

2 Theorieteil

2.1 Definitionen: Was ist Magie?

Der französische Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss legt in seiner berühmten *Esquisse d'une théorie générale de la magie* (1904) gemeinsam mit seinem Kollegen Henri Hubert eine funktionalistisch-strukturalistische Definition der Magie vor, die dieser Arbeit als erster allgemeiner Zugang dient:

La magie comprenant des agents, des actes et des représentations: nous appelons *magicien* l'individu qui accomplit des actes magiques, même quand il n'est pas un professionnel; nous appelons *représentations magiques* les idées et les croyances qui correspondent aux actes magiques; quand aux actes, par rapport auxquels nous définissons les autres éléments de la magie, nous les appelons *rites magiques*.¹

Magie kann demzufolge als ein komplexes Denk- und Glaubenssystem verstanden werden, das über die Person des Adepten bzw. der Adeptin Vorstellungen und Handlungen, Theorie und Praxis, gleichermaßen umfasst. Die abstrakten Ideen setzen sich mit den Ausführungen des oder der Praktizierenden in konkrete Taten um – mit dem Ziel, damit eine bestimmte Wirkung zu erzeugen. So wertvoll die Differenzierung dieser drei Konstituenten für eine erste allgemeine Annäherung an das Phänomen der Magie auch sein mag, ist für die methodische Grundlegung der vorliegenden Studie doch eine wesentliche Konkretisierung und Zuspitzung auf die frühneuzeitliche Magie in Lebenswelt und Theater vonnöten, die sich auf den untersuchten Gegenstand nachfolgend von drei Richtungen aus zubewegen soll: aus historisch-dämonologischer, anthropologisch-ethnologischer und philologisch-theaterwissenschaftlicher Perspektive.

2.1.1 Die Antworten der Dämonologie

Für die historische Annäherung an die Magie sind die Leitannahmen des *New Historicism* gemäß Stephen Greenblatt als kulturwissenschaftliche Voraussetzungen von grundlegender Bedeutung. Hinsichtlich der Erforschung der Vergangenheit geht der US-amerikanische Literaturwissenschaftler von der Aufladung historischer Textzeugnisse (und anderer tradiertter Artefakte) mit sozialer bzw. kultureller Energie aus, die in diesen sprachliche, auditive und / oder visuelle Spuren hinterlas-

¹ Marcel Mauss: *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. In: Ders.: *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France 1950, S. 4–107, hier: S. 10f. (Kursivierung im Original).

sen hat.² Die auf dem Wunsch, «mit den Toten zu sprechen» gründende Entschlüsselungsarbeit dieser Überlieferungen durch die Forschenden von heute, die gleichsam Schamanen sind, artikuliert Greenblatt metaphorisch mit magischen Anklängen.³ Für die Definition der frühneuzeitlichen Magie aus neuhistoristischer Perspektive stellt die sich aus dieser Aneignungstätigkeit ergebende «Poetik der Kultur» insofern einen zentralen Zugang dar, als das magische Verständnis eine maßgebliche Historisierung sowie eine Einbettung in die dominierenden gesellschaftlichen Diskurse der Zeit erfährt.⁴ Beide Bestimmungen werden im Folgenden anhand von Martín Del Ríos enzyklopädischem Kompendium *Disquisitionum magicarum libri sex* (auch: *Disquisitiones Magicae*, 1599/1600) vorgenommen, das die gesamte bis zu diesem Zeitpunkt verfasste dämonologische Literatur systematisiert und zugleich die Leitlinien der Magie-Vorstellungen und -Einstellungen des neu anbrechenden Jahrhunderts für den gesamten europäischen Kulturraum und so auch für die Untersuchungsgebiete dieser Arbeit, Spanien und Frankreich, festlegt.

Martín Del Ríos Magie-Unterscheidung: *magia naturalis*, *magia artificialis* und *magia daemoniaca*

Der spanisch-flämische Jesuit Del Río (1551–1608) – Sohn kantabrisch-aragonesischer Eltern und in Flandern sozialisiert – erfährt in seiner Zeit großen Ruhm als unermüdlicher Gelehrter, während sein Leben und umfangreiches Wirken heutzutage deshalb weitgehend in Vergessenheit geraten ist, weil seine in aller Munde befindlichen, allerdings im Detail noch immer wenig erforschten *Disquisitiones Magicae* die Person größtenteils überstrahlen.⁵ Die in sechs Bücher gegliederte Magie-Abhandlung – Einführung (Buch 1), dämonische Magie (Buch 2), Aberglaube (Bü-

2 Vgl. Stephen Greenblatt: Einleitung, Die Zirkulation sozialer Energie. In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Berlin: Wagenbach 1988, S. 7–24, hier: S. 12.

3 Vgl. ebda., S. 7.

4 Zu den Hauptprinzipien des *New Historicism* vgl. weiterführend Moritz Baßler: Einleitung: *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. In: Ders.: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a. Frankfurt: Fischer 1995, S. 7–28 sowie die in diesem Band versammelten Beiträge.

5 Vgl. Julio Caro Baroja: Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*. In: Ders.: *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza 2006, S. 190–219, hier: S. 193ff. Zu Del Ríos Lebensweg und Karriere vgl. ausführlich die erste moderne Biographie von Jan Machielsen, der eine Neubewertung Del Ríos jenseits der Hexereigeschichte und im weiteren kulturhistorischen Kontext der späthumanistischen und katholischen Gelehrtengeschichte vornimmt: Jan Machielsen: *Martin Delrio. Demonology and Scholarship in the Counter-Reformation*. Oxford: Oxford University Press 2015.

cher 3 und 4) und Bekämpfung (Bücher 5 und 6)⁶ – stellt folgende erste Arbeitsdefinition an ihren Anfang: «Magiam universim sumptam definio terminis latissimis, ut sit ars seu facultas, vi creata, et non supernaturali, quaedam mira et insolita efficiens, quorum ratio sensum et communem hominum captum superat.»⁷ Daraus geht hervor, dass der Dämonologe Del Río – anders als der Ethnologe Mauss – den Schwerpunkt auf den praktischen Aspekt der Magie legt, wiewohl er die angewandte Expertise im Anschluss auch auf ein erworbenes (theoretisches) Wissen zurückführt (vgl. DIS I, S. 136). Essentiell erscheint die Insistenz auf den am Werke befindlichen natürlichen Kräften, die die Magie deutlich von den allein von Gott stammenden echten Wundern abgrenzt (vgl. DIS I, S. 136 und S. 138) – eine grundlegende Unterscheidung zwischen (falscher) Magie und (wahrer) Religion, die auch in der anthropologischen Perspektive eine zentrale Rolle spielt und für das Konzept dieser Arbeit, wie noch genauer darzulegen sein wird, von wesentlicher Bedeutung ist.

Die für das historische Magieverständnis des 17. Jahrhunderts entscheidende Unterkategorisierung des Phänomens nimmt der jesuitische Gelehrte nach diesem Auftakt in Buch I, Kapitel 2 («De Magia, eiusque divisione, et Magorum variis nominibus») vor, in dem es heißt:

Tam late sumptae Magicae, divisio petenda ex causis finali et efficiente. Ab efficiente ducitur divisio in *Naturalem, Artificiosam et Diabolicam*, quia cuncti effectus eius adscribendi sunt, vel insitae rebus naturae, vel humanae industriae, vel cacodaemonis malitiae. A *finali causa*, recte dispartitas; primo in *bonam*, si bona intentione et licitis mediis utatur, (quod tantum competit artificiosae ac naturali); et in *malam*, cuius nempe finis vel media, quibus utitur, prava sunt;

6 Vgl. Jesús Moya: Las Disquisiciones. In: Martín Del Río: *La magia demoníaca. Libro II de las Disquisiciones Mágicas*. Introduce, traduce y anota Jesús Moya. Madrid: Hiperión 1991, S. 46–94, hier: S. 46. Zur Frage, inwiefern Del Ríos Magietraktat dem stereotypen Aufbau des dämonologischen Schrifttums der Frühen Neuzeit entspricht vgl. María Jesús Zamora Calvo: Las vértebras de su columna. La estructura de los tratados de magia escritos durante el Renacimiento y el Barroco. In: Beatriz Mariscal (Hg.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos Orillas»*. Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. Band 2: *Literatura Española y Novohispana, Siglos XVI, XVII y XVIII, arte y literatura*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica 2007, S. 629–637, hier: S. 636.

7 Martín Del Río: Liber primus. De magia in genere, et de naturali ac artificiosa in specie. In: Peter Maxwell-Stuart / José Manuel García Valverde: *Investigations into Magic*. An Edition and Translation of Martín Del Río's *Disquisitionum magicarum libri sex*. Band 1. Leiden: Brill 2022, S. 136 (Kursivierung im Original). Alle Folgebelege werden unter Angabe der Sigle [DIS] plus Buchnummer und Seitenzahl im Fließtext getätigt. Meine Übersetzung lautet: «Magie im allgemeinen Sinne definiere ich, ganz umfassend gesprochen, als eine Technik oder Methode, die mittels einer nicht übernatürlichen Kraft eine Reihe von wundersamen und ungewöhnlichen Dingen bewirkt, deren Funktionsweise die Sinne der Menschen und ihre Auffassungsgabe überfordert».

haec peculiaris est Magiae prohibitae; quam idololatriam tacitam et superstitionis speciem esse diximus.⁸ (DIS I, S. 138)

Del Río gründet seine Dreiteilung der Magie in natürliche, instrumentelle (künstliche) und dämonische Magie auf die ihr jeweils zugeschriebene Wirkursache – und legt damit ein kausales Kriterium zu ihrer Feinbestimmung an. Diese Trias expliziert der Jesuit im weiteren Verlauf noch eingehender, wobei er der natürlichen und künstlichen Variante jeweils ein Kapitel (I, 3 ›De Magia naturali seu Physica‹ und I, 4 ›De Magia artificiali‹), der *magia daemoniaca* dagegen ein ganzes Buch (II *Liber secundus, qui est de magia daemoniaca*) der *Disquisitiones Magicae* widmet. Unter die *magia naturalis* gruppiert Del Río alle operativen und divinatorischen Verfahren, die auf der Kenntnis von Naturgeheimnissen und der genauen Beobachtung von Himmelsphänomenen beruhen (vgl. DIS I, S. 154 und S. 158); die *magia artificialis* stellt für ihn eine durch menschliches Geschick wirkende, entweder auf mathematischen Prinzipien oder theatralen (Taschenspieler-)Tricks fußende Operation dar (vgl. DIS I, S. 246). Im Gegensatz dazu definiert er die dämonische Magie⁹ als auf einem expliziten oder impliziten Paktschluss des Magiers basierende, von bösen Geistern ausgeführte illusionistische Handlung (vgl. DIS II, S. 68 und S. 70).

Dass der Dämonologe Del Río diese drei magischen Subtypen keineswegs gleich gewichtet, geht indes nicht erst aus der angezeigten quantitativen Schwerpunktsetzung hervor, sondern offenbart sich bereits im zweiten Teil seiner obigen Magiekategorisierung an der qualitativen Trennung in gute und böse Magie gemäß ihrer jeweiligen Zielsetzung, also an einem finalen Kriterium. Weicht die kausale Dreiteilung in dieser Definition einer intentionalen Zweiteilung, bedeutet die Zuweisung der natürlichen und der künstlichen Magie zur ersten Variante nicht, dass die erlaubte gute oder Weiße Magie zur die gesamte zweite Variante der verbotenen bösen oder Schwarzen Magie ausmachende *magia daemoniaca* in der historischen Wirklichkeit in einem Verhältnis von zwei zu eins stehen würde – ganz im Gegen-

8 «Die Unterteilung der so im weiten Sinne aufgefassten Magie muss von der Zweck- und von der Wirkursache her erfolgen. Von der *Wirkursache* her wird die Magie in eine *natürliche, instrumentelle und diabolische* unterteilt, weil alle ihre Wirkungen entweder auf natürliche Gegebenheiten, auf menschliches Handeln oder auf die Bosheit eines bösen Geistes zurückgeführt werden können. Von der *Zweckursache* her werden sie korrekt unterteilt in *gute Magie*, sofern ihre Absicht gut ist und sie sich rechtmäßiger Methoden bedient (dies gilt nur für die künstliche und die natürliche Magie), und in *böse Magie*, deren Endziel oder deren Methoden unrechtmäßig sind. Dies gilt allein für die verbotene Magie, von der wir gesagt haben, dass sie eine stillschweigende Idolatrie und eine Art von Aberglauben ist» (Übersetzung A. W.).

9 Zu den Bestandteilen der *magia daemoniaca* gemäß Del Río vgl. auch Raúl Madrid: El delito de brujería en el Libro Segundo de las *Disquisitionum Magicarum* de Martín del Río. In: *Teología y Vida* 56 (2015), S. 351–377.

teil: Ausgehend von seiner ultimativen Bestimmung des Teufels als «mendax» (DIS II, S. 96)¹⁰ ist es Del Ríos oberstes Anliegen, die Mehrheit der magischen Manifestationen auf diabolisch-dämonisches Wirken zurückzuführen: «Caeterum *Naturalis et Artificiosae Magiae*, duo sunt velanima, quibus se occultare solet *Magia Diabolica*. Semper enim vel naturae vim mentitur [...], vel mentitur artificium, ut in characteribus, imaginibus et huiusmodi» (DIS I, S. 252, Kursivierung im Original).¹¹ In diesem Sinne verfährt er beispielsweise bei der Alchimie, die er wie folgt bestimmt:

*Si alchimicus effectus verus non est, quia falsum est aut apparens dumtaxat aurum, pertinet ad magiam praestigiaticam; si verus est effectus, tunc aut fit ope daemonis, et pertinet ad Daemoniacam. Verum effectum voco, quando aurum verum quis consequitur; hoc autem potest fieri dupliciter, vel vera transmutatione, vel soppositione; quando hoc facit daemon, potest etiam reduci hoc factum ad praestigiaticam; quando illud, non nisi, ut dixi, ad daemoniacam. Si vero verum aurum, sine ope daemonis homo extrahit pyrotechnia sua, tunc alchimia pertinet, secundum se et proprie, ad Magiam naturalem.*¹² (DIS I, S. 396, Kursivierung in Original)

Die Tatsache, dass er zur Exemplifikation direkt im Anschluss einen Alchimie-Fall mit dämonischer Beteiligung nacherzählt (vgl. DIS I, S. 398–402), belegt seine tendenziöse Argumentation. Damit lässt der Jesuit die seinen *Disquisitiones Magicae* inhärente orthodoxe Ideologie aufscheinen, durch die klar wird, dass die historische Magiedefinition stets im Zusammenhang mit zeitgenössischen Diskursen zu betrachten ist, deren kulturelle Energie das dämonologische Schrifttum in sich birgt.

10 «Lügner» (Übersetzung A. W.).

11 «Die natürliche und die instrumentelle Magie haben jedoch zwei Deckmäntel, unter denen sich die diabolische Magie gewöhnlich verbirgt, weil sie immer vorgibt, entweder eine Kraft in der Natur zu sein [...] oder ein Instrument, etwa im Falle von Zeichen, Bildern und Dingen dieser Art» (Übersetzung A. W.).

12 «Wenn das Ergebnis der alchemistischen Operation nicht echt ist, weil das Gold falsch ist oder nur den Anschein erweckt, Gold zu sein, gehört die Technik zu der Klasse der Magie, die Taschenspielertricks genannt wird. Wenn das Ergebnis echt ist, kann es mit Hilfe eines bösen Geistes zustande gekommen sein und gehört zur dämonischen Magie. Ich nenne das Ergebnis echt, wenn jemand am Ende echtes Gold erlangt. Aber das kann auf zwei Arten geschehen, entweder durch eine echte Transmutation oder durch Substitution. Wenn er eine Transmutation vornimmt, kann der Vorgang ebenfalls den Taschenspielertricks zugeschrieben werden. Wenn er letzteres tut, kann der Vorgang, wie gesagt, nur auf dämonische Magie zurückgeführt werden. Wenn aber ein Mensch durch seine eigene Geschicklichkeit mit dem Feuer, ohne die Hilfe eines bösen Geistes, echtes Gold gewonnen hat, dann gehört diese Alchemie zur natürlichen Magie» (Übersetzung A. W.).

Die Magie im historischen Diskursgeflecht

Bei der Diskussion der verschiedenen Termini für den «Magier» nimmt Del Río in Buch I, Kapitel 2 eine Historisierung vor: Laut ihm ist der Begriff vom Persischen ins Griechische und Lateinische eingegangen und hat seitdem einen Bedeutungswandel vom ursprünglich angesehenen Priester und Königsberater zum zwielichtigen Applikanten zauberischer Praktiken erfahren (vgl. DIS I, S. 146).¹³ Dieses vom Dämonologen an den Tag gelegte Gespür für die Geschichtlichkeit des Phänomens muss gleichfalls auf dessen eigene Abhandlung und seine Magiedefinition angewandt werden. Als jesuitischer Gelehrter an der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert schreibt sich Del Río mit seinem umfangreichen Magie-Kompendium unmissverständlich in die religiös-kämpferischen Bestrebungen der Gegenreformation ein.¹⁴ Als Reaktion auf die Erschütterungen des christlichen Glaubens durch die reformatorischen Erneuerungsbewegungen seit dem frühen 16. Jahrhundert findet in katholischen Kreisen eine verstärkte Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen der Häresie statt, wie in den *Disquisitiones Magicae* vom Einstiegskapitel (I, 1 «De Superstitione et eius speciebus») an deutlich zu spüren ist. Die Fokussierung der verbotenen Magie im Zusammenhang mit dem Aufkommen anderer, als irrig gebrandmarkter Glaubensvorstellungen stellt ein in der Menschheitsgeschichte erprobtes Kampfmittel der Religionen dar und manifestiert sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der geschilderten konkreten kulturhistorischen Konfiguration in Del Ríos Dämonologie.¹⁵ Diese enge spannungsvolle Verknüpfung von Magie und Orthodoxie wird in den Kapiteln 3.1 und 5 dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen.

Del Ríos Verortung in der christlichen Rechtgläubigkeit katholischer Prägung ist eine wichtige, aber nicht die einzige Verflechtung der frühneuzeitlichen Magie mit den gesellschaftlichen Leitdiskursen des 17. Jahrhunderts.¹⁶ Der Wille, das eigene Glaubenssystem innerhalb des Religionsdiskurses mithilfe der scharfen Abgren-

¹³ Zur Begriffsentwicklung im Französischen vgl. ausführlich und weiterführend Robert-Léon Wagner: *Sorcier et magicien: contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*. Paris: Droz 1939.

¹⁴ Vgl. Caro Baroja: Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*, S. 200 und Moya: Las *Disquisiciones*, S. 47 und S. 68–76.

¹⁵ Vgl. Moya: Las *Disquisiciones*, S. 60 und María Jesús Zamora Calvo: Los ojos temerosos y la lengua endemoniada. Temática de los relatos tradicionales insertos en el *Disquisitionum Magicarum Libri VI*. In: *Castilla. Estudios de literatura* 25 (2000), S. 147–155, hier: S. 151f.

¹⁶ Stuart Clark untersucht beispielsweise den wissenschaftlichen, den historischen, den religiösen und den politischen Diskurs. Vgl. Stuart Clark: *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft*. Oxford: Clarendon Press 1997. Neben Diskursfeldern ist in den *Disquisitiones Magicae* aufgrund der häufigen Einfügung anekdotischer Fälle auch eine ganze Reihe erzählerischer Motive zu finden, die sich teilweise mit den Diskursen überschneiden. Vgl. María Jesús Zamora Calvo: La rosa enmaranada. Ensayo sobre la catalogación de un corpus cuentístico inédito. In: *EPOS* 16 (2000), S. 535–546.

zung gegen den Magiebegriff zu konturieren und ihm darüber Geltung und Macht zu verleihen, geht aus Del Ríos Bestimmung der Divination hervor, mit der er sich in Buch 4 der *Disquisitiones Magicae* auseinandersetzt:

Praenotio deinceps nobis generale nomen erit, eius partes, ut membra corporis, tres sunt futurae: Divina praenotio, quae manat a Deo, et vocabitur *prophetia*; ad hanc pertinent quaedam miraculosa, seu divina ostenta et prodigia, futurum solita certo et ordinarie praenunciare, [...]. Daemoniaca, quae derivatur ex pacto tacito vel expresso cum daemonibus, et dicitur *divinatio*; et Naturalis, quae sumitur ex signis vel causis naturalibus, quam vocabimus *praesagium* vel *caniectionem*, stricte sumptis vocabulis.¹⁷ (DIS IV, S. 60, Kursivierung im Original)

Gleichzeitig scheint in dieser Klassifizierung in der dritten Kategorie das Gedanken- gut des (proto-)wissenschaftlichen Diskurses durch, das etwa in Kapitel 3, Frage 1 (◀De coniectione ex astris) – in stetiger Abgrenzung zur dämonischen Variante – in aller Ausführlichkeit dargelegt wird. Del Ríos Grundeinstellung zur Astrologie besteht in der Anerkennung universeller unveränderlicher Prinzipien, auf deren Basis ihm eine Vorhersage – wenngleich niemals mit völliger Sicherheit – legitim erscheint; je weiter sich die Aussagen vom Allgemeinen ins Individuelle verlagern, desto näher geraten sie in den Bannkreis des Aberglaubens und der eiteln Lüge (vgl. DIS IV, S. 364–370). Die magischen Bezüge zur (Proto-)Wissenschaft werden in den Kapiteln 3.2 und 6 dieser Arbeit eingehend beleuchtet. Insbesondere in Buch 5 der *Disquisitiones Magicae* macht sich zudem der juristische Diskurs, um diesen aus der Fülle weiterer noch exemplarisch herauszugreifen, im Hinblick auf das Magie-Verständnis bemerkbar. Der Dämonologe gibt Richtern darin einen Leitfaden an die Hand, nach dem sie die Anklage gegen Magietreibende der verbotenen Variante (unter anderem mittels Folter) zu führen haben. Innerhalb dieser rechtlichen Sicht auf die Magie fällt jedoch ein maßgebliches Defizit Del Ríos auf, das seine Ausführungen zwar nicht in seiner Zeit, jedoch im heutigen Forschungskontext in ihrem Erkenntniswert schmälert: Im Gegensatz zu anderen in der Dämonologie tätigen Zeitgenossen, etwa Pierre de Lancre oder Alonso de Salazar y Frías, ist der jesuitische Gelehrte ein reiner Magie-Theoretiker ohne jegliche Praxiserfahrung im Be-

17 «Im Folgenden werde ich Zukunftswissen als allgemeinen Begriff verwenden, der aus drei Teilen besteht, wie die Bestandteile eines Körpers. Göttliches Zukunftswissen geht von Gott aus, und ich werde es *Prophezeiung* nennen. Zu dieser Kategorie gehört eine Reihe von wundersamen oder göttlichen Vorzeichen und Wundern, die in der Regel ein geordnetes und sicheres Vorwissen über die Zukunft geben [...]. Dämonisches Vorwissen entsteht durch einen stillschweigenden oder offenen Pakt mit bösen Geistern, und das werde ich *Divination* nennen. Natürliches Zukunftswissen leitet man aus Zeichen oder Ursachen in der Natur ab, und ich werde es *Vorahnung* oder *Vermutung* im strengen Sinne dieser beiden Wörter nennen» (Übersetzung A. W.).

reich des Hexereidelikts.¹⁸ Die praktische Handhabung wird in Kapitel 3.1 dieser Studie aufgearbeitet. Die fehlende Wirklichkeitskenntnis aus eigener Anschauung unterscheidet Del Río auch von den modernen Anthropologen, deren Definitionen der Magie sich mit fortlaufender Entwicklung ihrer Disziplin auf ausgedehnte Feldstudien indigener Kulturen stützen können und denen sich die Analyse nun zuwendet.

2.1.2 Die Antworten der Anthropologie

Die Heranziehung auch nachzeitlicher anthropologischer Ansätze zur Bestimmung der frühneuzeitlichen westlichen Magie bedarf zunächst der Legitimation, erscheinen die Untersuchungsgegenstände auf den ersten Blick doch äußerst disparat zu sein. Eine in Beziehung setzende Betrachtung zweier unterschiedlicher Kulturen im Sinne einer vergleichenden Anthropologie kann nur auf der Grundlage eines geteilten Vorstellungsraums vollzogen werden.¹⁹ Diese für das Verständnis unentbehrliche Brücke ist über das Phänomen der Magie gegeben: Bei aller Verschiedenheit der europäischen Magie des 17. Jahrhunderts und derjenigen heutiger indigener Völker und Stämme können Ähnlichkeiten zwischen magischen Ideen und Praktiken in verschiedenen Teilen der Welt zu verschiedenen Zeiten festgestellt werden. Wie der deutsche Hexen-Historiker Wolfgang Behringer wiederholt demonstriert hat, ist es möglich, einen Kernbestand interkultureller Magievorstellungen zu erheben, der etwa Flugimaginationen ebenso umfasst wie den Glauben an schädigende Zauber und die Verfolgung und Sanktionierung von deren Urheber.²⁰ Nichtsdestotrotz muss sich eine solchermaßen vorgehende Untersuchung auch stets der Grenzen der Übertragbarkeit bewusst sein und bei der Herauskristallisierung des Universalen der Magie immer auch das Partikulare der raumzeitlichen Situation mitreflektieren. Die anthropologische Perspektive auf die Magie wird im Folgenden unter Berücksichtigung von James G. Frazers Verständnis der Sympathetik sowie

¹⁸ Vgl. Machielsen: *Martin Delrio*, S. 15 und Moya: *Les Disquisiciones*, S. 85

¹⁹ Vgl. Stanley J. Tambiah: *Magic, science, religion, and the scope of rationality*. Cambridge: Cambridge University Press 1990, S. 63.

²⁰ Vgl. Wolfgang Behringer: Hexenflug. In: Inga Hagen (Hg.): *Abheben! 1000 Träume vom Fliegen*. Detmold: Bösmann 2004, S. 162–179, hier: S. 168 und insbesondere Wolfgang Behringer: Hexenglaube und Hexenverfolgung in Geschichte und Anthropologie. In: Benedikt Mauer (Hg.): *Hexenverfolgung. Vier Vorträge zur Erinnerung an Helena Curtens und Agnes Olmans aus Gerresheim*. Essen: Klartext 2014, S. 9–22. Vgl. zu Vorgehensweise und Gegenstand weiterführend auch Ginzburgs Studie über das universale Substrat des Hexensabbats: Carlo Ginzburg: *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Turin: Einaudi 1989.

von Frazers, Bronislaw Malinowskis und Stanley J. Tambiahs unterschiedlichen Konturierungen von und Grenzziehungen zwischen Magie, Religion und Wissenschaft in die Analyse einbezogen.

Sympathetische Magie: Das Gesetz der Ähnlichkeit und das Gesetz der Berührung

Der ursprünglich der klassischen Philologie nachgehende schottische Forscher James Frazer (1854–1941), zusammen mit Edward B. Tylor einer der ‹Väter der Anthropologie›, legt in seiner Studie *The Golden Bough* (1890), die eigentlich der Erklärung eines antiken Nachfolgeritus im Dianatempel bei Nemi (*nemus Aricinum*) dienen sollte, eine umfangreiche vergleichende Magietheorie dar. Im dritten Kapitel des ersten Bandes erläutert Frazer, was er unter einer sympathetischen Magie versteht:

Wenn wir die Grundlagen der Ideen im einzelnen untersuchen, auf welchen die Magie beruht, so sehen wir, daß diese sich in zwei Teile gliedern: einmal, daß Gleiches wieder Gleiches hervorbringt, oder daß eine Wirkung ihrer Ursache gleicht; und dann, daß Dinge, die einmal in Beziehung zueinander gestanden haben, fortfahren, aus der Ferne aufeinander zu wirken, nachdem die physische Berührung aufgehoben wurde. Der erste Grundsatz kann das Gesetz der Ähnlichkeit, der zweite das der Berührung oder der direkten Übertragung genannt werden.²¹

Aus den Ausführungen geht hervor, dass der Anthropologe seiner Definition von Magie deren Funktionsweise zugrunde legt. Die zentrale Annahme, dass es zwischen den Dingen (geheime) Verbindungen – positive (Sympathien) und negative (Antipathien) – gibt, spaltet er noch einmal in eine analogische Variante, die er homöopathische oder imitative (nachahmende) Magie nennt, und eine auf Kontakt basierende Variante, die er als kontagiöse (übertragende) Magie bezeichnet, auf.²² Diese anthropologische, universal geltende Grundbestimmung der Magie über die Sympathetik findet in der Frühen Neuzeit im wiederentdeckten und für die gelehrte Magie der Epoche grundlegenden neuplatonischen Gedankengut, allen voran in der Vorstellung einer analogischen Wechselwirkung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos, ihren spezifischen historischen Ausdruck.²³ Freilich ist Frazers plakati-

²¹ James G. Frazer: *Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion*. Band 1. Frankfurt: Ullstein 1977, hier: S. 15.

²² Vgl. ebda., S. 16.

²³ Zur gelehrten Renaissance-Magie (in Italien) vgl. Stéphane Toussaint: *L'ars de Marsile Ficin, entre esthétique et magie*. In: Philippe Morel (Hg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy 2006, S. 453–469 und Sergius Kodera: *Die gelehrte Magie der Renaissance von Marsilio Ficini*.

ve zweigeteilte Magiedefinition nicht unwidersprochen geblieben. So wird etwa mit der durch bloße Willensäußerung vollzogenen Magie, wie sie beispielsweise im reinen Wortzauber zu finden ist, eine dritte Variante vorgeschlagen.²⁴ Ausgerechnet die verbale Magie vermag jedoch über Frazers Gesetze der Ähnlichkeit und der Berührung und in Erweiterung durch linguistische Zugänge in ihrer magischen Rhetorik systematisiert und in einen größeren sympathetischen Zusammenhang eingeordnet zu werden, wie in Kapitel 2.3 dieser Arbeit noch im Einzelnen entfaltet werden wird. An dieser Stelle sind aber zunächst Frazers evolutionistisches Entwicklungsmodell für die Bestimmung der Magie aus anthropologischer Perspektive sowie die korrigierenden und erweiternden Ausarbeitungen späterer Forscher von Interesse.

Magie, Religion und Wissenschaft: Frazer, Malinowski und Tambiah

Frazer bewertet die oben explizierten Grundannahmen der Magie in *The Golden Bough*, wie schon sein Vorgänger Tylor,²⁵ als falsche Anwendungen der Ideenassoziation: Bei der imitativen Magie liegt nach ihm der Denkfehler darin zu glauben, dass Dinge, die einander ähneln, tatsächlich gleich sind; bei der kontagiösen Magie darin zu meinen, dass einmal zeitlich begrenzt in Kontakt befindliche Dinge für immer miteinander in Kontakt bleiben.²⁶ Aus dieser Überzeugung von der Primitivität magischen Denkens²⁷ weist der Anthropologe der Magie den untersten Rang in seinem dreigliedrigen Entwicklungsschema menschlicher Glaubens- und Denksysteme zu. Evolutionär hat sich laut Frazer, wie er im vierten Kapitel (Zauberei und Religi-

no bis Giovan Battista della Porta. In: Herbert Jaumann (Hg.): *Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin / New York: De Gruyter 2016, S. 345–387. Zum Neuplatonismus und dem Stellenwert der Magie vgl. weiterführend Hannah-Barbara Gerl: Die Suche nach dem Einen: ‚Wiedergeburt‘ der ‚Platonischen Akademie‘ in Florenz. In: Dies.: *Einführung in die Philosophie der Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 55–70 und Clemens Zintzen: Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie. In: Ders. (Hg.): *Die Philosophie des Neuplatonismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 391–426.

24 Vgl. Alfred Bertholet: Das Wesen der Magie. In: Leander Petzoldt (Hg.): *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 111–134, hier: S. 120. Bertholets Beitrag stammt bereits aus dem Jahr 1926/27 und bezieht sich bezüglich der Willensmagie auf Überlegungen Georg Wobbermins.

25 Für eine kritische Betrachtung vgl. das Kapitel ›Sir Edward Tylor versus Bronislaw Malinowski: is magic false science or meaningful performance?‹ (S. 42–64) in: Tambiah: *Magic, science, religion, and the scope of rationality*.

26 Vgl. Frazer: *Der goldene Zweig*, S. 17.

27 ›Der verhängnisvolle Fehler der Zauberei liegt nicht in der allgemeinen Annahme einer Aufeinanderfolge von Ereignissen [...], sondern in ihrer völligen Verkennung des Wesens der besonderen, einzelnen Gesetze, welche diese Aufeinanderfolge beherrschen‹, ebda., S. 71.

on») erklärt, die Religion aus der Einsicht in die Falschheit der Magie entwickelt, indem das Vertrauen in die unpersönlichen Kräfte der Natur allmählich dem Glauben an das Wirken mächtiger unsichtbarer, aber personaler Wesen weicht.²⁸ Zur Wissenschaft, die er entwicklungsgeschichtlich nach der Religion an oberster Position seines triadischen Modells platziert, verhält sich die Magie aus dem Grund als deren Vorläuferin und «Stiefschwester», weil sie wie diese von der Ordnung und Gleichförmigkeit der Natur ausgeht, anders als die Wissenschaft aber, wie gesehen, auf fehlerhaften Assoziationen beruht.²⁹ Frazers Schema ist von nachfolgenden Forscher-Generationen zu Recht als simplizistisch beurteilt worden³⁰ und hat seither tiefgreifende Modifizierungen erfahren. Was Frazers Theoriebildung für diese Arbeit jedoch zu einem gewinnbringenden Denkanstoß macht, ist die Unterscheidung dreier konkurrierender Systeme, die sich nicht nur in der historischen Wirklichkeit des Untersuchungszeitraums vielfach überlagern und miteinander interagieren. Als genereller Ausgangspunkt gibt die Trias die für die Kultur der Frühen Neuzeit noch wesentlich zu präzisierenden Eckpfeiler vor, in deren Rahmen sich die Analysearbeit vollzieht. Gleichzeitig sind dabei auch die Inkompatibilitäten mit Frazers Magieverständnis zu beachten, das sich zum Beispiel in der Annahme eines magisch-konstitutiven Waltens als unpersönlich eingestufte Geister nicht mit der frühneuzeitlichen *magia daemoniaca* in Einklang bringen lässt.

Der polnischstämmige (Sozial-)Anthropologe und – im Gegensatz zu Frazer – in der Feldforschung ausgewiesene Bronislaw Malinowski (1884–1942) setzt sich in seiner Studie *Magic, Science and Religion* (1925) kritisch mit den Thesen seines Vorgängers auseinander. Nicht nur zieht er eine weitere grundsätzliche Trennlinie ein, indem er Magie und Religion dem Bereich des Sakralen und Wissenschaft dem Bereich des Profanen zuordnet,³¹ sondern nimmt auch eine wesentliche Präzisierung der Wesensbestimmungen dieser drei Systeme vor, die auch für das Gedankengerüst dieser Arbeit fruchtbar gemacht werden kann. Malinowski unterscheidet zunächst Magie und Religion unter Betrachtung des Anliegens ihrer jeweiligen Riten voneinander: Während erstere ein praktisches Ziel verfolgt und den Ritus als (einfaches) Mittel zum Zweck einsetzt, stellt die Religion als Gesamtheit von Hand-

²⁸ Vgl. ebda., S. 84.

²⁹ Vgl. ebda., S. 70f.

³⁰ Vgl. exemplarisch Ludwig Wittgenstein: Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*. In: *Synthese* 17, 3 (1967), S. 233–253 und Ian Charles Jarvie / Joseph Agassi: Das Problem der Rationalität von Magie. In: Hans G. Krippenburg / Brigitte Luchesi (Hg.): *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*. Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 120–149, bes. S. 122–130.

³¹ Vgl. Bronislaw Malinowski: *Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften*. Frankfurt: Fischer 1973, S. 3.

lungen von ungleich höherer Komplexität einen Selbstzweck dar.³² Von der Wissenschaft, die er bei den Indigenen in rudimentärer Form (methodische Kenntnisse, logische Folgerungen, ‹theoretische› Gesetze) zu erkennen gewillt ist,³³ trennen die Magie nicht die Ausbildung einer Technik und der empirische Erfahrungswert, sondern jener Bezugspunkt, der sich als ‹inneres Referenzsystem› (Verstand oder Emotion) bezeichnen ließe:

Magie beruht auf der spezifischen Erfahrung von Gefühlszuständen, bei der der Mensch nicht die Natur, sondern sich selbst beobachtet [...]. Wissenschaft beruht auf der Überzeugung, daß Erfahrung, Anstrengung und Vernunft Gültigkeit haben; Magie auf dem Glauben, daß Hoffnung, nicht fehlschlagen und der Wunsch nicht trügen kann.³⁴

Die in diesen Abgrenzungen herauskristallisierten Merkmale der Zielgerichtetheit der Magie auf einen konkret fassbaren Effekt und der Kanalisierung von Leidenschaften und Affekten besitzen auch für die Magie der Frühen Neuzeit Geltungsanspruch. Insbesondere Malinowskis emotionalistischer Ansatz, nach dem der magische Ritus den Gefühlszustand des Ausführenden performativ in einen dramatisch-mimischen Ausdruck verwandelt,³⁵ ist für die differenzierte Erfassung der Theatralität von Magie in dieser Arbeit von Belang.

Als jüngster (sozial-)anthropologischer Forscher hat sich der in Sri Lanka geborene und später in Harvard lehrende Stanley Tambiah (1929–2014) mit der Trias in seiner Schrift *Magic, science, religion and the scope of rationality* (1990) befasst und den vorausgehenden Abhandlungen einige neue Akzente hinzugefügt. Tambiahs großes Verdienst ist es, mit seinen Überlegungen die drei Komponenten als vom westlichen Denken geprägte Glaubens- und Denksysteme identifiziert und damit gleichzeitig die kulturspezifische Geprägtheit der führenden Anthropologen durch ebendieses intellektuelle Vermächtnis bewusst gemacht zu haben. In den ersten beiden Kapiteln zeichnet er die wesentlichen Entwicklungslinien der drei Größen nach, indem er die für das abendländische Verständnis von Magie essentiellen Säulen der frühen jüdischen Religion und der griechischen Wissenschaftssystematik deutlich herausstellt: Hat das monotheistische Judentum eine scharfe Trennung zur paganen Idolatrie zur Folge, die sich unter anderem in divergierenden Vorstellungen zu Schöpfung, Moral und Sünde äußert, wird mit dem Konzept von Wissen-

³² Vgl. ebda., S. 24 und S. 71f. Hinsichtlich der Religion stellt Malinowski am Beispiel des Umgangs mit dem Tod und von Bestattungsriten die hoffnungs- und trostspendende Funktion heraus, die der Magie abgeht, vgl. ebda., S. 36 und S. 47.

³³ Vgl. ebda., S. 19f.

³⁴ Ebda., S. 70f.

³⁵ Vgl. ebda., S. 56 sowie auch die lobende Herausstellung in Tambiah: *Magic, science, religion, and the scope of rationality*, S. 71.

schaft in griechischer Prägung die Scheidung von Natur und Übernatürlichem, die Entwicklung der Werkzeuge von Logik und Mathematik sowie die Beweisführung durch empirische Beobachtung vorangetrieben und vollzogen.³⁶ Als entscheidende Phase der spezifischen Wesenskanturierung von Magie, Religion und Wissenschaft erkennt Tambiah mit dem 16. und 17. Jahrhundert exakt den frühneuzeitlichen Untersuchungszeitraum (und die diesem vorausgehenden Jahrzehnte) dieser Arbeit. So wie Andreas Kahlitz die Konkurrenz von Magie und Logos als ein Erbstück christlicher Wirklichkeitsinterpretation herausarbeitet,³⁷ sieht auch der Anthropologe in den religiösen Umwälzungen jener Zeit einen Motor für die Ausdifferenzierung der Trias, wobei er die Bedeutung der protestantischen Ethik sowohl für die Neubestimmung des Glaubens als auch für die Wissenschaftsrevolution hervorhebt.³⁸ Tambiahs Ausführungen sind nicht nur als epistemologische Grundlage für den hier behandelten Gegenstand der historischen Magie zentral, sondern dienen gleichfalls der steten Reflexion des historischen Standorts aller anthropologischen Magie-Theorien,³⁹ die für deren Anwendung in dieser Arbeit methodisch unerlässlich ist.

36 Vgl. ebda., S. 6–11.

37 Vgl. Andreas Kahlitz: Magie und Vernunft. Anmerkungen zu ihrer epistemologischen Interdependenz im Denken der westlichen Kultur. In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 23–76, hier: S. 75.

38 Vgl. Tambiah: *Magic, science, religion, and the scope of rationality*, S. 12–15. Gleichzeitig muss festgehalten werden, dass die Abgrenzungen in dieser Zeit nicht abrupt erfolgen, sondern vielfach noch weiterhin Verwebungen zwischen den einzelnen Bereichen existieren. Vgl. dazu exemplarisch Paola Zambelli: Die Magie als Alternativreligion. Epistolarien und Bibliotheken in der europäischen Renaissance. In: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin / New York: De Gruyter 2011, S. 347–367. Wie im nachfolgenden Kapitel im Hinblick auf den ambivalenten Status der *magia artificialis* noch ausgeführt wird, befindet sich eine Vielzahl kultureller Diskurse in der Frühen Neuzeit erst noch im Werden.

39 So führt Tambiah etwa zu Frazers raumzeitlich bedingter intellektueller Prägung im viktorianischen England Folgendes aus: «It is my submission that this emphasis on religion as a system of beliefs, and the distinction between prayer and spell, the former being associated with «religious» behaviour and the latter with «magical» acts, was a Protestant legacy which was automatically taken over by later Victorian theorists like Tylor and Frazer, and given a universal significance as both historical and analytical categories useful in tracing the intellectual development of mankind from savagery to civilization», ebda., S. 19.

2.1.3 Die Antworten der Philologie

Nach der zeitlichen und *ex negativo* räumlichen Einengung der Magiedefinition durch die historisch-dämonologische und die anthropologisch-ethnologische Perspektive ist zuletzt die philologisch-theaterwissenschaftliche Bestimmung der Magie für diese Studie von besonderer Relevanz. Magie besitzt immer auch eine ästhetische Dimension, die schon beim Dämonologen Del Río in Teilen der Konturierung der *magia artificialis* (nämlich in Bezug auf die theatralen Taschenspielertricks) und beim Anthropologen Malinowski hinsichtlich der dramatisch-mimischen Performance emotionaler Zustände des Magiers anklingt. Magisches Potential wird in der Literaturwissenschaft mitunter einer ganzen Gattung, wie zum Beispiel der Lyrik (in der in besonders verdichteter Weise eine *alchimie du verbe* stattfindet), oder einer historischen Strömung, wie etwa dem magischen Realismus, zugeschrieben.⁴⁰ Als Leitbegriff der philologischen Magiedefinition ist es die Illusion, die den Übergang von der magischen (zumeist dämonisch konzeptionalisierten) Täuschung zum künstlerischen (Vor-)Spiel in all seinen Facetten adäquat zu beschreiben vermag. Erneut stellt das 17. Jahrhundert das entscheidende historische Kipppunkt dar, in dem sich die Vorstellungen ausdifferenzieren und zunächst in getrennten Diskursen (spannungsreich) koexistieren, bis am Ende dieser Entwicklung das ästhetische Magieverständnis das dämonologische als Leitdiskurs schließlich vollständig ersetzt, wie nachfolgend in einem ersten Schritt zu zeigen sein wird. In einem zweiten Schritt wird die Diskussion der Illusion auf das dramatisch-theatrale Genre eingengt und die für den Theater-Fokus dieser Arbeit zentrale Komponente der Spektakularität innerhalb einer Ästhetik des Sehens in die definitorischen Überlegungen einbezogen.

Von der magisch-dämonischen zur ästhetischen Illusion

Wie der deutsche Anglist Werner Wolf dargelegt hat, birgt bereits der Begriff der Illusion etymologisch (von lateinisch <illudere>) eine ambivalente Spannung zwi-

⁴⁰ Vgl. grundlegend Carlos Rincón: *Magisch / Magie*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3: *Harmonie – Material*. Stuttgart: Metzler 2010, S. 724–759. Zur magischen Bestimmung der Lyrik vgl. ausführlich Heinz Schlaffer: *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser 2012 sowie Thomas M. Greene: *Poésie et magie*. Paris: Julliard 1991. Zum magischen Realismus vgl. einführend Doris Feldmann / Hannah Jacobmeyer: *Magischer Realismus*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler 2004, S. 416 und Christopher Warnes / Kim Anderson Sasser: Introduction. In: Ders. / Dies. (Hg.): *Magical Realism and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 1–10 wie auch die dort versammelten Einzelbeiträge.

schen harmlosem und üblem Spiel.⁴¹ Konzeptgeschichtlich findet vom (spät-)antiken und vor allem christlich-mittelalterlichen Kontext bis zur Frühen Neuzeit und darüber hinaus ein phasenweiser Wandel der negativ-dunklen Semantik in ihr positives Gegenteil statt.⁴² Wolf rekonstruiert diese diachrone Entwicklung in drei Etappen.⁴³ An den Anfang stellt er mit dem Glauben an die magische Illusion als frühester Form die archaische Variante, die – analog zu den von der Anthropologie fokussierten indigenen Vorstellungen und Praktiken – im rituellen bzw. kultischen Zusammenhang ihren Platz hat. Wie Tambiah schreibt der Philologe der jüdisch-christlichen Abwertung des «Aberglaubens» den Grund für ihre Bewertung als teuflisch-dämonische Täuschung zu. Als Zwischenetappe und unmittelbare Vorform der ästhetischen Illusion betrachtet Wolf die Spielillusion, wie sie sich etwa in den mittelalterlichen Mysterienspielen manifestiert, die zwar noch in einen rituellen Kontext eingebunden sind, durch ihre Markierung als Spiel jedoch bereits eine rudimentäre Art von Distanz aufweisen. Bei der künstlerischen Illusion des nachmittelalterlich sich institutionalisierenden Theater-Schauspiels ist die ästhetische Distanznahme, die eine Bewusstheit über die vorgestellte Als-ob-Situation auf der Bühne zur Voraussetzung hat, dann vollständig vollzogen. Dabei entsteht der rezeptive Genuss aus dem Oszillieren zwischen Immersion und abstandnehmender Gegenbewegung.

Mit Blick auf die synchrone Gemengelage der Illusion im 17. Jahrhundert kann festgestellt werden, dass die Ablösungsprozesse von der magisch-dämonischen zur ästhetischen Variante nicht eben kontinuierlich und geradlinig verlaufen, sondern es in dieser entscheidenden Schwellenphase vielfach noch zu gegenseitigen Beeinflussungen in der Sache und semantischen Überlagerungen kommt. Ein zeitgenössisches Phänomen, in dem sich der Umschlagspunkt von der magischen zur ästhetischen Täuschung manifestiert, ist der breit gefächerte Bereich der instrumentellen Magie: Wie Marian Hobson feststellt, dient der vermehrte Einsatz der Optik im 17. Jahrhundert dazu, magische Effekte durch technische Mittel nachzuahmen bzw. zu erzeugen: Das Magische wird gewissermaßen durch das Mechanische (und Mathematische) substituiert.⁴⁴ Doch belegt die noch durchweg ambivalente Betrach-

41 Vgl. Werner Wolf: Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion: Pierre Corneilles *L'Illusion comique* als «Schwellentext». In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 397–421, hier: S. 399.

42 Vgl. Kirsten Dickhaut: Magie. In: Alain Montandon (Hg.): *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris: Champion 2013, S. 683–697, hier: S. 697.

43 Vgl. im Folgenden Wolf: Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion, S. 401–405.

44 Vgl. Marian Hobson: Introduction. In: Dies.: *The object of art. The theory of illusion in eighteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 1–44, hier: S. 22f.

tung eines Meisters der *magia artificialis* wie etwa Athanasius Kirchers, der mit seinen Apparaturen stets noch im Verdacht des Dämonischen in der anti-magischen Tradition des Christentums steht,⁴⁵ dass eine Scheidung der Illusionsformen zwar in vollem Gange ist, aber endgültig noch nicht stattgefunden hat. Kirchers theatrale Vorführung seiner Geräte und die anschließende Aufdeckung der verborgenen Mechanismen, die nicht etwa eine Abkehrreaktion, sondern vielmehr eine quasi-ästhetische Wertschätzung bewirken,⁴⁶ lenkt den Blick auf die Theater-Repräsentation. Als ästhetische Illusion *par excellence*, in der die Techniken künstlicher Magie vielfältig zum Einsatz kommen, ist sie ein zweites und in dieser Arbeit das im Zentrum stehende Phänomen, in dem magisch-dämonische und künstlerische Diskursverflechtungen im 17. Jahrhundert noch allgegenwärtig sind. François Lecercle hat nachgewiesen, dass in dem Maße, wie die dämonische Illusion ihren Realitätswert verliert und selbst illusorisch wird, das junge frühneuzeitliche Theater seinerseits mit teuflisch-magischen Konnotationen aufgeladen wird.⁴⁷ Die Schnittstelle liegt hierbei (neben dem suspekten Schlüpfen der Schauspieler in unterschiedliche Rollen bzw. Identitäten) in der ›Verzauberung‹ der Sinne, die als Bestandteil der Theater-Magie einen erheblichen Einfluss auf deren ästhetische Bestimmung aus philologischer Perspektive besitzt, wie nun zum Abschluss des definitorischen Teils aufzuzeigen ist.

Die Ästhetik des Sehens

Mediale und vor allem visuelle Täuschungen bzw. deren Voraussetzung, die Manipulation der Sinne und insbesondere des Auges, spielen sowohl bei der magischen (dämonisch induzierten) als auch bei der ästhetischen Illusion des Theaters eine maßgebliche Rolle.⁴⁸ Mit der sukzessiven Ablösung der dämonisch-übernatürlichen

45 Vgl. Renate Lachmann / Elisabeth von Samsonow: Magiegläubigkeit und Magie-Entlarvung. In: Jan Assmann / Harald Strohm (Hg.): *Magie und Religion*. München: Fink 2010, S. 95–134, hier: S. 111.

46 Hobson: Introduction, S. 23 und Lachmann / Samsonow: Magiegläubigkeit und Magie-Entlarvung, S. 117.

47 Vgl. François Lecercle: Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570–1650). In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 255–271, bes. S. 256 und S. 261.

48 Vgl. Kirsten Dickhaut: Jack-in-the-Box. The art of illusion in Italy and France from the Renaissance to the Age of Classicism (1400–1700). In: Dies. (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 1–22, hier: S. 3 und S. 11 sowie ausführlich Stuart Clark: *Prestiges: Illusions in Magic and Art*. In: Ders.: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*. Oxford: Oxford University Press 2007, S. 78–122.

durch die künstlich-künstlerische Magieinterpretation bewegt sich die allgemeine Bewertung des illusionistischen Sachverhalts fort von der Einordnung als realer böswilliger (teuflischer) Betrug und hin zur wertschätzenden Betrachtungsweise als fiktionaler Generator eines ästhetischen Vergnügens. Die genuin für die Repräsentation vor den Augen eines Publikums konzipierten frühneuzeitlichen Theatergenres tragen zu diesem ästhetischen Gesamterlebnis insofern bei, als sie im Verlauf des 17. Jahrhunderts diverse Illusionstechniken entwickeln oder verfeinern, die im Detail in Kapitel 3.3 sowie im Einsatz innerhalb der Theaterstücke des Arbeitskorpus in den Analysekapiteln 4 bis 6 beleuchtet werden sollen. Für die Konturierung der Magie aus philologisch-theaterwissenschaftlicher Sicht sind an dieser Stelle vor allem die Perspektivillusion sowie die Maschinenillusion als visuell wirksame Instrumente einer Theater-Magie herauszustellen. Durch die illusionistische Perspektive, wie sie vor allem im frühneuzeitlichen Italien konstruiert und daraufhin in die europäischen Theaterkulturen exportiert wird, entsteht über die Anwendung optischer Gesetzmäßigkeiten auf magische Weise der Eindruck von Mehrdimensionalität.⁴⁹ Die Maschinenillusion wiederum erzeugt über mehrerlei technische (Bühnen-)Mittel die kunstmagische Anschauung von Kinetik.⁵⁰ Beide Formen partizipieren an einer auf dem Visuellen beruhenden Ästhetik des Spektakulären,⁵¹ die die Magie zunehmend von ihrer ursprünglich übernatürlichen Imagination löst und in einen neuen säkularen, und zwar künstlerischen, Zusammenhang integriert. Dennoch haftet der ästhetischen Illusion, wie sie im Theater des 17. Jahrhunderts entworfen wird, noch eine magische Aura an: Wie Marian Hobson ausführlich geschildert hat, wird die Illusion in dieser Zeit durch ihre noch enge Verbindung zum Magischen als dezidierter Gegensatz zur Wahrscheinlichkeit konzipiert; erst im 18. Jahrhundert wird letztere als Voraussetzung der Illusion aufgefasst und letzten Endes von ihrem Wesen vereinnahmt.⁵² Mit diesem Vorausblick auf die Aufklärung, der die historischen Ränder dieser Studie bereits übersteigt, kommt die Magiedefinition zu ihrem Abschluss. Die Analyse wendet sich nun mit dem Inszenierungsbegriff und seinen komplexen Verzweigungen den Konzepten der Arbeit zu.

49 Vgl. dazu weiterführend die Kapitel «Perspective/Peinture: rappel historique du développement de la perspective» (S. 64–70) und «Perspective/Théâtre: Mise en scène illusioniste» (S. 99–112) in: Françoise Siguret: *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris: Klincksieck 1985 und Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink 2005.

50 Vgl. ausführlich Nikola Roßbach: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie-Verlag 2013.

51 Vgl. ebda., S. 20ff.

52 Vgl. Hobson: Introduction, S. 33, S. 36 und S. 42.

2.2 Konzepte: Die Inszenierung von Magie in der historischen Lebenswelt und im Theater

Es gilt als barocker Gemeinplatz und als Gemeinplatz über das Barock schlechthin, die Welt in jener Zeit als Theaterbühne zu imaginieren.⁵³ Der Schweizer Romanist Jean Rousset hat in seinem Standardwerk zum französischen Barock, *Circé et le paon* (1954), mit Metamorphose und Ostentation, Bewegung und Dekor, die zwei maßgeblichen Charakteristika dieser historischen Kulturepoche identifiziert, die sich umstandslos auf das Theater-Schauspiel beziehen lassen.⁵⁴ Eine performativ in immer neuen Peripetien sich entwickelnde Handlung ist dem Bühnenstück ebenso konstitutiv eingeschrieben wie die spektakuläre – vor Augen geführte – Zurschaustellung des theatralen Geschehens vor einem Publikum. Beiden Komponenten geht eine durchdachte Inszenierung des Gesamtkunstwerks voraus, die das ultimative Fundament der Produktion bildet und im Hinblick auf die vielfältigen lebensweltlichen und künstlerischen Erscheinungsformen der Magie im 17. Jahrhundert darum in dieser Arbeit als Schlüsselkonzept herangezogen und für die Analyse produktiv gemacht wird.

Bevor allerdings der Inszenierungsbegriff in all seinen Facetten kritisch reflektiert werden kann, muss zunächst noch das der Studie zugrunde gelegte Verständnis der frühneuzeitlichen Kultur und ihr grundsätzlicher Zugang auf deren einzelne Bestandteile geklärt werden. Mit den bereits zuvor dargelegten Leitannahmen des *New Historicism* fasst die Untersuchung den spanischen und französischen Kulturraum des 17. Jahrhunderts im Sinne einer ›Kultur als Text‹ auf.⁵⁵ Die soziale Energie kultureller Manifestationen früherer Epochen webt sich in die Textualität historischer Zeugnisse ein und kann in späteren Zeiten durch die Entschlüsselung der überlieferten Textträger lesbar gemacht werden. Dieser mithin statische und ›geschlossene‹ Zugriff wird maßgeblich ergänzt durch die der Prozesshaftigkeit und damit Offenheit Rechnung tragende Anschauung der ›Kultur als Performance‹, deren Merkmale dem Gegenstand dieser Arbeit, wie dargestellt, konstitutiv zu eigen

53 Vgl. dazu Christian Weber: *Theatrum Mundi*. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de* 14 (2008), S. 333–360.

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

55 Vgl. zum Konzept Clifford Geertz: *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. In: Ders.: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Publications 1973, S. 310–323 und Stephen Greenblatt: *The Touch of the Real*. In: *Representations* 59, 1 (1997), S. 14–29 sowie zur differenzierten Diskussion desselben Moritz Baßler / u.a.: *Kultur als Text?*, In: *KulturPoetik* 2, 1 (2002), S. 102–113.

sind.⁵⁶ Die auf den ersten Blick anklingende Unvereinbarkeit dieser beiden Konzepte, wie sie die rege Forschungsdiskussion zwischen den beiden kategorischen Lagern ins Felde führt, lässt sich bei näherer Betrachtung auflösen: Wie Marcel Bubert und Lydia Merten unter Rückgriff auf den offenen Textbegriff rezeptionsästhetischer und semiotischer Ansätze demonstriert haben, trägt die Kombination beider Kulturkonzepte mit dem Hinweis auf die Adressatenabhängigkeit jeder Bedeutungszuschreibung das entscheidende gedankliche Bindeglied zu einer unerlässlichen Dynamisierung des Kulturverständnisses bei.⁵⁷ Auf besagten Prämissen baut auch diese Arbeit, sie am Beispiel des Theaters explizierend und weiterführend, auf, die sich nun eingehend mit der Inszenierung, den strategischen Vorabmaßnahmen prozessualer kultureller Hervorbringungen, befasst.

2.2.1 Der anthropologische und der ästhetische Inszenierungsbegriff

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte schlägt das Konzept der Inszenierung in ihrem theoriebildenden Aufsatz «Inszenierung und Theatralität» (1998) als effektives heuristisches Instrument für die aktuelle kulturwissenschaftliche Forschung vor, da sich mit diesem relativ jungen Schlüsselbegriff so grundlegende wie kontroverse kulturelle Kategorien wie Sein, Wahrheit und Authentizität wie auch Schein, Simulation und Simulakrum erkenntnisfördernd diskutieren lassen.⁵⁸ Für die Erörterung der frühneuzeitlichen Magie als eines – wie im vorausgehenden Definitionskapitel gesehen – Phänomenkomplexes zwischen solch dia-

56 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Zwischen «Text» und «Performance». Von der semiotischen zur performativen Wende. In: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke 2001, S. 9–23.

57 Vgl. Marcel Bubert / Lydia Merten: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen. In: Frank Rexroth / Teresa Schröder-Stapper (Hg.): *Experten, Wissen, Symbole. Performanz und Medialität vormoderner Wissenskulturen*. Berlin / Boston: De Gruyter Oldenbourg 2018, S. 29–67, hier: S. 40.

58 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Inszenierung und Theatralität. In: Herbert Willems / Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 81–90, hier: S. 89. In einem begriffsgeschichtlichen Vorspann legt die Theaterwissenschaftlerin dar, wie sich im Französischen ab Mitte des 17. Jahrhunderts aus verbalen Redewendungen («mettre quelqu'un sur la scène», «mettre en scène») zu Beginn des 19. Jahrhunderts der substantivische Terminus «mise en scène» entwickelt. An kreativer Bedeutung gewinnt das Konzept, wie sie zeigt, aber erst mit der Autonomisierung des Theaters und seiner Loslösung vom Drama mit Aufkommen der historischen Avantgarden: Voraussetzung für die Wertschätzung der Inszenierung als ästhetische Leistung ist nämlich der Aufstieg des Regisseurs und seine Anerkennung als eigenständiger Künstler, vgl. Fischer-Lichte: Inszenierung und Theatralität, S. 82ff.

metralen Bereichen wie zum Beispiel Natürlichkeit und Künstlichkeit, Echtheit und Betrugerei, Wirklichkeit und Fiktion erscheint eine Annäherung über die Inszenierung darum als ideal. Fischer-Lichtes Inszenierungsbegriff eignet sich darüber hinaus auch deshalb in besonderem Maße als Analysekonzept dieser Arbeit, weil ihre Unterscheidung einer anthropologischen und einer ästhetischen Variante die zwei in ihrem Realitätsbezug und in ihrer diskursiven Systemreferenz divergierenden Magiearten der beiden hier in den Blick genommenen Untersuchungsfelder der historischen Lebenswelt in Kapitel 3 und schwerpunktmäßig des Theaters in den Kapiteln 4 bis 6 theoretisch untermauert und nachvollziehbar macht.

Als herausragendes Charakteristikum der Inszenierung – sowohl der weitgefassten anthropologischen, als auch der engumrissenen ästhetischen Kategorie – identifiziert Fischer-Lichte deren Zielgerichtetheit auf schöpferische Prozesse.⁵⁹ Der Inszenierung eignet also etwas (Künstlerisch-)Kreatives und (Künstlich-)Konstruktives, das sie, so bleibt festzuhalten, mit der Magie gemeinsam hat. Die Inszenierung als anthropologische Variante, wie sie Fischer-Lichte definiert, geht weit über das spezifische dichte Feld des Theaters hinaus und umfasst vielmehr ein allgemeines kulturelles Prinzip. Dem Menschen ist ein prä-ästhetischer Instinkt inhärent, mittels dessen er nicht nur Hervorbringungen der Kunst, sondern auch Manifestationen anderer gesellschaftlicher Bereiche wie beispielsweise der Religion, Justiz und Politik vorab planend und gestalterisch entwirft.⁶⁰ Der kanadisch-nordamerikanische Soziologe Erving Goffman hat in diesem Zusammenhang bereits früher darauf hingewiesen, dass wir alle in unserem Leben mehrere Rollen bzw. Theater spielen.⁶¹ Während der alltäglichen Interaktion miteinander erschafft der Mensch ein – je nach Kontext und Situation variables – Bild, eine Fassade, von sich. Dabei ist diese (Selbst-)Inszenierung grundsätzlich zunächst nicht – im Sinne der Annahme einer falschen Identität in hochstaplerischer Absicht – negativ behaftet,⁶² sondern ein selbstverständlicher, basaler Bestandteil menschlicher Gesellschaft. Eine Historisierung erfahren diese Grundannahmen mit Stephen Greenblatts Konzept des

59 Vgl. ebda., S. 88.

60 Vgl. ebda., S. 85. Fischer-Lichte stützt sich bei dieser Bestimmung auf ältere Ausführungen des russischen Theatertheoretikers, Regisseurs und Dramatikers Nikolai Evreinov.

61 Vgl. ausführlich Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: R. Piper & Co. Verlag 1969. Zur kritischen Diskussion von Goffmans Theorien vgl. weiterführend Herbert Willems: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis. In: Ders. / Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 23–79.

62 Fischer-Lichte weist in der Gegenüberstellung von Inszenierung und Theatralität aber darauf hin, dass letztere durchaus negative Konnotationen aufweist: In der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts etwa ist ›theatral‹ der Gegenbegriff zu ›natürlich‹, ›Theatralität‹ steht in Opposition zu ›Authentizität‹, vgl. Fischer-Lichte: Inszenierung und Theatralität, S. 84f.

Self-Fashioning, das er dezidiert mit dem Aufstieg des Individuums in der Frühen Neuzeit in Verbindung setzt.⁶³ Hinsichtlich der Figur des Magiers bzw. der Magierin liefern all diese Theoretisierungen zur anthropologischen Inszenierung wichtige Ansatzpunkte in Bezug auf deren Konturierung als vertrauenswürdige Expertenpersönlichkeit. Sind innerhalb dieses Prozesses auch die Einstellungen und Interpretationen der Rezipienten von zentraler Bedeutung, die in Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit noch genauer untersucht werden sollen, ist produzentenseitig an dieser Stelle vorerst ein authentischer von einem fingierten Selbstentwurf zu unterscheiden. Während der «echte» Magier Strategien gemäß der allgemeinen anthropologischen Kategorie ins Werk setzt, befindet sich der «falsche» Magier mit seinen täuschenden Beglaubigungsmaßnahmen bereits in einer gewissermaßen «vor-spielenden» Vorstufe zur ästhetischen Variante der Inszenierung.

Diesen engeren ästhetischen Inszenierungsbegriff verortet Fischer-Lichte im Feld des Theaters, verstanden als eine besondere, auf eine Aufführung zielende Kunstform. Die inszenatorische Leistung, die die Produktion zu einer ästhetischen macht, versteht sie als je spezifische Organisation von visuellen (etwa Licht, Farbe), akustischen (etwa Stimme, Ton), kinetischen (etwa Körperbewegung, -rhythmus) und weiteren Aspekten.⁶⁴ Es ist die Inszenierung, die die künstlerisch-theatrale Schöpfung zur Erscheinung bringt; die mit ihr getroffenen vorgängigen Entscheidungen generieren den ästhetischen Genuss. Im Hinblick auf die Inszenierung von Magie im frühneuzeitlichen Theater stehen die Vorabplanungen vor der grundlegenden Wahl der spezifischen Darstellungsmittel der verschiedenen historischen Magiearten (natürlich, dämonisch, künstlich). Dafür ist es nicht ausschlaggebend, ob der jeweiligen Variante in der zeitgenössischen Wirklichkeit eine reale Effektivität oder ein nur illusorischer Wert zugeschrieben wird – alle magischen Manifestationen müssen gleichermaßen in ästhetische Ausdrucksformen des Theaters «übersetzt» werden. Wie die Einzelanalysen dieser Arbeit an ausgewählten Stücken im Detail offenlegen werden, liegen diese zuvörderst in den Bereichen der schauspielerischen Fertigkeit, der Sprache bzw. im engeren Sinne der Rhetorik, des Dekors und der Bühnentechnik: Die Inszenierung einer magischen (Tier-)Metamorphose kann so etwa nachträglich-indirekt über den Wiederauftritt des Darstellers in entsprechender Kostümierung oder simultan und in direkter Anschauung durch den elaborierten Einsatz einer Theater-, genauer: einer Hebemaschine bewerkstelligt werden; die magisch-fachlichen Kompetenzen eines Alchimisten können über das Szenenbild seines gut ausgestatteten Laboratoriums visuell oder über die elo-

63 Vgl. Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press 1980.

64 Vgl. Fischer-Lichte: *Inszenierung und Theatralität*, S. 85.

quente, von Spezialtermini durchsetzte Figurenrede verbal auf die Bühne gebracht werden. Bei allen Vorgängen aber handelt es sich stets um Übertragungen in eine *magia artificialis*, die die Fiktionalität der Vorführung herausstellen und damit die Inszenierung als ästhetische Kategorie qualifizieren, die der Gesamtproduktion Theatralität in engerem Sinn verleiht.

Die Inszenierung von Theatralität I: Wahrnehmung und Körperlichkeit

Das Konzept der Inszenierung ist für Fischer-Lichte eng mit jenem der Theatralität verbunden, die sie als einen – ebenfalls in einer allgemein-anthropologischen und einer konkret-ästhetischen Variante existierenden – semiotischen Modus und in ihrem theorieerweiternden Aufsatz *‘Theatralität als kulturelles Modell’* (2004) als fundamentales Denkmuster kultureller Wirklichkeitserfahrung bestimmt.⁶⁵ In ihrem Schema ist die Inszenierung als schöpferisch-hervorbringende Voraussetzung auf die lebensweltliche wie auch die künstlerische Offenbarung von Theatralität – einerseits etwa innerhalb von Ritualen, Festen, politischen Veranstaltungen, Sportwettkämpfen, andererseits innerhalb der diversen Aufführungen der Künste – bezogen und steht zu den drei weiteren Faktoren von Theatralität in einer jeweils eigenen vorschreibend-ordnenden Beziehung. Theatralität liegt nach Fischer-Lichte immer dann vor, «wenn die im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung gelangt».⁶⁶ Die Inszenierung setzt sich demnach selbst stets zu Wahrnehmung, Körperlichkeit und Aufführung bzw. Performanz ins Verhältnis. Als intentionaler Prozess und Erzeugungsstrategie umfasst sie, wie nun genauer zu betrachten ist, jenen auf die Wahrnehmung der Zuschauer und die Körperlichkeit der Akteure hin ausgerichteten Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung solcher Maßnahmen, nach denen die Materialität der dargestellten Handlung performativ hervorgebracht werden soll.⁶⁷

Der theatrale Faktor der Wahrnehmung korrespondiert – wie auch jener der Körperlichkeit – mit dem barocken Aspekt der Ostentation und ist überdies im

65 Vgl. hier und im Folgenden ebda., S. 86f. und Erika Fischer-Lichte: Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell. In: Dies. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke 2004, S. 7–26, hier: S. 10. Zur (jungen) deutschen Forschungsgeschichte der Theatralität vgl. außerdem Erika Fischer-Lichte: Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen. Ein Stück Wissenschaftsgeschichte. In: Christopher Balme (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003, S. 15–32.

66 Fischer-Lichte: Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell, S. 10.

67 Vgl. ebda., S. 16.

künstlerischen Referenzsystem des Theaters mit der Ästhetik des Sehens verbunden. Über die Inszenierung ist die Wahrnehmung – auch in ihrem theatralen Wirken in der Lebenswelt – immer eine konstruierte, eben «in Szene gesetzte». Fischer-Lichte konzeptualisiert Wahrnehmung als Vorgang, bei dem «physiologische, affektive, energetische, motorische und kognitive Prozesse ablaufen»,⁶⁸ sodass sie also keine strenge Abgrenzung zwischen dem bloßen perzeptiven Ablauf und seinen konsekutiven Bedeutungszuschreibungen und emotionalen Wirkungen vornimmt. Ist die vorrangig als audiovisuell⁶⁹ gedachte, aber auch die anderen Sinne einschließende Wahrnehmung in der anthropologischen Manifestation von Theatralität ein von allen Versammelten (Ausführenden und Beiwohnenden, die währenddessen unter Umständen ohne Weiteres in die je andere Rolle wechseln können) geteiltes Erfassen, tritt sie bei der ästhetisch sich offenbarenden Theatralität aufgrund der fiktionalen Trennlinie nur in einer Richtung, vom Publikum auf die Darsteller, auf. Indem die Inszenierung Auge und Ohr der Zuschauer und Zuhörer gezielt lenkt und steuert, bestimmte Personen etwa durch erhöhte Position, Bekleidung und Insignien / Accessoires sowie besondere Rede- und / oder Gesangseinsätze exponiert, manipuliert sie (im wertneutralen Sinne) die innerlich ablaufenden Sinnstiftungsverfahren der Rezipierenden. Bezogen auf die frühneuzeitliche Magie drückt sich eine inszenierte Wahrnehmung insbesondere in den visuellen Verfahren der optischen Täuschung aus. Besteht die Grundfrage bei der Bestimmung der lebensweltlichen *magia daemoniaca* für die Dämonologen etwa darin, ob der Teufel als *praestigiator* («Augentäuscher») bei der Illusionierung der Hexe deren Pupille oder aber die Außenwelt (im Negativen) manipuliert,⁷⁰ greift die schon in den ästhetischen Bereich übergehende *magia artificialis* zum Beispiel bei der Anamorphose oder der Spiegelillusion auf perspektivische und technische Mittel zurück. Die im engeren Sinne künstlerische Theaterinszenierung bedient sich letzterer, wobei hinsichtlich der Wahrnehmung von Magie auf der Bühne zwischen dem direkten Zaubervorgang und den dadurch produzierten Effekten zu unterscheiden ist: Ein magischer (Hexen-)Flug kann im Vollzug so etwa mithilfe einer Wolkenmaschine vor Augen geführt werden, wohingegen ein menschlicher Gestaltwandel durch den Austausch des Schauspielers hinter der Bühne bzw. jenseits des Blickfelds des Publikums nachträglich als Folge des magischen Akts visualisiert werden kann. In jedem Falle inszenieren diese visuellen Darstellungsmittel ein im wahrsten Sinne des Wortes theatra-

⁶⁸ Ebda., S. 22.

⁶⁹ Vgl. Hartmut Böhme: Kulturgeschichtliche Grundlagen der Theatralität. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke 2004, S. 43–62, hier: S. 46.

⁷⁰ Vgl. Clark: *Prestiges: Illusions in Magic and Art*, S. 80.

les Spektakel, das die Ästhetisierung der geschauten, illusionär-illusorischen Handlung unterstreicht.

Als Komplement der Wahrnehmung ist der theatrale Faktor der Körperlichkeit der zweite Aspekt barocker Zurschaustellung: Die perzeptive Haltung ist immer auf ein materielles Objekt hin ausgerichtet. Ohne leibliche Kopräsenz kann keine Konstitution eines theatralen Ereignisses stattfinden.⁷¹ Unter Rückgriff auf Helmuth Plessners Doppelbestimmung des Leib-Seins und Körper-Habens unterscheidet Fischer-Lichte in theatralen Kontexten in Bezug auf die Seite der Akteure den phänomenalen Leib und den semiotischen Körper des Darstellers:⁷² Dabei ist ersterer mit der präsenten Materialität des Schauspielers gleichzusetzen, während letzterer in der Summe die gebündelten Bedeutungsstränge der Rolle repräsentiert. Die Inszenierung nimmt in diesem Zusammenhang die kreativ-gestalterische Modellierung des gegenwärtigen phänomenalen Leibs im Hinblick auf die konkrete Verkörperung der mit Sinn aufgeladenen Rolle vor, wobei die Existenz der schauspielerischen Leiblichkeit nie ganz hinter der inszenatorischen Semiotik verschwindet und so immer einem latenten ästhetischen Illusionsbrecher gleichkommt.⁷³ Für die Magie im 17. Jahrhundert weitergedacht, ergeben sich daraus bezüglich ihrer anthropologischen und ästhetischen Theatralität diverse Implikationen: Im lebensweltlichen Bereich wird so der Körper vor allem der Frau in den unzähligen Hexenprozessen zur Inszenierungsfläche frühneuzeitlicher Machteliten. Mit der Suche nach dem Teufelsmal dient er den Dämonologen und Inquisitoren der Einschreibung ihrer religiösen und politischen Doktrinen zur Disziplinierung der Bevölkerung im Sinne Michel Foucaults.⁷⁴ Über die Leiblichkeit der Angeklagten – die Bekämpfung ihres bösen Blicks, die Entfernung ihres Körperhaars, ihre Einkleidung als Sündige – konstituieren die Verantwortlichen die Betroffene dergestalt allererst in der semiotischen Rolle als Hexe. Vom realhistorischen in den künstlerischen Kontext wechselnd, stellt sich hinsichtlich der Körperlichkeit außerdem die Frage nach der Repräsentation der – theologisch als gestaltlos imaginierten – Dämonen auf der Bühne, die durch unterschiedliche dramaturgische (visuelle und ver-

71 Vgl. Fischer-Lichte: Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell, S. 11.

72 Vgl. ebda., S. 19f.

73 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen zu einer neuen kulturwissenschaftlichen Kategorie. In: Dies. / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke 2001, S. 11–25.

74 Vgl. Michel Foucault: *Der Körper der Verurteilten*. In: Ders.: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. 19. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp 2014, S. 9–43.

bale) Mittel bewerkstelligt werden kann.⁷⁵ Schließlich dient Fischer-Lichtes duale Determination von phänomenalem Leib und semiotischem Körper auch zu einer differenzierten Sichtweise auf die Magierfigur: Während beide Aspekte beim «echten» Magier nahezu kongruieren, divergiert die Spanne zwischen ureigenem Leib und magischem Rollenentwurf beim betrügerischen Gaukler erheblich. Bei der ästhetischen Inszenierung «falscher» Magier auf der Theaterbühne kommt noch eine weitere Ebene der Körperlichkeit hinzu: Der Darsteller spielt in der theatralen Fiktion nicht nur die Rolle des Betrügers, sondern nimmt in dieser, ein Fiktionsniveau tiefer, auch noch den semiotischen Körper des magiebegabten Experten an. Seine Körperinszenierung auf zweiter Stufe verleiht seiner Aufführung eine potenzierte Theatralität.⁷⁶

Die Inszenierung von Theatralität II: Performanz

Mit der Aufführung oder Performanz, dem vierten Faktor von Theatralität, der ihre eigentliche Bestimmung bildet, tritt der barocke Aspekt der Bewegung in den Fokus. Die drei übrigen Faktoren sind in je spezifischer Weise auf die von Dynamik und Prozessualität geprägte Aufführung hin ausgerichtet: Die Inszenierung theoretisiert im Vorfeld deren Verlauf, die Körperlichkeit materialisiert diesen in seiner Gegenwärtigkeit und die Wahrnehmung füllt ihn im Moment (oder im Nachhinein) mit Bedeutung an. Das Metamorphotische als Aspekt des Barocks kann zudem in der performativen Wirkung zutage treten: in der anthropologischen Variante von Theatralität nämlich in der mentalen Weiterentwicklung bzw. Reifung der Performance-Beteiligten (etwa Neophyten); in der ästhetischen Ausformung des Theater-Schauspiels etwa im kathartischen Effekt auf die Zuschauer der Vorstellung. Als elementare Merkmale der Aufführung führt Fischer-Lichte deren Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit an, die sie von der Inszenierung als (fixiertem) Entwurf unterscheidet, auf den beliebig oft wieder zurückgegriffen werden kann.⁷⁷ Indem sie den singulären und ephemeren Charakter der Aufführung herausstellt, definiert sie diese – in Abgrenzung zum Werk oder, allgemeiner, zum Artefakt – als Ereignis, das in erster Linie erlebt bzw. erfahren und erst zu einem späteren Zeitpunkt,

⁷⁵ Vgl. Luis González Fernández: *Acerca de la invisibilidad del demonio: de la teoría demonológica a la praxis teatral*. In: María Jesús Zamora Calvo (Hg.): *El diablo en sus infiernos*. Madrid: Abada Editores 2022, S. 149–170.

⁷⁶ Zum Begriff der Körperinszenierung vgl. weiterführend Anne Fleig: *Körper-Inszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis*. In: Dies. / Erika Fischer-Lichte: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto 2000, S. 7–17.

⁷⁷ Vgl. Fischer-Lichte: *Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell*, S. 12.

wenn überhaupt, verstanden werden kann.⁷⁸ Diese basale Differenzierung zwischen Inszenierung und Aufführung, zwischen Werk und Ereignis, fundiert die Entscheidungen, die zur Korpus-Auswahl dieser Arbeit geführt haben: Ist die Quellenlage zu historischen Magie-Performances in Lebenswelt und Theater, die überdies immer nur indirekt, textlich (oder bildlich) vermittelt, Auskunft über den tatsächlichen Verlauf der konkreten Veranstaltung geben können, äußerst spärlich, so ist mit gelehrten und volkstümlichen Magieabhandlungen, dämonologischen Traktaten, Prozessakten und Maschinenbüchern auf der einen, Dramentexten zu Magie-Stücken und diversen theatralen Paratexten auf der anderen Seite eine reiche Überlieferung an Dokumenten der Inszenierung vorhanden. Gleichwohl ist es auf deren Grundlage (ergänzt durch die wenigen Aufführungszeugnisse) immer wieder gut möglich, reflektierte Rückschlüsse von der inszenatorischen Theorie auf die performative Praxis zu ziehen. Konzeptuell entscheidend dafür ist die bei den Bestimmungen der Kultur als Text und der Kultur als Performance schon dargelegte erweiternde Fusionierung dieser beiden Paradigmen durch einen offenen Textbegriff: Auf diesem aufbauend, erscheint es legitim, den Dramentext, der in Fischer-Lichtes Konzept enorm an Bedeutung eingebüßt hat,⁷⁹ wieder aufzuwerten und als anleitende und richtungsweisende Skizze für dessen Realisierung zu lesen, bei der potenzielle Alternativen im ereignishaften Akt jeder Einzelaufführung mitunter schon angelegt sind.

Die bei der Zuschreibung von Theatralität grundlegende, von Fischer-Lichte proklamierte ‚Ästhetik des Performativen‘⁸⁰ bezieht ihren Geltungsanspruch aus fünf Bereichen: aus der generativen Linguistik als prozesshafte und kreative Aktualisierung von Kompetenz, aus der Sprechakttheorie als wirklichkeitskonstituierende Funktion von Sprechen, aus Ritual und Zeremonie als ‚Aufführung pur‘, aus dem Kontext ästhetischer Praktiken von Kunst-Performances und aus technologischen und ökonomischen Diskursen als Leistungs- und Durchsetzungsvermögen.⁸¹ Während nur die dritte Facette allein auf die ästhetische Kategorie der Theatralität abzielt, betreffen die übrigen deren umfassendere anthropologische Variante. Allerdings spielen letztere – insofern als sich die Kunstperformance als Repräsentation von Wirklichkeit und des Allgemein-Menschlichen versteht – auch in die ästhetische

78 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe. In: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.): *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln: Böhlau 2003, S. 33–54, hier: S. 39.

79 Vgl. Fischer-Lichte: Inszenierung und Theatralität, S. 83.

80 Vgl. ausführlich Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp 2004.

81 Vgl. Fischer-Lichte: Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen, S. 29f.

Kategorie hinein. Um den Begriff des Performativen für die kulturwissenschaftliche Forschung produktiv zu machen, rekonzeptualisiert Fischer-Lichte das Performanz-Verständnis des britischen Sprachphilosophen John L. Austin, indem sie die performativen Akte von ausschließlichen Sprechhandlungen auch auf körperliche Handlungen überträgt und ausweitet.⁸² Für die frühneuzeitliche Magie, die Wort und Tat miteinander vereint, bietet dieser Ansatz einen fruchtbaren Zugriff; alle fünf Facetten lassen sich im Untersuchungszeitraum des 17. Jahrhunderts in historischer Wirklichkeit und Theater identifizieren: Beim zauberkundigen Experten sind es die verbalen Äußerungen der lebensweltlichen wie auch der theatral inszenierten Magierfigur, die im Vorfeld und während des magischen Akts von den außergewöhnlichen Kompetenzen zeugen bzw. die fachmännische Aura erst erzeugen. Innerhalb der Magie-Ausführung als solcher erschaffen beispielsweise magische Formeln oder ästhetisierte magische Rhetorik im Sinne eines performativen Sprechakts neue Wirklichkeiten. Ein als lebensweltlich imaginiertes Ritual, wie etwa der frühneuzeitliche Hexensabbat, ist in der hochgradig formalisierten Abfolge seiner Handlungen eine genuine Performance.⁸³ In den Theaterkontext überführt, wird aus der Dramatisierung magischer Akte – Metamorphosen, Unsichtbarkeitszaubern, astrologischen Weissagungen – ein ästhetisches Ereignis. Die performative Leistung manifestiert sich schließlich technisch zum Beispiel in der Illusionskraft der (Theater-) Maschine und wirtschaftlich in der sich im Grad des finanziellen Zuspruchs ausdrückenden Überzeugungsfähigkeit eines (vermeintlich) magiebegabten Gauklers auf dem Jahrmarkt. Mit diesen abschließenden Ausführungen zur Vielfältigkeit inszenatorischer Andockungsflächen an die Performativität der Magie geht die Untersuchung nun zu einer differenzierten Darstellung magischer Hervorbringungen als kulturellen Performances über.

2.2.2 Kulturelle Performance: Rituelle Ausführung und theatrale Aufführung

In seiner Studie *Traditional India: Structure and Change* (1959) prägt der US-amerikanische Anthropologe Milton Singer den Begriff der kulturellen Performance, der später zu einem Leitkonzept der Kulturwissenschaften und des *performative turn* der 1990er Jahre werden sollte, wobei er darunter jegliche Art von gesellschaftli-

⁸² Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 34ff.

⁸³ Wie Hartmut Böhme mit Blick auf die ›Paläotheatralität‹ urzeitlicher Kulturen zeigen kann, ist die rituelle Magie als früheste Technikform eine performative Kulturleistung, die als Wurzel am Anfang aller Kunst steht, vgl. Böhme: *Kulturgeschichtliche Grundlagen der Theatralität*, S. 47f. Insofern korrespondieren seine Ausführungen mit Werner Wolfs entwicklungsgeschichtlichen Thesen von der magischen zur ästhetischen Illusion.

cher Vorführung bzw. Schaustellung künstlerischer oder nicht-künstlerischer Provenienz – von Theateraufführungen über Marktplatzspektakel, von königlichen Krönungen bis zu Hochzeits- und Begräbnisritualen – fasst.⁸⁴ Singers Ethnologie-Kollege Clifford Geertz beschreibt in seinem Essay ›Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight‹ (1973) fast 15 Jahre nach diesem das balinesische Hahnenkampfritual als ebensolche kulturelle Performance und ›tiefe spielerische‹ Aushandlung fundamentaler sozialer Werte wie Status, Ansehen, Ehre, Würde und Respekt.⁸⁵ Zur Systematisierung der mit der kulturellen Performance in Verbindung stehenden Termini schlägt Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz ›Performance, Inszenierung, Ritual‹ (2003) vor, unter ersterer sämtliche Ausformungen der Aufführung zu begreifen, Inszenierung, wie gesehen, als deren besondere Herstellungsstrategie und Ritual als eine ihrer Gattungen zu verstehen.⁸⁶ Die beiden diskursiven Systemreferenzen dieser Arbeit, historische Wirklichkeit und Theater, in diese Überlegungen miteinschließend, lässt sich dem in der Lebenswelt verorteten Ritual (mit seinen diversen Subtypen, etwa Fruchtbarkeits- und Initiationsriten, Messfeiern, Verfluchungen, rituellen Wunderheilungen) im künstlerischen Bereich das dramatische Bühnenspiel als ästhetisches Großgenre mit zahlreichen Unterarten (zum Beispiel *auto sacramental*, Marionettentheater, Palastschauspiel, Pastorale, Melodram, Aktionskunst, Impro-Theater) gegenüberstellen. Zudem wird in dieser Arbeit eine die beiden Performance-Ausprägungen präzisierende terminologische Unterscheidung zwischen der rituellen Ausführung und der künstlerisch-theatralen Aufführung vorgenommen, um die ästhetische Trennlinie zwischen beiden deutlich zu markieren.⁸⁷ Dabei legt die Analyse gleichwohl zugrunde, dass Ritual und Theater(-stück) sich in der Realität aufgrund der ihnen gemeinsamen Semiotik der Theatralität⁸⁸ vielfach überschneiden, wie dies Ethnologen und Theatermacher wiederholt konstatiert ha-

84 Vgl. Milton Singer: *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society 1959, hier: S. XII, vgl. dazu auch Fischer-Lichte: Performance, Inszenierung, Ritual, S. 38.

85 Vgl. Clifford Geertz: ›Deep play‹ – Ritual als kulturelle Performance. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 99–117, hier: S. 108.

86 Vgl. Fischer-Lichte: Performance, Inszenierung, Ritual, S. 36.

87 Vgl. dazu auch Anna Isabell Wörsdörfer / Florian Homann: Zur Einführung: Performative Sinnstiftungsverfahren ritueller und künstlerisch-theatraler Praktiken. In: Dies. / Ders. (Hg.): *Kulturelle Performance und künstlerische Aufführung. Zeichenhaftes Handeln zwischen Ritualität und Theatralität*. Frankfurt: Lang 2022, S. 7–17, hier: S. 8.

88 Für das Theater vgl. dazu weiterführend Umberto Eco: Semiotik der Theateraufführung. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 262–276.

ben.⁸⁹ Die anstehende Feinbestimmung magischer Akte als kulturellen Performances trägt der Tatsache Rechnung, dass diese in der Frühen Neuzeit sowohl als rituelle Ausführungen auf Wirklichkeitsebene, in der Realität des 17. Jahrhunderts, vorkommen, als auch auf den unterschiedlichen Fiktionsebenen im Theater als kleine künstlerische Akte in großen Aufführungen integriert werden, womit ein wesentlicher Wandel ihres Charakters einhergeht. Die in erster Instanz vorgenommene Konturierung lebensweltlich-ritueller Aspekte wird darum stets in einem begleitenden Gedankengang im Hinblick auf die Bedeutungsverschiebungen bei ihrer Übertragung in den ästhetischen Bereich reflektiert. Die nachfolgenden Überlegungen beziehen sich in einem Dreischritt auf die allgemeinen Konstituenten magischer Performances, die ihnen inhärenten symbolischen Handlungen (am Beispiel der Übergangsriten) und die dabei getätigten Äußerungen in Form von performativen Sprechakten.

Eine performative Theorie des magischen Rituals

Unter den verschiedenen Typen ritueller Erfahrung stellt der Religionswissenschaftler Ronald Grimes die Magie als eine auf Befehle zurückgreifende, zur Erlangung von Kontrolle ausgeführte und auf eine konkrete Wirkung abzielende Ritualform (im Gegensatz etwa zur passiv-erbittenden kontemplativen Liturgie) heraus.⁹⁰ Magisches Handeln verändert nach dieser Vorstellung durch kulturelle Vorgänge die Realität, generiert durch dieses «manipulative» Eingreifen neue Sachverhalte. Tambiah fundiert das Ritual – und so auch das magische Ritual – als kulturelle Performance unter Fokussierung seiner grundlegenden praktischen und ideellen Bestandteile und ebendieser wesenseigenen Performativität:

Das Ritual ist ein kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation. Es besteht aus strukturierten und geordneten Sequenzen von Worten und Handlungen, die oft multi-medial ausgedrückt werden und deren Inhalt und Zusammenstellung mehr oder weniger charakterisiert sind durch: Formalität (Konventionalität), Stereotypie (Rigidität), Verdichtung (Verschmelzung) und Redundanz (Wiederholung). Rituelle Handlung ist auf drei Arten performativ: erstens im Sinne von Austin, wonach etwas sagen gleichzeitig auch etwas tun (als konventionelle Handlung) bedeutet; zweitens in dem davon völlig verschiedenen Sinn einer

⁸⁹ Vgl. Victor Turner: Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und reflexive Ethnologie. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 193–209 und Richard Schechner: Ritual und Theater: Rekonstruktion von Verhalten. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 415–433.

⁹⁰ Vgl. Ronald Grimes: Typen ritueller Erfahrung. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 119–134, hier: S. 127ff.

dramatischen Performance, in der die Teilnehmer verschiedene Medien benutzen und das Ereignis intensiv erfahren; und schliesslich in einer dritten Bedeutung im Sinne eines indexikalischen Wertes (der Begriff stammt von Peirce), den die Akteure während der Performance dieser zuschreiben und aus ihr ableiten.⁹¹

Die elementare zweigliedrige Zusammensetzung ritueller Abfolgen aus Wort und Tat, die sich auch in den beiden folgenden Unterkapiteln dieser Arbeit strukturierend wiederfindet, tritt ebenfalls in Tambiahs Differenzierung der performativ-schöpferischen Implikationen des Rituals zum Vorschein: Die Performativität verbaler Äußerungen leitet der Anthropologe wie Fischer-Lichte aus der linguistischen Pragmatik von Austins Sprechakttheorie ab, während er das generativ-hervorbringende Potenzial nonverbaler Kommunikation, das er als zeichenhaftes Handeln definiert, seinem Verständnis einer kulturellen (dramatischen, das heisst hier mimisch und spielerisch ausgehandelten) Performance entlehnt. Zu diesen beiden performativen Sinngehalten kommt mit der Indexikalität des Rituals, seiner von sinnlichen Bezügen abgeleiteten Bedeutungszuschreibung, noch ein dritter aus der Semiotik nach Charles Peirce hinzu. Um diese performativen Merkmale des magischen Rituals an einem lebensweltlichen Beispiel zu veranschaulichen, eignen sich etwa die in der Frühen Neuzeit geläufigen Praktiken mit Wachspuppen oder -bildern.⁹² Indem der oder die Magieausführende das Gebilde mit einem festgelegten Wortlaut (»hiermit taufe ich dich...«) nach der Zielperson benennt, vollzieht er oder sie einen performativen Sprechakt mit realweltlicher Geltung. Stösst der / die Zaubertätige der Figur eine Nadel durch den Kopf, ahmt er / sie die magische Hervorrufung von Kopfschmerzen beim Opfer mimisch-performativ, durch »dramatisiertes« zeichenhaftes Handeln, nach. Insgesamt stellt das Wachspuppenritual eine Ersatzhandlung dar, die die tiefere Bedeutung besitzt, die adressierte Person im Sinne eines schadenstiftenden Zaubers zu verletzen oder gar zu vernichten, dem Hass oder der Rache des Adepten oder der Adeptin Ausdruck zu verleihen. Wenn ein solches magisches Ritual von der Lebenswelt auf die Theaterbühne überführt wird, besitzen die einzelnen performativen Bestandteile für die innerfiktionale Welt des Dramas denselben Wirklichkeitsanspruch – jenseits der

⁹¹ Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 227–250, hier: S. 230.

⁹² Vgl. Ernst Friedrich: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser Verlag 2012, S. 25. Besitzt das Bildnis äußerliche Ähnlichkeit mit der Person, auf die sich der Zauber richtet, handelt es sich um imitative Magie, ist es mit Körpersäften oder anderen körperlichen Bestandteilen des Adressaten, etwa Schweiß oder Haaren, gefertigt worden, handelt es sich um kontagiöse Magie nach Frazer.

Fiktion aber verliert das Ritual durch seine Ästhetisierung die ursprünglichen Sinngehalte, die durch neue ersetzt werden: Rede und Handlung werden Teil des – noch immer performativen – dramatischen, das heißt hier aber in einem engeren Sinne künstlerischen Spiels, das für das Publikum nicht mehr die Bedeutung einer realen Schädigungsabsicht hat, sondern indexikalisch auf die unterhaltende Wirkung des Theaters auf Basis eines ästhetischen Genusses verweist.

Die vier von Tambiah differenzierten Strukturprinzipien des Rituals, wie sie im obigen Zitat firmieren, vermögen das Verständnis der kulturellen Performance noch weiter zu schärfen. Unter Formalität versteht Tambiah die mehr oder weniger fixe, relativ unveränderte, zeitenüberdauernde Struktur ritueller Ausführungen, die auf Konvention beruht; Stereotypie stellt für ihn das rigide Festhalten an ebendieser dar.⁹³ Verdichtung besteht nach dem Anthropologen in der (abkürzenden) Verschmelzung mehrerer ritueller Elemente und Redundanz in den verschiedenen Wiederholungsmustern auf unterschiedlichen Ritualebenen.⁹⁴ Bezogen auf den kulturhistorischen Kontext des 17. Jahrhunderts lassen sich alle Prinzipien zum Beispiel im Sabbatritual nachweisen, das in kulturräumlicher Eingrenzung ausführlich in Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit behandelt werden wird: Der in seiner hoch schematisierten Struktur einem dreigliedrigen Passagenritus gemäß van Gennep gleichkommende Sabbat wird, wie Gerichtsakten und Hexentraktate belegen, von den Teilnehmenden in seinem Ablauf über die Zeiten hinweg in aller Strenge befolgt. Im Genuss eines schwarzen Pilzes etwa verdichtet sich die Vorstellung der christlichen Kommunion (Hostie als Leib Christi) mit der inversiven Stoßrichtung (Farbe Schwarz) des Rituals mit dem Teufel, dessen Huldigung sich während des Ereignisses in Wort (diabolischer Treueeid) und Tat (Kuss auf den Hintern) unentwegt wiederholt. Auch was die theatrale Aufführung als Ganzes anbelangt, sind Formalität (im Aufbau nach Akten und Szenen), Stereotypie (in der Orientierung an den Inszenierungsvorgaben bei allen Aufführungen), Verdichtung (bei der Kondensation der Handlung auf Schlüsselmomente des Dramas) und Redundanz (bei der wiederholten Darstellung etwa innerhalb einer Spielzeit) dieser kulturellen Performance klar identifizierbar. Wird ein magisches Ritual in die Handlung eines Theaterstücks integriert, gewinnen die vier rituellen Prinzipien einen zusätzlichen ästhetischen Wert: Die Formalisierung einer Dämonenbeschwörung kann, wenn sie beispielsweise am Ende des mittleren Akts eingefügt wird, die dramatische Struktur am Höhe- und Wendepunkt des Stücks unterstützen. Die Abweichung vom rigiden Muster eines mehrfach ausgeführten Liebeszaubers erlaubt den Zuschauern, einen betrügerischen Magier auf der Bühne zu erkennen und sein falsches Spiel durch ihr Mehr-

⁹³ Vgl. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals, S. 233f.

⁹⁴ Vgl. ebda., S. 239f.

wissen ästhetisch zu genießen. Das Accessoire eines magischen Unsichtbarkeitsrings, der als Dingsymbol eingesetzt wird, verdichtet die Liebe der Magierin zu seinem Empfänger und die rhythmische Wiederholung einer Zauberformel, zum Beispiel theatralisiert in einer Gesangseinlage, potenziert deren ästhetischen Gehalt im fremden Kontext der künstlerischen Performance. Auf diese Weise wirkt die Übersetzung des magischen Rituals von seiner lebensweltlichen rituellen Ausführung in ein Theaterstück selbst insofern performativ, als sie mit deren Hervorbringung inmitten einer theatralen Aufführung eine neue ästhetische Wirklichkeit erschafft.

Zeichenhaftes Handeln in Übergangsriten

Als einen von zwei Bestandteilen jeder rituellen Ausführung umreißt Tambiah mit dem zeichenhaften Handeln der Ritualbeteiligten den Bereich der nonverbalen (körperlichen) Kommunikation. Wie Roy Rappaport vertieft, übermitteln physische Handlungen rituelle Botschaften aufgrund ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit mitunter überzeugender als die Verbalsprache.⁹⁵ Indem eine frühneuzeitliche Hexe beim Nestelknüpfen etwa einen Knoten in ein Seil bindet, verknötet sie mit diesem Handgriff substitutiv das männliche Glied ihres Opfers, um den Mann damit impotent zu machen.⁹⁶ Die hinter diesem und anderen Akten stehenden Vorstellungen und Bedeutungszusammenhänge lassen sich aufgrund von deren Phasenhaftigkeit und relativer Komplexität sehr deutlich am Beispiel von Passagen- oder Übergangsriten herausarbeiten, die hier auch deshalb exemplarisch diskutiert werden, weil sie oftmals die Grundstruktur magischer Rituale abbilden. Der niederländisch-französische Ethnologe Arnold van Gennep untergliedert diese spezielle Gruppe von Riten in seinem Standardwerk *Les rites de passage* (1909) in eine Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase, in der jeweils zeichenhaftes Handeln nachzuweisen ist.⁹⁷ Der Denkfigur des Übergangs, die das Leben eines Menschen von der Geburt bis zum Tod begleitet, ist sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Dimension zueigen, wobei letztere vor allem bei Initiationsriten ausgeprägt ist. Van Genneps Ethnologie-Kollege Victor Turner, ein Vertreter der symbolischen Anthropologie, hat zwei Forschergenerationen nach ihm mit seiner Studie *‘Betwixt and Between:*

⁹⁵ Vgl. Roy A. Rappaport: Ritual und performative Sprache. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 191–211, hier: S. 203.

⁹⁶ Zum Nestelknüpfen vgl. auch Friedrich: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, S. 27f.

⁹⁷ Vgl. Arnold van Gennep: *Les rites de passage: étude systématique des rites*. Réimpression de l'édition de 1909. Paris: Picard 1991, S. 14.

The Liminal Period in *Rites de Passage* (1964) die mittlere der drei Phasen, die er Liminalität als Übergang zwischen zwei Zuständen nennt, in ihrer Zeichenhaftigkeit genauer konturiert.⁹⁸ Das von van Gennep (unsystematisch) für die initiatorische Trennung und Angliederung zeichenhafte Handeln beschäftigt Turner in der von Ambivalenz gekennzeichneten liminalen Phase im Detail. Rituelle Akte, die die Trennungsphase bestimmen, bestehen unter anderem in der (dauerhaften) Mutilation oder dem Abschneiden der Haare (als vorübergehendem Zeichen), dem Anlegen eines Schleiers oder dem Ablegen der Kleidung (zur Herstellung ritueller Nacktheit), der Flagellation (als Reinigung von bösen Geistern) oder der rituellen Waschung. In all diesen Fällen drückt sich die Absonderung vom vorherigen stabilen Zustand in reicher sinnbildlicher Gestik aus. Gleiches gilt für die symbolisch Gemeinschaft wieder- bzw. neuherstellenden Handlungen der Angliederungsphase, zu denen die Ausstattung mit neuen Gewändern und Utensilien (mitunter mit der Zeichenhaftigkeit des verbindenden Bandes) sowie eine rituelle Nahrungsaufnahme (Trank- / Speiseopfer, gemeinsames Mahl / Kommunion) gehören.⁹⁹ Die all diesen gestisch-sinnbildlichen Manifestationen inhärente Symbolik von Tod und Verfall auf der einen bzw. Geburt und Genese auf der anderen Seite ist in der Liminalität, wie Turner zeigt, gleichzeitig präsent, da sich die Initianden im Hybriden zwischen einem «Nicht-Mehr» und einem «Noch-Nicht» befinden.¹⁰⁰ So ist die zeitweilige Seklusion des oder der Involvierten etwa in einer abgeschiedenen Hütte im nächtlichen Wald sowohl als ritueller Tod – in einer zeichenhaften Grabesstätte – als auch als symbolische Phase im Mutterleib – unmittelbar vor der Wiedergeburt – les- und deutbar.¹⁰¹

Für das 17. Jahrhundert stellt der Dämonenpakt ein lebensweltliches Beispiel eines Übergangsritus dar. In den wiederkehrenden gerichtlichen Untersuchungen zu Besessenheitsfällen von Klosterschwestern häufig einem Priester angelastet, besteht das zeichenhafte Handeln in der Trennungsphase bei diesem etwa im Ablegen klerikaler Insignien, so des Kreuzes. Als sichtbares Zeichen der teuflischen Verschreibung bleibt dem Abtrünnigen aus der Angliederungsphase ein körperliches Mal zurück, mit dem der Dämon seinen neuen Anhänger ge(kenn)zeichnet hat. Als

98 Zu Turners Unterscheidung von Zustand und Übergang sowie zu seiner diesbezüglichen Begriffsverwendung von *Communitas* und *Struktur* vgl. Victor Turner: *Schwellenzustand und Communitas*. In: Ders.: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt: Campus 2005, S. 94–127.

99 Vgl. van Gennep: *Les rites de passage*, zum Beispiel S. 27, S. 74, S. 90f., S. 157f. und S. 166.

100 Vgl. Victor Turner: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: June Helm (Hg.): *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Symposium on New Approaches to the Study of Religion. London: University of Washington Press 1964, S. 4–20, hier: S. 6f.

101 Vgl. ebda., S. 9.

Teil der Schwellenphase des Hexensabbats weist wiederum die Orgie, während der die Teilnehmenden ungeachtet ihres Geschlechts und ihrer Verwandtschaftsverhältnisse den Sexualakt miteinander praktizieren, die Eigenschaften der Liminalität gemäß Turner auf: Die Hexen-Initianden befinden sich zu diesem Zeitpunkt in einem anonymen Stadium; da der Sabbat als Umkehrung des christlichen Ritus imaginiert wird, sind sie nicht – wie in der ›rechten‹ liminalen Vorstellung – geschlechtslos, sondern – inversiv – bisexuell und promiskuitiv.¹⁰² Der Übergang ist, so zeigt es auch das frühneuzeitliche Sabbatgeschehen, die Phase sinnbildlicher Ambiguität, in der Homogenität und Chaos herrschen. Hinsichtlich der Zeichenhaftigkeit rituellen Handelns ist nun weiterführend zu fragen, was geschieht, wenn magische Rituale ins Theater überführt werden. Als ästhetische Variante der kulturellen Performance ist auch die theatrale Aufführung von zeichenhaftem Agieren geprägt. Wie der italienische Semiotiker Umberto Eco konstatiert, sind bei einer solchen künstlerischen Performance 13 Zeichensysteme – vom Wort über die Stimmbeugung bis zu Schminke und Kostümierung – beteiligt.¹⁰³ Indem sich die Handlung im Theater als Repräsentation von Handlung in der Wirklichkeit definiert, stellen auch die theatralen Zeichen die Zeichen eines realen Sachverhalts dar, die innerfiktionalen gestischen Zeichenträger etwa verweisen auf andere außerfiktionale gestische Zeichenträger.¹⁰⁴ Wird ein magischer Übergangsritus mit dramaturgischen Mitteln auf die Bühne gebracht, bedeutet dies, dass die lebensweltlich-rituelle Symbolik von einer ästhetischen Zeichenhaftigkeit überlagert wird. Die beispielsweise bei einer schwarzmagischen Totenerweckung ausgeführten Handlungen, wie die an die Welt der Lebenden wiederangliedernde Opfergabe menschlichen Bluts als Quelle der Vitalität, wird im Theater entweder in rein nachahmender Gestik oder zusätzlich mittels einer (künstlichen) Ersatzflüssigkeit aufgeführt. Die Symbolträchtigkeit als solche bleibt also beim Übergang von der magischen Ritual- in die Theaterpraxis erhalten, ändert aber, wie bereits mehrfach angeklungen, ihren jeweiligen tieferen Sinn und ihre Rückbezüglichkeit auf das Referenzsystem, das bei der rituellen Ausführung ein reales und bei der theatralen Aufführung ein ästhetisches ist.

Magische Sprache und Sprachmagie

Als Teil der verbalen Kommunikation des Rituals steht das Wort in mehreren anthropologischen Studien magischer Praktiken im Zentrum. In *The Language of Ma-*

¹⁰² Vgl. Turner: Schwellenzustand und Communitas, S. 103.

¹⁰³ Vgl. Eco: Semiotik der Theateraufführung, S. 263.

¹⁰⁴ Vgl. ebda., S. 273f.

gic and Gardening (1935), dem zweiten Band seiner Untersuchung zur Magie der Trobriand-Indianer, stellt Malinowski eine umfangreiche «ethnographische Theorie des magischen Worts» vor. Seine darin dargelegten Überzeugungen bettet er in einen äußeren pragmatischen Rahmen ein, intendiert rituell-magische Sprache doch stets praktische Wirkungen: Die Essenz magischer Äußerungen besteht laut Malinowski in einer zur Realität in Opposition stehenden Aussage, die durch die Artikulation wahr werden soll.¹⁰⁵ Auf der semantischen Ebene, dem inneren Rahmen, identifiziert er mit den Faktoren der Verständlichkeit und Unverständlichkeit (*coefficient of intelligibility* und *coefficient of weirdness*) die beiden koexistierenden Anteile jeder magischen Rede, die im Zusammenspiel die gewünschten Effekte erzielen sollen. Während die vom Standpunkt der Alltagssprache «wirren» Nonsens-Wörter (wie «abracadabra») über eine ursprünglich-mysteriöse Verbindung Macht auf Aspekte der Realität ausüben, erhalten die «klaren» Worte aus der jeweiligen Artikulationssituation heraus ihre magische Bedeutung.¹⁰⁶ Tatsächlich lassen sich die vom Anthropologen aus der Anschauung indigener Rituale abgeleiteten Ansätze durch zahlreiche Beispiele frühneuzeitlicher Wortmagie belegen und entsprechend auf den historischen Kontext des 17. Jahrhunderts übertragen. Ein exemplarischer Spruchzauber gegen Schafskrankheiten aus dem seinerzeit äußerst populären *Grimoire du Pape Honorius*, wie er für andere Tiere in weiteren zeitgenössischen Grimoires ganz ähnlich zu finden ist, «Brac, Cabrac, Carabra, Cadebrac, Cabracam, je te guéris»,¹⁰⁷ weist im ersten Teil fünf (lautmalerische) Verballhornungen und im zweiten Teil den allgemein verständlichen Heilwunsch auf; die Wirkung vollzieht sich aber nur durch die Kombination der beiden sprachlichen Komponenten.¹⁰⁸

105 Vgl. Bronislaw Malinowski: An ethnographic theory of the magical word. In: Ders.: *Coral Gardens and their Magic. A Study of the Methods of Tilling the Soil of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*. Band 2: *The Language of Magic and Gardening*. London: Allen & Unwin 1935, S. 213–250, hier: S. 235ff.

106 Vgl. ebda., S. 213, S. 218 und S. 226. Eine der möglichen Sinnerklärungen der schon in der Spätantike genutzten Zauberformel «abracadabra» leitet er aus dem Aramäischen – «(A)bra», «Ka», «Dabra» – ab, sodass das Wort «ich werde erschaffen, während ich spreche» bedeutet und so selbstreferentiell auf die Wortmagie verweist.

107 Contre le bouquet chancreux; les Fievres. In: *Grimoire du Pape Honorius. Avec un recueil des plus rares secrets*. Rom: ohne Verlag 1670, S. 119. Folgebelege aus diesem Werk werden unter der Signale [GRIH] angegeben.

108 Zur Gattung der Grimoires oder praktischen Zauberbücher im historischen Kontext vgl. weiterführend Owen Davies: *Grimoires. A History of Magic Books*. Oxford: Oxford University Press 2009. Zur frühneuzeitlichen Manuskriptzirkulation vgl. weiterführend Daniel Bellingradt / Bernd-Christian Otto: *Magical Manuscripts in Early Modern Europe. The Clandestine Trade In Illegal Book Collections*. Cham: Palgrave Macmillan 2017.

Tambiah, der in seinem Artikel ›The magical power of words› (1968) Malinowskis Theorie einer Revision unterzieht und dessen Ausführungen zur Semantik korrigiert und erweitert, worauf in Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit noch im Detail eingegangen werden wird, ergänzt hinsichtlich der Pragmatik rituell-magischer Sprache zwei relevante Aspekte für den frühneuzeitlichen Untersuchungsgegenstand: Zum einen weist er mit seiner Trennung einer sakralen und einer profanen Ausdrucksform auf den häufigen Sprachwechsel bei magischen Formeln, etwa zum ›heiligen› Latein, hin.¹⁰⁹ Auch solche Formeln finden sich vielfach in den einschlägigen Zauberbüchern wieder.¹¹⁰ Zum anderen nimmt er mit der Unterscheidung der Artikulationsweise – lauter Gesang, laute Rezitation und geheimes Murmeln¹¹¹ – eine weitere bedeutungstragende Feinbestimmung vor, die für die lebensweltliche Magieausübung in der Frühen Neuzeit erwiesenermaßen eine Rolle spielt.¹¹² In späteren Studien zum magischen Ritual greift Tambiah, wie erwähnt, auf Austins Hypothesen zur performativen Rede zurück,¹¹³ um mit diesen die Funktionsweisen magischer

109 Vgl. Stanley J. Tambiah: The magical power of words. In: *Man. New Series* 3 (1968), S. 175–208, hier: S. 180.

110 So etwa im *Grimoire du Pape Honorius* ›Pour lever tous Sorts, et faire venir la personne qui a causé le mal›: Während des magischen Rituals, bei dem ein Tierherz mit neun Dornen der Weißdornpflanze durchbohrt wird, soll der Adept etwa bei jeder Aktion (einmal eine Dorne, viermal zwei Dornen) sagen: ›Adibaga, Sabaoth, Adonay, *contrà ratout prisons prerunt fini unioxio paracle gossum* [...] Qui sussum mediator agros gaviol valax [...] Landa zazar valoi sator saluxio parade gossum [...] Mortus cum fice sunt et pert flagellationem Domini nostri Jesu Christi [...] Avir sunt devant vous *paracletur strator verbonum offisum fidando*› (GRIH, S. 89f.).

111 Vgl. Tambiah: The magical power of words, S. 179.

112 In Mongastóns *Relación del auto de fe* (1611) ist in Bezug auf die magischen Praktiken der Hexen von Zugarramurdi etwa zu lesen: ›Y el Demonio se viste, ayudándole sus criados: y le offician su missa cantando con unas voces baxas, roncás y desentonadas; y él la canta por un libro como misal, que parace de piedra. Y les predica un sermón, en que les dize que sean vanagloriosos en pretender otro Dios [...]›, Juan de Mongastón: *Relación de las personas que salieron al Auto de fe...* In: Pedro de Valencia: *Obras Completas*. Band 7: *Discurso acerca de los cuentos de las brujas 1611*. Herausgegeben von Manuel A. Maros / Hipólito B. Riesco. León: Universidad de León 1997, S. 157–181, hier: S. 173. In den Akten zur *Affaire des poisons* heißt es in einer Zeugenaussage hinsichtlich der Worte des das Ritual vollziehenden Lesage: ›[A]vec l'un de ces mêmes bâtons ou baguettes desquels il touchait les endroits du lit où l'homme que la Desmaretz voulait épouser avait couché avec elle, [...] Lesage touchait [...] d'autres endroits de la chambre [...], et ce, en disant certaines paroles qu'elle n'entendit pas›, François Ravaisson-Mollien (Hg.): *Archives de la Bastille*. D'après des documents inédits. Bände 5–6, Genf: Slatkine 1975, S. 409. Zu beiden Quellen im historischen Kontext vgl. ausführlich das Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

113 Vgl. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals, S. 230 und Stanley J. Tambiah: Form und Bedeutung magischer Akte. Ein Standpunkt. In: Hans G. Krippenburg / Brigitte Luchesi (Hg.): *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*. Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 259–297, hier: S. 285ff.

Rede zu plausibilisieren. Der Sprachphilosoph begründet in seiner 1962 veröffentlichten Schrift *How to do Things with Words* die Theorie der Sprechakte, in der er den Grundsatz formuliert, dass Reden gleich Handeln ist.¹¹⁴ Tambiah leitet daraus ab, dass kraft des magischen Worts und seiner Äußerung dem Glauben der Ritualbeteiligten nach «auf magische Weise» Handlung ausgelöst, ein konkreter Effekt in der Realität erzielt wird. Von den formelgestützten Wetterzaubern der Hexen bis zu den von Gauklern angebotenen Heil- und Segenssprüchen finden sich im 17. Jahrhundert zahlreiche Ausformungen dieser potentiell wirkmächtigen und wirklichkeitskonstituierenden Wort- und Sprachmagie.

Auch im Theater ist insofern eine performative Sprache wirksam, als mit der Figurenrede auf der Bühne eine (repräsentative) Form von Wirklichkeit hervorgebracht wird. Die Sprachmagie des Theaterstücks bezieht ihre Wirksamkeit aus der künstlerischen Rahmung, die dafür sorgt, dass das Publikum durch die ästhetisierten Worte der Protagonisten scheinbar «magisch» in die solchermaßen verbal geschaffene Illusion eintaucht. So stellt jede theatrale Aufführung als Ganzes ein sprachmagisch generiertes Ereignis im Allgemeinen dar. Finden zudem magische Rituale im Speziellen Eingang in ein solches Schauspiel, potenziert sich die rhetorische Verzauberungskraft und wird um weitere sprachfunktionale Dimensionen gesteigert. Schon die im Lebensweltlichen gebrauchte rituelle Formel besitzt etwa mit ihrer emotiven, konativen und poetischen Kraft wesentliche, von Roman Jakobson differenzierte Funktionen.¹¹⁵ Zum Beispiel drückt der magische Spruch durch Interjektionen die Gefühle des Sprechers aus, stellt durch Imperative und Vokative den Bezug zum (etwa dämonischen) Adressaten her und verweist in wiederholter Metaphorik auf die Botschaft der Äußerung. Bei einem künstlerisch-theatral aufgeführten Ritual gewinnt insbesondere die poetische Funktion einen nochmals höheren Stellenwert: Eine Dämonenbeschwörung innerhalb eines Theaterstücks etwa weitet das auch in der realen Ausführung vorhandene sprachliche Netz aus phonetischen, rhythmischen und sprachbildlichen Effekten um ein Vielfaches aus; die Verssprache des Dramas verleiht dieser magischen Rede einen zusätzlichen invokatorischen Charakter, ihre Anhäufung mit rhetorischen Mitteln von der einfachen Alliteration bis zur komplexen Paronomasie ist zugleich Indiz und Ausdruck der gezielten Ästhetisierung ritualmagischer Sprache im Theaterkontext. Bei jedem magisch-performativen Spracheinsatz, ob in der lebensweltlichen oder der künstle-

114 Vgl. John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 72–82, hier: S. 76.

115 Vgl. dazu grundlegend Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Herausgegeben von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert. Frankfurt: Suhrkamp 1979, S. 83–121.

rischen kulturellen Performance, ist die Hervorbringung stets in einen größeren Kommunikationskontext eingebunden, bei dem die Rezipienten hinsichtlich der Bewertung der Magie eine entscheidende Rolle einnehmen und der im Folgenden im Mittelpunkt der Untersuchung steht.

2.2.3 Kommunikationsverfahren: Authentifizierungsstrategien und Immersionstechniken

Die Art und Weise und der Grad der Beteiligung ist eines der ausschlaggebenden Kriterien, durch die sich lebensweltliches Ritual und Theater unterscheiden lassen.¹¹⁶ Rappaport zieht die Trennlinie zwischen beiden so auch anhand des Verhältnisses ihrer Inhalte zur und des Stellenwerts derselben in der Realität, die für die jeweilige Performance konstitutiv von der Rezipientenseite bestimmt werden: Handelt es sich bei der rituell-magischen Ausführung in aller Regel um involvierte Teilnehmer, die dem Ereignis einen realweltlichen Ernst beimessen, besteht das Publikum eines Schau-Spiels gewöhnlich aus passiv der Vorstellung beiwohnenden Zuschauern, die sich über den Spielcharakter des Geschauten im Klaren sind.¹¹⁷ Der offene Textbegriff, mit dem in dieser Arbeit in Bezug auf Kultur und die magische Performance als kultureller Hervorbringung operiert wird, rückt gleichermaßen die Wichtigkeit der Rezeption ins Zentrum: In Einklang mit der rezeptionsästhetischen Grundannahme, dass sich ein Text erst mit der Lektüre durch die Adressaten realisiert,¹¹⁸ wird darum auch hier davon ausgegangen, dass es die Interpretation der Empfänger ist, durch die die Magie allererst ihre Wirkung entfaltet. Die Auslegung der Rezipienten ist dabei je nach Situation und individueller Verfasstheit variabel. Sie kann durch je spezifische Mittel der Beglaubigung (oder im Gegenteil durch spezielle Fiktionssignale) beeinflusst werden. Für die magische Ausführung in der Lebenswelt besitzen in diesem Zusammenhang die produzentenseitigen Authentifizierungsstrategien, die inszenatorischen vertrauensstiftenden Maßnahmen des Magiers (und seines Umfelds), zentrale Signifikanz. Hinsichtlich der Magie-Aufführung im Theater kommt bei ihrer Beurteilung neben diesen Strategien (auf innerfiktionalem Niveau) den außerfiktionalen Immersionstechniken, dem distanzmindernden oder gar -aufhebenden Methoden der Inszenierung, eine gewichtige Rolle zu.

¹¹⁶ Vgl. Wörsdörfer / Homann: Zur Einführung: Performative Sinnstiftungsverfahren ritueller und künstlerisch-theatraler Praktiken, S. 12.

¹¹⁷ Vgl. Rappaport: Ritual und performative Sprache, S. 192.

¹¹⁸ Vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. 4. Auflage. München: Fink 1994, S. 228–252, hier: S. 228.

Magieglaube und -beglaubigung

Im anthropologischen Kontext zeichnet sich der Magieglaube durch eine Eigengesetzlichkeit aus, die, wie Tambiah in *«Form and Meaning of Magical Acts»* (1973) anhand des Stamms der Zande aufgezeigt hat, nicht auf dem (westlichen) Verständnis von Rationalität beruht. Zwar ist den europäischen und den indigenen Kulturen eine universale analogische Denkweise gemein, doch dominiert im ersten Fall die wissenschaftlich-präzifizierende, im zweiten Fall die konventionell-persuasive Art der Analogisierung.¹¹⁹ Anhand von Ähnlichkeitsbeziehungen lassen sich in der Wissenschaft hypothetische Vorhersagen auf Basis von Kausalbeziehungen treffen; im Magieglauben, der dem anderen Muster folgt, wird der gewünschte Effekt nicht vorausgesagt, sondern vielmehr evoziert und basiert auf dem Verfahren, zusätzlich zu den positiven Analogien der in Beziehung gesetzten Objekte (ihren Ähnlichkeiten) auch die bestehenden negativen Analogien (ihre Unterschiede) ins Positive umzuwandeln, indem die entscheidende Eigenschaft von einem aufs andere Objekt persuasiv übertragen wird.¹²⁰ Dadurch, dass das Verfahren auf Konventionen, also menschengemachten kulturellen Übereinkünften, beruht, ist für die Wirksamkeit des magischen Akts die Überzeugtheit aller Ritualbeteiligten und Gemeinschaftsmitglieder von der inneren Verbindung zwischen den beiden relationierten Objekten elementar.¹²¹ Wie Claude Lévi-Strauss, der Begründer des ethnologischen Strukturalismus, in *«Le sorcier et sa magie»* (1958) im Hinblick auf Magieglauben und -beglaubigung festhält, ist es des Weiteren in erster Linie der kollektive Konsens über die Kompetenz des Magiers, der den kontinuierlichen Fortbestand des magischen Denkmusters gewährleistet.¹²² Durch die korrekte Ausübung seiner Expertenrolle, über die die bei seiner rituellen Ausführung Anwesenden urteilen, hat er für die Kohärenz des Systems zu sorgen und dieses performativ zu bestätigen.¹²³ Die Beglaubigung hängt innerhalb des magischen Kommunikationssystems damit sowohl an der konventionellen magischen Fachpraxis des Produzenten als auch, in letzter Instanz, an deren affirmativer Akzeptanz durch die Rezipienten.

119 Vgl. Tambiah: *Form und Bedeutung magischer Akte*, S. 272f.

120 Vgl. ebda., S. 275 und S. 279f.: Tambiah illustriert diesen Mechanismus unter anderem am Beispiel eines reisenden Zande-Mannes, der mit dem Ziel, vor Sonnenuntergang zuhause zu sein, einen Stein in einen Baum legt, um die Sonne aufzuhalten. Die Ähnlichkeit besteht hier zwischen Mann und Sonne in ihrer analogen Bewegung; die zwischen Sonnenlauf und Starrheit des Steins im Baum existierende negative Analogie ist jene, die auf den Himmelskörper übertragen werden soll, wobei der Mann nach dem Ritual gleichzeitig seine Schritte gen Heimat beschleunigt.

121 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Die Wirksamkeit der Symbole*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp 1958, S. 204–225.

122 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Der Zauberer und seine Magie*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp 1958, S. 183–203, hier: S. 197.

123 Vgl. ebda., S. 190.

Eine Historisierung und Konkretisierung am frühneuzeitlichen Gegenstand erfahren diese anthropologischen Ausführungen zum magischen Systemglauben bei Kirsten Dickhaut, die ihre Überlegungen bereits an Theaterbeispielen expliziert, die sich aber gleichwohl abstrahierend auch auf den lebensweltlichen Bereich übertragen lassen. In Bezug auf die konsensuellen Authentifizierungsstrategien des Magiers stellt sie mit seiner verbalen Vorstellung und der räumlichen Situation die beiden wichtigsten Bestandteile heraus, die verallgemeinert als Exposition und Kontext bezeichnet werden können.¹²⁴ Die mündlich glaubhafte Bestätigung seines Könnens (wie auch seiner moralischen Integrität) durch ihn und / oder andere (Zeugen), zu der etwa der detaillierte Bericht über die Etappen seiner magischen Lehrzeit und sein Studium bei ausgewiesenen Autoritäten, die Auf- und Erzählung erfolgreich durchgeführter Zauberei und der Hinweis auf exklusives Geheimwissen zu rechnen sind, schafft die Grundlage für Vertrauen in seine Fähigkeiten. Daneben verleiht ihm die Einbettung in eine adäquate Umgebung, die zum Beispiel in der Eignung der örtlichen (wie auch zeitlichen) Gegebenheiten seiner Magieausübung und einer professionellen instrumentellen Ausstattung besteht, magische Autorität und Authentizität. Ergänzen Bubert und Merten diese Beglaubigungsindizien noch durch die sachgemäße bzw. kunstgerechte magische Performance als solche und die möglicherweise additional institutionelle Legitimierung des Magie-Experten, koppeln sie die Überzeugungskraft sämtlicher Komponenten an die Erfüllung des Erwartungshorizonts der adressierten Person oder Gruppe und damit der Rezipienten.¹²⁵ Nur wenn die an den Adepten angelegten Magie-Standards nach deren Dafürhalten zufriedenstellend eingelöst werden, stellt sich Systemvertrauen ein. Fällt der Magier stattdessen etwa durch die vom üblichen Wortlaut abweichende Rezitation einer Zauberformel oder die Praktizierung seiner Magie am falschen Ort (beispielsweise in einer profanen Taverne statt an einem geweihten Ort) auf, weicht der Glaube an seine Kompetenzen schnell einer Expertenskepsis.¹²⁶ Die Beurteilung der Magier-Authentizität ist für die historische Lebenswelt wie für das Theater in gleicher Weise relevant. Bei der künstlerischen Performance kommt hinsichtlich der Authentizitätsthematik aber noch eine weitere Facette hinzu, da die theatrale Aufführung aufgrund ihres fiktionalen Status selbst ein besonderes Verhältnis zu einer an der Realität gemessenen Echtheit und Wahrhaftigkeit besitzt. Den Immersionspotenzialen des vorgeführten Theaterstücks im Allgemeinen und seiner Magie-Rea-

¹²⁴ Vgl. Kirsten Dickhaut: Magische(s) Gestalten in der frühneuzeitlichen Komödie. Ariostos *Il Negromante* und Corneilles *Illusion comique*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 48 (2016), S. 59–81, hier: S. 65–70.

¹²⁵ Vgl. Bubert / Merten: Medialität und Performativität, S. 48.

¹²⁶ Vgl. ebda.

lisierung im Besonderen kommt innerhalb der Rezeption darum ein maßgeblicher Stellenwert zu.

Matzats Strukturmodell: dramatische, theatralische und lebensweltliche Zuschauerperspektive

Der deutsche Romanist Wolfgang Matzat hat in seiner Dissertation *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (1982) eine bis dato fehlende, differenzierte Konzeptualisierung der Kommunikationssituation im Theater vorgelegt, die er an Dramen der französischen Klassik illustriert, was seine Erörterungen nicht zuletzt aufgrund der historischen Anschlussfähigkeit für diese Arbeit zu einem nützlichen Ausgangspunkt für die Betrachtung der Immersionstechniken werden lässt. Matzat richtet seinen pragmatischen Ansatz ganz auf die (intendierte) Adressateninstanz, die Zuschauerrolle, aus. Er unterscheidet mit dramatischer, theatralischer und lebensweltlicher Rezeptionsperspektive drei ästhetische Sichtweisen, die das Theaterpublikum während der Vorstellung einnehmen kann.¹²⁷ Jede dieser Perspektiven ist auf einer anderen Kommunikationsebene mit einer je spezifischen Situation angesiedelt, wobei in diesem Modell die unterste dem binnenfiktionalen (oder innerdramatischen) Niveau bzw. der dramatischen Situation, die mittlere dem Niveau des (Schau-)Spiels bzw. der (aufführungsgebundenen) Theatersituation und die oberste dem außerfiktionalen Niveau bzw. der Situation der historischen Wirklichkeit oder Lebenswelt zuzuordnen ist. Zwischen den einzelnen Ebenen befinden sich von der dramatischen bis zur lebensweltlichen charakteristische Abstufungen in Bezug auf die Akzeptanz der ästhetischen Illusion, des von Matzat bezeichneten ›Als-ob des Spiels‹. Für die theatrale Aufführung magischer Handlungen ergeben sich für die Rezeption und die Bewertung der dargestellten Magie weiterführende Implikationen.

Die unterste Kommunikationsebene des Theaters beinhaltet die Interaktion der fiktiven Figuren auf der Bühne. Wird die auf diesem Niveau vorherrschende dramatische Perspektive des Theaterpublikums inszenatorisch begünstigt, ist der Immersionsgrad im Vergleich zu den beiden anderen Perspektiven am höchsten – im Idealfall taucht der Betrachter vollkommen in die Fiktion ein, hält das Vorgeführte distanzlos für geschaute Realität. Nach Matzat wird der Zuschauer durch Identifikation (das Hineinversetzen in die Intrige durch eine personal gebundene Perspektive) und Illusion (die raumzeitliche Konstruktion von Glaubhaftigkeit der Handlungswelt) in eine solche Sichtweise förmlich ›hineingespielt‹.¹²⁸ Die auf Basis von

¹²⁷ Vgl. hier und im Folgenden Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink 1982, S. 13–18.

¹²⁸ Vgl. ebda., S. 23–39, bes. S. 25.

Intrige und fiktionaler Welt entstehende und eine Aufgabe der ästhetischen Distanz befördernde dramatische Spannung wird, bezogen auf das frühneuzeitliche Dramenkorpus, durch das Motiv der Magie als ein das natürliche Kräfteverhältnis der Figuren verschiebendes Moment gesteigert. Das Vorhaben eines magiebegabten Druiden in einer Pastoralintrige etwa, ein Hirtenpaar durch sein Können bei der Überwindung der Liebeshindernisse zu unterstützen, sorgt beim Zuschauer für eine gezielte Sympathielenkung in Richtung des hilfreichen Magiers, dessen Fähigkeiten auf diese Weise affirmiert und so auch bekräftigt werden.¹²⁹ Ein dem Publikum durch die druidische Magie gewährter relativer Informationsvorsprung gegenüber manchen Bühnenfiguren, beispielsweise eine Weissagung über künftige Ereignisse durch einen Zauberspiegel, hat einen weiteren Solidarisierungseffekt zur Folge, der die Kompetenzen des Magiers zusätzlich beglaubigt. Was die raumzeitliche Gestaltung der Handlungswelt mittels Magie anbelangt, scheint diese der von Matzat für eine illusionsfördernde Anschauung ausgemachten Kongruenz von Darstellungsort und dargestelltem Ort bzw. Darstellungszeit und dargestellter Zeit augenscheinlich zuwiderzulaufen.¹³⁰ Jedoch sind hier die Illusionierungstechniken der künstlichen Magie des Theaters gefragt, um die binnenfiktionale Magie zu plausibilisieren und den Zuschauer so in eine dramatische Perspektive zu lenken – etwa indem ein plötzlicher magisch produzierter Umschlag der Tageszeiten durch Lichteffekte oder die Öffnung einer Zaubergrotte im Berg durch die maschinengestützte Bewegung einer Bühnenwand evoziert wird. In allen Fällen bewirkt die Einnahme einer dramatischen Perspektive, dass das Theaterpublikum – auch kraft des Fiktionspakts – die aufgeführte Magie als «echt» empfindet.

Die theatralische Perspektive ist in Matzats Modell die der mittleren Kommunikationsebene, der Interaktion zwischen Bühne und Rängen oder der Interdependenz von Spielen und Schauen, zugeordnete ästhetische Sichtweise.¹³¹ Auf diesem Niveau findet ein ständiges Oszillieren zwischen der Immersion und ihrer Gegenbewegung statt, weil die Theatersituation als Ereignis ihren hybriden Charakter zwischen Wirklichem und Unwirklichem zu erkennen gibt.¹³² Die theatralische Per-

¹²⁹ Zur Magie in der frühneuzeitlichen Pastrole und in diesem Zusammenhang auch zur affektiven Sympathielenkung des Publikums vgl. weiterführend Anna Isabell Wörsdörfer: *Magische und ästhetische Affekterzeugung im französischen Schäferspiel um 1600*. In: *Apropos. Perspektiven auf die Romania* 3 (2019), S. 76–91, bes. S. 79.

¹³⁰ Vgl. Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 33.

¹³¹ Die vorliegende Arbeit unterscheidet terminologisch zwischen theatralisch und theatral. Während sich «theatralisch» immer auf die von Matzat herausgearbeitete mittlere Kommunikationsebene und die an sie gebundene Zuschauerperspektive bezieht, verweist «theatral» auf die künstlerische Aufführung auf der Bühne und die mit dieser in Verbindung stehenden Aspekte.

¹³² Vgl. Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 39–55, bes. S. 41.

spektive hält das Bewusstsein des Als-ob beim Betrachter stets wach und rückt das fiktive Geschehen damit in eine gewisse Distanz, was jedoch nicht mit einer distanzierten (im Sinne von ablehnenden) Haltung einhergeht.¹³³ Durch die explizite oder implizite Aktualisierung des Spielcharakters, nach Matzat zum Beispiel die direkte Publikumsanrede (durch ein Aparte) oder die Angleichung der dramatischen an die Theatersituation durch die Darstellung eines Aufführungskontexts, schwebt der Zuschauer ständig zwischen emotionaler Teilnahme und Abstandnahme, erlebt gleichzeitig eine Illusionsförderung und eine Illusionsminderung. Eine magische Performance, bestenfalls vor zuschauenden Bühnenfiguren, kann demnach als ein Spiel im Spiel aufgefasst werden, das über die theatrale Aufführung seinen Konstruktcharakter durchscheinen lässt.¹³⁴ Bei der Inszenierung der magischen Fortbewegung einer Figur, zum Beispiel der auf einem Drachen bewerkstelligten Flucht der dramatischen Antagonistin durch die Lüfte, wird das Publikum etwa durch die detailreiche Gestaltung des mythischen Tiers in die Fiktion hineingezogen, wohingegen die Geräusche der die Bewegung ausführenden Theatermaschine ihn aus dieser hinausbefördern. Auch die Geschicklichkeit beim Betrugsmanöver eines falschen Magiers auf der Bühne, der durch Verkleidung und Rollentausch eine Spielsituation auf zweiter Stufe aktualisiert (da er den Magie-Experten lediglich vorspielt), generiert beim Zuschauer ein Gleichgewicht zwischen gläubiger Überzeugtheit von und desillusionierender Einsicht in die Täuschung. Hinsichtlich des Magiegebrauchs begünstigt eine theatrale Perspektive in der Konsequenz, verallgemeinernd ausgedrückt, die spannungsvoll-ausbalancierte Anerkennung der Zauberhandlung als ästhetische Illusion.

Auf der obersten Strukturebene findet die Kommunikation zwischen lebensweltlich-realem Sender (Dramenautor, inszenierendem Regisseur) und Empfänger (historischem Publikum) statt. Der Immersionsgrad fällt bei der Übernahme der auf diesem äußeren Niveau angesiedelten lebensweltlichen Perspektive im Verhältnis am niedrigsten aus, da die theatrale Aufführung verfremdende Verfahren, so Matzat, die Latenz der zeitgenössischen Realität, die aufgrund der Vielzahl der Wirklichkeitsbereiche aber nicht in derselben Weise als konkrete Situation wie auf theatrale und dramatische Ebene präsent ist, unentwegt ins Bewusstsein rufen.¹³⁵ Zu den expliziten Verfahren, die die gesellschaftliche Relevanz der theatralen Aufführung herausstellen, zählen beispielsweise Pro- und Epiloge; werden innerhalb einer Dramenhandlung grundlegende Norm- und Wertvorstellungen einer Gesell-

¹³³ Vgl. ebda., S. 45.

¹³⁴ Zum dramaturgischen Mittel des Theaters im Theater vgl. das Kapitel 2.3.2 dieser Arbeit sowie ausführlich Georges Forestier: *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genf: Droz 1981.

¹³⁵ Vgl. Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 56–63, bes. S. 56.

schaft in Schlüsselszenen diskutiert, handelt es sich um indirekte Verfahren.¹³⁶ In Bezug auf die Darstellung der Magie in frühneuzeitlichen Bühnenstücken findet eine derartige Aushandlung sozialer und moralischer Leitprinzipien zum Beispiel im geistlichen Theater, etwa im Fronleichnamsspiel, statt. Die dortige Präsentation des Teufels und seiner magischen Tricks weist weit über den spezifischen Kontext des Bühnengeschehens und des Theaterereignisses hinaus und zwingt das Publikum in belehrender Absicht, das Geschaute vor dem Hintergrund der eigenen (christlich geprägten) Vorstellungen von Gut und Böse, Richtig und Falsch, einzuordnen und kritisch zu bewerten. Dagegen dient ein einem aufwändig inszenierten magischen Palastschauspiel vorangestellter Prolog mit konstitutivem Fürstenlob der herrschaftlichen Prachtentfaltung und Machtdemonstration.¹³⁷ Die im Stück zur Darstellung kommende Magie wird in der solchermaßen unterstützten lebensweltlichen Perspektive als *magia artificialis* als ein eindrucksvolles Indiz für die politische Omnipotenz des Herrschers und die kulturelle Hegemonie seines Reiches lesbar. Auf eine Generalisierung abhebend, kann für die lebensweltliche Perspektivierung der theatral inszenierten Magie festgestellt werden, dass in der Beförderung dieser Sichtweise bei der Bewertung durch das Publikum eine Abstraktion von der konkreten Aufführung stattfindet und auf Grundlage der innerfiktionalen Magie, die außerfiktionale Verweisfunktion besitzt, eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den lebensweltlichen Erscheinungen der (dämonischen und künstlichen) Magie anregt.

2.3 Systematisierungen: Rhetorische und dramaturgische Analysemodelle

Nachdem die dieser Arbeit zugrundeliegenden Konzepte im vorausgehenden Kapitel eingehend diskutiert worden sind, gilt es nun, als Vorbereitung auf die anstehenden Analysen der vier Folgekapitel einige Systematisierungen und Klassifizierungen im Hinblick auf die sprachliche und – speziell bei den Theaterstücken – dramaturgische Gestaltung des Textkorpus vorzunehmen. Pierre Corneilles 1636 im Théâtre du Marais uraufgeführte Komödie *L'illusion comique* kann zu Recht als das paradigmatische Drama angesehen werden, wenn es um die Inszenierung von Magie im frühneuzeitlichen und insbesondere barocken Theater geht.¹³⁸ Corneille

¹³⁶ Vgl. ebda., S. 58f.

¹³⁷ Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 145ff.

¹³⁸ Vgl. dazu exemplarisch aus der umfangreichen Forschungsliteratur zum Stück John Pedersen: *L'illusion comique*. Approches du baroque littéraire en France. In: Christine Buci-Glucksmann (Hg.):

stellt dem Publikum darin den in einer Zaubergrotte praktizierenden Magier Alcandre vor Augen, der einem seiner Bittsteller, dem reumütigen Vater Pridamant, das Leben seines vor Jahren verstoßenen Sohns Clindor in mehreren Peripetien (schwarz-)magisch vorführt, das sich innerhalb der dämonischen Illusion im letzten Akt schließlich als – theatrale – ästhetische Illusion herausstellt. Gemäß seiner Exposition und Kontextualisierung verkörpert Alcandre in seiner Funktion als Magier zweierlei: Er ist Redner und Dramaturg zugleich.¹³⁹ Noch bevor er selbst auf der Bühne erscheint, wird seine verbale Potenz bereits von Pridamants Begleiter Dorante im Eröffnungsvers hervorgehoben, indem er Alcandre als «mage, qui d'un mot renverse la nature»¹⁴⁰ vorstellt. Als dieser selbst vor den hilfeschenden Vater tritt, bestätigt er demonstrativ seine rednerische Eloquenz und rückt dabei außerdem sein dramaturgisches Talent in den Mittelpunkt:

Commencez d'espérer: vous saurez par mes charmes
Ce que le ciel vengeur refusait à vos larmes.
Vous reverrez ce fils plein de vie et d'honneur:
De son bannissement il tire son bonheur.
C'est peu de vous le dire: en faveur de Dorante
Je vous veux faire voir sa fortune éclatante.
[...] Je vais de ses amours
Et de tous ses hasards vous faire le discours.
Toutefois, si votre âme était assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie,
Et tous ses accidents devant vous exprimés
Par des spectres pareils à des corps animés:
Il ne leur manquera ni geste ni parole. (ILL, S. 625f.)

Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités. Paris: Galilée 1996, S. 43–54 und Franziska Sick: Theater – Illusion – Publikum. Aspekte des Barock in Frankreich. In: Anselm Maler (Hg.): *Theater und Publikum im europäischen Barock.* Frankfurt: Lang 2002, S. 77–94.

139 Zur rhetorischen Komponente vgl. weiterführend Marc Fumaroli: *Rhétorique et dramaturgie dans L'illusion comique.* In: Ders.: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes.* 2. Auflage Genf: Droz 1996, S. 261–287, Christiane Pilaud: *L'illusion comique, le triomphe de l'éloquence.* In: *L'Ecole des Lettres* 93 (2002), S. 3–20 und Philippe P. Bonolas: *Pouvoir et magie de la comédie dans L'illusion comique de Corneille.* In: *Romanica Silesiana* 4 (2009), S. 21–29. Zur Theater-Komponente vgl. weiterführend Scarlett Winter: «Miracles de l'art». Barocke Theatralik bei Pierre Corneille. In: *Romanische Forschungen* 119 (2007), S. 73–86 und Claudia Krülls-Hepermann: *Oszillierende Grenzen zwischen anderen Welten und anderen Räumen. L'illusion comique und Las Meninas.* In: Thomas Stauder / Peter Tischer (Hg.): *Grenzüberschreitungen.* Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 1995, S. 132–143.

140 Pierre Corneille: *L'illusion. Comédie.* In: Ders.: *Œuvres complètes.* Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Band 1. Paris: Gallimard 1996, S. 617–691, hier: S. 622. Weitere Dramenbelege werden unter der Sigle [ILL] angegeben.

Alcandre erweist sich dergestalt als arrangierender Regisseur seiner dämonischen ›Schauspieler‹, der die vorgeführte Illusion durch seine regelnden Eingriffe – magisch wie ästhetisch – maßgeblich gestaltet. Als Musterbeispiel für theatrale Magie-Behandlungen des 17. Jahrhunderts deckt *L'illusion comique* in seiner Meta-theatralität und Selbstreferenzialität damit seine eigene sprachliche und dramaturgische Gemachtheit auf. Corneille verweist mit dieser Explizitheit auf die entscheidenden Konstruktionsprinzipien aller frühneuzeitlichen Magie-Inszenierungen im weiteren (anthropologischen) wie auch engeren (künstlerisch-ästhetischen) Sinne, die hier im Anschluss einer systematisierenden Betrachtung unterzogen werden. Die Analyse beginnt mit der rhetorischen Konstitution, die für lebensweltliche und theatrale Magie-Manifestationen gleichermaßen charakteristisch ist.

2.3.1 Rhetorik der Magie

Magie und Rhetorik besitzen in ihrer Zielgerichtetheit auf die Hervorbringung einer bestimmten Wirkung eine fundamentale Gemeinsamkeit: Wie die Magie kann auch die Redekunst als eine kommunikative Persuasionstechnik verstanden werden, die der Manipulation von Wirklichkeit dient.¹⁴¹ Aufgrund ihrer strukturellen Affinitäten – beide lassen sich als ein System aus symbolhaften Zeichen begreifen¹⁴² – ist der umfassende Diskurs über Magie und die magische Rede selbst hochgradig rhetorisch geprägt – so wie auch die Rhetorik ihrerseits komplexe (sprach-)magische Implikationen aufweist. Was die sprachkünstlerisch-persuasive Durchdringung des magischen Bereichs anbelangt, bieten die rhetorischen Beschäftigungsfelder – Gattungs-, Affekten- und Figurenlehre¹⁴³ – nützliche Zugänge zu einem tieferen Verständnis des Umgangs mit und des Funktionierens von Magie: Die Struktur der klassischen Gerichtsrede unterliegt etwa den in zahlreichen historischen Prozessakten überlieferten Hexenanklagen, während die epideiktische (also Lob-)Rede zum Topos der egozentrischen Selbstvorstellung des Magiers oder der

141 Vgl. Clemens Ottmers: *Rhetorik*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Überarbeitet von Fabian Klotz. Stuttgart: Metzler 2007, S. 6.

142 Vgl. Francisco Rico: Brujería y literatura. In: *Brujología*. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones. Madrid: Seminarios y Ediciones 1975, S. 97–117, hier: S. 107f. und S. 116. Rico verengt die beiden Systeme jeweils auf ein Subsystem Hexerei (schwarze Magie) und Literatur, insbesondere Dichtung (poetische Rhetorik). In diesem Zusammenhang verweist er auch auf das Bedeutungsspektrum des lateinischen ›carmen‹, das sowohl ›Gedicht‹ als auch ›magische Formel‹ bedeutet sowie auf die etymologische Verwandtschaft von spanisch ›canto‹ und ›encanto‹.

143 Zu den im Folgenden verwendeten Fachtermini der einzelnen Arbeitsfelder der Rhetorik vgl. Ottmers: *Rhetorik*, S. 16ff., S. 121ff. und S. 161ff.

Magierin im Theater wird. Mit *ethos* und *pathos* sind jene beiden Aspekte der affektiven Publikumseinwirkung erfasst, mit denen der Magier-Redner einerseits seine ethisch-moralische Glaubwürdigkeit sprachlich evoziert und anderseits – ganz im Einklang mit emotionalistischen Magie-Deutungen – für seine Zwecke erwünschte Gefühle bei seinen Zuhörern erregt. Zur rhetorischen Unterstützung der magischen Botschaft greift der Adept bzw. die Adeptin auf ein umfangreiches Repertoire an Stilmitteln von Figuren der Amplifikation (etwa lexikalische oder syntaktische Wiederholungen) bis zur Substitution (etwa phonetischer oder semantischer Austausch) zurück. Von der anderen Seite der magisch-sprachlichen Überschneidung aus betrachtet, besitzen diese rhetorischen Figuren in ihrer Tiefenstruktur einen magisch wirksamen Kern, der sie, wie noch genauer zu untersuchen ist, für den Gebrauch in Zauberformeln erst funktionalisierbar macht.

Wie mit Blick auf das historische Textmaterial vor allem spanische Forscher herausgearbeitet haben, ist insbesondere der gesamte Bereich lebensweltlicher Schwarzer Magie von einer ausgeprägten rhetorischen Gestaltung durchzogen. In «Poética y retórica de la brujería» (2014) legen die Historiker Alberto Montaner und María Tausiet eine detaillierte Studie zur Hexerei als im weitesten Sinne diskursivem Phänomen vor. Während sie die rhetorische Formung der frühneuzeitlichen Magievorstellung im Hinblick auf den Volksglauben rekonstruieren, indem sie das dieser zugrundeliegende kognitiv-linguistische Netz aus Symbolen des Bösen (etwa Hexenmal), Metaphern der Verhexung (etwa Ligatur) und Metonymien des Zorns (etwa Böser Blick) entziffern, zeigt Armando Maggi die bei der schwarzmagischen Kommunikation (im Akt selbst und bei seiner Aufdeckung) zur Anwendung kommende «satanische Rhetorik» – unter anderem am Beispiel der inquisitorischen Lektüre des Körpers der Teufelsdiener und des Exorzismus – auf Basis dämonologischer Traktate und so aus der Perspektive frühneuzeitlicher Eliten auf.¹⁴⁴ Die rhetorische Komposition der magischen Sprache als solcher, die in dieser Arbeit von besonderem Interesse ist, rückt der Literaturwissenschaftler José María Díez Borque in seiner Betrachtung magischer Äußerungen als marginaler Formen der *poesía oral* in den Fokus. Darin hebt er vornehmlich die Repetitions- und Reduplikationsmuster auf den unterschiedlichen Sprachebenen (etwa syntaktisch: Parallelismus, lexikalisch: Anapher und Epipher, phonetisch: Alliteration) im Sinne einer Ri-

¹⁴⁴ Vgl. Alberto Montaner / María Tausiet: «Ojos ayraos»: Poética y retórica de la brujería. In: Ders. / Eva Lara Alberola (Hg.): *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014, S. 255–323 und Armando Maggi: Words Beclouding the Eyes: An Introduction. In: Ders.: *Satan's Rhetoric. A Study of Renaissance Demonology*. Chicago: The University of Chicago Press 2001, S. 1–20.

tualisierung der Rede und einer magischen Ästhetik der Wiederholung hervor.¹⁴⁵ So erhellend dieser linguistische Ansatz als Pionierstudie zur Analyse frühneuzeitlicher Zaubersprüche auch ist, bedürfen die Überlegungen einer wesentlichen Erweiterung: Diese ist in Bezug auf einzelne rhetorische Figuren mit ihren sprachmagischen Funktionsweisen und Wirkungen, verschiedene magische Redegattungen mit ihren jeweiligen Intentionen und die daraus resultierende spezifische Verwendung bestimmter Stilmittel für einen konkreten Zweck vorzunehmen.

Metapher und Metonymie, Ähnlichkeit und Kontakt

Als zwei der in der Alltagssprache gebräuchlichsten Tropen zählen Metapher und Metonymie auch in der magischen Rede zu den meistverwendeten rhetorischen Ausdrucksmitteln, die in ihrer je genuinen Erzeugungsweise von Bedeutung die beiden fundamentalen Pole magischer Wirkmechanismen sprachlich nachahmen und aus diesem Grund modellhaft für die gesamte Spanne sprachmagischen Handelns sind. Beide Figuren basieren in ihren Prozessen der Sinngenerierung auf der sympathetischen Denkweise, auf der nach Frazer, wie gezeigt, auch jede Vorstellung magischer Wirksamkeit substantiell gründet. Zieht die Metapher ihren Effekt aus einer (noch genauer zu definierenden) Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Bildbereichen, entfaltet sich die Metonymie auf Basis der Nähe zwischen beiden.¹⁴⁶ Daraus ergibt sich eine Überschneidung zwischen metaphorischer Bedeutungskonstitution und imitativer Magie einerseits und der Sinnstiftung durch Metonymie und Kontaktmagie andererseits.¹⁴⁷ Das sprachmagische Verfahren, das die Metapher als sogenannte Sprung-Trope anwendet, kann demnach – so bleibt für den Moment allgemein festzuhalten – als analogische Transgression beschrieben werden. Das, was bei der Metonymie als «Grenzverschiebungstrobe» zum Einsatz kommt, ist demgegenüber als kontagiöse Ausweitung zu begreifen. Die beiden folgenden frühneuzeitlichen Beispiele mögen diese abstrakten Gedankengänge veranschaulichen.

In Cervantes' (schon Ende des 16. Jahrhunderts verfasster) *Comedia El trato de Argel* führt die maurische Dienerin Fátima ein magisches Ritual durch, um für ihre Herrin die Liebe des versklavten Christen Aurelio zu erlangen. In ihrem langen beschwörenden Monolog am Ende des zweiten Akts heißt es unter anderem:

145 Vgl. José María Díez Borque: La literatura de conjuros, oraciones y ensalmos. In: Ders.: *Culturas en la edad de oro*. Madrid: Ediciones Complutense 1995, S. 11–44.

146 Vgl. Roman Jakobson: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität von Metaphorik und Metonymik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 163–174.

147 Vgl. Xaverio Ballester: Metáfora, metonimia y. In: *Myrtia* 18 (2003), S. 143–162, hier: S. 145. Vgl. dazu auch Tambiah: The magical power of words, S. 189f. und Rico: Brujería y literatura, S. 108f.

Aquestas cinco cañas, que cortadas
 fueron en luna llena por mi mano,
 en esta mesma forma acomodadas;
 lo que quiero harán fácil y llano; [...]
 Esta carne, quitada de la frente
 del ternecillo potro cuando nace,
 cuya virtud rarísima, excelente,
 en todo a mi deseo satisface,
 envuelta en esta yerba, a quien el diente
 tocó del corderillo cuando pace,
 hará que Aurelio venga cual cordero
 mansísimo y humilde a lo que quiero.¹⁴⁸

In Fátimas Rede fungieren die fünf Schilfrohre und das Fleisch des jungen Fohlens als Metaphern für den liebesmagisch zu manipulierenden Aurelio: Die elastische Biegsamkeit des Schilfs soll den Angebeteten der Dame gegenüber gewogen und geneigt machen; die Friedfertigkeit und Unschuld des neugeborenen Tiers sollen in Form von Sanftmut auf den Christen überspringen und seinen bisherigen Widerstand brechen. Mit ihrer rhetorischen Suggestivkraft ist es die funktionale Aufgabe der Metapher, die sprachlich evozierten Eigenschaften der magisch eingesetzten Objekte persuasiv auf die Zielperson zu transferieren. In der magischen Metaphorik gehen die erwünschten Komponenten vom einen auf den anderen Bildbereich in Wirklichkeit über. Im bereits zitierten *Grimoire du Pape Honorius*, das für ein lebensweltliches Beispiel herangezogen wird, ist der folgende Spruchzauber zur Auslöschung eines Feuers zu finden: «Grand feu ardent, je te conjure de la part du grand Dieu vivant, de perdre ta couleur comme Judas, quant il trahit notre Seigneur le jour du grand Vendredi; au nom du Père, et du Fils, et du St. Esprit» (GRIH, S. 75f.). Die invokatorische Apostrophierung der Flammen besteht im Kern aus der Dienstbarmachung einer Metonymie: Die Farbe, deren Aufgabe dem Feuer befohlen wird (und die das Vergleichselement mit dem christlichen Formelsegment darstellt), steht mit selbigem als eines seiner charakteristischen Merkmale in einer Kontaktbeziehung. Als visueller Teil (Farbe) des Ganzen (Feuer) weitet sich der metonymische Befehl, so die Vorstellung, auch auf die restlichen Wesensqualitäten (Hitze, Größe usw.) des Feuers aus, bis dieses vollkommen verschwindet. Die Metonomie wirkt mittels «ansteckender» Übertragung, sodass die Manipulation eines ausgewählten Details auch auf die benachbarten Teile übergreift.

Einige Aspekte der verschiedenen, in der Forschung kontrovers diskutierten Metapherntheorien vermögen noch tiefere Einblicke in die Funktionsweise dieser

148 Miguel de Cervantes: El trato de Argel. In: Ders.: *Obras completas*. Madrid: Castalia 1999, S. 825–850, hier: S. 840.

rhetoischen Figur und damit ein noch ausdifferenzierteres Verständnis von ihrer sprachmagischen Effektivität zu geben. Der US-amerikanische Sprachphilosoph Max Black unterscheidet mit Substitutionstheorie, Vergleichstheorie (als Sonderform der ersteren) und Interaktionstheorie drei Erklärungsansätze für die inneren Konstruktions- und damit auch für die äußeren Wirkprinzipien der Metapher.¹⁴⁹ Dabei sind seine wertenden Ausführungen zugunsten der letztgenannten Theorie für die hier vorgenommene erweiternde Befragung der Mechanismen im Hinblick auf ihre Implikationen für die rhetorisch-magische Persuasion von untergeordneter Bedeutung, da die einzelnen Theorien, wie Black selbst betont, sich gegenseitig nicht ausschließen, sondern auf unterschiedliche (trivialere und vielschichtigere) Metaphernklassen zutreffen – wie sie, so bleibt zu ergänzen, in der magischen Rede sämtlich anzutreffen sind. Die (auf Aristoteles zurückgehende) Substitutionstheorie baut auf der Annahme auf, dass der metaphorische Ausdruck anstelle eines «eigentlichen» wörtlichen gebraucht wird, der diesen ersetzt und zu ihm in einem Verhältnis der Ähnlichkeit steht.¹⁵⁰ Die Vergleichstheorie präzisiert dieses Verhältnis als elliptisches Gleichnis.¹⁵¹ Für die persuasive Sprachmagie der Metapher bedeutet dieses Thesenpaar, dass, indem ein Wort aufgrund seiner Analogie bzw. implizit behaupteten Vergleichbarkeit ein anderes substituiert, auch ein tatsächlicher Austausch zwischen den beiden bezeichneten Objekten oder Erscheinungen – und zwar in einer einzigen Richtung: das Neue setzt sich an die Stelle des Ursprünglichen – stattfinden soll. Bei der Interaktionstheorie gestaltet sich der Prozess hingegen ungleich komplexer: Sie geht davon aus, dass es für den metaphorischen keinen «eigentlichen» wörtlichen Ausdruck gibt, den es zu ersetzen gilt, sondern dass sich die Metapher vielmehr aus der Interaktion zweier zusammenwirkender Vorstellungen ergibt, sodass eine neue erweiterte Bedeutung entsteht, die weder genau die alte noch jene des vermeintlichen Substituts besitzt.¹⁵² Sprachmagisch vollzieht sich bei einer solchen Auslegung der Metapher der Zauber also «interaktiv» zwischen beiden in Relation gebrachten Bereichen: Es handelt sich um eine gegenseitige persuasive Beeinflussung ausgewählter Eigenschaften, um eine konzentrierte «magische» Aufladung ganz bestimmter Merkmale mit gesteigertem Sinn (bei gleichzeitigem Verblässen anderer, für das magische Ziel untergeordneter Charakteristika). Die Intention besteht natürlich in einer Realisierung in der Wirklichkeit.

Rhetorisch konkret lassen sich diese Reflexionen an sämtlichen Zauberäußerungen illustrieren, die magische Verwandlungen betreffen. Solche Redebeiträge

149 Vgl. Max Black: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 55–80.

150 Vgl. ebda., S. 61.

151 Vgl. ebda., S. 66.

152 Vgl. ebda., S. 70.

sind in den theatralen Inszenierungen der antiken Zauberin Kirke besonders häufig vorzufinden. In Calderóns *El mayor encanto, amor* beschwört die Magierin mit den Worten «segunda noche parezca»¹⁵³ eine plötzliche Dunkelheit und somit die Orientierungslosigkeit der streitenden Figuren herauf. Mit diesem vergleichsweise einfachen Spruchzauber ersetzt die magische Metapher – der Substitutionstheorie gemäß – Klarsicht durch Verwirrung und konkret den ursprünglichen Tag durch eine (künstliche) Nacht. Ein sprachlich ausgeprägterer und mehrschichtiger magisch-metaphorischer Mechanismus findet im selben Stück bei Kirkes Metamorphose von Odysseus' Diener Clarín in einen weiblichen Affen statt. Zwischen beiden entspinnt sich folgender Dialog:

CLARÍN: Sáqueme, por Dios, de dueñas,
de hombres largos y hombres breves,
aunque me convierta en mona.
CIRCE: Yo lo haré, si eso pretendes.
CLARÍN: No me tome la palabra
tan presto, si la parece.
CIRCE: Y porque me debas más
que otros que mi voz convierte,
haré que tengas tu voz
y tu entendimiento. (MAY, S. 234)

Mit ihrem Zauber ersetzt Kirke den unbesonnenen *gracioso* nicht einfach durch das Tier, das Clarín – nicht ganz ernstgemeint – in seiner Rede angeführt hat. Sie wendet die Metapher der Äffin vielmehr in ihrer verbalmagischen Transformation dahingehend an, dass sie die dem Diener eigenen inneren Wesensmerkmale – Vorwitz, Neugier, Albernheit – in der Gestalt des Affen, dem diese Eigenschaften ebenfalls zugeschrieben werden, veräußerlicht. Neu erschaffen – und nicht etwa substituiert – wird damit die Misch-Figur des verwandelten Tier-Menschen, der frühere menschliche Charakteristika wie Stimme und Verstand gleichwohl beibehält. In Kirkes magischer Metaphern-Anwendung wirken Mensch-Wesen und Affen-Wesen – in Übereinstimmung mit der Interaktionstheorie – zusammen und kreieren im persuasiven Übergang von der sprachlichen Evokation zur realweltlichen Materialisierung einen neuartigen und zuvor ungekannten Situationskontext.

Ein weiterer Aspekt der Metapher, den Black bei der Theoretisierung ihrer Interaktion vernachlässigt und der ihre Betrachtung hier abschließen soll, besteht in

153 Pedro Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2013, S. 252. Die Folgezitate werden im Fließtext mit Sigle [MAY] belegt.

ihrer Erzeugung und / oder Freisetzung von Emotionen.¹⁵⁴ Rhetorisch unterstützt die Metapher dementsprechend die Botschaft des Gefühle artikulierenden magischen Rituals und hat über die durch ihre evokatorische Artikulation angestoßenen sprachmagischen Prozesse maßgeblichen Anteil an deren Generierung. Im bildlichen Ausdruck verkörpert die Metapher die affektiven Eindrücke oder Gedanken des Magiers und macht sie konkret erlebbar. So drückt die Metapher der Burgfestung, in die sich die antike Zauberin Medea in Francisco de Rojas Zorrillas *Los encantos de Medea* vor ihren Widersachern tatsächlich verwandelt,¹⁵⁵ analogisch die absolute Grenzziehung zwischen Medea und den anderen und auf emotionaler Ebene damit die Feindseligkeit und Aggressivität der Magierin aus. Die magische Rede im Allgemeinen ist jedoch nicht ausschließlich mit Metaphern (und anderen semantischen Figuren wie der Metonymie) angereichert, ihre Rhetorik setzt sich vielmehr aus einer Vielzahl weiterer sprachlicher Stilmittel zusammen, denen sich die Untersuchung nun, genretechnisch systematisiert nach Unterklassen, zuwendet.

Magische Redegattungen und Magie-Spezifika rhetorischer Figuren – eine Klassifizierung

Die Rhetorik der Magie ist in literaturhistorischen Arbeiten bereits verschiedentlich zum Gegenstand der Analyse gemacht worden, wobei die Forscherinnen entweder ein engumrissenes Redekorpus magischer Äußerungen hinsichtlich ihrer jeweiligen rhetorischen Feinstruktur einem *close reading* unterziehen oder die strukturellen Ansatzpunkte einzelner rhetorischer Stilmittel für ihre magische Funktionalisierung aufdecken: Eva Lara Alberola hat so etwa den sprachlichen Aufbau und die rhetorische Gestaltung literarischer *conjuros* am frühneuzeitlichen spanischen Textmaterial in den Blick genommen.¹⁵⁶ Demgegenüber stammt von Noémie Courtès, die ein französisches Dramenkorpus fokussiert, eine kursorische Betrachtung der rhetorischen Figurengruppe der *Impossibilia*, allen voran der Hypotyposis (oder Evidentia), die als sprachlich anschauliche Vergegenwärtigung eines abwesenden

¹⁵⁴ Vgl. hier und nachfolgend Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 5. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 24ff.

¹⁵⁵ Vgl. Francisco de Rojas Zorrilla: *Los encantos de Medea*. In: Ders.: *Obras completas*. Band 5: *Segunda parte de comedias*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico. Coordinadora del volumen: Elena E. Marcella. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2014, S. 476–584, hier: S. 554.

¹⁵⁶ Vgl. Eva Lara Alberola: *Rituales*. In: Dies.: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011, S. 241–265.

Objekts die eigentlich unmögliche Illusion in der Realität manifestiert.¹⁵⁷ Beiden Ansätzen fehlt jedoch eine Generalisierung und Systematisierung ihrer für das Verstehen der magischen Sprache durchaus förderlichen Einzelergebnisse. Im Folgenden wird darum der Versuch unternommen, der Rhetorik der Magie durch die Korrelation magischer Redegattungen und spezifischer Stilmittel eine erste größere Kategorisierung zu geben und ihre Betrachtung auf eine allgemeinere Ebene zu heben. Vorab ist zweierlei anzumerken: Die Zusammenschau von lebensweltlicher und theatraler magischer Rede ist insofern gerechtfertigt, als sich beide Varianten nicht im qualitativen, sondern nur im quantitativen Gebrauch rhetorischer Figuren unterscheiden, die im Theaterstück als ästhetischer Inszenierung in geballter Form auftreten. Auch unterscheiden sich die magischen Äußerungen «wahrer» und «falscher» Magier sprachlich-rhetorisch nicht per se voneinander, wenngleich letztere – unter Erzeugung komischer Effekte – die magische Rhetorik mit übertriebener Eloquenz mitunter auf die Spitze treiben. Bleibt die rhetorische Effektivität kategorisch ausgeschlossen, ist auch bei den echten Adepten nicht ausgeschlossen, dass ihre magischen Worte keinerlei reale Wirkung erzielen.

Innerhalb der Gesamtheit magischer Äußerungen oder Zaubersprüche lassen sich mit Zauberformel bzw. -spruch im engeren Sinn, Fluch, Beschwörung, Exorzismus und Prophezeiung fünf zentrale Redegattungen nach ihrer jeweiligen Intention differenzieren, die eine je spezifische sprachlich-rhetorische Gestaltung aufweisen. Dabei decken diese fünf Genres weder das ganze Spektrum magischer Rede ab – die Aufstellung ist daher nicht als exhaustiv zu begreifen – noch bestehen im Einzelfall klare Grenzen zwischen diesen Gattungen, sodass sie sich in der Analyse nur systematisch voneinander trennen lassen.¹⁵⁸ Bei der Zauberformel oder dem Spruch im engeren Sinn handelt es sich um einen kraft des magischen Wortes performativen Sprechakt zur Veränderung eines Zustands mittels Beeinflussung der natürlichen Welt.¹⁵⁹ Die Detailspanne kann von einer eingliedrigen Formel (oder einem einzigen Formelwort) bis zur mehrgliedrigen Ausgestaltung reichen, die einen narrativen Teil (*historiola*) und einen besprechenden Teil (*incantatio*) kombiniert. Rhetorisch finden sich neben Imperativformen, die die Performanz auf verbaler

157 Vgl. Noémie Courtès: *Rhétorique du magicien*. In: Dies.: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII^e siècle*. Paris: Champion 2004, S. 583–624, hier: S. 587.

158 Vgl. Wolfgang Beck: Zauberspruch. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 9: *St–Z*. Tübingen: Niemeyer 2009, Sp. 1483–1486, hier: Sp. 1484.

159 Vgl. hier und im Folgenden ebda, Sp. 1483f. Die Formel ist darüber hinaus als konventionalisierter Ausdruck definiert, der sich im magischen Kontext häufig durch Reimvarianten (etwa Stab- oder Endreim), objektiv «sinnlose» Zaubерwörter und *nomina arcana* auszeichnet. Vgl. dazu Richard Dietz: Formel. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 3: *Eup–Hör*. Tübingen: Niemeyer 1996, Sp. 411–415.

Ebene evozieren, darin vor allem solche Stilmittel wie Metapher, Parallelismus, Anapher und Epipher wieder, die die magischen Funktionsmechanismen der Analogie und Sympathie in ihrer inneren Struktur sprachlich abbilden. Mehrere Beispiele für solche Spruchzauber bietet Calderóns schon zitiertes Palastschauspiel um die Zauberin Kirke, die sich in *El mayor encanto, amor* als Erscheinungszauber konkretisieren: So kurz und knapp wie effektiv ist ihr formelhaftes «¡Hola, la mesa!» (MAY, S. 243), wobei die anrufende Interjektion imperativische Qualität besitzt und das benannte Objekt regelrecht herbei- bzw. hervorruft (vgl. MAY, S. 244). Rhetorisch komplexer ist Kirkes finaler Spruch, der sich von einer erst persönlichen Klage beim Gewährwerden von Odysseus' Flucht von ihrer Insel zu einem die Elemente manipulierenden Zauber entwickelt:

Escucha. Mas, ¡ay, triste!,
 no llore quien te pierde ni suspire,
 si te dan, para hacer mejor camino,
 agua mis ojos, viento mis suspiros. [...]
 ¡Escucha! Mas, ¡ay, triste!,
 ni llore quien se pierde ni suspire,
 pues te dan, para hacer mejor camino,
 agua mis ojos, viento mis suspiros.
 ¿Mas qué me quejo a los cielos?
 ¿No soy la mágica Circe?
 ¿No puedo tomar venganza
 en quien me ofende y me rinde?
 Alterados estos mares,
 a ser pedazos aspiren
 de los cielos [...]
 ¡Llamas las ondas arrojen! [...]
 ¡Fuego las aguas espiren!
 ¡Arda el azul pavimento
 y sus campañas turquíes
 mieses de rayos parezcan
 que cañas de fuego vibren [...]! (MAY, S. 300ff.)

Die kaum variierte lexikalische Wiederholung der vierzeiligen Lamentation, deren Artikulationsintensität sich vom deklamierenden zum akklamierenden Tonfall steigert («Escucha.», «¡Escucha!»), weist auch im Kleinen, in der Verssyntax, parallelistisch wiederholte Strukturen («agua mis ojos, viento mis suspiros») auf, die den Boden für die Ritualisierung von Kirkes Worten ebnen. Semantisch bereitet die metaphorische Analogisierung von Tränen und Wasser / Meer sowie Seufzern und Luft / Sturm schon auf ihre zauberische Indienstnahme der Naturgewalten vor, die sympathetisch mit den Emotionen der Magierin verbunden sind. Die anaphorisch eingeleiteten rhetorischen Fragen («¿No...?», «¿No...?») überführen den Zauber-

spruch zur magischen Besprechung als solcher. Die Akkumulation von Isotopien des Feuers («llamas», zweimal «fuego», «arda», «rayos»), Metaphern für Kirkes Zorn, die imperativisch («arrojen», «espiren», «arda», «parezcan») und teilweise erneut parallelistisch («Wellen sollen Flammen werfen», «Wasser stoße Feuer aus») vorgebracht wird, verleiht der magischen Rede eine außerordentliche Anschaulichkeit und Vehemenz, die die Realisierung des intendierten Effekts wahrhaft evokatorisch-magisch herbeisprechen.

Ein Fluch (auch als Verfluchung oder Verwünschung geläufig) stellt eine zum Zweck der Rache oder Strafe ausgesprochene magische Äußerung dar und ist vornehmlich im Kontext der *magia daemoniaca* zu verorten. Als Gegenteil des Segens(spruchs) stiftet er Unheil und hat für die adressierte Person(engruppe) meist drastische Konsequenzen vom einfachen Unglück über ernste körperliche Verletzung bis hin zum Tod. Lexikalisch sind in Verwünschungen in der Regel vermehrt Kraftausdrücke anzutreffen, die der Beschimpfung des Opfers und / oder der Wutartikulation des Sprechers dienen, wobei sich die affektive Spannung des letzteren in deren Aussprache buchstäblich entlädt – und magisch in reale Effekte umsetzt. Rhetorisch unterstützt und evoziert werden diese durch zukunftsgerichtete Wendungen des Wollens und Sollens. In Antonio de Zamoras 1697 uraufgeführter *Comedia El hechizado por fuerza* wird ein (falsches) magisches Ritual aufgeführt, das sich im weiteren Sinn in die Kategorie der Verfluchung eingruppiieren lässt. Der heiratsunwillige Protagonist Claudio glaubt aufgrund plötzlicher Krankheitssymptome, dass ein von Leonor, der von ihm Versmähten, bei der *hechicera* Lucía in Auftrag gegebener (Hexen-)Fluch auf ihm lastet, und hält sich nach der Konsultation eines Doktors für «maleficiado» bzw. «hechizado por ensalmo».¹⁶⁰ Tatsächlich wohnt er wenig später – vermeintlich heimlich – einer (inszenierten) Besprechung einer ihn repräsentierenden Statue bei. Lucía, Leonor und zwei ihrer in den magischen Betrug eingeweihten Freundinnen vollführen folgende Zeremonie:

LUCÍA (*Canta.*): Don Claudio, cuyo error
ha venido a Madrid
a casarse en romance,
y a enviudar en latín;
de paz a hablarte viene
Lucigüela gentil, [...]
los partidos escucha.

LAS TRES (*Cantan.*): Para que al elegir,
mueras si dices no,
vivas si dices sí.

¹⁶⁰ Antonio de Zamora: *El hechizado por fuerza*. Edición a cargo de Luis García-Araus. Madrid: RE-SAD 2004, S. 119 und S. 120. Folgebelege werden unter der Sigle [HECH] angegeben.

LUCÍA (*Canta.*): Un infierno te aguarda;
 que si galán civil
 la desprecias por ser
 cura en Vacía-Madrid,
 cuando te calaveres,
 serás con triste fin [...]

LAS TRES (*Cantan.*): Porque en este confín,
 el deshecho himeneo
 se trueque en *parce mihi*. [...]

LUCÍA: La estatua, lo que él
 hubiera de decir,
 dijo; mas para que
 de trato tan ruin
 bravamente se vengue
 de este Rugero vil,
 el tono que adormece
 los sentidos decid.

LAS CUATRO (*Cantan.*): ¡Ay, dómine infeliz!
 Porque si no te velas,
 te han de velar a tí! (HECH, S. 147ff., Kursivierung im Original)

Erscheint die Emotionalität dieser Verwünschung durch den indirekten Vollzug an Claudios magischem Abbild und auch dadurch etwas abgemildert zu sein, dass dem Adressierten (in Gestalt der Statue) zunächst noch eine Wahlmöglichkeit bezüglich der projektierten Eheschließung gegeben wird («mueras si dices no, / vivas si dices sí»), baut sich die Drastik einer falschen Entscheidung schrittweise durch eine rhetorische Drohkulisse auf, die lexikalisch durch Wortfelder der Hölle und des Todes («mueras», «infierno», «triste fin», «*parce mihi*» – letzteres sind die Eröffnungsworte der Totenmesse) in die Zukunft projiziert wird. Neben den futurischen Wendungen («si la desprecias... serás...») wird der Charakter des Fluchs vor allem durch den Rachegedanken («se vengue») erfüllt. Dessen unmittelbare Konsequenz drückt sich in dem – auch jenseits der zitierten Passage refrainartig gesungenen und darum zeremoniell hervorgehobenen – Zweizeiler «Porque si no te velas, / te han de velar a tí!» aus, der auf Grundlage der verwendeten Paronomasie sein volles sprachmagisches Potential entfaltet: Aufgrund der Polysemie von «velarse», das sowohl mit «auf sich achten / aufpassen» als auch mit «sich verschleiern» übersetzt werden kann, ist der Doppelvers als eine wiederholte selbst «verschleierte» Drohung lesbar. Zudem verspricht er die konkrete Wirkung der Verwünschung – insofern als er nämlich den in Vers 1 alludierten ausgeschlagenen Hochzeitsschleier in Vers 2 in ein Leichentuch umkonnotiert.

Die Beschwörung (oder Invokation) richtet sich an übernatürliche Mächte oder Geistwesen, im (schwarz-)magischen Bereich insbesondere an Dämonen und To-

te,¹⁶¹ und besteht in einer von der flehentlichen Bitte bis zum fordernden Befehl reichenden Wunschkäufung, für deren Realisierung der konkrete Eingriff oder die unterstützende Hilfe des angerufenen Wesens benötigt wird.¹⁶² Der ritualistisch-beschwörende Charakter dieser Rede wird sprachlich vor allem durch zahlreiche Repetitionsstrukturen hervorgehoben, die durch rhetorische Mittel des Gleichlaufs, der Wiederholung und der Aneinanderreihung wie Parallelismus, Epanalepse (Geminatio), Klimax, Pleonasmus, Tautologie, Poly- und Asyndeton unterstützt wird. Die variierende Wiederholung oder Oppositionsfiguren, wie beispielsweise Chiasmus, Antithese, Oxymoron und Paradoxon, dienen in der Beschwörung dagegen der kognitiven und sprachlichen (genauer: syntaktischen, lexikalischen usw.) Vorabverwirklichung des unter natürlichen Bedingungen Unmöglichen, das die adressierte Kreatur mittels ihrer übernatürlichen Kräfte bewerkstelligen soll. Ein rhetorisch elaboriertes Musterbeispiel findet sich etwa in Honorat de Bueil de Racans Pastorale *Les bergeries* (UA 1619, Druck 1625). Darin ruft der Magier Polistène die Höllmächte an, um die Hirtin Arténice auf Befehl des abgewiesenen Liebespräbendenten Lucidas von der angeblichen Untreue ihres geliebten Alcidor mittels eines illusorischen (täuschenden) Spiegelzaubers zu überzeugen:¹⁶³

[...] Démons, spectres, images sombres,
Noirs ennemis du jour, fantômes, lares, ombres,
Horreur du genre humain, trouble des éléments,
Qu'est-ce qui vous rend sourds à mes commandements?

161 Eine ausgedehnte erst Dämonen- und dann Totenbeschwörung findet in Cervantes' *Tragedia de Numancia* (schon ca. 1585) statt: Um Informationen über den Ausgang der Stadtbefestigung zu erhalten, ruft der Magier Marquino zunächst wortreich die Unterweltgötter zum Zwecke der Leichenbelebungen an und beschwört im Anschluss den lebendigen Leichnam zur Preisgabe seiner Kenntnisse: «Presta atentos oídos a mis versos, / fiero Plutón [...] / Quiero que al cuerpo que aquí está enterrado / vuelvas el alma que le daba vida [...] / Y, pues ha de salir, salga informada / del fin que ha de tener guerra tan cruda, [...] ¡Oh mal logrado mozo!, sal ya fuera / y vuelve a ver el sol claro y sereno; / deja aquella región do no se espera / en ella un día sosegado y bueno. / Dame, pues puedes, relación entera / de lo que has visto en el profundo seno; / digo, de aquello a que mandado eres, / y más, si al caso toca y tú pudieres», Miguel de Cervantes: *Tragedia de Numancia*. In: Ders.: *Obras completas*. Madrid: Castalia 1999, S. 851–874, hier: S. 860f. Zu diesem Stück vgl. auch weiterführend Cerstin Bauer-Funk: *El cerco de Numancia* de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial. In: Carmen Rivero Iglesias (Hg.): *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2011, S. 33–42.

162 Vgl. Thomas Ziensmaier: *Invocatio*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 4: *Hu–K*. Tübingen: Niemeyer 1998, Sp. 592–597, hier: Sp. 592. Ziensmaier fasst den Begriff allerdings nach der allgemeinen Definition sehr eng und spitzt ihn insbesondere auf die Musenepiklen zu.

163 Zur Figur Polistènes vgl. auch Noémie Courtès: Polistène et Alcandre, ou l'illusion magique. In: *Littératures classiques* 44 (2002), S. 83–96.

Que retardez-vous tant; hé quoi troupe infidèle,
 Ne connaissez-vous pas la voix qui vous appelle?
 Découvrez des enfers le funeste appareil,
 Que l'horreur de la nuit fasse peur au Soleil,
 Faites couler le Styx dessus notre hémisphère,
 Et faites seoir Pluton au trône de son Frère,
 Tonnez, grêlez, ventez, étonnez l'Univers
 Montrez votre pouvoir et celui de mes vers.
 Et vous qui dans un verre en formes apparentes
 Imitiez des absents les actions présentes,
 Faites voir Ydalie avec son favori
 Jouir des privautés de femme et de mari,
 Afin que sa rivale en voyant cette feinte
 Quitte la passion dont son âme est atteinte,
 Et que de ce tyran qu'on craint même aux Enfers
 Nous brisions aujourd'hui les prisons et les fers.¹⁶⁴

Polistènes Invokation gewinnt durch die eröffnende pleonastisch-akkumulierende Ansprache sämtlicher Unterweltbewohner («Démons, spectres, images sombres, / Noirs ennemis du jour, fantômes, lares, ombres») an Eindringlichkeit und gibt mit dieser nicht nur den durch die asyndetische Reihung verstärkten ritualistisch-beschwörenden Duktus, sondern auch die finstere Tonalität der Folgerede vor. Den durch Befehlsform («découvrez», zweimal «faites», «montrez») intendierten Wetterumschwung artikuliert der Magier in antithetischer Metaphorik («Que l'horreur de la nuit fasse peur au Soleil») und unter Rückkopplung an mythologische Unterwelt-Referenzen («Styx», «Pluton»). Durch weitere tautologische Imperative («Tonnez, grêlez, ventez, étonnez l'Univers») konkretisiert er seine Unwetter-Wünsche, wobei insbesondere die erneute asyndetische Verknüpfung seinen Worten eine auf unmittelbare Umsetzung in die Realität zielende Dynamik verleiht. Der gleichfalls mit imperativischen Formen («imitiez», «faites voir») angereicherte zweite Teil von Polistènes Rede expliziert abschließend die eigentliche Spiegelmagie und simuliert sprachlich-rhetorisch mittels Hypotyposis («actions présentes», «Ydalie avec son favori / Jouir des privautés de femme et de mari») und Verben des Sehens («Faites voir», «en voyant») die visuelle Umsetzung des magischen Vorgangs.

Als Komplement der (affirmativen) Beschwörung eines teuflischen Wesens ist der Exorzismus eine gegen einen Dämon gerichtete magisch-wirksame Sprachäußerung mit dem Ziel, diesen aus dem Körper einer besessenen Person (bzw. aus einem dämonisch vereinnahmten Gegenstand oder von einem verfluchten Ort) zu vertrei-

164 Honorat de Bueil de Racan: Les bergeries. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Édition critique par Stéphane Macé. Paris: Champion 2009, S. 159–354, hier: S. 255ff.

ben. Die in dieser Redegattung zum Einsatz kommenden sprachlichen Elemente sind einerseits christliche Sprachäußerungen (Gebete, Litaneien, Psalmen, die wiederum mit Stilmitteln durchformt sind), andererseits affektiv aufgeladene Bannformeln, die sich rhetorisch besonders in Imperativen ausdrücken. Im lebensweltlichen Bereich gilt das 1614 unter Papst Paul V. erschienene *Rituale Romanum* als historische Referenz, in dem im Kapitel «De exorcizandis obsessis a daemonio» der offizielle Ablauf eines Exorzismus erstmals festgelegt wird. Dort heißt es etwa:

Oremus.

Deus caeli, Deus terrae, Deus Angelorum, Deus Archangelorum, Deus Prophetarum, Deus Apostolorum, Deus Martyrum, Deus Virginum [...] humiliter maiestati gloriae tuae supplico, vt hunc famulum tuum de immundis spiritibus liberare digneris. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

Exorcismus.

Adiuo ergo te omnis immundissime spiritus, omne phantasma, omnis incursio Satanae, in nomine IES. CHRISTI + Nazareni, qui post lauacrum Iordanis in desertum ductus est, & te in tuis sedibus vicit [...] Cede ergo Deo + qui te, & malitiam tuam in Pharaone, & in exercitu eius per Moysen seruum suum in abyssum demersit. Cede Deo + qui te per fidelissimum seruum suum Dauid de Rege Saule spiritualibus Canticis pulsum fugauit.¹⁶⁵

Der lateinische Ausschnitt setzt ein mit einem Gebet an Gott, dessen Allmacht litaneiartig-akkumulativ in all ihren Facetten verbalisiert wird («Deus caeli, Deus terrae...»). Es beinhaltet die demutsvolle Bitte um Beistand beim anschließenden Bannakt und endet mit der bestätigenden christlichen Akklamationsformel «Amen». Der performative Sprechakt («Adiuo») beschwört den Dämon, der in dreifacher Ansprache («omnis immundissime spiritus, omne phantasma, omnis incursio Satanae») anaphorisch-formelhaft adressiert wird. Seine Bannung erfolgt durch imperative Parallelismen («Cede [ergo] Deo...»), die stets im Nachsatz Gottes Triumph über den Teufel in Referenzen auf biblische Geschichten explizieren und den Befehl zum Verlassen des Opferkörpers somit untermauern. Der in *El cura de Madrilejos* (zwischen 1622 und 1639), einer *comedia de colaboración* von Luis Vélez de Guevara,

¹⁶⁵ *Rituale Romanvm* Pavli V. P. M. iussu editum. Rom: Ex Typographia Camerae Apostolicae 1617, S. 356: «Lasset uns beten. Gott des Himmels, Gott der Erde, Gott der Engel, Gott der Erzengel, Gott der Propheten, Gott der Apostel, Gott der Märtyrer, Gott der Jungfrauen [...], ich flehe demütig die Majestät deiner Herrlichkeit an, dass du dich herablässt, diesen deinen Diener von unreinen Geistern zu befreien. Durch Christus, unseren Herrn. Amen. Exorzismus. Deshalb beschwöre ich dich, jeden unreinen Geist, jedes Gespenst, jeden Einfall Satans im Namen JES. CHRISTI + von Nazareth, der nach der Taufe im Jordan in die Wüste geführt wurde und dich in deiner Behausung besiegte [...]. Ergib dich darum Gott +, der dich und deine Bosheit sowohl im Pharaon als auch in seinem Heer durch Moses, seinen Sohn, in den Abgrund gestürzt hat. Ergib dich Gott +, der dich durch seinen treuesten Diener David mit geistlichen Liedern aus König Saul ausgetrieben hat» (Übersetzung A. W.).

Francisco de Rojas Zorrilla und Antonio Mira de Amescua dargestellte Exorzismus an der besessenen Catalina la Rosela funktioniert rhetorisch ähnlich: Der Pfarrer bezwingt den Dämon sprachlich mittels Imperativen – «¡Sal, espíritu infernal, / de esta mujer, y confiesa / por qué entraste en ella!», «Deja la lengua suelta / de esa mujer», «Di tres verdades, si fias / que te dé crédito yo: / ¿Quién sin pecado nació?»¹⁶⁶ – und zwingt ihn durch Fragen wie die letzte, sich zur göttlichen Ordnung zu bekennen und sich Gottes Herrschaft zu unterwerfen.

Die Prophezeiung (auch Weissagung oder Orakelspruch), die als letzte Gattung magischer Rede hier konturiert wird, hat den Zweck einer Voraussage kommender Ereignisse (oder auch einer Offenbarung gegenwärtiger, noch unbekannter Sachverhalte). Nicht selten kommen in ihr astrologische Zusammenhänge und deren sympathetische Wirkungen auf irdische Erscheinungen zur Sprache. Aufgrund der zukunftsgerichteten Perspektive der Weissagung sind in ihr vor allem futurische oder auch konditionale Satzgefüge dominant; ihre Aussagen besitzen aufgrund ihrer Vagheit und Offenheit oftmals Rätselcharakter. Rhetorisch wird die Mehrdeutigkeit durch Metaphern, bildhafte Vergleiche und Personifikationen evoziert; Wortspiele und klimaktische Wendungen verdeutlichen nicht nur die Aussage, sondern dienen auch der Spannungserzeugung.¹⁶⁷ Die Prophezeiungen des Nostradamus, die unter dem Titel *Les vraies centuries et propheties* schon Mitte des 16. Jahrhunderts in Umlauf sind, aber auch im 17. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegt werden, sind exemplarisch für die prophetische Rede im kulturhistorischen Kontext. In der vierten Centurie ist etwa in den Vierzeilern 84 bis 86 zu lesen:

Vn grand d'Auxerre mourra bien miserable
Chassé de ceux qui soubz luy ont esté,
Serré de chaisnes, apres d'un rude cable,
En l'an que Mars Venus, Sol joints esté.

Le charbon blanc du noir sera chassé,
Prisonnier fait mené au tumbereau,
More Chameau sus pieds entre lassé,
Lors le puisné filera l'aubereau.

¹⁶⁶ Antonio Mira de Amescua: El cura de Madrilejos. In: Ders.: *Teatro completo*. Band 6. Granada: Universidad de Granada 2006, 347–432, alle hier: S. 424. Da der dritte Akt, aus dem die Zitate stammen, ausschließlich von Mira de Amescua verfasst worden ist, wird er im Beleg als einziger Autor des Trios genannt.

¹⁶⁷ Vgl. Jan Dietrich: Prophetenrede. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 7: *Pos–Rh*. Tübingen: Niemeyer 2005, Sp. 290–307, hier: Sp. 298. Dietrich bezieht sich in seinen Ausführungen allerdings vornehmlich auf prophetische Gottesoffenbarungen.

L'an que Saturne en eau sera conjoint,
 Avecques Sol, le Roy fort et puissant,
 A Reims & Aix sera receu & oingt,
 Apres conquestes meurtrira innocent.¹⁶⁸

Die drei ausgewählten Weissagungen haben alle die Vorhersage künftiger Todes- bzw. Unglücksfälle («mourra», «sera chassé / prisonnier», «meurtrira innocent») von berühmten (aber unbenannten) Männern zum Thema. Der obskure Aussagegehalt manifestiert sich einerseits in der Verwendung allgemeiner Herkunfts- bzw. Statusbezeichnungen («Vn grand d'Auxerre», «le Roy») statt des Individualnamens, andererseits in einer metaphorisch-allegorischen Ausdrucksweise («Le charbon blanc du noir sera chassé»). (Scheinbar) präzisiert wird die prophetische Botschaft durch die Angabe der Gestirnstellungen («En l'an que Mars Venus, Sol joints esté», «L'an que Saturne en eau sera conjoint, / Avecques Sol»), die dem Text aber eher eine magisch-mystische Aura verleihen, als zu dessen Klarheit beizutragen. Eine theatrale Weissagung findet sich in Thomas Corneilles und Donneau de Visés Maschinenstück *La devineresse* (1679); darin prophezeit die falsche Magierin Mme Jobin der Comtesse, ihrer eifrigsten Kundin, hinsichtlich ihrer intendierten Eheschließung mit dem Marquis nichts Gutes:

MME JOBIN: [...] plus vous avec d'amour, plus cet amour vous doit engager, non seulement à n'épouser pas un Homme qui ne peut que vous rendre malheureuse, mais à luy conseiller de ne se marier jamais, car il n'y a rien que de funeste pour luy dans le Mariage.

LA COMTESSE: Que me dis-tu là? Quoy les choses ne se peuvent détourner?

MME JOBIN: Non, hazardez si vous voulez, c'est vostre affaire. Quand vous souffrirez, vous ne vous en prendrez point à moy.

LA COMTESSE: Mais encor, explique-moy quelle sorte de malheur j'ay à redouter.

MME JOBIN: Il est entierement attaché à celui que vous aimez. S'il se marie, il aimera sa Femme si éperduément, qu'il en deviendra jaloux jusques dans l'excès. [...] Il sera jaloux, vous dis-je, & si fortement, qu'il ne laissera aucun repos à sa Femme. C'est là peu de chose, voicy le fâcheux. Il tuera un Homme puissant en amis qu'il trouvera un soir causant avec elle. On l'arrestera, & il perdra la teste sur un échafaut [...]. Ce malheur ne luy est pas seulement infailible en vous époussant, mais encor en époussant toute autre que vous. [...] Je j'ay decouvert par des Conjurations que je n'avois jamais faites. J'en ay moy-mesme tremblé, car il est quelquefois dangereux d'arracher les secrets de l'Avenir [...].¹⁶⁹

168 Michel Nostradamus: *Les vrayes centuries et propheties*. Reveuës & corrigées suyvant les premieres Editions imprimées en Avignon en l'an 1556 & à Lyon en l'an 1558. Avec la vie de l'Auteur. Leiden: Chez Pierre Leffeu 1650, S. 66.

169 Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La devineresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association 2007, S. 41f.

Die Magierin nutzt für ihre Vorhersage die typischen Konditional- und Futurkonstruktionen («s'il se marie, il aimera...», «il sera jaloux», «il tuëra», «il perdra la teste»). Zwar bleibt sie in der Ausgestaltung der künftigen Umstände prophetisch-unkonkret («un Homme puissant en amis»), doch unterlegt sie den Aussagegehalt durch die Verwendung von Absolutadjektiven («Ce malheur [...] luy est [...] infaillible [...] en époussant toute autre que vous») mit einer ungewöhnlichen Gewissheit, die eine Änderung des dunklen Schicksals kategorisch ausschließt. Durch diese Hyperbolik unterscheidet sich die betrügerische Wahrsagerin Mme Jobin von ihren «echten» Berufsgenossen. Ihre Falschheit verbirgt sie rhetorisch noch dazu durch Überbietungstopoi («Conjurations que ne n'avois jamais faites»), die dazu dienen, ihre (vermeintliche) Kompetenz zu bezeugen.

2.3.2 Magische Dramaturgie

Nicht nur die Rhetorik stellt ein substantielles Element einer jeden Manifestation von Magie dar; deren Entfaltung ist außerdem stets auch ganz entscheidend von einer Dramaturgie geprägt. Die auf Wirkung ausgerichtete Magie ist in einer solchen Weise durchdacht und -komponiert, dass ihre einzelnen Offenbarungsformen die größtmöglichen Effekte erzielen. So ist ein magisches Ritual in der Regel nach dem Grundprinzip einer klimaktischen Steigerung aufgebaut und besitzt an exponierten Stellen seines Verlaufs spannungsintensivierende magiegestützte Highlights. Gleichmaßen, aber in einem noch viel größerem Ausmaß arrangiert der theatrale Magier auf der Bühne seine magischen Enunziationen effektiv vor den Augen seines inner- und außerdramatischen Publikums, ordnet seine Zauberakte nach seinem persönlichen Plan der Erzeugung von Staunen und Verwunderung an, unterteilt sie gekonnt zur gezielten Informationsvermittlung, unterbricht sie an den spannungsreichsten Stellen und setzt ganz spezielle multimediale Akzente. In dieser Weise stellt sich die Dramenfigur des Magiers als Double des Bühnenregisseurs heraus. Der solchermaßen auftretende Magier-Dramaturg reflektiert mit seiner organisatorischen Tätigkeit insofern die Inszenierungspraktiken auf dem Theater: Mit seinen Handlungen stellt er, einmal mehr, die tiefen inneren Strukturbeziehungen zwischen Magie und Theater heraus – und kommentiert selbige dabei zugleich implizit (oder explizit).

Die nachfolgenden Ausführungen zur magischen Dramaturgie zielen – anders als die vorausgehenden zur Rhetorik – darum nicht gleichermaßen auf lebensweltliche Magieausführungen und theatrale Magieaufführungen, sondern sind auf letztere konzentriert. Um die enge Verwebung und gegenseitige Durchdringung magischer und theatraler Elemente deutlich zu machen, müssen dramaturgische Stil- und Strukturmittel auf ihre Magiepotenziale hin untersucht werden. Dies geschieht

einerseits im Hinblick auf den für Magiestücke zentralen metatheatralen Kunstgriff des Theaters im Theater. Andererseits kommen in besagten Dramen immer wieder auch inhaltliche wie formale dramaturgische Figuren und Mittel zum Einsatz, die durch ihre Ausgestaltung mit magischen Aspekten einen spezifischen Eigenwert erhalten, den es zum Abschluss des Kapitels erstmals im Detail herauszuarbeiten und zu bestimmen gilt.

Das Theater im Theater als magisch-dramaturgische Denkfigur

Das Theater im Theater – oder allgemeiner das Spiel im Spiel – stellt aufgrund seiner Verschachtelungsstruktur, die darin besteht, dass in ein großes Stück ein «Ministück» integriert wird, dass also die Aufführungssituation verdoppelt wird, indem in der theatralen Vorstellung als solcher eine – oder mehrere – Vorstellungen im Kleinen zur Darstellung kommt bzw. kommen, ein bevorzugtes Mittel barocker Theaterästhetik und Dramaturgie dar, weil das Schauspiel durch eine derart vorgenommene Ebenen-Komposition «in Falten gelegt» wird.¹⁷⁰ Die dadurch bewirkte Potenzierung der ästhetischen Illusionierung spielt dabei auch aufgrund des Konnotationsreichtums des Illusionsbegriffs der Ausgestaltung des Magie-Themas, der binnendramatischen Vorführung der magischen Illusion, in die Hände. Wie Matzat, wie gezeigt, in seinem Strukturmodell dargelegt hat, befördert eine solche Aktualisierung der Spielsituation eine theatralische Perspektive bei den Zuschauern auf den Rängen, die zum einen durch die Aufführungsdynamik illusionsfördernd in die neuerliche Fiktion hineingezogen, zum anderen durch die Wachhaltung des Schaubewusstseins illusionsbrechend aus ihr wie auch aus ihrer theatralen Rahmung herausgezogen werden.¹⁷¹ Georges Forestier führt die historische Entstehung des Theaters im Theater auf die dramaturgische Weiterentwicklung des Chors und des Prologs (sowie des Zwischenspiels) zurück und unterscheidet, je nachdem, an welches Modell sich die jeweilige Ausformung im konkreten Stück annähert, eine chorale und eine prologische Variante.¹⁷² Karin Schöpflin differenziert die Theater-im-Theater-Demonstrationen ihrerseits unter anderem nach funktionalen Kriterien und erkennt für die im Barock dominierende handlungsbezogene Unterkategorie eine als intrigantes Mittel und eine zu therapeutischen bzw. belehrenden Zwecken

170 Vgl. Georges Forestier: *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genf: Droz 1981, S. 75.

171 Vgl. dazu das Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit sowie Karin Schöpflin: *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt: Lang 1993, bes. S. 668–705, hier: S. 685f.

172 Vgl. Forestier: *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, S. 63ff.

eingesetzte Ausprägung.¹⁷³ Beide Systematisierungen sind für die Kombination der Theater-im-Theater-Technik mit magischen Handlungssträngen von einiger Relevanz.

Bezogen auf die Integration von Magieausführungen in die theatrale Aufführung frühneuzeitlicher Dramen kommt das Theater im Theater – oder genauer das Spiel im Spiel (da es sich nur selten um tatsächliche Theaterperformances im engen Sinn, aber immer generell um theatrale Spielsituationen handelt) – grundsätzlich in zwei motivisch voneinander geschiedenen Spielarten vor: In einem Fall tritt ein nur vermeintlich zauberkundiger «Experte» in Erscheinung und täuscht in seiner Ritualperformance lediglich den Magier vor, das heißt er führt gewissermaßen als Mime ein kleines Schauspiel innerhalb des großen auf. Im zweiten Fall kommt es unter dem Einwirken eines echten Magiers zu einer illusionistischen Zauber-Einlage, die sich aufgrund ihres performativen Charakters und der Schausituation analog als Schauspiel im Kleinen innerhalb der umfassenden dramatischen Aktion gestaltet. Bei beiden Variationen handelt es sich um handlungsbezogene Theater-im-Theater-Einsätze im Sinne Schöpfung. Während der täuschende «Magier» sein Spiel mit intriganter Intention aufführt, um unter dem Deckmantel der magischen Illusion reale Vorteile auf Ebene der binnenfiktionalen Wirklichkeit (etwa die Liebe zu einer Dame oder materiellen Reichtum) zu erlangen, dient das Spiel des wahren Magie-Experten oftmals didaktisch-therapeutischen Zielsetzungen: Indem der Magier einem Bittsteller die Illusion durch Zauber vorspielen lässt, setzt er dadurch bei diesem einen Prozess der Erkenntnis und / oder einen geistig-psychischen Wandel in Gang, der mitunter kathartisch wirkt und insofern metatheatral auf die Wirkung des Theaters im Allgemeinen zurückverweist. Innerhalb dieser zweiten Theater-im-Theater-Unterform eröffnen sich durch die magische Ausgestaltung im Hinblick auf Raum- und Zeitimagination spezifische illusionistische Möglichkeiten.¹⁷⁴ So vermag die magische Ausführung in der theatralen Aufführung raumzeitliche Diskontinuitäten in einem spannungsvollen Verhältnis von Rahmen- und Binnenspiel vor- und darstellbar zu machen: Die Projektion der innerillusionistischen Handlung an jeden beliebigen, auch weit vom Ort der Rahmung entfernten anderen Schauplatz ist ebenso umsetzbar wie die Darstellung von Brüchen im regulären Zeitkontinuum, konkret der visuellen Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse wie auch der Zukunft in Form magischer Vorhersagen. Mittels dieser magischen Einlagen, so ist festzuhalten, kann das enge raumzeitliche Korsett des Dramas aufgesprengt werden.

173 Schöpfung: *Theater im Theater*, S. 673f.

174 Zum Raum- und Zeitverhältnis von Rahmen- und Binnenspiel vgl. allgemein und systematisch Forestier: *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, S. 94ff. und S. 105ff.

Ein Beispiel für den dramaturgischen Einsatz dieser Theater-im-Theater-Variante, bei der ein echter Experte seine Magieperformance in einem (mehraktigen) Ministück ins große Drama einfließen lässt, ist Gillet de La Tessonneries *Le Triomphe des cinq passions* (1642). Strukturell entspricht die Tragikomödie, bestehend aus dem rahmengebenden ersten Akt, in dem der griechische Edelmann Arthemidore einen Zauberer um die Befreiung von seinen Leidenschaften ersucht, und einer ausgedehnten Einlage in den Akten I bis V, in denen jeweils ein Exemplum für die von einzelnen Passionen ausgehende Gefahr vorgeführt wird, tendenziell der prologischen Spielart. Auch wenn der Magier und sein Klient die Aufführung immer wieder chorartig kurz kommentieren, fallen diese Einschübe bzw. fällt die Rückkehr zur Rahmenebene so gering aus, dass in der Gesamtschau der Charakter von Auftakt-Anlass und umfangreichem innerfiktionalem Spiel überwiegt. Der *Enchanteur* bereitet den Übergang von der theatralen Rahmen- in die magische Binnenillusion wie folgt vor:

Je vay te faire veoir des images parlantes,
Et rappeler tes sens par des ombres vivantes.
Bref: je vais pour ton bien par mes magiques vers
Tirer pour un moment des Heros des enfers,
Et leur faire conter l'histoire de leur vie,
Pour te faire changer de maxime et d'envie,
Et comme les mortels ne fondent leur bon-heur
Qu'au milieu de la gloire et d'un faux point d'honneur,
Je vais te faire veoir un pere miserable,
Qui se rend inhumain pour paroistre equitable:
Mais ne l'interromps point, et restant tout à toy,
Vois, escoute, et te tais.¹⁷⁵

Die Theatralität der angekündigten Illusion enthüllt sich zum einen durch die offenkundige Parallelisierung der herbeigezauberten Schatten aus der Unterwelt («des images parlantes», «des ombres vivantes») mit Schauspielern, die performativ ihre Geschichte erzählen. Zum anderen leitet der Magier Arthemidore – und mit diesem das außenstehende Publikum – mit einem Appell an die Sinne (zwei Mal «Je vais te faire veoir», «Vois, escoute, et te tais») in eine theatrale Rezeptionshaltung über. Intentional dient diese Theater-im-Theater-Einlage als «comédie initiatique»¹⁷⁶ überdeutlich belehrenden und kathartisch-reinigenden Zwecken («Pour te faire changer de maxime et d'envie»). Auf diese Weise wertet Gillet de La Tessonnerie nicht nur

175 Gillet de La Tessonnerie: *Le Triomphe des cinq passions*. Édition critique établie par Bran Raluca-Dana. Sous la direction de M. Georges Forestier. Paris: Université Paris Sorbonne 1999, S. 66f.

176 Forestier: *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, S. 78.

die Magie als nutz- und heilbringendes Mittel, sondern auch das Theater als didaktische und letzten Endes therapeutische Institution der Erbauung auf.

Ein Theater-im-Theater-Beispiel aus der Kategorie, in der ein falscher Magier Theater spielt, ist schließlich in Pierre de Lariveys schon 1579 veröffentlichter Komödie *Les esprits* zu finden.¹⁷⁷ Hier ist die Aufführungssituation – der Diener Frontin macht Severin, den Vater seines Herrn Fortuné, Glauben, sein Haus wäre von Geistern besetzt, und engagiert mit M. Josse einen vermeintlichen Hexer, um sie in einem effektheischenden Spektakel auszutreiben – in einen größeren handlungsmäßigen Zusammenhang gebettet. Dadurch ergibt sich im Ganzen ein Zwischenspielcharakter, wobei die zwei theatralen Einlagen die Szenen II, 2–4 und III, 2–4 umfassen, und für die Dauer der Binnenfiktion selbst ein choraler Charakter, da die Zuschauer der Rahmenfiktion das Wahrgenommene immer wieder kommentieren. Frontin leitet das Theater im Theater schon durch inszenatorische Anweisungen an ein im Haus verstecktes Liebespaar, die angeblichen «Geister», in die Wege:

Prenez courage; j'ay trouvé dequoy remedier à tous ces maux. Entrez leans avec Feliciane [...]. Fermez la porte aux verrouils par dedans et n'y laissez entrer personne du monde, et deust on tout rompre. Ce pendant gardez vous bien de faire tant soit peu de bruit, ny mesmes que le lict craquette, sinon quand vous m'entendrez cracher. Alors faictes le plus grand tintamarre qu'il vous sera possible, et jettez mesmes des tuilles en la rue.¹⁷⁸

Tatsächlich führen die Eingesperreten die Instruktionen nach Ankunft Severins fachgerecht aus, wobei der Zuschauer-Effekt bezüglich ihres Spiels noch zusätzlich durch den versteckten Beobachter Desiré gesteigert wird (vgl. ESP, S. 88f.). Auch M. Josse spielt seine Rolle (offenbar) perfekt aus, indem er seine (durch das Lateinische authentisch wirkende) formalhafte Beschwörung zur Geisteraustreibung aufsagt:

[D]ictes après moy: *Barbara pyramidum sileat miracula memphis* [...].
Esprits maudits des infernalles ombres,
Qui repairez ceans soir et matin,
Je vous commande, au nom de Severin,
Qu'en deslogiez sans nous donner encombres. (ESP, S. 112, Kursivierung im Original)

Das Spiel im Spiel wird rhetorisch durch den Wechsel von Prosa- in Verssprache markiert. Dass dieses Fallbeispiel die Theater-im-Theater-Technik als intrigantes Mittel anwendet, wird durch die Tatsache belegt, dass Severin den Geistern für ih-

¹⁷⁷ Larivey hat das Stück mit seiner Adaptation von Lorenzino von Medicis *Aridosia* ins Französische übertragen.

¹⁷⁸ Pierre de Larivey: *Les esprits*. Publiés avec une introduction et des notes par M. J. Freeman. Préface de Madelaine Lazard. Genf: Droz 1987, S. 85. Alle weiteren Belege werden mit der Sigle [ESP] angegeben.

ren unwiderruflichen Fortgang seinen kostbaren Ring darbietet (vgl. ESP, S. 118). Die magische Illusion schafft also in der dramatischen Wirklichkeit reale Fakten: Der geizige Vater wird mit dem (falschen) Spiel um einen Teil seines Reichtums gebracht. Wie gesehen, wartet das Theater im Theater als komplexe Denkfigur in der Kombination mit magischen Inhalten mit einem umfangreichen dramaturgischen Spielraum auf – diese Technik ist aber nur ein besonderes von mehreren Mitteln theatraler Dramaturgie.

Dramaturgische Mittel und ihre inhaltliche Füllung mit Magie – eine Klassifizierung

Das dramaturgische Potenzial theatral aufgeführter Magie kommt in vorausgehenden (vor allem älteren) Arbeiten bereits vereinzelt zur Sprache, ist aber bislang nicht in systematischer Weise im Hinblick auf eine mögliche und tatsächliche Ausgestaltung dramatischer Strukturelemente durch Magie-Motivik herausgearbeitet worden. Mario Pavia nimmt in seiner Monographie *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs* (1959) etwa eine motivgeleitete Gruppierung nach thematischen Kriterien (zum Beispiel Liebesmagie, magische Ringe / Quellen, Schatzsuche mittels Magie etc.) vor, die aber selten über die rein deskriptive Kurzpräsentation des spanischen Stückinhalts / der betreffenden Passage hinausgeht.¹⁷⁹ Schon zuvor ordnet Ernst Friedrich seine Studie über *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1908) gleichfalls nach thematischen Gesichtspunkten (beispielsweise Wahrsagerei und Traumdeutung, Astrologie und Chiromantie, Verwandlungen, Vorspiegelungen etc.) an.¹⁸⁰ Im Gegensatz zu Pavia reflektiert er aber gelegentlich auch die funktionale Rolle der Magie in den Dramen, bei der er, recht kursorisch (und mit Einwänden gegen eine solche Leitstrukturierung), etwa die ›Schürzung des Knotens‹ und die ›Lösung des Konflikts‹ unterscheidet.¹⁸¹ Trotz ihrer fehlenden Sensibilität für das Dramaturgische der Magie stellen diese Untersuchungen zur Magie im frühneuzeitlichen Theater wichtige Pionierarbeiten dar, die nicht zuletzt aufgrund der kompendienhaften Zusammenstellung und Vorstellung spanischer und französischer Magie-Stücke der Zeit wertvolle Referenzen für die weitere tiefere Erforschung des Gegenstands darstellen.

Die dieses Kapitel der Systematisierungen nun abschließende Klassifizierung dramaturgischer Stilmittel und ihrer magischen Aktualisierung auf Inhaltsebene

¹⁷⁹ Vgl. Mario N. Pavia: *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs*. New York: Hispanic Institute in the United States 1959.

¹⁸⁰ Vgl. Ernst Friedrich: *Die Magie im Französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser Verlag 2012.

¹⁸¹ Vgl. ebda., S. 98.

stellt mit Hamartia und Anagnorisis, *Deus ex Machina*, Botenbericht und Teichoskopie (Mauerschau) fünf dramatisch-inszenatorische Bausteine ins Zentrum, die entweder durch den magischen Akt selbst ausgefüllt werden können oder dessen Effekte auf ihre je spezifische Art demonstrieren. Mit Hamartia ist nach der aristotelischen Poetik jene Verfehlung eines Protagonisten gemeint, die ihn im Laufe der Dramenhandlung von einem glücklichen Ausgangszustand ins Unglück stürzen lässt.¹⁸² Dabei kann dieser Fehltritt wie in der klassischen Tragödie aus der Hybris des Helden, seinem schuldhaften Hochmut, einem moralischen Defizit also, resultieren, aber auch aus einem (nicht unbedingt selbstverschuldeten) intellektuellen Denkfehler entstehen. Hinsichtlich der Füllung dieses dramaturgischen Moments mit magischem Inhalt stellt jede Illusionierung einer Dramenfigur, jede Manipulation ihrer Sinne durch Zauberpraktiken, eine konkrete Ausformung in den frühneuzeitlichen Magie-Dramen dar, sofern sie kein einfacher unterhaltender Nebeneffekt, sondern von zentraler Bedeutung für die Haupthandlung ist. Das detailreich ausgestaltete Beispiel einer magisch induzierten Hamartia findet sich in Juan Ruiz de Alarcóns *Comedia La prueba de las promesas* (1634), die von der Legende der (Zauber-)Höhle von Toledo inspiriert ist: Um den Charakter Don Juans, des (unlauteren) Liebesprätendenten seiner Tochter Blanca, zu testen, stößt der Magier Don Illán am Ende des ersten Akts eine bis in den letzten Akt andauernde Illusion an, die beinhaltet, dass Don Juan – durch ein unverhofftes Erbe – zum Marqués de Tarifa aufsteigt.¹⁸³ Die fehlgeleitete Wahrnehmung des Protagonisten setzt mit einem Aparte des magiebegabten Schwiegervaters in spe ein:

Darle quiero, por encanto
y mágicas apariencias,
riquezas, honras y oficios
para probar sus promesas;
([Escribe] en un papel.)
y con estos caracteres
efecto quiero que tenga.¹⁸⁴

Wird Don Juans Verfehlung – das irrige Erleben der gesamten Folgeereignisse – solchermassen durch Don Illáns Magie motiviert, besteht sein Irrtum allerdings schon

¹⁸² Vgl. dazu weiterführend Jan Maarten Bremer: *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Hakkert 1969.

¹⁸³ Zu den Handlungs- und Illusionsebenen des Stücks vgl. auch Augusta Espantoso Foley: The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*. In: *Hispanic Review* 51, 1 (1983), S. 29–41.

¹⁸⁴ Juan Ruiz de Alarcón: *La prueba de las promesas*. In: Ders.: *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra 2013, S. 225–349, hier: S. 261. In der Folge wird aus diesem Stück unter der Sigle [PROM] zitiert.

früher, nämlich in seinem moralischen Charakterfehler, den der Zauber lediglich nach außen kehrt: Da er sich in einer gesellschaftlich höheren Position glaubt, will er Blanca nun das Heiratsversprechen nicht geben:

¿[Q]uieres que todo lo arriesgue
con una acción tan liviana
como casar por amores,
con quien...? Perdóname, Blanca,
que es muy desigual tu estado,
aunque en nobleza me igualas. (PROM, S. 339)

Don Juans Verblendung macht der Zauber allererst offenbar: Don Illáns Illusion lässt vor Augen treten, dass der anfängliche Heiratsbewerber nicht richtig bzw. nicht recht sehen kann.

Mit der Hamartia in Verbindung steht die Anagnorisis, die in gewisser Weise ihr Komplement bildet. Dieses dramaturgische Mittel wird an Schlüsselstellen des Dramas eingesetzt und beschreibt das Moment der plötzlichen Wiedererkennung zweier Figuren bzw. im weiteren Sinne der Realisierung eines bislang verkannten oder fehlgedeuteten Sachverhalts.¹⁸⁵ Da das Motiv der Erkenntnis eng mit der Magie verknüpft ist, kann dieser strukturelle Baustein in Theaterstücken problemlos mit Zauberelementen ausgestaltet werden. Dabei können diese sowohl als Beförderer als auch als Hemmer des Erkennens zum Einsatz kommen. Jean Rotrou realisiert eine wiederholte Anagnorisis auf Basis magischen Wirkens in seiner Komödie *La bague de l'oubli* (UA 1628, Druck 1635), die ihrerseits auf der spanischen *Comedia La sortija del olvido* (1619) von Lope de Vega beruht. Dreh- und Angelpunkt eines Zusammenspiels von Hamartia und Anagnorisis ist hier der titelgebende magische Ring, der seinem Träger das Gedächtnis raubt und es ihm bei jedem Ablegen wiedergibt, sodass es in diesem Stück zu einer Reihe von Verwechslungs- und Verwirrungssituationen kommt.¹⁸⁶ Bei Rotrou ist es der König, der durch den Ring zwischen Illusion und Klarsicht schwankt, wofür die zweite Szene des dritten Akts ein gutes Beispiel liefert:

185 Vgl. ausführlich die Kapitel «Introducción» (S. 22–53) und «Antigüedad: La teoría de la anagnórisis» (S. 54–97) aus: Emilio Pascual Barciela: *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*. Herne: Gabriele Schäfer Verlag 2016.

186 Zum Verwirrspiel vgl. Kathryn Willis Wolfe: «La création comique d'une image royale: La manipulation du discours dans *La bague de l'oubli* de Rotrou.» In: Milorad R. Margitic (Hg.): *Actes de Wake Forest: L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650; Maximes; Madame de Villedieu*. Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature 1987, S. 135–146.

LILIANE: Ainsi je ne devais tirer que de la honte, [...]

De l'emprisonnement de mon père, et du Comte.

LE ROI: Je crois qu'innocemment ils furent arrêtés,

Et je consens aussi, qu'ils aient leurs libertés:

Faites voir de ma part cette bague à Dorame, *Tirant l'anneau de son doigt.*

Qu'il tire ces Seigneurs de servage et de blâme,

Allez ôter des fers l'objet de vos amours,

Et ne m'ennuyez plus par de si vains discours.

LILIANE, *tenant la bague, et s'en allant:*

D'où peut lui provenir cette mélancolie?

Que ce Prince eut de feinte, ou qu'il a de folie!

Qu'un étrange accident a troublé sa raison:

Allons, Méliste, ouvrir leur honteuse prison. [...]

LÉANDRE, *tout bas:*

Qu'en ces effets divers, mes désirs sont contents,

Il est bon qu'il repose, et soit sain quelque temps:

Ce mal n'avait déjà que trop de violence,

Et son allègement paraît en son silence:

Quand cette belle fille aura rendu l'anneau,

Nous verrons cet esprit s'altérer de nouveau.

LE ROI, *avec d'autres contenance et d'un esprit rassis:*

Que nos tempéraments se changent en peu d'heure,

Je sens, et mon humeur, et ma santé meilleure,

Je vois dans ce moment tous mes soins s'arrêter.¹⁸⁷

Während der Zauberring am Finger des Königs dessen Verstand vernebelt und ihn – seiner Harmatia-Funktion gemäß – zu Fehlurteilen verleitet, erkennt das Magieopfer bei Abnahme des Schmuckstücks die realen Gegebenheiten wieder. Die situative Trennung zwischen falscher und wahrer Erkenntnis wird in der Komödie zudem noch markiert durch den Krankheitsdiskurs, der dem König im Zustand der Verknennung die Merkmale des Wahnsinns zuschreibt und ihn nach jeder erneuten Anagnorisis als gesunden Menschen in Szene setzt.

Als magisch-dramaturgische Figur *par excellence* kann der *Deus ex Machina* gelten, weil dieses inszenatorische Mittel bereits von seinen antiken Ursprüngen her übernatürliche Vorgänge auf der Bühne umsetzt: Bezeichnet besagtes Element im griechischen Drama das Auftauchen einer in die Handlung eingreifenden Gottheit mittels Bühnenmaschinerie, wird es in der Folge zum Fachterminus für jede plötzli-

¹⁸⁷ Jean Rotrou: *La bague de l'oubli. Comédie dédiée au Roi*. Publié par Ernest et Paul Fièvre. Ohne Ort: Théâtre classique 2017, S. 36.

che und unmotivierte Lösung eines Konflikts innerhalb des Bühnengeschehens.¹⁸⁸ Durch ihren genuinen Wesenszug, Unmögliches möglich zu machen, eignet sich die Magie als Motiv in besonderer Weise, einen *Deus ex Machina* auf inhaltlicher Ebene zu repräsentieren. Sie kann ihn rein strukturell im Sinne einer magischen Ausräumung zentraler Hindernisse vergegenwärtigen, etwa indem durch Zauberhand Ketten gesprengt oder Gefängnistüren geöffnet werden.¹⁸⁹ Allerdings ist es dramentechnisch auch möglich – und dramaturgisch ungleich effektvoller –, wenn sich die Magie in ihrer konfliktlösenden Funktion durch einen tatsächlichen Maschinengebrauch vor dem Theaterpublikum offenbart. Ein solcher Fall tritt am Ende des zweiten Akts, also an exponierter Position, von Tirso de Molinas *Amazonas en las Indias* (1635) auf, dem zweiten Stück seiner *Trilogía de los Pizarros*, in dem die beiden Amazonen Menalipe und Martesia – ganz in der Manier europäischer Hexen¹⁹⁰ – plötzlich mit dem Spanier Trigueros durch die Lüfte davonfliegen:

MARTESIA: ¿Para qué, hermana, pedimos

lo que ellos ya a cargo tienen

según muestran los destinos?

Ven, que amanece el aurora.

(A Trigueros) Y vos, grosero ministro,

alcaide de ingratas puertas,

seguidme, que así imagino

vengar descomedimientos.

Cójele de una oreja y vuelan los tres todo el patio

TRIGUEROS: ¡Madre de Dios! ¡Jesucristo!

¡Que me arrebatan los diablos,

que me desoreja un grifo,

que me encaraman sin alas,

que si del aire deslizo,

cien contadores de Hacienda

no han de sumar mis añicos!

FRANCISCA: ¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?

¹⁸⁸ Vgl. dazu exemplarisch Walter Nicolai: *Eurípides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*. Heidelberg: Winter 1990 und Karl Richard Fösel: *Der deus ex machina in der Komödie*. Erlangen: Palm und Enke 1975.

¹⁸⁹ Dies ist etwa in Corneilles *Médée* und Ruiz de Alarcóns *La cueva de Salamanca* der Fall.

¹⁹⁰ Zur Gleichsetzung der in Tirsos Stück aus dem antiken Griechenland ins frühneuzeitliche Lateinamerika versetzten Amazonen und europäischen Hexen vgl. weiterführend Glenda Y. Nieto-Cuebas: *Amazonas en las Indias or Witches in the Amazon? Representing otherness through the stereotype of the witch*. In: Gladys Robaldino (Hg.): *Female Amerindians in Early Modern Spanish Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press 2014, S. 39–59.

GONZALO: Sobrina, fuerza de hechizos,
que en esta tierra el demonio
con esto engaña a los indios.¹⁹¹

Der magische Akt des Fluges wird an dieser Stelle via Bühnentechnik (mittels einer maschinellen Hebevorrichtung) realisiert – die beiden Amazonas verkörpern hier also im wahrsten Wortsinn ›Göttinnen aus der Maschine‹.¹⁹² Inhaltlich-strukturell löst dieser *Deus-ex-Machina*-Einsatz die Konfrontation zwischen Menalipe und dem Konquistador Don Gonzalo auf, der statt ihrer die spanische Francisca zu heiraten gedenkt. Die magisch-technische Intervention hebt förmlich die Spannung auf, die sich während der verbalen Auseinandersetzung aufgebaut hat und ohne den Eingriff unweigerlich in einen physischen Konflikt gemündet wäre. Trigueros' überraschte Äußerungen unterstützen die Flugillusion dabei in Form einer Wortkulisse. Innerhalb der theatralen Aufführung ist die Integration eines *Deus ex Machina* aber aufgrund beschränkter technischer Mittel nicht immer umsetzbar, sodass er oftmals durch Verbalisierungen ersetzt wird, wie dies auch bei Trigueros' zweitem Flug geschieht:

Aquella que al tribunal
inquisidor ha ofendido [...]
llevándome en un momento
por una oreja volando
y conmigo registrando
los abanillos del viento
como si hiciera calor,
me trasladó un diablo en popa
a su tierra, [...].
Un mes estuve con ellas [...].
Volvió a asirme de la oreja
la bruja, y en su jornada
serví al aire de arracada
hasta que caer me deja
después de ponerme en fil
deste sitio, siendo en él
o morciélagos Luzbel
o cernícalos albañil. (AMAZ, S. 122ff.)

191 Tirso de Molina: *La Trilogía de los Pizarros*. Band 3: *Amazonas en las Indias*. Edición crítica, bibliografía y notas de Miguel Zugasti. Trujillo: Fundación Obra Pía de los Pizarro 1993, S. 116f. Zitate aus dieser *Comedia* erfolgen nachfolgend unter Angabe der Sigle [AMAZ] samt Seitenangabe im Fließtext.

192 Gemäß der griechischen Mythologie stammen die Amazonas vom olympischen Kriegsgott Ares ab.

Diese zweite magische Flugeinlage wird in der *Comedia* (aus Gründen der Dramaturgie – würde doch ein erneuter Einsatz einerseits den Effekt abnutzen, andererseits den Fortgang der Handlung verlangsamen) nicht mehr visualisiert, sondern in nacherzählender Weise, durch einen Botenbericht, das als nächstes zu behandelnde dramaturgische Strukturelement, dargeboten.

Als verbales Stilmittel bei der Inszenierung von Theaterstücken dient der Botenbericht dazu, die Zuschauer über handlungswichtige Ereignisse in Kenntnis zu setzen, die aus Gründen der ästhetischen Umsetzbarkeit oder der Schicklichkeit nicht darstellerisch auf die Bühne gebracht werden können: Allgemein gelten figurenreiche Kriegsschlachten oder Morde als typische Inhaltselemente, die in der Regel durch einen Botenbericht verbal zur theatralen Darstellung gelangen.¹⁹³ Im Hinblick auf magische Handlungen sind diesbezüglich zum einen Fälle komplexer Transformationen anzuführen, deren illusionistisch-glaubhafte Vorführung auf der Bühne mittels Technik und Dekor in der Frühen Neuzeit noch nicht möglich ist (und die Immersion des Publikums durch den nicht überzeugenden Einsatz stören würde). Zum anderen umfasst die Magie – besonders in Form der Schwarzen Magie oder Nigromantie / Nekromantik – auch Beispiele des zweiten Falls, bei denen der dahinterstehende transgressive Impuls die Grenzen der sittlichen Angemessenheit übersteigt. Thomas Corneilles und Jean Donneau de Visés *Circé* (1675) beinhaltet einen langen Botenbericht über die von der Titelheldin aus Rache vorgenommene magische Metamorphose ihrer Rivalin Skylla, der beiden dramaturgischen Notwendigkeiten gerecht wird. Eine von Kirkes Nymphen, Dorine, berichtet:

Par un supplice épouvantable
Sylla vient d'éprouver tout ce qu'en sa fureur
L'Amour qu'on brave trop, a de plus redoutable.
[...] tout-à-coup... Hélas, comment vous dire
Ce que j'ay peine encor moy-mesme à concevoir?
Une Source s'élève, & l'eau qu'elle fait choir
Ayant envelopé Sylla qui se retire,
A Glaucus, comme à moy, la rend hideuse à voir.
Ce n'est plus cette Nymphe aimable
Sur qui le Ciel versa ses plus riches trésors,
Des Monstres par ce Charme attachez à son corps,
Font de leurs cris affreux un mélange effroyable
Dont l'horreur à Sylla tient lieu de mille morts.
Elle s'en desespere, & sa disgrâce est telle,
Qu'en vain Glaucus s'efforce à luy prester secours;

193 Vgl. weiterführend James Barrett: *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley: University of California Press 2002. Auch die Einhaltung der Einheit der Zeit kann für die Verwendung des Botenberichts ein Kriterium sein.

Le Charme a commencé de faire effet sur elle,
Il n'en peut plus rompre le cours.¹⁹⁴

Wie aus Dorines Worten hervorgeht, gestaltet sich die Verwandlung Skyllas als komplexer, mehrschrittiger Vorgang, bei dem eine direkte Inszenierung *in actu* eine extreme Elaboriertheit der Theatermaschinerie vorausgesetzt hätte. Zwar findet die Aufführung dieser *pièce à machines* im auf solche Maschinenspektakel spezialisierten Théâtre de Guénégaud – und damit am geeigneten Ort – statt, doch gebieten neben den technischen Voraussetzungen auch die Maßgaben der Schicklichkeit den Rückgriff auf eine verbale Darbietung qua Botenbericht: Die Transformation am Körper der vormals bildhübschen Nymphe, die nun durch die anhaftenden Monster selbst zum Monster wird, ist auf der französischen Bühne der Zeit nicht aufführbar. Der Botenbericht ist darum ein effektives Mittel, um heikle magische Akte (nachträglich) dennoch ins theatrale Spiel einzubringen.

Jene Schlussfolgerung ist ganz ähnlich auch auf die Teichoskopie, den letzten hier vorzustellenden inszenatorischen Baustein, zu übertragen, wobei die Mauerchau dramaturgisch im Gegensatz zum Botenbericht zur verbalen Vergegenwärtigung simultaner Abläufe Anwendung findet. Die Überlegungen zur inhaltlichen Ausgestaltung dieses Strukturelements mit magischen Referenzen bleiben hingegen die gleichen wie für den Botenbericht. Calderóns Heiligenstück *El mágico prodigioso* (1637 / 1663, zwei Fassungen) setzt ein magisches Teufelswerk, die plötzliche Hervorrufung eines heftigen Unwetters samt anschließendem Schiffsbruch zur Täuschung des ahnungslosen Protagonisten Cipriano, teichoskopisch in Szene:

¿Qué es esto, cielos puros?
¡Claros a un tiempo y en el mismo obscuros!
Dando al día desmayos,
los truenos, los relámpagos y rayos
abortan de su centro
los asombros que ya no caben dentro. [...]
Naufragando, una nave
en todo el mar parece que no cabe, [...]
El clamor, el asombro y el gemido
fatal presagio han sido
de la muerte que espera [...]
El bajel, prodigiosa maravilla,
desde el tope a la quilla
todo negro, su máquina sustenta:
sin duda se vistió de la tormenta.

194 Thomas Corneille / [Jean Donneau de Visé]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989, S. 119ff.

A chocar en la tierra
viene.¹⁹⁵

In höchstem Detailreichtum schildert Cipriano die von seinem erhöhten Standort aus beobachtete Szene, die als hinter der Bühne sich ereignendes Unglück imaginiert wird und zur Illusionsförderung der Zuschauer gleichwohl durch akustische Effekte (Donnerschall) unterlegt ist. In diesem Fallbeispiel ist es der Untergang des Schiffs, der eine direkte glaubhafte Darstellung auf der Bühne verhindert,¹⁹⁶ sodass die verheerenden (Aus-)Wirkungen der teuflischen Magie über den Protagonisten als Sprachrohr (hypotypotisch) realisiert werden. Nachdem mit der Teichoskopie nun das letzte dramaturgische Mittel in seinem magischen Verwendungszusammenhang diskutiert worden ist, wendet sich die Untersuchung im nächsten Kapitel der Erörterung der Magie in ihrem kulturhistorischen Kontext, in der Lebenswelt des 17. Jahrhunderts, zu.

¹⁹⁵ Pedro Calderón de la Barca: *El mágico prodigioso*. Edición de Natalia Fernández. Barcelona: Crítica 2009, S. 115ff.

¹⁹⁶ Dies gilt für die Aufführung auf der *Corral*-Bühne. Die Uraufführung auf der *Carro*-Bühne ist dagegen mit einem tatsächlichen Schiffsdekor erfolgt, wobei Ciprianos (gekürzte) Rede die Funktion einer unterstützenden Wortkulisse einnimmt.

