

12<sup>2019</sup>

Jahrgang 12 (2019)  
Heft 1



Dossiers zur romanischen  
Literaturwissenschaft

Artikel

---

Die Semantik der Assonanzen in Calderóns *autos sacramentales*

*Simon Kroll (Wien)*

HeLix 12 (2019), S. 52-64.

Abstract

---

This article shows the highly conceptual use of rhyming structures in the Calderonian *autos sacramentales*, focussing on the assonances of the *romances*. Based on prior evidences presented by the author, it demonstrates the use of assonances on u-a and a-a in different plays and its interferences with world harmony ideas and its theological implications. Thus, the acoustic materiality of the plays is an important carrier of semantics during the decisive moments of the *autos*: Assonances on u-a are signals for danger, namely the fall into disgrace, and assonances on a-a usually mark the possibility of reconciliation, that is redemption, and the end of the plays.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

## Die Semantik der Assonanzen in Calderóns *autos sacramentales*<sup>1</sup>

*Simon Kroll (Wien)*

Reimstrukturen können höchstwirksam Aufmerksamkeiten steuern und beeinflussen, Analogien erzeugen und Klangräume eröffnen, in denen Resonanzen elementarste Ebenen der Sprachverarbeitung ansprechen. Seit dem Zerfall des Römischen Reiches und einem sich radikal wandelnden Sprachgefühl, implementiert sich diese Euphonie als eines der wichtigsten formalen Kriterien der Verssprache.<sup>2</sup>

Im 4. und 5. Jahrhundert experimentiert Augustinus mit Gleichklängen in seinen Prosatexten und Dichtungen, und van Geest hat für den berühmten *Psalmus contra partem Donati* festgehalten: „with his *Psalmus contra partem Donati* he did compose a popular poem that uses various poetic stylistic devices to transform not only the thinking, but also the emotions of the ordinary faithful“.<sup>3</sup> Über die frühchristlichen Hymnen schließlich entwickelt sich eine systematische Verwendung des Reims. Ernst Robert Curtius bezeichnet ihn als die „große Neuschöpfung des Mittelalters“.<sup>4</sup>

In der Geschichte der volkssprachlichen Poetiken oder anderorts verlauteter Kommentare gibt es fortan zwei polarisierende Meinungen: Entweder ist der Reim eine lästige formale Verpflichtung oder aber ein besonders kunstvolles Ornament. Kaum jemand zweifelt jedoch an seiner Fähigkeit der Aufmerksamkeitssteuerung, und es sei exemplarisch aus Nebrijas *Gramática* zitiert. Er beklagt zwar die Reimverpflichtung, erkennt jedoch seine persuasive Kraft:

Las palabras son para traspasar en las orejas del auditor aquello que nos otros sentimos teniendo lo atento en lo que queremos dezir, mas usando de consonantes el que oie no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue.<sup>5</sup>

Die Geschichte der spanischen Literatur kennt eine Form, für die dies ganz besonders

---

<sup>1</sup> Dieser Artikel ist Teil des Projektes *Calderón as a poet. The poetic structure of his plays*, finanziert durch ein Erwin Schrödinger-Auslandsstipendium des FWF (Austrian Science Fund): J 3913-G23. Gerhard Poppenberg verdanke ich viele Anregungen für diesen Text.

<sup>2</sup> Siehe VOSSLER, „Zur Entstehung“.

<sup>3</sup> VAN GEEST, „Space in Coercive Poetry“, 35.

<sup>4</sup> CURTIUS, *Europäische Literatur*, 393.

<sup>5</sup> NEBRIJA, *Gramática*, 61.

gilt: *el romance*. Diese zunächst hauptsächlich orale Dichtform verlangt nur einen assonanten Reimklang, der zudem ausschließlich in den geraden Versen verwendet werden darf. Diese monorimatische Form wurde nach dem Erscheinen der ersten gedruckten *Romanceros* maßgeblich von drei Dichtern derart auf alle Möglichkeiten semantisierte Formsprache hin abgeklopft, dass sie, wie das Sonett, zu einer hochkomplexen und gleichzeitig weit verbreiteten Strophe wurde.

Cuando hacia 1600 llega el romance a manos de Quevedo [...] en nada se parece a lo que fue cien o treinta años antes. Lope, Góngora y quienes se inspiran en ellos han conseguido darle la vuelta por completo: lo que en el romance era informe ha desaparecido para dar paso a una forma flexible pero definida; se ha convertido en cortesano lo vulgar, lo arcaico en moderno, lo simple en complicado, lo monocorde en melodioso, operación alquímica que equivale a alzar un desafío, a hacer alarde de mágica destreza.<sup>6</sup>

Lope, Góngora und Quevedo haben in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine vermeintlich rustikale Form in eine hochingeniöse verwandelt, sodass diese auch auf den Bühnenbrettern der *comedia nueva* und der *autos sacramentales* im Laufe des 17. Jahrhunderts zum geradezu paradigmatischen Metrum wurde. Lopes Empfehlung „las relaciones piden los romances“<sup>7</sup> von 1609 wandelt sich zwar nicht grundsätzlich, gerne berichten auch Calderóns Figuren in *romances*, dennoch bekommt diese Strophe gerade in der komplexen Anwendung ihrer reduzierten formalen Mittel eine Ausdrucksfähigkeit, die sie für Liebesszenen, Kämpfe, Vergewaltigungen, schnelle und witzige Auf- und Abgänge, Hochzeiten, Apotheosen aber auch für Treffen der „satanischen Truppe“<sup>8</sup> passend werden lässt. Felipe Pedraza Jiménez kommentiert daher Lopes Empfehlung aus seinem *Arte nuevo de hacer comedias* so:

Los dramaturgos de la comedia nueva supieron extraer las inmensas potencialidades del romance viejo para la narración, pero también el colorido y la prestancia de los romances nuevos o artísticos de la década de 1580.<sup>9</sup>

Lopes polymetrisches System wird bei Calderón schlichter, bestimmte Strophen verwendet er nie oder nur am Anfang seiner Karriere. Sein wichtigstes Metrum ist die Romanze.

<sup>6</sup> BLANCO, *La invención de una lengua*, 32-33.

<sup>7</sup> LOPE DE VEGA, *Arte nuevo*, 309.

<sup>8</sup> POPPENBERG, *Psyche und Allegorie*, 38.

<sup>9</sup> FELIPE PEDRAZA (Hg.), *Arte nuevo, notas y escolios*, 530.

Die äußerst ergiebige Debatte der letzten Jahre bezüglich der Segmentation der Stücke hat erneut die Bedeutung der unterschiedlichen Strophen für das Gesamtkonstrukt *comedia* oder *auto sacramental* herausgearbeitet.<sup>10</sup> Dennoch hat diese Debatte kaum berücksichtigt, dass ein erhöhter Anteil der Romanze an der metrischen Komposition eine Komplexität und Vielfältigkeit innerhalb dieser Form befördert hat. Eine Romanze auf u-a unterscheidet sich stärker von einer auf a-a, i-a oder -í und -ú, als üblicherweise angenommen wird.

Vern Williamsen hat zwar bereits darlegen können, dass die Assonanzen bei Tirso de Molina bestimmte Funktionen haben,<sup>11</sup> seine Ausführungen sind in dieser Form jedoch nicht auf andere Autoren übertragen worden und bleiben zudem auf einige kurze Artikel beschränkt. Dort behauptet Williamsen, dass Tirso Reime auf u-a und u-o hauptsächlich für Szenen verwendet, in denen weibliche Charaktere „objeto de una burla sexual“ werden.<sup>12</sup> Außerdem seien vor allem die Assonanzen auf e-o, e-a und a-a deutliche akustische Signale, dass das fragliche Stück bald aus sei.<sup>13</sup>

Calderón entwickelt dies weiter. Er mag die tatsächlich existierende Tradition, burleske Szenen mit u-Lauten zu charakterisieren, mitbedacht haben, gewinnt den Klängen auf u-a, u-e und u-o – die zudem bei ihm erkennbar häufiger sind – jedoch weitere Bedeutungsschichten ab, die nicht so sehr auf der Textoberfläche agieren, sondern den Versklang mehrdimensional werden lassen. Bieten sich Reime mit tonalem -ú aufgrund der absurden Sprachverrenkungen, um diesen mit mehr als drei oder vier Wörtern zu bedienen, für Satire und Burleske an, verwendet Calderón diesen Reimklang anscheinend unter Berücksichtigung psycholinguistischer Aspekte.

Kaum eine Metapher der Phonetik ist so konstant wie jene, die das *u* als einen dunklen, gar Gefahr andeutenden Laut beschreibt.<sup>14</sup> Und auch aktuelle psycholinguistische Experimente scheinen diese Klangassoziation zu bestätigen.<sup>15</sup> Calderón verwendet diese Dimension des Sprachklangs auf komplexe Weise. So lässt sich zunächst einmal feststellen, dass Calderón u-basierte Assonanzen fast ausschließlich für Szenen der Gewalt (Verschleppungen, Mord, Vergewaltigungen,

<sup>10</sup> Siehe beispielsweise ANTONUCCI „La segmentación métrica“ und VITSE, *Éléments*.

<sup>11</sup> WILLIAMSEN, „La asonancia como señal auditiva“.

<sup>12</sup> Ebd., 690.

<sup>13</sup> Ebd., 690-691.

<sup>14</sup> María José Vega (*El secreto artificio*) hat dargelegt, wie sehr diese semantisierten Beschreibungen der Laute in den Rhetoriken und Poetiken der Humanisten des 16. Jahrhunderts diskutiert worden sind.

<sup>15</sup> FÓNAGY, *Metaphern in der Phonetik*; SCHROTT/ JACOBS, *Gehirn und Gedicht*, 243-247.

u. ä.), Angst (plötzliches Auftauchen diverser Monster, nächtliche Szenen der Ungewissheit, u. ä.) sowie für den Komplex der Schuld und Sünde in den *autos sacramentales* verwendet. Für die tiefsten Abgründe seiner Stücke reimt Calderón auf u-a, u-e oder u-o.

In den „eucharistischen Dramen“<sup>16</sup> hat dieser Abgrund eine theologische Erklärung und bildet einen herausragenden Moment der christlichen Heilsgeschichte: den Sündenfall. Calderón gibt diesem und den nötigen Vorbereitungen durch die Kräfte des Bösen immer wieder sehr viel Raum und Zeit.

Die einzelne Seele vollzieht die Heilsgeschichte nach. Die Hauptformen des Dramas sind dabei der innerseelische Kampf als der Konflikt der Seelenkräfte und das epische Modell der Psychomachie als der Kampf zwischen Lastern und Tugenden, Dämonen und Engeln, Satan und Christus, Teufel und Gott um die Seele.<sup>17</sup>

Oft rotten sich hierfür die Agenten des Bösen zusammen und stellen ihre Pläne zur Korruption der Heilsgeschichte vor. Die in diesem Zusammenhang langen *tiradas de romance* kommen uns oft als langwierig, gar langweilig vor, betrachtet man die *autos* jedoch als Dramen der menschliche Seele, müssen gerade diese langen *tiradas* für einen gläubigen Christen unheimlich gewesen sein, schließlich entsteht das Böse immer wieder in ihm: „die drei Feinde der menschlichen Seele gehen aus dem Menschen selbst – ‚de su mismo humor‘ – hervor, aus dem Körperlichen und Weltlichen an ihm“.<sup>18</sup> Für solche Szenen des transzendenten Schauers reimt Calderón vornehmlich u-basiert. Ein kurzes Beispiel sei hier angeführt. In *No hay más Fortuna que Dios* ruft EL DEMONIO LA MALICIA zu sich und erklärt zunächst die aktuelle Situation:

Ya sabes, Malicia, cuánto  
Dios con providencia suma  
asiste a todo, y que nada  
desampara y desayuda,  
haciendo que su justicia  
a cada uno distribuya,  
desde la hormiga más vil  
a la más noble criatura,  
lo que más le importa para  
que admita a honra y gloria suya  
el gracioso don del ser,

<sup>16</sup> POPPENBERG, *Psyche und Allegorie*, 37.

<sup>17</sup> Ebd., 36.

<sup>18</sup> Ebd., 40.

que sin él no fuera nunca;<sup>19</sup>

Diesen harmonischen Zustand möchte EL DEMONIO jedoch mit einer falschen Gottheit stören und sieht einen Angriffspunkt im menschlichen Ehrgeiz:

DEMONIO

Pero como es tan sensible  
esta terrena, esta ruda  
carne y sangre, no a Dios siempre  
como a primer causa juzga,  
y así en humanos afectos  
viendo que al ser le disgusta  
no ser lo que ser quisiera,  
anda a buscar la segunda;  
yo pretendo que la halle  
en una mentira, a cuya  
causa te llamé porque  
tú, Malicia, la introduzgas  
a los mortales en sola  
una voz.

MALICIA

¿Qué voz?

DEMONIO

Fortuna.

MALICIA

¿Qué es Fortuna?

DEMONIO

Una inventada  
deidad, que si bien la apuras,  
en las vanidades toda  
y en las verdades ninguna  
la hallarás, pues en sus aras  
nada luce y todo ahúma,<sup>20</sup>

Diese Momente, in welchen die Kräfte des Bösen ihre Pläne schmieden, werden von Calderón oft mit dem erwähnten Reimklang kreierte. Man mag einwenden, dies korreliere mit einem simplen Phänomen: Die Achse dieser Szene ist das Wort *fortuna*, jene falsche Gottheit, welche die Menschheit vom rechten Weg abbringen soll. Der Vokalreim auf u-a könnte daher der zufälligen Präsenz der entsprechenden Buchstaben in *fortuna* geschuldet sein.<sup>21</sup> Er würde also schlicht die Resonanz des zentralen Konzeptes der Passage unterstützen. Dem ist sicher auch so. Diese einfachere Sicht verkennt jedoch die Tradition, den u-Laut mit gefährlichen Assoziationen in

<sup>19</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *No hay más Fortuna*, 66-77.

<sup>20</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *No hay más Fortuna*, 90-109.

<sup>21</sup> Man mag in diesem Zusammenhang an de Saussures Anagramm-Manuskripte denken. Vgl. STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern*.

Verbindung zu bringen sowie das Datum, dass eine Assonanz mit diesen Klängen bei Calderón immer einen Gefahrenkomplex anzeigt. Für Calderón und sein Publikum waren diese Gleichklänge vermutlich gut hörbare Signale drohenden Unheils. Die pure Klangkonstellation der zitierten Verse verweist daher schon auf die kommende Katastrophe. So wie Fortuna ein störendes Element in der Heilsgeschichte bilden soll, führt der Text mit der Assonanz auf u-a ein dissonantes Element in die Weltharmonie der Schöpfung ein.

Calderón benutzt den Reim jedoch nicht nur als Verstärker bestimmter Worte, es können auch eklatante Widersprüche zwischen Reimklang und Reimwort entstehen. So lädt Circe (LA CULPA) in dem *auto sacramental Los encantos de la culpa* Ulises (EL HOMBRE) auf ihrer Insel in einen betörend schönen Garten. Es folgt eine lange *tirada*, die diesen beschreibt und besingt, d. h. ihn in gewissem Sinne erschafft: Der Zauber der Circe erschafft den Garten und der Dichter die Worte, die ihn beschreiben und so entstehen lassen.

CULPA

Todo el jardín es delicias;  
no hay planta, no hay hoja alguna  
que verde aroma los más  
blandos perfumes no supla.

[...]

Envidioso todo el viento,  
al ver por la tierra en una  
primavera solamente  
tantas primaveras juntas,  
de otras flores se ha poblado,  
que aladas sus golfos surcan  
siendo ramilletes vivos;  
y así, cuanto entre esta suma  
deidad las flores y fuentes  
de la tierra, con industria  
pájaros forma de rosas  
por igualar su hermosura.

[...]

MÚSICA

De una belleza engañados,  
por aurora la saludan,  
y viendo sus bellos ojos,  
quedan vanos de su Culpa.<sup>22</sup>

Dieser Garten erweist sich jedoch als oberflächliche Sinnestäuschung, vor allem des

---

<sup>22</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Los encantos de la culpa*, 986-1015.

Sehsinns. Der Teufel liebt es, die Sinne und ganz besonders die Augen zu trügen. Schon die Frucht der Erkenntnis in der *Genesis* erscheint Eva als eine „Augenweide“: „vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis aspectuque delectabile et tulit de fructu illius et comedit deditque viro suo qui comedit“<sup>23</sup>. Paulus schließlich verteidigt den Gehörsinn als zentral für den Glauben:

Sed non omnes oboedierunt evangelio Esaias enim dicit: ‚Domine, quis credidit auditui nostro?‘ Ergo fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi. Sed dico: Numquid non audierunt et quidem in omnem terram exiit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum.<sup>24</sup>

In Calderóns *autos* tauchen auch immer wieder die Sinne des Menschen als allegorische Figuren auf, und üblicherweise erweist sich der Gehörsinn als der verlässliche für Fragen des Glaubens.

Der betörende Garten in *Los encantos de la culpa* wird nun just mit jenem Reim erschaffen, den wir als hörbares Signal für Gefahr, Gewalt und Angst ausgemacht hatten. Der Text widersetzt sich also der Sinnestäuschung, die er selbst kreiert. Auf visueller Ebene entsteht ein Prachtgarten, alles ist Morgenstimmung, Blütenpracht und Blumenduft,<sup>25</sup> der Klang der Passage macht jedoch von Beginn an deutlich, dass diesem Garten nicht zu trauen ist. Das letzte Reimwort dieser *tirada* unterstreicht dann noch einmal explizit diesen zunächst rein akustischen Hinweis.

HOMBRE  
 Pues si es tuya,  
 será de amor.  
 LASCIVIA  
 Claro está.  
 HOMBRE  
 ¿No hay dama aquí que no acuda  
 a un sentido?  
 GUSTO  
 Sí, señor.  
 Pero victor.  
 HOMBRE  
 ¿Quién?  
 GUSTO  
 La Gula.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Gen. 3, 6.

<sup>24</sup> Röm. 10, 16-18.

<sup>25</sup> Siehe hierzu auch FLASCHE, *Die Struktur*, 35-36.

<sup>26</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Los encantos de la culpa*, 1073-1077.

Die ganze Passage endet auf der dem Garten der Lüste entsprechenden Todsünde: der Völlerei. Leo Spitzer hat für einen anderen *romance* den stilistischen Wert des Vokalreims hervorgehoben. Dieser sei „tensión continua, de un martilleo monótono que nos hace esperar con ansia un aflojamiento, una relajación – y que en efecto, en la mayoría de los romances termina en una explosión epigramática o un efecto final como un estallido“.<sup>27</sup>

In *Los encantos de la culpa* liegt daher eine äußerst komplexe Verwendung der assonanten Reimstruktur vor, da sich Textoberfläche und Textklang hier diametral gegenüberstehen, was wiederum mit den theologischen Interpretationen von Visualität und Akustik korreliert. Da sich Calderón hier gleichzeitig den allem Anschein nach existierenden psycholinguistischen Assoziationen der Klänge bedient, dürfte dieser Effekt eben auch auf der höchstwahrscheinlich lauten und von Zeichen überbordenden Bühne des Barock wahrnehmbar gewesen sein. So schreibt Curtius über Calderón: „Seine entlegenen Bilder und Vergleiche waren getragen vom Strom einer rauschenden Rhetorik, die auch dem gemeinen Mann einen Ohrenschaus bereitet.“<sup>28</sup> Diese rauschende Rhetorik konzeptualisiert auf höchst subtile Weise die Reimstrukturen.

In Calderóns konzeptueller Semantisierung der Form bekommen auch die nicht-reimenden Verse Bedeutung. Das eindrücklichste Beispiel hierfür finden wir in dem *auto sacramental* *La vida es sueño*.<sup>29</sup> Hier wird der Sündenfall wieder in einer Assonanz auf u-a dargestellt:

*Quiere irse la Gracia.*  
 VERBO  
 Detente, Gracia.  
 LUZ  
 No puedo,  
 que él me obliga a que la huya.  
 HOMBRE  
 No huirás, que yo entre mis brazos  
 te detendré.  
*Abrázase con la Culpa.*  
 ALBEDRÍO  
 ¡Suerte dura!  
 por irle huyendo la Gracia  
 se ha abrazado con la Culpa.

<sup>27</sup> SPITZER, „El romance de Abenámár“, 708.

<sup>28</sup> CURTIUS, *Europäische Literatur*, 350.

<sup>29</sup> Von diesem Stück gibt es zwei Versionen. Wir begnügen uns hier mit Zitaten aus der ersten Version, die Reimeffekte finden sich jedoch in beiden.

HOMBRE  
 Yo... (pero, ¿qué me embaraza?)  
 soy yo... (pero, ¿qué me turba?)  
 hijo... (pero, ¿qué me altera?)  
 tuyo... (pero, ¿qué me ofusca?)  
 La voz torpe, el pecho helado,  
 perdida la vista, muda  
 la lengua, atadas las manos,  
 quedo en brazos de la Culpa.  
 [...]  
 Torpe y sin sentido ya,  
 sin ser, sin acción ninguna  
 dejo embargada la Gracia  
 en los brazos de la Culpa.<sup>30</sup>

Halten wir zunächst fest, dass die Assonanz auf u-a wiederholt das zentrale Konzept der Szene unterstreicht: die *culpa*. Die negativen Assoziationen, welche der reine Klang hervorruft, werden also beständig durch die Semantik der tatsächlichen Reimwörter bestätigt und bestärkt. Man mag hier erneut an Nebrijas *Gramática* denken. Hegel sieht in dem Reim sogar eine wichtige Rolle für das bedeutungssetzende und erkennende Subjekt. Er vergleicht ihn mit der antiken Versifikation und schreibt:

der Reim dagegen ist einerseits zwar materieller, andererseits aber in diesem Materiellen selbst abstrakter: die bloße Erinnerung des Geistes und Ohrs an die Wiederkehr gleicher oder verwandter Laute und Bedeutungen, eine Wiederkehr, in welcher das Subjekt sich seiner selbst bewußt wird und sich darin als die setzende und vernehmende Tätigkeit erkennt und befriedigt.<sup>31</sup>

Auch in diesem Stück unterstützt die Reimkonstellation einen Erkenntnisprozess. Wichtig scheint mir in diesem Zusammenhang, dass das Wort *gracia* mehrfach am Ende eines ungeraden Verses steht, auf den ein Vers folgt, der auf *culpa* endet. EL HOMBRE möchte im Moment des Sündenfalls eigentlich die GRACIA umarmen, diese flieht jedoch vor ihm. Er umarmt stattdessen die CULPA. Dieser Fall in die Arme der Schuld findet sein sonores Korrelat in der Versstruktur. Die Passage bildet einen Klangraum, der keinen Widerhall auf *gracia* bietet, sondern auf *culpa*. Der Sündenfall wird hier sowohl durch einen tatsächlichen visuellen Fall als auch durch einen Verlust der Resonanz konfiguriert. Der Sündenfall erweist sich demzufolge als ein Resonanzverlust mit Gott, indem die göttliche GRACIA aus dem Reimschema herausfällt. Dieser Resonanzraum lässt keine göttliche Konsonanz mehr zu. Dies ist der

<sup>30</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, 1017-1052.

<sup>31</sup> HEGEL, *Ästhetik*, 392.

konzeptuelle und klangliche Abgrund, durch den Calderón die menschliche Seele gehen lässt.

Der Vokalreim auf u-a ist daher nicht nur ein Element, um das Publikum zu gruseln oder seine Aufmerksamkeit zu wecken, indem der Klang die zentralen Konzepte verstärkt. „The world of *El médico de su honra* is one in which sounds, waves in the air, really do produce effects, alter perceptions, leave minds ‚resonating‘ with their impact“.<sup>32</sup> Dies gilt nicht nur für das Drama *El médico de su honra*, sondern auch und ganz besonders für die *autos*. In Anbetracht der Metapher des Welttheaters und weltharmonischer Vorstellungen kann der Reim kein simples Ornament sein. Die Assonanz auf u-a bildet einen Resonanzraum für die Schuld, der in die Installation ihres Regimes mündet. Die *autos sacramentales* haben die „– ironische – Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse als den Grund der Eucharistie deutlich gemacht und ihr eine literarische Form gegeben“.<sup>33</sup> In Calderón überträgt sich dieser Konflikt in eine literarische Form, die bis in ihre kleinsten Elemente konzeptuell und semantisch aufgeladen ist.

Die Fronleichnam-Stücke enden üblicherweise mit der Vergebung der Sünden durch Jesu Tod am Kreuz sowie einer Apotheose des Sakramentes der Eucharistie. Die Disharmonie des Sündenfalls, der Aversion, wird in diesen Momenten aufgehoben. Der Schritt von der Aversion zur Konversion, die Aufhebung der Disharmonie zur Harmonie,<sup>34</sup> wird oft durch eine Assonanz auf a-a geschaffen. Als Beispiel sei erneut aus dem *auto La vida es sueño* zitiert, auch um die Bewegung vom u-a (Sündenfall) zum a-a (Vergbung der Sünden) in einem Stück nachzuvollziehen. Der *romance* auf a-a beginnt mit einem Monolog, in welchem sich HOMBRE über seinen Zustand beklagt und auf eine Rückkehr zur GRACIA hofft. Hören wir hiervon die letzten Verse:

HOMBRE  
 ¡Oh si fuera aqueste el sueño  
 de mi vida, qué desgracia  
 ser las penas verdaderas  
 y las venturas soñadas!  
 ¡Oh, quién no hubiera dormido  
 en pecado! ¡Oh, si llegara  
 la hora de despertar,  
 como en la gloria pasada,

<sup>32</sup> PATERSON, „The Great World“, 248.

<sup>33</sup> POPPENBERG, *Psyche und Allegorie*, 347.

<sup>34</sup> Ebd., 81-82.

de los brazos de la Culpa  
 en los brazos de la Gracia!  
 LUZ *Dentro*  
 Nunca es tarde que yo siempre  
 respondo cuando me llaman.<sup>35</sup>

Die geänderte Disposition der Seele bereitet sie für die Erlösung vor. Ihre veränderte innere Struktur spiegelt sich auch in der Lautstruktur der Passage wider. In diesem Klangraum auf a-a findet GRACIA Widerhall und antwortet dem Menschen. Dieses Mal reimt *sie* und lässt die CULPA außen vor. Die Passage auf a-a ist komplementär zu der Passage auf u-a: u-a wird nach a-a aufgehoben, und die Seele kann wieder auf Resonanz mit Gott hoffen: „*Consonantia and concordia – the acoustic and the psychological harmony – coalesce*“,<sup>36</sup> schreibt Spitzer in einem ähnlichen Zusammenhang.

Die Schöpfung der Welt war nach jüdisch-christlichem Glauben ein Sprechakt, welcher ein Universum mit „*acordada armonía*“ hervorgebracht hat.<sup>37</sup>

El Verbo divino eres,  
 que quien dice Verbo explica  
 voz y si tu voz sonora  
 obra tantas maravillas,  
 y el Verbo y la voz se entienden  
 en una sentencia misma,  
 bien digo que ha sido el Verbo  
 quien todas las cosas cría.  
 [...]
 Verso y poema es del cielo  
 con acordada armonía;  
 poema y verso es la tierra.<sup>38</sup>

Dieses „Verbo“ ist das „schaffende, Wirklichkeit setzende Wort Gottes, der als ‚bello músico‘ und ‚galán poeta‘ die gesamte Schöpfung zu einem Gedicht macht, einem Hymnus, der wiederum die Trinität besingt und ihre Werke, die Schöpfung, die ein Gedicht ist...“.<sup>39</sup>

Wenn die Seele nach dem Durchgang durch Sünde und Abgrund bereit ist, in eine harmonisierte Beziehung mit Gott zu treten, bildet Calderón einen ganz spezifischen Klangraum, der dem Bild der Umarmung mit der GRACIA ein akustisches Korrelat gibt und sie wieder in einer „*acordada armonía*“ klingen lässt:

<sup>35</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, 1299-1310.

<sup>36</sup> SPITZER, *Classical and Christian Ideas*, 451.

<sup>37</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *El divino Orfeo*, 168.

<sup>38</sup> Ebd., 147-169.

<sup>39</sup> POPPENBERG, *Psyche und Allegorie*, 330.

como está compuesta  
de números concordés, luego envía  
consonante respuesta,  
y entre ambos a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía.<sup>40</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- AUGUSTINUS, AURELIUS: *Opera omnia*, 9, Paris: 1841 [Patrologica latina, 43].  
*Biblia Sacra Vulgata*, hg. v. ROBERT WEBER/ ROGER GRAYSON, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *El divino Orfeo (Primera y segunda versión)*, hg. v. J. ENRIQUE DUARTE, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 1999.
- *La vida es sueño*, hg. v. FERNANDO PLATA PARGA, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 2012.
- *Los encantos de la culpa*, estudio de AURORA EGIDO y edición de JUAN MANUEL ESCUDERO, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 2004.
- *No hay más Fortuna que Dios*, hg. v. IGNACIO ARELLANO, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 2013.
- LEÓN, FRAY LUIS DE: *Poesía*, hg. v. ANTONIO RAMAJO CAÑO, Madrid: Real Academia Española 2012.
- NEBRIJA, ANTONIO DE: *Gramática sobre la lengua castellana*, hg. v. CARMEN LOZANO, Barcelona: Círculo de Lectores/ Biblioteca Clásica de la Real Academia Española 2011.
- VEGA, LOPE DE: *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos artísticos*, hg. v. FELIPE PEDRAZA/ PEDRO CONDE PARRADO, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

### Sekundärliteratur

- ANTONUCCI, FAUSTA: „La segmentación métrica, estado actual de la cuestión“, *Teatro de palabras*, 4 (2010), 77-97.
- BLANCO, MERCEDES: *Góngora o la invención de una lengua*, León: Universidad de León 2012.
- CURTIUS, ERNST ROBERT: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, München: Francke 1967.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Ästhetik*, hg. v. FRIEDRICH BASSENGE, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1955.
- FLASCHE, HANS: *Die Struktur des Auto Sacramental „Los Encantos de la Culpa“ von Calderón, Antiker Mythos in christlicher Umprägung*, Köln: Westdeutscher

---

<sup>40</sup> LEÓN, *Oda a Francisco de Salinas*, 26-30.

- Verlag 1968.
- FÓNAGY, IVAN: *Die Metaphern in der Poetik*, Den Haag: Mouton 1963.
- PATERSON, ALAN K. G.: „The Great World of don Pedro Calderón’s Theatre and the Beyerlinck Connection“, *Calderón 1600-1681: Quartercentenary Studies in Memory of John E. Varey, Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 77 (2000), 237-253.
- POPENBERG, GERHARD: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Wilhelm Fink 2003.
- SCHROTT, RAOUL/ JACOBS, ARTHUR: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München: Hanser 2011.
- STAROBINSKI, JEAN: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Berlin: Ullstein 1980.
- SPITZER, LEO: „El romance de Abenámár“, DERS.: *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen: Max Niemeyer 1959, 694-716.
- *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“*, hg. v. ANNA GRANVILLE HATCHER, Michigan: Johns Hopkins Press 1963.
- VAN GEEST, PAUL J. J.: *Space in Coercive Poetry. Augustine’s Psalm against the Donatists and his Interpretation of the Fear of God in Enarrationes in Psalmos, Perichoresis* 14.2 (2016), 21-37.
- VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ: *El secreto artificioso. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid: CSIC 1992.
- VITSE, MARC: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse: France-Iberie Recherche/ Université de Toulouse-Le Mirail 1990.
- VOSSLER, KARL: „Zur Entstehung romanischer Dichtungsformen“, DERS.: *Die Romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München: Piper 1965b, 11-47.
- „Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen“, DERS.: *Die Romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München: Piper 1965a, 60-93.
- WILLIAMSEN, VERN G.: „La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina“, SEBASTIAN NEUMEISTER (Hg.): *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Vervuert 1989, 687-694.