

4 Analyseteil 1: Zauberinnen der Antike

4.1 Medea

Die kaukasische Zauberin Medea ist trotz der vergleichsweise weiten Verbreitung lebensweltlicher magischer Praktiken im Alten Griechenland¹ gemäß der hier zugrunde gelegten Magie-Definition² eine von nur wenigen zauberkundigen Figuren, die die Antike hervorgebracht hat, wenngleich antike Mythen nicht selten von einer Vielzahl an (göttlich-)wunderbaren bzw. quasi-«magischen» Handlungen zu berichten wissen. Mit Euripides' bei einem Dramatiker-Wettbewerb in Athen uraufgeführter Tragödie *Medeia* hält der Stoff 431 v. Chr. Einzug in die Literatur³ und wird in griechisch-römischer Zeit in seinen verschiedenen Episoden unter anderem von Apollonios von Rhodos (*Die Fahrt der Argonauten*, 3. Jh. v. Chr.), Ovid (*Metamorphosen*, 1/3–8 n. Chr.), Seneca (*Medea*, ca. 42–49 n. Chr.) und Valerius Flaccus (*Die Fahrt der Argonauten*, ca. 70 n. Chr.) behandelt.⁴ Wie zahlreiche neuere Medea-Anthologien⁵ und ihren literarischen Bearbeitungen gewidmete Forschungsbände⁶ belegen, hat die antike Zauberin bei Literaten und Wissenschaftlern bis heute nichts von ihrer «magischen» Anziehungskraft verloren und dient in diversen Lesarten von kolonialistischer bis feministischer Auslegung der gesamten Bandbreite an Weltdeutungen.⁷

1 Vgl. Derek Collins: *Magic in the Ancient Greek World*. Oxford: Blackwell Publishing 2008.

2 Vgl. dazu das Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

3 Medea ist schon aus vorgängigen (mündlichen) Mythen Erzählungen bekannt gewesen. Euripides hat die Figur bereits in zwei früheren (heute verlorenen) Stücken, in *Die Peliaden* (455) und in *Aigeus* (433), in Szene gesetzt, doch erst in *Medeia* wird die Zauberin zur handlungstragenden Hauptfigur. Als eines von drei Stücken beim Wettbewerb belegt Euripides' Tragödie den dritten Platz.

4 Vgl. Giuseppe Lozza: *Il mito di Medea*. In: Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006, S. 13–32.

5 Vgl. zum Beispiel Ludger Lütkehaus (Hg.): *Mythos Medea*. Leipzig: Reclam 2001.

6 Für die beiden hier fokussierten Literaturen Spaniens und Frankreichs vgl. exemplarisch: Aurora López / Andrés Pociña (Hg.): *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 Bände. Granada: Universidad de Granada 2002 und Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006.

7 Exemplarisch sei hier Klaus Theweleits *Buch der Königstöchter* erwähnt, in dem der Autor das sogenannte «Medea-Pocahontas-Modell» (S. 113) entwirft, um mit diesem unter anderem am antiken Medea-Stoff den Mechanismus «von kolonialistischen Landnahmen über den Körper der Königstochter» (S. 563) meekenzulegen. Dabei liest er beispielsweise Euripides' Tragödie im Spannungsfeld des in Athen geltenden Neuen Bürgergesetzes (451/50 v. Chr.) und Perikles' gleichzeitiger Beziehung zur Hetäre Aspasia, einer Ausländerin (S. 396–442), und Senecas Stück vor dem Hintergrund von dessen scharfer Kolonisationskritik (S. 443–460). Vgl. Klaus Theweleit: *Buch der Königstöchter*. Von

Der Etymologie ihres Namens gemäß – in diesem verbirgt sich die indoeuropäische Wurzel «med» – steht Medea in Verbindung zu Meditation und Medizin.⁸ Wird sie so einerseits als Mittlerin, Mediatorin, zwischen Menschen und Göttern, zwischen dem Irdischen und dem Über-Natürlichen in Ober- und Unterwelt imaginiert, tritt andererseits ihre Rolle als heilende Helferin hervor. Bisweilen wird ihr Name auch auf das griechische «mētis» (deutsch: «Klugheit», «List») zurückgeführt, womit ihr außerordentlicher Scharfsinn eine Betonung erfährt.⁹ Ursprünglich ist Medea wohl eine der Verkörperungen der großen Muttergottheit gewesen, die sich erst über mehrere Stufen von der gutmütigen Göttin zu einem bösen Monstrum entwickelt hat.¹⁰ Die antike Medea tritt vor allem als *pharmakeutria*, das heißt als Adeptin einer *magia naturalis* auf der Basis von Pflanzen und Kräutern, in Erscheinung, sodass ihr Wirken (je nachdem, ob ihre *pharmaka* heilen oder schaden) grundsätzlich als ambivalent eingestuft werden kann.¹¹ Erst unter zunehmender Hervorhebung der Mytheme der Hexe – Medea gilt als Priesterin der Hekate¹² –, der Fremden und der Kindermörderin erhält Medea seit Seneca und in der Moderne eine stark negative Ausrichtung.¹³

Der Mythos um Medea besteht aus fünf Sequenzen, die ihrem jeweiligen Aufenthaltsort, also nach dem Vlies-Raub im väterlichen Königreich den einzelnen

Göttermännern und Menschenfrauen. Mythenbildung, vorhomerisch, amerikanisch. Frankfurt: Stroemfeld 2013. Mit dem Motiv der problematischen Mutterschaft wiederum beschäftigt sich unter anderem Kathrin van der Meer: *Mordende Mütter und das Ende des Erbes. Der Medea-Mythos bei Véronique Olmi und Michael Kumpfmüller.* In: Françoise Rétif / Ortrun Niethammer (Hg.): *Mythos und Geschlecht. Deutsch-Französisches Kolloquium.* Heidelberg: Winter 2005, S. 137–157.

8 Vgl. Alain Moreau / Patrick Werly / Michèle Dancourt: *Médée.* In: Pierre Brunel (Hg.): *Dictionnaire des mythes féminins.* Monaco: Editions du Rocher 2002, S. 1280–1295, hier: S. 1280.

9 Vgl. Lozza: *Il mito di Medea*, S. 15.

10 Vgl. Moreau: *Médée*, S. 1280. Moreau nennt neben Medeas Status als Fremder in der griechischen Zivilisation und als Mörderin an ihren eigenen Kindern außerdem ihre Beziehung zu Thessalien (dem «Land der Hexen» in antiker Vorstellung) und zum Orient (der mit List, Grausamkeit und Barbarei assoziierten Region) sowie ihr Auftreten als männliche Frau, vgl. ebda., S. 1282f.

11 Vgl. Duarte Mimoso-Ruiz: *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe.* Paris: Editions Ophrys 1982, S. 84.

12 Zur Entwicklung Hekates von einer kleinasiatischen Muttergottheit zur griechischen Göttin der Magie, Hexerei und Totenbeschwörung vgl. grundlegend Wolfgang Fauth: *Hekate Polymorphos – Wesensvarianten einer antiken Gottheit. Zwischen frühgriechischer Theogonie und spätantikem Synkretismus.* Hamburg: Kovac 2006. Zum antiken Verständnis von Hexerei vgl. Kimberly B. Stratton / Dayna S. Kalleres (Hg.): *Daughters of Hecate. Women & Magic in the Ancient World.* Oxford: Oxford University Press 2014.

13 Vgl. Ingeborg Rabenstein-Michel: *Médée entre mythe et fantasme.* In: Françoise Rétif / Ortrun Niethammer (Hg.): *Mythos und Geschlecht. Deutsch-Französisches Kolloquium. Mythes et différences des sexes.* Heidelberg: Winter 2005, S. 125–135.

Etappen ihrer Flucht, entsprechen:¹⁴ In ihrer Heimat Kolchis, an der Ostküste des Schwarzen Meeres, interveniert Medea allererst in der Argonautenqueste: Mit dem Ziel, den von seinem Onkel Pelias usurpierten Thron als rechtmäßiger Erbe seines entmachteten Vaters Aeson zurückzuerlangen, bricht der griechische Königssohn Jason mit einigen Männern, die nach ihrem Schiff, der Argo, als «Argonauten» bezeichnet werden, ins Reich von Medeas Vater Aietes auf, um dort das Goldene Vlies, ein dem Kriegsgott Ares geweihtes goldenes Widderfell, zu rauben.¹⁵ Die von Eros und Aphrodite in Liebe zu Jason entfachte Medea steht dem jungen Abenteuerer beim Bestehen der drei dazu unumgänglichen Proben mit Magie und Rat zur Seite: Zum Schutz vor dem Feueratem zweier Stiere, mit denen Jason ein Feld zu pflügen hat, reicht die *maga* ihm eine Salbe. Den aus den im Anschluss in die Furchen gepflanzten Drachenzähnen erwachsenden Kriegerern entkommt Jason, indem er auf Medeas Geheiß unter ihnen Zwietracht sät, und den niemals schlafenden Wächterdrachen umgeht er unter ihren Inkantationen und mithilfe eines (Zauber-)Krauts. Die durch Medeas Verrat am Vater(-land) nötige Flucht aus Kolchis, auf der sie ihren Bruder Absyrtos tötet und zerstückelt, führt sie gemeinsam mit Jason, den sie indessen geheiratet hat, in dessen griechische Heimat, nach Iolkos in Thessalien. In dieser zweiten Sequenz des Mythos kommt ihr ambivalenter Charakter als Zauberin besonders deutlich zum Vorschein: Während sie Jasons Vater Aeson in einem Ritual durch ein magisches Pflanzengemisch verjüngt, lässt sie den analogen Vorgang, bei dem der Betroffene vorab in Stücke zerteilt wird, im Falle des Usurpators Pelias, dessen Töchter Gleiches für ihn erbeten, bewusst scheitern. Die nächste Etappe führt Jason und Medea nach Korinth, wo ihnen König Kreon Asyl gewährt. Des permanenten Fliehens müde, sagt sich Jason dort von Medea los, um die Königstochter Krëusa (in einigen Überlieferungen Glauke genannt) zu heiraten. Aus Rache schenkt die Verlassene, der mit der Verbannung eine erneute Entwurzelung droht, ihrer Rivalin eine magisch vergiftete Tunika, durch die Krëusa und Kreon den Tod finden. In der Absicht, Jason größtmögliches Leid zuzufügen, tötet Medea vor ihrer Flucht auf einem Drachen ihre beiden Söhne.¹⁶ In Athen, der vierten Station auf Me-

14 Vgl. hier und nachfolgend Mimoso-Ruiz: Les séquences-clé du mythe. In: Ders.: *Médée antique et moderne*, S. 9–16 sowie Noémie Courtès: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII^e siècle*. Paris: Champion 2004, S. 156–157.

15 Dem Mythos gemäß schickte Nephele, die erste Ehefrau des böotischen Königs Athamas, ihren Kindern Phrixos und Helle den fliegenden Widder Chrysomeles, um ihnen die Flucht vor Athamas' zweiter Gattin Ino zu ermöglichen. Während Helle beim verbotenen Zurückblicken zu ihrer griechischen Heimat über den heutigen Dardanellen ins Meer stürzt (die Meerenge trägt den Namen «Hellespont», deutsch: «Meer der Helle»), erreicht Phrixos Kolchis und opfert dem Kriegsgott den Widder aus Dank für seine Errettung.

16 Der Kindermord wird erst durch Euripides' Tragödie konstitutiv für den Stoff. Frühere Überlieferungen erwähnen sowohl die Variante, dass die Kinder bei einem scheiternden Unsterblichkeits-

deas Weg, gewährt ihr König Aegeus Zuflucht und nimmt sie zur Frau. Als sie auch dort versucht, den legitimen Thronfolger Theseus zu vergiften, wird sie ein weiteres Mal aus der Stadt verjagt. In der letzten Mythensequenz kehrt Medea schließlich mit ihrem jüngsten Sohn Medus nach Kolchis zurück: Dort restituiert sie ihren Vater Aietes auf dem durch die Ereignisse zwischenzeitlich verlorengegangenen Thron, dem dann ihr Sohn nachfolgt, der das Reich der Meder begründet. In nachantiker Zeit sind vor allem die Episoden in Kolchis (Vlies-Raub) und Korinth (Kindermord) produktiv rezipiert worden.

Der Medea-Stoff, der auch im europäischen Mittelalter bekannt bleibt,¹⁷ ist im Spanien und Frankreich des 17. Jahrhunderts in erster Linie durch die Mythographie des Renaissance-Humanismus zugänglich. Zu erwähnen sind allen voran die auf Latein abgefassten Schriften italienischer Autoren, etwa Giovanni Boccaccios *Genealogia deorum gentilium* (1360) und Natale Contis *Mythologiae* (1561), sowie die in Spanien beliebten Eigenproduktionen, etwa Jorge de Bustamantes erste Ovid-Übersetzung ins Kastilische, der *Libro del metamorphoseos* (1542), und Juan Pérez de Moyas *Philosofia secreta* (1585). In diesen Werken ist eine moralisierende Lesart vorherrschend, die auch in der Behandlung des Stoffs im 17. Jahrhundert spürbar ist. Mit den antiken Originalwerken kommen die Spanier und Franzosen zuerst anhand von Seneca – und erst etwas später anhand von Euripides – in Berührung.¹⁸ Medea findet in dieser Zeit nicht nur vermehrt Eingang in die verschiedensten dramatischen Gattungen,¹⁹ sondern wird auch in den narrativen Genres, etwa in den

ritual unbeabsichtigt den Tod finden, als auch jene, dass sie von den Korinthern aus Rache für den Mord an Kreon getötet werden, vgl. Moreau: Médée, S. 1281–1282.

17 Vgl. Anibal A. Biglieri: *Medea en la literatura española medieval*. La Plata: Fundación Decus 2005. Für Frankreich ist als Bearbeiterin etwa Christine de Pizan zu nennen. Vgl. Elisabeth Frenzel: Medea. In: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 591–596, hier: S. 593.

18 Vgl. Laura Biagioni: Diffusione dei classici in Spagna. In: Dies.: *Los encantos de Medea: Francisco de Rojas Zorrilla fra tradizione e innovazione*. Pisa: Università di Pisa 2015, S. 35–43.

19 Für Frankreich sind neben den hier behandelten Werken insbesondere im Bereich des Sprechtheaters die frühe Tragödie von Jean de La Pérouse (1553/56) und die Bearbeitung von Hilaire-Bernard de Longepierre (1694) sowie im Bereich der Oper die Produktionen von Thomas Corneille (Text) und Marc-Antoine Charpentier (Musik) (1693) sowie von Jean-Baptiste Rousseau (Text) und Pascal Collasse (Musik) (1696) zu nennen, vgl. Françoise Charpentier: Médée figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique. In: Bernard Yon (Hg.): *Prémices et floraison de l'âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne 1995, S. 387–405. Für Spanien ist vor allem noch Calderóns *auto sacramental El divino Jasón* (1634) zu erwähnen, das in der vorliegenden Untersuchung aufgrund der darin allegorischen Auslegung der Zauberin jedoch keine Berücksichtigung findet. Zur Inszenierung von Magie auf der Carro-Bühne vgl. eingehend das Kapitel 5.2.2 dieser Arbeit.

französischen *Histoires tragiques*,²⁰ immer wieder behandelt. Die nachfolgende Analyse untersucht sechs Stücke in einem synchronen wie diachronen Vergleich: Für Spanien stehen Lope de Vegas *El vellocino de oro* (UA 1622), Calderóns *Los tres mayores prodigios* (UA 1636) und Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* (Druck 1645), für Frankreich Pierre Corneilles *Médée* (UA 1635) und *La conquête de la Toison d'or* (UA 1660) sowie Quinaults / Lullys *Thésée* (UA 1675) im Zentrum. Dabei werden insbesondere die Gattungs- und Aufführungsmodalitäten (Palast-, Stadttheater-, Opernbühne) in ihrem spezifischen Einfluss auf die jeweiligen Inszenierungen von Medeas Magie herausgearbeitet.

4.1.1 Medea zu Gast bei Hofe: Der Raub des Goldenen Vlieses auf der spanischen und französischen Palastbühne

Die erste Sequenz des Mythos, Medea in Kolchis, die mit dem Raub des Goldenen Vlieses endet, ist ein beliebter Gegenstand auf der spanischen und französischen Palastbühne, auf der der mythologische Stoff als *fiesta palaciega* oder als *pièce à machines* inszeniert wird. Die Gründe dafür sind zum einen auf der Handlungsebene zu finden, lässt sich das dieser Episode inhärente Eroberungsmuster doch hervorragend auf virulente politische Kontexte beider Königshäuser übertragen und ist zudem durch konstitutive Objekte (Vlies, Gold) und Protagonisten (Jason, Sonnengott Helios) eine symbolische Anbindung an die jeweilige Monarchie möglich. Zum anderen liegt die Stoffauswahl aber auch in der Möglichkeit einer möglichst prachtvollen und technisch-artifiziellen Inszenierung begründet, die sich durch Jasons Proben gegen die mythischen Gegner wie auch durch Medeas Magie ergibt und die etwa auf den Bühnen der Stadttheater (in der ersten Jahrhunderthälfte noch) nicht in diesem Ausmaß umsetzbar erscheint. Die sich im Folgenden in drei Stufen vollziehende Untersuchung der Stücke von Lope de Vega, Calderón und Pierre Corneille (*La conquête de la Toison d'or*) fragt darum zunächst anhand der konkreten Aufführungskontexte nach den magischen Implikationen der spezifisch höfischen inszenatorischen Mittel und ordnet diese in den lebensweltlichen Rahmen königlicher Machtdemonstration und Prachtentfaltung ein. In einem zweiten Schritt steht unter Fokussierung der dramatischen Perspektive die verbal-rhetorische Selbst- und Fremdcharakterisierung Medeas kontrastiv – sowohl auf die Figuren als auch auf die Dramen bezogen – im Zentrum, wobei die vornehmliche Funktion ihrer Magie

²⁰ Vgl. Christian Biet: *Médée, caméléon sanglant. Le personnage de Médée dans les récits sanglants du début du XVII^e siècle*. In: Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006, S. 109–132.

als *ars* bzw. als *scientia* herausgearbeitet wird. Abschließend beschäftigt sich die Analyse unter Fokussierung einer theatralischen Perspektive auf Medeas magische Akte und stellt dabei die Überzeugungskraft der Illusionen auf den Prüfstand.

Aufführungskontexte: königliche Machtdemonstration und Prachtentfaltung durch Zaubergärten und *magia artificialis*

Als eines von zwei Stücken²¹ auf der *fiesta real* von Aranjuez (1622) steht Lope de Vegas *El vellocino de oro* am Anfang einer langen Reihe vergleichbarer höfischer Theaterfestlichkeiten im Laufe der Regentschaft Philipps IV.²² Das Fest wird anlässlich des 17. Geburtstags des Königs²³ in der royalen Residenz 50 km südlich von Madrid begangen. Lopes *comedia mitológica* erlebt am 17. Mai in einem Garten des Palasts, im Jardín de los Negros, ihre Uraufführung. Calderóns *Los tres mayores prodigios*, in dem die Medea-Handlung nur den ersten Akt umfasst,²⁴ wird in der Johannisnacht 1636 auf der Plaza Grande des Palacio del Buen Retiro uraufgeführt. Es ist nach Calderóns Kirke-Adaptation *El mayor encanto, amor*, die auf den Tag genau ein Jahr zuvor im Park desselben Palasts gespielt worden ist, das zweite mythologische Stück, das dort nach einer aufwendigen Umgestaltung des Buen Retiro zur Darstellung kommt. *La conquête de la Toison d'or* schließlich, nach *Médée* (1635) Pierre Corneilles zweite Auseinandersetzung mit dem Medea-Stoff und nach *Andromède* (1650) sein zweites Maschinenstück, dient in der Regentschaft des Sonnenkönigs zur Feier des 1659 mit Spanien geschlossenen Pyrenäenfriedens sowie der daraus 1660 resultierenden Eheschließung zwischen Ludwig XIV. und der Infantin Maria Teresa, einer Tochter Philipps IV. Die *pièce à machines* wird im November 1660 im normannischen Château de Neu(f)bourg des Marquis de Sourdéac, eines der Gönner Corneilles, für die Hofgesellschaft uraufgeführt (und ab Februar 1661 vom inzwischen mit Theatermaschinen aufgerüsteten städtischen Théâtre du Marais in den Spielplan aufgenommen).

21 Beim anderen Stück, *La gloria de Niquea* des Conde de Villamediana, handelt es sich um eine Amadis-Adaptation.

22 Zur höfischen Theaterpraxis seines Vorgängers vgl. María Teresa Chaves Montoya: La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez. In: Bernardo J. García García (Hg.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2007, S. 325–345.

23 Philipp IV. wird am 8. April 1605 in Valladolid geboren.

24 Nachdem Jason die männliche Hauptfigur des ersten Akts ist, zentriert sich der zweite Akt um Theseus und der dritte Akt um Herkules. Zusammengehalten wird die weltumspannende Handlung (Jason – Asien, Theseus – Europa, Herkules – Afrika) von der Suche nach Deyanira, Herkules' von einem Zentauren entführter Ehefrau.

Wie diese Rahmeninformationen zu den Uraufführungen bereits zeigen, stehen alle drei Dramen in einem dezidiert höfischen Kontext, der die Vereinnahmung des Mythos für die Sache der Monarchie und zur Propagierung des Herrschers wie auch seiner jeweiligen dynastischen Linie gewissermaßen zu einem Konstitutivum macht. Nicht von ungefähr beschäftigt sich ein Großteil der (überschaubaren) Forschungsliteratur zu den drei Stücken nicht mit der inszenierten Handlung selbst, sondern mit den historisch-politischen Aufführungshintergründen und vor allem den topisch panegyrischen Prologen. Dass die Argonautenqueste ein beliebter Festtheaterstoff europäischer Fürstenhäuser ist, der gewisse Traditionslinien etabliert, ist etwa mit Blick auf die toskanischen Hochzeitsfeierlichkeiten von Maria Magdalena von Habsburg, der Tante Philipps IV., für Lopes *El vellocino de oro* nachgewiesen worden,²⁵ zu dem wiederum Calderóns *Los tres mayores prodigios* in überbietender Absicht in direkter Beziehung steht.²⁶ Wie die vielfachen von den Prologen ihren Ausgang nehmenden allegorischen Lesarten offenbaren, wird ein vergleichender Fokus auf die jeweiligen Bezüge zu Philipp IV. und Ludwig XIV. angelegt. Dabei kommt es zu unterschiedlichen Akzentuierungen: Stilisieren die Paratexte den Herrscher in beiden Fällen mittels des Eroberungsmotivs als «neuen Jason», ist diese Auslegung für den spanischen König als der Casa de Austria entstammenden neuen Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies besonders konsistent,²⁷ wohingegen

25 Vgl. Frank A. Domínguez: Philip IV's Fiesta de Aranjuez, Part I: The Marriage of Cosimo II de Medici to Maria Magdalena de Austria and Leonor Pimentel. In: *Hispanófila* 158 (2009), S. 39–62. Eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung haben nicht nur Camillo Rinucinis *Descrizione delle feste* (1608) und Matthäus Greuters Illustrationen gespielt, sondern ganz konkret auch die Halbtalienerin Leonor Pimentel, Dama de la Reina, die am spanischen Hofe florentinische Interessen vertritt und als Auftraggeberin für Lopes Stück verantwortlich zeichnet.

26 Vgl. Frederick A. de Armas: *Los tres mayores prodigios*: Alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega. In: Santiago Fernández Mosquera / Luis Iglesias Feijoo (Hg.): *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2014, S. 103–116.

27 Vgl. Jesús Botello: Imperio y autografía en *El vellocino de oro* de Lope de Vega. In: *Romance Notes* 54 (2014), S. 161–168, hier: S. 166. Botello arbeitet zudem den Gedanken der *translatio* der Macht anhand den in der Loa erwähnten Neun Helden (*Nueve de la Fama*) heraus, zu denen Lope (anders als in der Tradition) Karl I., Philipps Urgroßvater und Begründer der Casa de Austria, und seinen eigenen Urahn Bernardo del Carpio gesellt. Auch Calderón schreibt sich im Übrigen selbst in das Vorspiel ein. Vgl. Adrienne Schizzano Mandel: La presencia de Calderón en la loa de *Los tres mayores prodigios*. In: Hans Flasche (Hg.): *Hacia Calderón*. Stuttgart: Steiner 1988, S. 227–235. Zur Entstehung des Ordens vom Goldenen Vlies vgl. Charles de Terlinden: *Der Orden vom Goldenen Vlies*. Wien: Verlag Herold 1970. Zur mythischen Anbindung vgl. auch Tobias Leuker, der im Kontext der Ordensgründung eine Referenz auf das Woll-Vlies des biblischen Gideon ins Spiel bringt: Tobias Leuker: Sul valore simbolico del Toson d'oro: Giasone, Gedeone e il Vello d'oro in un'enciclopedia medievale. In: *Studi Francesi* 150, 3 (2006), S. 519–523.

die Überblendung beim Sonnenkönig im Laufe des Stücks auf den Sonnengott Helios übergeht.²⁸ Auch wenn das konstitutive Herrscherlob durchaus einem Fürstenspiegel ähnlich gelegentlich mahnende Züge annehmen kann,²⁹ bildet es stets den glanzvollen Einstieg für eine prachtvolle Aufführung, der auch Kulisse und Bühnenausstattung einen herrschaftlich angemessenen Rahmen verleihen.

Wie an den Entwicklungslinien von Lopes *El vellocino de oro* über Calderóns *Los tres mayores prodigios* zu Corneilles *La conquête de la Toison d'or* ersichtlich ist, treten in einem Zeitraum von knapp 40 Jahren in Bezug auf die Aufführungsgegebenheiten bei Hofe einige Veränderungen ein bzw. sind diese länderspezifischen Eigenheiten geschuldet: Übernehmen so etwa in Lopes Stück noch die Hofdamen die Rollen der Dramenfiguren, wie aus Antonio Hurtado de Mendozas *Relación de la fiesta de Aranjuez en verso* (1623) hervorgeht,³⁰ wird Corneilles *pièce à machines* auch bei der Uraufführung in der Normandie bereits von der professionellen Theatertruppe des Marais gespielt.³¹ Da jeder Akt von Calderóns *Los tres mayores pro-*

²⁸ Vgl. Marie France Wagner: Vision métaphorique du Roi dans *La Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille. In: *Renaissance and Reformation* 10 (1986), S. 217–227 sowie (mit einem Vergleich der Reprise anlässlich der Feier zur Geburt des Thronfolgers 1683) Dies.: Les conquêtes de *La Toison d'or* of 1661 and 1683. The breakdown of the sun allegory. In: *Analecta Husserliana* 42 (1994), S. 95–112. Amy Wygant sieht dagegen Ludwig XIV. in einer anderen Dramenfigur, in Medea selbst, allegorisiert und führt dazu die Funktion Medeias als Magierin und Maschinisten an, die sie mit den Rollen des Sonnenkönigs als *roi magicien* und *roi machiniste* parallelführt, vgl. Amy Kay Wygant: Le corps métaphorique de Médée. In: Ronald W. Tobin (Hg.): *Le corps au XVII^e siècle*. Actes du premier colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth-Century French Literature et le Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle. University of California, Santa Barbara (17–19 mars 1994). Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature 1995, S. 385–388.

²⁹ Sind diese beim französischen König, wie Marie France Wagner nachgewiesen hat, in der Abhängigkeit von Helios gegenüber dem Göttervater Jupiter – und demnach in der Sterblichkeit des Sonnenkönigs und dessen Untergebenheit unter den christlichen Gott – zu finden (vgl. Wagner: Vision métaphorique du Roi), bestehen sie bei Lope in der metaphorischen Gleichsetzung des Goldenen Vlieses mit den Schätzen des kolonialen Amerika, das die Habgier der mit den Argonauten parallegeführten spanischen Konquistadoren heraufzubeschwören droht, vgl. Antonio Sánchez Jiménez: «Dorado animal»: una nueva metáfora colonial y *El vellocino de oro*, de Lope de Vega. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 84 (2007), S. 287–304.

³⁰ Vgl. Antonio Hurtado de Mendoza: *Relación de la fiesta de Aranjuez en verso*. In: Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 198–212. Explizit erwähnt werden darin als Akteurinnen die Infantin, Doña María de Guzmán, Doña Francisca de Tabara, Doña Ana de Sande, Doña María de Coutiño und Doña Luisa Carrillo. Zu dieser Praxis vgl. auch weiterführend María Luisa Lobato: Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias. In: Bernardo J. García García / Dies. (Hg.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2007, S. 89–114.

³¹ Vgl. Wagner: Vision métaphorique du Roi, S. 217.

digios eine geschlossene Handlung umfasst, wird das Stück sogar von drei verschiedenen Berufsgruppen realisiert, und zwar auf drei separaten Bühnen. Das Palastschauspiel entwickelt sich dergestalt von einer hochexklusiven Veranstaltung, die vornehmlich der Selbstversicherung der elitären Gesellschaft während des theatralen Spiels wie auch dem Gunsterweis vor dem König dient, zu einem Ereignis, das im Zuge fortschreitender Professionalisierung und Komplexität des Theaterbetriebs selbst und gerade zu königlichen Festen ausschließlich Akteure von außen bestellt. Im Ländervergleich fällt ferner auf, dass die spanischen Stücke in den jeweiligen Schlossanlagen in Aranjuez und Madrid – im Freien – zur Aufführung kommen, während Corneilles Schauspiel im Inneren des Château de Neubourg vorgeführt wird. Auch wenn die Überlieferungslage zu den konkreten Aufführungsbedingungen der drei Dramen nicht so reichhaltig ausfällt wie im Falle der ›Schwesterstücke‹,³² lassen sich auf Basis des vorhandenen Quellenmaterials dennoch einige Aussagen zu den Gegebenheiten und deren magischen Implikationen treffen.

Die im 17. Jahrhundert verbreitete höfische Sitte, festliche Palastschauspiele im milden spanischen Klima unter freiem Himmel aufzuführen,³³ offeriert den Dramatikern am Hofe die Möglichkeit, die Außenanlagen der königlichen Paläste als Schauplatz ihrer Stücke besonders pracht- und effektiv in Szene zu setzen und

32 Im Falle von *El vellocino de oro* nimmt die Schilderung des zwei Tage zuvor aufgeführten Stücks *La gloria de Niquea* in sämtlichen Dokumentationen durch Hurtado de Mendoza einen viel breiteren Raum ein – unter anderem deshalb, weil dieses Stück von der Königin selbst bestellt wurde und sich noch ungleich pompöser gestaltete. Vgl. dazu die Festbeschreibung mit Ausführungen zu Garten und Bühnengestaltung durch den italienischen Ingenieur Giulio Cesare Fontana: Antonio Hurtado de Mendoza: *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IV.* In: Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 175–197. In Bezug auf Calderón liegt im Gegensatz zu *Los tres mayores prodigios* für die erste *comedia mitológica* im Retiro-Park, *El mayor encanto, amor*, eine ausführliche Skizze zur Bühnengestaltung vor, vgl. dazu eingehend das Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit. Im Falle Pierre Corneilles schließlich existiert für *Andromède*, das vorausgehende Maschinenstück zu *La conquête de la Toison d'or*, reichhaltiges Textmaterial einschließlich Zeichnungen, vgl. dazu die ausführliche Dokumentation in Christian Delmas: Introduction. In: Pierre Corneille: *Andromède*. Texte établi, présenté et annoté par Christian Delmas. Paris: Librairie Marcel Didier 1974, S. IX–CXIX, bes. S. XXXII–XLVI.

33 Auch in Frankreich existiert diese Praxis – etwa bei der Versailler Aufführung von Molières *Le malade imaginaire* am 19. Juli 1674 in der sogenannten Thetisgrotte, vgl. Christian Quaeitzsch: Illusionsgrenzen – Grenzen der Illusion. Bühnenbilder, *machines* und ihre Rezeption im Rahmen der höfischen Feste Louis' XIV und der Académie royale de musique. In: Nicola Gess / Tina Hartmann / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel: Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*. Paderborn: Fink 2015, S. 41–70, hier: S. 49f.

sich der natürlichen Umgebung im Sinne einer barocken «retórica de los ojos»³⁴ zu bedienen. Bei Lope de Vega wird der Jardín de los Negros in Aranjuez zu einem privilegierten Raum magischen (Wunder-)Wirkens.³⁵ Der als *locus amoenus* gestaltete Aufführungsbereich mit üppiger Vegetation und natürlicher Wasserstelle (dem Tajo) – sowie (floralem) Bühnenbild im engeren Sinne von Gaspar Tarsín – gerät etwa durch die spektakulären Auf- und Abgänge (zum Beispiel beim Flug von Helena und Friso auf dem mythischen Widder) zu einem wahren «Zaubergarten», der die dramatische Illusion befördert und aufgrund seiner künstlerischen Gestaltung die königliche Herrschaft in eklatanter Weise brillieren lässt. Freilich ist die technische Umsetzung im ersten Jahrhundertdrittel noch nicht so perfektioniert, dass es nicht gelegentlich auch zu Aufführungsstörungen kommen würde, wie beispielsweise der Brand während des zweiten Teils von *El vellocino de oro* belegt,³⁶ auf den noch zurückzukommen sein wird. Solche Zwischenfälle sind unter anderem der Grund dafür, dass Calderón für *Los tres mayores prodigios* die Bühnenmaschinerie erheblich reduziert und stattdessen (in Zusammenarbeit mit dem florentischen Szenographen Cosme Lotti) einen «Zaubergarten» anderer Art kreiert. Für die Aufführung des Schauspiels in der Johannisnacht 1636 wird gerade nicht der Schlosspark samt See gewählt, auf dem ein Jahr zuvor *El mayor encanto, amor* mit hochartifizIELler Theatertechnik – und einigen Unfällen – präsentiert worden ist,³⁷ sondern die Plaza Grande, die zu diesem Zweck eigens in einen Garten umgewandelt wird.³⁸ Der «Zauber» besteht – im Aufgreifen barocker Gegensätzlichkeiten – darin, die künstlich geschaffene Kulisse durch die Dekoration mit einer ausladenden Pflanzenpracht natürlich wirken zu lassen. Eine magische Atmosphäre wird zudem durch

34 Javier Blasco: El jardín mágico. In: Ders. / Ermanno Caldera / Joaquín Alvarez Barrientos / Ricardo de La Fuente (Hg.): *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Júcar 1992, S. 223–244, hier: S. 223.

35 Vgl. ebda., S. 227.

36 Hurtado de Mendoza berichtet davon in seiner *Relación en verso*: «[...] Mas ¿qué es esto, / que ya todo el aparato / es jurisdicción del fuego? / Llama veloz, penetrando / de uno en otro ramo seco, / penacho es de luz, y en plumas / ardientes vuelan los techos», Hurtado de Mendoza: *Relación en verso*, S. 209. Damit gibt diese Beschreibung – anders als andere ihrer Art (vgl. Quaeitzsch: *Illusionsgrenzen*, S. 58) – tatsächlich einmal den *realen* Aufführungsverlauf und nicht die (ideale) Inszenierung wieder. Zu den näheren Umständen des Unglücks (sowie dem Gerücht von dessen vorsätzlicher Herbeiführung durch den Conde de Villamediana) vgl. auch Esther Borrego Gutiérrez: *Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)*. In: María Luisa Lobato / Francisco Domínguez Matito (Hg.): *Memoria de la palabra*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2004, S. 337–352, hier: S. 341 und Gareth A. Davies: *La fiesta de Aranjuez: 1622*. In: *Gramya y cal: Revista insular de filología* 1 (1995), S. 51–72, hier: S. 71.

37 Zu *El mayor encanto, amor* vgl. ausführlich das Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

38 Vgl. Santiago Fernández Mosquera: *La prima puesta en escena de Los tres mayores prodigios de Calderón*. In: *Bulletin of the Comediantes* 71 (2019), S. 171–186, hier: S. 176 und S. 186.

die ausgeklügelte Beleuchtung erzeugt, die die Aufführung bei Einbruch der Nacht im Schein tausender Fackeln, Kerzen und Laternen erst ermöglicht und folgendermaßen überliefert ist: «El pavimento estuvo lleno de alfombras esmaltadas con variedad de flores. En su giro o circunferencia hubo cuatro pirámides igualmente distantes y en sus sumidades un hacha, y en oposición facial estaban alumbrando doce leones de plata con sus antorchas y por arriba cincuenta faroles. Juzgáronse las luces por más de 1600.»³⁹ Vermag das Spiel aus Licht und Schatten dem Geschehen auf der Bühne besondere visuelle Effekte zu verleihen, die die Illusion verstärken, demonstriert das gesamte Arrangement, das – abermals in barocker Manier – die Nacht zum Tage werden lässt,⁴⁰ außerdem ostentativ vor der versammelten Hofgesellschaft die Philipps IV. zu Gebote stehenden Möglichkeiten königlicher Prachtentfaltung.

Auch der Franzose Pierre Corneille legt knapp 25 Jahre später großen Wert auf die Bühnengestaltung von *La conquête de la Toison d'or*, deren detaillierte Beschreibung er nach der Premiere bei Hofe zur Verteilung bei den Folgeaufführungen im Pariser Stadttheater Le Marais unter dem Titel *Desseins de la Toison d'or* eigens anfertigen lässt (und die in die Gallimard-Ausgabe des Stücks heute in Form von Paratexten und szenischen Anmerkungen vollständig integriert ist). Auch Corneilles *pièce à machines* zielt anfangs, im ersten Akt, eine Gartenkulisse:

Ce grand Iardin qui en fait la Scene, est composé de trois rangs de Cyprés, à costé desquels on voit alternatiuement en chaque chassis, des Statuës de marbre blanc à l'antique, qui versent de gros iets d'eau dans de grands bassins, soustenus par des Tritons qui leur seruent de piedestal, ou trois vases qui portent l'vn des orangers, & les deux autres diuerses fleurs en confusion, champournées, & decoupées à iour. Les ornemens de ces vases & de ces bassins sont rehaussez d'or, & ces Statuës portent sur leurs testes des corbeilles d'or treillissées, & remplies de pareilles fleurs. Le Theatre est fermé par une grande arcade de verdure, ornée de festons de fleurs, avec vne grande corbeille d'or sur le milieu, qui en est remplie comme les autres. Quatre autres arcades qui la suivent composent avec elle vn berceau, qui laisse voir plus loin vn autre Iardin de Cyprés meslez de quantité d'autres Statuës à l'antique, & la Perspectiue du fond borne la veüë par vn parterre encore plus esloigné, au milieu duquel s'eleue vne fontaine avec divers autres iets d'eau, qui ne font pas le moindre agrément de ce spectacle.⁴¹

Die Natur wird hier durch Blumenbouquets und Wasserspiele repräsentiert; die reichhaltigen Verzierungen mit Gold verleihen dem Bühnenbild einen prunkvollen Charakter. Auffallend ist der klassizistische Stil des Dargestellten (Marmorstatuen,

39 *Sumario y compendio de lo sucedido en España, Italia, Flandes, Borgoña y Alemania, desde febrero de 636 [sic!] hasta 14 de marzo de 1637*. BnE, MSS/2367, fol. 181v–182r.

40 Fernández Mosquera: La prima puesta en escena, S. 176.

41 Pierre Corneille: *Desseins de la Toison d'or, tragédie*. Paris: Augustin Courbe / Guillaume de Luyne 1661, S. 13f. Folgebelege werden mit der Sigle [DES] angeführt.

Tritonen-Sockel) mit einer im wahrsten Wortsinne ins Auge fallenden Symmetrie (drei Zypressenreihen, vier weitere Arkaden), die an die Gärten von Versailles erinnert. Die Natur- und Kunstobjekte wiederholen sich auf der Bühne in geometrischen Formen dergestalt nicht nur selbst, sondern spiegeln auf symbolischer Ebene auch die Herrschaftskonzeption des Sonnenkönigs wider. War die Dreidimensionalität bei den Spaniern durch die Vorführung im Freien in Teilen bereits durch die natürliche Landschaftsformation gegeben, wird sie bei Corneille über die Perspektive erzeugt: Für den Betrachter, der wie Ludwig XIV. eine privilegierte Schausposition innehat, breitet sich vor den Augen eine wunderbare Kulisse aus, die eine Vielzahl optischer Illusionen bereithält,⁴² und somit auch das innere Auge zur Verlängerung des Geschauten hin zu einer imaginären Welt anregt. Das Spiel mit der Perspektive, das sich in den wechselnden Bühnenbildern der anderen Akte, die einer barocken Ästhetik der Kontraste folgen,⁴³ fortsetzen wird, ist schon Teil der *magia artificialis*,⁴⁴ die *La conquête de la Toison d'or* charakterisiert. Der weitaus größte visuelle Effekt im Sinne einer solchen *magia artificialis* kommt in Corneilles Maschinenstück aber zweifelsohne der, gemessen an den beiden spanischen Hofdramen, hochentwickelten Bühnentechnik zu, wie der Autor selbstbewusst in den *Desseins* zu berichten weiß: «[L'Amour] s'élançe aussi-tost en l'air, qu'il trauserse, non pas d'un costé du Theatre à l'autre, mais d'un bout à l'autre. Les curieux qui voudront bien considerer ce vol, le trouuent assez extraordinaire, & ie ne me souuiens point d'en auoir veu de cette manière» (DES, S. 25f.). Laut dieser exemplarisch ausgewählten Beschreibung einer von mehreren Flugeinlagen des Stücks ist es das innovative Moment, das Überraschung und Verwunderung beim Publikum auslösen soll. Das – in diesem Falle göttliche – Wunderwirken kommt durch die nicht etwa erzählte, sondern tatsächlich realisierte, und damit geschaute, Handlung vollends zur Geltung. Zudem kommt das Gelingen des technischen Prozesses einer (indirekten) Machtdemonstration der französischen Monarchie gleich und sendet eine unmissverständliche Botschaft aus: Wer die Technik in solch virtuoser Weise beherrscht, besitzt zu Recht den europäischen Führungsanspruch auf kulturellem Gebiet. Innerhalb der *pièce à machines* korrespondiert dieser ›Theaterzauber‹ mit den magischen Fähigkeiten Medeas, denen sich die Analyse im Folgenden zuwendet.

42 Vgl. Wagner: *Vision métaphorique du Roi*, S. 219.

43 Vgl. John C. Lapp: *La Conquête de la Toison d'or*. In: Ders.: *The Brazen Tower. Essays on Mythological Imagery in the French Renaissance and Baroque*. Saratoga: Anma Libri 1977, S. 152–167.

44 Vgl. dazu auch ausführlich das Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

Die Vorstellung der Zauberin: Medeas Magie zwischen *ars* und *scientia*

Die Konzeption der weiblichen Hauptfigur in den drei Palastschauspielen lässt einige Unterschiede zwischen der französischen und den spanischen Bearbeitungen, aber auch zwischen Lope und Calderón erkennen, die Auswirkungen sowohl auf den Stellenwert als auch auf ihre jeweilige Vorstellung von Magie besitzen, wie sie in dramatischer Perspektive in den Stücken zum Vorschein kommt. In *El vellocino de oro* tritt Medea erst relativ spät in Erscheinung, in der Mitte des ersten Teils, der zu Beginn die Vorgeschichte darstellt, nämlich wie das Goldene Vlies nach Kolchis gelangt ist. Lope lässt seine Medea⁴⁵ sich allererst *in actu* selbst charakterisieren; sie gibt sich vor einer Waldkulisse gegenüber ihrem in sie verliebten Cousin Fineo⁴⁶ als topisch-spröde Jägerin⁴⁷ (in Analogie zu Artemis, der keuschen Göttin der Jagd, des Waldes und des Mondes), das heißt zunächst also nicht vorrangig als magiebegabte, sondern als liebescheue junge Frau, die die Abgeschiedenheit der Natur sucht. In dieser Hinsicht gleicht sie Calderóns liebesunempfänglicher Protagonistin, die in *Los tres mayores prodigios* gemeinsam mit ihren Begleiterinnen dauerhaft eine «soledad inculta»,⁴⁸ eine wilde Naturlandschaft, bewohnt. Im Gegensatz zu Lopes *magia*, die ihren Liebesprätendenten bestimmt, aber höflich in die Schranken verweist, präsentiert sich Calderóns Medea aber von Anfang an als von enormer Hybris bestimmte Person,⁴⁹ die sich wortreich – unter mehrfacher und umso eindringlicher Verwendung des Überbietungstopos – ihrer Außergewöhnlichkeit rühmt: «Si soy [...] / yo la singular Medea, / y en la esfera cristalina / no hay deidad que mayor sea» (PROD, S. 1016). Selbst als ihre Damen sie zur Mäßigung mahnen, entgegnet die Zauberin: «Contra mí no tiene, no, / fuerza todo el cielo. Yo / su fábrica singular / sola puedo trastornar» (PROD, S. 1017). Medea, dem Mythos gemäß die Enkelin des Sonnengottes Helios, stellt sich bei Calderón somit nicht nur auf eine gottgleiche Stufe,

45 Lope nutzt die Medea-Referenz durch einfache Nennung ihres Namens auch in anderen seiner Werke, um bestimmte Charaktereigenschaften der antiken Figur aufzurufen. Vgl. dazu Juan Antonio Martínez Berbel: «Puso el honor dragones de Medea». Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope. In: *Criticón* 87/88/89 (2003), S. 479–492.

46 Die im antiken Stoff nicht auftauchende Figur ist eine Eigenkreation Lopes, der einen Fineo auch in anderen seiner mythologischen Stücke, etwa in *La fábula de Perseo*, einfügt. Vgl. Michael D. McGaha: Las comedias mitológicas de Lope de Vega. In: Ángel González García (Hg.): *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Madrid: Cátedra 1983, S. 67–82.

47 Vgl. Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 102. Die Folgebelege stehen im Fließtext unter Angabe der Sigle VEL.

48 Pedro Calderón de la Barca: Los tres mayores prodigios. In: Ders.: *Comedias II. Segunda parte de comedias*. Edición de Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2007, S. 989–1125, hier: S. 1010. Fortan werden die Belege unter der Sigle PROD im Fließtext angegeben.

49 Vgl. Marcella Trambaioli: Calderón y el mito de Medea. In: *Anuario de Letras* 33 (1995), S. 231–244.

sondern überhöht sich sogar noch in ihrem unumstößlichen Selbstbewusstsein über die Götter.⁵⁰

Bei Lope zeugt Medea hingegen nicht zuvörderst selbst von ihrer (All-)Macht, vielmehr sind es in *El vellocino de oro* vor allem die anderen Figuren, die sie gleich vier Mal und über das ganze Stück hinweg als «divina Medea» (VEL, S. 112, S. 114, S. 122, S. 154) bezeichnen. Das quasi als Epitheton gebrauchte Adjektiv weist auf ihre göttliche Abstammung (und darüber hinaus auf ihre Zauberkundigkeit) hin, konnotiert aber gleichzeitig im übertragenen Sinne ihre über-menschliche Schönheit. Die Fremdcharakterisierung der «divine princesse»⁵¹ überwiegt auch im ersten Akt von Corneilles Maschinenstück. Hier ist es der König, ihr Vater Aëte, der sie im Dialog, aber ungleich deutlicher als dies bei Lope geschieht, über ihre magischen Fähigkeiten charakterisiert und somit bereits ganz zu Anfang als Zauberin «festschreibt»:

N'y peux-tu rien, Médée, et n'as-tu point de charmes
Qui fixent en ces lieux le bonheur de leurs armes?
N'est-il herbes, parfums, ni chants mystérieux,
Qui puissent nous unir ces bras victorieux? (CON, S. 633)

Wo Lope nur in mechanischer Wiederholung andeutet und Medea in ihrer Rolle als Magierin als vergleichsweise flache Persönlichkeit zeichnet, verleiht Corneille seiner Protagonistin durch die Detaillierung ihres Zauberrepertoires charakterliche Tiefe und befördert damit die dramatische Perspektive. Hinzu kommt, dass Medea in aller Munde befindliche Magie breite Anerkennung erfährt und selbst bei den Göttern außer Frage steht,⁵² sodass der Zuschauer in die dramatische Illusion, wie Matzat es formuliert hat, regelrecht hineingespielt wird.

Da bei den Spaniern die Handlung noch vor Ankunft der Argonauten in Kolchis einsetzt (und nicht wie bei Corneille erst geraume Zeit später, nämlich in dem Moment, als Jason die Feinde des Aietes in einem Krieg besiegt hat), bietet sich in den beiden frühen Stücken für Medea die Möglichkeit, sich den Fremden selbst ausfüh-

50 Dieses Selbst-Bewusstsein hat sie mit Corneilles Medea gemein, die sich mit ihrer Rivalin Hypsipyle in Szene 4 des dritten Akts ein Wortgefecht liefert: «MÉDÉE: [...] Profitez des avis que ma pitié vous donne. HYPISYPYLE: A vous dire le vrai, cette hauteur m'étonne. Je suis reine, Madame, et les fronts couronnés... MÉDÉE: Et moi je suis Médée, et vous m'importunez. [...] Connaissez-moi, Madame [...]» (CON, S. 666). Dieser verbale Schlagabtausch in Form einer Stichomythie ahmt, wie Lapp feststellt, durch die rasche rhetorische Unterbrechung die Schnelligkeit von Medeas Metamorphosen nach.Vgl. Lapp: *La Conquête de la Toison d'or*, S. 166.

51 Pierre Corneille: *La conquête de la Toison d'or*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Band 1. Paris: Gallimard 1996, S. 613–698, hier: S. 638. Im Folgenden werden die Zitate mit der Sigle [CON] im Fließtext belegt.

52 So verkündet Juno Jason in einer Art Orakel: «Tous vos bras et toutes vos armes / Ne peuvent rien contre les charmes / Que Médée en fureur verse sur la toison» (CON, S. 641).

lich vorzustellen – eine Möglichkeit, die bei Calderón großen Raum einnimmt. Rhetorisch betrachtet, handelt es sich bei Medeas Selbstcharakterisierung um eine epideiktische Rede, eine stilistisch ausgefeilte Lobeshymne auf ihre eigenen magischen Fähigkeiten, die unüblicherweise, aber für diese überhebliche Medea durchaus passend, in Ich-Form gehalten ist:

[...] yo soy... En oyendo
mi nombre, verás si es cierta
esta vanidad, aunque
ya el decirlo es imprudencia,
pues que ya te lo habrá dicho
la fama, que veloz vuela,
sólo para hablar de mí,
llena de plumas y lenguas.
Aquel pasmo soy del mundo,
aquel horror de las fieras,
escándalo de los hombres,
y de las deidades bellas
asombro, porque yo soy
la sabia y docta Medea,
a cuyo mágico estudio
son caracteres y letras
en la campaña las flores
y en el cielo las estrellas.
De la astrología pasando
a la magia, el aura mesma
puntado libro es que ocultos
secretos me manifiesta. (PROD., S. 1025f.)

Geschickt zögert die hochmütige Zauberin unter Verweis auf die ihr vorausseilende Fama die Nennung ihres Namens im zitierten Abschnitt volle 13 Verse hinaus, wobei sie die Erwartung, verbal in immer höhere Sphären aufsteigend (von Tieren über Menschen zu Göttern), klimaktisch steigert. In ihrer Eigenvorstellung vor Jason, die auffällig jener der Zauberin Kirke gegenüber Odysseus in Calderóns *El mayor encanto, amor* ähnelt,⁵³ gibt sie ihrer Magie in aller Deutlichkeit den Charakter einer Wissenschaft, einer *scientia*. Medea ist eine abgeschieden im (Ur-)Wald lebende Gelehrte – sie hat sich einen Berg⁵⁴ als «ruda escuela» für ihre «estudios doctos»

⁵³ Vgl. Trambaioli: Calderón y el mito de Medea, S. 237. Vgl. dazu auch ausführlich das Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

⁵⁴ In der Beschreibung ihres Lebensraumes verkehrt Medea die gewöhnlichen Bestimmungen und Konnotationen von Wildnis und Zivilisation: «[E]s mi patria aqueste monte / y mi palacio esta selva» (PROD, S. 1026).

(beide PROD, S. 1010) erwählt – und bestimmt ihre Studien in erster Linie (in Übereinstimmung mit dem antiken Mythos) als Naturmagie, als *magia naturalis*: Durch direkte Anschauung der Gesetzmäßigkeiten bemächtigt, ‹liest› Medea im ‹Buch der Natur›, erkennt in Pflanzen und Sternen geheimes Wissen, das sie in ihrer Zauberpraxis anwendet. Doch ist sie auch in Schwarzer Magie (die in der antiken Medea-Tradition weniger detailliert ausgebreitet erscheint) bewandert, die sie in ihrer Wissbegierde ebenfalls eingehend ‹studiert› hat:

La nigromancia examino
 en cadáveres que encierra
 el centro cuando a mi voz
 los esqueletos despiertan;
 la piromancia, que en fuego
 ejecutó su violencia,
 me escribe en papeles de humo
 varias cifras con centellas.
 A mis mágicos conjuros
 todos los infiernos tiemblan
 y sus espíritus tristes,
 sus lóbregas sombras negras,
 sus profundos calabozos,
 oprimidos de la fuerza
 del encanto, a mis preguntas
 dan equívocas respuestas. (PROD, S. 1026)

Dabei demonstriert Medea ihre Zaubermacht nicht nur durch ihre Rede sprachlich (anstatt sie durch Handlung vorzuführen), sie definiert sie zudem auch dezidiert als sprachliche Potenz, die sich durch ihr geschriebenes und vor allem gesprochenes Wort manifestiert. Damit stellt sich Calderóns Medea für den Rest der Figuren in doppelter Hinsicht als äußerst gefährliche Akteurin heraus: Nicht nur praktiziert sie durch Totenbeschwörung und Geisteranrufung eine verbotene Magie, die *magia daemoniaca*; sondern als gebildete, in den Wissenschaften versierte Frau⁵⁵ muss sie vielmehr auch allen männlichen Figuren an sich schon suspekt erscheinen.⁵⁶

Im Gegensatz zu dieser Medea, die sich vollends der Magie als *scientia* verschrieben hat, ist Lopes Zauberin weniger eindeutig verortet. Zwar verweist auch sie in Selbstcharakterisierungen im Hinblick auf ihre magischen Handlungen, die

⁵⁵ Diese Einschätzung unterscheidet Medea als (gelehrte) Adeptin einer *magia naturalis* von ihren männlichen Pendants, die – praktizieren sie diese erlaubte Variante von Magie – in der Frühen Neuzeit hohes Ansehen genießen.

⁵⁶ Nicht umsonst tadelt sie ihr Bruder Absinto: «¿No basta, injusta Medea, / que, negando a tu decoro / los reales blasones, vivas / este inculto, este fragoso / monte con tus damas, donde / son de tus estudios locos / libros esas once esferas / encuadernadas a globos [...]?» (PROD, S. 1010f.).

ebenfalls einer *magia naturalis* entsprechen, stets auf das Erlernte: «[...] D]esde mis tiernos años / he estudiado encantamientos, / [...] la tierra, el mar, los vientos / obedecen mis engaños» (VEL, S. 125, Kursivierung A. W.). Der Wissen(schaft)saspekt ist bei der Anwendung ihrer Fähigkeiten essentiell: «[...] Y]o *sabré* / crecer de la mar las olas / y darte sepulcro en ellas» (VEL, 136, Kursivierung A. W.). Verortet Medea selbst ihre Magie im Kontext der Gelehrsamkeit, weisen die (Fremd-)Aussagen anderer Figuren in Bezug auf das Wesen ihrer Magie jedoch in eine andere Richtung, nämlich hin zu einer Magie als Kunst, als *ars*: So spricht Helenia Jason gegenüber von Medeas «famosas artes» (VEL, S. 131) und rühmt sie ihres Talents wiederholt unter direktem Bezug auf den Vlies-Raub: «[H]oy vellocino de Marte, / a quien de Medea el arte, / contra su honor y decoro, / quiere entregar a Jasón» (VEL, S. 142f.). Damit tritt der Aneignungsaspekt, der der Magie als Wissenschaft anhaftet, wenngleich er dem Kunstverständnis des 17. Jahrhunderts noch nicht gänzlich abhandengekommen ist, zumindest in Teilen zugunsten der wesenseigenen Intuition des Künstlers bzw. hier: der Künstlerin in den Hintergrund. Dadurch wiederum gewinnt die Vorstellung von Medeas Befähigung als einem ihrer Person kraft göttlicher Abstammung innewohnenden Können an Gewicht.

In *La conquête de la Toison d'or* ist ausschließlich von Medeas Magie als einer Kunst die Rede. Lexikalisch häuft sich in Zusammenhang mit ihren magischen Fähigkeiten der Gebrauch von «puissance» und «pouvoir» (statt «savoir»). Zu Beginn des vierten Akts empfängt Medea ihren Bruder Absyrte an ihrem Rückzugsort – bei dem es sich wie in den spanischen Stücken um eine menschenfeindliche Gegend in der Natureinsamkeit handelt – mit den Worten:

Qui donne cette audace à votre inquiétude,
Prince, de me troubler jusqu'en ma solitude?
Avez-vous oublié que dans ces tristes lieux
Je ne souffre que moi, les ombres, et les Dieux;
Et qu'étant pour mon art consacrés au silence,
Aucun ne peut sans crime y mêler sa présence? (CON, S. 670)

Ihre Zauberkunst übt Medea mit Vorliebe in der Abgeschiedenheit aus, sodass ihre ohnehin schon nicht mehr (allein bzw. vornehmlich) auf Wissenserwerb zurückführbaren magischen Fähigkeiten unerklärlicher Provenienz umso geheimnisvoller wirken. Die Atmosphäre dieses als *lieu lunaire*⁵⁷ gestalteten topischen Orts der Magierin leistet ein Übriges, um ihrer okkulten Kunst, die die Anwesenheit von Schat-

57 Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: Le lab-oratoire de la magie. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 95–101, hier: S. 96f.

ten und Göttern einbegreift, eine zwar nicht offen, aber dennoch latent bedrohliche Aura zu verleihen.⁵⁸ Doch neben dem Aspekt des Mysteriums transportiert die bei Corneille vertretene Anschauung von Magie als *ars* noch einen weiteren Aspekt, rückt sie doch Medeas Kunst in die Nähe des Kunststücks und somit die magische in die Nähe der ästhetischen Illusion, des theatralen Spiels. So berichtet Absyrte über die Effekte von Medeas zuvor ausgeführtem Zauber auf Hypsipyle:

Elle croit qu'en votre art aussi savant que vous,
Je prens plaisir pour elle à rabattre vos coups;
Et sans rien soupçonner de tout notre *artifice*,
Elle doit tout, dit-elle, à ce rare service [...]. (CON, S. 671, Kursivierung A. W.)

Damit gibt Absyrte Medeas Funktion als ›Bühnenregisseurin‹ der vorgängigen Zauber-›Vorführung‹ preis. Medea, die schon eingangs als ›Architektin‹ der Gärten von Kolchis ausgewiesen worden ist,⁵⁹ wird in dieser Weise als Urheberin der (falschen, da verabredeten) Inszenierung identifiziert, was die Untersuchung nun zur Kategorie der theatralischen Perspektive und zu den im Verlauf der Handlung von Medea vollführten Zauberakten überleitet.

Magische Inszenierungen oder Die (Des-)Illusion der idealen Aufführung

In Corneilles *La conquête de la Toison d'or* findet eine der visuell eindrucklichsten Realisierungen von Medeas Magie, die sich im Übrigen, was die bühnenmaschinelle Umsetzung anbelangt, nicht vom Wunderwirken der Götter unterscheidet, am Ende des dritten Akts statt: Von ihrer Rivalin Hypsipyle provoziert, lässt sich die Zauberin zu einer Demonstration ihrer Macht hinreißen, indem sie den väterlichen Palast in ein Schreckensszenario verwandelt, wie Corneille in einer ausführlichen szenischen Anmerkung schildert:

Ce palais doré se change en un palais d'horreur sitôt que Médée a dit le premier de ces cinq derniers vers, et qu'elle a donné un coup de baguette. Tout ce qu'il y a d'épouvantable en la nature sert de Termes. L'éléphant, le rhinocéros, le lion, l'once, les tigres, les léopards, les panthères, les

58 «[C']est le désert où Médée a coutume de se retirer pour faire ses enchantements. Il est tout de rochers qui laissent sortir de leurs fentes quelques filaments d'herbes rampantes et quelques arbres moitié verts et moitié secs: ces rochers sont d'une pierre blanche et luisante [...]» (CON, S. 670, Kursivierung im Original). Die halb grünen, halb welken Bäume verstärken visuell den Eindruck dieses Ortes als eine Art Zwischenreich.

59 Den Prolog beendet der Hochzeitsgott Hyménée wie folgt: «Naissez à cet aspect, fontaines, fleurs, bocages; / Chassez de ces débris les funestes images, / Et formez des jardins tels qu'avec quatre mots / Le grand art de Médée en fit naître à Colchos» (CON, S. 628), vgl. dazu auch Lapp: *La Conquête de la Toison d'or*, S. 161.

dragons, les serpents, tous avec leurs antipathies à leurs pieds, y lancent des regards menaçants. Une grotte obscure borne la vue, au travers de laquelle l'œil ne laisse pas de découvrir un éloignement merveilleux que fait la perspective. Quatre monstres ailés et quatre rampants enferment Hypsipyle, et semblent prêts à la dévorer. (CON, S. 667, Kursivierung im Original)

Medeas Magie wird theaterteknisch durch die schrittweise Substitution des Bühnenbildes umgesetzt: Die zuvor prachtvolle Kulisse, in der die Farbe Gold dominiert hat,⁶⁰ weicht einer Dunkelheit, die in ihrer Schauerlichkeit durch die Anwesenheit von allerlei exotischen Wild- und Raubtieren sowie Monstren noch potenziert wird. Begleitet wird dieser Umbau durch Hypsipyles von tiefer Furcht zeugenden Worten, die einerseits (dramatisch) den magischen Fortgang von Medeas Akt zusätzlich noch versprachlichen und andererseits (theatralisch) die ästhetische Wirkung dieser Illusion, nämlich den Schrecken, mittels der durchlebenden Figur evozieren:

Que vois-je? où suis-je? ô Dieux! quels abîmes ouverts
Exhalent jusqu'à moi les vapeurs des enfers!
Que d'yeux étincelants sous d'horribles paupières
Mêlent au jour qui fuit d'effroyables lumières! (CON, S. 667)

Indem Hypsipyle explizit den Sehvorgang erwähnt und den Bühnenzauber simultan zum Publikum wahrnimmt,⁶¹ findet an dieser Stelle eine die theatralische Perspektive befördernde Aktualisierung der Spielsituation statt, die mit Matzat gesprochen einen hybriden Charakter besitzt und zwischen den Polen der wirklichen und unwirklichen Situation changiert. Bei Medeas magischer Darbietung, die im Folgeakt, wie oben geschildert, als Inszenierung der ›regieführenden‹ Zauberin aufgelöst wird, handelt es sich um einen der realen Palastaufführung ähnlichen Vorgang, der hinsichtlich der Bewertung des Geschauten zwei gegensätzliche Mechanismen auslöst: Einerseits taucht der Zuschauer durch die Identifikation mit der perspektivisch gleichgestellten dramenimmanenten Zuschauerin Hypsipyle auf der Bühne in die Illusion ein, andererseits geht er zu selbiger durch Dopplung bzw. Spiegelung in Hypsipyle, das heißt durch das Gewährwerden seines Zuschauerstatus, auf Distanz.

Im direkten Vergleich zu Corneilles mit Bühneneffekten bespicktem Stück fallen die spanischen Schauspiele etwas weniger spektakulär aus, obgleich auch bei

⁶⁰ In der Bühnenanweisung werden explizit «*pampres d'or*», «*statues d'or à l'antique*», «*[l]es frises, les festons, les corniches et les chapiteaux [...] pareillement d'or*» sowie «*[u]n grand portique doré*» (alle CON, S. 656, Kursivierung im Original) erwähnt.

⁶¹ Vgl. Sandrine Blondet: «Admirez avec moi ce merveilleux spectacle.» Sur *Andromède*, *La Toison d'or* et *Psyché*. In: Myriam Dufour-Maitre (Hg.): *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2012, S. 113–122, hier: S. 118.

Lope und Calderón vorgesehen ist, Medeas Magie auf der Bühne zu zeigen. In *El vellocino de oro* nutzt die Zauberin ihre Fähigkeiten in einer für die Haupthandlung sekundären Szene, indem sie Jasón und sich selbst vor den Augen des den Nebenbuhler suchenden Fineo verbirgt:

MEDEA: No temas; que yo sabré
hacer que a ninguno vea.
FINEO: ¿Por dónde se fue Medea?
Jasón, ¿por dónde se fue?
¿No estaban agora aquí? (VEL, S. 137f.)

Medeas Unsichtbarkeitszauber hat einen doppelten Einfluss, nimmt er doch einerseits dem Paar die Körperlichkeit und andererseits dem eifersüchtigen Dritten die Wahrnehmung, wie dieser im weiteren Verlauf wortreich kundtut: «¿No los vi? [...] / Pero no, que yo los vi. / ¿Cómo pudieran mis ojos / engañarme?» (VEL, S. 137). Der dramatisch-binnenfiktionale (vorübergehende) Verlust von Körperlichkeit und Wahrnehmung, zwei für Fischer-Lichtes Theatralitätskonzept essentielle Komponenten, hat hier allerdings keine Auswirkung auf die theatralische Perspektive, er begünstigt diese vielmehr geradezu, obwohl sich die Situation diametral zur oben analysierten Hypsipyle-Szene aus Corneilles Stück verhält: Diesmal sieht der Zuschauer nicht mit der Figur (Fineo), sondern er sieht – und hört – mehr als diese. Dabei ist der genaue Realisierungsplan der Szene, wie sie Medeas Äußerung «¿No ves, querido Jasón, / que tienta ramas y flores?» (VEL, S. 137) in indirekter Regieanweisung beschreibt, das heißt die Frage, ob sie rein darstellerisch mithilfe des vorhandenen Dekors geschehen oder theatermaschinell, etwa durch *escotillón* oder *bofetón*, unterstützt werden sollte, zweitrangig.⁶² Entscheidend ist, dass der Zuschauer durch den relativen Informationsvorsprung eine Identifikationssteigerung in Bezug auf die Intrige erfährt und durch eine intensivere Erwartungshaltung in die Handlung hineingezogen wird, sich aber gleichzeitig durch Einsicht in die Funktionsweise des Betrugs bzw. der Illusion den Als-ob-Status der gesamten Darstellung vergegenwärtigt.

⁶² Beim *escotillón* handelt es sich um eine Tür im Bühnenboden. Im konkreten Fall könnte beispielsweise eine entsprechend dekorierte mobile Trennwand (als Sichtschutz) nach oben befördert worden sein. Der *bofetón* besteht aus zwei halben Türen, die entsprechend dekoriert, permanent auf der Bühne zu finden sind und den schnellen Auftritt / Abgang – und somit auch ein vorübergehendes Verstecken von Jasón und Medea – ermöglichen. Vgl. Ruano de la Hazas Erläuterungen in «El decorado espectacular» (bes. S. 461–467 und S. 484–486), die sich zwar auf die *Corral*-Bühne beziehen, aufgrund der größeren technischen Möglichkeiten aber auch für die Palastbühne Geltung besitzen, in: Ders. / John J. Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994 sowie die Ausführungen in Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

Geben die dem antiken Stoff frei hinzugefügten Nebenszenen den Dramenautoren die Möglichkeit, individuell zusätzliche Magieeinlagen in ihre Stücke zu integrieren und der Palastaufführung so einen noch spektakuläreren Anstrich als städtischen Vorstellungen zu verleihen, kehren alle drei Inszenierungen beim Endpunkt der Handlung, Jasons Raub des Goldenen Vlieses mit Unterstützung von Medeas Magie, wieder zur überlieferten Form des Mythos zurück, sodass ein direkter Vergleich der Umsetzungen erfolgen kann. Bei den spanischen Autoren fallen zunächst größere Änderungen im Handlungsablauf auf: Während Lope die Reihenfolge von Jasons Proben vertauscht, das heißt mit dem Kampf gegen den Drachen beginnt und mit der Tötung der beiden Stiere endet,⁶³ fehlt in *Los tres mayores prodigios* bei korrekter Reihenfolge die Probe gegen die Soldaten auf dem heiligen Acker des Kriegsgottes. Calderóns Medea offenbart unmittelbar vor Jasóns Bewährung in einer magischen Anrufung der Unterweltgötter einmal mehr ihre Wortgewalt:

Dadme, dioses infernales,
palabras, yerbas y hechizos
que esas fieras adormezcan,
que venzan esos vestiglos.
No se me opondan los cielos
hoy a los intentos míos,
porque haré que nunca el sol
dore sus campos de vidrio,
sino que padezca el día
el último parasismo. (PROD, S. 1040f.)

Dabei antizipiert sie in ihrer an imperativischen Wendungen reichen Rede das, was in der Folge durch eine Mauerschau im Zwiegespräch des *gracioso* Sabañón⁶⁴ mit dem wilden Bewacher des Hains – ebenfalls nicht darstellerisch – auf die Bühne gebracht wird. Mit dieser Art Voraussage, die dann tatsächlich «wortgetreu» eintritt,⁶⁵ demonstriert Calderóns Medea ihre magische Potenz. Dagegen tritt Lopes Zauberin

63 Zu den (un-)logischen Implikationen dieser Änderung sowie ihren möglichen Quellen vgl. Henry M. Martin: Lope de Vega's *El vellocino de oro* in relation to its sources. In: *Modern Language Notes* 39 (1924), S. 142–149.

64 Das spanische Spezifikum der Mischung von Ernst und Komik ist auch in den Palastschauspielen präsent. So schließt, wie Fernández Mosquera gezeigt hat, ein unterlegter politischer Sinn die komisch-festliche Unterhaltung nicht aus. Vgl. Santiago Fernández Mosquera: Las comedias mitológicas de Calderón: Entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*. In: Frederick A. de Armas / Luciano García Lorenzo / Enrique García Santo-Tomás (Hg.): *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2008, S. 153–179.

65 «¿Qué es esto, dioses, que miro? / ¡A sus pies sin que le ofendan / los dos toros se han rendido! / Pero no importa, no importa, / pues que ya la sierpe vino / arrastrando el medio cuerpo, / bramando,

während des gesamten Abenteuers, das Jasón hier gemeinsam mit Teseo bestreitet, nicht in Erscheinung, vielmehr wird ihr Beistand vom göttlichen Widersacher bei dieser Eroberung, dem mit einer Wolke vom Himmel hinabsteigenden Mars, zur Sprache gebracht, das heißt es wird erneut über Medea berichtet, anstatt die *maga* ihre Zauberbegabung direkt zur Anschauung bringen zu lassen. Doch nicht allein der Dramentext als Idealvorlage der Darbietung, als vorgängige Erzeugungsstrategie der Inszenierung für die konkrete Hervorbringung bei der Aufführung, belegt bei den dominant sprachliche Mittel für die Magieevokation einsetzenden Spaniern die Grenzen der Darstellbarkeit. Im speziellen Fall von *El vellocino de oro* belegt auch der bereits erwähnte Brand bei der Premiere, auf den der Berichterstatter Hurtado de Mendoza sogar in einer eigenen *Comedia*, *Querer por sólo querer*, anspielt,⁶⁶ dass Inszenierung und Aufführung nicht deckungsgleich sind. Der unvorhergesehene Zwischenfall stört die ästhetische Illusion insofern, als die vorbereiteten maschinellen Spezialeffekte – der Wolkenflug des Mars – nicht mehr realisiert werden können bzw. die Veranstaltung ganz abgebrochen werden muss.⁶⁷ Calderóns Rekurrenz auf das gesprochene Wort ist daher eine Reaktion zur Vermeidung genau solch ungewollter Überraschungen. Damit stehen die aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stammenden spanischen Stücke, was die performative Hervorbringung von Magie auf der Bühne angeht, Corneilles Schauspiel aus der zweiten Jahrhunderthälfte gegenüber, in der ein routinierterer (oder zumindest glücklicherer) Gebrauch der Bühnentechnik eine reibungslose(re) Darbietung in Aussicht stellt.

In der Tat herrscht im Stück des französischen Autors bei dem durch Magie bewirkten Raub des Goldenen Vlieses – und nicht nur dort⁶⁸ – der Modus des Zeigens (anstelle des Berichtsmodus) vor, was *La conquête de la Toison d'or* nicht nur in kon-

y gimiendo a silbos [...] / ¿Cómo es esto, Marte santo? / Todo aquel horror esquivo / acobardado, huye al verle» (PROD, S. 1042).

66 «[L]a segunda el *Vellocino* / que empezó en Colcos primero, / y acabó después en Troya, / toda luz a no ser fuego», Antonio Hurtado de Mendoza: Refiere la fiesta que hizo la Reina nuestra señora en Aranjuez a los años del Rey (vv. 2887–3014 di *Querer por sólo querer*). In: Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 213–223, hier: S. 222.

67 Die Berichte und Auslegungen sind hier nicht eindeutig. Vgl. Borrego Gutiérrez: Poetas para la Corte, S. 341 und Sánchez Jiménez: «Dorado animal», S. 293. Zur Art der vorgesehenen Maschinen vgl. María Teresa Chaves Montoya: La comedia en el Jardín de los Negros. In: Dies.: *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*. Madrid: Ediciones Doce Calles 1991, S. 79–80.

68 Der Einschätzung von Mireille Habert, nach der Corneilles Theatermaschinen nur in zweitrangigen Momenten verwendet werden (womöglich um bei einem missglückten Einsatz das Scheitern der Illusion zu vermeiden), muss mit Blick auf die gesamte *pièce à machines* und gerade auf den fünften Akt mit der für den Mythos zentralen Handlung des Vlies-Raubs widersprochen werden. Vgl. Mireille Habert: La réécriture théâtrale du mythe de Jason et Médée chez Pierre et Thomas Corneille, la «griserie du spectaculaire»? In: Marie-Claude Hubert (Hg.): *La Plume du Phénix. Réécritures au théâtre*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 2003, S. 55–91.

zeptionelle Distanz zu den spanischen Bearbeitungen des Medea-Stoffs, sondern auch zu Corneilles 25 Jahre zuvor vollendetem Medea-Stück bringt.⁶⁹ Zwar werden auch hier Jasons erste Heldentaten gegen Stiere und Krieger verbal – diesmal nicht wie bei Calderón in einer simultanen Teichoskopie, sondern in einem nachträglichen Bericht durch Aëte – auf die Bühne gebracht, doch versprachlicht der König lediglich das ohnehin nicht Sichtbare, denn die Feuerstiere hüllen Jason in «une épaisse fumée» und dieser bedient sich gegen die Krieger einer Ladung «poussière», sodass sich der Kampfplatz in eine regelrechte «nuit» verwandelt (alle CON, S. 687). Der eigentliche Vlies-Raub wird bei Corneille hingegen – unter Abweichung vom antiken Mythos – von Medea selbst vollendet und dazu darstellerisch und bühnenmaschinell realisiert. Die Magierin reitet auf einem Drachen zum Baum, an dem das Vlies hängt, und bannt den Zauber, mit dem sie den Ort selbst einst belegt hat.

Fidèle gardien des destins de ton maître,
 Arbre, que tout exprès mon charme avait fait naître,
 Tu nous défendrais mal contre ceux de Jason;
 Retourne en ton néant, et rends-moi la toison. (CON, S. 690)

Es ist ein sprachliches wie symbolisches Machtexempel, das Medea als aktiv Handelnde hier statuiert. Indem sie selbst – und nicht wie in den antiken Stoffvorlagen Jason – es ist, die das Vlies an sich nimmt,⁷⁰ die sich allein dieser *gloire* rühmen kann, steigt sie zur typischen *grandeur* Corneille'scher Helden auf.⁷¹ Sie beherrscht die Natur, wie in der Apostrophe gehört, durch das Wort und, wie auch performativ zu sehen ist, durch die Tat: «*Elle prend la toison en sa main, et la met sur le col du dragon. L'arbre où elle était suspendue disparaît, et se retire derrière le théâtre*» (CON, S. 690, Kursivierung im Original). Medea beherrscht auch die Bühne, sowohl auf horizontaler Ebene (wie die szenische Anmerkung nahelegt, verschwindet der Baum nicht durch eine Falltür im Boden nach unten, sondern durch eine Öffnung im Bühnenbild nach hinten) als auch auf vertikaler Ebene: Der Flug auf dem Drachen fehlt in den beiden spanischen Palastschauspielen, in Corneilles *pièce à machines* wird er bühnentechnisch artifiziell umgesetzt. Auch aus dem aufwendig realisierten anschließenden Luftkampf mit Zéthès und Calais, den Windzwillingen unter den Argonauten geht die Zauberin als Siegerin hervor und eignet das Vlies aus freien Stücken und selbst-bewusst Jason zu. Dieses letzte Bild der Magierin, die auf dem Drachen triumphierende, sich ihrer ureigenen Persönlichkeit vollkommen gewisse Medea, bildet eine Kontinuitätslinie zu Corneilles vorausgegangener Tragö-

69 Vgl. Blondet: Sur *Andromède*, *La Toison d'or* et *Psyché*, S. 115ff.

70 Bei Calderón legt er es ihr zu Füßen (vgl. PROD, S. 1043).

71 Vgl. Thomas Baier: Die Argonauten in Kolchis. Der Mythos bei Valerius Flaccus und Corneille. In: *Antike und Abendland* 48 (2002), S. 58–67, hier: S. 64.

die *Médée*,⁷² die allerdings einen im Mythos später situierten Handlungsstrang, die Korinth-Episode, behandelt. Ihr soll sich die Analyse nun in einem Vergleich mit Francisco de Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* und unter Fokussierung der Inszenierung für die städtischen Theaterbühnen zuwenden.

4.1.2 Sprechtheater und Spektakel: Die Krëusa-Handlung bei Pierre Corneille und Rojas Zorrilla

Die Korinth-Episode mitsamt der Krëusa-Handlung ist derjenige Teil des Medea-Mythos, der literaturhistorisch die breiteste Rezeption erfahren hat. Mit Euripides und Seneca ist er von zwei großen Autoren der griechischen und römischen Antike für die Theaterbühne bearbeitet worden, weshalb es nicht verwundert, dass sich auch die spanischen und französischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts in ihren Stücken für die (kommerziellen) Stadttheater vor allem dieser Mythenepisode zuwenden. Mit Medeas umfassendem Rachefeldzug gegen den ihr untreu gewordenen Jason – der magisch bewirkten Beseitigung von ihrer Rivalin und deren Vater Kreon sowie dem Mord an ihren eigenen Kindern – wohnt diesem Ausschnitt (ganz im Gegensatz zum Kolchis-Handlungsstrang um das Goldene Vlies, der in antiker Zeit darum häufiger episch bearbeitet wurde) ein hohes dramatisches – und genauer: tragisches – Potential inne.⁷³ Dieses schöpfen die neuzeitlichen Bearbeiter, Pierre Corneille (*Médée*) und Francisco de Rojas Zorrilla (*Los encantos de Medea*), wie in der Folge zu zeigen ist, in Übereinstimmung mit den vorherrschenden nationalen Theater- und Dramenkonventionen jeweils unterschiedlich aus. Die dreigliedrige Analyse nimmt in einem ersten Schritt die verschiedenen Aufführungs- und Inszenierungsbedingungen, das heißt die konkreten Bühnenvoraussetzungen von französischem Theatersaal und spanischem *Corral* wie auch die geltenden Dramenpoetiken von ›klassizistischer‹ Tragödie und ›barocker‹ *Comedia*, vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Konsequenzen für Medeas Magie in den Blick. In einem zweiten Schritt wird unter dramatischer, theatralischer und lebensweltlicher Perspektive die Frage nach den Stoffbehandlungen aufgeworfen, wobei Medeas Rollen als antike Zauberin (unterste Kommunikationsebene), artifizielle Illusionistin (mittlere Kommunikationsebene) und frühneuzeitliche Hexe (oberste Kommunikationsebene) in ihren verschiedenen Konnotationen vergleichend herausgearbeitet werden. Ebenfalls vergleichend werden in einem dritten Schritt die jeweils unter-

72 Vgl. Liliane Picciola: De la tragédie sénéquienne à la tragédie de machines, permanence de Médée. In: *Dix-Septième Siècle* 48 (1996), S. 43–52.

73 Vgl. kontrovers dazu – mit Bezug auf Corneilles *Médée* – Courtès: Incompatibilité de la tragédie et de la magie, in: Dies.: *L'écriture de l'enchantement*, S. 149–179, bes. S. 167ff.

schiedlichen theatralen Ästhetiken in Bezug auf Medeas Zauberwirken in den Blick genommen, das sich zwischen den beiden Polen von Rhetorik und Technik (Bühnen- wie Schauspieltechnik), von Sichtbarem und Unsichtbarem bewegt.

Französisch-spanische Aufführungs- und Inszenierungsbedingungen: Magie im Theatersaal und im *Corral*, Magie in der Tragödie und in der *Comedia*

Corneilles *Médée*, nach ersten Erfolgen im Komödiengenre seine erste Tragödie überhaupt, kommt in der Spielzeit 1634/35 im Pariser Théâtre du Marais zur Aufführung; vier Jahre später wird die Lesefassung publiziert. Für Rojas Zorrillas *Comedia Los encantos de Medea*, die im zweiten Teil seiner vom Madrider Drucker Francisco Martínez besorgten Werkausgabe 1645 erscheint, ist weder ein genaues Aufführungsdatum bekannt noch explizit überliefert, ob das Stück für die Palast- oder die *Corral*-Bühne bestimmt war, wenngleich ersteres mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann und es vielleicht im Corral del Príncipe oder Corral de la Cruz, zwei technisch gut ausgestatteten Spielstätten, aufgeführt worden ist.⁷⁴ Zeigt diese örtliche Flexibilität – wie im Übrigen schon bei Corneilles *La conquête de la Toison d'or* –, dass ein Drama zwar nicht (immer) per se auf eine Bühnenform festgelegt ist, unterscheiden sich doch – und dies gilt in größerem Maße noch für die erste Jahrhunderthälfte – die Aufführungsbedingungen von höfischem und kommerziellem Theater. Die außerdem zwischen beiden Formen feststellbare Divergenz in der sozialen Publikumsstruktur ist hinsichtlich der Stadttheater auch nochmals im Vergleich Frankreich / Spanien zu beobachten, wobei die historischen Zuschauer im französischen Falle mit *La Cour et la Ville* als kulturelle Elite noch eher dem höfischen Publikum nahekomen (bzw. teilweise entsprechen) als im spanischen Falle, in dem – wie in Lopes *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) nachzulesen ist – vor allem der *vulgo*, die breite Masse, neben den Oberschichten eine entscheidende Rolle spielt. Entsprechend hat diese unterschiedliche Zielgruppenausrichtung auch Einfluss sowohl auf die Theaterausstattung (Grundlage der Aufführung) als auch auf die Dramenpoetik (Basis der Inszenierung) – und in der Folge auch auf die Darbietung von Magie.

⁷⁴ Julio vermutet aufgrund des Fehlens von höfischen Berichten die Bestimmung von *Los encantos de Medea* für die kommerziellen Theaterbühnen. Vgl. María Teresa Julio: *Tramoyas y artificios en Los encantos de Medea*. In: Felipe B. Pedraza Jiménez / Raphael González Cañal / Gemma Gómez Rubio (Hg.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española*: Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2005, S. 193–213, hier: S. 196f. Ab dem 18. Jahrhundert sind hingegen zweifelsfrei Vorführungen im *Corral* überliefert.

Die französische Aufführungspraxis erfährt im ersten Jahrhundertdrittel insofern eine Konsolidierung, als die Theatertruppen ihre Stücke fortan, wie Wilma S. Holsboer ausführlich dokumentiert hat,⁷⁵ vermehrt und dann regulär in festen Sälen vorführen, wobei zunächst vorhandene *salles de jeu de paume*, also Ballhäuser, beispielsweise für das in dieser Zeit in Mode befindliche Tennisspiel, für das Schauspiel zweckentfremdet werden. Die Truppe um Mondory,⁷⁶ die die Troupe du Marais bildet, nutzt nach einigen Saalwechseln ab der Saison 1634/35, und so auch für *Médée*, das Ballhaus in der *rue Vieille-du-Temple*. Aufgrund der Tatsache, dass die Räumlichkeit nicht eigens für das Theater entworfen wurde, sind die Aufführungsbedingungen anfangs suboptimal, Bühnen- und Zuschauerraum mitunter improvisiert und Theatermaschinen (bevor der Bühnenbildner Giacomo Torelli 1643 nach Frankreich kommt) alles andere als ausgereift. Zusammen mit der schwierigen Beleuchtungspraxis⁷⁷ der üblicherweise am Nachmittag oder Abend in den dunklen Innenräumen beginnenden Vorführungen mag dieses Defizit im Falle von *Médée*, wird die Perspektive der konkreten Realisierung angelegt, dazu geführt haben, dass bis auf die Flugmaschine am Ende der Tragödie, Medeas von einem Drachengespann gezogenen Wagen, der visuelle Aspekt bei der Darstellung von Magie (noch) nicht ausgeschöpft wird und stattdessen das Wort dominiert.

Dies ist bei den spanischen Präsentationen der kommerziellen Theater im selben Zeitraum anders, wie ein vergleichender Blick auf die Aufführungsbedingungen von Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* offenlegt. Die *Comedia*, die in der Forschung bislang vor allem in Bezug auf ihre Visualisierung hin untersucht wird,⁷⁸ kann sich – in Spanien auch schon um die Jahrhundertmitte – auf der *Corral*-Bühne einer vergleichsweise ausgefeilten Bühnentechnik bedienen. Ähnlich wie in Frankreich ist der *Corral* nicht zweckerrichtet, denn es handelt sich um einen von drei bestehenden Gebäudefassaden geformten, mehr oder weniger rechteckigen, aber anders als bei den französischen Spielstätten im Freien liegenden, Innenhof, dessen zentrale Fassade die dreigeschossige Bühne bildet. Wie José María Ruano de la Haza

75 Vgl. Wilma S. Holsboer: Les salles. In: Dies.: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657*. Réimpression de l'édition de Paris, 1933, Genf: Slatkine 1976, S. 31–55, hier: S. 38.

76 Mondory ist der Künstlername des Schauspielers Guillaume Des Gilberts (1594–1653).

77 Vgl. Holsboer: Les machines. In: Dies.: *L'histoire de la mise en scène*, S. 143–165, hier: S. 155f.

78 Vgl. Julio: Tramoyas y artificios, Marcella Trambaioli: *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya. In: *Bulletin of the Comediantes* 47 (1995), S. 275–294 und Maria Teresa Cattaneo: Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla. In: Javier Blasco / Ermanno Caldera / Joaquín Álvarez Barrientos / Ricardo de La Fuente (Hg.): *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Júcar 1992, S. 123–132.

im Detail dargelegt hat,⁷⁹ verfügt die *Corral*-Bühne nicht nur vor allem bei Außenraumdarstellungen über eine (gut ausgeleuchtete) elaborierte Kulisse, sondern auch über ein reiches Repertoire an Fall- und Zwischentüren, Hebe- und Zugvorrichtungen zur technischen Umsetzung binnenfiktionaler Magie durch eine – schon im ungleich festlicheren Palastschauspiel Verwendung findende – außerfiktionale *magia artificialis*. Im Falle von *Los encantos de Medea* greift Rojas Zorrilla nicht zuletzt, um das möglichst spektakuläre Bühneneffekte erwartende spanische Publikum zu unterhalten, sieben Mal auf Theatertechnik zurück,⁸⁰ was bei der Betrachtung von Medeas Zaubern noch genauer zur Sprache kommen wird. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass die maschinelle Umsetzung der Magie in der Aufführungspraxis in Spanien und anders als in Frankreich breiten Raum erhält.

Auf der Inszenierungsseite wird für die französische Tragödie im untersuchten Zeitraum die *doctrine classique* poetologisch allmählich bestimmend, auch wenn sich das klassizistische, an antiken Vorbildern orientierte Regelwerk zum Entstehungszeitpunkt von *Médée* noch im Modus der Etablierung befindet und folglich noch nicht in voller Strenge um sich greift, was unter anderem an der forschungsseitig mitunter hinterfragten Gattungseinordnung des Stücks ersichtlich ist.⁸¹ Die Änderungen, die Corneille an der römischen Tragödie Senecas vornimmt, an der er sich maßgeblich orientiert,⁸² weisen so auch tendenziell in Richtung einer Befolgung der immer wichtiger werdenden Prinzipien von *vraisemblance* und *bienséance*.⁸³ Dass der Medea-Mythos im Besonderen aber dieses Regelpaar in ein Spannungsverhältnis versetzt, ist bisher insbesondere anhand Medeas gewaltsamem Verbrechen, dem Kindermord, aufgezeigt worden.⁸⁴ Dieser gilt als unzumutbar für

79 Vgl. José María Ruano de la Haza: «La escena exterior» (S. 404–446) und «El decorado espectacular» (S. 447–491) aus: Ders. / John Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994.

80 Julio zählt neun Verwendungen, rechnet jedoch auch die beiden Schauspielerinnenwechsel (Jasóns Mutter / Medea und Medea / Creusa) hinter einem Vorhang mit, die aber im engeren Sinne darstellerisch sind und keiner maschinellen Unterstützung bedürfen, vgl. Julio: *Tramoyas y artificios*, S. 195.

81 Lyons erkennt pastorale, tragikomische und tragische Züge. Vgl. John D. Lyons: *Tragedy comes to Arcadia*. Corneilles *Médée*. In: Claire L. Carlin / Kathleen Wine (Hg.): *Theatrum Mundi*. Studies in honor of Ronald W. Tobin. Charlottesville: Rookwood Press 2003, S. 198–205.

82 Im nachträglichen *Examen* von 1660 erwähnt er gleichermaßen Euripides.

83 Vgl. André Stegmann: *La Médée de Corneille*. In: Marcel Jacquot (Hg.): *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris: Editions du CNRS 1964, S. 113–126.

84 Dabei unterstreichen alle Interpreten Corneilles Vorliebe für außer-gewöhnliche Themen, die sich in dieser frühen Ausbildungsphase der *doctrine classique* noch mit *bienséance* und *vraisemblance* vereinbaren lässt. Vgl. Christian Delmas: *Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVII^e siècle*. In: Jean-Philippe Gasperrin (Hg.): *Mythe et histoire dans le théâtre classique*. Hommage à Christian Delmas. Toulouse: SLC 2002, S. 103–112 und Anne Teulade: *Médée ou le crime en son char*

die Sittlichkeit und entspricht dennoch der Wahrheit des Stoffs. Doch auch die magischen Fähigkeiten der Zauberin legen Reibungspunkte mit den beiden Prinzipien offen: Die Existenz der Magie folgt der inhärenten Mythenlogik, widerspricht jedoch, wie auch allgemein das Wunderwirken in seiner Gänze, der *vraisemblance*. Aufgefangen werden kann diese Irritation allerdings durch den Zuschauerpakt. Medeas schwarzmagische Praktiken wiederum, die übernatürliche Vergiftung des Kleides unter Invokation der Unterweltgötter, stehen der Einhaltung der *bienséance* unter Umständen entgegen. Und noch ein weiteres, grundlegendes Konfliktfeld ergibt sich zwischen Magie und Tragödie: Konstituiert sich letztere klassizistisch rein durch das gesprochene Wort, manifestiert sich erstere, ob nun in «echt» magischer oder in ästhetischer Illusion, dem Auge des Betrachters vornehmlich spektakulär, durch den visuellen Akt.⁸⁵ Corneille passt *Médée* entsprechend insofern an die poetologischen Gegebenheiten an, als er für die Inszenierung der Magie über weite Teile des Stücks auf die Verbalität zurückgreift, was poetologisch und inszenatorisch in Spanien keine Notwendigkeit darstellt.

Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* definiert sich gemäß Lopes *Arte nuevo* als *Comedia*, also als Mischform mit tragischen und komischen Anteilen, und schreibt sich dergestalt in eine spanientypische barocke Theaterästhetik ein, die mit der antiken Regelpoetik bricht. Es ist diese barocke Ästhetik,⁸⁶ die ein – entgegen den doktrinären französischen Idealen von Schlichtheit und Einheitlichkeit – ausladendes und kontrastives Schauspiel nicht nur erlaubt, sondern geradezu empfiehlt. Bei Rojas Zorrilla ergänzen sich hinsichtlich der magischen Inszenierung so nicht nur Wort und Spektakel, sondern auch Hauptszenen (mit Jason) und Nebenszenen (mit dem *gracioso* Mosquete), wobei letztere die ernstesten Szenen mit dem Herrn parodistisch rekapitulieren und die Magievorführung, gewissermaßen in barocke Falten gelegt, so vervielfältigen und potenzieren. Mag der *Arte nuevo* auch das Unmögliche – analog zum Unwahrscheinlichen der französischen Poetik – ausschließen, so fällt darunter doch nicht Medeas durch den Mythos bewahrheitete Zauberkunst. Deren ausführliche und effektreiche Darbietung vermag es gerade, den bei Lope als

de triomphe». – Commentaire composé. *Médée*, acte I, scènes 4 et 5, p. 149–152. In: Florence Fix (Hg.): *La Violence au théâtre. Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*. Paris: Presses Universitaires de Paris 2010, S. 50–71.

⁸⁵ Courtès: *L'écriture de l'enchantement*, S. 164.

⁸⁶ Maria Teresa Julio bezeichnet *Los encantos de Medea* als Adaptation der antiken Tragödie nach dem Geschmack der *comedia nueva* und plädiert dafür, zeitgenössische statt anachronistisch-moderne Kriterien für die Beurteilung des Stücks heranzuziehen, vgl. María Teresa Julio: Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla. In: Aurora López / Andrés Pociña (Hg.): *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 Bände. Granada: Universidad de Granada 2002, S. 779–795, hier: S. 780 und S. 794.

Maßstab der spanischen Theaterästhetik hervorgehobenen *gusto* des *vulgo* zu befriedigen. Indem Rojas Zorrilla neben der Sprache gezielt auf das Spektakel setzt (was vor allem die ältere Forschung kritisiert hat),⁸⁷ kreiert er eine typische *comedia de tramoya*, die in Bezug auf ihre Magieinszenierung in starkem Kontrast zur französischen Tragödie steht, der Corneilles *Médée* poetologisch verpflichtet ist.

Zauberin, Illusionistin, Hexe: Stoffbehandlungen im Kontext und im Vergleich

Die kontrastiven französisch-spanischen Aufführungs- und Inszenierungsbedingungen üben erheblichen Einfluss auf die Behandlung des Medea-Stoffs und die Konzeption der Figur aus. Während sich Corneille im direkten Vergleich inhaltlich sehr genau an die antike Vorlage hält und insbesondere Medeas Rache intensiv motiviert und ausarbeitet,⁸⁸ erlaubt sich Rojas Zorrilla (obwohl er von den drei spanischen Stoffbearbeitern der antiken Überlieferung am nächsten kommt)⁸⁹ in der Handlung einige Freiheiten – nicht nur, indem er zahlreiche Zusatzszenen mit stofffremden Figuren einfügt (etwa den Gestaltwandel der Königin oder Mosquetes imaginierten Kampf mit einem Riesen), sondern auch, indem er die gesamte Aktion von Korinth nach Thessalien verlegt, Aeson (*el Rey Eson*), das heißt Jasons Vater anstelle von Kreon zu Medeas Gegenspieler und deren Nebenbuhlerin Krëusa (*Creusa*) zu Jasons Cousine macht, die dieser gleichwohl ehelichen will und soll. In *Los encantos de Medea* wird die Zauberin zudem in erster Linie von der Liebe zu ihrem Gatten

87 Vgl. Raymond R. MacCurdy: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*. Albuquerque: University of New Mexico Press 1958, S. 28f.

88 Das Rache-Motiv erhält auch in der Forschung große Aufmerksamkeit: Die Interpretationen reichen von Vergleichen mit den antiken Versionen (Helga Zsák: *La Médée* de Corneille, première furie vindicative. In: *Revue d'Études Françaises* 7 (2002), S. 191–198) über kategoriale und rhetorische Untergliederungen (Noémie Courtès: *Sit Medea ferox invictaque* – modèle et contre-modèle de la vengeance féminine au XVII^e siècle. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 65 (2006), S. 431–446 und Franziska Edler: *Médée's Revenge: Magic and Rhetoric in the French Médée Tragedies of the 16th and 17th centuries*. In: Rodrigo de Souza Tavaré / Vibha Singh Chauha (Hg.): *Emotions and Actions of Revenge*. Leiden: Brill 2014, S. 1–12) bis zu weitreichenden kontextualisierenden Einordnungen: Holly Tucker etwa interpretiert Medeas Rache anthropologisch als Konsequenz eines gestörten Gaben-Austauschs (Holly Tucker: *Corneilles Médée. Gifts of vengeance*. In: *The French Review* 69 (1995/96), S. 1–12) und Normand Doiron sieht im Rachemotiv das Aufbegehren der Natur gegen die mechanistische Revolution der 1620/30er Jahre (Normand Doiron: *La vengeance d'une déesse. La Médée* de Corneille. In: *Poétique* 43 (2012), S. 321–336).

89 Vgl. Andrés Pociña: *Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla*. In: Aurora López / Ders. (Hg.): *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 Bände. Granada: Universidad de Granada 2002, S. 751–777, hier: S. 777.

angetrieben.⁹⁰ So divergent die beiden Stücke in der Handlungsausgestaltung auch sein mögen, so sind doch in beiden auf verschiedenen Kommunikationsebenen Informationen zu Medeas Wesen verteilt, die jeweils unterschiedliche Facetten zu ihrer magischen Charakteristik hinzufügen und denen sich die Analyse, beginnend mit der lebensweltlichen Ebene, nun zuwendet.

Als Werk aus den 1630er Jahren bewegt sich Corneilles *Médée* in einem historischen Kontext, in dem sich die Hexenprozesswelle in Frankreich in vollem Gange befindet.⁹¹ Auch wenn dies für Spanien, wie gesehen, seit der Beweisführung von Salazar im Nachgang des Prozesses von Logroño nicht mehr – zumindest nicht in diesem Ausmaß – gilt, ist auch Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* um 1645 in einem mentalitätsgeschichtlich noch nachwirkenden Klima verortet, in dem das Hexenwesen noch gegenwärtig ist. Tatsächlich lassen sich in beiden Stücken auf Medea gemünzte Anspielungen auf Hexerei und Hexenvorstellungen des 17. Jahrhunderts nachweisen, die eine lebensweltliche Rahmung durchscheinen lassen. Auf oberster Kommunikationsebene löst sich Medeas Position als Magierin also konnotativ in Richtung einer Hexe auf. Wie Matzat, wie gesehen, argumentiert, zeichnet sich die lebensweltliche Perspektive der Theatersituation dadurch aus, dass sie die (historische) Alltagswelt mitreflektiert und beispielsweise durch Diskussion geltender Norm- und Wertvorstellungen relevante Themen einer Gesellschaft aufgreift und dazu Stellung bezieht. Für Corneilles *Médée* hat Virginia Krause überzeugend dargelegt, dass die im letzten Akt von Jason gleich vier Mal explizit als «sorcière»⁹² Bezeichnete durch ihr magisches Wissen, ihren Außenseiterstatus, ihre Bedrohlichkeit für die soziale Ordnung und ihren Rachedurst stark dem zeitgenössischen Hexenbild entspricht und vor allem dass ihr Rededuell mit Créon (Akt II, Szene 2) als kritische Reaktion Corneilles auf das Verfahren der Hexenprozesse gewertet werden kann. In dem Dialog verleiht er Medea – ganz im Gegensatz zu den in der Wirklichkeit Angeklagten – eine Stimme, und noch dazu eine außergewöhnliche Eloquenz.⁹³

Die evokative Aktualisierung lebensweltlicher Aspekte speist sich des Weiteren aus dem imaginativen Umfeld des Hexensabbats, worauf auch Krause kurz verweist. Am Ende des vierten Akts befreit *Médée* König *Ægée*, Créuses betagten Liebessprätendenten, aus dem Gefängnis und erklärt ihr magisches Vorgehen:

⁹⁰ Vgl. Julio: *Tradición y creación*, S. 781.

⁹¹ Vgl. dazu – und auch für die spanische Seite – ausführlich das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

⁹² Pierre Corneille: *Médée. Tragédie*. In: Ders.: *Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés* par Georges Couton. Band 1. Paris: Gallimard 1996, S. 557–615, hier: S. 612, S. 613 und S. 615. Die Folgebelege stehen im Fließtext unter Angabe der Sigle [MED].

⁹³ Virginia Krause: *Le sort de la sorcière. Médée de Corneille*. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 30 (2003), S. 41–56.

Ici, pour empêcher l'alarme que le bruit
 De votre délivrance aurait bientôt produit,
 Un fantôme pareil et de taille et de face,
 Tandis que vous fuirez, remplira votre place. (MED, S. 604)

Diese magische Ersetzung *Ægéés* durch einen geisterhaften Doppelgänger, ein sogenanntes *Simulacrum*, wird analog auch immer wieder im dämonologischen Schrifttum der Zeit bei der kontrovers diskutierten Frage bezüglich der Realität des Hexenflugs zum nächtlichen Sabbat als eine der Ermöglichungsbedingungen einer realen Ausfahrt genannt. Exemplarisch sei hier eine entsprechende Passage aus Pierre de Lancre *Tableau de l'inconstance des mauvaises anges et démons* (1612) angeführt: «Les transports ne se peuvent faire de l'âme sans le corps, ains le Diable transporte les sorciers en âme et en corps: et si bien le corps semble demeurer à notre vue, c'est un simulacre du corps que le Diable nous fait voir: qui fait qu'on a tant de peine à les éveiller, parce que ce n'est pas le vrai corps.»⁹⁴ Damit steht fest, dass Corneilles Medea in lebensweltlicher Perspektive über die skizzierte Analogie als teuflische Magierin festgeschrieben wird. Auch aus *Los encantos de Medea* lassen sich Elemente aus dem Feld der Sabbatvorstellungen herausfiltern. So legt Rojas Zorrilla Creusa nach ihrer Entführung bei ihrer Rückkehr in der *Jornada tercera* über den Flug folgende Worte in den Mund:

Apenas sobre la silla
 por el aire proceloso
 fui escándalo de las nubes
 y de las aves asombro,
 cuando me hallé de repente
 sobre un verdinegro escollo,
 corto objeto de la vista,
 grande a los aires estorbo.
 Desvanecime en su altura
 y rodando poco a poco,
 vine a dar junto a su margen
 sobre una gruta que a sorbos,
 sediento monstruo en la tierra,
 se fue bebiendo un arroyo;
 donde leones y tigres
 fueron de aquel campo abortos,

94 Pierre de Lancre: *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*. Introduction critique et notes de Nicole Jacques-Chaquin. Paris: Aubier 1982, S. 124.

ministrándose crueles,
me cercaron en contorno.⁹⁵

Creusas Flugschilderung erinnert an die Erlebnisberichte von Angeklagten über den Hexenflug, wie sie in zahlreichen frühneuzeitlichen Dokumentationen, so auch bei Salazar, zu finden sind. Creusas Beschreibung des Zielorts, eines auf einer Anhöhe gelegenen, mit Tieren bevölkerten Feldes samt Höhle, ähnelt den Hexentanzplätzen bzw. den Treffpunkten zum Sabbat, zum *aquelarre* – wörtlich: ‚Bockswiese‘ – der historischen Akten. Auch die Tierimaginationen, die lebensweltlich rational mit der halluzinogenen Wirkung der Flug- bzw. Hexensalbe erklärt worden sind, haben dort gewissermaßen ihre Entsprechung: «Y todos los demás brujos antiguos, con sus ollas llenas de los dichos polvos, siguen al Demonio – y tras ellos van todos los demás brujos, mozos y modernos, en diferentes figuras de perros y gatos – yéndose por el aire a los cerros más altos, donde los comienzan a desparramar sobre los frutos con la mano izquierda, echándolos hacia atrás» (INF, S. 127). Eignet Creusas Bericht folglich ein Reflex auf Vorstellungen der historischen Lebenswelt, lässt sich jedoch durch die sehr spezifische, lebensweltlich fremde Nennung von Löwen und Tigern mit Calderóns *El mayor encanto, amor*, in der Kirkes Metamorphosen der Männer in ebensolche exotischen Wildtiere behandelt werden, zudem auch eine literarische Quelle benennen.⁹⁶

Schließlich fließt in Corneilles *Médée* noch eine weitere, bislang wenig beachtete lebensweltliche Vorstellung ein,⁹⁷ die Medeas Geschenk an Krëusa, das vergiftete Kleid, betrifft. Im Zuge der *Affaire des poisons*⁹⁸ am Ende des Jahrhunderts gelangt die lange praktizierte, verborgene verbrecherische Tradition ans Tageslicht, sich seines Gegenübers durch arsengetränkte Hemden zu entledigen. Besonders ausführlich ist der Fall von Madame de Poulailhon dokumentiert, die ihren reichen Gatten auf diese Art beseitigen und dadurch seines Geldes für ihren jungen Geliebten

95 Francisco de Rojas Zorrilla: Los encantos de Medea. In: Ders.: *Obras completas*. Band 5: *Segunda parte de comedias*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico. Coordinadora del volumen: Elena E. Marcella. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2014, S. 476–584, hier: S. 569. Alle weiteren Zitate werden mit der Sigle [ENC] im Fließtext belegt.

96 Vgl. Trambaioli: Los encantos de Medea, S. 109f. Darüber hinaus ist Creusas Wortwahl («fui escándalo de las nubes / y de las aves asombro») auffallend nah sowohl an Kirkes Selbstpräsentation als auch an derjenigen Medeas in Calderóns *Los tres mayores prodigios*.

97 Eglal Henein erwähnt in diesem Zusammenhang kurz die sogenannten «*poudres de succession*», mit denen sich im 17. Jahrhundert vornehmlich adlige Ehepartner oder Kinder ein schnelleres Erbe sicherten. Vgl. Eglal Henein: Les charmes de Médée. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 12 (1979/80), S. 29–38, hier: S. 32.

98 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.1.3 sowie zur literarischen Bearbeitung der Affäre das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

habhaft werden will.⁹⁹ Über die Wirkweise der giftgetränkten Textilien heißt es in den *Archives de la Bastille* (1679):

[La Girault ...] désirait de nous faire quelques déclarations, qui sont que la Poulaillon lui a demandé plusieurs fois de l'arsenic et si elle ne connaissait pas quelque apothicaire pour cet effet [...], et lui disait la dame que c'était pour mettre l'arsenic à une des chemises de M. Poulaillon, son mari [...]. [E]lle lui montra un jour une chemise de M. Poulaillon, qu'elle fut prendre chez la Bosse, [...] la dame lui fit voir une chemise qu'elle lui dit être préparée, et lui disant ces mots: Voilà de quoi nous défaire de notre homme, parlant de son mari, et dit que cette chemise causerait une inflammation aux bourses, et qu'elle achèverait par un lavement où elle mettrait encore d'une poudre.¹⁰⁰

Indem sich – aus der Rückschau – Medeas magische Mordtat und reales frühneuzeitliches Verbrechen überlagern, wird sie in lebensweltlicher Perspektive über den Giftgebrauch für das Publikum deutlich als Hexe ausgewiesen, deren Charakterisierung sich – wie zuvor in Spanien so zum Jahrhundertende auch in Frankreich – deutlich weg von einer übernatürlich befähigten Akteurin und hin zu einem rein kriminell agierenden Wesen bewegt. Diese Vorstellung dringt freilich nicht bis zur untersten Kommunikationsebene durch, in der die dramatische Perspektive vorherrscht.

In beiden Stücken wird Medea binnenfiktional als *maga*, als antike, dem Mythos gemäße Zauberin, gestaltet. Dabei schöpfen Corneille und Rojas Zorrilla das den Zuschauer ins fiktive Geschehen hineinversetzende Leistungspotenzial der dramatischen Vermittlungsebene im Hinblick auf die Handlungswelt mit dem Verfahren der Illusionsbildung aus, indem sie die Kolchis- und Iolkos-Episoden des Stoffs von der Zauberin jeweils im Gespräch mit ihrem untreuen Geliebten rekapitulieren lassen und die Raum- und Zeitstruktur der entworfenen Welt dadurch verbal-plastisch ausdehnen bzw. verlängern. So erinnert Medea Jason in der *Comedia*:

Ya sabes, [...]
 que quise a la empresa
 del vellocino ayudarte,
 y al dragón que por tres lenguas
 nueve áspides vomitaba
 infundí sueño por ciencia
 de mis encantos [...].
 También sabes que a tu padre

⁹⁹ Vgl. Jean-Christian Petitfils: *L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*. Paris: Perrin 2010, S. 80–84.

¹⁰⁰ François Ravaisson-Mollien (Hg.): *Archives de la Bastille*. D'après des documents inédits. Bände 5–6. Band 5. Genf: Slatkine 1975, S. 371f.

infundí en sus muertas venas
 los juveniles ardores
 que hoy admira la experiencia;
 esto supuesto, sabrás
 que tu tío aleve Pelias,
 ese que por reinar quiso
 matarte, rindió a la fiera
 parca la cerviz altiva
 por mi industria, y así ordena
 mi cólera darle muerte,
 poniendo a sus hijas mismas
 por carniceros verdugos. (ENC, S. 514f.)

So wie Rojas Zorrillas Zauberin ihre Schlaf- und Verjüngungszauber sprachlich auf der Bühne vergegenwärtigt, ‹zitiert› auch Corneilles Médée den zurückliegenden Teil des Mythos in einer Wortkulisse und verleiht ihrer Geschichte damit eine besondere Dichte, die in der französischen Tragödie auch dem poetologischen Kriterium der Einhaltung der Drei Einheiten geschuldet ist:

Ressouviens-t'en, ingrat; remets-toi dans la plaine
 Que ces taureaux affreux brûlaient de leur haleine;
 Revois ce champ guerrier dont joie de vivre les sacrés sillons
 Élevaient contre toi de soudains bataillons;
 Ce dragon qui jamais n'eut les paupières closes; [...]

Qu'ai-je épargné depuis qui fût en mon pouvoir? [...]

Tu n'étais point honteux d'une femme barbare.
 Quand à ton père usé je rendis la vigueur,
 J'avais encor tes vœux, j'étais encor ton cœur;
 Mais cette affection, mourant avec Pélie,
 Dans le même tombeau se vit ensevelie. (MED, S. 588)

Durch den Detailreichtum in der Darstellung wird Medea als mythische Zauberin gleichsam direkt erfahrbar. Ihr vielgestaltiges Zauberwirken, das im nächsten Abschnitt noch eine gesonderte Betrachtung erfahren wird, leistet ein Übriges, um ihre Rolle als antike *maga* zu plausibilisieren und in dramatischer Perspektive zu fixieren.

Zum anderen nutzen Corneille und Rojas Zorrilla aber noch ein zweites Verfahren, dasjenige der Identifikation mit der Intrige, um den Zuschauer in die Fiktion hineinzuziehen. Dieser wohnt in beiden Stücken der Ich-Werdung Medeas als Zauberin ihres eigenen Mythos bei. In der *Comedia* kommt es (wie auch schon bei Calderóns Medea-Schauspiel für die Hofbühne) zu Beginn zu einer Selbstpräsentation Medeas, die nach der Aufzählung ihres (bereits aus *Los tres mayores prodigios* bekannten und vage ähnlichen) naturmagischen Machtrepertoires in der Nennung ihres Namens, in ihrer verbalen ‹Personwerdung› als Magierin endet:

[P]ídeme que las estrellas
 arranque desde su móvil,
 manda que al sol desvanezca
 y le haga caer al mar.
 ¿Quieres, di, que las arenas
 ponga en el cielo por astros?
 Las aves haré que vengan
 de sus nidos a tus plantas; [...]
 Yo soy Medea, Jasón. (ENC, S. 517f.)

Auch in Corneilles Tragödie ist das Selbst-Bewusstsein und der Ich-Kult Medeas von zentraler Bedeutung; ihre Antwort auf die Frage ihrer Zofe Nérine, was ihr nach den zahlreichen Verlusten (Vaterland, Ehemann) noch bleibe: «Moi: / Moi, dis-je, et c'est assez» (MED, S. 572), und ihre antizipatorische Selbstgewissheit nach den Verbrechen: «Demain, je suis Médée» (MED, S. 603), die auf Senecas «Medea superest» rekurren,¹⁰¹ binden den Zuschauer insofern identifikatorisch an die Intrige, das heißt in die Handlung ein, als sich Medeas Charakter unmittelbar vor seinen Augen in seiner ganzen Abgründigkeit und Tiefe entfaltet. Wie Matzat darlegt, kann das Identifikationsangebot durch die Zurschaustellung starker Emotionen erhöht werden, was bei Rojas Zorrillas von Liebe angetriebener Medea zweifellos der Fall ist. Auch die (durch eine wohl dosierte Informationsvergabe gesteuerte) Kenntnis über böse Absichten der Antagonisten können, so Matzat, beim Zuschauer besonders emotionale Reaktionen auslösen und identifikatorische Wirkungen haben. Dass es sich bei Medea um die in ihrem Rachedurst alles zerstörende Protagonistin, das heißt Heldin, der Dramen handelt, steht der Identifikation nicht entgegen, wie bei Corneille besonders klar wird: Verharrt er in der Widmung (1639) noch in betonter Unparteilichkeit («Je vous donne *Médée*, toute méchante qu'elle est, et ne vous dirai rien pour sa justification», MED, S. 557), ergreift er im *Examen* (1660), ohne Medea von aller Schuld freizusprechen, deutlich Partei für seine Heldin:

Ce spectacle de mourants [...] n'a pas l'effet que demande la tragédie, et ces deux mourants [= Créon und Créuse, A. W.] importunent plus par leurs cris, et par leurs gémissements, qu'ils ne font pitié par leur malheur. La raison en est qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'auditoire, qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari, et qu'on a plus de compassion du désespoir où ils l'ont réduite, que de tout ce qu'elle leur fait souffrir. (MED, S. 560)

101 Corinne Leblond: Le mythe de Médée chez Corneille. «Moi, Moi, dis-je, et c'est assez!». In: *Uranie* 5 (1995), S. 169–177.

Diese – auch publikumsseitig unterstellte – Solidarisierung mit Medea bewirkt in dramatischer Perspektive auch die Akzeptanz ihrer (binnenfiktionalen) Verkörperung einer sich mit magischen Mitteln zur Wehr setzenden Zauberin.

In theatralischer Perspektive tritt Medea aus ihrer Rolle als antiker *maga* heraus und in den Aktionsbereich der Illusionistin ein: In dieser Hinsicht vergegenwärtigt sie den Spielcharakter der dargestellten Handlung und verweist den Zuschauer auf deren Scheinhaftigkeit. Auf dieser Ebene werden somit magische und ästhetische Illusion enggeführt bzw. parallelisiert. Am Beispiel von Corneilles *Médée* hat Marc Fumaroli nachgewiesen, dass die magiebegabte Hauptfigur die Funktion einer Theaterallegorie innehat, die als Zauberin und Künstlerin in einer Person, zum einen sprachlich-eloquent eine Lüge als Wahrheit verkaufen, und zum anderen als *sorcière-dramaturge* (die passendere Bezeichnung wäre *mage-dramaturge*) tragisch-komische Schauspiele hervorbringen kann.¹⁰² Auch in *Los encantos de Medea* findet sich ganz zu Anfang der *Jornada primera* ein Beispiel für den erstgenannten Fall, den der vorgestellten Lüge, bei dem Medeas Status als illusionserzeugende ›Regisseurin‹ neben ihrem Wesen als illusionistischer Zauberin durchscheint. Als Jason mit Mosquete an Medeas Schloss ankommt, gaukelt ihnen eine (magisch evozierte) Musik den Tod der Heldin und der Kinder vor:

¿Dónde vas, triste Jasón?
Que ya tu esposa Medea
rindió al postrer parasismo
el aliento y la belleza. [...]

A tus hijos inocentes
despedazaron las fieras,
abortos irracionales
que aquesta montaña engendra. (ENC, S. 511f.)

Die falsche Botschaft ist für Jason so glaubhaft, dass er den trügerischen Schein erst beim Auftritt Medeas und ihren Worten – «acrisolando tu amor / con la música hice prueba» (ENC, S. 512) – als solchen erkennt. Mit diesem Eingeständnis entlarvt Medea ihr eigenes Lügenkonstrukt (das in Bezug auf das Schicksal der Kinder aber

¹⁰² Vgl. Marc Fumaroli: Melpomène au miroir: La tragédie comme héroïne dans *Médée* et *Phèdre*. In: *Saggi e ricerche di letteratura francese* 19 (1980), S. 175–205, hier: S. 184–186. Die Analyse ist unter kleinen Änderungen ebenfalls in einer späteren Monographie Fumarolis erschienen: Marc Fumaroli: *De Médée à Phèdre: naissance et mise à mort de la tragédie cornélienne*. In: Ders.: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. 2. Auflage. Genf: Droz 1996, S. 493–518. Fumaroli geht in diesem Zusammenhang auch auf Corneilles Komplizenschaft mit Medea ein. Vgl. dazu auch weiterführend mit Fokus auf Corneilles Tragödienkonzeption Marie-Odile Sweetser: *Refus de la culpabilité. Médée et Corneille*. In: *Travaux de Littérature* 8 (1995), S. 113–123.

schon in die Zukunft vorausweist) und gibt damit gleichzeitig theatralisch zu erkennen, dass sie nicht nur als ausführende Magierin, sondern auch als inszenierende Dramaturgin die Erschafferin dieser illusorischen (Parallel-)Welt ist.¹⁰³

Den größten dramaturgischen Bogen spannt die Illusionistin Medea allerdings durch ihre Rache-«Inszenierung» auf, die bei Corneille vom ersten Akt mit der antizipatorischen Vorbereitung bis zum letzten Akt, mit der erfolgreichen performativen Umsetzung des Todes-Schauspiels ihrer Feinde die gesamte Tragödie umfasst. In ihrer vielzitierten Anrufung der dunklen Mächte erstellt sie als Dramaturgin einerseits den «Spiel»-Plan, mit dem sie die finale Katastrophe bereits, als wäre er eine inszenatorische Erzeugungsstrategie, vorwegnimmt:

Et vous, troupe savante en noires barbaries,
 Filles de l'Achéron, pestes, larves, furies,
 Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
 Sur vous et vos serpents me donna quelque droit,
 Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
 Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes;
 Laissez-les quelque temps reposer dans leurs fers:
 Pour mieux agir pour moi faites trêve aux enfers;
 Apportez-moi du fond des antres de Mégère
 La mort de ma rivale, et celle de son père;
 Et si vous ne voulez mal servir mon courroux,
 Quelque chose de pis pour mon perfide époux. (MED, S. 569)

Andererseits dirigiert Medea das «Spiel» nicht ausschließlich als «künstlerische Leiterin» (von außen), indem sie in ihrem Zauber-Arrangement die Geschöpfe der Unterwelt über «Regieanweisungen» befiehlt («sortez», «laissez-les [...] reposer», «apportez»), vielmehr ist sie – und dies stellt einen Unterschied zur regieführenden Medea in Corneilles *La conquête de la Toison d'or*¹⁰⁴ dar – durch ihre direkte verbale Beteiligung, mittels der sie rhetorisch durch eine bildhafte Sprache¹⁰⁵ selbst Illusionen erschafft, auch Schauspielerin in ihrer eigenen Tragödie. Somit hält sie alle Fäden in der Hand und ist überdies in der Lage, die Handlung auch von innen zu

¹⁰³ Vgl. Cattaneo: *Medea entre mito y magia*, S. 123.

¹⁰⁴ Vgl. die Analyse der Hypsipyle-Szene in Kapitel 4.1.1 in dieser Arbeit («Unterkapitel: Magische Inszenierungen oder Die (Des-)Illusion der idealen Aufführung»).

¹⁰⁵ Franziska Edler nennt, auf das ganze Stück bezogen, etwa das Wortfeld «Brennen» – das im Zitat auch durch das Substantiv «flammes» repräsentiert wird – als Indikator für Medeas allumfassende Sehnsucht nach Rache und als Vorausschau auf das finale Flammenmeer. Vgl. Franziska Edler: *Fear and Horror in Pierre Corneille's Médée: The Power of Rhetoric to incite Emotion in the French Tragedy of the 17th Century*. In: Joseph H. Campos II / Catalin Ghita (Hg.): *At the Nexus of Fear, Horror and Terror. Contemporary Readings*. Oxford: Inter-Disciplinary Press 2013, S. 47–56, hier: S. 48.

steuern. Mit dem Blick auf die sprachlichen Akte dieser französischen Medea berührt die Analyse bereits den letzten Untersuchungspunkt im Dramenvergleich zwischen Corneille und Rojas Zorrilla: den Umgang mit den Modi des Zeigens und Berichtens im Hinblick auf Medeas Zauberwirken. Er soll nun genauer behandelt werden.

Theatrale Ästhetiken des (Un-)Sicherbaren

Corneille und Rojas Zorrilla sind, wie schon bei Betrachtung der Aufführungs- und Inszenierungsbedingungen gesehen, zwei sehr unterschiedlichen Theatertraditionen verpflichtet, was sich auf die jeweilige Gestaltung von Medeas magischem Handeln auswirkt. Während Corneille sich unter Orientierung am französischen Sprechtheater bei der Evokation des Magischen vor allem der Sprache bedient, greift der Spanier Rojas Zorrilla zu diesem Zweck auch ganz wesentlich auf eine spektakelhafte, an visuellen Effekten reiche Darstellung zurück. Diese diametrale Positionierung von Sprechen und Darstellen zieht eine Grenze zwischen imaginärer und geschauter Magieerzeugung ein, wobei die augenscheinlich scharfe Trennlinie zwischen einer theatralen Ästhetik des Sichtbaren (der spanischen *Comedia*) bzw. des Unsichtbaren (der Tragödie) in den beiden Medea-Stücken aber auch zeitweise überschritten wird. Gelingt es Corneille etwa durch die rhetorische Figur der Hypotyposis, der bildhaft-anschaulichen Beschreibung, auch verbal magische Vorgänge «sichtbar» zu machen, nutzt Rojas Zorrilla, entgegen der derzeit dominanten Forschungsmeinung, an bestimmten Stellen gleichfalls die Macht des Wortes, um Medeas Magie auf die Bühne zu bringen.

Die divergente Herangehensweise von französischer Tragödie und spanischer *Comedia* an Medeas Zauberwirken ist bereits in der Exposition erkennbar, werden doch zur Vorstellung der Magierin zwei grundlegend verschiedene Formen des Einstiegs verwendet. Bei Corneille findet eine Fremdcharakterisierung Médées über einen Dialog zwischen Jason und seinem alten Bekannten, dem Argonauten Pollux,¹⁰⁶

106 Die Figur des Pollux in *Médée*, eine der antiken Korinth-Episode fremde Gestalt, hat eine breite Forschungsdebatte hervorgerufen. Rechtfertigt Corneille selbst dessen Integration im *Examen* drammenkonzeptuell («Pollux est de ces personnages protatiques qui ne sont introduits que pour écouter la narration du sujet», MED, S. 559), erklärt Stegmann diesen Plan für missglückt (vgl. Stegmann: «La Médée de Corneille», S. 122). Leblond hält dem entgegen, dass es sich bei Pollux um die auktoriale Projektion Corneilles handelt, die die tragische Spannung initiiert und hält (vgl. Leblond: *Le mythe de Médée chez Corneille*, S. 169f.). Michèle Longino schließlich sieht in Pollux gar – in einer überzeugenden Argumentation – den «literarischen Vorboten» des französischen Kolonialismus (vgl. Michèle Longino: *Médée and the traveler savant*. In: David Lee Rubin / Julia V. Douthwaite (Hg.): *Rethinking cultural studies 2: Exemplary essays*. Charlottesville: Rookwood Press 2001, S. 73–114).

statt. Über die Unterhaltung wird sie als mächtige Zauberin und gefährliche Frau ausgewiesen. Jason informiert den nach langer Reise in die griechische Heimat Zurückkehrenden über die zwischenzeitlichen Ereignisse, die zum Tod seines Onkels Pelias geführt haben:

[Médée] fait amitié, leur [= den Töchtern des Pelias, A. W.] promet des merveilles,
 Du pouvoir de son art leur remplit les oreilles;
 Et pour mieux leur montrer comme il est infini,
 Leur étale surtout mon père rajeuni.
 Pour épreuve elle égorge un bœuf à leurs vues,
 Le plonge en un bain d'eaux et d'herbes inconnues,
 Lui forme un nouveau sang avec cette liqueur,
 Et lui rend d'un agneau la taille et la vigueur. (MED, S. 564)

Dabei benutzt Jason nicht nur selbst Sprache als Mittel, um Medeas Magie zu vergegenwärtigen, sondern er weist einen Teil ihres Talents dezidiert als sprachliches Geschick, als rhetorische Überzeugungsgabe, aus.¹⁰⁷ Nichtsdestotrotz bleibt Medeas magischer Akt der Verjüngung des Widders auf der Bühne unsichtbar. Ebenso bleibt die Tragödie für Pollux' warnende, Médées Zaubermacht erneut verbal evozierende Entgegnung «Vous savez mieux que moi ce que peuvent ses charmes» (MED, S. 566) den sichtbaren Beweis (vorerst) noch schuldig. Ganz anders beginnt Rojas Zorrilla in seiner *Comedia* in Bezug auf die Charakterisierung Medeas als Zauberin. Wie eine szenische Anmerkung verrät,¹⁰⁸ gelangen Jason und sein Diener Mosquete mit einer Wolkenmaschine auf die Bühne,¹⁰⁹ und Jason weist dieses Zauberwerk während der Bewegung nach unten seiner magiekundigen Gattin zu:

[A]quella soberbia nube
 nos arrebatase en Grecia
 y a este sitio nos trajese!
 Medea, sin duda, a fuerza
 de sus encantos ha sido
 causadora de esta ofensa. (ENC, S. 510)

¹⁰⁷ Vgl. Henein: Les charmes de Médée, S. 29.

¹⁰⁸ «*Baje una nube con Mosquete, gracioso, y Jasón dentro desde lo alto, con terremoto*» (ENC, S. 509, Kursivierung im Original).

¹⁰⁹ Wie Teresa Julio in einer hypothetischen Aufführungsskizze in Anlehnung an historische Praktiken darlegt, besteht eine solche Maschine aus einem als Wolke drapierten Stoff, hinter dem sich eine Plattform für die Schauspieler befindet. Bewegt wird das Ganze per Handzug, vgl. Julio: Tramoyas y artificios, S. 199.

Auf diese spektakuläre Weise steht Medeas Wirken von Anfang an direkt vor Augen. Was bei Corneille nur (nachträglich) erzählt worden ist, wird bei Rojas Zorrilla performativ umgesetzt. Dass Medea die Macht über Raum (und Zeit) besitzt, wie bühnentechnisch durch Beanspruchung und derartige Vereinnahmung sämtlicher drei *Corral*-Ebenen visuell ersichtlich wird, findet im anschließenden Gespräch zwischen Medea und Mosquete, der Dauer und Entfernung der Wolkenreise erfragt, Bestätigung: «dos horas» für «cuatrocientas leguas» (beide ENC, S. 519), lautet Medeas Antwort, sodass für die damalige Zeit klar ist, dass ein Transport in solch einer raumzeitlichen Konfiguration nur mittels Magie bewerkstelligt werden kann.

Überhaupt ist bei Rojas Zorrilla eine quantitative Zunahme der Zaubereinlagen zu konstatieren, die der *Comedia* in ihrer Umsetzung die Qualität eines Bühnenspektakels verleihen. Ein besonders effektiv ausgearbeitetes Beispiel findet sich am Ende der *Jornada primera*, als Medea den des Nachts auf einem Schiff vor ihr fliehenden Jason mittels ihrer Zaubermacht aufhalten will. Der gesamte Vorgang lässt sich mit van Gennep als dreistufiges Ritual aus Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase beschreiben,¹¹⁰ das am Ende jedoch daran scheitert, dass der Verlauf der magischen Racheprozedur mit der gefühlsmäßigen Entwicklung Medeas als liebender Frau parallelgeführt und in der Angleichungsphase kein neuer Zustand, sondern der vorherige Status quo erreicht wird. Mit Fortschreiten der Zauberhandlung, während der Medea nacheinander die Macht der vier Elemente beschwört,¹¹¹ wird ihr magisch-performativer Sprechakt durch mehrere Spezialeffekte auf der Bühne realisiert: Auf ihre appellative Anrufung des in Schiffsnähe befindlichen Berges, «Monte soberbio, gigante / que a los cielos te levantas, / tu altivez soberbia abate / sobre ese mísero vaso» (ENC, S. 527), folgt laut szenischer Anmerkung – «*Va un montecillo a caer*» (ENC, S. 527, Kursivierung im Original) – tatsächlich die befohlene Aktion. Medeas gesprochenes Wort verwandelt sich unmittelbar in Spektakel – und zwar auch auf dem Höhepunkt des magischen Rituals, der krisenhaften Schwellenphase, als sich die Zauberin nach dem Abklingen ihres Zorns eines Besseren besinnt: «pero no, vuelve a fijarte, / [...] *cuando dice <pero no>, se detiene.* / no le hagas mal, que es mi esposo [...]. / Vuelve a tus eternidades» (ENC, S. 527f., Kursivierung im Original). Die Szenerie auf der Bühne, die Medea (in theatralischer Perspektive) quasi mit indirekten Regieanweisungen versorgt, gehorcht ihr aufs Wort und veranschaulicht im wahrsten Sinne

¹¹⁰ Vgl. Arnold van Gennep: *Les rites de passage: étude systématique des rites*. Réimpression de l'édition de 1909. Paris: Picard 1991 sowie ausführlich das Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

¹¹¹ Zunächst wendet sich Medea an den Wind (Luft), dann an die Wellen (Wasser), daraufhin an einen Berg (Erde) und schließlich an einen (Feuer-)Strahl, vgl dazu auch Biagioni: *La magia*. In: Dies.: *Los encantos de Medea*, S. 102–122, hier: S. 115.

ihre Macht. Gleiches geschieht beim erneuten (und letzten vergeblichen) Versuch, Jason an seiner Flucht zu hindern:

Ea, dioses infernales,
 que en el calabozo obscuro
 me obedecéis por el aire,
 exhalaciones de fuego
 vomitad, haced que traguen
 las olas aquel navío. [...]
 Rayos de esa obscura cárcel
 y tremendo calabozo
 salgan, que la nave abrasen;
Sale un rayo debajo de tierra y detiéndose en el aire.
 pero no, rayo, detente
 y en esa región errante,
 como en tu centro te fija,
 vuelve a bajar, no dispare
 amenazadoras lanzas
 de tu fuego penetrante.
Baje el rayo. (ENC, S. 527f.)

Auch wenn der Plan der Zauberin letztlich scheitert, demonstriert der Einsatz des (funkensprühenden) Feuerwerkskörpers¹¹² – gerade auch im nicht ganz einfach zu bewerkstellenden Abbruch des laufenden Vorgangs – Medeas magische Potenz auf eine visuell-darstellerische Art und Weise. Daran offenbart sich besonders plastisch die Ästhetik des Sichtbaren der spanischen *Comedia*.

Für den direkten Vergleich mit Corneilles Tragödie, in der die Ästhetik des Unsichtbaren vorherrscht, eignet sich ein genauerer Blick auf die unterschiedliche Verwendung eines Zauberrings, den beide Autoren in ihre Bearbeitung des antiken Stoffs jeweils aus dramaturgischen Gründen integrieren. In beiden Stücken ist der Ring ein sichtbares Symbol für Medeas Bindung an den jeweiligen Beschenkten. Bei Rojas Zorrilla handelt es sich um eine Art Talisman für Jason,¹¹³ der ihn – als Zeichen des Vertrauens – vor Medeas eigenen Zaubern schützen soll, und bei Corneille um das Instrument, das König Aegeus die unbemerkte Flucht aus dem Gefängnis ermöglicht. Mit dem Ring wird nicht zuletzt die künftige Ehe der beiden besiegelt.¹¹⁴ Aus dieser Konzeption folgt in Anlehnung an Fischer-Lichtes Verständnis von Kor-

¹¹² Zu den Umsetzungsmöglichkeiten bei der Aufführung – auch in Bezug auf den Felssturz zuvor – vgl. Julio: *Tramoyas y artificios*, S. 204f.

¹¹³ Trambaioli interpretiert den Schutzring als Reminiszenz an das Zauberkraut Moly des Kirke-Mythos mit analoger Wirkung. Vgl. Trambaioli: *Los encantos de Medea*, S. 111.

¹¹⁴ Zu diesem Handlungsstrang, der Athen-Episode, vgl. unten die Analyse zu Quinaults / Lullys *Thésée*.

poralität, dass der Ring in *Los encantos de Medea* die Funktion besitzt, Jasons körperliche Unversehrtheit zu gewährleisten, während er in *Médée* – ähnlich wie Medeas Verberge-Zauber vor Fineo in Lopes *El vellocino de oro* – *Ægée* die Körperlichkeit nimmt, ihn unsichtbar macht: «Pour votre sûreté conservez cet anneau: / Sa secrète vertu, qui vous fait invisible / Rendra votre départ de tous côtés paisible» (MED, S. 604). Dementsprechend wird der magische Akt bei Corneille darstellerisch durch das Verschwinden des Schauspielers – seines physischen, das heißt phänomenalen Leibs – aus den Folgeszenen realisiert, seine Wirkung ist nicht sichtbar. Dies bedeutet, dass der Ring in der französischen Tragödie durch seine dingliche, sichtbare Realität für die Macht der Illusion zeugt,¹¹⁵ diese selbst sich aber ausschließlich im Imaginären vollzieht.¹¹⁶ Bei Rojas Zorrilla hingegen übernimmt die Korporalität beim entscheidenden Kampf von Medea und Jason um den schützenden Ring eine gegenteilige Funktion ein: In der *Comedia* wird der begleitende magische Akt augenfällig «ausgespielt»: Medea kündigt ihren «Betrug» in einem (theatralischen, die dramatische Situation durchbrechenden) *Aparte* an das Publikum an: «Mas detrás de esta cortina [...] / me pretendo transformar / en Creúsa» (ENC, S. 566), sodass die darstellerische Umsetzung im Anschluss – «*Corre la cortina y queda transformada en Creúsa*» (ENC, S. 566, Kursivierung im Original) – in binnenfiktionaler Logik beglaubigt wird. Mit ihrem Gestaltwechsel, der theatral durch einfachen Schauspielerwechsel realisiert wird, nimmt Medea den phänomenalen Leib ihrer Rivalin an, wobei sie gleichzeitig ihren semiotischen Körper als Magierin und Jasons Widersacherin behält, sodass sie dem untreuen Geliebten mit diesem (Zauber-)Trick den Ring schlussendlich entwenden kann. Auch hier hat sich Rojas Zorrilla also einer Ästhetik des Sichtbaren verschrieben, während Corneille – wie auch in der berühmten Giftszene – Unsichtbarkeiten ästhetisch ausschöpft.

In der ersten Szene des vierten Akts wendet sich Corneilles Medea ein zweites Mal nach ihrer wütenden Anrufung bei ihrem ersten Auftritt an die dunklen Mächte: In ihrer «*grotte magique*»¹¹⁷ (MED, S. 594, Kursivierung im Original) führt sie, verborgen vor der Öffentlichkeit, die Vorbereitungen für die Giftattacke mittels ih-

115 Vgl. Marie-France Notz: *Magie et langage dans la Médée de Corneille*. In: James Dauphiné (Hg.): *Création littéraire et traditions ésotériques (XV^e–XX^e siècles)*. Actes du Colloque International qui s'est déroulé à la Faculté des Lettres de Pau, 16–18 novembre 1989. Pau: J and D Editions 1991, S. 279–288, hier: S. 281.

116 Ein Gleiches gilt für den anschließenden Immobilitätszauber, den sie gegen den als Boten fungierenden Theudas mit einer «*invisible chaîne*» (MED, S. 605, Kursivierung A. W.) wirkt. Anstatt das Ganze möglichst spektakulär darzubieten, setzt der Schauspieler die plötzliche Starre mit einfachen Mitteln darstellerisch um, sodass sich der Effekt des Zaubers vor allem aus der Imagination speist.

117 Zur Grotte als privilegiertem Ort des Magiers / der Magierin vgl. auch das Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

res Sonnenkleides durch, das Créuse als Geschenk von Jason eingefordert hat. Allerdings kommen die dazu notwendigen schwarzmagischen Handlungen selbst nicht zur Darstellung, sie bleiben, wie auch die bösen Geister,¹¹⁸ auf der Bühne unsichtbar, wie aus den an die Vertraute gewandten Worten hervorgeht: «Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine» (MED, S. 594). Bei der im Anschluss erfolgenden «Gift-Schau» steht fest, dass die von Médée angestoßene Wahrnehmung – ein weiterer fundamentaler Unterschied zu Corneilles *La conquête de la Toison d'or* – lediglich eine durch die Sehperspektive der Monologzuhörerin Nérine vermittelte ist,¹¹⁹ das Gesagte also nur auf Figuren-, nicht aber auf Zuschauererebene – (inner-)dramatisch, nicht aber theatralisch – geschaut werden kann. Die Wahrnehmung des Publikums findet imaginär statt:

Mes maux dans ces poisons trouvent leur médecine:
 Vois combien de serpents à mon commandement
 D'Afrique jusqu'ici n'ont tardé qu'un moment,
 Et contraints d'obéir à mes charmes funestes,
 Ont sur ce don fatal vomé toutes leurs pestes. [...]
 Ces herbes ne sont pas d'une vertu commune:
 Moi-même en les cueillant je fis pâlir la lune,
 Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu,
 J'en dépouillai jadis un climat inconnu.
 Vois mille autres venins: cette liqueur épaisse
 Mêlé du sang de l'hydre avec celui de Nesse;
 Python eut cette langue; et ce plumage noir
 Est celui qu'une harpie en fuyant laissa choir;
 Par ce tison Althée assouvit sa colère,
 Trop pitoyable sœur et trop cruelle mère;
 Ce feu tomba du ciel avecque Phaëthon,
 Cet autre vient des flots du pierreux Phlégéthon;
 Et celui-ci jadis remplit en nos contrées
 Des taureaux de Vulcain les gorges ensouffrées.
 Enfin, tu ne vois là poudres, racines, eaux,
 Dont le pouvoir mortel n'ouvrit mille tombeaux;
 Ce présent déceptif a bu toute leur force,
 Et bien mieux que mon bras vengera mon divorce. (MED, S. 594f.)

118 Vgl. Kirsten Dickhaut: Geisterstunde. Magie, Machtprobe und Herrschaftsgrund in Corneilles *Illusion comique* und *Médée*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 68 (2017), S. 146–172, hier: S. 166. Die drei von Dickhaut unterschiedenen Dimensionen der Geister – sie agieren als anthropologisches Mittel für die Vorstellungskraft, als *Deus ex Machina* und als dämonische Wesen lassen sich den drei Kommunikationsebenen des Stücks und den darin vorherrschenden Perspektiven (lebensweltlich, theatralisch, dramatisch) zuordnen.

119 Vgl. Blondet: Sur *Andromède*, *La Toison d'or* et *Psyché*, S. 116f.

In dieser unsichtbaren Darstellung wird die wahrnehmende Perspektive kontinuierlich (in V. 2, V. 10 und V. 20 der zitierten 23 Verse) durch die wiederholte imperativische Wendung «vois» angeregt und so verbal imitiert. Die zahlreich gebrauchten Demonstrativa (neben anderen «ces herbes», «ce tison», «ce feu», Kursivierung A. W.) verstärken den Effekt der Bildhaftigkeit, ebenso wie die imaginationsfördernden Adjektive (etwa «liqueur épaisse», «plumage noir», Kursivierung A. W.), die den magischen Ingredienzien beigefügt sind. Mit Médées Rede entsteht ein sprachlich-anschauliches Szenario ihres Giftarrangements, das in Corneilles Ästhetik des Unsichtbaren hinsichtlich der publikumsseitigen Wahrnehmung einem Sehen mit dem inneren Auge, einem imaginären Schauen im Rahmen der Hypotyposis gleichkommt. Auch beim mörderischen Ausgang, dem nun noch abschließend das Analyse-Interesse gelten soll, setzt Corneille Unsichtbarkeiten in Szene.

In der französischen Tragödie ist der gesamte fünfte Akt dem Vollzug von Medeas Rache gewidmet, wobei fünf Personen – König Créon und Créuse, die beiden eigenen Söhne und deren Vater Jason – den Tod finden, und zwar von Jason abgesehen sämtlich durch Medeas Hand. Das Martyrium der Rivalin und ihres Vaters wird zuerst durch einen Botenbericht dargeboten. Ist das erzählte, nicht gezeigte Feuer des Kleides in Theudas' Rede für alle zuvor Anwesenden visuell wahrnehmbar – «[u]n feu subtil s'allume» (MED, 605) –, entfaltet es in der Folge seine magische Wirkung erst in der Unsichtbarkeit: «La flamme disparaît, mais l'ardeur leur demeure, / Et leurs habits charmés, malgré nos vains efforts, / Sont des brasiers secrets attachés à leurs corps» (MED, S. 606). Diese nur referierte optische Änderung bildet sodann die Basis für den Wechsel vom Modus des Berichtens in den des Darstellens,¹²⁰ was aufgrund des französischen *Bienséance*-Gebots beachtlich ist, aber durch die Unsichtbarkeit möglich wird. Die wortreichen, emotionserzeugenden Klagen Créons und Créuses, von denen jene des Königs hier ausschnitthaft und exemplarisch angeführt wird, bestätigen die Effizienz von Médées magischer Rache:

Loin de me soulager, vous croissez mes tourments:
Le poison à mon corps unit mes vêtements,
Et ma peau, qu'avec eux votre secours m'arrache,
Pour suivre votre main de mes os se détache:
Voyez comme mon sang en coule à gros ruisseaux. (MED, S. 607)

120 Durch die zweimalige Behandlung der Folter in unterschiedlichen Modi vervielfältigt und potenziert Corneille nicht nur die ästhetisch-affektive Wirkung, sondern legt im ansonsten geradlinig und straff durchkomponierten Stück – wie sein spanischer Kollege Rojas Zorrilla durchgehend – eine (kleine) barocke Falte an.

In der Wahrnehmung des Zuschauers, die wiederum mit «voyez» imaginativ ange-regt wird, ist die geschilderte Folter, die besonders langsame Agonie,¹²¹ allerdings nicht sichtbar: Der Zuschauer blickt, in theatralischer Perspektive, auf den unver-sehrten phänomenalen Leib des Schauspielers, der in seiner Rolle den qualvollen Niedergang seines semiotischen Körpers mimt. In dramatischer Perspektive raubt die Zauberin Kreon, dem ungerechten Herrscher von Korinth,¹²² mit Kantorowicz gesprochen, neben seinem natürlichen auch seinen politischen Körper.¹²³ Ihrer ver-hassten Rivalin Kreusa entzieht sie, indem sie ihr die Korporalität nimmt, jene Äu-ßerlichkeit und Oberflächlichkeit, die sie vollends ausmacht,¹²⁴ sodass sie folgerich-tig zu einem Nichts wird.

Auch in der *Comedia* steht die *Jornada tercera* ganz im Zeichen von Medeas Ra-che, die sie hier ausführt, indem sie Esons Palast magisch in Flammen setzt, in de-nen der König, Creusa und ihre eigenen Kinder umkommen. Bühnentechnisch fin-det die Umsetzung in zweifacher Hinsicht spektakulär statt: Zum einen wird das Feuer durch verschiedentlich – üblicherweise mit Schießpulver, Harz oder Alko-hol – in Brand gesetzte Glutbehälter (mitsamt Rauchentwicklung) erzeugt, zum an-deren werden die toten Kinder für den dramatischen Effekt durch die plötzliche Öffnung einer der neun Fensterflächen der Bühnenfassade – durch ein bemaltes Leinentuch oder in einem *Tableau vivant* – präsentiert.¹²⁵ Esons und Creusas Tod finden hingegen bemerkenswerterweise, anders als in *Médée*, im Berichtsmodus statt. Wie schon bei Corneille beobachtet, nähert sich auch Rojas Zorrilla, ohne dass beide Autoren freilich ihre ästhetische Grundausrichtung gänzlich verlassen, zum großen Finale dem jeweils anderen Modus an. Damit ist etwa auch zu erklären, dass

121 Vgl. Edler: Fear and Horror in Pierre Corneille's *Médée*, S. 51.

122 Die Corneille-Forschung hat sich wiederholt mit den Machtsimplikationen und politischen Di-mensionen von *Médée*, insbesondere in Kombination mit ästhetischen Fragestellungen, auseinan-dergesetzt, vgl. dazu Angela Ryan: «... Ou d'elle ou de deux rois». La *Médée* de Corneille et la bienséan-ce dans les représentations du pouvoir et de l'absolutisme royaux. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 33 (2006), S. 47–59, Zoé Schweizer: La mort de Créon dans les *Médée* de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d'un roi. In: *Littératures classiques* 67 (2009), S. 131–145 und Lise Michel: Machiavélisme et genres rhétoriques. L'invention des raisons d'État dans la tragédie de Corneille, de *Médée* à *Pertharite*. In: Myriam Dufour-Maitre (Hg.): *Prati-ques de Corneille*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2012, S. 575–591.

123 Vgl. Dickhaut: Geisterstunde, S. 157.

124 Frz. «creux / creuse» bedeutet «hohl» oder «leer».

125 Vgl. Julio: Tramoyas y artificios, S. 209. Zur «Erscheinung» der Kinder vgl. grundsätzlich und wei-terführend den Abschnitt «Las apariencias» bei Ruano de la Haza: *Los teatros comerciales del si-glo XVII*, S. 449–460.

die spanische Medea ihre Rachepläne in einem langen Monolog – mithin verbal – wortgewaltig ankündigt und detailliert:

[D]e suerte – oh, valor –, de suerte
 que aborrecida de todos,
 quieren los dioses que lleve
 este castigo, pues yo
 a todos los que previenen
 mi muerte quiero matar.
 Hoy, ponzoñosa serpiente,
 veneno voy exhalando; [...]
 La cruel Medea soy. [...]
 [D]ioses infernales, ea;
 ea, espíritus rebeldes,
 que a mi voz obedecéis,
 soltad por el aire leve
 exhalaciones de fuego
 que aqueste palacio alteren,
 desvaneced su altivez; [...]
 no quede en su espacio breve
 átomo que a vuestras llamas
 no postre sus altiveces.
 ¡Qué bien parecen las llamas!
 ¡Qué bien el fuego parece!
 Hoy más cruel que yo misma,
 ni la piedad me entenece,
 ni el amor ha de obligarme.
 Mas advertid que no lleguen
 a Jasón vuestros rigores,
 que con muerte más aleve
 le quiero dejar la vida. (ENC, S. 575f.)

Wie für die französische Médée («La flamme m'obéit, et je *commande* aux eaux; / L'enfer tremble, et les cieux, sitôt que je les *nomme*», MED, S. 592, Kursivierung A. W.)¹²⁶ besitzt also auch für die spanische Medea, die Stimme («a mi voz obedecéis») – und gleichsam für Rojas Zorrillas *Comedia* die Verbalität – entscheidende Macht. Das nach Malinowski¹²⁷ in der emotionalen Sphäre des Akteurs beheimatete

¹²⁶ In überzeugender Weise hat Eglal Henein jedoch auch auf die Grenzen von Medeas Eloquenz hingewiesen, vgl. Henein: Les charmes de Médée.

¹²⁷ Vgl. Bronislaw Malinowski: An ethnographic theory of the magical word. In: Ders.: *Coral Gardens and their Magic. A Study of the Methods of Tilling the Soil of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*. Band 2: *The Language of Magic and Gardening*. London: Allen & Unwin 1935, 213–250, hier: S. 237f.

und einen Mangel in der Realität beseitigende magische Wort artikuliert hier eindrücklich die Wut der Zauberin und verspricht die ersehnte ultimative Bestrafung Jasons. Aus der Rede Medeas, die sich selbst mit dem Adjektiv «cruel» (in Anlehnung an das Horaz'sche «sit Medea ferox invictaque») charakterisiert, spricht vor allem zu Beginn ein hoher Grad an Emotionalität, die sich in einer gewaltsamen Lexik («ponzoñosas serpientes», «espíritus rebeldes») und drastischen Todes-Isotopien («a todos los que previenen / mi muerte quiero matar») bahnbricht, sodass am Ende – rhetorisch ausgedrückt durch einen verneinenden Parallelismus («ni la piedad me convence, / ni el amor ha de obligarme») – kein einziges Gefühl mehr übrig bleibt. Innerhalb des magischen Sprechakts im engeren Sinne nutzt Medea Überbietungstopoi («no quede en su espacio breve / átomo que a vuestras llamas / no se encienda, no se queme») und Emphasen («Qué bien parecen las llamas! / Qué bien el fuego parece!»), die ihren Worten durch die sich rhythmisch-wiederholende Struktur den Anstrich des Beschwörenden und ein hohes Maß an Bildlichkeit verleihen, die die Ästhetik des Sichtbaren der spanischen *Comedia* auf dem Kulminationspunkt der Handlung verbal unterstützt.

Anders als den Tod von Kreon und Kréusa realisiert Corneille den Tod von Medeas Kindern – in Übereinstimmung mit Rojas Zorrilla – nicht auf der Bühne, sondern bedient sich, ähnlich wie dieser durch den Einsatz eines *cuadro visual*, einer visuellen Rhetorik: des Vorhangs, in Art einer Ellipse, und des blutigen Dolchs, in Art einer Metonymie.¹²⁸ Fügt sich der Mord hinter dem Vorhang, der die Handlungswelt in dramatischer Perspektive hinter der Bühne räumlich ausdehnt, in die Ästhetik des Unsichtbaren ein, macht die benutzte Stichwaffe, die die Handlungszeit in gleicher Perspektive um die nichtgezeigte Vergangenheit ergänzt, die Brutalität hinter der Tat sichtbar. Die nach Blut gierende Medea «verflüssigt» mit dem Kindermord ihren Zorn, reinigt sich von diesem Affekt in Analogie zur kathartischen Wirkung der Tragödie.¹²⁹ Ihr Akt lässt allerdings deutlich werden, dass sie selbst und nicht der Drache (bei Rojas Zorrilla) bzw. das Drachengespann (bei Corneille), auf dem sie am Ende flieht, das wahre Monstrum ist. Vom spanischen Jason wird sie sogar explizit als solches bezeichnet: «[m]onstruo de la ingratitude» (ENC, S. 582). Dem etymologischen Ursprung gemäß handelt es sich bei diesem um das «zu Zeigende», weshalb auch beide Stücke mit der visuellen Präsenz Medeas auf dem bzw. den Dra-

¹²⁸ Vgl. Emmanuelle Hénin: Médée aux limites de la représentation. Le traitement scénique de l'infanticide. In: Lucie Comparini (Hg.): *Montrer, cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles*. Chambéry: Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés 2008, S. 15–35.

¹²⁹ Vgl. Anna Rosner: Médée, monstruosité, maternité. Symbolismes sanguins dans la *Médée* de Corneille. In: *Seventeenth-Century French Studies* 32 (2010), S. 19–30.

chen enden.¹³⁰ Dabei wird Médées Flug charakteristischerweise vom «(Augen-)Zeugenbericht» Jasons begleitet bzw. regelrecht expliziert, da er die Illusion (anders als in Corneilles späterem Maschinenspektakel *La conquête de la Toison d'or*) ganz entscheidend bis ins Unsichtbare hinein sprachlich unterstützt.¹³¹ «Ô Dieux! ce char volant, disparu dans la nue, / La dérobe à sa peine, aussi bien qu'à ma vue» (MED, S. 614). Beim Flug der spanischen Medea potenziert Rojas Zorrilla das ohnehin Aufsehererregende noch, indem er den Abgang durch die Lüfte mit weiteren visuellen Spezialeffekten anreichert: «*Sale Medea en lo alto en un dragon*» (ENC, S. 581, Kursivierung im Original). Beide Stücke setzen auf diese Weise – im Spannungsfeld ihrer je eigenen Ästhetik des (Un-)Sichtbaren – einen spektakulären Schlusspunkt, wie er in der zweiten Jahrhunderthälfte in der französischen Oper üblich wird, was im folgenden Teil am Beispiel von Philippe Quinaults und Jean-Baptiste Lullys *Thésée* demonstriert werden soll.

4.1.3 Die singende Zauberin: Medea in der Oper (Quinault / Lully: *Thésée*)

Die Athen-Episode stellt innerhalb des Medea-Mythos die unmittelbare Fortsetzung der Krëusa-Handlung dar: Hier erhält die Zauberin nach ihrer Bluttat Asyl, hier erwartet sie eine neue Ehe mit König Aegeus, den sie zuvor aus der Gefangenschaft in Korinth befreit hat. Im Vergleich zum vorausgehenden Stoffteil erfährt diese Sequenz im 17. Jahrhundert sehr viel weniger literarische Aufmerksamkeit – keine in Spanien, nur sporadische in Frankreich.¹³² Sie bildet allerdings die Grundlage für eine frühe *tragédie en musique* des Erfolgsduos Quinault / Lully und damit für eine Gattung, die in der komparatistischen Theaterbetrachtung Spaniens und Frankreichs als französische Besonderheit gelten kann. Die im letzten Jahrhundertviertel aufblühende, auch als *tragédie lyrique* bezeichnete Oper französischer Prägung nimmt genretechnisch Einflüsse der Pastorale, des (Hof-)Balletts, der italienischen Oper und des Maschinentheaters auf,¹³³ entwickelt sie aber zu einem eigenständigen multimedialen Musik-Spektakel weiter, bei dem Sprache und Gesang, Choreo-

¹³⁰ Zur unterschiedlichen Handhabung der Monsterdarstellung in der französischen Tragödie am Beispiel von Corneille und dem strengklassizistischen Racine vgl. Muriel Gutleben: *Faste et pompe, monstres et sublime dans Médée de Corneille et Phèdre de Racine*. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 17 (2000), S. 153–161, hier: S. 157ff.

¹³¹ Vgl. Blondet: *Sur Andromède, La Toison d'or et Psyché*, S. 115.

¹³² Von Jean Puget de La Serre ist die Prosa-Tragikomödie *Thésée, ou Le prince reconnu* (1644) überliefert.

¹³³ Vgl. Etienne Gros: *Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 35 (1928), S. 161–193.

graphie und Bühnentechnik zusammenwirken. Inhaltlich ist für Quinaults / Lullys *Thésée* ein vergleichsweise freier Umgang mit dem (für die Episode in Athen ohnehin weniger detaillierten) antiken Stoff feststellbar, wobei das Duo in der Konzeption auch auf vorausgehende theatrale Medea-Bearbeitungen und deren Stoffteile zurückgreift. Die den Medea-Komplex im Folgenden abschließende Analyse untersucht das Stück unter zwei Gesichtspunkten: Zum einen richtet sich der Blick auf die Mythenzitate, die die innerfiktionale Handlungswelt erschaffen, sowie deren Implikationen für eine dramatisch-illusionsfördernde und für eine theatralisch zugleich illusionsbrechende und -fördernde Perspektive. Zum anderen steht Medea als Magie vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Inszenierung auf der Opernbühne zur Diskussion, auf der, wie zu zeigen ist, sämtliche Seh- und Hörsinn ansprechende Register gezogen werden.

Mythenzitate: antikes Erbe und französische Theaterreferenz

Nach *Cadmus et Hermione* (1673) und *Alceste* (1674) geht *Thésée* als dritte *tragédie en musique* aus der fruchtbaren Zusammenarbeit des Librettisten Quinault und des Komponisten Lully hervor.¹³⁴ Die Oper wird im Januar 1675 während des Karnevals im Château Vieux de Saint-Germain-en-Laye, der Residenz Ludwigs XIV., von der Troupe de l'Académie royale de musique uraufgeführt und im April desselben Jahres im Théâtre du Palais-Royal für die elitäre Pariser Öffentlichkeit gespielt.¹³⁵ Der Medea-Mythos, der in der Folge mit der vorherigen Korinth-Episode zum Ausgangspunkt mehrerer weiterer Opernerfolge – etwa von Thomas Corneille und Marc-Antoine Charpentier (1693)¹³⁶ – wird, ist in diesem Stück auf die Vierecksbeziehung

¹³⁴ Zu den Erfolgsgründen vgl. Maney Brooks: Lully and Quinault at court and on the public stage, 1673–86. In: *Seventeenth Century French Studies* 10 (1988), S. 101–121.

¹³⁵ Hinsichtlich des exakten Datums besteht keine Einigkeit. Im originalen Libretto ist der 10. Januar genannt, in der Forschung kursieren Angaben zwischen dem 11. und 15. Januar.

¹³⁶ Vgl. dazu Habert: La réécriture théâtrale du mythe de Jason et Médée chez Pierre et Thomas Corneille, Margot Martin: Devilish utterance through sublime expression. The union of the sacred and the profane in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*. In: David Wetsel (Hg.): *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque, musique et littérature. Musique et liturgie*. Actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Tübingen: Narr 2003, S. 231–237, Chris Rauseo: Métamorphoses de Médée, de Thomas Corneille à Heiner Müller. In: Georges Zaragoza (Hg.): *Le Livret d'opéra. Dans le cadre de l'année Verdi*. Colloque de l'Université de Bourgogne, 22 et 23 mars 2001. Villiers-sur-Marne: Phénix Éditions 2005, S. 79–94 und Tiphaine Karsenti: Éclairer l'obscur. La *Médée* de Thomas Corneille mise en scène par Jean-Marie Villégier. In: Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006, S. 363–376. Zur Cherubini-Oper (*opéra comique*) am Ende des 18. Jahrhunderts vgl. außerdem Chris Rauseo: Von *Médée* zu *Medea*. Von Corneille zu Cherubini. In:

zwischen Medea und dem betagten Herrscher *Ægée* (wie schon in *Médée* ein sprechender Name im Französischen), seinem Mündel *Æglé* und seinem (zunächst noch) unerkannten Sohn,¹³⁷ dem jungen Kriegshelden Theseus, konzentriert. Mit der Integration der mythosfremden *Æglé* und der so veränderten Motivierung des finalen Giftanschlags auf Theseus durch Medea, die hier aus Eifersucht zur Tat schreitet, verliert der antike Stoff seine ursprünglich politisch-staatstragende Dimension¹³⁸ und verlagert die Opernhandlung, den Konventionen des Genres entsprechend, merklich auf die Liebesthematik. Durch diese Umgestaltung tun sich zudem offenkundige Parallelen zur Korinth-Episode auf, sodass Thésée – wie zuvor Jason – zwischen zwei Frauen steht (*Æglé* ersetzt hier *Créuse*) und sich *Médée* mit *Ægée* – wie schon mit *Créon* – einem weiteren bekriegten König gegenüber sieht.¹³⁹ Allein der Ausgang der Gift- und Flammenangriffe der Zauberin ist in der *tragédie lyrique* ein anderer: Anders als in der (klassizistischen) (Sprech-)Tragödie endet die Oper mit einem Happy End, der konsensuell vereinbarten Heirat des jungen Liebespaares, wobei sich Medeas Magie hier erstmals als ineffektiv erweist.

Die innerfiktionale Handlungswelt von *Thésée* ist im Bewusstsein der vorausgegangenen Mythenepisoden konstruiert, sodass Reminiszenzen an Medeas Vergangenheit der Darstellung im Verlauf eine zeitliche Tiefe und damit ein die dramatische Perspektive begünstigendes, narrativ vernetztes Handlungsgefüge geben. Zu Beginn des zweiten Akts rekapituliert *Médée* im Gespräch mit ihrer Vertrauten *Dorine* über die Opportunität des Eingehens einer neuen Liebesbeziehung mit Thésée ihre Vorgeschichte. Mit ihrem Rat, «*Méprisez en l'aimant / L'ingrat Jason qui vous offense*»,¹⁴⁰ benennt die Dienerin den Auslöser für Medeas vorausgehende Verbre-

Henry Thorau (Hg.): *Insenzierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*. Frankfurt: Lang 2000, S. 221–234.

137 Dem antiken Mythos gemäß zeugt der unfreiwillig kinderlose Aegaeus Theseus in Troizen und bricht ohne Wissen um die Schwangerschaft wieder nach Athen auf. Erst als junger Mann wird Theseus durch ein vom Vater zurückgelassenes Schwert von diesem als sein (ersehnter) Sohn (und Thronfolger) erkannt.

138 Medeas Versuch, ihren Stiefsohn Theseus zu vergiften, ordnet sich zum Teil der Erbfolgeregelung unter: Mit dem Erscheinen von Aegaeus' (unbekanntem) erstgeborenen Sohn verliert nämlich Medus, der aus der Ehe mit der Zauberin hervorgeht, seinen Thronanspruch.

139 Bertrand Porot nimmt die Evokation der Kampfatmosphäre durch Lullys Wahl der Instrumente (Trompeten, Tambours, Pauken), die melodische und rhythmische *Écriture* und Quinaults kriegerische Rhetorik in den Blick. Dabei kann er unter anderem aufzeigen, wie Musik und Sprache gemeinsam an den Klangeffekten mitwirken, etwa indem die alliterierenden R-Laute der Verse den instrumentalisierten «Kampf»-Lärm imitieren, vgl. Bertrand Porot: *Le premier acte de Thésée de Lully (1675): la guerre représentée*. In: *Biblio* 17 (2006), S. 235–256.

140 Philippe Quinault / Jean-Baptiste Lully: *Thésée*. Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre. Paris: Editions Premières Loges 2008, S. 25. Im Folgenden werden die Belege mit der Sigle [THE] angeführt.

chen und verortet das Motiv ihrer Bluttaten indirekt sogleich in der aus dem Gleichgewicht geratenen Gefühlswelt der Zauberin. Dass sie – wie im Übrigen auch die anderen Magierinnen der Quinault / Lully-Opern – gänzlich von ihren Leidenschaften beherrscht wird,¹⁴¹ expliziert Medea selbst, als sie den mörderischen Ausgang der Kolchis- und der Korinth-Episode in ihrer Erwiderung anzitiert:

Mon frère et mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur;
J'ai rempli l'univers d'horreur,
Mais le cruel Amour a fait seul tous mes crimes. (THE, S. 25)

Spricht sich die Zauberin mit Verweis auf die grausame Liebe in Teilen selbst frei, gesteht sie andererseits in gewisser Weise ihre Ohnmacht ein. Schon in diesem Selbstbekenntnis wird deutlich, dass sie in der *tragédie en musique* nicht mehr die allmächtige Medea der Corneille'schen Tragödie ist. Gleichwohl hört sich dies in der Fremdvorstellung durch *Ægée* am Ende des ersten Akts noch ganz anders an:

Je sais que lorsqu'on la méprise
On s'expose aux fureurs de ses ressentiments.
Toute la nature est soumise
À ses affreux commandements,
L'enfer la favorise,
Elle confond les éléments,
Le ciel même est troublé par ses enchantements. (THE, S. 22)

Mit dieser Bestimmung beglaubigt *Ægée* Medeas magische Fähigkeiten und erschafft so ein Bild der potenten Magierin, das die dramatische Illusion in der Folge stützt. Allerdings bleibt der Bezug zu den vorausgehenden Teilen des Mythos – anders als im Gespräch zwischen Medea und der Dienerin – hier unkonkret und vage. Ist es an dieser Stelle nicht der antike Stoff, der die fiktionale Welt illusionsfördernd untermauert, so referiert das Stück hypertextuell auf Corneilles *Médée*, in der sich die Zauberin, wie gesehen, folgendermaßen selbst charakterisierte: «La flamme m'obéit, et je commande aux eaux; / L'enfer tremble, et les cieux, sitôt que je les nomme» (MED, S. 592). Mit Erkennen dieses intertextuellen Spiels wird die dramatische Perspektive für den bewussten Zuschauer gebrochen und seine Betrachtung in eine theatrale Perspektive überführt.

141 Vgl. Perry Gethner: La magicienne à l'opéra, source de subversion. In: Roger Duchêne / Pierre Ronzeaud (Hg.): *Ordre et contestation au temps des classiques*. Band 1. Paris / Seattle / Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature / Romanisches Seminar 1992, S. 301–307.

Überhaupt sind die ›Zitate‹ vorausgehender Medea-Bearbeitungen auf der französischen Bühne in Quinaults / Lullys *tragédie lyrique* stärker vertreten als die konkreten Bezüge zur antiken Überlieferung, die auch schon im obigen Dialog mit Dorine eher oberflächlich benannt, als detailliert ausgestaltet werden. Mit diesen macht sich zunehmend eine theatralische Perspektive bemerkbar, die sich zur dramatischen gesellt und die Einsicht in die inszenatorische Gemachtheit der Darstellung durch die illusionsbrechende Bewusstheit des ›Schon-einmal-Gesehenen‹ befördert. Augenfälliges Beispiel ist das Finale von *Thésée*: Nachdem Medeas Vergiftungsversuch an Ægeés Sohn gescheitert ist, der latent Erinnerungen an den (erfolgreichen) Giftgebrauch bei Kreusas und Kreons Tod weckt,¹⁴² flieht die Zauberin in ihrem Drachenwagen, nicht ohne als ultimative Rachestrategie den Palast in Brand zu setzen:

MÉDÉE, *sur un char tiré par des dragons volants*

Vous n'êtes pas encor délivrés de ma rage:

Je n'ai point préparé la pompe de ces lieux

Pour servir au bonheur d'un amour qui m'outrage;

Je veux que les enfers détruisent mon ouvrage,

C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux.

Dans le temps que Médée fuit, le palais paraît embrasé et les mets du festin préparé se convertissent en des animaux horribles. (THE, S. 46, Kursivierung im Original)

In der antiken Athen-Episode ist kein solch spektakuläres Ende überliefert; sehr wohl ist diese Form des mit diversen Bühneneffekten unterstützten finalen Abgangs aber aus beiden Corneille-Bearbeitungen, *Médée* und *La conquête de la Toison d'or*, wohlbekannt und kann – so zeigt es auch Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* – spätestens in den Medea-Stücken der zweiten Jahrhunderthälfte als konstitutiv gelten. Beim Drachenflug vor einer Flammenkulisse handelt es sich demnach um ein visuelles Zitat, das vorausgegangene Darstellungen auf der (französischen) Bühne ins Gedächtnis ruft. Wie aus ihren Worten hervorgeht, besitzt Quinaults / Lullys Medea, weitere Übereinstimmungen mit Corneilles zweiter Médée (*La conquête de la Toison d'or*), ist sie doch, so wie diese für die Schlossgärten, in *Thésée* für die magische Konstruktion des Palasts («Je n'ay point préparé la pompe de ces lieux / Pour servir [...]») ¹⁴³ verantwortlich. Zudem weist die in der Bühnenanweisung explizier-

¹⁴² Die erneute Insistenz auf Medeas Kenntnissen als Giftmischerin rückt den lebensweltlichen Bezug bei der Uraufführung (1675) – am Vorabend der wenig später losbrechenden *Affaire des poisons* – umso eindrücklicher ins Bewusstsein, vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.1.3 sowie zur literarischen Bearbeitung der Affäre das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

¹⁴³ Schon in Szene II, 2 bestätigt Ægée Medeas magische Bewahrung dieses Ortes während der kriegerischen Belagerung: «Je vois le succès favorable / Des soins que vous m'avez promis, / Médée et son art redoutable / Ont gardé ce palais contre mes ennemis» (THE, S. 25).

te Metamorphose der Kulissen in furchtbare Tiergestalten deutliche Parallelen zur Schreckensszene mit Hypsipyle aus Corneilles *pièce à machines* auf. Es sind diese visuellen Aktualisierungen, die die Oper als hochartifizielle Gattung erscheinen lassen und durch sichtbare Aufführungsrückgriffe und die Befriedigung der Augenlust¹⁴⁴ gerade die theatralische Perspektive des Zuschauers fördern, der durch die Spektakelhaftigkeit in einem doppelten Effekt sowohl über das reizüberflutende Staunen in die Illusion hinein- als auch über das (Wieder-)Erkennen (der Aktualisierung, des Funktionierens der Maschinen¹⁴⁵ etc.) aus dieser hinausgezogen wird. Dieses kunstvolle Zusammenwirken ist auch das entscheidende Charakteristikum von Medeas magischem Handeln auf der Opernbühne.

Medeas Opernmagie – ein multi-mediales Spektakel

Medeas Zaubertaten im engeren Sinne umfassen die Akte III und IV der *tragédie en musique*; dazu kommt ihr (eigentlich aber nicht mehr magischer) Giftanschlag im fünften Akt. Insgesamt unternimmt die Zauberin also drei Versuche, die glückliche Vereinigung des jungen Liebespaares Thésée und Æglé zu verhindern – ihre Magie ist folglich in erster Linie auf die Durchkreuzung von deren Liebe ausgerichtet und, wie sie selbst weiß,¹⁴⁶ letzten Endes wirkungslos. Innerhalb dieses magischen Handlungsstrangs tritt Medea in metatheatraler Sichtweise¹⁴⁷ in den Rollen der Regisseurin, der Szenographin und der Schauspielerin in Erscheinung und schöpft dabei, wie nun zum Abschluss zu demonstrieren ist, die multimedialen Potenziale der Oper in vollem Umfang aus. Dass die Zauberin als theatrale Strippenzieherin, sinnbildlich gesprochen, zunächst alle Fäden in der Hand hält, resultiert von dramaturgischer Seite aus ihrem (durch die Vorführung mit dem Zuschauer geteilten) Infor-

¹⁴⁴ Vgl. Nicola Gess / Tina Hartmann: Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung. In: Dies. / Dies. / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel: Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*. Paderborn: Fink 2015, S. 9–40, hier: S. 12.

¹⁴⁵ Zur Bühnenmaschinerie sind zwei Sachverhalte relativierend zu bedenken: Zum einen ist es bei den (oftmals relativ kurzfristig angesetzten) Palastaufführungen der *tragédies en musique* üblich, auf Theatemaschinen zu verzichten, zum anderen gibt es zahlreiche zeitgenössische Berichte darüber, dass die Maschinen realiter, bei der Aufführung, nicht einwandfrei, wie in der Theorie, das heißt in der Inszenierung, gewünscht, funktionieren. Vgl. Christian Quaeitzsch: *Illusionsgrenzen*, S. 48 und Brooks: *Lully and Quinault at court*, S. 109–111.

¹⁴⁶ «Que puis-je? Hélas! Parlons sans feindre. / Les enfers quand je veux sont contraints à s'armer: / Mais on ne force point un cœur à s'enflammer; / Mes charmes les plus forts ne sauraient l'y contraindre» (THE, S. 25).

¹⁴⁷ Vgl. Carlo Berrone: *Du théâtre parlé à la tragédie lyrique. Médée, héroïne noire de Quinault*. In: Charles Mazouer (Hg.): *Recherches des jeunes dix-septiémistes*. Tübingen: Narr 2000, S. 75–87, hier: S. 81.

mationsvorsprung in Bezug auf die amourösen Neigungen aller involvierten Figuren, den sie durch das Gespräch mit Thesée erhalten hat, und sich danach sogleich als Dreh- und Angelpunkt im Beziehungsgeflecht etabliert: «Laissez-moi voir Æglé, laissez-moi voir le roi» (THE, S. 29). Von magischer Seite präsentiert sich Medea in der Folgeszene im Geheimen (zur alleinigen Information des Zuschauers) als Erschafferin der im Anschluss sich abspielenden Illusion, wobei sie besonderen Wert auf den (kreativen) Erfindungsaspekt legt: «Inventons quelque peine affreuse, et sans égale: / Préparons avec soin, nos plus funestes coups» (THE, S. 30). Theatrale und magische Illusion werden an dieser Stelle also ausgesprochen deutlich eingeführt.

Medeas erste Unternehmung, Æglé von ihrer Liebe zu Thesée abzubringen, gestaltet sich über die Länge von sechs Szenen (III, 3–8) als besonders elaboriertes Opernspektakel. Der Einschüchterungsversuch ihrer Rivalin, der in der Ausführung an die bereits erwähnte Hypsipyle-Szene aus *La conquête de la Toison d'or* denken lässt, vereint akustische (Rede, Gesang, Musik), visuelle (Kulisse, Kostüme) und kinetische Aspekte (Tanz, Bühnenmaschinerie) und potenziert somit nochmals die magische Ausgestaltung der bereits spektakelhaften *pièce à machines*. Dass dabei einmal mehr der Sehvorgang von großer Bedeutung ist,¹⁴⁸ gibt die Zauberin selbst zu verstehen: «Je vais vous faire voir / Ce que c'est que Médée et quel est son pouvoir» (THE, S. 33, Kursivierung A. W.). Die theatertechnisch bewirkten Zauberaktionen des Ortswechsels – «*La scène change, et représente un désert épouvantable rempli de monstres furieux*» (THE, S. 33, Kursivierung im Original) – und der Entwaffnung der Nebenfigur, des Dieners Arcas, – «*Un Fantôme emporte en volant l'épée d'Arcas*» (THE, S. 33, Kursivierung im Original) – rufen die bereits bekannten Schreckensreaktionen bei den Figuren auf der Bühne, und über diese auch beim Zuschauer, hervor:

ÆGLÉ, CLEONE ET ARCAS: Dieux! Où sommes-nous!

CLEONE: Que d'objets horribles!

ARCAS: Quels monstres terribles!

ÆGLÉ: Quel affreux courroux!

ÆGLÉ, CLEONE ET ARCAS: Dieux! Où sommes-nous! (THE, S. 33)

Scheint mit dem plötzlichen Kulissenwechsel Medeas Funktion als «Bühnenbildnerin» durch, die das Opernpublikum in theatralischer Perspektive zum einen affektiv bindet, zum anderen aber durch die Dopplung der Sehsituation auf die Überlagerung der Zuschauerebenen aufmerksam macht, geht die Zauberin in der anschlie-

148 Vgl. ebda., S. 80.

ßenden Geisteranrufung in die Rolle der anweisenden und anleitenden Regisseurin über:

Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle.
 Voyez le jour pour le troubler.
 Hâtez-vous d'obéir quand ma voix vous appelle,
 Que l'affreux Désespoir, que la Rage cruelle
 Prennent soin de vous assembler.
 Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle. (THE, S. 34)

Die zahlreichen imperativischen Wendungen («sortez», «voyez», «hâtez-vous»), die sich mehrfach rhythmisch-invokatorisch wiederholen, sind Teil der magischen Beschwörungsformel und zugleich indirekte Regieanweisungen der Inszenierung. Sie werden vom antwortenden Geisterchor repetitiv in leichter Variation aufgenommen («Sortons de la nuit éternelle», THE, S. 34, «Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés» als Reaktion auf Medeas vorausgehenden Befehl «Soyez aujourd'hui déchaînés: / Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés», beide THE, S. 34), was der ganzen Szenerie zusammen mit den rhythmischen Bewegungen der «douze Lutins dansants» (THE, S. 34, Kursivierung im Original) einen artifiziell-rituellen Charakter verleiht. Die körperliche Präsenz der Geister auf der Bühne und insbesondere ihre eigenständige stimmliche Artikulation stellen die entscheidenden Unterschiede der magischen Repräsentation in der *tragédie en musique* gegenüber klassizistischer (Sprech-)Tragödie und barockem Maschinenstück dar: Stumm in beiden Subgenres, sogar unsichtbar in der Tragödie und lediglich als Statisten in der *pièce à machines*, werden die Rollen der Monster, die Medeas kriminell-sündhaftes Verhalten versinnbildlichen,¹⁴⁹ in *Thésée* nicht von bemalten Pappfiguren (wie in *La conquête de la Toison d'or*), sondern – wie auch in anderen Opern üblich¹⁵⁰ – von echten Schauspielern ausgefüllt, deren Interaktion mit der Zauberin zeitlich deutlich ausgeweitet ist. Die so gewonnene Korporalität durch den phänomenalen Leib der Darsteller ist der allseitigen Wahrnehmung (der Figuren wie der Zuschauer) zuträglich und

¹⁴⁹ Zur Wandlung von der hybriden Erscheinung zur Allegorie des Lasters in den theatralen Gattungen im Verlauf des 17. Jahrhunderts vgl. Buford Norman: Hybrid Monsters and Rival Aesthetics: Monsters in Seventeenth-Century French Ballet and Opera. In: Claire L. Carlin / Kathleen Wine (Hg.): *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*. Charlottesville: Rookwood Press 2003, S. 180–188.

¹⁵⁰ Zu denken ist in diesem Zusammenhang etwa an die berühmte *scène des philtres* (III, 5) der *tragédie lyrique* von Thomas Corneille und Charpentier. Hierin bereiten die Dämonen im gesanglichen Duett mit Medea das Gift im herbeigebrachten «Hexenkessel» für das von Krëusa geforderte Kleid zu: «L'enfer obéit à ta voix, / commande, il va suivre tes loix», Thomas Corneille / Marc-Antoine Charpentier: *Médée*. Ohne Ort: www.operalib.eu 2016, S. 26.

belegt eindrücklich die nochmalige Steigerung der Spektakelhaftigkeit in der französischen Oper. Zweitens ist aber neben dem Sehsinn in *Thésée* auch ganz entscheidend der Hörsinn angesprochen, was an der Geisterszene ebenfalls deutlich festgestellt werden kann: Musikalisch ist – passend zur Unterweltinvokation und -evokation – ein Abstieg in ›infernalische‹ Tonlagen¹⁵¹ auszumachen. Die Tonart wechselt vom als hell und klar charakterisierten C-Dur in Medeas Wiedererkennungstonart, F-Dur, die gemäß zeitgenössischen Klassifikationen besonders dazu geeignet erscheint, finstere Stimmungen hervorzubringen und wütende, aufbrausende Leidenschaften und Affekte auszudrücken.¹⁵² Alle Sinne wirken mithin bei diesem ersten Vereitelungsversuch der Liebe zwischen Thésée und Æglé in theatral und multimedial nahezu unüberbietbar verquickter Weise mit.

Medeas zweiter Schachzug besteht darin, die affektiv vorbereitete, eingeschüchterte Æglé von ihrer Neigung zu dem in magischen Schlaf versetzten Thésée abzubringen, sie in der ›Rolle‹ der Abweisenden anzuleiten. Dabei erfüllt die Zauberin selbst erneut die Funktion der Regisseurin und Szenographin, die einerseits sowohl den Unterweltgeistern – «Venez à mon secours, implacables Furies. [...] *Les Furies sortent tenant un tison ardent d'une main, et un couteau de l'autre*» (THE, S. 36, Kursivierung im Original) – als auch der Rivalin – «Non, il faut lui montrer une âme déloyale / Qui l'immole sans peine à la grandeur royale / Tandis que je feindrai d'agir en sa faveur» (THE, S. 37) – (inszenatorische) Anweisungen erteilt, und andererseits das neue Bühnenbild im wahrsten Wortsinne, den Schauplatz für die vorbesprochene ›Szene‹, kreiert, und sodann das ›Spiel‹ initiiert:

MÉDÉE: Cessez donc de trembler: voyez en un moment

Changer ces lieux affreux en un séjour charmant.

Les Furies rentrent dans les enfers, le théâtre change, et représente une île enchantée. [...]

MÉDÉE, touchant Thésée de sa baguette magique

Voyez ce que j'ai soin de faire

Pour un trop malheureux amant. (THE, S. 37, Kursivierung im Original)

Allerdings läuft die ›Szene‹ nicht so wie besprochen, das heißt: im Sinne der regie-führenden Medea, ab. Æglé fällt aus ihrer Rolle, indem sie Thésée die Hintergründe und wahren Motive für ihre (gespielte) Abneigung und damit den Blick auf den semiotischen Körper, der ihr von Medea zugewiesen worden ist, offenbart. Die Folge ist, dass die Zauberin das ›Off‹ ihrer dirigierenden Position verlässt und das ›Schauspiel‹ unterbricht: «Je viens d'entendre tout, il n'est plus temps de feindre»

¹⁵¹ Porot: Le premier acte de Thésée de Lully (1675), S. 251.

¹⁵² Vgl. Wolfgang Auhagen: Rousseau, Charpentier, Masson. In: Ders.: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Lang 1983, S. 13–17, hier: S. 14f.

(THE, S. 39). Mit dem Abbruch der *Æglé* übertragenen (Vor-)Täuschung, steigt jedoch Medea selbst als Handelnde in das illusionistische Lügenspiel,¹⁵³ denn um nichts anderes als um eine Illusion handelt es sich bei einer Lüge,¹⁵⁴ ein, indem sie vermeintlich ihre amouröse Niederlage und das Glück der beiden jungen Liebenden akzeptiert:

Je vous aime, Thésée, et vous l'allez connaître,
 Le crime enfin commence à me paraître affreux,
 Je respecte de si beaux nœuds,
 Ma rage a beau s'armer, vous en êtes le maître;
 Votre vertu m'inspire un dépit généreux,
 Je rendrai ce que j'aime heureux
 Puisque mon amour ne peut l'être. (THE, S. 40)

Damit aber büßt Medea einen Großteil ihrer Macht als das große Ganze von Außen überrückende Regisseurin ein und muss selbst zur Schauspielerin – mit begrenzter Blick- und Handlungsweite – werden. So ist es die Zauberin bei ihrem dritten und letzten Störungsversuch tatsächlich auch selbst (und nicht wie in der Korinth-Episode die Kinder oder ein anderer Bote als Übermittler), die König Aegeus das Gift für Theseus überbringt (vgl. THE, S. 44f.). Mit ihrem ›Abstieg‹ von der anweisenden (Theater-)Direktorin zur eigenständig in Aktion tretenden ›Rollenspielerin‹ gehen gleichermaßen stufenweise die multimedialen Manifestationsformen ihrer magischen Fähigkeiten verloren: Beim prosaischen Vergiftungsversuch spielen weder Theatermaschinen noch sonstige visuelle Spezialeffekte eine Rolle. Die Macht der Zauberin Medea – das zeigt Quinaults / Lullys *Thésée* als Beispiel der Operngattung ganz deutlich – ist am Ende des Jahrhunderts, so spektakulär sie sich auch zuvor ausgestaltet haben mag, nicht mehr allumfassend. Wie sich die Entwicklung im Hinblick auf Medeas magiebegabte Verwandte, die antike Zauberin Kirke, gestaltet, wird das nächste Kapitel zeigen.

4.2 Kirke

Die magiebegabte und verführerische Kirke, den frühesten und einflussreichsten griechischen Überlieferungen folgend eine Tochter des Sonnengottes Helios und der

¹⁵³ Vgl. Berrone: *Du théâtre parlé à la tragédie lyrique*, S. 82.

¹⁵⁴ Vgl. dazu ausführlich die Analysen zu ›fälschen‹ Zaubern in den Kapiteln 5.1.2 sowie 6.1.1 und 6.3.2 dieser Arbeit.

Okeanide Perse, eine Schwester des Aietes und somit die Tante Medeas,¹⁵⁵ repräsentiert neben ihrer kaukasischen Verwandten die zweite große Zauberin der klassischen Antike. Ihre rezeptionsgeschichtlich wirkmächtigste literarische Behandlung in antiker Zeit erfährt sie durch den Ependichter Homer in der *Odyssee* an der Wende des 8. zum 7. vorchristlichen Jahrhundert.¹⁵⁶ Weitere griechische und römische Bearbeitungen ihrer (Zauber-)Handlungen im Zusammenhang mit den odysseischen Irrfahrten wie auch jenseits derselben stammen unter anderem von Hesiod (*Theogonie*, ca. 700 v. Chr.), Apollonios von Rhodos (*Die Fahrt der Argonauten*, 3. Jh. v. Chr.), Vergil (*Aeneis*, 29–19 v. Chr.), Ovid (*Metamorphosen*, 1/3–8 n. Chr.) und Plutarch (*Moralia*, zweite Hälfte des 1. Jh.s n. Chr.).¹⁵⁷ In Analogie zu ihrer herausragenden Zauberfähigkeit, der Metamorphose, hat auch die Figur Kirke in der nachantiken Welt unzählige literarische Wandlungen erlebt, die die Forschung bis in die jüngste Zeit nachverfolgt.¹⁵⁸ Von Jean Rousset in seiner mittlerweile als Standardwerk geltenden Barockstudie eben aufgrund ihrer Verwandlungskunst zum Emblem dieser Literaturepoche proklamiert,¹⁵⁹ bildet die Zauberin den Gegenstand mehrerer frankreich- und spanienzentrierter Spezialuntersuchungen zur Literatur

155 Entgegen Homer, Hesiod und Apollonios von Rhodos macht der späthellenistische Historiograph Diodor von Sizilien Kirke zur Tochter des Aietes und der Hekate und folglich zu Medeas Schwester, vgl. Duarte Mimoso-Ruiz: *Circé*. In: Pierre Brunel (Hg.): *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Editions du Rocher 2002, S. 418–432, hier: S. 418.

156 Außer auf die Dichtung übt Kirke auch einen immensen Einfluss auf die antike Ikonographie aus, vgl. überblickshaft Fulvio Canciani: *«Kirke»* (S. 48–59) und Marcel Le Glay: *«Circé»* (S. 59–60) aus: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Band 6. Zürich: Artemis 1992 sowie speziell Lambert Schneider / Martina Seifert: *Verzaubernd: Kirke*. In: Ders. / Dies.: *Sphinx, Amazone, Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos*. Stuttgart: Theiss 2010, S. 54–63.

157 Vgl. Konrad Seeliger: *Kirke*. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 2, 1. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1890–94. Hildesheim: Olms 1978, Sp. 1193–1204 und Erich Bethe: *Kirke*. In: Georg Wissowa (Hg.): *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Unveränderter Nachdruck von 1921. Reihe 1, Band 11, 1. Stuttgart: Metzler 1985, Sp. 502–507.

158 Einschlägige Kirke-Studien außerhalb des hier fokussierten raumzeitlichen Rahmens behandeln etwa die (spät-)antike Allegorese, den italienischen Renaissancehumanismus und die diachrone Entwicklung im anglophonen Literaturraum. Vgl. Sibylle Tochtermann: *Der allegorisch gedeutete Kirke-Mythos. Studien zur Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte*. Frankfurt: Lang 1992, Barbara Kuhn: *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*. München: Fink 2003 und Judith Yarnall: *Transformations of Circe. The history of an enchantress*. Urbana: University of Illinois Press 1994. Einen diachronen Überblick bieten Mimoso-Ruiz: *«Circé»* (S. 418–432) sowie Barbara Kuhn: *«Kirke»* (S. 396–403) aus: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008.

159 Vgl. Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti 1954, S. 8.

und zum Theater des 17. Jahrhunderts,¹⁶⁰ die ihre Entwicklung über die verschiedenen (theatralen) Subgenres hinweg etwa vom Hofballett zur *tragédie lyrique* oder ihre gattungsspezifischen Ausprägungen etwa im weltlichen Theater oder im *auto sacramental* überblickshaft-werkvergleichend nachzeichnen.

Etymologisch steht Kirke in Verbindung sowohl zur Vogelwelt («Sperber») als auch zum latinischen Inselberg Monte Circeo an der Küste des Tyrrhenischen Meers, was einerseits auf ihren naturmythischen Ursprung – und dieser auf ihre Verehrung als (Unterwelt-)Gottheit – und andererseits auf ihre (mögliche) Beheimatung hinweist.¹⁶¹ Die genaue Lokalisierung von Kirke ist bereits in den antiken Quellen kontrovers; während Homer sie im Osten, auf der Insel Aiaia, verortet,¹⁶² versetzen sie spätere Dichter in den Westen, in die Nähe aktiver Vulkane, oftmals auf die Insel Trinacria, also nach Sizilien. In spätere Zeiten hinein hat Kirke wiederum namensgebend eingewirkt – so etwa wird das Verb «bezirzen» synonym mit «bezaubern» und «verführen» gebraucht und «Circaea» fungiert in der Botanik als Gattungsbezeichnung für die sogenannten Hexenkräuter.¹⁶³ Beide Namensentwicklungen lenken den Blick wieder zurück zu Kirkes literarischen Ausgangspunkten und der dort beschriebenen Art ihrer Magie: Wie Medea gilt auch Kirke in antiken Textzeugnissen allen voran als *polypharmakos*, als in der magischen Pflanzenkunde bewanderte Zauberin, die darüber hinaus, anders als ihre Verwandte, besonders durch ihre betörende und dadurch magisch wirksame Stimme heraussticht.¹⁶⁴ Da sie über geheimes Wissen verfügt, besitzt sie zudem eine prophetische Gabe,¹⁶⁵ doch ist in erster Linie die Metamorphose, die Verwandlung ihrer Feinde, Rivalinnen und untreuen Liebhaber (in Tiere), für Kirkes Zauberkunst konstitutiv. Durch den engen Liebesbezug aller Handlungsstränge ihres Mythos eignet der antiken *ma-*

160 Für Frankreich vgl. ebda., S. 11–32 und ergänzend Didier Souiller: *Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théatralité baroque*. In: *Etudes Epistémè* 9 (2006), S. 75–98. Für Spanien vgl. Del-fin Leocadio Garasa: *Circe en la literatura española del Siglo de Oro*. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 29 (1964), S. 227–271, Bernhard Paetz: *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*. Berlin / New York: De Gruyter 1970 (vor allem die Kapitel drei bis fünf) sowie Miguel Gómez Jiménez: *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: De la época medieval a la contemporaneidad*. Madrid: E-Prints Complutense 2019 (insbesondere das Kapitel zum barocken Theater, S. 439–504).

161 Vgl. Mimoso-Ruiz: *Circé*, S. 418.

162 Diese östliche Meeressituierung stellt ihre Abstammung von Helios – im Osten geht die Sonne auf – und Perse, einer Tochter des Okeanos, auch räumlich heraus.

163 Vgl. Gertrud Scherf: *Zauberpflanzen Hexenkräuter: Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen*. München: blv 2002.

164 Vgl. Mariana Warner: *The Enchantments of Circe*. In: *Raritan. A Quarterly Review* 17 (1997), S. 1–23, hier: S. 5 und Paul Dräger: *Kirke*. In: Hubert Cancik (Hg.): *Der neue Pauly. Lexikon der Antike*. Band 6: *Altertum: Iul–Lee*. Stuttgart: Metzler 1999, Sp. 487–489, hier: Sp. 488.

165 Etwa darüber, wie der Sirenengesang unbeschadet überstanden werden kann.

ga weiterhin ein hohes Maß an Erotik, das sie zusammen mit ihrer Bedrohlichkeit, die innerhalb ihres ambivalenten Charakters ihre Hilfsbereitschaft überwiegt, von der Moderne aus betrachtet als frühe *Femme fatale* erscheinen lässt.¹⁶⁶

Stofflich setzt sich der Kirke-Mythos aus mehreren Episoden zusammen, die allerdings in einem weniger strengen Kausalzusammenhang stehen als die (Flucht-)Sequenzen bei Medea. Zusammengehalten werden sie figural von der Magierin, die jeweils mit anderen mythischen Gestalten aufeinandertrifft und ihre Verwandlungszauber anwendet. Im zehnten Gesang der *Odyssee* (V. 135–574) lässt Homer Odysseus, der sich auf der Rückkehr von Troja in seine griechische Heimat Ithaka befindet, von seiner Begegnung mit Kirke erzählen.¹⁶⁷ Auf seiner Irrfahrt gelangt Odysseus nach mehreren Abenteuern – unter anderem beim einäugigen Riesen Polyphem – und weiteren gefährvollen Zwischenfällen – mit dem Windgott Aiolos und den kannibalischen Lästrygonen – auf die Insel Aiaia und sendet dort 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.¹⁶⁸ Odysseus, der von Hermes mit dem Zauberkraut Moly ausgestattet wird, hält Kirkes Magie stand, erwirkt durch die Drohung mit seinem Schwert die Rückverwandlung seiner Männer und teilt danach das Bett mit der Zauberin. Sein Vaterland vorerst vergessend, bleibt er ein Jahr bei Kirke, bis er ihr seinen Aufbruchswillen kundtut. Die Zauberin zeigt sich hilfsbereit, schickt ihn zur Beschaffung von Informationen in die Unterwelt und gibt ihm weitere Ratschläge für eine gefahrlose Umschiffung der Sirenen sowie der Meerenge zwischen Skylla und Charybdis. Als zweiten wichtigen Stoffteil des Kirke-Mythos gestaltet Ovid im 13. und 14. Buch der *Metamorphosen* (XIII, V. 730 – XIV, V. 74) Skyllas Vorgeschichte.¹⁶⁹ Als der verliebte Glaukos Kirkes magische Hilfe bei der Eroberung

¹⁶⁶ Vgl. Joachim Nagel: Circe. In: Ders.: *Femme fatale. Faszinierende Frauen*. Stuttgart: Belser 2009, S. 30–31.

¹⁶⁷ Vgl. weiterführend Nanno Marinatos: Circe and Liminality: Ritual Background and Narrative Structure. In: Øivind Andersen / Matthew Dickie (Hg.): *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality*. Jonsered: Åström 1995, S. 133–140 und Götz Beck: Beobachtungen zur Kirke-Episode in der *Odyssee*. In: *Philologus* 109 (1965), S. 1–29.

¹⁶⁸ Ist bei Homer lediglich von Schweinen die Rede, werden die Männer beim spätantiken Philosophen Boethius in unterschiedliche Tierarten verwandelt, die in der Folge mit verschiedenen Lastern in Beziehung gesetzt werden, was wiederum moralisierende Lesarten begünstigt, vgl. Garasa: Circe en la literatura española, S. 235–240.

¹⁶⁹ Vgl. weiterführend Laura Aresi: Vicende (e intrecci) del mito in terra d'Italia: Scilla, Glauco e Circe nelle *Metamorfosi* di Ovidio. In: *Prometheus. Rivista di studi classici* 39 (2013), S. 137–164 und Hélène Vial: La «fée des métamorphoses»: Circé dans le livre XIV des *Métamorphoses*. In: Anne VIDEAU (Hg.): *Actes en ligne de la Journée de Recherches et d'Agrégation sur Ovide; Métamorphoses; XIV, organisée le 9 mars 2011* (<https://hal.uca.fr/hal-01816127>).

der einst liebesunempfänglichen Nymphe erbittet, verliebt sich die Zauberin ihrerseits in den Meeresgott. Nach dessen Zurückweisung rächt sich Kirke, indem sie Zauberkräuter in das Badewasser ihrer Rivalin mischt, die Skylla in ein Meerungeheuer mit einem Unterleib aus sechs Hundeköpfen und zwölf Hundefüßen verwandeln. Außerdem tritt Kirke noch in einigen anderen (kürzeren) antiken Sequenzen, alle im Vorfeld der Odysseus-Begegnung, in Erscheinung,¹⁷⁰ die für die weitere literarische Rezeption – im Gegensatz zu den beiden genannten Episoden – aber nicht prägend sind und allenfalls innerhalb von deren Adaptationen kurze Erwähnung finden: Ovid erzählt von der Verwandlung des ausonischen Königs Picus in einen Specht, nachdem dieser Kirkes Liebesbegehren abgewiesen hat; weiterhin wird vom Daunierkönig Kalchos berichtet,¹⁷¹ den Kirke, die seiner überdrüssig geworden ist, durch verzauberte Speisen in ein Schwein verwandelt hat, bis ihn sein Heer aus ihrem Stall befreit. Bei Apollonios von Rhodos vollzieht Kirke die rituelle Reinigung von Medea und Jason nach dem Raub des Goldenen Vlieses und der Ermordung und Zerstückelung von Absyrtos.

Die nachantike Beschäftigung mit Kirke ist von einem philosophischen bzw. allegorisch-moralischen Impetus geprägt.¹⁷² Ausgehend von den Kirchenvätern und christlichen Mythographen und gemäß deren misogynen Grundhaltung erscheint die Zauberin im Mittelalter in einem stark pejorativen Licht und repräsentiert die sündhafte libidinöse Triebhaftigkeit gegenüber der durch Odysseus verkörperten Vernunft.¹⁷³ Die schon im Medea-Kapitel genannten Renaissance-Handbücher führen – wie dort erörtert¹⁷⁴ – auch bei Kirke diese Tendenz weiter fort und bereiten auf diese Weise vor allem im spanischen Barocktheater häufiger deren moralisie-

170 Vgl. exemplarisch und weiterführend Mirjam Plantinga: Hospitality and Rhetoric: The Circe Episode in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. In: *The Classical Quarterly* 57, 2 (2007), S. 543–564 und Veerle Stoffelen: Vergil's Circe: Source for a Sorceress. In: *L'Antiquité Classique* 63, 1 (1994), S. 121–135.

171 Diese Geschichte findet sich etwa bei Parthenios von Nicaea, einem Autor des ersten nachchristlichen Jahrhunderts.

172 Besonders produktiv erweist sich hierbei im Zusammenhang mit der Frage nach der Quintessenz des Menschseins Plutarchs Erweiterung der Odysseus-Episode in seinem philosophischen Schrifttum, den *Moralia*, in denen er den griechischen Heros mit Gryllus, einem verwandelten Gefährten, konfrontiert, der eine Rückverwandlung von seinem tierischen Zustand in einen Menschen ablehnt, vgl. dazu Warner: The Enchantments of Circe, vgl. auch die überarbeitete Fassung Dies.: Magic and metamorphosis: Circe's wand, Aesops's wit. In: *PN Review* 25 (1999), S. 14–22. Zur Beurteilung des Odysseus-Abenteuers innerhalb der verschiedenen antiken Philosophieschulen vgl. Elisabeth Frenzel: Odysseus. In: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 683–692, hier: S. 685f.

173 Vgl. Christa Tuczay: Kirke. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 493–507.

174 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

rende Aufnahme vor.¹⁷⁵ In dieser Zeit an allen europäischen Höfen beliebt,¹⁷⁶ steht Kirke in Spanien und Frankreich nicht ausschließlich in den theatralen Gattungen im Rampenlicht, sondern ist etwa auch Protagonistin in Lope de Vegas epischem Gedicht *La Circe* (1624),¹⁷⁷ wenngleich ihr das Theater die in der Wirkung weitreichendste Bühne bietet. Erprobt Calderón den Stoff von der *Comedia* über das *auto sacramental* (*Los encantos de la culpa*, ca. 1645) bis zur *Zarzuela* (*El golfo de las sirenas*, 1657)¹⁷⁸ als herausragender Einzelautor in den verschiedensten Untergattungen, beschäftigt sich in Frankreich, angefangen beim frühen *Ballet comique de la Reine* (1581) von Baltasar de Beaujoyeulx, vor allem ab den 1630er Jahren etwa mit Jean-Gilbert Durval (*Les travaux d'Ulysse*, 1630), der Troupe des Forces de l'Amour et de la Magie (*Circé en postures*, 1678) und Madame de Sain(c)tonge (*Circé*, 1694) ein breites Spektrum an Theaterschaffenden mit einer Bandbreite vom populären Jahrmarkts- bis zum hochkultivierten Opernmilieu¹⁷⁹ mit der Zauberin, wobei zum Ende des Jahrhunderts hin ein zunehmender Amalgamierungsprozess der Kirke-Figur mit anderen Zauberinnen wie Medea und Armida auszumachen ist.¹⁸⁰ Für die nachfolgende Untersuchung werden fünf für die Gattungsvielfalt und Figurenbehand-

175 Vgl. María Jesús Franco Durán: La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*. Frankfurt: Vervuert 1998, S. 119–130.

176 Beispielhaft sei hier die Aufführung der ersten Oper in den Niederlanden, einer Koproduktion von Ascanio Amalteo (Libretto) und Gioseffo Zamponi (Musik) anlässlich der Hochzeit Philipps IV. von Spanien mit Maria Anna von Österreich in Brüssel 1650 erwähnt, vgl. dazu Piotr Urbanski: *Ulisse all'Isola di Circe* (1650): Operatic Transformation of Classical Tradition and Dissolution of Stoic Problems. In: *Werkwinkel* 10 (2015), S. 115–130.

177 Vgl. Gómez Jiménez: *Proyección del mito de Circe*, S. 363–377. Zur Kirke-Figur in Lopes Theater vgl. neben dem einschlägigen Kapitel bei Gómez Jiménez (S. 442–455) auch Santiago Restrepo Ramírez: Algunas Circes en el teatro de Lope de Vega: La pasión que animaliza. In: *Revista de Estudios Clásicos* 46 (2019), S. 139–162.

178 Vgl. Diego Martínez Torrón: El mito de Circe y *Los encantos de la culpa*. In: Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Band 2. Madrid: CSIC 1983, S. 701–712 und Juan Antonio López Férez: El mito de Ulises en tres obras de Calderón. In: Manuel E. Abad Varela (Hg.): *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia 2004, S. 285–304.

179 Vgl. Noémie Courtès: Les métamorphoses de Circé sur les scènes de l'âge classique. In: *Revue d'Histoire du Théâtre* 244 (2009), S. 281–290. Zu Louise-Geneviève Gillot de Saintonge oder auch Madame de Xaintonge als einer der vergleichsweise wenigen fürs Theater schreibenden Frauen des 17. Jahrhunderts und ihrem Opernlibretto vgl. Janet Levarie Smarr (Hg.): *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda. Louise-Geneviève Gillot de Saintonge*. Toronto: Iter Inc. Centre for Reformation and Renaissance Studies 2010, bes. S. 1–52 sowie S. 145–164.

180 Vgl. Noémie Courtès: Circé, Médée, Armide: la triple figure d'Hécate au XVII^e siècle. In: Véronique Léonard-Roques (Hg.): *Figures mythiques: Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2008, S. 135–149.

lung repräsentative Stücke ausgewählt. Drei stammen aus der Feder von Spaniern: *Polifemo y Circe* (UA 1630), eine *comedia de colaboración* des Autorentrios Mira de Amescua, Pérez de Montalbán und Calderón, Calderóns Einzelstück *El mayor encanto, amor* (UA 1635), eine *comedia palaciega*, sowie Agustín de Salazar y Torres' *Zarzuela También se ama en el abismo* (UA 1670). Zwei Werke, beides Maschinenstücke, kommen aus Frankreich: Claude Boyers ›Tragikomödie‹ *Ulysse dans l'île de Circé ou Euriloche foudroyé* (UA 1648) sowie Thomas Corneilles und Jean Donneau de Visés als ›tragédie‹ betitelte Koproduktion *Circé* (UA 1675). Einen Schwerpunkt der stofflich nach Odysseus- und Glaukus-Episode differenzierten Analyse bilden die diversen Darstellungsprinzipien von Kirkes zentralem Zauber, der Metamorphose, unter Anlegung einer synchron wie diachron ländervergleichenden Perspektive.

4.2.1 Kirke und Odysseus: Ästhetiken der Metamorphose zwischen den Gattungen

Die in der *Odyssee* überlieferte Begegnung zwischen Kirke und Odysseus ist in ihrer dramatischen Umsetzung nicht an eine bestimmte Theatergattung oder Bühnenform gebunden; sie wird für das weltliche wie für das religiöse Theater,¹⁸¹ für die mehr oder weniger breite Masse in den öffentlichen Stadttheatern und *Corrales* wie für das exklusive höfische Publikum der Palastbühnen in Szene gesetzt: Somit ist sie adaptierbar für ganz unterschiedliche Zuschauererwartungen und Rezeptionsbedürfnisse, wobei sich charakteristische Unterschiede hinsichtlich der stofflichen Akzentuierung und insbesondere der Realisierung von Kirkes magischen Handlungen feststellen lassen. Die anstehende Analyse von *Polifemo y Circe*, *El mayor encanto, amor* und *Ulysse dans l'île de Circé ou Euriloche foudroyé* untergliedert sich in drei Teile: In einem ersten Teil geht es am Beispiel von Calderóns Einzelstück um die lebensweltlichen Kontexte der (Palast-)Inszenierung, die die ästhetischen und politischen Implikationen auch und gerade der Zauberdarstellungen einschließen. Der zweite Teil beschäftigt sich sodann werkvergleichend und in dramatischer Perspektive mit der Charakterisierung der Zauberin im Geflecht der antiken und zeitgenössischen Bezüge, in der – wie schon bei Medea – das Wesen ihrer Magie zwi-

181 Wie bereits im Medea-Kapitel wird auch bei der Analyse der Kirke-Figur auf eine Integration eines exemplarischen *auto sacramental* verzichtet, da Kirke darin in erster Linie eine christliche Allegorie verkörpert und ihre Zauberfähigkeiten darum bis aufs Äußerste abstrahiert sind. Zudem folgt etwa Calderóns *Los encantos de la culpa*, was die magischen Akte anbelangt, inszenatorisch weitestgehend seinem hier besprochenen Palastschauspiel *El mayor encanto, amor*. Zur Inszenierung von Magie auf der dem *auto sacramental* zugewiesenen Carro-Bühne vgl. eingehend das Kapitel 5.2.2 dieser Arbeit.

schen Kunstfertigkeit und Wissenschaft, Rhetorik und Performanz offenzulegen ist. Im dritten Teil schließlich stehen Kirkes Metamorphose-Zauber im Fokus, deren verschiedenartige Realisierungen im Spannungsverhältnis von Körperlichkeit und Wahrnehmung und in ihrer Auswirkung auf die jeweilige Zuschauerrezeption auf den verschiedenen Kommunikationsebenen der Stücke im Detail herausgearbeitet werden sollen.

Insenierungskontroversen: *El mayor encanto, amor* – von der Idee zur Aufführung

Calderóns *El mayor encanto, amor* gilt als eines der prunkvollsten Palastschauspiele unter der Herrschaft Philipps IV. und generell innerhalb der spanischen Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts. Nachdem es zwischenzeitlich in Spanien vergessen und gegen 1800, allen voran durch die deutsche Romantik,¹⁸² rezeptionell wiederbelebt worden ist, hat das Stück ganz im Gegensatz zu ähnlich aufwendigen Barockspektakeln jüngst sogar eine Neuinszenierung im eigenen Heimatland erfahren.¹⁸³ Anders als zu seinem Vorgängerstück *Polifemo y Circe*, das höchstwahrscheinlich für die *Corral*-Bühne verfasst und um 1630 gespielt worden ist, und zu Boyers am 27. Dezember 1648 im Théâtre du Marais uraufgeführter (und 1660 gedruckter) *pièce à machines* existiert zu *El mayor encanto, amor* ein reiches paratextuelles Quellenmaterial, das die Rekonstruktion der inszenatorischen Entstehungsbedingungen erlaubt. Nach einer langen Forschungskonfusion, die aus widersprüchlichen Angaben in den zeitgenössischen Zeugnissen in Bezug auf das exakte Datum der Uraufführung resultierte, besteht mittlerweile Einigkeit darüber, dass das ursprünglich für die Johannismacht¹⁸⁴ 1635 geplante Schauspiel aufgrund der politisch heiklen Kriegslage mit Frankreich auf flandrischem Boden erst am 29. Juli desselben Jahres zu seiner nachträglichen und einmaligen Aufführung

¹⁸² Vgl. Sebastian Neumeister: Vom Nachleben Calderóns: Aspekte aus der Geschichte einer schwierigen Rezeption am Beispiel von *El mayor encanto amor* (*Über allem Zauber Liebe*). In: *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 24 (1987), S. 326–338.

¹⁸³ Im Jahr 2000, anlässlich des 400. Todestages seines Autors, bringt Theaterdirektor Fernando Urdiales das bis dato vergleichsweise unbekannte Calderón-Stück unter anderem im Teatro Calderón in Valladolid und auf mehreren Theaterfestivals zur Aufführung, vgl. José Gabriel L. Antuñano: *Recuperar un Calderón olvidado*. In: *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 286 (2000), S. 103–106.

¹⁸⁴ Die Nacht vom 23. auf den 24. Juni ist unter Philipp IV. ein traditioneller Termin für prachtvolle Theaterfeste. Ein Jahr später, in der Johannismacht 1636, wird – wie gesehen (vgl. Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit) – Calderóns *Los tres mayores prodigios*, ebenfalls im Retiro-Park, uraufgeführt.

gelangt.¹⁸⁵ Anlässlich der Einweihung des Salón de Reinos wird es auf dem See des Parque del Buen Retiro realisiert.

Im Vorfeld der Produktion, die der Conde-Duque de Olivares,¹⁸⁶ der *valido* und führende Minister Philipps IV., in Auftrag gegeben hat,¹⁸⁷ kommt es zwischen dem zuständigen Szenographen Cosme Lotti¹⁸⁸ und dem Autor Calderón zu einer schriftlichen Auseinandersetzung¹⁸⁹ über die Modalitäten der Realisierung, die sich auch als ästhetischer Richtungsstreit über die Inszenierung von Kirkes Magie lesen lässt. Mit Lottis (undatierter) *Memoria de apariencias*, auf die Calderón am 30. April 1635 mit einem Erwidierungsbrief reagiert, und dem 1637 im Druck erschienenen Dramentext von *El mayor encanto, amor* liegen, um mit Fischer-Lichte zu sprechen, zwei divergierende Pläne von Erzeugungsstrategien vor, die dazu gedacht sind, auf deren schriftlich fixierter Grundlage, bei der konkreten (ephemeren) Aufführung an besagtem Juliabend 1635 die Handlung performativ hervorzubringen. In seinem Entwurf projiziert der Italiener als Verantwortlicher für Bühnendekor und Theatermaschinerie eine möglichst spektakuläre Inszenierung, während Calderón in seinem Antwortschreiben die Handlung des Stücks – und damit den Text – im Rang über eine kunstfertige Visualisierung hebt: «[A]unque [la memoria que Cosme Lotti hizo, A. W.] está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación.»¹⁹⁰ Auch wenn Calderón viele bühnenbildliche und -technische Vorschläge Lottis für

185 Zieht Shergold seine Rückschlüsse noch vorrangig aus jesuitischen Briefen, in denen zum Teil verschiedene Stücke verwechselt werden, zieht Ulla Lorenzo zudem noch die zuverlässige, da auf Augeneugenschaft beruhende Korrespondenz aus der Feder des toskanischen Botschafters zurate, vgl. Norman D. Shergold: The First Performance of Calderón's *El mayor encanto amor*. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 35 (1958), S. 24–27 und Alejandra Ulla Lorenzo: Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca. In: *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 29 (2013), S. 220–241.

186 Vgl. weiterführend John H. Elliott: *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. New Haven: Yale University Press 1986.

187 In der langen Überschrift von Lottis Entwurf firmiert, genauer, Olivares' Ehefrau als Auftraggeberin. Vgl. Cosimo Lotti: La Circe: Fiesta que se representó en el estanque grande del Retiro, invención de Cosme Lotti, á petición de la Excelentísima Senora condesa de Olivares, Duquesa de San Lúcar La Mayor, la noche de San Juan. In: Juan Eugenio Hartzenbusch (Hg.): *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*. Band 1. 2. Auflage. Madrid: Rivadeneyra 1851, S. 386–390, hier: S. 386. Alle weiteren Belege werden mit der Sigle [LAC] angeführt. Hartzenbusch datiert sämtliche historischen Dokumente fälschlich auf die Jahre 1639/40.

188 Vgl. eingehend das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

189 Vgl. dazu auch J. E. Varey: Calderón, Cosme Lotti, Velázquez, and the Madrid Festivities of 1636–1637. In: *Renaissance Drama* 1 (1968), S. 253–282.

190 Pedro Calderón de la Barca: Carta del 30 abril 1630, zitiert nach: L. Rouanet: Un autograph inédit de Calderon. In: *Revue Hispanique* 6 (1899), S. 196–200, hier: S. 197f.

die finale Textvorlage der Aufführung übernimmt, seien von mehreren Divergenzen¹⁹¹ drei mit Bezug zum Umgang mit Magie hier exemplarisch näher erörtert, um im Vergleich dazu Calderóns inszenatorisches Konzept genauer zu konturieren: Die erste Abweichung betrifft die Verwandlung von Odysseus' Männern in Schweine, die Calderón – wie in der Zusammenschau mit den anderen beiden Stücken später noch ausführlicher zu zeigen sein wird – nur indirekt durch einen Botenbericht auf die Bühne bringt, wohingegen Lotti in der *Memoria* eine direkte, darstellerische Umsetzung vorsieht.¹⁹² Calderóns rein erzählerische Lösung demonstriert hier also seine oben skizzierte Überzeugung von der Vorrangigkeit des Wortes gegenüber der artifiziell herbeigeführten visuellen Erscheinung. Zweitens divergiert Lotti in der Modellierung derjenigen Figur, die Odysseus aus Kirkes Liebes-Bann löst: Beim Szenographen handelt es sich um die allegorisierte Tugend, Virtud, bei Calderón um den Geist des Achill, was ganz unterschiedliche Konnotationen hinsichtlich der Handlungsanlage hervorruft, wobei an dieser Stelle jedoch vorerst allein Lottis Charakterisierung der Virtud interessiert. In seinem Entwurf heißt es dazu:

Y estando en esto ha de venir y aparecer de repente por el estanque la Virtud en forma y figura de maga, sentada sobre una gran tortuga marina; y vista de Circe, por venir transformada en la figura de una maga, grande amiga suya, se alegrará con ella, y le dará el parabién de su venida: [...]: le preguntará Circe á la Virtud la causa que le ha movido á dejar sus estudios y entretenimientos mágicos por venirla a visitar; y ella le responderá que el fin de su venida han sido los amores de Ulises, á quien desde que nació le tiene destinado para sí [...]. [Circe] mandándole á la Virtud que luego al punto se salga de la isla; mas ella no querrá, sino es llevándose consigo á Ulises: con lo cual Circe rabiosa y enojada hará grandes conjuros, caractéres, figuras y encantos para vencerla y echarla de allí, los cuales obrarán en el aire y en la isla grandes portentos y vistas prodigiosas, que no podrán hacer daño alguno á la Virtud, la cual lo vencerá todo. (LAC, S. 389)

191 Vgl. dazu María Teresa Chaves Montoya: Pedro Calderón de la Barca y Cosimo Lotti, la creación compartida: *El mayor encanto, amor y Los tres mayores prodigios*. In: Dies.: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes 2004, S. 47–63, bes. S. 49–57.

192 «[...] y Circe con el semblante grave y compuesto [...], estando presentes y admirados de tanto suceso los tímidos compañeros de Ulises, hará que asegurados de una de aquellas damas, sean llevados á su trono y presencia, donde con el semblante agradable y engañoso, les preguntará quién son y qué fin los ha traído á aquella isla. A que ellos responderán, [...] y ella, fingiendo compadecerse de su desgracia y miseria, se le prometerá; y bajando del trono donde hasta entónces estará colocada, herirá la tierra con la dorada vara, y al instante se levantará de ella una espléndida mesa, en cuyo convite les hará ministrar una bebida en una copa dorada, que los transforme en cochinos, exceptuando á uno de ellos [...]: y ella con rabia enojosa por la fuga del compañero, herirá los transformados en cochinos con la vara, haciéndolos llevar á la caballeriza [...]» (LAC, S. 388).

Indem Lotti die Tugend in Gestalt und Funktion einer Zauberin auftreten lässt, verdoppelt er das magische Personal auf der Bühne und führt damit gleichzeitig eine Amplifizierung der magischen Akte herbei – und zwar solcher, die die Schaulust durch visuelle Performanz befriedigen. Calderón dagegen verzichtet auf eine zweite Magierfigur, wenn auch nicht gänzlich auf ein spektakuläres Erscheinen Achills, wobei dessen punktuellere Intervention in Form einer bloßen Mahnung an Odysseus rein sprachlicher Natur ist. Dass Calderón jedoch auch ganz gezielt auf visuelle Effekte bei der Magieinszenierung setzt, belegt die dritte Divergenz zwischen Lottis *Memoria* und dem Dramentext: Endet der Vorschlag des Italieners mit einer geschlagenen Kirke, deren magisch konstruierte Welt weiterhin visuell effektiv auf Geheiß von Virtud entzaubert wird,¹⁹³ zeigt Calderón zwar auch die verlassene Frau, doch geht sie als Magierin in einem letzten «(eigen-)mächtigen», das heißt fulminanten und selbstbestimmten, Zauberakt zugrunde. Eine Figurenzeichnung, die hinsichtlich der Charakterisierung Kirkes auseinandertrifft, nähert die beiden ästhetischen Magiekonzepte Lottis und Calderóns im großen Finale also mit dem magisch erwirkten Vulkanausbruch und dem Untergang von Kirkes Palast, die dem Szenographen die Gelegenheit einer hochartifiziiellen Feuerwerksinstallation geben, dennoch einander an: Auch in Calderóns Version ist *El mayor encanto, amor* noch immer ein großangelegtes Barockspektakel.

Im Hinblick auf die weitere lebensweltliche Kontextualisierung des Stücks steht der Vergleich der beiden divergierenden Inszenierungsanweisungen als ein Ansatzpunkt im Zentrum eines von zwei anderen Interpretationssträngen, die die Forschung bislang im Zusammenhang mit den besonders stark fokussierten Entstehungsbedingungen von *El mayor encanto, amor* ins Auge gefasst hat: Neben Manuskriptfragen rund um den Calderón-Text als einem Ansatz wird eine mögliche politische Lesart kontrovers diskutiert, in der ebenfalls bestimmte Magieanschauungen relevant sind.¹⁹⁴ Die Verfechter einer im Stück verborgenen politischen Allegorie schließen, bei der Auftraggeberschaft des Conde-Duque de Olivares ansetzend, von der im Lotti-Entwurf angelegten Identifizierung des *valido* mit der Figur

193 «[...] volverá Circe desesperada, mesados sus cabellos, y haciendo extremos lastimosos; y viendo á Ulises abrazado de la Virtud, se volverá á él, y le dirá, si eran aquellas las finezas, los amores, las promesas y los halagos con que asistiéndola y enamorándola, le aseguraba de su firmeza y puntualidad; y le pedirá no la deje, y se valdrá para esto de grandes halagos, y asimismo de amenazas, de las cuales, burlándose la Virtud, le dirá que no solo á su pesar ha de sujetar á Ulises; pero que por hacer mayor su trofeo, se ha de llevar todo lo que tiene encantado en la isla, en cuya ejecucion hará que se desgajen los árboles, y que de sus troncos y concavidades salgan aquellos» (LAC, S. 390).

194 Eine Zusammenfassung der Standpunkte mit einem Versuch ihrer Versöhnung findet sich in Frederick A. de Armas: *Claves políticas en las comedias de Calderón: El caso de El mayor encanto amor*. In: *Anuario Calderoniano* 4 (2011), S. 117–144.

der Tugend auf eine ebenfalls allegorische Bedeutungsschicht – und eine bewusste figurale und konnotative Verschiebung – in Calderóns Text: In diesem werde der *«hechicero»* Olivares, der Initiator der kostspieligen Umgestaltung des Palacio del Buen Retiro und seiner Parkanlagen, durch die (be-)trügerische Kirke auf ihrer Zauberinsel repräsentiert, die Odysseus – im politischen Bilde: Philipp IV. – zu allerlei ausschweifenden Genüssen verführe.¹⁹⁵ Mit überzeugenden Argumenten haben die Gegner einer solchen These die Unmöglichkeit bewiesen, dass Calderón seine Textversion gezielt mit einer derart kritischen Semantik unterlegt haben könnte.¹⁹⁶ Ist die (autorseitig gewollte) Assoziierung historischer Personen mit Dramenfiguren auf Handlungsebene demnach mit einigem Recht auszuschließen – was im Übrigen durch die zeitgenössische Rezeption (bzw. Nichtrezeption einer solchen Deutung)¹⁹⁷ bestätigt wird –, gilt Gleiches jedoch nicht für die magischen Allusionen, Verdichtungen und Überlagerungen im Kontext der Aufführung, die ihrerseits politische Botschaften, diese aber nach offiziellem Willen, transportieren: In dieser Lesart mit verschobenem Akzent ist nicht Olivares der *«Hexer»*¹⁹⁸ (bzw. er ist es nur höchst indirekt in dem Sinne, in dem er für die *«Barockisierung»* des Retiro-Palasts sowie der Schlossgärten samt prachtvoller Neuanlage eines künstlichen Sees verantwortlich zeichnet),¹⁹⁹ sondern der Szenograph Cosme Lotti, der bei seinen Zeitgenossen glei-

195 Vgl. Susana Hernández Araico: Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993), S. 307–322, Margret R. Greer: Art and Power in the Spectacle Plays of Calderon de la Barca. In: *Publications of the Modern Language Association* 104 (1989), S. 329–339 und Dies.: Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto, amor*. In: Antonio Vilanova (Hg.): *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Rom: Bulzoni 1992, S. 975–984.

196 Vgl. exemplarisch Santiago Fernández Mosquera: El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca. In: Manfred Tietz / Gero Arnscheidt (Hg.): *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, Heidelberg, 24–28 de julio de 2005. Stuttgart: Steiner 2008, S. 209–232.

197 Vgl. Fernández Mosquera: El significado de las primeras fiestas cortesanas, S. 220–224.

198 Von seinen politischen Gegnern und mehreren anonymen Schriften (unter anderem *Delitos y hechicerías que se imputan a el Conde Duque de Olivares*, 1643) befördert, sind in der Bevölkerung zahlreiche Gerüchte in Umlauf, nach denen Olivares, um die Gunst des Königs zu erlangen und zu erhalten, nicht nur auf die Dienste von *hechiceras* zurückgegriffen, sondern auch selbst stets einen eigenen Geist, Zeichen seiner nigromantischen Machenschaften, mit sich geführt haben soll, vgl. Gregorio Maraón: *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*. 25. Auflage. Madrid: Espasa-Calpe 1992, S. 190–211 und Eva Lara Alberola: El conde-duque de Olivares: magia y política en la corte de Felipe IV. In: *Studia Aurea* 9 (2015), S. 565–594.

199 Zum Retiro-Projekt, seiner Entwicklung und seiner Komponenten vgl. grundlegend Jonathan Brown / John H. Elliott: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philipp IV.* Revised and Expanded Edition. New Haven: Yale University Press 2003 und Luis M. Aparisi Laporta (Hg.): *El Parque del Buen Retiro*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños 2011.

chermaßen, allerdings ins Positive gewendet, als ›hechicero‹ bekannt ist.²⁰⁰ Der ebenfalls mit dem Neuentwurf des Parks betraute Lotti, eigentlich Gartenarchitekt und Brunnenmeister,²⁰¹ setzt in seiner weiteren Funktion als Bühnenbildner und Maschinist Gärten und See in einer prachtvollen Theaterillusion perspektivisch und technisch – gleichsam ›magisch‹ – in Szene: Es sind seine optischen Arrangements und maschinellen Konstruktionen, die Kirkes innerfiktionale Magie und das wunderbare Setting in die Form einer *magia artificialis* überführt, außerfiktional zu ihrer wirkungsästhetischen Entfaltung bringen. Dass diese Absicht geglückt ist, wird etwa durch einen zwei Tage nach der Aufführung entstandenen Brief eines jesuitischen Augenzeugen belegt:

Antes de ayer se hicieron las tramoyas en el Buen Retiro, [...]. Hicieron en medio del estanque un tablado grande, y en él un bosque muy espeso con grandes montañas y árboles, fuentes, volcanes de fuego. La comedia fue: Los encantos de Circe, [...] en la cual hubo grande variedad de aventuras con excelentes tramoyas y muy exquisitas; [...] la riqueza de los vestidos fue increíble, y la variedad de las cosas prodigiosa; duró seis horas, y se acabo a la una de la noche. La costa se deja al juicio, que por ser bueno el piadoso lector, verá cuánta puede ser.²⁰²

Dass der anonyme Verfasser gerade die Bühnenmaschinerie und die szenische Ausstattung in seiner Beschreibung hervorhebt, bezeugt den bleibenden Eindruck, den die visuelle Seite des sechsstündigen Spektakels bei den Zuschauern hinterlassen hat. Das Verschweigen der Kosten im letzten Satz, die angesichts der zur Schau gestellten Pracht, so ist zu folgern, immens gewesen sein müssen,²⁰³ trägt dazu bei, die Imagination des bzw. der Adressaten zusätzlich anzuregen. Die kultur- und machtpolitische Außenwirkung der Vorstellung, bei der die gesamte spanische Hofgesellschaft sowie Würdenträger und Gesandte europäischer Fürstenhöfe zugegen sind,²⁰⁴ ist dementsprechend enorm: Mit der durch den ›hechicero‹ Cosme Lotti effektiv begleiteten Aufführung von *El mayor encanto, amor* erbringt die spanische

200 Ruth S. Lamb: La influencia italiana en la escenografía española del Siglo de Oro. In: Manuel Criado de Val (Hg.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Madrid: Edi-6 1981, S. 311–319, hier: S. 315.

201 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

202 Carta de Madrid, del 31 de julio de 1635. In: *Memorial histórico español: De documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*. Band 13: *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús entre los años 1634 y 1648*. Madrid: Imprenta Nacional 1861, S. 224.

203 Ulla Lorenzo beziffert die Kosten auf 4.000 escudos, die vor allem für die weiträumige Beleuchtung und die hohe Anzahl an Schauspielern anfielen, vgl. Ulla Lorenzo: *Las fiestas teatrales del Buen Retiro* en 1635, S. 230.

204 So etwa nachweislich der toskanische Botschafter Francesco von Medici und sein Sekretär Bernardino Monanni, deren Korrespondenz über das Ereignis überliefert ist, vgl. Ulla Lorenzo: *Las fiestas teatrales del Buen Retiro* en 1635.

Monarchie – und daran kann auch ein schnell unter Kontrolle gebrachtes Feuer²⁰⁵ während der Darbietung nichts ändern – wie auch schon bei den Palastinszenierungen im Medea-Kapitel gesehen²⁰⁶ einen eindrucksvollen Nachweis ihrer kulturellen Hegemonie und ihrer anhaltenden Machtfülle in einer politisch krisenhafte Zeit.

Jenseits dieses höfisch-festlichen Großereignisses ist das Kirke-Stück Calderóns, der sich ebenfalls als weiterer *«hechicero»* – wie noch zu zeigen ist, als Produzent einer Wortmagie – bezeichnen ließe, im letzten Jahrhundertdrittel für eine *Corral*-Bühne adaptiert worden, wie als Nebenerkenntnis aus dem zweiten entstehungsgeschichtlichen Interpretationsansatz, der Manuskriptforschung,²⁰⁷ hervorgeht. Anhand der auf November 1668 datierten handschriftlichen Eingriffe, die außer vom Kopisten von Calderón selbst und möglicherweise vom Direktor der Theatertruppe (Antonio de Escamilla) stammen,²⁰⁸ lassen sich die Unterschiede der beiden sehr verschiedenen Inszenierungsumstände von 1635 und ca. 1668/69 sowie deren Einfluss auf die Magiedarstellung zum Abschluss der historisch-lebensweltlichen Kontextualisierung bestimmen: Neben einer publikumsgerechten Anpassung der Sprache, der generellen Kürzung langer monologartiger Rede und der Tilgung kulteranistischer Verse,²⁰⁹ fällt in der überarbeiteten Textfassung, dem Inszenierungsplan einer neuen Erzeugungsstrategie, eine starke Zurückdrängung der Bühnenmaschinerie auf – sehr wahrscheinlich, um das Stück an die (bescheideneren) technischen Gegebenheiten des *Corral* anzupassen. Dies hat entscheidende Auswirkungen auf das Finale, in dem, wie oben erörtert, Kirkes Magie mit ihrem Untergang in der Palastvorführung 1635 einen spektakulären Höhepunkt erreicht. In der Inszenierung von 1668/69 wird das Ende der Zauberin nicht von der Zerstörung ih-

205 Vgl. Chaves Montoya, Pedro Calderón de la Barca y Cosimo Lotti, la creación compartida, S. 56 und Ulla Lorenzo: Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635, S. 230.

206 Vgl. eingehend die Ausführungen im Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit.

207 *El mayor encanto, amor* ist durch zwei Manuskripte überliefert, von denen eines (Ms. B2614) in der Hispanic Society of America (Akt I und II) und eines (Ms. 21.264) in der Biblioteca Nacional de España (Akt III) aufbewahrt wird. Zu den Problemstellungen der Handschriftenforscher zählt in den letzten Jahren vor allem die Identifizierung bzw. korrekte Zuordnung einer Kopistenhandschrift, die – so der mehrheitliche Tenor unter den Experten –, anders als vormals angenommen, nicht (dem Barockdramatiker) Matos Frago zu zuzuordnen ist, vgl. Manuel Sánchez Mariana: Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre autógrafos de Matos Frago). In: *Revista de Literatura* 46 (1984), S. 121–130 und Fernando Rodríguez-Gallego: Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: A propósito de un manuscrito de 1668. In: *Anuario Calderoniano* (2008), S. 285–315.

208 Vgl. Santiago Fernández Mosquera / Alejandra Ulla Lorenzo: Las manipulaciones del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor encanto, amor*: tres manos reescriben para el corral. In: *Bulletin of Spanish Studies* 94 (2017), S. 1287–1315, hier: S. 1310 und S. 1315.

209 Vgl. ebda., S. 1291–1294.

res Palasts infolge eines magisch herbeigeführten Vulkanausbruchs begleitet, sie geht vielmehr, was schauspielerisch und ohne komplexere Technik realisierbar ist, in den Wellen des Meers unter.²¹⁰ Doch nicht nur bühnentechnisch-visuell erfährt die Magie bei der Projektierung für den *Corral* eine partielle Rücknahme, auch die verbale Illusionserzeugung wird in einigen Fällen beschnitten. So fehlen dem Entwurf von 1668 etwa die Verse,²¹¹ in denen Arsidas, als er seine Männer zum Kampf aufruft, die von Kirke beschworenen Geistererscheinungen beschreibt und sie damit vor dem inneren Auge der Zuhörer entstehen lässt:

No temáis, no temáis nada,
que esos monstruos incultos
son fantásticas formas, que no bultos;
no hay que temer estragos
que sus heridas solo son amagos,
que, tarde ejecutadas,
se quedan en el aire señaladas.²¹²

Die gewandelte Darstellung von Magie in der *Corral*-Version von *El mayor encanto, amor* lässt die visuelle und rhetorische Artifizialität der höfischen Aufführung in der Rückschau demnach umso deutlicher hervortreten. Dass diese Artifizialität ebenso in Calderóns Handlungskonzeption und Figurencharakterisierung feststellbar ist, wird nun durch einen Vergleich der Retiro-Fassung mit der *comedia de colaboración* *Polifemo y Circe* und der Tragikomödie *Ulysse dans l'île de Circé* aufgezeigt.

Kirke zwischen Kunst und Wissen, Rhetorik und Performanz, Spanien und Frankreich

Odysseus' Abenteuer auf der Kirke-Insel und mit der Zauberin sind nicht nur von Calderón allein, in der *fiesta palaciega*, sondern auch ca. fünf Jahre zuvor von ei-

²¹⁰ Vgl. Alejandra Ulla Lorenzo: El legado manuscrito de *El mayor encanto, amor*: Ejemplo de adaptación calderoniana. In: Pierre Civil / Françoise Crémoux (Hg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Paris, del 9 al 13 de julio de 2007. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2010, o. S. Würde der Untergang bühnentechnisch begleitet, wäre beispielsweise die Umsetzung durch einen *escotillón* denkbar.

²¹¹ Vgl. Fernández Mosquera / Ulla Lorenzo: Las manipulaciones del manuscrito parcialmente autógrafa de *El mayor encanto, amor*, S. 1310–1311.

²¹² Pedro Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2013, S. 283. Die Folgezitate werden im Fließtext mit Sigle [MAY] belegt.

nem Autorentrio bearbeitet worden, zu dem neben ihm Antonio Mira de Amescua²¹³ und Juan Pérez de Montalbán gehören,²¹⁴ die jeweils einen der zwei ersten Akte übernehmen. In Frankreich ist der Stoff unter anderem 1648 von Claude Boyer²¹⁵ bearbeitet worden. Im Hinblick auf den Einstieg der drei Stücke fallen zunächst einige länderspezifische Kontextunterschiede auf: Kommt der Ulises der spanischen *Comedias* mit seiner Mannschaft nach einem Schiffbruch²¹⁶ erst auf Kirkes Insel an – ein deutliches Indiz dafür, dass sich Calderón bei der Handlung seines späteren Palastschauspiels (grob) an *Polifemo y Circe* orientiert hat –, sind der griechische Held und seine Männer in der französischen *pièce à machines* bereits seit einem Jahr Gäste der Zauberin. Die Unterschiede in den Ausgangsbedingungen schreiben sich in der Raumsemantik²¹⁷ fort, die zugleich die divergierenden französisch-spanischen Tendenzen auf der übergeordneten Ebene der Semantisierung des Stoffs offenbart: Bei Boyer wird Kirkes Insel – äußerst positiv – als einladende Gegend voller sinnlicher Genüsse gestaltet: Es herrscht ›Sinnenfreude‹ im wahrsten Wortsinne, die als ästhetische Erfahrung die (barocke) Augenlust der Zuschauer bei der Vorführung befriedigen soll:

213 Zu Mira de Amescua, der auch *El esclavo del demonio* verfasst hat, vgl. auch das Kapitel 5.2.2 dieser Arbeit.

214 Vgl. grundlegend Maria Grazia Profeti: *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa 1970, vgl. auch Victor Dixon: New (and Ancient) Lights on the Life of Juan Pérez de Montalbán. In: *Bulletin of Spanish Studies* 90 (2013), S. 509–534.

215 Vgl. grundlegend Clara Carnelson Brody: *The works of Claude Boyer*. New York: King's Crown Press 1947, vgl. ferner Aurore Gutierrez Laffond: Les débuts de Claude Boyer: Des affaires diocésaines d'Albi à une carrière d'auteur dramatique à Paris. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 108 (2008), S. 37–50 sowie Pauline Debiegne: Commentaire critique. In: Claude Boyer: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debiegne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007, hier: das Unterkapitel ›Biographie de Claude Boyer‹, o. S.

216 Neben offensichtlichen stofflichen und entstehungsgeschichtlichen Übereinstimmungen zu *Polifemo y Circe* finden sich am Anfang von *El mayor encanto, amor*, der unwetterbegleiteten Ankunft in einer ungastlichen Fremde, weitere Parallelen zu Calderóns bekannter philosophischer *Comedia La vida es sueño* (ebenfalls 1635), die ihrerseits wieder an Góngoras *Soledad primera* angelehnt ist, vgl. Fausta Antonucci: El comienzo de *La vida es sueño* y *La soledad primera* de Góngora. In: *Anuario Calderoniano* 7 (2014), S. 33–51. Zeigt dieses Geflecht von Abhängigkeiten einerseits den im spanischen Theaterbetrieb notwendigen Rückgriff auf rekurrente Motive und Handlungsschemata, demonstriert es andererseits Calderóns kulteranistische Prägung.

217 Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Anna Isabell Wörsdörfer: Mächtige Zauberin, verlassene Frau – verweichte Helden, dominierende Männer. Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen. In: Milan Herold / Claudia Jacobi (Hg.): *Geschlechter(re)inszenierungen im Drama des 16.–20. Jahrhunderts in der Romania*. Berlin: PhiN 2021, S. 92–108, hier: S. 100f.

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.²¹⁸

Dagegen findet sich der spanische Odysseus mit seinen Gefolgsleuten in beiden Dramen in einer wilden, menschenfeindlichen Gegend wieder, wie Acis' Ausruf bei Mira de Amescua im ersten Akt des Gemeinschaftsstücks beispielhaft belegt: «Horror dan estas selvas».²¹⁹ Diesen Settings sind die Untertöne der moralisierenden, Kirkes Sinnlichkeit verurteilenden Lesart deutlich inhärent, die auch in den weltlichen Stücken aus der Feder der Spanier nie ganz fehlen.²²⁰

Innerhalb der Ausgangsarrangements kommt es jeweils zur ersten Vorstellung der Zauberin. Bei Boyer geschieht diese nach einem ersten kurzen, aber noch nicht wesenskennzeichnenden Auftritt Kirkes über eine Fremdcharakterisierung durch Euriloche, einen von Odysseus' Männern, dem in der französischen Tragikomödie die Antagonistenrolle zukommt. In dramatischer Perspektive ist die Zauberin den Griechen schon seit geraumer Zeit bekannt, in lebensweltlicher Perspektive kennen sie die Zuschauer, als Bühnenfigur, auch bereits mit einiger Wahrscheinlichkeit, nämlich insbesondere aus Durvals *tragicomédie*, auf die Boyer rekurriert,²²¹ sodass deren Präsentation für den einzigen Neuankömmling, Périmède, der Ulysse eine Nachricht von seiner Ehefrau Penelope überbringt,²²² in wenigen Strichen erfolgt: Unter Verweis auf Kirkes «art merveilleux» und ihre «divins effets» (ULY, V. 315) streift Euriloche die Tierverwandlung seiner Kameraden, um danach auf einen vo-

218 Claude Boyer: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007, V. 68–72. Da diese Textausgabe keine Seitenzahlen besitzt, werden als Beleg die Verszahlen angegeben. Fortan werden Zitate aus diesem Stück unter der Sigle [ULY] getätigt.

219 Antonio Mira de Amescua / Juan Pérez de Montalbán / Pedro Calderón de la Barca: Polifemo y Circe. In: Antonio Mira de Amescua: *Teatro completo*. Band 6. Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada 2017, S. 565–656, hier: S. 567. Textbelege aus dieser *Comedia* erscheinen nachfolgend im Haupttext mit der Sigle [POL].

220 Vgl. Angel Valbuena-Briones: Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón. In: Michael D. McGaha (Hg.): *Approaches to the Theater of Calderón*. Lanham: University Press of America 1982, S. 77–93, zur allegorischen Lesart von *El mayor encanto, amor* vgl. auch den folgenden Artikel, der die Problematik von der Perspektive des Bruchs aus betrachtet: Jane K. Brown: The Queen of the Night and the Crisis of Allegory in *The Magic Flute*. In: *Goethe Yearbook* 8 (1996), S. 142–156.

221 Vgl. Brody: *The works of Claude Boyer*, S. 114 und Debienne: «Une source moderne: *Les Travaux d'Ulysse* de Durval» aus: Dies.: *Commentaire critique*, o. S.

222 Das *geschriebene* Wort Penelopes als Reflex der *ratio* steht dem *sinnlichen* Gesang Kirkes, der *passio*, gegenüber.

rausgehenden, freilich irreversiblen (Gift-)Zauber und auf Kirkes Vorgeschichte einzugehen:²²³

Par ce mesme pouvoir cette Reyne outragee
D'un infidelle époux autrefois s'est vangee,
Et par la mort du Roy le Scythe furieux
La chassant de son trône, elle vint dans ces lieux,
Où trouvant Phaëtuse en sa premiere enfance
Sans peine elle occupa la supreme puissance,
Les plus grands de l'estat imputant à bonheur
De luy voir gouverner l'Empire de sa sœur. (ULY, V. 321–328)

Dem Vertreibungs- bzw. Fluchtnarrativ setzt Phaëtuse wenig später, im Gespräch mit ihrem Geliebten Elpenor, einem weiteren von Odysseus' Männern, eine alternative Geschichte entgegen: «Seur que si pour ranger le Scithe à son devoir / Circé n'eût dedaigné d'user de son pouvoir, / Toute la terre à fuir ne l'auroit pas reduite, / Ce fut une retraite, et non pas une fuite» (ULY, V. 487–490). Ihre Halbschwester sei des barbarischen Volkes und des unwirtlichen Klimas überdrüssig geworden und habe sich aus diesem Grund auf ihrer Insel niedergelassen. Ungeachtet der unterschiedlichen Auslegung von Kirkes Beweggründen für den Ortswechsel bleibt vorerst festzuhalten, dass beide Figuren Kirke als der Zauberkunst mächtige Magierin charakterisieren, deren Können göttlichen Ursprungs ist und ihr damit eine große Macht verleiht, die auch die magische Kontrolle über Normalsterbliche einschließt.

Ein etwas anders gelagertes Bild zeichnen dagegen das Autorentrio und Calderón von Kirke,²²⁴ die sich jeweils in einer langen, rhetorisch ausgefeilten Rede dem ankommenden Ulises selbst als *maga* vorstellt. Zwar ist sie auch in den spanischen Stücken göttlicher Abstammung – in *El mayor encanto, amor* mythosgemäß Helios-tochter, in *Polifemo y Circe* eine Gemeinschaftsschöpfung der höchsten Götter des Olymp²²⁵ –, doch scheint der Vater bzw. scheinen die Götter Kirke die Zauber-

223 Bei Homer ist die Tötung ihres Ehemanns, des Königs der Sarmaten (Skythen), vor der Niederlassung auf der Insel belegt.

224 Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Anna Isabell Wörsdörfer: 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 (2018), S. 107–123, hier: S. 115f.

225 «[...] en Colcos me engendraron / todos los planetas juntos, / [...] La luna, siempre inconstante, / de tal suerte se dispuso, / que la inclinación dudosa / llega con ciencias Mercurio. / Dióme Venus hermosura, / y el bello planeta rubio / tesoros que desprecié; / Marte el corazón robusto; / Júpiter los pensamientos / en mi ha engendrado; que juzgo / que aunque adornados se vieran, / no lo estimaran en mucho» (POL, S. 580f.).

macht nicht per se vererbt zu haben, hat sie sich diese doch erst durch Studium selbst angeeignet, wie es in beiden *Comedias* gleichermaßen heißt (Kursivierung A. W.):

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. (MAY, S. 174)

De las *ciencias* más me agrada
la mágica, que quien arguyo
por caracteres y sombras
todos los casos futuros.
Desta *he aprendido* y no sé
si fue *estudiada* con gusto
que en breve tiempo asombraron
mi memoria y mi discurso.
Por darme a mi inclinación,
dejo el poblado y procuro
las soledades, en quien
siempre maravillas busco. (POL, S. 581)

In ihrer Selbstcharakterisierung, die hier und im Weiteren unübersehbare Parallelen mit Medeas Vorstellung in Calderóns *Los tres mayores prodigios* (1636) aufweist,²²⁶ definiert Kirke ihre Magie – anders als sie es bei Boyer tut («*art merveilleux*», Kursivierung A. W.) – als erlernbare Wissenschaft, als *scientia*: Sie erwirbt ihr zuvor unbekanntes Wissen.²²⁷ Demgegenüber scheint es sich bei der Magie von Boyers Kirke, ganz in Analogie zu den französischen Medeas, um eine Kunst, eine *ars*, und bei ihrer außergewöhnlichen Fähigkeit um eine genuine, das heißt angeborne Kunstfertigkeit zu handeln: Diese Kirke wendet ureigenes Können an. Mit dieser grundsätzlich differierenden Wesensbestimmung rückt das Skandalon des weiblichen Studiums in den spanischen – stärker moralisierenden – Stücken deutlich in den Vordergrund. Durch ihre Bildung – statt durch göttliche Gabe – wirkt Kirke vor allem in *El mayor encanto, amor* auch wegen der (im obigen Zitat anklin-

²²⁶ Vgl. das Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit. Der Schematismus bei der epideiktischen Magierinnenvorstellung ergibt sich zwangsläufig durch das hohe Tempo bei der Dramenproduktion im spanischen Theaterbetrieb. Der genealogische Fehler «prima nació de Medea» im Einzelstück tritt bereits im Gemeinschaftsstück auf (vgl. POL, S. 579) und zeugt ebenfalls von der textlich engen Orientierung von *El mayor encanto, amor* an der vorausgehenden *Comedia*.

²²⁷ Vgl. dazu auch Gómez Jiménez: *Proyección del mito de Circe*, S. 467f.

genden) Genderkomponente²²⁸ sehr viel menschlicher,²²⁹ was aber nicht bedeutet, dass sie bei Calderón weniger mächtig als in den beiden Vergleichsdramen erscheint. Kirkes Rhetorik entfaltet sich in beiden *Comedias* in einer langen Epideixis, einer Lobrede auf die eigenen magischen Potenziale, die, wie schon von Calderóns Medea bekannt ist, einerseits die einer Naturphilosophie²³⁰ nahekommende *magia naturalis*, andererseits die Schwarze Magie umfassen. In *El mayor encanto, amor* etwa heißt es unter anderem zur natürlichen Magie:

No te digo que estudié
con generoso motivo
matemáticas, [...]
[...] no te digo que al cielo
los dos movimientos mido, [...]
no te digo que del sol
los veloces cursos sigo [...]
no que de la luna observo
los resplandores mendigos, [...]
no te digo que los astros,
bien errantes o bien fijos,
en ese papel azul
son mis letras; solo digo
que esto, aunque es estudio noble,
fue para mi ingenio indigno,
pues pasando a más empeños
la ambición de mi albedrío,
el canto entiendo a las aves
y a las fieras bramidos,
siendo los dos para mí
agüeros o vaticinios;
cuantos pájaros al aire
vuelan, ramilletes vivos,
dando a entender que se llevan
la primavera consigo,
renglones son para mí
ni señalados ni escritos.
La armonía de las flores,

228 De Armas geht aufgrund von Kirkes Bildung, mit der sie eine Geschlechtergrenze klar überschreitet, sogar so weit, sie als (für die damalige streng patriarchalische Gesellschaftsordnung gefährliche) *«mujer varonil»* zu bezeichnen. Vgl. Frederick A. de Armas: Metamorphosis in Calderón's *El mayor encanto, amor*. In: *Romance Notes* 22 (1981), S. 208–212, hier: S. 148.

229 Diese Einschätzung gibt auch Paetz – trotz der Göttergenealogie – für die ‚gebildete‘ Zauberin aus *Polifemo* y *Circe* ab. Vgl. Paetz: *Kirke und Odysseus*, S. 98.

230 Vgl. Jonathan Ellis: The Figure of Circe and the Power of Knowledge. Competing Philosophies in Calderón's *El mayor encanto, amor*. In: *Bulletin of Spanish Studies* 87 (2010), S. 147–162.

que en hermosos laberintos
parece que es natural,
sé yo bien que es artificio,
pues son imprenta en que el cielo
estampa raros avisos. (MAY, S. 175ff.)

Kirke beginnt ihr magisches Selbstlob vor Odysseus mit einer anaphorisch wiederholten Litotes («no te digo»), die vermeintlich die Bescheidenheit der Zauberin zum Ausdruck bringt. In ihrer Präteritio, der Verbalisierung des Nichtsagens, berichtet sie gerade doch überaus wortreich von ihren diversen Studien, sodass ihre nahezu unendliche Wissensfülle umso deutlicher zum Vorschein kommt. Ihre magischen Kenntnisse, für die sie die auch akademisch etablierten Disziplinen der Mathematik und Astronomie als eine Art von Hilfswissenschaften in den Dienst nimmt, beschreibt Kirke dezidiert im Wortfeld von Buchgelehrsamkeit und Schriftlichkeit, sodass einmal mehr der Studiencharakter ihrer Magie hervortritt: Sternkonstellationen, Vogelformationen und Pflanzengebilde («papel azul», «letras», «renglones», «imprenta») stellen für Kirke «Texte» der Natur dar, deren geheime Botschaften sie lesen und zu entschlüsseln imstande ist. Die von Mira de Amescua gestaltete Zauberin präsentiert sich in *Polifemo y Circe* analog. Bereits vor dem Aufeinandertreffen mit Odysseus dienen ihr die erlernten astrologischen und naturmagischen Fähigkeiten dazu, die Identität des Neuankömmlings hellseherisch zu ermitteln:

Más culto y deidad prevengo
al curso de las estrellas,
porque he sabido por ellas
quién es el huésped que tengo.
[...] los pájaros cuanto cantan
y cuando braman las fieras,
Ulises dicen [...]. (POL, S. 571)

Auch hinsichtlich der Schwarzen Magie erweist sich Kirke in beiden *Comedias*, wie sie selbst von sich sagt, als bewanderte Gelehrte, die sämtliche Unterkategorien vom Handlesen (Quiromantik) bis hin zur Totenbeschwörung (Nekromantik) (vgl. MAY, S. 177f.; vgl. POL, S. 582) beherrscht, die bei Mira de Amescua noch zusätzlich in die Mantiken der vier Elemente aufgefächert erscheint.²³¹ Die lange rhetorische Vorstellung macht eines deutlich: Noch bevor Kirke ihren ersten Zauber auf der

²³¹ Vgl. Álvaro Ibañez Chacón: Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, I: Primera Jornada, de Antonio Mira de Amescua. In: *Elvira. Revista de Estudios Filológicos* 4 (2004), S. 37–104, hier: S. 74f. Im Wortlaut heißt es bei Mira de Amescua: «En el agua presento / lo ausente, aunque en el profundo / se esconda, porque de mí / ningún lugar hay seguro. / En el viento, de las formas / retrato aparentes bultos, / en él puedo hacer que vuelen / todos esos montes juntos. / Con lenguas mudas responde / el fuego a lo que pregunto, / cuando letras de centellas / escribe en papeles de humo. / De la

Bühne realisiert hat, ist sie durch das Wort – ihr eigenes bei den Spaniern, jenes aus fremden Mündern bei Boyer – in allen drei Stücken als mächtige *maga* etabliert.

Zum performativen Beweis ihrer magischen Fähigkeiten kommt die Zauberin im weiteren Handlungsverlauf. Ihre magischen Akte stehen nun – vorerst noch ohne die stoffkonstitutiven Tierverwandlungen – zur weiteren Charakterisierung Kirkes im Zentrum. Eine darstellerische Kostprobe der von ihr behaupteten Beherrschung der Naturgewalten gibt Kirke in den spanischen Stücken jeweils am Ende des zweiten Akts. In *Polifemo y Circe* inszeniert der zuständige Pérez de Montalbán ein Erdbeben, das Kirke auslöst, um Ulises von seiner neuen Liebe Irene, einer ihrer Dienerinnen und ein Ebenbild Penelopes (Odysseus Ehefrau), zu trennen. Die Effekte ihres magischen Wirkens, das den finalen Untergang antizipiert, werden von den Protagonisten folgendermaßen in Worte gefasst:

ULISES: Parece, Irene hermosa,
que la tierra turbada o revoltosa
se altera y se enfurece.

TURBELINO: Todo junto el palacio se estremece.

IRENE: Algún daño recelo.

TISBE: Sin duda el sitio se nos viene al suelo.

IRENE: Arrímate a esa reja [...]

Vuela la reja con Ulises y Turselino y húndense Irene y Tisbe en el tablado [...]. (POL, S. 628)

Bilden die Reaktionen der Anwesenden in einer Wortkulisse den Fortgang von Kirkes Angriff ab, wird das magische Geschehen auch bühnentechnisch umgesetzt. Implizit lassen die Aussagen der Figuren – als indirekte Bühnenanweisungen – die akustische und visuelle Illusionsunterstützung des Bebens (letztere etwa durch Bewegung der Vorhänge) vermuten.²³² Bühnentechnisch-visuell und damit unmittelbar wird der Höhepunkt realisiert: Während Kirkes Dienerinnen in der Versenkung – via *escotillón* im Bühnenboden – verschwinden, wird das Gitter, an dem sich Ulises und der *gracioso* Turbelino festhalten, per Hebevorrichtung nach oben bewegt. Die Inszenierung im *Corral* steht jener von Calderóns *fiesta palaciega* hier mithin in nichts nach: Der zweite Akt von *El mayor encanto, amor* endet mit Kirkes Beschwörung eines heftigen Unwetters, um ihre beiden Liebesprätendenten, Odysseus und Arsidas, auseinanderzutreiben, deren verbales Duell in einem liebes-

tierra desentraño / los temerosos difuntos, / que pálidos han dejado / pirámides o sepulcros» (POL, S. 582).

²³² Vgl. Álvaro Ibáñez Chacón: Notas sobre la escenografía de *Polifemo y Circe* (de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca). In: Miguel González Dengra / Roberto Castilla Pérez (Hg.): *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*: Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro. Granada: Universidad de Granada 2005, S. 251–292, hier: S. 267.

kasuistischen Gesellschaftsspiel²³³ aus dem Ruder gerät und in einen physischen Kampf übergeht. Den Zauberakt, bei dem sie die Welt in Dunkelheit taucht, leitet Kirke mit wortgewaltiger Rhetorik ein.²³⁴

Pues no puedo reportaros
con mis voces, con mi asombro
podré. Los aires cubiertos
de vapor caliginoso,
segunda noche parezca
y, a tanto fracaso absortos,
del embrión de las nubes
sean los rayos aborto,
y el sol y la luna hoy,
viéndose vivir tan poco,
piensen que el camino erraron
de sus celestiales tornos
o que yo desde la tierra
apagué la luz de un soplo.

Truenos y granizo, y escurécese el tablado y riñen a oscuras. (MAY, S. 251f., Kursivierung im Original)

Das Versagen von Kirkes (menschlicher) Stimme, will heißen ihr nichtmagischer Versuch, die beiden Streitparteien zu beschwichtigen, macht ihr zauberisches Eingreifen zu einer Notwendigkeit. Mit ihrer magischen Rede, einem performativen Sprechakt, greift sie in den Lauf des Makrokosmos ein: Indem sie die Himmelsprozesse in ihrer stetigen Bewegung im Wortfeld von Werden und Vergehen, Leben und Tod imaginiert («embrión», «aborto», «vivir tan poco»), bringt sie sie durch ihr Wirken zum Stillstand. Dabei kontrastiert die Zauberin die Dimensionalitäten der beiden gegeneinandergerichteten Abläufe: die Gewaltigkeit der elementaren Vorgänge des Tag- und Nachtzyklus und die Leichtigkeit («un soplo») ihres eigenen Tuns. Resultat ist der erneute (sprachliche) Beleg ihrer Allmacht, die nun aber auch bühnentechnisch mit ähnlichen visuellen und akustischen Effekten wie in *Polifemo* und *Circe* untermauert wird. Kirkes Magie gipfelt ebenfalls in einem Akt des Versenkens – hier verschwinden ein zuvor herbeigezauberter Tisch mitsamt den beiden *gracioso* Clarín und Lebel (vgl. MAY, S. 243f. und S. 254). Auch bei Calderón wird erneut die magische Öffnung der Erde in dramatischer Perspektive mittels einer *magia artificialis*, via Theatermaschinerie, in lebensweltlicher Perspektive erzeugt.

²³³ Vgl. Sebastian Neumeister: *El mayor encanto, amor*, de Calderón. Aspectos lúdicos. In: *Bulletin of Spanish Studies* 90 (2013), S. 807–819.

²³⁴ Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Wörsdörfer: *Zauberworte*, S. 119f.

Spielen bei den spanischen Autoren die Naturgewalten eine große Rolle für Kirkes Zauberwirken, handelt es sich bei der ersten der beiden zentralen Magieinszenierungen von Boyers Kirke um einen «mikrokosmisch», das heißt im Menschen wirkenden Verwandlungs- bzw. Illusionszauber, bei dem Euriloche in den Augen Elpenors – und nur in dessen Augen – als die Geliebte erscheint:

[...] mon pouvoir dans le soin de vous plaire
Desarme en Elpenor l'ardeur de se vanger,
Qui mettoit l'un ou l'autre et tous deux en danger;
(à Euriloche.)
Ouy par l'impression d'un charme qui l'abuse
Vous serez à ses yeux sa chere Phaëtuse:
Ainsi malgré l'effort de son ressentiment
Dedans votre ennemy vous verrez vostre amant. (ULY, V. 866–872, Kursivierung im Original)

Daraus entwickelt sich in der Folge ein komplexes Verwechslungs- und Versteckspiel (vgl. ULY, III, 4), das innerhalb der dominant dramatischen erstmals die theatralische (illusionsbrechende) Perspektive durchscheinen lässt, da Figuren- und Zuschauerwahrnehmung vorübergehend nicht kongruent sind, nämlich Elpenor Euriloche innerdramatisch-magisch als Phaëtuse sieht, der Zuschauer diesen aber theatralisch und funktionell in der Rolle von Phaëtuse erblickt, die ihm die «Regisseurin» Kirke wider Willen zugewiesen hat und ihn nun in dieser Weise performativ ausspielen lässt. In den beiden *Comedias* übt sich die spanische Kirke in ganz ähnlichen Zaubern (jeweils an den *graciosos*), die anders als im französischen Stück, das mit dem erzwungenen Rollen-Spiel letztlich eine leichte komische Komponente hat, weitgehend *entremés*-, das heißt Zwischenspielcharakter zur Belustigung besitzen. In *Polifemo y Circe* etwa vermag es der ohnehin nur einäugige Riese durch Kirkes magischen Eingriff nicht, die von ihm begehrte Hirtin Galatea und ihren anderen Verehrer Acis zu erblicken, und hält stattdessen Chitón für die Gesuchte.²³⁵ Erinuert diese Konstellation in der Naturlandschaft an eine ähnliche Situation im Garten aus Lopes *El vellocino de oro*,²³⁶ gestaltet sich der vorliegende Fall insofern noch einmal komplizierter, als mit dem – in geschlechtlicher Inversion des be-

²³⁵ In *El mayor encanto, amor* wiederum erblickt nur der «belohnte» Clarín in Kirkes «Schatzkiste» eine *dueña* mitsamt einem Zwerg, der «bestrafte» Lebel hingegen tatsächlich Schmuck (vgl. MAY, S. 220–230). Dieser Zauber lässt sich leicht durch einen doppelten Boden in der Kiste realisieren.

²³⁶ Nämlich an Fineos Suche nach Medea, die sich ihm zusammen mit Jason durch einen Unsichtbarkeitszauber entzieht. Zu dessen Umsetzung vgl. das Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit.

liebten spanischen Theatermotivs der *mujer vestida de hombre*²³⁷ – eine männliche Figur Galateas Rolle performativ übernimmt bzw. übernehmen muss:

POLIFEMO: ¿Adónde estás, Galatea,
que no te duele mi mal?

GALATEA: No nos ha visto. Cumplió
Circe su palabra aquí.

CHITÓN: Él me está mirando a mí:
a mí sin duda me vio. [...]

POLIFEMO: ¡Oh Galatea divina!
Sube a ver quien te desea.

CHITÓN: ¡Yo divina Galatea! [...]

¡Oh miserable Chitón!

Enredos de Circe son

que todas las formas muda.

Con estas barbas y talle,

¡soy Galatea divina! [...]

Váyase el Cíclope y calle.

POLIFEMO: Por no causarte temor,
me voy, señora, delante.

CHITÓN: Hágalo así, buen gigante,
si me tiene mucho amor. (POL, S. 592f.)

Chitón hat damit gleich zwei Rollen (einmal im Selbstgespräch und einmal im Dialog mit dem Zyklopen) inne, wobei dieser Umstand dafür sorgt, dass er – in den Worten Matzats – den Rollenentwurf der abweisenden Angebeteten, wie in theatralischer Perspektive zu erkennen ist, (zwar mehr schlecht als recht, aber dennoch) voll ausspielt, um sich vor dem Riesen zu retten.

Der zweite große magische Akt, den Boyer in seinem Maschinenstück²³⁸ performativ auf die Bühne bringt, findet im Rahmen der Katabasis, Ulysses Unterweltausfahrt, (vgl. ULY, IV. Akt) – generell ein beliebtes Thema für den Einsatz von Theatermaschinen in französischen Stücken der Zeit²³⁹ – statt. Im Vorfeld des Ab-

237 Vgl. Ibáñez Chacón: Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, S. 89.

238 Neben *Ulysse dans l'île de Circé* stammen von Boyer weitere Maschinenstücke, vgl. Brodys «Machine plays and others» (S. 110–136) aus: Dies.: *The works of Claude Boyer*. Die Nähe der darin auftretenden antiken Götter zu Magiern hat Delmas an Boyers *Les amours de Jupiter et de Sémélé* nachgewiesen, vgl. Christian Delmas: Le merveilleux dans la tragédie à machines: *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Claude Boyer (1666). In: *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 25 (1973), S. 216–228.

239 Zu denken ist nicht nur an Durvals in *Les travaux d'Ulysse* inszenierten Abstieg, sondern vor allem auch an Orpheus' Reise zu den Schatten der Unterwelt, um seine Ehefrau Eurydike an die Erdoberfläche zurückzuholen. Diese kommt unter anderem in Charles de Lespines *Le mariage d'Orphée* (1623) und François de Chapotons *La descente d'Orphée aux Enfers* (1640) zur Darstellung, vgl. weiterführend dazu Friedrich Wolfzettel: Die gesuchte Totalität: *Orpheus und Eurydike* und das Barock. In:

stiegs,²⁴⁰ den der Grieche nicht ohne Kirkes magische Hilfe bewerkstelligen kann (diese also erst Ermöglichungsbedingung für den ganzen als direkte Handlung gezeigten Strang ist), vollzieht die Zauberin, wie sie selbst sagt,²⁴¹ ein Ritual, das sie bei Odysseus' Rückholung wiederholt und das diesmal *in actu* zur Anschauung kommt. Es handelt sich um einen magischen Gesang, mittels dessen sie Odysseus aus seinem Schwellenzustand, wie ihn van Gennep definiert, wieder in die Oberwelt befördert. In den inkantatorischen Versen, in denen sie ihre Magie selbstreflexiv apostrophiert, heißt es unter anderem: «*Rare presant des Cieux merveilleuse puissance / Qui m'as fait consentir une si dure absence / Redonne Ulysse à mon amour. / Rens à mes yeux l'objet qui regne dans mon ame*» (ULY, V. 1407–1410, Kursivierung im Original). Die Magie, die nach anthropologischer Überzeugung im Wort liegt,²⁴² wird hier insbesondere durch die wiederkehrenden Imperative appellativ verstärkt; der rituelle, formalistische Charakter tritt zudem durch die refrainartigen Verse («*Haste ma mort ou son retour*» bzw. in der Variante «*[Et j'attans seulement la fin] / De ma mort ou de son retour*», ULY, V. 1412, V. 1417f., Kursivierung im Original) hervor. Bei diesem Zauber kommt ferner Kirkes Gesang,²⁴³ ihrem gesungenen Wort, besondere Bedeutung zu, nachdem die Magierin zuvor in einer entgegengesetzten Zauberhandlung die vom Lied der Sirenen ausgehende Gefahr entschärft hat (vgl. ULY, V. 203), um alle Zuhörenden dieser ästhetischen Erfahrung teilhaftig werden zu lassen. Der Katabasis vorgängig ist noch ein anderes (geheimes) Ritual der Zauberin, das ihren bereits angeklungenen Charakter als Illusionistin – und darüber in thea-

Ders. / Joachim Küpper (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink 2000, S. 47–94.

240 Wenn die spanischen Stücke die Unterweltfahrt aufgrund der divergierenden Charaktergestaltung Kirkes (als eifersüchtige, verlassene Frau statt als Helferin) nicht integrieren, lässt sich Ulises' Abenteuer auf der Insel dennoch als ›Abstieg‹ (in die niedere Welt der Sinne) mit finalem Aufstieg begreifen, wie Fischer an *El mayor encanto, amor* nachgewiesen hat, vgl. Susan L. Fischer: Calderón's *El mayor encanto, amor* and the Mode of Romance. In: William C. McCrary / José A. Madrigal (Hg.): *Studies in Honor of Everett W. Hesse*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1981, S. 99–112.

241 «Je m'en vay conjurer pour vous malgré moy-mesme / De tous les Dieux d'Enfer les puissances supremes. / Je vous feray passer mille bors, mille mers, / Et d'un vol si pressé courir dans les Enfers; / Qu'à peine pourrez-vous avec quelque assurance / Entre l'Enfer et nous croire quelque distance: / Mais par un mesme effort je veux en mesme jour / Terminer vostre absence et voir vostre retour» (ULY, V. 957–964).

242 Vgl. dazu das Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

243 Auch in den spanischen *Comedias* gibt es musikalische – allerdings zugleich weniger magische – Einlagen. Garasa ordnet *El mayor encanto, amor* sogar teilweise als *comedia ballet* ein, vgl. Garasa: Circe en la literatura española, S. 259. Um die musikalische Umsetzung der Magie in den Kirke-Dramen – der *tragédie (en musique)* und der *zarzuela* – wird es gezielt im nächsten Kapitel dieser Arbeit gehen.

tralischer Perspektive als Regisseurin / Dramaturgin²⁴⁴ – avisiert. In den Szenen 6 und 7 des zweiten Akts begibt sich Kirke in die Höhle des Schlafes, des Gottes Morpheus, um nach dessen Anrufung: «Sommeil, qui de cet antre environné de songes / Dans l'esprit des mortels jettez mille mensonges» (ULY, V. 817f.), sein Einschreiten – nicht nach einem magischen *do ut des*, sondern ohne Gegenleistung (dies Zeichen ihrer großen Autorität) – zu erbitten, damit Ulysse von seiner Heimkehr abgebracht werde:

C'est par toy seulement, que mon transport jaloux
 La [= Penelope, A. W.] peut faire perir dans l'esprit d'un epoux.
 Fais luy voir en dormant une image infidelle
 Qui luy fasse hayr ce qu'il aymeroit en elle;
 Fais-la luy voir perfide, et que par cette erreur
 Je m'en puisse vanger mieux que par ma fureur. (ULY, V. 843–848)

Das magisch evozierte Traumgesicht, von dem Ulysse seinem Vertrauten Euriloche später tatsächlich hypotypotisch als gesehene Erscheinung berichtet,²⁴⁵ ist nach seiner Einschätzung eine visionäre Abbildung der Ereignisse in Ithaka – in Wirklichkeit ist es jedoch nichts anderes als eine *«image infidèle»*, eine (lügenhafte) Illusion: ebenso wie das Theater. Das innerdramatische Trugbild des Traums ist äquivalent zum theatralen Trugbild des gespielten Als-ob, womit sich die Zauberin Kirke, indem sie Odysseus das künstlerisch vorbereitete Gebilde federführend durch Auftrag an Morpheus schickt, zugleich als begabte Inszenatorin erweist.

Die Magie- und Schauspiel-Analogie tritt auch in *Polifemo y Circe* und *El mayor encanto, amor* zutage. So gibt sich Kirke in Calderóns Einzelstück etwa in der *«Brutamonte-Inszenierung»* – als sie ausgerechnet zur Erprobung der Aufrichtigkeit und Liebe von Odysseus und Arsidas einen Angriff durch die Zyklopen vortäuschen

244 Vgl. Debieuvre: *«La magicienne Circé ou Circé figure de metteur en scène et machiniste»* (o. S.) aus: Dies.: *Commentaire critique*, o. S.

245 *«J'ay veu (j'en tremble encor) en de sanglans tableaux / Le crime et l'attentat de mes lasches Rivaux. / J'ay veu mes feux trahis, Penelope perfide; / Telemache mon fils vangeur ou parricide; / Enfin dans une nuit j'ai vu de tels malheurs; / Qu'un seul auroit besoin de toutes mes douleurs / [...] tout à coup frappé d'une image legere, / Je me trouve en des lieux, qui me comblent d'effroy, / Où mille objets confus s'eslevent devant moy [...] / J'entre dans un beau pré couronné de berceaux. / [...] Observant de plus près ces lieux de toutes pars / Un objet adorable arreste mes regards. / Dieux! c'estoit Penélope, à sa première veüe / D'un transport de plaisir mon ame est toute esmuë; / Je cours pour l'embrasser, quand un de ses amants / Me previent, et s'oppose à mes embrassemens. / Mais pour comble d'horreur elle ayme ses caresses, / Et d'un oeil indigné rebute mes tendresses; / Me renvoye à Circé»* (ULY, V. 979–1015).

lässt (vgl. MAY, S. 244–248) – als Dramaturgin zu erkennen.²⁴⁶ Die im wahrsten Wortsinn augenscheinlichste Parallele tut sich hingegen im Gemeinschaftsstück, im von Calderón besorgten dritten Akt, auf, als Kirke die versammelten Dienerinnen und sich selbst an Ulises' weit entfernt stattfindendem Abenteuer mit dem Poliphem visuell partizipieren lässt.²⁴⁷

Pues yo haré que desde aquí,
con prodigio sin segundo,
se penetre lo profundo
que contiene la ribera
de esotra parte, si fuera
de esotra parte del mundo.
Abra pues su vientre el centro
desas rústicas montañas,
despedace sus entrañas
a mi voz, a cuyo encuentro
manifieste cuanto dentro
de sus abismos encierra;
y, cuantos muertos entierra
en calabozos oscuros,
asistan a mis conjuros.

Da vuelta el monte y en él se ve la boca de la cueva. (POL, S. 638)

Die räumliche Distanz und die widrigen geographischen Gegebenheiten überwindend, wirkt Kirke – erneut mit ihrer Stimme – nicht nur einen Zauber, der sie alle das Innere der Zyklophenhöhle sehen lässt, sondern erschafft damit gleichzeitig eine Theater-im-Theater-Situation: Auf ihr Geheiß öffnet sich der Berg wie ein Theatervorhang, sodass sie gewissermaßen als verantwortliche Direktorin Odysseus die Bühne für seine Heldentat bereitet. Die solchermaßen entstehende ‹Zauberhöhle› wird so zu einem Bildschirm, oder besser: zu einer Schau-Bühne, funktionalisiert, die in theatralischer Perspektive zwar einerseits illusionsbrechend, da die Schau-Si-

²⁴⁶ Vgl. Denise DiPuccio: The Enigma of Enchantment in *El mayor encanto, amor*. In: *Hispania* 70 (1987), S. 731–739.

²⁴⁷ Die Ermöglichung des direkten Schauens, eines theatralen Prinzips schlechthin, ist auch bei Boyer angelegt: «A quoy faut-il pour vous que mon pouvoir s'employe? / Demandez, vous sçavez s'il vous sert avec joye / [...] Voulez vous voir la terre ou rouler sous vos pas / Ou se deschirer toute en mille et mille esclats? / Voir le père du jour retenu dedans l'onde / Dans un duel eternal ensevelir le monde; / Voir confondre avec l'air, le feu, la terre, et l'eau, / Voir rentrer l'univers dans son premier berceau? / Et puis luy redonnant son ordre et sa lumière / Le rendre en un moment à sa beauté premiere? / Voulez-vous traverser en des climats nouveaux? / Voler dedans les airs, marcher dessus les eaux? / Et voir à mesme temps solides et constantes / Ces regions de vents, ces campagnes flotantes / Je m'offre à contenter vos plus hardis souhaits» (ULY, V. 901–919, Kursivierung A. W.).

tuation vergegenwärtigend, wirkt, andererseits aber die Illusionierung – und damit die Theatralität – potenziert. Und ebenso wie der Zuschauer zwischen diesen beiden Wahrnehmungen hin- und herschwankt, changiert er auch in der Einschätzung von Kirkes Illusionstalent, deren Zauber, wie vorhergesagt,²⁴⁸ sich just in dem Moment in Luft auflöst, als sie als erstes spricht: Als souveräne Dramaturgin (in theatralischer Perspektive) beweist sie ein sicheres Gefühl für einen effektvollen Suspense, endet die Visualisierung doch ausgerechnet unmittelbar vor Polifemos Gegenangriff, dessen Ausgang demgemäß zunächst regelrecht im Dunkeln bleibt. Als Magierin (in dramatischer Perspektive) jedoch lässt sie durch ihre Sorge um den geliebten Odysseus eine gewisse Schwäche erkennen, die ihr am Ende der Stücke teilweise zum Verhängnis werden wird, wie bei der Analyse der verschiedenen Odyssee-Dramenbearbeitungen im Folgenden erörtert wird.

Transformierte Körper I: Metamorphose theatral

Die Metamorphose, genauer: die Verwandlung anderer in die Gestalt vor allem von Tieren, aber auch von Pflanzen oder Gegenständen,²⁴⁹ ist als ureigene magische Fähigkeit Kirkes untrennbar mit der Vorstellung von der antiken Zauberin verbunden. Die Metamorphose, oder auch Trans-Formation, ist dabei dezidiert als Performanz, als in der und aus der Entwicklung sich hervorbringender Akt, zu denken, und hat – mit Fischer-Lichte gesprochen – somit einen theatralen Charakter. Auch zwei andere Komponenten von Theatralität, Körperlichkeit und Wahrnehmung, sind mit der Metamorphose aufs Engste verwoben, wie nun zunächst in einem allgemeinen Gedankengang zum Kirke-Mythos und seinen Adaptationen im Theater dargestellt wird.²⁵⁰ Mit der von Fischer-Lichte getroffenen, an Plessner angelehnten Unterscheidung von phänomenalem Leib und semiotischem Körper kann eine Feinbestimmung der Verwandlung von Odysseus' Männern (und anderer Magieopfer) vorgenommen werden: Indem die Zauberin ihnen die phänomenale Menschlichkeit nimmt, kommt deren semiotische Animalität zum Vorschein: Es handelt sich um die

248 «Callad en tanto / que un caso veis admirable, / porque la primera que hable / deshará todo el encanto» (POL, S. 639).

249 In einer barocken Mythosbearbeitung für die Oper (*Amalteo* / Zamponi) verwandelt Kirke Odysseus' Männer in Statuen. Mit Blick auf *El mayor encanto, amor* stellt Frederick de Armas zudem fest, dass die Metamorphose auch metaphorisch und nicht ausschließlich in Richtung einer Mensch-Tier-, sondern auch in Richtung einer Mensch-Gott-Verwandlung – Odysseus gleicht am Ende dem Gott Mars – erfolgen kann, vgl. de Armas: *Metamorphosis in Calderón's El mayor encanto, amor*, S. 212.

250 Zu den folgenden Ausführungen – mit genderorientiertem Fokus – vgl. auch Wörsdörfer: *Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen*, S. 97f.

Nach-außen-Kehrung, die Verkörperung ihres triebhaft-sündhaften Verlangens. Dabei ist es von Bedeutung, dass die Verwandlung nicht den Geist, sondern allein die Materie tangiert, sodass gezielt der Sehsinn – und damit die visuelle Wahrnehmung – angesprochen wird, was zuerst die Fremdwahrnehmung (und erst in zweiter Instanz die Selbstwahrnehmung) betrifft. Im Hinblick auf die Perzeption im Theater und die dramatische Kommunikationssituation muss diese Fremdwahrnehmung aber noch einmal nach den verschiedenen, von Matzat benannten Strukturebenen aufgefächert werden: Denn je nachdem, wie der verwandelte Körper inszeniert wird (ob verbal-rhetorisch oder performativ-visuell, ob schauspielerisch – mit oder ohne Maske –, tierisch-real oder bühnendekoratив und -maschinell), sehen Figuren und Zuschauer, beide Beobachter der sich vollziehenden oder vollendeten Transformation, nicht in jedem der Fälle unbedingt dasselbe. Die jeweilige Umsetzung nimmt dementsprechend Einfluss darauf, welche der drei Perspektiven (dramatisch, theatralisch, lebensweltlich) beim Publikum angesichts des auf der Bühne Geschauten und Gehörten vorherrscht.

Zu Beginn aller drei Stücke wird die Tierverwandlung der Neuankömmlinge auf der Kirke-Insel thematisiert. Da sich die Griechen bei Boyer, wie gesehen, bereits ein Jahr bei der Zauberin aufhalten, findet die Metamorphose hier retrospektiv in den Worten Euriloches, als Bericht, statt:

[Par cet art merveilleux, A. W.] elle fit sur nous d'effroyables essais,
Quand son rare pouvoir par un fameux miracle,
Fit de nous à nous-mêmes un horrible spectacle,
Enfermant nos esprits par des charmes nouveaux
Dans le corps du plus vil de tous les animaux. (ULY, V. 316–320)

Wird die Berichtssituation durch die Rückschau motiviert und derart legitimiert, befördert sie bei den Zuhörern durch die Anregung der Imagination die involvierende Einnahme einer dramatischen Perspektive. Eine ähnliche erzählerische Darbietung findet sich in *El mayor encanto, amor* wieder, wobei Antistes Ulises hier unmittelbar nach der Verwandlung seiner Gefährten durch einen Botenbericht in Kenntnis setzt.²⁵¹

[Circe] mandó servir al momento
a sus damas las bebidas [...].
Apenas de sus licores
el veneno admitió el pecho,
cuando corrió al corazón
y en un instante, un momento,

²⁵¹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Wörsdörfer: Zauberworte, S. 117.

a delirar empezaron,
 de todos los que bebieron,
 los sentidos tan mudados
 de lo que fueron primero
 que no solo la embriaguez
 entorpeció el sentimiento
 del juicio, porción del alma,
 sino también la del cuerpo,
 pues, poco a poco estinguidos
 los proporcionados miembros,
 fueron mudando las formas. (MAY, S. 151f.)

Der Verzicht auf eine hier – handlungslogisch und (für die *fiesta palaciega*) grundsätzlich bühnenmaschinell – mögliche Visualisierung belegt ein weiteres Mal, dass Calderón der sprachlichen Gestaltung ein höheres Gewicht als dem Spektakel beimisst. Zugleich erweist sich die nacherzählende Darbietung für die Wiedergabe der inneren Vorgänge bei der Verwandlung vom inszenatorischen Standpunkt aus als ungleich illusionsfördernder als eine darstellerisch realisierte – synchron zur damaligen Zeit schwer(er) umsetzbare – Metamorphose. Da der Akt der Verwandlung in den erörterten Beispielen nicht direkt auf der Bühne zur Anschauung kommt, die transformierte Körperlichkeit also rein imaginativer Natur ist, nehmen Dramenfiguren und Theaterpublikum in diesen Fällen dasselbe wahr; in dieser Kommunikationssituation kommt ihnen dasselbe zu Ohren. Doch Calderón bereitet Antistes' Bericht im Einzelstück auch visuell vor, indem er bereits vor Ankunft der Griechen verwandelte Körper, und zwar das zu Bäumen transformierte Liebespaar Lísidas und Flérída sowie weitere Kirke-Opfer in Tiergestalt, eines in der eines Löwen, in Szene setzt. Die Verwandelten bezeugen durch ihr für Tiere bzw. Pflanzen atypisches Verhalten, Sprachgebrauch und Gestik, dass im jeweiligen Körper ein menschlicher Geist wohnt:

ULISES: Pues los dos nos quedamos,
 por esta parte penetrando vamos,
 caiga a mis pies tanto embarazo luego.

Dice dentro Flérída.

FLÉRIDA: Ten lástima de mí, invencible griego; [...]

ULISES: ¿Qué bosque es este, cielos soberanos,
 adonde son los árboles humanos?

CLARÍN: Y aun en eso no para,
 pues del obscuro centro
 suyo miro salirnos al encuentro
 un escuadrón de fieras, [...]

Salen animales y hacen lo que se va diciendo.

ULISES: Y el rey de todos ellos,
 el león coronado de cabellos,
 en pie puesto una vez hacia las peñas
 y otra hacia el mar cortés nos hace señas. (MAY, S. 144ff., Kursivierung im Original)

Als Teil der innerfiktionalen Welt nehmen Ulises und Clarín dieses sonderbare Erlebnis als magisches oder wunderbares Wirken – und in dieser Hinsicht eindimensional – wahr. Durch die unmittelbare Vorführung der Effekte von Kirkes Magie innerhalb der Handlung, Fléridas direkte Rede und das verbal begleitete Agieren des Löwen, wird der Zuschauer stärker als durch den nachträglichen Bericht in die dramatische Illusion hineingezogen. Gleichzeitig bleibt für ihn aber – und hier wird die Eindimensionalität durchbrochen – die Konstruiertheit der Körper in ihrer (Theater-)Rolle als Teil des bewaldeten Bühnenbildes bzw. in einem Tierkostüm wahrnehmbar, was im Zusammenspiel mit dem Immersionsprozess der theatralischen Perspektive entspricht. In *Polifemo y Circe* gestaltet Mira de Amescua schon vor Calderón die Begegnung mit dem Löwen gleichfalls, ebenso mit einem verkleideten Schauspieler,²⁵² wobei die ausgestaltete Tier-Mensch-Kommunikation – hier ist es kein unbekanntes Opfer, sondern einer von Odysseus' Mannschaft – die Disparatheit zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper sowohl in dramatischer Perspektive (Tier – Mensch) als auch in theatralischer Perspektive (Rolle des zum Tier verwandelten Menschen – Schauspieler) durch die direkte Wahrnehmung noch deutlicher zum Vorschein kommen lässt. Auch bei Mira de Amescua fehlt eine synchrone Darstellung der Metamorphose von Odysseus' Männern. Diese berichten erst nachträglich, als sie wieder Menschengestalt erlangt haben, davon (vgl. POL, S. 574f.), sodass, abgesehen von der performativen Umsetzung der (stofffremden) Rückverwandlung von Lísidas und Flérida in *El mayor encanto, amor*,²⁵³ was die unmittelbar vom antiken Mythos adaptierte Episode anbelangt, die Visualisierung der Resultate von Kirkes Verwandlungsaubern dominiert. Dies ändert sich in den Nebenszenen.

Von der – allerdings nicht tierischen – Verwandlung von Euriloché in Phaëtuse im französischen Maschinenstück war bereits die Rede; in den *Comedias* existieren

252 Vgl. Ibáñez Chacón: *Notas sobre la escenografía de Polifemo y Circe*, S. 290f. Anders als im Falle der vielen, offenbar in verschiedenen Tierkostümen auf der Bühne anwesenden Statisten in *El mayor encanto, amor* erschließt sich deren Anwesenheit entweder über die Bühnendekoration («¿No ves en varios puestos / escuadrones de pájaros funestos [...]?», POL, S. 567) oder über die Akustik («¿No escuchas los bramidos / en el lóbrego viento detenidos [...]?», POL, S. 568).

253 Die szenische Anweisung «*Ábrense dos árboles y salen Flérida y Lísidas*» (MAY, S. 183, Kursivierung im Original) gibt zu verstehen, dass die Metamorphose durch versteckte Öffnungen im Bühnenbild bewerkstelligt worden ist.

zwei analoge Metamorphose-Szenen, in denen die jeweiligen *graciosos* vorübergehend zu Tieren werden. Deren Realisierung in *Polifemo y Circe* und *El mayor encanto, amor* verhält sich dabei hinsichtlich der Körperlichkeit komplementär zueinander, was unterschiedliche Effekte in Bezug auf deren Wahrnehmung auf den verschiedenen Kommunikationsebenen nach sich zieht. In Calderóns Palastinszenierung verwandelt Kirke Clarín zur Strafe und aufgrund einer unbedachten konditionalen Äußerung in unmittelbarer Erfüllung des darin formulierten ›Wunsches‹ in eine Äffin:²⁵⁴ «Y porque me debas más / que otros que mi voz convierte, / haré que tengas tu voz / y tu entendimiento. Vete / de aquí» (MAY, S. 234). Kirke projiziert die kraft ihrer magisch wirksamen Stimme, ihrer performativen Zauberworte stattfindende Metamorphose in eine nahe Zukunft («haré») und verweist Clarín des Ortes («vete») – beides dramaturgische Kniffe, damit die Verwandlung hinter der Bühne vollzogen werden kann. Bei seinen nächsten Auftritten erscheint Clarín als Affe kostümiert, also in derselben Weise maskenbildnerisch transformiert wie zuvor der menschliche Löwe. Im Unterschied zu diesem ist der *gracioso* jedoch weiterhin im Besitz seiner Stimme, was in der Interaktion mit Lebrei, der zweiten Dienerfigur, für die verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen eine zentrale Rolle spielt. Lebrei hat es beim Aufbruch von der Insel darauf abgesehen, die ›schöne Äffin‹ als Beute mit in die Heimat zu nehmen:

LEBREI: Vela aquí; yo quiero echarle
este lazo a la garganta. [...]

Échale el lazo.

CLARÍN: ¡Ay, que me ahogas, Lebrei!
No en el pescuezo me hagas
la presa.

LEBREI: Por más que coques,
no te irás.

CLARÍN: ¿No es cosa extraña
que hable para mí y discurra
con sentidos, vida y alma,
y con los otros no pueda
articular las palabras?
Lebrei, mira que soy yo.

LEBREI: ¡Cómo brinca y cómo salta!
No puedo llevar a Grecia
cosa de más importancia. [...]

254 Die Metamorphose zur *mona* statt zum *mono* rührt als Reminiszenz wahrscheinlich noch von Lottis Inszenierungsplan, in der ursprünglich eine von Kirkes Dienerinnen eben in eine Äffin verwandelt werden sollte. Diese hat Calderón in der Figur Fléridas innerhalb seiner komplexeren Handlung zum Baum transformiert.

CLARÍN: Basta,
que no me entiende.

LEBREL: ¡Qué gestos
hace, y con qué linda gracia! (MAY, S. 261ff.)

Die Perzeption der Metamorphose fächert sich in eine visuelle und eine auditive Wahrnehmung auf, wobei diese von den Empfängern der verschiedenen Kommunikationsstufen – Lebrel als Bühnenfigur, den Zuschauern als Theaterpublikum – nicht gleichermaßen geteilt wird: Während die illusionsfördernde Körperlichkeit der Äffin auf beiden Ebenen sichtbar ist, wird die Illusion allein innerdramatisch ganz ausgespielt, weil Claríns Worte nicht gehört werden bzw. die beiden *graciosos* aneinander vorbeireden, als wäre der eine tatsächlich in einen weiblichen Affen verwandelt. Dagegen wird die Illusion in der Theatersituation akustisch durch Claríns für das Publikum klar verständliche Worte gebrochen. Durch diese Sonderform des Aparte-Sprechens erhalten die bei der Vorstellung Anwesenden einen Informationsvorsprung im Hinblick auf Claríns menschliche Identität hinter dem phänomenalen Tierleib, sodass für sie in theatralischer Perspektive die Funktionsweise des rollenspielerisch umgesetzten Theaterzaubers deutlich erkennbar wird. In *Polifemo y Circe* hingegen gestaltet Mira de Amescua die Illusion der Verwandlung divergent. Die auch bei ihm inkongruenten Kanäle der Wahrnehmung von Dramenfiguren und Publikum sind schon im Visuellen anders gelagert: Kirke verurteilt den *gracioso* Chitón, der sich noch von der Galatea-Verwechslung des Poliphem erholt, hier magisch dazu, nacheinander unterschiedliche tierische Formen anzunehmen. Auf der Bühne geschieht sodann in synchroner Vorführung das Folgende:

ULISES: ¿Qué tigre es este tan fiero?

CHITÓN: No soy sino Galatea,
si no estoy como me vieron
Circe y Ulises sin duda [...]

GRIEGO 1º: ¿Qué hace aquí tan gran camello?

CHITÓN: ¿Camello? ¿Soy corcovado? [...]

GRIEGO 2º: ¿Qué hace aquí este negro cuervo?

CHITÓN: ¿Cuervo? Pues ¿tiñome yo?
¡Tigre soy, camello y cuervo! (POL, S. 593f.)

Während Kirkes Magie in *El mayor encanto, amor* noch auf den Körper, den phänomenalen Leib, des Dieners wirkte, beeinflusst sie in diesem anderen Fall ausschließlich die Perzeption von Chitóns Gefährten²⁵⁵ – wie schon bei Elpenors Wahrneh-

255 Vgl. Ibañez Chacón: Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, S. 91f.

mung des verwandelten Euriloche in *Ulysse dans l'île de Circé*. Dadurch, dass sich bereits die Verkörperung der Metamorphose lediglich innerfiktional für die Figuren und nicht zugleich in der Theatersituation für das Publikum visualisiert, ist der illusionsbrechende Effekt in *Polifemo y Circe* von vornherein ungleich größer. Dass in der Konsequenz zusätzlich die Wahrnehmungen auf den beiden Kommunikationsebenen auseinanderlaufen, führt dazu, dass die Imaginationsleistung der Theaterbesucher zur Identifikation mit der drameninternen Sichtweise umso höher sein muss. Dies verstärkt bei Mira de Amescuas Realisierung der Metamorphose im Vergleich zu jener Calderóns eindeutig die theatralische Perspektive.

Ein abschließender Blick auf das Ende der drei Kirke-Dramen zeigt, dass sich auch dort eine gewisse Metamorphose – hinsichtlich der Zauberin selbst – vollzieht. Nachdem sie über weite Strecken die mächtige Protagonistin darstellte, verabschiedet sie sich in Boyers Stück zwar spektakulär (ähnlich wie Medea auf einem fliegenden Wagen), aber im Hinblick auf den Handlungsausgang insofern weniger einflussreich, als der *Deus ex Machina* Jupiter der Entführung von Phaëtuse durch Euriloche Einhalt gebietet (vgl. ULY, V. 8 und 9) und Kirke dabei nur noch eine Neben- bzw. Zuschauerrolle (als wäre sie Teil des Theaterpublikums) einnimmt. In den spanischen *Comedias* wirkt Kirke einen großen ultimativen Zauber, den sie aus Zorn über Odysseus' heimliche Flucht in letzter Instanz gegen sich selbst, gegen ihren eigenen Leib, richtet. Ihre Metamorphose, die Vernichtung ihres Körpers, resultiert dabei in *El mayor encanto, amor* unmittelbar aus einer anderen, räumlichen Metamorphose,²⁵⁶ der Transformation der Insel, die durch einen magischen Spruch ausgelöst wird:

Estos palacios,
que mágico el arte finge,
desvanecidos en polvo
solo una voz los derribe.
Su hermosa fábrica caiga
deshecha, rota y humilde,
y sean páramo de nieve
sus montes y sus jardines.
Un Mongibelo suceda
en su lugar que vomite
fuego, que la luna abraze
entre humo que al sol eclipse. (MAY, S. 305)

256 Zur gesamten Raumkonstruktion des Palastschauspiels vgl. Alejandra Ulla Lorenzo: La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón. In: *Tintas. Quaderni di letteratura iberica e iberoamericana* 5 (2015), S. 77–98.

Kirkes Zauber²⁵⁷ wirkt persuasiv (im Sinne von Tambiah),²⁵⁸ das heißt in analogischer Übertragung ihres Zorns auf die unter der Erde brodelnden flüssigen Gesteinsmassen und damit in mikrokosmisch-makrokosmischer Verwebung ihres, von Rachegeanken getriebenen, cholerischen Temperaments mit der elementaren Gewalt der Natur,²⁵⁹ dem feuerspeienden Vulkan, durch den sie sich – außerhalb ihres Körpers und substitutiv – ein Ventil verschafft. Allerdings misslingt es der Zauberin, die für ein unbeschadetes Bestehen des gefährlichen Akts notwendige Distanz einzunehmen, eine die Unversehrtheit ihres Körpers garantierende, da Makrokosmos (Energie der Naturkräfte) und Mikrokosmos (Mensch) wie in jedem magischen Ritual trennende Negativanalogie zu etablieren, sodass die gewaltige Eruption in dramatischer Perspektive zugleich Kirkes selbstgewähltes Ende darstellt. Die spektakuläre pyrotechnische Umsetzung des Untergangs, die in der Uraufführung der Julinacht im Retiro-Park nahtlos in ein prachtvolles Feuerwerk übergeht,²⁶⁰ überführt die Wahrnehmung des anwesenden Publikums bruchlos von einer dramatischen in eine lebensweltliche Perspektive, in der die kunstvolle Magie des Gesamterlebnisses die Bewohnenden in Staunen über die Potenz der spanischen Monarchie versetzt. Die Ausgestaltung einer (multimedialen) Artifizialität wird im Verlauf des Jahrhunderts – in Spanien wie in Frankreich – bedeutsam bleiben, wie jetzt an zwei Adaptationen der Glaukus-Episode aufgezeigt werden soll.

4.2.2 Kirke und Glaukus oder Musik-Spektakel im letzten Jahrhundertdrittel

In der Untersuchung stehen nun zwei heute nahezu vergessene, in ihrer Zeit aber überaus erfolgreiche Stücke im Zentrum.²⁶¹ Thomas Corneilles gemeinsam mit Jean Donneau de Visé verfasste «Tragédie ornee de Machines, de Changemens de Théa-

257 Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Wörsdörfer: Zauberworte, S. 120f.

258 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

259 Zur Vier-Elemente-Lehre und Humoralpathologie bei Calderón vgl. grundlegend Arnold Rothe: *Calderón und die vier Temperamente*. Kassel: Edition Reichenberger 2003.

260 Zur Entwicklung und Rolle des Feuerwerks bei öffentlichen und höfischen Festlichkeiten vgl. Sylvaine Hänsel: *Entrées, feux d'artifice et fêtes religieuses dans la Péninsule ibérique*. In: Pierre Béhar / Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.): *SPECTACVLVM EVROPEVM. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580–1750)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1999, S. 681–698, hier: S. 682.

261 Dies gilt insbesondere für das französische Maschinenstück. Nicht nur fährt die (neuentstandene) Theatertruppe damit einen (notwendigen) finanziellen Erfolg ein, *Circé* wird vielmehr in der Forschung zudem auch als mögliche Inspirationsquelle für Jean Racines klassizistisches Meisterwerk *Phèdre* eingestuft, vgl. Virginia Scott: *Saved by the magic wand of Circé*. In: *TS. Theatre Survey* 28 (1987), S. 1–16 und Jan[et] Clarke: *Corneilles Circé – a precursor of Racine's Phèdre?* In: *Modern Language Review* 90 (1995), S. 325–332.

tre, & de Musique»²⁶² *Circé* und Agustín de Salazar y Torres' Zarzuela *También se ama en el abismo*. Beide sind Untergattungen des hybriden Musiktheaters zuzurechnen und wirken demnach genretechnisch an einer schon in der Analyse von Quinaults / Lullys *Thésée* konstatierten Steigerung, wenn nicht gar Totalisierung des Spektakelhaften mit ausgeprägter Bühnenmaschinerie und Musik / Gesang im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts mit. Salazar y Torres schreibt sein Stück anlässlich des Geburtstags der spanischen Königin Maria Anna,²⁶³ es wird am 22. Dezember 1670 in einem höfischen Festkontext uraufgeführt. *Circé*, das Stück von Thomas, dem jüngeren Bruder von Pierre Corneille,²⁶⁴ kommt in einer für die Pariser Theatertruppen schwierigen Phase der kollektiven und räumlich-institutionellen Umstrukturierung zur Darbietung; es wird erstmals am 17. März 1675 im frischgegründeten öffentlichen Théâtre de Guénégaud von einer neu zusammengestellten Truppe aus ehemaligen Mitgliedern des Marais und des Palais Royal (Molières Truppe) gespielt.²⁶⁵ Die folgende Auseinandersetzung mit der Inszenierung der Glaukus-Skylla-Handlung ist in zwei Abschnitte unterteilt: Zum einen werden die beiden Stoff- und Magiebearbeitungen in ihre zeitgenössischen Darstellungskontexte eingebettet, indem Kirkes Persönlichkeit und die sich gattungsmäßig ergebenden (multi-)medialen Spezifika ihrer Zauber, auch vor der Hintergrundfolie der vorausgehenden Kirke-Stücke, herausgearbeitet werden. Zum anderen wird der Einfluss

262 Thomas Corneille / [Jean Donneau de Visé]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989, S. 1. Alle weiteren Textbelege zu diesem Stück folgen im Anschluss unter der Sigle [CIR].

263 Zu einer möglichen politischen Lesart vgl. Thomas Austin O'Connor: Introducción à *También se ama en el abismo*. In: Agustín de Salazar y Torres: *Fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670–1672. También se ama en el abismo. Tetis y Peleo*. Kassel: Edition Reichenberger 2006, S. 7–32, hier: S. 28f.

264 Firmiert Donneau de Visé auch als Koautor des Stücks, scheint es sich nicht – wie beim Gemeinschaftsstück *Polifemo y Circe* – um eine gleichberechtigte Autorschaft zu handeln, wie Janet Clarke feststellt. Donneau de Visé bringt vor allem seine Kenntnisse über den Einsatz von Maschinen in die Partnerschaft mit Thomas Corneille ein und ist für einzelne Szenen verantwortlich, während Thomas Corneille die Gesamtstruktur organisiert und einen Großteil des Textes formuliert, vgl. Jan[et] Clarke: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007, S. 46–48. Zu Biographie und Werk des jüngeren Corneille vgl. Gustave Reynier: *Thomas Corneille: sa vie et son théâtre*. Réimpression de l'édition de Paris 1892. Genf: Slatkine Reprints 1970 und David A. Collins: *Thomas Corneille. Protean Dramatist*. London: Mouton 1966.

265 Zum gut erforschten Entstehungszusammenhang des Guénégaud-Theaters und *Circé*, insbesondere zu den prekären Ausgangsbedingungen der Schauspieler vgl. Janet Clarke: Repertory and revival at the Guénégaud Theatre (1673–1680). In: *Seventeenth Century French Studies* 10 (1988), S. 136–153 und ausführlich Dies.: «Part One: Thomas Corneille» (S. 5–62) sowie «Part Two: *Circé*» (S. 63–168) aus: Dies.: *The Guénégaud Theatre*.

der genutzten Medien auf die Umsetzung der (körperlichen oder hier auch rein geistigen) Metamorphose sowie auf deren Perspektivierungen in den verschiedenen Kommunikationsebenen fokussiert.

Magische Kontinuitäten und Innovationen

Sowohl in *También se ama en el abismo* als auch in *Circé* ist die Handlung vor Kirkes Begegnung mit Odysseus und in einer mehrheitlich von Göttern, Nymphen und sonstigen göttlichen Naturwesen bevölkerten pastoral anmutenden Welt verortet, was auch die Figurenzeichnung der Zauberin beeinflusst. Beim Calderón-Schüler Salazar y Torres²⁶⁶ bewohnt Kirke eine Grotte in einem dichtbewachsenen (Ur-)Wald, «la[s] selva[s] de Circe»,²⁶⁷ der ihren Namen trägt. Die Wildheit und ursprüngliche Primitivität ihrer Heimstatt, «lo inclulto [sic!] / de aqueste intricado bosque» (TAM, S. 90), die stark an jene von Calderóns Medea in *Los tres mayores prodigios* erinnert, spiegelt sich auch im Äußeren der Zauberin wider, ist sie doch vorzivilisatorisch²⁶⁸ in «pieles» (TAM, S. 88, Kursivierung im Original) gekleidet. Damit schreibt Salazar seine *zarzuela* in jene auch zuvor in den *Odysseus-Comedias* offenkundige spanische Tradition ein, in der Kirke innerhalb der dichotomen Scheidung von Natur und Kultur den moralisch negatierten Part der (triebhaft-urtümlichen, potenziell gefährlichen) Natur besetzt. Doch anders als bei Calderón und den anderen spanischen Dramatikern erscheint Kirke, umgeben von den Göttern des Olympos und diversen anderen (Halb-)Gottheiten, dem menschlichen Rang enthoben und demnach, wenn nicht göttlich, so doch zumindest mit einer übernatürlicheren Aura versehen. Entsprechend bezeichnet sie ihre Magie auch nicht als eine erlernte Disziplin, sondern als eine gottgegebene bzw. wesensgemäße Kunst: «mis artes serán el medio» (TAM, S. 119, Kursivierung A. W.). Nicht durch

266 Einige biographische Angaben zu Agustín de Salazar y Torres, in Verbindung mit seinem lyrischen Werk, finden sich in Pedro Ruiz Pérez: Edición y biografía de Salazar y Torres: sujeto lírico y sujeto auctorial. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*. Band 1. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 362–373. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wird noch ein zweites Stück des Autors, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, das auch als *La segunda Celestina* bekannt ist, analysiert werden, Vgl. dazu das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

267 Agustín de Salazar y Torres: *Fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670–1672. También se ama en el abismo. Tetis y Peleo*. Ediciones críticas, introducciones y notas de Thomas Austin O'Connor. Kassel: Edition Reichenberger 2006, S. 85–200, hier: S. 90.

268 Zur Gestaltung des barbarischen Urzustands im Stück vgl. Thomas Austin O'Connor: *Barbarie y civilización en También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar y Torres (1636–1675). In: Odette Gorsse (Hg.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 651–659.

Wissen erlangt sie, sondern durch Können besitzt sie magische Macht, wie sie Glauco in ihrer topischen Selbstvorstellung offenbart:

Yo soy, generoso joven,
 Circe, aquella hija del Sol
 a quien el Sol mismo teme,
 pues, dueño de su esplendor,
 tan a mi elección se apaga,
 vive tan a mi elección,
 que está su oriente y su ocaso
 al arbitrio de mi voz.
 Soy la que mudó los montes,
 y, en esa vaga región,
 suspendo el curso a las aves,
 pues, con nueva admiración,
 sola yo muevo lo firme
 y suspendo lo veloz, [...]
 Soy la que al mar, si sañudo
 alguna vez se alteró,
 sin las injurias del noto,
 del austro, sin el furor,
 hace que en globos de nieve
 suba a la ardiente región
 del fuego donde, mezclados
 el hielo con el ardor,
 corran llamas de cristal
 las que ondas de fuego son. (TAM, S. 135)

Es fällt auf, dass Salazars Kirke genau jene beiden magischen Eingriffe in die Natur ausführlich (ausgeschmückt mit weiteren) schildert, die sie in Calderóns *El mayor encanto, amor* performativ angewandt hat: die Provokation einer Sonnenfinsternis und eines (vulkanischen) Feuerausbruchs inmitten des Meeres. Auch in der *zarzuela* gebietet die Zauberin also über die Natur, doch tritt hier der Machtaspekt um ein Vielfaches deutlicher hervor als in den *Comedias*, was sich nicht nur inhaltlich, in den genannten Impossibilia, sondern auch rhetorisch niederschlägt: Dass sich ihre magische Potenz nicht auf ein einziges Naturelement beschränkt, sondern quantitativ die gesamte Spannweite der natürlichen Phänomene und der vier Elemente umfasst, untermauert sie stilistisch in der anaphorischen Aufzählung («yo soy», «soy la que», «soy la que»), durch die sie die erzielten Wirkungen selbst-bewusst für sich beansprucht. Es häufen sich in der Folge paradoxe Wendungen («yo muevo lo firme», «suspendo lo veloz»)²⁶⁹ und Oxymora («llamas de cristal», «ondas de fuego»).

269 Diese repräsentieren zudem ihre Macht über die Elemente Erde und Luft.

Mit ebendiesen demonstriert die Zauberin in der Verkehrung der Oppositionen – Bewegung / Stillstand – und dem Zusammenfall der Gegensätze – Feuer und Wasser – ihre gewaltsamen Eingriffe nicht nur in den natürlichen Lauf der Dinge, sondern auch in die logische Struktur der Sprache: Kirke steht über der kosmischen Ordnung und dominiert (durch) das Wort.

In gleicher Weise betont auch Thomas Corneilles Zauberin – in Einklang mit französischen Darstellungsweisen Kirkes bei Boyer (und anderen) – ihren göttlichen Ursprung. Sie und ihr Umfeld begreifen damit ihr magisches Können als *Zauberkunst*:

GLAUCUS: Madame, [...] le prompt chastiment que vient de recevoir
Leur insolence extrême,
Me convainc de vostre *pouvoir*. [...] Et d'un seul mot leur espoir renversé,
Me fait connoistre en vous la fameuse Circé.

CIRCE: Vous ne vous trompez point, j'ay le Soleil pour Père,
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. (CIR, S. 39, Kursivierung A. W.)

Die ebenfalls in einem (hier weniger wilden, vorwiegend lieblichen) Natursetting²⁷⁰ agierende Zauberin bedarf bei Thomas Corneille nicht, wie in den Stücken zuvor, einer langen Vorstellung, denn sie und ihre Macht sind allen Akteuren von der ersten Szene an wohlbekannt, an sie wenden sich sämtliche in Liebesdingen hilfeschuchende Figuren des Stücks.²⁷¹ Sichtbares Zeichen von Kirkes quasi-göttlicher Natur ist ihr Drachenzug (vgl. CIR, S. 40), eigentlich (wie gesehen) ein unverwechselbares Attribut Medeas, mit dem sie nach dem soeben zitierten Dialog am Ende des ersten Akts mit Glaucus in Richtung ihres Palasts verschwindet. Auch Salazars Kirke zeigt sich zuletzt mit diesem Emblem, in der Zarzuela reitet sie bei ihrem letzten Auftritt auf einer Schlange,²⁷² sodass auch hier die Verschmelzung mit ihrer Verwandten wahrnehmbar ist. Die leichte Wesensverschiebung vom (mythischen) Drachen zur

²⁷⁰ Die je Akt wechselnden Schauplätze sind eine üppig bewachsene Ebene mit einer Ruine und einem Berg (Akt I), ein mit Pflanzenrabatten und Wasserspielen reich verzierter Garten (Akt II), Kirkes prächtiger Palast mit dem Garten im Hintergrund (Akt III), ein abseitiger dunkler Wald (Akt IV) und eine Zypressenallee (Akt V). Zu den magischen Implikationen der Raumsemantik vgl. Gutierrez Laffond: *Le lab-oratoire de la magie*, S. 95–101.

²⁷¹ In Szene I, 2 etwa berichtet Celie über ihre Herrin Sylla: «[...] dans l'ardeur de le [= Mécerte, A. W.] revoir / Elle veut de Circé faire agir le pouvoir» (CIR, S. 22) und auch Glaucus nimmt Kirkes magische Hilfe zur Eroberung Skyllas an (vgl. CIR, S. 40).

²⁷² «*Circe sobre una sierpe va cruzando el teatro*» (TAM, S. 164, Kursivierung im Original).

(biblisch negativ konnotierten) Schlange lässt Kirkes Wirken im spanischen Stück noch etwas finsterner – in Richtung einer Schwarzen Magie – erscheinen. Damit korrespondiert die in *También se ama en el abismo* realisierte ungewöhnliche Unterweltausfahrt²⁷³ Kirkes zu Plutón, dessen Raub der Proserpina in diesem Stück den zweiten Handlungsstrang neben der Glaukus-Skylla-Handlung bildet: Durch die mehrfache Gleichsetzung des antiken «*dios de los Abismos*» (TAM, S. 149, Kursivierung im Original) mit dem (christlichen) Teufel durch den *gracioso* Ascálafo (vgl. TAM, S. 123, S. 157) alludiert das Verhältnis zwischen der Zauberin und dem Herrscher des «*Infierno*» (TAM, S. 149, Kursivierung im Original) – hier also: der Hölle, und nicht: der «*Infiernos*», der Unterwelt – auf einen Teufelspakt, bei dem tatsächlich eine typische *Do-ut-des*-Struktur auszumachen ist.²⁷⁴ Hatte Boyer bereits Odysseus' Katabasis und Kirkes Abstieg in die Höhle des Schlafes inszeniert, geht Salazar hier noch einen Schritt weiter und rückt seine Zauberin implizit, aber offenkundiger als bisher in die Nähe einer im christlichen Sinne bösen Hexe.²⁷⁵

Was die Realisierungen von Kirkes magischen Handlungen anbelangt, zeichnen sich beide hybriden Dramen durch ein Fortschreiben der aus den Odysseus-Adaptationen bekannten Inszenierungsformen und durch deren Potenzierung unter Einsatz der für *pièces à machines* und *zarzuelas* genrecharakteristischen Ausdrucksmittel aus.²⁷⁶ Die Darstellungen sind mit mehreren effektvollen, bühnentechnisch erzeugten Zaubern gespickt, die in diesen beiden vor Illusionen strotzenden Stücken indes eher den Charakter bloßer Zwischeneinlagen haben: In *Circé* lässt die Magierin gleich fünf Satyrn durch die Luft schweben²⁷⁷ (was durch Hebevorrichtungen bewerkstelligt wird) und eine Pergola mit Statuen und Wasserspiel aus dem

273 Vgl. Gómez Jiménez: *Proyección del mito de Circe*, S. 479.

274 In Cuadro III erbittet Kirke Plutos Unterstützung bei ihren Racheplänen gegen den sie aufgrund seiner Liebe zu Skylla verschmähenden Glaukus. Nachdem Kirke den an seiner unglücklichen Liebe zu Proserpina leidenden Herrscher der Unterwelt ermutigt, die Nymphe gewaltsam in sein Reich zu entführen, verspricht Pluto der Zauberin eine Gegenleistung: «Si tan feliz ocasión / logro, tú verás vengada / tu injuria» (TAM, S. 153).

275 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

276 Zum selbstständigen spanischen Pendant der (italienischen) Oper und seinen Eigenheiten vgl. Helen Watanabe-O'Kelly: *L'opéra dans la Péninsule ibérique*. In: Dies. / Pierre Béhar (Hg.): *SPECTACVLVM EVROPÆVM. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580–1750)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1999, S. 379–384 und Louise K. Stein: *Zarzuelas and Other Short Musical Plays for the Court, 1650–1690*. In: Dies.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press 1993, S. 258–298.

277 Innerdramatisch sind es unsichtbare Geister, die auf Kirkes Geheiß die aufdringlichen lüsternden Mischwesen von drei Nymphen, ihren Dienerinnen, entfernen: «C'en est trop. Vous, Esprits invisibles, / A qui je rends toutes choses possibles, / Portez les loin d'icy par le milieu des airs. / Les cinq Satyres sont enlevez, deux dans les deux costez du Theatre, & les trois autres sur le Cintre» (CIR, S. 38, Kursivierung im Original).

Boden erstehen;²⁷⁸ bei Salazar sorgt sie dafür, dass der *gracioso* wegen einer Beleidigung in der Erde versinkt²⁷⁹ (was mittels einer Falltür im Bühnenboden gelingt). Die erhebliche Ausweitung des Magischen wird bei Thomas Corneille auch dadurch erwirkt, dass weitere Figuren, nämlich Kirkes Nymphen, magische Kräfte besitzen und dies bei der scheinbar auftragsmäßigen Produktion von Zaubern, vor allem Liebeszaubern, ausgiebig thematisieren:²⁸⁰

FLORISE: [...] Pour moy, qui me suis mise à composer un Charme
Pour guérir un Mary de son ombre jaloux,
Je pense avoir fait mieux que vous;
C'estoit un eternel vacarme,
Je l'appaise, & rejoins l'Epouse avec l'Epoux. [...]

ASTÉRIE: Que direz-vous d'un tas de Belles
Qui donnent le champ libre à cent regards errans,
Et qui pour voir leur Cour grossir de Soupirans,
Me font à tous momens pour elles
Faire des Charmes différens.
Encor tout de nouveau j'en ay deux de commande
Pour reblanchir des Lys effacez par les ans;
A moins qu'avec nous l'on s'entende,
L'âge fait de vilains présens
Dont la Beauté n'est pas bonne marchande.

FLORISE: Ce sont là des emplois légers,
Les miens sont de plus d'importance;
Un Brave qui n'a pas une entiere assurance,
Quand il s'agit d'affronter les dangers,
A mis en moy son espérance. (CIR, S. 45f.)

Doch fungieren diese diversen Zauberanliegen, die jenen der Kunden von Thomas Corneilles (falscher) *devineresse* in dessen gleichnamiger komischer Bearbeitung

278 Auch hier kommt Kirkes Wort wieder einer (indirekten) Bühnenanweisung gleich: «Naissez, Berceaux, & par vos raretez / Charmez si bien ses yeux, qu'il se plaise... *Un Berceau s'éleve tout-à-coup, soutenu par des Statuës de bronze qui le forment, & en sont comme les Suposts. Il est embelly d'un Bassin avec un Jet d'eau, & environné de plusieurs Grenoüilles, sur lesquelles il y a de petits Enfans assis*» (CIR, S. 55, Kursivierung im Original).

279 «CIRCE: Antes que hables más palabra, / irás, villano, también, / al Abismo [a] acompañarla. [...] ASCÁLAFO: ¡Todos los dioses me valgan! / Fuerte hambre tiene la tierra, / pues que la tierra me traga. *Húndese*» (TAM, S. 160, Kursivierung im Original).

280 Zu Recht spricht Delmas darum auch von der Magie als Metapher der Liebe im Maschinentheater, vgl. Christian Delmas: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Genf: Droz 1985, S. 37f.

der französischen Gifftaffäre vier Jahre nach *Circé* auffallend ähneln,²⁸¹ nur als Vorspiel für Kirkes eigene großangelegte magische «Kunst»-Griffe.

Die bestimmende Eigenheit von Thomas Corneilles *Circé*, einem paradigmatischen Stück auf dem Höhepunkt der *pièces à machines*, ist, wie schon die Gattungsbezeichnung offenbart, die durch Bühnentechnik hochartifizielle, im Vergleich zur ersten Jahrhunderthälfte vervollkommnete Performanz von Kirkes Zaubern.²⁸² Ein solches, theatermaschinell gekonnt in Szene gesetztes Beispiel (unter zahlreichen anderen) findet sich etwa am Ende des dritten Akts, als Kirke unter Beschwörung der Naturgewalten und Anrufung der Götter Skylla vor Glaucus' Augen in einem wahrhaften *coup de théâtre* mit und in einer Wolke entführt. Die szenische Anmerkung zum magischen Vorgang lautet wie folgt: «*On voit paroistre en l'air plusieurs nûages, qui s'estant ramassez pour enfermer Circé & Sylla, leur donnent lieu à l'une & à l'autre de se dérober aux yeux de Glaucus; en suite dequoy le Nûage s'ouvre, & se dissipe des deux costez du Theatre*» (CIR, S. 81, Kurisivierung im Original). Wie aus der Beschreibung hervorgeht, greift das Stück gleich auf mehrere Vorschläge zur Umsetzung einer komplexen Wolkenillusion zurück, die der italienische Architekt und Bühnenbaupionier Nicola Sabbatini in seiner für das Barocktheater wegweisenden *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* (1637/38) vorgestellt hat.²⁸³ In den gezielt Himmelserscheinungen, allen voran Wolkenphänomenen, gewidmeten Kapiteln 37 bis 49 des zweiten Teils des Werkes werden konkrete Möglichkeiten zur Realisierung der drei oben geschilderten Mechanismen – der (plötzlichen) Bedeckung des Himmels, des Abstiegs der Wolke mit Personenaufnahme sowie ihrer Teilung beim «Abgang» in entgegengesetzte Richtungen – beschrieben. Hinsichtlich der bemannten Fortbewegung heißt es bei Sabbatini etwa:

[...] Mais que si, derrière les décors, il n'y a un emplacement suffisant, comme dit ci-dessus, alors dans le mur du fond, au milieu, à quatre pieds au-dessus du plancher de la scène, il faudra sceller un étrier de fer bien solide dans lequel on ajustera le bout d'une bonne poutre, longue autant que l'on voudra que le nuage aille chuter avant sur la scène et propre, par sa grosseur, à soutenir le poids tant du nuage comme aussi des personnes qui devront monter dessus. [...] Pour la manœuvre, on suivra l'ordre ci-dessus exposé en la première façon, sans perdre de vue que, si tant de personnes devaient monter sur le nuage que la force mise en œuvre vînt à devenir insuffisante à faire remonter le nuage une fois descendu, il faudrait ajouter

²⁸¹ Auch in *La devineresse* treten eifersüchtige Liebhaber, alternde Damen und furchtsame Militärs auf. Zur historischen *Affaire des poisons* vgl. ausführlich das Kapitel 3.1.3 und zu Thomas Corneilles dramatischer Reaktion darauf das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

²⁸² Einen detaillierten Überblick über die umfangreichen und kostspieligen – gerade auch materiellen – Vorbereitungen der Aufführung gibt Clarke: *The Guénégaud Theatre*, S. 115–134 und S. 135–162.

²⁸³ Zur Theatermaschinerie als Form der *magia artificialis* in historischer Perspektive vgl. das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

au cabestan des hommes de renfort ou multiplier les poulies, tant celles du mur comme aussi celles de la poutre [...].²⁸⁴

Der zu einer barocken Ästhetik des Spektakulären²⁸⁵ beitragende Wolkenflug konstituiert seine illusorische – und damit den Zuschauer in dramatischer Perspektive in die Handlung hineinziehende – Wirkung dadurch, dass sämtliche für dessen maschinelle Hervorbringung, für dessen Poiesis, hinter den Kulissen notwendigen Schritte (das Betreten des Trägerbalkens durch die Schauspielerinnen) und Anstrengungen (das Betätigen der Winde durch die Bühnenarbeiter) auf der Bühne gerade nicht sichtbar sind. Indem das Funktionieren der Technik in *Circé* – im großen Unterschied zu Thomas Corneilles *La devineresse*²⁸⁶ – der Wahrnehmung des Publikums entzogen ist, im Verborgenen bleibt, erweckt sie den (An-)Schein von Natürlichkeit,²⁸⁷ und in barocker Verkomplizierung, mehr noch, von «echtmagisch» produzierter Natürlichkeit. Die wirkungsästhetisch durch das technische Medium evozierte Reaktion auf Seiten der Zuschauer besteht in diesem immersiven Fall des Maschinengebrauchs im Bestaunen der Effekte von Kirkes Magie – und eben nicht (bzw. noch nicht) von jenen der Maschine.

Neben der Bühnentechnik stellt die Musik in der *pièce à machines*,²⁸⁸ besonders aber in der (ebenso auf Theatermaschinerie zurückgreifenden) *zarzuela* ein spezi-

284 Nicola Sabbattini: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Traduction par Melles Maria et Renée Canavaggia, avec la collaboration de M. Louis Juvet. Réimprimé augmenté du Livre second. Réédition du facsimile de l'édition Ravenne 1638. Neuchâtel: Ides et Calendes 1977, S. 148f. Das italienische Original ist seinerzeit umgehend ins Französische übersetzt worden, sodass hier die französische Ausgabe zitiert wird.

285 Die schon unter den Zeitgenossen geführte Kontroverse um die (vermeintliche) Essenzlosigkeit eines reinen Spektakels wird in Bezug auf *Circé* auch von der (älteren) Forschung samt Reproduktion des Negativurteils aufgenommen: Nach Gustave Reynier liegt es im exzessiven spektakelhaften Maschinengebrauch begründet, dass das Stück heute in Vergessenheit geraten ist, vgl. Reynier: *Thomas Corneille*, S. 281f. Neubewertungen zum technischen Spektakel als Illusionskunst stammen etwa von Jan Lazardzig («Die Maschine als Spektakel», S. 61–86 aus: Ders.: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007) und Nikola Roßbach («Ästhetik des Spektakulären», S. 20–23 aus: Dies.: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie-Verlag 2013).

286 Zum Einsatz der Maschinen in diesem Stück vgl. ausführlich das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

287 Vgl. Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 25.

288 Der eigentlich konstitutive Musikeinsatz im Maschinenstück wird zur Entstehungszeit von *Circé* stark beschnitten. Durch das Opernprivileg, das Lully beim König erlangte (14. März 1672, Verschärfung: 30. April 1673) und das ihm quasi das Monopol für ein echtes, den Namen verdienendes Musiktheater zusichert, wird die Zahl der in herkömmlichen Theaterstücken auftretenden Musiker auf sechs, die der Sänger auf zwei beschränkt. Diese Restriktion sorgt bei den Vorbereitungen von *Circé* für einige Schwierigkeiten, vgl. Janet Clarke: Introduction. In: Thomas Corneille / [Jean Don-

fisches Medium der Inszenierung dar. In *También se ama en el abismo* lässt Salazar Kirke ihre erste magische Handlung, die ähnlich bereits aus den Odysseus-Stücken bekannte Auslösung eines von Dunkelheit begleiteten Erdbebens zur Auflösung einer Konfliktsituation, musikalisch bewirken:

CIRCE: ¡Ah del bosque!

MÚSICA: ¿Qué mandas? ¿Qué ordenas?

CIRCE: *Que en dulces acentos,
coronado de sombras el aire,
con densos horrores se empañen los cielos.*

MÚSICA: *Pues muera el imperio luciente del día,
muera del sol los ardientes reflejos.*

PANDIÓN: Molid, villanos alevos. *Dentro.*

GLAUCO: Ya es en vano el defendernos. *Dentro.*

CIRCE Y MÚSICA: *Pues muera el imperio luciente del día,
muera del sol los ardientes reflejos,
hoy usurpando el cetro a las luces,
la noche anticipe las sombras al viento.*

Suena gran ruido de terremoto, y salen TODOS confusos. (TAM, S. 120f., Kurisivierung im Original)

Kirke, die zur Entfaltung ihrer Magie schon bei Boyer vereinzelt entweder selbst gesungen oder ein Konzert (der Sirenen) organisiert hat,²⁸⁹ tritt hier in ein Duett mit ihren (nicht näher charakterisierten) unsichtbaren übernatürlichen Helfern ein. Salazars Stück überführt den Zauberakt ähnlich der französischen *tragédie lyrique* von Quinault / Lully (die im Übrigen wie die *zarzuela* eine nationale Antwort zur italienischen Oper darstellt) in eine ausgedehnte(re) musikalische Interaktion, indem die «(Natur-)Geister» direkt auf Kirkes magische Befehle sprachlich antworten und performativ reagieren. Der Musik kommt bei dieser Inszenierung von Magie ein besonderer Stellenwert zu: Sie hebt das – im gesamten in Verssprache gehaltenen Drama – rhythmisch artikulierte Wort durch gesangliche Wiedergabe und instrumentale Begleitung von seinem Normalgebrauch im Stück ab und weist ihm durch die wiederkehrende Klangfolge einen tieferen, nämlich magischen Sinn zu. In diesem Falle sind dementsprechend auch die Töne von bedeutungstragender Relevanz. Die von Ethnologen hervorgehobene Rolle melodischer Artikulation bei der Hervor-

neau de Visé]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989, S. V–LXIV, hier: S. V–XII.

²⁸⁹ Auch in *Polifemo* y *Circe* und *El mayor encanto, amor* sind Musikeinlagen – in mehr oder weniger überschaubarem Umfang – integriert, allerdings nicht zur Umsetzung von Magie.

bringung lebensweltlicher Magie (oftmals in einem Singsang)²⁹⁰ imitiert Salazar in der *zarzuela* also künstlerisch dadurch, dass er die Sprache vom gesprochenen in das gesungene Wort, das heißt in eine andere mediale Form, transponiert. Dabei steht der vierfach – zwei Mal um zwei Verse verkürzt – wiedergegebene Refrain in Analogie zum (rigiden) Formalismus²⁹¹ des magischen Rituals in der Lebenswelt und verdeutlicht die Bindung der Zauberwirkung an den exakten Wortlaut. Trotz des Medienwechsels ist diese Wirkung, wie oben angemerkt, konventioneller Natur und besteht in einer schon bekannten, visuell und akustisch durch Verfinsterung und Erschütterung begleiteten Veränderung des Settings.

Auch darüber hinaus greifen die beiden Musik-Spektakel auf etablierte Formen der Darstellung von Kirkes Magie zurück, wie sie schon in den Odysseus-Bearbeitungen zur Anwendung gekommen sind: So findet in *También se ama en el abismo* erneut die Engführung von Magie und Schauspiel anhand einer zu *Polifemo y Circe* analogen Theater-im-Theater-Situation statt, in der die Zauberin die Aufgabe einer Theaterdirektorin übernimmt. Öffnete sie in der *comedia de colaboración* den steinernen «Vorhang» für Odysseus' kämpferischen «Auftritt» in der Höhle des Zyklopen, präsentiert sie bei Salazar dem einseitig liebenden Glauco ein amouröses Treffen von Scila und seinem Rivalen Arión. Die illusorische Funktion des «Bildschirms» kommt diesmal scheinbar der Meeresoberfläche zu, die sich auf Kirkes Wort hinter ihrem Palast auftut: dem «undoso hielo / de esas campañas de plata» (TAM, S. 139). Während der Liebes-«Szene» weist die Zauberin den gebannt beiwohnenden Glauco immer wieder in kurzen Interventionen – «Escucha», «Oye agora» (TAM, S. 140, S. 142) – auf seine Publikumsrolle hin. Die immersive Kraft, die von Kirkes Illusion, der vermeintlich «hautnah» miterlebten, in Wirklichkeit aber sich in einiger Distanz zutragenden Begegnung, ausgeht, ist am Ende so groß, dass die Zauberin den sich mehr und mehr ereifernden Glauco sogar in erneuter Erinnerung an seinen Zuschauerstatus («mira») aus der eingenommenen dramatischen Perspektive (in der er vom Statisten zum Akteur wechseln will) befreien und in eine theatralische Perspektive überführen, die Illusion also (ab-)brechen muss:

Saca el puñal, y le detiene CIRCE.
CIRCE: No es tan fácil.
GLAUco: ¿Cómo podrás impedir

²⁹⁰ Vgl. Bronislaw Malinowski: An ethnographic theory of the magical word. In: Ders.: *Coral gardens and their magic. A study of the methods of tilling the soil of agricultural rites in the trobriand islands*. Band 2: *The Language of magic and gardening*. London: Allen & Unwin 1935, S. 213–250, hier: S. 222.

²⁹¹ Vgl. Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 227–250, hier: S. 233.

que de esa ingrata me vengue
y de ese tirano?

CIRCE: Así.

GLAUCO: Mal de mi rabioso anhelo
y de mi celosa ira
le librarás.

CIRCE: ¿No? Pues, mira
si es fácil.

Ciérrese la marina. (TAM, S. 145, Kursivierung im Original)

Im Gegensatz zur *maga* aus *Polifemo y Circe* beendet Salazars Protagonistin – nicht wie dort von Liebe, sondern von Eifersucht und Rachegeanken getrieben – die ›Vorführung‹ selbstbestimmt; hier ist Glaukus der affektiv Involvierte, der die Beherrschung verliert. Während Kirke in der *zarzuela* folglich überaus mächtig erscheint, wirkt sie bei Thomas Corneille nicht mehr so, als hätte sie als große Regisseurin der Figurenschicksale alle Fäden in der Hand: Dies liegt daran, dass sie in *Circé* nicht mehr die einzige ›Dramaturgin‹ auf der Bühne ist, denn auch ein anderer spielt – mit ihr und mit allen anderen – ›Theater‹: der als thrakischer Prinz inkognito (vgl. CIR, S. 18) auftretende (Halb-)Gott Glaukus, der ihren magischen Fähigkeiten zudem seine göttlichen Kräfte entgegensetzt. Nichtsdestotrotz erscheint auch diese Kirke in ihrem Zauberverwirken weiterhin wortgewaltig, sodass in der *pièce à machines* auch die rhetorische Seite im Spannungsverhältnis zwischen Wort und Spektakel bedient wird.²⁹² In einer ausgedehnten Beschwörungsszene gegen Ende des vierten Akts (vgl. CIR, S. 101ff.), in der sie die Kreaturen der Unterwelt anruft, kulminiert ihr ganzes Sprachtalent.²⁹³ Nicht nur drückt sie das Macht- und Kräfteverhältnis zwischen sich und den Geistern in den Wortfeldern von Wollen und Befolgen und zahlreichen imperativischen Wendungen aus, sie bringt die mit ihrem Zauber in Verbindung stehenden Effekte zudem hypotypotisch in den Isotopien von Dunkelheit und Vergiftung sprachlich-anschaulich auf die Bühne. Wenn Kirkes Magie an dieser Stelle auch in letzter Instanz misslingen mag, so scheitert sie doch nicht aufgrund fehlender Potenz, sondern einzig an einem noch mächtigeren Gegner: Sie muss sich einem Gott geschlagen geben. Von magischem Erfolg gekrönt sind dagegen ihre Metamorphosen, deren multimediale Umsetzungen und Auswirkungen auf die Zuschauer-Wahrnehmungen nun noch erörtert werden sollen.

²⁹² Zu deren spannungsreicher Beziehung vgl. Christian Delmas: ›Verb et spectacle, ou la problème de structure d'un genre‹ (S. 40–53) aus: Ders.: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*.

²⁹³ Zu den folgenden Ausführungen vgl. ausführlicher Wörsdörfer: Zauberverb, S. 122f.

Transformierte Körper II: Metamorphose multimedial

Inmitten der von Zauber erfüllten Dramenwelt nehmen Kirkes Verwandlungen, das Markenzeichen der Magierin, eine herausragende Stellung ein. Die zusätzlichen medialen Potenziale des spektakelhaften Musiktheaters ausschöpfend, verleihen Salazar und Thomas Corneille der Glaukus-Skylla-Handlung gerade mit den Metamorphosen einen hohen Grad an Theatralität, die sich in der Inszenierung von Körperlichkeit und Wahrnehmung, wie nun zu zeigen ist, in einer dominant theatralischen Perspektive des Publikums niederschlägt. In *También se ama en el abismo* und besonders in *Circé* sind verwandelte Figuren – Männer – allgegenwärtig. In der *zarzuela* bevölkern wilde Tiere, allen voran «lobos» und «zorros» (beide TAM, S. 130), Kirkes «Zauberwald», die im spanischen Stück aber nur akustisch,²⁹⁴ also körperlos durch Tierlaute, in Szene treten und darum nur noch sehr vage auf den Mythos anspielen. Thomas Corneille gestaltet die Bezüge ungleich ausdrücklicher. Schon die erste Charakterisierung der Zauberin im ersten Akt – durch das Wort ihrer Nymphen – bringt eine Metamorphose sprachlich auf die Bühne:

FLORISE: Circé doit préparer un Charme d'importance,
Puis qu'en cette Montagne elle a voulu chercher
Les Herbes qu'elle-mesme elle vient d'arracher,
Et dont l'entiere connoissance
Est un secret qu'elle aime à nous cacher.

ASTÉRIE: 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. [...]

ASTÉRIE: Voir les uns transformez en Loups,
Les autres d'un Lyon endosser la figure,
C'est une terrible avanture. (CIR, S. 30f.)

Mit der offenen Aussprache über die Vorbereitungen des Verwandlungszaubers und dessen auf natürlicher Magie, auf Kräutern, basierenden Wirkweise erhält das Publikum sowohl eine Einordnung der Handlung in den umfassenden Kirke-Mythos als auch einen ersten Eindruck von den spezifischen magischen Fähigkeiten der Zauberin. Dass es sich bei den Wölfen und Löwen hier zunächst nur um erzählte Körper handelt, entspricht der ersten, rein verbalen, von mehreren Wahrnehmungsstufen, die Thomas Corneille im weiteren Dramenverlauf in darstellerischer

²⁹⁴ Glauco fragt den *gracioso*: «[Q]ué selva es inclemente / esta en que estamos, donde solamente / se escuchan agoreras / voces y silbos de espantables fieras?» (TAM, S. 129).

Steigerung ausbaut. Die nächste, zusätzlich visuelle, Stufe wird in Szene II, 7 erreicht, als Kirke sich unter Aufbau einer Drohkulisse an Glaucus für die Verschmähung ihrer Liebe rächen will. Die Tiere treten hier erstmals als gezeigte Körper, materiell, in Erscheinung:

CIRCÉ: [...] Pour de moindres mépris j'ay répandu la honte
 Du Sort le plus injurieux,
 Sur des Rois dont j'ay fait la terreur de ces lieux.
 Il faut d'une vengeance aussi juste que prompte,
 Etaler la peine à vos yeux.
On voit paroistre divers Animaux, Lyons, Ours, Tygres, Dragons, & Serpens.
 En Bestes transformez pour m'avoir sçu déplaire,
 Voyez-les à regret souffrir encor le jour;
 Et si vous dédaignez l'ofre de mon amour,
 Craignez l'horreur de ma colere. (CIR, S. 62, Kursivierung im Original)

Wie aus dem Geschäftsbuch des Guénégaud-Theaters hervorgeht,²⁹⁵ sind zur Umsetzung des plötzlichen Erscheinens der Tiere Konstruktionen von mit kolorierter Pappe drapierten Weidenrahmen auf großen Stoffpanelen verwendet worden. Gelingt so einerseits ein planbarer spektakulärer Überraschungseffekt (bei dem bei der Aufführung keine «bösen» Überraschungen in Form unvorhersehbarer Zwischenfälle wie etwa eventuell beim Einsatz echter Tiere entstehen), bleibt der Einsatz andererseits, was den Aktionsradius anbelangt, aufgrund der Starrheit des Gebildes begrenzt: Aus diesem Grund geht der Auftritt dieser verwandelten Männer, bei deren Verzauberung Kirke die Mythenstränge um Picus und Kalchos implizit aufruft,²⁹⁶ auch nicht über das bloße Zeigen hinaus. Die letzte, auch performative, Wahrnehmungsstufe kommt schließlich in einer Nebenszene (III, 2) ins Spiel, in der Glaucus' Vertrauter Palémon um Kirkes Nymphe Astérie wirbt: Im Laufe des Dialogs erscheinen drei Affen, die Astérie als ihren Verehrer und dessen zwei Pagen vorstellt und die diese Gestalt durch Kirkes Magie zur Strafe angenommen haben, weil der Herr die Nymphe der Zauberin vorgezogen hat. Auf der Bühne ist der verwandelte Liebhaber, der wie Clarín in Calderóns *El mayor encanto, amor* höchstwahrscheinlich wieder ein Tierkostüm trägt, als agierender Körper wahrnehmbar:

²⁹⁵ Vgl. Clarke: *The Guénégaud Theatre*, S. 126f.

²⁹⁶ Im antiken Mythos werden die beiden allerdings nicht in eines der genannten Wildtiere transformiert, da diese in Thomas Corneilles Stück aufgrund der Exotik einen noch effektvolleren Auftritt haben. Ursprünglich wurde Picus durch Kirke zu einem Specht, Kalchos – wie Odysseus' Männer – zu einem Schwein.

ASTÉRIE: [...] je veux bien te faire partager
 Le plaisir qu'en sautant mon Singe Amant me cause.
 Allons, mon Singe, il faut estre léger,
 S'il est vray que de vous ma volonté dispose.
Les trois Singes font icy quelques sauts.
 PALÉMON: Rien ne peut estre égal à son agilité;
 Mais lors qu'il s'agit de te plaire,
 Quoy qu'on veuille entreprendre, autant d'exécuté.
 Si jamais de ton cœur je suis dépositaire...
 Ah Monsieur le Magot, vous estes en colere.
 ASTÉRIE: Pour peu que l'on m'approche, il s'en montre irrité,
 Pour luy seul il veut mes carresses.
 Vois-tu comme il baise ma main? (CIR, S. 73)

Die (anders als bei Calderón vorherrschende) Stummheit des Affen wirkt sich in *Circé* illusionsfördernd aus; die aufgeführten Kunststücke und ihre Verbalisierung durch Astérie tun ihr Übriges, um die Verwandlung authentisch erscheinen zu lassen. Zugleich hat der Gehorsam des Affen, der seiner Geliebten aufs Wort folgt, einen unterhaltsamen Effekt – ebenso wie seine Eifersucht –, durch den auf komische Weise, und darstellerisch-anschaulich, zum Ausdruck kommt, wie sehr eine sich ereifernde Liebe den Mann zum Tier werden lässt. Flankiert wird diese Botschaft zudem durch Palémons Verwandlungsphantasien,²⁹⁷ der dergestalt sprachlich noch eine weitere – illusorische, da imaginative – Metamorphose vollzieht.

Jenseits der Inszenierung der verwandelten Männer aus der Rückschau, das heißt deren Fokussierung hinsichtlich des magischen Resultats, führen Salazar und Thomas Corneille auch simultan, im Augenblick der Darstellung ablaufende Metamorphosen vor. Eine Gruppe von Zaubern betrifft dabei nicht die körperliche Transformation, sondern den (inneren) Gesinnungs-Wandel der adressierten Opfer, den beide Dramaturgen jeweils medial voll ausspielen. Mit Fischer-Lichte gesprochen, erfährt also hierbei nicht der phänomenale Leib, sondern der semiotische Körper eine Veränderung – ein Umstand, der neuartiger Darstellungsmittel bedarf. Zu Beginn des zweiten Akts werden Glauco und der *gracioso* Ascálafo bei Salazar durch eine geheimnisvolle Melodie in den Wald gelockt, die ihnen, musikalisch ein Echo imitierend, «*Amor*» (TAM, S. 130, S. 131, Kursivierung im Original) verheißt. Unter den Klängen der Musik – «*Efectos son de Amor*» (TAM, S. 134, Kursivierung im Original) – tut sich vor Glaucos Augen Kirkes Palast auf und die erscheinende Zauberin sucht ihr Gegenüber, weiterhin unter musikalischer Beglei-

297 Vgl. darin auch den anzüglichen Unterton: «Je me louerois du sortilege, / Pourveu qu'en Epagneul je püsse estre changé; / Du moins par là j'aurois le privilege / De me voir jour & nuit entre tes bras logé» (CIR, S. 72).

tung, magisch-betörend von ihrer Liebe zu überzeugen. In der *pièce à machines* ›bezirzt‹ sie Glaucus in ähnlicher Weise durch ein inszeniertes (›Zauber-‹)Lied,²⁹⁸ ein (pastorales) Duett zwischen dem werbenden Tyrcis und der sich ihm schließlich hingebenden Sylvie. Durch den Medienwechsel von der dramatischen Rede zum instrumental begleiteten Gesang soll im Inneren des zuhörenden Glaukus ein Gefühlswechsel in Gang gesetzt werden. Das neue Medium trägt die erwünschte Wirkung dabei gleichsam hörbar und perzeptibel nach außen. Für das Publikum hat die Transposition ins Musikalische einen doppelten Effekt, insofern sie die imaginativen Bahnen, in denen die Illusionsbewegung im Geiste verläuft, in beide Fliehrichtungen öffnet: Unter Anregung einer theatralischen Perspektive zieht sie die Zuschauer auf der einen Seite in die Illusion hinein und macht die magische Wirkung, die in den Tönen und in der Melodie liegt, folglich glaubhaft. Auf der anderen Seite wird der Gesang ausgerechnet durch seine (andersartige) Medialität als etwas künstlich und kunstvoll Konstruiertes, als Kunstform greifbar und wirkt darum – in der Vergegenwärtigung durch die Zuschauer – zugleich illusionsbrechend. Thomas Corneille inszeniert noch einen (anders als bei Glaukus) erfolgreichen magischen Gesinnungswandel in der Figur des von Kirke verstoßenen Liebhabers Mécicerte. Das Medium – im Sinne eines fassbaren (Hilfs-)Mittels – ist hier ein Zauberring (vgl. CIR, S. 74), der als visuell wahrnehmbares Requisit den inneren Vollzug sichtbar werden lässt. Dass der Ring nicht der Bindung, sondern der Trennung dient und nicht den Körper, sondern den Geist verwandelt, kann hier als doppelte, typisch barocke Inversion der üblichen Verwandlungen Kirkes angesehen werden, die jeweils in die andere Richtung verlaufen. Die Realisierung der gewandelten Gefühlsneigung findet in der Folge in zwei Szenen (IV, 2 und V, 3) mit vergleichsweise einfachen Mitteln rein schauspielerisch statt. Die auch hier dominant theatralische Perspektive der Zuschauer gewinnt einerseits durch Mécicertes rasch wechselnde Äußerungen zu seiner Herzenseinstellung gegenüber Kirke – das hoffnungsvolle ›Quoy, Circé me rendoit son cœur?‹ und das distanzierte ›[...] si j'ay veu Circé, j'ay voulu seulement / Apprendre d'elle où Sylla pouvoit estre‹ (CIR, S. 90, S. 92) – die illusionsfördernde Überzeugung vom Gelingen des Zaubers. Andererseits machen die Schnelligkeit und die Leichtigkeit, mit denen Mécicerte solch entgegengesetzte Neigungen artikuliert, bewusst, dass er nur die ›Rolle‹ des Liebhabers (von jenem Kirkes zu jenem Skyllas) ›semiotisch‹ wechselt und als ›Verkörperung‹ Mécicertes eigentlich nur eine Rolle spielt.

Den abschließenden Höhepunkt der Glaukus-Handlung bildet dem Mythos gemäß die Metamorphose Skyllas durch die rachsüchtige Kirke. Bei Thomas Corneille

²⁹⁸ Sie beauftragt ihre magiekundigen Nymphen: ›Préparez quelque Voix dont la douceur efface / Les chagrins que luy cause un amoureux soucy‹ (CIR, S. 46).

wird diese in größerem Einklang mit der antiken Vorlage als bei Salazar schon am Ende des vierten Akts durch die *maga*, die ihre wahren Absichten allerdings verschleiert, vorbereitet, indem sie sich für die Transformation auf die Suche nach «[q]uelques Herbes» (CIR, S. 108) begibt.²⁹⁹ Es mag verwundern, dass die eigentliche Verwandlung Syllas in diesem Maschinenstück nicht mittels Bühnentechnik, sondern nur verbalisiert in Form eines Botenberichts der Nymphe Dorine zur Aufführung kommt. Dass es sich in *Circé* um einen erzählten Gestaltwandel bzw. um gleich mehrere handelt, denn nicht nur Syllas Unterleib wird zum Monster, sondern auch Mécicerte wird zum Baum metamorphosiert, ist indes damit zu erklären, dass angesichts der hohen Komplexität der transformatorischen Prozesse zur damaligen Zeit nur eine sprachliche, nicht eine performative Darstellung illusionswährend vorstattengehen kann:

Par un supplice épouvantable
 Sylla vient d'éprouver tout ce qu'en sa fureur
 L'Amour qu'on brave trop, a de plus redoutable. [...]
 Glaucus dans le Jardin rendoit grace à Circé,
 D'avoir fait que pour luy Sylla devinst sensible
 Quand vers eux d'un pas empressé,
 Avecque cette Nymphé autrefois inflexible,
 Mécicerte s'est avancé. [...]
 [Il r]ejetta sur Circé le changement fatal
 Qui fait triompher son Rival.
 Circé ne fait sur luy qu'étendre sa baguette,
 Il devient Arbre au mesme instant; [...]
 Circé, pour appaiser ce qu'elle [= Sylla, A. W.] prend d'alarmes,
 Luy fait connoistre un Dieu caché dans son Amant, [...]
 Témoïn du tendre amour qui possédoit leurs ames,
 Des rigueurs de Circé je murmurois tout-bas
 De n'estre favorable à de si belles flames,
 Que pour livrer Glaucus à de plus durs combats,
 Quant tout-à-coup... Hélas, comment vous dire
 Ce que j'ay peine encor moy-mesme à concevoir?
 Une Source s'élève, & l'eau qu'elle fait choir
 Ayant envelopé Sylla qui se retire,
 A Glaucus, comme à moy, la rend hideuse à voir.
 Ce n'est plus cette Nymphé aimable,
 Sur qui le Ciel versa ses plus riches trésors,
 Des Monstres par ce Charme attachez à son corps,
 Font de leurs cris affreux un mélange effroyable
 Dont l'horreur à Sylla tient lieu de mille morts.
 Elle s'en desespere, & sa disgrâce est telle,

²⁹⁹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Wörsdörfer: Zauberworte, S. 118.

Qu'en vain Glaucus s'efforce à luy prester secours;
 Le Charme a commencé de faire effet sur elle,
 Il n'en peut plus rompre le cours. (CIR, S. 119ff.)

Da der Metamorphose die Unmittelbarkeit durch die erzählte, nicht gespielte Handlung genommen ist, muss Eindrücklichkeit hier mit anderen – rhetorischen – Mitteln erzeugt werden: durch die drastische, erwartungssteigernde Wortwahl schon von Anfang an («supplie épouvantable») und das historische Präsens («Circé ne fait que», «une source s'élève») gewinnt die Schilderung an Plastizität. Die Eindringlichkeit setzt sich in der Nacherzählung des eigentlichen, mit aller Plötzlichkeit («quand tout-à-coup») hereinbrechenden Vorgangs unter Verwendung einer grauenerregenden Lexik («cris affreux», «mélange effroyable», «horreur») fort. Die körperliche Veränderung von Syllas Unterleib in «[d]es Monstres» – und nicht wie im Mythos in «schlichte» Hunde – wird in ihrer gesteigerten Entsetzlichkeit durch die Frontstellung syntaktisch zusätzlich exponiert. Darüber hinaus provoziert die als Sprachrohr fungierende Augenzeugin Dorine mit der Preisgabe ihrer Gefühle, des Schocks («j'ay peine encore») und des Abscheus («hideuse à voir»), beim Publikum affektiv analoge Reaktionen. Noch ein Wort zur mitschwingenden Semantik³⁰⁰ der Unterleibstransformation: Indem Kirke ihrer Rivalin das phänomenale Geschlecht nimmt, es gar noch in ein gefährliches Monstergebilde verwandelt, geht Sylla ihrer (biologischen) Weiblichkeit verlustig. Kirkes Rache ist also nicht nur grausam, sie besitzt tiefere sexuelle Implikationen und setzt gezielt am beziehungstechnischen Angelpunkt an, der dafür verantwortlich war, dass Glaucus die Nymphe der Zauberin vorgezogen hat.

Wählt Thomas Corneille einen rein sprachlichen Zugang zur finalen Metamorphose, realisiert Salazar diese in *También se ama en el abismo*, sämtliche zur Verfügung stehenden Register ziehend, unter Einsatz der Bühnenmaschinerie multimedial, visuell-effektivvoll (und zusätzlich mit sprachlicher Begleitung) als gezeigten, und mehr noch performativen Gestaltwandel:

CIRCE sobre una sierpe va cruzando el teatro, y descúbrese un puerto de mar, y en medio un peñasco que irá saliendo, como SCILA se transforma en él.

CIRCE: Así pagarás, tirana,
 la causa de mi dolor,
 aunque tú ignores la causa.

ARIÓN: ¿Qué es esto? ¡cielos! Apenas
 tocó las espumas canas
 cuando inmóvil se ha quedado,

³⁰⁰ Vgl. Wörsdörfer: Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen, S. 104.

de varios monstruos cercada.
 Y aquel joven [= Glauco, A. W.] que primero
 defendió su vida, al agua
 desde una barca se arroja
 en su defensa, y es vana,
 pues de un peñasco la ocultan
 ya las ásperas entrañas. (TAM, S. 164, Kursivierung im Original)

Käme Arións Rede ohne die technische Umsetzung einer simultanen Mauerschau gleich, hat sie aufgrund der gleichzeitigen Visualisierung der Metamorphose nur noch eine unterstützende Funktion, die darin besteht, die performativen Veränderungen am Körper bzw. des Körpers (Unbeweglichkeit, Monstrosität, Versteinierung) auch sprachlich in Worte zu fassen. Das durch Kirkes Schlangenflug schon spektakulär eingeleitete Geschehen wird maschinell beherrscht vom allmählich anwachsenden Felsen im Zentrum der Bühne, der als Teil des Dekors langsam durch den Theaterboden nach oben geschoben wird und Scila hinter sich verbirgt, sie also innerdramatisch versteinert und sie als Verwandelte in neuer Form vollständig repräsentiert.³⁰¹ In der *zarzuela* beraubt Kirke Scila folglich nicht nur eines maßgeblichen Teils ihrer Weiblichkeit, sondern sogar in Gänze ihrer Menschlichkeit. Der hohe Grad an Medialität, den diese letzte Umsetzung auszeichnet, stimuliert die Zuschauer zur Einnahme einer theatralischen Perspektive: Die rhetorisch mitvollzogene und technisch realisierte Performanz erweckt den Anschein eines magischen Vorgangs, bestärkt damit die Illusion. Die geballte kunstvoll-kreative Ausgestaltung aber lässt die Szene in seiner artifiziellen Gemachtheit jedoch ebenfalls als vorgespieltes Theater ins Bewusstsein des Publikums treten. Die konstitutive Multimedialität des hybriden Theatergenres bewirkt bei Einnahme der Zuschauerrolle mithin ein ständiges Changieren zwischen einer illusionsfördernden und -brechenden Perzeptionshaltung.

Kirkes Transformation von Skylla ist im französischen wie im spanischen Stück effektiv – allein ihre Zauberwirkung ist nicht endgültig: Thomas Corneilles Scylla bleibt kein monströser Hybrid, sondern wird durch göttlichen Eingriff Neptuns zur (freilich nicht minder hybriden und geschlechtslosen) Nereide (vgl. CIR, S. 128); Salazars Scila verharrt nicht als lebloser Fels, sondern wird auf Jupiters Ratschluss in

301 Auch bei Thomas Corneille trägt der Felsen, von dem sich die verzweifelte Skylla am Ende ins Meer stürzt, später auf Göttergeheiß ihren Namen: «Ce Rocher qui s'offre à ta veuë, / Servira sous son nom d'éternel monument, / Qu'en son sein la Mer l'a reçuë, / Et c'est là qu'à jamais de cet événement [sic!] / Mille Vaisseaux brisez par de fréquens naufrages, / Rendront d'éclatans témoignages» (CIR, S. 128). Damit tragen beide Stücke dem Mythos Rechnung, nach dem «Skylla» nicht nur das Meerungeheuer auf dem Felsen, sondern auch den Felsen selbst bezeichnet. Zur bühnentechnischen Umsetzung der Fels-Verwandlung gemäß Sabbatini vgl. das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

den Kreis der Götter erhoben (vgl. TAM, S. 167). So bestätigt sich am Ende beider Dramen das mit der Zauberin untrennbar verbundene Urprinzip im Schicksal ihrer Magie selbst, die nichts anderem unterworfen ist als dem Wandel, der erneuten Metamorphose.

