

culturæ

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

13

2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Kunst der Täuschung – Art of Deception

Über Status und Bedeutung
von ästhetischer und dämonischer Illusion
in der Frühen Neuzeit (1400–1700)
in Italien und Frankreich

herausgegeben von
Kirsten Dickhaut

in Zusammenarbeit mit Irene Herzog

2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Köln), Dorothea von Mücke (New York),
Alessandro Nova (Florenz), Ulrich Pfisterer (München),
Dietmar Rieger (Gießen), Valeska von Rosen (Bochum)

Umschlagabbildung: The projection of the Magic Lantern, in: Gulielmo Jacobo
[Willem Jacob]'s *Gravesande, Physices Elementa Mathematica*. Geneva 1721, 645.

Gefördert durch das Land Steiermark und die Karl-Franzens-Universität Graz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2016
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum
Printed in Germany
ISSN 1868-8713
ISBN 978-3-447-10384-8

Dank

Der vorliegende Band resultiert aus einem intensiven Austausch internationaler Wis-
senschaftlerinnen und Wissenschaftler verschiedener Fächer. Die Publikation präsen-
tiert die Beiträge einer im Dezember 2014 an der Karl-Franzens-Universität in Graz or-
ganisierten interdisziplinären Tagung, die unter demselben Titel stattfand und die den
Auftritt bildet für weitere, nunmehr von der Fritz Thyssen-Stiftung geförderte For-
schungsvorhaben.

Ermöglicht wurden Treffen, Diskussionen und Publikation der Tagung in Graz
durch die großzügige Förderung der GEWI-Fakultät der Universität, des Landes Steier-
mark, der Malwine-Stiftung, des Instituts für Romanistik und der Stadt Graz. Ihnen al-
len sei ausdrücklich und herzlich für die Förderung gedankt. Namentlich möchte ich
mich für die vielfältige Unterstützung bei dem Dekan der GEWI-Fakultät, Herrn Univ.-
Prof. Dr. Lukas Meyer, bedanken, sowie bei den Kolleginnen und Kollegen, die die Ta-
gung vor Ort tatkräftig und ideell unterstützt haben: Univ.-Prof. Dr. Klaus-Dieter Ert-
ler, Univ.-Prof. Dr. Sabine Heinemann, Univ.-Prof. Dr. Martin Hummel, Univ.-Prof. Dr.
Eveline Krummen, Em. Univ.-Prof. Dr. Götz Pochat, Dr. Konstanze Baron (Tübingen),
Lauren R. Cannady Ph.D. (Clark Art Institute) und Dr. Albert Göschl.

Für die Organisation im umfassenden Sinne haben sich viele engagierte Mitarbeite-
rinnen und Mitarbeiter verdient gemacht. Bedanken möchte ich mich sehr herzlich bei
Mag. Sonja Humbel-Pain, Isabella Gruber, Sandra Steurer und Mag. Ursula Winkler,
sowie bei Magdalena Albert, Dr. Hans Fernández Bénitez, Elsa Bergegere, Dr. Alex-
andra Fuchs, Mag. Angela Gamerith, Mag. Irene Herzog, Mag. Johanna Plos, Flavie
Pruniaux, Ulrike Rieger und Mag. Ingrid Scherk. Ohne ihr Engagement und die über-
aus umsichtige Mitorganisation wäre die Tagung sicher nicht ihrem barocken Gegen-
stand gemäß realisiert worden.

Für die Publikation konnten erfreulicherweise zwei weitere renommierte Experten
gewonnen werden, deren Beiträge als Wiederveröffentlichungen den Band in vielfäl-
tiger Hinsicht bereichern, sind ihre Forschungsarbeiten doch ohnehin schon in den Dis-
kussionen präsent. Um ihre zentralen Einsichten auch hier zugänglich zu machen, wur-
den ihre Beiträge zur Frage nach den Künsten und ihren Täuschungseffekten in der
Frühen Neuzeit in den Band integriert. Prof. Dr. Michael Cole und Prof. Dr. Stuart
Clark sei an dieser Stelle ausdrücklich für ihre Beiträge gedankt. Für die intensive Vor-
bereitung der Druckfahnen danke ich Carmen Dixon und Selina Seibel. Die sorgfältige
und herausragende Lektorierung hat Irene Herzog übernommen. Ihr sei nicht nur für
die wunderbare Arbeit am Band herzlich gedankt. Frau Tamara Kuhn, Herrn Jens
Fetkenheuer und Frau Dr. Barbara Krauß möchte ich für die erfreuliche Zusammen-
arbeit in der Reihe und die tatkräftige Unterstützung bei der Drucklegung danken,
ohne die der Band so nicht vorliegen würde.

Landau, den 01.04.2016
Kirsten Dickhaut

- Guidotti, Angela: Il doppio gioco della *Calandria*, in: MLN 104, 1, Italian Issue (1989), 98–116.
- „Guastare“, in: Dizionario degli Accademici della Crusca. Venezia 1612, 408.
- „Illusione“, in: Dizionario degli Accademici della Crusca. Venezia 1612, 414.
- Jauß, Hans Robert (Hg.): Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen, Juni 1963. Vorlagen u. Verhandlungen. München 1964.
- Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen: Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion, in: Poetica 35 (2003), 251–273.
- Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur. Freiburg im Breisgau 2012.
- Leube, Eberhard: Zum Strukturproblem der *Calandria*, in: Klaus W. Hempfer; Enrico Straub (Hgg.), Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag. Wiesbaden 1983.
- Martinez, Ronald L.: Ertruria Triumphant in Rome: Fables of Medici Rule and Bibbiena's *Calandra*, in: Renaissance Drama 36/37, Italy in the Drama of Europe (2010), 69–98.
- Moncallero, Giuseppe L.: Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico (1470–1520). Uomini e avvenimenti del rinascimento alla luce di documenti inediti. Florenz 1953.
- Park, Katherine: Picos *De Imaginatione* in der Geschichte der Philosophie, in: Eckhard Keßler (Hg.), Gianfrancesco Pico della Mirandola: Über die Vorstellung. *De imaginatione*. Mit einer Einleitung von Charles B. Schmitt, Katharine Park, hg. Eckhard Keßler. München³ 1987.
- Radcliff-Umstead, Douglas: The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy. Chicago, London 1969.
- Richarz, Irmintraut: Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik. Göttingen 1991.
- Ruffini, Franco: Commedia e festa nel Rinascimento. La *Calandria* alla corte di Urbino. Bologna 1986.
- Ruggiero, Laura Giannetti: When Male Characters Pass as Women: Theatrical Play and Social Practice in the Italian Renaissance, in: Sixteenth Century Journal 36, 3 (2005), 743–760.
- Schomacher, Esther: Haus-Ordnung. Der häusliche Raum in der Ökonomik und in der Komödie des 16. Jahrhunderts, in: Rolf Lohse (Hg.), Horizonte, Sonderheft: Renaissancetheater: Italien und die europäische Rezeption, 10 (2007), 165–191.
- „Spirito e poeticamente spirto“, in: Dizionario degli Accademici della Crusca. Venezia 1612, 836.
- „Spirito e poeticamente spirto“, in: Dizionario degli Accademici della Crusca. Venezia 1623, 826–827.
- „Spirito e poeticamente spirto“, in: Dizionario degli Accademici della Crusca. Venezia 1691, Vol. 3, 1592–1593.
- Steigerwald, Jörn: Amors Renaissance. Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in der Literatur des Cinquecento. Wiesbaden 2014.
- Steigerwald, Jörn: Diskrepante Väterfiguren: Haus, Familie und Liebe in Molières *École des femmes*, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 1 (2012), 27–47.
- Stewart, Pamela D.: A Play on Doubles: The *Calandria*, in: Modern Language Studies 14, 1 (1984), 22–32.
- Torriti, Paolo: Il Bibbiena: un cardinale nel Rinascimento. Herausgegeben von Paolo Torriti. Bibbiena (Arezzo) 2014.

Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten

Jörg Robert

1. Wissensbestände – Narrative Dämonologie

Als die *Historia von D. Johann Fausten / dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwartzkünstler. Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte Zeit verschrieben / was er hierzwischen für seltzame Abentheurer gesehen / selbs angerichtet und getrieben / biss er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen [...]* im Jahr 1587 bei dem Frankfurter Drucker Johann Spies (Spieß) erschien,¹ konnte der (anonyme) Verfasser auf ein weit verzweigtes magisch-hermetisches sowie dämonologisches Schrifttum zurückgreifen,² das innerhalb weniger Jahrzehnte seit 1550 – zunächst meist lateinisch – erschienen und vielfach umgehend in die Volkssprachen transponiert worden war: Neben Johann Weiers (Wierus) Schrift *De praestigis daemonum* (lat. 1568, dt. 1586) sind das *Theatrum diabolorum* Siegmund Feyerabends (1569), Augustin Lercheimers *Christlich Bedencken und Erjnnung von Zauberey* (Heidelberg 1585), der *Zauber Teuffel* des Ludwig Milichius (Frankfurt am Main 1563) sowie das *Theatrum de veneficiis. Das ist: Von Teuffelsgespenst Zauberey und Giffbereytern [...]*, das ebenfalls in Frankfurt 1586 erschien und aus dem vor allem die in der *Historia* erwähnten Illusions- und Zaubertricks entnommen sind, zu nennen.³ In das unmittel-

1 Jan-Dirk Müller (Hg.): Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Frankfurt am Main 1990, 833–986. Einführung des Hg. 1319–1347, hier 1320. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert. Eine wichtige Ergänzung bietet die Ausgabe: Stephan Füssel; Hans Joachim Kreutzer (Hgg.): *Historia von D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Stuttgart 1988; weiterhin Peter Philipp Riedl: *Historia von D. Johann Fausti*: Kritische Ausgabe der jüngeren Version von 1589. Berlin 2006; Marina Münkler: *Narrative Ambiguität. Transformationsprozesse des Erzählens und der Figurenidentität in den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Göttingen 2011.

2 Zu Dämonologie und Hexendiskursen der Frühen Neuzeit zusammenfassend Walter Rummel; Rita Voltmer: *Hexen und Hexenverfolgung in der Frühen Neuzeit*. Darmstadt 2012; Stuart Clark: *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford 1997; Stuart Clark: *Demonology*, in: Bengt Ankarloo; Stuart Clark (Hgg.), *The Period of the Witch Trials, The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe*, Bd. 4, London; Philadelphia 2002, 122–146; Alexander Kulik: *How the devil got his hooves and horns: the origin of the motif and the implied demonology of 3 Baruch*, in: *Numen* 60 (2013) 2/3, 195–229; Brian P. Levack: *The devil within: possession & exorcism in the Christian West*. Yale 2013; Armando Maggi: *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*. Chicago; London 2001; Jonathan Pearl: *The Crime of Crimes, Demonology and Politics in France, 1560–1620*. Waterloo; Ontario 1999.

3 Zu den Quellen der *Historia* siehe auch: Frank Baron: *The Faust book's indebtedness to Augustin Lercheimer and Wittenberg sources*, in: *Daphnis* 14 (1985), 517–545; Frank Baron: *Faustus on Trial. The Origins of Johann Spies's „Historia“ in an Age of Witch Hunting*. Tübingen 1992; Stephan Füssel: *Die literarischen Quellen der „Historia von D. Johann Fausten“ von 1587*, in: Achim Aurnhammer; Frank Baron (Hgg.), *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung*. München 1991, 15–39; Hans Henning: *Das Faustbuch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung*, in: *Weimarer Beiträge* 6 (1960), 26–57.

bare zeitliche und sachliche Umfeld führt ebenfalls Jean Bodins *Daemonomania* (1581), die als Widerlegung der Weier'schen Schrift angelegt war und von Johann Fischart noch im selben Jahr (1581) übersetzt wurde.⁴

Die *Historia von D. Johann Fausten* selbst entsteht auf dem Höhepunkt der Teufels-, Hexen und Dämonenendebatte um 1600. Mit ihrem Herausgeber Jan-Dirk Müller ist davon auszugehen, dass der unbekannt Autor „in den späten 70er, eher noch in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts“⁵ die verbreiteten Geschichten über den vermeintlichen Magier und Scharlatan Johann (auch Georg) Faust zu einer Vita komponiert hat, die im dritten Teil den Charakter eines Schwankromans annimmt, insgesamt jedoch dem legendarischen Schema spätmittelalterlicher Biographik entspricht und somit als Anti-Legende zu bezeichnen wäre.⁶ Hinzu kommt, dass in der zweiten *praefatio*, der *Vorred an den christlichen Leser*, angekündigt wird, man solle „auch in kurzem deß Lateinischen Exemplars von mir gewärtig seyn“.⁷ Ein solches lateinisches Exemplar ist jedoch nie erschienen. Es handelt sich offensichtlich um eine Autor- bzw. Herausgeberfiktion, welche die Dignität der *Historia* erhöhen soll – möglicherweise in Analogie zu den eben erwähnten Traktaten der ‚internationalen‘, zweisprachigen Dämonologie zwischen Weier und Bodin. Doch auch so wird die *Historia* zu einem der großen Bucherfolge des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Noch im selben Jahr erscheint bei Johann Spies eine Neuauflage, eine weitere ebenda im folgenden Jahr.⁸

Eine „in vielen Stücken gemehret[e]“ Erfurter Ausgabe erschien bereits 1587, dann wieder 1589 und insgesamt dreizehnmal bis zur Jahrhundertwende. Diese neuen Stücke der „C-Reihe“⁹ sind besonders interessant, weil sie Faustus als Humanisten und Universitätslehrer im Kreis seiner Studenten zeigen. Die komplexe Textgeschichte verdeutlicht, dass die *Historia* einen „offenen Texttypus“¹⁰ repräsentiert, der an bestimmten „Gelenkstellen“ – v.a. den schwankhaften Abenteuern Fausti im dritten Teil – episodische Erweiterungen und Umstellungen zuließ, die erst im vierten Teil wieder in das nun immer atemloser ablaufende biographische Kontinuum bis zum „grewlichen und erschrecklichen Ende“ einmündeten.¹¹

Mit dieser Offenheit und Beweglichkeit des Textes ist auch sein „Kompilationscharakter“¹² eng verbunden. Die *Historia* ist nicht nur narrativierte Dämonologie; sie in-

4 Claudia Opitz-Belakhal: Querelle des femmes, Misogynie und Hexerei: Die *Démonomanie* des Jean Bodin, in: Andrea Geier; Ursula Kocher (Hgg.), *Wider die Frau. Zur Geschichte und Funktion misogyner Rede*. Köln; Weimar; Wien 2008, 23–36.

5 Jan-Dirk Müller: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kommentar, 1320.

6 Vgl. auch Marina Münkler: *Narrative Ambiguität*, 125–148; zur Entstehung der *Historia* vgl. auch Frank Baron: *Faustus. Geschichte, Sage, Dichtung*. München 1982, 49–97. Zum Aspekt der Anti-Legende Friedrich Ohly: *Desperatio und praesumptio*. Zur theologischen Verzweigung und Vermessenheit, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Festgabe Otto Höfler*. Wien; Stuttgart 1976, 499–556.

7 *Historia*, 841.

8 Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte vgl. Marina Münkler: *Narrative Ambiguität*, 149–192.

9 Hans Henning: *Beiträge zur Druckgeschichte der Faust- und Wagnerbücher des 16. und 18. Jahrhunderts*. Weimar 1963 (Nr. 8–20).

10 Jan-Dirk Müller: *Faustbuch*, in: Wilhelm Kühlmann, Jan-Dirk Müller, Michael Schilling, Johann Anselm Steiger, Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*. Bd. 2. Clajus, Johannes – Gigas, Johannes. Berlin; Boston 2012, 296–305.

11 *Historia*, 973f. Zum Aspekt der Beschleunigung und Zeitlichkeit im Allgemeinen Günter Hess: *Historia von D. Johann Fausten*, in: Dorothea Klein; Sabine Schneider (Hgg.), *Lektüren für das 21. Jh.* Würzburg 2000, 87–107.

12 Jan-Dirk Müller: „Curiositas“ und „erfahrung“ der Welt im frühen deutschen Prosaroman, in: Ludger

tegiert darüber hinaus eine Fülle heterogener Quellen und Wissensbestände – vom mittelalterlichen *Elucidarius* über die Schedelsche Weltchronik bis zu deutschlateinischen Wörterbüchern wie Petrus Dasypodius' *Lexicon Latino-germanicum*.¹³ Dabei handelt es sich um altes, möglicherweise veraltetes Wissen, das – wie Schedels *Buch der Chroniken* (1493) – längst nicht mehr dem topographisch-geographischen Wissen der Zeit um 1600 entsprach. Man hat diese Diskrepanz zwischen altem und neuem Wissen als Strategie des Autors identifizieren wollen, der so die notorische *curiositas* seines Helden, seinen *fürwitz*, habe desavouieren wollen: „Kurioses zur Brandmarkung der ‚curiositas‘“.¹⁴ In jedem Fall prägt die „narrative Darstellungsform des Wissens [...] eine eigene, literarische geprägte Wissensfiguration“ aus, die von Polyphonie und Ambiguität geprägt ist.¹⁵ Im Text zeigt sich damit die frühneuzeitliche Pluralisierung des Wissens und seiner Darstellungsformen.¹⁶

Tatsächlich ist zu beobachten, dass auktoriale Zuschreibung und textuelle Evidenz über weite Strecken auseinanderfallen. Jan-Dirk Müllers These: „[d]as Büchlein fand reißenden Absatz, weil es ebensoviele versprach, wie es verbot“¹⁷, trifft diese Ambivalenz von Lust und Unbehagen. Die Dialektik von Versprechen und Verboten, Zeigen und Verbergen bestimmt das Verhältnis von Text und Paratext, von Narration und Kommentierung: Die Abenteuer D. Faustens werden textuell „umstellt“ und eingehegt durch ein System steuernder Vorreden, auktorialer Einschübe und Interpolationen sowie durch Marginalkommentare und andere Distanz und Reflexion ermöglichende Elemente. Die regulative Idee der *Historia* wird in den beiden Vorreden des Druckers und in der *Widmung* deutlich hervorgehoben: Die „schreckliche Geschichte“ dient „als ein schrecklich Exempel deß Teuffelischen Betrugs / Leibs vnd Seelen Mords / allen Christen zur Warnung“, die der Drucker „durch den oeffentlichen Druck publicieren vnd fuerstellen wolte.“¹⁸ Die *Vorred an den christlichen Leser* wiederholt dieses Bekenntnis: „Zauberey vnd Schwartzkuenstlerey [seien] die gröste vnd schwereste Sünde für Gott vnd für aller Welt“.¹⁹ Mit ihr ist die Aufkündigung der Loyalität gegenüber Gott verbunden. In der Zauberei wendet sich der Mensch von Gott ab und ergibt sich „den Goetzen vnd Teuf-

Grenzmann; Karl Stackmann (Hgg.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Stuttgart 1984, 252–271. 1324.

13 Die wichtigsten Quellen und Prätexte sind abgedruckt in der Ausgabe von Kreutzer, 217–296.

14 Jan-Dirk Müller: „Curiositas“ und „erfahrung“, 252–271. 1324.

15 Annette Gerok-Reiter: *Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfigurationen in der Historia von D. Johann Fausten*, in: *KulturPoetik* 11 (2011), 1–20, hier 5; Zur Ambiguisierung Marina Münkler: *Narrative Ambiguität*; zur Wissensthematik Jan-Dirk Müller: *Curiositas*; Gerhild Scholz Williams: *Magies entzaubert. Melusine, Paracelsus, Faustus*, in: James F. Poag; Thomas C. Fox (Hgg.), *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500*. Tübingen 1989, 53–73; Jan-Dirk Müller: *Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts*, in: Walter Haug; Burghart Wachinger (Hgg.), *Literatur, Artes und Philosophie*. Tübingen 1992, 163–194.

16 Jan-Dirk Müller; Jörg Robert: *Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze*, in: Jan-Dirk Müller; Jörg Robert (Hgg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Münster 2007 (Pluralisierung & Autorität 11), 7–46; zum Begriff der Pluralisierung vgl. Jan-Dirk Müller; Wulf Oesterreicher; Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*. Münster 2010.

17 Jan-Dirk Müller: „Curiositas“ und „erfahrung“, 1347.

18 *Historia*, 833.

19 *Historia*, 836.

fein“.²⁰ Er wiederholt damit die Sünde Luzifers, seine „Hoffart und Abfall von Gott“, und damit auch die Ur- und Erbsünde der „ersten Eltern“.²¹

Religion und Heil sind in der *Historia* Gegenstand von Gefolgschaft, Loyalität und vertraglicher „Obligation“²²: Faust kündigt die Loyalität zu Gott auf, um sich dem Teufel anzuschließen.²³ Diese Vertragsförmigkeit des Heils erklärt auch die auffällige Präsenz von Dokumenten im Text: allen voran die Wiedergabe der Verschreibung und ihrer Erneuerung samt „Copey“. Der Text will Archiv, nicht Literatur sein.²⁴ Die Suggestion der Quellen wirkt der Suggestion der Magie entgegen. So täuschend die Zauberkünste von D. Fausten sind, so authentisch gibt sich deren Dokumentation. Dass der Autor seine unverfälschten Dokumente selbst wieder fingieren muss, gehört zur Dialektik dieses semi-dokumentarischen Genres namens *Historia*.²⁵

An Faustens Lebensgeschichte soll, so die theologische Leitidee, *ex negativo* die orthodox lutheranische Erbsünden- bzw. Gnadentheologie²⁶ vorgeführt werden. Fausts Fehler innerhalb der konfessionellen Auseinandersetzungen besteht darin, dass er sich nicht der protestantischen Auffassung anschließen zu können glaubt. Er beharrt auf dem altgläubigen Standpunkt, wonach die Taten bzw. Untaten (*opera*) das Heil ewig verwirken oder garantieren. Statt bis zuletzt an die Möglichkeit der Gnade zu glauben, verzweifelt er an deren Möglichkeit (*desperatio*) und verfällt in Selbstmitleid („Judas Rew“):²⁷

Aber sein Rew war Cains vnnd Jude Reuw vnd Buß / da wol ein Rew im Herten war / aber er verzagte an der Gnade Gottes / vnnd war jm ein vnmoeglich Ding / daß er wider zur Hulde Gottes kounte kommen.²⁸

Das schreckliche Ende scheint dann doppelt motiviert: es zeigt einerseits, was geschieht, „wann ein Mensch seinen Gott vnd Schöpffer verlassen / Christum seinen Mittler verläugnet / den im H. Tauff mit der H. Dreyfaltigkeit auffgerichteten Bund vernichtet“ – wenn also die Schuld des Bündnis-, Vertrags- und Loyalitätsbruchs, der Verrat vorliegt. Dass er „alle Gnaden vnd Gutthaten Gottes“²⁹ in den Wind schlägt ist wiederum Teil seiner Verblendung, die mit einer melancholischen Disposition in Verbindung zu bringen ist.³⁰ Faust ist in einer *self-fulfilling prophecy* gefangen: Er bekommt jenes Ende, das er selbst durch die Verschreibung als unausweichlich sieht. Er fällt seinen eigenen religiösen Phantasmen und Vorurteilen zum Opfer.³¹ Am Ende büßt Faust

20 *Historia*, 836.

21 *Historia*, 837.

22 *Historia*, 853. Gerhild Scholz Williams; Alexander Schwarz: Existentielle Vergeblichkeit: Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus. Berlin 2003.

23 Zur Tradition des Teufelspakts vgl. Walter Haug: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät, in: DVjs 75 (2001), 185–215.

24 Jan-Dirk Müller: Rationalisierung und Mythisierung, 448: „Nichts wäre falscher, als in den Beglaubigungsstrategien Fiktionssignale zu sehen. Sie sind ein Versuch, die Nachtseiten der Alltagswelt quasi dokumentarisch dingfest zu machen.“

25 Marina Münkler: Narrative Ambiguität, 120–126.

26 Vgl. Ohly: *Desperatio* und *praesumptio*.

27 *Historia*, 976 (in marg.).

28 *Historia*, 871f.

29 *Historia*, 840 (Vorred an den christlichen Leser).

30 Zur melancholischen Disposition Faustens Andreas Kraß: Schwarze Galle, schwarze Kunst. Poetik der Melancholie in der *Historia* von D. Johann Fausten, in: Zeitsprünge 7 (2003), 537–559; Marina Münkler: Narrative Ambiguität, 294–327.

31 Dieser Rückkopplungsmechanismus steuert auch die diabolischen Illusionen und Suggestionen, de-

physisch für seine Blindheit. Der Teufel, der um Fausts Disposition am besten weiß, straft im Sinne des Talionsprinzips die Körperteile, die gesündigt haben: Hirn, Augen, Mund³²:

Das Hirn klebte an der Wandt / weil jn der Teuffel von einer Wandt zur anderen geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen vnd etliche Zaen allda, ein greulich vnd erschrecklich Specktackel.³³

Das Ende D. Faustens bezeugt noch einmal die Dialektik der *Historia*, von der bereits die Rede war: Sie inszeniert ein „greulich vnd erschrecklich Specktackel“, das die *curiositas* des Protagonisten verurteilt, aber die des Lesers zugleich befördert. Auch der *horror* gehorcht einem ästhetischen Kalkül.

In der Faustbuch-Forschung ist die Ambiguität des Textes, seine Dialektik von Zeigen und Verbergen, Lust und Schauer immer wieder beschrieben worden. Ähnliches gilt für die theologische Problemkonstellation der *Historia*, den Zusammenhang also zwischen *curiositas* und *desperatio*, neuzeitlicher ‚Augenlust‘ und orthodox-lutherischer Gnadenlehre. Zuletzt dominierten im Horizont einer ‚Poetologie des Wissens‘ Fragen nach dem Umgang mit den ‚Quellen‘ und den namentlich älteren Wissensbeständen in der *Historia*. Sogar die Tiere des Doktor Faust – zumal der Affe als *figura diaboli* – sind mehrfach untersucht worden. Hartmut Böhme hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass der Affe eben nicht nur – wie seit dem *Physiologus* – eine „*figura diaboli*“ ist, sondern auch ein Experte für die Erzeugung von „virtuellen Realitäten“.³⁴ Insofern wird er zur poetologischen Reflexionsfigur, zur Allegorie des Textes in seiner dreifachen Potenz: als Imitation, Imagination und Illusion. Diese Magie ist im Faustbuch eng mit der „medialen Bezauberung der ‚Sinne‘ und der ‚Einbildungskraft‘“ verbunden.³⁵ Suggestion und Illusion, „Verblendung“, „Gauckelwerk“ und „Affenspiel“ sind zentrale Aspekte des Diabolischen in der *Historia*. Faust wird ein Opfer der Illusionsmedien des Teufels, die er selbst – Faust – auf der nächsten Stufe zur Verblendung seiner Umwelt einsetzen wird. Das Faustbuch handelt – so die These – ebenso von den Medien der Dämonie wie von der Dämonie der Medien. Die Künste des Magiers werfen immer wieder die Frage nach der Magie der Kunst auf.

Der Text, die *Historia*, muss diese Magie zugleich evozieren und exorzieren. Die Magie des Mediums Literatur liegt in dieser Potenzierung der Evokation und Suggestion. Der Affe ist nicht nur *figura diaboli* und *figura Fausti*, sondern auch *figura poetae*.³⁶ Er steht für die Proliferation der Illusionen als eine Konstellation des Textes selbst, als sein ästhetisch-aisthetisches Prinzip und Dilemma oder besser: sein dilemmatisches

nen Faust erliegt – zum Beispiel auf seiner Höllenfahrt. Der Teufel spürt die Triebe und geheimen Sehnsüchte des Menschen auf und verdichtet sie phantasmagorisch.

32 Die Anfechtung bezieht sich nach Gen 3,5 und Mt 4,1–11 auf drei Aspekte: gula, inanis (vana) gloria oder superbia und avaritia. Vgl. Klaus-Peter Köppen; Reinhard Schwarz; Horst Beintker: Art. ‚Anfechtung‘, in: Gerhard Müller [et al.] (Hgg.), Theologische Realenzyklopädie. Bd. 2. H691-7c. Berlin 1978, 693.

33 *Historia*, 978.

34 Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie; der Affe im Faustbuch, in: Werner Röcke (Hg.), Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge Bd. 3 (2001), 109–145, hier 116.

35 Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie, 117; dazu auch Claudia Swan: Eyes wide shut. Early modern imagination, demonology, and the visual arts, in: Zeitsprünge 7 (2003), 560–581.

36 Roland Borgards: Die Tiere des „D. Johann Faustens“ (1587), in: DVjs 84 (2010), 60–73, hier 72.

Prinzip. Dass in dieser doppelt problematischen Konstellation eine Reflexion über Ästhetisches, über Medien und Techniken der Illusion und ihre literarisch-theologische Ambivalenz verborgen liegt, soll im Folgenden gezeigt werden.³⁷

2. Beschwörungen – Evidenz in Potenz

Die *Historia* ist, wie bereits erwähnt, als Biographie und (Anti-)Legende angelegt. Sie führt in vier großen Abschnitten und Teilen von der Geburt des Helden bis zu seinem schrecklichen Tod. Von Anfang an steht Fausts Leben im Zeichen einer Inklination zur schwarzen Magie. Das erste Kapitel bemüht sich darum, die Verantwortung für Fausts Verirrung von den Eltern auf den Protagonisten selbst zu lenken. An Faust bestätigt sich eine protestantische Anthropologie, die im Menschen stets das ‚radikal Böse‘ am Werk sieht. Trotz eines „trefflich ingenium“³⁸ und obwohl er doch „gantz gelernigen vnd geschwinden Kopffs“ ist,³⁹ wendet er sich von der Theologie und Gott ab. Die intellektuelle Brillanz des Protagonisten hindert den Verfasser daher nicht daran, Faust einen „thumben / vnsinnigen vnd hoffertigen Kopff“ zu nennen.⁴⁰ Im Angesicht der göttlichen Wahrheit ist die akademische *sapientia* nur *stultitia* – und umgekehrt, man denke an Erasmus' *Lob der Torheit*. So findet Faust Anschluss in Kreisen, „die [um]giengen mit Chaldeischen / Persischen / Arabischen vnd Griechischen Worten / *figuris, characteribus, coniurationibus, incantationibus*“. Kurz: „diese erzehlte Stück waren lauter *Dardaniae artes, Nigromantiae, carmina, veneficium, vaticinium, incantatio*.“⁴¹ Mit solchem Zauberkwissen – schwarzer Magie – ausgestattet, macht sich Faust bereits im zweiten Kapitel auf, den Teufel zu beschwören:

[...] dann sein Fuerwitz / Freyheit vnd Leichtfertigkeit stache vnd reizte jhn also / daß er auff eine zeit etliche zaeuberische *vocabula, figuras, characteres vnd coniurationes*, damit er den Teufel vor sich moechte fordern / ins Werck zusetzen / vnd zu probiern jm fuername.⁴²

Schon diese Zeilen unterstreichen, dass es kaum die umständlichen Formeln sind, sondern einzig und allein die charakterliche Disposition (*curiositas*), die den Teufel anziehen wird. Die lange Aufzählung lateinischer Begriffe, hier wie im vorletzten Zitat, hat einen ambivalenten Effekt: Sie zeigt die Verworfenheit Fausts, der mit allen Mitteln, unter Aufbietung aller magischen Potentiale, sein Unterfangen ins Werk zu setzen droht. Wie genau diese „zäuberische *vocabula*“ aussehen, wird nicht verraten. Die *Vorrede an den christlichen Leser* hatte ganz zum Schluss angekündigt, die „*formae coniurationum*“ bewusst zu unterdrücken, „damit auch niemandt durch diese Historien zu Fürwitz vnd Nachfolge moecht gereizt werden“.⁴³ Die Absicht Nachahmungstäter zu vermeiden, setzt jedoch wiederum den Glauben an die Wirksamkeit der Sprüche voraus. Diese Wirksamkeit wird aber im Evokationskapitel radikal in Zweifel gezogen: Der

37 Die Untersuchung versteht sich als Probebohrung in einem größer dimensionierten Projekt, das der „Archäologie der Medien“ in der Frühen Neuzeit – von der *Laterna magica* bis zur Fotografie gewidmet sein soll.

38 *Historia*, 842.

39 *Historia*, 843.

40 *Historia*, 844.

41 *Historia*, 844.

42 *Historia*, 845.

43 *Historia*, 840 (*Vorrede an den christlichen Leser*).

Teufel kommt, aber keinesfalls bezwungen durch Magie: „Denn als D. Faustus den Teuffel beschwur / da ließ sich der Teuffel an / als wann er nicht gern an das Ziel vnd an den Reyen kaeme [...]“.⁴⁴ Durch diese *simulatio* gelingt es dem Teufel, Faust schon in der ersten Szene „an das Affenbaencklin [zu] setzen.“⁴⁵

Dieser Szene lassen sich zwei Aspekte entnehmen. Der erste betrifft das Verhältnis des Erzählers zur Magie. Hier lässt sich eine Irritation feststellen, die auch den weiteren Text durchziehen wird. Denn der Erzähler ist sich prinzipiell unsicher, ob Fausts Zauberkunst nun wirksam ist oder nicht. Für ersteres spricht die Vorsichtsmaßnahme, alle konkreten Formeln und *vocabula* zu unterdrücken, für letzteres die Verstellung des Teufels, der immun gegenüber dem Zauberkunst bleibt und mit Fausts vermessener Erwartung spielt. Magie ist also nicht nur Teufelswerk, sie ist auch wirkungslos. Das eigentliche und wirksame Böse steckt also nicht im magischen Akt selbst, sondern im Willen, diesen zu versuchen. Der Teufel ist die teuflische Inklination des Menschen, sein „Fürwitz“. Er ist ein Resonanzverstärker des Unbewussten, ein Medium und Katalysator der verborgenen Impulse.

Die Beschwörungsszene zeigt verschiedene Facetten des Diabolischen: Das Wesen des Teufels ist das „make belieff“, die *simulatio*, die im Kapitel eine ethische und eine ästhetische Dimension erhält: Verstellung und Illusion. Dabei ist er ein Spezialist für sinnliche Überforderung. Der Teufel, so heißt es, „[machte] jhm [Faust] ein solch Geperr vor die Augen“.⁴⁶ Was Faust – und mit ihm der Leser – zu sehen bekommt, ist eine Revue gleichsam multimedialer *eidola*, die der Protagonist für reale Manifestationen des Bösen hält. Auch hier steckt der Teufel in Fausts eigener Imagination:

Darnach ließ der Teuffel sich an / als wann der Waldt voller Teuffel were / die mitten vnd neben deß D. Fausti Circkel her bald darnach erschienen / als wann nichts denn lauter Waegen [Wagen] da weren [...] Vnd sind im Wald viel loeblicher Instrument / Music vnd Gesaeng gehoert worden / Auch etliche Taentze / darauff etliche Thurnier mit Spiessen vnd Schwerdtern [...].⁴⁷

Dabei regiert das Prinzip von Zuckerbrot und Peitsche. Der Teufel ist ein Meister der gemischten Empfindungen: Er bedient sich ästhetischer Effekte, die *horror* mit *voluptas* abwechseln lassen. Der Parade der Teufel entspricht am Ende des Kapitels die Illusion eines höllischen Bestiariums; es zeigt einen „Greiff[en] oder Drach[en]“, der sich pyrotechnisch effektiv „zu einer feuwrigen Kugel“ wandelt, „deß dann D. Faust auch gar erschracke“.⁴⁸ Faust verbleibt diesem Feuerwerk gegenüber merkwürdig distanziert. Ein physischer Kontakt zwischen Erscheinung und Betrachter findet nicht statt. Das Gesehene bleibt Phantasma. Der Teufel steigert sich noch einmal:

[d]arauff gieng ein Feuerstrom eines Manns hoch auff / ließ sich wider herunder / vnd wurden sechs Liechtlein darauff gesehen / Einmal sprang ein Liechtlein in die Hoehe / denn das ander hernider / biß sich enderte vnd formierte ein

44 *Historia*, 846.

45 *Historia*, 846.

46 *Historia*, 847.

47 *Historia*, 846.

48 *Historia*, 847.

Gestalt eines fewrigen Manns / dieser gieng vmb den Circkel herumb ein viertheil Stund lang.⁴⁹

Die Rede vom diabolischen Feuerwerk ist durchaus wörtlich zu nehmen. Durch die hier beschriebenen Licht- und Feuerwerkseffekte erscheint Mephostophiles in der Rolle des höllischen Büchsenmeisters auf der Höhe der Pyro-Technik seiner Zeit.⁵⁰ Feuersäule wie auch feuersprühende Figur haben ihre Entsprechung in der pyrotechnischen Wirklichkeit und in den ausgefeilten Traktaten zur Büchsenmeisterei des 16. Jahrhunderts, etwa in Frantz Joachim Brechtels gleichnamigem Traktat, der 1591 in Nürnberg erschien.

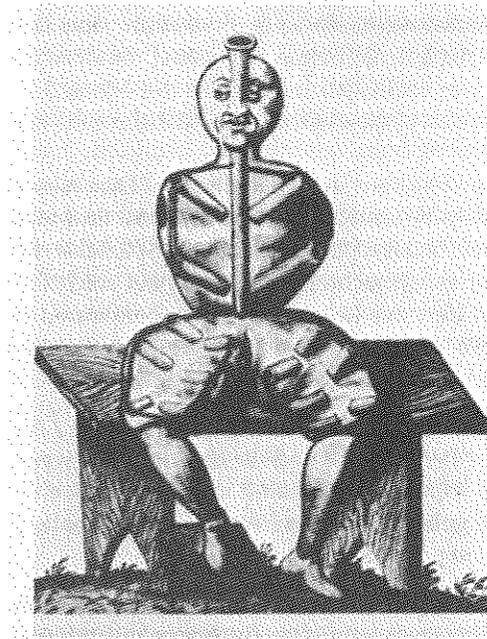


Fig. 1: Feuriger Mann, in: E. Fähler: *Feuerwerke des Barock*. Stuttgart 1974, 11.

werk gekrönten Aufführung der *Taten des Herkules*. Das 17. Jahrhundert wird den Höhepunkt pyrotechnischer Installationen in höfischem Kontext herbeiführen. Wiederum nur 20 Jahre nach der Publikation des Faust-Buches entsteht die Radierung *Feu d'artifice sur l'Arno*, die Jacques Callots in seinen *Caprices* erscheinen lässt. Sogar in die Emblematik zog die Feuerwerkskunst ein: Unter den politischen Emblemen in Saavedras *Idea de un principe Christiano* (1642) findet sich ein Stück, das den Aufstieg und Fall des

49 Historia, 847f.

50 Simon Werrett: *Fireworks: pyrotechnic arts and sciences in European history*. Chicago, Ill. [u.a.] 2010; Eberhard Fähler: *Feuerwerke des Barock: Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16.-18. Jahrhundert*. Stuttgart 1974.

51 Historia, 847.

52 Eberhard Fähler: *Feuerwerke des Barock*, 46–51.

53 Uta Deppe: *Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. von Sachsen (1660–1679)*. Kiel 2006, 50.

Fürsten mit einem aufsteigenden Feuerwerkskörper vergleicht, der sich auf dem Höhepunkt seines Glanzes in Asche verwandelt.⁵⁴

Simon Werrett hat in seiner aufschlussreichen Kulturgeschichte des Feuerwerks gezeigt, wie die Pyrotechnik im Laufe des 16. Jahrhunderts weite Felder der frühneuzeitlichen Lebenswelt eroberte.⁵⁵ Im geistlichen bzw. Mysterienspiel sind pyrotechnische Effekte bereits Ende des 15. Jahrhunderts – nicht erst im ‚multimedialen‘ Theater der Jesuiten⁵⁶ – ein bedeutender Faktor. „Churches had long been locations for Christian dramas, staging divine and diabolical action with scenery depicting stars, clouds, ascending angels, demons, and the fiery mouth of hell.“⁵⁷ Dass Mephostophiles am Ende der besagten Beschwörungsszene „in Gestalt vnnnd Form eines Münchs“ in Fausti Stube tritt, passt ins konfessionelle Bild: Die Dämonisierung der Techniken – namentlich der Techniken optischer Überwältigung und Immersion – hat in der *Historia* einen manifesten antikatholischen Akzent, der in der rahmenkompositorischen Assoziation von Mönch und Mephostophiles durchscheint und mehrfach, ja leitmotivisch wiederkehrt. Auch im Kapitel *Welcherley gestalt der Teuffel*

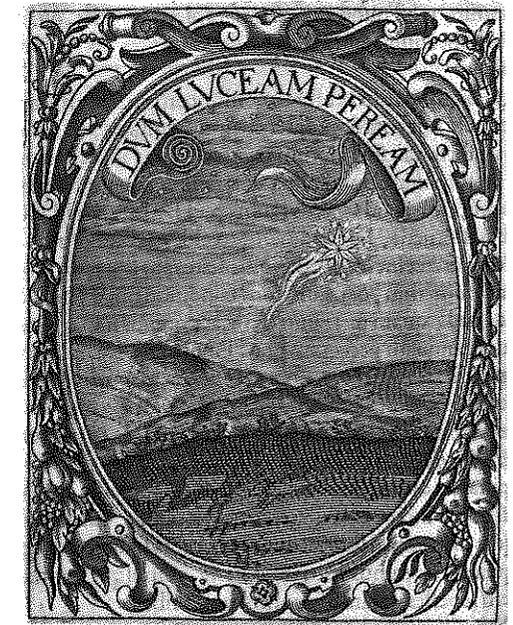


Fig. 2: Diego de Saavedra Fajardo: *Idea de un principe Christiano* (1642), in: Arthur Henkel, Albrecht Schöne: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967/1996), 118.

Fausto erscheint, wird das höllische Bestiarium, das vor Faust paradiert, abgeschlossen durch einen Geistlichen: „Darauff gienge Mephostophiles der Geist zu D. Fausto in die Stuben hinein / in Gestalt vnnnd Form eines Münchs“⁵⁸. Der Teufel wird so zum Agenten der Gegenreformation. Antikatholizismus und Hofkritik sind die entscheidenden Stoßrichtungen des Kapitels. Ihr Kern ist die Verurteilung einer *visuellen Kultur* der Überwältigung, der Illusion und der Simulation, die gleichermaßen höfische Festkultur und sakrale Ästhetik – siehe Jesuitentheater – einschließt. Die Argumente entstammen dem Arsenal der protestantischen Bildkritik, wobei durchaus eine proto-ästhetische

54 „El simbolo desta empresa quisièra ver en los pechos gloriosos de los Principes, y que como los fuegos artificiales, arrojados por el aire, imitan los astros, y luzen desde que salen de la mano, hasta que se convierten en cenizas, assi en ellos.“ Zitiert nach Arthur Henkel; Albrecht Schöne: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967/1996, 118.

55 Vgl. Simon Werrett: *Fireworks*.

56 Barbara Bauer: *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*. Berlin; New York 1994, 197–238.

57 Simon Werrett: *Fireworks*, 17.

58 Historia, 858.

Semantik entwickelt wird. Der ‚integrale‘ Begriff heißt „Gaukelwerk“. Der Begriff „Geplerr“ bezeichnet so viel wie Multimedialität oder Synästhesie.

Faust selbst wird diese Illusionskunst in den höfischen Abenteuern des dritten Teiles aufnehmen. Während in der Beschwörung die realen höfischen Illusionskünste durch den Teufel instrumentalisiert werden, bedient sich der Hofmagier Faust des diabolischen „Geplerr[s]“, um die höfische Welt zu illudieren. In der Sphäre der *simulatio* kommt die ästhetische Simulation zu sich selbst. Mit der höfischen Kultur assoziiert sind aber auch die annehmblichen Partien der Teufelerscheinungen. Man vergleiche im selben Kapitel das multimediale Intermezzo, das der Teufel zwischen den *horror* einstreut: „Vnd sind im Wald viel loeblicher Instrument / Music vnnnd Gesaeng gehoert worden / Auch etliche Taentze / darauff etliche Thurnier mit Spiessen vnd Schwerdtern [...]“⁵⁹ Im dritten Gespräch mit dem Teufel führt dieser Faust eine Folge höfischer Szenen vor:

Bald darnach wurd ein Getuemmel gehört von Spiessen / Schwertern vnd andern Instrumenten / daß jn dunckte / man wolte das Hauß mit stuermen einnehmen. Bald widerumb wurd ein Gejaegt gehoert / von Hunden vnd Jaegern / die Hund triben vnd hetzten einen Hirschen / biß in D. Fausti Stuben / da ward er von den Hunden niedergelegt.⁶⁰

Mephostophiles bietet Faust eine Phantasmagorie der höfischen Welt der Spätrenaissance. Auch das Turnier war dabei häufig begleitet von Feuerwerkseffekten. Bezeichnender noch ist die Jagdszene. Faust erlebt also hautnah – in gleichsam dreidimensionaler Animation – was die höfische Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts unzählige Male dargestellt hat. Der Teufel schafft neue Illusions- und Immersionsmöglichkeiten. Das „Gejagt“ erlebt Faust unmittelbar, aber doch mit ästhetischer Distanz. „Dem D. Fausto gefiel das Gauckelspiel wol“, heißt es gleich zu Beginn des Kapitels. Es verschafft dem Kind aus einfachen Verhältnissen – „Doctor Faustus ist eines Bauern Sohn gewest“⁶¹ – die Suggestion des sozialen Aufstiegs, der sich dann, wie im dritten Kapitel zu lesen, auch ganz real ereignet. Damit sind die Weichen gestellt. Fausts initiale Beschwörung des Teufels steht im Zeichen der Simulation. Der Text suggeriert, dass *beide* Seiten – Faust wie der Teufel – mit Vorwissen in diese Szene gehen: Faust stützt sich auf die angelesenen *nigromantiae* und *carmina*, der Teufel auf die Lektüre der Büchsenmacherkunst. Während die Zaubersprüche den Teufel nicht binden und beschwören, laden sie ihn zu einem pyrotechnischen Gaukelspiel ein, das Faust geschickt den Floh des sozialen Aufstiegs ins Ohr setzt. So gelingt es ihm, Faust „an das Affenbaencklin [zu] setzen“.⁶²

Überhaupt fungiert der Affe in dieser Episode wie im ganzen Roman als Emblem-tier. Auch in dem Hirschjagdkapitel ist ein „grosser alter Aff“⁶³ eine Inkarnation des Teufels. Ein Synonym zu „Gaukelwerk“ ist daher das „Affenspiel“. In der topischen Formel „ars simia naturae“ schwingt die Nobilitierung des Affen „zum allegorischen Attribut-Tier der Imitation“,⁶⁴ wie sie etwa bei Cesare Ripa (*Iconologia*, 1599) begegnet, zumindest mit. Doch dieser „Renaissance-Affe ist der absolute Gegensignifikant zum

59 Historia, 846.

60 Historia, 856f.

61 Historia, 842.

62 Historia, 846.

63 Historia, 857.

64 Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie, 128.

Affen im Faustbuch“, wie Hartmut Böhme richtig feststellt.⁶⁵ Der Affe ist im Faustbuch „figura diaboli“, aber auch – darin liegt dann doch seine Ambivalenz – „figura auctoris“. Der Verfasser der *Historia* spricht davon, er wolle Fausti „Zauberwerck“ und dessen schreckliche Folgen „fuer die Augen stellen“⁶⁶. Dazu muss er diese Illusionen als Textphänomene zur Anschaulichkeit bringen, rhetorisch: *evidentia* herstellen. Deren klassische Definition bei Quintilian lautet:

Daraus ergibt sich die *enargeia*, die Cicero ‚illustratio‘ und ‚evidentia‘ nennt, die nicht in erster Linie zu reden (*dicere*), sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint; ihr folgen die Affekte so, als wären wir bei den Vorgängen selbst anwesend.⁶⁷

An einer anderen Stelle des sechsten Buches spricht Quintilian von „Phantasien“, bzw. „Visionen, durch die Bilder abwesender Gegenstände so vor das innere Auge gestellt werden, dass wir sie mit den Augen zu sehen und gegenwärtig zu haben meinen.“⁶⁸ Gerade der Teufel ist ein Meister solcher Evidenz – der Herr über Illusionen, Phantasien, Visionen. Darin liegt seine proto-ästhetische Bedeutung. Damit dies sichtbar wird, muss sich der Text mit dem Teufel gemein machen. Auch er muss Abwesendes gegenwärtig machen. Er darf jedoch nicht bei der Imagination des Imaginierten, der Suggestion der Suggestion stehen bleiben: Soll die Ent-Täuschung gelingen, muss der Text stets den *Inhalt* der Illusionen und deren Illusionscharakter zugleich sichtbar machen. Er macht nicht nur einen Gegenstand anschaulich, sondern zeigt seine – phantasmatische – Anschaulichkeit. Er zielt dialektisch auf Evidenz der Evidenz oder Evidenz in Potenz. Dieses Potenzierungsspiel hat eine intermediale, d.h. paragonale Dimension: indem der Text den Schein (des Bildes) als Schein entlarvt, wird er zum Medium des intermedialen *desengaño*. Der Text hat den Vorzug, dass er die sinnliche Überwältigungskraft des Bildes konterkarieren kann – z.B. durch Hinweise auf seinen Quellen-, Archiv- und Schriftcharakter. Das Wort tritt also an, das Bild – das äußere wie das innere – zu korrigieren. Dieser Medienstandpunkt des Textes ist ein protestantischer: Die Kraft des Bildes bzw. der Bilder bleibt suspekt und unkontrollierbar, während das Wort beides vermag: Produktion und Destruktion von Anschaulichkeit. Dieser von der protestantischen Bildkritik bestimmte Standpunkt ist auch der entscheidende Grund dafür, dass die *Historia* ohne jede Illustration bleibt.⁶⁹ Jede *Abbildung* des teuflischen Spuks würde das Wahn-Bild D. Faustens in ein manifestes Bild übersetzen und dem phantasmagorischen eine materielle Schein-Evidenz verleihen, die der Text dann nur noch umrahmen, nicht mehr durchkreuzen kann. Damit arbeitet der Text einer Position der klassischen Ästhetik um 1800 vor, wie sie in Schillers Konzept des ästhetischen

65 Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie, 131.

66 Historia, 841.

67 Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis oratoriae Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 1995, hier Bd. 1, 710 (Übers. nach Helmut Rahn), 6,2,32: „Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.“

68 Vgl. Quintilian 6,2,29.

69 Manuel Braun: Illustration, Dekoration und das allmähliche Verschwinden der Bilder aus dem Roman (1471–1700), in: Karl A. E. Erenkel; Wolfgang Neuber (Hgg.), Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period. Leiden; Boston 2005, 369–408.

Scheins formuliert ist: Der epistemische Mehrwert der Literatur gegenüber der Kunst liegt in dieser Dialektik, welche – mit Schillers Worten – „die Täuschung, die sie schafft, / Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein / Der Wahrheit nicht betrüglich unterschieb(t)“.⁷⁰

3. Die Geister der Antike – Faust beschwört Helena

In der *Vorred an den christlichen Leser* führt der Verfasser eine Reihe historisch dokumentierter Zauberer und „Schwartzkünstler“ an, denen ein schreckliches Ende beschieden war. Darunter wird folgender Fall erwähnt:

Einen andern Zauberer / der sich vermessen / die Zerstörung der Statt Troia einem fuerwitzigen Fürsten zu representieren vnnnd fuer die Augen zu stellen / hat der Teuffel lebendig hinweg in die Lufft gefuehret. Johannes Franciscus Picus.⁷¹

Der Verfasser bezieht sich auf eine Anekdote, die Giovanfrancesco Pico della Mirandola in seiner Schrift *De rerum praenotione superstitiosa libri novem* (Buch 4, Kap. 9) berichtet. Der Verfasser der *Historia* wird sie über Johann Weiers *De praestigiis daemonum* kennengelernt haben.⁷² Wir entnehmen diesem Exempel zweierlei: einerseits, dass das diabolische Gaukelwerk in einem funktionalen Zusammenhang mit der Sphäre des Hofes und seinen Unterhaltungsbedürfnissen steht. Dabei lässt sich beobachten, dass der Hof zum Rahmen für Zauberei wird, während sich die Zauberei höfischer Diverissements bedient. Andererseits scheint die Evokation der Antike zu den besonders vermessenen, *curiositas*-behafteten Seiten teuflischen Gaukelwerks zu gehören. Die Reihe der Beschwörungen antiker Figuren und Texte, die sich im dritten Teil findet, stellt der Auseinandersetzung mit höfischer Kultur die mit dem Humanismus zur Seite. Hof- und Humanismuskritik stehen in einem Wechselverhältnis, in dem sich die im 16. Jahrhundert geknüpften Allianz von *arma* und *litterae* spiegelt.

Programmatisch beginnt dieser dritte Teil der Faust-Abenteuer mit der Beschwörung Alexanders des Großen (923–926). In der Erfurter Ausgabe des Faustbuches, der sogenannten C-Reihe, findet sich ein zusätzliches Kapitel, das die bei Pico / Weier überlieferte Anekdote ausspinnt und berichtet, „wie Doct. Faustus zu Erfordt den Homerum gelesen / vnd die Griegischen Helden seinen Zuhoerern geweißt und vorgestellt habe“.⁷³ Der antiakademische und antihumanistische Impuls ist offensichtlich: Faust liest an der „hohen Schul“ zu Wittenberg die *Artes* und weckt durch seine Homer-Vorlesungen solches Interesse an der Antike, dass er seinen Zuhörern folgendes verspricht:

Faustus hat jn solchs verwilligt vnd zugesagt in der nechsten Lection / alle die sie begren zusehen / vor Augen zustellen / dererwegen ein grosser Concursch

70 Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen [...]. Bd 2, I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1799–1805 [...], hg. Norbert Oellers. Weimar 1983, 64 (= Prolog zu *Wallensteins Lager*, v. 136–138).

71 *Historia*, 839.

72 Vermittelt vielleicht über Johann Weier (*De praestigiis*, 145). Vgl. den Kommentar von Jan-Dirk Müller 1366 zur Stelle. Der Text Weiers ist in der Quellensammlung der Ausgabe von Kreuzer dokumentiert (218–220): „[...] daß er einem gewuendrigen Fürsten die belägerung der Stadt Troie / vnnnd in sonderheit die Monomachey vnnnd kampff Achillis vnd Hectoris der thewren Helden / eigentlich für Augen zustellen / sich vndernommen hatt.“ (219).

73 *Historia*, 1351–1362, hier 1352.

vnd Zulauff von Studenten worden. Wie denn die Jugend allezeit mehr auff Affenwerck vnd Gauckelspiel / denn zu dem guten / Lust vnnnd Zuneigung hat.⁷⁴

In seiner Rolle als humanistischer Hochschullehrer schickt sich Faust dann sogar an, die „verlorenen Comödien *Terentii vnnnd Plauti alle wider ans Liecht bringen*“ zu wollen. Das Ansinnen scheitert an der abwartenden, borniert feindseligen Haltung der lokalen Behörden, die befürchten, „der böse Geist moechte in die new erfundenen allerley Giff vnd aergerliche Exempel mit einschieben / das also mehr Schaden denn Frommen daraus erwachsen koendte.“ (1355). Der Humanismus, so lässt sich schließen, steht im Zeichen dunkler Mächte. Er ist ein Werk des Teufels. Die Wiederkehr bzw. Wiederholung der Antike ist ein Akt der *curiositas* und der Hybris. Diesen Sinn einer Abrechnung mit zentralen Ideen von Renaissance und Humanismus vermittelt nun auch die Beschwörung der schönen Helena, ebenfalls im dritten Teil. Dass dies „[a]m weissen Sonntag“ – also am Sonntag nach Ostern (*Dominicia in albis*) – erfolgt, belegt „den blasphemischen Charakter“ der Faust-Vita. „Während an diesem Fest das Eingangsgebet der Messe an die Reinheit der in Christus Wiedergeborenen erinnert (*Quasi modo geniti infantes*), bereitet sich Faustus' letzter Abstieg ins ‚epikurische‘ Leben vor.“⁷⁵

Entsprechend ist der Kontext der Episode. Innerhalb der *Historia* folgt sie auf mehrere Fastnacht-Episoden. Die Szene spielt „in D. Fausti behausung zum Nachtessen“. Im Gegensatz zu Luthers *Tischgesprächen*, in denen ja explizit vor der „Zauberey“ als „crimen laesae maiestatis diuinae“ und als „Rebellion“ gegen Gott gewarnt wird, handeln die Faustischen „von schoenen Weibsbildern“.⁷⁶ Die Liebe der Faust-Jünger zur Antike ist kein interesseloses Wohlgefallen. Ästhetisches und erotisches Interesse überlagern sich. *Curiositas* tut das Übrige. Man wünscht „die schoene Gestalt der Koenigin *Helena*, *Menelai* Haußfraw“⁷⁷ zu sehen. Faust stimmt zu, mahnt zum Schweigen und kehrt sogleich mit der gewünschten Person wieder, so dass „die Studenten nit wusten / ob sie bey jhnen selbsten weren oder nit / so verwirrt vnd innbruenstig waren sie.“⁷⁸ Der Erzähler beschwört ihre Figur folgendermaßen:

Diese *Helena* erschiene in einem koestlichen schwartzen Purpurkleid / jr Haar hatt sie herab hangen / das schoen / herrlich als Goldfarb schiene / auch so lang / daß es jr biß in die Kniebiegen hinab gienge / mit schoenen Kollschwartzten Augen / ein lieblich Angesicht / mit einem runden Koepfflein / jre Lefftzen rot wie Kirschen / mit einem kleinen Muendlein / einen Halß wie ein weiser Schwan / rote Baecklin wie ein Roeßlin / ein vberauß schoen gleisend Angesicht / ein laenglichte auffgerichte gerade Person.⁷⁹

Die Beschreibung ist eine der rhetorisch eindrücklichsten Stellen der ganzen *Historia*. Es handelt sich um eine schulgerechte Beschreibung vollkommener weiblicher Schönheit, wie man sie aus den Poetiken seit dem Mittelalter kennt. Die *descriptio* / *Ekphrasis* steht in der langen Tradition der „Vertikaldescriptio“⁸⁰ (*a capite ad calcem*). Das enumerative

74 *Historia*, 1352f.

75 Jan-Dirk Müller: Kommentar, 1418.

76 *Historia*, 947.

77 *Historia*, 947.

78 *Historia*, 948.

79 *Historia*, 948.

80 Andreas Kraß: Ein sehr herrlich Gestalt eins Weibsbilds. Helena als Figur des Begehrens in der

Verfahren führt wie in der petrarkistischen Lyrik zur Desintegration des Ganzen und zur Erotisierung und Fetischisierung einzelner Körperteile, hier des langen, blonden Haars, der Lippen („Lefftzen“) und der roten Wangen inmitten eines strahlend weißen („gleisend“) Angesichts.⁸¹ Die Operation, die Evidenz der Evidenz herzustellen, gelingt. Der Text ‚baut‘ den Gegenstand Schritt für Schritt vor dem inneren Auge des Lesers auf. Die ganze Szene scheint „eine Wiederholung von Homerversen, deskriptiven Techniken und textinternen Vorbildern“,⁸² in der mit dem Phantasma des Idealen zugleich – so Andreas Kraß – die „Dekonstruktion eines essentialistischen Konzepts von Dichtung [erfolge], das sich an die garantierende Instanz des Autors knüpft“.⁸³ Wie Faust seinen Studenten, so suggeriert der Text seinem Leser ein Phantasma idealer Weiblichkeit, um dies sogleich als Wahn zu destruieren. In poststrukturaler Lesart lassen sich die typisierenden Züge der Beschreibung auf den unhintergehbaren Schriftcharakter dieses Begehrens deuten. Und in der Tat: Schrift und Begehren gehen in der Helena-Episode eine enge Verbindung ein. Deutlicher als hier tritt die Komplizenschaft des Erzählers / Verfassers mit seinem Protagonisten – im Zeichen des „Affenwerks“ als *figura diaboli* – nirgends zu Tage. Auch diese Szene eignet ein doppelt phantasmatischer Charakter: Sie ist Beschwörung einer Beschwörung, Evidenz in Potenz, durch welche das abwesende Bild einer abwesenden Figur beschworen wird.⁸⁴

Historia von D. Johann Fausten, in: Mireille Schnyder (Hg.), *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Berlin; New York 2008, 243–256, hier 246; 252 verweist auf die ausführliche, mehrere hundert Verse umfassende Beschreibung Helenas und ihrer Kleidung in Konrads von Würzburg Trojankerrieg (2. H. 13. Jh.).

81 Vgl. Andreas Kraß: Ein sehr herrlich Gestalt, 248: „Zieht man die Quersumme der Vergleiche, so ergibt sich ein schwellendes Naturbild aus Rosen, Kirschen und Schwänen, ein sekundäres Bild, das die körperliche Erscheinung metaphorisch überblendet.“

82 Andreas Kraß: Ein sehr herrlich Gestalt, 250.

83 Andreas Kraß: Ein sehr herrlich Gestalt, 253.

84 Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie, 121 stellt fest: „Das ist magische Kunst der Projektion, wie sie ein Jahrhundert später der jesuitische Polyhistor Athanasius Kircher bereits technisch-medial phantasiert“. Im strikten Sinne ist diese Aussage natürlich anachronistisch, zutreffend aber im Sinne einer Medienarchäologie, die nach den Voraussetzungen für Medieninnovation im kollektiven Imaginären fragt. Eine solche „Vorahnung“ des neuen Mediums Zauberalterne samt seiner epistemischen Implikationen ist im Faustbuch fraglos feststellbar, auch wenn die instrumentellen Voraussetzungen erst ein halbes Jahrhundert später vorzuliegen scheinen. Auf den Willen zum Medium kommt es an. Zum Gesamtzusammenhang Nicole Gronemeyer: *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*. Bielefeld 2004, die 73–104 auf Giambattista Portas zuerst 1560 erschienene, mehrfach erweiterte Schrift *Magia naturalis* hinweist, die im 17. Kapitel der Ausgabe 1 von 1589 eine ausführliche Darstellung katoptrischer Effekte, „illusiones“ und „visiones“ enthielt. Della Portas Werk konnte dem Verfasser der *Historia* kaum bekannt sein; die Konvergenz der Entstehungsdaten stützt jedoch die hier vorgeschlagene medienarchäologische Lesart. Die erste Beschreibung der Zauberalterne findet sich bekanntlich in Athanasius Kirchers, zuerst 1646 erschienene Schrift *Ars magna lucis et umbrae*, hier erst in der zweiten Auflage aus dem Jahr 1671 (Buch X, Pars III, Problema IV: „De Lucerna Magica seu Thaumaturge constructione“, in: Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*. 2. Aufl. 1671; zuerst 1646, 768–770). Kircher hatte bereits in der ersten Auflage der *Ars magna* (1646) auf die Zauberalterne hingewiesen. Der dänische Mathematiker Thomas Rasmussen Walgenstein hatte angeregt durch Kircher eine entsprechende *Laterna magica* konstruiert und zu Vorführungen genutzt, bei denen bereits ganze Bildfolgen („complurium imaginum species“) zum Einsatz kamen (769): „Nos in Collegio nostro in obscuro cubiculo, [...] novissima summo intuentium stupore exhibere solemus. Est autem res visu dignissima cum ejus ope, vel integras scenas satyricas, Tragicas theatrales & similia ordine ad vivum exhibere liceat.“ (Wir pflügen die neuesten [Projektionen] in unserem Collegium in einer dunklen Kammer zum größten Stau-

Doch muss dieser Lektüre im Detail widersprochen werden. Es macht die Wirkung der Sache aus, dass Helena nicht einfach eine Projektion ist, sondern – in heutigen Begriffen – eine Art dreidimensionales Hologramm, das zudem mit dem Betrachter interagiert und in einer der folgenden Geschichten eine ganz reale sexuelle Beziehung mit Faust eingeht. Schon in der Beschwörungsszene wird ihr laszives Potential deutlich: Helena sieht sich „mit gar frechem vnd buobischem Gesicht [um], daß die Studenten gegen jr in Liebe entzundet waren“.⁸⁵ Das Bild wird zur Animation. Die Scheidelinie von Kunst und Wirklichkeit ist aufgehoben. Kunst ist Kunst der Täuschung. Diese Bereichsverwechslung sorgt dafür, dass ästhetisches und humanistisch-antiquarisches Interesse in erotisches umschlägt. Klassische Antike verdirbt, wie es die Behörden im Fall der Terenz- und Plautus-Komödien richtig vermuten, die Jugend (Studenten). Das rinascimentale Begehren des Textes weckt das sinnliche Begehren der Leser. Damit rücken Kunst und Kultur der Renaissance in den Horizont von Fausti „Epicurische[m] Leben“.⁸⁶ Humanismus ist nur eine andere Facette von Ausschweifung und bewirkt, „daß man ins Huren Leben geräth“, wie es in der *Moralisatio* am Ende des Kapitels heißt.⁸⁷ Dazu passt auch, dass Faust in einer späteren Episode die Helena zu seinem „Schlafweib bey sich behielt“⁸⁸. Das Phantasma wird real und gebiert dem Faust einen Sohn namens *Iustus Faustus*, der jedoch selbst – Kind eines Menschen und eines Simulcharums – nach Fausti abscheulichem Ende verschwindet. Die Produkte des Wahns lösen sich mit dessen Produzenten als Teufels- und Medienspuk auf.

Doch damit noch einmal zurück zur ersten Helena-Episode. Mit der Beschwörung ist sie noch nicht zu Ende. Ihre Pointe liegt darin, dass das künstliche Simulcharum am Ende noch bzw. wieder in das Simulcharum der Kunst überführt wird. Dies führt konkret in aktuelle Kunstfragen zurück. Die Studenten bedrängen Faust, er solle Helena am nächsten Morgen noch einmal beschwören: „so wollten sie einen Mahler mit sich bringen / der sollte sie abconterfeyten“⁸⁹. Faust lehnt ab, mit dem Vorwand, er könne Helena nicht jederzeit beschwören. Man könnte auch sagen: Faust bewahrt sich die Urheberrechte an seiner Fiktion und das Recht ihrer ‚technischen Reproduktion‘. Denn im nächsten Satz heißt es:

Er wollte jhnen aber ein Conterfey darvon zu kommen lassen [...] / welches dann auch geschahe / vnd die Maler hernacher weit hin vnd wider schickten /

nen der Betrachter zu zeigen. Es ist nämlich mehr als sehenswert, wenn man mit Hilfe der Zauberalterne ganze satirische Szenen, Tragödien oder Ähnliches der nach dem Leben zeigen kann. [JR]). Auch bei Kircher zeigt sich eine strukturelle Wechselwirkung und Analogie zwischen Medientechnik und Teufelswerk: Der Jesuit bedient sich illusionistischer Praktiken, um die Illusionen des Teufels zu entlarven. Dabei spielt er geschickt mit den Erwartungen und Bild-Stereotypen seines Publikums, dem er genau die Repräsentationen des Höllischen gibt, die dieses von ihm erwartet. Dass Projektion und Theater dabei in einer genauen Wechselwirkung stehen („tragicas theatrales“), geht aus dem Zitat klar hervor. In Kirchers Beschreibung ist die *Laterna magica* bereits eine Agentin des ästhetischen Scheins, genauer des Theaters. Nicht der Teufel bedient sich ihrer Effekte – wie im Faustbuch –, sondern sie evoziert den Teufel, um den ästhetischen Leiteffekt des Zeitalters – das Wunderbare, das Staunen, die Verblüffung – zu generieren.

85 *Historia*, 948.

86 *Historia*, 860.

87 *Historia*, 949.

88 *Historia*, 963.

89 *Historia*, 948.

dann es war ein sehr herrlich gestalt eines Weibsbilds. Wer aber solches Gemald dem Fausto abgerissen / hat man nicht erfahren koennen.⁹⁰

Das Urbild vollkommener Schönheit wird zum Modell vollkommener Malerei. Man kann die Szene zunächst als Reflex auf moderne Reproduktionstechniken lesen. Dabei entfernt sich jede Stufe weiter von dem Original: Die vervielfältigten Exemplare sind Kopien eines Ur-Bildes, das wieder nur die Kopie eines Ur-Bildes ist, das die Kopie eines Ur-Bildes ist. Die Kunst schafft Simulachren dritten bzw. vierten Grades. Dies würde sich mit der poststrukturalistischen Lesart decken, die davon ausgeht, dass die Beschreibung Helenas lediglich ein „rhetorischer Effekt“⁹¹ sei, darauf angelegt, durch die Akzentuierung des Stereotypen die rein literarische Selbstreferenz des erscribenen Begehrens offenzulegen. Diese Lesart übersieht jedoch die konkreten historischen und ästhetischen Referenzen der Beschreibung. Denn womöglich lässt sich doch dem Urheber des Ur-Bildes näherkommen, der auf Betreiben Fausts Porträt gegessen hat. Die Helena-Episode reflektiert nicht nur, so die These, im Allgemeinen über das täuschende Wesen der Kunst, sondern tut dies vor dem Hintergrund von und im Hinblick auf einen bestimmten Maler – ich meine Lucas Cranach d.Ä. (1472–1553).

Für diese These sprechen vier Argumente, die sich aus dem Text der *Historia* ableiten lassen: 1. Ort und Datum der Handlung. Wie die vier vorausgehenden Fastnachts-Episoden spielt die Helena-Episode in Wittenberg. Legt man ungefähr die Lebenszeit des historischen Faust zu Grunde, der ja zwischen 1536 und 1539 verstorben ist (sie wird auch durch die vorausgehenden Episoden am Hofe Karls V. bestätigt), wird man – ganz grob natürlich – auf die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts verwiesen. Damit spielt die Episode in jener Stadt, in der Lucas Cranach d.Ä. als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten und immer wieder als gewählter Bürgermeister (1537–1544) eine prominente Rolle spielt. 2. Die eigentümliche Coda der Episode – Fausts Lieferung eines reproduktionsfähigen Bildtypus der schönen Helena – erinnert verblüffend an Praktiken und Techniken der Cranach-Werkstatt. Schon die Zeitgenossen betonten vielfach Tempo und Produktivität Cranachs. Die Hervorhebung der *celeritas pingendi* gehörte zur Topik des Cranach-Lobes, spätestens seit Christoph Scheurl.⁹² Die Praxis, ein „Conterfey“ als Ausgangsmuster zu verwenden, findet eine Entsprechung in Cranachs Werkstattpraxis. Muster und Vorlagen – oft regelrechte Folien – wurden für weitere Aufträge aufgehoben und genutzt. Solche Vorlagen – z.B. Luther-Bildnisse – wurden über die Jahre immer wieder dem Alterungsprozess der Dargestellten angepasst. Cranachs Arbeit und die seiner Werkstatt haben ästhetisch einen Zug ins Typische, organisatorisch nähern sie sich dem Manufakturwesen auch unter Ausbildung arbeitsteiliger Strukturen.

⁹⁰ *Historia*, 948f.

⁹¹ Andreas Kraß: Ein sehr herrlich Gestalt, 249.

⁹² In Scheurls berühmtem Brief an Lucas Cranach: Ad Lucam Chronum Ducalem | Saxonie pictorem ingeniosum celerem absolutumque Doctoris Schewrli Epistola, in: Oratio doctoris Scheurli at=|tingens litterarum prestantiam / necnon laudem Ecclesie | Collegiate Vittenburgensis (A iv–A iiii). Leipzig: Martin Landsberg 1509. Übersetzung: in: Heinz Lüdecke (Hg.): Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Erläutert von Heinz Lüdecke. Berlin 1953, 49–55.



Fig. 3: Lucas Cranach d.Ä.: *Heilige Dorothea*,
ca. 1530, 77 x 59 cm, Holz,

Vorl. Werkverzeichnis-Nummer: CC-CMS-110-001.
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien.

Ein drittes Argument für die Spur Cranach kommt hinzu. Sie ergibt sich aus der Schilderung der Helena, die bereits zitiert wurde. Denn diese Beschreibung versammelt wesentliche Aspekte eines Bild- und Frauentypus, wie ihn die Cranach-Werkstatt in unzähligen Fassungen verbreitete. Helena begegnet uns nicht als antike Göttin, im Stile der Venus-Bilder, sondern eher als Königin und höfische Standesperson. Ansonsten entsprechen die Einzelheiten sehr deutlich dem Cranach'schen Typus: bis auf die Knie herabhängendes, blondes Haar, schwarzer (d.h. besonders kostbarer) Purpurmantel, noble Blässe mit herausgehobenen roten Wangen und Kirschmund.

Blicken wir vor diesem Hintergrund noch einmal auf den Text, der in der Beschreibung der Helena in einer Annäherung an petrarkistisches Repertoire schwelgt. Nirgendsonst im Faustbuch wird die Dialektik von Zeigen und Verbergen so deutlich wie hier: es scheint, als ob sich der protestantische Autor selbst im Akt der Imagination der schönen Helena „gegen jr in Liebe entzuonet“. Er konkurriert in dieser Hinsicht mit dem unbekanntem Maler. Wie dieser sich zum Komplizen Fausts und des Teufels

macht, indem er das *simulachrum* porträtiert, so auch der Autor, der ihr Bild mit den Mitteln rhetorischer Evidenz in die Imagination der Leser malt. So entfaltet das Kapitel nicht nur eine immanente Reflexion über die Verführungsmacht des Bildes, sondern auch einen – für ‚die Moral von der Geschicht‘ – durchaus kontraproduktiven Paragone zwischen Maler und Dichter, der auf dem Boden einer dreifachen Frontstellung erwächst: der Hofkritik, der Humanismuskritik, der Malereikritik.

4. Man muss die Helena-Episode als Kunst- und Medienkritik auf die Bilderdebatten des 16. Jahrhunderts beziehen. Im Helena-Kapitel bricht sich ein „ikonoklastisch-protestantischer Zug“⁹³, wie er seit den Bilddebatten – zu denken wäre an Karlstadts *Von abtunung der Bilder* – bewegt. Die Argumente sind weniger theologisch als moralisch-ethisch. Das Misstrauen gegenüber dem phantasmatischen und idolatrischen Potential rinascimentaler Bildkultur bildet den Hintergrund der Stelle. Cranach hat die gefährliche sinnliche Eigendynamik der Malerei schon früh reflektiert – am deutlichsten in der berühmten Petersburger Venus-und-Cupido-Darstellung.⁹⁴ Sie thematisiert die Dialektik von Attraktion und Repulsion, Bild und Schrift: Die Illusion der nahezu lebensgroßen Nacktfigur wird durch die *adscriptio* aufgehoben. Es handelt sich geradezu um eine mediale Selbstkritik: „Vertreibe mit aller Anstrengung die Ausschweifung Cupidos, damit nicht die blinde Venus von deinem Herzen Besitz ergreift“ (*Pelle Cupidineos toto conamine luxus, ne tua possideat pectora ceca venus*).⁹⁵ Im humanistischen Cranach-Lob – etwa in dem genannten Brief Scheurls an Cranach – spielt der Verismus der Cranach'schen Porträts, der immer wieder die Betrachter täuscht, eine entscheidende Rolle. Ein besonders prominentes Beispiel findet sich in einem Gedicht des Wittenberger *poeta laureatus*, Melanchthon-Freundes und Professors der Rhetorik Johann Stigel (1515–1562).⁹⁶ Es handelt sich um die Beschreibung eines – aufgrund des topischen Inventars der Ekphrasis kaum zuzuordnenden – Venus-Aktes Lucas Cranachs d.Ä.:⁹⁷

Aspice ut ingenuo faciem suffusa pudore
Eximia Lucæ luceat arte Venus.
Aspice purpureis certantia labra corallis,
Quantus & é roseo splendeat ore decor.
Aspice ludentes oculos, & ubique sequaces,
Qui (im Text: quae) rapiant ipsum, decipiantque Iouem:
Et geminas veluti duo poma rotunda mamillas,
Et teretes digitos, & iuvenile femur.
Penè ego crediderim spirantia membra moueri,

93 Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie, 22.

94 Vgl. dazu meine Überlegungen in: Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese, in: Werner Schade; Silke Schuck; Ortrud Westheider (Hgg.), Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Katalog der Cranach-Ausstellung des Bucerius Kunst Forums (6. April bis 13. Juli 2003). Ostfildern; Ruit 2003, 102–115, bes. 109–112.

95 Vgl. auch Edgar Bierende: Die Warnung vor dem Bilde. Medienkritik im frühen Buchdruck?, in: Michael Stolz; Adrian Mettauer (Hgg.), Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin; New York 2005, 275–294.

96 Herbert Koch: Johann Stigel. Jena 1939; Stefan Rhein: Johannes Stigel (1515–1562). Dichtung im Umkreis Melanchthons, in: Heinz Scheible (Hg.), Melanchthon in seinen Schülern. Wiesbaden 1997, 31–48.

97 Poematum Jo. Stigelii Gothani Ex recensione Adami Siberi Johann Stigel (1577); Band I, Sektion Epigrammata varia II, Fol. 171v–172v: IN VENEREM LVCAE| Cranachij. (172v; fehlerhaft für 272v).

Ni scirem humano picta magisterio.
Viuat, & hanc mecum benè contempletur Apelles,
Dixerit, hoc nostræ non potuère manus.

Schau nur, wie Venus hier mit ihrem Antlitz voll edler Scham erstrahlt. Dies vermochte die herausragende Kunst des Lucas (Cranach). Sieh nur die Lippen, die mit dem Purpur der Korallen streiten, und welche Anmut erstrahlt aus ihrem rosigen Mund. Sieh nur die scherzenden Augen, die überall hin folgen: die reißen selbst einen Jupiter hin und täuschen ihn. Dazu die beiden Brüste, wie zwei runde Früchte, die zarten Finger und die jugendlichen Schenkel. Fast möchte ich da glauben, die lebenatmenden Glieder bewegten sich – wüßte ich nicht, daß sie nur durch Menschenkunst gemalt sind! Möge Apelles doch zu neuem Leben erstehen und diese Venus wohl betrachten: Dann würde er wohl bekennen: ‚Solches vermochten meine Hände nicht!‘ [J.R.]

Das Cranach-Lob steht im Horizont der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Der neue Apelles stellt den alten dadurch in den Schatten, dass es ihm gelingt, die Göttin zum Leben zu erwecken. Der Text aktualisiert immer wieder den Topos von den „atmenden“⁹⁸ und „sich bewegenden Gliedern“ („spirantia membra moueri“). Im und durch das Bild ist Venus in sinnlich berückender Weise gegenwärtig. Wie Fausts Helena interagiert sie geradezu mit dem Betrachter. Das Gemälde wird zum Hologramm. Wie Helena mit gar „frechem vnd bübischem Gesicht“ die Studenten entflammt, so lässt Cranachs Venus den Betrachter nicht aus den Augen. Hier wird auf die Illusionstechnik der *figura cuncta videntis* angespielt,⁹⁹ die den Betrachter aus jeder Position vor dem Bild den Blick der dargestellten Figur auffangen läßt.¹⁰⁰ In der Venus-Gestalt konvergieren erotisches und ästhetisches Begehren. Die Beschwörung der Helena erhält dabei programmatisches Gewicht: Indem der Maler die Göttin lebendig vor Augen stellt, wird die Antike insgesamt lebendig. Malerei – und Ekphrasis – ist ein Akt performativer Renaissance und Wiederholung der Antike.

Dass es sich um einen topischen Komplex handelt, der mit zahlreichen Anekdoten aus dem berühmtem 35. Buch der *Historia naturalis* des älteren Plinius spielt, liegt nahe. Noch näher an unsere Faust-Episode führt ein weiteres Gedicht Stigels heran. Es handelt sich um ein Epikedion auf den Tod des ältesten Sohnes des älteren Lucas Cranach, Hans Cranach, der 1537 in Bologna 24-jährig verstorben war (geb. um 1513). Sein Titel lautet: *In immaturum obitum ornatissimi iuuenis eximii pictoris Ioannis Cranachij [...]*.¹⁰¹ Es knüpft das Lob an den Maler an die Beschreibung einer Helena-Darstellung, die wiederum nur schwer zuzuordnen ist:

98 Die geläufige Rede von den „atmenden Bildnissen“ (*spirantia signa* bzw. *aera*) nach der berühmten Vergil-Stelle Aeneis 6,847.

99 Hermann Beenken: *Figura cuncta videntis*, in: *Kunstchronik* 4 (1951), 266–269.

100 Alfred Neumeyer: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964.

101 Für den Hinweis danke ich Astrid Dröse (Tübingen).

Quosque reliquisti uultus, spirantia signa,
 Mirifice ingenio te ualuisse docent.
 Quos, tua, corporibus simulachra simillima uiuis
 Sic imitans potuit pene creare manus.
 Siue habitum fueras imitatus & ora Deorum,
 Quilibet hic poterat numen habere suum.
 Siue hominum iuuuit uiuos effingere uultus,
 Hos tibi iurassem, stare, uidere, loqui.
 Saepe aliquis positae spectans simulachra Lacernae
 Quam tua diuina pinxerat arte manus,
 Haesit amans, imoque trahens suspiria corde
 Tunc quoque quam quod erat maluit esse Paris.¹⁰²

Die Porträts, die du hinterlassen hast, atmen geradezu; sie zeigen, welche Wunder dein Genie wirken konnte. Bilder, die lebendigen Körpern täuschend ähnlich sehen, vermochte deine Hand nachzuahmen, ja beinahe zu erschaffen. Wenn du dich daran machtest, das Antlitz von Göttern darzustellen, so lag in jedem von ihnen Majestät. Wenn du Porträts von Menschen schufst, hätte ich schwören mögen, sie stehen, sehen und sprechen. Oft geschah es, dass ein Betrachter der ruhenden Helena aus Sparta, die deine göttliche Hand gemalt hatte, sich in Liebe verlor, aus tiefstem Herzen einen Seufzer zog und lieber als das, was er war, Paris sein wollte. [J.R.]

Die Stelle versammelt alle zentralen Topoi des Maler-Lobs im Allgemeinen, aber auch des Cranach-Lobs im Besonderen. Der Maler wird als *pictor creator* vorgestellt, der ein *simulachrum* (zweimal!) entwirft, das die Betrachtenden nicht nur täuscht, sondern ästhetisch und erotisch affiziert. Die Beschwörung der antiken Götter rückt in die Nähe einer magischen Praxis – Dämonie der Medien auch hier! Wie in der Venus reflektiert sich im Bild der schönsten Frau die Malerei selbst in ihrer Fähigkeit, das sinnliche Begehren zu wecken. Helena steht einerseits für das Verführungspotential der antiken Tradition, andererseits für die – durchaus ambivalente – Faszination der Malerei, die jeden Betrachter in einen potentiellen Paris verwandelt. Augenlust, *curiositas*, erweist sich auch hier als Einfallstor sinnlicher Impulse, die des Teufels sind. Wie es von Fausti Studenten heißt, dass sie im Anblick Helenas „mit wusten / ob sie bey jhnen selbstn waren oder nit / so verwirrt vnd innbrünstig waren sie“, so steht auch der Betrachter des Cranach'schen Bildes wie betäubt vor dem *simulachrum*. Im humanistischen Maler-Enkomion dominiert ein durchaus anderer Begriff des Schönen als Kants interesseloses Wohlgefallen. Bezauberung, Faszination und Magie sind seine Konnotationen. Das Faustbuch zeigt den Versuch, solche sinnlichen Energien und Evidenzen durch ihre Potenzierung und Rücknahme in den ‚reinen‘ Text zu bannen.

102 Johann Stigelius: In immaturum obitum ornatissimi iuuenis et eximii pictoris Ioannis Cranachij, Lucae filij, qui in Italiam profectus, Bononiae obiit Epicedion. Wittenberg, S. I. 1538, B [i]v.

5. Verstrickt in Bilder – ein Resümee

Es hat sich gezeigt, dass die Helena-Episode in der *Historia* aufs Engste mit der Topik des sprechenden, atmenden und lebenden Bildes, des täuschend echten, ‚faszinierenden‘ *simulachrum*s, in Verbindung steht. In einer starken Variante lässt sich die Helena-Episode nicht nur auf die Topik des humanistischen Maler-Enkomions, sondern auf die spezifische Situation der Cranach-Familie und Werkstatt beziehen. Faust macht wahr, was Cranachs Bilder in der humanistischen Deutung anstreben: Sie sind täuschende *simulachra*, die aus der Erstarrung erwachen und ihre sinnliche Attraktion entfalten. Die Episode beruht also darauf, dass der Autor die Topik der *spirantia signa* beim Wort nimmt und zur Anekdote ausspinnt. Für diese Relation spricht nicht nur, dass der im ersten Stigel-Gedicht abgearbeitete Schönheitskatalog exakt dem in der Episode entspricht. Entscheidender für die Frage nach der ‚Kunst der Täuschung‘ bzw. der Dämonie der Technik ist, dass sich in und an der Gestalt der schönen Helena eine Medienreflexion mit ambivalenten Zwischentönen entfaltet. Indem er die Rede vom lebendigen Bild wörtlich nimmt und Helena eine phantasmagorische Existenz verleiht, schließt der Verfasser an eine ‚magische‘ Bildästhetik an, die zwischen Faszination und Unbehagen schwankt. Mit seiner Helena-Beschwörung verwirklicht Faust ganz handgreiflich, wonach die Malerei im Bann humanistischer Apelles-Topik immer nur strebt: das lebendige Abbild, *viva imago*. Der Druck macht das Bild dann zur Massenware. Stigel hebt in seinem Epikedion heraus, Hans Cranach habe „das Antlitz Luthers in tausend Kopien vervielfältigt, so dass es nun das Volk in seinen Händen halte.“¹⁰³ Dass nun auch diese technische Reproduktionsstrategie auf Helena übertragen wird, ist nicht ohne Ironie. An der Oberfläche ist die Haltung des Textes zu solchen ästhetischen Animationstechniken eindeutig. Sowohl die Beschwörung der Antike als auch deren Techniken erhalten den anrühigen Beigeschmack des Nigromantischen und Dämonischen. Damit reiht sich der Text zunächst einmal in den konfessionellen Bilderdiskurs ein; der Autor bezieht hier eine Position, die nahe an die Karlstadts heranreicht. Wie alle Bildskeptiker ist auch der Verfasser der *Historia* im Kern von der Magie des Bildes überzeugt, ja bestürzt. Auch er kann sich dem Zauber Helenas nicht entziehen, im Gegenteil. Seine Beschreibung der Helena, die sich bis auf den Wortlaut exakt an die topischen Formulierungen Stigels anschließt, revoziert das *simulacrum* ebenso wie die Ekphrasen Stigels. Das ist kein Wunder, denn als Wittenberger Hochschullehrer hätte Stigel auch Fausts Kollege sein können. Auch im Helena-Kapitel – wie in den Episoden, in denen antike Figuren und Autoren beschworen werden – agiert Faust als groteske Parodie eines Humanisten. Damit verfällt eine ganze Bewegung dem Verdacht des Dämonischen. Hierin liegt die Ambivalenz des Faustbuchs begründet: Der Verfasser muss dem Leser das „vor Augen stellen“, vor dessen magischer Wirkung er gleichzeitig warnt. Wie die Maler-Kopisten am Ende der Episode gehört er zu den Promulgatoren des schönen, aber diabolischen Scheins. Die Dämonie der Technik ist Thema und Verfahrensproblem zugleich. Die Polemik ist daher auch eine apotropäische Geste, die die ‚Kunst der Täuschung‘, mit der der Verfasser selbst kollaboriert, bannen soll – zu seinem eigenen Heil und dem seiner protestantischen Leser.

103 Vgl. Johann Stigelius, B [i]v: „Quid referam expressum per mille exempla Lutherum/Quae uulgata tuo munere uulgas habet.“

Abbildungsverzeichnis

- Fig. 1: *Feuriger Mann*, in: E. Fähler: *Feuerwerke des Barock*. Stuttgart 1974, 11.
 Fig. 2: Diego de Saavedra Fajardo: *Idea de un principe Christiano* (1642), in: Arthur Henkel, Albrecht Schöne: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967/1996), 118.
 Fig. 3: Lucas Cranach: *Hl. Dorothea* (1530). Mit freundlicher Genehmigung der Akademie der bildenden Künste, Wien.

Literaturverzeichnis

- Baron, Frank: *Faustus*. Geschichte, Sage, Dichtung. München 1982.
 Baron, Frank: *Faustus on Trial. The Origins of Johann Spies's „Historia“ in an Age of Witch Hunting*. Tübingen 1992.
 Baron, Frank: *The Faust book's indebtedness to Augustin Lercheimer and Wittenberg sources*, in: *Daphnis* 14 (1985), 517–545.
 Bauer, Barbara: *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*. Berlin; New York 1994, 197–238.
 Beenken, Hermann: *Figura cuncta videntis*, in: *Kunstchronik* 4 (1951), 266–269.
 Bierende, Edgar: *Die Warnung vor dem Bilde. Medienkritik im frühen Buchdruck?*, in: Michael Stolz; Adrian Mettauer (Hgg.), *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*. Berlin; New York 2005, 275–294.
 Böhme, Hartmut: *Der Affe und die Magie; der Affe im Faustbuch*, in: Werner Röcke (Hg.), *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge Bd. 3* (2001), 109–145.
 Borgards, Roland: *Die Tiere des „D. Johann Faustens“ (1587)*, in: *DVjs* 84 (2010), 60–73.
 Braun, Manuel: *Illustration, Dekoration und das allmähliche Verschwinden der Bilder aus dem Roman (1471–1700)*, in: Karl A. E. Enekel; Wolfgang Neuber (Hgg.), *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*. Leiden; Boston 2005, 369–408.
 Clark, Stuart: *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford 1997.
 Clark, Stuart: *Demonology*, in: Bengt Ankarloo; Stuart Clark (Hgg.), *The Period of the Witch Trials, The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe*, Bd. 4. London; Philadelphia 2002, 122–146.
 Deppe, Uta: *Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. von Sachsen (1660–1679)*. Kiel 2006.
 Fähler, Eberhard: *Feuerwerke des Barock: Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16.–18. Jahrhundert*. Stuttgart 1974.
 Füssel, Stephan: *Die literarischen Quellen der „Historia von D. Johann Fausten“ von 1587*, in: Achim Aurnhammer; Frank Baron (Hgg.), *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung*. München 1991, 15–39.
 Füssel, Stephan; Kreuzer, Hans Joachim (Hgg.): *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*. Stuttgart 1988.
 Gerok-Reiter, Annette: *Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfigurationen in der Historia von D. Johann Fausten*, in: *KulturPoetik* 11 (2011), 1–20.
 Gronemeyer, Nicole: *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*. Bielefeld 2004.
 Haug, Walter: *Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät*, in: *DVjs* 75 (2001), 185–215.
 Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967/1996.

- Henning, Hans: *Beiträge zur Druckgeschichte der Faust- und Wagnerbücher des 16. und 18. Jahrhunderts*. Weimar 1963.
 Henning, Hans: *Das Faustbuch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung*, in: *Weimarer Beiträge* 6 (1960), 26–57.
 Hess, Günter: *Historia von D. Johann Fausten*, in: Dorothea Klein; Sabine Schneider (Hgg.), *Lektüren für das 21. Jh. Würzburg* 2000, 87–107.
 Koch, Herbert: *Johann Stigel*. Jena 1939.
 Köppen, Klaus-Peter; Schwarz, Reinhard; Beintker, Horst: *Art. „Anfechtung“*, in: Gerhard Müller [et al.] (Hgg.), *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 2. H691-7c. Berlin 1978.
 Kraß, Andreas: *Schwarze Galle, schwarze Kunst. Poetik der Melancholie in der Historia von D. Johann Fausten*, in: *Zeitsprünge* 7 (2003), 537–559.
 Kraß, Andreas: *Ein sehr herrlich Gestalt eins Weibsbilds. Helena als Figur des Begehrens in der Historia von D. Johann Fausten*, in: Mireille Schnyder (Hg.), *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Berlin; New York 2008, 243–256.
 Kulik, Alexander: *How the devil got his hooves and horns: the origin of the motif and the implied demonology of 3 Baruch*, in: *Numen* 60 (2013), 2/3, 195–229.
 Levack, Brian P.: *The devil within: possession & exorcism in the Christian West*. Yale 2013.
 Lüdecke, Heinz (Hg.): *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Erläutert von Heinz Lüdecke*. Berlin 1953.
 Maggi, Armando: *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*. Chicago; London 2001.
 Müller, Jan-Dirk: *„Curiositas“ und „erfahrung“ der Welt im frühen deutschen Prosaoman. Ludger Grenzmann; Karl Stackmann (Hgg.), Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Stuttgart 1984, 252–271.
 Müller, Jan-Dirk: *Faustbuch*, in: Wilhelm Kühlmann; Jan-Dirk Müller; Michael Schilling; Johann Anselm Steiger; Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*. Bd. 2. Clajus, Johannes – Gigas, Johannes. Berlin; Boston 2012, 296–305.
 Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Frankfurt am Main 1990.
 Müller, Jan-Dirk: *Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts*, in: Walter Haug; Burghart Wachinger (Hgg.), *Literatur, Artes und Philosophie*. Tübingen 1992, 163–194.
 Müller, Jan-Dirk; Robert, Jörg: *Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze*, in: Jan-Dirk Müller; Jörg Robert (Hgg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Münster 2007, 7–46.
 Müller, Jan-Dirk; Oesterreicher, Wulf; Vollhardt, Friedrich (Hgg.): *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*. Münster 2010.
 Müller, Jan-Dirk: *Das Faustbuch in den konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts: vorge-tragen in der Sitzung vom 11. Januar 2013*. München 2014.
 Münkler, Marina: *Narrative Ambiguität. Transformationsprozesse des Erzählens und der Figurenidentität in den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Göttingen 2011.
 Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964.
 Ohly, Friedrich: *Desperatio und praesumptio. Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit*, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Festgabe Otto Höfler*. Wien; Stuttgart 1976, 499–556.
 Opitz-Belakhal, Claudia: *Querelle des femmes, Misogynie und Hexerei: Die *Démonomanie* des Jean Bodin*, in: Andrea Geier, Ursula Kocher (Hgg.), *Wider die Frau. Zur Geschichte und Funktion misogynen Rede*. Köln; Weimar; Wien 2008, 23–36.
 Pearl, Jonathan: *The Crime of Crimes, Demonology and Politics in France, 1560–1620*. Waterloo; Ontario 1999.
 Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 1995.

- Rhein, Stefan: Johannes Stigel (1515–1562). Dichtung im Umkreis Melanchthons, in: Heinz Scheible (Hg.), *Melanchthon in seinen Schülern*. Wiesbaden 1997, 31–48.
- Riedl, Peter Philipp: *Historia von D. Johann Fausti*: Kritische Ausgabe der jüngeren Version von 1589. Berlin 2006.
- Robert, Jörg: Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese, in: Werner Schade; Silke Schuck; Ortrud Westheider (Hgg.), *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*. Katalog der Cranach-Ausstellung des Bucerius Kunst Forums (6. April bis 13. Juli 2003). Ostfildern-Ruit 2003, 102–115.
- Rummel, Walter; Voltmer, Rita: *Hexen und Hexenverfolgung in der Frühen Neuzeit*. Darmstadt 2012.
- Scheurl, Christoph: *Ad Lucam Chronum Ducalem | Saxonie pictorem ingeniosum celerem absolutumque Doctoris Schewrli Epistola*, in: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum presantiam, nec non laudem Ecclesiae Collegiatae Vittenburgensis (A iv–A iiii)*. Leipzig 1509.
- Scholz Williams, Gerhild: *Magie entzaubert. Mélusine, Paracelsus, Faustus*, in: James F. Poag, Thomas C. Fox (Hgg.), *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500*. Tübingen 1989, 53–73.
- Scholz Williams, Gerhild; Schwarz, Alexander: *Existentielle Vergeblichkeit: Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus*. Berlin 2003.
- Stigel, Johann: *Poematum Jo. Stigelii Gothani Ex recensione Adami Siberi* Johann Stigel. Jena 1577.
- Swan, Claudia: *Eyes wide shut. Early modern imagination, demonology, and the visual arts*, in: *Zeitsprünge* 7 (2003), 560–581.
- Werrett, Simon: *Fireworks: pyrotechnic arts and sciences in European history*. Chicago 2010.

Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion: Pierre Corneilles *L'illusion comique* als ‚Schwellentext‘

Werner Wolf

1. Einleitung: die partielle Täuschung der ‚ästhetischen Illusion‘ als kulturelles Spätphänomen

Der Illusionsbegriff ist facettenreich, wie so viele in der Geisteswissenschaft verwendete Begriffe. Er besitzt eine ästhetische und außerästhetische Komponente und kann in beiderlei Hinsicht über eine lange Kulturgeschichte zurückverfolgt werden. Gemeinsamer Nenner der verschiedenen zumal außerästhetischen Facetten dieses Begriffs ist vielfach immer noch die Idee einer zumeist kritisch konnotierten ‚Täuschung‘. Dies trifft auf den philosophischen Illusionsbegriff als gedanklichen Irrtum wie auf den psychologischen als „Fehldeutung objektiv gegebener Sinneseindrücke“¹ zu. Dasselbe gilt für verschiedene europäische Alltagssprachen:² Im *Brockhaus* erscheint unter dem Lemma „Illusion“ denn auch „Täuschung“ als erstes Synonym (vor „Einbildung“ und „Schein“);³ der *Petit Robert* gibt unter „Illusion“ verwandte Grundbedeutungen an, die ebenfalls das Moment der Täuschung aufweisen: „Erreur de perception causée par une fausse apparence“ und „Opinion fausse, croyance erronée qui abuse l'esprit par son caractère séduisant“.⁴ Ähnliches liest man im *Garzanti* unter „illusione“ („percezione alterata delle cose da parte dei sensi“ und „ingannevole rappresentazione della mente che immagina o interpreta la realtà secondo i propri desideri e le proprie speranze“)⁵ sowie in *The New Oxford Dictionary of English* unter „illusion“ („a false idea or belief“)⁶.

Die ästhetische Illusion aber, so wurde seit ihrer beginnenden Theoretisierung in der Neuzeit im 17. Jahrhundert immer wieder betont, ist keine vollständige, vom Betroffenen undurchschaubare Täuschung, ist kein unangenehmer Irrtum, den es von einer bestimmten kritischen Position her aufzuklären gilt. Bereits Abbé d'Aubignac spricht in seiner *Pratique du théâtre* (1657) von der Theaterillusion als „ces agréables illusions“⁷ und weist auf ihre Durchschaubarkeit hin:

1 Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. 17. Auflage. Wiesbaden 1970, Bd. 9, 10.

2 Vgl. Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993, 21–23.

3 Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, Bd. 9, 10.

4 Paul Robert: *Dictionnaire alphabétique et analogue de la langue française*. Paris 1977, 960.

5 Pasquale Stoppelli (Hg.): *Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*. Mailand 2004, 995.

6 Judy Pearsall (Hg.): *The New Oxford Dictionary of English*. Oxford 1999, 911.

7 Abbé François Hédelin d'Aubignac: *La Pratique du théâtre* (1657), in: Hans-Jörg Neuschäfer (Hg.), *La Pratique du théâtre* und andere Schriften zur *doctrine classique*. München 1971, 319.