

Tobias Brandenberger (Göttingen)

Heterodoxe Männlichkeitsentwürfe im Drama des portugiesischen Estado Novo

Obwohl in Portugal die seit Anfang der 1930er Jahre im *Estado Novo* autoritär regierende Salazar-Diktatur, Hand in Hand mit der katholischen Kirche, ganz klar eine im traditionellen Sinn hierarchisch-patriarchale Geschlechterkonzeption postuliert, werden hegemoniale Männlichkeiten von literarischen Texten der Zeit bisweilen in Frage gestellt und mit tendenziell subversiven Gegenentwürfen konfrontiert.

Im Theater sind solche Versuche speziellen Bedingungen unterworfen, nicht zuletzt aufgrund der besonderen Aufmerksamkeit der Zensurbehörden. Unser Beitrag wird anhand einiger Beispiele (Almada Negreiros, Santareno) die Strategien untersuchen, mit denen die in einem repressiven Kontext wirkenden portugiesischen Dramatiker ihre Möglichkeiten ausloten, mit dissidenten Männlichkeitskonzeptionen ein dominant heteronormatives Wertesystem kreativ zu unterminieren.

Béatrice Cornet (Köln)

Gabriel ou le travestissement comme mise à l'épreuve des conditions de l'identité sexuée

Les années 1830 bruissent en France d'une inquiétude nouvelle sur les identités sexuées. Quatre ouvrages, mettant directement en question le système du genre, paraissent dans un temps relativement court : *Fragoletta* de Latouche, *Seraphîta* de Balzac, *Mademoiselle de Maupin* de Gautier et *Gabriel* de Sand. Ces quatre textes, tout en reprenant des motifs plus anciens, produisent une nouvelle « mythologie » du genre. *Gabriel* est le seul texte se présentant sous la forme d'une pièce de théâtre et le travestissement y joue un rôle explicite. En effet, *Gabriel* met en scène un personnage de femme travestie dès la naissance en garçon, pour assurer un héritier à la branche aînée de sa famille aristocratique. Gabriel se révolte et s'enfuit lorsqu'on lui dévoile son identité et les conditions de son héritage. Il rencontre son cousin, Astolphe, et, suite à un bal déguisé, Astolphe découvre son sexe. Les deux personnages nouent alors une relation amoureuse.

Le travestissement pose la question de l'identité, de sa révélation et de ce qu'il s'agit de révéler. Si Sand prend soin de mettre rapidement les lecteurs dans la confiance du travestissement, elle joue avec le caché et le secret et diffère continûment une révélation dont elle s'abstient de faire une vérité sur l'identité du personnage. Parallèlement à la mise en question de l'identité sexuée à travers le personnage travesti, il y a mise en question de la parole comme moyen de dire l'identité et une mise en question de la performance comme preuve de l'identité. Dans mes analyses, je m'attacherai plus spécifiquement à trois scènes de révélation de l'identité du personnage. A travers ces scènes, j'analyserai la manière dont Sand questionne le langage et la performance, et la manière dont elle recourt à des dispositifs rendus possibles par la forme théâtrale pour ménager le secret et le caché et construire les conditions d'une parole performative.

Le corps semble être la pierre d'achoppement de la pensée contemporaine sur l'identité sexuée et les propositions de Judith Butler quant au corps ont certainement été parmi les plus controversées. Sand, en recourant à une forme théâtrale, doit se confronter à la question des corps sexués apparemment à la source de la binarité des genres, tandis que Balzac, par exemple, fait l'économie de la question en ne donnant aucune description des corps de Séraphîta / Séraphîtüs. J'interrogerai donc la place du corps dans l'oeuvre et tenterai de mettre à jour comment George Sand construit la permanence d'une identité, dissociée du sexe, dans la variation du genre.

[Robert Fajen \(Halle\)](#)

Das Gespenst der Effemination

Männerfiguren in der venezianischen Komödie des 18. Jahrhunderts

In der proliferierenden Komödienproduktion des venezianischen 18. Jahrhunderts konkurrieren verschiedene Vorstellungen von Männlichkeit miteinander, die, so die These des Vortrags, allesamt auf das ambivalente Rollenmodell des *cicisbeo* bezogen sind. Der *cavalier servente*, der sich in einem galanten, zwischen Freundschaft und Erotik oszillierenden Spiel der Dame unterwirft und damit traditionelle Ordnungsmuster durcheinanderbringt, ist eine permanente Provokation, die von den (männlichen)

Theaterautoren der Schlüsseljahre zwischen 1740 und 1770 in immer neuen Konfigurationen verhandelt wird. In zahlreichen Stücken wird – sei es ausdrücklich oder indirekt – die Gefahr einer zunehmenden ‚Verweiblichung‘ der Männer evoziert; gleichzeitig versucht man mit mehr oder weniger großem Erfolg auf der Bühne alternative Bilder männlichen Verhaltens im Sinne einer ‚Remaskulinisierung‘ zu entwerfen. Der Vortrag wird zentrale Etappen dieser Entwicklung nachzeichnen und dabei einen Bogen von Goldonis frühen Pantalone-Stücken bis zu Gozzis Märchenstücken schlagen.

Claudia Gronemann (Mannheim)

Gender(rollen) und Zärtlichkeit: Zur dramatischen Figur des sanften Vaters in der spanischen *comedia* und im *drama sentimental*

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Figur des zärtlichen Vaters im spanischen Theater anhand von Beispielen aus dem 17. und 18. Jahrhundert und analysiert sie im Spannungsfeld von historischen, literarischen und kulturellen Vorstellungen von Geschlecht. Den Hintergrund hierfür bildet die Konzeption der Zärtlichkeit als Ausdruck eines neuen Intimitäts- und Freundschaftsideals, das in Frankreich im Kontext der Galanterie als neuartigem erotisch-amourösen Liebesideals entstanden war. In Spanien steht das Gefühl der Zärtlichkeit hingegen für die vorsichtige affektive Neukonzipierung der Familie im Sinne eines *contrato sentimental* und wird anhand der männlichen Rolle des Familienoberhauptes eingeführt und inszeniert. Das Besondere liegt dabei in der theatralen Überschreitung traditioneller patriarchaler Geschlechterbilder, denen zufolge das Zärtliche lange Zeit als weiblich galt und in spezifischen Rollen erschien, u.a. in der Darstellung des afeminierten Mannes. Anders im empfindsamen Theater, wo zärtliche Vaterschaft positiv konnotiert ist und als Inbegriff des bürgerlich-sensualistischen Modells gilt. Inwiefern damit eine Subversion – oder umgekehrt eine erneute Bestätigung und Zementierung – der Sozialform des Patriarchats und dessen Genderdualismus verbunden ist, soll im Vortrag unter Berücksichtigung der performativen Ebene (Funktion der Tränen; Ehrdiskurs u.a.) und mit besonderem Blick auf die Geschlechterimplikate diskutiert werden.

Christoph Groß (Universität Rostock)

«Hortus conclusus soror mea» – Geschlecht und Askese in der szenischen Kunst um 1900
(Mallarmé, Maeterlinck, D'Annunzio)

«Meine Schwester, meine Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born», heißt es im biblischen Hohelied. In der Nachfolge der christlichen Bibelexegese sowie im Zuge der Entwicklungen in der geistlichen Betrachtungsliteratur und der Marienmystik avanciert der Topos des *hortus conclusus* zu einem zentralen Motiv und zum Sinnbild eines asketischen Bei-sich-Seins des oder der Gläubigen und einer Isolation von jeglichem als schädlich empfundenen Außenbezug. Dieses Ideal der inneren Einkehr und spirituellen Verschlossenheit ist dabei stets 'weiblich' konnotiert und vermischt sich mit an tradierten Vorstellungen kultureller Geschlechtlichkeit orientierten Verhaltenspräzepten.

Diese Vorstellungen von asketischer Weiblichkeit schreiben sich auch in einem besonderem Maße in die Poetiken des französischen *symbolisme* und des italienischen *decadentismo* ein. Gleichzeitig werden die Literaturen um 1900 von einem «paradigme de l'espace clos» gekennzeichnet, vor dessen Hintergrund sich die Inszenierungen asketischer Frauenfiguren als *mises en abyme* einer Poetik des *art pur* lesen lassen. Dieses Motiv erweist sich innerhalb des Dramas, dessen Themen traditionell nicht von innerer Einkehr, sondern im Gegenteil von einem hohen Maße an performativer Zur-Schau-Stellung und der Interaktion zehren, als besonders interessant, weil sich daran die durch Maeterlincks Dramenpoetik beeinflussten Wandlungen innerhalb des Theaters zur Jahrhundertwende ablesen lassen.

Mallarmés Fragmente zur *Hérodiade*, die als szenisches Werk konzipiert wurde, verschränken das Moment einer metapoetischen Selbstbezüglichkeit mit einer isolierten Frauenfigur, die sich in der «lourde prison» ihres Gemachs einer «rêverie en silence» hingibt. Hingezogen zur «froideur stérile du métal» und den Blick fortwährend auf das «[e]au froide» ihres Spiegels fixiert, wird ihre Schönheit als autoreferentielle Geschlossenheit im Sinne eines ästhetisch umgedeuteten und dadurch säkularisierten Hortus-conclusus-Motivs in Szene gesetzt: «c'est pour moi, pour moi, que je fleuris». Vergleichbare Frauenfiguren oder Weiblichkeitsinszenierungen lassen sich auch in Maeterlincks Dramen wiederfinden: sei es die jahrelang in einem Turm eingeschlossene Princesse Maleine oder der in sich selbst versunkenen Mélisandre, deren insistierendes

noli me tangere («Ne me touchez pas! Ne me touchez pas») ebenfalls auf religiös-asketische Vorstellungen rekurriert. Im Falle von D'Annunzios dramatischem Mysterium *Le Martyre de saint Sébastien* steht zwar eine männliche Figur im Mittelpunkt, doch wurde diese bei der Erstaufführung im Jahre 1911 *en travestie* von der Schauspielerin Ida Rubinstein gespielt, was durch die katholische Kirche umgehend skandalisiert wurde. Die Besetzung der männlichen Rolle durch eine Schauspielerin fügt sich jedoch in die literarische Gestaltung des Stücks, da diese mit zeittypischen Vorstellungen von Androgynität spielt und Geschlechtsinszenierungen im Sinne eines ganzheitlichen, mystischen Liebesdiskurses überformt.

Christian Grünagel (Bochum)

Barba vs. galán? Männlichkeit(en) in Calderóns Alcalde de Zalamea. Überlegungen zu einer historischen Fundierung der Gender Studies

Das spanische Barockdrama ist sehr reich an Figuren, die binäre Geschlechterordnungen zu transzendieren scheinen, so dass es naheliegt, gerade die *mujeres vestidas de hombre* und auf männlicher Seite eine Figur wie den zeitgenössisch als effeminiert wahrgenommenen *lindo* zu fokussieren (vgl. z.B. Grünagel 2018). Eine systematische Untersuchung des Männlichkeitsideals dieser Epoche steht aber noch weitgehend aus, so dass es auch lohend sein dürfte, Fragen nach der Konstruktion und Inszenierung dieser Männlichkeit aufzuwerfen, die wir nach Connell ‚hegemonial‘ nennen können (vgl. Connell 2005). Im Rahmen des geplanten Vortrags soll es daher darum gehen, die auf der spanischen Barockbühne inszenierte(n) Männlichkeit(en) zu analysieren, auf das implizit erkennbare Männlichkeitsideal hin zu befragen und ausgehend von einer historisch informierten Hermeneutik zu interpretieren, wobei auch Aspekte einer stets körpergestützten Inszenierung von großem Interesse sind. Zugleich wird die methodische Frage aufzuwerfen sein, was (philosophische oder soziologische) *Gender*-Theorien unserer Gegenwart konkret bei der Erschließung literarischer Werke leisten, die einer völlig anderen Gesellschaft entsprossen sind.

Der Vortrag soll ausgehend von einem weithin rezipierten Theorieentwurf der aktuellen *Masculinity Studies* (Connell) eine Lektüre der Männerfiguren in Calderóns berühmtem Drama *El alcalde de Zalamea* (um 1640) exemplarisch vorstellen. Im

Zentrum werden Protagonist und Antagonist stehen, die bereits ausgehend vom Rollenfach konträr besetzt sind: auf der einen Seite der frühmoderne Patriarch in Gestalt des Bauern Pedro Crespo, des Titelhelden, für den als Rollenfach ein *viejo* respektive *barba* vorzusehen ist; auf der anderen Seite der jugendliche *galán* des Stücks D. Álvaro, ein adliger Offizier auf dem Weg zur Krönung Philipps II. zum portugiesischen König. Sowohl vom genannten Rollenfach, aber auch ausgehend vom repräsentierten Stand (Bauer vs. Adel) und insbesondere mit Blick auf die Sympathie lenkung (treusorgender Familienvater vs. arroganter Vergewaltiger) sind beide Männerfiguren offensichtlich dichotomisch konstruiert, bieten uns also ggf. Einblicke in Konstruktionsmechanismen typischer (fiktional entworfener) Männlichkeiten im Zeitalter des Barock. Abschließend sollen daher erste Konsequenzen skizziert werden, die sich aus der Interpretation für eine noch zu leistende historische Fundierung der *Gender Studies* ergeben könnten.

Milan Herold (Bonn)

Geschlechter zwischen Humor und Maske – Pirandellos *Sei personaggi in cerca di autore*

Pirandello ist berühmt als Denker und Dichter der Maskenhaftigkeit der modernen Identität. Entsprechend gibt auch sein Theaterstück *Sei personaggi in cerca di autore* eine humoristische Antwort auf die Frage nach der Geschlechteridentität. Mit Judith Butler kann man sagen, dass die Frage insofern falsch gestellt ist, als dass Geschlechterrollen sich wie Autorschaft verhalten und jederzeit Prozesse, Inszenierungen und Zuschreibungen sind (cf. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*)

Claudia Jacobi (Bonn)

Geschlechter(un)ordnung und hegemoniale Männlichkeit bei Lope de Vega

Anhand ausgewählter von der Forschung bislang völlig unbeachteter Dramen Lope de Vegas wird die karnevaleske Umkehrung traditioneller Geschlechterdispositive im Spannungsfeld zwischen *imitatio* und *innovatio* untersucht. Dabei soll gezeigt werden, dass performative Strategien zur Verteidigung hegemonialer Männlichkeit bei Lope de

Vega traditionelle Rollenbilder dekonstruieren und die zeitgenössische Geschlechterordnung ins Wanken bringen.

Timo Kehren (Mainz)

Schule der Empfindsamkeit:

Die (Wieder-)Entdeckung des Gefühls in Marivaux' *Le Petit-mâitre corrigé* (1734)

Der ›Gebrauch der Lüste‹ am Hof von Versailles war von Freizügigkeit und Frivolität geprägt. Die Sprache der Galanterie diente der Aristokratie dabei als Modus, mit dessen Hilfe das erotische Begehren subtil verschleiert werden konnte. Wie zuletzt William Reddy dargelegt hat, war der empfindsame Liebesdiskurs, der sich im 18. Jahrhundert herauszubilden begann, eine Reaktion bürgerlicher Kreise auf die Sitten des Adels. Die Galanterie wurde zunehmend als künstlich und unaufrichtig erachtet, weshalb man sich auf die Suche nach ›authentischen Gefühlen‹ begab. Als kollektiver Verhandlungsraum stellt das Theater einen der bevorzugten Orte zur Ausgestaltung des neuen Liebesdiskurses dar. Liebesdiskurse sind nach Niklas Luhmann Kommunikationsmedien, über die geschlechtsspezifische Subjektpositionen konstituiert werden.

In meinem Beitrag vertrete ich die These, dass Marivaux in der Komödie *Le Petit-mâitre corrigé* (Comédie-Française, 1734) den Triumph des empfindsamen Liebesdiskurses über den galanten Liebesdiskurs inszeniert. Dabei bringt das im Titel gebrauchte Partizip ›corrigé‹ die Vorstellung von einem idealen Urzustand zum Ausdruck, den es im Verlauf des Schauspiels zurückzuerlangen gilt. Der Pariser Aristokrat Rosimond reist in die Provinz, um dort mit der ihm versprochenen Landadligen Hortense Bekanntschaft zu machen. Empört über das manierierte Verhalten und die Unbeständigkeit des Galans, entschließt diese sich, ihm die Laster auszutreiben. Wenn er sie heiraten will, muss er seine Maske ablegen und sich zu seinen Gefühlen bekennen. Keine Kulisse könnte sich besser dazu eignen als die Provinz, die vom Sittenverfall der Hauptstadt verschont geblieben zu sein scheint. Nach einer Reihe von teils grotesken Verwicklungen geht Hortenses Plan auf: Rosimond gesteht ihr vor dem versammelten Personal seine Liebe, woraufhin sie in den Ehebund einwilligt. Auf diese Weise wird eine dezidiert empfindsame männliche Subjektivität performativ eingespielt.

Stephan Leopold (Mainz)

Das Drängen des Signifikanten. Stand und Neigung in *El perro del hortelano* von Lope de Vega.

Das Stück ist um, wenn eine Person einen Namen richtig ausspricht, mithin ein Signifikant seinen Adressaten erreicht: *Teodoro, te adoro*. Bis dies allerdings geschehen kann, stehen der Stand dieser Person – es ist die Gräfin Diana – und ihre Neigung – sie liebt einen Plebejer – zueinander in diametralem Gegensatz. Diana schreibt deshalb Briefe, meint sie doch so einen Aufschub zu erwirken und ihr Begehren gleichsam umzukehren. Doch der Signifikant, den Diana immer schon im Munde führt, drängt und affiziert bald alle Beteiligten in einer Hysterie der Affekte, die nur der Tod des geliebten Plebejers oder seine Erhebung beenden kann.

Daniele Maira (Göttingen)

Féminités masculines et amollissement viril dans le théâtre de la Renaissance française

Les concepts de mollesse et d'amollissement traversent l'ensemble de la culture et de la littérature de la Renaissance. Au XVI^e siècle, une nouvelle expression du masculin émerge avec la figure du courtisan « mou et féminin [*molle e femmine*] » (Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, 1528), à savoir ces courtisans qui se frisent les cheveux, s'épilent et se fardent comme les femmes. Tout écart par rapport à des qualités définies comme viriles risque ainsi d'aboutir à une forme de mollesse ; à cette notion sont dès lors rattachés les néologismes renaissants « effémination » et « efféminement ». Notre contribution se présente ainsi comme une étude littéraire qui interrogera les discours sur la mollesse à la Renaissance, ainsi que leurs enjeux idéologiques et leurs usages métaphoriques. Nous émettons l'hypothèse que les multiples usages du concept de mollesse sont mobilisés pour illustrer les flottements d'une masculinité qui a perdu ou qui est en train de perdre son pouvoir et ses privilèges. La notion de « ratage » aide également à comprendre les mises en discours de l'échec et les réactions qu'il entraîne. Il y aurait là un écart par rapport à l'idéal d'une masculinité modérée, tel qu'il est défini par Aristote dans son *Ethique à*

Nicomaque, car le masculin se trouve soit dans une position d'insuffisance virile, soit dans une forme d'excès téméraire.

Toutes ces réflexions, qui ont l'objectif d'interroger les formes insuffisantes et ratées de masculinité, seront menées à partir du théâtre d'Etienne Jodelle. Jodelle, membre de la Pléiade, a contribué de manière décisive au renouveau du théâtre en France dans la première modernité : on lui doit la première tragédie humaniste (*Cléopâtre captive*, 1553) ainsi que la première comédie humaniste (*L'Eugène*, 1553). Nous étudierons dans une première partie l'*ethos* efféminé des personnages masculins dans le théâtre de Jodelle, et plus particulièrement le lien entre performativité masculine et amollissement amoureux, par exemple, l'« âme efféminée » d'Enée dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle (1574). Dans une deuxième partie il sera question de vérifier dans quelle mesure la mise en scène de ces féminités masculines contribue à la définition du tragique ainsi que, plus généralement du genre de la tragédie et de la comédie.

Franziska Sick (Kassel)

Geschlechtsspezifische Ehre versus geschlechtsneutrale Leidenschaft.

Vom spanischen Ehrendrama zu Corneille und Racine

Wohl nirgends sonst trägt man die Ehre so ausdrücklich und nachdrücklich auf der Geschlechterdifferenz ab wie im spanischen Ehrendrama. Während sonst Ehre zu wesentlichen Teilen über den politischen, männlichen Bereich codiert ist – man ist ein Ehrenmann, man duelliert sich aufgrund einer Beleidigung –, tritt dieser Bereich hier nahezu gänzlich zurück. Das spanische Ehrendrama fokussiert fast ausschließlich die Ehre der Frau. Wenn sie ihre Ehre verliert – sei es als Gattin durch Ehebruch oder als Tochter durch vorehelichen Geschlechtsverkehr –, ist auch der Hausvorstand entehrt und muss seine Ehre wiederherstellen.

Es ist Corneille, der, obwohl er auf Stoffe der Spanier zurückgreift, diese Fokussierung auf die Ehre der Frau korrigiert oder aber auch nur einfach nicht übernimmt. Ehre ist bei Corneille zutiefst männlich, da heroisch codiert. In Anlehnung und Übernahme dieses Ehrbegriffs sind die Corneille'schen Frauen Heroinnen. Sie besitzen einen männlichen Ehrbegriff, auch wenn sie sich als Frauen durchaus rollen-/geschlechertypisch verhalten.

Eine weitere Akzentverschiebung ergibt sich bei Racine. Da er das Leitthema der Ehre durch das von Liebe und Leidenschaft ersetzt, wird bei ihm die Beziehung der Geschlechter tendenziell geschlechtsneutral. Aus zwei Gründen: (1) In dem Maße, wie Racine Ehre durch Leidenschaft ersetzt, kündigt er alle Rollen und Regeln auf, um zu zeigen, (2) dass beide Geschlechter einigermaßen geschlechtsneutral Leidenschaften besitzen. Auch wenn das noch großes Drama und deshalb inszeniert sein mag – im besten Fall inszeniert wird hier Leidenschaft, Intimität.

[Lena Schönwälder \(Frankfurt am Main\)](#)

Märtyrerin, *dea* und *ingannatrice donna*: Die *Iudit* (1627) des Federico della Valle

Judith ist neben Salomé eine der bedeutsamsten fatalen Frauengestalten der Bibel, die Künstler aller Epochen zu zahlreichen pikturalen und literarischen Bearbeitungen inspiriert hat. Das deuterokanonische *Liber Iudit* erzählt von der gottesfürchtigen Hebräerin Judith, die sich in das feindliche Lager des assyrischen Generals Holofernes begibt, um diesen zu verführen und in einem Moment der Trunkenheit mit dem eigenen Schwert zu enthaupten und damit das Volk Betuliens von seiner tyrannischen Herrschaft zu befreien. So ist Judith zugleich gefährliche Verführerin und mutige Kriegerin, die mit Gottes Kraft den Feind überwältigt. Als solche begegnet sie in Federico della Valles Tragödie *Iudit* (verfasst um ca. 1600, Druckfassung 1627), neben *Ester* und *La reina di Scotia* bekanntestes Werk des italienischen Dramaturgen, dem erst nach seiner Wiederentdeckung durch Benedetto Croce Aufmerksamkeit in der Kritik zuteilwurde.

In Della Valles Bearbeitung des Stoffes überlagern sich unterschiedliche Bedeutungsebenen, die aufeinander einwirken: Zunächst wird in christlicher Perspektive Gottes Wirken auf Erden durch Iudit inszeniert, die beseelt vom göttlichen Willen zur blutigen Tat schreitet und dabei ihre Tugend opfert. Vor dem Hintergrund der Gegenreformation wird die Figur der Iudit auch lesbar als allegorische Märtyrergestalt, deren wahrer Glaube (d.i. jener, den die katholische Kirche vertritt) ihr die göttlich eingegebene Kraft verleiht, gegen den Feind (den Protestantismus) zu bestehen (dies bemerkt z.B. Franca Angelini 2001: 137). Darüber hinaus bildet Della Valles Tragödie vor der Folie der im Barock zentralen Thematik des Sehens, der Verführungskraft des Bildes und des Wortes Begehrensstrukturen ab. Die ästhetische Reflexion der Macht der

sprachlichen Bilder („lingua, che dipinge / a cor già acceso placida figura, / ahi, quanto lega e stringe“, 1617f.) verweist gleichsam auf die Dynamik des Begehrens, das sich an (mental) Bildern entzündet. Unter dem männlichen Blick wird Iudit zum Faszinosum und Stimulans, zum Objekt eines *male gaze*: So ist die Tragödie nicht nur die Geschichte einer gottesfürchtigen Märtyrerin, sondern in Kongruenz mit dem Narrativ der *donna fatale* gleichwohl die eines Geschlechterkampfes. Die topisch gewordene symbolische Kastration, die sich im Akt der Enthauptung abbildet, wird bei Della Valle überdeutlich inszeniert. In dem fetischisierenden Leitmotiv des „feminil braccio“ – zunächst Gegenstand voyeuristischen Begehrens, dann Hand Gottes („divina mano“), schließlich phallisches Machtinstrument – kondensieren sich diese verschiedenen Bedeutungsdimensionen. Ziel des Beitrags ist es damit, diese miteinander verschränkten Sinnpotentiale zu erarbeiten und ferner aufzuzeigen, inwiefern Della Valle unter barocken Vorzeichen bereits Kernmotiven antizipiert, die besonders im 19. Jahrhundert im Narrativ der *donna fatale* im Allgemeinen, der der Judith im Besonderen sinnträchtig werden.

Hanna Sohns (München)

Zur mise-en-scène der Hysterie (Freud, Irigaray, antikes Theater)

Mein Vortrag will sich mit dem Fokus auf das Schauspiel des hysterischen Körpers dem Thema der Sektion von einer anderen Perspektive aus nähern. Denn natürlich handelt es sich bei diesem ›Drama‹ der Hysterie, das im 19. Jahrhundert die Bühne der Salpêtrière betritt, keineswegs um ein Drama im klassischen Sinn. Und doch ist die der Hysterie immer wieder zugeschriebene Nähe zu einem, wie schon Nietzsche schreibt, »dramatischen Temperament« unübersehbar. In den Dokumentationen und Inszenierungen des hysterischen Anfalls tritt dieser als Schauspiel mit verschiedenen Akten, wiederkehrenden Phasen und inventarisierten Bewegungs-Figuren hervor. Die Mimesis, so Didi-Huberman in seiner zentralen Studie *Invention de l'hystérie*, ist das Symptom der Hysterie, die als »art et la manière du ›théâtralisme‹«, dramatische Entpersönlichung, Verstellung und das Einnehmen einer Rolle impliziert. Die Hysterikerin ist so auch wiederholt als Schauspielerin im Diderot'schen Sinne

beschrieben worden, die in ihrer dramatischen, proteushaften Verwandlung im Stande sei, alle Rollen und Haltungen einzunehmen.

Was aber bringt sich in diesem Schauspiel zur Anschauung, das sich unter und auch in den Blicken des Arztes und Photographen erzeugt? Diese Frage, die im Zentrum der medizinischen Beobachtungen und schließlich auch der analytischen Untersuchungen Freuds stehen wird, erlaubt nicht nur die Befragung einer komplexen Beziehung zur fiktiven ›Urszene‹ der Hysterie, sondern – und dies soll im Zentrum meines Vortrags stehen – auch die Repräsentation und Inszenierung des Geschlechts. Denn auch wenn sich die hysterische Neurose nicht auf das weibliche Geschlecht beschränkt, so wurde sie doch stets in ihrer ›natürlichen‹ Affinität zum Weiblichen beschrieben und als Krankheit des weiblichen Körpers analysiert. Schon in der hippokratischen Grundlegung des Begriffs wurde die Hysterie organisch im weiblichen Körper verankert. Noch in den Wörterbüchern des 19. Jhs. wird sie als »tempérament féminin devenu névrose« beschrieben.

Den in der Forschung bereits intensiv untersuchten Diskurs der Hysterie möchte ich mit einem anderen Fokus – nämlich vor allem ausgehend von den Schriften Irigarays in die Diskussion der Sektion einbringen. Dabei ist die Frage der Sektion nach dem Verhältnis von Drama und Geschlechter(re)inszenierung für meine Fragestellung besonders virulent und erlaubt umgekehrt auch die Reflexion der immensen Bedeutung der Hysterie für Literatur und bildende Kunst. Die hysterische Szene scheint die Dualität der Geschlechterverhältnisse nicht nur vorzuführen, sondern ließe sich etwa mit Irigaray auch in ihrem Widerstand gegen die Geschlechterrollen befragen. Ausgehend hiervon möchte ich einen Rekurs auf das antike Drama versuchen. Der französische Arzt Briquet hebt 1889 die Nähe der Hysterikerin zur Bacchantin hervor: die Frau neige nämlich durch ihr inneres, besonders reizbares Organ von Natur aus zum bacchantischen Rasen. Auf der Grundlage dieser Aussage wäre die Hysterikerin als Wiedergängerin und Re-Inszenierung einer antiken weiblichen Figur lesbar.

Laura D. Wiemer Bergische Universität Wuppertal

Maskeraden, Metamorphosen, Männlichkeit: homosexuelle Geschlechtsidentität in Federico García Lorcás *El público*

An der Schnittstelle von Psychoanalyse, Phänomenologie, Gender- und Queer Studies soll mein Beitrag die Inszenierung homosexueller Geschlechtsidentität in Federico García Lorcas metatheatralem und weitgehend surrealistischen Stück *El público* (1930) aufzeigen, wofür sowohl auf den literarischen Text als auch auf die Weltpremiere im Madrider Teatro Real (Spielzeit 2014/15) eingegangen wird. Ausgangspunkt meiner Analyse ist die Geschlechtermaskerade des multiplen Protagonisten (vgl. Maestro 1994) und homosexuellen Theaterdirektors Enrique, der aus Angst vor der „Maske“ (Metapher für die konservative, machthabende und zwangsheterosexuelle Gesellschaft) als Schutzmimikry (vgl. Bhabha 1994) und Kathexis (vgl. Freud 1975) mit dem Prototyp Frau, Helena (von Troja), verheiratet ist. Durch die Katabasis vom „Theater unter freiem Himmel“ ins tiefenpsychologische „Theater unter dem Sand“ und den damit einhergehenden kontinuierlichen Metamorphosen, die nicht nur Enrique selbst, sondern auch seine abgespalteten Ichs in immer weiblichere, leerere und androgyne Figuren verwandeln, zerfällt seine Maskerade jedoch inmitten von Männlichkeitsentwürfen, phallischen Symbolen (vgl. Sahuquillo 1991), Wasser und Erde. Letztere werden in der „römischen Ruine“ gemäß der materiellen Imagination (vgl. Bachelard 1942) sexualisiert, um das Spannungsverhältnis von sex, gender und desire (vgl. Butler 1990) sowie die Negation des homosexuellen Eros darzustellen, der auf metatheatralischer Ebene auch in Enriques Aufführung von *Romeo und Julia* scheitert. Aus literaturhistorischer Perspektive schafft der homosexuelle Dramaturg Lorca folglich eine Inszenierung von Geschlechtsidentität, die einerseits neue poetisch-tropologische Darstellungsformen wie die Sexualisierung der Elemente einführt und andererseits die dramaturgischen Mittel des von ihm bewunderten „Goldenen Zeitalters“ modernisiert bzw. umkehrt (z.B. durch männliche Figuren in Frauenkleidern), sodass hier trotz der „Maske“ die homosexuelle Geschlechterperformanz primär in Szene gesetzt wird.

[PhD Cornelia Wild \(München\)](#)

Differente Stimme. Sappho in Racine

Racines *Phèdre* ist wiederholte Rede, die im Wiedereinbringen andere (griechische) Töne mittransportiert und damit in die Immanenz der Tragödie Differenz einführt. Durch eine andere Stimme, die in der Tragödie mitklingt und zu hören ist, die Sprache der Liebe der

griechischen Dichterin Sappho, wird die Möglichkeit der Tragödie in Frage gestellt wird. Die Stimme Sapphos in Phèdre zeigt, was sich der Tragödienkonzeption entzieht und wie sich ihre Grenzen ausloten lassen. Tragisch ist Phèdre nicht durch einen plötzlichen Umschlag, sondern weil ihre Rede nicht selbstidentisch ist. Racine inszeniert ein Sprechen mit anderer Stimme, das sich die Tragödie gewissermaßen als Gegenstimme aneignet und zu „dämpfen“ (Spitzer) versucht. Dass Phädra nicht weiß, was sie sagt, macht sie umso empfänglicher für eine andere Figurenrede, die ihr eigenes Sprechen durchzieht. Die Befragung des in der Tragödie zitierten Intertextes lässt damit eine Verschiebung des Kerns der Tragödie hin zu einem Liebesdiskurs zu, in dem sich das Tragische im Mund der Heroine verselbstständigen kann.

Mary Wunderlich, Kassel

Die *vertu persécutée* als dominanter Frauentypus des *genre sérieux*

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Frauenbild im französischen bürgerlichen Trauerspiel, das anhand von Stücken, die zwischen 1757 und 1799 erschienen sind, vorgestellt wird. Der Fokus liegt auf der Frage, welche Formen von Weiblichkeit auftreten, was deren Wirkintention ist und in welchem Maße die Publikumserwartungen eine Veränderung der zentralen Frauengestalt herbeiführen, die wiederum direkte Auswirkungen auf die Weiterentwicklung des *genre sérieux* hat. Über diese gattungshistorischen und rezeptionsästhetischen Fragestellungen hinausgehend rückt die Fokussierung unterschiedliche Inszenierungen von Weiblichkeit ins Zentrum, die ihrerseits Rückschlüsse auf die der Frau zugeordnete Rolle in der Literatur im *Ancien Régime* und in den Jahren nach der Revolution zulassen.

Das weitgehend vergessene französische bürgerliche Trauerspiel, das als *genre sérieux*, *drame bourgeois* oder *drame* etikettiert vom Aufklärer Denis Diderot 1757 mit *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu* aus der Taufe gehoben wird, stellt zu seiner Zeit eine aufsehenerregende Bühnengattung mit gesamteuropäischer Ausbreitung dar. Der zeitgenössische Erfolg beruht im Wesentlichen auf einem gattungskonstituierenden Element: dem Frauentypus der *vertu persécutée*.

Anfänglich als Nebenrolle konzipiert rückt die Figur der unschuldigen schönen Frau, die von einem sittenlosen Bösewicht bedroht wird, mehr und mehr ins Zentrum.

Zeitgenössische Kritiken der führenden literarischen Journale (*Correspondance littéraire, Mercure de France, Journal encyclopédique*) zeugen vom beachtlichen Erfolg insbesondere jener *dramas*, die die *vertu persécutée* effektiv in Szene setzen. Die Zuschauer der großen Pariser Bühnen (*Théâtre Français, Théâtre Italien*) und der führenden Provinztheater (Lyon, Bordeaux) ergötzen sich am Anblick eines engelsgleichen Wesens, das zu Unrecht von einem Mann bedroht wird und überdies mit der eigenen Fragilität zu kämpfen hat. Im Zeitalter von Empfindsamkeit und Tugendkult gelingt es den Dramatikern mit der leidenden Frau ihr oberstes Wirkziel zu erreichen und den Zuschauern süße Tränen der Rührung abzugewinnen.

Den Frauentypus der verfolgten Unschuld aufnehmend vollzieht sich im Prozess der Gattungsbildung des *drame* ein kontinuierlicher Wandel in der Aneignung und Auslegung von Weiblichkeit. Autoren wie Diderot, Beaumarchais und Mercier zeichnen ein komplexes Frauenbild, bei dem die charakterliche Zerrissenheit von Heldinnen hervortritt, die tugendhaft, zugleich aber auch moralisch verwerflich sind.

Gemeinsames Prinzip der *vertu persécutée* in ihren unterschiedlichen Variationen ist die Ästhetik. Die Faszination resultiert aus der Schönheit, die innere Werte sowie das äußere Erscheinungsbild der Bühnenheldin umfasst. Auch die Schauspielerinnen, die in dem neuen Rollenfach *vertu persécutée* mit ihrem pantomimischen Spiel brillieren, werden ihrer Schönheit wegen als Ikonen des *genre sérieux* gefeiert.

[Anna Wörsdörfer \(Gießen\)](#)

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

Im 10. Buch der *Odyssee* treffen in personam der verführerischen Halbgöttin Kirke und des heroischen Troja-Heimkehrers Odysseus Weiblichkeit und Männlichkeit in mythischer Form aufeinander, deren Reinszenierungen bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren haben (Yarnall 1994). Im Mittelpunkt des Vortrags steht das Spannungsverhältnis zwischen der Rekonstruktion des antiken Mythos und seiner Erneuerung in französischen und spanischen Theaterstücken des Barock. Dabei kommt

den Aspekten der Bewegung und Wandelbarkeit als barocken Kategorien schlechthin (Rousset 1954) sowohl hinsichtlich der Bezüge zwischen den einzelnen Textbearbeitungen als auch im Hinblick auf die jeweils darin gestalteten Geschlechterkonstellationen eine zentrale Bedeutung zu. Der mythen-rekonstruktive Untersuchungspunkt wird unter drei Gesichtspunkten – den Relationen zwischen antiker Epenepisode und Barockschauspiel, spanischer Comedia und französischem Maschinenstück und den Versionen der 1630er Jahre und jenen der zweiten Jahrhunderthälfte – in den Blick genommen. Die Analyse der Geschlechterrollen und -beziehungen vollzieht sich im Zusammendenken kulturwissenschaftlicher und genderspezifischer Ansätze, indem die Konzepte der Theatralität als Zusammenspiel von Inszenierung, Korporalität, Wahrnehmung und Performativität (Fischer-Lichte 2004) und der Geschlechterperformanz (Butler 1991) kombiniert werden: Unter der Hauptfrage nach den Machtkonstellationen zwischen Kirke und den auf ihrer Insel gestrandeten Männern werden leibliche Einschreibungen (die Verwandlung von Odysseus' Gefährten in Schweine, die attraktiven Körper der Zauberin und ihrer Nymphen) sowie die Wirkmacht des Wortes (Wörsdörfer 2018) in Selbst- und Fremdcharakterisierungen und performativen Sprechakten diskutiert. Zur Debatte steht die Dichotomie von männlicher *ratio*, repräsentiert durch den epithetisch als listenreich ausgewiesenen Odysseus, und weiblicher *passio* in Gestalt der erotischen Kirke, die aufgrund ihrer doppelten Bestimmtheit nicht nur als Frau, sondern auch als magiekundige Tochter des Sonnengotts Helios das vermeintlich starre Geschlechter- und Machtverhältnis in ein dynamisches verwandelt.

Lisa Zeller (Mainz):

***Mujeres varoniles* und die Selbstbehauptung der *república* in der spanischen Barock-comedia**

Im Theater werden über die Inszenierung von Geschlechterbeziehungen Machtverhältnisse repräsentiert und ausgehandelt. Insbesondere die spanische Barock-comedia kennzeichnet dabei ein dialektisches Verhältnis von klar geordneten Hierarchien und deren Öffnung bis hin zur Subversion, was Joachim Küpper mit dem Begriff der Diskurs-Renovatio beschrieben hat. Während Gender-Subversionen und die Theatralität der Geschlechterperformanz für viele Einzeltexte längst untersucht sind, fragt dieser

Beitrag nach dem Verhältnis solcher Inszenierungen zum politischen Diskurs: Auch hier wird das Verhältnis zwischen König und Untertanen mit Rückgriff auf Geschlechtermetaphern konzeptualisiert, nämlich mit der Metapher von der Vergewaltigung der *república* durch einen Tyrannen oder der Ehe von König und *república*. Der Begriff der *respublica* wird im 16. Jahrhundert aus spätmittelalterlichen Rechtskommentaren übernommen, ist zunächst noch recht unspezifisch und nimmt allmählich im Verhältnis zum Herrscher und in Opposition zu ihm schärfere Konturen an. Diesen historischen Sinnbildungsprozess zeichne ich in meinem Beitrag exemplarisch am Beispiel der theatralen Darstellung von *mujeres varoniles* in drei *comedias* nach.

In *Fuenteovejuna* spielt Lope de Vega mit seiner Darstellung der Herrschaftskrise und -transformation sowie der Selbstverteidigung der Laurencia auf den Lukrezia-Mythos an und schreibt sein Stück auf diese Weise in die Debatte um das Verhältnis zwischen einem König oder Tyrannen und seiner *república* ein. In *Las mujeres sin hombres* wiederum greift er auf den Mythos der Amazonen zurück, die hier ihre Unabhängigkeit behaupten, bevor sie sich zuletzt bereitwillig den griechischen Helden unterwerfen und ihren freien Staat zur liebenden *república* machen. Ich analysiere dieses Stück im Kontext historischer Autonomisierung- bzw. Selbstbehauptungstendenzen der spanischen *república(s)* im Zuge der staatlichen Zentralisierung und schließe mit einem Blick auf Calderóns *Hija del aire*: Hier usurpiert Semíramis die männliche Position des Königs, indem es ihr gelingt, den Körper eines Mannes – ihres Sohnes – einzunehmen und zum Kopf des Staates zu werden. Auf diese Weise inszeniert das Stück die Umkehr des Verhältnisses von König und *república*.

Alle drei Stücke enden mit einer Rekonstruktion der Geschlechterhierarchie, offenbaren allerdings auch eine Erneuerung in Bezug auf die Konzeption der *república* im Spanien des 17. Jahrhunderts: Diese zeigt sich immer deutlicher als autonom agierende Macht gegenüber einer Monarchie, die ihren Absolutheitsanspruch durchsetzen will.