así toma la función del monólogo para abrir el espacio de dar reflexiones muy personales. En otras palabras se diría que el Romance es un paréntesis emocional del estado psíquico de un personaje. Con respecto a la mayoría de los casos el Romance entra temáticamente en el mundo de los otros: toma, por ejemplo, la perspectiva de personajes anti-sociales o criminales. A través de un estilo indirecto alude a los acontecimientos de una historia. Esta calidad temática coincide perfectamente con el ser de la rima asonante. Su sonido sutil permite que la rima no se oponga demasiado al contenido. La rima, más bien, se subordina a la narración y gana con el aumento de versos. La reiteración de una combinación vocal se esfuerza cada vez más y el sonido crece hasta el punto en que las vocales logren una cierta potencia. Cada segundo verso expone una palabra que contiene una combinación vocal específica del Romance. Estas palabras muchas veces pueden ser identificadas con un tema emocional como la tristeza, la muerte o la alegría. También la estructura del Romance nos obliga a leer la estrofa en sentido vertical. Existen palabras claves, muchas veces sustantivos, que establecen una red de relaciones que se basan en la asonancia. Cuando al principio las vocales sólo aluden a la temática - las palabras al final revelan el verdadero núcleo de la estrofa. Como un detective seguimos al son de las vocales que nos acercan paulatinamente al motivo. Entonces hay dos niveles que se juntan para crear un ambiente romancero: la narración fragmentaria y el sonido de las vocales que se parecen a un eco.

Hasta ahora existen pocos trabajos que se hayan dedicado específicamente al estudio de la asonancia. Sin embargo es palpable la evidencia de que hay una relación entre el contenido dramático y la combinación vocal. Un estudio que soporta esta dinámica es el del filólogo Williamsen (1986) que muestra una íntima correlación en las obras de Tirso Molina. Muchos dramas acaban con la asonancia de una palabra clave del título. Otras partes establecen un vínculo obvio entre las vocales y el tema: la combinación *u-a* por ejemplo alude a la burla, mientras que las vocales *i-e* se refieren a adjetivos como triste. Por supuesto no se debe aplicar esas relaciones a todos los dramas del siglo de oro. Hay que examinar nítidamente cada romance en el contexto específico en que está inserido. Para facilitar la interpretación es necesario conocer los principales motivos de un autor.

Los motivos calderonianos en sus dramas mitológicos

Calderón de la Barca es conocido por su frecuente uso del sueño. Para no reducir al gran Dramaturgo a este único aspecto, uno debería saber más detalles de su biografía para poder

interpretar mejor el drama mitológico. Si dividimos su vida en dos mitades, se nota una retirada personal en su vejez. A partir de 1650 se dedica cada vez más a los estudios teológicos y mitológicos. En este período vive como un sacerdote desarrollando sus ideas filosóficas. Esta dedicación hacia determinados aspectos éticos y religiosos se nota fuertemente en sus dramas musicales. Si pierden en coherencia dramática ganan por profundidad temática. Ciertos procesos psicológicos de los personajes se nos presentan en monólogos complejos. Es exactamente aquí donde se establece una íntima relación entre la forma métrica y el contenido. Calderón encontró en el Romance la estrofa perfecta para dramatizar la psique humana con sus conflictos internos. Los personajes mitológicos se caracterizan por ser muy ambivalentes como sus dioses griegos. Muchos de ellos tienen un destino ya predestinado. Su nacimiento estaba acompañado por signos misteriosos. También se nota una violencia que causa contradicciones incompatibles en los personajes. Eso es el caso de Semíramis y Adonis. Los dos fueron creados por un acto violento y su oráculo les profetiza una muerte violenta. En el caso de Prometeo y Epimeteo se oponen dos ideas sobre la identidad humana en dos hermanos. Uno cree en la ley divina de la enseñanza para llevar la sabiduría a los hombres. El otro personifica la tradición del pueblo con la ley feroz de la naturaleza y la guerra. Calderón tematiza esa dualidad humana e intenta fusionarlas. El cuarto drama que ha sido analizado es el de Hércules, un héroe poco simpático que sabe vencer a todos menos a sí mismo. Al maltratar a las mujeres, el amor y la humanidad enoja generalmente al Dios Cupido quien le engaña finalmente con su poder. El engaño por su lado es el motivo más usado por Calderón y lo usa para crear ilusiones en sus personajes. Muchas veces a través del sueño confunden la realidad o mejor dicho el estado de la vigilia con las impresiones del sueño. Dormidos se enamoran de una imagen y la encuentran después como consecuencia de que su actitud se cambie. El sueño en este sentido no sirve como metáfora sino como alegoría de la vida con sus engañosas impresiones sin ser desenmascarado por la racionalidad de los hombres.

Las diferentes relaciones entre motivo y asonancia en Calderón

El análisis creó diferentes categorías que muestran el vínculo entre una combinación vocal y el contenido. Todas las categorías fueron establecidas por mí mismo y no son absolutas. Estas sirven para ejemplificar mejor cómo se establecen las relaciones mencionadas.

La primera categoría es la **lirica del carácter**, es decir el cambio de la métrica en cuanto a los personajes del drama. Dado a que muchos dioses intervienen en estas obras, se nota una

diferencia métrica entre ellos y la de los mortales. Visto en el contexto histórico uno no debe olvidar que estos dramas musicales fueron hechos para la Corte española y los dioses muchas veces representaban la aristocracia. Al examinar los dramas me dí cuenta de que hay una fórmula casi matemática que resume esta relación: *versos de arte mayor* = *personajes de estatus mayor*. Hay dos posibilidades en donde ocurre este fenómeno. Primero cambia la estrofa entera de un romance a redondillas cuando los dioses reemplazan a los hombres en una escena. Así se muda la rima de asonancia a consonancia incluido el número aumentado de las sílabas. Evidentemente los dioses se distinguen, ya que se ha tomado una métrica más compleja y musical que la del Romance. La segunda posibilidad es la continuación del Romance con asonancia, pero al hablar los dioses se cambia el número de las sílabas (de 8 hasta 12) y la cantidad de asonancias sucede solamente en algunos pares de versos. Quiere decir que la forma métrica no restringe necesariamente el contenido, sino que lo modifica a sí mismo. Este conocimiento es clave para entender esa relación. Un ejemplo se encuentra en *Fieras afemina Amor* cuando Cupido se queja de Hércules, que no respeta a las mujeres y niega el poderoso dominio del amor. En un verso clave aumenta el número de sílabas para extender sus ideas divinas: “*Ese humano fiero monstruo - mi absoluto imperio niega, - pues niega que Amor es el alma del alma,- y todo con él respira y alienta.*” (Calderón 1984: 96, vv. 1049-1052).

La próxima categoría es el **cambio de emoción** dentro de un Romance. Esto ocurre cuando una asonancia ya nos revela desde el principio algo futuro a través de la cadencia sutil de las vocales. Un mejor ejemplo se encuentra al comienzo de *La Hija del Aire*. La asonancia dominante está en ó. Dos emociones se entremezclan: La alegre vuelta del Rey y el triste estado prisionero de Semíramis. En dos diferentes lugares se cambian los diálogos que contraponen palabras con la vocal asonante: *Honor – Furor; Amor – Desesperación; Sol – Prisión; Corazón – Horror; Sol – Confusión; Error, Temor, Elevación – Mansión*. Los dos mundos contrarios se encuentran en una alegoría, que ya predice los futuros acontecimientos: “*A tanta admiración, queda suspensa la Carrera del Sol*”(Calderón 2009: 72, vv. 71-72). El sol se convierte en una metáfora para el rey y todos los futuros enamorados de Semíramis. La construcción alegórica se revela mucho más tarde cuando la protagonista sale de la oscura prisión para ser vista por el mundo. Al encontrarse con el rey, es decir el *Sol*, la carrera de él realmente cede ante la presencia de Semíramis. Él como otros hombres del poder mueren por la mano de Semíramis.

El **son de las palabras claves** asonantes se inserta como otra categoría de la relación entre el Romance y el contenido. Hay dos maneras distintas que juegan con la palabra clave. En un caso marcan el principio de una obra y en el otro caso indican el fin del drama. Llamamos al primer caso **anacrusa asonante**. La primera escena de la *Estatua de Prometeo* se centra alrededor de la palabra *estatua* y sus sinónimos como *escultura* – *estatura* – *figura* – *pintura*. La asonancia dominante es *u-a* y todos los diálogos nos informan sobre la estatua creada por Prometeo para ilustrar a la gente. Pero los pobladores no quieren este regalo divino e insisten en sus viejas tradiciones. En este momento se introduce el segundo tema del drama basado en la asonancia *u-a*: la *hurta* de la luz divina. Para educar al pueblo Prometeo tiene que hurtarle el fuego al dios Apolo. Esto significa una ruptura con las antiguas normas establecidas de la humanidad. En este sentido el sonido de la asonancia *u-a* junta este dilema en que se construye toda la obra: la creación de la estatua sabia - que simboliza la perfecta síntesis entre la naturaleza y el arte – está conectada a un crimen humano.

La otra categoría es la palabra clave que introduce el fin del drama. La denominamos acorde final. El mejor ejemplo se encuentra en la *Púrpura de la Rosa*. Todas las escenas están llenas de alusiones sobre la muerte del protagonista Adonis. El símbolo más fuerte es el cambio del color de las flores. Del blanco nieve se torna al rojo púrpura. Esa transformación es una alegoría que describe la conversión del Adonis muerto a un dios eternamente unido a Venus. La escena final suena en la asonancia *o-e*, aludiendo a la palabra clave “flores”. Muchos versos están relacionados a las flores y contienen cualidades de color. Al llegar al final la palabra flores está cada vez más presente hasta que ocupa el último lugar de todos los versos. Esta culminación musical le permite a Calderón cambiar la métrica de los últimos versos; de este modo los modifica en el número de ocho sílabas a trece: “y reciban ufanas, y eternas *gocen* - las estrellas su estrella, su flor las *flores*.” (Calderón 1990: 221, vv.1956-1957) También usa la asonancia para romper las reglas de la combinación vocal. Un poco antes del final se encuentra tres veces la palabra Adonis en la terminación de un verso donde debería estar la asonancia *o-e*. En lugar de eso encontramos Adonis con las vocales *o-i*. Esta ruptura es tan obvia que no puede ser un simple error de Calderón. Más bien diría que Adonis ocupa este lugar por su semejanza vocal a la palabra flores. Aparte de eso no se nota mucho la diferencia entre *o-i* y *o-e*. La semejanza sonora y el contenido nos dan una explicación bastante plausible para esta excepción.

La siguiente categoría es el **tono sutil de una asonancia**. Al lado de los acontecimientos del drama las vocales tienen la capacidad de aludir a algo bajo la estructura de los diálogos,

como si se tratara de un mensaje cifrado que sube su señal poco a poco. Muchos Romances relevan su contenido al final. La última palabra de una estrofa es la que atrae la mayor atención por su posición singular.

En la obra *La Hija del Aire* se manifiesta este principio con alta intensidad. Casi en todos los actos de esa obra tan enorme hay una asonancia que opera a un nivel casi escondido. El tema de un Romance solamente se revela al final de la estrofa. En la segunda parte, Semíramis se ha retirado de la corte para dejar reinar a su hijo. La esencia del Romance es la obediencia ante una autoridad. Al principio de la escena todos los vasallos del reino están muy contentos con el nuevo joven Rey que parece mucho más humilde que su madre. Sólo el comandante Friso continúa su fidelidad ante la Reina y rechaza a la nueva autoridad. Los diálogos tematizan este conflicto que opone Friso con casi toda la gente, incluso hasta con su hermano. Solamente al final sabemos la frase clave que resume toda la tensión dramática: “*nos obliga a obedecerlas*”(Calderón 2009: 258, vv.714). Friso habla de las mujeres que les obligan a amarlas. La fuerza femenina es el poder central de la protagonista Semíramis y corresponde en este Romance a la asonancia dominante de *e-a*, aludiendo a la obediencia. Un Romance con iguales mecanismos se encuentra al final de la citada obra *La Hija del Aire*. Se trata de la muerte de la protagonista y yo la llamaría a esta estrofa **Romance de la muerte asonante**. La asonancia dominante es *e-o* y capta el son de las palabras más frecuentes como *muero* y *muerto*. En un campo de batalla Semíramis lucha escondida entre los vestidos de su hijo con la consecuencia de que todos la consideran como su hijo. Esta escena crea un ambiente de engaños y confusiones. El gracioso Chato teme morir él mismo y así intenta fingir su muerte cuando dice: “*la santa mortecina hacer intento*”(Calderón 2009: 318, vv.3225). Este verso contiene todo el núcleo del Romance: todo lo que se ve no es como parece. Finalmente Semíramis muere en su armadura sin ser reconocida por los otros. Termina su vida con el último verbo coincidiendo con la asonancia *e-o*: *desvanezco*. No sólo muere sino desvanece a solas en la oscuridad del disfraz. La hija del aire cumple realmente su destino infortunado y la asonancia del Romance contribuye con una dimensión sonora a la trágica muerte de la protagonista.

En el segundo acto de la obra *Fieras afemina Amor* el protagonista Hércules nos informa al final de un Romance (*a-a*) que aborrece a las mujeres. Los últimos versos de la asonancia tienen 10 sílabas y cada uno de ellos tiene una rima en *a-a*. Esta ruptura métrica introduce una pausa rítmica para poner más énfasis en las asonancias del final: “*ha de ver no sólo que es - mi esposa, sino mi esclava,- mostrando que no hay tan soberana - mujer que del hombre a serlo no nazca*” (Calderón 1984: 132, vv.1958-1961). Las palabras *esclava* -*soberana*- *nazca*

se apoderan del sonido de la asonancia entera y ganan un valor extraordinario que no hubiese resultado igual si las hubieran puesto antes del fin. Nos enteramos de la actitud de Hércules como si fuera una verdad irrevocable mediante el carácter narrativo del Romance. Irónicamente el héroe se torna en mujer en la última escena para ser él mismo “esclava” de la mujer que antes quería esclavizar.

Los **romances con la asonancia í** son una rara excepción y por eso merecen mayor atención en cuanto a su posición dentro del drama. Esta vocal no permite tanta libertad como otras combinaciones vocales. La estrofa se caracteriza por sus versos agudos. El infinitivo de los verbos -ir, la primera conjugación del pretérito perfecto de los verbos -ir y -er , y un imperativo (vos) de -ir son predistintos para la asonancia. Aparte de eso no hay tantas palabras que produzcan este sonido. Esa limitación le da un carácter único en cuanto al sonido y al contenido. En tres obras se encuentra Romances en í con muchas semejanzas. El Romance en í es la única asonancia en donde más corresponde la forma métrica con el contenido. En *La Púrpura de la Rosa* hay exactamente un solo Romance de este tipo. La Diosa Venus está muy agitada porque está buscando al Adonis dormido para tirarle la flecha de Cupido. Todo tiene que suceder velozmente y por eso Venus manda a sus ninfas en tono imperativo: “*Oíd, íd*” etc. El verso central es “*Ay de mí*”. Este grito de auxilio se repite varias veces en las bocas de Adonis y de la Diosa. Los versos tienen a veces sólo seis sílabas que aceleran la velocidad aún más y más. Un creciente número de vocales í (*sí* etc.) dentro de los versos soporta la impresión tensionada. También hay un canto de alabanzas que usa la asonancia de palabras solemnes: *abril, carmín, jazmín* etc. Todo eso se confunde con las palabras claves *jabalí* y *morir*, que aluden a la muerte de Adonis. Cuando Adonis se despierta se enamora de Venus y la sigue al jardín. En resumen, se destaca la íntima relación entre la asonancia í con la emoción, el lugar y la velocidad de la escena. En *Fieras afemina Amor* hay relaciones similares. También existe la presencia de alguien que busca a otra persona con alta presión del tiempo. Igualmente el protagonista Hércules se encuentra al final del Romance en un jardín. Como no debe sorprender hay una fuerte relación entre la música y la escena, por causa de un canto de alabanzas que lisonjea a la diosa Cibebe con palabras parecidas: *zafir – rubí – ofir – abril* etc.

La última categoría es la relación entre **asonancia y lugar**. En los dramas revisados se encuentra un solo Romance que establece esta relación indudable. *La Púrpura de la Rosa* es la obra más musical y todas las asonancias se remiten a un lugar, a un tiempo, a un personaje

o a un estado emocional. Una asonancia (u-a) en *La Púrpura de la Rosa* combina más de uno de estos elementos. En la dicha escena está el dios Marte siguiendo al Amor hasta llegar a una gruta. Exactamente al entrar en la oscuridad la métrica se convierte en una estrofa asonante con doce sílabas. La relación entre las vocales u-a y el lugar de la *gruta* es obvio. También las rimas al final de cada verso se parecen al sonido y a la característica de la gruta: *a(húman) – no ilustran – ausustan* etc. Todos los elementos lúcidos son negados por la oscuridad de la gruta. La vista está nublada y sólo se escuchan las palabras de cinco emociones personificadas: *el Desengaño, el Temor, la Sospecha, la Envidia y el Rencor*. El Amor enfrenta a cada uno de ellos y los confrontan con sus miedos más íntimos. El tema central es el confrontamiento con sí mismo que se basa en el desengaño de la razón causado por los celos. Un refrán repite esa idea central varias veces: “*Ay de aquel que en principio de celos, - huyendo el Amor, no le deja que huya?*” (Calderón 1990: 194, vv.1297-1298). El verbo *huya* se inserta como efecto asonante del tema. Estos complejos procesos psíquicos dependen de algunos pensamientos más reflexionados, es decir que necesitan de más tiempo para poder expresarse. Por esta causa es comprensible que la asonancia esté combinada con una estrofa de doce sílabas, por tener más tiempo para evolucionarse y a la vez para dejar pasar el ritmo de los versos más despacio. Cuando la gruta se cierra, empieza otra asonancia y poco después la estrofa cambia con el lugar y los personajes al tener un carácter más festivo. Aquí tenemos un ejemplo de cómo el cambio de estrofa nos da evidencia de la alternación entre lugar y emoción. Hay otros ejemplos que establecen una relación semejante entre lugar y asonancia, pero no tienen la misma exclusividad como la de *Púrpura de la Rosa*.

Al resumir unas características del uso de la asonancia de Calderón se pueden juntar bajo el modo de la **repetición**. Lo que se encuentra en pequeña escala dentro de las estrofas se nota en gran medida al nivel de un acto y la obra entera. Primeramente uno se da cuenta de un motivo típico de Calderón que se repite muchas veces: la contradicción de la existencia humana. Para tratar este motivo existencial Calderón lo introduce siempre a través del Romance. Hay varios ejemplos que verifican esta relación. Por causa de la estructura narrativa de la estrofa asonante la contradicción es un hecho que acompaña el nacimiento de los protagonistas. Por eso el público se entera del origen de un personaje mediante una narración del pasado. Las causas son explicadas por los orígenes en los cuales se funda toda la contradicción. El tema de causa y efecto es un constante motivo de Calderón. Ya sea la oposición de los hermanos Epimeteo y Prometeo o sea las circunstancias contradictorias que formaban parte de la creación de Semíramis. Siempre se usa el Romance con un tono sutil

para contar con largos versos este dilema del ser humano. Otro modo de repetición es más bien musical. Se trata de los varios *estribillos* que funcionan como refrán dentro de un Romance al repetir cada rato una idea central. Muchas veces se trata de un coro indefinido que suena como si fuera un eco divino. Calderón lo repite tantas veces que aumenta su efecto. Los estribillos densifican la tensión porque se contraponen a la actitud muchas veces inaceptable del protagonista. Resulta que crea una esfera sonora que dramatiza al lado de los acontecimientos del drama.

Conclusión

Primeramente uno se percató de que el análisis de la métrica puede ser bastante divertido. Con cada estrofa asonante nos adentramos en un mundo lleno de astucia lingüística. En cuanto a la pregunta central de este trabajo se verifica la asumida relación entre el contenido y la asonancia de un Romance. Esta vinculación no es tan obvia a primera vista y tampoco hay una fórmula que reduciría la relación a un solo factor. Cada asonancia debe ser asociada a su escena con sus varios elementos del Drama: personaje – tiempo – lugar. El Romance sobre todo nos indica que se trata de un pasaje con alta tensión psíquica. Dado que el Romance toma la perspectiva de personajes anti-sociales, casi criminales o contradictorios. Estos tipos humanos no tienen nada que ver con el tono festivo de una estrofa consonante. Es la monotonía y la infinita reiteración de una combinación vocal que los caracteriza. Los dramas mitológicos se leen como una partitura musical en la que cada escena tiene su propia armonía. Largos pasajes se subordinan al sonido de unas pocas vocales. Todos los dramas mitológicos se dejan dividir entonces no sólo por actos y escenas sino también por emociones, alusiones y sobre todo temas fundamentales del ser humano.

Cierro estas consideraciones finales con dos comparaciones a otras disciplinas. La primera es la antropología cultural. Lévi-Strauss recomienda leer los mitos de una manera vertical como si fuera una partitura, en donde las armonías se tornan visibles de arriba hacia abajo. Lo mismo notamos en el Romance octosílabo, cuyas palabras claves establecen una narración atípica con un enlace temático vertical. La otra comparación intenta ampliar el efecto de la reiteración vocal. En su ópera *Tristan y Isolda* el compositor Richard Wagner introduce su obra musical con la idea de la melodía infinita que se aumenta con cada nota cromática. Igual fenómeno lo encontramos a través de las vocales asonantes que se potencian sutilmente como si fuera una partitura wagneriana. Con estas comparaciones más bien musicales quiero animar a todos para que valoricen más el mundo lírico con su capacidad metalingüística.

Abstract

In dieser Arbeit wird der Zusammenhang von Assonanz und inhaltlichen Motiven in Calderóns mythologischen Stücken untersucht. Assonante Reime sind die Haupteigenschaft der spanischen Romanze. Der assonante Reim ist im Vergleich zur Konsonanz um einiges subtiler und baut auf die Wiederholung einer bestimmten Vokalkombination auf, die jeder einzelnen Romanze ihre charakteristische Färbung gibt. Diese Strophenform besticht außerdem durch acht Silben und einer theoretisch unbegrenzten Versanzahl. Sie hat einen narrativen Stil, der sich besonders dazu eignet, komplexe Vorgänge darzustellen. Oft handelt es sich um Monologe, in denen die Figuren Einblick in ihre Psyche und ihre Vergangenheit geben. Die mythologischen Dramen bestehen zu über zwei Drittel aus Romanzen. In diesen Stücken handelt es sich um stark abgewandelte Interpretationen der griechischen Mythologie. Im Zentrum steht meistens eine Figur, deren Geburt unter einem unheilvollen Schicksal steht. Als ausgegrenzte Menschen stemmen sie sich gegen ihr Schicksal und scheitern dabei, weil sie weder die Allmacht der Götter noch die Grenzen ihrer eigenen Macht akzeptieren. In den Versen der Romanzen finden die Charaktere ihre metrische Entsprechung. Die Assonanzen stellen unterschiedlichen Beziehungen zum Gehalt einer Szene her, die in jedem Drama verschieden sind. So kann eine Vokalkombination zum Beispiel ein Schlüsselwort andeuten, welches entweder den Anfang einleitet oder das Ende vorbereitet. In manchen Fällen ist ein Schlüsselwort direkt dem Titel entlehnt. In Verbindung mit anderen Wörtern entsteht so ein vertikales Beziehungsgeflecht von Wörtern, die eine gewisse Stimmung offenbaren. Andere Assonanzen verändern sich, wenn sich die Emotionen einer Szene wandeln oder deuten subtil auf ein zukünftiges Geschehen hin. Die Silbenzahl einer Romanze verändert sich auch mit den Figuren: Götter haben meistens mehr Silben oder heben sich durch eine konsonante Strophenform von den Normalsterblichen ab. Somit gibt die Metrik auch Aufschluss über den Status der Figuren und ihre Beziehung untereinander. Seltene Assonanzen, wie solche mit einem betonten *í*, haben eine besondere Stellung innerhalb eines Dramas. Sie wirken sehr musikalisch und ihr Klang ist für eine Assonanz ungewöhnlich dominant. Werkübergreifend lassen sich hier Ähnlichkeiten in allen Stücken mit dieser außergewöhnlichen Assonanz finden. Daneben gibt es noch solche Vokalkombinationen, die eine eindeutige Beziehung zum Ort im Drama herstellen und damit den Raum im Theater um eine lyrische Dimension erweitern. Das Studium der Assonanz bei Calderóns mythologischen Stücken kann die Debatte von Form und Inhalt sowie die Bedeutung der Metrik im Theater um wertvolle Ergebnisse bereichern.

Lebenslauf

Name: Stefan Weghuber
Geburtsdatum: 3. August 1984
Geburtsort: Linz
Kontakt: Hermannsgasse 21
1070 – Wien
Österreich
stefan.weghuber@gmail.com

Bildungsweg:

1991 – 1995 VS 45, Linz
1995 – 2003 BG/BRG Ramsauerstraße, Linz
Matura, Juni 2003
Seit 2005 Doppelstudium Kultur- und Sozialanthropologie und
Romanistik/Spanisch an der Universität Wien
Juni 2012 Erlangung des Magistergrades im Fach Kultur- und Sozialanthropologie

Studienschwerpunkte:

Lateinamerika (Zentralamerika und Brasilien); Rassismus; Nationalismus; Kolonialismus;
Globalisierung; Friedens- und Konfliktforschung; Natur und Weltbild; Ethnolinguistik;
Musikethnologie; Ethnologischer Dokumentarfilm; Wahlfächer aus: Romanistik, Linguistik,
Musikwissenschaft, Sozialgeschichte (Afrika). Spanische Metrik; Rhetorik; Lyrik;

Sprachen:

- Englisch (8 Jahre, Matura + wissenschaftl. Englisch)
- Latein (Zulassung Romanistik)
- Spanisch (4 Jahre Schule + Studium)
- Portugiesisch (2. romanische Sprache)
- Katalanisch (einfache Kenntnisse)
- Hindi (rudimentäre Kenntnisse)

Auslandserfahrungen:

Guatemala (2007): Englischlehrer einer zweisprachigen Grundschule in Santiago Atitlán: *Escuela Bilingual Santiaguito*. Spanien (2009): Auslandssemester in Barcelona (Erasmus) – Universität Autònoma de Barcelona– und Teilnahme am Institut für Konflikt- und Friedensforschung - *Escuela de Cultura de Paz de la UAB de Barcelona (Música e Pau)*. Brasilien (2010): Exkursion in Recife, im Auftrag des Institutes für Musikwissenschaft. Brasilien (2011): Zweimonatiger Forschungsaufenthalt in Recife. Individualreisen nach: Spanien, Israel, Jordanien, Usbekistan, Philippinen, Mexiko, Kuba, Brasilien.

Wissenschaftliche Publikation:

Begegnungen zwischen Afrikanern und ÖsterreicherInnen um 1945, am Beispiel Vorarlbergs.
In: Krawinkler/Oberpeilsteiner (Hg.): Das Fremde. Konstruktion und Dekonstruktion eines Spuks. LIT Verlag. Wien. 2008.