

3 Kulturhistorischer Teil

3.1 *Magia daemoniaca* und Ritual

Schwarze Magie ist im 17. Jahrhundert untrennbar mit der historischen Figur der teuflsbündnerischen Hexe verbunden, wobei diese nicht ausschließlich weiblichen Geschlechts ist, sondern auch männliche Vertreter, Schwarzkünstler und Teufelsbündner, – als ›Hexer‹ (›sorcier‹, ›brujo‹) – einschließt. Der (global-)europäische, ins Christentum eingebettete Hexereidiskurs, der neben Weiterem um die diversen Schadenzauber (*maleficia*) kreist, entwickelt sich in spätem Mittelalter und Früher Neuzeit in engem Zusammenhang mit dem Ausbau und der Konsolidierung der kirchlichen Machtposition.¹ Hatte der *Canon episcopi* (um 906) den Hexenglauben mitsamt der nächtlichen Ausfahrt noch als imaginäre Täuschung und Häresie klassifiziert, ebnet die päpstlichen Bullen *Super illius specula* (1326) und *Summis desiderantes affectibus* (1484) mit der stufenweisen Verschmelzung häretischer und (schwarz-)magischer Transgressionen den Weg für eine Systematisierung der Jagd auf Hexen.² Der *Malleus maleficarum* (1486), der *Hexenhammer*, des dominikanischen Inquisitors Heinrich Kramer (latinisiert: Henricus Institoris), wird zum theoretischen und praktischen Grundlagenwerk der frühneuzeitlichen Massenverfolgungen, das den maßgeblichen Referenzpunkt aller nachfolgenden dämonologischen Schriften bildet.³

1 Auch in der Antike sind bereits vorläufige bzw. verwandte Hexenvorstellungen nachzuweisen – etwa die römischen *strigae*, vogelartige blutsaugende Dämonen, oder (in nachantiker Deutung) die Nachtfahrerinnen im Gefolge der Göttin Diana. Vgl. Christa Habiger-Tuczay: Hexen. In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999, S. 319–331, hier: S. 319 und S. 322. Vgl. weiterführend Brian P. Levack: *Witchcraft and magic in the ancient world*. In: Ders.: *The Witchcraft Sourcebook*. London: Routledge 2004, S. 5–30.

2 Vgl. grundlegend Johannes Dillinger: *Hexen und Magie. Eine historische Einführung*. Frankfurt: Campus 2007, S. 43–73, vgl. auch Dieter Harmening: Zaubereibegriffen und Hexen. Vom Wandel des Zaubereibegriffs im späten Mittelalter. In: Andreas Blauert (Hg.): *Ketzer, Zaubereibegriffen und Hexen. Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen*. Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 68–90. Wolfgang Behringer kann die Fusion von Ketzer und Hexe präzise auf die Uminterpretation der Waldenser durch Theologen im Länderdreieck Wallis, Dauphiné und Savoyen zu Beginn des 15. Jahrhunderts zurückführen, vgl. Wolfgang Behringer: *Detecting the Ultimate Conspiracy, or How Waldensians Became Witches*. In: Berry Coward (Hg.): *Conspiracies and Conspiracy Theory in Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate 2004, S. 13–34.

3 Während Andreas Blauert den kausalen Einfluss des *Hexenhammers* auf die Prozesswelle seiner Entstehungszeit relativiert, das Werk eher als Ergebnis eines bereits existierenden Hexenwahns deutet, zeugen die (entweder zurückweisenden oder bestätigenden) Rückbezüge späterer Hexentraktate auf Kramer von dessen kontroverser ideologischer Prägekraft. Vgl. Andreas Blauert: *Konjunkturen und Konturen der Entwicklung von Hexenbegriff und -prozess im 15. Jahrhundert*. In:

Die moderne Forschungsliteratur zur Hexerei ist geradezu überbordend und wird interdisziplinär unter anderem von Historikern und Anthropologen, Religionswissenschaftlern, Juristen, Medizinerinnen und Psychologen gespeist und stetig weiter ausdifferenziert: Nach älteren, einseitigen und mittlerweile relativierten oder gänzlich überholten Auffassungen der Hexen als der klerikalen Misogynie «von oben» anheimfallenden, kräuterkundigen weisen Frauen oder Adeptinnen eines paneuropäischen, vorchristlichen Naturkults um eine gehörnte Gottheit⁴ zählen auf geschichtswissenschaftlicher Seite insbesondere sozial- und kulturhistorische Positionen zu den einflussreichsten Thesen: Das Konstrukt der Hexe / des Hexers wird dabei entweder gesellschaftsstrukturell «von unten» als ein vorrangig aus rural-nachbarschaftlichen Konflikten hervorgehendes Kampfkonzzept hergeleitet⁵ oder aber als komplexes kulturelles Hybrid aus Volks- und Gelehrtenkultur – nämlich als elitär-theologische, auf eine tieferliegende, die Mentalitäten der breiten Masse noch weitgehend durchziehende mythische Schicht treffende dialogische (Misch-)Vorstellung – interpretiert.⁶

Ders.: *Frühe Hexenverfolgungen. Ketzer-, Zauberei- und Hexenprozesse des 15. Jahrhunderts*. Hamburg: Junius 1989, S. 17–36, hier: S. 36. Für die deutsche und französische Rezeption vgl. Gerhild Scholz Williams: *Magie und Gender. Der Kampf um Herrschaft in den Hexenschriften von Kramer, Weyer und Bodin*. In: Dies.: *Hexen und Herrschaft. Die Diskurse der Magie und Hexerei im frühneuzeitlichen Frankreich und Deutschland*. Überarbeitete Ausgabe. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Christiane Bohnert. München: Fink 1998, S. 81–104; für die spanische und italienische Rezeption vgl. María Jesús Zamora Calvo: *Kramer, Sprenger y sus seguidores en la Europa católica*. In: *Cauces. Revue d'Études Hispaniques* 6 (2005), S. 129–146.

4 Vgl. Jules Michelets frühe wirkmächtige, aber aufgrund der in Teil I romanischen Form auch stark kritisierte Untersuchung sowie Margret Alice Murrays auf der paganistisch-feministischen These fußende Studie: Jules Michelet: *La sorcière*. Chronologie et préface par Paul Viallaneix. Paris: Garnier-Flammarion 1966 [1862] und Margaret Alice Murray: *The Witch-Cult in Western Europe. A Study in Anthropology*. Oxford: Clarendon Press 1921. Michelets Studie ist selbst bereits Gegenstand der Forschung, vgl. Nora Cottille-Foley: *Epistémè esclaviste et sorcellerie subalterne de Loudun à Salem, en passant par Jules Michelet et Maryse Condé*. In: *Nouvelles Études Francophones* 25 (2010), S. 46–58. Zur Imagination des Teufels als Ziegenbock vgl. Alexander Kulik: *How the Devil Got his Hooves and Horns: The Origin of the Motif and the Implied Demonology of 3 Baruch*. In: *Numen* 60 (2013), S. 195–229.

5 Vgl. Robert Muchembled: *La sorcière au village (XV^e–XVIII^e siècle)*. Paris: Éditions Julliard / Gallimard 1979 und Robin Briggs: *Witches and Neighbours. The Social and Cultural Context of European Witchcraft*. New York: Viking 1996. Auch die von Ingrid Ahrendt-Schulte auf Basis von (deutschen) Prozessakten erstellte Phänomenologie von Hexenbildern identifiziert in drei von vier Typen (schadenstiftende Zauberin, weise Frau und böses Weib) Anschuldigungsstereotyp aus dem bäuerlich-dörflichen Kontext, allein der Typ der Teufelshure wird von gelehrt-klerikaler Seite geprägt. Vgl. Ingrid Ahrendt-Schulte: *Hexenbilder – Frauenbilder*. In: Dies.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder 1994, S. 28–111.

6 Vgl. Carlo Ginzburg: *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Turin: Einaudi 1989. Einen differenzierten Überblick über Motive (soziale und ökonomische Krisen, Zentralisierungsstreben) und

Das sich ab dem 14. Jahrhundert herauskristallisierende und für das 17. Jahrhundert (mit einigen regionalen Variationen) konstitutive kumulative Hexereide-
 likt definiert die Hexe (und den Hexer) auf der Basis von fünf Merkmalen:⁷ Der Tat-
 bestand umschließt – in chronologischer Reihenfolge – den Pakt mit dem Teufel,
 den Hexenflug, die Teilnahme am Hexensabbat, den Geschlechtsverkehr mit dem
 Teufel oder einem Dämon (in Form eines Incubus oder Succubus) sowie die Wir-
 kung von Schadenzaubern.⁸ Die neben den drei die Organisation der Hexengemein-
 schaft betreffenden Häresie-Aspekten (Pakt, Sabbat, Teufelsbuhlschaft) bestehen-
 den zwei Punkte des nächtlichen Flugs und des *maleficiums* fallen in die Kategorie
 der *magia daemoniaca*.⁹ Für die Ausübung dieser schwarzmagischen Praktiken
 stellt der Teufel die Voraussetzungen her – überhaupt ist er innerhalb der Hexe-
 rei-Konstellatation neben den Mitgliedern der «Sekte» der zweite zentrale Part. Seine
 theologische Konturierung findet über das Neue Testament und die Patristik statt.¹⁰
 Auf Basis von Augustinus' Paktvorstellung arbeitet die Scholastik, vornehmlich
 durch Thomas von Aquin, die Interaktionsformen zwischen Mensch (Hexe/r) und
 Teufel bzw. Dämonen erheblich aus.¹¹ Somit ist der Teufel im 17. Jahrhundert als Fi-
 gur des Bösen und Ermöglicher der Hexentaten weithin fest etabliert.¹²

Akteure (Justiz, Magieopfer, gefolterte Hexe) hinter den Anklagen bietet Daniela Müller: Hinter-
 gründe des historischen Hexenwahns. In: Peter Blumenthal (Hg.): *Ketzerei und Ketzerbekämpfung in
 Wort und Text: Studien zur sprachlichen Verarbeitung religiöser Konflikte in der westlichen Romania*.
 Stuttgart: Steiner 1989, S. 79–88.

7 Vgl. Dillinger: *Hexen und Magie*, S. 20.

8 Während ein Incubus («der Aufliegende») den Geschlechtsakt mit weiblichen Mitgliedern der He-
 xensekte praktiziert, ist ein Succubus («der Untenliegende») der Sexualpartner der männlichen He-
 xen. Vgl. Christa Habiger-Tuczay: Incubus. In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*.
 St. Gallen: UVK 1999, S. 333–341.

9 Vgl. Kathrin Utz Tremp: Häresie und Hexerei. In: Gudrun Gersmann / Katrin Moeller / Jürgen-Mi-
 chael Schmidt: *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*. Ohne Ort: historicum.net 2007.

10 Vgl. Günther Mahal: Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex.
 In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999, S. 495–529, hier:
 S. 497–504.

11 Vgl. Michael Sieferner: Der Teufel als Vertragspartner. In: @KIH-eSkript. *Interdisziplinäre Hexen-
 forschung online* 3 (2011), S. 61–68 sowie Jörn Bockmann / Julia Gold: Kommunikation mit Teufeln
 und Dämonen. Eine Einleitung. In: Ders. / Dies. (Hg.): *Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und
 Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 1–18.

12 Vgl. – mit (nicht nur) französischem Fokus – Robert Muchembled: *Une histoire du Diable. XII^e–
 XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil 2000, bes. S. 53–198 sowie frankreichzentriert Marianne Closson:
L'imaginaire démoniaque en France (1550–1650). Genf: Droz 2000 und für Spanien Francisco J. Flores
 Arroyuelo: *El diablo en España*. Madrid: Alianza 1985. Für einen fokuserweiternden Blick auch auf
 Hispanoamerika vgl. Iris Gareis: Feind oder Freund? Der Teufel in Spanien und in der Neuen Welt
 im 16.–18. Jahrhundert. In: @KIH-eSkript. *Interdisziplinäre Hexenforschung online* 3 (2011), S. 77–84
 sowie Iris Gareis' Kapitel «El mal y sus representaciones en las religiones latinoamericanas / Intro-

Die Allgegenwart des Teufels in der frühneuzeitlichen (Vorstellungs-)Welt schlägt sich in einem umfangreichen dämonologischen Schrifttum nieder,¹³ das seinerseits auch in Frankreich¹⁴ und – in einem vergleichsweise geringeren Umfang – in Spanien¹⁵ konkrete Hexenvorfälle und -prozesse sowohl nachträglich reflektiert als auch erneut initiiert. Auf der Iberischen Halbinsel wirken die Renaissance-Traktate von Martín de Castañega (*Tratado de las supersticiones y hechizeras*, 1529) und Pedro Ciruelo (*Reprovación de las supersticiones y hechizeras*, 1538/41)¹⁶ sowie ganz

ducción» (S. 1–11) und «Cómo el diablo llegó a los Andes: Introducción y trayectoria histórica de un concepto europeo en el Perú colonial» (S. 41–69) aus: Dies. (Hg.): *Entidades maléficas y conceptos del mal en las religiones latinoamericanas. Evil Entities and Concepts of Evil in Latin American Religions*. Aachen: Shaker 2008.

13 Vgl. überblickshaft Wolfgang Behringer: Demonology, 1500–1660. In: Ronnie Po-Chia Hsia (Hg.): *The Cambridge Handbook of Christianity. The Early Modern Period*. Band 6: *Reform and Expansion 1500–1660*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 406–424, María Jesús Zamora Calvos Kapitel «Consideraciones sobre la brujería en los siglos XVI y XVII» (S. 38–53) und «El diablo y sus tratados» (S. 130–140) aus: Dies.: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016 sowie grundlegend Jan Machielsen (Hg.): *The Science of Demons. Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*. London: Routledge 2020 sowie Nicole Jacques-Lefèvre: *Histoire de la sorcellerie démoniaque. Les grands textes de référence*. Paris: Honoré Champion Éditeur 2020 und umfassend – differenziert nach den Kulturbereichen Sprache, Wissenschaft, Geschichte, Religion und Politik – Stuart Clark: *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft*. Oxford: Clarendon Press 1997. Zur narrativen Struktur der Traktate vgl. außerdem 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.

14 Für einen Überblick über die frühneuzeitliche Hexerei mit einem Schwerpunkt auf Frankreich vgl. Robert Mandrou: *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*. Paris: Plon 1968, Hugh Redwald Trevor-Roper: *The European Witch-Craze of the 16th and 17th Centuries*. London: Penguin Books 1969, Robert Muchembled: *Le Roi et la sorcière. L'Europe des bûchers (XV^e–XVIII^e siècle)*. Paris: Desclée 1993 und Philippe Lamarque: *Histoire de la sorcellerie. En France et dans le monde*. Paris: Éditions Trajectoire 2003.

15 Für das relativ moderate Hexenwesen in Spanien vgl. grundlegend das Standardwerk von Julio Caro Baroja: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza 1966 und Carmelo Lisón Tolosana: *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Temas de Hoy 1992 sowie Joseph Pérez: *Historia de la Brujería en España*. Madrid: Espasa Libros 2010. Vgl. ferner Juan Blázquez Miguel: Brujería. In: Ders.: *Hechicería y superstición en Castilla-La Mancha*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha 1985, S. 95–108 und María Lara Martínez: Brujería e incredulidad en Cuenca en los siglos XVI–XVIII. In: Dies.: *Brujas, magos y incrédulos en la España del Siglo de Oro. Microhistoria cultural de ciudades encantadas*. Cuenca: Alderabán 2013, S. 97–140.

16 Vgl. zur Einführung Juan Ruiz de Larrinaga: Fray Martín de Castañega y su obra sobre las supersticiones. In: *Archivo Ibero Americano* 12 (1952), S. 97–108, Agustín González Amezcua: Fray Martín de Castañega y su *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. In: Ders.: *Opúsculos Histórico-Literarios*.

besonders Martín Del Ríos umfassendes, das gesamte bis dahin vorliegende dämonologische Wissen zusammentragende Kompendium, die *Disquisitiones Magicae* (1599/1600),¹⁷ in den Hexereidiskurs des 17. Jahrhunderts ein. In Frankreich entstehen im ausgehenden 16. Jahrhundert allen voran mit Jean Bodins *De la démonomanie des sorciers* (1581)¹⁸ – einer Reaktion auf Johann Weyers rationalistischer argumentierendem *De praestigiis daemonum* (1563) – sowie an der Wende des 16. / 17. Jahrhunderts mit den Werken von Nicolas Remy (*Daemonolatreiae*, 1595) und Henri Boguet (*Discours exécration des sorciers*, 1602)¹⁹ die Folgezeit prägende Hexenschriften.

Im Folgenden richtet die Untersuchung ihren Fokus auf die verschiedenen historischen Erscheinungszusammenhänge Schwarzer Magie, ihrer Adaptationsweisen und Sanktionierungsformen in der französischen und spanischen Lebenswelt des 17. Jahrhunderts. Auf Basis ausgewählter Textdokumente des überlieferten Quellenmaterials – eines gelehrten Dämonologietraktats, Gerichtsakten sowie weiterer Berichte und Briefkorrespondenzen aus Prozesskontexten – soll dabei zweierlei geleistet werden: Erstens sind die großen diachronen Entwicklungslinien in Bezug auf das Verständnis von *magia daemoniaca* und Hexerei und den Umgang mit

Madrid: CSIC 1953, S. 308–317 und Alva V. Ebersole Jr.: Pedro Ciruelo y su *Reprobación de hechicerías*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 16 (1962), S. 430–437 sowie die Ausführungen zur spanischen Dämonologie in Anna Isabell Wörsdörfer: *El cura de Madrilejos* im Kontext des dämonologischen Schrifttums. In: *Romanische Forschungen* 131 (2019), S. 487–502.

17 Vgl. zu Del Río und seinem Werk 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, 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 und María Jesús Zamora Calvo: La rosa enmaranada. Ensayo sobre la catalogación de un corpus cuentístico inédito. In: *EPOS* 16 (2000), S. 535–546 sowie ausführlich das Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit.

18 Zu den juristischen Implikationen von Bodins *Démonomanie* vgl. ausführlich Christopher Lattmann: *Der Teufel, die Hexe und der Rechtsgelehrte. Crimen magiae und Hexenprozess in Jean Bodins De la Démonomanie des sorciers*. Frankfurt: Vittorio Klostermann 2019. Vgl. außerdem Christopher Baxter: Jean Bodin's *De la Démonomanie des sorciers*: the Logic of Persecution. In: Sydney Anglo (Hg.): *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 76–105 und Peter Blumenthal: Zu Bodins *Démonomanie des sorciers*. In: Ders. (Hg.): *Ketzerei und Ketzerbekämpfung in Wort und Text: Studien zur sprachlichen Verarbeitung religiöser Konflikte in der westlichen Romania*. Stuttgart: Steiner 1989, S. 89–97.

19 Vgl. Robin Briggs: An Untrustworthy Reporter: Nicolas Remy's *Daemonolatreiae libri tres*. In: Jan Machielsen (Hg.): *The Science of Demons. Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*. London: Routledge 2020, S. 269–282 und Elisabeth Biesel: Die Organisation der Hexenverfolgungen im Herzogtum Lothringen. In: Dies.: *Hexenjustiz, Volksmagie und soziale Konflikte im lothringischen Raum*. Trier: Spee 1997, S. 82–100 sowie Nicole Jacques-Lefèvre: La prise de parole d'un juge: Henri Boguet, *Discours execrable des sorciers*, 1602. In: Dies.: *Histoire de la sorcellerie démoniaque. Les grands textes de référence*. Paris: Honoré Champion Éditeur 2020, S. 233–292.

deren Effekten im Kontrast beider Länder nachzuzeichnen: Wie im Detail zu zeigen sein wird, bildet sich in Spanien bereits zu Beginn des Jahrhunderts eine magie- und hexereiskeptische Sichtweise in einer Dominanz aus, wie sie in Frankreich erst zum Ende des Jahrhunderts erreicht wird. Zweitens gilt es, die den schwarzmagischen Handlungen wie auch den auf diese reagierenden Aktionen seitens der Justiz innewohnende Theatralität herauszuarbeiten und ihnen eine lebensweltliche Inszeniertheit nachzuweisen, die eng mit dem Ritualcharakter der jeweiligen Ausformung korrespondiert: Anhand der drei Fixpunkte der Hexenverfolgung im Baskenland (1609–1614), der Besessenheitsfälle in Loudun (1632–1638) sowie der Pariser Giftaffäre (1676/79–1682) werden Hexensabbat und -prozess (*Auto de Fe*), Exorzismus und Schwarze Messe einer genauen Betrachtung unterzogen.

3.1.1 Die Hexenverfolgung im Baskenland 1609–1614

Das durch die französisch-spanische Grenze geteilte und somit zwei unterschiedlichen Herrschaftsgebieten und Gerichtsbarkeiten²⁰ unterstehende Baskenland, eine Region mit tiefwurzelndem Hexenglauben,²¹ wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts zum Schauplatz einer der größten Hexenverfolgungen der Frühen Neuzeit. Die im Labourd, auf französischer Seite, auf Drängen des lokalen Adels (des *bailli* – örtlichen Vogts – Caupenne d'Amou und des Seigneur d'Urtubie) ausgelöste Mission²² wird von König Heinrich IV. dem (weltlichen) Untersuchungsrichter Pierre de Lancre – zunächst gemeinsam mit seinem Kollegen, Jean d'Espagnet²³ – übertragen: Während seiner viermonatigen Reise (vom 2. Juli bis 10. November 1609) verurteilt de Lancre auf Basis mehrerer hundert Verhöre um die 80 der Hexerei beschuldigte

20 Seit dem frühen 16. Jahrhundert wird das vormals überall vor Inquisitionstribunalen erörterte Hexereidelikt außer in Spanien (und Italien) vor weltlichen Gerichten verhandelt. Vgl. Wolfgang Behringer: «Vom Unkraut unter dem Weizen». Die Stellung der Kirchen zum Hexenproblem. In: Richard van Dülmen (Hg.): *Hexenwelten. Magie und Imagination vom 16.–20. Jahrhundert*. Frankfurt: Fischer 1987, S. 15–47, hier: S. 27.

21 Vgl. Julio Caro Baroja: La brujería vasca en el siglo XVI. In: Ders.: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza 1966, S. 187–201, José Miguel de Barandiarán: *Brujería y brujas en los relatos populares vascos*. San Sebastián: Editorial Txertoa 1984 und Iñaki Reguera: La brujería vasca en la Edad Moderna: aquelarres, hechicería y curanderismo. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 9 (2012), S. 240–283.

22 Diese wurde unlängst für Netflix verfilmt: Pablo Agüero: *Aquelarre*. Spanien 2020.

23 D'Espagnet, Richter am Parlement de Bordeaux und überdies anerkannter Alchemist, zieht sich nach kurzer Zeit wegen anderer dringender Geschäfte von der Untersuchung zurück.

Personen,²⁴ unter ihnen auch mehrere Priester, zum Tod auf dem Scheiterhaufen, bevor die Kommission unter anderem durch die Intervention der geistlichen Elite (des Bischofs von Bayonne) gestoppt wird.²⁵ Die geringfügig zeitversetzt im spanischen Teil des Baskenlandes auftretenden Hexenfälle werden von den drei Inquisitoren Alonso Becerra y Holguín, Juan de Valle Alvarado und Alonso de Salazar y Frías im Tribunal von Logroño verhandelt, das – im Anschluss an eine Investigati-onsreise Valle Alvarados durch die betroffenen Gemeinden – am 7. und 8. November 1610 mit einem spektakulären *Auto de Fe* (vorerst) abschließt, während dem von den 31 angeklagten Hexen von Zugarramurdi elf – sechs in persona, fünf in effigie – verbrannt, die Restlichen freigesprochen werden. Da die Anklagewelle nach dem Urteil nicht endet, bereist Salazar die Region auf Geheiß der *suprema*, des obersten Inquisitionsrats, mit einem Gnadenedikt, wobei er auf seiner achtmonatigen Mission (ab 22. Mai 1611) über 2.000 Zeugenaussagen dokumentiert. Auf Grundlage seiner zur Mäßigung ratenden Berichte beschließt die *suprema* am 29. August 1614 einen neuen Instruktionskatalog für Hexereiverfahren, was zur vergleichsweise frühen faktischen Abschaffung der Massenverfolgung in Spanien führt.²⁶ Mit dem fanatischen de Lancre und dem kritisch-moderaten Salazar²⁷ – letzterer wird später gar zum «Anwalt der Hexen» erhoben²⁸ – stehen sich hinsichtlich der Bewertung der Hexerei Verfechter zweier diametral verschiedener Positionen gegenüber, wenn- gleich die aktuelle Forschung den Geltungsanspruch dieser Zuschreibungen in ihrer Absolutheit – etwa unter Verweis auf die politikstrategische Agenda des Franzo-

24 Einige Forschende gehen von ca. 50 Urteilen aus, die bis in die 1970er Jahre angenommene Zahl von 600 Hinrichtungen geht auf einen Lesefehler zurück. Vgl. Thibaut Maus de Rolley / Jan Machiels- sen: The Mythmaker of the Sabbat: Pierre de Lancre's *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. In: Jan Machiels- sen (Hg.): *The Science of Demons. Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*. London: Routledge, S. 283–298, hier: S. 283.

25 Für einen ersten Überblick vgl. den Unterabschnitt «Les circonstances de la mission» (S. 367–370) aus: Nicole Jacques-Lefèvre: L'écriture littéraire de la sorcellerie: Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, 1612. In: Dies. (Hg.): *Histoire de la sorcellerie démoniaque. Les grands textes de référence*. Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 363–407.

26 Für einen ersten Überblick vgl. Gustav Henningsen: The Papers of Alonso de Salazar Frías. A Spanish Witchcraft Polemic 1610–14. In: *Tenemos* 5 (1969), S. 85–106 sowie insbesondere die Einführungskapitel zu «The Investigations of Inquisitor Salazar» (S. 251–253) und «The Final Resolution» (S. 455–457) aus: Gustav Henningsen (Hg.): *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004.

27 Vgl. Gerhild Scholz Williams: Magie und das Andere: Pierre de Lancre. In: Dies.: *Hexen und Herrschaft. Die Diskurse der Magie und Hexerei im frühneuzeitlichen Frankreich und Deutschland*. Überarbeitete Ausgabe. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Christiane Bohnert. München: Fink 1998, S. 105–136, hier: S. 121.

28 Vgl. Gustav Henningsen: *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*. Versión española de Marisa Rey-Henningsen. Madrid: Alianza 1983.

sen²⁹ oder die Orthodoxie, Obrigkeits- und Gesetzestreue Salazars³⁰ – etwas abgeschwächt hat. Die jeweiligen Originaldokumente der juristischen Verfahren sind nicht überliefert (die französischen Akten wurden im 18. Jahrhundert durch ein Feuer, die spanischen durch die Napoleonische Invasion Anfang des 19. Jahrhunderts zerstört),³¹ doch ist das ausladende Verhörmaterial in anderen zeitgenössischen Quellen (indirekt) integriert und verarbeitet worden. Als Grundlage für die nachfolgende Analyse dient für die französische Enquête de Lancre umfangreiches *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612/13), für das spanische Verfahren werden das Dokumentationsschreiben des Inquisitorentrios (1610), Salazars insgesamt sieben Berichte – *informes* und *relaciones* – an die Generalinquisition (zwischen 1611 und 1614) und deren *Instrucciones en casos de brujería* (1614) sowie die Briefe (1611) einiger Geistlicher (des Jesuitenpredigers Solarte und des Bischofs von Pamplona) wie auch die *Relación del auto de fe* (1611) des Druckers Juan de Mongastón über die Ereignisse in Logroño herangezogen. In einem ersten Schritt geht es um den französisch-spanisch-baskischen Kulturkontakt – genauer: die (ähnlichen) ethnologischen Herangehensweisen der beiden Ermittler und die Ausbreitungsdynamik der Hexereifälle – sowie die in beiden Ländern auseinanderdriftenden (fortan unterschiedlichen) Umgangsweisen mit denselbigen. Im zweiten Schritt wird die rituelle Grundstruktur des Hexensabbats, des zentralen Moments der Untersuchungen im Baskenland, im Detail herausgearbeitet und dessen die christliche Liturgie verkehrender (aber nicht subvertierender) Charakter offengelegt. In einem dritten Schritt steht schließlich die Verbindung von Ritualität und Theatralität im Hexenwesen als solchem wie auch in den Hexenprozessen als juristischen Reaktionen im Zentrum der kulturhistorischen Analyse.

Baskische Kulturkontakte: Scheidepunkt französischer und spanischer Hexenverfolgung

Die juristischen Ermittlungen auf beiden Seiten der Reichsgrenze vollziehen sich in mehrerlei Hinsicht unter den Bedingungen eines (konfliktvollen) Kulturkontakts.

²⁹ Sowohl lokalpolitische Interessen des Seigneur d'Urtubie, der mit einer Cousine von de Lancre Ehefrau verheiratet ist, beide Verwandte von Michel de Montaigne, als auch royale Machtkonsolidierung im Süden sind Hintergründe von de Lancre Hexenjagd. Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: *The Mythmaker of the Sabbat*, S. 285 und S. 295 und Scholz Williams: *Magie und das Andere*, S. 106.

³⁰ Vgl. Lu Ann Homza: *An Expert Lawyer and Reluctant Demonologist: Alonso de Salazar Frías, Spanish Inquisitor*. In: Jan Machielsen (Hg.): *The Science of Demons. Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*. London: Routledge 2020, S. 299–312.

³¹ Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: *The Mythmaker of the Sabbat*, S. 284 und Henningsen: *The Papers of Alonso de Salazar Frías*, S. 87.

Auf verschiedenen Ebenen prallen unterschiedliche Weltbilder und Lebensentwürfe zusammen: Zum einen findet eine Kollision von Gelehrten- und Volkskultur sowohl im französisch-baskischen als auch im spanisch-baskischen Kontakt statt, zum anderen treffen im Zuge der grenzüberschreitenden Hexereidynamik die französische und die spanische Leitkultur aufeinander.³² Was die Begegnung zwischen dem baskischen Volk auf der einen und der kulturellen Elite – repräsentiert durch den Franzosen de Lancre und die ausgesandten spanischen Inquisitoren – auf der anderen Seite anbelangt, kommen die Aufklärungsaufenthalte vor Ort, wie von der Forschung konsensuell festgestellt, einer ethnologischen Expedition *avant la lettre*, einer proto-anthropologischen Studie ‹im Feld› gleich, bei der der jeweilige Untersuchungsrichter die einheimische Bevölkerung mit gelehrtem ‹fremdem Blick› betrachtet.³³ Dabei ist es das eigene praktische Erleben, durch das sich de Lancre (der darauf besonders insistiert)³⁴ und Salazar von vorausgehenden Hexereiexperten wie etwa Del Río unterscheiden, die theoretisch arbeiten und dämonologisches Wissen vornehmlich aus früheren Werken kompilieren. Die Alterität der Basken manifestiert sich allererst in der für Franzosen wie Spanier fremden (nichtromanischen) Sprache, die beide Kommissionen zunächst vor kommunikative Herausforderungen stellt.³⁵ Diese werden in allen Fällen durch den Einsatz geistlicher Übersetzer angegangen – bei dem trotz baskischer Vorfahren über keine entsprechenden Sprachkenntnisse verfügenden de Lancre³⁶ handelt es sich um den Gemeindepfarrer Lorenzo Hualde, bei Salazar um Fray Domingo de Sardo und Fray José de Elizondo.³⁷ De Lancre, der die Sprachbarrieren und die dadurch notwendig werdende

32 Vgl. dazu auch unter dem Gesichtspunkt der Ausbreitungsentwicklung des Hexenwahns Anna Isabell Wörsdörfer: Dämonologische Mengenlehre. (Imaginierte) Ansteckungsdynamiken im französisch-spanischen Kulturkontakt: Die baskische Hexenverfolgung 1609–1614. In: Milan Herold / Karin Schulz / Hannah Steurer (Hg.): *Mengen und Krankheiten. Narrative Strukturen*. Paderborn: Brill Fink 2023, S. 37–52.

33 Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: *The Mythmaker of the Sabbat*, S. 287, Scholz Williams: *Magie und das Andere*, S. 108 und S. 111, Jacques-Lefèvre: *L'écriture littéraire de la sorcellerie*, S. 396 sowie Carmelo Lisón Tolosana: *El Auto de fe de Logroño (en mirada antropológica)*. In: Enrique Ramalle Gómara / Mikel Azurmendi Inchausti (Hg.): *Inquisición y brujería. El auto de fe de Logroño de 1610*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos (2010), S. 75–81, hier: S. 80.

34 Vgl. Jacques-Lefèvre: *L'écriture littéraire de la sorcellerie*, S. 373 und Maus de Rolley / Machielsen: *The Mythmaker of the Sabbat*, S. 290.

35 In Spanien werden mit Bekanntwerden des Hexenproblems auf Befehl König Philipps III. des Baskischen mächtige Jesuitenprediger in die Bergregion ausgesendet. Vgl. Henningsen (Hg.): *The Salazar Documents*, S. 143–145.

36 Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: *The Mythmaker of the Sabbat*, S. 285.

37 Lorenzo (de) Hualde, Sohn französischer Eltern und Pfarrer im spanischen Vera, wo Geistliche direkt vom Seigneur d'Urtubie eingesetzt werden, wird wenig später in Spanien ein gefürchteter Kinderhexenjäger. Vgl. Mikel Azurmendi Inchausti: *Las brujas de Zugarramurdi. La historia del*

Übersetzungstätigkeit in einem Discours (VI, 1) seines *Tableau de l'inconstance* eigens thematisiert, geht mit der ihm durchaus bewussten Gefahr von Translationsmängeln unkritisch um,³⁸ scheint diese im Sinne seiner Rechtsprechung sogar gezielt zu fördern,³⁹ wohingegen Salazar insbesondere in Artikel II und IV seines vierten Berichts (vom 3. Oktober 1613), in dem er die Generalinquisition über die Missstände in der juristischen Praxis und Diskordanzen innerhalb des Richterteams unterrichtet,⁴⁰ die eigene Akribie von der von ihm als unzulänglich empfundenen Übersetzungs- und Dokumentationspraxis seiner Kollegen abhebt.⁴¹ Die Verständnisproblematik aller Verfahrensbeteiligten beeinflusst sowohl die Urteilsfindung als auch die Konturierung des Hexenbildes in nicht unerheblichem Maße. Auf spanischer Seite

aquelarre y la Inquisición. Córdoba: Almuzara 2013, S. 137 und Scholz Williams: *Magie und das Andere*, S. 124–125 und S. 135. Hualdes Person und Lebenslauf stehen ihrerseits somit für den zweiten – französisch-spanischen – Kulturkontakt.

38 Vgl. exemplarisch folgende Passagen: «Que bien souvent les Interprètes donnaient les confessions des prévenus conditionnelles, pour confessions simples: néanmoins en cela gisait principalement leur vie ou leur mort, de ne varier en rien à leurs réponses, et ne changer ni altérer tant soit peu le vrai sens des mots. Que cela était cause qu'ès Parlement on admet toujours deux Interprètes. Outre que nous voyons par expérience que bien souvent les deux Interprètes nous rapportaient une même chose diversement» und «Outre que la langue Basque à nous inconnue donnait liberté à nos Interprètes, de s'en informer pleinement, s'ils eussent voulu, sans que nous en eussions eu aucune connaissance», Pierre de Lancre: Si un Prêtre commet ou tombe en irrégularité pour être Interprète ou Truchement contre des sorciers. In: Ders.: *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*. Introduction critique et notes par Nicole Jacques-Chaquin. Paris: Aubier 1982, S. 277–283, hier: S. 278 und S. 280. Die Zitate aus dem *Tableau* werden fortan unter Angabe der Sigle [TAB] belegt.

39 Vgl. Azurmendi Inchausti: *Las brujas de Zugarramurdi*, S. 137. Maus de Rolley und Machielsen bemerken, dass die im *Tableau* überlieferten Zeugenaussagen mindestens drei sprachliche Filter durchliefen: Übersetzer, Gerichtsschreiber und de Lancre. Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: *The Mythmaker of the Sabbat*, S. 291.

40 Vgl. Azurmendi Inchausti: *Las brujas de Zugarramurdi*, S. 138. Azurmendi Inchausti macht auf die literarische Verformung der Zeugenaussagen durch Motive aus volkstümlichen Erzählungen aufmerksam.

41 Vgl. exemplarisch folgende Überlegungen: «En los cuales procesos, tampoco se escribían muchas cosas substanciales que – dentro y fuera del Tribunal – pasaron con lo reos de ellos, reduciéndolo a lo que de las altercaciones y réplicas quedaba por resolución final de cada punto; callando así otras contradicciones y desatinos que les pudieran detraer el poco crédito de lo demás» und «Y con detraer tanto el crédito de mis papeles, hechos con toda circunspección por mayor número de intérpretes y secretarios que nunca vieron, no se empachan de llamar infalible cuanto dicen y extienden por los suyos con nombre de notorio al Tribunal», Alonso de Salazar y Frías: Cuarta relacion [...] al Inquisidor General. In: Gustav Henningsen (Hg.): *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 366–429, hier: S. 381 und S. 423ff. Im Folgenden werden die Belege aus Salazars Berichten mit Sigle [SAL] und Seitenangabe im Fließtext getätigt.

resultiert aus dem baskisch-spanischen Sprachkontakt während der unmittelbar vorausgehenden Enquête von Valle Alvarado die gelehrte (nur scheinbar dem Baskischen entstammende) Konstruktion «aquelarre», die fortan generalisierend zur Bezeichnung des Hexensabbats Verwendung findet und ein Beleg für die (auch sprachliche) inquisitoriale Machtausübung ist.⁴²

Im *Tableau de l'inconstance* findet die bis ins kleinste Detail präzisierte ethnologische Analyse (besonders in Discours I, 2 und 3) der aus der geographischen Lage hergeleiteten lasterhaften Sitten im Labourd⁴³ – einer unsteten Lebensweise der Bewohner (Fischerei statt Ackerbau), ihrer daraus resultierenden devianten Familienbeziehungen («Halbjahresehen» durch die Abwesenheit der Männer) etc. – in deutlicher Analogie zum Bemächtigungsdiskurs der (spanischen) Konquistadoren in Bezug auf die indigenen Völker Lateinamerikas (ebenfalls ein Kulturkontakt) statt.⁴⁴ De Lancre führt explizit José de Acostas *Historia natural y moral de las Indias* (1598) an (vgl. TAB, S. 63) und analogisiert die kultischen Praktiken der Indigenen mit jenen der Hexen: «Et comme les Indiens en l'île Espagnole prenant la fumée d'une certaine herbe appelée Cohoba [...] se lèvent tout éperdus [...] contant merveilles de leurs faux Dieux [...], tout ainsi que font nos Sorcières qui reviennent du Sabbat» (TAB, S. 79). Den Betrachtungen des Franzosen über das baskische Volk liegt dabei die Annahme einer zur Eroberung – und Missionierung – der Neuen Welt gegenläufigen, umgekehrten Bewegung teuflischer Wesen zugrunde:

Qui me fait croire que la dévotion et bonne instruction de plusieurs bons religieux ayant chassé les Démons et mauvais Anges du pays des Indes, du Japon et autres lieux, ils se sont jetés à foule en la Chrétienté: et ayant trouvé ici et les personnes et lieu bien disposés, ils y ont fait leur principale demeure, et peu à peu se rendent maîtres absolus du pays, ayant gagné les femmes, les enfants et la plupart des Prêtres et des Pasteurs [...]. (TAB, S. 80)

Wie aus de Lances Ausführungen ebenfalls hervorgeht, steht das Aufeinandertreffen von Gelehrten- und Volkskultur in Frankreich (mehr als in Spanien) im Zeichen der Geschlechterkonfrontation des männlichen Untersuchungsrichters mit den bas-

⁴² Vgl. Gustav Henningsen: El invento de la palabra aquelarre. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 9 (2012), S. 54–65. Das vermeintliche Kompositum aus «aker» (Bock) und «larre» (Wiese) ist grammatikalisch nicht möglich.

⁴³ Vgl. genauer den Unterabschnitt «Le Labourd, terre des merveilles» (S. 396–405) aus: Jacques-Lefèvre: *L'écriture littéraire de la sorcellerie*.

⁴⁴ Zu den Beziehungen zwischen Dämonologie und Reiseliteratur, auf die bereits Michel de Certeau hingewiesen hat, vgl. Nicole Jacques-Lefèvre: Pierre de Lancre: Du traité démonologique comme récit de voyage en terre sorcière. In: Grégoire Holtz (Hg.): *Voyager avec le diable. Voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV^e–XVII^e siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, S. 193–205.

kischen Frauen.⁴⁵ Systematisch deformiert er ihre Alltags- und Festgewohnheiten – die kindlichen Freizeitbeschäftigungen, den Tanz, die lokalen kirchlichen Riten – und passt sie in sein diabolisches Schema ein.⁴⁶ Stellvertretend für die zahlreichen Beispiele sei hier sein Gedankengang anlässlich eines von ihm beobachteten spontanen Kinderspiels angeführt:

Je mis mettre un navire dans l'eau, et le faire ingénieusement sauter du quai dans la rivière avec une troupe de jeunes pilotes qui se remuaient alentour comme singes: et de quelques enfants au-dedans, lesquels pour donner le branle à ce grand corps et masse de bois, couraient ores de bord à bord, ores de bout en bout, ores grim pant et roulant par ces cordes pour le faire pencher et déprendre de quelque mauvaise écluse, mais avec une telle promptitude et dextérité, que c'était merveille de voir leurs divers mouvements. Or cette légèreté de corps avec toutes ces occasions et circonstances, passe jusque dans l'âme: aussi est-ce elle qui pousse le corps: et le Diable se servant des humeurs depravées, mauvaises accoutumances et habitudes, et de tout ce que les personnes ont en elles de disposition vicieuse et corrompue. (TAB, S. 87f.)

De Lancre bezieht Begriffe («singes») und Eigenschaften («légèreté»), die er im *Tableau* mit Teufel und Dämonen verbindet (vgl. TAB, S. 179 und S. 60), auf das Verhalten der Kinder, gibt dem unschuldigen Spiel einen vitiösen Unterton und liefert so gleichzeitig ein Argument für ihre moralische Anfälligkeit im Sinne seiner Hexerei-Interpretation. Demgegenüber stützt Salazar seine ethnologische Studie entscheidend auf «actos positivos» (SAL, S. 401), unzweifelhafte Beweise, und greift dabei methodisch unter anderem auch auf das Experiment zurück.⁴⁷ So äußert er sich im sechsten Bericht wie folgt zu vermeintlich magischen Hexensalben und -pulvern:

Y porque en los dichos procesos y causas fueron descubiertas veintidos ollas y una nómina de los potajes, ungüentos o polvos de los maleficios de su brujería, se verifico por sus mismas declaraciones, o por otras comprobaciones – y algunas también por declaraciones de médicos y experiencias palpables – haber sido todas y cada una de ellas hechas con embuste y ficción por medios y modos irrisorios. (SAL, S. 461)

45 Vgl. Scholz Williams: Magie und das Andere, S. 118. Die Relativierung von de Lancre's Negativeinstellung gegenüber der Frau, die Madeleine Bertaud unter Hinzuziehung seiner anderen Schriften unternommen hat, vermag angesichts der rigorosen Misogynie des *Tableau de l'inconstance*, die sie in ihrem Artikel zwar anführt, aber weniger stark gewichtet, nicht zu überzeugen. Vgl. Madeleine Bertaud: Pierre de Lancre et la Femme. In: Paul Kehrli (Hg.): *Travaux de linguistique et de littérature*. XIV, 2: *Etudes littéraires*. Straßburg: Klincksieck 1976, S. 51–70.

46 Vgl. Jacques-Lefèvre: L'écriture littéraire de la sorcellerie, S. 378. Jacques-Lefèvre kann etwa nachweisen, dass de Lancre das baskische «Janicot» (deutsch: «Herr im Himmel») als Ehrbeleidigung Christi missversteht.

47 Lisón Tolosana: El Auto de fe de Logroño, S. 80–81.

Der Kulturkontakt zwischen aber- und magiegläubigem baskischem Volk und spanischem Gelehrten wird, wie hier ersichtlich ist, auf einer rationaleren Grundlage aufgebaut als beim *a priori* voreingenommenen de Lancre.

Ein zweites interkulturelles Zusammentreffen ist im französisch-spanischen Kontakt festzustellen, in dem die grenzübergreifende Hexenangelegenheit auf beiden Seiten auf vielfältige Weise mit- und ineinander verwoben ist. In den Schriften von de Lancre und Salazar finden sich gegenseitige Hinweise auf die jeweils andere Untersuchung – im *Tableau de l'inconstance* zum Beispiel ausführlich auf den *Auto de fe* in Logroño (Discours V, 3) und in Salazars zweitem Bericht (vom 24. März 1612) etwa auf den «juez seglar de comisión», der auf französischer Seite «más de ochenta personas por brujos» (beide SAL, S. 345) hat hinrichten lassen. Auffallend ist diesbezüglich der Anspruch französischer Superiorität, der bei de Lancre in zahlreichen abwertenden Bemerkungen gegenüber dem spanischen Nachbarn, dessen schlechter Einfluss auf das französische Grenzgebiet einwirke, immer wieder durchscheint.⁴⁸ Hinsichtlich der Entstehung und Ausbreitung des Hexereiproblems ist allerdings eine Dynamik in entgegengesetzter Stoßrichtung festzustellen, wie aus einer der ersten Darlegungen des Inquisitorentrios in Logroño vom 31. Oktober 1610 ersichtlich wird:

María de Ximildegui, moza soltera de edad de veinte años, hija de padres franceses, se crió en el lugar de Zugarramurdi, y habrá cuatro años que se fue con su padre Adame de Ximildegui a vivir al lugar [de] Ciboure, en el dicho reino de Francia, como [a] tres leguas del de Zugarramurdi, donde una moza llamada Catalina la hizo bruja, llevándola al aquelarre de aquel lugar. [...] Libre ya de la secta de los brujos, en los primeros días del mes de diciembre, vino al lugar de Zugarramurdi, donde descubrió que en el tiempo que fue bruja había ido algunas veces al aquelarre de aquel lugar, y nombró las personas que en él había visto, y entre ellas a María de Jureteguía, mujer de Esteve de Navarcorena; la cual, a grandes voces, pedía al dicho la venganza del falso testimonio que le levantaba. [...] Y amonestándola [= María de Jureteguía, A. W.] a que dijese la verdad, después de haber estado suspensa un rato con la dicha congoja, dando un

48 Vgl. exemplarisch folgende Auszüge: «[I]ls veulent que la croix fasse un bruit de sonnettes en la forme d'une mascarade de village, j'oserais dire un bruit brutal au lieu qu'elles n'en doivent faire d'autre que divin. [...] Le voisinage et commerce de l'Espagnol leur a baillé cette méchante coutume: si bien qu'en tout le pays de Labourd, leurs croix sonnent et leurs Prêtres dansent, et sont les premiers au bal qui se fait au village» (TAB, S. 86) und «Ce ne sont point jeux et danses, ce sont incestes et autres crimes et forfaits, lesquels nous pouvons dire à la vérité être venus à nous de ce mauvais et pernicieux voisinage d'Espagne: d'où les Basques et ceux du pays de Labourd sont voisins. Aussi n'ont-ils pas une danse noble comme ceux qui sont plus avant dans la France: ains toutes les danses les plus découpées, et celles qui agitent et tourmentent plus le corps, celles qui plus le défigurent, et toutes les plus indécentes sont venues de là» (TAB, S. 189). Vgl. auch Véronique Duché-Gavet: Les sorcières de Pierre de Lancre. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 9 (2021), S. 142–155, hier: S. 152f.

suspiro arrojó, por la boca, un aliento de muy mal olor, y luego confesó que era bruja y lo había sido desde muy niña, por enseñanza de María Chipia, su tía.⁴⁹

Betont wird in diesem Bericht der fremdkulturelle französische Ursprung der Hexe – des Mädchens wie des Konzepts. Aufgrund der unmittelbaren Nähe zur Grenze und deren kultureller (physischer und geistiger) ›Durchlässigkeit‹ gelangt die Idee mit der Person nach Spanien und löst in einer fortgeführten Kettenreaktion nun unter der einheimischen Bevölkerung immer neue Anklagen aus.⁵⁰ Von einer zweiten Dynamik, die die Hexenvorstellung noch ungleich stärker streut, ist bei de Lancre zu lesen: Dieser konstatiert nach seiner Ankunft im Labourd den Grenzübertritt »par mer et par terre« unzähliger »Sorcières«, die ihre Flucht unter anderem als »pèlerinages à Montserrat et Saint-Jacques« verschleiern und die spanischen Inquisitoren in Sorge versetzen würden (alle TAB, S. 81). Diese Verfolgten verbleiben dauerhaft in Spanien, rät der Franzose seinen Kollegen jenseits der Grenze doch »qu'ils les gardassent soigneusement, et les empêchassent de revenir« (TAB, S. 81), sodass sie ihre Erlebnisse – und mit diesen das Hexenbild – vor Ort weiterverbreiten. In spanischen Kreisen wird indes just auf der Vorgängigkeit der französischen Hexenwelle insistiert, die erst in zweiter Instanz nach Spanien »übergeschwappt« sei. So schreibt der Bischof von Pamplona in einem Brief vom 4. März 1611 an den Generalinquisitor:

Y es que cuando yo estuve en los dichos lugares, hice apretada diligencia para saber desde cuando comenzó a correr que había brujos y brujas en ellos, y hallé que nunca había habido tal nombre ni se había entendido cosa semejante, sino después que en los lugares de Francia, circunvecinos a estos a tres y a cuatro leguas, hubo aquella complicitad de ellos, de que se hizo justicia de muchos por un juez que vino de París, el cual procedió de suerte y tan atropelladamente, sin sustanciar los procesos como los había de sustanciar, que se le quitó la comisión y se le mandó que no pasase adelante; pero fue después de haber hecho justicia de muchos que hoy en día se va verificando que murieron sin culpa.⁵¹

49 Alonso Becerra y Holguín / Juan de Valle Alvarado / Alonso de Salazar y Frías: Informe de las personas que saldrán al auto en 7 de noviembre 1610. In: Gustav Henningsen: *The Salazar documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 104–141, hier: S. 107–111.

50 Vgl. Wörsdörfer: (Imaginierte) Ansteckungsdynamiken im französisch-spanischen Kulturkontakt, S. 40.

51 Antonio Venegas de Figueroa: Primera carta al Inquisidor General. In: Gustav Henningsen: *The Salazar documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 186–195, hier: S. 191.

Indem er die Hexenverfolgung im nordspanischen Grenzgebiet implizit als eine Art Hysterie – hervorgerufen durch die Verfolgung de Lancres – erklärt, macht er den Kulturkontakt mit dem französischen Nachbarn für den Sachverhalt (mit-)verantwortlich. Zugleich kündigt sich dadurch bereits ein begründeter Zweifel an der Authentizität der Hexereivorwürfe an. Die Kritik des Bischofs am fanatischen Vorgehen des Franzosen ist ferner Motiv und Beleg dafür, dass sich die Rechtsprechungen in beiden Ländern in Bezug auf das Hexenwesen am Scheidepunkt dieses historischen Moments im Baskenland auseinanderbewegen.

Am Ende der baskischen Hexenfälle stehen in Frankreich und Spanien zwei völlig entgegengesetzte Lösungen. Wenngleich die spanische Justiz seit jeher einen rationaleren Umgang mit der Hexerei beschuldigten Personen gepflegt hat,⁵² bilden das Urteil von Logroño und die Folgeereignisse den endgültigen Wendepunkt in der spanischen Gerichtspraxis.⁵³ In einem frühen Brief (17. Januar 1611) bringt Hernando de Solarte, der als Jesuitenprediger die baskische Bergregion bereist hat, jene auf eigener Erfahrung beruhende entmythisierende Einschätzung zum Ausdruck, die auch Salazar im Zuge seiner Untersuchung teilen und die die finale Entscheidung der *suprema* über die Hexenangelegenheit prägen wird. An seinen Vorgesetzten schreibt Solarte:

Y ya aquí descubrí los dos principios de la maldad, que eran ficción de algunas malas personas por odios y venganzas; el otro, por miedo de sus padres, y de esta manera que los muchachos, uno o dos, dicen: a fulano, hijo de zutano, hemos visto en la junta. Van a sus padres, y ellos, como tan celosos de la fe, de la honra, y de que su hijo no se condene, no hay medio que no pongan ni inventen, justo o injusto, hasta hacerles decir lo que no es.⁵⁴

Gegen die Entlarvung der lügenhaften Hexenanklage auf spanischer Seite führt de Lancre mit dem Argument der teuflischen Verlogenheit und Verstellung, die diese gefährliche «naive» Auffassung bei allzu leichtgläubigen Interpreten erst bewirke,

52 Vgl. Lisón Tolosana: *El Auto de fe de Logroño*, S. 79 und María Lara Martínez: *Hechizería y Brujería*. In: Dies.: *Brujas, magos y incrédulos en la España del Siglo de Oro. Microhistoria cultural de ciudades encantadas*. Cuenca: Alderabán 201, S. 63–78, hier: S. 66. Henningsen mutmaßt, dass die Mäßigung der spanischen Inquisition gegenüber Hexen mit ihrer zusätzlichen Aufgabe, ihrer Überwachungspflicht gegenüber Mauren und Juden, zusammenhängt. Vgl. Henningsen: *The Papers of Alonso de Salazar Frías*, S. 104.

53 Wenn auch im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts noch einige wenige Einzelurteile gefällt und in der dämonologischen Theorie mitunter hexengläubige und radikale Positionen vertreten werden, kommt es im Gegensatz zu anderen Ländern West-/Mitteleuropas nicht mehr zu solch fanatischen Massenverfolgungen.

54 Hernando de Solarte: *Primera carta al Provincial de la Compañía de Jesús*. In: Gustav Henningsen: *The Salazar documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 146–171, hier: S. 157.

ein Argument an, das ein unerbittliches Vorgehen gegen die Hexensekte unumgänglich macht und die französische juristische Praxis aus seiner Sicht legitimiert. Wie auch am Beispiel der massenweisen Aussagen von Kinderhexen dies- und jenseits der Grenze offenkundig wird, kommen de Lancre und Salazar ausgehend vom gleichen Sachverhalt zu vollkommen unterschiedlichen Schlüssen: Während der Spanier das Wort der Kinder vor dem Ermittler immer wieder in Zweifel zieht und die Behauptungen besonders junger Befragter erst gar nicht zu Protokoll nimmt,⁵⁵ folgt de Lancre gerade aus der schieren Masse der Kinderzeugen – «cinq cents enfants de Labourd voire plus de mille» sowie der Übereinstimmung ihrer Aussagen zum Sabbatgeschehen und zu Magiepraktiken auf deren Glaubwürdigkeit: «Que si c'étaient des songes, comment ont-elles fait ou pu faire mêmes songes?» (beide TAB, S. 344) – und er tut dies ungeachtet ihres Alters: «[...] si un enfant de deux ans a l'esprit et le jugement de reconnaître sa nourrice, quand elle serait parmi trois mille femmes étrangères, à plus forte raison reconnaîtra un enfant de six, de sept, et de huit ans et au-dessus, une mauvaise et endiablée nourrice» (TAB, S. 352f.).

Die Außerordentlichkeit des Hexereidelikts herausstellend, rechtfertigt de Lancre zudem die in Frankreich übliche Zuständigkeit und das harte Durchgreifen des weltlichen Gerichts (notfalls auch ohne Geständnis), wobei er gleichzeitig das milde Vorgehen der geistlichen Richter von Logroño kritisch bewertet:

Et de fait par arrêt du 10 juillet 1610, une sorcière qui confessait simplement avoir été au sabbat par trois fois en figure seulement, mais il y avait preuve qu'elle y avait été vue une infinité de fois réellement et corporellement, fut condamnée à être brûlée sans qu'elle fût convaincue d'aucun maléfice par preuve suffisante. [...] L'Inquisition en Espagne en use ce semble un peu autrement que nous: et font différence des sorciers qui confessent, et de ceux qui ne confessent pas. (TAB, S. 361f.)

Damit verteidigt de Lancre nicht nur die Rechtmäßigkeit seiner rigorosen Kampagne, die ihm zum Ende der Mission von lokaler Seite abgesprochen worden ist (vgl. TAB, S. 318f.), sondern verfestigt mit der breiten Diskussion der Vorwürfe auch ein Hexenbild, das in Frankreich so noch Jahrzehnte fortbestehen wird. Die *suprema* geht auf Grundlage von Salazars Sachberichten und Überlegungen einen anderen Weg: Erstmals schlägt der spanische Inquisitor in seinem bereits zitierten vier-

55 «[...] en la villa de Vera llegasen a nombrar algunos muchachos doscientos cómplices cada uno, y que en Fuenterrabía, otro de doce años, llamada Juanico de Aguierre – mendigo y pordiosero que no supo decir el nombre de su madre – atinase a nombrar otros ciento cuarentaisiete, y todos estos ante los comisarios de cada lugar, que no mostraban su deseo de extender estas cosas, menos con tales finezas que con la violencia referida» (SAL, S. 335).

ten Bericht von 1613 ein diskretes Vorgehen⁵⁶ in Hexereiangelegenheiten ohne Öffentlichkeitswirksamkeit vor:

Y así también tengo por cierto, que en el estado presente, no solo no les conviene nuevos edictos y prorrogaciones de los concedidos, sino que qualquier modo de ventilar en público de estas cosas, con el estado achacoso que tienen, es nocivo y les podría ser de tanto y de mayor daño como el que ya padecen. El cual silencio y disimulación conveniente también saco de las experiencias que he visto, de que no hubo brujas ni embrujados en el lugar hasta que se comenzó a tratar y escribir de ellos. (SAL, S. 343)

Das im unmittelbar für das Schlussverfahren angefertigten siebten Bericht (Frühjahr 1614) wiederholte Gebot des «silencio» (SAL, 467) nimmt die Generalinquisition wie die Mehrzahl von Salazars weiteren, auf *actos positivos* gründenden Empfehlungen in ihre 32 fortan für Hexereiuntersuchungen geltenden Richtlinien (29. August 1614) auf:⁵⁷

31. *Item*, por los inconvenientes que se han visto de las comunicaciones y conferencias, [...] se ponga silencio en estas conferencias, mandándolo así a los dichos comisarios y confesores, para que lo vengan a entender todos con orden, que solamente en la necesidad que tuvieren de tratar de estas cosas para el descargo de sus conciencias, lo puedan hacer, y guarden en este crimen el mismo recato y secreto que en lo demás que toca al Santo Oficio.⁵⁸

Mit den neuen Bestimmungen ändert sich also auch das Erscheinungsbild künftiger Tribunale: Während das Verfahren und die dort verhandelten spektakulären Schand- und Zaubertaten der Hexen mit und nach de Lancre ihren theatralen Charakter behalten, wird dieser in Spanien nach 1614 unterdrückt. Doch bevor die Theatralität ins Zentrum der Analyse rückt, sei im Folgenden zunächst die Hexensabbat-Imagination in ihrer Eigenheit als (Anti-)Ritual bestimmt.

Der Hexensabbat als verkehrtes christliches Ritual

Mit der baskischen Hexenverfolgung steigt der Hexensabbat, nachdem ihm in der vorausgehenden dämonologischen Theorie und juristischen Praxis noch oftmals eine untergeordnete Rolle zukam, zur zentralen schuldhaften Komponente des Kumulativdelikts auf. Aufgrund seiner minutiösen Beschreibung im *Tableau de l'inconstance* wird de Lancre von der Forschung zum «Mythographen» des Sabbats

⁵⁶ Vgl. Henningsen: *The Papers of Alonso de Salazar Frías*, S. 103.

⁵⁷ Vgl. dazu weiterführend Azurmendi Inchausti: *Las brujas de Zugarramurdi*, S. 147–159.

⁵⁸ Las instrucciones dadas por el Consejo para proceder en casos de brujería. In: Gustav Henningsen: *The Salazar documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 472–491, hier: S. 489.

ausgerufen,⁵⁹ doch auch in Spanien zirkuliert mit der *Relación del auto de fe* (1611) des Druckers Juan de Mongastón, die in Wirklichkeit der nächtlichen Versammlung viel größeren Raum gibt als dem im Titel benannten Prozess (und deren Verbreitung Salazar scharf kritisiert), eine populäre Version des Sabbats mit überaus großer Reichweite.⁶⁰ Im Gegensatz zur nüchternen Dokumentation Salazars ist beiden Zeugnissen eine gewisse Literarizität nicht abzusprechen,⁶¹ die der auch zeitgenössischen Debatte um den Wirklichkeitsstatus⁶² der Ereignisse⁶³ in der modernen wissenschaftlichen Diskussion mit der potenziellen Fiktionalisierung eine weitere Dimension verleiht. Die Frage nach Realität oder (magischer) Illusion des Sabbats, die de Lancre klar in ersterem Sinne beantwortet, Salazar und die *suprema* wegen fehlender Beweise nicht eindeutig lösen können / wollen, soll nachfolgend allerdings zugunsten der inneren Struktur des Sabbat-Konzepts, seiner inhärenten Mechanismen, seiner Logik, Bedeutung und Funktion, nicht im Zentrum stehen. Die Grundvorstellung des Sabbats als die Elemente der christlichen Liturgie ins Gegenteil verkehrendes Ritual steht in einem engen Zusammenhang mit der Imagination des Teufels, seines Zeichens Herr des Sabbats und Widersacher Gottes. Im *Tableau de l'inconstance* entwirft der Franzose den Teufel immer wieder als Gottes Imitator,

59 Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: The Mythmaker of the Sabbath und Margaret M. McGowan: Pierre de Lancre's *Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges et Demons*. The Sabbath Sensationalised. In: Sydney Anglo (Hg.): *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge & Kegan Paul 1977, S. 182–201.

60 Der Sabbatablauf wird auch im ersten Schreiben der drei Inquisitoren vom 31.10.1610 dargelegt. Zudem existiert mit der von Juan Bautista Varesio in Burgos edierten *Relación* eine klarer strukturierte Beschreibung. Diese Quellen entfalten aber weniger Wirkung als der Mongastón-Druck – auch in diachroner Hinsicht, lässt Moratín den Text doch 1811 (als Kritik am Inquisitionsverfahren) wieder abdrucken. Vgl. Eva Lara Alberola: El panfleto de don Juan de Mongastón sobre las brujas de Zugarramurdi (Auto de Fe de Logroño de 1610), editado en 1611: ¿documento histórico o literatura? In: *Revista de Filología Hispánica* 33 (2017), S. 259–282, hier: S. 261 und S. 265.

61 Vgl. Maus de Rolley / Machielsen: The Mythmaker of the Sabbath, S. 289, McGowan: The Sabbath Sensationalised, S. 194–196 und Lara Alberola: El panfleto de don Juan de Mongastón: ¿documento histórico o literatura?. Maus de Rolley und Machielsen bedenken das *Tableau* mit dem Attribut der «scholarly pornography» (S. 283), Lara Alberola vergleicht die *Relación* mit den in der Zeit reichlich kursierenden *relatos de terror*.

62 Zur Drogenthese vgl. weiterführend Michel Meurger: Plantes à illusion: l'interprétation pharmacologique du sabbat. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^e–XVIII^e siècles)*. Colloque International E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud (4–7 novembre 1992). Grenoble: Millon 1993, S. 369–382. Zur Stellung der Dämonologen zur Fiktion vgl. auch Françoise Lavocat: L'arcadie diabolique. La fiction poétique dans le débat sur la sorcellerie (XVI^e–XVII^e siècles). In: Dies. / Pierre Kapitaniak / Marianne Closson (Hg.): *Fictions du diable. Démonologie et littérature de saint Augustin à Leo Taxil*. Genf: Droz 2007, S. 57–84.

63 Vgl. exemplarisch María Carlés Tausiet: La imagen del sabbat en la España de los siglos XVI y XVII a través de los tratados sobre brujería y superstición. In: *Historia Social* 17 (1993), S. 3–20.

der jedoch den Gegenpol zur göttlichen *constantia* als fundamentalen Wesenszug inkorporiert hat und dessen sämtliche Taten darum das Merkmal der Unbeständigkeit, ein Hauptthema de Lancre, tragen (vgl. Discours I, 1 «De l'inconstance des Démons»).⁶⁴ Salazar betont seinerseits den Status des Teufels als «Vater der Lüge»⁶⁵ und setzt ihn so als das «Andere der Wahrheit», stilisiert ihn derart ebenfalls als Negator alles Göttlichen.

Die Phänomenologie des Sabbats, die von de Lancre in Livre II und III intensiv diskutiert und auch in der *Relación del auto de fe* plastisch dargelegt wird, weicht im französisch-spanischen Vergleich nur unwesentlich voneinander ab und folgt einem ritualistischen Ablauf, der sich mit anthropologisch-strukturalistischen Ritualtheorien beschreiben lässt.⁶⁶ Als Ganzes betrachtet kann der Sabbat als ein großer Passagenritus gemäß van Gennep (erweitert durch Turner) begriffen werden, in dessen einzelnen Abschnitten wiederum kleinere Übergangsriten stattfinden: Vollziehen die Mitglieder der Hexensekte mit dem (durch Dämonen oder mittels schwarzmagischer Substanzen bewirkten) nächtlichen Hexenflug die erste Phase der Trennung – nicht nur räumlich, sondern auch geistig – von der bei Tage normativ geltenden sozialen und religiösen Ordnung, treten sie beim (wiederholt erneuerten) Paktschluss mit dem Teufel in eine Schwellenphase (einen Zustand der Liminalität nach Turner) ein, an die sich mit der kohärenzstiftenden Folge von Festmahl, Tanz und Geschlechtsverkehr, die de Lancre in den Discours III, 3–5 beschreibt, die Phase der (neuen oder erneut versicherten) Angleichung an die diabolische Gemeinschaft anschließt, in der dann *maleficia* vorbereitet und vollzogen werden. Besonders eingehend schildert der Mongastón-Text die Aufnahme der «Bruxo[s] novicio[s]»⁶⁷ zum Auftakt des Sabbats, die nach dem Muster eines Initiationsritus abläuft: Die Trennungsphase wird dabei von der Entsagung von Gott und der Loslösung von der Gemeinschaft der Gläubigen ausgefüllt:

64 Zur Selbststilisierung de Lancre als Agent der Beständigkeit sowie zur Symbolik der (In-)Konstanz auch in seinen anderen Schriften – *Tableau de l'inconstance et instabilité de toutes choses* (1607) und *L'incrédulité et mescréance du sortilège plainement convaincue* (1622) – vgl. Thibaut Maus de Rolley: Of oysters, witches, birds, and anchors: Conception of space and travel in Pierre de Lancre. In: *Renaissance Studies* 32 (2017), S. 530–546.

65 Vgl. Homza: An Expert Lawyer and Reluctant Demonologist, S. 301–303.

66 Vgl. dazu die folgenden sich auf Spanien beziehenden, aber auch für Frankreich Geltung besitzenden Artikel: Tausiet: La imagen del sabbat en la España de los siglos XVI y XVII und Reguera: La brujería vasca en la Edad Moderna: aquelarres, hechicería y curanderismo. Vgl. auch Zamora Calvos Kapitel «Estructura del sabbat» (S. 23–38) aus: Dies.: *Artes maleficorum*.

67 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. 162. Alle Belege aus der *Relación* sind im Folgenden mit der Sigle [REA] und Seitenangabe im Fließtext zu finden.

Y luego le mandan hincar de rodillas en presencia del Demonio y que reniegue en la forma y de las cosas que la Bruxa su Maestra le lleva industriado. Y diziéndole el Demonio las palabras con que a de renegar, las va repitiendo, y reniega lo primero de Dios, de la Virgen Santa María, su madre, de todos los santos y santas, del Bautismo y confirmacion y de ambas las chrismas, y de sus Padrinos y Padres, de la Fê y de todos los Christianos, y recibe por su dios y señor al Demonio, el qual le dize que de allí adelante no ha de tener por su Dios y Señor al de los Christianos, sino a él, que es el verdadero Dios y Señor que le a de salvar y llevar al parayso. (REA, S. 162)

Mittels eines performativen Sprechakts (der hier in narrativierter Form nur indirekt wiedergegeben ist) wird der Übergang in die neue Rolle als Hexe/r beschritten, der aus christlicher Sicht eine Transgression des ersten der Zehn Gebote darstellt.⁶⁸ Was im liminalen und integrativen Stadium folgt, ist erstens die Teufelsverehrung (christlich: eine Idolatrie) per Kuss auf seine «partes vergonçosas» (REA, S. 162) sowie die Kennzeichnung mit dem Hexenmal und zweitens der Erhalt eines eigenen Dämons in Gestalt einer (giftigen) Kröte, die Basis für die aktive Teilnahme an schwarzmagischen Praktiken der Gruppe.⁶⁹ Viele weitere kleinere Riten finden auf dem Sabbat statt, von denen an dieser Stelle noch eine Sonderform des Festmahls, in der Art eines Gemeinschaftsritus, angeführt werden soll, bei dem ebenfalls transgressive Elemente festzustellen sind.⁷⁰ Wie in der *Relación* berichtet wird, kommt es nach dem Tod eines Mitglieds der Hexensekte im Anschluss an das Eindringen der anderen auf dem Friedhof, eine räumliche Grenzübertretung, zu nekrophagen Akten, das heißt zur kannibalistischen Überschreitung des Nahrungstabus:

[V]an a las sepulturas y desentierran los tales muertos; [...] los abren y sacan las tripas y los descuartizan encima de la sepultura para que lo que cayere del cuerpo todo quede en ella; [...] se van con mucho regozijo y contento al Aquelarre y los despedaça en puestas y los dividen en tres partes: una cuezen, otra asan y la otra dexan cruda. Y sobre una mesa que tienden en el campo con unos manteles suzios y negros, [...] y se lo comen asado, crudo y cozido, co-

68 Fortan ist die Teilnahme am Sabbat mit einem Tabu belegt, die Hexe oder der Hexer darf die Namen Jesu und der Heiligen nicht mehr nennen. In den paraphrasierten Zeugenaussagen bei de Lancre und Salazar häufen sich Berichte darüber, wie die aktuelle Szenerie – das Fest oder ein schwarzmagisches Zauberrangement – bei diesem (versehentlichen oder bewussten) Tabubruch verschwindet (vgl. etwa TAB, S. 113, S. 137, SAL, S. 291ff.).

69 «[El Demonio] le haze una marca hincándole una de sus uñas, con que le haze una herida y saca sangre, que recoge en algún paño o en alguna vasija; y el Bruxo novicio siente de la herida muy gran dolor, que le dura por más de un mes, y la marca y señal por toda la vida. Y después en la niñeta de los ojos (con una cosa caliente, como si fuese de Oro), le marca (sin dolor) un sapillo, que sirve de señal con que se conocen los Bruxos unos a otros» (REA, S. 162).

70 Bezüglich des konventionellen Mahls widersprechen sich die Aussagen. Sie changieren zwischen schmackhaften und ekelerregenden Speisen (vgl. etwa TAB, S. 184ff.).

miendo el Demonio el corazón, y sus criados la parte que les cabe; y a los sapos vestidos les dan también su parte, que la comen rifando y gruñendo entre todos. (REA, S. 180)

Der rituelle Verzehr von Menschenfleisch, der nicht nur in christlichem, sondern auch in umfassendem zivilisatorischem Sinne gegen das fundamentale Gesetz des Menschseins verstößt,⁷¹ hat in der Logik des Sabbats integrative und kohärenzstiftende Implikationen. Für den Toten bedeutet der Akt das ultimative Aufgehen in der *comunitas* und für diese die absolute Verinnerlichung ihres Nächsten.

Als performativer Akt zeichnet sich das Sabbat-Ritual ferner durch eine Reihe strukturierter und geordneter Sequenzen von Worten und Handlungen aus, die durch die vier Merkmale der Formalität, Stereotypie, Verdichtung und Redundanz nach Tambiah charakterisiert sind. In Discours I, 4 und VI, 3 nimmt de Lancre eine genaue Beschreibung des Ritus im engeren Sinn vor. Wie daraus hervorgeht, besitzt die Feier bis auf kleinere lokale Variationen (vgl. TAB, S. 141) etwa im Veranstaltungsort, der sich häufig an Kreuzungen oder auf freiem Feld, einmal aber auch im Zimmer des Untersuchungsrichters befindet,⁷² einen mehr oder weniger fixen zeitlichen Rahmen «presque toujours environ la minuit» (TAB, S. 141), «souvent la nuit du Mercredi ou du Vendredi» (TAB, S. 142) und endet mit dem Hahnenschrei am frühen Morgen. Auch die innere Form ist relativ stereotyp, wie der Franzose im *Tableau* explizit resümiert: «Depuis nous avons vu plusieurs sorcières confessant et nous décrivant presque toutes uniformément le sabbat en la même façon que nous venons de l'exprimer» (TAB, S. 156). Konkret wird die Einhaltung des konventionalisierten Handelns auf dem Sabbat – neben dem Teufel als «Gastgeber» – von einem «Maître des cérémonies et gouverneur du sabbat» (TAB, S. 141) bzw. einer «Reyna del Aquelarre» (REA, S. 173) überwacht und gewährleistet. Die Rigidität spiegelt sich nicht zuletzt auch in der solchermaßen merklich hierarchisierten Gruppenstruktur wider.⁷³ Die satanische Zeremonie als solche, die nach dem Muster eines christlichen Messritus verläuft, ist lesbar als System multimedialer, symbolischer Kommunikation, wobei diese charakteristischerweise durch zahlreiche Sinnverschmelzungen und Wiederholungen gekennzeichnet ist: Begleitet vom Rhythmus «de

71 De Lancre führt in einem Exkurs des *Tableau* zu einem Lykanthropie-Fall an: «Car manger son semblable de même espèce, n'apporte pas seulement de l'horreur aux hommes, mais aux brutes; lesquelles si farouches qu'elles soient, épargnent leur espèce, jusques aux loups» (TAB, S. 224).

72 Weitere Orte sind Kirchen, Dorfplätze und die Residenz des Vogts, das Chateau de Saint-Pée (vgl. TAB, S. 98). Auch Salazar gegenüber sagen die Beschuldigten aus, dass sie als Hexen zur Schadenstiftung in sein Schlafgemach eingedrungen sind (vgl. SAL, S. 287).

73 Diese reproduziert nicht nur gesellschaftliche, sondern auch kirchliche Hierarchien. Vgl. die Unterkapitel «Satán y sus pompas: el Aquelarre como corte real» (S. 207–213) und «El aquelarre como imitación de la iglesia» (S. 213ff.) aus: Caro Baroja: *Las brujas y su mundo*.

divers et mélodieux instruments» (TAB, S. 143) – für gewöhnlich Tamburin, Flöte und Violine (vgl. TAB, S. 195, REA, S. 163) – und vor dem feierlich hergerichteten Schau-Platz mit Altar, Kreuz und Kerzen (vgl. TAB, S. 308, S. 310), Messbuch, Kelch und Hostie (vgl. REA, S. 173) hält der Teufel – meist in Gestalt eines schwarzen Mannes oder Ziegenbocks – bzw. zuweilen auch ein Priester die «Messe» ab, die Elemente wie Asperision, Predigt und Eucharistie (vgl. TAB, S. 310–313) enthält. An den formelhaften Sprachäußerungen werden die rituellen Merkmale von Bedeutungskondensation und Redundanz auch linguistisch deutlich: Während de Lancre bei der Elevation der Hostie die Worte «*Corbeau noir, corbeau noir*» (TAB, S. 313, Kursivierung im Original) überliefert, heißt es auf dem *aquelarre* baskisch «*Aquerragoyti, Aquerrabeyti*» bzw. spanisch «*Cabrón arriba, Cabrón abaxo*» (REA, S. 173, Kursivierung im Original).⁷⁴ Die wiederholende, parallelistische Wortfolge ist ebenfalls in anderen Sabbatteilen nachzuweisen: So ordnet der Teufel den anschließenden Geschlechtsverkehr bei Mongastón mit «*Éste es bueno para ti, y tú eres buena para éste*» (REA, S. 174, Kursivierung im Original) an, Schadenzauber wie etwa die Heraufbeschwörung von Unwettern zur Zerstörung der Fischerboote oder die Verstreuung von magischen Pulvern zum Verderb der Feldfrüchte begleiten Teufel oder Hexen mit «*Ayre, ayre, ayre*» (REA, S. 172, Kursivierung im Original) bzw. mit «*Polvos, polvos. Piérdase todo; o Piérdase la mitad*» (REA, S. 177, Kursivierung im Original). Auch nonverbal zeichnen sich die diversen *maleficia*, die durch die bei de Lancre ausführlich geschilderte Giftherstellung auf dem Sabbat präpariert werden und anschließend zur Anwendung kommen (vgl. TAB, S. 144–155), durch eine zeichenhaft verdichtete Bedeutungstiefe aus.⁷⁵ Stellvertretend für die vielen Formen sei hier die im *Tableau* erwähnte Praxis der Hagelproduktion angeführt: «[O]n mène les enfants aussitôt près d'autres enfants le long d'un ruisseau [...], afin de battre l'eau pour faire la grêle, et exciter des orages» (TAB, S. 104). Der magische Akt gründet analogisch-persuasiv (anstatt tatsächlich kausal) auf der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den durch das Schlagen entstehenden Wassertropfen und den intendierten Hagelkörnern. Dadurch kristallisiert sich der «Sinn» dieses Wetterzaubers in Form und (chaotischer) Bewegung der verwendeten Substanz, die den magisch erwünschten Effekt somit konkret-sichtbar zur Anschauung bringt.

Wie in der Aufdeckung der rituellen Struktur schon mehrfach angeklungen ist, korrespondiert der Hexensabbat mit der christlichen Messfeier, insofern er deren formalen Ablauf nachahmt bzw. reproduziert. Die Imitation der christlichen Liturgie erfolgt dabei allerdings in verkehrender Weise: Der Sabbat stellt, wie vielfach

⁷⁴ Rabe und Ziegenbock gelten beide wie Katzen, Kröten etc. als Teufelstiere.

⁷⁵ Zur Verbindung von Hexerei / Schadenzauber und Krankheit vgl. weiterführend Wörsdörfer: (Imaginierte) Ansteckungsdynamiken, bes. S. 47–51.

konstatiert, eine Inversion des kirchlichen Ritus dar.⁷⁶ Auf makrostruktureller Ebene ist hinsichtlich seiner Organisation die Anlehnung an den christlichen Festkalender aus den Berichten ablesbar, die die Parodie der religiösen Leitkultur umso offensichtlicher werden lässt: «En las Vísperas de ciertas fiestas principales del Año, que son las tres Pascuas, las noches de los Reyes, de la Ascensión, Corpus Christi, Todos [los] Santos, la Purificación, Asunción y Natividad de nuestra Señora, y la noche de San Juan Bautista, se juntan en el Aquellarre a hazer solemne adoración al Demonio» (REA, S. 172). Daneben sind die inversen Reaktionen auf christliche Strukturen⁷⁷ auch auf mikrostruktureller Ebene vielfältig: Die Diametralordnung zeigt sich grundsätzlich in der Tatsache, dass der Teufel Handlungen verkehrt – etwa mit der linken Hand, statt mit der rechten, sitzend statt stehend, rückwärts statt zum Volk gewandt etc.⁷⁸ – ausführt. Im Einzelnen stehen viele Komponenten des Sabbats, wie de Lancre und Mongastón explizieren, in parodierendem Bezug zu Elementen des christlichen Glaubens: So imitiere der Teufel mit der magischen Flugsalbe die Salbung beim christlichen Sakrament der Taufe (vgl. TAB, S. 131f.), bei der Initiation der Neuhexen stelle er diesen die Kröte (den Dämon) als eine Art «Ángel de guarda» (REA, S. 163) zur Seite und kennzeichne sie in negierender Analogie zu den Kreuzesmalen Jesu mit dem Hexenmal.⁷⁹ «Par cette marque il semble que Satan

76 Vgl. exemplarisch McGowan: *The Sabbath Sensationalised*, S. 192 und Tausiet: *La imagen del sabbat en la España de los siglos XVI y XVII*, S. 5.

77 Den Aufbau des übernatürlichen Personals mit der Gegenüberstellung von Gott und Engeln auf der einen und Teufel und Dämonen auf der anderen Seite, auf den schon Martín de Castañega im *Tratado de las supersticiones y hechizarias* (Kapitel 3: «Que como hay sacramentos en la Iglesia Católica, así hay execraciones en la Iglesia diabólica») ausführlich hingewiesen hat, rekapituliert auch de Lancre in *Discours I*, 1: «Je ne veux oublier ce que les bons auteurs écrivent, que comme le Diable est imitateur de Dieu, qu'aussi les mauvais Anges en imitation des bons, se trouvent en quelque façon être colloqués et distingués en neuf Hiérarchies aussi bien que les bons [...]» (TAB, S. 65). Danach erfolgt die Aufzählung und Charakterisierung der neun Kreise (vgl. TAB, S. 65f.).

78 «[E]t se fait ledit Signe de croix de la main gauche, parce que Satan fait tout à rebours des Chrétiens», «Le Diable voulant imiter notre Seigneur en toutes choses, se sied dans une grande chaire dorée [...]. Mais Satan se trompe, car il est es Sabbats assis, et Jésus-Christ est es Églises en croix et non assis» und «[C]'est la coutume audit lieu, que les grands le baisent au derrière, et lui au contraire baise le derrière aux petits enfants» (TAB, S. 311, S. 305 und S. 104). Auch die Hexen machen in der Interaktion mit dem Teufel und miteinander alles rückwärts: Sie tanzen Rücken an Rücken («Or on dit qu'on y danse toujours le dos tourné au centre de la danse, [...] et à certaine cadence ils se choquent et frappent impudément cul contre cul», TAB, S. 194), auch der Geschlechtsakt wird mitunter «von hinten» vollzogen («[L]e Diable en forme de bouc avait son membre au derrière et connaissait les femmes en agitant et poussant avec icelui contre leur devant. [...] sa coutume est de connaître les belles par-devant, et les laides tout au rebours», TAB, S. 198).

79 Vgl. weiterführend François Delpech: *La «marque» des sorcières: logique(s) de la stigmatisation diabolique*. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^e–XVIII^e siècles)*.

veuille imiter notre Seigneur, qui a donné parfois et empreint des stigmates à des saints personnages ses plus favoris serviteurs, auxquels il a voulu faire part des saintes marques de son martyre, voyant que pour l'amour de lui ils enduraient tous les jours quelque espèce de martyre» (TAB, S. 178f.). Dass das Mal bei den Hexen versteckt – und nicht wie bei den Trägern christlicher Stigmata gut sichtbar – auf dem Körper eingeprägt sei, stelle, so de Lancre weiter, die negierende Variation und Imperfektion des Teufels heraus, wobei der Franzose damit zugleich die (brutalen) Methoden der Justiz bei der Suche nach dem Mal legitimiert (vgl. TAB, S. 179f.). Zahlreiche weitere Verkehungen finden sich beim Vollzug der teuflischen Messe wieder: So geschieht die Segnung der Anwesenden nicht mit Weihwasser, sondern mit dem Urin des Teufels, die Predigt findet nicht auf Latein, sondern in einer Mischung aus Latein, Spanisch und Baskisch statt, und die Hostie – im Christentum: der Leib Christi⁸⁰ – ist nicht von weißer (reiner), sondern hier von schwarzer Farbe (vgl. TAB, S. 310–313). Nicht zuletzt invertieren schließlich auch die sexuellen Orgien die Asexualität des Christentums und die Schadenzauber die Akte christlicher Nächstenliebe. Die klare Rekurrenz auf das christliche Glaubenssystem lässt den Sabbat, wie gezeigt, als einen Gegenentwurf erscheinen, der allerdings durch die bloße logische und starre Umkehrung der Werte dennoch im System verbleibt, was letztlich im Verlauf des Jahrhunderts sein Ende bewirken wird: Durch seine immer wieder reproduzierte innere Form löst sich der Sabbat von seiner ursprünglichen Imagination als natürlich gegebener Erscheinung und wird als kulturelles Konstrukt verstehbar.⁸¹ Mit dieser Konstrukthaftigkeit aber rückt er – und mit ihm das gesamte Hexenwesen – in auffälliger Weise in die Nähe des Theaters.

Ritualität und Theatralität des Hexenwesens und -prozesses

Im Kontext von Hexerei und Schwarzer Magie ist eine Verwebung von rituellen und theatralen Elementen festzustellen, die es erlaubt, von den jeweiligen konkreten Handlungen, die angefangen beim Sabbat über den Schadenzauber bis hin zum Hexenprozess vermehrt und vielfältig auftreten, als kulturellen Performances gemäß

Colloque International E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud (4–7 novembre 1992). Grenoble: Millon 1993, S. 347–368.

⁸⁰ Im Mongastón-Text spricht der Teufel blasphemisch folgende Worte: «Y hecha la offrenda, prosigue su Missa y alza una cosa redonda, como si fuera suela de çapato, en que está pintada la figura del Demonio, diciendo: *Este es mi cuerpo*. Y todos los Bruxos puestos de rodillas le adoran dándose golpes en los pechos» (REA, S. 173, Kursivierung im Original).

⁸¹ Vgl. Stuart Clark: *Le sabbat comme système symbolique*. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^e–XVIII^e siècles)*. Colloque International E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud (4–7 novembre 1992). Grenoble: Millon 1993, S. 63–75.

Singer und Geertz zu sprechen. Die lebensweltliche Ausführung nimmt (phasenweise) den Anschein eines Schauspiels an und lässt sich – bei aller Differenzierung – anhand der vier Merkmale von Theatralität nach Fischer-Lichte genauer bestimmen, durch die sich in einem engeren Sinne auch die künstlerische Theaterperformance auszeichnet. Die von Salazar herausgestellte Lügenhaftigkeit des Teufels stellt durch die Betonung des Illusorischen im Allgemeinen schon die Analogie zum dramatischen Spiel heraus, die ebenfalls von de Lancre vielfach aufgegriffen wird: Seine Verweise⁸² auf die Wandelbarkeit der Dämonen, «plus variables que n'est le Poulpe ou le Caméléon» (TAB, S. 249), die zur Täuschung des Menschen – in nahezu karnevalesker Manier – «tant de voiles et masques de toutes sortes» (TAB, S. 57) verwenden, unterstreichen den angenommenen (theatralen) Rollencharakter bei ihren Angriffen. Die «Bühne» ihrer teuflischen Taten bilde – ganz in Übereinstimmung mit der barocken Auffassung – die Welt selbst: «Le monde est un théâtre où le Diable joue une infinité de divers et dissemblables personnages» (TAB, S. 60). Den Sabbat im Speziellen vergleicht de Lancre mit einem weiteren theatralen wie auch rituellen Spiel- und Schau-Platz: «[L]e sabbat est comme une foire» (TAB, S. 146), wobei der Jahrmarkt⁸³ nicht nur für den «gauklerischen» Teufel – «Satan est le vrai singe de Dieu» (TAB, S. 179), sondern in erster Linie auch für die anwesenden Hexen zum Ort der (Selbst-)Inszenierung wird: «[L]’une arrive, l’autre part, et tout à un coup plusieurs partent, plusieurs arrivent, chacune rendant compte des vents et orages qu’elle a excités, des navires et vaisseaux qu’elle a fait perdre» (TAB, S. 147). Der textuelle Umgang mit dem Hexenwesen nimmt auf französischer und auf spanischer Seite jeweils unterschiedliche theatrale Ausformungen an, denen sich die Analyse nun zuwendet.

Mit dem *Tableau de l'inconstance* legt de Lancre eine umfangreiche Abhandlung vor, welche die Hexerei auf narrative Art und Weise inszeniert. Die zweite Auflage des Werks von 1613 beinhaltet zudem einen (in der Folge sehr einflussreichen) Kupferstich des polnischen Grafikers Jan Ziarnko, der die Bestandteile des Hexensabbats in verschiedenen Szenen verbildlicht⁸⁴ und den Aspekt der visuellen Wahrnehmung (des Lesers, gleichsam eines Zuschauers) dergestalt in de Lances Text integriert. Der Text des *Tableau* zeichnet sich seinerseits aufgrund seines Detailreichtums durch eine wahrnehmungsnahe Beschreibung aus. Die Darstellung

⁸² Vgl. Jacques-Lefèvre: *L'écriture littéraire de la sorcellerie*, S. 387.

⁸³ Zu Jahrmarktsgeschehen und wunderwirkenden Scharlatanen, die oft in Personalunion als Gaukler auftreten, vgl. das Kapitel 3.2.2 sowie Anna Isabell Wördsdörfer: Zwischen medizinischer Expertise, Spektakel und Kommerz. Rituelle und theatrale Praktiken des Scharlatans. In: Dies. / Florian Homann (Hg.): *Kulturelle Performance und künstlerische Aufführung. Zeichenhaftes Handeln zwischen Ritualität und Theatralität*. Frankfurt: Lang 2022, S. 21–40.

⁸⁴ Vgl. McGowan: *The Sabbat Sensationalised*, S. 192–193.

des Sabbats wird bei de Lancre so zu einer regelrechten (nacherzählten) *mise en scène*,⁸⁵ bei der im Vollzug der Handlung auf den verschiedenen Kommunikations-ebenen (nach Matzat) Affekte, gegenläufige Gemütsbewegungen, hervorgerufen werden: Die explizite Schilderung des Geschlechtsakts mit dem Teufel etwa bewirkt auf der unteren Ebene bei den angeklagten Frauen in ihrer ›Rolle‹⁸⁶ als Hexen einerseits in der Rückschau auf das rituelle Erlebnis der Penetration die Erinnerung immenser Schmerzen. Andererseits manifestiert sich aber auch eine unbändige Lust an der wortreichen Wiedergabe (vgl. TAB, S. 149f.) bzw. am ›Spiel‹. Auf der obersten Ebene evoziert die ebenso eloquente Schilderung de Lancres bei den Rezipienten des *Tableau* in ihrer Position als (Lese-)Publikum eine gleichermaßen ambivalente Mischung aus Schrecken und Vergnügen. Die Theatralität des Sabbat-Rituals als solchem geht beim Franzosen darüber hinaus auch aus der Gruppeneinteilung der präsenten Personen klar hervor: Im Gegensatz zu anderen Ritualen, bei denen alle Anwesenden in der Regel Involvierte sind, existieren auf dem Hexensabbat zwei unbeteiligte Gruppen. De Lancre bestätigt erstens: «[L]es enfants qui gardent les crapauds ne sont que spectateurs» (TAB, S. 185), und führt zweitens weiter aus:

[Elle] confessa que les sorcières qui veulent mal à quelqu'un, ont pouvoir de représenter la figure de celui auquel elles veulent mal, que le Diable à leur prière en représente la figure pour les perdre s'il peut, et les faire accuser de sortilège: mais que la vérité est, que ladite figure ne bouge point. De manière que c'est un point notable de sorcellerie, que le Diable peut représenter la figure même des sorciers qui sont prisonniers, et celle de toute autre personne qu'il lui plaît, mais cette figure sera du tout sans mouvement, et n'apparaîtra au sabbat faisant du poison, dansant ou autre chose, ains simplement comme celle d'un simple spectateur. (TAB, S. 345)

Sowohl die minderjährigen Kinder als auch die Gesichter (synekdochisch für das wahrnehmende Auge) der nächsten Hexenopfer wie der inhaftierten Hexen stellen lediglich Beobachter dar und verstärken in dieser perzeptiven Funktion somit den Theater- bzw. Schauspielcharakter. Daneben ist die theatrale Aufführungssituation auch während der nacherzählten (nach einem ritualisierten Muster verlaufenden) Verhöre, Folterakte und brutalen Proben in de Lancres Schrift omnipräsent, wobei er sich durch häufige Verwendung des Verbs ›voir‹ deutlich als Zuschauer inszeniert,⁸⁷ die Angeklagten sich hingegen in ihre (aufgezwungene) Rolle als Hexen einzufinden haben. Um zu verhindern, dass diese ›aus der Rolle fallen‹, ihr Hexensein

⁸⁵ Vgl. hier und im Folgenden das Kapitel ›La sorcellerie comme théâtre‹ (S. 387–396) in: Jacques-Lefèvre: *L'écriture littéraire de la sorcellerie*. Vgl. auch Duché-Gavet: *Les sorcières de Pierre de Lancre*, S. 150–151 und Nicole Jacques-Chaquin: *La fable sorcière, ou le labyrinthe des enchantements*. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 87–96.

⁸⁶ Zur Hexe als Schauspielerin vgl. Maus de Rolley: *Of oysters, witches, birds, and anchors*, S. 542.

⁸⁷ Vgl. Jacques-Lefèvre: *L'écriture littéraire de la sorcellerie*, S. 374.

durch teuflische Eingebung dissimulieren, bedient er sich bei der Untersuchung des Hexenmals einer Methode, bei der die Diskrepanz zwischen Sehen (der Ermittlenden und Augen-Zeugen) und Nichtsehen (der Beschuldigten) und damit das Wissensgefälle der Anwesenden mit ihrem je unterschiedlichen Status – einer Situation auf dem Theater nicht unähnlich – von zentraler Bedeutung ist.

Au lieu que le Chirurgien voulant faire l'épreuve bandait les yeux aux Sorcières, [...]. [L]e Diable leur avait appris de se gratter et égratigner si outrageusement, que parfois leurs épaules semblaient des épaules de supplice, qui viennent de souffrir le fouet ou des écourgées violentes. Mais tout cela n'empêchait pas qu'on ne découvrit visiblement la marque. Or pour faire ladite visite très clairement, il avait une épingle en la main gauche, avec la tête de laquelle il faisait semblant de pincer la sorcière en plusieurs lieux, qu'elle ne pouvait voir ayant les yeux bandés, et en la main droite il avait une aiguille, ou une alène bien déliée, et ayant pincé la Sorcière avec la tête de l'épingle, en plusieurs lieux elle se trémoussait et se plaignait artificiellement, comme si elle eût souffert quelque grande douleur: et néanmoins bien qu'en même temps on lui mit l'aiguille jusques à l'os elle ne disait mot. L'épreuve en fut faite très clairement par le sieur de Gramont Gouverneur de Bayonne et pays de Labourd, en présence du sieur de Vausselas et sa femme [...]. (TAB, S. 181)

Die Sinnbreite der Theatralität ist in diesem konkreten Fall potenziert: Durch die Augenbinde wird verhindert, dass die beschuldigte Frau ›Theater spielt‹, dank teuflischer Illusion ihren wahren Charakter verbirgt. Die daraus resultierende Schau-Situation der übrigen Personen stellt die Leibesvisitation als juristisches Ritual performativer Hervorbringung ›der Wahrheit‹ hingegen gerade in ihrem theatralen Charakter aus. Das Gerichts- und Prozesswesen, das sich im Labourd mit de Lancre noch in viele kleine Verfahren aufteilt, wird seine ganze spektakelhafte Theatralität aber erst in Spanien entfalten.

Handelt es sich bei der im kollektiven Gedächtnis wirkmächtigsten Referenz der baskischen Hexenverfolgung auf französischer Seite mit de Lances *Tableau de l'inconstance* um einen schildernd-kommentierenden Text, stellt auf spanischer Seite der eindrucksvolle *Auto de fe* von Logroño, also eine kulturelle Performance, ob- schon durch Mongastón und andere ebenfalls in nacherzählter Form überliefert, den stärksten Bezugspunkt des Erinnerns dar. Dieser ›Akt des Glaubens‹, die öffentliche Schuld- und Urteilsverkündung durch die Inquisition, repräsentiert ein juristisch-religiöses Ritual, bei dem sich die Gemeinschaft, wie in Anlehnung an Durkheim zu folgern ist, performativ ihrer Werte versichert.⁸⁸ In der Tat bildet die »gran multitud de gente de todas partes de España y de otros Reynos« (REA, S. 158) –

⁸⁸ Vgl. Enrique Ramalle Gómara: El desafío de comprender: A cuatrocientos años de distancia del auto de fe de Logroño de 1610. In: Ders. / Mikel Azurmendi Inchausti (Hg.): *Inquisición y brujería. El auto de fe de Logroño de 1610*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos 2010, S. 9–18, hier: S. 14.

nach übereinstimmenden Angaben 30.000 Personen⁸⁹ – einen konstitutiven Bestandteil des Ereignisses, bei dem mit der Bestrafung der Hexen von Zugarramurdi in einem gewissermaßen kathartischen Akt rituelle Kohärenz hergestellt wird: Die Vollstreckung der (nach der Schwere der Vergehen differenzierten) Urteile gegen die 31 Personen vor aller Augen und Ohren sanktioniert nicht nur das religiöse und moralische Fehlverhalten, sondern bestätigt auch gleichzeitig die geltenden gesellschaftlichen Verhaltensnormen, die durch die große Masse der Versammelten auch in die anderen Regionen und Landesteile quasi «aktualisierend» hineingetragen werden. Der *Auto de fe* folgt, wie in Mongastóns *Relación* zu lesen ist, dem Ablauf einer förmlichen Zeremonie mit striktem Aufbau: Betont wird der «[muy bzw. tan] buen orden» (REA, S. 158f. und zweimal S. 159) einerseits in Bezug auf die personellen Konstellationen – beim feierlichen Umzug wie während des eigentlichen Akts⁹⁰ – und andererseits hinsichtlich der festen zeitlichen Reihenfolge der rituellen (im Kernteil am zweiten Tag wiederholten) Bausteine von einleitender Prozession über Lesung, Predigt, Strafverkündung und Vollstreckung bis hin zum abschließenden *Te Deum* (vgl. REA, S. 159–161). Das Insistieren auf der Ordnung, bei der jeder und alles seinen Platz hat, ist insofern von zeichenhafter Bedeutung, als auf diese Weise der gesellschaftszersetzenden Hexerei und ihrer schwarzmagischen Praktiken eine klare Struktur entgegengesetzt wird.

In der kulturellen Performance des *Auto de fe* überlagern sich rituelle und theatrale Aspekte, wie allererst aus dem Schau-Effekt, den Mongastón wie de Lancre textuell deutlich inszeniert, hervorgeht: «Este Auto de la Fê es de las cosas más notables que se an visto en muchos Años», «y cada una de las dichas cincuenta y tres»⁹¹ personas, entre dos Alguaziles de la Inquisición [...] que era cosa muy de ver» (REA, S. 158, S. 159). Die visuelle Aufmerksamkeit der Schau-Lustigen ist auf die religiösen Amtsträger in ihrem prachtvollen Ornat und die verschiedentlich «con insignias de penitentes, descubiertas las cabeças, sin cintos y con una vela de cera en las manos» oder «con Sanbenito y Coroças de relaxados» (REA, S. 159) gekleideten Hexen sowie die geschmückten Statuen – Abbilder der bereits Verstorbenen – gerichtet, die im

⁸⁹ Vgl. das Einführungskapitel zu «The Discovery of Witchcraft» (S. 99–101) aus: Gustav Henningsen (Hg.): *The Salazar Documents*.

⁹⁰ Die Prozession besteht aus dem Beamtenapparat des *Santo Oficio*, Gruppen religiöser Orden, Musikern, kirchlichen und inquisitorialen Würdenträgern, den 53 jeweils von zwei Gerichtsdienern begleiteten Gefangenen und schließlich den drei Inquisitoren zu Pferd (vgl. REA, S. 158f.). Während des Hauptteils befinden sich die kirchlichen Repräsentanten zur Rechten, die weltlichen Repräsentanten zur Linken und die Angeklagten nach ihren Strafen gestaffelt auf dem Podium (vgl. REA, S. 159).

⁹¹ Neben den 31 der Hexerei Bezichtigten werden hier auch noch andere Häretiker von der Inquisition abgeurteilt.

«Kostüm» gemäß ihrer jeweiligen Rolle bei der Aufführung in Erscheinung treten. Die Tribüne wird so gleichsam zur theatralen Schau-Bühne, auf der sich das juristische «Spiel» in der Folge entfaltet. Mongastóns Schilderung des Ausgangssettings liest sich so wie die Beschreibung eines Theaterraums, der in Publikums- und szenischen Handlungsraum aufgeteilt ist, wobei diese beiden hier (noch) weniger klar voneinander getrennt erscheinen als beim Theater im engeren Sinne:

Llegados al Cadahalso, los penitentes fueron puestos en unas gradas muy altas que estaban en él, por baxo de la Santa Cruz [...]. Y de la otra parte del tablado, enfrente, se subía por onze gradas al sitial donde se pusieron los señores Inquisidores, teniendo el estado Ecclesiástico a la mano diestra, y la ciudad y Cavalleros a la siniestra: y en lo más alto de la grada primera se sentó el Fiscal del Santo Officio con el Estandarte. Y los Consultores y Calificadores, y los Religiosos y Ecclesiásticos, se acomodaron en dichas gradas, que cabrían hasta mil personas. Todo lo restante del tablado estava lleno de Cavalleros y personas principales. Y en medio se levantava un púlpito quadrado en que se ponían los penitentes quando se les leyan las sentencias por las Secretarios del S. Officio, que para leerlas se subían en otros dos púlpitos que estaban en partes cómodas del tablado. (REA, S. 159)

Die gleichsam «durchchoreographierte» und perfekt inszenierte Performance spart nicht an visuellen Effekten (die Quantität der Beteiligten, die herausstechenden «Requisiten» wie das Kreuz, die Standarte, die Kanzeln). Unter den einzelnen «Akten» der Aufführung bildet die Verbrennung der sechs als hauptschuldig erachteten Hexen und der fünf Statuen-Attrappen der schon Toten (mit ihren sterblichen Überresten) – letztere eine theaterhafte «Illusion» innerhalb des Spektakels – durch den weltlichen Arm der Justiz zum Abschluss des ersten Tages sozusagen den theatralen Höhepunkt der Veranstaltung. Die (rituelle und theatrale) Wirkung des gesamten *Auto de fe* besteht schließlich in einer «gran devoción y piedad en todos» (REA, S. 161), sodass die durch das Hexenwesen gestörte Ordnung am Ende kathartisch wiederhergestellt ist.

Wie ein perspektivöffnender Blick auf die Hexenvorstellung in ihrer Breite abschließend zeigen soll, bewegen sich auch weitere mit der Hexe in Verbindung gebrachte Charakteristika zwischen Ritualität und Theatralität (Wahrnehmung, Körperlichkeit, Inszenierung und Aufführung): Die dem Sabbat vorgängigen Komponenten von Hexenflug⁹² und – oftmals damit einhergehender – Verwandlung konstituieren sich zwischen rituell wie theatral wesentlicher Wahrnehmung und Körperlichkeit. De Lancre widmet dem magischen Flug zwei Kapitel (Discours II, 2 und 3) seines *Tableau* und differenziert zwischen verschiedenen Umsetzungsmöglichkeiten: «La vérité est donc que les sorcières vont parfois au sabbat en son-

92 Zum frühneuzeitlichen Flugdiskurs (magisch und technisch / theatral) vgl. Wolfgang Behringer: Ars Volandi. Gedankenspiele im Umfeld einer europäischen Debatte der Neuzeit. In: Ders. / Dieter R. Bauer (Hg.): *Fliegen und Schweben. Annäherung an eine menschliche Sensation*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1997, S. 16–36.

ge et par illusion, mais qu'elles y vont aussi parfois réellement» (TAB, S. 113). Dagegen scheint Salazar, der den Transport der Hexen zum und vom Sabbat im ersten Artikel seines zweiten Berichts ausführlich behandelt, eine körperliche Ausfahrt zugunsten der Illusionsthese (ob nun teuflisch hervorgerufen oder nicht) auszuschließen: «Y el modo de salir para la junta de los brujos y aquellarre convienen [los testigos en] que siempre era después de haber comenzado a dormir en sus camas» (SAL, S. 271). Kommt es beim spanischen Inquisitor bei der Entlarvung der Täuschung – und damit des theatralen Als-ob – entscheidend auf die (illusionsbrechende) Nicht-/Perzeption an – «dicen resueltamente, que jamás toparon a nadie en el camino, ni sintieron ruido de gentes, animales, ni sonido de campanas, ni vieron luces, ni (lo que más es) tampoco se mojaron, aunque entonces lloviese o nevase» (SAL, S. 275) –, beglaubigt de Lancre die Möglichkeit des realen Flugs gerade mit Argumenten der (immersiv wirksamen) illusorischen Wahrnehmung:

Il ne faut donc croire que quand le corps paraît n'avoir bougé de place, qu'il demeure insensible, [...]: Les transports ne se peuvent faire de l'âme sans le corps, ains le Diable transporte les sorciers en âme et en corps: et si bien le corps semble demeurer à notre vue, c'est un simulacre du corps que le Diable nous fait voir: qui fait qu'on a tant de peine à les éveiller, parce que ce n'est pas le vrai corps. (TAB, S. 124)

In de Lancres Logik übernimmt der phantastische Körper die «Rolle» der Hexe für die Dauer ihrer häuslichen Abwesenheit, ist ein materialisierter Platzhalter, damit diese leiblich am Sabbat-Ritual teilnehmen kann. Doch erweist sich der Teufel nicht nur hier als inszenierender Täuscher des Umfelds der Hexe, sondern auch im Hinblick auf die Effizienz der rituell eingesetzten (Flug-)Salbe⁹³ – im magischen Kontext oftmals das Mittel zur Erreichung transzendenter Zustände⁹⁴ – gegenüber dieser selbst: Da er Körper auch ohne Salbe transportieren könne (vgl. TAB, S. 132), stellt diese lediglich ein theatrales Requisit dar. Der Teufel spielt demnach mit der Hexe Theater. Korporalität und Perzeption sind auch in Bezug auf die den Flug mitunter begleitende Tierverwandlung zentral, auf die Salazar nur kurz eingeht,⁹⁵ der Fran-

93 Im Schreiben des Inquisitorentrios ist die rituelle Formel bei der Salbung überliefert: «Señor, en tu nombre me unto. / Yo, dende aquí adelante, / he de ser una misma cosa con el Demonio. / Yo tengo de ser demonio / y no he de tener nada con Dios» (INF, S. 117).

94 Vgl. Cecilia López Ridaura: De la mandrágora al peyote. Plantas brujeriles en España y América. In: Rica Amrán (Hg.): *Las minorías: Ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII) – Les minorités: science et religion, magie et superstition dans l'Espagne et l'Amérique (XV^{ème}–XVII^{ème} siècle)*. Santa Barbara: eHumanista 2015, S. 52–62.

95 «Y también dicen la mayor parte de las sobredichas, que ordinariamente iban y venían por el aire [...]; y en esta conformidad, alguna dice que solía ir volando en figura de mosca, y otra que en figura de cuervo» (SAL, S. 273).

zose aber detailliert im Kontext der Werwolf-Diskussion (Discours IV, 1–4) anlässlich des regional bedeutsamen, sechs Jahre früheren Justizfalls um Jean Grenier zu sprechen kommt:⁹⁶ Bezüglich der verschiedenen Möglichkeiten der durch Dämonen bewirkten Transformationen (Maske, Luftkörper, Wolfshaut) resümiert de Lancre: «Quoi qu'il soit, en toutes les sortes et manières, il n'y a jamais que du déguisement en l'extérieur, sans changement de substance ou nature» (TAB, S. 221). Somit stellt er den Verkleidungsaspekt bei der Verwandlung, die Umhüllung des Körpers, und dergestalt die theatrale Rollenhaftigkeit der Hexe in Tiergestalt heraus, die die Wahrnehmung des Betrachters täuscht.

Die rituelle wie theatrale Körperlichkeit und Wahrnehmung spielen des Weiteren auf dem Sabbat bei den Komponenten von Hexentanz und -mal eine wichtige Rolle. De Lancre verweist selbst im Discours III, 4 («De la danse des Sorciers au Sabbat») auf die rituellen – religiös-kriegerischen – Ursprünge des Tanzes (vgl. TAB, S. 188f.), der sich in der Ausformung auf dem Sabbat allerdings aufgrund der rigoros ausgestellten Korporalität – der lasziven Bewegung, leiblichen Nähe und sinnlichen Freizügigkeit – vor den lüsternen Blicken aller Beteiligten und Anwesenden als sündhafte (theatrale) Aufführung gestalte:

Ce n'est plus un saut pour donner terreur aux hommes, c'est un saut impudique pour attirer des femmes: si bien que Mars n'a maintenant plus de honte d'avoir été surpris avec Vénus: on ne saute plus pour lui, ains seulement que pour elle et pour sa suite.

Et encore plus salement et vilainement ès Sabbats, et sales mouvements des danses qui se font en ces malencontreuses assemblées, et ces ords et sales désirs, que le Diable engendre ès cœurs, d'une infinité de jeunes vierges qui y sont: tout au-devant desquelles et le Diable, et une infinité de Sorcières font ouvertement leurs accouplements diaboliques. (TAB, S. 189)

Auch interagieren Körper und Wahrnehmung beim Hexenmal, das mit anderen rituellen Körperzeichen verwandt ist, miteinander.⁹⁷ Die bei den baskischen Hexen meist in Form einer «patte de crapaud» (TAB, S. 180) auftretenden Male sind per se sichtbar⁹⁸ (sie sind Zeichen, an denen sich die Mitglieder der Sekte erkennen), aber

⁹⁶ Zur Lykanthropie und diesem konkreten Fall bei de Lancre und anderen Zeitgenossen vgl. Jan Machiels: *The Making of a Teen Wolf: Pierre de Lancre's Confrontation with Jean Grenier (1603–10)*. In: *Folklore* 130 (2019), S. 237–257 sowie Jean-Marie Apostolides: *Lycanthropie et rationalité juridique à l'aube du XVII^e siècle*. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 161–185 und Caroline Oates: *The Trial of a Teenage Werewolf, Bordeaux 1603*. In: *Criminal Justice History. An International Journal* 9 (1988), S. 1–29.

⁹⁷ Vgl. Victor Turner: *Bodily Marks*. In: Mircea Eliade: *The Encyclopedia of Religion*. Band 2. New York: Macmillan 1987, S. 269–275, vgl. ferner Delpech: *La «marque» des sorcières*, S. 353.

⁹⁸ Vgl. Marie-Luce Demonet: *Les marques insensibles, ou les nuages de la certitude*. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 97–134, hier: S. 120–123.

unterschiedlich positioniert und mitunter gut versteckt. Folglich wird der (weibliche) Körper der Hexe in den Augen des (männlichen) Untersuchungsrichters zu einem unbekannten Schau-Objekt, das es im Ritual der Folter zu erkunden gilt.⁹⁹ Nicht zuletzt kommt Korporalität mit Inszenierung und Aufführung bei den meist im Anschluss an den Sabbat ausgeführten Schadenzaubern zusammen, zielen die schwarzmagischen Angriffe der Hexen doch meist auf den Körper ihrer Opfer.¹⁰⁰ Im Brief der drei spanischen Inquisitoren findet sich eine exemplarische Beschreibung:

Y luego [el Demonio] se va en su compañía [...] y les abre las puertas [...]. Y luego la bruja que pidió venganza abre la boca a la persona de quien se pretende vengar y le mete en ella unos pocos de aquellos polvos [...] o les unta por el pescuezo y hombro izquierdo hacia los pechos, o en otras partes de su cuerpo, con el dicho ungüento, diciendo: «El señor te dé mal de muerte», o tal enfermedad por tanto tiempo. Y, luego, las tales personas comienzan a enfermar y padecer grandes dolores y trabajos [...]. (INF, S. 129)

Das schwarzmagische Ritual gestaltet sich als performativer Akt, bei dem der gesunde in einen kranken – oder sogar toten – Körper transformiert wird. Die Tatsache, dass sich im *Tableau de l'inconstance* mehrere analoge Darstellungen befinden (vgl. TAB, S. 160ff.), lässt den rituellen, formalistisch-stereotypen Ablauf der Handlung klar hervortreten. Darüber hinaus wird an der weitreichenden Analogie der Aussagen, der erzählten Aufführungen, aber auch deren gerichtliche, das heißt inszenatorische Vorformung offenbar, die den Zweck verfolgt, das Gehörte nach einer festen Erzeugungsstrategie in ein Muster einzupassen, das nichts anderes hervorbringt als das ›Theater der Hexerei‹. Dem bei einer schwarzmagischen Aktion ihren Ausgang nehmenden ›Theater der dämonischen Besessenheit‹ wendet sich die Untersuchung nun im nächsten Kapitel zu.

3.1.2 Fälle dämonischer Besessenheit: Loudun, 1632–1638

Die aufsehenerregenden Fälle dämonischer Besessenheit, die in den 1630er Jahren in einem Ursulinen-Kloster in Loudun auftreten, formen zusammen mit ähnlichen Fällen in Aix-en-Provence (1609–1611) und Louviers (1640er) eine weitere Spielart lebensweltlicher Schwarzer Magie, die damit eine zweite kulturelle Stufe er-

⁹⁹ Vgl. Anna Rosner: The Witch Who Is Not One: The Fragmentated Body in Early Modern Demonological Tracts. In: *Exemplaria* 21 (2009), S. 363–379.

¹⁰⁰ Vgl. auch Wörsdörfer: (Imaginierte) Ansteckungsdynamiken im französisch-spanischen Kulturkontakt, S. 49.

reicht:¹⁰¹ Von der Hexerei durch Orts- und Rollenwechsel – vom Land zur Stadt, von der Frau als Täterin zur Frau als Opfer – unterschieden,¹⁰² heben sich diese Ausformungen auch sowohl von französischen Einzelfällen – etwa dem der (betrügerischen) Marthe Brossier¹⁰³ – als auch von spanischen Besessenheitsfällen¹⁰⁴ klar ab, insofern sie durch die Merkmale der kollektiven Besessenheit und des angenommenen magischen Ursprungs durch das Wirken eines *prêtre-sorcier* eine Spezifik ausprägen, die der französischen Imagination der *magia daemoniaca* in ihrer diachronen Entwicklung im Ländervergleich Singularität verleiht und darum hier behandelt wird. Die historischen Ereignisse,¹⁰⁵ die sogar Quelle künstlerischer Bearbeitungen werden,¹⁰⁶ beginnen Ende September 1632, mit nächtlichen Heimsuchungen der Superiorin Jeanne des Anges, weltlich: Jeanne de Belcier, der

101 In Aix-en-Provence, ebenfalls in einem Ursulinen-Kloster, bringen die besessenen Madeleine Demandols de la Palud und Louise Capeau den *«prêtre-sorcier»* Louis Gaufridy auf den Scheiterhaufen. In Louviers, in einer Ordensgemeinschaft der Terzianierinnen, führen die Aussagen der Besessenen Madeleine Bavent zur Exhumierung des Pfarrers Mathurin Picard, zur Verhaftung des Vikars Thomas Boullé und zur Verbrennung beider als Magier. Vgl. weiterführend Mandrous Kapitel *«La crise du satanisme: Les procès «scandaleux» pendant la première moitié du siècle»* (S. 195–245) aus: Ders.: *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle* und Sarah Ferbers Kapitel *«The trial of Louis Gaufridy, Aix-en-Provence, 1609–11»* (S. 70–88) und *«Fighting fire with fire? Exorcism against ecstasy, Louviers, 1642–54»* (S. 89–112) aus: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London: Routledge 2004. Vgl. speziell zu Aix-en-Provence Joris Astier: *L'affaire Gaufridy: possession, sorcellerie et eschatologie dans la France du premier XVII^e siècle*. In: *Revue des sciences religieuses* 93 (2019), S. 111–136 sowie speziell zu Louviers Hans-Jürgen Wolf: *Vorfälle im Kloster Saint-Louis in Louviers*. In: Ders.: *Hexenwahn. Hexen in Geschichte und Gegenwart*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft 1990, S. 490–496.

102 Vgl. Michel de Certeau: *La possession de Loudun*. Paris: Julliard 1970, S. 11–12.

103 Vgl. Ferbers Kapitel *«Marthe Brossier»* (S. 40–55) aus: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*.

104 Über das gesamte Jahrhundert treten auch in Spanien immer wieder (einzelne) Fälle von Besessenheit in Erscheinung – etwa 1604 in Madrilejos bei Catalina Díaz, *«la Rojela»*, oder Mitte des Jahrhunderts in Madrid bei einer jungen Leonenserin. Jedoch sind die Ursachen der dämonischen Besessenheit dezidiert nicht magisch, sondern in einem falsch gespendeten Taufritus oder im moralischen Fehlverhalten naher Verwandter zu finden. Vgl. Wörsdörfer: *El cura de Madrilejos* im Kontext des dämonologischen Schrifttums, vgl. auch María Jesús Zamora Calvo: *Posesiones y exorcismos en la Europa barroca*. In: *Garoza. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 3 (2003), S. 213–229. Nichtsdestotrotz inspirieren diese Vorfälle auch in Spanien dramatische Bearbeitungen der Besessenheit. Vgl. Hilaire Kallendorf: *Exorcism and Its Texts. Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain*. Toronto: University of Toronto Press 2003.

105 Vgl. hier und im Folgenden Michel Carmona: *Les diables de Loudun. Sorcellerie et politique sous Richelieu*. Paris: Fayard 1988 sowie Certeau: *La possession de Loudun*.

106 Zu nennen sind etwa Aldous Huxleys Roman *The Devils of Loudun* (1952) und John Whiting's Dramatisierung *The Devils* (1960). Vgl. Jane Goodall: *The Devils and its Sources: Modern Perspectives on the Loudun Possession*. In: *Drama and Philosophy* 12 (1990), S. 185–198. Mit dem polnischen Regis-

Tochter eines gascognischen Barons, und weiterer Nonnen. Die Betroffenen nennen bei den ab Oktober durch ihren Beichtvater Mignon, Pfarrer Barré¹⁰⁷ und andere durchgeführten Exorzismen Urbain Grandier, den weltmännisch¹⁰⁸ auftretenden Pfarrer von Saint Pierre und erklärten Feind des ersteren, als angeblichen durch Teufelspakt befähigten Urheber ihrer dämonischen Besessenheit. Nach kurzem Abflauen des Skandals durch erzbischöfliche Intervention¹⁰⁹ nimmt der zur gleichen Zeit mit dem Abriss der Zitadelle von Loudun, einer Hochburg der Hugenotten, betraute Jean Martin de Laubardemont, ein von politischen Motiven¹¹⁰ angetriebener königlicher Magistrat und Verwandter einiger Ursulinen, auf Bestreben Richelieus und Geheiß Ludwigs XIII. die Untersuchung im Winter 1633 auf. Der im Frühjahr und Sommer 1634 durch spektakuläre öffentliche Exorzismen der Ursulinen angefachte Fall gelangt mit der Verbrennung Grandiers als «Magier» am 18. August zu seinem vorläufigen Höhepunkt. Sind Jeanne des Anges und die Nonnen vorerst noch nicht von den Dämonen befreit, ändert sich mit der Ankunft des Jesuiten Jean-Joseph Surin im Dezember desselben Jahres aber der kirchliche Umgang mit der Besessenheit, indem er das Exorzieren in der Öffentlichkeit allmählich durch den spirituellen Dialog hinter Klostertüren ersetzt. Beim endgültigen Austritt aus Jeannes Körper hinterlassen die Dämonen auf ihrer linken Hand vier heilige Namen,¹¹¹ sodass die solchermaßen stigmatisierte Priorin auf einer Reise durch Frankreich zur «fahrenden Reliquie» wird und im Anschluss mit ihrer Auto-

seur Jerzy Kawalerowicz (*Matka Joanna od Aniołów*, 1960; deutsch: «Mutter Johanna von den Engeln») hat sich auch der Film dem Stoff angenommen.

107 Zur Rolle des Geistlichen aus Chinon vgl. weiterführend Jean-Michel Gorry: Pierre Barré et les prolongements chinonais de l'affaire des possédées de Loudun. In: *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine* 23 (2010), S. 243–256.

108 Der eloquente, auf sein Äußeres Wert legende 27-jährige Pfarrer Urbain Grandier ist unter anderem Verfasser eines *Traité du célibat des prêtres*, mit dem er die Absicht verfolgt, die Heirat seiner Geliebten Madeleine de Brou zu legitimieren, vgl. genauer zum Angeklagten das Unterkapitel «L'accusé Urbain Grandier» (S. 79–96) aus: Certeau: *La possession de Loudun*.

109 Während der Bischof von Poitiers auf Seiten Mignons die Exorzismen erlaubt und fördert, reglementiert der Erzbischof von Bordeaux das Verfahren per Ordonanz vom 24.12.1632 streng. Zuvor haben mächtige Freunde Grandiers, etwa Guillaume de Cerisay, der Vogt von Loudun, die Exorzismen skeptisch beobachtet.

110 Zur staatspolitischen, den kirchlich-lokalen Konflikt übersteigenden Dimension, die sich mit der dämonischen Besessenheit aufs Engste verwebt (Stadt-Körper und Nonnen-Körper) vgl. Scott Bryson: La Chair devenue parole: Aliénation et raison d'État dans la possession de Loudun. In: Martine Debaisieux (Hg.): *Le labyrinthe de Versailles. Parcours critiques de Molière à La Fontaine. À la mémoire d'Alvin Eustis*. Amsterdam: Rodopi 1998, S. 133–155 und Christian Jouhaud: De la «raison d'État» dans *La formalité des pratiques* à la «raison d'État» en action à Loudun. In: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 12 (2008), S. 205–216.

111 Diese sind «Jésus», «Marie», «Joseph» und der heilige «François de Sales».

biographie – ebenso wie Père Surin – einen Bericht über die Ereignisse verfasst. Die kulturelle, religiöse und soziale Komplexität der Besessenheitsfälle von Loudun hat Michel de Certeau in seiner mittlerweile als Standardwerk geltenden Studie unter Erschließung eines reichhaltigen Quellenmaterials offengelegt.¹¹² Die vorliegende Analyse kann so auf die Protokolle (1633) der ersten Exorzismen zurückgreifen und nutzt darüber hinaus neben Jeanne des Anges' *Autobiographie d'une hystérique possédée* (1642) und Surins *Triomphe de l'amour divin* (1663) ein Korpus aus fünf anlässlich der öffentlichen Darbietungen von Exorzismen und der Exekution zur Hochphase 1634/35 entstandenen *relations* und *récits véritables*.¹¹³ Ergänzend dazu werden vereinzelt Textzeugnisse der anderen französischen Besessenheitsfälle von Aix-en-Provence und Louviers vergleichend herangezogen.¹¹⁴ Die Untersuchung widmet sich zunächst den verschiedenen Facetten der Schwarzen Magie vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Ausformung als Auslöserin dämonischer Besessenheit. Daran schließt sich die Betrachtung des Exorzismus als zwischen den Kategorien von Ritual und Theater changierende kulturelle Performance an. Zuletzt wird die sich wandelnde – aber nichtsdestoweniger vorhandene – Theatralität in Jeanne des Anges' Selbst-Inszenierungen, nachdem die Dämonen ihren Körper verlassen haben, in den Blick genommen.

Schwarze Magie und Besessenheit

Die Spezifik der Besessenheitsfälle von Loudun besteht in der paradigmatischen Konstellation aus einem Priester-Hexer als Urheber, einer Gruppe Nonnen als dessen Opfern und rivalisierenden Klerikern als Aufdeckern des Skandals.¹¹⁵ Schwarze Magie, ein *maleficium*, wird so zur entscheidenden Ursache für das Eindringen der

¹¹² Vgl. Certeau: *La possession de Loudun*. Diese Arbeit ist mittlerweile bereits selbst zum Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden. Vgl. Douglas E. Christie: 'Things that used to be familiar... become strange': de Certeau and the Possession at Loudun. In: *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 12 (2012), S. 190–197.

¹¹³ Konkret: *La démonomanie de Loudun qui montre la véritable possession des religieuses ursulines* (1634), die *Véritable relation des justes procédures observées au fait de la possession de Loudun et au procès de Grandier* (1634), der *Récit véritable de ce qui s'est passé à Loudun contre maistre Urbain Grandier* (1634), die *Relation véritable de ce qui s'est passé aux exorcismes des religieuses ursulines possédées de Loudun: en la présence de Monsieur, frère unique du roy* (1635) und die *Relation de la sortie du démon Balam du corps de la Mère prieure des Urselines de Loudun* (1635).

¹¹⁴ Und zwar die anonyme *Confession faite par Messire Louys Gaufridy* (1611), Sébastien Michaëlis' *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente* (1613) und R.-P. Desmarests *Histoire de Madeleine Bavent* (1652).

¹¹⁵ Vgl. Mandrou: *La crise du satanisme*, 226–245.

Dämonen in den menschlichen Körper.¹¹⁶ Jeanne des Anges fasst den Sachverhalt in der Rückschau wie folgt zusammen:

Après ce tems-là, Nostre Seigneur permit qu'il fut jeté un maléfice sur nostre communauté par un prestre nommé Urbain Grandier, curé de la principale paroisse de la ville. Ce misérable fit un pacte avec le diable de nous perdre et de nous rendre des filles de mauvoise vie; pour cet effect, il envôia les démons dans le corps de huit religieuses de cette maison pour les posséder. Cette histoire est entièrement décrite dans les procès-verbaux qui en ont été dressés.¹¹⁷

Die magische Potenz erhält der hier klar in moralische Opposition zu den «unschuldigen» Nonnen gesetzte Grandier – in Übereinstimmung mit den Hexerei-Vorstellungen der Zeit – durch einen Pakt mit dem Teufel, der ihn zur Anwendung übernatürlicher, schadenstiftender Mittel befähigt. Welcher Natur diese Schadenzauber genau sind, geht aus den frühen Mitschriften der auf Latein geführten Exorzismen hervor (auf die die Nonnen teils auf Französisch, teils auf Latein antworten):

Quomodo inductus?
– Caractère.
Sub quo symbolo?
– Il est épineux.¹¹⁸
Sub quo novo pacto remissus fuerit?
– Flores.
– Rosarum.¹¹⁹

Der Magier bedient sich also nach Aussage der aus den Ursulinen sprechenden Dämonen zunächst natürlicher Substanzen, Pflanzenzweigen – eines Weißdorns, eines Rosenstrauchs –, um diesen Eintritt in den Körper der Frauen zu verschaffen, wobei es hier die intensiven Düfte sind, die den Zauber ins Innere transportieren.¹²⁰ Der olfaktorische Sinn löst magisch sexuelle Sinnlichkeit aus: «Quand je ne le

¹¹⁶ Vgl. Ferber: Ecstasy, possession, witchcraft: The will to hierarchy. In: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*, S. 115–123, hier: S. 117.

¹¹⁷ Jeanne des Anges: *Autobiographie d'une hystérique possédée*. D'après le manuscrit inédit de la bibliothèque de Tours. Annoté et publié par les docteurs Gabriel Legue et Gilles de la Tourette. Paris: Progrès Médical 1886, hier: S. 64. Im Folgenden werden die Belege mit Sigle [AUT] angegeben.

¹¹⁸ Procès-verbaux des 7 et 11 octobre, BnF, ms. fr. 7619, fol. 6f., zitiert nach de Certeau: *La possession de Loudun*, S. 30f.

¹¹⁹ Ebda., fol. 9, bzw. S. 32.

¹²⁰ Vgl. de Certeau: Le charme des roses muscades / Magie de l'odeur. In: Ders.: *La possession de Loudun*, S. 49–53. Im Fall von Aix hat sich der Teufel über einen vom Priester-Hexer und Opfer Madeleine Demandols verspeisten Pfirsich Zugang zum Körper der Nonne verschafft, vgl. Ferber: The trial of Louis Gaufridy, S. 73.

[= Grandier, A. W.] voïois pas, je bruslois d'amour pour luy» (AUT, S. 68), wird Jeanne des Anges später gestehen. Die zentrale Rolle der *«pactes»* (die in der Loudun-Affäre auch verwendet werden zur Bezeichnung magischer Komposita als sichtbarer Zeichen der vereinbarten Schadenstiftung Grandiers gegen die Nonnen) wird auch im *Récit véritable* des Druckers Pierre Targa hervorgehoben. Diese sind von anderer Qualität als die auf dem Hexensabbat hergestellten *poudres*, die zum direkten Schaden des Opfers meist heimlich im Schlaf oral verabreicht werden:

Et de plus, a fait trouuer quatre pactes que ce méchât homme auoit faites, pour faire posseder ces saintes filles. La premiere pacte cōposée de fueilles d'œillets & de roses fort suaves: l'autre de graine de lierre: & l'autre d'un pied de merle & graine de Cyprés, & quatre barfaullieres, lesquelles furent trouuées dans le Conuent des Religieuses, où le diable les auoit mises. Depuis il fut cōtraint d'é decourir vne autre qui estoit dans les cheueux d'une Religieuse, & consistoit en vn morceau de papier ensanglanté du sang du Magicien.¹²¹

Ist die Wirkung der ersten *maleficia* wieder (unter anderem) über den Geruch gegeben, handelt es sich beim letzten um einen Blutzauber, der die Aktivitäten des Magiers Grandier von jenen der oben betrachteten ruralen Hexerei abgrenzt, wenngleich bei dieser mitunter auch (fremdes Kinder-)Blut zur Anwendung kommt.

Im Gegensatz zu den baskischen Hexen wird der *prêtre-sorcier* in eine gelehrte (-re) Tradition gestellt, soll Grandier doch, wie Zeugen aussagen, ein Werk des magieverdächtigen Cornelius Agrippa und weitere Zauberbücher besessen haben.¹²² Damit steht er in einer Linie mit Louis Gaufridy, dem verurteilten Urheber der Besessenheit von Aix vom Beginn des Jahrhunderts, in dessen *Confession* es heißt: «Il y a enuiron cinq ou six ans que ie commençay lire vn liure de Magie, que i'auoy eu d'un mien Oncle, il y a treize ou quatorze ans.»¹²³ Die Stärkung der Schriftlichkeit vor der ländlichen Mündlichkeit ist ebenfalls am – im Vergleich zum baskischen Hexenwesen – erheblich ausgebauten Paktschluss der Teufelsbündner im wahrsten Wortsinne ablesbar und im Falle Gaufridys sogar tradiert:

Ie Louis Gaufridi, renonce à tous les biens, tant spirituels que temporels, qui me pourroyent estre conferés de la part de Dieu, de la Vierge Marie, de tous les Saints & Saintes de Paradis: particulièrement de mon Patrion S. Iean Baptiste, S. Pierre, Paul & François, & me donne corps & ame, à vous Lucifer, ici present, avec tous les biens que ie possederai iamais (excepté la va-

¹²¹ *Recit véritable de ce qui c'est passé a Lovdvn contre Maistre Vrbain Grandier*. Paris: Imprimerie de Pierre Targa 1634, S. 6f. Im Folgenden werden Zitate mit der Sigle [REV] angegeben.

¹²² Vgl. Carmona: *Les diables de Loudun*, S. 233 und de Certeau: *La possession de Loudun*, S. 236 und S. 242.

¹²³ *Confession faite par messieur Lovys Gaufridi, ... à deux Peres Capuchins du Couuent d'Aix, la veille de Paques, le onziesme Auril mil six cens onze*. Aix: Iean Tholozan 1611, S. 3.

leur des Sacremens, pour le regard de ceux qui les receurent) Ainsi l'ay signé & attesté. Voilà la teneur de la promesse.¹²⁴

Die ›Verschreibung‹ – signiert mit dem eigenen Blut – folgt sinngemäß freilich dem überlieferten mündlichen Paktschluss mit Apostasie-Implikation der ruralen Hexensekte und findet sich in ähnlicher Weise auch im dritten klösterlichen Besessenheitsfall, bei Madeleine Bavent in Louviers zur Jahrhundertmitte, diesmal im tradierten Pakt der besessenen Nonne, wieder, in dessen Text nun beide ›Vertragspartner‹ zu Wort kommen.¹²⁵ Wie auch die ausführliche Sabbat-Schilderung von Madeleine Bavent belegt,¹²⁶ bestehen bei aller Verschiedenheit der beiden Ausformungen Schwarzer Magie auch Berührungspunkte. Solchermaßen wird Grandiers Pakt, der konkret drei Punkte¹²⁷ – den Erfolg bei Frauen, ein modisches Auftreten und stete Eloquenz – umfasst (vgl. REV, S. 4–5), gleichfalls durch den Erhalt eines zu den Malen ländlicher Hexen analogen Teufelsmals – ebenfalls in Form des Fußabdrucks eines diabolischen Tieres – besiegelt, wie der *Récit véritable* zu berichten weiß: «Le Magicien fut institué tel il y a neuf ans, & fut marqué par Asmodee avec vn fer fait en forme de pied de Chat, c'est à sçavoir *In duobus testiculis & in duobus natibus*» (REV, S. 4). Damit sind auf Seiten des Magiers mit Schriftstück und Körperzeichen – erneut an den intimsten Stellen – die Erkennungsmerkmale für ein schwarzmagisches und teuflisches Wirken benannt, das sich auf Seiten der Nonnen durch weitere Signale manifestiert.

Stellt der Teufelspakt die Voraussetzung für das magische Handeln des *prêtre-sorcier* dar, repräsentiert die dämonische Besessenheit den intendierten Effekt des

124 Ebda., S. 4.

125 «Je me donne à toy de tout mon cœur, mon corps & mon âme; & t'adorant comme mon Dieu à present, renonce à tous les renoncemens que l'on me fait faire contre toy, & à tous ceux qui t'appartiennent. Tu m'appartiens tant que j'auray cette promesse signée de ton sang, que je te tire de ton cœur, par la puissance que m'en donne celuy [gemeint ist Mathurin Picard, der *prêtre-sorcier* dieses Falls, A. W.] qui me fait te tourmenter, & me donne à tous momens de nouvelles forces. Je ne peux rendre cette promesse qu'après sa mort, ayant tout pouvoir sur ton ame; & t'empêcheray d'aimer d'autre Maître que moy tant que j'auray cette promesse, selon qu'il m'est ordonné», R.-P. Desmarests: *Histoire de Madeleine Bavent. Religieuse du monastère de Saint-Louis de Louviers*. Réimpression textuelle sur l'édition rarissime de 1652. Rouen: J. Lemonnier 1878, S. 54 (Kursivierung im Original). Desmarests ist der Beichtvater der Besessenen. Trotz Ich-Form schreibt sie nicht selbst (wie Jeanne des Anges) ihre Lebensgeschichte auf.

126 Vgl. ebda., S. 25–49.

127 Im Gegensatz zur Faustfigur und verwandten literarischen Teufelsbündnern und Schwarzkünstlern ist bei den historischen gelehrten *prêtre-sorciers* in Frankreich der Erwerb von Weltwissen nicht von Belang. Bei ihnen geht es um religiöse Immoralität und sexuelle Befriedigung. Zur Inszenierung von Faustfiguren und anderen Teufelsbündnern vgl. ausführlich das Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

Schadenszaubers, der sich in mehreren Symptomen – etwa dem Verstehen und Sprechen fremder Sprachen, der Levitation und Divination sowie ungewöhnlicher physischer Fähigkeiten – äußert. Der relativen Unbestimmtheit dieses übernatürlichen Phänomens und seiner diversen – auch widersprüchlichen – Äußerungsformen sucht die katholische Kirche mit dem *Rituale Romanum* (1614), einem Leitfaden zu Bestimmung und Austreibung von Besessenheit, entgegenzuwirken¹²⁸ und den performativen Akt des Exorzismus durch Reglementierung und Integration in das ekklesiastische Denksystem unter Kontrolle zu bringen.¹²⁹ Von dieser Absicht zeugen im Besessenheitsfall von Loudun auch zwei tendenziöse Kampfschriften – Père Tranquilles *Véritable relation* und die anonyme *Démonomanie de Lodun* –, die 1634 in der Kontroverse um die Echtheit der Besessenheit gegen die Zweifler gerichtet sind und die Effekte der magisch-dämonischen Inkorporation im römisch-katholischen Sinne als authentisch darlegen. Was die Sprachenkenntnis anbelangt, erklärt Père Tranquille – den Weisungen des *Rituale Romanum* folgend, das heißt erst die Besessenheits-, dann die Urheberfrage klärend – etwa: «[C]inq cens personnes sans parler du reste, [...] tesmoigneront [...] qu'elles respondent au Latin le plus difficile qui s'apprenne dans les Escholes, qu'elles ont respondu diuerses fois aux interrogations faites en Grec, en Espagnol, Italien, Turc, Topinamboult, & de ces signes il y a des attestations».¹³⁰ Dabei verschweigt er allerdings die häufige grammatikalische Inkorrektheit der in den Exorzismusprotokollen festgehaltenen lateinischen Antworten – wie «Non volo Deus»¹³¹ (statt: «Non vult Deus») –, die darum gerade nicht belegen können, dass tatsächlich ein (allwissender) Dämon aus der «Besessenen» spricht. Jenseits der generell kontrovers diskutierten Sprachenfrage¹³² gibt die *Démonomanie* zahlreiche Beispiele für die divinatorischen Fähigkeiten der

128 Hans de Waardt: Dämonische Besessenheit: Eine Einführung. In: Ders. / Jürgen Michael Schmidt / H. Erik C. Midelfort / Sönke Lorenz / Dieter R. Bauer (Hg.): *Dämonische Besessenheit. Zur Interpretation eines kulturhistorischen Phänomens. Demonic Possession. Interpretations of a Historico-Cultural Phenomenon*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2005, S. 9–19, hier: S. 9–12.

129 Vgl. Ferber: Priestcraft and witchcraft. Introductory remarks, S. 63–69. Die Vereinnahmung des Exorzismus durch die Institution verhindert, dass der praktizierende Priester als charismatisches Individuum eine zu große Macht erhält und die strenge kirchliche Hierarchie unterläuft.

130 Père Tranquille: *Véritable relation des iustes procedvres obseruées au fait de la possession des Vrsulines de Loudun, & au procès de Grandier*. Paris: Iean Martin 1634, S. 21. Nachfolgend mit [VER] belegt.

131 Exorcisme du 25 novembre 1632, BnF, ms. fr. 7619, f. 29, zitiert nach de Certeau: *La possession de Loudun*, S. 65. Vgl. dazu auch Carmona: *Les diables de Loudun*, S. 176–184.

132 Vgl. Jean Pierre Cavallé: Imposture et possession diabolique. Une preuve controversée: la connaissance des langues. 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. 229–252.

Nonnen, die dergestalt als Beweis für die magisch injizierte dämonische Besessenheit dienen (sollen). So erbittet der Geistliche Morin, indem er dem Exorzist Morans seinen Wunsch ins Ohr flüstert, als Zeichen der echten hellseherischen Gabe, Schwester Claire möge ihm einen fünfblättrigen Rosenzweig durchs Gitter reichen:

[L]e sieur de Morans dist a basse voix que le Diable qui la possedoit lors obeït au signe [...], alors ladite Sœur sortit du Refectoire [...] & alla dās le iardin d’ou elle apporta premierement vn soucy, & quelques autres herbes, & les presentāt à la grille elle dist avec des ris immoderez est-ce cela mon Pere (parlant au sieur de Morans) ce que vous demandez, ie ne suis pas Diable pour sçavoir vos intentions, à quoy il repartit simplement *Obedias*, alors ladite Sœur Claire s’en alla audit iardin dont estant reuenue, [...] elle presenta vne petite branche de rosier, où il y auoit six feuilles, & le sieur de Morans luy disant *Obedias punctualiter sub pœna maledictionis* elle arracha vne des six fueilles, & presentant la branche audit sieur Prieur luy dit, ie voy bien que vous n’en voulez que cinq [...].¹³³

Kann Claires anfängliches Irren in geistlicher Logik mit dem Wesen des Teufels als Täuscher erklärbar gemacht werden, ist es insbesondere die Augenzeugenschaft (die auch von Père Tranquille in der *Véritable relation* betont wird) während des schlussendlich korrekt ausgeführten Befehls, die die Wahrhaftigkeit für die Kleriker-Seite garantiert. Nichtsdestotrotz ist eine Skepsis gegenüber der Magie- und Dämonengläubigkeit, wie sie für die in der Debatte «bekriegte», hier unsichtbare Gegenseite *ex negativo* klar abgeleitet werden kann,¹³⁴ nun auch in Frankreich allmählich spürbar, nachdem sie bei den Hexenfällen im Baskenland bei der spanischen Elite, wie gesehen, schon zwei Jahrzehnte früher festzustellen war und auf französischer Seite vollends in der *Affaire des poisons* zum Durchbruch gelangen wird. Den Angriffspunkt bei den Fällen in Loudun bildet der theatrale Charakter der Besessenheit, die wie schon das Hexenwesen einen Gegen-Entwurf zu christlichen Vorstellungen repräsentiert (die Mystikerin erfährt Ekstase bei Austritt der Seele, die Besessene verliert ihre Sinne bei Eintritt des Dämons),¹³⁵ sodass der Exorzismus analog zum Hexenprozess mit rituellen und theatralen Gegenmaßnah-

¹³³ *La demonomanie de Lodvn qvi montre la veritable possession des religievses vrsvlines*. La Flèche: Chez George Griveau 1634, S. 23f. (Kursivierung im Original). Alle Zitate sind im Folgenden mit Sigle [DEM] belegt.

¹³⁴ Bei Surin beispielsweise ist der skeptische Teil der Öffentlichkeit klar expliziert: «Néanmoins la variété des esprits et la foule des survenans faisait un problème de cette possession: plusieurs disaient que ce n’était que sottises et imaginations; d’autres, au contraire, prenant les choses sérieusement», Jean-Joseph Surin: *Triomphe de l’amour divin sur les puissances de l’enfer, en la possession de la mère prieure des ursulines de Loudun*. Avignon: Seguin Aîné 1829 [1663], S. 8. Weitere Belege aus diesem Werk erfolgen mit Sigle [TRIO].

¹³⁵ Vgl. Zamora Calvo: *Posesiones y exorcismos en la Europa barroca*, S. 216.

men auf die schwarzmagisch hervorgerufenen Gegebenheiten reagiert, wie nun gezeigt werden soll.

Exorzismus zwischen Ritual und Theater

In seiner Funktion als Reinigungsritus ist der von der katholischen Kirche nach dem *Rituale Romanum* praktizierte Exorzismus als eine kulturelle Performance zu betrachten,¹³⁶ bei dem allen Beteiligten – Geistliche als Exorzisten, Opfer als Besessene, Anwesende als Glaubende und Beglaubigende – feste rituelle Rollen zugewiesen sind. Dabei spielt die Authentizität der Aufführung, das unbewusste oder bewusste Agieren gemäß einem erwarteten konventionellen Besessenheitsverhalten, das der Ethnologe Michel Leiris mit theatralen Begrifflichkeiten als «*théâtre vécu*» und «*théâtre joué*» fasst,¹³⁷ für den formalen Ablauf keine Rolle (sehr wohl aber für den Wirklichkeitsstatus). Geführt wird die symbolische Kommunikation des Rituals durch verbindliche Sprachformeln und zeichenhaftes Handeln, etwa durch sakrale Objekte wie Weihwasser, das Kreuz oder die Hostie,¹³⁸ in denen die rituellen Inhalte, um mit Tambiah zu sprechen, eine Verdichtung erfahren. In dieser Weise ist die hier exemplarisch angeführte Interaktion zwischen dem Exorzist und dem Dämon Asmodée im Körper von Schwester Agnès zu verstehen, die in einer weiteren *Relation véritable* anlässlich eines Besuchs des Duc d'Orléans, des Bruders des Königs, vom 9. Mai 1635 beschrieben wird:

Mais enfin commandement fait à Asmodee de demeurer ferme & aux autres de se retirer le premier visage reuint & alors le Demon adiuré d'adorer le S. Sacrement fit de grandes difficultez, disant plusieurs fois d'vn air rogue & altier qu'il vouloit luy mesme estre adoré, puis comme n'en pouuant plus, ah mes bonnes amies, dit-il, secourez-moy; finalement il obeit prosternant le corps en terre.¹³⁹

Es ist der elementare Kampf von Gut und Böse, der hier wahrhaft verkörpert – «materiell» verdichtet – zur Anschauung kommt, werden in diesem rituellen Teil doch die im Allerheiligsten befindliche Hostie, der Leib Christi, und der in der Besessenen inkorporierte Teufel miteinander konfrontiert. Dass der Körper beim Ex-

¹³⁶ Brian P. Levack: The Performance of the Possessed. In: Ders.: *The Devil Within. Possession and Exorcism in the Christian West*. New Haven: Yale University Press 2013, S. 139–168, hier: S. 148.

¹³⁷ Vgl. Michel Leiris: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris: Plon 1958, S. 89–103.

¹³⁸ Vgl. Cavaillé: *Imposture et possession diabolique*, S. 230.

¹³⁹ *Relation véritable de ce qui s'est passé aux Exorcismes des Religieuses Vrsulines possedees de Loudun: en la presence de Monsieur Frere vnique du Roy*. Paris: Chez Iean Martin 1635, S. 9–10. Unter der Sigle [RVE] werden alle folgenden Zitate aus diesem Werk belegt.

orzismus von essentieller Bedeutung ist, durch den die Dämonen mittels Körpersprache in einer ritualisierten Rhetorik aus Hyperbeln und Anakoluthen Botschaften visuell lesbar machen,¹⁴⁰ geht auch aus der Fortsetzung der Schilderung von Asmodées Manifestation hervor:

[F]inalement il obeit prosternant le corps en terre & montrant les sentimens qu'il auoit de la presence de son Dieu, par des tremblemens, cris groumellemens, postures, & contenance tout à fait horribles & qui donnoient de la deuotion & de l'effroy à tous les assistans, & enfin portant vn pied par la derriere de la teste iusqu'au front, en sorte que les ortueils touchoient quasi le nez. (RVE, S. 10)

Artikulierte der Dämon zeichenhaft-verdichtet, gemäß Tambiah, hier einerseits Emotionen, genauer: seinen Widerstand gegen den Befehl des geistlichen Widersachers, beschwört das Ritual andererseits, anders als es Tambiahs Theorie vorsieht, aber auch bei den Beiwohnenden, wie klar formuliert wird, Gefühle in nahezu theatraler (kathartischer bzw. evozierender) Manier: Schrecken und Frömmigkeit. Und auch jenseits des Exorzismus wird der Körper der Besessenen zum Ort rituellen Handelns, nämlich in Form der konventionell wiederholten Selbstkasteiung der Nonne.¹⁴¹

Die Zentralität des Körpers der Ursulinen impliziert, wie schon andeutungsweise ersichtlich geworden ist, einen gewissen Grad an Uneindeutigkeit des Exorzismus zwischen Ritualität und Theatralität bzw. eine Durchlässigkeit zwischen beiden Polen. Für Michel Foucault stellt der Körper der Besessenen so auch die Theaterbühne des Exorzismus dar.¹⁴² Diese Ambiguität wird in folgender Aussage aus Jeanne des Anges' Autobiographie exemplarisch fassbar:

Comme je m'arrestay avec négligence à cette pensée, il me vint dans l'esprit que, pour humilier ce père, le démon eut fait quelque irrévérence au très Saint-Sacrement. Je fus si misérable que je ne résistay pas assez fortement à cette pensée. Comme je me présentay à la communion, le diable s'empara de ma teste, et, après que j'eus reçu la sainte hostie, et que je l'eus à demi humectée, le diable la jeta au visage du prestre. Je sçais bien que je ne fis pas cette action avec liberté, mais je suis très assurée à ma grande confusion que je donnay lieu au diable de la faire, et qu'il n'eust point eu ce pouvoir si je ne me fusse point liée avec luy. (AUT, S. 79)

¹⁴⁰ Vgl. Bryson: La Chair devenue parole, S. 149.

¹⁴¹ Vgl. Claudie Vanasse: Le corps de la possédée. In: *Liberté* 43 (2001), S. 76–94.

¹⁴² Vgl. Michel Foucault: Cours du 26 février 1975. In: Ders.: *Les anormaux: Cours au Collège de France (1974–1975)*. Paris: Gallimard 1999, S. 187–215, hier: S. 211.

Hinter der aus der Innensicht wiedergegebenen überzeugten Selbsterklärung der Superiorin als leiblicher Hülle des Dämons,¹⁴³ dessen willfähiges körperliches Werkzeug sie beim Widerstand gegen das Ritual ist, scheint die theatrale Rollenhaftigkeit, bei der Jeanne als Akteurin den phänomenalen Leib für die dämonische Rolle, den angenommenen semiotischen Körper, spendet, schon durch. Die theatrale Verkörperung ist sogar so ausgeprägt, dass die inneren Dämonen nach bestimmten Rollen differenziert sind, die in den unterschiedlichsten Gesichtern zum Ausdruck kommen, die der Exorzist die Nonne nacheinander «mimen» lässt. In der *Relation véritable* heißt es in Bezug auf Schwester Agnès:

[O]n ne tarda guieres à voir cet Asmodee dans sa plus haute rage secoüant diuerses fois la teste de la fille en auant, & en arriere; & la faisant battre comme vn marteau avec si grande vitesse & furie que les dents luy en claquoient & son gozier rendoit vn bruit forcé & entrecouppé de ces agitations. Le visage estoit tout a fait méconnoissable, le regard furieux [...], puis tout à coup Berith, qui est vn autre Demon fit vn second visage riant & agreable qui fut encores diuersement changé par deux autres Demons Achaph, & Achaos, qui se produisierent l'un apres l'autre. Mais enfin commandement fait à Asmodee de demeurer ferme & aux autres de se retirer le premier visage reuint. (RVE, S. 9)

In diese doppelte Lesart zwischen Ritual und Theater fügt sich zusammen mit der Korporalität auch der Aspekt der Inszenierung ein, über deren Zusammenspiel Sébastien Michaëlis' *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente* (1613) Aufschluss gibt. Die im Anschluss an die Besessenheitsfälle und Exorzismen in Aix publizierte, weitverbreitete Schrift stellt zum einen das «Skript» dieser und aller weiteren kulturellen Performances von (französischen) Dämonenaustreibungen dar, insofern sie das Besessenheits-Narrativ (direkt oder über Predigten) verbreitet und als Modell die Vorgehensweise des Exorzismus-Ritus konventionalisiert.¹⁴⁴ Zum anderen kann sie aber auch als «Drehbuch» bzw. dramatische Vorlage mit dokumentierter Erzeugungsstrategie dienen, nach deren inszenatorischen Regeln die Ursulinen in Loudun ihre eigene «Aufführung» gestalten. Ein Auszug aus der *Histoire admirable* über die Exorzismen von Madeleine Demandols vom 30. und 31. Januar 1611 legt diesen Doppelcharakter offen:

Le soir au commencement des Exorcismes Belzebub commença de tourmenter horriblement Magdaleine, la faisant trembler par tout le corps, & faisant tóber la teste en arriere vers le dos, puis vers le ventre fort subitement, luy faisant battre la terre des deux mains, qu'il fallut met-

¹⁴³ Vgl. Sophie Houdard: De l'exorcisme à la communication spirituelle: le sujet et ses démons. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 187–199, hier: S. 191, vgl. auch Bryson: *La Chair devenu parole*, S. 141.

¹⁴⁴ Vgl. Levack: *The Performance of the Possessed*, S. 153.

tre vn carreau pour y battre dessus. Cependant elle se douloit, & cela dura plus de demie heure. [...]

En l'Exorcisme du matin, Belzebub tourmentoit merueilleusement Magdaleine, luy faisant dōner de la teste vers la terre, frottant seulement la terre sans faire coup, car autremēt il l'eust froissée, continuāt ces dits mouuements l'espace d'une heure tout le long des exorcismes, & de mesme faisoit des mains: alors la possedee se douloit, & Belzebub luy disoit, C'est pour accōplir tes peines. Apres la prenāt par le gosier comme vn crapaut la voulant estrangler, luy ayant imposé cent mille degrez de peines s'il ne la quittoit, quitta le gosier montant à la langue.¹⁴⁵

Die Beschreibungen dieser Krämpfe, Zuckungen und anderer Konvulsionen kehren, wie schon in der *Relation véritable* gesehen, auch in den weiteren ›wahren Berichten‹ über die Loudun-Fälle in analoger Weise vielfach wieder. Sie sind auf der einen Seite Ausdruck für die Wirkung des Exorzismus, auf der anderen Seite darstellerische Gestik der Akteurinnen, wobei beides auf je eigene – rituelle oder dramatisch-immersive – Weise Glaubwürdigkeit herstellt. Diese fußt entscheidend auf dem Visuellen, genauer: dem Zusammenwirken von Körperlichkeit und Wahrnehmung, aus dem rituelle Kohärenz, aber eben auch eine Theater-Situation entsteht.

Der Ereignischarakter stellt den Exorzismus noch deutlicher in die geistige Umgebung des Theaters. Schon Surin zieht diese Parallele explizit – «En ce temps, Loudun était un théâtre où tout le monde accourait» (TRIO, S. 8) – und auch die moderne Forschung insistiert seit de Certeau auf der Theatralität des Geschehens.¹⁴⁶ Dieser theatrale Rahmen wird immer dann ganz besonders ins Bewusstsein gerufen, wenn die Dämonen selbst ihre Ausfahrt unter genauer Benennung der Zeichen und des Zeitpunkts voraussagen, die dann wie im Falle des Dämons Balam am 29. November 1635 «à la veuë de tous»¹⁴⁷ gleichsam wie vor einem gespannten Theaterpublikum stattfindet. Bei Balam erfolgt diese, nachdem er in seiner typenhaften (an die *Commedia dell'arte* erinnernden) Rolle – «portant [...] quelque marque de ris qui le faisoit conaistre» (REB, S. 6) – ein ›Vorspiel‹ absolviert hat, durch das Hinterlassen des zuvor vereinbarten Namens «IOSEPH» (REB, S. 8), was dergestalt wie ein theatraler Zaubertrick wirkt. In ähnlicher Weise hat ein halbes Jahr zuvor Asmodée seine finale, gemeinsam mit zwei anderen Dämonen stattfindende Austreibung angekündigt, die wie eine ›Spezial-Vorstellung‹ als herausragendes, noch spektakuläreres Ereignis für die Zuschauer erscheint. Neben Surin (vgl. TRIO, S. 9) berichtet die *Démonomanie* von dem ›Programm‹:

¹⁴⁵ Sébastien Michaëlis: *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente*. Teil 2. Paris: Charles Chastellain 1613, S. 55ff.

¹⁴⁶ Vgl. grundlegend de Certeau: *Le théâtre des possédées*. In: Ders.: *La possession de Loudun*, S. 127–160.

¹⁴⁷ *Relation de la sortie du demon Balam du corps de la Mere Prieure, des Vrselines de Loudun*. Paris: Chez Iean Martin 1635, S. 7. Alle weiteren Belege folgen unter Angabe der Sigle [REB].

Quatre ou cinq jours auparavant la Superieure ou plustost *Asmodee* qui la possedoit promist au Pere Lactâce Exorciste de sortir de son corps avec deux de ses compagnons *Aman*, & *Gresil*, designât le jour & l'heure de leur sortie & promit de faire trois playes au costé de la superieure, declare leur figure, dict qu'il sortira du dedans au dehors sans offenser la creature, monstre la grandeur des playes ausquelles il defendit d'appliquer des remedes & assure que de deux playes il ne restera aucune cicatrice. (DEM, S. 31)

Natürlich wird die Nonne nach dem exakten Eintreten der Ankündigung mit ihren Körperzeichen vor der versammelten Menge wie ein Schauobjekt ausgestellt, so dass der Erfolg des Rituals in dramatisch-immersiver Perspektive bestätigt wird: «[O]n mist la Religieuse aux fenestres, monstrant sa chemise ensanglantée, & ses playes» (REV, S. 13). Im Gegensatz zu *Démonomanie* und *Récit veritable* verschweigt Surin, selbst von der Authentizität überzeugt, im *Triomphe de l'amour divin* die zweifelnden Stimmen nicht, die in größerer Distanzwahrung unter Annahme eines theatralen Modus das Ganze als ein «Spiel» wahrnehmen bzw. durchschauen: «[O]n pointillât beaucoup sur cette sortie, en disant que la Mère avait subtilement avec un fer entamé sa peau pour faire croire cette sortie et fourber le monde» (TRIO, S. 9). Damit ist hier erstmals jene skeptische Einschätzung artikuliert, die Stephen Greenblatt für den Umgang der anglikanischen (protestantischen) Kirche mit (katholischen) Exorzismen in der etwa 30 Jahre früheren Kontroverse Harsnett / Darrell festgestellt hat:¹⁴⁸ dass es sich nämlich bei der Besessenheit um eine betrügerische Täuschung und beim Exorzisten um einen Gaukler handelt, die beide durch das Erklärungsmodell des Theaters als solche entlarvt werden können.¹⁴⁹ In Loudun, wo katholische und protestantische Positionen unter umgekehrten Kräftevorsetzungen als in England aufeinandertreffen, halten sich für den Moment allerdings gläubige und kritische Meinungen noch die Waage, die in Frankreich endgültig erst mit der Giftaffäre auf die Skeptikerseite kippen wird.

Von Theatralität zeugt nicht zuletzt auch die Exekution Urbain Grandiers am 18. August 1634, die als rituelle Bestrafung des *prêtre-sorcier* und seiner «noire magie» (VER, S. 27), der Ursache der Besessenheit, die Heilung der Ursulinen einleiten soll. Wie der *Auto de fe* von Logroño (mit einer ungleich größeren Anzahl an Akteu-

¹⁴⁸ Vgl. Stephen Greenblatt: Shakespeare und die Exorzisten. In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Berlin: Wagenbach 1988, S. 92–122.

¹⁴⁹ Eine Umkehrbewegung zur Theatralisierung der mit Magie und Dämonologie in Verbindung stehenden Praktiken kann in der Dämonologisierung des Theaters beobachtet werden. Vgl. dazu weiterführend 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.

ren) ist auch diese kulturelle Performance deutlich ritualisiert, folgt also einem strikten Ablauf¹⁵⁰ aus Verlesung des Urteils, ordentlicher und außerordentlicher Befragung (Folter), «procession generale» (VER, S. 28) mit förmlicher *amende honorable* Grandiers vor der Kirche Saint Pierre und einem Halt vor der Ursulinenkapelle, einer «Messe du S. Esprit avec la Predication» (VER, S. 28) auf der öffentlichen Place Sainte Croix und schließlich der von mehreren zeremoniellen Handlungen begleiteten Verbrennung des Verurteilten auf dem Scheiterhaufen. Grandier kommt bei dieser für ihn fatalen «Tragödie» vor den Augen der versammelten Öffentlichkeit die Rolle desjenigen zu, der die zu züchtigenden Leidenschaften inkarniert – auch hier kommen Wahrnehmung und Körperlichkeit im Vorgang der inszenierten Aufführung also wieder theatral zusammen. Während der Lebensweg des «Magiers» vom eloquenten Wort des redegabigen Grandier zur stummen Performanz führt, nimmt derjenige von Jeanne des Anges eine umgekehrte Entwicklung: vom Schauspiel des (fremdbestimmten) Exorzismus über den Umweg der (aktiven) Selbst-Darstellung als Wunder zum selbst-bewussten – und auf veränderte Weise theatralen – Wort ihrer Autobiographie.¹⁵¹

Theatrales Nachspiel und Verinnerlichung

Nachdem Jeanne des Anges auch von ihrem letzten Dämon (Béhémont, am 15. Dezember 1637) befreit ist, endet das theatrale Geschehen um ihre Person nicht abrupt, nimmt aber eine andere Qualität an: Ist das Spektakel des Exorzismus eine abhängige Performance in der Hand eines Klerikers als (Ver-)Mittler¹⁵² und die Besessene – zudem unter dämonischer Kontrolle – demnach in einer passiven Position, gewinnt die Superiorin mit der Ausstellung der vier in ihre linke Hand eingravierten Namen, die gleichfalls ein Spektakel darstellt, durch die mittels Körpersprache direkt geführte Kommunikation mit ihrem Publikum einen gewissen Grad an Selbständigkeit und Selbstbestimmung zurück, insofern sie sich aktiv und willentlich zum Objekt macht bzw. machen lässt. Auch diese Selbst-(Re-)Präsentation steht aber noch klar unter dem Aspekt der simultanen Performanz, wie eine Passage aus der Autobiographie der Nonne zeigt:

Nous retournâmes à Paris. Le lendemain, nous allâmes au monastère de la Visitation de la rue Saint-Antoine pour y communier. Les noms y furent renouvelés en la présence de plusieurs religieuses, la Mère prieure tenant ma main. Il est à remarquer, qu'en moins de huit jours, il fu-

¹⁵⁰ Vgl. dazu auch Carmona: L'heure du bûcher. In: Ders.: *Les diables de Loudun*, S. 228–245. In die *Démonomanie* ist sogar ein ganzer «Recit de la Mort dudit Grandier» integriert (vgl. DEM, S. 39–56).

¹⁵¹ Vgl. Bryson: La Chair devenu parole, S. 145.

¹⁵² Vgl. Houdard: De l'exorcisme à la communication spirituelle, S. 193–194.

rent renouvelés par trois fois. L'après-disner, Mons^r de Bellegarde, archevesque de Sens vint à la Visitation et me fit l'honneur de me demander. Il voulut sçavoir ce qui s'estoit passé de plus considérable dans la possession: je luy en rendis compte pendant deux heures.

Le peuple marqua un grand empressement de voyr les sacrés noms. Il menaça de rompre la closture de la Visitation où j'estois. Il fallut que je parusse à une fenestre pour le contenter. On fait estat qu'il y avoit par jour trente mille personnes qui se présentoient pour voyr l'impression des sacrés noms. (AUT, S. 236f.)

Jeanne des Anges' Status als mobiles Wunder und lebende Reliquie geht noch immer mit einer Aufführungssituation einher: Ihr Körper wird noch immer von den herbeiströmenden Zuschauermengen bestaunt und sie gibt (ausgewählten Zuhörern, in privateren Vorstellungen) Einblick in ihre vormalige ›Rolle‹ als Besessene. Damit ist der erste Schritt auf dem Weg zum Self-Fashioning getan, der mit Verschriftlichung und Publikation der *Autobiographie d'une hystérique possédée* fortgeführt wird.

Mit der Autobiographie wendet sich Jeanne des Anges' (theatrale) Selbst-Konstruktion von der Live-Performance zur Selbst-Inszenierung aus der Rückschau.¹⁵³ Sie wird vom Anschauungs-Objekt zum Subjekt ihrer eigenen Narration. Mit der Hilfe Surins lässt die Superiorin – noch in der Zeit ihrer Besessenheit – allmählich von den publikumswirksamen Exorzismen ab und bedient sich vermehrt der «[e]xercices spirituels» (TRIO, S. 123). Auch Surins Erinnerungen an diese Phase im *Triomphe de l'amour divin* sind geprägt von Wendungen der dialogischen Reflexion und der Verinnerlichung des dämonischen Konflikts (vgl. TRIO, S. 121f.), der aber nicht weniger, sondern lediglich auf andere Weise theatral ist: Die Seele wird zum neuen Theater der Auseinandersetzung.¹⁵⁴ Indem durch diese Verlagerung ins Innere und in die Retrospektive mit dem Wegfall der (öffentlichen) Zuschauer der Wahrnehmungsaspekt stark beschnitten wird, rückt zur Erhaltung des Theatralen in Jeanne des Anges' Schrift der Aspekt der Inszenierung in den Vordergrund: Ihre Autobiographie wird zum eloquenten Spieltext für das virtuelle Theater, in dem die Auseinandersetzung jenseits der Augen ausgetragen, vorgeführt, wird.¹⁵⁵ Auch dem geschriebenen Wort ist ein inszenatorisches Potenzial inhärent, das Jeannes litera-

153 Zur Besessenen-Autobiographie als problematischer Gattung vgl. Nicolas Paige: Je, l'autre et la possession; ou, pourquoi l'autobiographie démoniaque n'a jamais constitué un genre. In: Ralph Heyndels (Hg.): *L'Autre au XVII^e siècle*. Tübingen: Narr 1999, S. 385–392.

154 Katherine Dauge-Roth: Médiations, figures et expériences de l'autre-vie: Jean-Joseph Surin à la rencontre du démoniaque. In: Ralph Heyndels (Hg.): *L'Autre au XVII^e siècle*. Tübingen: Narr 1999, S. 375–384.

155 Stephen F. Campbell: An Admirable Graphics of Speech. In: Ders.: *Feminine Performances of Discourse in the Age of Eloquence: Caussin, Corneille, and Jeanne des Anges*. Ann Harbor: University Microfilms International 1994, S. 158–203, hier: S. 184.

rische ›Doppelgängerin‹, stilisiert zur idealisierten Ex-Besessenen, als eine (theatrale) Selbst-Konstruktion durchscheinen lässt.¹⁵⁶ Auf der Gegenseite der magisch-dämonologischen Personen-Konstellation wird das Self-Fashioning von einigen (falschen) Magiern der Giftaffäre gezielt betrieben und perfektioniert werden.

3.1.3 Die *Affaire des poisons* 1676–1682

Die Ausbreitung Schwarzer Magie gelangt in Frankreich mit dem als ›Giftaffäre‹ in die Geschichtsbücher eingegangenen, sämtliche Gesellschaftsbereiche erfassenden Pariser Skandal im letzten Jahrhundertviertel zu ihrem Höhepunkt, der gleichzeitig zum einschneidenden Wendepunkt des Umgangs mit lebensweltlichen magischen Praktiken in der Frühen Neuzeit – nun auch in Frankreich – wird.¹⁵⁷ Wie bei den kollektiven klösterlichen Besessenheitsfällen handelt es sich um ein urbanes Phänomen (wobei sich das weitgespannte Netz an Beziehungen auch ins Ländliche ausdehnt), das sich allerdings nun von der Provinz in die Hauptstadt, also gar ins Zentrum des Königreichs, verlagert. Die neue Ausformung Schwarzer Magie stellt ein Amalgam aus (abergläubischen) okkulten Hexenpraktiken und (realkrimineller) Giftmischerei dar,¹⁵⁸ auf die nicht nur das einfache Volk, sondern auch Mitglieder höchster Adelskreise – selbst in unmittelbarer Nähe zu König Ludwig XIV. – zurückgreifen. Ins Rollen kommt die Affäre,¹⁵⁹ nachdem schon 1676 die Marquise de Brinvilliers für die Giftmorde an ihrem Vater und den beiden Brüdern hingerichtet wurde, ein Jahr später, als die wegen der Beseitigung ihres Lebensgefährten inhaftierte

¹⁵⁶ Giovanna Malquori Fondi: De l'irrationnel diabolique au surnaturel angélique: l'*Autobiographie* de Jeanne des Anges. In: Pierre Ronzeaud (Hg.): *L'irrationnel au XVII^e siècle*. Paris: Klincksieck 1995, S. 201–211, hier: S. 204.

¹⁵⁷ Eine Untersuchung zur *Affaire des poisons* ist als Vorstudie mit einer Zusammenschau des aus ihr hervorgehenden Theaterstücks *La devineresse* (1679) von Thomas Corneille und Jean Donneau de Visé publiziert worden: Anna Isabell Wörsdörfer: Theater der Magie – Magie des Theaters. Das Beispiel der *Affaire des poisons* (1676–1682). In: *Romanistisches Jahrbuch* 70 (2019), S. 218–249. Vor allem die historischen Ausführungen und die folgenden beiden Unterkapitel ›Schwarze Messen und sonstige dunkle Rituale‹ und ›Auf dem Weg von der magischen zur theatralen Illusion: Lesage‹ finden sich dort in teils erweiterter, teils gekürzter Form wieder.

¹⁵⁸ Giftanschläge treten in Frankreich schon in früheren Zeiten, besonders seit der Stärkung des italienischen Kultureinflusses infolge der Einheirat der Medici in die französische Königsfamilie, auf. Vgl. Francis Barney: Philtres de mort. In: Ders.: *Prière à Satan. Messes noires d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Editions du Grand Damier, 1957, S. 224–241.

¹⁵⁹ Vgl. nachfolgend Jean-Christian Petitfils: *L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*. Paris: Perrin 2010, Arlette Lebigre: *1679–1682, L'Affaire des poisons*. Brüssel: Complexe 1989 und Anne Somerset: *The Affair of the Poisons. Murder, Infanticide and Satanism at the Court of Louis XIV.* London: Weidenfeld & Nicolson 2003.

Mademoiselle de la Grange mit ihrem heimlichen Geliebten Abbé Nail und, davon unabhängig, eine Bande aus vermeintlichen Alchimisten und Falschmünzern um Louis de Vanens, die in den erfolgreichen Mordanschlag auf den Herzog von Savoyen verwickelt ist, sich allmählich als Teil eines miteinander zusammenhängenden, ungleich größeren Komplotts gegen den Sonnenkönig herausstellen. Während der Ermittlungen des Generalleutnants der Polizei, Gabriel Nicolas de la Reynie,¹⁶⁰ in der Pariser Halb- und Unterwelt wird der aus kräuter- und magiekundigen Frauen und dubiosen (zum Teil falschen) Geistlichen bestehende Kreis der Inhaftierten, darunter die offensichtliche Hauptakteurin Catherine Mon(t)voisin, genannt La Voisin, und ihr Komplize Lesage, immer größer – auch deshalb, weil diese sich gegenseitig belasten und immer wieder neue Mittäter (Marie Bosse, La Vigoureuse, Abbé Guibourg etc.) und Kunden (etwa die Mazarin-Nichten Comtesse de Soissons und Duchesse de Bouillon, den Maréchal de Luxembourg, den Dramatiker Jean Racine) ins Spiel bringen. Ein Anfang 1679 eingerichteter Sondergerichtshof, die *Chambre ardente*,¹⁶¹ fällt (bei kurzzeitiger Unterbrechung) bis zu seiner Auflösung 1682 insgesamt 104 Urteile über 194 in Untersuchungshaft befindliche Personen (bei 319 Haftdekreten), von denen 36 Todesurteile, auch gegen La Voisin, sind, nach deren öffentlicher Exekution am 22. Februar 1680 der Fall in eine neue Phase eintritt: Mit den Aussagen ihrer Tochter Marie Marguerite über makabre Schwarze Messen mit Kinds- und Säuglingsopferungen im Zusammenhang mit einem vergifteten Plazet, einem Geschenk für Ludwig XIV., rücken Madame de Montespan, die königliche Mätresse,¹⁶² und deren Hofdame Mademoiselle des Éillets in den Fokus.¹⁶³ Unter Vertuschung dieses Skandals endet die Affäre ohne Belangung der Montespan, mit der der König nichtsdestoweniger bricht, mit der raschen Aburteilung der restli-

160 Vgl. weiterführend Éric Le Nabour: *La Reynie. Le policier de Louis XIV.* Paris: Perrin 1991.

161 Die Bezeichnung rührt von ihrem Tagungsort, einem im Arsenal de Paris befindlichen, – wie bei Ketzerprozessen aus früherer Zeit üblich – von schwarzen Vorhängen verhüllten, nur vom Schein der Fackeln erleuchteten Saal, und schürt in der Bevölkerung durch den suggestiven Namen Ängste. Vgl. Somerset: *The Affair of the Poisons*, S. 151.

162 Vgl. weiterführend Jean-Christian Petitfils: *Madame de Montespan*, Paris: Fayard 1988.

163 Petitfils setzt der mehrheitlichen Forschungsmeinung von der Drahtzieherschaft der Madame de Montespan eine andere These entgegen, die zuerst von Jean Lemoine zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgeworfen wurde: Nach Prüfung der Zeugenaussagen auf ihre Stichhaltigkeit und Einbeziehung der weiteren historischen Umstände (Rivalität zwischen den Ministern Louvois und Colbert, unzureichender Kenntnisstand Montespan über die neue Beziehung des Königs zu Mademoiselle de Fontanges) schließt Petitfils auf Mademoiselle des Éillets, ihrerseits (ehemalige) Geliebte des Königs, als Kopf hinter dem Giftkomplott, die mehrere Angeklagte übereinstimmend im Haus der Voisin gesehen haben und die mit der Weigerung Ludwigs XIV., ihre gemeinsamen Kinder zu legitimieren, ein echtes Motiv hatte. Vgl. Petitfils: *Un mystère historique*. In: Ders.: *L'affaire des Poisons*, S. 249–322.

chen Gefangenen (und mehrheitlich lebenslanger Sicherungsverwahrung) sowie einem königlichen Edikt vom 31. August 1682, in dem Hexen und Magier des Landes verwiesen werden und der Handel mit Giften eine strikte Reglementierung erfährt. Wie Thomas Corneilles und Jean Donneau de Visés erfolgreiches Maschinenstück *La devineresse* (1679)¹⁶⁴ und andere Bearbeitungen des Stoffes belegen,¹⁶⁵ übt die *Affaire des poisons* in ihrer Zeit erheblichen Einfluss auf Theater und Literatur aus und wirkt darüber hinaus auch diachron – national wie international¹⁶⁶ – in fiktionalen Behandlungen nach. Galten die historischen Zeugnisse des Prozesses lange als zerstört, weil der Sonnenkönig die Akten nach La Reynies Tod 1709 verbrannte, hat der Historiker François Ravaissou die umfangreiche Dokumentation, die der Generalermittler heimlich aufbewahrte, in einem Zwischenboden wiederentdeckt und 1866–1904 in den Bänden 4–7 der *Archives de la Bastille* herausgegeben. Diese Protokolle bilden gemeinsam mit der Briefkorrespondenz einiger Zeitzeugen (der Madame de Sévigné, des italienischen Botschafters Primi Visconti) und dem Edikt die Textgrundlage der nachfolgenden Analyse, die drei Unterpunkte umfasst: Zunächst werden die Schwarzen Messen und weitere Magiepraktiken als spezifische kulturelle Performances der Giftaffäre unter den Gesichtspunkten des Rituellen und Theatralen untersucht. Danach steht das illusionistische Wirken des ›Magiers‹ Lesage im Mittelpunkt, an dem sich das Kippmoment zwischen Magiegläubigkeit und (theatraler) Täuschungseinsicht nachweisen lässt. Schließlich beendet die Betrachtung des königlichen *Edit sur les poisons*, des zumindest *offiziell* gesetzten Schlusspunkts schwarzmagischer Praktiken in Frankreich,¹⁶⁷ den Abschnitt zur *magia daemoniaca* innerhalb der Darstellung der historischen Entwicklungslinien lebensweltlicher Magie in dieser Arbeit.

¹⁶⁴ Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

¹⁶⁵ Zu nennen ist etwa Jean de La Fontaines Fabel *Les devineresses*, die die Leichtgläubigkeit der Pariser entlarvt.

¹⁶⁶ E. T. A. Hoffmann lässt in *Das Fräulein von Scudéry* (1819) den Ermittler La Reynie als Nebenfigur auftreten und Sir Arthur Conan Doyle nimmt in *The leather funnel* (1902) das Folterinstrument der Marquise de Brinvilliers bei ihrer *Question extraordinaire* zum Anlass, seinen Helden im Traum in die Vergangenheit zurückzusetzen. Jüngst ist die Giftaffäre in Frankreich als Stoff für historische Fiktionen, vor allem für die Jugendliteratur, entdeckt worden, vgl. Anne-Marie Mercier-Faivre: *Les deux visages de la sorcière: l’Affaire des poisons (1679–1681) dans le roman historique pour la jeunesse*. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 39 (2012), S. 415–431 und Anna Isabell Wörsdörfer: *The Historical Witch in Contemporary Young Adult Literature. References to the Past and Target Audience Orientation*. In: *Orbis Litterarum* 76 (2021), S. 86–98.

¹⁶⁷ Zur Relativierung der realpolitischen Durchsetzungskraft der Verordnung vgl. Lynn Wood Mollenauer: *Conclusion: The end of magic?* In: Dies.: *Strange Revelations. Magic, Poison, and Sacrilege in Louis XIV’s France*. University Park: The Pennsylvania State University Press 2007, S. 129–134.

Schwarze Messen und sonstige (okkulte) Rituale als kulturelle Performances

Weisen die Untersuchungsprotokolle rund um die *Affaire des poisons* eine hohe Dichte an okkulten Ritualen auf, in denen sich schwarzmagische mit christlichen Elementen mischen (zur Wunscherfüllung werden beispielsweise bald beschriftete Zettel unter den Kelch gelegt, bald Weihrauch und Weihwasser zusammen mit Taubenblut eingesetzt¹⁶⁸), gilt dies in besonderem Maße für die zelebrierten Schwarzen Messen, Inversionen bzw. Parodien des christlichen Ritus.¹⁶⁹ Diese repräsentieren so einerseits ein Derivat des Sabbat-Rituals bzw. der Sabbat-Messe, wie im baskischen Hexenwesen gesehen, andererseits stehen ihre (klerikalen) Adepten auch in der Traditionslinie der *prêtre-sorciers*, wie exemplarisch am Besessenheitsfall in Loudun gezeigt worden ist. Wie bei diesen beiden vorausgehenden Phänomenen berühren sich auch in der Schwarzen Messe als kultureller Performance und Umkehrung der christlichen Liturgie erneut Ritual und Theater. Die bereits in der Diskussion des Hexensabbats herausgestellte Theatralität katholischer Zeremonien spiegelt sich auch in der Ausstattung des Kirchenraums mit Bildern und Plastiken, im Prozessionswesen und in den zeichenhaft-ostentativen Handlungen während des Gottesdienstes wider, die die kirchlichen Riten klar im Kontext von (Zur-)Schaustellung, von spektakelhafter Ereignishaftigkeit, verorten.¹⁷⁰ Bei der *Messe noire*, bei der im Gegensatz zur Messfeier des sinnenfeindlichen Christentums wieder die Sexualität (provokativ) in den Vordergrund gestellt wird, sind theatrale Elemente ebenfalls von zentraler Bedeutung.¹⁷¹ In den Gerichtsakten zur Giftaffäre rückt diese spezielle Form des magischen Rituals ab Juli / August 1680 in den Fokus. In einer der ersten Aussagen über die Abhaltung Schwarzer Messen gibt La Voisins Tochter Marie Marguerite neben den Eckdaten dreier solcher – angeblich für Madame de Montespan abgehaltener – Rituale (20. August 1680) auch eine Beschreibung der okkulten «Szenographie» (22. August 1680):

Elle a assisté à deux messes par l'ordre de sa mère, [... elle] avait aidé à préparer l'autel et choses nécessaires pour la messe. L'autel se faisait sur des sièges, sur lesquels on mettait un matelas; la femme sur le ventre de laquelle la messe devait être dite, était mise toute nue, les jambes pendantes en bas, et ayant la tête renversée sur un oreiller qui était posé pour cela sur une

168 Vgl. François Ravaisson-Mollien (Hg.): *Archives de la Bastille*. D'après des documents inédits. Bände 5–6, Genf: Slatkine 1975 [1866–1904], hier: 6, S. 57 und 6, S. 231. Die Belege der Gerichtsakten erfolgen fortan unter der Angabe der Sigle [AR] und des Bandes (4, 5 oder 6) sowie der Seitenzahl.

169 Frances Mossiker: *The affair of the poisons. Louis XIV, Madame de Montespan, and one of History's great unsolved mysteries*. New York: Knopf 1969, S. 234.

170 Vgl. Ursula Roth: *Die Theatralität des Gottesdienstes*. Gütersloher Verlagshaus 2006 und Christoph Petersen: *Ritual und Theater. Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*. Tübingen: Niemeyer 2004.

171 Jean Lignières: *Les messes noires. La sexualité dans la magie*. Paris: Astra 1928.

chaise renversée, et après qu'il avait été mis un linge ou une serviette sur le ventre de la femme, l'on y mettait la croix sur l'estomac et le calice sur le ventre; y avait aussi à côté des cierges allumés, qui étaient posés sur des sièges; et a vu dire de cette sorte de messes deux fois au Prieur [...]. Delaporte et Pelletier ont assisté et répondu à de ces sortes de messes chez elle. (AR 6, S. 300)

Teil der Inszenierung der *Messe noire* ist die kontextgerechte Ausstattung des Schauplatzes. Die «Hauptkulisse» stellt ein besonderer Altar dar, der hier in einem Privatraum aufgebaut wird und den Handelnden später als «Bühne» dient. Hinzu kommen «Requisiten» wie die Kerzen, «faits de cire jaune neuve, avec de la graisse de pendu» (AR 6, S. 300), das Kreuz und der (meist kostbar verzierte) Kelch für den Ritus, die besonders den visuellen Sinn der anwesenden (Augen-)Zeuginnen – teilweise Involvierte, teilweise Zuschauerinnen – anregen und so bereits eine (rudimentäre) theatrale Wahrnehmungssituation kreieren.¹⁷² Klingt ebenfalls schon mit der Erwähnung der nackten Protagonistin der Aspekt der Körperlichkeit an, wird dieser in zahlreichen Aussagen etwa durch Lesage bestätigt (vgl. AR 6, S. 252 und S. 256) und im Falle einer weiteren *Messe noire* noch präzisiert: «Tournet dit trois messes sur le ventre de la fille, pendant l'une desquelles messes il la connut charnellement» (AR 4, S. 259). In der Überbetonung des Leib- und Geschlechtlichen vollzieht sich einerseits – der Tradition der rituell-schwarzmagischen Prozedur gemäß¹⁷³ – eine dezidierte Profanation des christlichen Messritus. Andererseits inkarniert sich in ihnen Theatralität schlechthin, bei der der Körper das erste unmittelbare Agens darstellt.

Weitere Einblicke in den konkreten Ablauf einer *Messe noire* gibt der in diesem Punkt Hauptschuldige, der für die Montespan praktizierende Abbé Guibourg, im Verhör vom 10. Oktober 1680:

La première messe qu'il dit à cette intention fut au Ménil, proche Monthéry, sur le ventre d'une femme qui y était venue avec une autre grande créature, à la consécration il récita la conjuration: [...]

«Astaroth, Asmodée, princes de l'amitié, je vous conjure d'accepter le sacrifice que je vous présente de cet enfant pour les choses que je vous demande, qui sont l'amitié du Roi, de Mgr le Dauphin me soit continuée et être honorée des princes et princesses de la cour, que rien ne me soit dénié de tout ce que je demanderai au Roi, tant pour mes parents que serviteurs.» [...]

Et nomme les noms du Roi et ceux de madame de Montespan, qui étaient dans la conjuration.

¹⁷² Auch Lesages Aussagen deuten die mal aktive, mal passive Rolle des Kollektivs bei den Zeremonien an (18. Juli 1680): «Elle lui a dit aussi qu'elle avait fait dire d'autres messes par Guibourg, dans la même cave, où il y avait quelques femmes et des enfants qui faisaient les invocations au diable pendant les messes» (AR 6, S. 257).

¹⁷³ Vgl. Hans-Jürgen Wolf: Satanskult und Schwarze Messen. In: Ders.: *Hexenwahn. Hexen in Geschichte und Gegenwart*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft 1990, S. 481–509.

Il avait acheté un écu l'enfant qui fut sacrifié à cette messe qui lui fut présenté par une grande fille et ayant tiré du sang de l'enfant qu'il piqua à la gorge avec un canif, il en versa dans le calice après quoi l'enfant fut retiré et emporté dans un autre lieu, dont ensuite on lui rapporta le cœur et les entrailles pour en faire une deuxième, et qui devaient servir, à ce que lui dirent Leroy et le gentilhomme, pour faire des poudres pour le (Roi) et pour madame de (Montespan); la dame pour qui il dit la messe eut toujours des coiffes baissées qui lui couvraient le visage et la moitié du sein. (AR 6, S. 335)

An der ausführlichen Schilderung des Abbé Guibourg lässt sich der Aspekt der Performativität, den das magische Ritual mit der theatralen Aufführung teilt, in mehrerlei Hinsicht festmachen: Zum einen handelt es sich bei der Teufelsbeschwörung mit der direkten appellativen Wendung an die – schon aus den Besessenheitsfällen in Loudun wohlbekannten – Dämonen Astaroth und Asmodée¹⁷⁴ um einen Sprechakt mit transformativ-performativer Wirkungsabsicht: Durch die für magische Akte typische fordernde (statt bittende) Haltung¹⁷⁵ der Invokation nach dem *«Do-ut-des»*-Prinzip soll im Gegenzug für die Opfergabe durch die angerufenen Mächte in der Zukunft ein Wunschzustand generiert werden, der sich auf konkrete Personen – den König (ohne sein Wissen) und seine Mätresse – bezieht. Dieses herstellende Tun durch magische Rede zum Vorteil der Bittstellerin findet sich auch in weiteren Zeugenaussagen wieder.¹⁷⁶ Zum anderen ist die Performativität durch die Prozesshaftigkeit des Rituals selbst – und hier insbesondere der rituellen Kindsofferung – gegeben: Das Blut des toten Säuglings dient während der Schwarzen Messe als Substanz, die in der Zeremonie gewonnen und sowohl imaginativ magisch transformiert als auch ganz konkret materiell (den Verfahren auf den baskischen Hexensabbaten nicht unähnlich) zu Puder oder im Zuge anderer Messen, wie Marie Marguerite Voisin aussagt (9. Oktober 1680), zu einem Destillat verwandelt wird:

174 Zu deren spezifisch-dämonischen Merkmalen vgl. die Lemmata *«Asmodeus»* (S. 37–38) und *«Astaroth»* (S. 39–40) aus: Hans Biedermann: *Dämonen, Geister, dunkle Götter. Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*. Graz: Stocker 1989.

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

176 So berichtet auch La Voisins Tochter am 12. Juli 1680 von einer ähnlichen Invokation: «Latour, ou grand auteur, a été plusieurs fois à Clagny, y a mené des prêtres, le plus souvent le Prieur, et un autre prêtre de Montmartre, dont elle ne sait le nom. La Landri a fait pour cela beaucoup de conjurations et autres cérémonies, par l'ordre de sa mère, où elle y a brûler des fagots pour ladite dame, et brûlant lisait dans un papier le nom de la dame et celui du Roi, en disant: Fagot, je te brûle; ce n'est pas toi que je brûle, c'est le corps, l'âme, l'esprit, le cœur et l'entendement de Louis de Bourbon, à ce qu'il n'ait à aller ni à venir, reposer ni dormir qu'il n'ait accompli la volonté d'une telle, et nommait le nom de ladite dame, et cela dura toujours» (AR 6, S. 244).

A vu faire consumer trois ou quatre enfants dans le four; présenté à la messe de madame de Montespan, par l'ordre de sa mère, un enfant paraissant né avant terme, le mit dans un bassin, Guibourg l'égorgea, versa dans le calice, et consacra le sang avec hostie, acheva sa messe, puis fut prendre les entrailles de l'enfant, la mère Voisin porta le lendemain chez Dumesnil, pour distiller, le sang et l'hostie dans une fiole de verre que madame de Montespan emporta. (AR 6, S. 334)

Die rituelle Gestik und Mimik des Priesters während des Vorgangs weist klar Züge auch ostentativ-theatraler Handlungen auf, sodass beide Bereiche, Magie und Theater, hier schon ineinanderfließen.

Auch die zahlreich beschriebenen weiteren magischen Praktiken im Umfeld der Giftaffäre erweisen sich als kulturelle Performances und integrieren in ihren jeweiligen Verlauf das bekannte Muster magisch-ritueller Theatralität. Exemplarisch sei an dieser Stelle der Fall der Witwe Desmaretz herausgegriffen, die sich – von ihrem Liebhaber M. Gontier geschwängert – mit dessen Weigerung zur Einlösung seines Heiratsversprechens konfrontiert sieht und darum auf La Voisins und Lesages magische Hilfe zurückgreift, wie aus einem Protokoll (Ende August 1679) hervorgeht:

Il est vrai que depuis, il [= Lesage, A. W.] lui fit faire des prières chez elle, où il faisait dire les Matines, le Veni Creator et autres prières, et après demanda de l'urine de Gontier, qu'elle lui donna dans un pot de chambre, dans lequel il mit un cœur de mouton et du sang de pigeon, et avec un bâton qu'il tenait en main fit quelques cérémonies sur le pot, elle présente, et le touche d'une baguette par plusieurs fois, et la faisait mettre à genoux. Entendit qu'il disait sur le pot quelques paroles tout bas avec la Voisin, qu'elle n'entendait pas, sinon qu'elle lui ouït prononcer le nom de Lucifer, et il est vrai aussi qu'il fut allumé des bougies blanches pour la cérémonie, et c'était la Voisin qui les avait apportées. (AR 5, S. 456)

Gleichsam zur Herstellung ritueller Kohärenz geschieht die magische Zeremonie in Anwesenheit der Auftraggeberin («elle présente»), die nur zum Teil, durch Gebet, aktiv beteiligt ist und während des eigentlichen aktionsreichen Ritus vielmehr die Rolle einer außenstehenden Zuschauerin einnimmt. Dieser Ritus selbst zeichnet sich aufgrund der «theatralen» Herstellung des magisch-unappetitlichen Gebräus in okkultur Atmosphäre, im Kerzenschein, durch eine ausgesprochene Spektakelhaftigkeit aus. Gerade die von vielen Gesten begleiteten ostentativen Aktionen Lesages mit einem Zauberstab aus dem Holz des Haselstrauchs, die La Voisin in ihrer Aussage noch weiter präzisiert, bekräftigen die Glaubwürdigkeit dieses «Schauspiels».¹⁷⁷

177 Die Hasel spielt im magischen Brauchtum bei Fruchtbarkeitsriten eine Rolle und gilt als Glückssymbol. Vgl. Christian Wehr: Hasel. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*, München: Heyne 1991, S. 105–106. Die magische Weihe des Stabs wird von La Voisin am 16. Juni 1679 beschrieben (vgl. AR 5, S. 408). Zum abergläubischen Gedankengut im Kontext der *Affaire des poisons* vgl. ausführlich Gisè-

[L]es bâtons de la coudre qui avaient été par elle coupés et bénis par Davot étaient les mêmes que ceux dont Lesage se servait pour baguettes lorsqu'il proférait les paroles: *per Deum vivum, per Deum verum, per Deum sanctum*, et avec 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, et qu'il touchait aussi avec le même bâton en d'autres endroits de la chambre de la Desmaretz où étaient les deux buffets ou armoires [...]. (AR 5, S. 409, Kursivierung im Original)

Die Logik hinter der visuellen Beglaubigung der magischen Effektivität besteht im zeichenhaften Agieren: Eine Abfolge ausladender (effektheischender) Handlungen müsse einfach – so der Gedankengang der Magiegläubigen – ein entsprechendes Ergebnis nach sich ziehen. Auch die Tatsache, dass Madame Desmaretz die gemurmelten Worte der praktizierenden «Experten» La Voisin und Lesage beim Besprechen des Gemischs nur bruchstückhaft versteht, trägt ihr Übriges dazu bei, die Plausibilität von deren Wirksamkeit und geheimer Macht zu stärken. Bevor sich die Analyse der Entzauberung des nur noch scheinbar magischen Rituals im Detail zuwendet, sei hier zunächst noch ein Blick auf die öffentlichen Hinrichtungen der Giftmörderinnen und «Hexen» geworfen, die wie schon jene der Hexen aus dem Labourd und von Zugarramurdi sowie des *prêtre-sorcier* Grandier eine kulturelle Performance darstellen.

Am 23. Februar 1680 berichtet Madame de Sévigné in einem Brief an ihre Tochter, Madame de Grignan, ausführlich über La Voisins Exekution:

Je ne vous parlerai que de Mme Voisin. Ce ne fut point mercredi, comme je vous l'avais mandé, qu'elle fut brûlée; ce ne fut qu'hier. [...] Elle vint en carrosse de Vincennes à Paris; elle étouffa un peu et fut embarrassée. On la voulut faire confesser, point de nouvelles. À cinq heures on la lia et, avec une torche à la main, elle parut dans le tombereau, habillée de blanc; c'est une sorte d'habit pour être brûlée. Elle était fort rouge, et l'on voyait qu'elle repoussait le confesseur et le crucifix avec violence. Nous la vîmes passer à l'hôtel de Sully, Mme de Chaulnes et Mme de Sully, la Comtesse, et bien d'autres. À Notre-Dame, elle ne voulut jamais prononcer l'amende honorable et, à la Grève, elle se défendit autant qu'elle put de sortir du tombereau. On l'en tira de force. On la mit sur le bûcher, assise et liée avec du fer. On la couvrit de paille. Elle jura beaucoup, elle repoussa la paille cinq ou six fois, mais enfin le feu s'augmenta et on l'a perdue de vue, et ses cendres sont en l'air présentement. Voilà la mort de Mme Voisin, célèbre par ses crimes et par son impiété.¹⁷⁸

Aus der detaillierten Darstellung der adligen Vielschreiberin und Augenzeugin der Ereignisse gehen die theatralen Züge des letzten Gangs der Verurteilten deutlich hervor: Nicht nur zeichnet sich die Hinrichtung selbst durch die, wie schon an den

le Chautant: *Croyances et conduites magiques dans la France du XVII^e siècle d'après l'affaire des poisons*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2002.

178 Vgl. Marie de Rabutin-Chantal de Sévigné: *Correspondance* 2. 1675–1680. Texte établie, présenté et annoté par Roger Duchêne. Paris: Gallimard 1986, S. 845f. Folgebelege erfolgen unter Sigle [SEV].

Beispielen von Logroño und Loudun gesehen, rituell-zeremonielle Abfolge ihrer Teile und die besondere Gewandung der Protagonistin als kulturelle Performance aus. Vor allem auch die Zuschauer, die angesichts der Ausmaße, die die Affäre angenommen hat, aus Neugier in Scharen herbeiströmen, machen die Vollstreckung des Richterspruchs zu einem wahren Volksspektakel, in dem sich Ritual und Schauspiel kreuzen. Schon in der Schilderung der vorausgehenden, nicht minder spektakulären Exekution der Marquise de Brinvilliers vier Jahre zuvor, legt Madame de Sévigné besonderes Gewicht auf die Publikumssituation. Im vielzitierten Brief vom 17. Juli 1676, der ebenfalls an Madame de Grignan gerichtet ist, heißt es über die verurteilte Vater- und zweifache Brudermörderin:

À six heures on l'a menée, nue en chemise et la corde au cou, à Notre-Dame faire l'amende honorable. Et puis on l'a remise dans le même tombereau, où je l'ai vue, jetée à reculons sur de la paille, avec une cornette basse et sa chemise, un docteur auprès d'elle, le bourreau de l'autre côté. En vérité, cela m'a fait frémir. Ceux qui ont vu l'exécution disent qu'elle a monté sur l'échafaud avec bien du courage. Pour moi, j'étais sur le pont Notre-Dame avec la bonne d'Escars; jamais il ne s'est vu tant de monde, ni Paris si ému ni si attentif. Et demandez-moi ce qu'on a vu, car pour moi je n'ai vu qu'une cornette, mais enfin ce jour était consacré à cette tragédie. (SEV, S. 343)

Es sind hier insbesondere wieder die zahllosen Schaulustigen, die die Hinrichtung als Schauspiel konstituieren, das von Madame de Sévigné am Ende explizit mit einem dramatischen Terminus bedacht und demnach in der Sphäre des Theatralen verortet wird. Den Übergang vom latent theatralen, toderntesten Ritual zum illusionistischen, vollends theatralen Spiel vollzieht jedoch, wie nun zu zeigen ist, der ›Magier‹ Lesage.

Auf dem Weg von der magischen zur theatralen Illusion: Lesages magische Kunststücke

Die okkulten Ereignisse der Giftaffäre treffen im ausgehenden 17. Jahrhundert in der französischen Gesellschaft auf einen hinsichtlich des Magiegläubens zum Teil noch immer fruchtbaren Boden, wobei die Vorstellungsdiskrepanz von Skepsis und Aberglauben zwischen den sozialen Ober- und Unterschichten lange nicht so ausgeprägt ist, wie einst pauschal angenommen wurde.¹⁷⁹ Auf der Basis der Prozessakten zur *Affaire des poisons* entsteht ein differenzierteres Bild: Diese geben Auskunft über zahlreiche, vor allem weibliche Mitglieder der (Hoch-)Aristokratie, die trotz der ihrem Stand zugeschriebenen Vernunftbegabung an die Wirksamkeit ma-

¹⁷⁹ Vgl. Petitfils: *L'affaire des Poisons*, S. 16–19.

gischer Praktiken glauben. Madame de Polignac etwa greift zur Beseitigung ihres Ehemannes (und amourösen Eroberung des Königs) nicht auf die realkriminelle Giftmischerei der Voisin zurück, sondern auf ein magisches, mittels zweier Taubenherzen bewerkstelligtes Ritual Lesages, bei dem sie – gläubig – selbst mitwirkt: «[I]l demanda deux cœurs de pigeons qu'elle lui apporta et qui furent mis en sa présence dans une boîte, sur laquelle il lui fit dire quelques paroles; après quoi [... ils furent ...] au bois de Boulogne, où elle enterra ces cœurs» (AR 6, S. 32). Auch die Duchesse de Vivonne, eine Schwägerin der Madame de Montespan, scheint ohne jeden Zweifel an die Effektivität eines von der Hexe La Filiastre eigens für sie vorbereiteten «pacte avec le diable» (AR 6, S. 283) zu glauben. In beiden Fällen tauchen die Damen in die magische Illusion ein, anstatt das theatrale Gehabe mit Abstand, aus hinterfragender Distanz, zu beurteilen. Doch gibt es aus dem aristokratischen Lager auch skeptische, teilweise sogar sarkastische, Stimmen gegenüber der Magiegläubigkeit, die für jene zugleich eine Leichtgläubigkeit darstellt: Überliefert ist etwa die Antwort von Marie-Anne Mancini, Duchesse de Bouillon, gegenüber La Reynie auf dessen Frage, ob sie tatsächlich an den Teufel glaube: «Vraiment, je n'eusse jamais cru que des hommes sages pussent demander tant de sottises», wobei ihre weitere spitzzüngige Ausführung – «[E]lle le voyait dans ce moment; qu'il était fort laid et fort vilain, et qu'il était déguisé en conseiller d'Etat» – wohl ein späterer Zusatz Voltaires ist.¹⁸⁰ Auch der ansonsten etwa gegen die Erstellung von Horoskopen und Kartenleserei nicht abgeneigte italienische Botschafter in Paris, Primi Visconti, bemerkt über die magiegläubigen Franzosen in den *Mémoires sur la cour de Louis XIV.*: «On découvrait surtout des folies» und ergänzt, durchaus scherzhaft, mit Blick auf den Teufelspakt des Maréchal de Luxembourg: «Les parents du maréchal suggérèrent au Roi que, puisque Luxembourg s'était donné au diable pour avoir la faveur de Sa Majesté, c'était signe qu'il l'aimait; tous les courtisans, particulièrement les dames, se seraient donnés au diable pour l'amour du Roi».¹⁸¹ Ebenfalls auf der anderen Seite, das heißt unter den aus den (vermeintlich abergläubischeren) niederen Schichten des Volkes stammenden Praktizierenden, existieren Personen, die nicht an die Realität magischer Effekte glauben, wie etwa Lesage selbst, der von seinen Kundinnen zweifelsohne als Magier angesehen wird (vgl. AR 6, S. 32), seine (angeblich) okkulten Praxiken in den Verhören aber selbst abfällig als «machines» (AR 6, S. 31) oder «grimaces et singeries» (AR 6, S. 23) bezeichnet, sie also vom Status des wirklichkeitsgenerierenden Rituals in den (sinnen-)betrügerischen Bereich der theatra-

¹⁸⁰ Beide zitiert nach M. Ph. Le Bas: Marie-Anne Mancini. In: Ders. (Hg.): *France. Dictionnaire encyclopédique*. Band 2. Paris: Didot 1843, S. 536–537.

¹⁸¹ Primi Visconti: *Mémoires sur la cour de Louis XIV.* Paris: Perrin 1988, S. 158 und S. 163–164.

len Illusion verlagert, wie nun am Beispiel des Luxembourg-Falls genauer nachverfolgt werden soll.

Die als ‹echte› Magie verkleideten (und zugegebenermaßen virtuos)en Tricks Lesages lassen sich klar in einer theatralen Praxis verorten. Insbesondere in seiner Aussage vom 6. Oktober 1679 gibt er tiefere Einblicke in sein ‹Zauber›-Repertoire und legt – wahrscheinlich, um die Ermittler zu beschwichtigen und seine Aktionen zu verharmlosen – detailliert offen, dass er im eigentlichen Sinne nur ‹Theater› spielt. Bei einem der ersten Treffen mit dem – offensichtlich magiegläubigen¹⁸² – Maréchal de Luxembourg und dessen Begleiter, dem Marquis de Feuquières, die zur Erfüllung ihrer intimsten Wünsche über Lesage den Teufel anrufen wollen, wendet der angebliche Magier eine effektvolle List mit präparierten Wachskugeln an, um unbemerkt an die kompromittierenden Geheimnisse der beiden zu gelangen:

[I]l y trouva M. de Luxembourg avec le marquis de Feuquières, lesquels, après plusieurs discours, et qu'ils lui eurent fait plusieurs questions, lui dirent qu'ils savaient certainement qu'il pourrait leur faire avoir ce qu'ils demanderaient, et qu'ils en étaient fortement persuadés. Sur quoi leur ayant dit qu'il fallait nécessairement pour cela qu'ils écrivissent eux-mêmes, sur une feuille de papier, ce qu'ils demandaient, et qu'après que le papier serait écrit ils brûleraient aussi eux-mêmes le papier où ils auraient écrit leurs demandes, et lequel se retrouveraient néanmoins après cela en son entier, M. de Luxembourg en convint. (AR 5, S. 495)

Die grundsätzliche Aufgeschlossenheit von Lesages Kunden gegenüber dem Übernatürlichen (‹ils en étaient fortement persuadés›) trägt ebenso zum Gelingen der Illusion bei wie die direkte Mitwirkung beider am Vorgang (‹ils brûleraient aussi eux-mêmes le papier›), die ähnlich wie bei einem modernen Zauberkünstler (vermeintlich) sicherstellt, dass der Magier im wahrsten Sinne des Wortes nicht seine Finger im Spiel hat und es sich bei dem Ganzen nicht doch um Betrug handelt. Nicht während der ‹Vorführung›, aber in seiner weiteren Aussage enthüllt Lesage allerdings die Mechanismen hinter dem Trick:

Lesage [...] ne savait ce qu'il écrivait, parce que la condition était entre eux qu'il ne le verrait pas. Après quoi il dit à M. de Luxembourg qu'il fallait qu'il cachetât lui-même de son cachet le papier ainsi écrit, ce qu'il fit, après l'avoir plié de la grandeur et de la forme qu'il lui avait dit de faire, et le papier en cet état, plié et cacheté, fut pris par lui des mains de M. de Luxembourg,

182 Der Maréchal de Luxembourg ist seit frühester Kindheit fasziniert von Alchimie und Astrologie, vgl. Petitfils *L'affaire des Poisons*, S. 139. Seine Leidenschaft und Vorliebe für alles Magische ist seinen Zeitgenossen wohlbekannt; und so kommentiert Madame de Sévigné in einem Brief an ihre Tochter (26. Januar 1680) bei Luxembourgs Verhaftung dessen Aberglauben in der sich selbst davon klar distanzierenden Weise: ‹On ne croit pas qu'il y ait du poison à son affaire, mais tant d'autres sottises qu'il ne peut jamais reparaître dans le monde après un tel malheur› (SEV, S. 814).

en présence duquel et de M. de Feuquières il le couvrit d'une autre enveloppe de papier et ensuite le mit dans de la cire jaune, et ce faisant, il substitua adroitement à la place du papier ainsi mis dans la cire en forme de boule, une autre boule de pareille cire jaune, où il avait mis auparavant un papier de la même forme que celui écrit par M. de Luxembourg, avec une composition de salpêtre qu'il sait faire; lequel papier ainsi disposé M. de Luxembourg reprit de ses mains, croyant que c'était le même qu'il venait d'écrire, et aussitôt après il sortit de la chambre et monta dans une autre chambre en galetas qui était au-dessus, où il y avait du feu dans une petite cheminée, et en la présence de M. de Feuquières et de lui Lesage qui étaient aussi montés dans la chambre de galetas, il jeta dans le feu le papier couvert de cire et le fit brûler, et lorsque le feu fut parvenu à la composition, elle fit son effet ordinaire et un bruit considérable, que le duc de Luxembourg et le marquis de Feuquieres trouvèrent extraordinaire, après lequel l'un et l'autre cherchèrent soigneusement pour voir si, après l'éclat que le papier en brûlant avait fait, il n'en était point resté quelque fragment, mais n'en ayant aperçu aucun, M. de Luxembourg lui demanda si après cela il lui ferait retrouver le papier qu'il avait écrit, et l'en ayant assuré, et dit qu'il l'aurait dans un jour ou deux, il prit congé d'eux, ayant sur lui le papier écrit. (AR 5, S. 496)

Es sind die vielen hintereinandergeschalteten übertrieben als geheimniswährend inszenierten Handlungen – das Beschreiben, Falten und Siegeln des Papiers, das mehrfache Verschließen im Umschlag und in der Wachskugel – sowie die effektvolle bzw. effektheischende Explosion im Feuer, die das Prozedere in seiner Zeichenhaftigkeit und Spektakularität als magischen Akt glaubhaft machen. Von der Korrelation zwischen Ritualität und Theatralität profitierend, bedient sich Lesage während der Aktion bei nichts anderem als ebendem Theater und wählt somit für seine «Magie» – wie schon bei den Besessenheitsfällen von Loudun ausgeführt worden ist – das gleiche, aber in entgegengesetzter Weise instrumentalisierte Erklärungsmodell, auf das der Anglikaner Harsnett, wie Greenblatt gezeigt hat, auf seinem Feldzug gegen die (katholischen) Exorzisten zu Beginn des Jahrhunderts zurückgegriffen hat.¹⁸³ Nutzte der englische Bischof das Theater als Schlüssel für die Entlarvung des Betrugs hinter dem nur vermeintlich übernatürlichen Prozess, nach seiner Ansicht einer eigentlich nur gespielten Besessenheit, verbirgt Lesage seinerseits seine nicht mehr magisch-rituellen, sondern rein theatralen Methoden – einem Scharlatan oder Jahrmarktsgaukler gleich¹⁸⁴ – unter dem Deckmantel des Magischen. Lesage, der sein Wachskugelnkunststück noch bei einigen anderen Gelegenheiten anwendet (vgl. AR 6, S. 21), stellt sich so als ein wahrer Meister des Self-Fashioning im Sinne Greenblatts heraus: Von unscheinbarem Aussehen und meist in schlichtes Grau gekleidet, erschafft sich der aus der Normandie stammende Woll-

¹⁸³ Vgl. Greenblatt: Shakespeare und die Exorzisten.

¹⁸⁴ Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

händler, der eigentlich Adam Cœuret heißt, die neue Identität eines Magiers mit dem sprechenden Namen Lesage (‘der Weise’), dem es durch sein charismatisches Auftreten gelingt, die Sehnsüchte und Ängste seiner allzu leichtgläubigen Zeitgenossen zum eigenen Vorteil auszunutzen.¹⁸⁵ Noch lange nach Prozessende versucht der lebenslang Inhaftierte immer wieder, durch mythomanische, mysteriös-schleierhafte Äußerungen, er wisse Genaueres über das Komplott gegen den König, die Aufmerksamkeit der Ermittler und Wachleute auf sich zu ziehen und auf diese Weise Gnade zu erlangen. Unter diesen Voraussetzungen spielt Lesage nichts anderes als eine (Theater-)Rolle, die er jedoch für das echte Leben adaptiert und also auf die Wirklichkeit ausweitet.¹⁸⁶ Damit ist der Wechsel von der magischen zur theatralen Illusion im Schaffen dieses ‘Zauberkünstlers’ vollzogen. Ein weiterer Bewusstseinswandel wird in die *Affaire de poisons* abschließenden *Edit sur les poisons* manifest.

Das Edikt Ludwigs XIV. von 1682: von der Magie zum Verbrechen

Das am 31. August 1682 verabschiedete *Edit pour la punition de differents crimes*, das als *Edit sur les poisons* Eingang in die französische Sprachgeschichte gefunden hat, ist eine direkte Folge der skandalösen Enthüllungen der Giftaffäre. Es umfasst nach einer einleitenden Bemerkung elf Artikel, die einerseits die (schwarz-)magischen ‘Berufsgruppen’, andererseits das Giftmischergewerbe zur Zielscheibe haben. Dass der Schwerpunkt klar auf letzterem liegt, *maleficia* also zunehmend durch verbrecherische Giftmorde in den Hintergrund gerückt werden, geht nicht nur aus dem geläufigen Namen des Edikts, sondern auch aus der quantitativen Verteilung der Artikel hervor:¹⁸⁷ Nur drei richten sich gegen Hexerei und *magia daemoniaca*, acht fokussieren dagegen die Giftthematik. Wie sich in der Hinführung und den Artikeln I–III – der sofortigen Verbannung aller Hexen und Magier aus dem Königreich, dem Verbot aller abergläubischen Praktiken und der Belegung aller künftigen Magieausübungen mit der Todesstrafe – zeigt, erfahren magische Umtriebe dabei eine im Vergleich zu den vorausgehenden Fällen (im Labourd und in Loudun) veränderte Behandlung: Die Verordnungen sind nämlich «contre ceux qui se disent Devins, Ma-

185 Vgl. Petitfils: *L'affaire des Poisons*, S. 92 und Somerset: *The Affair of the Poisons*, S. 169 und S. 177.

186 Das Rollenspiel ist schon in der Maskierung mancher Bittstellerinnen bei der Übergabe magischer Mittel zumindest latent angelegt, wenn diese auch in erster Linie zum Verbergen der wahren Identität und als Erkennungszeichen genutzt werden: «[F]ut convenu ce jour-là jeudi, que la dame viendrait le lundi aux Petits-Pères, et qu'elle aurait un masque qu'elle ôterait et ferait semblant de cracher lorsqu'elle [= Marie Marguerite Voisin, A. W.] verrait la dame, ce qui fut fait, et en passant sans s'arrêter, lui mit un petit paquet de poudre dans la main qui n'était cacheté, et que sa mère lui avait donné» (AR 6, S. 296).

187 Lebigre: 1679–1682, *L'Affaire des poisons*, S. 143.

giciens & Enchanteurs»¹⁸⁸ gerichtet, die «sous pretexte d'horoscope & de divination» (EDI, S. 3) agieren und in Wahrheit nichts anderes als «imposteurs» (EDI, S. 3) seien, sodass ihrer «Magie» und deren Effekten die Glaubwürdigkeit entzogen wird.¹⁸⁹ Die eigentliche, größere Gefahr geht dem Edikt gemäß nicht mehr von der realen Wirkung der «pretendues magies & autres illusions semblables» (EDI, S. 3) aus, sondern von der Täuschung, die sie auf «diverses personnes ignorantes ou credules» (EDI, S. 3) ausüben: Nicht mehr der vorrangig leibliche Angriff durch Schadenzauber wird angeprangert, sondern die betrügerische Manipulation der Vorstellungskraft ihrer Opfer: «Devins, Magiciens, Sorciers ou autres [...] infectent & corrompent l'esprit des peuples par leurs discours & pratiques» (EDI, S. 4). Damit nimmt die Jurisdiktion in Frankreich fast 70 Jahre später als in Spanien gegenüber der Hexerei nun auch eine offizielle Haltung an, die differenzierter und skeptischer auf schwarzmagische Handlungen blickt.

Aus dem Edikt spricht ebenfalls die Erkenntnis, dass lange Zeit unter dem Deckmantel der Magie – «sous pretexte de [...] experiences, secrets particuliers, recherche de la pierre philosophale [...]» (EDI, S. 7) – die ungleich gefährlichere Giftmischerei verborgen wurde. Die Bestrafung der Giftmörder mit dem Tode (Artikel IV–VI) sowie die Reglementierung des Verkaufs von und des Umgangs mit giftigen Substanzen (Artikel VII–XI) führt das juristische Interesse weg von der trügerischen Magie hin zum tatsächlichen Verbrechen. Kamen giftige Tiere – «serpens, crapaux, viperes & autres semblables» (EDI, S. 7), wie gesehen, auch auf dem Hexensabbat bei der Herstellung magischer Salben und Puder zum Einsatz, steckt hinter dem eingeschränkten Handel mit diesen die (desillusionierende) Einsicht, dass sich daraus – ganz unmagisch – Gifte gewinnen lassen, deren tödliche Wirkung sich wie jene der mineralischen Stoffe oder chemischen Verbindungen von «l'Arcenit, [le] Reagale, [...] l'Orpiment & [le] Sublimé» (EDI, S. 6) auf rationale Weise erklären lässt und deren Verwendung darum rechtlich realiter sanktioniert werden kann und muss. Das Rationalisierungsbestreben ist auch in den neuen Verordnungen zur Registerführung – sowohl für die Verkäufer bezüglich ihrer Kunden (vgl. EDI, S. 6) als auch für die Ärzte und Apotheker bezüglich der aufbewahrten Gifte (vgl. EDI, S. 7) – ablesbar, in denen sich eine neue (vom Geist der Aufklärung geprägte) Zeit ankündigt. Trotz dieses neuen, «staatlich verordneten» Meinungsbilds zur Schwarzen Magie

188 *Edit du Roy, Pour la punition des differents crimes. Registré en Parlement le 31. Aoust 1682.* Paris: François Muguet 1682, hier: S. 3 (Kursivierung A. W.). Alle Folgebelege firmieren unter der Sigle [EDI].

189 Wood Mollenauer: Conclusion: The end of magic?, S. 130.

sollten okkulte und abergläubische Ritualhandlungen wie auch Giftanschläge¹⁹⁰ – das darf nicht verschwiegen werden – in der Alltagspraxis (vornehmlich des Volkes) noch eine ganze Weile fortbestehen.¹⁹¹ Das Verdienst des königlichen *Edit sur les poisons* am Ende des 17. Jahrhunderts ist es jedoch, auf höchster offizieller Ebene nun auch in Frankreich (nach dem frühen spanischen Vorstoß zu Jahrhundertbeginn) das Vertrauen in die *magia daemoniaca* – im Gegensatz zu der in einem Nebensatz des Verordnungstexts ebenfalls erwähnten *magia naturalis* (vgl. EDI, S. 4) – erschüttert und somit die Weichen für die finale Abkehr vom Glauben an eine lebensweltlich wirksame Magie gestellt zu haben. Den diversen Unterformen der natürlichen, das heißt Weißen Magie in der französischen und spanischen Wirklichkeit des 17. Jahrhunderts wendet sich die Arbeit im nächsten Kapitel zu.

3.2 *Magia naturalis* und Sprache

Im Gegensatz zur dämonischen oder Schwarzen Magie handelt es sich bei der *magia naturalis* um eine erlaubte, ›Weiße‹ Magie, die personal meist an die Figur eines gelehrten Magiers, an einen in den Geheimnissen der Natur bewanderten Weisen, gekoppelt ist. Wird die *magia daemoniaca* für gewöhnlich in ein Verhältnis zur Religion gesetzt, mit dem Ergebnis, dass deren heterodoxe Praktiken, wie gesehen, als christliche Riten umkehrende Anti-Rituale interpretiert werden, findet die Diskussion um die Naturmagie vornehmlich unter dem Aspekt ihrer Beziehung zur Wissenschaft statt. In der historischen Realität sind die Trennlinien zwischen Schwarzer und Weißer Magie freilich selten scharf gezogen, sodass naturmagische Forschungen und Handlungen immer wieder unter den Verdacht teuflisch-dämonischer Beteiligung geraten, wie etwa schon der bekannte Fall des mittelalterlichen Universalgelehrten Albertus Magnus (um 1200–1280), aber auch die noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein geführten Debatten über die Wirkweise der Wünschelrute dies- und jenseits der zeitlichen Ränder des Untersuchungszeitraums belegen.¹⁹²

¹⁹⁰ Einen Giftanschlag vermutet man etwa beim plötzlichen Tod des Ministers Louvois 1691, kurz nachdem er ein Glas Wasser getrunken hat. Weitere Todesfälle durch Gift kommen im weiteren Umfeld der französischen Königsfamilie vor, vgl. Lebigre: 1679–1682, *L’Affaire des poisons*, S. 145–147.

¹⁹¹ Dies belegt etwa ein detaillierter Bericht (1702) von La Reynies Nachfolger, Generelleutnant der Polizei Marc-René d’Argenson. Vgl. Wood Mollenauer: Conclusion: The end of magic?, S. 131–132.

¹⁹² Vgl. Leander Petzoldt: Albertus Mag(n)us. Albert der Große und die magische Tradition des Mittelalters. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 27–46 und Bernd Roling: Virgula divinatrix. Frühneuzeitliche Debatten über die Wünschelrute zwischen Magie und Magnetismus. In: Peter-André Alt / Jutta Eming / Tilo Renz / Volkhard Wels (Hg.): *Magia daemoniaca, magia naturalis, zauber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 419–437.

Die retrospektive Betrachtung der *magia naturalis* vom Standpunkt heutiger Naturwissenschaften schreibt dieser Form frühneuzeitlicher Magie je nach affirmativer oder pejorativer Beurteilung ihrer Verfahren den Status entweder einer Protowissenschaft oder einer Pseudowissenschaft zu. In zeitgenössisch-vormoderner Sichtweise repräsentiert sie hingegen eine anerkannte, der Weltdeutung und -erschließung dienende naturphilosophische (theoretische wie praktische) Beschäftigung mit natürlichen, geheimnisvoll wirkenden Phänomenen der den Menschen umgebenden Umwelt, wie sie beispielsweise Giambattista della Porta in seiner 20 Bücher umfassenden Schrift *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium* (1558–1589) dargelegt hat.¹⁹³ Für diese naturmagische Weltsicht grundlegend ist das Analogiedenken, das bis in die früheste Menschheitsgeschichte nachweisbare Denken in Ähnlichkeiten, das in der europäisch-westlichen Welt der Frühen Neuzeit historisch entscheidend von vor allem im italienischen Renaissance-Humanismus etwa durch Marsilio Ficino (1433–1499) und Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) vorangetriebenen neuplatonistischen Ideen geprägt wird.¹⁹⁴ Mit der Vorstellung von einem System verborgener, nicht kausaler, sondern analogischer Wechselbeziehungen zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos wird die Welt – das «Buch der Natur», in dem sich die göttliche Handschrift manifestiert – für den sie durchschauenden Magier «lesbar».¹⁹⁵ Dieser ergründet zum Beispiel in der Astrologie die inklinierenden Einflüsse der Himmelskörper auf die unter einem bestimmten Planeten oder Sternbild Geborenen, führt in der Alchimie komplizierte Transformationen der Elemente zur Erlangung rarer Substanzen aus und transformiert dabei sein inneres Selbst, oder entwickelt in der *medicina magica* auf Basis pflanzlicher, tierischer oder mineralischer Korrespondenzen Heilmethoden für den in einem Ungleichgewicht befindlichen kranken Menschen – wobei all diese natur-

193 Vgl. Sergius Kodera: Die gelehrte Magie der Renaissance von Marsilio Ficino bis Giovan Battista della Porta. In: Herbert Jaumann / Gideon Stiening (Hg.): *Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin / Boston: De Gruyter 2016, S. 345–387 sowie Albert Heinekamp (Hg): *Magia naturalis und die Entstehung der modernen Naturwissenschaften*. Symposium der Leibniz-Gesellschaft Hannover, 14. und 15. November 1975. Wiesbaden: Steiner 1978 und die darin versammelten Beiträge.

194 Vgl. Hanna-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.

195 Vgl. Claus Priesner: Die Magie der Natur: Alchemie, Neoplatonismus und Hermetik in der Renaissance und Frühen Neuzeit. In: Ders.: *Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2001, S. 45–65, hier: S. 47 sowie Will-Erich Peuckert: Signatur. In: Ders.: *Pansophie*. Band 2: *Gabalia. Ein Versuch zur Geschichte der magia naturalis im 16. bis 18. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1967, S. 78–92.

magischen Ausprägungen ihrerseits wechselseitig vielfach miteinander verwoben sind.¹⁹⁶

Wenngleich manche Spezialstudie neuerdings auch Differenzen der genannten Disziplinen zur Magie herausarbeitet,¹⁹⁷ sind Astrologie, Alchimie und «Wundermedizin» aus historischer Perspektive als Zweige der als Oberkategorie gefassten *magia naturalis* zu begreifen, die allesamt ein nicht-rationales, magisches Denken in Entsprechungen eint. Diese Klassifizierung läuft dabei der eigenständigen, durchaus unterschiedlichen Entwicklung der jeweiligen Unterkategorien, wie im Einzelnen noch betrachtet werden wird, keinesfalls zuwider. Gemeinsam ist allen drei Disziplinen ferner ganz prinzipiell ihr analoger Standort in der Wissensordnung der Frühen Neuzeit als Vorstadien der sich im Laufe des 17. Jahrhunderts durchsetzenden, auf kausalen Prinzipien gründenden Wissenschaften. Insofern stellt der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit die Kippphase der epistemischen Entwicklung dar, in der alte und neue Ordnungen durchaus spannungsvoll nebeneinander existieren. Im Zuge der revolutionären Brüche wandelt sich jedoch sukzessive, aber nicht immer geradlinig die Astrologie zur Astronomie, die Alchimie zur Chemie und die ebenfalls nach Analogien operierende Humoralpathologie sowie weitere Formen der *medicina magica* im engeren Sinne zur modernen Medizin.¹⁹⁸ Im Sprachgebrauch der Zeit werden die heute differenziert verwendeten Begriffe allerdings teilweise noch synonym für die jeweils älteren Konzepte genutzt.

196 Zu nennen sind hier die Bezüge zwischen Astrologie und Alchimie (etwa die Korrespondenzen zwischen Planeten und Metallen), zwischen (therapeutischer) Alchimie und «Wundermedizin» in der paracelsischen *alchemy medica* und zwischen «Wundermedizin» und Astrologie (etwa die Einflüsse der Sternkonstellation auf die Art und Behandlung einer Krankheit). Zu letzteren vgl. exemplarisch das Kapitel «La astrología y la práctica de la medicina» (S. 86–114) aus Adelina Sarrión Mora: *Médicos e inquisición en el siglo XVII*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2006. Ferner sind noch Verflechtungen mit anderen «okkulten» Wissenschaften – wie etwa zwischen Astrologie und Chiromantik – zu berücksichtigen, vgl. Folke Gernert: La legitimidad de las ciencias parcialmente ocultas: Fisionomía y quiromancia ante la Inquisición. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Saberes humanísticos*. Frankfurt / Madrid: Iberoamericana / Vervuert 2014, S. 105–127.

197 Beispielsweise führt von Stuckrad eine (angeblich) neutrale Informationsvergabe der Astrologie gegen eine aktive Einflussnahme ins Entsprechungsnetz der natürlichen Erscheinungen der Naturmagie an. Vgl. Kocku von Stuckrad: *Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003, S. 19.

198 Zur Astrologie vgl. Micheline Grenet: *La passion des astres au XVII^e siècle. De l'astrologie à l'astronomie*. Paris: Hachette 1994. Zur Alchimie vgl. Marina Münkler: «Epistemische Figurationen. Überlegungen zum Status von Magiern und Alchemisten in der Wissensordnung der Frühen Neuzeit» (S. 203–231) und Volkhard Wels: «Die Alchemie der Frühen Neuzeit als Gegenstand der Wissensgeschichte» (S. 233–265) beide aus: Peter-André Alt / Jutta Eming / Tilo Renz / Ders. (Hg.): *Magia daemoniaci, magia naturalis, zauber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015. Zur *medicina magica* vgl. Hans Biedermann: *Medicina Magi-*

Die aktuelle Forschung zur frühneuzeitlichen *magia naturalis* und ihren Unterkategorien offenbart für die beiden hier im Zentrum stehenden Länder Frankreich und Spanien – abgesehen von einigen kleineren Spezifika – einen geteilten Wissensbestand und legt einen in naturmagischer Sicht weitgehend gemeinsamen Kulturraum nahe. Die Forschungsliteratur zur Astrologie des 17. Jahrhunderts orientiert sich mit mehreren Spezialstudien zu gelehrten wie populären Aktivitäten innerhalb nationaler Grenzen,¹⁹⁹ die das umfangreiche Quellenmaterial – allein in Spanien existieren in diesem Jahrhundert ca. 400 astrologische Schriften verschiedenster Textgattungen²⁰⁰ – jedoch weder in der Breite noch in der Tiefe aufarbeiten können. Generell gilt, dass die Arbeiten herausragender französischer Gelehrter – Morin, Descartes, Fontenelle – besser erforscht sind als diejenigen der am europäischen astrologisch-astronomischen (Wissenschafts-)Diskurs nicht an vorderster Front teilnehmenden Spanier oder die umfangreiche volkstümliche Almanach- und Mondkalenderliteratur.²⁰¹ Im Kontrast dazu ist die Erforschung der frühneuzeitlichen Alchimie in der Regel weder auf das hier fokussierte 17. Jahrhundert beschränkt noch durch engere sprach- und kulturräumliche Linien eingegrenzt, sodass alchimistische Bemühungen einer gesamteuropäischen vormodernen Gelehrtenwelt zugeordnet werden.²⁰² Dieser Umstand reflektiert damit die Sachlage bei den häufig (aber nicht ausschließlich) auf Latein verfassten und über Jahrhunderte (oder gar

ca. *Metaphysische Heilmethoden in spätantiken und mittelalterlichen Handschriften*. 2. Auflage. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978.

199 Vgl. Grenet: *La passion des astres au XVII^e siècle* und René-Guy Guérin: *L'astrologie au XVII^e siècle. Étude sur la pratique des horoscopes, notamment à travers ceux du Roi-Soleil (1638–1715)*. Paris: Sorbonne 1996 sowie Antonio Hurtado Torres: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*. Índice bibliográfico. Alicante: Publicaciones des Instituto de Estudios Alicantinos 1984.

200 Vgl. Tayra Lanuza-Navarro: *Astrological Literature in Seventeenth-Century Spain*. In: *The Colorado Review of Hispanic Studies* 7 (2009), S. 119–136.

201 Vgl. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares / José Luis Sánchez Lora: *Los siglos XVI–XVII. Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis 2000, hier: S. 185. Zu den individuellen und institutionellen (außeruniversitären) Bemühungen in Spanien vgl. Víctor Navarro-Brotons: *Astronomy and Cosmology in Spain in the Seventeenth Century: the New Practice of Astronomy and the End of the Aristotelian-Scholastic Cosmos*. In: *Cronos* 10 (2007), S. 15–39 und Tayra Lanuza-Navarro: *Astrology in Spanish Early Modern Institutions of Learning*. In: Josep Simón / Néstor Herrán / Tayra Lanuza-Navarro / Pedro Ruiz-Castell / Ximo Guillem-Llobat (Hg.): *Beyond Borders: Fresh perspectives in History of Science*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008, S. 79–103. Zur Situation in Frankreich vgl. ausführlich Grenet: *La passion des astres au XVII^e siècle*, S. 75–106 und S. 161–192.

202 Vgl. Bernard Joly: *Histoire de l'alchimie*. Paris: Vuibert 2013 und die Bibliographie von Claudia Kren: *Alchemy in Europe. A Guide to Research*. Band 4. Hoboken: Taylor and Francis 2013. Zu den diachron angelegten Länderstudien über Frankreich und Spanien vgl. Didier Kahn: *Le fixe et le volatil: Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*. Paris: CNRS éditions 2016 und Juan Eslava Galán: *Cinco tratados españoles de alquimia*. Madrid: Tecnos 1987.

Jahrtausende) tradierten, immer neu abgedruckten oder wiederverwerteten Traktaten. Zum frühneuzeitlichen Medizindiskurs existieren umfangreiche jeweils länderzentrierte Arbeiten, die neben der analogisch gestützten Humoralpathologie auch alternatives Heilwissen berücksichtigen, wobei auffällt, dass sich des medizinischen Forschungszweigs der *magia naturalis* vor allem ausländische Medizinhistoriker – dies gilt für Frankreich mehr als für Spanien – annehmen.²⁰³ Ergänzt werden ihre Arbeiten durch Einzelstudien zu kulturspezifischen Besonderheiten wie etwa volksmedizinischen Bräuchen und dem arabischen oder christlich-religiösen Einfluss auf magische Heilpraktiken in Spanien.²⁰⁴

Im Gegensatz zu den bisherigen wissenschaftsgeschichtlichen, mehrheitlich den Status quo der naturmagischen Kenntnisse und ihrer Anwendungen nachvollziehenden Studien stellt die anschließende Analyse die Betrachtung der *magia naturalis*-Varianten unter den Leitbegriff der Sprache, die sie mit dem Theater verbindet: Astrologie, Alchimie und ›Wundermedizin‹ teilen insofern einige theatrale Charakteristika, als sie sich zur Übertragung ihrer magischen Botschaften eines komplexen Kommunikationssystems bedienen, das mit einigen seiner Komponenten im Folgenden beleuchtet wird. Dementsprechend geht es hier nicht um den bereits geleisteten Nachvollzug diachroner Entwicklungslinien, sondern erstmals um eine kommunikationswissenschaftlich gestützte, historisierende Herausarbeitung des Verständnisses von Naturmagie in einem sozial möglichst breiten Rahmen innerhalb des im naturmagischen Fall gemeinsamen spanisch-französischen Kulturraums. Aus diesem Grund werden Gerónimo Cortés' vielfach edierter *Lunario perpetuo* (erstmalig 1594, hier in der Ausgabe von 1672) für die volkstümliche Kultur und David de Planis Campys *L'ouverture de l'école de philosophie transmutatoire métallique* (1633) für die Gelehrtenkultur nachfolgend als die beiden Haupttexte diskutiert. Sie werden flankiert durch Auszüge aus Gaspar Navarros Dämonologie-Traktat *Tribunal de superstición ladina* (1631) sowie einige kleinere Schriften, beispielsweise Thomas Sonnet de Courvals *Les tromperies des charlatans découvertes* (1619) und andere relevante Kurztexte.

²⁰³ Vgl. Laurence Brockliss / Colin Jones: *The medical world of Early Modern France*. Oxford: Clarendon Press 1997, Teresa Huguet-Termes / Jon Arrizabalaga / Harold J. Cook (Hg.): *Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents, Practices, Representations*. London: The Wellcome Trust Centre for the History of Medicine at UCL 2009 und Luis S. Granjel: *La medicina Española del siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1978.

²⁰⁴ Vgl. Camilo Álvarez de Morales: Elementos mágicos y religiosos en la medicina andalusí. In: *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones Anejos* 16 (2006), S. 23–46 und Fabián Alejandro Campagne: Medicina y religión en el discurso antisupersticioso español de los siglos XVI a XVIII: un combate por la hegemonía. In: *DYNAMIS* 20 (2000), S. 417–456 sowie Ders.: Cultura popular y saber médico en la España de los Austrias. In: María Estela González de Fauve (Hg.): *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*. Buenos Aires: Instituto de Historia de España 1996, S. 195–240.

Eröffnet wird die Untersuchung mit einer grundlegenden Konturierung des makrokosmisch-mikrokosmischen Kommunikationssystems innerhalb der metaphorisch als ›Welttheater‹ betrachteten Lebenswelt des Menschen am Beispiel der Astrologie, wobei daneben auch insbesondere die Parallelen zwischen divinatorischen Aussagen und der Theaterkommunikation im engeren Sinne aufgezeigt werden. Am Beispiel der Alchimie widmet sich die Analyse sodann zunächst allgemein der Arkansprache und der (an theatrale Informationsvergaben erinnernden) rhetorischen Geheimhaltung und Offenlegung sowie daran anschließend den speziellen alchimischen Codierungsstilen, die auf semantischer Ebene auch Themen und Konzepte des Theaters verwenden. Schließlich rückt am Beispiel der Wundermedizin mit Schlaglichtern auf die spanischen *saludadores* und die französischen Scharlatane die Körper-Sprache – und mit dieser auf pragmatischer Ebene die Wegetappe hin zu einer (theatralen) Performanz – ins Zentrum.

3.2.1 Astrologie

Die historischen Wurzeln der Astrologie reichen bis zu den Anfängen der Menschheit zurück: Nach einer ersten Blüte im Alten Ägypten wird sie auch im antiken Griechenland gepflegt.²⁰⁵ Hier werden ihre bis in die Frühe Neuzeit hinein Geltung beanspruchenden Prinzipien erarbeitet, deren oberste Grundlage ein geozentrisches Weltbild darstellt, wie es in Ptolemäus' *Almagest* (um 150 n. Chr.), der großen Referenz der folgenden Jahrhunderte, ausgeführt wird. Diese gleichzeitig von einem geschlossenen Kosmos ausgehende Vorstellung wird erst mit der kopernikanischen Wende im 16. / 17. Jahrhundert durch den Heliozentrismus und die Vorstellung eines unendlichen Universums abgelöst. Anders als die das astrologische Denken fördernde islamische Kultur, die im Mittelalter über Al-Andalus nach Spanien einwirkt,²⁰⁶ besitzt das Christentum im selben Zeitraum kontroverse Einstellungen zur Astrologie: Hat Augustinus sie noch strikt abgelehnt, verurteilt Thomas von Aquin lediglich den freien Willen des Menschen negierende astrologische Prak-

205 Vgl. die Kapitel ›Der Einfluss Ägyptens‹ (S. 70–77) und ›Die Astrologie der Antike‹ (S. 78–90) aus: von Stuckrad: *Geschichte der Astrologie*.

206 Vgl. ebda., S. 161–185. Besonderen Einfluss hat etwa die von Albumasar vertretene Konjunktionen-Theorie. Vgl. Tayra Lanuza-Navarro: La astrología como explicación científica de la historia: Los pronósticos españoles del siglo XVII. In: Néstor Herrán / Josep Simón / Ximo Guillelm-Llobat / Tayra Lanuza-Navarro / Pedro Ruiz-Castell / Jaume Navarro (Hg.): *Synergia: Jóvenes Investigadores en Historia de la Ciencia*. Madrid: Editorial CSIC 2007, S. 303–323.

tiken.²⁰⁷ So ist es möglich, dass die Astrologie, Fach des Quadriviums, als Bestandteil der offiziellen scholastisch-universitären Ausbildung wie auch in der höfischen Kultur fest etabliert ist und in der Folge Renaissance-Gelehrte wie etwa Nostradamus (1503–1566) in Frankreich mit seinen astrologischen Prophezeiungen zu großer Bekanntheit gelangen.²⁰⁸ Der stets latente Konflikt zwischen kosmisch-siderischer Determiniertheit und nach christlichem Glauben göttlich gewährter menschlicher Freiheit führt Papst Sixtus V. schließlich 1586 in der Bulle *Coeli et terrae* zum Verbot der astrologischen Divination. Dieses erweist sich in der historischen Realität sowohl bei den Mächtigen (allen voran am durch die Medici unter italienischem Einfluss stehenden Hof der Valois), die oftmals ein Observatorium unterhalten, als auch im einfachen Volk aber als schwer durchsetzbar.²⁰⁹

Konzeptuell und synchron fallen unter die Astrologie des 17. Jahrhunderts die ›rechnende Sternkunde‹, die heute als Astronomie bezeichnete rein phänomenologische Beschäftigung mit den Himmelskörpern, und die ›deutende Sternkunde‹, die Astrologie im engeren Sinne.²¹⁰ Diese beiden sich häufig überschneidenden Bereiche führen innerhalb der letzteren zu einer weiteren Unterteilung in eine *astrologia naturalis* und eine *astrologia judicialis*, die etwa Gaspar Navarro im zweiten Kapitel (›Del saber que tiene el Demonio para revelar a los adivinos‹) seines *Tribunal de superstición ladina* (1631) mit der Opposition zwischen ›ciencia verdadera‹ einerseits und ›Astrologia supersticiosa, y falsa‹ andererseits aufgreift.²¹¹ Bei ersterer handle es sich um die Entschlüsselung des makrokosmisch-mikrokosmischen Entsprechungsnetzes auf Basis einer genauen Beobachtung natürlicher Phänomene: ›Pues el verdadero Astrologo, y Filosofo, que conoce las virtudes, y propiedades de

207 Vgl. Grenet: *La passion des astres au XVII^e siècle*, S. 37f. Zur theologisch nach wie vor aktuellen Frage des freien Willens vgl. auch Hans Hinterhäuser: Sternenglaube und freier Wille in Calderóns *Das Leben ein Traum*. In: Ders. (Hg.): *Streifzüge durch die romanische Welt*. Wien: Sonderzahl 1989, S. 11–26.

208 Vgl. Jean-Patrice Boudet: *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e–XV^e siècle)*. Paris: Éditions de la Sorbonne 2019. Zu Nostradamus vgl. Albrecht Classen: Nostradamus und seine Prophezeiungen. Ein Mythos aus Wissenschaft und Glauben. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 717–724.

209 Dies belegt etwa auch die Erneuerung der Bulle 1631 durch Papst Urban VIII. Vgl. Hurtado Torres: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, S. 24. Zur Astrologie bei Hofe vgl. Luisa Capodiecì: *Medicea Medaea. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*. Genf: Droz 2011. Für Spanien vgl. Juan Francisco Esteban Lorente: La astrología en el arte del Renacimiento y Barroco Español. In: *Cuadernos de arte e iconografía* 6, 11 (1993), S. 297–316.

210 Vgl. von Stuckrad: *Geschichte der Astrologie*, S. 16.

211 Gaspar Nauarro: *Tribunal de superstición ladina. Explorador del saber, astucia, y poder del Demonio; en que se condena lo que suele correr por bueno en Hechizos, Agueros, Ensalmos, vanos Saludadores, Maleficios, Cõjueros, Arte notoria, Causalista, y Paulina, y semejantes acciones vulgares*. Huesca: Pedro Bluson 1631, S. 8. Nachfolgend wird aus diesem Werk unter Angabe der Sigle [TRI] zitiert.

la Estrellas, podra conocer los efectos en los elementos, cuerpos, aues, y animales, arboles y frutos [...]» (TRI, S. 8). Letztere basiere dagegen auf der irrigen Annahme, verlässliche Aussagen über künftige Ereignisse im Leben eines Individuums treffen zu können, die aufgrund des freien Willens jedoch keinen «causas determinadas» (TRI, S. 8) unterlägen. Demgemäß verläuft die Grenze zwischen einer christlich erlaubten und einer verbotenen abergläubischen Astrologie nicht an der Trennlinie von Gelehrten- und Volkskultur, sondern am Scheidebereich zwischen einer Seefahrt, Medizin und Landwirtschaft nutzdienlichen Naturkenntnis und einer «eitlen» Horoskop-Praxis, wobei Persönlichkeiten von öffentlichem Interesse hinsichtlich letzterer eine Ausnahme darstellen. Für ein historisches Begreifen des naturmagischen Denkens innerhalb der Astrologie eignet sich der an eine ländliche Rezipientenschaft gerichtete *Lunario perpétuo* aufgrund seiner beide Bereiche einbeziehenden, inhaltlichen Breite in besonderem Maße.

Der *Lunario y pronóstico perpétuo, general y particular para cada reyno y provincia* des valencianischen Mathematikers und Naturforschers Gerónimo Cortés (um 1560–1611), erstmals 1594 erschienen und allein zwischen 1601 und 1697 insgesamt 23 Mal wiederaufgelegt, kann unter den bäuerlichen Schichten als wahrer Bestseller des 17. Jahrhunderts gelten.²¹² Er ist wie schon *Le grand kalendrier et compost des bergiers avec leur astrologie* (1529) und Pedro Mexías *Silva de varia lección* (1540) der volkstümlichen Almanach- und Ratgeberliteratur zuzurechnen, die neben meteorologischen Prognosen auch diverse natur- und astralmagische Ausführungen enthält.²¹³ In der nun anstehenden Erörterung des kosmischen Kommunikations- und Deutungssystems und des theatralen Charakters divinatorischer Aussagen am Beispiel des *Lunario perpétuo* wird das Korpus durch ein Horoskop Ludwigs XIV. ergänzt.

Makrokosmisch-mikrokosmisches Kommunikationssystem

Cortés' *Lunario perpétuo* umfasst eine mehr oder weniger lose zusammengesetzte Sammlung aus kosmologischen Erläuterungen, mathematischen Tabellen, landwirtschaftlichen und medizinischen von den Himmelskörpern abgeleiteten Regeln und Prognosen. Dabei fußen alle Überlegungen auf der grundsätzlichen Interpretation der Astrologie, die das griechische «logos» im Namen trägt, als einer (verborge-

²¹² Vgl. Hurtado Torres: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, S. 131–134.

²¹³ Vgl. Lanuza-Navarro: *Astrological Literature in Seventeenth-Century Spain*, S. 121–124, Martha Tappan Velazques: *La representación del tiempo en un género de escritura del siglo XVI: los repertorios de los tiempos*. In: *Fuentes Humanísticas* 24, 45 (2012), S. 33–49 und Hernán Facundo López: *Pedro Mexía y la astrología en el Siglo de Oro español*. In: *Melancolía* 2 (2017), S. 51–77.

nen) Sprache der Sterne, die es zu decodieren gilt.²¹⁴ Ebendiese bilden mit ihren Qualitäten und Effekten ein dem Theater nicht unähnliches Zeichen- und Kommunikationssystem, insofern sich anhand der durch sie je spezifisch repräsentierten Werte bzw. typologischen «Rollen» und der von ihnen auf der Erde in Gang gesetzten Entwicklungen bzw. «Handlungen» Bedeutung konstituieren lässt. Die Informationsvergabe vollzieht sich innerhalb einer wohlgestalteten kosmischen Ordnung, deren raumzeitliche Systematik (etwa «Del Mvndo, Y Sv Division», «Del Tiempo», «Del Año Solar», «Del Mes») der *Lunario perpétuo* seinen lebenspraktischen Ausführungen voranstellt.²¹⁵ Wer innerhalb dieses mehrschichtigen Kommunikationssystems bzw. «Welttheaters» die Funktion von Sender bzw. Produzent innehat, macht Cortés zum Auftakt seiner «*pronosticacion natural*» (LUN, S. 66, Kursivierung im Original) explizit:

Astra mouet homines, sed Deus Astra mouet. Quiere dezir q̃ las estrellas mueuē, incitan, è inclinā a los hōbres a diuersos, y varios efectos, cauando lo mismo en todas demàs cosas criadas deste mūdo, viuiētes, senciētes, è insensibles, influyēdo en ellas sus proprias calidades buenas ò malas. Pero dize mas adelante el Proueruio, q̃ Dios mueue las Estrellas, dandoles con su poder infinito, y sabiduria eterna, aquella virtud natiua, y comunicāte para iufluir en los hōbres, y en las demàs dichas cosas sus mismas propiedades, y naturalezas, por las quales cada vna vā siguiendo su natural inclinacion. (LUN, S. 66f., Kursivierung im Original)

Ursprung der makrokosmisch-mikrokosmischen Kommunikation ist Gott, der allen himmlischen Erscheinungen ihre spezifische Signatur einschreibt, die wiederum auf die irdischen Geschöpfe einwirkt. An Komplexität gewinnt dieses Einfluss-Modell durch den Handlungsspielraum des – wie hier orthodox konstatiert wird – mit dem freien Willen ausgestatteten Menschen, der die von Gott vorgesehene «Inszenierung» in seiner eigenen «Aufführung» durchaus zu verändern imstande ist: «*Sapiens dominabitur Astris. Que quiere dezir: El sabio serà señor de las Estrellas, mudando la fuerte, y aspera naturaleza, en blanda, y suaue: y la mala inclinacion, en buena, y deleitable*» (LUN, S. 67, Kursivierung im Original). Dieser Weise ist zugleich der Empfänger innerhalb des kosmischen Kommunikationssystems, der die astral- und naturmagischen Analogien zu lesen und zu deuten versteht.

Das astrologische Zeichensystem besitzt mit den im 17. Jahrhundert bekannten sieben Planeten (Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur sowie – damals ebenfalls zu den Planeten gerechnet – Mond und Sonne), den zwölf Tierkreiszeichen (Wasser-

²¹⁴ Vgl. René-Guy Guérin: Les horoscopes au XVII^e siècle. In: *Dix-Septième Siècle* 50, 3 (1998), S. 505–513, hier: S. 513.

²¹⁵ Geronimo Cortes: *El non plvs vltra del Lvnario y pronostico perpetuo general, y particular para cada Reyno, y Prouincia*. Valencia: Iuan Lorenço Cebreira 1672, S. 9, S. 27, S. 10, S. 13 und S. 14. Folgezitate werden mit der Sigle [LUN] belegt.

mann, Fische, Widder, Stier, Zwilling, Krebs, Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze und Steinbock) und weiteren besonderen Himmelserscheinungen wie Eklipsen (Mond- und Sonnenfinsternissen), Kometen und Planetenkonjunktionen unterschiedliche makrokosmische Ausdrucksformen, die sich analogisch auf verschiedenste Weise in Phänomenen des Mikrokosmos niederschlagen.²¹⁶ Indem der *Lunario perpétuo* die himmlischen Signifikanten und irdischen Signifikate als Netz aus Entsprechungen fixiert, bietet er dem Rezipienten den naturmagischen Schlüssel zur Erschließung der Welt, wie hier exemplarisch anhand des Saturn-Eintrags aufgezeigt werden soll. Die stets in allgemeine Bestimmung, Jahresprognose, Physiognomie, mentale Konditionierung und Inklinaton gegliederten Planeten-Ausführungen stellen Zusammenhänge zwischen scheinbar beliebigen Komponenten ohne jegliche erkennbare (rationale) Verbindung her: So sei der den Qualitäten kalt und trocken sowie dem Element Erde zugeordnete Saturn «enemigo de natura humana, por su naturaleza» (LUN, S. 68). Insbesondere übe er unter anderem über «hechizeros, magicos, y nigromanticos» (LUN, S. 69) seinen Einfluss aus und verursache im Falle eines Neujahrsbeginns an einem Samstag, dem Tag des Saturn, Trockenheit und schlechte Ernte: «El Otoño será seco, y fresco. Señala penuria de trigo. De vino, azeite, y miel será casi nada la cogida. El lino poco, y caro [...]» (LUN, S. 69). Die unter Saturn Geborenen beeinflusse der Planet äußerlich etwa zu einer hässlichen Gestalt mit wulstigen Lippen und schiefen Zähnen und innerlich beispielsweise zu einem Hang zu Einsamkeit und Melancholie (vgl. LUN, S. 70). Zugeneigt seien diese Menschen im Speziellen dem Studium, allen voran der Philosophie, aber auch dem Beruf des Totengräbers oder Minenarbeiters (vgl. LUN, S. 71). Hinsichtlich der makrokosmisch-mikrokosmischen Zeichenhaftigkeit fällt auf, dass es sich nicht um eine eindeutige Korrelation handelt, womit auch die Kommunikation an Klarheit und Sicherheit verliert: Einerseits nehmen die Planeten über die zitierten Kategorien hinaus, wie Cortés' in der letzten Rubrik («Las cosas sujetas a ...») darlegt, Einfluss auf ein breites Spektrum weiterer irdischer Erscheinungen (Metalle, Tiere, Pflanzen, Farben, menschliche Organe, Krankheiten usw., vgl. LUN, S. 249–252). Andererseits können die von diesen gezeitigten Effekte auf Erden auch durch andere makrokosmische Phänomene konditioniert sein, wie etwa am Beispiel der Hungersnot ersichtlich wird, die sich laut *Lunario perpétuo* nicht nur, wie gesehen, durch einen Jahresbeginn unter der Herrschaft des Saturns, sondern auch durch das plötzliche Erscheinen eines (roten) Kometen oder den abnehmenden Novembermond im Zeichen des Schützen ankündigt (vgl. LUN, S. 104 und S. 136).

²¹⁶ Vgl. das Kapitel «Die Elemente der astrologischen Deutung» (S. 19–32) aus: von Stuckrad: *Geschichte der Astrologie* und ausführlich das Kapitel «Código de la teoría astrológica» (S. 31–82) aus: Hurtado Torres: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*.

Besondere Aufmerksamkeit schenkt Cortés der *astrología médica*, wobei er sich unter anderem auf antike Autoritäten stützt: «Y son de tanta importancia estas consideraciones Astrologicas; para la medicina que segun el mismo Hypocrates in libro *Epidemiæ*, no avia de auer Medico, que no fuesse Astrologo» (LUN, S. 174f.). Gemäß analogischer Vorstellung regiere jeder Planet über ein bestimmtes menschliches Organ oder einen bestimmten Körperteil: Saturn über den Arm, Mars über die Galle, Venus über die Nieren, der Mond über den Kopf, Jupiter über die Leber, die Sonne über das Herz und Merkur über die Lunge.²¹⁷ Zur Erhellung des astrologischen Kommunikationssystems sind diese Äquivalenzen insofern aufschlussreich, als sie die Denkweise hinter dem Modell und dessen Funktion im Leben des Rezipienten offenbaren: In einer Zeit, in der die menschliche Anatomie trotz manch humanistischer Fortschritte, etwa durch Andreas Vesalius (1514–1564), in der Breite noch immer geheimnisumwoben ist, stellen die makrokosmischen Himmelskörper mit ihrer sichtbaren Zeichenhaftigkeit Explikationen für die unsichtbaren Vorgänge im Körper des Menschen vor Augen. Mit den penibel genauen therapeutischen Ratsschlägen, etwa den «*elecciones Astronomicas para la sangria*» oder den «*elecciones de los baños*» (LUN2, S. 236 und S. 237, Kursivierung im Original) wird ferner der Versuch unternommen, der lebensweltlich allumfassenden Ungewissheit durch ein gewisses Maß an (naturmagisch-vorwissenschaftlicher) Verlässlichkeit entgegenzutreten. In dieselbe Richtung weisen auch die Einschätzungen einer Krankheit anhand des Mondes, der aufgrund seiner Nähe zur Erde und seiner Wandelbarkeit den größten Einfluss auf den Menschen habe (vgl. LUN2, S. 238). Mit Kenntnis des Krankheitsbeginns lassen sich laut *Lunario perpétuo* etwa folgende Aussagen treffen: «1. Si alguno enfermaré en el propio dia de la conjuncion de la Luna, se ha de temer hasta el 14. 21. y 28. dias de su enfermedad; pero despues señala salud», und für den sechsten und zwölften Tag seit Neumond heißt es: «6. Aqui señala trabajosa enfermedad, pero no mortal» und «12. Señala, que si dentro de 15. dias no estuviere bueno, se irá» (alle LUN2, S. 239f.). Diese Aussagen machen die Krankheit zwar nicht bewältigbar, aber zumindest in ihrem Verlauf absehbar. Dabei zugleich lenken sie den Schwerpunkt des Kommunikationsprozesses vom bloßen Erkennen der Zeichen zu deren divinatorischer Deutung, der sich die Analyse im Folgenden widmet.

²¹⁷ Da in der hier zugrunde gelegten 1672er Ausgabe des *Lunario perpétuo* einige Seiten fehlen (S. 178–189, und darüber hinaus S. 17–20 und S. 29–30), wird hinsichtlich der Ausführungen zur medizinischen Astrologie die vollständige Ausgabe von 1701 herangezogen: Zur obigen Paraphrase vgl. Geronimo Cortes: *El non plus ultra de el Lunario, y pronostico perpetuo, general y particular para cada Reyno, y Provincia*. Barcelona: Maria Angela Martí Viuda 1701, S. 232. Belege aus dieser jüngeren Edition werden im Folgenden mit der Sigle [LUN2] angeführt.

Divinatorische Aussagen

Es sind vor allem die Sektionen zur landwirtschaftlichen Astrologie, in denen sich das naturmagisch-prognostische Deutungsspektrum des astrologischen Kommunikationssystems manifestiert. Dabei besitzen die praktischen Ratschläge zu bäuerlichen Tätigkeiten im Jahresverlauf in der Rubrik ›Obras de ...› (vgl. LUN, S. 43–65) zum Teil lediglich die Qualität auf Naturbeobachtung und Erfahrung beruhender ›Bauernregeln› wie das Beispiel «*Obras de Março, segun Paladio*» (LUN, S. 47, Kursivierung im Original) – auch hier zieht der *Lunario perpétuo* wieder eine antike Referenz heran – zeigt: Bei zunehmendem Mond wird die Anpflanzung etwa von Melonen, Gurken und Kürbissen empfohlen, bei abnehmendem Mond das Jäten von Unkraut. Darüber hinaus finden sich hier aber auch immer wieder analogische Prognosen, die die reinen Naturphänomene übersteigen: «Si en este mes se oyeron los primeros truenos, significan auer muchos vientos, y abundancia de yeruas, y panes, dissensiones, espantos, y muertes, segun Leopoldo, en el Reyno que se oyeren» (LUN, S. 47). Mit der Vorhersage von Streitigkeiten, Schrecken und Toden berührt diese Passage bereits den Bereich der verdächtigen *astrología judiciaria*, die auch in weiteren Textteilen durchscheint. Syntaktisch bildet die Konditionalstruktur (›si..., significan...›) den prognostischen Sinngehalt der Aussage ab, die auch im integrierten ›Tratado de la Astrologia rustica, y pastoril› (vgl. LUN, S. 212–227), der Wetterereignisse aus Himmelsphänomenen herleitet, ähnlich einer Litanei – und damit sprachmagisch anmutend – wiederholt wird:

Señales de vientos por las Estrellas.

Quando las Estrellas de noche parece que centellean mucho, y aun parece que se mueuen, señalan rezios vientos al otro dia.

Quando corren de vna parte à otra las Estrellas, ò por mejor dezir las exhalaciones encendidas, denotan vientos, y que vendrán de aquella parte que se mueuen.

Quando las Estrellas aparecieren mayores de lo acostumbrado, señalan vientos al tercero dia. (LUN, S. 219, Kursivierung im Original)

Gemeinsam ist all diesen Prognosen im landwirtschaftlichen Kontext ihre futurische Ausrichtung, die auch bei der Deutung der zwölf Tierkreiszeichen dominant ist.

Die Ausführungen zu den Sternbildern des Zodiaks folgen einem starren Muster, bestehend aus der jeweiligen Bestimmung ihrer Qualitäten, ihrer Herrschaft über konkrete Länder und Städte sowie ihrer Einflüsse über Männer und Frauen, die unter ihnen geboren sind. Letztere besitzen im Hinblick auf die astrologische Divination darum ein gesondertes Interesse, weil Cortés mit ihnen das aus christlicher Sicht unproblematische Gebiet der natürlichen Astrologie klar verlässt und in die naturmagisch-analogische Grauzone der (schicksals-)deutenden Astrologie eintritt. Die Beispiele der Sternzeichen Stier und Krebs sind hier emblematisch: Nach einer Charakterisierung des Stier-Mannes als kühn und draufgängerisch, die eine

Neigung zum Reisen in ferne Länder erkennen lasse, schließen sich mehrere Zukunftsvorhersagen über Gefahren für Leib und Leben an: «Denota que ha de ser mordido de algun perro [...]. Finalmente señala, q̃ passará peligro de agua [...] y tendrá vna enfermedad a los 12. años, y otra a los 30. y tercera a 40» (LUN, S. 115f.). Über die im Zeichen des Krebses geborene Frau, fleißig und leicht erzürnbar, heißt es: «Denota q̃ padecerá algunas inquietudes por sus hijos, y familia, tendrá muchos hijos, y passará peligro no caiga de alto, y que se hallará algunas cosas escondidas, aunque de poco precio. Señala que viuirá sana, y promete segun su naturaleza 70. años de vida» (LUN, S. 118f.). Die Prognosen zu künftigen Unglücksfällen (Hundebiss) und Gefahrenlagen (im Wasser, in der Höhe) wie auch zum Lebensalter beim Erleiden bestimmter Krankheiten und gar zum Todeszeitpunkt stehen insofern der natürlichen Vorhersagbarkeit entgegen, als sie sich den von Gaspar Navarro oben definierten «causas determinadas» entziehen. Auch der prognostizierte Kindersegen und die Sorgen um die Familie sowie das – als besonders abergläubisch geltende – divinatorische Auffinden verlorener oder verborgener Gegenstände hängen vom freien Willen der Beteiligten ab bzw. unterliegen dem Zufall.²¹⁸ Neben dem Aussageinhalt ist es vor allem der futurische Modus, der den *Lunario perpétuo* in früheren Ausgaben wegen ähnlicher Passagen in Konflikt mit der Inquisition gebracht hat,²¹⁹ und die vageren, einen größeren Deutungsspielraum gewährenden konditionalen Formulierungen durch Festschreibungen ersetzt. Diese Fokussierung auf das Kommende teilt die Astrologie mit dem Theater, dessen Handlung sich im performativen Vollzug auf der Bühne progressiv in die Zukunft richtet. Beide sind in ihren schriftlichen Fixierungen ferner in ihrem aktionalen Erwartungshorizont (vermeintlich) determinierend, wobei diese Normativität, das heißt die Ausklammerung jeglicher Flexibilität, aber nur im Falle der *astrologia judicialis* in der Nichtberücksichtigung des freien Willens zum echten Problem mit kirchlichen Autoritäten wird. Eine akzeptierte Ausnahme bilden die Horoskope herausragender Personen von historischer Relevanz, denen sich die Untersuchung der Astrologie an einem Beispiel zum französischen Sonnenkönig nun abschließend zuwendet.

Die Erstellung von (Geburts-)Horoskopen der Mächtigen und anderer berühmter Persönlichkeiten ist – im Gegensatz zum regen Horoskop-Gewerbe innerhalb

²¹⁸ «Ay otras cosas que han de venir por voluntad de los hombres, que las han de hazer ellos por su libre aluedrio» und «Ay otras cosas que han de venir por puro acaecimiento de cosas de fortuna, sin pensar los hombres en ellos, ni auer causas naturales para ellos» (TRI, S. 7).

²¹⁹ Vgl. Mathilde Albisson: En mala estrella: los pronósticos astrológicos y repertorios de los tiempos censurados por la inquisición española (1632–1707). In: *Studia Historica: Historia Moderna* 41, 2 (2019), S. 249–274, hier: S. 259 und S. 265f.

des einfachen Volkes – im 17. Jahrhundert eine anerkannte kulturelle Praxis.²²⁰ Aufgrund ihrer überindividuellen Bedeutung für das Reich sind diese königlichen Horoskope von der regulären Kritik an der deutenden Astrologie ausgenommen. Unterschieden werden kann zwischen dem «technischen» Dokument der Zeichnung, auf der die Planeten- und Sternkonstellation zum relevanten Zeitpunkt auf einer Himmelskarte eingetragen sind, und dem Horoskop-Text, der Interpretation.²²¹ Die hier interessierenden Texte der zweiten Kategorie sind den divinatorischen Aussagen des *Lunario perpétuo* nicht unähnlich, doch während dieser eine einzige Vorhersage für alle unter einem bestimmten Zeichen Geborenen anbietet, existieren etwa für die Geburt des Sonnenkönigs gleich mehrere divergierende Interpretationen.²²² René-Guy Guérin hat zur Funktion dieser Texte die Überlegung angestellt, dass sie weniger den Einfluss der Sterne, als vielmehr die in den Lebensweg des künftigen Monarchen gesetzten Hoffnungen abbilden²²³ – und damit, um diesen Ansatz hier um die These des theatralen Charakters zu erweitern, im Rahmen eines Erwartungshorizonts (Zukunfts-)Fiktionen produzieren.²²⁴ In dieser Hinsicht handelt es sich beim Horoskop um eine (rudimentäre) Dramenskizze für das Leben einer Person mit den vom Theater bekannten Peripetien, die in der Vorhersage für den Sonnenkönig – anders als im *Lunario perpétuo* mit der Prognose von Glücks- und Unglücksfällen – nur erfreuliche sein können. Diese Annahme lässt sich am handschriftlichen Horoskop-Entwurf eines gewissen Rochet nachweisen, der auf Basis des von ihm errechneten Himmelsbildes von Ende Juni 1688

220 Zu Ludwig XIV. vgl. ausführlich Guérin: *L'astrologie au XVII^e siècle*, S. 153–257. Für Spanien vgl. etwa zu den Horoskopen von Philipp IV. und Lope de Vega Luis Miguel Vicente García: Lope de Vega como astrólogo: Su horóscopo de Felipe IV para las justas poéticas toledanas de 1605 y el suyo propio en *La Dorotea*. In: José Martínez Millán / Rubén González Cuerva (Hg.): *La Dinastía de los Austria: Las Relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2010. Band 3. Madrid: Polifemo 2011, S. 1929–1946. Zu den als abergläubisch diffamierten volkstümlichen Praktiken, wie sie die *Affaire des poisons* ans Licht gebracht hat vgl. Grenet: *La passion des astres au XVII^e siècle*, S. 131–159 und Guérin: *L'astrologie au XVII^e siècle*, S. 245–257.

221 Vgl. René-Guy Guérin: *L'astrologie au XVII^e siècle. Étude sur la pratique des horoscopes, notamment à travers ceux du Roi-Soleil (1638–1715)*. In: *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 106 (1997), S. 577–581, hier: S. 577. Ein Beispiel der ersten Kategorie ist in einem weiteren Sinne auch der berühmte Talisman, den der Duc d'Aumont Ludwig XIV. schenkte. Er zeigt auf der Vorderseite den König mit Krone und Zepter, eine Fleur de Lys, das Wort «sol» und die astronomische Darstellung von Widder und Löwe und ist an das Geburtshoroskop angelehnt. Vgl. Joseph Jacquot: *Le talisman offert à Louis XIV et le carré magique au XVII^e siècle*. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belle-Lettres* 113, 1 (1969), S. 18–34.

222 Etwa von Campanella und Morin, vgl. dazu Guérin: *Les horoscopes au XVII^e siècle*, S. 508.

223 Vgl. ebda., S. 509.

224 Zur Literarisierung der *horoscope-textes* vgl. auch das Kapitel «L'interprétation et les influences textuelles» (S. 432–444) in Guérin: *L'astrologie au XVII^e siècle*.

nichts anderes als ein «jugement tres agreable a sa Majesté»²²⁵ ableiten kann: Anhand verschiedener günstiger Planetenkonjunktionen und Häuserstellungen wird Ludwig XIV. nicht nur persönlich «une tres bonne et parfaite Santé, avec une grande tranquillité de corps et desprit» (HOR, fol. 3r) sowie «Joye, satisfaction, contentement du costé des femmes, parle moyen dalliance des Mariages, & des enfans» (HOR, fol. 3v) vorausgesagt, sondern – staatspolitisch relevant – auch das Folgende: «Un long Voyage causé par la mort d'un Souuerain pour raison de quelque grande prouince, ou grand paye dont Sa Maiesté prendra possession, donne en mesme temps la puissance des ennemis» (HOR, fol. 3r). Somit besitzt diese Prognose sämtliche inhaltlichen Bestandteile eines (lebensweltlichen) «Fremd-Fashioning» mit theatralem Charakter. Darüber darf allerdings nicht vergessen werden, dass die astrologischen Zukunftsäußerungen – wie eine dramatische Vorlage – eine Art ideale Inszenierung vor- bzw. festschreibt, die sich letzten Endes aber erst durch die «aufgeführte» gelebte (bzw. gespielte) Handlung auf der «Bühne» des (Welt-)Theaters realisiert.

3.2.2 Alchimie

Die diachrone Entwicklung der Alchimie nimmt – ähnlich der Astrologie – ihren Ausgang bei den Ägyptern und Griechen und wird später von den Arabern weitergeführt (daher auch der Name), weist aber eine zur astrologischen Disziplin unabhängige Traditionslinie auf.²²⁶ Die große Referenzgestalt der Alchimie ist Hermes Trismegistos, eine synkretistisch aus dem griechischen Gott Hermes und dem ägyptischen Gott Thot entstandene und damit mythische Gestalt, auf die das *Corpus Hermeticum* und die *Tabula Smaragdina* zurückgehen sollen. Letztere schafft auf Basis des makrokosmisch-mikrokosmischen Analogiedenkens («unten wie oben, oben wie unten») die alchimistischen Grundlagen zur Herstellung des *lapis philosophorum*, einer sagenumwobenen naturmagischen Wundersubstanz, wobei die Tafel in der späteren Auslegung mitunter selbst mit dem «Stein» (der Weisen) gleichgesetzt wird, den die (wenigen auserwählten) Adepten in der Nachfolge des «dreimal größten Hermes» als oberste Aufgabe suchen bzw. durch Transmutation der Elemente herstellen sollen. Von Legendenbildung sind auch die spanischen und französischen Al-

²²⁵ Rochet: *Horoscope du roi Louis XIV, 1688*, BnF, ms. NAF 1844, fol. 2v. Im Folgenden werden die Belege mit der Sigle [HOR] angegeben.

²²⁶ Vgl. ausführlich das Kapitel «Im Schatten der Pyramiden» (S. 11–252, bes. S. 11–147) aus: Hans-Werner Schütt: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000 und das Kapitel «Naissance de l'alchimie dans le monde gréco-alexandrin» (S. 19–40) in Joly: *Histoire de l'alchimie*.

chimisten des Mittelalters – allen voran der katalanische Logiker Ramon Llull (ca. 1232–1316) und der Pariser Schreiber Nicolas Flamel (ca. 1330–1417) – betroffen, denen im Nachhinein ein okkultes Wissen um die Kunst des Goldmachens (und letzterem auch um das Rezept des Lebenselixiers) zugeschrieben wird.²²⁷ Die an den bisherigen historischen Beispielen manifeste Aura der Geheimhaltung trägt die Alchimie auch in die Frühen Neuzeit hinein, in der sie – anders als die Astrologie – keine offiziell anerkannte universitäre Disziplin darstellt und darum außerhalb der curricularen Tradition im Privaten studiert werden muss. So steht auch der Renaissance-Gelehrte Paracelsus (1493–1541) mit seiner medizinischen Alchimie außerhalb des traditionellen Kanons hippokratisch-galenischer Schulmedizin, wenngleich seine naturmagischen Anwendungen sich als überaus einflussreich erweisen.²²⁸ Daneben sind Alchimisten und Goldmacher gleichzeitig umworbene Gäste an den frühneuzeitlichen Fürstenhöfen ganz Europas, etwa auch am spanischen Hofe Philipps II.²²⁹

Im Untersuchungszeitraum fallen unter das Konzept Alchimie zum Teil sehr voneinander divergierende Varianten, die sich auf einem Spektrum zwischen den zwei Polen einer (elitären) mystischen – theoretische und praktische Inhalte vereinigenden – Alchimie und einer rein anwendungsorientierten alchimistischen Praxis verteilen: Zu nennen sind etwa die in beiden Extremen anzutreffende Transmutationsalchimie (im ersten Fall von einem auch an innerer Vervollkommenung interessierten «würdigen» Adepten, im anderen von einem Scharlatan praktiziert), die pharmazeutische und medizinische Alchimie, aber auch die Destillierkunst und das Bergbauwesen.²³⁰ Zu letzteren beiden zählen im spanisch-französischen Kultur-

227 Vgl. die Einträge «Raimundus Lullus» (S. 286–290) und «Flamel» (S. 337–349) aus: Schütt: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen*.

228 Vgl. zu Paracelsus die Kapitel «Der Rebell, Arzt und Alchemist Paracelsus» (S. 53–59) aus: Priesner: *Geschichte der Alchemie* bzw. «Paracelse, un homme en colère» (S. 88–92) aus: Joly: *Histoire de l'alchimie* sowie grundlegend zur Rezeption des Paracelsismus Didier Kahn: *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567–1625)*. Genf: Droz 2007 und José María López Piñero: *Química y medicina en la España de los siglos XVI y XVII. La influencia de Paracelso*. In: *Cuadernos de historia de la medicina española* 11 (1972), S. 17–54.

229 Vgl. Mar Rey Bueno: *La Mayson pour Distiller des Eaües at El Escorial: Alchemy and Medicine at the Court of Philip II, 1556–1598*. In: Teresa Huguet-Termes / Jon Arrizabalaga / Harold J. Cook (Hg.): *Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents, Practices, Representations*. London: The Wellcome Trust Centre for the History of Medicine at UCL 2009, S. 26–39. Für ein zweites (berühmtes) Beispiel, den Prager Hof des römisch-deutschen Kaisers Rudolph II. vgl. Peter Marshall: *The Magic Circle of Rudolf II. Alchemy and Astrology in Renaissance Prague*. New York: Walker & Company 2006.

230 Vgl. Wels: Die Alchemie der Frühen Neuzeit als Gegenstand der Wissensgeschichte, S. 234. Zur alchimischen Vergeistigung vgl. Heinz Schott: Heil und Heilung. Zur Ideengeschichte der Alchemie in der frühen Neuzeit. In: Petra Feuerstein-Herz / Stefan Laube (Hg.): *Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik*. Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 99–110, zu den Scharlata-

raum etwa Diego de Santiagos *Arte separatoria* (1598) und Juan de Cabriadas *Carta filosófica, médico-chymica* (1687) sowie Martine de Bertereaus *Véritable déclaration de la découverte des mines et minières de France* (1632) und *La restitution de Pluton* (1640).²³¹ In allen Varianten stellt das Experiment – oftmals, aber nicht immer in einem Laboratorium ausgeführt – die Schlüsselpraxis der alchemistisch-naturmagischen Tätigkeit dar. Aufgrund seines performativen Charakters steht es dem Theater nahe – eine Nähe, die die Scharlatane bei diversen öffentlichen Zurschaustellungen ausnutzen.²³² Doch überhaupt wird die Theatermetaphorik auch in den gelehrten frühneuzeitlichen Traktaten geradezu virulent, wie etwa das stark rezipierte als *Theatrum chemicum* betitelte Kompendium in der Straßburger Ausgabe von 1659 mit ca. 200 Texten zur Alchimie aus Mittelalter und Renaissance exemplarisch belegt. Dieser sprachliche Einsatz von Theatralität und theatralen Inhalten wird an Planis Campys alchemistischem «Metatext» besonders anschaulich, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das hermetische Denken zu explizieren.

Das als *L'ouverture de l'école de philosophie transmutatoire métallique* (1633) betitelte Traktat des königlichen Arztes und Herbalisten David de Planis Campy (1589–1644), der etwa mit *L'hydre morbifique exterminée par l'Hercule chimérique* (1628) und dem *Traité de l'or potable* (1633) weitere alchemistische Werke publiziert hat, reiht sich in die Tradition der *Turba philosophorum*, eines einflussreichen vor dem 12. Jahrhundert entstandenen Textes, ein, der die dunkle Sprache der Alchimie verstehbar machen will. Insofern handelt es sich bei der von der Forschung kaum be-

nen vgl. das Kapitel «Alchemisten, Fürsten und Betrüger. Die Alchemie in der Zeit des Barock» (S. 66–74) aus: Priesner: *Geschichte der Alchemie*.

231 Zur *Arte separatoria* vgl. Francisco Teixidó Gómez / Santiago Ferrera Escudero: Alquimia, química y filosofía. Alquímica en la obra del extremeño Diego de Santiago. In: *Asclepio* 50, 1 (1998), S. 31–47 und Juan Pablo Bubello: *Arte separatoria e hijos del arte* en las prácticas y representaciones de Diego de Santiago (Sevilla, 1598) y el lugar de España en el Esoterismo Occidental. In: *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 49 (2915), S. 79–103; zur *Carta filosófica, médico-chymica* vgl. John Slater: Rereading Cabriada's *Carta*: Alchemy and Rhetoric in Baroque Spain. In: *Colorado Review of Hispanic Studies* 7 (2009), S. 67–80. Zu den französischen Traktaten (insbesondere in ihrer Funktion als theatrale Selbstinszenierung der Autorin) vgl. Koen Vermeir: Die Wiederherstellung von Pluto. Theatralität in alchemistischen Praktiken der Frühen Neuzeit. In: Helmar Schramm / Michael Lorber / Jan Lazardzig (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum alchemicum*. Berlin / Boston: De Gruyter 2017, S. 112–153.

232 Vgl. Gerald Hartung: Das «chymische Laboratorium». Zur Funktion des Experiments im Naturwissenschaftsdiskurs des 17. Jahrhunderts. In: Helmar Schramm / Lutger Schwarte / Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft: Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin / New York: De Gruyter 2006, S. 220–241. Zum Laboratorium vgl. auch Tara Nummedal: The Alchemist in his Laboratory. In: Petra Feuerstein-Herz / Stefan Laube (Hg.): *Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik*. Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 121–128. Zur theatralen Praxis der Scharlatane am Beispiel der *medicina magica* vgl. auch das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

achteten *Ouverture*²³³ nicht um eine zur alchemistischen Anwendung im engeren Sinne dienende Schrift, sondern um einen gelehrten Kommentar, der die kommunikative Darbietung und sprachliche Gestaltung alchemistischer Texte ins Zentrum stellt. Die folgende Beschäftigung bettet die sogenannte Arkansprache der Alchimie in einem ersten Schritt in ihren größeren Kontext ein und nimmt sie vor dem Hintergrund der theatralen Implikationen ihrer ›Rhetorik des Verschleierns und Enthüllens‹²³⁴ in den Blick. In einem zweiten Schritt widmet sie sich den von Planis Campy dargelegten stilistischen Verfahren alchemistischer Semantisierung.

Arkansprache

Planis Campys *L'ouverture* besteht aus einer *Préface* und drei großen Teilen: der Explikation von acht Kommunikationsstilen der Alchimisten, der Ergründung der ›Materie‹ (für die es viele andere Namen gibt) als oberstem Ziel aller transformatrischer Bemühungen und der Erläuterung der mit dem alchemischen Prozess in Verbindung stehenden Operationen. Im Vorwort nimmt der Autor eine differenzierte Bestandsaufnahme der alchemistischen Informationsvermittlung in seiner Zeit vor: «[G]uieres de personnes pour le present ny arriuent; car le sens litteral des Anciens est vain, & des recents presomptueux.»²³⁵ Während der Mehrzahl der zeitgenössischen Adepten die wahre Bedeutung der Schriften – und entsprechend der Weg zur Herstellung der ersehnten Materie – versperrt bleibe, weil die alten Meister lange tot und die wenigen Erfolgreichen schweigsam seien, werde die Sinnerschließung durch die vielen (vermeintlich der Goldmacherei nachgehenden) Betrüger in diesem «Sicle de Mammon» (LOU, o. S.) erschwert, deren überfrachtetwortreiche Kundgaben nichts als «les fruits de piperie & vaines odeurs de fumée» (LOU, o. S.) seien. Damit macht Planis Campy einen Gegensatz zwischen der Integrität der Eingeweihten und der Unwürdigkeit der Scharlatane in der Alchimie auf, die eine implizite Parallele zur Rhetorik aufweist, in der ebenfalls nur der gute Redner auch in einem inneren, moralischen Sinne gut ist. Für die ›wahre‹ Rhetorik der Alchimisten, ihre enigmatische Ausdrucksweise in Sprachbildern, hat die Forschung mit dem Schutz der zu übermittelnden Botschaft und der erleichterten mnemotechnischen Weitergabe mehrere Gründe angeführt,²³⁶ von denen die *Ouverture* in Ka-

233 Vgl. einführend ›Les paisirs de l'interprétation‹ (S. 124–128) aus: Joly: *Histoire de l'alchimie*.

234 Vgl. Vermeir: Theatralität in alchemistischen Praktiken der Frühen Neuzeit, S. 128.

235 David de Planis Campy: *L'ouverture de l'escole de philosophie transmutatoire metallique*. Paris: Charles Sevestre 1633, o. S. Die Seiten des Vorworts sind – anders als die Seiten der drei Hauptteile – in dieser Ausgabe nicht angegeben. Weitere Belege erfolgen für die *Préface* darum unter der Sigle [LOU] und o. S., für alle anderen Teile mit Seitenangabe.

236 Wels: Die Alchemie der Frühen Neuzeit als Gegenstand der Wissensgeschichte, S. 238.

pitel I, 1 («Pourquoy les Philosophes ont voilé cet Art») insbesondere ersteren aufgreift und den «Geheimniskult»²³⁷ genauer umreißt: «[T]ous les sages Scrutateurs de la Nature, quand il a esté question de nous descrire leur grand Secret, ça esté avec tant d'obscurité qu'il est tenu pour constant l'impossibilité d'entendre leurs escrits que fauorisez de la grace du Tout-puissant, par la veritable descouuerte que quelque Sage en fera, ou par reuelation» (LOU, S. 2). Die Exklusivität des alchimischen Wissens ergibt sich entweder durch einen göttlich gewährten Auserwähltenstatus (über den sich die Alchimie als orthodoxe Disziplin legitimieren lässt) oder durch eine Einweihung im Sinne der Initiation eines Lehrlings durch den Meister. Dabei bezieht sich die Geheimhaltung nicht nur auf den Schutz der naturmagischen Offenbarungen selbst, die in den Händen der Falschen oder zu Vielen, so Planis Campy weiter, eine Gefahr für die Gesellschaft darstellen, sondern auch auf den Schutz ihrer Bewahrer, von denen in der Vergangenheit zahlreiche ihre Offenheit mit dem Leben bezahlt hätten (vgl. LOU, S. 2–5). Nichtsdestotrotz ist es das erklärte Ziel der *Ouverture* – wie schon der Titel programmatisch kundtut –, der Leserschaft das Arkanum hinter der «Geheimwissenschaft» Alchimie im wörtlichen Sinne zu eröffnen.

Bei dieser Aufgabe bedient sich Planis Campy seinerseits einer bilder- und allusionsreichen Ausdrucksweise, die der alchemistischen Arkansprache durchaus nahekommt: Die «Préface» und die beiden hinführenden Kapitel des ersten Teils durchzieht insgesamt eine Metaphorik des Geheimen, wobei im Text die ihr innewohnende Dialektik von Entzug und Lüftung vor allem anhand von drei Sprachbildern – der Tür, der Queste und des Theaters – rhetorisch in Szene gesetzt wird: Die epistemische Ausgangslage des Alchimisten definiert Planis Campy an erster Stelle als die eines «Secrétaire[-] de la Nature» (LOU, o. S.), der in den naturmagisch-alchimischen Teildisziplinen nach dem «Esprit vniuersel» (LOU, o. S.) – und damit gleichbedeutend nach Erkenntnis – suche. Über die Instrumente seines Forschens heißt es vorher bereits: «Dieu [...] nous donne encore la Science & la Sagesse, lesquelles ont ceste prerogatiue de nous donner la Clef pour ouurir le Cabinet de la Nature, & nous rendre possesseurs de ses effets les plus cachez» (LOU, o. S.). Die im Bild des (hermetisch) verriegelten Raums imaginierte geheimnisbergende Natur erschließt sich dem Weisen durch die Nutzung des passenden «Schlüssels». Die Tür als Scharnierstelle und erste Metapher setzt die Geheimnislüftung damit dialektisch über das Zusammenspiel von Verschlussenheit und (Er-)Öffnung um. Den alchimischen Prozess als solchen wiederum stellt die *Ouverture* auf einer zweiten Stufe als (mythische) Queste dar. Den Beharrlichen stellt Planis Campy nämlich in Aussicht, «que pendant cette nauigation Iasonique, ils ne conqueront pas seulement la Toison

237 Vgl. das Kapitel «Un problème récurrent: la language alchimique» (S. 20–26) aus: Kahn: *Le fixe et le volatil*, S. 21.

Dorée, mais ils verront parfaitement la restauration Æsonienne, & par ce moyen combleront leurs Esprits de la parfaite connoissance des choses» (LOU, o. S.). Die metaphorisch für den alchemistischen (praktischen wie spirituellen) Vorgang eingesetzte Schifffahrt, die den «Reisenden» dialektisch vom Unbekannten ins Bekannte überführt, besitzt aufgrund der mythischen Präzisierung als Argonautenfahrt neben der Allusion auf die (prüfungsreiche, das heißt der Reifung dienende) Queste noch weitere alchemistische Bilder:²³⁸ Erweist sich das erwähnte Goldene Vlies – alchemistisch-typisch – als mehrdeutig, weil es für die gelungene Goldherstellung, aber auch für die Erlangung des Steins der Weisen stehen kann, verweist die «Wiederherstellung Aesons» eindeutig auf den naturmagisch-alchimischen Akt der Verjüngung.

Mit dem Theater setzt Planis Campy schließlich eine dritte Metapher ein, um seine eigene Tätigkeit der Erläuterung der alchemistischen Sprache zu versinnbildlichen. Als zentral erweist sich dabei der Schau-Aspekt, der im hinführenden Teil allgegenwärtig ist. Schon im ersten Satz der «Préface» verspricht er an die Leser gewandt: «C'est à vous & pour vous, Chers Enfants de la Doctrine Dorée, que j'ouure ce jourd'hui les sacrez secrets de l'Escole de la Philosophie transmutatoire, *pour vous y faire voir à l'œil* [...] la veritable interpretation de tous les Stiles» (LOU, o. S., Kursivierung A. W.). Auch im weiteren Verlauf wird die visuelle Wahrnehmung immer wieder fokussiert, etwa in Bezug auf die bislang scheiternden Adepten: «[J]'ay delibéré en ce lieu de leur *donner des yeux, afin de voir* comme en plain jour parmy la nuict obscure de leurs erreurs» (LOU, o. S., Kursivierung A. W.). Die expliziteste Referenz zum Schauspiel erfolgt jedoch in Kapitel I, 2 («De la nature de l'Art, & comme les Philosophes ont voilé quel i estoit»), in dem Planis Campy gleichsam die Rolle eines Theaterdirektors annimmt und den Lesevorgang seines Publikums als theatrale, das heißt multimediale (akustische und visuelle) Perzeption verbalisiert: «Essayons pourtant de faire voir dans ces discords des accords harmonieux; & leuant le rideau de leur ombre descouurons au jour la verité de leurs paroles» (LOU, S. 11). Wie einen Theatervorhang zieht er den Schleier vor dem Geheimnis zurück und fügt seiner übergeordneten Metaphorik mit der Dialektik des Ver- und Enthüllens eine dritte dialektische Facette hinzu. Dabei lässt er schon zuvor – erneut metaphorisch – durchblicken, welcher Art die «Vorstellung» ist: «[I]e desire faire voir ceste Diane toute nuë, se lauuant aux ruyseaux de la verité, laquelle n'a point besoin de tesmoignages à ceux qui ont vn esprit espuré; Car la verité veuë et reconneuë n'a plus besoin de preuues» (LOU, S. 6f.). Sich (wie im Theater) des antiken Stoffrepertoires bedienend, wählt Planis Campy mit der badenden Jagdgöttin Diana der römischen Mythologie ausgerechnet ein voyeuristisch inszenierbares Schau-Objekt

238 Zum Argonautenmythos im Theater vgl. ausführlich das Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit.

aus, das auch die oftmals erotischen Untertöne der alchemistischen Ausdrucksweise transportiert. Indem die *Ouverture* den Leser wie einen eingeweihten Zuschauer im Folgenden gewissermaßen ‹hinter die Kulissen› blicken lässt, befördert sie bei ihm mit der ‹Entzauberung› der alchemistischen Rhetorik eine desillusionierende Perspektive.

Alchemistische Sprachstile

Planis Campy unterscheidet im ersten Teil seiner *Ouverture* acht Stile alchemistischer Verschlüsselung: die Allegorie, die Parabel, das Problem, den Typus, das Rätsel, die Naturmetaphorik, die Fabel und das Bild, wobei diese konzeptuell meist nicht voneinander zu unterscheiden sind. Schon im Mittelalter hat es etwa mit der *Turba philosophorum*, die in der vorliegenden Schrift immer wieder als Referenz herangezogen wird, Versuche gegeben, die verschiedenen Codierungstypen zu klassifizieren.²³⁹ Wie dort arbeitet auch Planis Campy grundlegend den Stellenwert analogischer Beziehungen heraus, die das bekannte naturmagische Entsprechungsnetz zwischen Mikro- und Makrokosmos reflektieren. So zitiert er in den Ausführungen zum *style analogique* die berühmte Gleichung des Hermes Trismegistos: ‹*Quod est inferius, est sicut id quod est superius: & quod est superius, est sicut id quod est inferius, ad perpetranda miracula rei vnius*› (LOU, S. 26f., Kursivierung im Original). Was dies im Konkreten bedeutet, zeigt er etwa anhand des Exempels im *style parabolique* auf: Den dort beschriebenen Leib einer kranken Schatzmeisterin, deren Glieder sich alle unterschiedlich verfärben, führt er in der ‹Exposition› auf die Analogie zwischen Körper(-teilen) und Metallen – und die Krankheit als deren durch den alchimischen Prozess zu überwindende Unvollkommenheit – zurück: ‹*Il faut donc supposer que les sept Metaux sont comme vn corps duquel l'Or comme le plus precieux & eminent, en est le Chef; l'Argent en est le Corps, les Cuisses sont le Fer et l'Airain; les Iambes l'Estain et le Plomb; les Pieds sont le vif-Argent. Ce Corps est malade, c'est à dire imparfait*› (LOU, S. 30). Die analogen Konstrukte der Alchimisten basieren, wie Planis Campy implizit an seinen Beispielen aufdeckt, auf funktionalen oder qualitativen Entsprechungen, das heißt der Bildspender versinnbildlicht entweder einen bei der alchimischen Transmutation zur Anwendung kommenden Vorgang oder eine bestimmte Eigenschaft der benutzten Substanz.²⁴⁰ Der

²³⁹ Siehe etwa die Einteilung in Parallelismen zur Astrologie, der Welt der Metalle, Farben oder Gerüche, Metaphern basierend auf allgemeinen Aspekten oder physisch-chemischen Eigenschaften, terminologische Analogien, sexuelle oder religiöse Allegorien und Synonyme für den Stein bzw. die Materie. Vgl. Robert Halleux: *Les textes alchimiques*. Turnhout: Brepols 1979, S. 117f.

²⁴⁰ Vgl. das Kapitel ‹Symbole in der Alchemie› (S. 349–355) aus: Schütt: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen*.

im astrologischen Zeichen des Widders aufsteigende «Oyseu des Philosophes» (LOU, S. 33) aus dem Beispiel des *style problématique* etwa stehe für eine «Matiere [...] veritablement Volatile, car à la moindre approche du Feu elle s'esleue» (LOU, S. 34) – dem entspricht, dass der Widder ein Feuerzeichen ist²⁴¹ – und die im Exempel des *style énigmatique* milchgesäugte Kröte erklärt Planis Campy folgendermaßen: «Ce Crapaut est le Souphre, dit ainsi parce qu'il n'est encore que venin; c'est à dire qu'il n'est pas reduit à ceste Vertu incomparable que nous requerrons de luy» (LOU, S. 47). Diese Verfeinerung werde erst durch das «Eau Mercurielle» (LOU, S. 47) – die Milch im Bilde (das *tertium comparationis* ist der flüssige Zustand und der Akt des Nährens / Anreicherns) – erreicht.

Die in der *Ouverture* ausgedeuteten Sprachbilder der alchimischen Transmutation stammen auffallend oft aus dem Bildbereich von Zeugung und Geburt: «[N]otre œuvre ne se fait sans conjunction de Masle et de Femelle» (LOU, S. 57), zitiert Planis Campy in der Besprechung zum Stil der Naturmetaphorik die alten Meister und schreibt den Prozess dergestalt – wie im Übrigen zahlreiche alchimistische Werke, so auch Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* (1616), das «Gründungsmanifest» der Rosenkreutzer,²⁴² – in den elementaren natürlichen Vorgang des Lebens ein. Dabei besitzen die Analogien zwischen der Vereinigung verschiedener Metalle und Substanzen und der Vereinigung zwischen Mann und Frau mehrere Sinnebenen, erweisen sich als mehrdeutig. Nicht selten sind sie offen sexueller Natur,²⁴³ etwa wenn Planis Campy weiter fortfahrend auf die schöpferische Kraft von (unsichtbarer) «Semence» und (sichtbarem) «Sperme» eingeht (vgl. LOU, S. 60–65). Darüber hinaus eignet der Vereinigung aber auch ein mystischer Charakter, der sich aus dem Beispiel des *style typique ex negativo* erschließen lässt: «Quelques-vns, dit [Arislevs], cheminans au bord de la Mer, virent les Habitans de ce quartier là couchans mutuellement ensemble & n'engendroient pas; plantoient Arbres & ne fructifioient point; semoient & rien ne croissoit» (LOU, S. 38). Indem Planis Campy die sterilen Akteure des Exempels mit den «Alchimistes ignorans» (LOU, S. 39) gleichsetzt, schreibt er den weisen Adepten im Gegensatz dazu neben dem Gelingen der alchimischen Operation auch eine eigene innere «Fruchtbarkeit» – die stufenweise Weiterentwicklung und Selbstvervollkommnung über die verschiedenen Phasen der Transmutation (bei denen analog auch die «innere Saat» aufgeht) – zu. Besonders anschaulich treten die omnipräsenten erotischen Konnotationen im alchimistischen Codierungsstil der tatsächlichen Illustrierung hervor, bei dem ein

²⁴¹ Planis Campy klassifiziert den Widder fälschlicherweise als «Signe Aerien» (LOU, S. 35). Im *Lunario perpetuo* wird er korrekt dem Feuer zugeordnet (vgl. LUN, S. 113).

²⁴² Zu den Rosenkreutzern, einer spirituellen Gemeinschaft im Umfeld der Freimaurerei, als Theaterstoff vgl. das Kapitel 6.2.2 dieser Arbeit.

²⁴³ Zur naturphilosophischen Erotik vgl. Schott: Heil und Heilung, S. 107–110.

Medienwechsel vom Wort zum Bild vollzogen wird. Mit allegorischen Sujets bebilderte Texte, die seit Ende des 14. Jahrhunderts bekannt sind, werden ein dezidiert frühneuzeitliches Phänomen.²⁴⁴ Die *Ouverture* «erzählt» ein solches, das «vne Vierge toute nuë, belle par excellence, & en la Fleur de son Aage, les Cheueux yuoirins, les Yeux noirs & blancs, la Bouche coralline, ses Mammelles rondes & polies» (LOU, S. 76) beinhaltet, detailreich nach, überführt es solchermaßen wieder ins sprachliche Medium zurück. Wenn auch Planis Campy in der «Explication» eine «vergeistigte» Deutung der Jungfrau als «Esprit Vniuersel qui est dit [...] Vierge, parce qu'il ne s'est point encore specifié» (LOU, S. 78) – und damit eine Vereindeutigung – vornimmt, besitzt das Bild aufgrund seiner medialen Eigenschaft, sich dem Rezipienten in seiner Gesamtheit simultan darzubieten, das Potenzial, sämtliche alchimistischen Bedeutungen in sich zu bergen und abzubilden.²⁴⁵ Nichtsdestotrotz steht dem Bildbetrachter bzw. in der *Ouverture* dem Leser, der im Text als Betrachter inszeniert wird, allererst der erotische Gehalt klar vor Augen. Diese Schau-Lust, die die nicht zu unterschätzende Unterhaltungsfunktion der Visualisierungen befördert,²⁴⁶ hat dieser spezielle alchimistische Stil auf Rezeptionsebene mit dem Theater gemein.

Der *style fabuleux* wiederum korrespondiert mit dem Theater, wie nun abschließend gezeigt werden soll, auch auf Inhaltsebene. In dieser Codierung werden alchimische Prozesse in mythologische Erzählungen, «particulièrement [...] celles d'Ouide» (LOU, S. 66), eingekleidet, die sich zu regelrechten Theatergeschichten auswachsen.²⁴⁷ Ist bereits der Rückgriff auf Allegorien eine poetische – und damit theatrale – Technik, nehmen mehr noch die vorgeführten Figuren (etwa König, Jungfrau, Drache) Theaterrollen und deren Bewegungen und Gesten (etwa Kampf, Vermählung, Tod) typische Dramenhandlungen an.²⁴⁸ Die von Planis Campy angeführten Beispiele weisen darüber hinaus noch eine weitere, bislang wenig beachtete Parallele zum Theater auf: In der Fabel von Dädalus und Ikarus, um diese aus der Fülle der Beispiele der *Ouverture* herauszugreifen, bildet die Verwandlung das zentrale Moment und Verbindungsglied:

244 Vgl. die Kapitel «Das Bild in der Alchemie» (S. 390–403) aus: Schütt: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen* bzw. «Les belles images de l'alchimie» (S. 116–124) aus: Joly: *Histoire de l'alchimie*.

245 Vgl. Schütt: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen*, S. 401.

246 Vgl. Joly: *Histoire de l'alchimie*, S. 118.

247 Vgl. Stefan Laube: Bilder aus der Phiole. Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie. In: Ders. / Petra Feuerstein-Herz (Hg.): *Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik*. Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 73–86.

248 Vgl. die Ausführungen zum «alchimistischen Theater» in Vermeir: Theatralität in alchemistischen Praktiken der Frühen Neuzeit, S. 119–127, bes. S. 123f.

Dedale est le Souphre fixe, & son Fils le Souphre Volatil. Ces deux icy sortirent du Labyrinthe; c'est à dire, que ces deux Souphres sont sortis de seruitude [...]. C'est pourquoy ces deux s'enuoient; c'est à dire se subliment. Mais Icare volant trop haut; c'est à dire se subtiliant trop, le Soleil brusla ses aisles & tomba dans la Mer: ce qui se doit entendre que ceste Volatilité finissant par le moyen des deux Agens interieur & exterieur se rend fixe avec le fixe [...]. C'est pourquoy il est dit que son Pere l'enseuelit dans le Sable; c'est à dire le receut & fixe avec soy. (LOU, S. 68)

Wie an den einzelnen Übergängen (aus dem Labyrinth in die Luft, von der Sonne auf die Erde) hier besonders deutlich wird, gleichen sich nicht nur alchimische Transmutation und (magische, hier und bei Ovid literarisierte) Metamorphose, sondern beide stehen in ihrer Prozessualität auch in Kongruenz mit der theatralen Performanz. Gleiches gilt für Planis Campys weitere mythologische Exempel und Ausdeutungen – König Midas, dessen Berührung alles zu Gold verwandelt, Gorgo und ihre Schwestern mit dem Schlangenhaar, deren Anblick versteinert, Skylla, deren Unterleib mit den Hundekörpern selbst umgeformt wird etc. (vgl. LOU, S. 66f.) –, deren Theatralität auf Inhaltsebene ganz explizit wird. Besteht im alchimistischen Schrifttum, wie gesehen, die Tendenz zur Versprachlichung und allusionsreichen Rhetorisierung transformativer Prozesse, setzt die Wundermedizin, der sich die Analyse jetzt zuwendet, diese in einer echten Verkörperung und einer Performanz um.

3.2.3 Wundermedizin

Die frühneuzeitliche (Wunder-)Medizin hat, wie schon in den vorausgehenden Unterkapiteln an mehreren Stellen angeklungen ist, enge Verbindungslinien sowohl zur Astrologie als auch zur Alchimie. Wie bei diesen beiden Disziplinen reichen die Anfänge einer naturmagisch-analogischen Krankheitslehre bis in die Antike (mit Vorläufern in den Frühen Hochkulturen und nachantiken Vermittlern im arabischen Kulturraum) zurück. Mit der hippokratischen Vier-Säfte-Lehre (Blut, Schleim, gelbe Galle, schwarze Galle) und der durch den griechischen Arzt Galen (ca. 131–216) weiterentwickelten Temperamentenlehre (sanguinisch, phlegmatisch, cholerisch, melancholisch) hat sich in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schulmedizin ein Diskurs durchgesetzt, der ebenfalls auf ein System nichtrational-kausaler Entsprechungen zurückgreift.²⁴⁹ Jenseits der Heilmethoden dieser institu-

²⁴⁹ Vgl. Biedermann: *Medicina Magica*, S. 7–22, vgl. auch die lebensweltlichen Ausführungen in Christian Wehr: Innere und äußere Natur. Wissenschaftliche und poetische Rezeptionen der Humoralpathologie von Juan Luis Vives bis zu Francisco de Quevedo. In: Wolfgang Matzat / Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012, S. 69–81. Zur spanischen Situation vgl. das Kapitel «La ciencia médica: galenis-

tionalisierten Medizin existiert eine Vielzahl weiterer, im engeren Sinne magischer Formen – der Arzt ist nur einer von diversen Heilern in dieser Zeit²⁵⁰ –, wobei die Spanne mit den Hexen auf der einen und kräuterkundigen Empirikern auf der anderen Seite von der *magia daemoniaca* bis zur *magia naturalis* reicht, die oftmals miteinander verschwimmen. Seit der Renaissance gewinnt die gegen die humoral-pathologische Schulmedizin gerichtete paracelsistische Naturheilkunde an Bedeutung, die mit den Korrespondenzen zwischen den drei aktiven Prinzipien Salz, Quecksilber und Schwefel mit Körper, Geist und Seele auf naturmagischen Grundsätzen beruht und eine ganzheitliche Behandlung auf Basis einer mineralischen, pflanzlichen und tierischen Pharmakologie verfolgt.²⁵¹ Neben dieser übergreifend populären nicht-akademischen Variante prägen Spanien mit den Praktiken der *saludadores* und Frankreich mit jenen der (italienisch beeinflussten) *charlatans* kleinere, jeweils spezifische Formen einer *medicina magica* aus, die nachfolgend im Fokus stehen.

Im Gegensatz sowohl zu den gelehrten Astrologen und Alchimisten als auch zu den Anhängern einer akademischen Medizin existieren von den volkstümlichen Wunderheilern des 17. Jahrhunderts kaum Selbstzeugnisse, da ihre Heilkunde sich als zuvörderst anwendungsorientiert versteht, praktischer Natur ist. Kenntnisse über ihre Methoden erlangt die Nachwelt vor allem durch die schriftlichen Äußerungen Dritter, also durch (ideologisch gefärbte) Fremddokumentation, etwa Prozessakten, offizielle behördliche Urkunden und pamphletistische Schriften. Im Falle der *saludadores* sind mit Gaspar Navarros Traktat *Tribunal de superstición ladina* (1631), das die spanischen Heiler im Untertitel explizit erwähnt (‘Explorador del saber, astucia, y poder del Demonio; en que se condena [... los] vanos Saludadores [...]’), und im Falle der französischen Quacksalber Thomas Sonnet de Courvals Kampfschrift *Les tromperies des charlatans découvertes* (1619) zwei offen gegen diese Wunderheiler polemisierende Texte überliefert, die der nun anstehenden Analyse als Grundlage dienen. Ergänzend werden Auszüge aus Gerichtsprotokollen und amtlichen Zertifizierungen über den Vertrieb spezieller Wundermittel herangezogen. Der übergeordnete Blick auf die Naturmagie mit dem Fokus der Sprache verengt sich bei der *medicina magica* auf den Bereich der Pragmatik und hier auf den Aspekt der Körper-Sprache. Zuerst wird am exemplarischen Fall der *saludadores*,

mo e innovaciones’ (S. 176–183) aus: Rodríguez-San Pedro Bezares / Sánchez Lora: *Los siglos XVI–XVII. Cultura y vida cotidiana*.

²⁵⁰ Vgl. Campagne: *Medicina y religión en el discurso antisupersticioso español*, S. 423 und María Luz López Terrada: ‘Como saludador por barras de fuego entrando’: La representación de las prácticas medicas extraacadémicas en el Teatro del Siglo de Oro. In: *Estudis. Revista de Historia Moderna* 38 (2012), S. 33–53, hier: S. 34f.

²⁵¹ Vgl. Joly: *Histoire de l'alchimie*, S. 90–92.

die Kranke gemeinhin mit ihrem Speichel behandeln, der Körper des Wunderheilers als Zeichenträger konturiert. Im Anschluss daran dienen die französischen Scharlatane, insbesondere die sogenannten *orviétans*, die das gleichnamige Allheilmittel auf (Jahr-)Märkten verkaufen, als Beispiel für eine körperliche Performanz, die bereits deutliche Züge einer theatralen Aufführung aufweist.

Die *saludadores* und der Körper als Zeichenträger

Die *saludadores* sind neben den *ensalmadores*, den *santiguaderas* und anderen eine der vielen frühneuzeitlichen Wunderheiler-Ausprägungen, in denen sich medizinische und religiös-magische Vorstellungen zu einem in der spanischen Volkskultur äußerst wirkmächtigen Komplex verbinden.²⁵² Aufgrund ihrer Hauptfähigkeit, mit ihrem Speichel Krankheiten wie die Tollwut zu heilen, sind es insbesondere die gesellschaftlich anerkannten *saludadores*, deren Beurteilung durch die Autoritäten nichtsdestotrotz ständig zwischen dem Status von Schwarzmagiern und charismatischen, bisweilen unter Einsatz natürlicher Magie agierenden Heilern oszilliert, wie schon die entgegengesetzten Positionen der Renaissance-Dämonologen Ciruelo (Dämonenpakt) und Castañega (natürliche Wirkung) veranschaulichen.²⁵³ So lässt auch Navarro in der relevanten Disputa XXXI (‘Contra los comunes Saludadores’) seines *Tribunal de superstición ladina* mit der Erwähnung der ‘virtud natural’ (TRI, S. 88) zumindest durchblicken, dass diese Erklärungsmöglichkeit im Raume steht, wenn er sich im Anschluss auch vollends auf die Seite der Verfechter eines dämonischen Einflusses schlägt. Die Ambiguität der *saludadores* entsteht nicht zuletzt dadurch, dass sie natürliche und übernatürliche Heilmethoden (Brot, auch Steine auf der einen, Gebete und Sprüche auf der anderen Seite) anwenden und sich außer auf die Abwendung von natürlichen Wetterphänomenen wie Hagelstürmen auch auf Divination und Hexenidentifikation verstehen – beides Fähigkeiten, die sie potentiell selbst in die Nähe der Hexerei rücken.²⁵⁴

Zum auratischen Bild des *saludador* trägt insbesondere eine Reihe von Körper-Zeichen bei, durch die ihn die Gemeinschaft als charismatischen bzw. mit magischen Fähigkeiten begabten Heiler liest. Dazu zählen vor allem zwei Geburtsmale,

252 Vgl. das Kapitel ‘La ambigüedad de saludadores, ensalmadores y santiguaderas’ (S. 237–242) aus Rodríguez-San Pedro Bezares / Sánchez Lora: *Los siglos XVI–XVII. Cultura y vida cotidiana. Ensalmadores* (‘Gesundbeter’) heilen durch das Wort, *santiguaderas* durch das Kreuzzeichen. Vgl. auch Fabián Alejandro Campagne: El sanador, el párroco y el inquisidor: Los saludadores y las fronteras de lo sobrenatural en la España del Barroco. In: *Studia historica. Historia moderna* 29 (2007), S. 307–341.

253 Vgl. Campagne: *Medicina y religión en el discurso antisupersticioso español*, S. 426–440.

254 Zu den Heilmethoden vgl. vertiefend Antxon Aguirre Sorondo: Los saludadores. In: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 22, 56 (1990), S. 307–319.

das heißt seinem Körper von Beginn an eingeschriebene Zeichen der Schutzheiligen gegen Tollwut, die ihn als Auserwählten markieren: «la rueda de santa Cathalina, ò la señal de santa Quiteria» (TRI, S. 90), ersteres für gewöhnlich im Gaumen, letzteres, ein Kreuz, nahe oder unter der Zunge. Verleihen diese Zeichen, zumal auf dem Leib des siebtgeborenen Sohns einer Familie, dem Träger, wohlwollend interpretiert, eine Legitimation seiner wundermäßigen Heiltätigkeit, werden sie in ablehnender Sicht, so auch im *Tribunal de superstición ladina* (vgl. TRI, S. 90), zu Hexenmalen umgewertet.²⁵⁵ In beiden Fällen kommuniziert der Körper die Bedeutung des *saludador*. Ein anderes zentrales Körperzeichen ist der Speichel des Wundertäters als (Über-)Träger der Heilbotschaft. Wie auch andere «körperliche Produkte» des *saludador* – «sana[-] con saliuva de la boca, con su aliento, con su vista, y tacto, di-ziêdo ciertas palabras» (TRI, S. 88) – sind sie natürlichen Ursprungs und so potentiell im Sinne einer Weißen Magie wirksam, wenngleich Navarro ihnen jegliche naturmagischen Eigenschaften mit Verweis auf eine sichere dämonische Beteiligung abspricht (vgl. TRI, S. 89). Die Fähigkeit des *saludador*, großer Hitze standzuhalten, ist schließlich ein drittes sinntragendes und -stiftendes Körpermerkmal: «Algunos destos malditos toman vn hierro encendido en la mano, y lo tienen por vn rato [...]; otros miden a pies descalços vna vara de hierro ardiendo, y andan sobre ella; otros entran en vn horno encêdido, y fuerte» (TRI, S. 91). Unter körperlichem Einsatz demonstriert der *saludador* dergestalt seine Wärmeunempfindlichkeit – sein zeichenhafter Körper als nonverbales Kommunikationsinstrument wird ein weiteres Mal zum Beleg seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten. Auf die Frage, zu welchem Zweck diese und weitere körperliche Darbietungen realisiert werden, hat Navarro eine klare Antwort:

Pero quiero que me respondan para tener gracia de Saludador, ò serlo? de que sirue medir vna barra de hierro ardiendo a palmos? de que sirue sin auer necesidad entrar en vn horno de fuego? de que sirue tomar vna espada, poniendo las guarniciones en la pared, y la punta en su propio pecho, doblando la misma espada hasta las guarniciones como vn arco, sin hazerse mal alguno. Digo ciertamente, que todo esto es cosa vana, y acto de soberuia, pues se haze por propia estimacion; en la qual no còcorre la Magestad de Dios, y assi toda es obra diabolica. (TRI, S. 92f.)

²⁵⁵ Vgl. María Carlés Tausiet: Healing Virtue: Saludadores versus Witches in Early Modern Spain. In: Teresa Huguet-Termes / Jon Arrizabalaga / Harold J. Cook (Hg.): *Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents, Practices, Representations*. London: The Wellcome Trust Centre for the History of Medicine at UCL 2009, S. 40–63. Darüber hinaus birgt auch der Status des *saludador* als siebtgeborener Sohn Ambivalenz, gilt dieser im Volksglauben der Iberischen Halbinsel doch auch als wichtiges Indiz für eine potentielle Werwolf-Identität.

Mit der Kritik am fehlenden gemeinschaftlichen (Heil-)Nutzen dieser Aktionen prangert Navarro den egoistischen Hochmut – eine Todsünde – des *saludador* an, der ihn durch eitlen Stolz auf seinen Körper in Opposition zu Gott bringe und dementsprechend Teufelswerk sei. Die Zurschaustellung gewagter Angriffe auf den Körper rückt diese Tätigkeit des *saludador* über das Self-Fashioning zudem schon latent in die Nähe des Theaters, in dem die Korporalität ebenfalls von zentraler Bedeutung und Teil einer vielschichtigen Kommunikationsstrategie ist.

Dass der Körper-Einsatz im Falle des *saludador* Gabriel Monteche tatsächlich theatraler Natur ist, es sich bei seiner Heilpraxis um eine reine Körper-Inszenierung handelt, geht aus seiner Aussage vor einem Inquisitionsgericht in Zaragoza hervor, vor dem ihm 1619 der Prozess gemacht wird.²⁵⁶ Seine Methode beschreibt er in einer der seltenen Selbstäußerungen wie folgt:

Se ponía un gusano en la voca, y dava a entender a algunos que estavan tocados de perros ravisos, y que él era saludador y que se lo quitaría. Y que hacía que un cirujano le rompiesse el pellejo, sacándole un poco de sangre, y que él llevaba, chupava aquella sangre, y después la hechava en una escudilla de agua y, revuelta con ella, hechava el gusano que tenía en la voca y como salia mezclado en la sangre que avía chupado, entendían y creían que lo avía sacado del cuerpo del hombre, y le davan dinero y tenían por saludador, y que por gracia de Dios hacía aquellas curas.²⁵⁷

Diesmal ist es der Körper des von Tollwut befallenen Kranken, der im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Sein Leib bildet die Projektionsfläche, auf der sich die zeichenhafte Kommunikation vollzieht: Das ihm entnommene Blut ist zusammen mit dem vermeintlich aus der Wunde gesaugten Wurm der sichtbare Beweis für die Wirksamkeit der Heilmethode. Dabei aber handelt es sich lediglich um eine fingierte Materialisierung der Krankheit durch das Tier, dessen sich der *saludador* – nicht als (fremdgesteuerte) teuflische Eingebung, sondern im vollen Bewusstsein eines selbstkreierten theatralen Akts – bedient. Diese einfache, in Ansätzen erkennbare Inszenierung des Körpers, die ihren Niederschlag auch in echten Theaterstücken der Zeit findet,²⁵⁸ hat ihr ungleich elaborierteres Pendant in den (Jahrmarkt-)Performances der zahlreichen französischen Quacksalber, deren Besprechung die Untersuchung der *medicina magica* nun abschließen soll.

²⁵⁶ Vgl. zu diesem Fall auch ebda., S. 47f.

²⁵⁷ Relacion de causa de Gabriel Monteche. In: *Libro 991*. Madrid: Archivo Histórico Nacional, Inquisición 1619, fol. 433v–436v, hier: fol. 433v.

²⁵⁸ Vgl. López Terrada: La representación de las prácticas medicas extraacadémicas en el teatro del Siglo de Oro und das Kapitel 6.3 dieser Arbeit.

(Theatrale) Performanz und Körpersprache des frühneuzeitlichen Scharlatans

Stehen die spanischen *saludadores* noch stark in einer religiös-magischen Tradition, sind die Quacksalber in Frankreich, die ihre Dienste auf (Jahr-)Märkten und vielbevölkerten Plätzen anbieten, zunehmend in einen ökonomischen Kontext eingebettet, in dem der Glaube an die wundersame Wirkung ihrer ‹Allheilmittel› nichtsdestoweniger eine wichtige Rolle spielt. Wie jene zeichnen sich auch die französischen Scharlatane, die nicht selten aus Italien stammen oder italienische Familienverbindungen haben (bzw. zu haben vorgeben), durch ihre Mobilität aus: Als fahrende Heiler und Händler treten sie in Kontrast zur sesshaften – in Paris in der medizinischen Fakultät organisierten – Ärzteschaft, die ihren empirischen Ansatz angesichts der eigenen (humoralpathologischen) Buchgelehrsamkeit meist aufs Schärfste verurteilt.²⁵⁹ Für generelle ärztliche Vorbehalte sorgt des Weiteren die grundsätzliche Verwebung medizinischer Dienstleistung und artistischer wie improvisierter Unterhaltung, die diese Quacksalber und Possenreißer in Personalunion im öffentlichen Raum fürs einfache Volk bereithalten.²⁶⁰ Darüber darf allerdings nicht vergessen werden, dass solche Scharlatane oft auch gern gesehene Gäste an den europäischen Höfen sind, dass die Trennlinie zwischen elitärer und volkstümlicher Kultur zumindest in eine Richtung durchlässiger ist, als lange angenommen,²⁶¹ wenngleich die Wundermittelverkäufer auf dem Pont Neuf und bei Volksfesten ihren angestammten, ureigentlichen Platz haben.²⁶²

Einen detaillierten Einblick in die Arbeitsroutinen der in Frankreich umherziehenden Scharlatane gibt das kurze Pamphlet *Les tromperies des charlatans découvertes* (1619) von Thomas Sonnet de Courval, einem *docteur en médecine*,²⁶³ sodass die Polemik der Schulmedizin – im Text ist ‹Gallien›²⁶⁴ die große Autorität – gegen

²⁵⁹ Vgl. das Kapitel ‹The Figure of the Charlatan› (S. 230–238) in: Brockliss / Jones: *The Medical World of Early Modern France*.

²⁶⁰ Zur Doppelfunktion ambulanter *opérateurs* im Bereich der Zahnheilkunde vgl. etwa Thomas Bertrand: *Orviétan et pratique de l'art dentaire en France aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles*. Nancy: Université de Lorraine 2010.

²⁶¹ Vgl. zur älteren These noch Brockliss / Jones: *The Figure of the Charlatan*, S. 237 und als Beispiel der Überschneidung Otto G. Schindler: Der berühmte Tabarino als Kurpfuscher am Wiener Allerheiligenmarkt. *Commedia dell'arte* und Orvietan. In: *Mimos* 48, 4 (1996), S. 11–14, hier. S. 11.

²⁶² Vgl. Jonathan Marks: *The Charlatans of the Pont-Neuf*. In: *Theatre Research International* 23, 2 (1998), S. 133–141.

²⁶³ Vgl. weiterführend Mireille Beausoleil: Un médecin satiriste: Thomas Sonnet de Courval, pourfendeur des charlatans. In: Yves Bourassa / Alexandre Landry / Marie Lise Laquerre / Stéphanie Massé (Hg.): *Critique des savoirs sous l'Ancien Régime. Érosion des certitudes et émergence de la libre pensée*. Laval: Les Presses de l'Université Laval 2008, S. 187–197.

²⁶⁴ Sieur de Courval: *Les tromperies des charlatans découvertes*. Paris: Nicolas Rovsset 1619, S. 6. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Werk im Fließtext mit der Sigle [TRO] und Seitenangabe ausgewiesen.

die empirischen Heiler bereits vorhersehbar ist. In der Tat ist es das erklärte Ziel der Schrift «[de] descouurir clairement & mettre en plain iour, l'ame & le cœur de tels abuseurs & imposteurs, & sonder les ressorts & mouuemens occultes de leurs tromperies» (TRO, S. 7), wobei mit der Enthüllung erneut – wie schon bei Planis Campy – der theatrale Desillusionierungseffekt auf Textseite aufgegriffen wird, dem seinerseits eine theatrale Praxis der Scharlatane in Form illusorischer Betrügereien vorausgehe. Mit den «Theriacleurs [&] Charlatans», den Wundermittelverkäufern, den «Alchimistes & Spagyriques» (beide TRO, S. 7), den Goldmachern und Paracelsisten,²⁶⁵ und den «Iatromages ou Medecins Magiciens; qui vsent de billets, charmes, parolles, caracteres, incantations & chimagrées supersticions à la cure des maladies» (TRO, S. 7f.), den Zauberheilern im engeren Sinne, unterscheidet Courval drei Untergruppen. Unter diesen stellen die hier nicht explizit benannten, aber zur ersten Kategorie gehörenden *orviétans*, die Orviétan-Verkäufer, aufgrund der Popularität dieses aus Italien stammenden Antidots und Allheilmittels eine herausragende Variante dar. Die auf das Ende des 16. Jahrhunderts zurückführbaren Ursprünge des Orvietans sind mythisch verbrämt, implizieren aber mit der Annahme einer geheimen Pflanze als Grundzutat einen naturmagischen Kontext.²⁶⁶ Als Wunder- bzw. Universalheilmittel steht das volkstümliche Pendant zum für die Oberschichten verwendeten Theriak nicht nur im Ruf, von ganz unterschiedlichen Krankheiten und Beschwerden zu befreien (es wird bei einfachen Verdauungsleiden genauso angewendet wie bei Ansteckungen mit der Pest),²⁶⁷ sondern kommt insbesondere zum Einsatz «pour guérir toutes sortes de poisons et morsures d'animaux venimeux»,²⁶⁸ wie es in den *Lettres patentes* (19. Dezember 1625) eines berühmten *orviétans*, Desiderio Descombes, legitimatorisch und werbewirksam zugleich heißt. Es ist dieser Gift-Hintergrund, der im 17. Jahrhundert – wie an der *Affaire des poisons* gesehen – noch immer in die Nähe zur Hexerei gebracht wird, der dem Mittel und seinen Verkäufern eine weitere Facette zu ihrer magischen Aura hinzufügt.²⁶⁹

²⁶⁵ Zu diesen vgl. auch Vermeir: Theatralität in alchemistischen Praktiken der Frühen Neuzeit, S. 126.

²⁶⁶ Vgl. Patrizia Catellani / Renzo Console: *L'orvietano*. Pisa: Edizioni ETS 2004, S. 11. Zu den tatsächlichen Rezepturen verschiedener *orviétans* vgl. Bertrand: *Orviétan et pratique de l'art dentaire*, S. 32–46.

²⁶⁷ Vgl. David Gentilcore: Charlatans and Medical Secrets. In: Ders.: *Healers and Healing in Early Modern Italy*. Manchester: Manchester University Press 1998, S. 96–124, hier: S. 123 und S. 103.

²⁶⁸ *Lettres patentes* permettant à Desiderio Descombes, opérateur et distillateur ordinaire du Roi, de vendre et débiter dans tout le royaume l'orviétan de sa composition. In: Docteur Le Paulmier: *L'Orviétan. Histoire d'une famille de charlatans du Pont-Neuf aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: La librairie illustrée 1893, S. 123–125, hier: S. 123.

²⁶⁹ Vgl. Gentilcore: Charlatans and Medical Secrets, S. 103.

Trotz ihrer Spezialisierung bedienen sich die verschiedenen Scharlatane allesamt analoger, nämlich selbstinszenatorischer und performativer Methoden: Die rudimentäre theatrale Aufführungssituation ergibt sich durch die Nutzung einer mit Patenten und Werbematerial reichlich geschmückten Bühne (vgl. TRO, S. 9), auf der sie ihren Körper vor Zuschauern zum Verkauf ihrer Mittel gekonnt in Szene setzen – soweit der übliche Rahmen. Der große Erfolg des Orvietans sorgt dafür, dass die konkurrierenden Händler, die sich zu ganzen Familiendynastien ausbilden,²⁷⁰ sogar ihre außerordentlichen Streitigkeiten, um dies vorwegzunehmen, in Form regelrechter Test-Wettbewerbe theatral vor Publikum austragen. Eine solche Vorführung ist in der Dokumentation der juristischen Auseinandersetzung in Toulouse 1656/57 zwischen dem berühmten, gewöhnlich auf dem Pariser Pont Neuf tätigen Christophe Contugi, dem Begründer der Contugi-Linie, und dem Provinz-Händler Christophe Poloni überliefert.²⁷¹ Im *Arrêt du Conseil privé* vom 12. Mai 1657 heißt es über den Wettstreit:

[P]our donner moyen aux juges de décider tout d'un coup du différent des parties et recognoistre l'imposteur, il [= Poloni, A. W.] auroit demandé qu'il fût fait essay de son remede et de celui dudit Contugy [...]. [L]edit essay auroit esté fait en présence desditz commissaires et desdictz médecins et chirurgiens sur deux pourceaux empoisonnés, dont l'un fut guaranty de l'effect du poison par l'antidote du suppliant [= Poloni, A. W.] et l'autre mourut nonobstant que ledit Contugy luy eut fait prendre son remède.²⁷²

Im Falle dieser ›Performance‹ in einem weiteren Sinne, einer kulturellen Performance, und ähnlicher Fälle in anderen Gegenden Frankreichs²⁷³ sind es noch die Körper der Tiere, die eine Sprache der (Un-)Wirksamkeit der jeweiligen Orviétan-Rezeptur sprechen und den Anwesenden durch visuelle Zeichen – des qualvollen Dahinscheidens oder der körperlichen Erholung – vermitteln. Die regulären Vorstellungen der Scharlatane auf öffentlichen Plätzen und Jahrmärkten gehen noch einen Schritt weiter in Richtung theatraler Aufführung. Courval berichtet von einer Gruppe in Avignon:

²⁷⁰ Vgl. das Kapitel ›I Ciarlatani‹ (S. 15–43) aus: Catellani / Console: *L'orvietano*.

²⁷¹ Zu dieser gerichtlichen Auseinandersetzung vgl. weiterführend Justin Rivest: *Secret remedies and the rise of pharmaceutical monopolies in France during the first global age*. Baltimore: Johns Hopkins University 2016, S. 162–179.

²⁷² *Arrêt du Conseil privé renvoyant Christophe Poloni, Orviétan, et Christophe Contugi devant le parlement de Toulouse, et leur defendant de se pourvoir de nouveau au Conseil*. In: Docteur Le Paulmier: *L'Orviétan. Histoire d'une famille de charlatans du Pont-Neuf aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: La librairie illustrée 1893, S. 137–139, hier: S. 138f.

²⁷³ Zu einem analogen Wettbewerb 1697 in der Bretagne, der mit Straßenhunden durchgeführt wird, vgl. Édouard Guéguen: *L'essai de l'orviétan (une démonstration de toxicologie dans un prétoire en 1697)*. In: *Revue d'histoire de la pharmacie* 51 (1963), S. 168–172.

[P]our faire l'experience de leurs vnguens & baumes miraculeux, se persioient les bras & autres membres de leurs corps, avec des poignards, dissimulans courageusement la douleur, asseurans au peuple l'entiere & parfaite guarison des playes qu'eux mesmes s'estoient faitces, dans vingtquatre heures, par la seule application & singulieres vertus de leurs vnguents & baumes souverains, & de fait lors qu'ils paroissoient le lendemain en public, pour faire monstre de l'estat de leurs playes, les spectateurs estoient tous estônnez, qu'il n'y apparoissoit qu'une legere cicatrice, tant ils scauoient dextremement & subtilemēt faire refermer la playe avec leur baume. (TRO, S. 9f.)

Die Theatralität des Körpers drückt sich hier – wie schon bei den Eisenproben der *saludadores* – besonders markant aus, da sich das «Schauspiel» direkt auf dem Leib des Scharlatans abspielt, der auf der Schaubühne die Rolle des Verletzten und Geheilten gleichsam mimt.

Ein weiteres Beispiel, bei dem der performative Aspekt noch ausgeprägter ist, stellt Courval mit dem Einblick ins Schaffen von «*il signore Hieronymo*» (TRO, S. 10, Kursivierung im Original) vor, der möglicherweise identisch mit dem ersten Pariser *orviétan* Girolamo Ferranti ist: In auffälliger Kleidung und Ausstattung, «la grosse chaine d'or au col» (TRO, S. 10) betritt er seine reichgeschmückte Bühne, «pour loü-anger & esleuer par mille mensonges, vanteries & vaines ostentations les vertus occultes & admirables proprietez de ses vnguents, baumes, huiles, extractions, quint-essences, distillations, calcinations, & autres fantastiques confections» (TRO, S. 11). Wie ein Schauspieler in ein Kostüm gekleidet, schlüpft Hieronymo in seine Parade-rolle.²⁷⁴ Mit seinen «paroles sucérées & affecté jargon» (TRO, S. 16) ist er der geborene Redner – «Scharlatan» kommt von «ciarlare», das heißt «schwätzen» –, der mit einer atemlosen Rhetorik, die der Text durch die wortreiche Aufzählung seiner Waren nachahmt, die Zuschauer, potenzielle Kunden, umgarnt. Unterstützt wird diese persuasive Verkaufstechnik durch weitere, theaternahe Unterhaltungseinlagen: Nicht nur hat Hieronymo «quatre excellens joüeurs de violon» (TRO, S. 11) engagiert, sondern auch «vn insigne bouffon, [...] nommé *Galinette la Galina*, que de sa part faisoit mille singeries, tours de souplesse & bouffonneries, pour attirer & amuser le peuple» (TRO, S. 11, Kursivierung im Original).²⁷⁵ Auf diese Weise gerät das

274 Zur theatralen Ostentation des Scharlatans vgl. Margret A. Katritzky: *Visual Aspects of Mountebank Activity*. In: Dies.: *Women, Medicine and Theatre 1500–1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks*. Aldershot: Ashgate 2007, S. 61–118, zur Kostümierung bes. S. 79–85.

275 Die in einer Jahrmarktsatmosphäre stattfindenden Gauklerkunststücke sind insbesondere den Dämonologen der Frühen Neuzeit suspekt; sie werden nicht selten in den Kontext der *magia daemoniaca* gerückt. Vgl. dazu die Beiträge von Maus de Rolley: «Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitateurs dans le discours démonologique à la Renaissance» (S. 173–195) und François Lecercle: «Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570–1650)» (S. 255–271) aus: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Be-*

Verkaufsspektakel mehr und mehr zu einer Theaterperformance, in deren Hauptteil wiederum eine Körper-Inszenierung im Zentrum steht:

[Il] se brusloit publiquement les mains avec vn flambeau allumé, iusques à se les rendre toutes ampoulees, puis se faisoit appliquer son vnguent, qui les guarissoit en deux heures, chose qui sembloit miraculeuse aux assistans qui n'auoient sondé & descouuert l'artifice & la ruze dont il se seruoit: car auant que de monter sur son theatre, il se lauait secrettement les mais de certaine eauë artificielle, laquelle estoit douée de ceste vertu particuliere, que le feu ne peut brusler [...] la partie qui en a esté fraichement lauée, de façon que l'on endure superficiellement la flamme, sans sentir que peu ou point de douleur. Dauantage cette eauë a encor cette admirable propriété, que la flamme agissant sur la peau qui en a esté nouuellemēt lauée, se conuertit en pustulles en sa superficie, sans l'endômager nullemēt non pas seulement en son epiderme, & soudain qu'on applique quelque chose sur ladite peau ampoulée tout s'en va en poussiere, & en fumée, laissant la peau de la main ou autre partie en son entier, sans qu'il y apparaisse puis apres aucune marque ou vestige. (TRO, S. 12f.)

Die theatrale Vorführung dieser wundersamen Heilung der selbstzugefügten Verbrennungen funktioniert, wie der Ausschnitt deutlich macht, erneut über Körpersprache und Gestik: Die effektiv durch Feuer und (fingierte) Brandblasen in Szene gesetzten Arme des Scharlatans kommunizieren den Zuschauern in der performativen Anwendung der Wundersalbe deren «magische» Effizienz. Dabei führt Courval in der Dekonstruktion des «Schau- bzw. Kunststücks» die vermeintliche Heilung gerade nicht auf die angepriesene Salbe (deren Wirkungslosigkeit damit implizit im Raume steht), sondern auf eine schützende Flüssigkeit zurück, deren wundersame Effekte – im Eigentlichen Theatereffekte – er explizit im Natürlichen («vertu particulière», «admirable propriété») – und eben nicht im Bereich des Wunders – verortet. Die Grenzen zwischen *magia naturalis* und *magia artificialis* (im Sinne eines künstlichen *instrumentum* als Hilfskonstruktion) erscheinen bei dieser speziellen *medicina magica* bereits verwischt, womit die Untersuchung nun in den Bereich kunstmagischer Techniken überführt wird.

3.3 *Magia artificialis* und Technik

Im Vergleich zu *magia daemoniaca* und *magia naturalis* ist die *magia artificialis* eine jüngere Magieform. Sie bildet sich erst mit fortschreitender Technisierung und verbreiteter Anwendung mathematischer und physikalischer (vor allem optischer) Gesetze im Lauf der Frühen Neuzeit heraus, wobei die angebliche Unvereinbarkeit

deutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich. Wiesbaden: Harrassowitz 2016.

von Magie und Technik eine moderne Zuschreibung ist und im Denken der Zeitgenossen so keinen Geltungsanspruch besitzt.²⁷⁶ Ihrer «artifizien» Grundeigenschaft gemäß handelt es sich bei dieser dritten Unterkategorie um eine künstlich hervorgebrachte und kunstfertig wirkende Magievariante, bei der – ganz dem etymologischen Ursprung von *technē* entsprechend – die auf dem Gebrauch von Werkzeugen (Maschinen) und List basierende Illusionstechnik im Vordergrund steht.²⁷⁷ In der frühneuzeitlichen Magiebeschäftigung überlagern sich die unterschiedlichen Formen freilich bisweilen mit dem Resultat, dass etwa innerhalb des historischen Flugdiskurses naturwissenschaftlich-technische Deutungen der *magia artificialis* mit religiös-dämonologischen der Schwarzen Magie konkurrieren oder sich in den im 17. Jahrhundert beliebten Wunderkammern und Kuriositätenkabinetten mit der gleichberechtigten Sammlung von *naturalia* und *artificialia* die Bereiche der natürlichen und künstlichen Magie vermischen.²⁷⁸

Die Betrachtung der *magia artificialis* und ihrer technisch-mechanischen sowie optischen Voraussetzungen trifft im fokussierten Untersuchungszeitraum in zweierlei Hinsicht auf eine entscheidende Entwicklungsphase: Einerseits wandelt sich in dieser Periode das (mittelalterliche) statische Verständnis der Maschine – die *machina mundi* ist ein geordnetes Ganzes und Werk des als *artifex* gedachten Gottes – zu einer dynamischen Vorstellung der Maschine als eines kinetischen Objekts.²⁷⁹

276 Vgl. Lynn Thorndike: *Artificial Magic and Technology*. In: Dies.: *A history of magic and experimental science*. Band 7 und 8: *The seventeenth century*. New York: Columbia University Press 1958, S. 590–621, hier: S. 621 und differenziert Martin Burckhardt: *Macht. Maschinen. Magie*. In: Helmar Schramm (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum: Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin / New York: De Gruyter 2008, S. 92–102. Zum grenzübergreifenden Innovationsfaktor Technik in der Frühen Neuzeit vgl. Marcus Popplow: *Technik*. In: *Europäische Geschichte Online* (2016), o. S.

277 Vgl. Jutta Bacher: *Artes mechanicae*. In: Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 35–49, hier: S. 35.

278 Vgl. Wolfgang Behringer: *Ars Volandi*. Gedankenspiele im Umfeld einer europäischen Debatte der Neuzeit. In: Ders. / Dieter R. Bauer (Hg.): *Fliegen und Schweben. Annäherung an eine menschliche Sensation*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1997, S. 16–36 und Claudia Valter: *Wissenschaft in Kunst- und Wunderkammern*. In: Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 183–196.

279 Vgl. Hans Holländer: *Maschinen- und Labyrinthmetaphern als Topoi neuzeitlicher Weltbeschreibung*. In: Ders. (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 577–586, hier: S. 577 und S. 579. Zur sakralen Imagination von Maschinen im historischen Kontext vgl. weiterführend Jörg Jochen Berns: *Himmelsmaschinen und Höllenmaschinen. Ihre Bedeutung für die Maschinengeschichte und deren Ikonografie in der Frühen Neuzeit und im 20. Jahrhundert*.

Andererseits stellen ästhetische und funktional-utilitäre Sichtweisen auf die Maschine im 17. Jahrhundert noch eine untrennbare Einheit dar; erst danach findet eine Distinktion und Diversifikation der Bereiche Kunst und Wissenschaft / Technik im heutigen Sinn statt.²⁸⁰ Besonders deutlich ist diese einstige Union im 1651 gegründeten Musaeum Kircherianum des Collegium Romanum in Rom, in dem der Universalgelehrte Athanasius Kircher (1602–1680) den Besuchern seine wunderbaren Apparaturen – wie etwa eine frühe Form der *Laterna magica* (*Smicroscopium parastaticum*), mehrere Spiegelkonstruktionen oder eine sprechende Statue – zunächst wortlos in ihrer ästhetischen Performanz vorführt und ihre mechanischen Funktionsweisen im Anschluss offenlegt.²⁸¹ Die Verbindung von Unterhaltung und Funktionalität / Nutzen ist auch in der *Magia universalis naturae et artis* (1658/59), einem vierbändigen Werk des Kircher-Schülers Caspar Schott, angelegt.

Wie aus der historischen Kopplung des Ästhetischen an die Apparatur hervorgeht, sind Optik und Wahrnehmung für die *magia artificialis* wie auch für die frühneuzeitliche Technik von essentieller Bedeutung. Wird das Spektakelhafte innerhalb der sich noch ausbildenden *artes mechanicae*, der technischen Kunstfertigkeit in einem umfassenden Sinne, vor allem in den Bereichen von Militärtechnik, Zivilarchitektur und Wasserbau vermehrt in sogenannten Maschinenbüchern festgehalten, die den zentralen Bezug des Sehens oftmals in der Theater-Metapher des Titels und der Zeigegeste der Bebilderung herstellen,²⁸² wird die künstliche Magie im Besonderen durch die im Folgenden schwerpunktmäßig behandelte Bühnentechnik der frühneuzeitlichen Theatermaschinen vor Augen geführt.²⁸³ Zu den Ingenieuren,

In: Helmar Schramm (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum: Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin / New York: De Gruyter 2008, S. 66–91.

²⁸⁰ Vgl. grundlegend Jan Lazardzig: Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinenendenken des 17. Jahrhunderts. In: Helmar Schramm / Lutger Schwarte / Ders. (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin / New York: De Gruyter 2006, S. 167–193 und Nikola Roßbach: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 49.

²⁸¹ Vgl. Anne Eusterschulte: Wissenskunst im Barock. Athanasius Kirchers Konzept barocker Wissenschaft. In: Dominik Brabant / Marita Liebermann (Hg.): *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 331–365.

²⁸² Vgl. Marcus Popplow: *Neu, nützlich und erfindungsreich. Die Idealisierung von Technik in der frühen Neuzeit*. Münster: Waxmann 1998, bes. S. 34–46 und S. 65–77, Ders.: Why Draw Pictures of Machines? The Social Contexts of Early Modern Machine Drawings. In: Wolfgang Lefèvre (Hg.): *Picturing Machines 1400–1700*. Cambridge: The MIT Press 2004, S. 17–48 und Jutta Bacher: Das Theatrum machinarum – Eine Schaubühne zwischen Nutzen und Vergnügen. In: Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 509–518.

²⁸³ Vgl. grundlegend Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag 2007 und Roßbach: *Poiesis der Maschine*.

Hydraulikern und (Gartenbau-)Architekten, die die Schlossparks europäischer Fürstentümer mit diversen Wasserspielen und Automaten gemäß der *magia artificialis* zur Machtdemonstration und Prachtentfaltung verschönern, sind als spanische und französische Vertreter etwa Jerónimo de Ayanz (1553–1613) und Salomon de Caus (1576–1626) zu rechnen.²⁸⁴ Hinsichtlich der Theaterarchitektur und Bühnenmaschinerie besitzen Italiener eine ausgewiesene Vorreiterrolle – etwa wie Cosimo (Cosme) Lotti und Giacomo Torelli, die beide als «große Magier» verehrt werden und die ihre praktischen Kenntnisse durch langjährige Tätigkeit in königlichen Diensten nach Spanien und Frankreich exportieren. Die technischen Konstrukte (etwa die hydraulische *Machine de Marly* im Park von Versailles) sind in der Lebenswelt wie diejenigen (etwa die diversen Flugmaschinen) im Theater auf eine die Sinne, insbesondere den Sehsinn, «bezaubernde» Wirkungsästhetik angelegt, die den Zuschauer in Staunen versetzen, überraschen, erfreuen und / oder erschrecken soll.²⁸⁵

Hinsichtlich der aktuellen Forschungslage zur technischen Ausstattung und visuellen Gestaltung der «barocken Zauberbühne», von der eine einzige im originalen Zustand noch im Ekhof-Theater auf Schloss Friedenstein in Gotha erhalten ist,²⁸⁶ sind die spanischen Verhältnisse gut dokumentiert: Sowohl zum Aufbau der *Corrales*, ihres Spiel- und Zuschauerraums, des Hof- und religiösen Theaters, als auch zur Art und Funktionsweise der eingesetzten Maschinerien liegen ausführliche Rekonstruktionen vor.²⁸⁷ Die französischen Theaterhistoriker haben sich der Maschinenforschung aufgrund ihrer klassizistischen Vorprägung vorsichtiger genähert; lange Zeit galten die ältere *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de*

284 Zu Ayanz vgl. Nicolás García Tapia: *Un inventor navarro: Jerónimo de Ayanz y Beaumont (1553–1613)*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra 2010 und zu weiteren spanischen Ingenieuren vgl. Ders.: *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid 1990, zu Caus vgl. Frieder Hepp (Hg.): *Magische Maschinen, Salomon de Caus' Erfindungen für den Heidelberger Schlossgarten (Katalog zur Ausstellung)*. Neustadt an der Weinstraße: Pollichia 2008.

285 Vgl. Doris Kolesch: *Magie und Maschine: Techniken der Gefühlserzeugung*. In: Dies.: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt: Campus 2006, S. 85–95 und Roßbach: *Poesis der Maschine*, S. 29.

286 Vgl. Elisabeth Dobritzsch: *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*. Weimar: Hain-Verlag 2015. Das Barocktheater in Schloss Drottningholm mit ebenfalls original erhaltener Bühnenmaschinerie wurde nach einem Brand 1762 vier Jahre später neu errichtet.

287 Vgl. Norman D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press 1967, Othón Arróniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos 1977, José María Díez Borque: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto 2002 sowie José María Ruano de la Haza / John Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994. Bei José María Ruano de la Haza: *La puesta en escena en los teatros del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia 2000 handelt es sich lediglich um einen Wiederabdruck des Beitrags des Autors zum Band von 1994.

1600 à 1657 (bzw. à 1673 in der Erweiterung) der deutschstämmigen Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer und ihre Detailstudien zu einzelnen Pariser Stadttheatern als maßgebliche Referenz für Bühnengestaltung und -technik.²⁸⁸ Mittlerweile existieren auch erste neuere Ansätze zum Thema.²⁸⁹ Der Mehrzahl der genannten Arbeiten ist allerdings gemein, dass sie die historischen Aufführungsbedingungen lediglich dokumentieren. So wertvoll die Deskriptionen der Bühnengestalt und der Theatermaschinerie im Detail auch sind, fehlt ihnen doch eine Kontextualisierung der Verfahren von Technisierung und Perspektivierung vor dem Hintergrund einer im Theater inszenierten *magia artificialis*, wie sie in der nachfolgenden Untersuchung vorgenommen wird.

Ausgehend von einer Indienstnahme der künstlichen Magie auf dem Theater zwecks Illusionierung verfolgt die anstehende Analyse anhand von (perspektivischem) Bühnenbild / Dekor und kinetischer Bühnenmaschinerie das Spannungsverhältnis zwischen erfolgreichem und misslungenem Einsatz, ästhetischer Vorspiegelung und funktionaler Durchschauung. Wird in Bezug auf die optischen Voraussetzungen des Perspektiv-Teils Jean-François Nicérons *La perspective curieuse* (1638) als Exkurs zur *magia artificialis* in einem weiteren Sinne vorangestellt, ist in den beiden Unterkapiteln zur theaterfokussierten Verwendung künstlicher Magie das richtungsweisende zeitgenössische Standardwerk des italienischen Bühnenbau-Pioniers Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* (1637), in seiner populären, ein Jahr späteren französischen Übersetzung der zentrale Bezugstext. Ergänzt wird dessen Betrachtung durch die punktuelle Hinzuziehung weiterer historischer Quellen aus der Feder von zeitgenössischen Dramaturgen, Theatertheoretikern und nicht zuletzt Bühnenbildnern sowie durch Rekonstruktionen ihres vielfältigen Wirkens.

²⁸⁸ Vgl. S. Wilma Holsboer: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657*. Réimpression de l'édition de Paris, 1933. Genf: Slatkine 1976 bzw. Dies.: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*. Paris: Nizet 1960. Zum besonders auf Maschinenstücke spezialisierten Marais vgl. auch exemplarisch Dies.: *Le théâtre de Marais*. 2 Bände: *La période de gloire et de fortune* und *Le berceau de l'Opéra et de la Comédie-française*. Paris: Nizet 1954 und 1958.

²⁸⁹ Vgl. Patricia Falguières: Poétique de la machine. In: Philippe Morel (Hg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy 2006, S. 401–452 und Hélène Visentin: Au cœur d'une mutation socio-politique et esthétique de l'art dramatique en France: le théâtre à machines à la cour et à la ville (1630–1650). In: Marc Bayard (Hg.): *Rome – Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*. Paris: Somogy 2010, S. 509–520.

3.3.1 Künstliche / künstlerische Perspektiven

Die *magia artificialis* entfaltet sich vor den frühneuzeitlichen Revolutionen der visuellen Kultur, die mit einer verstärkten Bewusstwerdung der Relativität menschlicher Wahrnehmung und damit der Manipulierbarkeit der Sinne einhergehen.²⁹⁰ Techniken optischer Täuschung stellen in ihren Effekten ein Bindeglied zur durch Zauberhand vorgenommenen Illusionierung dar. Sie betten den Sehvorgang dergestalt potenziell im Magischen ein, suggerieren aber grundsätzlich den Eindruck von Realität – etwa von Räumlichkeit. So bringt die große visuelle Errungenschaft der Frühen Neuzeit, die schon in der italienischen Frührenaissance – maßgeblich vom Architekt und Bildhauer Filippo Brunelleschi (1377–1446) – (wieder-)entdeckte Perspektivkunst die optische Illusion dreidimensionaler Formen auf einem zweidimensionalen Materialträger hervor. Die auf mathematisch-geometrischen Verfahren basierende und mit optischen Gesetzmäßigkeiten wie Lichteinfall und Schattenwurf operierende (Zentral-)Perspektive entwickelt sich sodann zur herausragenden Technik der Sehlenkung in der Malerei und den anderen visuellen Künsten, einschließlich des Theaters, im 17. Jahrhundert.²⁹¹ Gleichzeitig regt die mathematische und optische Auseinandersetzung mit der (Normal-)Perspektive auch Überlegungen und Experimente zu abweichenden projektionsgeometrischen Konstrukten, wie etwa der Anamorphose, dem Vexier- oder Zerrbild, an, die wiederum als Quelle symbolischer Deutung Transzendentes – und damit rein hypothetisch auch Magisches – zu repräsentieren im Stande sind.²⁹²

Mit den «magischen» Qualitäten der Perspektive beschäftigt sich der französische Mathematiker und Minimiten-Bruder Jean-François Nicéron (1613–1646) in seinem einflussreichen Traktat *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux* (1638), dessen Analyse im Hinblick auf die Anamorphose als Extrempphänomen am Rande der regulären Perspektivik als Auftakt zur Beschäftigung mit der *magia artificialis* in einem weiteren Sinne dient. Ein Seitenblick richtet sich auch auf die Stellung der Anamorphose in der spanischen Kultur. Die engere Auseinandersetzung mit der Perspektive und ihren visuellen magischen Effekten findet an-

290 Vgl. 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.

291 Vgl. Françoise Siguret: «Perspective/Peinture: rappel historique du développement de la perspective» (S. 64–70) und «Perspective/Théâtre: Mise en scène illusionniste» (S. 99–112) aus: Dies.: *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature 1985 und Nicola Gess / Tina Hartmann: *Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung*. In: Dies. / Dies. / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel: Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*. Paderborn: Fink 2015, S. 9–40.

292 Vgl. Clark: *Prestiges: Illusions in Magic and Art*, S. 92–94.

hand des ersten Buchs («Où il est traité des scènes») von Nicola Sabbatinis (1574–1654) *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638) statt, zu der jeweils die historischen Verhältnisse spanischer und französischer Theaterbühnen in Beziehung gesetzt werden. In beiden Untersuchungsetappen findet die Tatsache Berücksichtigung, dass den zugrunde gelegten Hauptschriften ein entzaubernder, die jeweiligen Entstehungshintergründe der optischen Illusion offenlegender Duktus innewohnt und sie somit in einer spannungsreichen Verbindung mit den von ihnen beschriebenen magischen Produkten stehen.

Optik-Exkurs: *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*

Nicéróns Werk ist in vier Bücher eingeteilt: Auf eine Rekapitulation geometrischer Grundlagen folgen in Buch 1 die allgemeinen Prinzipien perspektivischer Darstellung von Körpern und in Buch 2 die Konstruktion einfacher Zerrbilder in extremer Schrägansicht (Anamorphosen), die bei korrekter Ausrichtung des Blicks ohne weitere Apparaturen erkannt werden können. Die Bücher 3 und 4 widmen sich zwei Unterbereichen der Optik, den anamorphotischen Darstellungsmöglichkeiten durch Spiegel (Katoptik) und jenen durch Prismen und geschliffene Linsen (Dioptrik), bei denen das Auge für die Bildrekonstruktion (in Übereinstimmung mit der *magia artificialis*) zusätzlicher Instrumente bedarf. Im Vorwort der *Perspective curieuse* erklärt der Mathematiker Nicéron sein elitäres Verständnis von Magie in scharfer Abgrenzung von der *magia daemoniaca*:

Ie la [= l'œuvre, A. W.] nomme aussi MAGIE ARTIFICIELLE: car encore que ce mot de Magie sonne mal aux oreilles du vulgaire; les doctes neantmoins scauent assez, que si par corruption il a esté attribué aux pratiques & communications illicites qui se font avec les ennemis de nostre salut; il n'est pour cela en rien décheu de sa propre signification. Pic de la Mirande en son Apologie en traite bien au long, & monstre clairement, que la Magie naturelle & artificiele, non seulement est licite, mais est encore le souuerain degré & la perfection de toutes les sciences & rapporte mesme que le mot de Mage n'est ny Grec, ny Latin, mais Persan, qui signifie en cette lague le mesme office & la mesme dignité, que celle de Prophetes chez les Hebreux [...] & des Sages, chez les Latins [...]. De sorte que nous pouuons à bon droict appeller Magie artificielle, celle qui nous produit les plus beaux & admirables effets, où l'art & l'industrie de l'homme puissent arriuer.²⁹³

Indem Nicéron die *magia artificialis* in einem Atemzug mit der natürlichen Magie nennt und beide unter Verweis auf die Autorität Pico della Mirandas als Wissenschaft definiert, befreit er sie vom Verdacht der Illegitimität und stuft sie, im Ge-

293 Jean-François Nicéron: *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Chez Pierre Billaine 1638, S. vf. Alle weiteren Zitate werden unter der Sigle [PERS] angegeben.

genteil, als äußerst ehren- und verdienstvolle Beschäftigung ein. Die hinter der künstlichen Magie stehende Mathematik stellt für ihn, in Abgrenzung von Platon, keinesfalls eine rein theoretische Auseinandersetzung dar, sondern besitzt, mit Archimedes als Vorbild und Gewährsmann, stets einen dezidierten Bezug zur Praxis (vgl. PERS, S. i–ii), den diese Magieform im Übrigen mit der unter die *artes mechanicae* subsumierten Technik teilt.²⁹⁴ Nicéron nennt mit Mechanik, Hydraulik, Pneumatik und anderen Disziplinen zahlreiche in das Gebiet der *magia artificialis* fallende mathematische Anwendungsbereiche, die Nutzen und Unterhaltung miteinander verbinden (vgl. PERS, S. ii), setzt die Optik aber an die oberste Position der Wissenschaften: «[L']Optique a autant d'auantage par dessus le reste des sciences, cōme le sens de la veuë par dessus les autres» (PERS, S. iii). Indem er die Befriedigung des Sehsinns, des «plus noble de nos sens» (PERS, S. ii), ins Zentrum der optischen Täuschungen stellt, unterstreicht er den ästhetischen Wirkaspekt, der bei Rezeption der Effekte der *magia artificialis* im Vordergrund steht, wohingegen die technisch-funktionelle Seite zuvor bei deren Hervorbringung die Hauptrolle spielt.

Die Anamorphose als kunstmagisches optisches Produkt wird von Nicéron wie folgt definiert: «On fait certaines images, lesquelles, suiuant la diuersité de leur aspect, representent deux ou trois choses toutes differentes, de sorte qu'estant veuës de front, elles représenteront vne face humaine; du costé droict vne teste de mort, & du gauche quelqu'autre chose encore differente» (PERS, S. 50f.). Die wohl bekannteste Anamorphose – aus zwei Bildern – stellt das Gemälde *Die Gesandten* (1533) des deutsch-schweizerischen Malers Hans Holbein des Jüngeren dar, das neben dem titelgebenden Motiv der Normalansicht einen Totenkopf in Schräglage zeigt. Damit fällt dieses Bild mit seiner Inszenierung der Vanitas-Thematik in die Kategorie allegorisch-religiöser Anamorphosen, die mit den politischen und selbst-reflexiven Wahrnehmungsanamorphosen die drei hauptsächlichen Untergruppen dieser Kunstform ausmacht.²⁹⁵ Nicérons Abhandlung wiederum fällt nach einer ersten Periode des anamorphotischen Experimentierens im 15. / 16. Jahrhundert in die zweite (theoretische) Phase der systematischen Beschreibung (1620–1670), auf die eine letzte Periode der «Manierierung», der unterhaltsamen Auseinandersetzung in Kabinetten des 18. Jahrhunderts, folgt.²⁹⁶ Die Konstruktionsprinzipien einer Ana-

²⁹⁴ Vgl. Bacher: *Artes mechanicae*, S. 35.

²⁹⁵ Vgl. Hans Holländer: Anamorphotische Perspektiven und cartesianische Ornamente. Zu einigen Gemälden von Jean-François Nicéron. In: Wolfdietrich Rasch / Hans Geulen / Klaus Haberkamm (Hg.): *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Bern: Francke 1972, S. 53–72, hier: S. 54.

²⁹⁶ Vgl. Dieter Mersch: Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen. In: Helmar Schramm / Lutger Schwarte / Jan Lazardzig (Hg.):

morphose auf einem zweidimensionalen Bildträger legt Nicéron exemplarisch in der Proposition II des zweiten Buches offen (vgl. PERS, S. 52–56):

Er geht dabei von einem quadratischen Ausgangsportrait (ABCD) aus, das in 36 kleinere gleichgroße Quadrate zu teilen und in ein trapezförmig verzerrtes Raster (abcd) zu überführen ist. Dieses wird durch einen in beliebigem Abstand zur Strecke «bc» liegenden Fluchtpunkt (P) in beliebiger Ausdehnung erstellt, wobei die Strecke «ad» durch fünf von P ausgehende Strahlen in sechs gleichgroße Abschnitte geteilt wird. Sodann ist der senkrecht über P liegende Distanzpunkt (R), der Blickpunkt des Auges, zu bestimmen, wobei die Diagonale von R zum Eckpunkt d an den jeweiligen Schnittpunkten der zuvor eingezeichneten Strahlen die senkrechten Begrenzungslinien der 36 Kästchen markiert. Schließlich ist jedes Teilmotiv der 36 kleinen Ausgangsquadrate in das anamorphotisch verzerrte Raster zu übertragen. Zum erleichterten Verständnis seiner Ausführungen fügt Nicéron eine Zeichnung an (vgl. Abbildung 1) – ebenso wie für die beispielshafte Bildkonstruktion durch Spiegel (vgl. Abbildung 2) der Première Proposition aus Buch 3 (vgl. PERS, S. 78–80): Dieser liegen acht gleichgroße Prismen mit einer Dreiecksgrundfläche zugrunde, die auf je einer der rechteckigen Mantelflächen mit dem gewünschten Bild bemalt und auf einer anderen mit einem Text beschriftet werden. Durch die entsprechende Anordnung der Teile in einem mit einem Spiegel verbundenen Rahmen, kann das zerschnittene Motiv wie auch der Text im Spiegelbild als Ganzes reflektiert werden.

Wie an beiden Beispielen deutlich wird, enthüllt Nicéron die geometrische und katroptische Machart und «entzaubert» dergestalt die bildlichen Endprodukte durch das Lüften ihrer technischen Funktionsweise. Dieser theatrale Gestus der Entschleierung des perspektivischen «Schauspiels» läuft der wunschgemäß zu erzielenden Wirkung des anamorphotischen Kunstwerks diametral entgegen, die Nicéron etwa in Bezug auf die Katroptik folgendermaßen beschreibt: «Et de fait on en a veu des effects si estranges, qu'à ceux, qui n'en sçauoient pas la cause, ny les raisons, & n'auoient iamais rien veu de semblable, ils deuoient passer pour surnaturels, ou bien estre reputez pour de pures illusions ou prestiges de magie diabolique» (PERS, S. 74). Dass die gezeigten Motive gerade nicht dem magischen Bereich entstammen (die Parallelen zwischen Anamorphose und magischer Metamorphose sind mehr als offensichtlich), sondern beispielsweise Heilige zeigen, deren Vereinigung mit Gott anamorphotisch evoziert wird,²⁹⁷ die Transzendenz solchermaßen im legitimen Bereich des Übernatürlichen verbleibt, mag damit zusammenhängen, dass jeg-

Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert. Berlin / New York: De Gruyter 2006, S. 21–40, hier: S. 33.

²⁹⁷ Vgl. Robert Felfe: Optische Räume oder: Perspektive als Magie der Präsenz. In: Ders.: *Naturform und bildnerische Prozesse.* Berlin / Boston: De Gruyter 2015, S. 259–292.

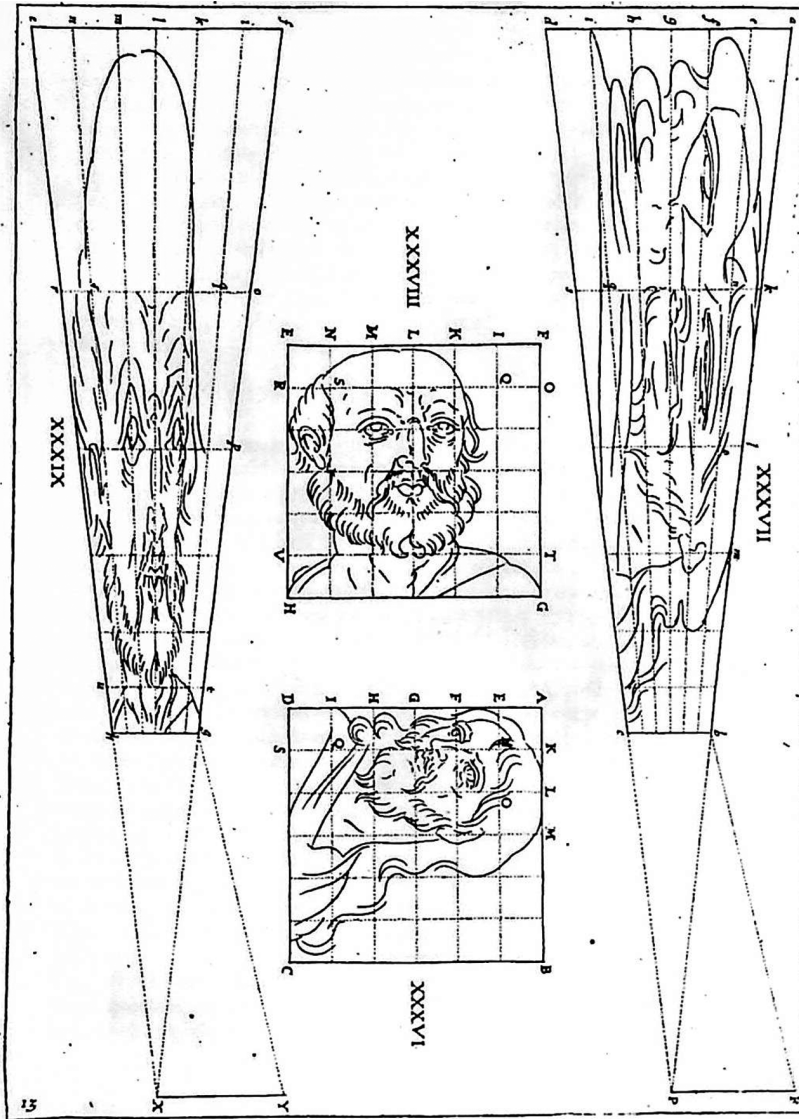


Abb. 1: Konstruktionsprinzipien der Anamorphose.

licher althergebrachte Verdacht dämonischer Einflussnahme von der *magia artificialis* als eigenständiger Magievariante ferngehalten werden soll. Durch den bei der Anamorphose in Gang gesetzten Perspektivwechsel wird die Aufmerksamkeit vielmehr auf die erkenntnistheoretische Beschäftigung mit der menschlichen Wahrnehmung – auch und vor allem vor dem Hintergrund von Descartes' Überlegun-

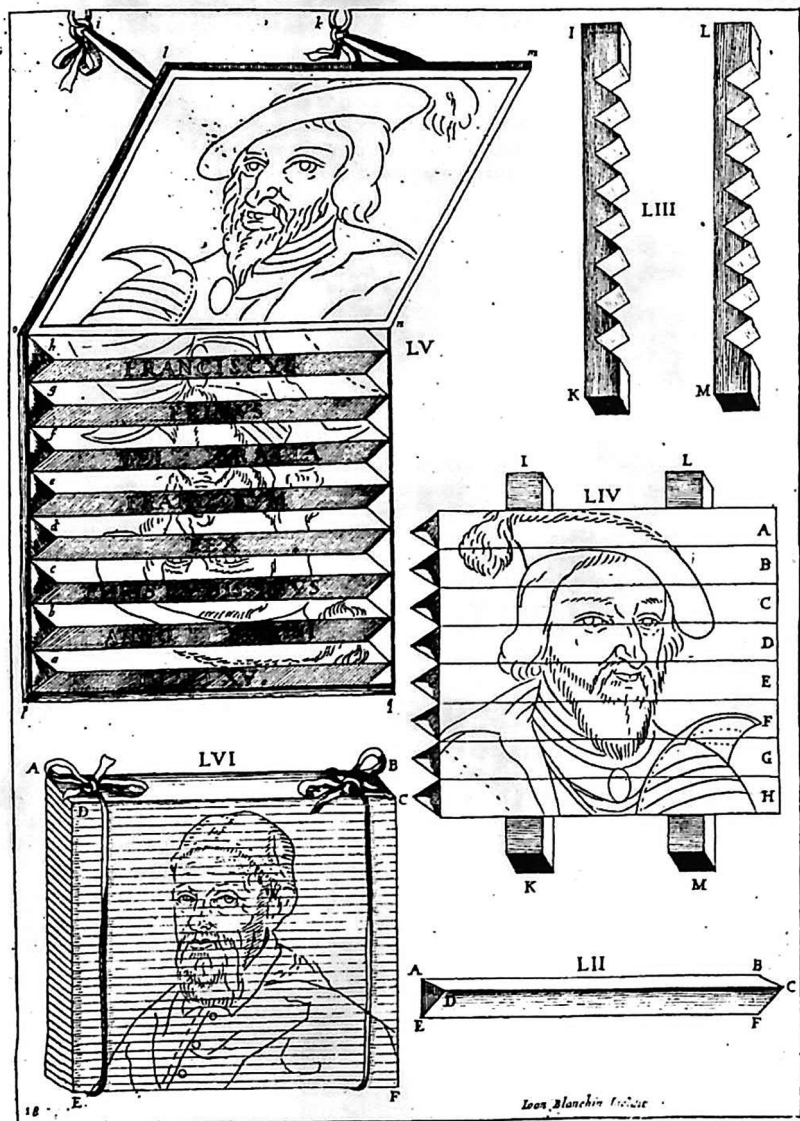


Abb. 2: Bildkonstruktion durch Spiegel.

gen – gelenkt.²⁹⁸ Die künstliche Magie wird so in einen rationalen (zukunftsweisen- den) Rahmen gebettet, der bei ihrem Einsatz im Theater das Ästhetische umfassen wird.

Die Anamorphose als optisches Produkt der *magia artificialis* wird in der Frühen Neuzeit nicht nur als solches in den visuellen Künsten aufgenommen, sondern beschäftigt auch Literaten in ihrer vielfältigen Textproduktion. Wie in Frankreich²⁹⁹ ist die kunstmagische Täuschung in der spanischen Kultur ein beliebter Gegenstand – sei es als thematische Referenz auf Inhaltsebene wie etwa in Lope de Vegas *Comedia Virtud, pobreza y mujer* (1605), in der die Ekphrase einer Anamorphose (*galán / Esel*) wiedergegeben wird,³⁰⁰ sei es als textuell imitierende anamorphotische Darstellungstechnik auf Formebene: Wie Christian Wehr an Baltasar Graciáns *conceptismo*-Poetik *Agudeza y arte de ingenio* (1648) plausibel nachgewiesen hat, handelt es sich bei dieser scharfsinnigen und geistreichen Technik, pointierte Gedanken- und Wortspiele anzustellen, um die literarische Entsprechung des visuellen Verfahrens der Anamorphose-Konstruktion: Das referentielle Objekt der Beschreibung wird nämlich durch Verunklarung der Signifikanten und Multiplikation der Signifikate destabilisiert,³⁰¹ erscheint also je nach eingenommener Perspektive des Textes als etwas Anderes. Und auch der andere große poetologische Text des spanischen Barocks, Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), erschafft, wie hier in Erweiterung von Wehrs Ausführungen vertreten wird, mit der hybriden Form der *Comedia* ein literarisches Äquivalent zur optischen Anamorphose als «monströse[r] Konstruktion».³⁰² Auch Lope stellt die neue spanische

298 Vgl. ebda., S. 279 und Holländer: Anamorphotische Perspektiven und cartesianische Ornamente, S. 63.

299 Vgl. exemplarisch Lionel Philipps: *Trompe l'œil littéraires au XVII^e siècle: D'une esthétique de la surprise à la tentation du silence*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2002.

300 «¿No has visto venir de Flandes / en unos lienzos agora / pintado un galán bizarro / con su cuello, capa y gorra / y mirándole de un lado / es un jumento, que rozna / con vara y media de orejas, / pues en esto se transforman / muchos de los cortesanos», Lope de Vega: *Virtud, pobreza y mujer*. *Comedia famosa*. In: Ders.: *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín 1625, fol. 202v–226r, hier: fol. 216r. Vgl. dazu weiterführend Manuel Pino León: *Anamorfosis e imágenes reversibles descritas en la literatura española del Siglo de Oro*. In: Maite Iraceburu Jiménez / Carlos Mata Induráin (Hg.): *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 2016, S. 119–136.

301 Vgl. Christian Wehr: *Vom bildlichen zum rhetorischen trompe-l'œil*. Anamorphotische Repräsentationsverfahren in der Literatur des Siglo de Oro (Baltasar Gracián – Francisco de Quevedo). In: Berit Callsen / Sandra Hettmann / Melgar Pernías (Hg.): *Bilder, Texte, Bewegungen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 285–303, hier: S. 288 und S. 293.

302 Mersch: *Abbild und Zerrbild*, S. 30.

Theaterform bekanntlich als Monstrum, als «vil quimera de este monstruo cómico»³⁰³ dar:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula. (ARTE, S. 141)

Mit ihren tragischen und komischen Aspekten gleicht die *Comedia* dem Minotaurus – halb Mensch, halb Stier – und lässt bei der unmittelbaren Betrachtung einzelner Akt-Teile aus nächster Nähe jeweils nur eine Seite – den ersten Hauptstrang oder die belustigende *gracioso*-Handlung – in aller Klarheit zum Vorschein kommen, während die anderen Teile vorerst verblassen. Wie die Anamorphose erzeugt auch die *Comedia* mit der gespielten Handlung einen Schein, eine visuelle Illusion und regt, auf höherer Reflexionsebene, zur Auseinandersetzung mit menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis an.

Bühnengestaltung und Perspektive

Der italienische Theaterarchitekt Nicola Sabbatini führt im ersten Buch seiner *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* vor, wie eine solche Illusionierung mittels Perspektive in Bezug auf die Gestaltung des Bühnenraums zu bewerkstelligen ist. Im Original zunächst einbändig 1637 in Pesaro, ein Jahr später in zwei Bänden in Ravenna erschienen, stellt das Werk ursprünglich ein werbendes Portfolio für seinen Mäzen als intendierten Leser dar, wird in der französischen Übersetzung aber schnell zur praktizierten Anleitung für Theatergestaltung.³⁰⁴ In 41 Kapiteln legt Sabbatini die Richtlinien für die Ausgestaltung einer Perspektivbühne – allen voran für die Ausrichtung ihrer Kulissen, deren Farbgebung, sogar für die Festlegung des Fürstenplatzes im Publikum – fest, die für die Folgezeit sowohl für sämtliche Bühnen des französischen Theaters als auch für das spanische Hoftheater wegweisend werden. Seitdem ist die gesamte Szenengestaltung am Fluchtpunkt, dem «point de concours»,³⁰⁵ ausgerichtet, dessen Ermittlung er in Kapitel 7 erläu-

³⁰³ Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra 2018, S. 139. Weitere Belege aus diesem Text erfolgen im Fließtext unter der Sigle [ARTE]. Zur Poetologie des Monströsen vgl. ausführlich Christian Grünagel: *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Winter 2011, bes. S. 101–133.

³⁰⁴ Vgl. Roßbach: *Poesis der Maschine*, S. 23–27.

³⁰⁵ Nicola Sabbatini: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Traduction par Melles Maria et Renée Canavaggia, avec la collaboration de M. Louis Jouvét. Réimprimé augmenté du Livre

tert. Sabbatini ist insbesondere die Tiefenwirkung der seitlichen Bühnenwände ein Anliegen, die er etwa durch eine möglichst detaillierte perspektivische Ausformung der gezeichneten Bebauung zu erreichen gedenkt:

Il faudra ensuite en arriver au dessin des rues [...], mais il sera bon de les tenir aussi étroites que possible afin que les façades des maisons puissent être plus longues et, par conséquent, comprendre plus grand nombre de portes, fenêtres, arcades et boutiques, toutes choses qui les feront paraître plus grandes et donneront plus de profondeur aux perspectives ainsi que plus de plaisir aux spectateurs. (PRAT, S. 12)

Wird die Perspektivsetzung der Fassadendetails (Fenster, Türen, Arkaden) jeweils in strenger Ausrichtung auf den Fluchtpunkt erreicht (vgl. PRAT, S. 31), entsteht ein weiterer eindrucksvoller optischer Effekt, nämlich der Anschein von Dreidimensionalität, beispielsweise durch die Zeichnung eines Balkons über mehrere Ebenen hinaus, das heißt sowohl über die Frontal- als auch über die Seitenansicht (vgl. PRAT, S. 38–40). In seiner Schilderung gibt Sabbatini aber auch immer wieder Beispiele für das Misslingen perspektivischer Illusionierung, wie etwa im Hinblick auf die Gestaltung mehrerer Straßen in Frontalansicht: «Chose, à dire le vrai, que je ne saurais approuver entièrement car, si la scène en paraît plus vaste, elle perd fort en profondeur pour la raison que maisons et rues y paraissent si petites qu’elles viennent à faire (comme on dit) l’effet d’une bataille de mouches» (PRAT, S. 46). Ziel der Perspektivgestaltung ist es, wie vorausgehend schon angeklungen («faire [...] plus de plaisir aux spectateurs»), die Augenlust des Publikums durch die Erzeugung von Natürlichkeit zu befriedigen – die Anwendung der *magia artificialis* dient bei der Bühnengestaltung also gerade zur Verdeckung des Künstlichen. Dies gilt im Speziellen auch für die Farbgebung der Kulissen: So ist das Blau des Himmels mit seinem (festen) orangefarbenen Wolkenkleid vom vorderen Teil zur Hinterbühne in immer helleren Farbtönen zu gestalten, «en sorte qu’à la fin ils se fondent quasi ensemble et [...], ainsi, le ciel présentera aux yeux un fort bel effet de fuyant» (PRAT, S. 7). Der gleiche Farbverlauf vom Kräftigeren ins Pastellfarbene als Tiefeneffekt ist bei der Kolorierung der Fassaden in Seitenansicht anzuwenden (vgl. PRAT, S. 19f. und S. 50f.), wobei eine abwechslungsreiche Farbvariation das Auge der Zuschauer besonders erfreut. Zudem warnt Sabbatini hinsichtlich der Bemalung

[q]ue l’on garde toutefois attentivement de figurer hommes ni femmes aux fenêtres ou dans les rues, non plus que des oiseaux en cage, des singes ou autres animaux d’agrément ce qui ne serait en rien vraisemblable car, comme les auteurs font des comédies dont l’action est parfois tellement longue qu’elles outrepassent les limites d’une journée, il serait, en conséquence, im-

second. Réédition du facsimile de l’édition Ravenne 1638. Neuchâtel: Ides et Calendes 1977, S. 8f. Die Folgebelege aus diesem Werk werden unter der Sigle [PRAT] angegeben.

possible que lesdits hommes ou animaux se pussent tenir immobiles pendant si longtemps. [...]: que l'on fuie donc les susdites invraisemblances et que l'on s'en tienne à figurer ce qui se présente comme stable. (PRAT, S. 51)

Wie schon bei der Perspektivierung ist also auch bei der Kolorierung paradoxerweise das Wahrscheinliche Leitidee der angewandten *magia artificialis*. Die größtmögliche Illusion des Natürlichen entfaltet sich von einem ganz bestimmten Zuschauerang, den Sabbatini dem Fürsten als Ehrenplatz zuweist: Dieser befindet sich «aussi voisin que possible du point milieu et de hauteur telle que la vue du spectateur, là assis, se trouve de niveau avec le point de concours» (PRAT, S. 55f.). Diese Ausrichtung nach perspektivischen Kriterien bedeutet weitergedacht allerdings auch, dass es für dreidimensionale Sehgewohnheiten weniger günstige Plätze geben muss: «[I]l faudra tâcher d'obtenir que les personnes obtuses et du commun soient installées sur les gradins et de côté en raison de l'imperfection des machines qui parfois peuvent être vues d'endroits pareils [...]; les personnes instruites et de marque doivent, au contraire, être placées [...] autant que possible au centre, [...] outre qu'elles jouiront mieux du spectacle» (PRAT, S. 68). Das maximale visuelle Illusionserlebnis für eine distinguierte Zuschauergruppe ist bei der dekorativen Umsetzung der Perspektivbühne nach italienischem Vorbild nur um den Preis eines gleichzeitigen desillusionierenden Effekts an den Rändern der Publikumsplätze zu haben. Sabbatinis Argumentation führt die von dort aus besonders sichtbare Maschinentätigkeit ins Feld, die bereits zur Bühnentechnik, dem zweiten Bereich der *magia artificialis* im Theaterkontext, überleitet, dem sich die Analyse im Anschluss an die Betrachtung der historischen Situation französischer und spanischer Bühnengestaltung im 17. Jahrhundert zuwendet.

In Frankreich und in Spanien hat die Perspektivierung nach italienischem Vorbild in je unterschiedlicher Weise auf die Theatergestaltung der verschiedenen Bühnenformen eingewirkt. Besitzen die sich um 1600 allmählich um feste Bühnen in Innenräumen – für gewöhnlich in ehemaligen Tennissälen³⁰⁶ – organisierenden städtischen Theater in Paris (wie auch in der französischen Provinz) im ersten Jahrhundertdrittel noch eine Bühnendekoration, bei der die optische Illusionierung von Räumlichkeit nur rudimentär erfolgen kann, wird die Perspektive einerseits mit der Durchsetzung der *doctrine classique* und der Einheit des Ortes und andererseits mit dem Populärwerden des stark italienisch beeinflussten Maschinen- und Musiktheaters zum Standard. Wie die *Mémoire de Mahelot*, ein wertvolles szenographisches Dokument zu konkreten Realisierungspraktiken im Hôtel de Bourgogne, be-

³⁰⁶ Zur Konsolidierung der festen Bühnen und zur Entwicklung der Säle vgl. grundlegend Deierkauf-Holsboer: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, S. 31–51.

legt, zeigt die Bühne in den frühen Spielzeiten meist noch gleichzeitig mehrere Räume. So schreibt der französische Bühnenarchitekt Laurent Mahelot darin etwa zu *Félimène*, einem Stück von Alexandre Hardy: «Il faut, au milieu du théâtre, un palais, et à un des costez, une grotte et rocher, et à l'autre une belle chambre».³⁰⁷ Zeichnet sich die ältere französische Tradition der Raumgestaltung demnach durch Heterogenität und Simultaneität aus, bei der alle Spielräume, die sogenannten *Chambres*, von Beginn an auf der Bühne präsent sind, also gewissermaßen illusionshemmend wirken, weil das Publikum alle nichtrelevanten Orte im Moment des Spiels auf Basis des Fiktionspakts ausblenden muss, fördert die Perspektivsetzung auf dem einzigen Bühnenbild von regelkonformer Tragödie und Komödie bzw. der sukzessiven Szenographie des spektakelhaften Theaters die räumliche Illusion.³⁰⁸ Anders gestaltet sich die Situation in den städtischen Theatern in Spanien, den *Corrales*, die Ende des 16. Jahrhunderts im Außenbereich, genauer in von drei Häuserfassaden umschlossenen Innenhöfen entstehen, deren mittlere die Bühne bildet.³⁰⁹ Die aus Erdgeschoss und zwei Stöcken bestehende Frontfassade eröffnet neun Spielräume, die den frühen französischen *Chambres* nicht unähnlich sind und sich durch das Fehlen jeglicher Tiefe auszeichnen.³¹⁰ Die spanische Bühnenraumgestaltung im *Corral* wirkt – und das unverändert über das ganze 17. Jahrhundert – nicht durch die perspektivische Illusion realistischer Räumlichkeit, sondern vielmehr durch synekdochische und metonymische Festsetzung, etwa in Form der Suggestion eines Gartens durch Äste und Blumen oder eines Berges durch eine in die oberen Etagen führende Rampe, und verlangt dem Zuschauer damit ein größeres Abstraktionsvermögen ab, als ein Besucher eines städtischen Theaters in Frankreich zum Ende des Jahrhunderts aufbringen muss.³¹¹ Die *magia artificialis* dringt im *Corral* also

307 *La mise en scène à Paris au XVII^e siècle. Mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent.* Publié avec une notice et des notes par Emile Dacier. Paris: ohne Verlag 1901, S. 17. Vgl. auch die Dokumentation «*Mise en scène and costume*» (S. 191–235) aus: William D. Howarth (Hg.): *French theatre in the neo-classical era, 1550–1789.* Cambridge: Cambridge University Press 1997. Zum *Mémoire de Mahelot* vgl. auch Romain Jobez: Szenen der Tragikomödie. Das *Mémoire de Mahelot* und die französische Barockbühne. In: Kati Röttger (Hg.): *Welt – Bild – Theater.* Band 2: *Bildästhetik im Bühnenraum.* Tübingen: Narr 2012, S. 143–152.

308 Vgl. Pierre Pasquier / Anne Surgers: La scénographie et le décor. In: Ders. (Hg.): *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle.* Paris: Colin 2011, S. 79–118, bes. S. 90 und S. 108.

309 Vgl. zu den beiden Madrider *Corrales*, dem Corral de la Cruz und dem Corral del Príncipe, Arróniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, S. 54–99.

310 Vgl. Didier Souiller: Les vestiges des lieux scéniques au Siècle d'Or en Espagne. In: Charles Mazouer (Hg.): *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle.* Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004. Tübingen: Narr 2006, S. 33–46, hier: S. 36 und S. 39.

311 Vgl. exemplarisch die Ausführungen zu «La escena exterior» (S. 404–446) aus: Ruano de la Haza / Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia.*

nicht über die Perspektivierung, sehr wohl aber über den im Anschluss zu diskutierenden technischen Einsatz von Maschinen ein. Ganz anders verhält es sich hingegen mit dem spanischen Hoftheater, das wie das französische Festtheater bei Hofe – unter Anleitung italienischer Theateringenieure – auf eine perspektivische Ausgestaltung des Spielraums setzt und speziell etwa bei Aufführungen in den Palastgärten, beispielsweise im Park des Palacio del Buen Retiro oder in den Gärten von Aranjuez, die umgebende Natur als verlängertes Bühnenbild mit einer optischen Tiefenwirkung in Szene setzt.³¹² Auch in den geschlossenen königlichen Theatersälen, dem Coliseo des Retiro-Palasts (dessen Bühnenraum durch Wandentnahme bis in den Park verlängert werden kann)³¹³ und den französischen Hoftheatern, dominiert der kunstvoll-illusionierende Gebrauch der Perspektive. Als eine der wenigen erhaltenen historischen Bildquellen belegen die sechs von François Chauveau angefertigten Kupferstiche der Kulissen von Pierre Corneilles im Petit-Bourbon uraufgeführter *Andromède* (1650), die von Giacomo Torelli ursprünglich für die Pariser Aufführung der italienischen Oper *Orfeo* (1647) von Buti und Rossi erstellt worden sind, den magischen Effekt perspektivischer Dreidimensionalität. Wie die Dekor-Darstellung des fünften Akts (vgl. Abbildung 3) exemplarisch zeigt, sind sämtliche von Sabbatini in der *Pratique* vorgestellten Prinzipien zur Perspektivierung der prächtigen Gebäudeteile in Perfektion umgesetzt.³¹⁴ Corneille beschreibt das Bühnenbild selbst im Programmheft zur königlichen Aufführung und lobt dabei die Leistung des italienischen Theateringenieurs aufs Äußerste:

Notre architecte ne s'est pas épuisé en la structure de ce palais royal [des vierten Akts, A. W.].
Le temple qui lui succède a tant d'avantage sur lui qu'il fait mépriser ce qu'on admirait. Aussi

³¹² Vgl. Javier Blasco: El jardín mágico. In: Ders. / Ermanno Caldera / Joaquín Álvarez Barrientos / Ricardo de La Fuente (Hg.): *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Júcar 1992, S. 223–243, hier: S. 235–237 und María Teresa Chaves Montoya: La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez. In: Bernardo J. García García (Hg.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2007, S. 325–345 sowie weiterführend Dies.: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes 2004. Zu den Kulissen französischer Festspektakel in Versailles vgl. Christian Quaeitzsch: Illusionsgrenzen – Grenzen der Illusion. Bühnenbilder, *machines* und ihre Rezeption im Rahmen der höfischen Feste Louis' XIV und der Académie royale de musique. In: Nicola Gess / Tina Hartmann / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel: Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*. Paderborn: Fink 2015, S. 41–70.

³¹³ Carlos María Solare: Göttliche Inszenierungen – Mythologische Festspiele am spanischen Hof im Goldenen Zeitalter. In: Margret Scharrer / Heiko Laß / Matthias Müller (Hg.): *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2019, S. 343–356, hier: S. 350.

³¹⁴ Vgl. ausführlich Raimondo Guarino: *La tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*. Rom: Bulzoni 1982, bes. S. 79–98.

est-il juste que la demeure des Dieux l'emporte sur celle des hommes, et l'art du sieur Torelli est ici d'autant plus merveilleux, qu'il fait paraître une grande diversité en ces deux décorations, quoiqu'elles soient presque la même chose.³¹⁵

Torelli erweist sich jedoch nicht nur als genialer Szenograph, sondern auch als begabter Konstrukteur diverser Bühnenmaschinerie, deren Betrachtung die Untersuchung nun abschließen soll.



Abb. 3: Kulisse des fünften Akts von Pierre Corneilles *Andromède* (1650).

3.3.2 Bühnentechnik

Zur *magia artificialis* im Theaterkontext ist neben dem (statischen) Bühnenbild, das durch Perspektivierung optische Effekte erzielt, ganz entscheidend auch die Theatermaschine zu rechnen, die mit ihrer Kinetik, der technischen Hervorbringung von Performanz, Wunderbares und Magisches auf der Bühne visualisiert. Dabei ist

³¹⁵ Pierre Corneille: *Dessein de la tragédie d'Andromède*. Représentée sur le théâtre royal de Bourbon. In: Ders.: *Œuvres complètes* 2. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris: Gallimard 1984, S. 527–545, hier: S. 541 [S. 511].

die Maschine nicht auf das theatrale Schauspiel fixiert; sondern beschäftigt Erfinder auch im lebensweltlichen Bereich, wie Leonardo da Vincis handschriftliche Notizbücher und vor allem die zahlreichen gedruckten, meist aus Italien oder Deutschland stammenden, aber gesamteuropäisch zirkulierenden Maschinenbücher ab dem 16. Jahrhundert belegen, von denen in Spanien etwa *Los veintiun libros de los ingenieros y de las máquinas* (1570) besonders populär sind.³¹⁶ Die Faszination der (lebensweltlich eingesetzten) Maschine geht in dieser Zeit von ihrem doppelten Status als funktionalem Apparat und ästhetischem Objekt aus, was unter anderem daran ersichtlich ist, dass in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Illustrationen dieser Bücher als die Augenlust befriedigende Schau-Bilder einen höheren Stellenwert haben als der beigefügte erläuternde Text – eine Relation, die sich erst zum Ende des Jahrhunderts umkehrt.³¹⁷ Ist diesen frühen Bildern – insbesondere, wenn sie technische Utopien zur Darstellung bringen – eine magische Dimension inhärent, fokussiert die Präsentation der Apparaturen mit fortschreitender Zeit immer stärker deren rein technische Funktionalität.³¹⁸ Dies ist bei den Theatermaschinen, um die es im Folgenden geht, nicht der Fall: Auf der Bühne erhält sich die Ästhetik des Wunderbaren und Magischen der Apparate, wenngleich die Gefahr ihrer technischen Durchschaubarkeit und damit der Entzauberung des visuellen Effekts durch eine etwaige Dysfunktion der Maschine ständig gegeben ist.

Nicola Sabbatini entschleiern zwar in ähnlicher Weise im zweiten Buch seiner *Pratique* (Où il est traité d'intermèdes et de machines) die technischen Vorgänge im performativen Vollzug der Theatermaschine, doch legt er mit dem Einblick in die Entstehung und die Funktionsweisen der Apparate den Grundstein für einen reibungslosen Ablauf während der Vorstellung und ein Gelingen der theatral eingesetzten *magia artificialis*. Deren Diskussion im Spannungsfeld von erfolgreicher und scheiternder Illusionierung steht im Fokus des ersten Unterkapitels. Das zweite Unterkapitel ist schließlich im Übergang von der Theorie zur Praxis dem Wirken der beiden in Spanien und Frankreich verdienstvollsten Theaterarchitekten und -ingenieure, Cosme Lotti und Giacomo Torelli, gewidmet. Obgleich es in beiden Ländern – etwa mit Saraba bzw. dem schon erwähnten Franzosen Laurent Mahelot

316 Vgl. weiterführend etwa das Kompendium in Roßbach: *Poiesis der Maschine*. Zum spanischen Werk, wahrscheinlich einer Übersetzung aus dem Italienischen, vgl. Javier Echávarri Otero: The twenty-one books of devices and machines: An encyclopedia of machines and mechanisms of the 16th century. In: Hong-Sen Yan / Marco Ceccarelli (Hg.): *International Symposium on History of Machines and Mechanisms*. Dordrecht: Springer 2009, S. 115–132.

317 Vgl. Helmut Hilz: *Theatrum Machinarum. Das technische Schaubuch der frühen Neuzeit*. München: Deutsches Museum 2008, S. 10f.

318 Vgl. Sabine Friedrich: La *performance* teatral de las máquinas maravillosas. Configuraciones ambivalentes de la técnica y el teatro en los siglos XVI y XVII. In: *Olivar* 16 (2015), S. 1–14, hier: S. 10.

oder Georges und Denis Bouffequin – auch einheimische Fachleute gibt, sind es die Italiener, die ihrem Pionierstatus gerecht werdend, bühnentechnische Innovationen an den jeweiligen Königshof bringen. Vor dem Hintergrund ihres jeweiligen «magischen Beinamens» wird ihr konkretes Schaffen im Hoftheater in den Blick genommen.

Theatermaschinen

Trotz der Durchsetzung italienischer Maschinenkenntnisse nach dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts darf nicht vergessen werden, dass schon lange zuvor sowohl auf französischen als auch auf spanischen Bühnen Theatermaschinen zum Einsatz kommen. In Frankreich zieht sich eine Traditionslinie des Gebrauchs sogenannter *fainctes* oder *secrez* insbesondere von den mittelalterlichen *Mystères* bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, wobei hier im Gegensatz zu Spanien noch auf Flugapparate verzichtet wird.³¹⁹ Das spanische Theater mit seiner Affinität für *autos sacramentales* und *comedias de santos* greift schon vor Ankunft der italienischen Ingenieure in großem Umfang auf Theatermaschinen zurück, die sich in vier Gruppen klassifizieren lassen:³²⁰ Unter den *apariencias* sind erstens plötzliche Aufdeckungen in jedem der neun Fassadenfächer in Form von Bildern oder *Tableaux vivants*, etwa zur Darstellung von Visionen, zusammengefasst. Zweitens fallen unter die maschinengetriebenen vertikalen Auftritte bzw. Abgänge die sogenannten *escotillones*, Senkböden und Falltüren im Bühnenboden, aus denen beispielsweise Dämonen aus der Hölle emporsteigen. Das horizontale Pendant dieser Konstruktionen bilden drittens die *tramoyas*, etwa zur Fortbewegung eines Schiffes. Viertens umfassen Hebe- und Senkvorrichtungen – so der *pescante* – die Funktion von Flugmaschinen für das spektakuläre Erscheinen zum Beispiel von Engeln und Göttern auf der Bühne. Der bisweilen übermäßige Rückgriff auf die Theatermaschinerie stößt in Spanien jedoch durchaus auch auf Kritik: So lässt Lope de Vega etwa im *Prólogo* seines 16. *Comedia*-Bandes die Allegorie eines körperlich geschundenen Theaters auftreten und im Dialog mit einem Fremden folgende Klage aussprechen:

TEATRO: ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO: ¿De qué te quejas, Teatro?

³¹⁹ Vgl. Véronique Dominguez: Les machines du théâtre français: de la technique à l'illusion (XIV^e–XVII^e s.). In: Fabienne Pomel (Hg.): *Engins et machines. L'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2015, S. 105–126.

³²⁰ Vgl. auch für das Folgende Arróniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, S. 170 sowie ausführlich Ruano de la Haza / Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, S. 447–491.

TEATRO: ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO: ¿Qué tienes ¿Qué novedad es ésta? [...]

TEATRO: ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

FORASTERO: ¿Quién te ha puesto en este estado tan miserable?

TEATRO: Los carpinteros, por orden de los autores.³²¹

Die Kritik zielt übertragen auf die Verunstaltung des Theaters durch pure Spektakelhaftigkeit und Effekthascherei, die den gesprochenen Dramentext und dessen tieferen Sinn ganz in den Hintergrund rücken lässt. Die verfeinerten und noch virtuoserer Erfindungen der italienischen Theatertechnik treten nichtsdestotrotz in Spanien ab Mitte der 1630er Jahre und in Frankreich ca. ein Jahrzehnt später, jeweils insbesondere bei Hofe, ihren Siegeszug an.

Sabbatini geht im zweiten Buch seiner *Pratique*, das sich der durch technisch-maschinelle Bewegung erzeugten Theatermagie zuwendet, erneut in strikter Systematik vor: In den 57 Kapiteln widmet er sich zunächst den verschiedenen Möglichkeiten eines raschen Bühnenbildwechsels und der dimensional Anpassung des Spielraums (Vergrößerung / Verkleinerung). Darauf folgt eine Darstellung diverser Vorrichtungen – meist Öffnungen – der verschiedenen Raumebenen, das heißt der beiden Seitenwände, der frontalen Hinterwand und des Bühnenbodens. Schließlich setzt er sich mit der kunstmagischen Erzeugung spezieller natürlicher und übernatürlicher Phänomene auseinander und arbeitet sich von der Hölle über das Land und insbesondere das Meer bis zum Himmel vor: Unter den Naturerscheinungen nehmen die Wolkenmaschinen einen herausragenden Platz ein, aber auch andere Wetterphänomene, etwa Blitz und Donner, erhalten einige Aufmerksamkeit. Wie schon die im ersten Buch geschilderte Perspektivierung ist auch die ›bewegte Bühne‹ dazu angetan, das Publikum in Staunen zu versetzen, wie Sabbatini eingangs mit Blick auf den Dekorwechsel bemerkt: «[D]isparitions et changements de scènes sont en vérité de ces choses qui n'entraînent point, d'habitude, mince plaisir et vont émerveillant les spectateurs, singulièrement lorsque accomplies avec prestesse» (PRAT, S. 71). Tatsächlich belegen etwa die gereimten Berichte des Journalisten Charles Robinet über die Aufführungen von Molières *Psyché* (1671) exemplarisch die auf Verzauberung angelegte Wirkung der technisierten Bühne: Heißt es zur Uraufführung im Théâtre des Tuileries bereits explizit: «La Scène, au reste, incessam-

321 Lope de Vega: Prólogo dialogístico. In: Ders.: *Comedias. Parte XVI*. Edición crítica de Prolope, coordinación de Florence d'Artois y Luigi Giuliani. Madrid: Prolope-UAB-Gredos 2017, S. 43–51, hier: S. 43f.

ment, / Comme, par un Enchantement, / En différents Objets, se change»,³²² detailliert Robinet die maschinellen Attraktionen im Hinblick auf eine Vorstellung im Palais Royal noch weiter:

Vous y voyez, outre cela,
 Les divers Changements de Scène
 Qu'on ne s'imagine qu'à peine
 Les Mers, les Jardins, les Déserts,
 Les Palais, les Cieux, les Enfers, [...]
 On y voit, aussi, tous les Vols,
 Les aériens Caracols,
 Les Machines, et les Entrées,
 Qui furent là, tant admirées.³²³

Sabbatini zeigt sich in seiner Abhandlung allerdings stets dessen bewusst, dass der Zauber – sei es durch unsachgemäße Bedienung der Maschinen, sei es durch Unfälle mit gefährlichen Substanzen – jederzeit zerstört werden kann. Für die Ausführung komplizierter Manöver rät er daher «de marquer de la vigilance et employer de sûres et honnêtes gens car, vu le grand nombre de cordes, c'est affaire délicate qu'elles ne s'aillent brouiller ensemble» (PRAT, S. 79) und spricht sich klar gegen den (häufigen) Gebrauch offener Feuer aus: «Cet emploi des feux dans les intermèdes est chose à fuir le plus possible en raison du péril» (PRAT, S. 86). Dass eine Entzauberung durch Disfunktionalität oder Unfälle durchaus real ist, beweisen gleich mehrere historische Zeugnisse: So weiß der Gelehrte Cristóbal Suárez de Figueroa in seinem *Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana* (1617) von diversen Desillusionierungen zu berichten: «Aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas, que alborotaron con risa el concurso, o quebrándose y cayendo las figuras, o parándose y asiéndose cuando debían correr con más velocidad».³²⁴ Und auch der Dramentheoretiker François Hédelin, Abbé d'Aubignac, betrachtet den Maschinengebrauch in seiner *Pratique du théâtre* (1657) aufgrund häufiger Funktionsfehler, die unerwünschte Publikumsreaktionen auslösen, mit einiger Skepsis:

³²² Charles Robinet: Lettre du 24 janvier 1671. In: *Témoignages des gazettes en vers sur les spectacles dansés entre 1660 et 1671*. Edition de Oriane Morvan. Paris: Sorbonne Université, LABEX OBVIL 2015, o. S.

³²³ Robinet: Lettre du 1^{er} août 1671. In: *Témoignages des gazettes en vers*, o. S.

³²⁴ Cristóbal Suárez de Figueroa: *El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*. Band 1. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1988, S. 220.

Il en est de même de toutes ces Machines qui se remuent par des ressorts du Ciel ou des Enfers; elles sont belles en apparence, mais souvent peu ingénieuses; il peut y avoir néanmoins des raisons étrangères, et quelquefois assez d'adresse pour les bien employer; mais il faut prendre garde qu'elles jouent facilement: car quand il y a quelque désordre, aussitôt le peuple raille de ces Dieux et de ces Diables qui font si mal leur devoir.³²⁵

Um eine solche «Unordnung» zu verhindern, die den Blick hinter die kunstmagischen Effekte und auf die Maschine selbst eröffnen, gibt Sabbatini möglichst präzise Anweisungen in der *Pratique*. Dabei blickt er aber ebenfalls hinter die Illusion und «dekonstruiert» in gewisser Hinsicht durch seine Erläuterungen des vorgängigen Baus der Apparate – wie schon Nicéron – die magisch-ästhetische Aura der Maschine, wie nun an einigen Beispielen zu zeigen ist.

An den zahlreichen, den Erscheinungen des Wassers gewidmeten Kapiteln aus Sabbatini's Werk wird besonders deutlich, dass es der theatermaschinell hervorgerufenen *magia artificialis* in erster Linie um die Suggestion von Natürlichkeit geht: In der Natur vorkommende Phänomene werden (paradoxiert) auf der Bühne künstlich erzeugt und erwecken so den Anschein realer Existenz. Sabbatini vollzieht diesen Effekt beispielsweise im Kapitel «Comment représenter une fontaine qui ait l'air de jeter continûment de l'eau» (PRAT, S. 128f.). Obwohl gerade auch der Brunnenbau in königlichen Parkanlagen in das erweiterte Tätigkeitsfeld der (Theater-)Ingenieure fällt und diese über hydraulische Fachkenntnisse verfügen, greift Sabbatini hier nicht auf einen echten Wasserkreislauf, sondern auf ein durch die Brunnenöffnung in einem geschlossenen Bogen gespanntes Tuch zurück, das von zwei im Bühnenboden befindlichen Gehilfen gezogen wird, sodass die blau-weiße Bemalung in der Bewegung das Fließen des Wassers nachahmt (vgl. Abbildung 4).

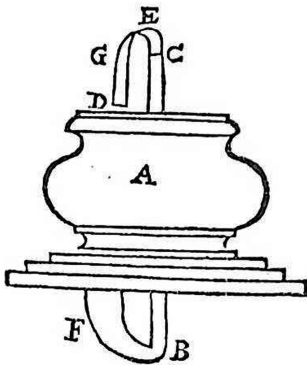


Abb. 4: Imitation fließenden Wassers.

325 Abbé d'Aubignac: *La pratique du théâtre*. Edité par Hélène Baby. Paris: Honoré Champion 2001, S. 487.

Auch beim Auftauchen von Fischen aus einem technisch-artifiziell angelegten Meer³²⁶ wird das Natürliche im Sinne der *magia artificialis* durch Künstliches substituiert: Der Delphin (oder ein anderer Meeresbewohner) wird auf eine Holzplatte gemalt und an einem Stab befestigt, den ein Gehilfe von der Unterbühne aus bewegt «levant et abaissant ledit morceau de bois tantôt plus vers la tête, tantôt plus vers la queue du dauphin, car ainsi on obtiendra l'effet voulu, imitant au mieux le naturel» (PRAT, S. 126). Ein weiterer künstlicher Effekt entsteht durch Betätigung eines Ventils am Kopf der Kreatur:

Lorsqu'on voudra faire semblant que le dauphin souffle de l'eau, le second homme placera le cornet susdit proche la tête dudit dauphin, mais si bas qu'il ne soit vu des spectateurs et soufflera vers le haut par le fond du cornet car, alors, les parcelles d'argent se trouveront sortir aussitôt par la partie la plus large en sorte que, grâce aux reflets des lumières, de l'eau semblera tout de bon jaillir de la tête. (PRAT, S. 126)

Im Unsichtbaren werden die natürlichen Prozesse des Tieres durch Menschenhand ausgeführt, in die Wahrnehmung des Publikums tritt das Element des Wassers hingegen durch den visuellen Reflex der Lichteffekte. Neben der Imitation des Natürlichen dient die kunstmagische Theatermaschinerie aber auch der Darstellung magischer Handlungen im engeren Sinne. Zu diesen zählt etwa die Metamorphose eines Menschen in einen Felsen sowie dessen Rückverwandlung, deren Bewerkstelligung Sabbatini in den Kapiteln 25 und 26 schildert (vgl. PRAT, S. 108–110): Der Eindruck einer magischen Transformation entsteht durch ein Zusammenwirken von schauspielerischer Leistung, dem kontinuierlichen Bücken bzw. Erheben, und einer durch eine Bodenöffnung in die jeweils entgegengesetzte Richtung bewegte Apparatur aus einer bretterverstärkten Leinwand in Felsoptik (vgl. Abbildung 5).

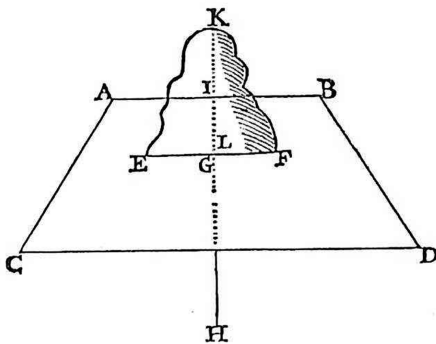


Abb. 5: Felserscheinung.

326 Vgl. dazu die Kapitel 27 bis 30 in Sabbatinis *Pratique*.

Auch die Präsentation eines Erdbebens fällt, da meist durch Zauber- oder Götterhand hervorgerufen, in den engeren magischen Bereich. Zur Umsetzung empfiehlt Sabbatini die Herstellung der Bestandteile aller Bühnenbilder, also Seitenwände wie auch frontaler Hinterwand, statt aus (schlichter) Leinwand aus (robusteren) Brettern, die aus einer größeren Zahl an Einzelteilen als gewöhnlich zu fertigen und mit klappbaren Scharnieren zu versehen sind: «Le moment venu de donner ce spectacle on fera glisser toutes en même temps les petites brochés de haut en bas, à savoir vers le plancher de la scène de sorte qu'en un instant tous les morceaux de maison tomberont à la renverse donnant ainsi le spectacle d'une démolition» (PRAT, S. 85). Die innerhalb der Theaterillusion magisch ausgelösten Naturgewalten werden hinter den Kulissen in einen technischen Vorgang übersetzt, «echte» Magie wird zur *magia artificialis*.

Die ausgefeiltesten Apparaturen stellt Sabbatini jedoch zweifelsohne mit den benannten Wolkenmaschinen vor, die Teil der spezifischen Imagologie des Fliegens in der Frühen Neuzeit sind.³²⁷ Ihre diversen Ausfertigungen – sieben Variationsmöglichkeiten der Herstellung werden angeführt³²⁸ – zeugen schon rein quantitativ von ihrer kunstmagischen Artifizialität. Die Spanne reicht von der vergleichsweise einfachen Vorrichtung einer vertikalen Apparatur, die von ihrer Funktionsweise dem spanischen *pescante* sehr ähnlich ist,³²⁹ über sich in alle Richtungen, auch diagonal im Bühnenraum bewegende Wolken bis hin zu Maschinen, die während des Flugs Größe und Form verändern. Sabbatinis *Pratique* stellt, indem sie Bild und Text vereint, die theatrale Sonderform des Maschinenbuchs dar. Dabei wirken beide Medien im Zusammenspiel entzaubernd, weil sie die sichtbaren magisch-ästhetischen Effekte während der Vorstellung durch Offenlegung der auf der Bühne unsichtbaren technischen Details und ihres funktionalen Ineinandergreifens dekonstruieren. Die in den Illustrationen mit Buchstaben gekennzeichneten Maschinenteile werden in der Explikation wiederaufgenommen. So heißt es etwa zur vertikalen Wolkenmaschine (vgl. Abbildung 6): «Soit la glissière composée de deux poutres A.B. et C.D. et la pièce de bois placée dedans E.F.; soit G.E. la pièce de bois qui doit soutenir le nuage et H.F. l'autre qui doit servir de renfort» (PRAT, S. 141).

³²⁷ Vgl. dazu grundlegend Viktoria Tkaczyk: *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Fink 2011.

³²⁸ Vgl. dazu die Kapitel 43 bis 49 in Sabbatinis *Pratique*.

³²⁹ Vgl. Allen / Ruano de la Haza: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, S. 471–480.

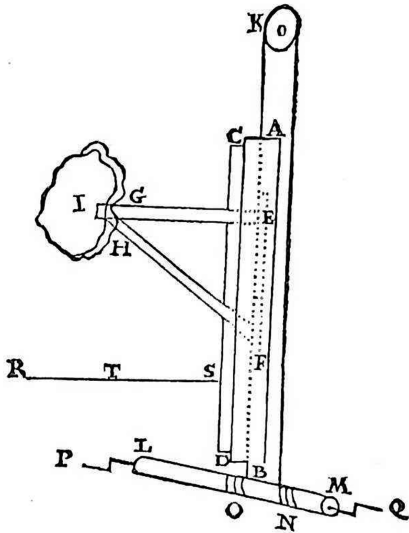


Abb. 6: Vertikal bewegte Wolkenmaschine.

Auch die Mechanismen, die mithilfe von allerlei Rollschienen, Hebeln und Seilkonstruktionen verwirklicht werden, werden im Detail dargestellt und beschrieben. Vor allem, wenn es sich um prozesshafte Veränderungen handelt, erhalten sie zum besseren visuellen Nachvollzug gleich mehrere Illustrationen (vgl. Abbildung 7), wie zum Beispiel bei dem sich dreiteilenden Wolkenapparat, zu dem Sabbatini zusätzlich schreibt:

Quand ensuite on voudra faire cette opération on postera deux personnes sous le plancher de la scène M.N., l'une tenant le bout des cordes O. et l'autre le bout R. Voulant ensuite que le nuage se divise du temps que le support s'abaisse, la personne tenant le bout de corde en O. le tirera jusques en S. et celle qui tiendra le bout R. le laissera remonter jusques en T. comme en la seconde figure et, en conséquence, les bois F.G. et H.G. viendront à s'écarter et on verra les trois nuages C.F.H. (PRAT, S. 159)

Mit der exakten Schilderung nimmt Sabbatini der Maschine gewissermaßen die Magie ihrer Unbeschreiblichkeit während ihres vom Theaterpublikum beobachteten Betriebs. Jedoch ist diese Form der Desillusionierung nicht gleichzusetzen mit den verschiedenen ungewollten Disfunktionalitäten auf der Bühne, die mit dem Scheitern des geplanten mechanischen Vorgangs auch ein Scheitern des Maschinentzaubers bedeuten und vor aller Augen vorführen. Sabbatinis Entzauberung des technischen Apparats ist vielmehr die bewusste Enthüllung der vorgängigen Inszenierungsprinzipien, die ein neues Verständnis der Magie, eben als einer *magia artificialis*, voraussetzen, deren artifiziell-meisterhafte Beherrschung wiederum der Ausweis eines besonderen Talents ist, das den Theateringenieur und Bühnenbildner zum neuen «Magier» macht.

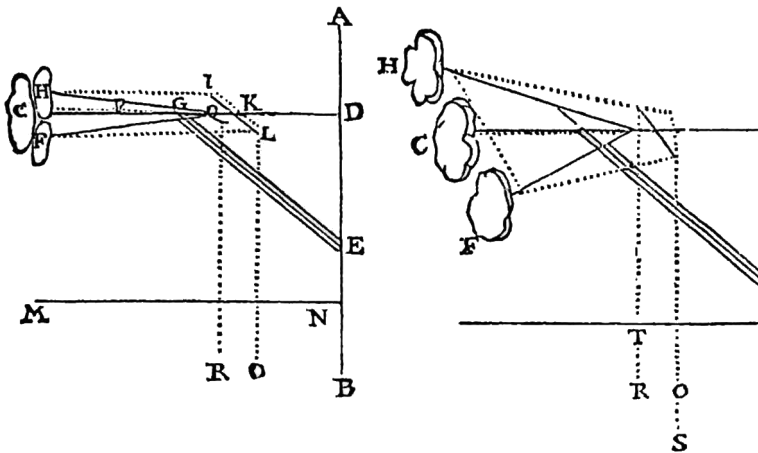


Abb. 7: Sich teilende Wolken.

Der Bühnenarchitekt als «Magier»: Cosme Lotti, Giacomo Torelli und andere

Wie in diesem Kapitel schon mehrfach angeklungen, sind es italienische Architekten und Erfinder, die im Laufe des 17. Jahrhunderts ihre Spezialkenntnisse aus ihrer Heimat exportieren und auf den europäischen – spanischen und französischen – (Hof-)Bühnen theatertechnisch den Ton angeben. In den norditalienischen Territorien sind die Bedingungen am Ende des 16. Jahrhunderts mit verschiedenen Akademien (etwa in Florenz), Ingenieurschulen (so in Bologna und Mantua) und Theaterbau-Projekten (beispielsweise dem Farnese-Theater in Parma oder den venezianischen Theatern) für eine rasche Entwicklung (bühnen-)technischen Knowhows überaus günstig, sodass aus diesen Strukturen mit Giovanni Battista Aleotti, Giuseppe Alabardi, Francesco Giutti, Alfonso Chenda und ihren Nachfolgern eine Reihe ausgewiesener Experten über mehrere Generationen hervorgehen.³³⁰

Weit davon entfernt, ausschließlich oder vorrangig im Theaterkontext tätig zu sein, sind diese *ingegneri* in zahlreichen weiteren Bereichen, etwa im Festungsbau und in der Gartenarchitektur, vor allem aber in der Errichtung von Wasserspielen, aus-

³³⁰ Vgl. Paola Cosentino: Artisti, autori, attori. Su alcune accademie seicentesche a Firenze. In: Carla Chiummo / Antonio Geremicca / Patrizia Tosini (Hg.): *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie fra '500 e '600*. Rom: De Luca Editori d'Arte 2017, S. 51–64, Madeleine Horn-Monval: La grande machinerie théâtrale et ses origines. In: *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 9, 4 (1957), S. 291–308 und das Kapitel «Stage designers in Venice» (S. 43–47) aus: Per Bjurström: *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1961.

gewiesen.³³¹ Zu ihnen zählen auch der in Spanien wirkende Cosme Lotti und der in Frankreich tätige Giacomo Torelli, die zum Abschluss in ihrem «magischen» Schaffen innerhalb ihrer Wahlländer kontextualisiert werden sollen.

Der Florentiner Cosimo Lotti, dessen Vorname in Spanien zu Cosme wird, ist nicht der erste und nicht der letzte italienische Theaterspezialist in den Diensten des spanischen Königs. Vor ihm wirkt bereits Julio César Fontana an der Inszenierung einiger Palastschauspiele mit, Lottis Nachfolger wird Luigi Baccio del Bianco. Der zunächst für den Großherzog der Toskana, Ferdinand II., tätige Lotti wird von diesem für eine Reise nach Madrid ausgewählt: 1625 geht in Florenz ein Gesuch des Conde-Duque de Olivares, des ersten Ministers Spaniens, ein, der von seinem Verbündeten die Entsendung eines renommierten *fontanero*, eines Brunnenbauers, zwecks Verschönerung der königlichen Palastanlagen nach den neuesten Errungenschaften von Architektur und Technik erbittet. Am 8. September 1626 kommt Lotti, der sich auf der Schiffsreise ein Bein bricht, zusammen mit anderen Kunsthandwerkern in Madrid an.³³² Der ursprüngliche Auftrag von Lotti, der zunächst in der Casa de Campo unterkommt, ist demnach nicht bühnentechnischer Natur, sondern zielt auf die Herstellung verschiedener (Wasser-)Apparaturen und Grotten für die Gärten des Königs. Das erste Theaterprojekt realisiert er mit der szenographischen Gestaltung von Lope de Vegas *La selva sin amor* (1627), einem im italienischen Stil rezierten, das heißt gesungenen Stück.³³³ Von Lope stammt auch die ausführliche Beschreibung der Bühnengestaltung:

La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos, tanto puede el arte, muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves, que haciendo salva disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces, que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que con la misma inconstancia que si fueran verdaderas se inquietaban; todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba.³³⁴

³³¹ Vgl. Popplow: *Neu, nützlich und erfindungsreich*, S. 34–38.

³³² Vgl. David García Cueto: El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati. In: *Archivo Español de Arte* 80 (2007), S. 315–322. Zum spanisch-toskanischen Kulturaustausch im Allgemeinen vgl. Luigi Zangheri: Artisti toscani per la corte di Spagna. In: *Antichità viva* 35, 4 (1996), S. 14–20.

³³³ Zu diesem Werk und zur biographischen Rekonstruktion von Lottis Anfängen in Spanien vgl. Shirley B. Whitaker: Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*. In: *Journal of Hispanic Philology* 9 (1984), S. 43–66.

³³⁴ Lope de Vega: *Égloga pastoral*, que se cantó a su Majestad, que Dios guarde, en fiestas de su salud. In: Ders.: *La selva sin amor*. Introduzione, testo critico e note di M. G. Profeti. Florenz: Alinea Editrice 1999, S. 65–66, hier: S. 65f.

Die Ausführungen zeigen deutlich, dass Lotti alle Register der italienischen Theaterbau- und Maschinenkunst zieht: Das Bühnenbild präsentiert eine das Auge des Zuschauers erfreuende perspektivische Landschaft; das natürliche Licht des Tages wird durch eine Unmenge an künstlichen, gleichwohl unsichtbaren Lichtern erzeugt. Die Meeresbewohner funktionieren exakt, wie in Sabbatinis *Pratique* dargestellt, und erwecken so den Anschein von Realität. Schließlich kommen verschiedene Maschinen für die Auftritte und Abgänge der Götter ins Spiel, die ihre Bewegungen virtuos in verschiedene Richtungen ausführen. Als meisterhafte Umsetzung der *magia artificialis* muss Lottis Einsatz bei der Gestaltung der Parkanlagen des ab 1630 entstehenden Palacio del Buen Retiro sowie bei der szenographischen und maschinellen Inszenierung des zu ihrer Eröffnung aufgeführten Calderón-Palastschauspiels *El mayor encanto, amor* (1635) aus seinem sonstigen Schaffen herausgehoben werden.³³⁵ Wie das von ihm überlieferte *Memorial*, ein seltenes Zeugnis aus der Hand eines Theaterarchitekten, belegt, sucht Lotti sich selbst und alle bis dato bekannten theatralen Raumgestaltungen und technischen Ausstattungen zu übertreffen, indem er als Bühne eine auf dem neuentstandenen See des Parks angelegte künstliche Insel im wahrsten Sinne hochartifiziiell in die Gartenkulisse einbettet und dem Zuschauer mit allerlei kunstvoll ausgearbeiteten Details eine wahrhafte ›Zauberwelt‹ vor Augen führt. In seiner Skizze heißt es in Bezug auf die Insel:

Formarase en medio del estanque una isla fija, levantada de la superficie del agua siete piés, con una subida culebreante que vaya á parar á la entrada de la isla, la cual ha de tener un parapeto, lleno de desgajadas piedras, y adornado de corales y otras curiosidades de la mar, como son perlas y conchas diferentes, con precipicios de aguas y otras cosas semejantes. En medio de esta isla ha de estar situado un monte altísimo de áspera subida, con despeñaderos y cavernas, cercado de un espeso y oscuro bosque de árboles altísimos [...].³³⁶

Indem die Kulisse – eine künstlich erschaffene Natur – bei dieser Freiluftvorstellung in die erweiterte Parklandschaft selbst integriert ist, nutzt Lotti die ›natürliche‹ Perspektive der umgebenden Fläche für die Tiefenwirkung des Bühnenraums gekonnt aus, setzt für die Hauptspielorte – hier: den Berg, den Wald – jedoch stets künstliche Akzente. Auch die Maschinenteknik ist gemäß Lottis *Memorial* auf höchstem Niveau gearbeitet: Ein Schiff (mit Odysseus und seinen Männern) legt an

³³⁵ Zu *El mayor encanto, amor* vgl. eingehend das Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

³³⁶ Cosimo Lotti: La Circe: Fiesta que se representó en el estanque grande del Retiro, invencion de Cosme Lotti, á petición de la Excelentísima Senora condesa de Olivares, Duquesa de San Lúcar La Mayor, la noche de San Juan. In: Juan Eugenio Hartzenbusch (Hg.): *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*. Band 1. 2. Auflage. Madrid: Rivadeneira 1851, S. 386–390, hier: S. 386f.

der Insel an und der Berg des Anfangs weicht dem prächtigen Palast der Zauberin Kirke, um nur die spektakuläreren Erscheinungen des ersten Akts zu nennen.³³⁷ Diese müssen, da die Aufführung im Freien und auf dem Wasser stattfindet, in anderer Weise bewerkstelligt werden, als von Sabbatini in der *Pratique* beschrieben. Lottis Talent besteht demnach nicht nur in der Anwendung von in Italien üblichen Techniken, sondern auch in der Erfindung neuer Realisierungsmodi für ganz individuelle Aufführungsbedingungen, was seine Artifizialität nochmals herausstreicht, die ihm den Beinamen des Magiers – eines virtuosen Beherrschers der *magia artificialis* – eingebracht hat. Trotz seiner diversen kunsthandwerklichen Verdienste muss Lotti jedoch oftmals (und teils vergeblich) auf königliche Zahlungen warten, sodass er, wie einige historische Dokumente belegen, bis zu seinem Tod finanzielle Probleme hat.³³⁸ In etwas anderer Weise vom König düpiert, nämlich durch den Verlust der Gunst, wird der zweite große Italiener, Giacomo Torelli, der in den Diensten des französischen Königs steht.

Wie Lotti in Spanien ist auch der aus Fano stammende Torelli nicht der erste und einzige Landsmann, der italienisches Bühnen-Knowhow an den französischen Hof bringt – vor ihm stattet etwa schon Tomaso Francini, der eigentlich Intendant général des Eaux et Fontaines de France ist, die frühen Hofballette der 1610/20er Jahre aus. Torelli, der bereits unter anderem im Teatro Novissimo in Venedig reiche Theaterbauerfahrung gesammelt hat, wird im Juni 1645 auf Anfrage der französischen Königin und Empfehlung des Herzogs von Parma nach Paris geschickt, um die dort tätige italienische Truppe mit seinen technischen Fähigkeiten bei der Durchsetzung gegen ihre Konkurrenten im starkumkämpften Theatergeschäft zu unterstützen.³³⁹ Obwohl sich die italienischen Schauspieler auf Dauer nicht durchzusetzen vermochten, bleibt Torelli in Frankreich und wird von Kardinal Mazarin, der ebenfalls Italiener ist, für dessen Kulturpolitik, konkret für das Vorhaben, die italienische Oper in Frankreich einzuführen, eingespannt. Nach dem Erfolg seiner Inszenierung von *La finta pazza* 1641 in Venedig gibt Torelli vier Jahre später mit demselben Stück seinen szenographischen Einstand im Petit-Bourbon. Trotz einiger Veränderungen im Vergleich zur venezianischen Aufführung erschafft Torelli eine optisch-verzaubernde, in Frankreich zuvor nie gesehene Folge von perspektivischen Bühnenbildern, von denen die Kupferstiche von Nicolas Cochin zeugen.³⁴⁰

³³⁷ Vgl. ebda., S. 387.

³³⁸ Vgl. Norman D. Shergold: Documentos sobre Cosme Lotti, escenografo de Felipe IV. In: Karl-Hermann Korner / Klaus Ruhl (Hg.): *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*. Bern: Francke 1973, S. 589–602.

³³⁹ Vgl. Bjurström: *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, S. 47–52 und S. 122–133.

³⁴⁰ Zur italienischen Szenographie vgl. ausführlich Stefania Zanon: *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*. Padua: Università degli Studi di Padova 2010, S. 47–86.

Wie das Pariser Dekor des Prologs – nicht wie in der italienischen Vorführung die Insel Sciro, sondern der Garten der Flora – exemplarisch zeigt (vgl. Abbildung 8), beherrscht Torelli die Perspektivierung meisterhaft und verleiht dem Spielraum mit der doppelten Baumallee artifiziell Tiefe.



Abb. 8: Prolog-Kulisse der Pariser Inszenierung von *La finta pazza*.

1647 folgt – gemäß Mazarins italianisierender Theater-Strategie – die spektakuläre Aufführung von *Orfeo* im Palais Royal.³⁴¹ Wenngleich das Projekt des Kardinals auf lange Sicht an der Skepsis der Franzosen an seiner Person wie auch am spezifisch-französischen Geschmack scheitert, ist dieser Umstand nicht Torellis Theatermaschinen geschuldet, die im Falle des *Orfeo* Himmel und Hölle umspannen und in immer neuen Variationen in den erfolgreichen Palastschauspielen Corneilles (*Andromède*, 1650) zum Einsatz kommen.³⁴² Der Stern des *«grande stregone»* Torelli

³⁴¹ Vgl. Francesco Milesi: *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*. Fano: Fondazione Cassa di risparmio di Fano 2000.

³⁴² Vgl. die beiden Studien von Margret Dietrich: Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts. Teil I. In: *Maske und Kothurn* 4, 1 (1958), S. 199–219 und Dies.: Der

schwindet vergleichsweise plötzlich anlässlich der Hochzeit Ludwigs XIV. im Jahr 1660, zu deren Feier Mazarin eine gigantische Theateraufführung mit den jüngsten Maschineninnovationen – und unter Verantwortung eines neuen italienischen Theateringenieurs – wünscht. Gaspare Vigarani ersetzt Torelli und zerstört die Bühnentechnik seines Vorgängers; sein Sohn Carlo wird 1672 den Posten des Intendant des machines et plaisirs du Roi in Lullys neugegründeter Académie Royale de musique übernehmen.³⁴³ So unrühmlich das professionelle Ende Torellis in Frankreich – wie Lottis in Spanien – auch gewesen sein mag, sind sie in ihrer Glanzzeit die unangefochtenen «Magier», die ihr Publikum mit immer neuen optischen und maschinentechnischen Innovationen kunstvoll verzaubern. Ihre aufwändigen Palastproduktionen lassen insbesondere die antike Mythologie wiederaufleben, deren Welt (innerfiktional) ihrerseits voller Magie steckt. Mit Medea und Kirke rücken im folgenden Kapitel die beiden antiken Zauberinnen *par excellence* ins Zentrum der Untersuchung.

barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts. Teil II (Schluß). In: *Maske und Kothurn* 4, 2 (1958), S. 316–345.

343 Vgl. Elena Tamburini: Guitti, Buonamici, Mariani, les Vigarani: scénographes italiens en voyage à travers l'Europe. In: Charles Mazouer (Hg.): *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004. Tübingen: Narr 2006, S. 189–206, hier: S. 202–206 und Horn-Monval: La grande machinerie théâtrale et ses origines, S. 305–306.

