

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

**Mächtige Zauberin, verlassene Frau –  
verwehlichte Helden, dominierende Männer.  
Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen**

**Powerful Sorceress, Abandoned Woman – Effeminate Heroes, Dominant Men.  
Gender Identities in Motion Exemplified by Baroque Circe Dramas**

This article examines the category of gender in five plays of the Spanish and French Baroque in which the ancient sorceress Circe appears as the main character. By combining Fischer-Lichte's concept of theatricality with theories of gender studies such as Butler's concepts of bodily inscriptions and gender performance, the relationship between Circe and Odysseus, or rather her male counterparts, can be described as dynamic. When Kirke surpasses her role as a woman with her magical performance, she succeeds in degrading men to animals or dependent love victims. When Ulysses regains his self-confidence as a cunning male warrior, he throws the passionately loving sorceress back on her role as an inferior woman.

**1. Hinführung**

In seinem – nicht nur erzähltechnisch – richtungsweisenden Roman *Ulysses* (1922) überträgt James Joyce Homers Version von den Irrfahrten des Troja-Heimkehrers Odysseus auf den Alltag eines modernen Dubliner Durchschnittsmenschen und verlegt die inhärente Kirke-Episode solchermaßen in das Bordell von Bella Cohen: Die Domina, die sich in den Unterwerfungsphantasien Leopold Blooms von der weiblichen Bella zum männlichen Bello transformiert, züchtigt den Romanhelden, auf allen Vieren kniend, mit einer Reitgerte und verwandelt ihn dergestalt – im übertragenen Sinne – von einem Menschen in ein Schwein. In dieser originellen Version des antiken Stoffs kommen zwei im Folgenden besonders interessierende Grundkonstanten, eindrucklich, da karikiert – d.h. verzerrt und überspitzt – gestaltet, zum Vorschein: Erstens erweisen sich die nur scheinbar starren Kategorien von Mann / Frau sowie Mensch / Tier tatsächlich als fluide; die gesellschaftlich traditionell geltenden Machtverhältnisse der Geschlechter werden innerhalb des sadomasochistischen Erlebnisses umgekehrt (vgl. Yarnall 1994: 176). Zweitens entpuppen sich die Geschlechterrollen im hochgradig theatralisierten Raum des Bordells besonders offensichtlich als Konstrukte (vgl. Norris 1999: 230), als Rollenzuschreibungen männlicher Begehrlichkeiten wie auch – in Gestalt der

Prostituierten als "painted woman" (ebd.: 231), – als *Selbstinszenierungen* von Weiblichkeit.

Der Kirke-Mythos eignet sich in idealer Weise, um der Trias von 'Wiederaufbau, Rekonstruktion, Erneuerung' im Allgemeinen und dem Sektionsthema der 'Geschlechter(re)inszenierungen' im Besonderen nachzugehen: Im zehnten Buch der *Odyssee* treffen *in persona* der verführerischen Halbgöttin Kirke und Odysseus, des Heros aus dem Trojanischen Krieg, Weiblichkeit und Männlichkeit in mythischer Form aufeinander, deren produktive 'Wiedererzählungen' bis heute nichts an Aktualität verloren haben.<sup>1</sup> Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht das Spannungsverhältnis zwischen der Rekonstruktion des alten Stoffs und seiner Erneuerung in fünf spanischen und französischen Theaterstücken des Barock, in denen die beiden oben skizzierten Bestandteile des Mythos – nämlich die *Dynamik* der Geschlechter- und Machtkonstellationen und deren (theatrale) '*Gemachtheit*' – zugleich in den epochencharakteristischen Kategorien von (stetiger) Wandelbarkeit und Theatralität widerhallen bzw. potenziert werden.<sup>2</sup> Aufzuzeigen sind Wandel und Bewegung nicht nur diachron wie synchron *zwischen* den verschiedenen Versionen, sondern auch *innerhalb* der jeweiligen Mythosaktualisierung auf Figurenebene – nämlich dergestalt, wie die Dialektik dieses Aufsatztitels "mächtige Zauberin, verlassene Frau – verweichlichte Helden, dominierende Männer" bereits durchscheinen lässt. Nachzuweisen sind Theatralität und Konstrukthaftigkeit wiederum zum einen unter Rekurs auf die jeweilige dramatische Untergattung und zum anderen im Hinblick auf die spezifischen textinternen Genderzuschreibungen und Dominanzmechanismen.

Unter Aufschlüsselung des Titels des vorliegenden Sammelbandes 'Geschlechter(re)inszenierungen' gliedert sich die Analyse in zwei große Teile: unter Fokussierung der *Reinszenierung* auf den mythen-rekonstruktiven Aspekt und im Blick auf die Inszenierung der *Geschlechter* – deren Konstruktcharakter immer mitbedenkend – auf Genderrepräsentation und -performanz. Während im ersten Teil die Relationen zwischen antiker Epenepisode und Barockschauspiel, spanischer *comedia* und französischer *pièce à machines* sowie den Versionen der 1630er und jenen der zweiten Jahrhunderthälfte in ihren Grundzügen bestimmt werden, widmet sich der zweite Teil im Zusammendenken kulturwissenschaftlicher und feministischer Ansätze den dynamischen Geschlechter- und Dominanzverhältnissen. Als theoretische Grundlage dienen hierbei Erika Fischer-

Lichtes Theatralitätskonzept und die von Judith Butler, Silvia Bovenschen und weiteren Vertreterinnen der modernen *gender studies* konturierten Begriffe von Wahrnehmung, Inszenierung, Körper und Performanz. Nachzuzeichnen ist insbesondere der stete Wandel in den Machtpositionen der dramatischen Figuren, der sich aus dem jeweils fremden Blick und leiblichen Einschreibungen, aus weiblichen Selbst- und männlichen Fremdcharakterisierungen und vice versa ergibt, und sich in seiner jeweiligen Inszenierung durch ganz bestimmte geschlechtliche Konnotationen ausweist.

## **2. Reinszenierung – Mythenrekonstruktion**

Die Zauberin Kirke ist der Nachwelt aus mehreren antiken Erzählungen bekannt, von denen die Episode aus Homers *Odyssee* das wichtigste, da einflussreichste Zeugnis darstellt:<sup>3</sup> Im zehnten Gesang des Epos gelangt Odysseus nach dem Polyphem-Abenteuer (sowie den Zwischenfällen mit dem Windgott Aiolus und den kannibalischen Lästrygonen) auf die Insel Aiaia und sendet einen Trupp seiner verbliebenen Gefährten als Kundschafter aus. Als einziger kehrt Eurylochos zurück und berichtet seinem Anführer von der Verwandlung seiner Begleiter in Schweine durch die Herrin der Insel. Odysseus, von Hermes mit dem Zauberkraut Moly ausgestattet, hält Kirkes Magie stand, erwirkt durch die Drohung mit seinem Schwert die Rückverwandlung der Männer und teilt sodann das Bett mit der Helios-Tochter. Sein Ziel Ithaka vorerst vergessend, bleibt Odysseus ein Jahr bei ihr, bis er Kirke seinen Heimkehrwunsch offenbart. Diese erweist sich schließlich als Helferin, schickt ihn zur Beschaffung von Informationen in die Unterwelt und gibt ihm weitere Ratschläge für eine gefahrlose Umschiffung der Sirenen sowie von Skylla und Charybdis. Daneben begegnet Kirke dem Leser auch in Ovids *Metamorphosen*: Dort verwandelt sie in einer Art Vorgeschichte von Eifersucht getrieben u.a. ebenjene Skylla im 13. und 14. Buch in ein Seeungeheuer, weil ihr der Meergott Glaukus die junge Nymphe vorgezogen hat.

Das im Metamorphosen-Motiv angelegte Potential zu einer spektakelhaften Darstellung löst in den barockgeprägten Kreisen des 17. Jahrhunderts einen wahren Boom an Kirke-Dramen aus, von denen fünf hier im Folgenden im Zentrum stehen werden: Für Spanien sind dies die 1630 entstandene *comedia de colaboración* des Autorentrios Mira de Amescua, Pérez de Montalbán und Calderón mit dem Titel *Polifemo y Circe* sowie das fünf Jahre später für die Johannismacht zur Vorführung

im Retiro-Park vorhergesehene Einzelstück Calderóns *El mayor encanto, amor*, ein Palastschauspiel, oder auch *fiesta mitológica* genannt; für Frankreich die 1630 zuerst in Fontainebleau, später im *Hôtel de Bourgogne* gespielte Tragikomödie *Les travaux d'Ulysse* von Jean-Gilbert Durval, Jean Boyers Maschinenstück *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé* für das *Théâtre du Marais* (1648 aufgeführt, 1660 gedruckt) und schließlich die 1675 fertiggestellte Co-Produktion *Circé* von Thomas Corneille und Jean Donneau de Visé, ebenfalls eine *pièce à machines*, die für das neuentstandene *Théâtre de Guénégaud* produziert wurde.

Auf der ersten Vergleichsebene zwischen der antiken Fassung bzw. den Fassungen des Mythos und dessen Rekonstruktionen des 17. Jahrhunderts ist zunächst grundsätzlich der Gattungswechsel zu konstatieren: Die bei Homer durch die Verschachtelung der Erzählebenen geprägte epische Dichtung wird in das durch seine unmittelbare Darstellung gekennzeichnete Drama überführt. Zwar sind die Gesänge der *Odyssee* als Kompositionen für den mündlichen Vortrag vor Publikum hin angelegt (vgl. Seeck 2004: 19f.), doch bleibt der Bericht stets unter der Kontrolle der auktorialen (als männlich gedachten) oder personalen (männlichen) Erzählinstanz, wohingegen die dramatischen Versionen des 17. Jahrhunderts den weiblichen Figuren, im vorliegenden Falle Kirke, auch die Möglichkeit der Selbstoffenbarung geben. In der Loslösung der Kirke-Episode aus dem komplexen intertextuellen Geflecht des Epos (vgl. Beck 1965) fällt in der motivischen Auf- und Ausarbeitung sämtlicher Barockstücke die Vereindeutigung der Beziehung zwischen Odysseus und Kirke in Richtung einer *echten* Liebesbeziehung auf, die in mitunter galanten Szenen<sup>4</sup> den Erwartungshorizont des zeitgenössischen Publikums erfüllt und – wie später noch zu zeigen sein wird – Auswirkungen auf das Geschlechterverhältnis hat.

Auf der Ebene des Ländervergleichs, d.h. zwischen den spanischen und französischen Stücken ist zum einen aufführungstechnisch eine Übereinstimmung feststellbar: Beide nationalen Theaterpraktiken nehmen eine aufs Spektakuläre hin abzielende – von Bühnentechnik unterstützte – Umsetzung vor. Was für die möglichst pompösen Palastinszenierungen selbstverständlich ist, gilt ebenso für die am Publikumsgeschmack orientierte Mischgattung der spanischen *comedia* wie auch für die gleichfalls unterhaltenden französischen Maschinenstücke, die sich dementsprechend nicht in eine geradlinige, 'klassisch'-schlichte, sondern in eine barocke Tradition einschreiben. Zum anderen sind dagegen im Hinblick auf die

Nuancierung des Stoffes unterschiedliche Tendenzen auszumachen. Die beiden *comedias* durchzieht ein stark moralisierender Grundton, der sich – angefangen bei den allegorischen Deutungen des Kirke-Mythos seit der (Spät-)Antike (vgl. Tochtermann 1992) – im barocken Spanien besonders durchgesetzt hat. Abzulesen ist diese Tendenz (vgl. Paetz 1970: 83–107) nicht nur an Lopes Epos *La Circe* (1624), sondern insbesondere auch an mehreren *autos sacramentales* – darunter etwa Ruiz Alceos *La navegación de Ulises* (1621) und Calderóns *Los encantos de la culpa* (1645–, in denen Odysseus' Urteilsvermögen gegen Kirkes sündhafte Sinnlichkeit, d.h. *ratio* gegen *passio* bzw. Tugend gegen Laster weitergedacht und ausgespielt wird. In Frankreich herrscht auf der Bühne hingegen eine 'spielerisch'-artifizielle Gestaltung vor, die das Sinnliche des Kirke-Stoffs ins Multi-Mediale transportiert – wie zum Beispiel schon im frühen *Ballet comique de la Reine* (1581) (vgl. Rousset 1954: 13–31) so auch in den drei hier analysierten *pièces à machines*. Auf der Ebene der diachronen Entwicklung schließlich, wie sie sich anhand der französischen Korpustexte verfolgen lässt, steht Durvals relativ texttreue "tragi-comédie, tirée d'Homère" (in der die Kirke-Handlung nur die ersten zwei Akte umfasst) den beiden späteren 'freieren' Stücken gegenüber, die sich auf je eigene Art zum Mythos Homer'scher Prägung positionieren: Nimmt sich Boyer große Freiheiten in Abfolge und Motivation der Handlung sowie im Figureninventar heraus (vgl. Debiegne 2007: o.S.), greifen Thomas Corneille und Donneau de Visé nicht mehr auf Homer, sondern auf Ovid und die Skylla-Glaucus-Episode zurück. Ist der Einsatz von Theatermaschinen darüber hinaus in allen drei Stücken obligatorisch, nehmen diese zur Visualisierung von Kirkes vielgestaltigen Zaubern mit Fortschreiten des Jahrhunderts einen immer größeren Stellenwert ein – teils weil sich die Technik und mit ihr die Bühnenillusion immer weiter perfektioniert (vgl. Groß 1928), teils aber auch notgedrungenen Maßen, weil die Restriktionen bei musikalischen Einlagen im Zuge von Lullys Opern-Monopol (1672) durch ein umso größeres Maß an Spektakelhaftigkeit kompensiert werden mussten (vgl. Clarke 1989: X).

### **3. Inszenierung der Geschlechter – Konstrukte von Männlichkeit und Weiblichkeit**

Bevor nun in einem zweiten Teil die Geschlechterinszenierungen in den vorgestellten Dramen unter die Lupe zu nehmen sind, soll in Vorbereitung auf eine *gender* zentrierte Lesart eine kleine Bestandsaufnahme feministisch geleiteter Analysen Homers bzw. des Kirke-Mythos – freilich ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben – vorgenommen werden. Dabei wird auf zweierlei fokussiert: auf die Darstellung *anderer* Frauengestalten in der *Odyssee* und auf die bildliche Inszenierung der Kirke-Figur in bzw. auf *visuellen* Artefakten der Antike. Seitdem sich bei dem englischen Schriftsteller und Gelehrten Samuel Butler während seiner Lektüre der Kirke-Episode der Gedanke festsetzte, die *Odyssee* könne nur von einer Frau geschrieben worden sein, und er diese These – unter wissenschaftlich völlig abstrusen Prämissen – 1897 im Essay *The Authoress of the Odyssey* veröffentlichte,<sup>5</sup> hat es zahlreiche ernstzunehmende Versuche gegeben, das antike Werk unter den Kategorien von Geschlecht und *gender* zu untersuchen. Es fällt auf, dass die Figur der Kirke – trotz ihrer nachhaltigen literarischen Wirkung in der Nachwelt – in diesen Untersuchungen (vgl. exemplarisch Latacz 1987) keinen prominenten Platz einnimmt und dort stattdessen Helena und Penelope oftmals im Mittelpunkt stehen. Herausgearbeitet werden dabei einerseits Durchlässigkeiten in der Geschlechterdichotomie – etwa anhand der männlich konnotierten, aber eigentlich geschlechtsneutralen *metis*, der List (vgl. Winkler 1997), – und andererseits die 'Inszeniertheit', d.h. die theatrale Konstruiertheit weiblicher Auftritte (vgl. Wöhrle 2000). Dies entspricht ausdrücklich den hier fokussierten Aspekten von (Geschlechter-)Dynamik und Theatralität.

Im Bereich visueller Repräsentationen ergibt sich in Bezug auf die Kirke-Figur ein anderes Bild. Hier sind die Darstellungen – wie auch die anderer Frauengestalten (vgl. Neils 1995) – von der Forschung gut untersucht. Diese arbeitet insbesondere im Hinblick auf die frühen Zeugnisse von der Zauberin Ambivalenz und Subversion als dominante Bildstrategien heraus – etwa in Bezug auf Kirkes in antiker Zeit für eine abgebildete Frau untypische Nacktheit und Körperhaltung, die so nur männlichen Polis-Bürgern vorbehalten waren (vgl. Schneider / Seifert 2010; Brilliant 1995).

Die nachfolgende Textanalyse wird geleitet von Erika Fischer-Lichtes Konzept der Theatralität, das auf seine genderspezifischen Implikationen hin befragt und unter

Heranziehung einschlägiger feministischer Konzepte, vornehmlich von Judith Butler, aber auch von anderen feministischen Vordenkerinnen und Forscherinnen, ausgebaut und für das Verständnis des antiken Mythos nutzbar gemacht wird. Fischer-Lichte verwendet den Begriff der Theatralität immer dann, "wenn die im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung gelangt" (Fischer-Lichte 2004:10). Theatralität entsteht demnach aus dem Zusammenspiel der vier Komponenten Perzeption, Inszenierung (bzw. Konstruktion), Korporalität und Performanz (vgl. im Folgenden ebd.: 11–26): Im Prozess der Wahrnehmung, die ein emotionales Affiziertsein schon miteinschließt, geschieht auf Seiten der Zuschauer eine Bedeutungsattribution. Auf der Seite der Akteure basiert die Inszenierung auf einer vorgängigen, intentionalen, d.h. bewusst vorgenommenen Erzeugungsstrategie. Deren (dezidiert theatrale) Korporalität ergibt sich aus der Dichotomie zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper. Die Performanz<sup>6</sup> als ein herstellendes Tun repräsentiert demnach eine zielgerichtete Hervorbringung durch Handlung.

Dass Fischer-Lichtes Begrifflichkeiten generell ein genderaffines Potential innewohnt, lässt sich in der Anwendung auf den Kirke-Stoff im Speziellen aufzeigen. Aufgrund seiner dominierenden Bestimmtheit durch das Metamorphosen-Motiv rückt allererst der Aspekt der Körperlichkeit ins Blickfeld; Körperlichkeit der verwandelten Männer einerseits, andererseits aber auch der attraktiven Zauberin selbst. Zunächst muss grundsätzlich festgehalten werden, dass die Unterscheidung von phänomenalem Leib und semiotischem Körper in Bezug auf das Geschlecht mit der Abgrenzung von *sex* und *gender* in Analogie gesetzt werden kann, werden doch in beiden Fällen in den vorhandenen biologischen Leib kulturell bestimmte Muster eingeschrieben. Für den Akt der Verwandlung, bei dem die Kirke des Mythos Odysseus' Gefährten die phänomenale Männlichkeit nimmt, ergibt sich dementsprechend eine sichtbare Hervor- bzw. Nach-außen-Kehrung von deren semiotisch triebhafter, d.h. triebhaft-animalischer, Geschlechtsidentität<sup>7</sup> und mit deren Entmenschlichung durch die übermenschliche (Halb-)Göttin geht, mehr noch, eine für das Geschlechterverhältnis folgenschwere Degradierung zum Tier einher. Auch ihre Widersacherin, im Mythos charakterisiert durch blondes Haar und eine liebevolle (Gesangs-)Stimme, ist gemäß Simone de Beauvoirs fundamentaler Bestimmung der *condition féminine*<sup>8</sup> durch ihr soziales Geschlecht

geprägt und Objekt leiblicher Einschreibungen, denen sie sich allerdings durch performative Subversionen immer wieder entziehen kann (vgl. Butler 1991: 190–208).

Die theatrale Performanz der Zauberin stellt folglich zugleich immer auch eine Geschlechterperformanz im Sinne Judith Butlers dar (vgl. ebd.: 60f.). Dabei bringt Kirke ihre Korporalität gegenüber Odysseus einerseits gekonnt in Aktion (sie begegnet ihm nach dessen Angriff mit dem Angebot, das Bett mit ihr zu teilen, 'selbstbewusst' 'als Frau'), andererseits widersetzt sie sich den begehrliehen Körpereinschreibungen durch seine Männer performativ durch ihre Zauberkraft: Mit der *Ausführung* und *Aufführung* ihrer göttlichen Macht, d.h. ihrer magischen *performance*, setzt sie dem überkommenen normativen Geschlechtergefälle selbstbestimmt und selbständig ihren eigenen performativen Entwurf entgegen: Durch die Aktivierung ihrer Rolle als überlegene (Halb-)Göttin gelangt sie, zumindest zeitweise, über die ihr zugedachte unterlegene Genderrolle als Frau hinaus.

Die gegenseitige Rollenzuschreibung und -ausfüllung der mythischen Akteure lässt sich mit Fischer-Lichtes Begriffen von (Selbst-/ Fremd-)Wahrnehmung und Inszenierung beschreiben, die mit den Konzepten der Repräsentation von Weiblichkeit (und Männlichkeit) in feministisch-gendertheoretischer Ausprägung in Zusammenhang gebracht und zusammengedacht werden können. Die auch dem Mythos inhärente genderspezifische Zeichenhaftigkeit (vgl. de Laurentis 1984) wächst sich in der Kirke-Episode zu regelrechten Geschlechterstereotypen (vgl. Bovenschen 1979) aus, die zeitgleich *inszeniert*, d.h. strategisch konstruiert, und *wahrgenommen*, perzeptuell erfasst und mit Bedeutung aufgeladen, werden. So etwa erblicken die Gefährten Kirke zu Beginn zunächst singend am weiblich konnotierten Webstuhl, Odysseus 'übermannt' sie wenig später mit seinem phallischen Schwert. Die auf diese Weise konstituierten Dichotomien von Natur vs. Kultur, Körper vs. Geist, Trieb vs. Verstand etc. sind wohlbekannt. In Bewegung geraten diese vermeintlich starren Muster – wie bereits bei Kirkes performativer Magie angedeutet – immer dann, wenn die beiden getrennten Verfahren von einerseits produktiver und andererseits rezeptiver Sinnstiftung durchkreuzt werden. Dies geschieht etwa, wenn Kirke als Gastgeberin die in männlicher Gemeinschaft geltenden Mechanismen der Hospitalität durch ihre ambivalenten *pharmaka* subvertiert (vgl. Canevaro 2018: 172–177). Für die Repräsentationen von



Weiblichkeit und Männlichkeit sind ferner die Darstellungsebenen, auf denen sie vollzogen werden, von ausschlaggebender Bedeutung: Gelingt Kirke die Selbstcharakterisierung durch ihre eigene Stimme, wie dies in den jüngsten Versionen des Stoffs<sup>9</sup> aber auch generell im Drama potentiell der Fall ist, ergibt sich durch die Innensicht eine tendenziell positivere Imagination. Wird sie hingegen ausschließlich oder größtenteils von anderen wahrgenommen und dementsprechend aus deren Perspektive fremdinszeniert und damit dominiert, fällt das Bild der Zauberin in der Tendenz negativer aus. Diese theoretischen Vorüberlegungen zu den Geschlechter- und Machtverhältnissen sind nun konkret an den barocken Dramen zu belegen.

Schon das Setting, in dem die Handlung stattfindet, ist Teil der (Geschlechter-) Inszenierung. In den beiden späten französischen Dramen wird Kirkes Insel als einladende Gegend der sinnlichen Genüsse gestaltet; besonders bei Boyer herrscht dort 'Sinnenfreude' in der wahrsten Bedeutung des Wortes vor. Die Natur ist die reinste Augenweide:

Tout semble naître ici pour le charme des yeux.  
Ici mille beautés épuisent leurs adresses,  
Pour enchanter nos soins et tromper nos tristesses,  
Et leur Reyne sur tout par des charmes puissans  
Sème icy mille appas pour le plaisir des sens (BOY 2007: v. 68–72).

Der Gesang der Sirenen ist, von der Zauberin unschädlich gemacht, ein "charme éternel de l'oreille" (ebd.: v. 40), ein wahrer Ohrenschauspiel. Alles wirkt an der sinnlich-verführerischen Gestaltung mit, die Kirke inszenatorisch bewirkt, und an die sich der Zuschauer in Durvals Stück mit den Kundschaftern (d.h. aus deren wahrnehmender Perspektive heraus) in der fünften Szene des ersten Akts (vgl. DUR 1631: 22–26) voyeuristisch unter einem *male gaze* (vgl. Mulvey 1975: 11f.) nähert. Dagegen finden sich Odysseus und seine Männer in den spanischen *comedias* in einer wilden, menschenfeindlichen Gegend wieder: "Horror dan estas selvas" (MPC:2006: 567, v. 51) heißt es etwa in der *comedia de colaboración* im ersten Akt von Mira de Amescua, und in Calderóns Einzelstück entwerfen die Gefährten folgende abstoßende (auf die Wildheit der Zauberin vorausweisende) Wortkulisse:

Timantes: Y, si las copas rústicas miramos  
destos funestos ramos,  
no pájaros suaves  
vemos, nocturnas, si agoreras aves.

Arquelao: Y entre sus ramas, rotos y quebrados,  
trofeos de guerra y caza están colgados.

Polidoro: Todo el sitio es rigor.  
Floro: Todo es espanto.  
Antistes: Todo horror.  
Arquelao: Todo asombro.  
Timantes: Todo encanto (CAL 2013: 141f, v. 71–78).

Zu dieser negativ-bedrohlichen Zeichnung passt, dass Odysseus aus der Schilderung des Schauplatzes bereits über die Herrin der Insel Bescheid zu wissen glaubt, lange bevor er ihr überhaupt begegnet: "¿Si son las selvas estas / de Circe la crüel?" (MPC 2006: 568, v. 95f.). Mit der Benennung der '*grausamen* Kirke', der "Circe rigurosa, / que a las fieras imita aunque es hermosa" (ebd.: 569, v. 117f.) begeht er eine geschlechtliche Anrufung im Sinne Butlers (vgl. Butler 1997: 29), welche die Zauberin schon *vor* ihrem ersten Auftritt auf ihre Genderrolle als triebhafte Verführerin in einem performativen Sprechakt festlegt. Weiter geht es in den spanischen Stücken folgerichtig auch mit der Fremdinszenierung bzw. -charakterisierung Kirkes mithilfe eines Botenberichts<sup>10</sup> (vgl. etwa CAL 2013: 148–154, v. 162–286) über die Tierverwandlung der Gefährten, sodass das männliche Wort (zunächst) über die weibliche 'Selbstbehauptung' dominiert. Nur bei Durval geht Kirkes *selbstdarstellerische*, also durch Performanz bewirkte, Charakterisierung derjenigen durch fremde Stimmen voraus. Hier inszeniert sie sich unter Invokation der "malicieux esprits" (DUR 1631: 19) wortreich und unter Verwendung zahlreicher Imperative als mächtige, mehr noch, als *allmächtige* Zauberin:

Venez à mon escole apprendre la magie,  
Les secrets de nature, & de l'astrologie:  
Venez voir ma boutique, & ne cherchez ailleurs  
Les secrettes vertus des herbes & des fleurs (DUR 1631: 20).

Zwar erfährt Kirke bei Corneille und Donneau de Visé zunächst auch erst durch Dritte, durch ihre Nymphen, eine verbale Repräsentation, welche die Imagination des Natürlich-Weiblichen nährt, doch besteht hier aufgrund der Betonung von Kirkes Gefährlichkeit kein Zweifel an ihrer Macht:

Florise: Circé doit préparer un Charme d'importance,  
Puis qu'en cette Montagne elle a voulu chercher  
Les Herbes [...].

Asterie: Seroit-ce que déjà lasse de sa conquête,  
Au Prince Mélicerte elle manque de foy,  
Qu'à s'en défaire elle s'apreste,  
Et qu'elle cueille icy dequoy  
Le métamorphoser en Beste?

Dorine: C'est de tous ses Amans le déplorable sort (COR 1989: 30f., v. 632–642).

Kirke gleicht nicht der verlassenen Frau der spanischen Stücke, sondern *sie* ist hier diejenige, die die *Männer* verlässt.

Erhält Kirke selbst das Wort, ist sie bei den Franzosen – wie bereits bei Durval gesehen – die mächtige Widersacherin *göttlichen* Ursprungs, welcher besonders herausgestellt wird:

[... J]'ay le Soleil pour Pere,  
Et je tiens de luy ce grand Art,  
Qui dans tous les lieux qu'il éclaire,  
Aux honneurs de son rang me donnent tant de part (ebd. 39, v. 785–788).

Ist ihre Magie bei Corneille und Donneau de Visé eine *Kunst*, die in diesem Fall von Können im Sinne eines angeborenen Talents kommt (vgl. Wörsdörfer 2018: 115f.), stammt sie bei Calderón (und beim Gemeinschaftsstück) zwar auch vom Sonnengott ab, doch wirkt sie in diesen *comedias* 'menschlicher', da sie genötigt wurde, die Magie erst durch Studium – als *Wissenschaft* – zu erlernen, wobei sie hier einige (durchaus ambivalente) Aspekte des von Bovenschen definierten Kulturtypus 'weiblicher Gelehrsamkeit' (vgl. Bovenschen 1978: 80–84) teilt.

Prima nació de Medea  
En Tesalia, donde fuimos  
Asombro de sus estudios  
Y de sus ciencias prodigio,  
Porque, enseñadas las dos  
De un gran mágico, nos hizo  
Docto escándalo del mundo,  
Sabio portento del siglo,  
Que en fin las mujeres, cuando  
Tal vez aplicarse han visto  
A las letras o a las armas,  
Los hombres han excedido (CAL 2013: 174, v. 643–654).

Wie an dieser Selbstäußerung ersichtlich, ist die Fluidität der Geschlechterrollen hinsichtlich Kirke, die mit ihrem Wissensdrang und -erwerb klar und bedrohlich in die männliche Sphäre eindringt, explizit angelegt. Sprachlich viel deutlicher als in der *comedia de colaboración* wird Odysseus doch hier im Einzelstück vom toten Achilles, seinem Rivalen aus dem Trojanischen Krieg, Inkarnation der kriegerisch imaginierten Männlichkeit schlechthin, (und nicht wie dort vom toten Acís, seinem bei einem Liebeskonflikt, also 'unmannhaft' umgekommenen Gefährten) aus seiner Lethargie erweckt und als "afeminado griego" (ebd.: 293, v. 3026) ausdrücklich auf seine 'weibische' Verweichlichung hingewiesen.

Dementsprechend ist sein Aufbruch von der Insel, seine Loslösung von Kirke, am Ende der spanischen Stücke auch nicht als Sieg zu begreifen, wie die Zauberin im von Calderón verfassten dritten Akt von *Polifemo y Circe* selbst feststellt:

¿Huyendo quieres vencerme?  
Tú mismo te contradices;  
que ninguno venció huyendo,  
pues antes vence el que sigue (MPC 2006: 653f., v. 2755–2758).

Doch auch Kirke unterliegt in beiden *comedias*: Bei den spanischen Autoren ist sie am Ende die tief gekränkte und verlassene Frau – in ihrer Figur vereinigt sich die Magierin Homer'scher Prägung mit der liebenden Kalypso und der verlassenen Dido (vgl. de la Granja 2006: 553) –, die ihre Zauberkraft und all ihre Emotionen schlussendlich gegen sich selbst richtet und im heraufbeschworenen Vulkanausbruch als ultimativem Kulminationspunkt der Stücke selbst unter- und zugrunde geht.

In den französischen Fassungen gestaltet sich das Ende hingegen anders, was nicht ohne Konsequenzen für das Geschlechter- und Machtverhältnis bleibt. Zwar ist Kirke in allen drei Versionen ebenfalls eine Liebende, doch geht sie an der Trennung von Odysseus (bzw. bei Corneille und Donneau de Visé an der konsequenten Ablehnung durch Glaukos) nicht zugrunde. Bei Durvals homertreuer Bearbeitung übernimmt sie – nach anfänglichem Kummer – gegenüber Odysseus die angestammte Rolle als Helferin des antiken Stoffs. Besonders originell gestaltet ist dagegen das Ende bei Boyer, in dessen Stück Odysseus der listenreiche Held des Mythos ist. Hier wird er vom *geschriebenen* (d.h. rationalen) *Wort* seiner Ehefrau Penelope, das dem von der Nebenbuhlerin inszenierten *sinnlichen Gesang* der Sirenen entgegensteht, an die Heimkehr erinnert. Die Reise in die Unterwelt geschieht aus Odysseus' Eigeninitiative heraus: Er muss nicht, wie in den spanischen *comedias* von seinen Gefährten (in einem Widerstreit zwischen Liebe und Ruhm)<sup>11</sup> zum Aufbruch angetrieben werden. Vielmehr gelingt es ihm, sich seiner männlich konnotierten "adresse" (BOY 2007: v. 1398) bedienend, die gleichwohl in ihren Leidenschaften verfangene Kirke, die ihn aus verschmähter und gekränkte Liebe in einem Akt weiblicher Rache langsam zu Tode quälen will,<sup>12</sup> in einer ausgeklügelten Argumentation von seinem Fortgang zu überzeugen:

Ces mespris, ces affronts, qui font vostre courroux,  
Cette fuite, c'est là ce que j'ay fait pour vous.  
Que seroit-ce de vous Reyne, si mon audace  
Eust porté mes desirs où vouloit vostre grace;

Vous seriez maintenant la femme d'un epoux  
Qui traiste envers un autre eust pû l'estre envers vous. [...]  
La fille du Soleil doit vivre dans ce lieu  
Sans Roy, sans compaignon, ou la femme d'un Dieu (ebd.: v. 1725–1738).

Mit dem Verweis auf ihren göttlichen Status hebt sie Odysseus über den Status einer (sterblichen) Frau hinaus, sodass für sie die (konventionellen) Gesetze ihres (anatomischen) Geschlechts keinerlei Geltung besitzen. Indem Kirke in ihrem Herrschaftsanspruch über die Insel – über die eigentlich ihre Schwester zu regieren hätte – bestätigt wird, wird sie bei Boyer nicht als Unterlegene – sondern als unabhängige Herrscherin – zurückgelassen.

Ein abschließender Blick auf den Ausgang bei Corneille und Donneau de Visé zeigt, dass Kirke auch hier – wenn auch relativierend – die Oberhand behält: Zwar gelingt es der Zauberin nicht, den geliebten Glaukus zu 'bezirzen' und ihn mit ihrer Liebe zu bezwingen, doch trägt sie einen Sieg auf anderer Ebene davon: Indem sie Skylla in ein Ungeheuer verwandelt, auf ihre Korporalität abzielt, schafft sie es, ihrer Rivalin deren Weiblichkeit zu nehmen. Sie heftet Skyllas Unterleib mittels einer Wasserquelle – mythisches Symbol von *Kirkes* Weiblichkeit (vgl. Beaulieu 2016) – zunächst sechs Hundekörper an. Selbst Neptuns anschließender Gegenzauber, der Skylla in eine geschlechtslose, da in manchen Repräsentationen in ihrer Zeichenhaftigkeit nur mit Fischschwanz dargestellte Nereide transformiert, das biologisch-geschlechtliche Defizit, aus der ein soziales folgen wird, nicht mehr beheben. Zu guter Letzt tritt also Kirke mit ihrem magisch-performativen Akt als repräsentativem Schlag gegen das ganze weibliche Geschlecht einmal mehr den Nachweis an, dass sie als herausragendes weibliches Individuum im wahrsten Sinne des Wortes existentielle Grenzen wie auch kulturell geformte Normen überschreitet und dass in letzter Konsequenz das Geschlechter- und Machtverhältnis mit ihr ergo immer als ein dynamisches zu denken ist.

## **Bibliographie**

- Boyer, Claude (2007): *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé. Tragi-comédie*. Édition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne. [1660] [Zitiert unter der Sigle BOY]
- Calderón de la Barca, Pedro (2013): *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid: Iberoamericana. [1635] [Zitiert unter der Sigle CAL]
- Corneille, Thomas (1989): *Circé, tragédie ornée de machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter. [1675] [Zitiert unter der Sigle COR]
- Durval, Jean-Gilbert (1631): *Les Travaux d'Ulysse, Trage-Comédie tirée d'Homère*. Paris: Pierre Menard. [Zitiert unter der Sigle DUR]
- Mira de Amescua, Antonio / Pérez de Montalbán, Juan / Calderón de la Barca, Pedro (2006): "Polifemo y Circe", in: Mira de Amescua, Antonio (Hg.): *Teatro completo*. Vol. VI. Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada. [1630] [zitiert unter der Sigle MPC]
- Beaulieu, Marie-Claire (2016): *The sea in the Greek imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beauvoir, Simone de (1949): *Le deuxième sexe 2: L'expérience vécue*. Paris: Gallimard.
- Beck, Götz (1965): "Beobachtungen zur Kirke-Episode in der *Odyssee*", in: *Philologus* 109, 1–29.
- Brilliant, Richard (1995): "Kirke's Men: Swine and Sweethearts", in: Cohen, Beth (Hg.): *The distaff side: Representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 165–174.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Butler, Samuel (1922): *The Authoress of the Odyssey. Where and when she wrote, who she was, the use she made of the Iliad, & how the poem grew under her hands*. London: Jonathan Cape.
- Grace Canevaro, Lilah Grace (2018): *Women of substance in Homeric Epic*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Janet L. (1989): "Introduction", in: Corneille, Thomas: *Circé, tragédie ornée de machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter, V–LXIV.
- Debienne, Pauline (2007): "Commentaire critique", in: Boyer, Claude. *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Édition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): "Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell", in: Dies. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke, 7–26.

- Floeck, Wilfried (1979): "Diversité und variété als Schlüsselbegriffe des neuen Geschmacks", in: Ders.: *Die Literaturästhetik des französischen Barock. Entstehung - Entwicklung - Auflösung*. Berlin: Erich Schmidt, 17–36.
- Frenzel, Elisabeth (2005<sup>10</sup>): "Odysseus", in: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 683–692.
- Granja, Agustín de la (2006): "Introducción", in: Mira de Amescua, Antonio: *Teatro completo*. Vol. VI. Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 545–563.
- Gros, Étienne (1928): "Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution de théâtre vers l'opéra", in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 35, 161–193.
- Kuhn, Barbara (2008): "Kirke", in: Moog-Grünwald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 396–403.
- Kuhn, Barbara (2003): *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*. München: Fink.
- Latacz, Joachim (1987): "Frauengestalten Homers", in: *Humanistische Bildung* 11, 43–71.
- Morgado, Nuria (2013): "Rewriting classical myths: womens's voices in *Los motives de Circe* and *Penélope* by Lourdes Ortiz", in: *Culture and History Digital Journal* 2, o.S.
- Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen* 16.3, 6–18.
- Neils, Jenifer (1995): "Les femmes fatales: Skylla and the sirens in greek art", in: Cohen, Beth (Hg.): *The distaff side: Representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 175–184.
- Neumeister, Sebastian (2013): "*El mayor encanto, amor*, de Calderón. Aspectos lúdicos", in: *Bulletin of Spanish Studies* 90, 807–819.
- Nieberle, Sigrid (2013): "Geschlecht, Stimme, Schrift: Psychoanalytische, semiotische und (post)strukturelle Interventionen", in: Dies.: *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 49–67.
- Norris, Margot (1999): "The theatrical brothel of *Circe*", in: Devlin; Kimberly J. / Reizbaum, Marilyn (Hg.): *Ulysses – en-gendered perspectives*. Columbia: University of South Carolina Press, 229–241.
- Paetz, Bernhard (1970): *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*. Berlin: de Gruyter.
- Rousset, Jean (1954): *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et la paon*. Paris: Corti.
- Schneider, Lambert / Seifert, Martina (2010): "Verzaubernd: Kirke", in: Ders. / Dies. (Hg.): *Sphinx, Amazone, Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos*. Stuttgart: Theiss, 54–63
- Seeck, Gustav Adolf (2014): *Homer. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Seeliger, Konrad (1894): "Kirke", in: Roscher, Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 2,1. Leipzig: Teubner, 1193–1204.

Tochtermann, Sibylle (1992): *Der allegorisch gedeutete Kirke-Mythos*. Frankfurt: Peter Lang.

Winkler, John J. (1997): "Listenreiche Penelope – listenreicher Homer", in: Ders.: *Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland*. Aus dem Amerikanischen von Sebastian Wohlfeil. München: DTV, 189–234.

Wöhrle, Georg (2000): "'Als er solche Gedanken in zweifelnder Seele bewegte, / Wallte Helena her aus der hohen duftenden Kammer' (Od. 4,120-121). Inszenierungen weiblicher Auftritte in *Ilias* und *Odyssee*", in: Formisano, Marco / Fuhrer, Therese (Hg.): *Gender Studies in den Altertumsweissenschaften: Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 147–158.

Wörsdörfer, Anna Isabell (2018): "Zauberworte. Zur Rolle der Sprache bei der Inszenierung von Magie am Beispiel von Pedro Calderón de la Barca (*El mayor encanto amor*, 1635) und Thomas Corneille (*Circé*, 1675)", in: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 10, 107–123.

Yarnall, Judith (1994): *Transformations of Circe. The history of an enchantress*. Chicago: University of Illinois Press.

---

<sup>1</sup> Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der schier überbordenden produktiven Kirke-Rezeption wurde von Yarnall (1994) geleistet, vgl. auch die Ausführungen von Barbara Kuhn (2008) und Elisabeth Frenzel (<sup>10</sup>2005).

<sup>2</sup> In seiner mittlerweile zum Standardwerk über das französische Barock gewordenen Monographie identifiziert Jean Rousset bekanntlich mit Kirke (Metamorphose) und dem Pfau (Ostentation) die beiden zentralen Konzepte dieser kontroversen Literaturepoche, die hier als Synonyme der obigen Begrifflichkeiten verstanden werden (vgl. Rousset 1954). Neben Rousset hat sich u.a. auch Wilfried Floeck (1979) mit Begriff und Konzept der Wandelbarkeit differenziert auseinandergesetzt.

<sup>3</sup> Einen noch immer unübertroffenen Überblick über alle Kirke-Erwähnungen im antiken Schrifttum bietet Konrad Seeliger (1894); die verflochtene Struktur von Odysseus' Irrfahrt schlüsselt Gustav Adolf Seeck (2014: 239–251) präzise auf.

<sup>4</sup> Zu nennen ist hier etwa exemplarisch das liebeskasuistische Gesellschaftsspiel im zweiten Akt von Calderóns *El mayor encanto, amor* (vgl. Neumeister 2013).

<sup>5</sup> Ausgerechnet bei der Relektüre der Kirke-Episode gelangte Butler zu seiner These der weiblichen Autorschaft, wie er selbst im ersten Kapitel seines Werks darlegt: "It was not till I got to Circe that it flashed upon me that I was reading the work, not of an old man, but of a young woman [...]" (Butler 1922: 8). Butlers Methode entspricht aus heutiger Sicht nicht den wissenschaftlichen Standards. So durchziehen seine Interpretation u.a. zahlreiche Anachronismen, weil er die mediterrane Vergangenheit mit Konzepten seiner eigenen Gegenwart zu erklären sucht, wie etwa John J. Winkler (1997: 191–195) überzeugend dargelegt hat.

<sup>6</sup> Im Folgenden wird zwischen den oftmals synonym und ungenau verwendeten Begriffen 'Performanz' und 'Performativität' unterschieden: 'Performanz' wird zur Bezeichnung des Vorgangs, 'Performativität' zur Bezeichnung einer Eigenschaft gebraucht (vgl. Nieberle 2013: 62).

<sup>7</sup> Es ist bezeichnend, dass die Verwandlung der Männer auf deren Oberkörper – mitsamt dem Kopf als Sitz des Geistes – und nicht auf den Unterleib ausgerichtet ist. Daraus kann klar abgeleitet werden, dass das Triebhafte eben im Kopf steckt, sozial angeeignet und bestimmt ist, und also gerade nicht auf das biologische Geschlecht abzielt. Zu den Kategorien Gottheit, Mensch und Tier vgl. weiterführend Barbara Kuhn (2003), die den Kirke-Mythos u.a. als anthropologische Metapher liest.

<sup>8</sup> – "On ne naît pas femme, on le devient" (de Beauvoir 1949: 13).

<sup>9</sup> Zu denken ist beispielsweise an Lourdes Ortiz' Erzählung *Los motivos de Circe* (1988) (vgl. Morgado 2013, Yarnall 1994: 182–193).

<sup>10</sup> Zu den theater- und dramentechnischen Implikationen verbaler und darstellerischer Darbietungsformen am Beispiel von Kirkes Metamorphosen vgl. Anna Isabell Wörsdörfer (2018: 117f.).



---

<sup>11</sup> Ganz plakativ geschieht dieser Widerstreit in einem akustischen Wettstreit zwischen Kirkes musikalischem Zauber und Odysseus' Kriegsgeräusche verursachenden Männern und noch genauer in der Konfrontation zwischen den Ausrufen beider Parteien: "¡Guerra, guerra!" und "¡Amor, amor!" (CAL 2013: 271, v. 2559, 2575).

<sup>12</sup> Sie will bezeichnenderweise dazu nicht ihre Magie nutzen, also diejenige Macht, die sie über jede Sterbliche stellen würde, sondern den Vergeltungsschlag explizit 'als Frau' ausführen: "Je veux jouyr longtemps de la mort d'un perfide, / Donner un long spectacle à ma fureur avide. / Percer de mille coups ce flanc, ce traître flanc, / Et voir ma main rougir et fumer de son sang" (BOY 2007, v. 1683–1686).