

DE GRUYTER

*Anna Isabell Wörsdörfer*

# MAGIE-THEATER IM 17. JAHRHUNDERT

FRÜHNEUZEITLICHE ILLUSIONIERUNGS-  
UND INSZENIERUNGSSTRATEGIEN  
IN SPANIEN UND FRANKREICH

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN  
DER WELT

Anna Isabell Wörsdörfer

**Magie-Theater im 17. Jahrhundert**

# Mimesis

---

Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von  
Ottmar Ette

**Band 117**

Anna Isabell Wörsdörfer

# **Magie-Theater im 17. Jahrhundert**



Frühneuzeitliche Illusionierungs- und Inszenierungsstrategien in Spanien und Frankreich

**DE GRUYTER**

Die Veröffentlichung wurde unterstützt durch Publikationsmittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft

Die Veröffentlichung wurde unterstützt durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Münster.

**ulb**   
Münster

ISBN 978-3-11-145161-9  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-145231-9  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-145249-4  
ISSN 0178-7489  
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111452319>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z.B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

**Library of Congress Control Number: 2024934068**

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2024 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandabbildung: Dmytro Naumov / iStock / Getty Images Plus  
Satz: Jürgen Ullrich typesatz, Nördlingen  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

---

Meiner allerbesten Freundin:  
Marlies Wörsdörfer

Meinem geliebten Vater:  
Werner Wörsdörfer



# Vorwort

Die vorliegende Studie basiert auf meiner im April 2023 an der Universität Münster eingereichten und ebendort vom Fachbereich 09 Philologie im Oktober 2023 angenommenen Habilitationsschrift. Entstanden ist die Untersuchung über einen Zeitraum von acht Jahren an den Universitäten Gießen und Münster. Das Gießener Brückenstipendium Just'us gab mir unmittelbar mit dem Eintritt in die Postdoc-Phase für die Dauer von 25 Monaten die Möglichkeit, mein Habilitationsprojekt unter hervorragenden Bedingungen zu entwickeln. Ich danke daher dem Präsidium der JLU und der Stabsabteilung Forschung für das in mich gesetzte Vertrauen. Mit meinem Wechsel nach Münster profitierte ich entscheidend von dem idealen Forschungsumfeld am Romanischen Seminar und insbesondere in der Abteilung für Iberoromanische Literaturwissenschaft. Hier konnte ich die Arbeit im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sachbeihilfe-Projekts (Eigene Stelle) konzentriert vorantreiben und vollenden. Der DFG möchte ich an dieser Stelle für die dreieinhalbjährige Unterstützung wie auch für den gewährten Druckkostenzuschuss zu diesem Buch danken. Zudem richtet sich mein Dank an die ULB Münster, durch deren Publikationsfonds die Open-Access-Stellung der Monographie großzügig mitfinanziert wurde. Dem gesamten Produktionsteam des De Gruyter-Verlags danke ich schließlich für die vertrauensvolle Zusammenarbeit in allen Prozessphasen der Veröffentlichung.

Für die enge, aufgeschlossene und inspirierende Begleitung meiner Habilitation seit ihren Anfängen möchte ich in aller Nachdrücklichkeit Christian von Tschilschke herzlichst danken, der über die Jahre in den verschiedenen Rollen als Mentor, Chef, Betreuer, Erstgutachter und Kommissionsvorsitzender stets für ein optimales Verhältnis zwischen forschersicher Freiheit und unterstützendem Austausch gesorgt und so wesentlich zum Gelingen meines Projekts beigetragen hat. Mein tiefer Dank gilt ebenso meinem Doktorvater und ›ältesten akademischen Wegbegleiter‹ Dietmar Rieger, der es sich auch nach dem Abschluss meiner Promotion nicht hat nehmen lassen, das Voranschreiten meiner Habilitation durch eine kontinuierlich interessierte Lektüre der Kapitel und sein hilfreiches Feedback zu unterstützen. Des Weiteren danke ich sehr herzlich Folke Gernert, Cerstin Bauer-Funke und Tobias Leuker für die Übernahme der Gutachten, die anregenden Fachgespräche und – nicht zuletzt – die akribische Korrektur des Manuskripts. Dem Dekan Eric Achermann und Editha Chitruszko vom FB 09 möchte ich meinen Dank für die sehr gute Betreuung meines Habilitationsverfahrens in einer herausfordernden Endphase aussprechen.

Meine Arbeit verdankt unzählige Anregungen einem dynamischen wissenschaftlichen Umfeld, das mir in den unterschiedlichsten Konstellationen fachlich und unterstützend immer zur Seite stand und mit dessen Mitgliedern ich kollegial

und freundschaftlich verbunden bin: Mein großer Dank richtet sich an meine beiden Münsteraner Bürogenoss:innen, Beatrice Schuchardt, insbesondere für ihr weibliches Empowerment, und Florian Homann, für unsere regelmäßigen Kolloquien. Ihnen beiden und der erweiterten Lehrstuhl-Arbeitsgruppe mit Anne Rolfes und Elmar Schmidt danke ich für das hochprofessionelle Teamwork, das stets aufs Neue enorme Freude bereitet. Meinem Gießener Netzwerk aus Sophie Engelen, Dinah Leschzyk und Sara Ajdadi bin ich für den fruchtbaren interdisziplinären Austausch und den immerwährenden mentalen Beistand unendlich dankbar. Maren Scheurer, Hannah Steuerer und allen voran meinem besten Freund Tobias Berneiser danke ich zutiefst für ihre literaturwissenschaftlichen Impulse und ihre freundschaftliche Unterstützung in allen Lebenslagen. Zu reichlich Dank verpflichtet bin ich ebenso meinem Projektteam, meiner langjährigen Gießener Hilfskraft Ezgi Taskiran und meinen drei Hiwis in Münster, Yolanda Quinoy Gonzalez, Irem Kavuncu und Leonie Schmieding, die mir das Forschen von der anfänglichen Literaturbeschaffung bis zur Endredaktion des Manuskripts um ein Vielfaches erleichtert haben. Auch bedanke ich mich herzlich bei unserer Sekretärin Sabina Ahlmann, auf die ich mich nicht nur bei der administrativen Projektabwicklung immer verlassen konnte.

Diese Habilitationsschrift wäre nicht ohne die liebende Förderung meiner Familie entstanden. Ich danke meiner Tante Anne Brahm dafür, dass sie mir in den vergangenen anderthalb Jahren durch ihre Hilfe ermöglicht hat, mich auf die Finalisierung der letzten Kapitel zu konzentrieren. Meiner engen Freundin Gaby Michaely gilt mein Dank für ihren seelischen Rückhalt und ihr stets offenes Ohr. Meinen Eltern, Marlies und Werner Wörsdörfer, möchte ich inniglichst für ihre bedingungslose Unterstützung und ihre unendlich wertvolle Gegenwart danken. Dir, liebe Mama, danke ich – neben so vielem Anderen – für unsere abendlichen Spaziergänge durch die Ellarer Wiesen und Felder, auf denen du mich durch deine erfrischend «ungewöhnlichen» Fragen zur «Habil» so oft auf neue Blickwinkel gebracht hast. Dir, lieber Papa, danke ich für die vielen kleinen und großen Erleichterungen, angefangen bei den zahllosen Fahrdiensten bis hin zu unseren gemeinsamen Erholungsnachmittagen. Euch beiden verdanke ich die Grundprinzipien, die – frei nach Malinowski – auch diese Studie ausmachen: die wissenschaftliche Überzeugung, dass Verstandeskraft und Eifer Geltung besitzen, und den magischen Glauben daran, dass die Hoffnung nicht enttäuscht werden kann. Euch beiden ist diese Arbeit aus tiefstem Herzen gewidmet.

Münster, im Februar 2024

Anna Isabell Wörsdörfer

# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort — VII

### 1 Hinführung zum Thema — 1

- 1.1 Problematik, Gegenstand und Zielsetzung — 3
- 1.2 Stand der Forschung — 6
- 1.3 Aufbau der Arbeit — 10

### 2 Theorieteil — 15

- 2.1 Definitionen: Was ist Magie? — 15
  - 2.1.1 Die Antworten der Dämonologie — 15
  - 2.1.2 Die Antworten der Anthropologie — 22
  - 2.1.3 Die Antworten der Philologie — 28
- 2.2 Konzepte: Die Inszenierung von Magie in der historischen Lebenswelt und im Theater — 32
  - 2.2.1 Der anthropologische und der ästhetische Inszenierungsbegriff — 33
  - 2.2.2 Kulturelle Performance: Rituelle Ausführung und theatrale Aufführung — 41
  - 2.2.3 Kommunikationsverfahren: Authentifizierungsstrategien und Immersionstechniken — 52
- 2.3 Systematisierungen: Rhetorische und dramaturgische Analysemodelle — 58
  - 2.3.1 Rhetorik der Magie — 60
  - 2.3.2 Magische Dramaturgie — 76

### 3 Kulturhistorischer Teil — 91

- 3.1 *Magia daemoniaca* und Ritual — 91
  - 3.1.1 Die Hexenverfolgung im Baskenland 1609–1614 — 96
  - 3.1.2 Fälle dämonischer Besessenheit: Loudun, 1632–1638 — 122
  - 3.1.3 Die *Affaire des poisons* 1676–1682 — 138
- 3.2 *Magia naturalis* und Sprache — 152
  - 3.2.1 Astrologie — 157
  - 3.2.2 Alchimie — 166
  - 3.2.3 Wundermedizin — 175
- 3.3 *Magia artificialis* und Technik — 184
  - 3.3.1 Künstliche / künstlerische Perspektiven — 189
  - 3.3.2 Bühnentechnik — 201

**4 Analyseteil 1: Zauberinnen der Antike — 217**

- 4.1 Medea — **217**
- 4.1.1 Medea zu Gast bei Hofe: Der Raub des Goldenen Vlieses auf der spanischen und französischen Palastbühne — **221**
- 4.1.2 Sprechtheater und Spektakel: Die Krëusa-Handlung bei Pierre Corneille und Rojas Zorrilla — **240**
- 4.1.3 Die singende Zauberin: Medea in der Oper (Quinault / Lully: *Thesée*) — **264**
- 4.2 Kirke — **273**
- 4.2.1 Kirke und Odysseus: Ästhetiken der Metamorphose zwischen den Gattungen — **279**
- 4.2.2 Kirke und Glaukus oder Musik-Spektakel im letzten Jahrhundertdrittel — **308**

**5 Analyseteil 2: Hexen und Teufelsbündner im christlichen Kontext — 329**

- 5.1 Celestinafiguren und verwandte Hexengestalten — **329**
- 5.1.1 Celestinas schwarzmagische Erbinen in den ersten Komödienformen zu Jahrhundertbeginn — **333**
- 5.1.2 Die celestineske Betrügerin: Entlarvungen der ‹falschen› Hexe in der Komödie des ausgehenden Jahrhunderts — **351**
- 5.2 Faustfiguren und andere Teufelsbündner — **374**
- 5.2.1 Das französische Teufelsproblem oder Warum es auf der französischen Bühne keine Faustfiguren gibt — **377**
- 5.2.2 Abfall von Gott und Teufelsmagie in den *comedias de santos* — **383**
- 5.2.3 Der Schwarzmagier im profanen Milieu: Die *comedias de enredo* — **405**

**6 Analyseteil 3: Magiebegabte Experten der Neuzeit — 429**

- 6.1 Astrologen — **429**
- 6.1.1 Fingierte Astrologen auf den spanischen und französischen Bühnen — **431**
- 6.1.2 Der Abgesang auf den Astrologie-Experten: Fontenelles / Donneau de Visés *La Comète* — **449**
- 6.2 Alchimisten — **456**
- 6.2.1 Zur Rarität alchimistischer Dramen(-figuren) — **459**
- 6.2.2 *La pierre philosophale* – eine vergebliche Suche? — **463**
- 6.3 Wunderheiler — **479**
- 6.3.1 Volkstümliche Heiler im spanischen *teatro breve* — **482**
- 6.3.2 Der Arzt als Scharlatan, der Scharlatan als Heiler: Molières Ärztesatiren — **491**

|          |   |
|----------|---|
| <b>7</b> | <b>Schlussbetrachtung — 503</b>             |
| 7.1      | Zusammenfassung der Ergebnisse — <b>505</b> |
| 7.2      | Ausblick — <b>509</b>                       |
| <b>8</b> | <b>Literaturverzeichnis — 513</b>           |
| 8.1      | Primärliteratur: Dramenkörper — <b>513</b>  |
| 8.2      | Weitere zitierte Theaterstücke — <b>514</b> |
| 8.3      | Weitere historische Texte — <b>515</b>      |
| 8.4      | Sekundärliteratur — <b>518</b>              |
|          | <b>Personenregister — 565</b>               |



# 1 Einführung zum Thema

Esperés tout de moy: ie fais crouller la terre  
Iusque à ses fondemens, ie suspens le tonnerre  
Dans l'ardeur de son coup, au plus serain du ciel  
Ie masque de brouillars la face du Soleil,  
Et contreins les torrens, en leur plus forte course  
S'arrester: puis d'un coup couller deuers leur source.  
[...] Hecate a triple col! que nostre magie tient  
Pour sa diuinité, sa force, & son soutient:  
Nuit, tenebres, cahos, spectres, larues, Phantomes,  
Espris priués de corps, corps en forme d'atomes,  
Accourés à ma voix, & que vostre secours  
Dans l'execution, preuienne mon discours.

– *Les aventures amoureuses d'Omphale* (1630)<sup>1</sup>

Por cerrar y encubrir  
la puerta, que se tenía,  
y que a este jardín salía,  
y poder volverla a abrir,  
hizo tu hermano poner  
portátil una alacena.  
Esta – aunque de vidrios llena –,  
se puede muy bien mover. [...]  
de suerte que en falso ahora  
la tal alacena está,  
y apartándose, podrá  
cualquiera pasar, señora.

– *La dama duende* (1629)<sup>2</sup>

Ie jôüeray si bien mon Rôle, qu'elle croira  
que tous les Diables s'en seront meslez.

– *La devineresse* (1679)<sup>3</sup>

Die drei angeführten Dramenausschnitte zeugen in exemplarischer Weise von der ausgesprochenen Vielfalt, in der illusionistische Manifestationen im europäischen Theater der Frühen Neuzeit zur Darstellung gelangen. Diese bilden den Unter-

---

1 Grandchamp: *Les aventures amoureuses d'Omphale*. Paris: Chez la veuve Pierre Chevalier 1630, S. 64 und S. 66.

2 Pedro Calderón de la Barca: *La dama duende*. Edición de Angel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra 1995, S. 70f.

3 Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La devineresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association 2007, S. 62.

suchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit mit einem Fokus auf dem spanischen und französischen Kulturraum des 17. Jahrhunderts. Die ausgewählten Beispiele eröffnen dem Rezipienten zugleich das breite Spektrum der Inszenierungsmöglichkeiten von Magie und anderen übernatürlichen Handlungen auf der Bühne, wobei jedes der Zitate einen anderen theatralen Aspekt betont: In Grandchamps pastoraler Tragikomödie *Omphale* kommt die *magicienne* zu einer sprachlichen Machtdemonstration; in wortgewaltiger Rhetorik evoziert sie ihre magische Potenz kraft ihrer Rede, die ihre Fähigkeiten – etwa die Unterbrechung gewaltiger Flussläufe – auch in der Syntax – durch Enjambement («Et contreins les torrens, en leur plus forte course / S’arrester») – abbildet.<sup>4</sup> In Calderóns Mantel- und Degen-Stück *La dama duende* ist es die Dienerin Isabel, die ihrer versteckt gehaltenen Herrin Doña Ángela die technische Bewerkstelligung heimlicher Ausbrüche enthüllt, die von den Nichteingeweihten als Akte des Dämonisch-Übernatürlichen interpretiert werden.<sup>5</sup> Der von der vermeintlichen «Koboldin» genutzte Glasschrank-Mechanismus findet auch in anderen Stücken bei im engeren Sinne magisch hervorgerufenen Erscheinungen konventionell Verwendung. Thomas Corneille und Donneau de Visé schließlich unterstreichen im Maschinenstück *La devineresse* mit der betrügerischen Mlle du Verdier als Sprachrohr die darstellerische Leistung der Akteure bei der Kreation ihrer Illusion.<sup>6</sup> Damit stellt das Autorenduo gleichzeitig das Verwischen der Trennlinien zwischen magischer und ästhetischer Täuschung heraus und deutet solchermäßen

---

4 Grandchamp und sein Drama sind der heutigen Forschung nahezu unbekannt. Einige wenige Ausführungen liefert jedoch die ältere Studie von Etienne Gros: *Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l’évolution du théâtre vers l’opéra*. In: *Revue d’histoire littéraire de la France* 35 (1928), S. 161–193, hier: S. 170.

5 Aus der überbordenden Forschungsliteratur zu *La dama duende* vgl. exemplarisch zum Stück Angel Valbuena-Briones: *La técnica dramática y el efecto cómico en La dama duende*, de Calderón. In: *Ciencia, pensamiento y cultura* 349 (1975), S. 15–26, Adrienne Schizzano Mandel: *El fantasma en La dama duende: Una estructuración dinámica de contenidos*. In: Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Madrid: CSIC 1983, S. 639–648 und Melveena McKendrick: *Retratos, vidrios y espejos: Images of honour, desire and the captive self in the comedia*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20 (1996), S. 267–283. Zur Bühnentechnischen Umsetzung des vermeintlichen Spuks vgl. etwa Fausta Antonucci: *Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: Tecnica scenografica e funzione drammatica*. In: Giovanni Battista de Cesare (Hg.): *Dal testo alla scena. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberoico dei Secoli d’Oro*. Salerno: Edizioni del Paguro 2000, S. 217–238 und Liège Rinaldi: *Entre maravillas y trazas: Juegos teatrales en algunas comedias de enredo calderonianas*. In: Marieta Insúa Cereceda (Hg.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2009, S. 227–234.

6 Zu *La devineresse* vgl. ausführlich das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit und die dort zitierte Sekundärliteratur.

die vielgestaltigen Durchdringungen von Magie und Theater an, denen sich die nachfolgende Analyse in ihren diversen Facetten eingehend widmet.

## 1.1 Problematik, Gegenstand und Zielsetzung

Die Betrachtung der Inszenierung von Magie im spanischen und französischen Theater des 17. Jahrhunderts verortet sich, so wie sie hier vorgenommen wird, in einer literatur- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Barockforschung.<sup>7</sup> Als kunst- und kulturhistorische Epoche (von ca. 1575 bis ca. 1730), dehnt sie sich – in einer weiten Definition – über die zeitlichen Ränder des Untersuchungszeitraums (von ca. 1600 bis ca. 1685, von der 1599 erfolgten Publikation von Martín del Ríos monumentalem Dämonologie-Traktat bis nach dem Ende der skandalösen 1682 juristisch beschlossenen *Affaire des poisons*) zu beiden Seiten aus. Thematisch und stilistisch zeichnet sich das Barock etwa durch eine dominante Beschäftigung mit der Sein-und-Schein-Problematik, die Reflexion eines permanenten Wandels, eine Vorliebe fürs ornamentale Detail und die Verwendung einer kunstvoll-elaborierten Sprache aus. Diese Merkmale teilt die Strömung als Ganzes mit den in dieser Zeit in bis dato ungekannter Fülle entstehenden Theaterstücken über Magier, Hexen, Zauberinnen, Schwarzkünstler, magiebegabte Astrologen und andere Experten, die ihrerseits in künstlerisch-fiktionaler Auseinandersetzung auf Diskurse des Magischen in der historischen Wirklichkeit rekurrieren: Diese Dramen basieren stets auf einem komplexen Spiel mit Illusionen und beziehen ihre Dynamik unter anderem aus der schauspielerischen Spielfreude. Sie sind mitunter ebenso gekennzeichnet durch bühnentechnisch bewirkte, bis ins Feinste ausgeklügelte Metamorphosen wie durch eine rhetorisch hochartifizielle (Zauber-)Sprache. Die detaillierte Heraus-

---

7 Die Kontroverse über den Barockbegriff hält in der Forschung noch immer an, vgl. dazu die Beiträge von Marian Füssel: Barock im Plural. Kulturgeschichtliche Perspektiven auf das lange 17. Jahrhundert (S. 21–40) und Karin Leonhard: Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte (S. 247–274) in: Dominik Brabant / Marita Liebermann (Hg.): *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. Diese ist zurückzuführen auf die problematische Übertragung des kunstgeschichtlichen Terminus auf Phänomene der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stil-Entwicklung in der neuen Kunst*. München: Münchner Verlag 1915 und Fritz Strich: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstag dargebracht*. München: Beck 1916, S. 21–53. Die Debatte bewegt sich grundsätzlich zwischen den zwei Polen eines Barock-Verständnisses als einer historischen Epoche und jenem als einer überzeitlichen Konstante. Zu letzterem vgl. Ernst Robert Curtius: Einleitung. In: Ders.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1948, S. 11–24 und Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit 1988.

arbeitung ihres inszenatorischen Konstruktcharakters verspricht tiefere Einsichten nicht nur in die Wirkweisen barocker Theatralität, sondern auch in das Funktionieren frühneuzeitlicher Magie.

Hinsichtlich des Barocks und seiner romanistischen Erforschung, die in den letzten Jahrzehnten an Aufmerksamkeit eingebüßt hat, sind mit Blick auf Spanien und Frankreich einige nationale Besonderheiten zu konstatieren, die unter anderem ein Motiv für die nachlassende, da schwierige Beschäftigung sein mögen und sich auch auf die bisherige fachliche Diskussion der Magiestücke ausgewirkt haben.<sup>8</sup> Im französischen Fall ist für die Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts ein Konkurrenzverhältnis des gleichwohl äußerst fruchtbaren Barockkonzepts mit dem ästhetisch lange bzw. zum Teil noch immer in ungleich höherem Ansehen stehenden der Klassik nachzuweisen. Dieser Umstand hat eine wissenschaftliche Auseinandersetzung in der Sache erschwert und überhaupt erst verspätet, ab den 1950er Jahren, erlaubt.<sup>9</sup> Für die spanische Kultur hingegen, in der barocke Meisterwerke – mit einer geringfügigen Vorzeitigkeit gegenüber französischen (Barock-) Dramen – die Nationalliteratur ebenso wie beim Nachbarn zu ihrer Blüte bringen, besteht eine solche geteilte Perspektive auf die zeitgenössische Theaterproduktion und eine damit einhergehende abstuftende Bewertung derselben nicht. Aufgrund dieser so unterschiedlichen Ausgangslage verharren vorausgehende Studien zum Barock auch meist innerhalb starrer Ländergrenzen. Doch gerade eine romanistisch-komparatistische Herangehensweise würde das Wissen um die großen Leitlinien barocker Hervorbringungen bei gleichzeitiger Kenntnisnahme ihrer (theater-)kulturspezifischen Charakteristika auf eine höhere Ebene heben und durch die Kontrastierung mit innovativen Einblicken bereichern.<sup>10</sup> Ebendies am Beispiel

---

<sup>8</sup> Zu Forschungsimpulsen zum Barock aus den romanistischen Disziplinen vgl. überblickshaft die ältere Arbeit von Helmut A. Hatzfeld: Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 4 (1961), S. 3–22, Sebastian Neumeister: Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 841–856. Zu den dort unterschiedenen ästhetisch-formalen, historisch-pragmatischen und geistesgeschichtlichen Ansätzen vgl. zur ersten Richtung etwa Wilfried Floeck: *Die Literaturästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*. Berlin: Schmidt 1979, zu den anderen beiden etwa Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*. Tübingen: Narr 1990.

<sup>9</sup> Symptomatisch dafür ist besonders, dass das Standardwerk zur französischen Barockliteratur vom Schweizer Jean Rousset stammt. Vgl. Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti 1954.

<sup>10</sup> Vgl. beispielhaft die Beiträge von Joachim Küpper: Die spanische Literatur des 17. Jahrhunderts und das Barock-Konzept (Forschungsüberblick und Thesen) (S. 919–942) und Wilfried Floeck: Zum Stand der französischen Barockforschung (S. 943–956), in: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991.

der Magiegestaltung im barocken Theater erstmalig zu unternehmen, hat sich die nachfolgende Untersuchung zur Aufgabe gemacht. Trotz ihrer verdienstvollen Pionierleistungen vernachlässigen die wenigen vorhandenen ausgedehnteren Vergleichsstudien zum spanisch-französischen Kulturkontakt und dem ästhetischen Dialog beider Länder nämlich die für die geschilderte Beförderung neuer Erkenntnisse produktive Magiethematik fast vollständig.<sup>11</sup> Diese Arbeit strebt demgegenüber eine differenzierte Zusammenschau lebensweltlicher und theatraler Manifestationen von Magie in ihren verschiedenen Unterformen an, die im abgesteckten Untersuchungszeitraum nebeneinander existieren, bisweilen konkurrieren und sich in Abgrenzung oder Mischung beständig gegenseitig beeinflussen.

Dementsprechend verfolgt die vorliegende Analyse der spanischen und französischen Barock- und insbesondere Theaterkultur Ziele und Fragestellungen in drei Bereichen: Auf der inhaltlichen Makroebene soll der neuartige Ländervergleich erstens bislang unbekannte Perspektiven auf die räumliche und die zeitliche Achse des Untersuchungsgegenstands eröffnen: In kulturräumlicher Hinsicht wird zum einen synchron nach mentalitätsgeschichtlichen Eigenheiten in Bezug auf das Magie- und Hexereiverständnis der historischen Lebenswelt, zum anderen im theatralen Kontext nach gattungs- und bühnenspezifischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden hinsichtlich der Inszenierung von Magie gefragt. In zeitlicher Hinsicht reflektieren diese Perspektiven vergleichend die diachrone Entwicklung des Magieglaubens (und -unglaubens) wie auch vor allem die Ablösungsprozesse innerhalb nationaler Theatermoden (etwa Gattungskonjunkturen). Beantwortet werden soll dabei im Besonderen die Frage, ob sich eine skeptische Abkehr vom magischen Aberglauben, eine Antizipation von Denkweisen der aufklärerischen Leitkultur im Folgejahrhundert, in Korrelation mit der Magiebehandlung innerhalb des Dramenkorpus anhand der Theaterproduktion beider Länder feststellen lässt. Zweitens strebt die Analyse auf der inhaltlichen Mikroebene eine umfassende Aufarbeitung der theatralen Geformtheit und der aus dieser resultierenden Wirkkraft frühneuzeitlicher Magieinszenierungen in Theater und Lebenswelt an. Gemäß dieser Problemstellung rücken hierbei neben unbekanntem Aspekten aus Dramen und Schriften bekannter Autoren wie Lope de Vega, Calderón de la Barca, Pierre Corneille, Molière und – für den kulturhistorischen Diskurs – Del Río insbesondere auch heute nahezu vergessene Stücke von Dramatikern wie Pierre de Larivey, Francisco de Rojas Zorrilla, Claude Boyer, Agustín de Salazar y Torres, Thomas Corneille und Antón de Marirreguera sowie Überlieferungen von Gelehrten wie Gerónimo Cortés, Pierre de

---

<sup>11</sup> Vgl. etwa Alexandre Cioranescu: *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genf: Droz 1983 und Christian Grünngel: *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Winter 2001.

Lancre und Nicola Sabbatini in den Blick, die unter dem übergeordneten inszenatorischen Fokus erstmals erschlossen werden. Das *close reading* dieses Textkorpus geht jeweils der Frage nach der Konstruktion von Magie auf je spezifischen Ebenen – auf sprachlich-rhetorischem, (technisch-)visuellem, argumentativem Niveau – nach, wobei motivische Parallelen (etwa bei der Inszenierung der antiken Zauberin) und einseitige Schwerpunktsetzungen (etwa bei der Nicht-/Behandlung des Teufelsbündners) in den autor- und ländercharakteristischen Gestaltungen herausgestellt werden sollen. Auf theoretischer Ebene zielt die Arbeit schließlich drittens auf eine bislang fehlende tiefgründige Konzeptualisierung von Magie vor dem Hintergrund der ihr inhärenten Theatralität ab. Durch die Zusammenführung interdisziplinärer Ansätze der Performanzforschung – aus den anthropologischen *ritual studies*, der Theater- und Literaturwissenschaft, der Linguistik – verspricht eine solche Theoretisierung und deren Erweiterung, magische Handlungen in ihren fiktionalen wie kulturhistorischen Erscheinungsformen erklärbar zu machen. Von grundlegender Bedeutung sind dabei allen voran die Fragen, unter welchen Bedingungen und in welcher Weise lebensweltliche Magie in den theatralen Kontext konkret übersetzt werden kann. Mit dieser dreifachen Ausrichtung in der explizierten Zielsetzung schließt die vorliegende Untersuchung ein romanistisches Forschungsdesiderat hinsichtlich des in seinen kulturhistorischen Kontext eingebetteten spanischen und französischen Barocktheaters und eines seiner zentralen Inszenierungsanliegen, der Magie.

## 1.2 Stand der Forschung

Die Forschungsliteratur zum Thema der frühneuzeitlichen Magie und ihrer Stellung in der spanischen und französischen Theaterkultur und Lebenswelt orientiert sich (wie im Übrigen auch Arbeiten zu benachbarten Ländern und früheren Zeiten) in Analogie zur Barockforschung mehrheitlich an sprach- und kulturräumlichen Grenzen, die nur vereinzelt in Sammelbänden – dort jedoch zwangsläufig zulasten einer inhaltlich intensiven Aufarbeitung – überwunden werden.<sup>12</sup> Im Allgemeinen zeichnen sich die umfangreicheren Arbeiten zum Untersuchungsgegenstand durch ihren Anspruch aus, das Phänomen tendenziell exhaustiv in sämtlichen Gattungen

---

<sup>12</sup> Vgl. etwa exemplarisch zum frühneuzeitlichen Theater Englands Alexandra Coffey: *Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht. Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance*. München: Utz 2009 und zum Alten Griechenland Derek Collins: *Magic in the Ancient Greek World*. Oxford: Blackwell Publishing 2008. Zum besagten Sammelband-Defizit vgl. etwa Claude-Gilbert Dubois (Hg.): *Magie et Littérature*. Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres. Paris: Michel 1989.

der Zeit zu beschreiben, was eine interpretatorische Tiefgründigkeit sowie die detaillierte Betrachtung einzelner Motiventwicklungen innerhalb eines Genres verhindert.

Die Ausgestaltung von Magie in der frühneuzeitlichen spanischen Literatur ist Gegenstand dreier längerer Studien. Die beiden Sammelbände *La magia en la literatura española del Renacimiento* (2014) von Eva Lara Alberola und Alberto Montaner sowie *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit* (2005) von Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat setzen einen zeitlich und gattungsmäßig breiteren Rahmen, in dem das Theater des 17. Jahrhunderts nur eine Teilmenge darstellt.<sup>13</sup> Lara Alberolas Dissertation über *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* (2011) hingegen verengt ihren Fokus mit der ausschließlichen Behandlung magiebegabter weiblicher Gestalten auf einen figuralen Subaspekt.<sup>14</sup> Auf der von ihr vorgenommenen typologischen Untergliederung in Zauberinnen- und Hexen-Charaktere vermag die vorliegende Arbeit gewinnbringend aufzubauen. Darüber hinaus kann sie sich hinsichtlich des Okkulten und der dämonischen Magie in Literatur und Theater auf engumrissene, teils genre-, teils autorenzentrierte Vorarbeiten wie Robert Limas *Dark prisms: Occultism in hispanic drama* (1995) und Augusta Espantoso Foleys *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón* (1972) stützen, die es in einen größeren theatralen Zusammenhang zu stellen und transversal mit schwarzmagischen Phänomenen der historischen Lebenswelt abzugleichen gilt.<sup>15</sup> Die zahlreichen Studien zur spanischen Besonderheit der *comedia de magia*, einer seit dem nationalen ›Hexen-Pionierforscher‹ Julio Caro Baroja gut untersuchten Theatergattung des 18. Jahrhunderts, verorten sich zwar in einer späteren Zeitspanne, dienen dieser Analyse aber als zeitlicher Fluchtpunkt, auf den sich die zu erörternden großen Entwicklungslinien zubewegen.<sup>16</sup>

Zur Magie in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, zu der es mit Robert-Léon Wagners älterer Untersuchung *Sorcier et magicien: contribution à l'histoi-*

---

<sup>13</sup> Vgl. Eva Lara Alberola / Alberto Montaner (Hg.): *La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014 und Gerhard Penzkofer / Wolfgang Matzat (Hg.): *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 2005.

<sup>14</sup> Vgl. Eva Lara Alberola: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011.

<sup>15</sup> Vgl. Robert Lima: *Dark prisms. Occultism in hispanic drama*. Lexington: University Press of Kentucky 1995 und Augusta Espantoso Foley: *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genf: Droz 1972.

<sup>16</sup> Vgl. Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1974, Ermanno Caldera (Hg.): *Teatro di magia*. 2 Bände. Rom: Bulzoni 1983 / 1991 und Joaquín Álvarez Barrientos: *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: CSIC 2011.

*re du vocabulaire de la magie* (1939) ein diachrones linguistisches Komplement gibt, liegen drei ausgewiesene Magie-Monographien vor, die sich dem Thema mit einer weitergefassten Perspektive hinsichtlich seiner entweder zeitlichen oder gattungsmäßigen Grenzen nähern.<sup>17</sup> Die erste, relativ alte Studie von Ernst Friedrich, *Magie im Französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1908), eröffnet ein umfangreiches Korpus an Primärwerken, wenn sie auch in der Präsentation der Stücke nicht viel mehr als über eine grobe Inhaltsbeschreibung hinausgeht.<sup>18</sup> Mit ihrer ähnlichen Zielsetzung, die Magie als literarisches Motiv innerhalb des gesetzten Genre Rahmens in Gänze zu erfassen, leisten die beiden Dissertationen jüngerer Datums, Aurore Gutierrez Laffonds *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle* (2001) und Noémie Courtès' *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle* (2004), in Bezug auf die Magie-Kategorisierung nach dramatischen Subgenres (Pastorale, Tragikomödie, Komödie, Maschinenstück, Oper) wichtige Vorarbeiten.<sup>19</sup> Beide versäumen jedoch, eine über den Gattungsfaktor hinausgehende einheitliche Fragestellung zu formulieren und zu verfolgen, und vermeiden zudem durch mehrheitlich kursorische Sammelinterpretationen ein aufschlussreicheres *close reading* der Stücke. Flankiert werden diese Studien von zwei weiteren zu den magischen Teilaspekten von literarisch verarbeiteter Mythologie und Dämonologie, nämlich von Christian Delmas' *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)* (1985) und Marianne Clossons *L'Imaginaire démoniaque en France (1550–1650)* (2000), die produktive Anknüpfungspunkte für die Analyse antiker Zauberinnen (Medea, Kirke) und theatraler – aber auch historischer – Hexengestalten liefern.<sup>20</sup>

Die frühneuzeitliche Magie im kulturhistorischen Kontext, die von den erwähnten literarisch-theatralen Magie-Untersuchungen zumeist nicht in Form einer intensiven Auseinandersetzung mit geschichtlich-einordnendem und paratextuellem Quellenmaterial beleuchtet wird, ist integraler Bestandteil der vorliegenden Arbeit, die daher neben der Theaterproduktion auch eine Reihe nichtfiktionaler zeitgenössischer Dokumente (dämonologische Traktate, bühnentechnische Abhandlungen, Gerichtsakten, Festberichte) analysiert. Mentalitätsgeschichtliche und soziokulturel-

---

17 Vgl. Robert-Léon Wagner: *Sorcier et magicien: contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*. Paris: Droz 1939.

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

19 Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001 und Noémie Courtès: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion 2004.

20 Vgl. Christian Delmas: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Genf: Droz 1985 und Marianne Closson: *L'Imaginaire démoniaque en France (1550–1650)*. Genf: Droz 2000.

le Impulse bezieht sie etwa aus Stuart Clarks internationalem Standardwerk *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft* (1997) zur frühneuzeitlichen Hexerei in wissenschaftlichen, religiösen und politischen Diskursen.<sup>21</sup> Speziell für Spanien, wo die Hexenverfolgung im Vergleich mit Frankreich und den mitteleuropäischen Kerngebieten ein in den Hintergründen noch genau zu erörterndes Randphänomen darstellt, kann auf einige jüngere Arbeiten – wie auf María Jesús Zamora Calvos *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro* (2016) – aufgebaut werden, wobei diese das Hexereidelikt häufig im Zusammenhang mit benachbarten Erscheinungen wie Unglauben und Wissensdrang betrachten.<sup>22</sup> An die dort zusammengetragenen Erkenntnisse kann im Hinblick auf die fokussierten frühneuzeitlichen Expertenkulturen angeknüpft werden. Für Frankreich können bezüglich einer kulturhistorischen Verortung einige größere Untersuchungen zur juristischen Handhabung von Magie angeführt werden. Die akribischen Studien zu historischen Fällen dämonischer Besessenheit von Robert Mandrou (*Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1968) und Michel de Certeau (*La possession de Loudun*, 1970) sowie zur skandalösen Giftaffäre am Hof Ludwigs XIV. von Jean-Christian Petitfils (*L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*, 2010) bieten der vorliegenden Analyse reiches Material zur Untermauerung ihrer vertiefenden Quellenaufarbeitung.<sup>23</sup>

In Bezug auf die beiden zentralen inszenatorischen Eckpfeiler des magischen Barocktheaters – die Elemente der visuellen und der sprachlichen Gestaltung – existieren hinsichtlich der Komponente des Spektakels für Spanien mit José María Díez Borques *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro* (2002) sowie José María Ruano de la Hazas und John Allens *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (1994) ausführliche Überblicksdarstellungen über zeitgenössische Praktiken bei Dekor und Bühnentechnik.<sup>24</sup> In diesen stehen magische Zusammenhänge zwar selten im Blickfeld, doch kann gewinnbringend auf die

---

21 Vgl. Stuart Clark: *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft*. Oxford: Clarendon Press 1997.

22 Vgl. María Jesús Zamora Calvo: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016 sowie María Lara Martínez: *Brujas, magos y incrédulos en la España del Siglo de Oro. Microhistoria cultural de ciudades encantadas*. Cuenca: Alderabán 2013 und Ester Cohen / Patricia Villaseñor (Hg.): *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona: Azul 1999.

23 Vgl. Robert Mandrou: *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*. Paris: Plon 1968, Michel de Certeau: *La possession de Loudun*. Paris: Julliard 1970 und Jean-Christian Petitfils: *L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*. Paris: Perrin 2010.

24 Vgl. José María Díez Borque: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto 2002 und José María Ruano de la Haza / John Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994.

Beschreibungen der gebräuchlichen Mechanismen für das Hoftheater wie für die *Comedia*-Inszenierungen der städtischen Theater zurückgegriffen werden. Auch für Frankreich gibt es im Hinblick auf die visuelle Inszenierungspraxis mit S. Wilma Holsboers älterer *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657* (1933) und Jan[et] Clarkes *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)* (2007) zwei allgemein-überblickshafte Monographien, die der fokussierten Magie-Untersuchung besonders bezüglich der technischen Umsetzung dienlich sind.<sup>25</sup> Zur zweiten Komponente der Rhetorik liegt mit den Studien von Marc Fumaroli ein genereller Bezugspunkt für diese Arbeit vor.<sup>26</sup> Allerdings befassen sich bislang nur sehr wenige Analysen mit dem besonderen Stellenwert der magischen Sprache im Theater: Zwar widmen die beiden genannten Magie-Dissertationen von Lara Alberola und Courtès den rhetorischen Aspekten jeweils ein cursorisches Kapitel, doch kommen darin mehrere Lücken hinsichtlich magischer Redegattungen und evokatorisch eingesetzter Stilmittel zum Vorschein, die durch eine erhebliche Erweiterung in der vorliegenden Untersuchung gefüllt werden sollen.

### 1.3 Aufbau der Arbeit

Die nachfolgende Analyse nähert sich der dargelegten Zielsetzung und Aufarbeitung des Forschungsdesiderats bezüglich der Magie-Inszenierung im spanischen und französischen Barocktheater in fünf Hauptkapiteln. Der vorangestellte Theorieeil (Hauptkapitel 2) dient dazu, die methodischen Grundlagen für die anschließende Kultur- und Theateranalyse in drei separaten Unterkapiteln zu schaffen: Zunächst findet eine detaillierte Definition von Magie statt, die sich aus zeitgenössisch-dämonologischer, überzeitlich-anthropologischer und philologisch-ästhetischer Perspektive auf den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit zubewegt. Die dabei vorgenommene historische Unterscheidung zwischen *magia daemoniaca*, *magia naturalis* und *magia artificialis* bildet das grundlegende Gedankengerüst, an dem sich die analytische Gliederung der Folgeteile orientiert. Zudem ist die hier durchgeführte Bestimmung von magischer Sympathetik als beständigem Referenzpunkt ebenso fundamental wie die differenzierte Auffächerung des historischen Illusionsbegriffs

---

25 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 und Jan[et] Clarke: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007.

26 Vgl. exemplarisch Marc Fumaroli: *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf: Droz 1980. Für Spanien vgl. auch José Rico Verdu: *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC 1973.

in eine magisch-dämonische und eine ästhetische Unterform. Daran schließt sich eine ausführliche Konturierung des Inszenierungskonzepts an, mit dem in dieser Arbeit als Schlüsselzugang zu den magischen Manifestationen in Theater und Lebenswelt operiert wird. Nach der Unterscheidung eines anthropologischen und eines künstlerisch-ästhetischen Inszenierungsbegriffs und beider Diskussion vor dem Hintergrund ihrer Theatralitätsimplikationen erfolgt deren gezielte Einbettung in das Konzept der kulturellen Performance. Innerhalb dieser wird, was die inszenierte Magie betrifft, zwischen lebensweltlicher ritueller Ausführung und theatraler Aufführung differenziert. Den konzeptionellen Part rundet ein genauer Blick auf die Beglaubigungsverfahren realweltlich- wie ästhetisch-magischer Illusionen ab. Dabei erfährt Matzats theatrales Strukturmodell in Vorbereitung auf die Analyse des Dramenkorpus eine auf den Magie-Gegenstand zugespitzte Modellierung. Den theoretischen Teil beschließt eine Reihe von Systematisierungen, die zum einen die Rhetorik der Magie und zum anderen die magische Dramaturgie betreffen. Neben der spezifisch magischen Theoretisierung von Metapher und Metonymie sowie der typisch barocken Theater-im-Theater-Situation werden weitere rhetorische wie dramaturgische Stilmittel auf ihre magischen Konnotationen und ihre Funktionalisierung innerhalb des (theatral inszenierten) magischen Akts hin befragt.

Der sich anschließende kulturhistorische Teil (Hauptkapitel 3) zielt darauf ab, die Theatralität der magischen Erscheinungsformen in der spanischen und französischen Lebenswelt des 17. Jahrhunderts gemäß der Dreiteilung in dämonische, natürliche und künstliche Magie vergleichend und kontrastiv herauszuarbeiten und dabei gleichzeitig die diachrone Entwicklung des historischen Magieverständnisses in den Fokus zu nehmen. Das erste der *magia daemoniaca* gewidmete Unterkapitel, das zudem den rituellen Aspekt realweltlicher Magiephänomene in den Blick nimmt, beginnt mit einer komparatistischen Analyse der baskischen Hexenverfolgung 1609–1614 zu beiden Seiten der spanisch-französischen Grenze, an der sich der in der Folge landestypische Umgang mit Magie und Hexerei in exemplarischer Weise aufzeigen lässt: Während sich der französische Fanatiker Pierre de Lancre der Jagd ungebremst hingibt, sorgt die vergleichsweise besonnene Reaktion seines hinter der Landesgrenze agierenden Kollegen Alonso de Salazar y Frías auf das Hexenwesen dafür, dass Massenprozesse und blutige Hinrichtungen in Spanien fortan nahezu ausbleiben. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb die beiden nächsten Untersuchungsstapen, die klösterlichen Besessenheitsfälle bis zur Mitte des Jahrhunderts und die *Affaire des poisons* 1676–1682, ausschließlich den französischen Kulturraum fokussieren, wobei sich in deren Analyse die schrittweise Abkehr vom Magieglauben auch in Frankreich herauskristallisiert. Das zweite Unterkapitel zur *magia naturalis* beschäftigt sich unter dem Gesichtspunkt der Sprache mit den dem magischen Denken verpflichteten proto- bzw. pseudowissenschaftlichen Disziplinen der Astrologie, der Alchimie und der Wundermedizin. Die im Ländervergleich

zu konstatierende gesamteuropäisch weitgehend analoge und damit verbindende Praxis frühneuzeitlicher Magie-Adepten dieser Kategorie führt hier dazu, dass nicht spanische und französische Manifestationen, sondern gelehrte und volkstümliche Beschäftigungen gegeneinandergehalten werden. Feststellbar ist dabei ein Prozess, der von einer ambivalenten Akzeptanz der zu Beginn des Jahrhunderts oft noch im Verdacht des Dämonischen stehenden natürlichen Magie zum vermehrten Ausschluss des nunmehr als ‹unecht› und / oder ‹irrational› qualifizierten Magischen aus dem Wissenschaftsdiskurs am Jahrhundertende führt. Im dritten Unterkapitel zur *magia artificialis* schließlich, das die Betrachtung unter den Leitbegriff der Technik stellt, wird nach einem Exkurs zu den im 17. Jahrhundert erlangten bahnbrechenden Erkenntnissen auf dem Gebiet der Optik insbesondere der italienische Einfluss auf die theatrale Aufführungs- und im weiteren Sinne Festkultur Spaniens und Frankreichs untersucht: Sowohl auf theoretischer als auch auf konkret-praktischer Ebene werden am Beispiel italienisch-stämmiger Szenographen wie Cosme Lotti und Giacomo Torelli entscheidende Schlaglichter auf die miteinander vergleichbare zeitgenössische Bühnenbautechnik beider Länder und deren zunehmende illusorische Professionalisierung geworfen.

Die drei folgenden Analyseteile widmen sich in je einem Hauptkapitel der spanischen und französischen Theaterproduktion des 17. Jahrhunderts. Ihre Großstruktur richtet sich nach der jeweils in den klassifizierten Werken auftretenden Magierfigur und folgt zum Teil der historisch verbürgten Trias von *magia daemoniaca*, *magia naturalis* und *magia artificialis*: Während letztere in alle drei Teilkorpora gleichermaßen hineinwirkt, dominiert die dämonische Magie in Dramen über Hexen und Teufelsbündner im christlichen Kontext und die natürliche Magie in Stücken mit magiebegabten Experten der Neuzeit. Aus dem überkommenen Schema brechen die im Untersuchungszeitraum äußerst zahlreich behandelten Zauberinnen der Antike aus, die ihre magischen Fähigkeiten ihrem göttlichen Ursprung verdanken und ihren Platz innerhalb der Analyse aus Gründen der Chronologie vor den christlich kontextualisierten zauberkundigen Figuren erhalten. Die solchermaßen unterteilten Magierklassen heben sich in der Art ihrer individuellen Inszenierung, etwa was Gattungswahl und Handlungswelt, Rhetorik und visuelle Effekte anbelangt, signifikant voneinander ab. Auch diese jeweilige typologische Spezifik herauszuarbeiten, ist Aufgabe ihrer systematischen Untersuchung.

Im ersten Analyseteil (Hauptkapitel 4) stehen mit Medea und Kirke zwei antike *magae* im Mittelpunkt, von denen erstere eine mehr tragische und letztere in der Tendenz eine eher gediegen-komische Spielart der Magie repräsentiert. Ihre separate und innerhalb ihrer überlieferten Geschichte nach Mythos-Episoden untergliederte Betrachtung rückt im spanisch-französischen Vergleich einerseits die stark voneinander abweichenden Gattungstraditionen – des Mischgenres der *Comedia* gegenüber der *comédie lyrique* und der regulären Tragödie französischer Prägung –

ins Zentrum. Andererseits fokussiert sie innerhalb des jeweiligen nationalen Gattungssystems die spezifisch adressaten- und bühnenabhängigen Inszenierungsweisen im exklusiven Palasttheater und zunehmend kommerziellen Stadttheater. Dabei werden nicht nur die genrebedingten Hintergründe für die Un-/Darstellbarkeit einzelner magischer Akte wie etwa des gegen das *Bienséance*-Gebot verstoßenden Kindermords der Medea oder ihrer darauffolgenden spektakulären Flucht auf einem Drachen, sondern auch die Funktions- und Wirkweisen von deren alternativer inszenatorischer Realisierung untersucht. So treten etwa am Beispiel von Kirkes magischen Metamorphosen visuell-direkte, etwa durch Wolkenmaschinen und Senkböden bewerkstelligte, und sprachlich-indirekte, mittels Botenbericht und / oder einer magischen Rhetorik evozierte Umsetzungen in ein dynamisches Konkurrenzverhältnis, das es nicht zuletzt zusätzlich auch im Hinblick auf die Spannung zwischen Wort und Musik im zeitgenössischen Musiktheater vergleichend auszuloten gilt. In Bezug auf die spezifische Konzeption der antiken Zauberin wird ihre Magie darüber hinaus zwischen den Polen von Kunst (*ars*) und Wissenschaft (*scientia*) und die *maga* selbst im Spannungsfeld zwischen ihrer topischen rhetorisch ausgefeilten Selbstvorstellung und ihren im wahrsten Wortsinne sensationellen magischen Handlungen bestimmt.

Der zweite Analyseteil (Hauptkapitel 5) zu Hexen und Teufelsbündnern im christlichen Kontext umfasst theatralisierte Celestina- und Faustfiguren und besitzt in dieser grundlegenden Scheidung von (weiblichen) Teufelsdienerinnen und (männlichen) Schwarzkünstlern einen inhärenten Genderaspekt, der sich tendenziell im niederen Bildungsgrad der Hexengestalten und in der relativ hohen Gelehrsamkeit der männlichen Magierfiguren manifestiert. Die mit der weiblichen Ausformung beginnende Untersuchung nimmt eine der Chronologie der Bühnendarstellungen folgende Binnendifferenzierung in echte und falsche, das heißt bewusst betrügerische Celestina- und Hexenfiguren vor, um die große Entwicklung von einer zu Anfang des Jahrhunderts noch als ineffektiv typisierten Magie zu einer in der zweiten Hälfte als vollkommen fingiert gedachten Variante nachzuzeichnen. Die danach durchgeführte Analyse der ausnahmslos spanischen Faust- und Teufelsbündnerfiguren unterteilt sich nach der Erörterung der Frage, weshalb solch schwarzmagisch begabte Protagonisten auf der französischen Bühne des 17. Jahrhunderts nicht anzutreffen sind, in deren Inszenierung innerhalb des geistlichen und des profanen Theaters. Gattungsspezifisch wird dabei zum einen der Teufelspakt als ritualmagische Handlung im Spiegel des theologischen Diskurses wie in seiner konkreten theatralen Umsetzung behandelt. Zum anderen rückt das mit dem in den weltlichen *comedias de enredo* inszenierten Marqués de Villena-Stoff verbundene Motiv der Zauberhöhle vor dem Hintergrund ihrer dämonischen wie auch theaterästhetischen (und damit metatheatralen) Implikationen ins analytische Blickfeld. Als charakteristisch werden für diesen Magiertypus im christli-

chen Kontext, der nicht mehr in allen Fällen auf eine epideiktische Eröffnungsrede zu seinen Fähigkeiten zurückgreift, geschlechtsübergreifend das täuschende Moment der praktizierten Schwarzen Magie und der Aspekt von letztendlicher Wirkungslosigkeit (jenseits des ästhetischen Effekts) herausgestellt.

Magiebegabte Experten der Neuzeit, namentlich Astrologen, Alchimisten und Wunderheiler bilden im dritten Analyseteil (Hauptkapitel 6) den Abschluss dieser Arbeit, wobei die Anzahl falscher Spezialisten dieser naturmagischen Teildisziplinen jene der echten Vertreter deutlich übersteigt. Die das magisch-analogische Denken ihres jeweiligen Fachgebiets mehrheitlich parodierenden Astrologen, Alchimisten und Wunderheiler werden epistemologisch als Indizien für den irreversiblen Scheidungsprozess zwischen Magie und Wissenschaft gelesen, an dessen Ende ersterer nur noch ein Rang innerhalb des Theatralen eingeräumt wird. Symptomatisch dafür kehren die Stücke mal in adaptiver spanisch-französischer Beeinflussung (Astrologie), mal in unikaler Exklusivität (Alchimie), mal in theaterkulturellen Eigenheiten (Wundermedizin) die Rollenhaftigkeit des falschen Experten hervor, der sich des eigentlich sinnleeren magischen Jargons und Repertoires einzig zu Authentifizierungszwecken bedient. Neben der Desillusionierung der Magie auf binnenfiktionalen Niveau werden hier aber auch Ansätze zu einer theatralen Re-Illusionierung auf Ebene der Inszenierung offengelegt. Typologisch zeichnet sich diese Gruppe von zauberkundigen Experten seltener durch eine magisch-performative Rede als vielmehr durch die Kundgabe ihrer umfangreichen Fachkenntnisse aus, die aber nicht weniger von ihrer rhetorischen Eloquenz zeugt. Begründet durch ihren meist betrügerischen Charakter, basieren ihr geheimes Wissen und ihr Wunderwirken nicht auf Magie, sondern auf Zufall und Geschicklichkeit.

In allen drei Analyseteilen wird die enge Verbindung zwischen magischem Handeln und Theaterspiel herausgestellt: Die jeweilige Magierfigur, ob authentisch oder fingiert, wird stets auch auf ihre mögliche Rolle als Schauspieler oder Schauspielerin, Regisseur oder Regisseurin, Illusionist oder Illusionistin untersucht. Ebenfalls spielen die entsprechenden Konsequenzen für die Rezeptionshaltung des Theaterpublikums gegenüber der geschauten Magie, die zwischen Akzeptanz und Skepsis pendelt, eine herausragende Rolle. Insofern schreibt sich die vorliegende Arbeit zur Inszenierung von Magie im spanischen und französischen Theater des 17. Jahrhunderts auf allen Betrachtungsebenen dezidiert in einen magisch-theatralen, um echtes Hexenwerk und falschen Zauber kreisenden Untersuchungskomplex ein.

## 2 Theorieteil

### 2.1 Definitionen: Was ist Magie?

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

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

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

#### 2.1.1 Die Antworten der Dämonologie

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

---

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

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

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

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

---

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

3 Vgl. ebda., S. 7.

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

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

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

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

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

---

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

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

haec peculiaris est Magiae prohibitae; quam idololatricam tacitam et superstitionis speciem esse diximus.<sup>8</sup> (DIS I, S. 138)

Del Río gründet seine Dreiteilung der Magie in natürliche, instrumentelle (künstliche) und dämonische Magie auf die ihr jeweils zugeschriebene Wirkursache – und legt damit ein kausales Kriterium zu ihrer Feinbestimmung an. Diese Trias expliziert der Jesuit im weiteren Verlauf noch eingehender, wobei er der natürlichen und künstlichen Variante jeweils ein Kapitel (I, 3 ›De Magia naturali seu Physica‹ und I, 4 ›De Magia artificiali‹), der *magia daemoniaca* dagegen ein ganzes Buch (II *Liber secundus, qui est de magia daemoniaca*) der *Disquisitiones Magicae* widmet. Unter die *magia naturalis* gruppiert Del Río alle operativen und divinatorischen Verfahren, die auf der Kenntnis von Naturgeheimnissen und der genauen Beobachtung von Himmelsphänomenen beruhen (vgl. DIS I, S. 154 und S. 158); die *magia artificialis* stellt für ihn eine durch menschliches Geschick wirkende, entweder auf mathematischen Prinzipien oder theatralen (Taschenspieler-)Tricks fußende Operation dar (vgl. DIS I, S. 246). Im Gegensatz dazu definiert er die dämonische Magie<sup>9</sup> als auf einem expliziten oder impliziten Paktschluss des Magiers basierende, von bösen Geistern ausgeführte illusionistische Handlung (vgl. DIS II, S. 68 und S. 70).

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

---

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

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

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

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

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

---

10 «Lügner» (Übersetzung A. W.).

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

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

### Die Magie im historischen Diskursgeflecht

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

### 2.1.2 Die Antworten der Anthropologie

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>22</sup> Vgl. ebda., S. 16.

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

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

### Magie, Religion und Wissenschaft: Frazer, Malinowski und Tambiah

Frazer bewertet die oben explizierten Grundannahmen der Magie in *The Golden Bough*, wie schon sein Vorgänger Tylor,<sup>25</sup> als falsche Anwendungen der Ideenassoziation: Bei der imitativen Magie liegt nach ihm der Denkfehler darin zu glauben, dass Dinge, die einander ähneln, tatsächlich gleich sind; bei der kontagiösen Magie darin zu meinen, dass einmal zeitlich begrenzt in Kontakt befindliche Dinge für immer miteinander in Kontakt bleiben.<sup>26</sup> Aus dieser Überzeugung von der Primitivität magischen Denkens<sup>27</sup> weist der Anthropologe der Magie den untersten Rang in seinem dreigliedrigen Entwicklungsschema menschlicher Glaubens- und Denksysteme zu. Evolutionär hat sich laut Frazer, wie er im vierten Kapitel (Zauberei und Religi-

---

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

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

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

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

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

on») erklärt, die Religion aus der Einsicht in die Falschheit der Magie entwickelt, indem das Vertrauen in die unpersönlichen Kräfte der Natur allmählich dem Glauben an das Wirken mächtiger unsichtbarer, aber personaler Wesen weicht.<sup>28</sup> Zur Wissenschaft, die er entwicklungsgeschichtlich nach der Religion an oberster Position seines triadischen Modells platziert, verhält sich die Magie aus dem Grund als deren Vorläuferin und ‹Stiefschwester›, weil sie wie diese von der Ordnung und Gleichförmigkeit der Natur ausgeht, anders als die Wissenschaft aber, wie gesehen, auf fehlerhaften Assoziationen beruht.<sup>29</sup> Frazers Schema ist von nachfolgenden Forscher-Generationen zu Recht als simplizistisch beurteilt worden<sup>30</sup> und hat seither tiefgreifende Modifizierungen erfahren. Was Frazers Theoriebildung für diese Arbeit jedoch zu einem gewinnbringenden Denkanstoß macht, ist die Unterscheidung dreier konkurrierender Systeme, die sich nicht nur in der historischen Wirklichkeit des Untersuchungszeitraums vielfach überlagern und miteinander interagieren. Als genereller Ausgangspunkt gibt die Trias die für die Kultur der Frühen Neuzeit noch wesentlich zu präzisierenden Eckpfeiler vor, in deren Rahmen sich die Analysearbeit vollzieht. Gleichzeitig sind dabei auch die Inkompatibilitäten mit Frazers Magieverständnis zu beachten, das sich zum Beispiel in der Annahme eines magisch-konstitutiven Waltens als unpersönlich eingestufte Geister nicht mit der frühneuzeitlichen *magia daemoniaca* in Einklang bringen lässt.

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

---

28 Vgl. ebda., S. 84.

29 Vgl. ebda., S. 70f.

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>33</sup> Vgl. ebda., S. 19f.

<sup>34</sup> Ebda., S. 70f.

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

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

---

**36** Vgl. ebda., S. 6–11.

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

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

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

### 2.1.3 Die Antworten der Philologie

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

#### Von der magisch-dämonischen zur ästhetischen Illusion

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### Die Ästhetik des Sehens

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

51 Vgl. ebda., S. 20ff.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

### 2.2.1 Der anthropologische und der ästhetische Inszenierungsbegriff

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

---

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

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

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

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

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

---

59 Vgl. ebda., S. 88.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### **Die Inszenierung von Theatralität I: Wahrnehmung und Körperlichkeit**

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

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

---

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

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

67 Vgl. ebda., S. 16.

künstlerischen Referenzsystem des Theaters mit der Ästhetik des Sehens verbunden. Über die Inszenierung ist die Wahrnehmung – auch in ihrem theatralen Wirken in der Lebenswelt – immer eine konstruierte, eben «in Szene gesetzte». Fischer-Lichte konzeptualisiert Wahrnehmung als Vorgang, bei dem «physiologische, affektive, energetische, motorische und kognitive Prozesse ablaufen»,<sup>68</sup> sodass sie also keine strenge Abgrenzung zwischen dem bloßen perceptiven Ablauf und seinen konsekutiven Bedeutungszuschreibungen und emotionalen Wirkungen vornimmt. Ist die vorrangig als audiovisuell<sup>69</sup> gedachte, aber auch die anderen Sinne einschließende Wahrnehmung in der anthropologischen Manifestation von Theatralität ein von allen Versammelten (Ausführenden und Beiwohnenden, die währenddessen unter Umständen ohne Weiteres in die je andere Rolle wechseln können) geteiltes Erfassen, tritt sie bei der ästhetisch sich offenbarenden Theatralität aufgrund der fiktionalen Trennlinie nur in einer Richtung, vom Publikum auf die Darsteller, auf. Indem die Inszenierung Auge und Ohr der Zuschauer und Zuhörer gezielt lenkt und steuert, bestimmte Personen etwa durch erhöhte Position, Bekleidung und Insignien / Accessoires sowie besondere Rede- und / oder Gesangseinsätze exponiert, manipuliert sie (im wertneutralen Sinne) die innerlich ablaufenden Sinnstiftungsverfahren der Rezipierenden. Bezogen auf die frühneuzeitliche Magie drückt sich eine inszenierte Wahrnehmung insbesondere in den visuellen Verfahren der optischen Täuschung aus. Besteht die Grundfrage bei der Bestimmung der lebensweltlichen *magia daemoniaca* für die Dämonologen etwa darin, ob der Teufel als *praestigiator* («Augentäuscher») bei der Illusionierung der Hexe deren Pupille oder aber die Außenwelt (im Negativen) manipuliert,<sup>70</sup> greift die schon in den ästhetischen Bereich übergehende *magia artificialis* zum Beispiel bei der Anamorphose oder der Spiegelillusion auf perspektivische und technische Mittel zurück. Die im engeren Sinne künstlerische Theaterinszenierung bedient sich letzterer, wobei hinsichtlich der Wahrnehmung von Magie auf der Bühne zwischen dem direkten Zaubervorgang und den dadurch produzierten Effekten zu unterscheiden ist: Ein magischer (Hexen-)Flug kann im Vollzug so etwa mithilfe einer Wolkenmaschine vor Augen geführt werden, wohingegen ein menschlicher Gestaltwandel durch den Austausch des Schauspielers hinter der Bühne bzw. jenseits des Blickfelds des Publikums nachträglich als Folge des magischen Akts visualisiert werden kann. In jedem Falle inszenieren diese visuellen Darstellungsmittel ein im wahrsten Sinne des Wortes theatra-

---

68 Ebda., S. 22.

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

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

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

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

---

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

72 Vgl. ebda., S. 19f.

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

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

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

### Die Inszenierung von Theatralität II: Performanz

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### 2.2.2 Kulturelle Performance: Rituelle Ausführung und theatrale Aufführung

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

---

<sup>82</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 34ff.

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

cher Vorführung bzw. Schaustellung künstlerischer oder nicht-künstlerischer Provenienz – von Theateraufführungen über Marktplatzspektakel, von königlichen Krönungen bis zu Hochzeits- und Begräbnisritualen – fasst.<sup>84</sup> Singers Ethnologie-Kollege Clifford Geertz beschreibt in seinem Essay ›Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight‹ (1973) fast 15 Jahre nach diesem das balinesische Hahnenkampfritual als ebensolche kulturelle Performance und ›tiefe spielerische‹ Aushandlung fundamentaler sozialer Werte wie Status, Ansehen, Ehre, Würde und Respekt.<sup>85</sup> Zur Systematisierung der mit der kulturellen Performance in Verbindung stehenden Termini schlägt Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz ›Performance, Inszenierung, Ritual‹ (2003) vor, unter ersterer sämtliche Ausformungen der Aufführung zu begreifen, Inszenierung, wie gesehen, als deren besondere Herstellungsstrategie und Ritual als eine ihrer Gattungen zu verstehen.<sup>86</sup> Die beiden diskursiven Systemreferenzen dieser Arbeit, historische Wirklichkeit und Theater, in diese Überlegungen miteinschließend, lässt sich dem in der Lebenswelt verorteten Ritual (mit seinen diversen Subtypen, etwa Fruchtbarkeits- und Initiationsriten, Messfeiern, Verfluchungen, rituellen Wunderheilungen) im künstlerischen Bereich das dramatische Bühnenspiel als ästhetisches Großgenre mit zahlreichen Unterarten (zum Beispiel *auto sacramental*, Marionettentheater, Palastschauspiel, Pastorale, Melodram, Aktionskunst, Impro-Theater) gegenüberstellen. Zudem wird in dieser Arbeit eine die beiden Performance-Ausprägungen präzisierende terminologische Unterscheidung zwischen der rituellen Ausführung und der künstlerisch-theatralen Aufführung vorgenommen, um die ästhetische Trennlinie zwischen beiden deutlich zu markieren.<sup>87</sup> Dabei legt die Analyse gleichwohl zugrunde, dass Ritual und Theater(-stück) sich in der Realität aufgrund der ihnen gemeinsamen Semiotik der Theatralität<sup>88</sup> vielfach überschneiden, wie dies Ethnologen und Theatermacher wiederholt konstatiert ha-

---

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

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

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

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

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

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

### **Eine performative Theorie des magischen Rituals**

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

<sup>93</sup> Vgl. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals, S. 233f.

<sup>94</sup> Vgl. ebda., S. 239f.

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

### **Zeichenhaftes Handeln in Übergangsriten**

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

**101** Vgl. ebda., S. 9.

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

### Magische Sprache und Sprachmagie

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

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

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

104 Vgl. ebda., S. 273f.

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

---

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

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

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

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

Tambiah, der in seinem Artikel ›The magical power of words› (1968) Malinowskis Theorie einer Revision unterzieht und dessen Ausführungen zur Semantik korrigiert und erweitert, worauf in Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit noch im Detail eingegangen werden wird, ergänzt hinsichtlich der Pragmatik rituell-magischer Sprache zwei relevante Aspekte für den frühneuzeitlichen Untersuchungsgegenstand: Zum einen weist er mit seiner Trennung einer sakralen und einer profanen Ausdrucksform auf den häufigen Sprachwechsel bei magischen Formeln, etwa zum ›heiligen› Latein, hin.<sup>109</sup> Auch solche Formeln finden sich vielfach in den einschlägigen Zauberbüchern wieder.<sup>110</sup> Zum anderen nimmt er mit der Unterscheidung der Artikulationsweise – lauter Gesang, laute Rezitation und geheimes Murmeln<sup>111</sup> – eine weitere bedeutungstragende Feinbestimmung vor, die für die lebensweltliche Magieausübung in der Frühen Neuzeit erwiesenermaßen eine Rolle spielt.<sup>112</sup> In späteren Studien zum magischen Ritual greift Tambiah, wie erwähnt, auf Austins Hypothesen zur performativen Rede zurück,<sup>113</sup> um mit diesen die Funktionsweisen magischer

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### 2.2.3 Kommunikationsverfahren: Authentifizierungsstrategien und Immersionstechniken

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

---

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

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

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

### Magieglaube und -beglaubigung

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

---

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

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

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

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

123 Vgl. ebda., S. 190.

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

---

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

<sup>125</sup> Vgl. Bubert / Merten: *Medialität und Performativität*, S. 48.

<sup>126</sup> Vgl. ebda.

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

### **Matzats Strukturmodell: dramatische, theatralische und lebensweltliche Zuschauerperspektive**

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

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

---

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

128 Vgl. ebda., S. 23–39, bes. S. 25.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>133</sup> Vgl. ebda., S. 45.

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

<sup>135</sup> Vgl. Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 56–63, bes. S. 56.

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

### 2.3 Systematisierungen: Rhetorische und dramaturgische Analysemodelle

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

---

<sup>136</sup> Vgl. ebda., S. 58f.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

### 2.3.1 Rhetorik der Magie

Magie und Rhetorik besitzen in ihrer Zielgerichtetheit auf die Hervorbringung einer bestimmten Wirkung eine fundamentale Gemeinsamkeit: Wie die Magie kann auch die Redekunst als eine kommunikative Persuasionstechnik verstanden werden, die der Manipulation von Wirklichkeit dient.<sup>141</sup> Aufgrund ihrer strukturellen Affinitäten – beide lassen sich als ein System aus symbolhaften Zeichen begreifen<sup>142</sup> – ist der umfassende Diskurs über Magie und die magische Rede selbst hochgradig rhetorisch geprägt – so wie auch die Rhetorik ihrerseits komplexe (sprach-)magische Implikationen aufweist. Was die sprachkünstlerisch-persuasive Durchdringung des magischen Bereichs anbelangt, bieten die rhetorischen Beschäftigungsfelder – Gattungs-, Affekten- und Figurenlehre<sup>143</sup> – nützliche Zugänge zu einem tieferen Verständnis des Umgangs mit und des Funktionierens von Magie: Die Struktur der klassischen Gerichtsrede unterliegt etwa den in zahlreichen historischen Prozessakten überlieferten Hexenanklagen, während die epideiktische (also Lob-)Rede zum Topos der egozentrischen Selbstvorstellung des Magiers oder der

---

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

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

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

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

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

---

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

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

### **Metapher und Metonymie, Ähnlichkeit und Kontakt**

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

150 Vgl. ebda., S. 61.

151 Vgl. ebda., S. 66.

152 Vgl. ebda., S. 70.

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

CLARÍN: Sáqueme, por Dios, de dueñas,  
de hombres largos y hombres breves,  
aunque me convierta en mona.

CIRCE: Yo lo haré, si eso pretendes.

CLARÍN: No me tome la palabra  
tan presto, si la parece.

CIRCE: Y porque me debas más  
que otros que mi voz convierte,  
haré que tengas tu voz  
y tu entendimiento. (MAY, S. 234)

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

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

---

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

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

### **Magische Redegattungen und Magie-Spezifika rhetorischer Figuren – eine Klassifizierung**

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

LUCÍA (*Canta*): Don Claudio, cuyo error

ha venido a Madrid  
a casarse en romance,  
y a enviudar en latín;  
de paz a hablarte viene  
Lucigüela gentil, [...]  
los partidos escucha.

LAS TRES (*Cantan*): Para que al elegir,

mueras si dices no,  
vivas si dices sí.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Oremus.

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

Exorcismus.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>168</sup> Michel Nostradamvs: *Les vrayes centuries et propheties*. Reveuës & corrigées suyvnt les premières Editions imprimées en Avignon en l'an 1556 & à Lyon en l'an 1558. Avec la vie de l'Authour. Leiden: Chez Pierre Leffen 1650, S. 66.

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

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

### 2.3.2 Magische Dramaturgie

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

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

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

### **Das Theater im Theater als magisch-dramaturgische Denkfigur**

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Dramaturgische Mittel und ihre inhaltliche Füllung mit Magie – eine Klassifizierung**

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

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

---

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

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

181 Vgl. ebda., S. 98.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

LILIANE: Ainsi je ne devais tirer que de la honte, [...]
   
De l'emprisonnement de mon père, et du Comte.

LE ROI: Je crois qu'innocemment ils furent arrêtés,
   
Et je consens aussi, qu'ils aient leurs libertés:
   
Faites voir de ma part cette bague à Dorame, *Tirant l'anneau de son doigt.*
  
Qu'il tire ces Seigneurs de servage et de blâme,
   
Allez ôter des fers l'objet de vos amours,
   
Et ne m'ennuyez plus par de si vains discours.

LILIANE, *tenant la bague, et s'en allant:*
  
D'où peut lui provenir cette mélancolie?
   
Que ce Prince eut de feinte, ou qu'il a de folie!
   
Qu'un étrange accident a troublé sa raison:
   
Allons, Méлите, ouvrir leur honteuse prison. [...]

LÉANDRE, *tout bas:*
  
Qu'en ces effets divers, mes désirs sont contents,
   
Il est bon qu'il repose, et soit sain quelque temps:
   
Ce mal n'avait déjà que trop de violence,
   
Et son allègement paraît en son silence:
   
Quand cette belle fille aura rendu l'anneau,
   
Nous verrons cet esprit s'altérer de nouveau.

LE ROI, *avec d'autres contenance et d'un esprit rassis:*
  
Que nos tempéraments se changent en peu d'heure,
   
Je sens, et mon humeur, et ma santé meilleure,
   
Je vois dans ce moment tous mes soins s'arrêter.<sup>187</sup>

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

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

---

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

che und unmotivierte Lösung eines Konflikts innerhalb des Bühnengeschehens.<sup>188</sup> Durch ihren genuinen Wesenszug, Unmögliches möglich zu machen, eignet sich die Magie als Motiv in besonderer Weise, einen *Deus ex Machina* auf inhaltlicher Ebene zu repräsentieren. Sie kann ihn rein strukturell im Sinne einer magischen Ausräumung zentraler Hindernisse vergegenwärtigen, etwa indem durch Zauberhand Ketten gesprengt oder Gefängnistüren geöffnet werden.<sup>189</sup> Allerdings ist es dramentechnisch auch möglich – und dramaturgisch ungleich effektvoller –, wenn sich die Magie in ihrer konfliktlösenden Funktion durch einen tatsächlichen Maschinengebrauch vor dem Theaterpublikum offenbart. Ein solcher Fall tritt am Ende des zweiten Akts, also an exponierter Position, von Tirso de Molinas *Amazonas en las Indias* (1635) auf, dem zweiten Stück seiner *Trilogía de los Pizarros*, in dem die beiden Amazonen Menalipe und Martesia – ganz in der Manier europäischer Hexen<sup>190</sup> – plötzlich mit dem Spanier Trigueros durch die Lüfte davonfliegen:

MARTESIA: ¿Para qué, hermana, pedimos

lo que ellos ya a cargo tienen

según muestran los destinos?

Ven, que amanece el aurora.

(A Trigueros) Y vos, grosero ministro,

alcaide de ingratas puertas,

seguidme, que así imagino

vengar descomedimientos.

*Cójele de una oreja y vuelan los tres todo el patio*

TRIGUEROS: ¡Madre de Dios! ¡jesucristo!

¡Que me arrebatan los diablos,

que me desoreja un grifo,

que me encaraman sin alas,

que si del aire deslizo,

cien contadores de Hacienda

no han de sumar mis añicos!

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

A chocar en la tierra  
viene.<sup>195</sup>

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

---

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

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



## 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 Teuflsbündner, – 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

---

1 Auch in der Antike sind bereits vorläufige bzw. verwandte Hexenvorstellungen nachzuweisen – etwa die römischen *strigae*, vogelartige blutsaugende Dämonen, oder (in nachantiker Deutung) die Nachfahrerinnen 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: Zaubereibegriff im späten Mittelalter. In: Andreas Blauert (Hg.): *Ketzer, Zauberer, 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, Medizinern 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 Gottheit<sup>4</sup> 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 hergeleitet<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

---

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-Flammariion 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<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> 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) Anschuldigungsstereotype 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-likte definiert die Hexe (und den Hexer) auf der Basis von fünf Merkmalen:<sup>7</sup> Der Tatbestand 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 Wirkung von Schadenzaubern.<sup>8</sup> Die neben den drei die Organisation der Hexengemeinschaft betreffenden Häresie-Aspekten (Pakt, Sabbat, Teufelsbuhlschaft) bestehenden zwei Punkte des nächtlichen Flugs und des *maleficiums* fallen in die Kategorie der *magia daemoniaca*.<sup>9</sup> Für die Ausübung dieser schwarzmagischen Praktiken stellt der Teufel die Voraussetzungen her – überhaupt ist er innerhalb der Hexerei-Konstellation neben den Mitgliedern der «Sekte» der zweite zentrale Part. Seine theologische Konturierung findet über das Neue Testament und die Patristik statt.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Somit ist der Teufel im 17. Jahrhundert als Figur des Bösen und Ermöglicher der Hexentaten weithin fest etabliert.<sup>12</sup>

---

Akteure (Justiz, Magieopfer, gefolterte Hexe) hinter den Anklagen bietet Daniela Müller: Hintergründe 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 Hexensekte praktiziert, ist ein Succubus («der Untenliegende») der Sexualpartner der männlichen Hexen. 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-Michael 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 Hexenforschung 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<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> 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,<sup>13</sup> das seinerseits auch in Frankreich<sup>14</sup> und – in einem vergleichsweise geringeren Umfang – in Spanien<sup>15</sup> 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 hechizerías*, 1529) und Pedro Ciruelo (*Reprovación de las supersticiones y hechizerías*, 1538/41)<sup>16</sup> 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 malféticas 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<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*. Paris: Plon 1968, Hugh Redwald Trevor-Roper: *The European Witch-Craze of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries*. London: Penguin Books 1969, Robert Muchembled: *Le Roi et la sorcière. L'Europe des bûchers (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> 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),<sup>17</sup> 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)<sup>18</sup> – 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 (*Daemonolatraeiae*, 1595) und Henri Boguet (*Discours exécrable des sorciers*, 1602)<sup>19</sup> 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 *Daemonolatraeiae 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 Gerichtsbarkeiten<sup>20</sup> unterstehende Baskenland, eine Region mit tiefwurzelndem Hexenglauben,<sup>21</sup> 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 Mission<sup>22</sup> wird von König Heinrich IV. dem (weltlichen) Untersuchungsrichter Pierre de Lancre – zunächst gemeinsam mit seinem Kollegen, Jean d'Espagnet<sup>23</sup> – 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,<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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 Untersuchungsreise 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.<sup>26</sup> Mit dem fanatischen de Lancre und dem kritisch-moderaten Salazar<sup>27</sup> – letzterer wird später gar zum «Anwalt der Hexen» erhoben<sup>28</sup> – stehen sich hinsichtlich der Bewertung der Hexerei Verfechter zweier diametral verschiedener Positionen gegenüber, wenngleich 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 Machielsens: *The Mythmaker of the Sabbat: Pierre de Lancre's Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. In: Jan Machielsens (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.

sen<sup>29</sup> oder die Orthodoxie, Obrigkeits- und Gesetzestreue Salazars<sup>30</sup> – 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),<sup>31</sup> 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 Dokumentations schreiben 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 mehrererlei 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> Dabei ist es das eigene praktische Erleben, durch das sich de Lancre (der darauf besonders insistiert)<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Diese werden in allen Fällen durch den Einsatz geistlicher Übersetzer angegangen – bei dem trotz baskischer Vorfahren über keine entsprechenden Sprachkenntnisse verfügenden de Lancre<sup>36</sup> handelt es sich um den Gemeindepfarrer Lorenzo Hualde, bei Salazar um Fray Domingo de Sardo und Fray José de Elizondo.<sup>37</sup> 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 / Machielsens: *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 / Machielsens: *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 / Machielsens: *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,<sup>38</sup> scheint diese im Sinne seiner Rechtsprechung sogar gezielt zu fördern,<sup>39</sup> 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,<sup>40</sup> die eigene Akribie von der von ihm als unzulänglich empfundenen Übersetzungs- und Dokumentationspraxis seiner Kollegen abhebt.<sup>41</sup> 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. 423 ff. 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.<sup>42</sup>

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 Labourd<sup>43</sup> – 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.<sup>44</sup> 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 Lancre's 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-

<sup>42</sup> 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.

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

<sup>44</sup> 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<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, S. 193–205.

kischen Frauen.<sup>45</sup> Systematisch deformiert er ihre Alltags- und Festgewohnheiten – die kindlichen Freizeitbeschäftigungen, den Tanz, die lokalen kirchlichen Riten – und passt sie in sein diabolisches Schema ein.<sup>46</sup> 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 éclipse, 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.<sup>47</sup> 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 Kehrlí (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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

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.<sup>50</sup> 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 «Sorciers», 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.<sup>51</sup>

---

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 Lancre – 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,<sup>52</sup> bilden das Urteil von Logroño und die Folgeereignisse den endgültigen Wendepunkt in der spanischen Gerichtspraxis.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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,<sup>55</sup> 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 Vorgehen<sup>56</sup> 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:<sup>57</sup>

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 vengán 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.<sup>58</sup>

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

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

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

<sup>58</sup> 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,<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> Im Gegensatz zur nüchternen Dokumentation Salazars ist beiden Zeugnissen eine gewisse Literarizität nicht abzuspüren,<sup>61</sup> die der auch zeitgenössischen Debatte um den Wirklichkeitsstatus<sup>62</sup> der Ereignisse<sup>63</sup> 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<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> 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»).<sup>64</sup> Salazar betont seinerseits den Status des Teufels als «Vater der Lüge»<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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]»<sup>67</sup> 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 crismas, 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 besprochen, der aus christlicher Sicht eine Transgression des ersten der Zehn Gebote darstellt.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> 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 despedaçan 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 Zauberarrangement – 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,<sup>71</sup> 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,<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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 Aspersion, 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 *aquejarre* baskisch «*Aquerragoyti, Aquerrabeyti*» bzw. spanisch «*Cabrón arriba, Cabrón abaxo*» (REA, S. 173, Kursivierung im Original).<sup>74</sup> 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 Verstreuerung 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.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> 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 Iuan Bautista, se juntan en el Aquelarre a hazer solemne adoración al Demonio» (REA, S. 172). Daneben sind die inversen Reaktionen auf christliche Strukturen<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup> – 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.<sup>79</sup> «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 hechizeras* (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 ès Sabbats assis, et Jésus-Christ est ès 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<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> 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 Christi<sup>80</sup> – 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.<sup>81</sup> Mit dieser Konstrukthaftigkeit aber rückt er – und mit ihm das gesamte Hexenwesen – in augenfälliger 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.

<sup>80</sup> Im Mongastón-Text spricht der Teufel blasphemisch folgende Worte: «Y hecha la offrenda, prosigue su Missa y alça 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).

<sup>81</sup> Vgl. Stuart Clark: Le sabbat comme système symbolique. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> 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 Verweise<sup>82</sup> 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 Jahrmarkt<sup>83</sup> 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 verbildlicht<sup>84</sup> und den Aspekt der visuellen Wahrnehmung (des Lesers, gleichsam eines Zuschauers) dergestalt in de Lancre Text integriert. Der Text des *Tableau* zeichnet sich seinerseits aufgrund seines Detailreichtums durch eine wahrnehmungsnahe Beschreibung aus. Die Darstellung

---

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

<sup>83</sup> Zu Jahrmarktsgeschehen und wunderwirkenden Scharlatanen, die oft in Personalunion als Gaukler auftreten, vgl. das Kapitel 3.2.2 sowie Anna Isabell Wörsdörfer: 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.

<sup>84</sup> Vgl. McGowan: *The Sabbat Sensationalised*, S. 192–193.

des Sabbats wird bei de Lancre so zu einer regelrechten (nacherzählten) *mise en scène*,<sup>85</sup> bei der im Vollzug der Handlung auf den verschiedenen Kommunikationsebenen (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›<sup>86</sup> 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 Lancre 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 Lancre's Schrift omnipräsent, wobei er sich durch häufige Verwendung des Verbs ›voir‹ deutlich als Zuschauer inszeniert,<sup>87</sup> die Angeklagten sich hingegen in ihre (aufgezwungene) Rolle als Hexen einzufinden haben. Um zu verhindern, dass diese ›aus der Rolle fallen‹, ihr Hexensein

<sup>85</sup> 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.

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

<sup>87</sup> 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 spektakelhaftes Theatralität aber erst in Spanien entfalten.

Handelt es sich bei der im kollektiven Gedächtnis wirkmächtigsten Referenz der baskischen Hexenverfolgung auf französischer Seite mit de Lancre *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 Erinnerens 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.<sup>88</sup> In der Tat bildet die ‹gran multitud de gente de todas partes de España y de otros Reynos› (REA, S. 158) –

---

<sup>88</sup> 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 Personen<sup>89</sup> – 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 Akts<sup>90</sup> – 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<sup>91</sup> 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 Eclesiástico 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 Eclesiásticos, 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 Hexenflug<sup>92</sup> 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 aquelarre 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 Lancre's 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-)Salbe<sup>93</sup> – im magischen Kontext oftmals das Mittel zur Erreichung transzendenter Zustände<sup>94</sup> – 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,<sup>95</sup> 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<sup>ème</sup>–XVII<sup>ème</sup> 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:<sup>96</sup> 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 gestaltet:

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.<sup>97</sup> Die bei den baskischen Hexen meist in Form einer «patte de crapaud» (TAB, S. 180) auftretenden Male sind per se sichtbar<sup>98</sup> (sie sind Zeichen, an denen sich die Mitglieder der Sekte erkennen), aber

<sup>96</sup> Zur Lykanthropie und diesem konkreten Fall bei de Lancre und anderen Zeitgenossen vgl. Jan Machielsen: *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<sup>e</sup> 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.

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

<sup>98</sup> 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 unbekanntem Schau-Objekt, das es im Ritual der Folter zu erkunden gilt.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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 unguento, 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-

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

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

reicht:<sup>101</sup> Von der Hexerei durch Orts- und Rollenwechsel – vom Land zur Stadt, von der Frau als Täterin zur Frau als Opfer – unterschieden,<sup>102</sup> heben sich diese Ausformungen auch sowohl von französischen Einzelfällen – etwa dem der (betrügerischen) Marthe Brossier<sup>103</sup> – als auch von spanischen Besessenheitsfällen<sup>104</sup> 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,<sup>105</sup> die sogar Quelle künstlerischer Bearbeitungen werden,<sup>106</sup> 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 Mandroux 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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: *Garzoa. 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 Barré<sup>107</sup> und andere durchgeführten Exorzismen Urbain Grandier, den weltmännisch<sup>108</sup> 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 Intervention<sup>109</sup> nimmt der zur gleichen Zeit mit dem Abriss der Zitadelle von Loudun, einer Hochburg der Hugenotten, betraute Jean Martin de Laubardemont, ein von politischen Motiven<sup>110</sup> 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,<sup>111</sup> 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 possédés 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 «Jesus», «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.<sup>112</sup> 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*.<sup>113</sup> Ergänzend dazu werden vereinzelt Textzeugnisse der anderen französischen Besessenheitsfälle von Aix-en-Provence und Louviers vergleichend herangezogen.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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.<sup>116</sup> 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 envöia 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.<sup>117</sup>

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.<sup>118</sup>  
Sub quo novo pacto remissus fuerit?  
– Flores.  
– Rosarum.<sup>119</sup>

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.<sup>120</sup> 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 feuilles d'œillets & de roses fort suaves: l'autre de graine de lierre: & l'autre d'vn pied de merle & graine de Cyprés, & quatre barfaullieres, lesquelles furent trouuées dans le Couuent des Religieuses, où le diable les auoit mises. Depuis il fut cōtraint d'é decourir vne autre qui estoit dans les cheueux d'vne Religieuse, & consistoit en vn morceau de papier ensanglanté du sang du Magicien.<sup>121</sup>

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.<sup>122</sup> 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'vn mien Oncle, il y a treize ou quatorze ans.»<sup>123</sup> 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-

<sup>121</sup> *Récit 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.

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

<sup>123</sup> *Confession faite par messier 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.<sup>124</sup>

Die ‹Verschreibung› – signiert mit dem eigenen Blut – folgt sinngemäß freilich dem überlieferten mündlichen Paktschluss mit Apostasie-Implication 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.<sup>125</sup> Wie auch die ausführliche Sabbat-Schilderung von Madeleine Bavent belegt,<sup>126</sup> bestehen bei aller Verschiedenheit der beiden Ausformungen Schwarzer Magie auch Berührungspunkte. Solchermaßen wird Grandiers Pakt, der konkret drei Punkte<sup>127</sup> – 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, entgegenzuwirken<sup>128</sup> und den performativen Akt des Exorzismus durch Reglementierung und Integration in das ekklesiastische Denksystem unter Kontrolle zu bringen.<sup>129</sup> Von dieser Absicht zeugen im Besessenheitsfall von Loudun auch zwei tendenziöse Kampfschriften – Père Tranquilles *Véritable relation* und die anonyme *Démonomanie de Loudun* –, 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: «[Cinq 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».<sup>130</sup> Dabei verschweigt er allerdings die häufige grammatikalische Inkorrektheit der in den Exorzismusprotokollen festgehaltenen lateinischen Antworten – wie «Non volo Deus»<sup>131</sup> (statt: «Non vult Deus») –, die darum gerade nicht belegen können, dass tatsächlich ein (allwissender) Dämon aus der «Besessenen» spricht. Jenseits der generell kontrovers diskutierten Sprachenfrage<sup>132</sup> 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 Cavaille: 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 obeit 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 [...].<sup>133</sup>

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,<sup>134</sup> 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),<sup>135</sup> sodass der Exorzismus analog zum Hexenprozess mit rituellen und theatralen Gegenmaßnah-

<sup>133</sup> *La demonomanie de Lodvn qui 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.

<sup>134</sup> 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].

<sup>135</sup> 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,<sup>136</sup> 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,<sup>137</sup> 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,<sup>138</sup> 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 adiué 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.<sup>139</sup>

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 vniue 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,<sup>140</sup> geht auch aus der Fortsetzung der Schilderung von Asmodées Manifestation hervor:

[F]inalement il obeit prosternant le corps en terre & monstrant 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)

Artikuliert 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.<sup>141</sup>

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.<sup>142</sup> 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 jetta 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,<sup>143</sup> 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'vn 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.<sup>144</sup> 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-

<sup>143</sup> 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.

<sup>144</sup> 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 donner de la teste vers la terre, frottant seulement la terre sans faire coup, car autremēt il l'eust froisee, continuāt ces dits mouuements l'espace d'vne 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.<sup>145</sup>

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.<sup>146</sup> 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»<sup>147</sup> 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'vne 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 dv 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, sodass 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 véritable* 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) Exorzisten in der etwa 30 Jahre früheren Kontroverse Harsnett / Darrell festgestellt hat:<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup> In Loudun, wo katholische und protestantische Positionen unter umgekehrten Kräftevoraussetzungen 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 Lecerclé: 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 Ablauf<sup>150</sup> 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.<sup>151</sup>

### 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-)Mittler<sup>152</sup> 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<sup>r</sup> 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.<sup>153</sup> 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.<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup> Auch dem geschriebenen Wort ist ein inszenatorisches Potenzial inhärent, das Jeanne's 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>156</sup> 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.<sup>157</sup> 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,<sup>158</sup> 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,<sup>159</sup> 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

---

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

<sup>157</sup> Eine Untersuchung zur *Affaire des poisons* ist als Vorstudie mit einer Zusammenschau des aus ihr hervorgehenden Theaterstücks *La dévineresse* (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.

<sup>158</sup> 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.

<sup>159</sup> 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,<sup>160</sup> 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*,<sup>161</sup> 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,<sup>162</sup> und deren Hofdame Mademoiselle des Œillets in den Fokus.<sup>163</sup> 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 Œillets, 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)<sup>164</sup> und andere Bearbeitungen des Stoffes belegen,<sup>165</sup> übt die *Affaire des poisons* in ihrer Zeit erheblichen Einfluss auf Theater und Literatur aus und wirkt darüber hinaus auch diachron – national wie international<sup>166</sup> – 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 Ravaisson 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,<sup>167</sup> 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 Moltenauer: *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 eingesetzt<sup>168</sup>), gilt dies in besonderem Maße für die zelebrierten Schwarzen Messen, Inversionen bzw. Parodien des christlichen Ritus.<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup> 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.<sup>171</sup> 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 abgehaltenen – 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

<sup>168</sup> 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.

<sup>169</sup> 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.

<sup>170</sup> 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.

<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> 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 gemäß<sup>173</sup> – 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.

<sup>172</sup> 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).

<sup>173</sup> 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 mehrerer Hinsicht festmachen: Zum einen handelt es sich bei der Teufelsbeschwörung mit der direkten appellativen Wendung an die – schon aus den Besessenheitsfällen in Loudun wohlbekannt – Dämonen Astaroth und Asmodée<sup>174</sup> um einen Sprechakt mit transformativ-performativer Wirkungsabsicht: Durch die für magische Akte typische fordernde (statt bittende) Haltung<sup>175</sup> 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 Zeugnisaussagen wieder.<sup>176</sup> Zum anderen ist die Performativität durch die Prozesshaftigkeit des Rituals selbst – und hier insbesondere der rituellen Kindsopferung – 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».<sup>177</sup>

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.<sup>178</sup>

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<sup>e</sup> siècle d'après l'affaire des poisons*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2002.

<sup>178</sup> Vgl. Marie de Rabutin-Chantal de Sévigne: *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 Publikumsituation. 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 Magieglaubens 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.<sup>179</sup> 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-

---

<sup>179</sup> 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.<sup>180</sup> 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».<sup>181</sup> 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 virtuosen) 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 magiegläubigen<sup>182</sup> – 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 frühesten 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.<sup>183</sup> 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 Jahrmartsgaukler gleich<sup>184</sup> – unter dem Deckmantel des Magischen. Lesage, der sein Wachskugelkunststück 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.<sup>185</sup> 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.<sup>186</sup> Damit ist der Wechsel von der magischen zur theatralen Illusion im Schaffen dieses «Zauberkünstlers» vollzogen. Ein weiterer Bewusstseinswandel wird im 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:<sup>187</sup> Nur drei richten sich gegen Hexerei und *magia daemoniaca*, acht fokussieren dagegen die Gifthematik. 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-

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

<sup>186</sup> 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).

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

giciens & Enchanteurs»<sup>188</sup> 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.<sup>189</sup> Die eigentliche, größere Gefahr geht dem Edikt gemäß nicht mehr von der realen Wirkung der «pretendus 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 Giftanschläge<sup>190</sup> – das darf nicht verschwiegen werden – in der Alltagspraxis (vornehmlich des Volkes) noch eine ganze Weile fortbestehen.<sup>191</sup> 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.<sup>192</sup>

**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, zouber. 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.<sup>193</sup> 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.<sup>194</sup> 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».<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup>

Wenngleich manche Spezialstudie neuerdings auch Differenzen der genannten Disziplinen zur Magie herausarbeitet,<sup>197</sup> 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.<sup>198</sup> 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 *alchemia medica* und zwischen ‹Wundermedizin› und Astrologie (etwa die Einflüsse der Sternenkonstellation 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<sup>e</sup> 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 Wissenschaftsgeschichte› (S. 233–265) beide aus: Peter-André Alt / Jutta Eming / Tilo Renz / Ders. (Hg.): *Magia daemoniaca, 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,<sup>199</sup> die das umfangreiche Quellenmaterial – allein in Spanien existieren in diesem Jahrhundert ca. 400 astrologische Schriften verschiedenster Textgattungen<sup>200</sup> – 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.<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup> 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<sup>e</sup> siècle* und René-Guy Guérin: *L'astrologie au XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>203</sup> 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.<sup>204</sup>

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 antipersticioso 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 divinatorschen 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.<sup>205</sup> 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,<sup>206</sup> 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-

---

<sup>205</sup> Vgl. die Kapitel ‚Der Einfluss Ägyptens‘ (S. 70–77) und ‚Die Astrologie der Antike‘ (S. 78–90) aus: von Stuckrad: *Geschichte der Astrologie*.

<sup>206</sup> 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 Guillém-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.<sup>207</sup> 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.<sup>208</sup> 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.<sup>209</sup>

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.<sup>210</sup> 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.<sup>211</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> 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 Capodiecici: *Medicaea 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 Navarro: *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, Cõjuros, Arte notoria, Cauallista, 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 perpetuo* aufgrund seiner beide Bereiche einbeziehenden, inhaltlichen Breite in besonderem Maße.

Der *Lunario y pronóstico perpetuo, 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.<sup>212</sup> Er ist wie schon *Le grand calendrier 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.<sup>213</sup> In der nun anstehenden Erörterung des kosmischen Kommunikations- und Deutungssystems und des theatralen Charakters divinatorischer Aussagen am Beispiel des *Lunario perpetuo* wird das Korpus durch ein Horoskop Ludwigs XIV. ergänzt.

### Makrokosmisch-mikrokosmisches Kommunikationssystem

Cortés' *Lunario perpetuo* 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-

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

<sup>213</sup> 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.<sup>214</sup> 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.<sup>215</sup> 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 q̄ las estrellas mueuē, incitan, è inclinā a los hōbres a diuersos, y varios efectos, cauando lo mismo en todas demàs cosas criadas deste mūdo, viuuiētes, scenciētes, è insensibles, influyēdo en ellas sus proprias calidades buenas ò malas. Pero dize mas adelante el Proueruio, q̄ 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 serā 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-

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

<sup>215</sup> Geronimo Cortes: *El non plvs vltra del Lvnario y pronostico perpetuo general, y particular para cada Reyno, y Prouincia*. Valencia: Iuan Lorenço Cebrera 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.<sup>216</sup> 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 Inklination 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 zeitigten 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).

---

<sup>216</sup> 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.<sup>217</sup> 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 Ratschlägen, 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.

---

<sup>217</sup> 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 Astrología 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, q̄ 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 q̄ 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.<sup>218</sup> 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,<sup>219</sup> und die vageren, einen größeren Deutungsspielraum gewährenden konditionalen Formulierungen durch Festschreibungen ersetzt. Diese Fokussierung auf das Komende 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.<sup>220</sup> 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.<sup>221</sup> 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.<sup>222</sup> 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 abbilden<sup>223</sup> – und damit, um diesen Ansatz hier um die These des theatralen Charakters zu erweitern, im Rahmen eines Erwartungshorizonts (Zukunfts-)Fiktionen produzieren.<sup>224</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, S. 131–159 und Guérin: *L'astrologie au XVII<sup>e</sup> siècle*, S. 245–257.

221 Vgl. René-Guy Guérin: *L'astrologie au XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*.

nichts anderes als ein «jugement tres agreable a sa Majesté»<sup>225</sup> 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.<sup>226</sup> 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 alchemistischen 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-

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

<sup>226</sup> 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.<sup>227</sup> 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.<sup>228</sup> Daneben sind Alchimisten und Goldmacher gleichzeitig umworbene Gäste an den frühneuzeitlichen Fürstenhöfen ganz Europas, etwa auch am spanischen Hofe Philipps II.<sup>229</sup>

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 vereinenden – 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 Vervollkommnung interessierten «würdigen» Adepten, im anderen von einem Scharlatan praktiziert), die pharmazeutische und medizinische Alchimie, aber auch die Destillierkunst und das Bergbauwesen.<sup>230</sup> 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 Huguët-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).<sup>231</sup> 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.<sup>232</sup> 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 chimerique* (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*<sup>233</sup> 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‹<sup>234</sup> 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 transformativer 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.»<sup>235</sup> 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 überfrachtete Kundgaben nichts als «les fruicts 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,<sup>236</sup> 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'ouvertvre de l'escolle 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 cét Art») insbesondere ersteren aufgreift und den «Geheimniskult»<sup>237</sup> 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 Vieler, 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 alchimistischen 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 Verschlossenheit 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 conquereront 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:<sup>238</sup> 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-alchemischen 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 Enfans de la Doctrine Dorée, que j'ouure ce jourd'hui les sacrez secrets de l'Escolle 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 nuit 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 alchimistischen 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 alchimistischen Rhetorik eine desillusionierende Perspektive.

### Alchimistische Sprachstile

Planis Campy unterscheidet im ersten Teil seiner *Ouverture* acht Stile alchimistischer 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.<sup>239</sup> 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 vnus*› (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 analogischen 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.<sup>240</sup> Der

<sup>239</sup> 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.

<sup>240</sup> 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 «Oyseau 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 ist<sup>241</sup> – 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 réduit 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]ostre œuvre ne se fait sans conjonction 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 alchemistische Werke, so auch Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* (1616), das «Gründungsmanifest» der Rosenkretzer,<sup>242</sup> – 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,<sup>243</sup> 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 alchemistischen 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 Rosenkretzern, 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.<sup>244</sup> 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 coraline, 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.<sup>245</sup> 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,<sup>246</sup> 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.<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> 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 alchemische 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 alchemistischen 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, choleric, melancholisch) hat sich in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schulmedizin ein Diskurs durchgesetzt, der ebenfalls auf ein System nichtrational-kausaler Entsprechungen zurückgreift.<sup>249</sup> Jenseits der Heilmethoden dieser institu-

---

<sup>249</sup> 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 Zeit<sup>250</sup> –, 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.<sup>251</sup> 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*.

<sup>250</sup> 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.

<sup>251</sup> 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.<sup>252</sup> 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.<sup>253</sup> 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.<sup>254</sup>

Zum auratischen Bild des *saludador* trägt insbesondere eine Reihe von Körperzeichen 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.<sup>255</sup> 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, diziēdo ciertas palabras» (TRI, S. 88) – sind sie natürlichen Ursprungs und so potentiell im Sinne einer Weißen Magie wirksam, wengleich 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 encēdido, 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 cōcorre la Magestad de Dios, y assi toda es obra diabolica. (TRI, S. 92f.)

---

<sup>255</sup> 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.<sup>256</sup> 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 ravirusos, 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 llegava, 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 salía mezclado en la sangre que avía chupado, entendían y creyán 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.<sup>257</sup>

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,<sup>258</sup> hat ihr ungleich elaborierteres Pendant in den (Jahrmarkt-)Performances der zahlreichen französischen Quacksalber, deren Besprechung die Untersuchung der *medicina magica* nun abschließen soll.

---

<sup>256</sup> Vgl. zu diesem Fall auch ebda., S. 47f.

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

<sup>258</sup> 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.<sup>259</sup> 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.<sup>260</sup> 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,<sup>261</sup> wenngleich die Wundermittelverkäufer auf dem Pont Neuf und bei Volksfesten ihren angestammten, ureigentlichen Platz haben.<sup>262</sup>

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*,<sup>263</sup> sodass die Polemik der Schulmedizin – im Text ist ‹Gallien›<sup>264</sup> die große Autorität – gegen

---

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

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

<sup>261</sup> 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.

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

<sup>263</sup> Vgl. weiterführend Mireille Beausoleil: *Un médecin satiriste: Thomas Sonnet de Courval, pourfendeur des charlatans*. In: Yves Bourassa / Alexandre Landry / Marie Lise Laquerre / Stéphanie Masqué (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.

<sup>264</sup> 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,<sup>265</sup> 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.<sup>266</sup> 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),<sup>267</sup> sondern kommt insbesondere zum Einsatz «pour guérir toutes sortes de poisons et morsures d'animaux venimeux»,<sup>268</sup> 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.<sup>269</sup>

---

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 debiter 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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,<sup>270</sup> 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.<sup>271</sup> 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 desditz medecins 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.<sup>272</sup>

Im Falle dieser ›Performance‹ in einem weiteren Sinne, einer kulturellen Performance, und ähnlicher Fälle in anderen Gegenden Frankreichs<sup>273</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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'experiance 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 faitc 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 dextrement & 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 lü-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.<sup>274</sup> Mit seinen «paroles succrées & 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).<sup>275</sup> 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 ampoules, puis se faisoit appliquer son vnguent, qui les guarissoit en deux heures, chose qui sembloit miraculeuse aux assistans qui n'auoint 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 douëe 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 nouvellemēt 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 ladictte 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 particuliere‘, ‚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.<sup>276</sup> Ihrer «artifiziellen» 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.<sup>277</sup> 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.<sup>278</sup>

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.<sup>279</sup>

---

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.<sup>280</sup> 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.<sup>281</sup> 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,<sup>282</sup> wird die künstliche Magie im Besonderen durch die im Folgenden schwerpunktmäßig behandelte Bühnentechnik der frühneuzeitlichen Theatermaschinen vor Augen geführt.<sup>283</sup> 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 Maschinendenken 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 Fürstenthöfe 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.<sup>284</sup> 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.<sup>285</sup>

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,<sup>286</sup> 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.<sup>287</sup> 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.<sup>288</sup> Mittlerweile existieren auch erste neuere Ansätze zum Thema.<sup>289</sup> 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.<sup>290</sup> 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 Schattenschwurf operierende (Zentral-)Perspektive entwickelt sich sodann zur herausragenden Technik der Sehlückung in der Malerei und den anderen visuellen Künsten, einschließlich des Theaters, im 17. Jahrhundert.<sup>291</sup> 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.<sup>292</sup>

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 Extremphänomen 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 illusioniste» (S. 99–112) aus: Dies.: *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> 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***

Nicérons 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 (Katroptik) 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*:

Le 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.<sup>293</sup>

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

---

293 Iean-François Niceron: *La perspective curieuse ov Magie artificiele 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.<sup>294</sup> 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 Sehens, 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.<sup>295</sup> 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.<sup>296</sup> Die Konstruktionsprinzipien einer Ana-

---

<sup>294</sup> Vgl. Bacher: *Artes mechanicae*, S. 35.

<sup>295</sup> 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.

<sup>296</sup> 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  $\langle bc \rangle$  liegenden Fluchtpunkt (P) in beliebiger Ausdehnung erstellt, wobei die Strecke  $\langle ad \rangle$  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 beispielhafte 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  $\langle$ entzaubert $\rangle$  dergestalt die bildlichen Endprodukte durch das Lüften ihrer technischen Funktionsweise. Dieser theatrale Gestus der Entschleierung des perspektivischen  $\langle$ Schauspiels $\rangle$  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,<sup>297</sup> 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.

<sup>297</sup> 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.

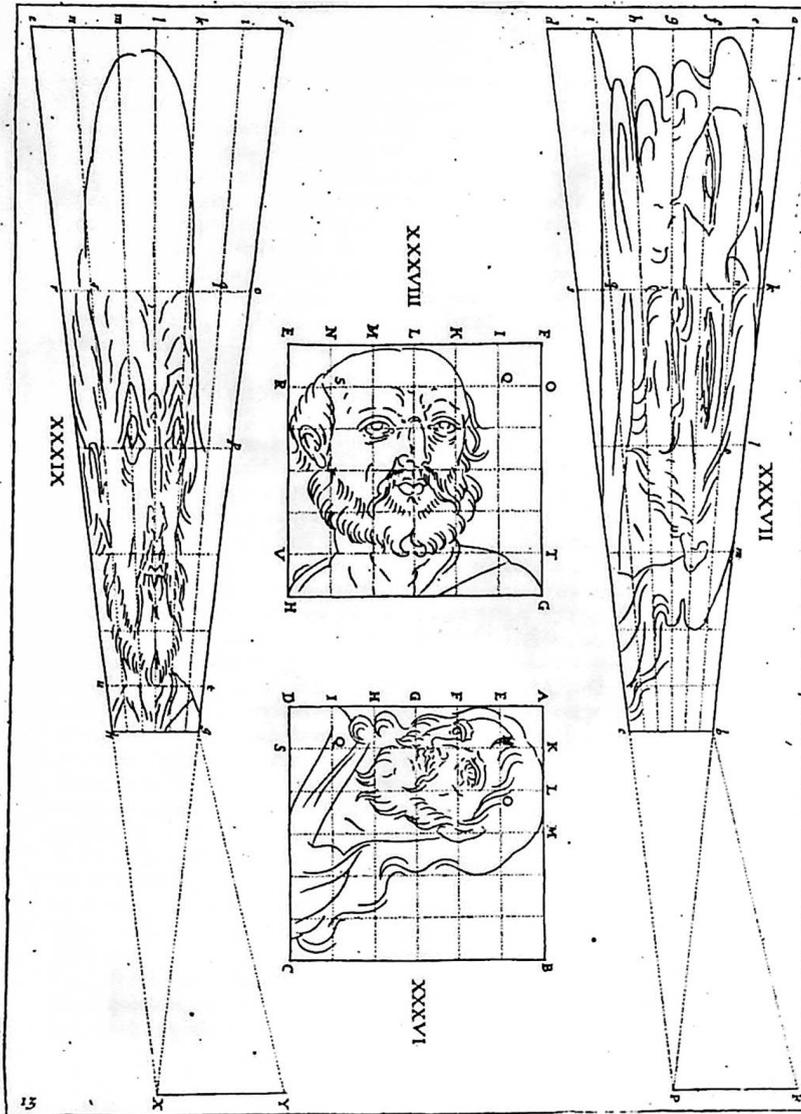


Abb. 1: Konstruktionsprinzipien der Anamorphose.

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-

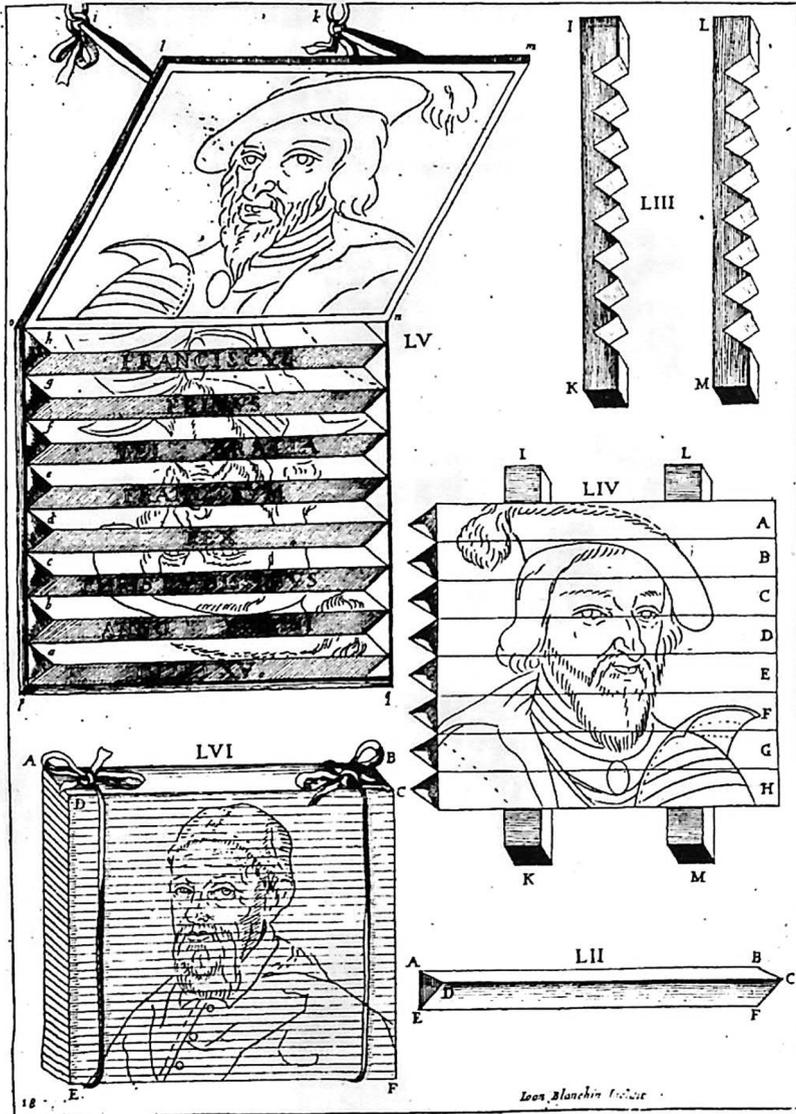


Abb. 2: Bildkonstruktion durch Spiegel.

gen – gelenkt.<sup>298</sup> 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 Frankreich<sup>299</sup> 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,<sup>300</sup> 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,<sup>301</sup> 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».<sup>302</sup> 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<sup>e</sup> 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»<sup>303</sup> 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.<sup>304</sup> 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»,<sup>305</sup> 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: *Poiesis der Maschine*, S. 23–27.

305 Nicola Sabbatini: *Pratique pour fabriquer scènes 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, beispielweise 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 Tennissälen<sup>306</sup> – 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-

---

<sup>306</sup> 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».<sup>307</sup> 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.<sup>308</sup> 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.<sup>309</sup> 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.<sup>310</sup> 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.<sup>311</sup> Die *magia artificialis* dringt im *Corral* also

---

**307** *La mise en scène à Paris au XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle.* Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII<sup>e</sup> 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.<sup>312</sup> Auch in den geschlossenen königlichen Theatersälen, dem Coliseo des Retiro-Palasts (dessen Bühnenraum durch Wandentnahme bis in den Park verlängert werden kann)<sup>313</sup> 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.<sup>314</sup> 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 davantage 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.<sup>315</sup>

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

<sup>315</sup> 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.<sup>316</sup> 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.<sup>317</sup> 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.<sup>318</sup> 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 entschleierte 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 Compendium 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 16<sup>th</sup> 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.<sup>319</sup> 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:<sup>320</sup> 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 maschinenstützten 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?

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

<sup>320</sup> 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.<sup>321</sup>

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 dimensionalen 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 Ur-aufführung 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»,<sup>322</sup> 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.<sup>323</sup>

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».<sup>324</sup> 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<sup>er</sup> 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.<sup>325</sup>

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 (paradoxaerweise) 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).

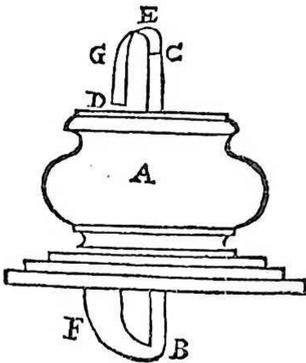


Abb. 4: Imitation fließenden Wassers.

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 Meer<sup>326</sup> 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 Apparat aus einer bretterverstärkten Leinwand in Felsoptik (vgl. Abbildung 5).

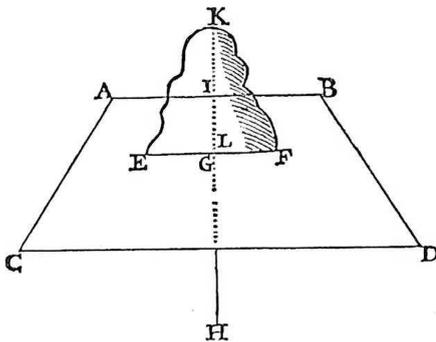


Abb. 5: Fellerscheinung.

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 broches 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.<sup>327</sup> Ihre diversen Ausfertigungen – sieben Variationsmöglichkeiten der Herstellung werden angeführt<sup>328</sup> – 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 *pecante* sehr ähnlich ist,<sup>329</sup> 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.

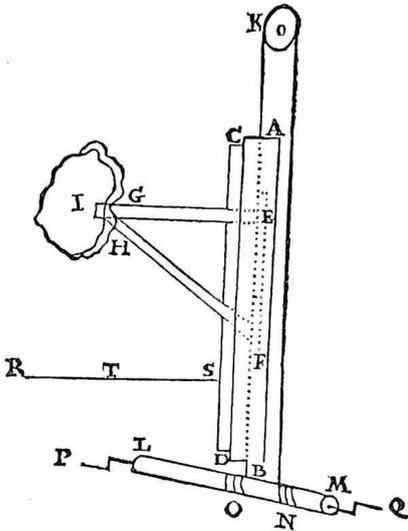


Abb. 6: Vertikal bewegte Wolkenmaschine.

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 Maschinenzaubers 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.

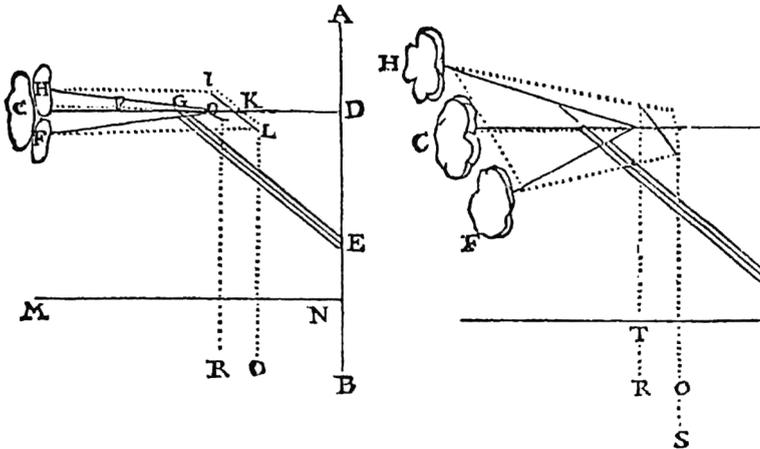


Abb. 7: Sich teilende Wolken.

### 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.<sup>330</sup>

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-

<sup>330</sup> 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.<sup>331</sup> 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.<sup>332</sup> 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.<sup>333</sup> 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.<sup>334</sup>

**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.<sup>335</sup> 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 [...].<sup>336</sup>

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

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

<sup>336</sup> 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.<sup>337</sup> 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.<sup>338</sup> 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.<sup>339</sup> 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.<sup>340</sup>

---

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.<sup>341</sup> 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.<sup>342</sup> Der Stern des *«grande stregone»* Torelli

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

<sup>342</sup> 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.<sup>343</sup> 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<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII<sup>e</sup> 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.



# 4 Analyseteil 1: Zauberinnen der Antike

## 4.1 Medea

Die kaukasische Zauberin Medea ist trotz der vergleichsweise weiten Verbreitung lebensweltlicher magischer Praktiken im Alten Griechenland<sup>1</sup> gemäß der hier zugrunde gelegten Magie-Definition<sup>2</sup> eine von nur wenigen zauberkundigen Figuren, die die Antike hervorgebracht hat, wenngleich antike Mythen nicht selten von einer Vielzahl an (göttlich-)wunderbaren bzw. quasi-«magischen» Handlungen zu berichten wissen. Mit Euripides' bei einem Dramatiker-Wettbewerb in Athen uraufgeführter Tragödie *Medeia* hält der Stoff 431 v. Chr. Einzug in die Literatur<sup>3</sup> und wird in griechisch-römischer Zeit in seinen verschiedenen Episoden unter anderem von Apollonios von Rhodos (*Die Fahrt der Argonauten*, 3. Jh. v. Chr.), Ovid (*Metamorphosen*, 1/3–8 n. Chr.), Seneca (*Medea*, ca. 42–49 n. Chr.) und Valerius Flaccus (*Die Fahrt der Argonauten*, ca. 70 n. Chr.) behandelt.<sup>4</sup> Wie zahlreiche neuere Medea-Anthologien<sup>5</sup> und ihren literarischen Bearbeitungen gewidmete Forschungsbände<sup>6</sup> belegen, hat die antike Zauberin bei Literaten und Wissenschaftlern bis heute nichts von ihrer «magischen» Anziehungskraft verloren und dient in diversen Lesarten von kolonialistischer bis feministischer Auslegung der gesamten Bandbreite an Weltdeutungen.<sup>7</sup>

---

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

2 Vgl. dazu das Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

Der Etymologie ihres Namens gemäß – in diesem verbirgt sich die indoeuropäische Wurzel <med> – steht Medea in Verbindung zu Meditation und Medizin.<sup>8</sup> Wird sie so einerseits als Mittlerin, Mediatorin, zwischen Menschen und Göttern, zwischen dem Irdischen und dem Über-Natürlichen in Ober- und Unterwelt imaginiert, tritt andererseits ihre Rolle als heilende Helferin hervor. Bisweilen wird ihr Name auch auf das griechische <mêtis> (deutsch: <Klugheit>, <List>) zurückgeführt, womit ihr außerordentlicher Scharfsinn eine Betonung erfährt.<sup>9</sup> Ursprünglich ist Medea wohl eine der Verkörperungen der großen Muttergottheit gewesen, die sich erst über mehrere Stufen von der gutmütigen Göttin zu einem bösen Monstrum entwickelt hat.<sup>10</sup> Die antike Medea tritt vor allem als *pharmakeutria*, das heißt als Adeptin einer *magia naturalis* auf der Basis von Pflanzen und Kräutern, in Erscheinung, sodass ihr Wirken (je nachdem, ob ihre *pharmaka* heilen oder schaden) grundsätzlich als ambivalent eingestuft werden kann.<sup>11</sup> Erst unter zunehmender Hervorhebung der Mytheme der Hexe – Medea gilt als Priesterin der Hekate<sup>12</sup> –, der Fremden und der Kindermörderin erhält Medea seit Seneca und in der Moderne eine stark negative Ausrichtung.<sup>13</sup>

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Als eines von zwei Stücken<sup>21</sup> auf der *fiesta real* von Aranjuez (1622) steht Lope de Vegas *El vellocino de oro* am Anfang einer langen Reihe vergleichbarer höfischer Theaterfestlichkeiten im Laufe der Regentschaft Philipps IV.<sup>22</sup> Das Fest wird anlässlich des 17. Geburtstags des Königs<sup>23</sup> in der royalen Residenz 50 km südlich von Madrid begangen. Lopes *comedia mitológica* erlebt am 17. Mai in einem Garten des Palasts, im Jardín de los Negros, ihre Uraufführung. Calderóns *Los tres mayores prodigios*, in dem die Medea-Handlung nur den ersten Akt umfasst,<sup>24</sup> wird in der Johannisnacht 1636 auf der Plaza Grande des Palacio del Buen Retiro uraufgeführt. Es ist nach Calderóns Kirke-Adaptation *El mayor encanto, amor*, die auf den Tag genau ein Jahr zuvor im Park desselben Palasts gespielt worden ist, das zweite mythologische Stück, das dort nach einer aufwendigen Umgestaltung des Buen Retiro zur Darstellung kommt. *La conquête de la Toison d'or* schließlich, nach *Médée* (1635) Pierre Corneilles zweite Auseinandersetzung mit dem Medea-Stoff und nach *Andromède* (1650) sein zweites Maschinenstück, dient in der Regentschaft des Sonnenkönigs zur Feier des 1659 mit Spanien geschlossenen Pyrenäenfriedens sowie der daraus 1660 resultierenden Eheschließung zwischen Ludwig XIV. und der Infantin Maria Teresa, einer Tochter Philipps IV. Die *pièce à machines* wird im November 1660 im normannischen Château de Neu(f)bourg des Marquis de Sourdéac, eines der Gönner Corneilles, für die Hofgesellschaft uraufgeführt (und ab Februar 1661 vom inzwischen mit Theatermaschinen aufgerüsteten städtischen Théâtre du Marais in den Spielplan aufgenommen).

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

35 Vgl. ebda., S. 227.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>40</sup> Fernández Mosquera: La prima puesta en escena, S. 176.

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

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

---

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

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

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

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

Die Konzeption der weiblichen Hauptfigur in den drei Palastschauspielen lässt einige Unterschiede zwischen der französischen und den spanischen Bearbeitungen, aber auch zwischen Lope und Calderón erkennen, die Auswirkungen sowohl auf den Stellenwert als auch auf ihre jeweilige Vorstellung von Magie besitzen, wie sie in dramatischer Perspektive in den Stücken zum Vorschein kommt. In *El vellocino de oro* tritt Medea erst relativ spät in Erscheinung, in der Mitte des ersten Teils, der zu Beginn die Vorgeschichte darstellt, nämlich wie das Goldene Vlies nach Kolchis gelangt ist. Lope lässt seine Medea<sup>45</sup> sich allererst *in actu* selbst charakterisieren; sie gibt sich vor einer Waldkulisse gegenüber ihrem in sie verliebten Cousin Fineo<sup>46</sup> als topisch-spröde Jägerin<sup>47</sup> (in Analogie zu Artemis, der keuschen Göttin der Jagd, des Waldes und des Mondes), das heißt zunächst also nicht vorrangig als magiebegabte, sondern als liebescheue junge Frau, die die Abgeschiedenheit der Natur sucht. In dieser Hinsicht gleicht sie Calderóns liebesunempfindlicher Protagonistin, die in *Los tres mayores prodigios* gemeinsam mit ihren Begleiterinnen dauerhaft eine «soledad inculta»,<sup>48</sup> eine wilde Naturlandschaft, bewohnt. Im Gegensatz zu Lopes *мага*, die ihren Liebesprätendenten bestimmt, aber höflich in die Schranken verweist, präsentiert sich Calderóns Medea aber von Anfang an als von enormer Hybris bestimmte Person,<sup>49</sup> die sich wortreich – unter mehrfacher und umso eindringlicherer Verwendung des Überbietungstopos – ihrer Außergewöhnlichkeit rühmt: «Si soy [...] / yo la singular Medea, / y en la esfera cristalina / no hay deidad que mayor sea» (PROD, S. 1016). Selbst als ihre Damen sie zur Mäßigung mahnen, entgegnet die Zauberin: «Contra mí no tiene, no, / fuerza todo el cielo. Yo / su fábrica singular / sola puedo trastornar» (PROD, S. 1017). Medea, dem Mythos gemäß die Enkelin des Sonnengottes Helios, stellt sich bei Calderón somit nicht nur auf eine gottgleiche Stufe,

---

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

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

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

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

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

sondern überhöht sich sogar noch in ihrem unumstößlichen Selbstbewusstsein über die Götter.<sup>50</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Geschickt zögert die hochmütige Zauberin unter Verweis auf die ihr vorausseilende Fama die Nennung ihres Namens im zitierten Abschnitt volle 13 Verse hinaus, wobei sie die Erwartung, verbal in immer höhere Sphären aufsteigend (von Tieren über Menschen zu Göttern), klimaktisch steigert. In ihrer Eigenvorstellung vor Jason, die auffällig jener der Zauberin Kirke gegenüber Odysseus in Calderóns *El mayor encanto, amor* ähnelt,<sup>53</sup> gibt sie ihrer Magie in aller Deutlichkeit den Charakter einer Wissenschaft, einer *scientia*. Medea ist eine abgeschieden im (Ur-)Wald lebende Gelehrte – sie hat sich einen Berg<sup>54</sup> als «ruda escuela» für ihre «estudios doctos»

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

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

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

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

Dabei demonstriert Medea ihre Zaubermacht nicht nur durch ihre Rede sprachlich (anstatt sie durch Handlung vorzuführen), sie definiert sie zudem auch dezidiert als sprachliche Potenz, die sich durch ihr geschriebenes und vor allem gesprochenes Wort manifestiert. Damit stellt sich Calderóns Medea für den Rest der Figuren in doppelter Hinsicht als äußerst gefährliche Akteurin heraus: Nicht nur praktiziert sie durch Totenbeschwörung und Geisteranrufung eine verbotene Magie, die *magia daemoniaca*; sondern als gebildete, in den Wissenschaften versierte Frau<sup>55</sup> muss sie vielmehr auch allen männlichen Figuren an sich schon suspekt erscheinen.<sup>56</sup>

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Dabei antizipiert sie in ihrer an imperativischen Wendungen reichen Rede das, was in der Folge durch eine Mauerschau im Zwiegespräch des *gracioso* Sabañón<sup>64</sup> mit dem wilden Bewacher des Hains – ebenfalls nicht darstellerisch – auf die Bühne gebracht wird. Mit dieser Art Voraussage, die dann tatsächlich «wortgetreu» eintritt,<sup>65</sup> demonstriert Calderóns Medea ihre magische Potenz. Dagegen tritt Lopes Zauberin

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

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

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

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

In der Tat herrscht im Stück des französischen Autors bei dem durch Magie bewirkten Raub des Goldenen Vlieses – und nicht nur dort<sup>68</sup> – der Modus des Zeigens (anstelle des Berichtsmodus) vor, was *La conquête de la Toison d'or* nicht nur in kon-

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

Die französische Aufführungspraxis erfährt im ersten Jahrhundertdrittel insofern eine Konsolidierung, als die Theatertruppen ihre Stücke fortan, wie Wilma S. Holsboer ausführlich dokumentiert hat,<sup>75</sup> vermehrt und dann regulär in festen Sälen vorführen, wobei zunächst vorhandene *salles de jeu de paume*, also Ballhäuser, beispielsweise für das in dieser Zeit in Mode befindliche Tennisspiel, für das Schauspiel zweckentfremdet werden. Die Truppe um Mondory,<sup>76</sup> die die Troupe du Marais bildet, nutzt nach einigen Saalwechseln ab der Saison 1634/35, und so auch für *Médée*, das Ballhaus in der *rue Vieille-du-Temple*. Aufgrund der Tatsache, dass die Räumlichkeit nicht eigens für das Theater entworfen wurde, sind die Aufführungsbedingungen anfangs suboptimal, Bühnen- und Zuschauerraum mitunter improvisiert und Theatermaschinen (bevor der Bühnenbildner Giacomo Torelli 1643 nach Frankreich kommt) alles andere als ausgereift. Zusammen mit der schwierigen Beleuchtungspraxis<sup>77</sup> der üblicherweise am Nachmittag oder Abend in den dunklen Innenräumen beginnenden Vorführungen mag dieses Defizit im Falle von *Médée*, wird die Perspektive der konkreten Realisierung angelegt, dazu geführt haben, dass bis auf die Flugmaschine am Ende der Tragödie, Medeas von einem Drachengespann gezogenen Wagen, der visuelle Aspekt bei der Darstellung von Magie (noch) nicht ausgeschöpft wird und stattdessen das Wort dominiert.

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>85</sup> Courtès: *L'écriture de l'enchantement*, S. 164.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>90</sup> Vgl. Julio: *Tradición y creación*, S. 781.

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

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

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

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

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

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

---

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

ministrándose crueles,  
me cercaron en contorno.<sup>95</sup>

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

¿Dónde vas, triste Jasón?  
Que ya tu esposa Medea  
rindió al postrer parasismo  
el aliento y la belleza. [...]
   
A tus hijos inocentes  
despedazaron las fieras,  
abortos irracionales  
que aquesta montaña engendra. (ENC, S. 511f.)

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

---

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

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

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

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

Andererseits dirigiert Medea das «Spiel» nicht ausschließlich als «künstlerische Leiterin» (von außen), indem sie in ihrem Zauber-Arrangement die Geschöpfe der Unterwelt über «Regieanweisungen» befehligt («sortez», «laissez-les [...] reposer», «apportez»), vielmehr ist sie – und dies stellt einen Unterschied zur regieführenden Medea in Corneilles *La conquête de la Toison d'or*<sup>104</sup> dar – durch ihre direkte verbale Beteiligung, mittels der sie rhetorisch durch eine bildhafte Sprache<sup>105</sup> selbst Illusionen erschafft, auch Schauspielerin in ihrer eigenen Tragödie. Somit hält sie alle Fäden in der Hand und ist überdies in der Lage, die Handlung auch von innen zu

<sup>103</sup> Vgl. Cattaneo: *Medea entre mito y magia*, S. 123.

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

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

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

### Theatrale Ästhetiken des (Un-)Sicherbaren

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

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

---

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

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

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

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

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

<sup>107</sup> Vgl. Henein: Les charmes de Médée, S. 29.

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

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

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

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

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

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

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

Ea, dioses infernales,  
 que en el calabozo obscuro  
 me obedecéis por el aire,  
 exhalaciones de fuego  
 vomitad, haced que traguen  
 las olas aquel navío. [...]
 Rayos de esa obscura cárcel  
 y tremendo calabozo  
 salgan, que la nave abrasen;

*Sale un rayo debajo de tierra y detiéndose en el aire.*

pero no, rayo, detente  
 y en esa región errante,  
 como en tu centro te fija,  
 vuelve a bajar, no dispare  
 amenazadoras lanzas  
 de tu fuego penetrante.

*Baje el rayo.* (ENC, S. 527f.)

Auch wenn der Plan der Zauberin letztlich scheitert, demonstriert der Einsatz des (funkensprühenden) Feuerwerkskörpers<sup>112</sup> – gerade auch im nicht ganz einfach zu bewerkstellenden Abbruch des laufenden Vorgangs – Medeas magische Potenz auf eine visuell-darstellerische Art und Weise. Daran offenbart sich besonders plastisch die Ästhetik des Sichtbaren der spanischen *Comedia*.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

123 Vgl. Dickhaut: Geisterstunde, S. 157.

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

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

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

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

Wie für die französische Médée («La flamme m'obéit, et je *commande* aux eaux; / L'enfer tremble, et les cieux, sitôt que je les *nomme*», MED, S. 592, Kursivierung A. W.)<sup>126</sup> besitzt also auch für die spanische Medea, die Stimme («a mi voz obedecéis») – und gleichsam für Rojas Zorrillas *Comedia* die Verbalität – entscheidende Macht. Das nach Malinowski<sup>127</sup> in der emotionalen Sphäre des Akteurs beheimatete

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Mythenzitate: antikes Erbe und französische Theaterreferenz

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

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

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

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

zwischen Medea und dem betagten Herrscher *Ægée* (wie schon in *Médée* ein sprechender Name im Französischen), seinem Mündel *Æglé* und seinem (zunächst noch) unerkannten Sohn,<sup>137</sup> dem jungen Kriegshelden Theseus, konzentriert. Mit der Integration der mythosfremden *Æglé* und der so veränderten Motivierung des finalen Giftanschlags auf Theseus durch Medea, die hier aus Eifersucht zur Tat schreitet, verliert der antike Stoff seine ursprünglich politisch-staatstragende Dimension<sup>138</sup> und verlagert die Opernhandlung, den Konventionen des Genres entsprechend, merklich auf die Liebesthematik. Durch diese Umgestaltung tun sich zudem offenkundige Parallelen zur Korinth-Episode auf, sodass *Thésée* – wie zuvor Jason – zwischen zwei Frauen steht (*Æglé* ersetzt hier *Créuse*) und sich *Médée* mit *Ægée* – wie schon mit *Créon* – einem weiteren bekriegten König gegenüber sieht.<sup>139</sup> Allein der Ausgang der Gift- und Flammenangriffe der Zauberin ist in der *tragédie lyrique* ein anderer: Anders als in der (klassizistischen) (Sprech-)Tragödie endet die Oper mit einem Happy End, der konsensuell vereinbarten Heirat des jungen Liebespaares, wobei sich Medeas Magie hier erstmals als ineffektiv erweist.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Vous n'êtes pas encor délivrés de ma rage:  
Je n'ai point préparé la pompe de ces lieux  
Pour servir au bonheur d'un amour qui m'outrage;  
Je veux que les enfers détruisent mon ouvrage,  
C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux.

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

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

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

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

te Metamorphose der Kulissen in furchtbare Tiergestalten deutliche Parallelen zur Schreckensszene mit Hypsipyle aus Corneilles *pièce à machines* auf. Es sind diese visuellen Aktualisierungen, die die Oper als hochartifizielle Gattung erscheinen lassen und durch sichtbare Aufführungsrückgriffe und die Befriedigung der Augenlust<sup>144</sup> gerade die theatralische Perspektive des Zuschauers fördern, der durch die Spektakelhaftigkeit in einem doppelten Effekt sowohl über das reizüberflutende Staunen in die Illusion hinein- als auch über das (Wieder-)Erkennen (der Aktualisierung, des Funktionierens der Maschinen<sup>145</sup> etc.) aus dieser hinausgezogen wird. Dieses kunstvolle Zusammenwirken ist auch das entscheidende Charakteristikum von Medeas magischem Handeln auf der Opernbühne.

### Medeas Opernmagie – ein multi-mediales Spektakel

Medeas Zaubertaten im engeren Sinne umfassen die Akte III und IV der *tragédie en musique*; dazu kommt ihr (eigentlich aber nicht mehr magischer) Giftanschlag im fünften Akt. Insgesamt unternimmt die Zauberin also drei Versuche, die glückliche Vereinigung des jungen Liebespaares Thésée und Æglé zu verhindern – ihre Magie ist folglich in erster Linie auf die Durchkreuzung von deren Liebe ausgerichtet und, wie sie selbst weiß,<sup>146</sup> letzten Endes wirkungslos. Innerhalb dieses magischen Handlungsstrangs tritt Medea in metatheatraler Sichtweise<sup>147</sup> in den Rollen der Regisseurin, der Szenographin und der Schauspielerin in Erscheinung und schöpft dabei, wie nun zum Abschluss zu demonstrieren ist, die multimedialen Potenziale der Oper in vollem Umfang aus. Dass die Zauberin als theatrale Strippenzieherin, sinnbildlich gesprochen, zunächst alle Fäden in der Hand hält, resultiert von dramaturgischer Seite aus ihrem (durch die Vorführung mit dem Zuschauer geteilten) Infor-

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

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

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

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

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

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

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

*CLEONE: Que d'objets horribles!*

*ARCAS: Quels monstres terribles!*

*ÆGLÉ: Quel affreux couroux!*

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

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

---

148 Vgl. ebda., S. 80.

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

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

Die zahlreichen imperativischen Wendungen («sortez», «voyez», «hâtez-vous»), die sich mehrfach rhythmisch-invokatorisch wiederholen, sind Teil der magischen Beschwörungsformel und zugleich indirekte Regieanweisungen der Inszenierung. Sie werden vom antwortenden Geisterchor repetitiv in leichter Variation aufgenommen («Sortons de la nuit éternelle», THE, S. 34, «Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés» als Reaktion auf Medeas vorausgehenden Befehl «Soyez aujourd'hui déchaînés: / Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés», beide THE, S. 34), was der ganzen Szenerie zusammen mit den rhythmischen Bewegungen der «douze Lutins dansants» (THE, S. 34, Kursivierung im Original) einen artifiziell-rituellen Charakter verleiht. Die körperliche Präsenz der Geister auf der Bühne und insbesondere ihre eigenständige stimmliche Artikulation stellen die entscheidenden Unterschiede der magischen Repräsentation in der *tragédie en musique* gegenüber klassizistischer (Sprech-)Tragödie und barockem Maschinenstück dar: Stumm in beiden Subgenres, sogar unsichtbar in der Tragödie und lediglich als Statisten in der *pièce à machines*, werden die Rollen der Monster, die Medeas kriminell-sündhaftes Verhalten versinnbildlichen,<sup>149</sup> in *Thésée* nicht von bemalten Pappfiguren (wie in *La conquête de la Toison d'or*), sondern – wie auch in anderen Opern üblich<sup>150</sup> – von echten Schauspielern ausgefüllt, deren Interaktion mit der Zauberin zeitlich deutlich ausgeweitet ist. Die so gewonnene Korporalität durch den phänomenalen Leib der Darsteller ist der allseitigen Wahrnehmung (der Figuren wie der Zuschauer) zuträglich und

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

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

belegt eindrücklich die nochmalige Steigerung der Spektakelhaftigkeit in der französischen Oper. Zweitens ist aber neben dem Sehsinn in *Thésée* auch ganz entscheidend der Hörsinn angesprochen, was an der Geisterszene ebenfalls deutlich festgestellt werden kann: Musikalisch ist – passend zur Unterweltinvokation und -evokation – ein Abstieg in ›infernalische‹ Tonlagen<sup>151</sup> auszumachen. Die Tonart wechselt vom als hell und klar charakterisierten C-Dur in Medeas Wiedererkennungstonart, F-Dur, die gemäß zeitgenössischen Klassifikationen besonders dazu geeignet erscheint, finstere Stimmungen hervorzubringen und wütende, aufbrausende Leidenschaften und Affekte auszudrücken.<sup>152</sup> Alle Sinne wirken mithin bei diesem ersten Vereitelungsversuch der Liebe zwischen Thésée und *Æglé* in theatral und multimedial nahezu unüberbietbar verquickter Weise mit.

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

MÉDÉE: Cessez donc de trembler: voyez en un moment

Changer ces lieux affreux en un séjour charmant.

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

MÉDÉE, touchant *Thésée de sa baguette magique*

Voyez ce que j'ai soin de faire

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

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

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

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

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

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

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

## 4.2 Kirke

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

---

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

<sup>154</sup> Vgl. dazu ausführlich die Analysen zu ‹falschen› Zaubern in den Kapiteln 5.1.2 sowie 6.1.1 und 6.3.2 dieser Arbeit.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Die nachantike Beschäftigung mit Kirke ist von einem philosophischen bzw. allegorisch-moralischen Impetus geprägt.<sup>172</sup> Ausgehend von den Kirchenvätern und christlichen Mythographen und gemäß deren misogynen Grundhaltung erscheint die Zauberin im Mittelalter in einem stark pejorativen Licht und repräsentiert die sündhafte libidinöse Triebhaftigkeit gegenüber der durch Odysseus verkörperten Vernunft.<sup>173</sup> Die schon im Medea-Kapitel genannten Renaissance-Handbücher führen – wie dort erörtert<sup>174</sup> – auch bei Kirke diese Tendenz weiter fort und bereiten auf diese Weise vor allem im spanischen Barocktheater häufiger deren moralisie-

---

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

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

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

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

174 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

rende Aufnahme vor.<sup>175</sup> In dieser Zeit an allen europäischen Höfen beliebt,<sup>176</sup> steht Kirke in Spanien und Frankreich nicht ausschließlich in den theatralen Gattungen im Rampenlicht, sondern ist etwa auch Protagonistin in Lope de Vegas epischem Gedicht *La Circe* (1624),<sup>177</sup> wengleich ihr das Theater die in der Wirkung weitreichendste Bühne bietet. Erprobt Calderón den Stoff von der *Comedia* über das *auto sacramental* (*Los encantos de la culpa*, ca. 1645) bis zur *Zarzuela* (*El golfo de las sirenas*, 1657)<sup>178</sup> als herausragender Einzelautor in den verschiedensten Untergattungen, beschäftigt sich in Frankreich, angefangen beim frühen *Ballet comique de la Reine* (1581) von Baltasar de Beaujoyeux, vor allem ab den 1630er Jahren etwa mit Jean-Gilbert Durval (*Les travaux d'Ulysse*, 1630), der Troupe des Forces de l'Amour et de la Magie (*Circé en postures*, 1678) und Madame de Sain(c)tonge (*Circé*, 1694) ein breites Spektrum an Theaterschaffenden mit einer Bandbreite vom populären Jahrmarkts- bis zum hochkultivierten Opernmilieu<sup>179</sup> mit der Zauberin, wobei zum Ende des Jahrhunderts hin ein zunehmender Amalgamierungsprozess der Kirke-Figur mit anderen Zauberinnen wie Medea und Armida auszumachen ist.<sup>180</sup> Für die nachfolgende Untersuchung werden fünf für die Gattungsvielfalt und Figurenbehand-

---

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.2.1 Kirke und Odysseus: Ästhetiken der Metamorphose zwischen den Gattungen

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

---

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

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

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

Calderóns *El mayor encanto, amor* gilt als eines der prunkvollsten Palastschauspiele unter der Herrschaft Philipps IV. und generell innerhalb der spanischen Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts. Nachdem es zwischenzeitlich in Spanien vergessen und gegen 1800, allen voran durch die deutsche Romantik,<sup>182</sup> rezeptionell wiederbelebt worden ist, hat das Stück ganz im Gegensatz zu ähnlich aufwendigen Barockspektakeln jüngst sogar eine Neuinszenierung im eigenen Heimatland erfahren.<sup>183</sup> Anders als zu seinem Vorgängerstück *Polifemo y Circe*, das höchstwahrscheinlich für die *Corral*-Bühne verfasst und um 1630 gespielt worden ist, und zu Boyers am 27. Dezember 1648 im Théâtre du Marais uraufgeführter (und 1660 gedruckter) *pièce à machines* existiert zu *El mayor encanto, amor* ein reiches paratextuelles Quellenmaterial, das die Rekonstruktion der inszenatorischen Entstehungsbedingungen erlaubt. Nach einer langen Forschungskonfusion, die aus widersprüchlichen Angaben in den zeitgenössischen Zeugnissen in Bezug auf das exakte Datum der Uraufführung resultierte, besteht mittlerweile Einigkeit darüber, dass das ursprünglich für die Johannismacht<sup>184</sup> 1635 geplante Schauspiel aufgrund der politisch heiklen Kriegslage mit Frankreich auf flandrischem Boden erst am 29. Juli desselben Jahres zu seiner nachträglichen und einmaligen Aufführung

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

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

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

gelaugt.<sup>185</sup> Anlässlich der Einweihung des Salón de Reinos wird es auf dem See des Parque del Buen Retiro realisiert.

Im Vorfeld der Produktion, die der Conde-Duque de Olivares,<sup>186</sup> der *valido* und führende Minister Philipps IV., in Auftrag gegeben hat,<sup>187</sup> kommt es zwischen dem zuständigen Szenographen Cosme Lotti<sup>188</sup> und dem Autor Calderón zu einer schriftlichen Auseinandersetzung<sup>189</sup> über die Modalitäten der Realisierung, die sich auch als ästhetischer Richtungsstreit über die Inszenierung von Kirkes Magie lesen lässt. Mit Lottis (undatierter) *Memoria de apariencias*, auf die Calderón am 30. April 1635 mit einem Erwidrerungsbrief reagiert, und dem 1637 im Druck erschienenen Dramentext von *El mayor encanto, amor* liegen, um mit Fischer-Lichte zu sprechen, zwei divergierende Pläne von Erzeugungsstrategien vor, die dazu gedacht sind, auf deren schriftlich fixierter Grundlage, bei der konkreten (ephemerer) Aufführung an besagtem Juliabend 1635 die Handlung performativ hervorzubringen. In seinem Entwurf projiziert der Italiener als Verantwortlicher für Bühnendekor und Theatermaschinerie eine möglichst spektakuläre Inszenierung, während Calderón in seinem Antwortschreiben die Handlung des Stücks – und damit den Text – im Rang über eine kunstfertige Visualisierung hebt: «[A]unque [la memoria que Cosme Lotti hizo, A. W.] está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación.»<sup>190</sup> Auch wenn Calderón viele bühnenbildliche und -technische Vorschläge Lottis für

---

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

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

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

**188** Vgl. eingehend das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

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

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

die finale Textvorlage der Aufführung übernimmt, seien von mehreren Divergenzen<sup>191</sup> drei mit Bezug zum Umgang mit Magie hier exemplarisch näher erörtert, um im Vergleich dazu Calderóns inszenatorisches Konzept genauer zu konturieren: Die erste Abweichung betrifft die Verwandlung von Odysseus' Männern in Schweine, die Calderón – wie in der Zusammenschau mit den anderen beiden Stücken später noch ausführlicher zu zeigen sein wird – nur indirekt durch einen Botenbericht auf die Bühne bringt, wohingegen Lotti in der *Memoria* eine direkte, darstellerische Umsetzung vorsieht.<sup>192</sup> Calderóns rein erzählerische Lösung demonstriert hier also seine oben skizzierte Überzeugung von der Vorrangigkeit des Wortes gegenüber der artifizuell herbeigeführten visuellen Erscheinung. Zweitens divergiert Lotti in der Modellierung derjenigen Figur, die Odysseus aus Kirkes Liebes-Bann löst: Beim Szenographen handelt es sich um die allegorisierte Tugend, *Virtud*, bei Calderón um den Geist des Achill, was ganz unterschiedliche Konnotationen hinsichtlich der Handlungsanlage hervorruft, wobei an dieser Stelle jedoch vorerst allein Lottis Charakterisierung der *Virtud* interessiert. In seinem Entwurf heißt es dazu:

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

**201** Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

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

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

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

Monarchie – und daran kann auch ein schnell unter Kontrolle gebrachtes Feuer<sup>205</sup> während der Darbietung nichts ändern – wie auch schon bei den Palastinszenierungen im Medea-Kapitel gesehen<sup>206</sup> einen eindrucksvollen Nachweis ihrer kulturellen Hegemonie und ihrer anhaltenden Machtfülle in einer politisch krisenhaften Zeit.

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

---

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

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

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

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

209 Vgl. ebda., S. 1291–1294.

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

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

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

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

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

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

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

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

nem Autorentrio bearbeitet worden, zu dem neben ihm Antonio Mira de Amescua<sup>213</sup> und Juan Pérez de Montalbán gehören,<sup>214</sup> die jeweils einen der zwei ersten Akte übernehmen. In Frankreich ist der Stoff unter anderem 1648 von Claude Boyer<sup>215</sup> bearbeitet worden. Im Hinblick auf den Einstieg der drei Stücke fallen zunächst einige länderspezifische Kontextunterschiede auf: Kommt der Ulises der spanischen *Comedias* mit seiner Mannschaft nach einem Schiffbruch<sup>216</sup> erst auf Kirkes Insel an – ein deutliches Indiz dafür, dass sich Calderón bei der Handlung seines späteren Palastschauspiels (grob) an *Polifemo y Circe* orientiert hat –, sind der griechische Held und seine Männer in der französischen *pièce à machines* bereits seit einem Jahr Gäste der Zauberin. Die Unterschiede in den Ausgangsbedingungen schreiben sich in der Raumsemantik<sup>217</sup> fort, die zugleich die divergierenden französisch-spanischen Tendenzen auf der übergeordneten Ebene der Semantisierung des Stoffs offenbart: Bei Boyer wird Kirkes Insel – äußerst positiv – als einladende Gegend voller sinnlicher Genüsse gestaltet: Es herrscht ‹Sinnenfreude› im wahrsten Wortsinne, die als ästhetische Erfahrung die (barocke) Augenlust der Zuschauer bei der Vorführung befriedigen soll:

---

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

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

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

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

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

Tout semble naistre ici pour le charme des yeux.  
 Ici mille beautez épuisent leurs adresses,  
 Pour enchanter nos soins et tromper nos tristesses,  
 Et leur Reyne sur tout par des charmes puissans  
 Seme icy mille appas pour le plaisir des sens.<sup>218</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein etwas anders gelagertes Bild zeichnen dagegen das Autorentrio und Calderón von Kirke,<sup>224</sup> die sich jeweils in einer langen, rhetorisch ausgefeilten Rede dem ankommenden Ulises selbst als *maga* vorstellt. Zwar ist sie auch in den spanischen Stücken göttlicher Abstammung – in *El mayor encanto, amor* mythosgemäß Helios-tochter, in *Polifemo y Circe* eine Gemeinschaftsschöpfung der höchsten Götter des Olymp<sup>225</sup> –, doch scheint der Vater bzw. scheinen die Götter Kirke die Zauber-

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

<sup>224</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Anna Isabell Wörsdörfer: Zauberworte. Zur Rolle der Sprache bei der Inszenierung von Magie am Beispiel von Pedro Calderón de la Barca (*El mayor encanto amor*, 1635) und Thomas Corneille (*Circé*, 1675). In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 10 (2018), S. 107–123, hier: S. 115f.

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

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

Prima nació de Medea  
 en Tesalia, donde fuimos  
 asombro de sus *estudios*  
 y de sus *ciencias* prodigio,  
 porque, *enseñadas* las dos  
 de un gran mágico, nos hizo  
 docto escándalo del mundo,  
 sabio portentoso del siglo,  
 que en fin las mujeres, cuando  
 tal vez aplicarse han visto  
 a las letras o a las armas,  
 los hombres han excedido. (MAY, S. 174)

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

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

---

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

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

genden) Genderkomponente<sup>228</sup> sehr viel menschlicher,<sup>229</sup> was aber nicht bedeutet, dass sie bei Calderón weniger mächtig als in den beiden Vergleichsdramen erscheint. Kirkes Rhetorik entfaltet sich in beiden *Comedias* in einer langen Epideixis, einer Lobrede auf die eigenen magischen Potenziale, die, wie schon von Calderóns Medea bekannt ist, einerseits die einer Naturphilosophie<sup>230</sup> nahekommende *magia naturalis*, andererseits die Schwarze Magie umfassen. In *El mayor encanto, amor* et- wa heißt es unter anderem zur natürlichen Magie:

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

TURBELINO: Todo junto el palacio se estremece.

IRENE: Algún daño recelo.

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

IRENE: Arrímate a esa reja [...]

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

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

---

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

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

kasuistischen Gesellschaftsspiel<sup>233</sup> aus dem Ruder gerät und in einen physischen Kampf übergeht. Den Zauberakt, bei dem sie die Welt in Dunkelheit taucht, leitet Kirke mit wortgewaltiger Rhetorik ein.<sup>234</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

POLIFEMO: ¿Adónde estás, Galatea,  
que no te duele mi mal?  
GALATEA: No nos ha visto. Cumplió  
Circe su palabra aquí.  
CHITÓN: Él me está mirando a mí:  
a mí sin duda me vio. [...]  
POLIFEMO: ¡Oh Galatea divina!  
Sube a ver quien te desea.  
CHITÓN: ¡Yo divina Galatea! [...]  
¡Oh miserable Chitón!  
Enredos de Circe son  
que todas las formas muda.  
Con estas barbas y talle,  
¡soy Galatea divina! [...]  
Váyase el Cíclope y calle.  
POLIFEMO: Por no causarte temor,  
me voy, señora, delante.  
CHITÓN: Hágalo así, buen gigante,  
si me tiene mucho amor. (POL, S. 592f.)

Chitón hat damit gleich zwei Rollen (einmal im Selbstgespräch und einmal im Dialog mit dem Zyklopen) inne, wobei dieser Umstand dafür sorgt, dass er – in den Worten Matzats – den Rollenentwurf der abweisenden Angebeteten, wie in theatralischer Perspektive zu erkennen ist, (zwar mehr schlecht als recht, aber dennoch) voll ausspielt, um sich vor dem Riesen zu retten.

Der zweite große magische Akt, den Boyer in seinem Maschinenstück<sup>238</sup> performativ auf die Bühne bringt, findet im Rahmen der Katabasis, Ulysses Unterweltfahrt, (vgl. ULY, IV. Akt) – generell ein beliebtes Thema für den Einsatz von Theatermaschinen in französischen Stücken der Zeit<sup>239</sup> – statt. Im Vorfeld des Ab-

<sup>237</sup> Vgl. Ibáñez Chacón: Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, S. 89.

<sup>238</sup> Neben *Ulysse dans l'île de Circé* stammen von Boyer weitere Maschinenstücke, vgl. Brodys «Machine plays and others» (S. 110–136) aus: Dies.: *The works of Claude Boyer*. Die Nähe der darin auftretenden antiken Götter zu Magiern hat Delmas an Boyers *Les amours de Jupiter et de Sémélé* nachgewiesen, vgl. Christian Delmas: Le merveilleux dans la tragédie à machines: *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Claude Boyer (1666). In: *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 25 (1973), S. 216–228.

<sup>239</sup> Zu denken ist nicht nur an Durvals in *Les travaux d'Ulysse* inszenierten Abstieg, sondern vor allem auch an Orpheus' Reise zu den Schatten der Unterwelt, um seine Ehefrau Eurydike an die Erdoberfläche zurückzuholen. Diese kommt unter anderem in Charles de Lespines *Le mariage d'Orphée* (1623) und François de Chapotons *La descente d'Orphée aux Enfers* (1640) zur Darstellung, vgl. weiterführend dazu Friedrich Wolfzettel: Die gesuchte Totalität: *Orpheus und Eurydike* und das Barock. In:

stiegs,<sup>240</sup> den der Grieche nicht ohne Kirkes magische Hilfe bewerkstelligen kann (diese also erst Ermöglichungsbedingung für den ganzen als direkte Handlung gezeigten Strang ist), vollzieht die Zauberin, wie sie selbst sagt,<sup>241</sup> ein Ritual, das sie bei Odysseus' Rückholung wiederholt und das diesmal *in actu* zur Anschauung kommt. Es handelt sich um einen magischen Gesang, mittels dessen sie Odysseus aus seinem Schwellenzustand, wie ihn van Gennep definiert, wieder in die Oberwelt befördert. In den inkantatorischen Versen, in denen sie ihre Magie selbstreflexiv apostrophiert, heißt es unter anderem: «*Rare presant des Cieux merveilleuse puissance / Qui m'as fait consentir une si dure absence / Redonne Ulisse à mon amour. / Rens à mes yeux l'objet qui regne dans mon ame*» (ULY, V. 1407–1410, Kursivierung im Original). Die Magie, die nach anthropologischer Überzeugung im Wort liegt,<sup>242</sup> wird hier insbesondere durch die wiederkehrenden Imperative appellativ verstärkt; der rituelle, formalistische Charakter tritt zudem durch die refrainartigen Verse («*Haste ma mort ou son retour*» bzw. in der Variante «*[Et j'attans seulement la fin] / De ma mort ou de son retour*», ULY, V. 1412, V. 1417f., Kursivierung im Original) hervor. Bei diesem Zauber kommt ferner Kirkes Gesang,<sup>243</sup> ihrem gesungenen Wort, besondere Bedeutung zu, nachdem die Magierin zuvor in einer entgegengesetzten Zauberhandlung die vom Lied der Sirenen ausgehende Gefahr entschärft hat (vgl. ULY, V. 203), um alle Zuhörenden dieser ästhetischen Erfahrung teilhaftig werden zu lassen. Der Katabasis vorgängig ist noch ein anderes (geheimes) Ritual der Zauberin, das ihren bereits angeklungenen Charakter als Illusionistin – und darüber in thea-

---

Ders. / Joachim Küpper (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink 2000, S. 47–94.

**240** Wenn die spanischen Stücke die Unterweltfahrt aufgrund der divergierenden Charaktergestaltung Kirkes (als eifersüchtige, verlassene Frau statt als Helferin) nicht integrieren, lässt sich Ulises' Abenteuer auf der Insel dennoch als «Abstieg» (in die niedere Welt der Sinne) mit finalem Aufstieg begreifen, wie Fischer an *El mayor encanto, amor* nachgewiesen hat, vgl. Susan L. Fischer: Calderón's *El mayor encanto, amor* and the Mode of Romance. In: William C. McCrary / José A. Madrigal (Hg.): *Studies in Honor of Everett W. Hesse*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1981, S. 99–112.

**241** «Je m'en vay conjurer pour vous malgré moy-mesme / De tous les Dieux d'Enfer les puissances supremes. / Je vous feray passer mille bors, mille mers, / Et d'un vol si pressé courir dans les Enfers; / Qu'à peine pourrez-vous avec quelque assurance / Entre l'Enfer et nous croire quelque distance: / Mais par un mesme effort je veux en mesme jour / Terminer vostre absence et voir vostre retour» (ULY, V. 957–964).

**242** Vgl. dazu das Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

**243** Auch in den spanischen *Comedias* gibt es musikalische – allerdings zugleich weniger magische – Einlagen. Garasa ordnet *El mayor encanto, amor* sogar teilweise als *comedia ballet* ein, vgl. Garasa: *Circe en la literatura española*, S. 259. Um die musikalische Umsetzung der Magie in den Kirke-Dramen – der *tragédie (en musique)* und der *zarzuela* – wird es gezielt im nächsten Kapitel dieser Arbeit gehen.

tralischer Perspektive als Regisseurin / Dramaturgin<sup>244</sup> – avisiert. In den Szenen 6 und 7 des zweiten Akts begibt sich Kirke in die Höhle des Schlafes, des Gottes Morpheus, um nach dessen Anrufung: «Sommeil, qui de cet antre environné de songes / Dans l'esprit des mortels jettez mille mensonges» (ULY, V. 817f.), sein Einschreiten – nicht nach einem magischen *do ut des*, sondern ohne Gegenleistung (dies Zeichen ihrer großen Autorität) – zu erbitten, damit Ulysse von seiner Heimkehr abgebracht werde:

C'est par toy seulement, que mon transport jaloux  
 La [= Penelope, A. W.] peut faire perir dans l'esprit d'un epoux.  
 Fais luy voir en dormant une image infidelle  
 Qui luy fasse hayr ce qu'il ayroit en elle;  
 Fais-la luy voir perfide, et que par cette erreur  
 Je m'en puisse vanger mieux que par ma fureur. (ULY, V. 843–848)

Das magisch evozierte Traumgesicht, von dem Ulysse seinem Vertrauten Euriloche später tatsächlich hypotypotisch als gesehene Erscheinung berichtet,<sup>245</sup> ist nach seiner Einschätzung eine visionäre Abbildung der Ereignisse in Ithaka – in Wirklichkeit ist es jedoch nichts anderes als eine *image infidèle*, eine (lügenhafte) Illusion: ebenso wie das Theater. Das innerdramatische Trugbild des Traums ist äquivalent zum theatralen Trugbild des gespielten Als-ob, womit sich die Zauberin Kirke, indem sie Odysseus das künstlerisch vorbereitete Gebilde federführend durch Auftrag an Morpheus schickt, zugleich als begabte Inszenatorin erweist.

Die Magie- und Schauspiel-Analogie tritt auch in *Polifemo y Circe* und *El mayor encanto, amor* zutage. So gibt sich Kirke in Calderóns Einzelstück etwa in der *Brutamonte-Inszenierung* – als sie ausgerechnet zur Erprobung der Aufrichtigkeit und Liebe von Odysseus und Arsidas einen Angriff durch die Zyklopen vortäuschen

244 Vgl. Debienne: «La magicienne Circé ou Circé figure de metteur en scène et machiniste» (o. S.) aus: Dies.: *Commentaire critique*, o. S.

245 «J'ay veu (j'en tremble encor) en de sanglans tableaux / Le crime et l'attentat de mes lasches Rivaux. / J'ay veu mes feux trahis, Penelope perfide; / Telemache mon fils vangeur ou parricide; / Enfin dans une nuit j'ai vu de tels malheurs; / Qu'un seul auroit besoin de toutes mes douleurs / [...] tout à coup frappé d'une image legere, / Je me trouve en des lieux, qui me comblent d'effroy, / Où mille objets confus s'eslevent devant moy [...] / J'entre dans un beau pré couronné de berceaux. / [...] Observant de plus près ces lieux de toutes pars / Un objet adorable arreste mes regards. / Dieux! c'estoit Penélope, à sa première veuë / D'un transport de plaisir mon ame est toute esmuë; / Je cours pour l'embrasser, quand un de ses amants / Me previent, et s'oppose à mes embrassemens. / Mais pour comble d'horreur elle ayme ses caresses, / Et d'un oeil indigné rebute mes tendresses; / Me renvoie à Circé» (ULY, V. 979– 1015).

lässt (vgl. MAY, S. 244–248) – als Dramaturgin zu erkennen.<sup>246</sup> Die im wahrsten Wortsinn augenscheinlichste Parallele tut sich hingegen im Gemeinschaftsstück, im von Calderón besorgten dritten Akt, auf, als Kirke die versammelten Dienerinnen und sich selbst an Ulises' weit entfernt stattfindendem Abenteuer mit dem Polyphem visuell partizipieren lässt.<sup>247</sup>

Pues yo haré que desde aquí,  
con prodigio sin segundo,  
se penetre lo profundo  
que contiene la ribera  
de esotra parte, si fuera  
de esotra parte del mundo.  
Abra pues su vientre el centro  
desas rústicas montañas,  
despedace sus entrañas  
a mi voz, a cuyo encuentro  
manifieste cuanto dentro  
de sus abismos encierra;  
y, cuantos muertos entierra  
en calabozos oscuros,  
asistan a mis conjuros.

*Da vuelta el monte y en él se ve la boca de la cueva.* (POL, S. 638)

Die räumliche Distanz und die widrigen geographischen Gegebenheiten überwindend, wirkt Kirke – erneut mit ihrer Stimme – nicht nur einen Zauber, der sie alle das Innere der Zyklophenhöhle sehen lässt, sondern erschafft damit gleichzeitig eine Theater-im-Theater-Situation: Auf ihr Geheiß öffnet sich der Berg wie ein Theatervorhang, sodass sie gewissermaßen als verantwortliche Direktorin Odysseus die Bühne für seine Heldentat bereitet. Die solchermaßen entstehende ‚Zauberhöhle‘ wird so zu einem Bildschirm, oder besser: zu einer Schau-Bühne, funktionalisiert, die in theatralischer Perspektive zwar einerseits illusionsbrechend, da die Schau-Si-

<sup>246</sup> Vgl. Denise DiPuccio: The Enigma of Enchantment in *El mayor encanto, amor*. In: *Hispania* 70 (1987), S. 731–739.

<sup>247</sup> Die Ermöglichung des direkten Schauens, eines theatralen Prinzips schlechthin, ist auch bei Boyer angelegt: «A quoy faut-il pour vous que mon pouvoir s'employe? / Demandez, vous sçavez s'il vous sert avec joye / [...] Voulez vous voir la terre ou rouler sous vos pas / Ou se deschirer toute en mille et mille esclats? / Voir le père du jour retenu dedans l'onde / Dans un dueil eternel ensevelir le monde; / Voir confondre avec l'air, le feu, la terre, et l'eau, / Voir rentrer l'univers dans son premier berceau? / Et puis luy redonnant son ordre et sa lumière / Le rendre en un moment à sa beauté premiere? / Voulez-vous traverser en des climats nouveaux? / Voler dedans les airs, marcher dessus les eaux? / Et voir à mesme temps solides et constantes / Ces régions de vents, ces campagnes flotantes / Je m'offre à contenter vos plus hardis souhaits» (ULY, V. 901–919, Kursivierung A. W.).

tuation vergegenwärtigend, wirkt, andererseits aber die Illusionierung – und damit die Theatralität – potenziert. Und ebenso wie der Zuschauer zwischen diesen beiden Wahrnehmungen hin- und herschwankt, changiert er auch in der Einschätzung von Kirkes Illusionstalent, deren Zauber, wie vorhergesagt,<sup>248</sup> sich just in dem Moment in Luft auflöst, als sie als erstes spricht: Als souveräne Dramaturgin (in theatralischer Perspektive) beweist sie ein sicheres Gefühl für einen effektvollen Suspense, endet die Visualisierung doch ausgerechnet unmittelbar vor Polifemos Gegenangriff, dessen Ausgang demgemäß zunächst regelrecht im Dunkeln bleibt. Als Magierin (in dramatischer Perspektive) jedoch lässt sie durch ihre Sorge um den geliebten Odysseus eine gewisse Schwäche erkennen, die ihr am Ende der Stücke teilweise zum Verhängnis werden wird, wie bei der Analyse der verschiedenen Odyssee-Dramenbearbeitungen im Folgenden erörtert wird.

### Transformierte Körper I: Metamorphose theatral

Die Metamorphose, genauer: die Verwandlung anderer in die Gestalt vor allem von Tieren, aber auch von Pflanzen oder Gegenständen,<sup>249</sup> ist als ureigene magische Fähigkeit Kirkes untrennbar mit der Vorstellung von der antiken Zauberin verbunden. Die Metamorphose, oder auch Trans-Formation, ist dabei dezidiert als Performanz, als in der und aus der Entwicklung sich hervorbringender Akt, zu denken, und hat – mit Fischer-Lichte gesprochen – somit einen theatralen Charakter. Auch zwei andere Komponenten von Theatralität, Körperlichkeit und Wahrnehmung, sind mit der Metamorphose aufs Engste verwoben, wie nun zunächst in einem allgemeinen Gedankengang zum Kirke-Mythos und seinen Adaptationen im Theater dargestellt wird.<sup>250</sup> Mit der von Fischer-Lichte getroffenen, an Plessner angelehnten Unterscheidung von phänomenalem Leib und semiotischem Körper kann eine Feinbestimmung der Verwandlung von Odysseus' Männern (und anderer Magieopfer) vorgenommen werden: Indem die Zauberin ihnen die phänomenale Menschlichkeit nimmt, kommt deren semiotische Animalität zum Vorschein: Es handelt sich um die

---

248 «Callad en tanto / que un caso veis admirable, / porque la primera que hable / deshará todo el encanto» (POL, S. 639).

249 In einer barocken Mythosbearbeitung für die Oper (*Amalteo* / Zamponi) verwandelt Kirke Odysseus' Männer in Statuen. Mit Blick auf *El mayor encanto, amor* stellt Frederick de Armas zudem fest, dass die Metamorphose auch metaphorisch und nicht ausschließlich in Richtung einer Mensch-Tier-, sondern auch in Richtung einer Mensch-Gott-Verwandlung – Odysseus gleicht am Ende dem Gott Mars – erfolgen kann, vgl. de Armas: *Metamorphosis in Calderón's El mayor encanto, amor*, S. 212.

250 Zu den folgenden Ausführungen – mit genderorientiertem Fokus – vgl. auch Wörsdörfer: *Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen*, S. 97f.

Nach-außen-Kehrung, die Verkörperung ihres triebhaft-sündhaften Verlangens. Dabei ist es von Bedeutung, dass die Verwandlung nicht den Geist, sondern allein die Materie tangiert, sodass gezielt der Sehsinn – und damit die visuelle Wahrnehmung – angesprochen wird, was zuerst die Fremdwahrnehmung (und erst in zweiter Instanz die Selbstwahrnehmung) betrifft. Im Hinblick auf die Perzeption im Theater und die dramatische Kommunikationssituation muss diese Fremdwahrnehmung aber noch einmal nach den verschiedenen, von Matzat benannten Strukturebenen aufgefächert werden: Denn je nachdem, wie der verwandelte Körper inszeniert wird (ob verbal-rhetorisch oder performativ-visuell, ob schauspielerisch – mit oder ohne Maske –, tierisch-real oder bühnendekoratив und -maschinell), sehen Figuren und Zuschauer, beide Beobachter der sich vollziehenden oder vollendeten Transformation, nicht in jedem der Fälle unbedingt dasselbe. Die jeweilige Umsetzung nimmt dementsprechend Einfluss darauf, welche der drei Perspektiven (dramatisch, theatralisch, lebensweltlich) beim Publikum angesichts des auf der Bühne Geschauten und Gehörten vorherrscht.

Zu Beginn aller drei Stücke wird die Tierverwandlung der Neuankömmlinge auf der Kirke-Insel thematisiert. Da sich die Griechen bei Boyer, wie gesehen, bereits ein Jahr bei der Zauberin aufhalten, findet die Metamorphose hier retrospektiv in den Worten Euriloches, als Bericht, statt:

[Par cet art merveilleux, A. W.] elle fit sur nous d'effroyables essais,  
 Quand son rare pouvoir par un fameux miracle,  
 Fit de nous à nous-mesmes un horrible spectacle,  
 Enfermant nos esprits par des charmes nouveaux  
 Dans le corps du plus vil de tous les animaux. (ULY, V. 316–320)

Wird die Berichtssituation durch die Rückschau motiviert und derart legitimiert, befördert sie bei den Zuhörern durch die Anregung der Imagination die involvierende Einnahme einer dramatischen Perspektive. Eine ähnliche erzählerische Darbietung findet sich in *El mayor encanto, amor* wieder, wobei Antistes Ulises hier unmittelbar nach der Verwandlung seiner Gefährten durch einen Botenbericht in Kenntnis setzt.<sup>251</sup>

[Circe] mandó servir al momento  
 a sus damas las bebidas [...].  
 Apenas de sus licores  
 el veneno admitió el pecho,  
 cuando corrió al corazón  
 y en un instante, un momento,

---

<sup>251</sup> Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Wörsdörfer: Zauberworte, S. 117.

a delirar empezaron,  
 de todos los que bebieron,  
 los sentidos tan mudados  
 de lo que fueron primero  
 que no solo la embriaguez  
 entorpeció el sentimiento  
 del juicio, porción del alma,  
 sino también la del cuerpo,  
 pues, poco a poco estinguidos  
 los proporcionados miembros,  
 fueron mudando las formas. (MAY, S. 151f.)

Der Verzicht auf eine hier – handlungslogisch und (für die *fiesta palaciega*) grundsätzlich Bühnenmaschinell – mögliche Visualisierung belegt ein weiteres Mal, dass Calderón der sprachlichen Gestaltung ein höheres Gewicht als dem Spektakel beimisst. Zugleich erweist sich die nacherzählende Darbietung für die Wiedergabe der inneren Vorgänge bei der Verwandlung vom inszenatorischen Standpunkt aus als ungleich illusionsfördernder als eine darstellerisch realisierte – synchron zur damaligen Zeit schwer(er) umsetzbare – Metamorphose. Da der Akt der Verwandlung in den erörterten Beispielen nicht direkt auf der Bühne zur Anschauung kommt, die transformierte Körperlichkeit also rein imaginativer Natur ist, nehmen Dramenfiguren und Theaterpublikum in diesen Fällen dasselbe wahr; in dieser Kommunikationssituation kommt ihnen dasselbe zu Ohren. Doch Calderón bereitet Antistes' Bericht im Einzelstück auch visuell vor, indem er bereits vor Ankunft der Griechen verwandelte Körper, und zwar das zu Bäumen transformierte Liebespaar Lísidas und Flérida sowie weitere Kirke-Opfer in Tiergestalt, eines in der eines Löwen, in Szene setzt. Die Verwandelten bezeugen durch ihr für Tiere bzw. Pflanzen atypisches Verhalten, Sprachgebrauch und Gestik, dass im jeweiligen Körper ein menschlicher Geist wohnt:

ULISES: Pues los dos nos quedamos,  
 por esta parte penetrando vamos,  
 caiga a mis pies tanto embarazo luego.

*Dice dentro Flérida.*

FLÉRIDA: Ten lástima de mí, invencible griego; [...]

ULISES: ¿Qué bosque es este, cielos soberanos,  
 adonde son los árboles humanos?

CLARÍN: Y aun en eso no para,  
 pues del obscuro centro  
 suyo miro salirnos al encuentro  
 un escuadrón de fieras, [...]

*Salen animales y hacen lo que se va diciendo.*

ULISES: Y el rey de todos ellos,  
 el león coronado de cabellos,  
 en pie puesto una vez hacia las peñas  
 y otra hacia el mar cortés nos hace señas. (MAY, S. 144ff., Kursivierung im Original)

Als Teil der innerfiktionalen Welt nehmen Ulises und Clarín dieses sonderbare Erlebnis als magisches oder wunderbares Wirken – und in dieser Hinsicht eindimensional – wahr. Durch die unmittelbare Vorführung der Effekte von Kirkes Magie innerhalb der Handlung, Fléridas direkte Rede und das verbal begleitete Agieren des Löwen, wird der Zuschauer stärker als durch den nachträglichen Bericht in die dramatische Illusion hineingezogen. Gleichzeitig bleibt für ihn aber – und hier wird die Eindimensionalität durchbrochen – die Konstruiertheit der Körper in ihrer (Theater-)Rolle als Teil des bewaldeten Bühnenbildes bzw. in einem Tierkostüm wahrnehmbar, was im Zusammenspiel mit dem Immersionsprozess der theatralischen Perspektive entspricht. In *Polifemo y Circe* gestaltet Mira de Amescua schon vor Calderón die Begegnung mit dem Löwen gleichfalls, ebenso mit einem verkleideten Schauspieler,<sup>252</sup> wobei die ausgestaltete Tier-Mensch-Kommunikation – hier ist es kein unbekanntes Opfer, sondern einer von Odysseus' Mannschaft – die Disparität zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper sowohl in dramatischer Perspektive (Tier – Mensch) als auch in theatralischer Perspektive (Rolle des zum Tier verwandelten Menschen – Schauspieler) durch die direkte Wahrnehmung noch deutlicher zum Vorschein kommen lässt. Auch bei Mira de Amescua fehlt eine synchrone Darstellung der Metamorphose von Odysseus' Männern. Diese berichten erst nachträglich, als sie wieder Menschengestalt erlangt haben, davon (vgl. POL, S. 574f.), sodass, abgesehen von der performativen Umsetzung der (stofffremden) Rückverwandlung von Lísidas und Flérida in *El mayor encanto, amor*,<sup>253</sup> was die unmittelbar vom antiken Mythos adaptierte Episode anbelangt, die Visualisierung der Resultate von Kirkes Verwandlungszaubern dominiert. Dies ändert sich in den Nebenszenen.

Von der – allerdings nicht tierischen – Verwandlung von Euriloche in Phaëtuse im französischen Maschinenstück war bereits die Rede; in den *Comedias* existieren

252 Vgl. Ibáñez Chacón: *Notas sobre la escenografía de Polifemo y Circe*, S. 290f. Anders als im Falle der vielen, offenbar in verschiedenen Tierkostümen auf der Bühne anwesenden Statisten in *El mayor encanto, amor* erschließt sich deren Anwesenheit entweder über die Bühnendekoration («¿No ves en varios puestos / escuadrones de pájaros funestos [...]?», POL, S. 567) oder über die Akustik («¿No escuchas los bramidos / en el lóbrego viento detenidos [...]?», POL, S. 568).

253 Die szenische Anweisung «*Ábrense dos árboles y salen Flérida y Lísidas*» (MAY, S. 183, Kursivierung im Original) gibt zu verstehen, dass die Metamorphose durch versteckte Öffnungen im Bühnenbild bewerkstelligt worden ist.

zwei analoge Metamorphose-Szenen, in denen die jeweiligen *gracioso*s vorübergehend zu Tieren werden. Deren Realisierung in *Polifemo y Circe* und *El mayor encanto, amor* verhält sich dabei hinsichtlich der Körperlichkeit komplementär zueinander, was unterschiedliche Effekte in Bezug auf deren Wahrnehmung auf den verschiedenen Kommunikationsebenen nach sich zieht. In Calderóns Palastinszenierung verwandelt Kirke Clarín zur Strafe und aufgrund einer unbedachten konditionalen Äußerung in unmittelbarer Erfüllung des darin formulierten ‚Wunsches‘ in eine Äffin:<sup>254</sup> «Y porque me debes más / que otros que mi voz convierte, / haré que tengas tu voz / y tu entendimiento. Vete / de aquí» (MAY, S. 234). Kirke projiziert die kraft ihrer magisch wirksamen Stimme, ihrer performativen Zauberworte stattfindende Metamorphose in eine nahe Zukunft («haré») und verweist Clarín des Ortes («vete») – beides dramaturgische Kniffe, damit die Verwandlung hinter der Bühne vollzogen werden kann. Bei seinen nächsten Auftritten erscheint Clarín als Affe kostümiert, also in derselben Weise maskenbildnerisch transformiert wie zuvor der menschliche Löwe. Im Unterschied zu diesem ist der *gracioso* jedoch weiterhin im Besitz seiner Stimme, was in der Interaktion mit Lebrel, der zweiten Dienerfigur, für die verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen eine zentrale Rolle spielt. Lebrel hat es beim Aufbruch von der Insel darauf abgesehen, die ‚schöne Äffin‘ als Beute mit in die Heimat zu nehmen:

LEBREL: Vela aquí; yo quiero echarle  
este lazo a la garganta. [...]

*Échale el lazo.*

CLARÍN: ¡Ay, que me ahogas, Lebrel!  
No en el pescuezo me hagas  
la presa.

LEBREL: Por más que coques,  
no te irás.

CLARÍN: ¿No es cosa extraña  
que hable para mí y discurra  
con sentidos, vida y alma,  
y con los otros no pueda  
articular las palabras?  
Lebrel, mira que soy yo.

LEBREL: ¡Cómo brinca y cómo salta!  
No puedo llevar a Grecia  
cosa de más importancia. [...]

---

254 Die Metamorphose zur *mona* statt zum *mono* rührt als Reminiszenz wahrscheinlich noch von Lottis Inszenierungsplan, in der ursprünglich eine von Kirkes Dienerinnen eben in eine Äffin verwandelt werden sollte. Diese hat Calderón in der Figur Fléridas innerhalb seiner komplexeren Handlung zum Baum transformiert.

CLARÍN: Basta,  
 que no me entiendo.  
 LEBREL: ¡Qué gestos  
 hace, y con qué linda gracia! (MAY, S. 261ff.)

Die Perzeption der Metamorphose fächert sich in eine visuelle und eine auditive Wahrnehmung auf, wobei diese von den Empfängern der verschiedenen Kommunikationsstufen – Lebrél als Bühnenfigur, den Zuschauern als Theaterpublikum – nicht gleichermaßen geteilt wird: Während die illusionsfördernde Körperlichkeit der Äffin auf beiden Ebenen sichtbar ist, wird die Illusion allein innerdramatisch ganz ausgespielt, weil Claríns Worte nicht gehört werden bzw. die beiden *graciosos* aneinander vorbeireden, als wäre der eine tatsächlich in einen weiblichen Affen verwandelt. Dagegen wird die Illusion in der Theatersituation akustisch durch Claríns für das Publikum klar verständliche Worte gebrochen. Durch diese Sonderform des Aparte-Sprechens erhalten die bei der Vorstellung Anwesenden einen Informationsvorsprung im Hinblick auf Claríns menschliche Identität hinter dem phänomenalen Tierleib, sodass für sie in theatralischer Perspektive die Funktionsweise des rollenspielerisch umgesetzten Theaterzaubers deutlich erkennbar wird. In *Polifemo y Circe* hingegen gestaltet Mira de Amescua die Illusion der Verwandlung divergent. Die auch bei ihm inkongruenten Kanäle der Wahrnehmung von Dramenfiguren und Publikum sind schon im Visuellen anders gelagert: Kirke verurteilt den *gracioso* Chitón, der sich noch von der Galatea-Verwechslung des Poliphem erholt, hier magisch dazu, nacheinander unterschiedliche tierische Formen anzunehmen. Auf der Bühne geschieht sodann in synchroner Vorführung das Folgende:

ULISES: ¿Qué tigre es este tan fiero?  
 CHITÓN: No soy sino Galatea,  
 si no estoy como me vieron  
 Circe y Ulises sin duda [...]  
 GRIEGO 1º: ¿Qué hace aquí tan gran camello?  
 CHITÓN: ¿Camello? ¿Soy corcovado? [...]  
 GRIEGO 2º: ¿Qué hace aquí este negro cuervo?  
 CHITÓN: ¿Cuervo? Pues ¿tíñome yo?  
 ¡Tigre soy, camello y cuervo! (POL, S. 593f.)

Während Kirkes Magie in *El mayor encanto, amor* noch auf den Körper, den phänomenalen Leib, des Dieners wirkte, beeinflusst sie in diesem anderen Fall ausschließlich die Perzeption von Chitóns Gefährten<sup>255</sup> – wie schon bei Elpenors Wahrneh-

255 Vgl. Ibañez Chacón: Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, S. 91f.

mung des verwandelten Euriloche in *Ulysse dans l'île de Circé*. Dadurch, dass sich bereits die Verkörperung der Metamorphose lediglich innerfiktional für die Figuren und nicht zugleich in der Theatersituation für das Publikum visualisiert, ist der illusionsbrechende Effekt in *Polifemo y Circe* von vornherein ungleich größer. Dass in der Konsequenz zusätzlich die Wahrnehmungen auf den beiden Kommunikationsebenen auseinanderlaufen, führt dazu, dass die Imaginationsleistung der Theaterbesucher zur Identifikation mit der drameninternen Sichtweise umso höher sein muss. Dies verstärkt bei Mira de Amescuas Realisierung der Metamorphose im Vergleich zu jener Calderóns eindeutig die theatralische Perspektive.

Ein abschließender Blick auf das Ende der drei Kirke-Dramen zeigt, dass sich auch dort eine gewisse Metamorphose – hinsichtlich der Zauberin selbst – vollzieht. Nachdem sie über weite Strecken die mächtige Protagonistin darstellte, verabschiedet sie sich in Boyers Stück zwar spektakulär (ähnlich wie Medea auf einem fliegenden Wagen), aber im Hinblick auf den Handlungsausgang insofern weniger einflussreich, als der *Deus ex Machina* Jupiter der Entführung von Phaëtuse durch Euriloche Einhalt gebietet (vgl. ULY, V. 8 und 9) und Kirke dabei nur noch eine Neben- bzw. Zuschauerrolle (als wäre sie Teil des Theaterpublikums) einnimmt. In den spanischen *Comedias* wirkt Kirke einen großen ultimativen Zauber, den sie aus Zorn über Odysseus' heimliche Flucht in letzter Instanz gegen sich selbst, gegen ihren eigenen Leib, richtet. Ihre Metamorphose, die Vernichtung ihres Körpers, resultiert dabei in *El mayor encanto, amor* unmittelbar aus einer anderen, räumlichen Metamorphose,<sup>256</sup> der Transformation der Insel, die durch einen magischen Spruch ausgelöst wird:

Estos palacios,  
que mágico el arte finge,  
desvanecidos en polvo  
solo una voz los derribe.  
Su hermosa fábrica caiga  
deshecha, rota y humilde,  
y sean páramo de nieve  
sus montes y sus jardines.  
Un Mongibelo suceda  
en su lugar que vomite  
fuego, que la luna abraze  
entre humo que al sol eclipse. (MAY, S. 305)

---

256 Zur gesamten Raumkonstruktion des Palastschauspiels vgl. Alejandra Ulla Lorenzo: La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón. In: *Tintas. Quaderni di letteratura ibero-riche e iberoamericane* 5 (2015), S. 77–98.

Kirkes Zauber<sup>257</sup> wirkt persuasiv (im Sinne von Tambiah),<sup>258</sup> das heißt in analogischer Übertragung ihres Zorns auf die unter der Erde brodelnden flüssigen Gesteinsmassen und damit in mikrokosmisch-makrokosmischer Verwebung ihres, von Rachegedanken getriebenen, cholertischen Temperaments mit der elementaren Gewalt der Natur,<sup>259</sup> dem feuerspeienden Vulkan, durch den sie sich – außerhalb ihres Körpers und substitutiv – ein Ventil verschafft. Allerdings misslingt es der Zauberin, die für ein unbeschadetes Bestehen des gefährlichen Akts notwendige Distanz einzunehmen, eine die Unversehrtheit ihres Körpers garantierende, da Makrokosmos (Energie der Naturkräfte) und Mikrokosmos (Mensch) wie in jedem magischen Ritual trennende Negativanalogie zu etablieren, sodass die gewaltige Eruption in dramatischer Perspektive zugleich Kirkes selbstgewähltes Ende darstellt. Die spektakuläre pyrotechnische Umsetzung des Untergangs, die in der Uraufführung der Julinacht im Retiro-Park nahtlos in ein prachtvolles Feuerwerk übergeht,<sup>260</sup> überführt die Wahrnehmung des anwesenden Publikums bruchlos von einer dramatischen in eine lebensweltliche Perspektive, in der die kunstvolle Magie des Gesamterlebnisses die Bewohnenden in Staunen über die Potenz der spanischen Monarchie versetzt. Die Ausgestaltung einer (multimedialen) Artifizialität wird im Verlauf des Jahrhunderts – in Spanien wie in Frankreich – bedeutsam bleiben, wie jetzt an zwei Adaptationen der Glaukus-Episode aufgezeigt werden soll.

#### 4.2.2 Kirke und Glaukus oder Musik-Spektakel im letzten Jahrhundertdrittel

In der Untersuchung stehen nun zwei heute nahezu vergessene, in ihrer Zeit aber überaus erfolgreiche Stücke im Zentrum.<sup>261</sup> Thomas Corneilles gemeinsam mit Jean Donneau de Visé verfasste «Tragédie ornee de Machines, de Changemens de Théa-

257 Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Wörsdörfer: Zauberworte, S. 120f.

258 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

259 Zur Vier-Elemente-Lehre und Humoralpathologie bei Calderón vgl. grundlegend Arnold Rothe: *Calderón und die vier Temperamente*. Kassel: Edition Reichenberger 2003.

260 Zur Entwicklung und Rolle des Feuerwerks bei öffentlichen und höfischen Festlichkeiten vgl. Sylvaine Hänsel: *Entrées, feux d'artifice et fêtes religieuses dans la Péninsule ibérique*. In: Pierre Béhar / Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.): *SPECTACVLVM EVROPAEVM. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580–1750)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1999, S. 681–698, hier: S. 682.

261 Dies gilt insbesondere für das französische Maschinenstück. Nicht nur fährt die (neuentstandene) Theatertruppe damit einen (notwendigen) finanziellen Erfolg ein, *Circé* wird vielmehr in der Forschung zudem auch als mögliche Inspirationsquelle für Jean Racines klassizistisches Meisterwerk *Phèdre* eingestuft, vgl. Virginia Scott: *Saved by the magic wand of Circé*. In: *TS. Theatre Survey* 28 (1987), S. 1–16 und Jan[et] Clarke: *Corneilles Circé – a precursor of Racine's Phèdre?* In: *Modern Language Review* 90 (1995), S. 325–332.

tre, & de Musique»<sup>262</sup> *Circé* und Agustín de Salazar y Torres' Zarzuela *También se ama en el abismo*. Beide sind Untergattungen des hybriden Musiktheaters zuzurechnen und wirken demnach genretechnisch an einer schon in der Analyse von Quinaults / Lullys *Thésée* konstatierten Steigerung, wenn nicht gar Totalisierung des Spektakelhaften mit ausgeprägter Bühnenmaschinerie und Musik / Gesang im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts mit. Salazar y Torres schreibt sein Stück anlässlich des Geburtstags der spanischen Königin Maria Anna,<sup>263</sup> es wird am 22. Dezember 1670 in einem höfischen Festkontext uraufgeführt. *Circé*, das Stück von Thomas, dem jüngeren Bruder von Pierre Corneille,<sup>264</sup> kommt in einer für die Pariser Theatertruppen schwierigen Phase der kollektiven und räumlich-institutionellen Umstrukturierung zur Darbietung; es wird erstmals am 17. März 1675 im frischgegründeten öffentlichen Théâtre de Guénégaud von einer neu zusammengestellten Truppe aus ehemaligen Mitgliedern des Marais und des Palais Royal (Molières Truppe) gespielt.<sup>265</sup> Die folgende Auseinandersetzung mit der Inszenierung der Glaukus-Skylla-Handlung ist in zwei Abschnitte unterteilt: Zum einen werden die beiden Stoff- und Magiebearbeitungen in ihre zeitgenössischen Darstellungskontexte eingebettet, indem Kirkes Persönlichkeit und die sich gattungsmäßig ergebenden (multi-)medialen Spezifika ihrer Zauber, auch vor der Hintergrundfolie der vorausgehenden Kirke-Stücke, herausgearbeitet werden. Zum anderen wird der Einfluss

---

**262** Thomas Corneille / [Jean Donneau de Visé]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989, S. 1. Alle weiteren Textbelege zu diesem Stück folgen im Anschluss unter der Sigle [CIR].

**263** Zu einer möglichen politischen Lesart vgl. Thomas Austin O'Connor: Introducción à *También se ama en el abismo*. In: Agustín de Salazar y Torres: *Fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670–1672. También se ama en el abismo. Tetis y Peleo*. Kassel: Edition Reichenberger 2006, S. 7–32, hier: S. 28f.

**264** Firmiert Donneau de Visé auch als Koautor des Stücks, scheint es sich nicht – wie beim Gemeinschaftsstück *Polifemo y Circe* – um eine gleichberechtigte Autorschaft zu handeln, wie Janet Clarke feststellt. Donneau de Visé bringt vor allem seine Kenntnisse über den Einsatz von Maschinen in die Partnerschaft mit Thomas Corneille ein und ist für einzelne Szenen verantwortlich, während Thomas Corneille die Gesamtstruktur organisiert und einen Großteil des Textes formuliert, vgl. Jan[et] Clarke: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007, S. 46–48. Zu Biographie und Werk des jüngeren Corneille vgl. Gustave Reynier: *Thomas Corneille: sa vie et son théâtre*. Réimpression de l'édition de Paris 1892. Genf: Slatkine Reprints 1970 und David A. Collins: *Thomas Corneille. Protean Dramatist*. London: Mouton 1966.

**265** Zum gut erforschten Entstehungszusammenhang des Guénégaud-Theaters und *Circé*, insbesondere zu den prekären Ausgangsbedingungen der Schauspieler vgl. Janet Clarke: Repertory and revival at the Guénégaud Theatre (1673–1680). In: *Seventeenth Century French Studies* 10 (1988), S. 136–153 und ausführlich Dies.: ‚Part One: Thomas Corneille‘ (S. 5–62) sowie ‚Part Two: *Circé*‘ (S. 63–168) aus: Dies.: *The Guénégaud Theatre*.

der genutzten Medien auf die Umsetzung der (körperlichen oder hier auch rein geistigen) Metamorphose sowie auf deren Perspektivierungen in den verschiedenen Kommunikationsebenen fokussiert.

### Magische Kontinuitäten und Innovationen

Sowohl in *También se ama en el abismo* als auch in *Circé* ist die Handlung vor Kirkes Begegnung mit Odysseus und in einer mehrheitlich von Göttern, Nymphen und sonstigen göttlichen Naturwesen bevölkerten pastoral anmutenden Welt verortet, was auch die Figurenzeichnung der Zauberin beeinflusst. Beim Calderón-Schüler Salazar y Torres<sup>266</sup> bewohnt Kirke eine Grotte in einem dichtbewachsenen (Ur-)Wald, «la[s] selva[s] de Circe»,<sup>267</sup> der ihren Namen trägt. Die Wildheit und ursprüngliche Primitivität ihrer Heimstatt, «lo inclulto [sic!] / de aqueste intricado bosque» (TAM, S. 90), die stark an jene von Calderóns Medea in *Los tres mayores prodigios* erinnert, spiegelt sich auch im Äußeren der Zauberin wider, ist sie doch vorzivilisatorisch<sup>268</sup> in «pieles» (TAM, S. 88, Kursivierung im Original) gekleidet. Damit schreibt Salazar seine *zarzuela* in jene auch zuvor in den *Odysseus-Comedias* offenkundige spanische Tradition ein, in der Kirke innerhalb der dichotomen Scheidung von Natur und Kultur den moralisch negativierten Part der (triebhaft-urtümlichen, potenziell gefährlichen) Natur besetzt. Doch anders als bei Calderón und den anderen spanischen Dramatikern erscheint Kirke, umgeben von den Göttern des Olymps und diversen anderen (Halb-)Gottheiten, dem menschlichen Rang enthoben und demnach, wenn nicht göttlich, so doch zumindest mit einer übernatürlicheren Aura versehen. Entsprechend bezeichnet sie ihre Magie auch nicht als eine erlernte Disziplin, sondern als eine gottgegebene bzw. wesensgemäße Kunst: «mis artes serán el medio» (TAM, S. 119, Kursivierung A. W.). Nicht durch

---

266 Einige biographische Angaben zu Agustín de Salazar y Torres, in Verbindung mit seinem lyrischen Werk, finden sich in Pedro Ruiz Pérez: Edición y biografía de Salazar y Torres: sujeto lírico y sujeto autorial. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*. Band 1. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 362–373. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wird noch ein zweites Stück des Autors, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, das auch als *La segunda Celestina* bekannt ist, analysiert werden, Vgl. dazu das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

267 Agustín de Salazar y Torres: *Fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670–1672. También se ama en el abismo. Tetis y Peleo*. Ediciones críticas, introducciones y notas de Thomas Austin O'Connor. Kassel: Edition Reichenberger 2006, S. 85–200, hier: S. 90.

268 Zur Gestaltung des barbarischen Urzustands im Stück vgl. Thomas Austin O'Connor: *Barbarie y civilización en También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar y Torres (1636–1675). In: Odette Gorsse (Hg.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 651–659.

Wissen erlangt sie, sondern durch Können besitzt sie magische Macht, wie sie Glauco in ihrer topischen Selbstvorstellung offenbart:

Yo soy, generoso joven,  
 Circe, aquella hija del Sol  
 a quien el Sol mismo teme,  
 pues, dueño de su esplendor,  
 tan a mi elección se apaga,  
 vive tan a mi elección,  
 que está su oriente y su ocaso  
 al arbitrio de mi voz.  
 Soy la que mudó los montes,  
 y, en esa vaga región,  
 suspendo el curso a las aves,  
 pues, con nueva admiración,  
 sola yo muevo lo firme  
 y suspendo lo veloz, [...]  
 Soy la que al mar, si sañudo  
 alguna vez se alteró,  
 sin las injurias del noto,  
 del austro, sin el furor,  
 hace que en globos de nieve  
 suba a la ardiente región  
 del fuego donde, mezclados  
 el hielo con el ardor,  
 corran llamas de cristal  
 las que ondas de fuego son. (TAM, S. 135)

Es fällt auf, dass Salazars Kirke genau jene beiden magischen Eingriffe in die Natur ausführlich (ausgeschmückt mit weiteren) schildert, die sie in Calderóns *El mayor encanto, amor* performativ angewandt hat: die Provokation einer Sonnenfinsternis und eines (vulkanischen) Feuerausbruchs inmitten des Meeres. Auch in der *zarzuela* gebietet die Zauberin also über die Natur, doch tritt hier der Machtaspekt um ein Vielfaches deutlicher hervor als in den *Comedias*, was sich nicht nur inhaltlich, in den genannten *Impossibilia*, sondern auch rhetorisch niederschlägt: Dass sich ihre magische Potenz nicht auf ein einziges Naturelement beschränkt, sondern quantitativ die gesamte Spannweite der natürlichen Phänomene und der vier Elemente umfasst, untermauert sie stilistisch in der anaphorischen Aufzählung («yo soy», «soy la que», «soy la que»), durch die sie die erzielten Wirkungen selbst-bewusst für sich beansprucht. Es häufen sich in der Folge paradoxe Wendungen («yo muevo lo firme», «suspendo lo veloz»)<sup>269</sup> und Oxymora («llamas de cristal», «ondas de fuego»).

---

269 Diese repräsentieren zudem ihre Macht über die Elemente Erde und Luft.

Mit ebendiesen demonstriert die Zauberin in der Verkehrung der Oppositionen – Bewegung / Stillstand – und dem Zusammenfall der Gegensätze – Feuer und Wasser – ihre gewaltsamen Eingriffe nicht nur in den natürlichen Lauf der Dinge, sondern auch in die logische Struktur der Sprache: Kirke steht über der kosmischen Ordnung und dominiert (durch) das Wort.

In gleicher Weise betont auch Thomas Corneilles Zauberin – in Einklang mit französischen Darstellungsweisen Kirkes bei Boyer (und anderen) – ihren göttlichen Ursprung. Sie und ihr Umfeld begreifen damit ihr magisches Können als *Zauberkunst*:

GLAUCUS: Madame, [...] le prompt chastiment que vient de recevoir  
Leur insolence extrême,  
Me convainc de vostre *pouvoir*. [...]  
Et d'un seul mot leur espoir renversé,  
Me fait connoistre en vous la fameuse Circé.

CIRCE: Vous ne vous trompez point, j'ay le Soleil pour Père,  
Et je tiens de luy ce grand *Art*,  
Qui dans tous les lieux qu'il éclaire,  
Aux honneurs de son rang me donnent tant de part. (CIR, S. 39, Kursivierung A. W.)

Die ebenfalls in einem (hier weniger wilden, vorwiegend lieblichen) Natursetting<sup>270</sup> agierende Zauberin bedarf bei Thomas Corneille nicht, wie in den Stücken zuvor, einer langen Vorstellung, denn sie und ihre Macht sind allen Akteuren von der ersten Szene an wohlbekannt, an sie wenden sich sämtliche in Liebesdingen hilfeschende Figuren des Stücks.<sup>271</sup> Sichtbares Zeichen von Kirkes quasi-göttlicher Natur ist ihr Drachenzug (vgl. CIR, S. 40), eigentlich (wie gesehen) ein unverwechselbares Attribut Medeas, mit dem sie nach dem soeben zitierten Dialog am Ende des ersten Akts mit Glaucus in Richtung ihres Palasts verschwindet. Auch Salazars Kirke zeigt sich zuletzt mit diesem Emblem, in der Zarzuela reitet sie bei ihrem letzten Auftritt auf einer Schlange,<sup>272</sup> sodass auch hier die Verschmelzung mit ihrer Verwandten wahrnehmbar ist. Die leichte Wesensverschiebung vom (mythischen) Drachen zur

<sup>270</sup> Die je Akt wechselnden Schauplätze sind eine üppig bewachsene Ebene mit einer Ruine und einem Berg (Akt I), ein mit Pflanzenrabatten und Wasserspielen reich verzierter Garten (Akt II), Kirkes prächtiger Palast mit dem Garten im Hintergrund (Akt III), ein abseitiger dunkler Wald (Akt IV) und eine Zypressenallee (Akt V). Zu den magischen Implikationen der Raumsemantik vgl. Gutierrez Laffond: *Le lab-oratoire de la magie*, S. 95–101.

<sup>271</sup> In Szene I, 2 etwa berichtet Celie über ihre Herrin Sylla: «[...] dans l'ardeur de le [= Mécicerte, A. W.] revoir / Elle veut de Circé faire agir le pouvoir» (CIR, S. 22) und auch Glaucus nimmt Kirkes magische Hilfe zur Eroberung Skyllas an (vgl. CIR, S. 40).

<sup>272</sup> «*Circe sobre una sierpe va cruzando el teatro*» (TAM, S. 164, Kursivierung im Original).

(biblisch negativ konnotierten) Schlange lässt Kirkes Wirken im spanischen Stück noch etwas finsterner – in Richtung einer Schwarzen Magie – erscheinen. Damit korrespondiert die in *También se ama en el abismo* realisierte ungewöhnliche Unterweltausfahrt<sup>273</sup> Kirkes zu Plutón, dessen Raub der Proserpina in diesem Stück den zweiten Handlungsstrang neben der Glaukus-Skylla-Handlung bildet: Durch die mehrfache Gleichsetzung des antiken «*dios de los Abismos*» (TAM, S. 149, Kursivierung im Original) mit dem (christlichen) Teufel durch den *gracioso* Ascálafo (vgl. TAM, S. 123, S. 157) alludiert das Verhältnis zwischen der Zauberin und dem Herrscher des «*Infierno*» (TAM, S. 149, Kursivierung im Original) – hier also: der Hölle, und nicht: der «*Infiernos*», der Unterwelt – auf einen Teufelspakt, bei dem tatsächlich eine typische *Do-ut-des*-Struktur auszumachen ist.<sup>274</sup> Hatte Boyer bereits Odysseus' Katabasis und Kirkes Abstieg in die Höhle des Schlafes inszeniert, geht Salazar hier noch einen Schritt weiter und rückt seine Zauberin implizit, aber offenkundiger als bisher in die Nähe einer im christlichen Sinne bösen Hexe.<sup>275</sup>

Was die Realisierungen von Kirkes magischen Handlungen anbelangt, zeichnen sich beide hybriden Dramen durch ein Fortschreiben der aus den Odysseus-Adaptationen bekannten Inszenierungsformen und durch deren Potenzierung unter Einsatz der für *pièces à machines* und *zarzuelas* genrecharakteristischen Ausdrucksmittel aus.<sup>276</sup> Die Darstellungen sind mit mehreren effektvollen, bühnentechnisch erzeugten Zaubern gespickt, die in diesen beiden vor Illusionen strotzenden Stücken indes eher den Charakter bloßer Zwischeneinlagen haben: In *Circé* lässt die Magierin gleich fünf Satyrn durch die Luft schweben<sup>277</sup> (was durch Hebevorrichtungen bewerkstelligt wird) und eine Pergola mit Statuen und Wasserspiel aus dem

---

273 Vgl. Gómez Jiménez: *Proyección del mito de Circe*, S. 479.

274 In Cuadro III erbittet Kirke Plutos Unterstützung bei ihren Racheplänen gegen den sie aufgrund seiner Liebe zu Skylla verschmähenden Glaukus. Nachdem Kirke den an seiner unglücklichen Liebe zu Proserpina leidenden Herrscher der Unterwelt ermutigt, die Nymphe gewaltsam in sein Reich zu entführen, verspricht Pluto der Zauberin eine Gegenleistung: «Si tan feliz ocasión / logro, tú verás vengada / tu injuria» (TAM, S. 153).

275 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

276 Zum selbstständigen spanischen Pendant der (italienischen) Oper und seinen Eigenheiten vgl. Helen Watanabe-O'Kelly: *L'opéra dans la Péninsule ibérique*. In: Dies. / Pierre Béhar (Hg.): *SPECTACVLVM EVROPÆVM. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580–1750)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1999, S. 379–384 und Louise K. Stein: *Zarzuelas and Other Short Musical Plays for the Court, 1650–1690*. In: Dies.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press 1993, S. 258–298.

277 Innerdramatisch sind es unsichtbare Geister, die auf Kirkes Geheiß die aufdringlichen lüsternden Mischwesen von drei Nymphen, ihren Dienerinnen, entfernen: «C'en est trop. Vous, Esprits invisibles, / A qui je rends toutes choses possibles, / Portez les loin d'icy par le milieu des airs. / Les cinq Satyres sont enlevés, deux dans les deux costez du Theatre, & les trois autres sur le Cintre» (CIR, S. 38, Kursivierung im Original).

Boden erstehen;<sup>278</sup> bei Salazar sorgt sie dafür, dass der *gracioso* wegen einer Beleidigung in der Erde versinkt<sup>279</sup> (was mittels einer Falltür im Bühnenboden gelingt). Die erhebliche Ausweitung des Magischen wird bei Thomas Corneille auch dadurch erwirkt, dass weitere Figuren, nämlich Kirkes Nymphen, magische Kräfte besitzen und dies bei der scheinbar auftragsmäßigen Produktion von Zaubern, vor allem Liebeszaubern, ausgiebig thematisieren:<sup>280</sup>

FLORISE: [...] Pour moy, qui me suis mise à composer un Charme  
Pour guérir un Mary de son ombre jaloux,  
Je pense avoir fait mieux que vous;  
C'estoit un eternel vacarme,  
Je l'appaise, & rejoins l'Epouse avec l'Epoux. [...]

ASTÉRIE: Que direz-vous d'un tas de Belles  
Qui donnent le champ libre à cent regards errans,  
Et qui pour voir leur Cour grossir de Soupirans,  
Me font à tous momens pour elles  
Faire des Charmes différens.  
Encor tout de nouveau j'en ay deux de commande  
Pour reblanchir des Lys effacez par les ans;  
A moins qu'avec nous l'on s'entende,  
L'âge fait de vilains présens  
Dont la Beauté n'est pas bonne marchande.

FLORISE: Ce sont là des emplois légers,  
Les miens sont de plus d'importance;  
Un Brave qui n'a pas une entiere assurance,  
Quand il s'agit d'affronter les dangers,  
A mis en moy son espérance. (CIR, S. 45f.)

Doch fungieren diese diversen Zauberanliegen, die jenen der Kunden von Thomas Corneilles (falscher) *devineresse* in dessen gleichnamiger komischer Bearbeitung

278 Auch hier kommt Kirkes Wort wieder einer (indirekten) Bühnenanweisung gleich: «Naissez, Berceaux, & par vos raretez / Charmez si bien ses yeux, qu'il se plaise... *Un Berceau s'éleve tout-à-coup, soutenu par des Statuës de bronze qui le forment, & en sont comme les Suposts. Il est embelly d'un Bassin avec un Jet d'eau, & environné de plusieurs Grenouilles, sur lesquelles il y a de petits Enfants assis*» (CIR, S. 55, Kursivierung im Original).

279 «CIRCE: Antes que hables más palabra, / irás, villano, también, / al Abismo [a] acompañarla. [...] ASCÁLAFO: ¡Todos los dioses me valgan! / Fuerte hambre tiene la tierra, / pues que la tierra me traga. *Húndese*» (TAM, S. 160, Kursivierung im Original).

280 Zu Recht spricht Delmas darum auch von der Magie als Metapher der Liebe im Maschinentheater, vgl. Christian Delmas: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Genf: Droz 1985, S. 37f.

der französischen Giftaffäre vier Jahre nach *Circé* auffallend ähneln,<sup>281</sup> nur als Vorspiel für Kirkes eigene großangelegte magische «Kunst»-Griffe.

Die bestimmende Eigenheit von Thomas Corneilles *Circé*, einem paradigmatischen Stück auf dem Höhepunkt der *pièces à machines*, ist, wie schon die Gattungsbezeichnung offenbart, die durch Bühnentechnik hochartifizielle, im Vergleich zur ersten Jahrhunderthälfte vervollkommnete Performanz von Kirkes Zaubern.<sup>282</sup> Ein solches, theatermaschinell gekonnt in Szene gesetztes Beispiel (unter zahlreichen anderen) findet sich etwa am Ende des dritten Akts, als Kirke unter Beschwörung der Naturgewalten und Anrufung der Götter Skylla vor Glaukus' Augen in einem wahrhaften *coup de théâtre* mit und in einer Wolke entführt. Die szenische Anmerkung zum magischen Vorgang lautet wie folgt: «*On voit paroistre en l'air plusieurs nûages, qui s'estant ramassez pour enfermer Circé & Sylla, leur donnent lieu à l'une & à l'autre de se dérober aux yeux de Glaucus; en suite dequoy le Nûage s'ouvre, & se dissipe des deux costez du Theatre*» (CIR, S. 81, Kurisivierung im Original). Wie aus der Beschreibung hervorgeht, greift das Stück gleich auf mehrere Vorschläge zur Umsetzung einer komplexen Wolkenillusion zurück, die der italienische Architekt und Bühnenbaupionier Nicola Sabbatini in seiner für das Barocktheater wegweisenden *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* (1637/38) vorgestellt hat.<sup>283</sup> In den gezielt Himmelserscheinungen, allen voran Wolkenphänomenen, gewidmeten Kapiteln 37 bis 49 des zweiten Teils des Werkes werden konkrete Möglichkeiten zur Realisierung der drei oben geschilderten Mechanismen – der (plötzlichen) Bedeckung des Himmels, des Abstiegs der Wolke mit Personenaufnahme sowie ihrer Teilung beim «Abgang» in entgegengesetzte Richtungen – beschrieben. Hinsichtlich der bemannten Fortbewegung heißt es bei Sabbatini etwa:

[...] Mais que si, derrière les décors, il n'y a un emplacement suffisant, comme dit ci-dessus, alors dans le mur du fond, au milieu, à quatre pieds au-dessus du plancher de la scène, il faudra sceller un étrier de fer bien solide dans lequel on ajustera le bout d'une bonne poutre, longue autant que l'on voudra que le nuage aille chuter avant sur la scène et propre, par sa grosseur, à soutenir le poids tant du nuage comme aussi des personnes qui devront monter dessus. [...] Pour la manœuvre, on suivra l'ordre ci-dessus exposé en la première façon, sans perdre de vue que, si tant de personnes devaient monter sur le nuage que la force mise en œuvre vînt à devenir insuffisante à faire remonter le nuage une fois descendu, il faudrait ajouter

<sup>281</sup> Auch in *La devineresse* treten eifersüchtige Liebhaber, alternde Damen und furchtsame Militärs auf. Zur historischen *Affaire des poisons* vgl. ausführlich das Kapitel 3.1.3 und zu Thomas Corneilles dramatischer Reaktion darauf das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

<sup>282</sup> Einen detaillierten Überblick über die umfangreichen und kostspieligen – gerade auch materiellen – Vorbereitungen der Aufführung gibt Clarke: *The Guénégaud Theatre*, S. 115–134 und S. 135–162.

<sup>283</sup> Zur Theatermaschinerie als Form der *magia artificialis* in historischer Perspektive vgl. das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

au cabestan des hommes de renfort ou multiplier les poulies, tant celles du mur comme aussi celles de la poutre [...].<sup>284</sup>

Der zu einer barocken Ästhetik des Spektakulären<sup>285</sup> beitragende Wolkenflug konstituiert seine illusorische – und damit den Zuschauer in dramatischer Perspektive in die Handlung hineinziehende – Wirkung dadurch, dass sämtliche für dessen maschinelle Hervorbringung, für dessen Poiesis, hinter den Kulissen notwendigen Schritte (das Betreten des Trägerbalkens durch die Schauspielerinnen) und Anstrengungen (das Betätigen der Winde durch die Bühnenarbeiter) auf der Bühne gerade nicht sichtbar sind. Indem das Funktionieren der Technik in *Circé* – im großen Unterschied zu Thomas Corneilles *La devineresse*<sup>286</sup> – der Wahrnehmung des Publikums entzogen ist, im Verborgenen bleibt, erweckt sie den (An-)Schein von Natürlichkeit,<sup>287</sup> und in barocker Verkomplizierung, mehr noch, von ‚echtmagisch‘ produzierter Natürlichkeit. Die wirkungsästhetisch durch das technische Medium evozierte Reaktion auf Seiten der Zuschauer besteht in diesem immersiven Fall des Maschinengebrauchs im Bestaunen der Effekte von Kirkes Magie – und eben nicht (bzw. noch nicht) von jenen der Maschine.

Neben der Bühnentechnik stellt die Musik in der *pièce à machines*,<sup>288</sup> besonders aber in der (ebenso auf Theatermaschinerie zurückgreifenden) *zarzuela* ein spezi-

---

**284** Nicola Sabbattini: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Traduction par Melles Maria et Renée Canavaglia, avec la collaboration de M. Louis Jouvet. Réimprimé augmenté du Livre second. Réédition du facsimile de l'édition Ravenne 1638. Neuchâtel: Ides et Calendes 1977, S. 148f. Das italienische Original ist seinerzeit umgehend ins Französische übersetzt worden, sodass hier die französische Ausgabe zitiert wird.

**285** Die schon unter den Zeitgenossen geführte Kontroverse um die (vermeintliche) Essenzlosigkeit eines reinen Spektakels wird in Bezug auf *Circé* auch von der (älteren) Forschung samt Reproduktion des Negativurteils aufgenommen: Nach Gustave Reynier liegt es im exzessiven spektakelhaften Maschinengebrauch begründet, dass das Stück heute in Vergessenheit geraten ist, vgl. Reynier: *Thomas Corneille*, S. 281f. Neubewertungen zum technischen Spektakel als Illusionskunst stammen etwa von Jan Lazardzig (‚Die Maschine als Spektakel‘, S. 61–86 aus: Ders.: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007) und Nikola Roßbach (‚Ästhetik des Spektakulären‘, S. 20–23 aus: Dies.: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie-Verlag 2013).

**286** Zum Einsatz der Maschinen in diesem Stück vgl. ausführlich das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

**287** Vgl. Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 25.

**288** Der eigentlich konstitutive Musikeinsatz im Maschinenstück wird zur Entstehungszeit von *Circé* stark beschnitten. Durch das Opernprivileg, das Lully beim König erlangte (14. März 1672, Verschärfung: 30. April 1673) und das ihm quasi das Monopol für ein echtes, den Namen verdienendes Musiktheater zusichert, wird die Zahl der in herkömmlichen Theaterstücken auftretenden Musiker auf sechs, die der Sänger auf zwei beschränkt. Diese Restriktion sorgt bei den Vorbereitungen von *Circé* für einige Schwierigkeiten, vgl. Janet Clarke: Introduction. In: Thomas Corneille / [Jean Don-

fisches Medium der Inszenierung dar. In *También se ama en el abismo* lässt Salazar Kirke ihre erste magische Handlung, die ähnlich bereits aus den Odysseus-Stücken bekannte Auslösung eines von Dunkelheit begleiteten Erdbebens zur Auflösung einer Konfliktsituation, musikalisch bewirken:

CIRCE: ¡Ah del bosque!

MÚSICA: ¿Qué mandas? ¿Qué ordenas?

CIRCE: Que en dulces acentos,  
coronado de sombras el aire,  
con densos horrores se empañen los cielos.

MÚSICA: Pues muera el imperio luciente del día,  
muera del sol los ardientes reflejos.

PANDIÓN: Morid, villanos alevés. *Dentro.*

GLAUCO: Ya es en vano el defendernos. *Dentro.*

CIRCE Y MÚSICA: Pues muera el imperio luciente del día,  
muera del sol los ardientes reflejos,  
hoy usurpando el cetro a las luces,  
la noche anticipe las sombras al viento.

*Suena gran ruido de terremoto, y salen TODOS confusos.* (TAM, S. 120f., Kurisivierung im Original)

Kirke, die zur Entfaltung ihrer Magie schon bei Boyer vereinzelt entweder selbst gesungen oder ein Konzert (der Sirenen) organisiert hat,<sup>289</sup> tritt hier in ein Duett mit ihren (nicht näher charakterisierten) unsichtbaren übernatürlichen Helfern ein. Salazars Stück überführt den Zauberakt ähnlich der französischen *tragédie lyrique* von Quinault / Lully (die im Übrigen wie die *zarzuela* eine nationale Antwort zur italienischen Oper darstellt) in eine ausgedehnte(re) musikalische Interaktion, indem die «(Natur-)Geister» direkt auf Kirkes magische Befehle sprachlich antworten und performativ reagieren. Der Musik kommt bei dieser Inszenierung von Magie ein besonderer Stellenwert zu: Sie hebt das – im gesamten in Verssprache gehaltenen Drama – rhythmisch artikulierte Wort durch gesangliche Wiedergabe und instrumentale Begleitung von seinem Normalgebrauch im Stück ab und weist ihm durch die wiederkehrende Klangfolge einen tieferen, nämlich magischen Sinn zu. In diesem Falle sind dementsprechend auch die Töne von bedeutungstragender Relevanz. Die von Ethnologen hervorgehobene Rolle melodischer Artikulation bei der Hervor-

---

neau de Visé]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989, S. V–LXIV, hier: S. V–XII.

<sup>289</sup> Auch in *Polifemo* y *Circe* und *El mayor encanto, amor* sind Musikeinlagen – in mehr oder weniger überschaubarem Umfang – integriert, allerdings nicht zur Umsetzung von Magie.

bringung lebensweltlicher Magie (oftmals in einem Singsang)<sup>290</sup> imitiert Salazar in der *zarzuela* also künstlerisch dadurch, dass er die Sprache vom gesprochenen in das gesungene Wort, das heißt in eine andere mediale Form, transponiert. Dabei steht der vierfach – zwei Mal um zwei Verse verkürzt – wiedergegebene Refrain in Analogie zum (rigiden) Formalismus<sup>291</sup> des magischen Rituals in der Lebenswelt und verdeutlicht die Bindung der Zauberwirkung an den exakten Wortlaut. Trotz des Medienwechsels ist diese Wirkung, wie oben angemerkt, konventioneller Natur und besteht in einer schon bekannten, visuell und akustisch durch Verfinsterung und Erschütterung begleiteten Veränderung des Settings.

Auch darüber hinaus greifen die beiden Musik-Spektakel auf etablierte Formen der Darstellung von Kirkes Magie zurück, wie sie schon in den Odysseus-Bearbeitungen zur Anwendung gekommen sind: So findet in *También se ama en el abismo* erneut die Engführung von Magie und Schauspiel anhand einer zu *Polifemo y Circe* analogen Theater-im-Theater-Situation statt, in der die Zauberin die Aufgabe einer Theaterdirektorin übernimmt. Öffnete sie in der *comedia de colaboración* den steinernen ‹Vorhang› für Odysseus' kämpferischen ‹Auftritt› in der Höhle des Zyklopen, präsentiert sie bei Salazar dem einseitig liebenden Glauco ein amouröses Treffen von Scila und seinem Rivalen Arión. Die illusorische Funktion des ‹Bildschirms› kommt diesmal scheinbar der Meeresoberfläche zu, die sich auf Kirkes Wort hinter ihrem Palast auftut: dem ‹undoso hielo / de esas campañas de plata› (TAM, S. 139). Während der Liebes-‹Szene› weist die Zauberin den gebannt beiwohnenden Glauco immer wieder in kurzen Interventionen – ‹Escucha›, ‹Oye agora› (TAM, S. 140, S. 142) – auf seine Publikumsrolle hin. Die immersive Kraft, die von Kirkes Illusion, der vermeintlich ‹hautnah› miterlebten, in Wirklichkeit aber sich in einiger Distanz zutragenden Begegnung, ausgeht, ist am Ende so groß, dass die Zauberin den sich mehr und mehr ereifernden Glauco sogar in erneuter Erinnerung an seinen Zuschauerstatus (‹mira›) aus der eingenommenen dramatischen Perspektive (in der er vom Statisten zum Akteur wechseln will) befreien und in eine theatralische Perspektive überführen, die Illusion also (ab-)brechen muss:

*Saca el puñal, y le detiene CIRCE.*

CIRCE: No es tan fácil.

GLAUCO: ¿Cómo podrás impedir

---

<sup>290</sup> Vgl. Bronislaw Malinowski: An ethnographic theory of the magical word. In: Ders.: *Coral gardens and their magic. A study of the methods of tilling the soil of agricultural rites in the trobriand islands*. Band 2: *The Language of magic and gardening*. London: Allen & Unwin 1935, S. 213–250, hier: S. 222.

<sup>291</sup> Vgl. Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 227–250, hier: S. 233.

que de esa ingrata me vengue  
y de ese tirano?  
CIRCE: Así.  
GLAUCO: Mal de mi rabioso anhelo  
y de mi celosa ira  
le librarás.  
CIRCE: ¿No? Pues, mira  
si es fácil.  
*Ciérrase la marina.* (TAM, S. 145, Kursivierung im Original)

Im Gegensatz zur *maga* aus *Polifemo y Circe* beendet Salazars Protagonistin – nicht wie dort von Liebe, sondern von Eifersucht und Rachedgedanken getrieben – die ›Vorführung‹ selbstbestimmt; hier ist Glaukus der affektiv Involvierte, der die Beherrschung verliert. Während Kirke in der *zarzuela* folglich überaus mächtig erscheint, wirkt sie bei Thomas Corneille nicht mehr so, als hätte sie als große Regisseurin der Figurenschicksale alle Fäden in der Hand: Dies liegt daran, dass sie in *Circé* nicht mehr die einzige ›Dramaturgin‹ auf der Bühne ist, denn auch ein anderer spielt – mit ihr und mit allen anderen – ›Theater‹: der als thrakischer Prinz inkognito (vgl. CIR, S. 18) auftretende (Halb-)Gott Glaukus, der ihren magischen Fähigkeiten zudem seine göttlichen Kräfte entgegensetzt. Nichtsdestotrotz erscheint auch diese Kirke in ihrem Zauberwirken weiterhin wortgewaltig, sodass in der *pièce à machines* auch die rhetorische Seite im Spannungsverhältnis zwischen Wort und Spektakel bedient wird.<sup>292</sup> In einer ausgedehnten Beschwörungsszene gegen Ende des vierten Akts (vgl. CIR, S. 101ff.), in der sie die Kreaturen der Unterwelt anruft, kulminiert ihr ganzes Sprachtalent.<sup>293</sup> Nicht nur drückt sie das Macht- und Kräfteverhältnis zwischen sich und den Geistern in den Wortfeldern von Wollen und Befolgen und zahlreichen imperativischen Wendungen aus, sie bringt die mit ihrem Zauber in Verbindung stehenden Effekte zudem hypotypotisch in den Isotopien von Dunkelheit und Vergiftung sprachlich-anschaulich auf die Bühne. Wenn Kirkes Magie an dieser Stelle auch in letzter Instanz misslingen mag, so scheitert sie doch nicht aufgrund fehlender Potenz, sondern einzig an einem noch mächtigeren Gegner: Sie muss sich einem Gott geschlagen geben. Von magischem Erfolg gekrönt sind dagegen ihre Metamorphosen, deren multimediale Umsetzungen und Auswirkungen auf die Zuschauer-Wahrnehmungen nun noch erörtert werden sollen.

<sup>292</sup> Zu deren spannungsreicher Beziehung vgl. Christian Delmas: ›Verb et spectacle, ou la probléme de structure d'un genre‹ (S. 40–53) aus: Ders.: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*.

<sup>293</sup> Zu den folgenden Ausführungen vgl. ausführlicher Wörsdörfer: *Zauberworte*, S. 122f.

### Transformierte Körper II: Metamorphose multimedial

Inmitten der von Zauber erfüllten Dramenwelt nehmen Kirkes Verwandlungen, das Markenzeichen der Magierin, eine herausragende Stellung ein. Die zusätzlichen medialen Potenziale des spektakelhaften Musiktheaters ausschöpfend, verleihen Salazar und Thomas Corneille der Glaukus-Skylla-Handlung gerade mit den Metamorphosen einen hohen Grad an Theatralität, die sich in der Inszenierung von Körperlichkeit und Wahrnehmung, wie nun zu zeigen ist, in einer dominant theatralischen Perspektive des Publikums niederschlägt. In *También se ama en el abismo* und besonders in *Circé* sind verwandelte Figuren – Männer – allgegenwärtig. In der *zarzuela* bevölkern wilde Tiere, allen voran «lobos» und «zorros» (beide TAM, S. 130), Kirkes «Zauberwald», die im spanischen Stück aber nur akustisch,<sup>294</sup> also körperlos durch Tierlaute, in Szene treten und darum nur noch sehr vage auf den Mythos anspielen. Thomas Corneille gestaltet die Bezüge ungleich ausdrücklicher. Schon die erste Charakterisierung der Zauberin im ersten Akt – durch das Wort ihrer Nymphen – bringt eine Metamorphose sprachlich auf die Bühne:

FLORISE: Circé doit préparer un Charme d'importance,  
 Puis qu'en cette Montagne elle a voulu chercher  
 Les Herbes qu'elle-mesme elle vient d'arracher,  
 Et dont l'entiere connoissance  
 Est un secret qu'elle aime à nous cacher.

ASTÉRIE: Seroit-ce que déjà lasse de sa conquête,  
 Au Prince Mélicerte elle manque de foy,  
 Qu'à s'en défaire elle s'apreste,  
 Et qu'elle cüeille icy dequoy  
 Le métamorphoser en Beste?

DORINE: C'est de tous ses Amans le déplorable sort. [...]

ASTÉRIE: Voir les uns transformez en Loups,  
 Les autres d'un Lyon endosser la figure,  
 C'est une terrible aventure. (CIR, S. 30f.)

Mit der offenen Aussprache über die Vorbereitungen des Verwandlungszaubers und dessen auf natürlicher Magie, auf Kräutern, basierender Wirkweise erhält das Publikum sowohl eine Einordnung der Handlung in den umfassenden Kirke-Mythos als auch einen ersten Eindruck von den spezifischen magischen Fähigkeiten der Zauberin. Dass es sich bei den Wölfen und Löwen hier zunächst nur um erzählte Körper handelt, entspricht der ersten, rein verbalen, von mehreren Wahrnehmungsstufen, die Thomas Corneille im weiteren Dramenverlauf in darstellerischer

294 Glauco fragt den *gracioso*: «[Q]ué selva es inclemente / esta en que estamos, donde solamente / se escuchan agoreras / voces y silbos de espantables fieras?» (TAM, S. 129).

Steigerung ausbaut. Die nächste, zusätzlich visuelle, Stufe wird in Szene II, 7 erreicht, als Kirke sich unter Aufbau einer Drohkulisse an Glaucus für die Verschmähung ihrer Liebe rächen will. Die Tiere treten hier erstmals als gezeigte Körper, materiell, in Erscheinung:

CIRCÉ: [...] Pour de moindres mépris j'ay répandu la honte  
 Du Sort le plus injurieux,  
 Sur des Rois dont j'ay fait la terreur de ces lieux.  
 Il faut d'une vengeance aussi juste que prompte,  
 Etaler la peine à vos yeux.  
*On voit paroistre divers Animaux, Lyons, Ours, Tygres, Dragons, & Serpens.*  
 En Bestes transformez pour m'avoir sçu déplaire,  
 Voyez-les à regret souffrir encor le jour;  
 Et si vous dédaignez l'ofre de mon amour,  
 Craignez l'horreur de ma colere. (CIR, S. 62, Kursivierung im Original)

Wie aus dem Geschäftsbuch des Guénégaud-Theaters hervorgeht,<sup>295</sup> sind zur Umsetzung des plötzlichen Erscheinens der Tiere Konstruktionen von mit kolorierter Pappe drapierten Weidenrahmen auf großen Stoffpanelen verwendet worden. Gelingt so einerseits ein planbarer spektakulärer Überraschungseffekt (bei dem bei der Aufführung keine ‹bösen› Überraschungen in Form unvorhersehbarer Zwischenfälle wie etwa eventuell beim Einsatz echter Tiere entstehen), bleibt der Einsatz andererseits, was den Aktionsradius anbelangt, aufgrund der Starrheit des Gebildes begrenzt: Aus diesem Grund geht der Auftritt dieser verwandelten Männer, bei deren Verzauberung Kirke die Mythenstränge um Picus und Kalchos implizit aufruft,<sup>296</sup> auch nicht über das bloße Zeigen hinaus. Die letzte, auch performative, Wahrnehmungsstufe kommt schließlich in einer Nebenszene (III, 2) ins Spiel, in der Glaucus' Vertrauter Palémon um Kirkes Nympe Astérie wirbt: Im Laufe des Dialogs erscheinen drei Affen, die Astérie als ihren Verehrer und dessen zwei Pagen vorstellt und die diese Gestalt durch Kirkes Magie zur Strafe angenommen haben, weil der Herr die Nympe der Zauberin vorgezogen hat. Auf der Bühne ist der verwandelte Liebhaber, der wie Clarín in Calderóns *El mayor encanto, amor* höchstwahrscheinlich wieder ein Tierkostüm trägt, als agierender Körper wahrnehmbar:

<sup>295</sup> Vgl. Clarke: *The Guénégaud Theatre*, S. 126f.

<sup>296</sup> Im antiken Mythos werden die beiden allerdings nicht in eines der genannten Wildtiere transformiert, da diese in Thomas Corneilles Stück aufgrund der Exotik einen noch effektvolleren Auftritt haben. Ursprünglich wurde Picus durch Kirke zu einem Specht, Kalchos – wie Odysseus' Männer – zu einem Schwein.

ASTÉRIE: [...] je veux bien te faire partager  
 Le plaisir qu'en sautant mon Singe Amant me cause.  
 Allons, mon Singe, il faut estre léger,  
 S'il est vray que de vous ma volonté dispose.  
*Les trois Singes font icy quelques sauts.*  
 PALÉMON: Rien ne peut estre égal à son agilité;  
 Mais lors qu'il s'agit de te plaire,  
 Quoy qu'on veuille entreprendre, autant d'exécuté.  
 Si jamais de ton cœur je suis dépositaire...  
 Ah Monsieur le Magot, vous estes en colere.  
 ASTÉRIE: Pour peu que l'on m'approche, il s'en montre irrité,  
 Pour luy seul il veut mes carresses.  
 Vois-tu comme il baise ma main? (CIR, S. 73)

Die (anders als bei Calderón vorherrschende) Stummheit des Affen wirkt sich in *Circé* illusionsfördernd aus; die aufgeführten Kunststücke und ihre Verbalisierung durch Astérie tun ihr Übriges, um die Verwandlung authentisch erscheinen zu lassen. Zugleich hat der Gehorsam des Affen, der seiner Geliebten aufs Wort folgt, einen unterhaltsamen Effekt – ebenso wie seine Eifersucht –, durch den auf komische Weise, und darstellerisch-anschaulich, zum Ausdruck kommt, wie sehr eine sich ereifernde Liebe den Mann zum Tier werden lässt. Flankiert wird diese Botschaft zudem durch Palémons Verwandlungsphantasien,<sup>297</sup> der dergestalt sprachlich noch eine weitere – illusorische, da imaginative – Metamorphose vollzieht.

Jenseits der Inszenierung der verwandelten Männer aus der Rückschau, das heißt deren Fokussierung hinsichtlich des magischen Resultats, führen Salazar und Thomas Corneille auch simultan, im Augenblick der Darstellung ablaufende Metamorphosen vor. Eine Gruppe von Zaubern betrifft dabei nicht die körperliche Transformation, sondern den (inneren) Gesinnungs-Wandel der adressierten Opfer, den beide Dramaturgen jeweils medial voll ausspielen. Mit Fischer-Lichte gesprochen, erfährt also hierbei nicht der phänomenale Leib, sondern der semiotische Körper eine Veränderung – ein Umstand, der neuartiger Darstellungsmittel bedarf. Zu Beginn des zweiten Akts werden Glauco und der *gracioso* Ascálafo bei Salazar durch eine geheimnisvolle Melodie in den Wald gelockt, die ihnen, musikalisch ein Echo imitierend, «*Amor*» (TAM, S. 130, S. 131, Kursivierung im Original) verheißt. Unter den Klängen der Musik – «*Efectos son de Amor*» (TAM, S. 134, Kursivierung im Original) – tut sich vor Glaucos Augen Kirkes Palast auf und die erscheinende Zauberin sucht ihr Gegenüber, weiterhin unter musikalischer Beglei-

297 Vgl. darin auch den anzüglichen Unterton: «Je me louerois du sortilege, / Pourveu qu'en Epagneul je püsse estre changé; / Du moins par là j'auerois le privilege / De me voir jour & nuit entre tes bras logé» (CIR, S. 72).

tung, magisch-betörend von ihrer Liebe zu überzeugen. In der *pièce à machines* ‹bezirzt› sie Glaucus in ähnlicher Weise durch ein inszeniertes ‹Zauber-›Lied,<sup>298</sup> ein (pastorales) Duett zwischen dem werbenden Tyrcis und der sich ihm schließlich hingebenden Sylvie. Durch den Medienwechsel von der dramatischen Rede zum instrumental begleiteten Gesang soll im Inneren des zuhörenden Glaukus ein Gefühlswechsel in Gang gesetzt werden. Das neue Medium trägt die erwünschte Wirkung dabei gleichsam hörbar und perceptibel nach außen. Für das Publikum hat die Transposition ins Musikalische einen doppelten Effekt, insofern sie die imaginativen Bahnen, in denen die Illusionsbewegung im Geiste verläuft, in beide Fliehrichtungen öffnet: Unter Anregung einer theatralischen Perspektive zieht sie die Zuschauer auf der einen Seite in die Illusion hinein und macht die magische Wirkung, die in den Tönen und in der Melodie liegt, folglich glaubhaft. Auf der anderen Seite wird der Gesang ausgerechnet durch seine (andersartige) Medialität als etwas künstlich und kunstvoll Konstruiertes, als Kunstform greifbar und wirkt darum – in der Vergegenwärtigung durch die Zuschauer – zugleich illusionsbrechend. Thomas Corneille inszeniert noch einen (anders als bei Glaukus) erfolgreichen magischen Gesinnungswandel in der Figur des von Kirke verstoßenen Liebhabers Méricerte. Das Medium – im Sinne eines fassbaren (Hilfs-)Mittels – ist hier ein Zauberring (vgl. CIR, S. 74), der als visuell wahrnehmbares Requisit den inneren Vollzug sichtbar werden lässt. Dass der Ring nicht der Bindung, sondern der Trennung dient und nicht den Körper, sondern den Geist verwandelt, kann hier als doppelte, typisch barocke Inversion der üblichen Verwandlungen Kirkes angesehen werden, die jeweils in die andere Richtung verlaufen. Die Realisierung der gewandelten Gefühlsneigung findet in der Folge in zwei Szenen (IV, 2 und V, 3) mit vergleichsweise einfachen Mitteln rein schauspielerisch statt. Die auch hier dominant theatralische Perspektive der Zuschauer gewinnt einerseits durch Méricertes rasch wechselnde Äußerungen zu seiner Herzenseinstellung gegenüber Kirke – das hoffnungsvolle ‹Quoy, Circé me rendoit son cœur?› und das distanzierte ‹[...] si j'ay veu Circé, j'ay voulu seulement / Apprendre d'elle où Sylla pouvoit estre› (CIR, S. 90, S. 92) – die illusionsfördernde Überzeugung vom Gelingen des Zaubers. Andererseits machen die Schnelligkeit und die Leichtigkeit, mit denen Méricerte solch entgegengesetzte Neigungen artikuliert, bewusst, dass er nur die ‹Rolle› des Liebhabers (von jenem Kirkes zu jenem Skyllas) ‹semiotisch› wechselt und als ‹Verkörperung› Méricertes eigentlich nur eine Rolle spielt.

Den abschließenden Höhepunkt der Glaukus-Handlung bildet dem Mythos gemäß die Metamorphose Skyllas durch die rachsüchtige Kirke. Bei Thomas Corneille

---

<sup>298</sup> Sie beauftragt ihre magiekundigen Nymphen: ‹Préparez quelque Voix dont la douceur efface / Les chagrins que luy cause un amoureux soucy› (CIR, S. 46).

wird diese in größerem Einklang mit der antiken Vorlage als bei Salazar schon am Ende des vierten Akts durch die *maga*, die ihre wahren Absichten allerdings verschleiert, vorbereitet, indem sie sich für die Transformation auf die Suche nach «[q]uelques Herbes» (CIR, S. 108) begibt.<sup>299</sup> Es mag verwundern, dass die eigentliche Verwandlung Syllas in diesem Maschinenstück nicht mittels Bühnentechnik, sondern nur verbalisiert in Form eines Botenberichts der Nymphe Dorine zur Aufführung kommt. Dass es sich in *Circé* um einen erzählten Gestaltwandel bzw. um gleich mehrere handelt, denn nicht nur Syllas Unterleib wird zum Monster, sondern auch Mécicerte wird zum Baum metamorphosiert, ist indes damit zu erklären, dass angesichts der hohen Komplexität der transformatorischen Prozesse zur damaligen Zeit nur eine sprachliche, nicht eine performative Darstellung illusionswährend vonstattengehen kann:

Par un supplice épouvantable  
 Sylla vient d'éprouver tout ce qu'en sa fureur  
 L'Amour qu'on brave trop, a de plus redoutable. [...]  
 Glaucus dans le Jardin rendoit grace à Circé,  
 D'avoir fait que pour luy Sylla devinst sensible  
 Quand vers eux d'un pas empressé,  
 Avecque cette Nymphe autrefois inflexible,  
 Mécicerte s'est avancé. [...]  
 [Il r]ejetta sur Circé le changement fatal  
 Qui fait triompher son Rival.  
 Circé ne fait sur luy qu'étendre sa baguette,  
 Il devient Arbre au mesme instant; [...]  
 Circé, pour appaiser ce qu'elle [= Sylla, A. W.] prend d'alarmes,  
 Luy fait connoistre un Dieu caché dans son Amant, [...]  
 Témoins du tendre amour qui possédoit leurs ames,  
 Des rigueurs de Circé je murmurois tout-bas  
 De n'estre favorable à de si belles flames,  
 Que pour livrer Glaucus à de plus durs combats,  
 Quant tout-à-coup... Hélas, comment vous dire  
 Ce que j'ay peine encor moy-mesme à concevoir?  
 Une Source s'éleve, & l'eau qu'elle fait choir  
 Ayant envelopé Sylla qui se retire,  
 A Glaucus, comme à moy, la rend hideuse à voir.  
 Ce n'est plus cette Nymphe aimable,  
 Sur qui le Ciel versa ses plus riches trésors,  
 Des Monstres par ce Charme attachez à son corps,  
 Font de leurs cris affreux un mélange effroyable  
 Dont l'horreur à Sylla tient lieu de mille morts.  
 Elle s'en desespere, & sa disgrace est telle,

---

<sup>299</sup> Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Wörsdörfer: Zauberworte, S. 118.

Qu'en vain Glaucus s'efforce à luy prester secours;  
 Le Charme a commencé de faire effet sur elle,  
 Il n'en peut plus rompre le cours. (CIR, S. 119ff.)

Da der Metamorphose die Unmittelbarkeit durch die erzählte, nicht gespielte Handlung genommen ist, muss Eindrücklichkeit hier mit anderen – rhetorischen – Mitteln erzeugt werden: durch die drastische, erwartungssteigernde Wortwahl schon von Anfang an («supplique épouvantable») und das historische Präsens («Circé ne fait que», «une source s'élève») gewinnt die Schilderung an Plastizität. Die Eindringlichkeit setzt sich in der Nacherzählung des eigentlichen, mit aller Plötzlichkeit («quand tout-à-coup») hereinbrechenden Vorgangs unter Verwendung einer grauenerregenden Lexik («cris affreux», «mélange effroyable», «horreur») fort. Die körperliche Veränderung von Syllas Unterleib in «[d]es Monstres» – und nicht wie im Mythos in «schlichte» Hunde – wird in ihrer gesteigerten Entsetzlichkeit durch die Frontstellung syntaktisch zusätzlich exponiert. Darüber hinaus provoziert die als Sprachrohr fungierende Augenzeugin Dorine mit der Preisgabe ihrer Gefühle, des Schocks («j'ay peine encore») und des Abscheus («hideuse à voir»), beim Publikum affektiv analoge Reaktionen. Noch ein Wort zur mitschwingenden Semantik<sup>300</sup> der Unterleibstransformation: Indem Kirke ihrer Rivalin das phänomenale Geschlecht nimmt, es gar noch in ein gefährliches Monstergelbe verwandelt, geht Sylla ihrer (biologischen) Weiblichkeit verlustig. Kirkes Rache ist also nicht nur grausam, sie besitzt tiefere sexuelle Implikationen und setzt gezielt am beziehungs-technischen Angelpunkt an, der dafür verantwortlich war, dass Glaucus die Nymphe der Zauberin vorgezogen hat.

Wählt Thomas Corneille einen rein sprachlichen Zugang zur finalen Metamorphose, realisiert Salazar diese in *También se ama en el abismo*, sämtliche zur Verfügung stehenden Register ziehend, unter Einsatz der Bühnenmaschinerie multimedial, visuell-effektiv (und zusätzlich mit sprachlicher Begleitung) als gezeigten, und mehr noch performativen Gestaltwandel:

*CIRCE sobre una sierpe va cruzando el teatro, y descúbrese un puerto de mar, y en medio un peñasco que irá saliendo, como SCILA se transforma en él.*

CIRCE: Así pagarás, tirana,  
 la causa de mi dolor,  
 aunque tú ignores la causa.

ARIÓN: ¿Qué es esto? ¡cielos! Apenas  
 tocó las espumas canas  
 cuando inmóvil se ha quedado,

<sup>300</sup> Vgl. Wörsdörfer: Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen, S. 104.

de varios monstruos cercada.  
 Y aquel joven [= Glauco, A. W.] que primero  
 defendió su vida, al agua  
 desde una barca se arroja  
 en su defensa, y es vana,  
 pues de un peñasco la ocultan  
 ya las ásperas entrañas. (TAM, S. 164, Kursivierung im Original)

Käme Arións Rede ohne die technische Umsetzung einer simultanen Mauerschau gleich, hat sie aufgrund der gleichzeitigen Visualisierung der Metamorphose nur noch eine unterstützende Funktion, die darin besteht, die performativen Veränderungen am Körper bzw. des Körpers (Unbeweglichkeit, Monstrosität, Versteinering) auch sprachlich in Worte zu fassen. Das durch Kirkes Schlangenflug schon spektakulär eingeleitete Geschehen wird maschinell beherrscht vom allmählich anwachsenden Felsen im Zentrum der Bühne, der als Teil des Dekors langsam durch den Theaterboden nach oben geschoben wird und Scila hinter sich verbirgt, sie also innerdramatisch versteinert und sie als Verwandelte in neuer Form vollständig repräsentiert.<sup>301</sup> In der *zarzuela* beraubt Kirke Scila folglich nicht nur eines maßgeblichen Teils ihrer Weiblichkeit, sondern sogar in Gänze ihrer Menschlichkeit. Der hohe Grad an Medialität, den diese letzte Umsetzung auszeichnet, stimuliert die Zuschauer zur Einnahme einer theatralischen Perspektive: Die rhetorisch mitvollzogene und technisch realisierte Performanz erweckt den Anschein eines magischen Vorgangs, bestärkt damit die Illusion. Die geballte kunstvoll-kreative Ausgestaltung aber lässt die Szene in seiner artifiziellen Gemachtheit jedoch ebenfalls als vorgespieltes Theater ins Bewusstsein des Publikums treten. Die konstitutive Multi-medialität des hybriden Theatergenres bewirkt bei Einnahme der Zuschauerrolle mithin ein ständiges Changieren zwischen einer illusionsfördernden und -brechenden Perzeptionshaltung.

Kirkes Transformation von Skylla ist im französischen wie im spanischen Stück effektiv – allein ihre Zauberwirkung ist nicht endgültig: Thomas Corneilles Scylla bleibt kein monströser Hybrid, sondern wird durch göttlichen Eingriff Neptuns zur (freilich nicht minder hybriden und geschlechtslosen) Nereide (vgl. CIR, S. 128); Salazars Scila verharrt nicht als lebloser Fels, sondern wird auf Jupiters Ratschluss in

---

**301** Auch bei Thomas Corneille trägt der Felsen, von dem sich die verzweifelte Skylla am Ende ins Meer stürzt, später auf Göttergeheiß ihren Namen: «Ce Rocher qui s'offre à ta veuë, / Servira sous son nom d'eternel monument, / Qu'en son sein la Mer l'a reçeuë, / Et c'est là qu'à jamais de cet événement [sic!] / Mille Vaisseaux brizez par de fréquens naufrages, / Rendront d'éclatans témoignages» (CIR, S. 128). Damit tragen beide Stücke dem Mythos Rechnung, nach dem «Skylla» nicht nur das Meerungeheuer auf dem Felsen, sondern auch den Felsen selbst bezeichnet. Zur bühnetechnischen Umsetzung der Fels-Verwandlung gemäß Sabbatini vgl. das Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

den Kreis der Götter erhoben (vgl. TAM, S. 167). So bestätigt sich am Ende beider Dramen das mit der Zauberin untrennbar verbundene Urprinzip im Schicksal ihrer Magie selbst, die nichts anderem unterworfen ist als dem Wandel, der erneuten Metamorphose.



# 5 Analyseteil 2: Hexen und Teufelsbündner im christlichen Kontext

## 5.1 Celestinafiguren und verwandte Hexengestalten

Mit dem Verlassen des antiken Aktionsrahmens und der Verortung der Dramenhandlung in einem mehr oder minder explizit christlich geprägten Kontext präsentiert sich auf den frühneuzeitlichen Theaterbühnen Spaniens und Frankreichs neben den zwei Ausformungen der antiken Zauberin, Medea und Kirke, mit der vielgestaltigen Hexenfigur ein weiterer Typus magiekundiger Frauengestalten. Im Gegensatz zu den beiden *magas* zeichnet er sich durch die Praktizierung einer nicht qua göttlicher Geburt (oder Bücherstudium) selbstgenerierten Magie, sondern durch den Gebrauch einer teuflisch-fremdvermittelten *magia daemoniaca* aus, wobei die Adeptinnen in der Regel in einem sozial niederen Milieu angesiedelt sind.<sup>1</sup> Die Charaktere und Handlungen dieser Stücke orientieren sich einerseits an der historischen Wirklichkeit mit ihren verschiedenen Hexentypen von der schadenstiftenden Zauberin bis zur antichristlichen Teufelshure, die auch die spanische Unterscheidung von *hechicera* und *bruja* reflektiert, und an ihren epochalen Skandalen, etwa an der *Affaire des poisons*.<sup>2</sup> Andererseits speisen sie sich in erheblichem Maße aus der literarischen Tradition, allen voran aus der Rezeption von Fernando de Rojas' überzeitlich und transkulturell erfolgreicher *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499) mit der ihrerseits von der historischen Lebenswelt inspirierten Kupplerin-Hexe Celestina.<sup>3</sup> Die (weitgehende) Abkehr von den

---

1 Eine Ausnahme bildet etwa die Pierre Mathieu zugeschriebene Tragödie *La magicienne étrangère* (1617) über den Hexereiprozess gegen die okkulten Praktiken nachgehende Hofdame Leonora Galigai, Ehefrau von Concino Concini, dem während der Regentschaft Maria von Medicis einflussreichen Günstling am französischen Hof.

2 Vgl. ausführlich das Kapitel 3.1 dieser Arbeit sowie zusätzlich zu den Hexentypen Ingrid Ahrendt-Schulte: «Hexenbilder – Frauenbilder» (S. 28–111) aus: Dies.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder 1994 und zur spanischen Feindifferenzierung das Kapitel «Tú hechicera, yo bruja: pervenencia y consolidación» (S. 75–82) aus: Eva Lara Alberola: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011.

3 Zu den kräuterkundigen *alcahuetas* der historischen Wirklichkeit als literarischer Quelle vgl. Margaret E. Boyle: Scents and Celestinas: Alchemical Women in Early Modern Spain. In: *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 15, 2 (2021), S. 113–120, zu den lebensweltlich begünstigenden Faktoren für die Entstehung der literarischen Celestina vgl. Emilio de Miguel Martínez: Celestina en la sociedad de fines del XV: Protagonista, testigo, juez, víctima. In: Ignacio Arellano / Jesús Usunáriz (Hg.): *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2003, S. 253–271.

Schrecken stiftenden Inhalten der zeitgenössischen dämonologischen Traktatliteratur zugunsten einer dramatisch-spielerischen Harmlosigkeit verdient angesichts des ernsten Themas der Schwarzen Magie einige Beachtung. Ebenso bemerkenswert ist die – trotz der sich in der spanischen und französischen Realität unterschiedlich entwickelnden Hexenverfolgungen – in beiden Literaturen parallelverlaufende, sich zum Jahrhundertende hin verstärkende Tendenz einer komischen Entlarvung der Hexe als einer sich mit einer ‹falschen› – künstlichen – Magie selbstinszenierenden Betrügerin.<sup>4</sup> Beiden Phänomenen soll hier erstmals auf den Grund gegangen werden.

Die Hexe ist in der Frühen Neuzeit ein in der Literatur und der Kunst häufig behandelter Gegenstand des gesamten (west-)europäischen Kulturraums;<sup>5</sup> sie tritt etwa in Montaignes Essay ‹Des Boiteux› (1580) und in Cervantes' *novela ejemplar* ‹El coloquio de los perros› (1613) prominent in Erscheinung, wobei ihre Ambiguität, ihre schon von den Dämonologen kontrovers diskutierte, nicht zweifelsfreie Bestimmbarkeit als tatsächlich magieanwendende Figur, ein zentrales Charakteristikum ihrer Behandlung darstellt, das die genannten Autoren teils kritisch selbst zum Thema machen, teils kreativ in ihrer Fiktion funktionalisieren.<sup>6</sup> Eine solche Ambiguität ist auch der Celestinafigur eingeschrieben. Existieren etwa mit Dame Auberée (der Titelheldin eines anonymen Fabliaus aus dem 13. Jahrhundert)<sup>7</sup> und

---

4 Zur Hexenbewertung durch die Dämonologen im französisch-spanischen Vergleich vgl. das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit. Zur zunehmenden Hexenkomik am Beispiel Spaniens vgl. Eva Lara Alberola: *Brujería y humor en la literatura española barroca*. In: Dies. / Verónica Arenas Lozano / Josefa Badía Herrera / Anna Chover Lafarga / Beatriz Ferrús Antón / Alejandro García Reidy (Hg.): *Líneas actuales de investigación literaria: Estudios de literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València 2004, S. 251–259.

5 Mit Fokus auf die deutsche und italienische Kultur vgl. exemplarisch Kirsten Dickhaut: Zur Ambiguität der Evidenz von Hexenbildern: Hans Baldung Grien, *Zwei Hexen* (1523) und Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Strix* oder *La Strega* (1523 und 1524). In: Valeska von Rosen (Hg.): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 81–114. Für Spanien vgl. etwa Eva Lara Alberola: *Las brujas de Torquemada y algunos ejemplos literarios*. In: Juan Matas Caballero / José Manuel Trabado Cabado (Hg.): *La maravilla escrita: Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Publicaciones Universidad de León 2005, S. 473–487.

6 Vgl. Kirsten Dickhaut: Kulturen des (Un-)Glaubens. Zur Bedeutung der Magie in Michel de Montaignes *Des Boyteux* (III, 11). In: *Comparatio* 4 (2012), S. 111–128 und Bernhard Teuber: Literarische Imagination statt Hexerei. Zur Dialektik von Verzauberung und Entzauberung in Cervantes' *Coloquio de los perros*. In: Gerhard Penzkofer / Wolfgang Matzat (Hg.): *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Berlin / New York: De Gruyter 2005, S. 241–259.

7 Vgl. dazu María de Pilar Mendoza Ramos: Auberée la alcahueta: Similitudes y diferencias con sus homólogas literarias hispanas. In: Túa Blesa / María Teresa Cacho / Carlos García Gual / Mercedes Rolland / Leonardo Romero Tobar / Margarita Smerdou Altolaquirre (Hg.): *Actas del IX Simposio de*

Juan Ruiz' *Trotaconventos* (*Libro de buen amor*, 1330) schon vor der wegweisenden *Tragicomedia de Calisto y Melibea* Kupplerinnen, mit Morgana aus der Artusepik (12./13. Jahrhundert) und Juan de Menas *maga de Valladolid* (*Laberinto de Fortuna*, 1496) bereits zauberkundige Frauengestalten in der spanischen und französischen Literatur, verbindet erst Rojas' Protagonistin *alcahueta-* und *hechicera-* bzw. *bruja-*Merkmale zu einem charakteristischen Komplex, der die nachfolgenden Ausformungen der dramatischen Hexe (neben literarisch verfremdeten lebensweltlichen Einflüssen) entscheidend prägen wird.

Es ist diese Doppelrolle der Kupplerin-Hexe, die zweifache Zuordnung, die dafür sorgt, dass sich Celestinas außergewöhnliche Fähigkeiten innerhalb der ihr anvertrauten Liebeshändel jeder eindeutigen Bestimmung entziehen. Aus diesem Grund ist die zentrale, die Forschung spaltende Frage, ob es sich bei ihrem Geschick um rhetorisches Talent oder um Magiebegabung (oder um beides) handelt, letztendlich nicht klar zu beantworten.<sup>8</sup> Als konstitutiv für den literarischen Typus erweist sich einerseits Celestinas Physis, ihre äußerliche Hässlichkeit (Bart, Narbe), die ihre innere (moralische) Hässlichkeit reflektiert, und ihr hohes Alter.<sup>9</sup> Andererseits bildet die Dämonenbeschwörung im Vorfeld ihres amourösen Werbungsauftrags einen elementaren Bestandteil der Figurenkonstruktion und derjenigen ihrer jünge-

---

*la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Band 1: *La mujer: Elogio y vituperio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1994, S. 263–268.

8 Zur inhärenten Mehrdeutigkeit am Beispiel medizinisch-rationaler und dämonologisch-magischer Erklärungen der Liebeskrankheit vgl. Anna Isabell Wörsdörfer: Zu Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie Ihre Muhme und Kupplerin. Liebeswahn und Kuppellogik in Fernando de Rojas' *Celestina*. In: Cora Dietl / Nadine Metzger / Christoph Schanze (Hg.): *Wahnsinn und Ekstase. Literarische Konfigurationen zwischen Antike und Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert 2019, S. 83–96, vgl. auch Juan M. Escudero: La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*. In: Ignacio Arellano / Jesús Usunáriz (Hg.): *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2003, S. 109–127. Zum Lager der Magie-These vgl. exemplarisch Peter E. Russell: La magia, tema integral de *La Celestina*. In: Ders.: *Temas de La Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*. Barcelona: Ediciones Ariel 1978, S. 241–276; zum Lager der Rhetorik-These vgl. etwa Malcolm K. Read: *La Celestina and the Renaissance Philosophy of Language*. In: *Philological Quarterly* 55, 2 (1976), S. 166–177.

9 Zu Celestinas Äußerem, ihren physischen Attributen als versteckten (Körper-)Zeichen für ihre Dämonennähe vgl. Jacobo Sanz Hermida: «Una vieja barbuda que se dice Celestina»: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina. In: *Celestinesca* 18, 1 (1994), S. 17–34 und Lillian von der Walde Moheno: El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad. In: *eHumanista* 9 (2007), S. 129–142. Zu ihrem Alter, das ebenfalls Hexenkonnotationen birgt, vgl. Javier Herrero: Celestina: The Aging Prostitute as Witch. In: Laurel Porter / Laurence M. Porter / Robert N. Butler (Hg.): *Aging in Literature*. Troy: International Book Publications 1984, S. 31–47, zur Instrumentalisierung ihrer Betagtheit vgl. auch Connie L. Scarborough: Celestina: The Power of Old Age. In: Albrecht Classen (Hg.): *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*. Berlin / New York: De Gruyter 2007, S. 343–356.

ren literarischen Schwestern.<sup>10</sup> Aus der Grundentscheidung, wie ernst Rojas' Nachfolger besagten Akt nehmen, indem sie das Ritual (potentiell) übernatürlich im Sinne einer *magia amatoria* oder nachweislich magielos und also scharlatanesk gestalten, ergeben sich die beiden Varianten der «echten» und der hochstaplerischen Hexe.

Was die Rezeptionslinien hinsichtlich der literarischen Hexengestalten des 17. Jahrhunderts in Bezug auf die Celestinafigur anbelangt, ist für Spanien, dem Heimatland von Rojas' *Celestina*,<sup>11</sup> von einer direkten Kenntnisnahme der Bearbeiter auszugehen. Die im Anschluss an das Phänomen der unmittelbaren Fortschreibungen einsetzende dramatisch-produktive Auseinandersetzung ist generell durch eine beträchtliche Quantität und, insbesondere in der späten Renaissance, durch eine generische Vielfalt (vom *auto* über die *comedia* bis zur *farsa*) gekennzeichnet, die im Folgejahrhundert in die *comedia nueva* mündet.<sup>12</sup> Im französischen Fall erfolgt die Rezeption hingegen indirekt, über italienische Vermittlung, sowohl im Hinblick auf die Werkübersetzungen als auch hinsichtlich der kreativen Aufbereitung für das Theater, wobei die in Italien erblühende humanistische Komödie, die ihrerseits mit

---

10 Für einen Vergleich mit historischen *philocaptio*-Formeln, die zur Klassifizierung dieses *conjuros* als literarisiertes Ritual führt vgl. Olga Lucia Valbuena: Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*. In: *Publications of the Modern Language Association* 109, 2 (1994), S. 207–224 und Miguel Ángel Pérez Priego: El conjuro de Celestina. In: Pilar Carrasco (Hg.): *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*. Málaga: Universidad de Málaga 2000, S. 77–88.

11 Die *Tragicomedia de Calisto y Melibea* erhält im allgemeinen Sprachgebrauch schnell den Titel *La Celestina*.

12 Zum 16. Jahrhundert vgl. Miguel Ángel Pérez Priego: Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista. In: Ivy A. Corfis / Joseph Snow (Hg.): *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies 1993, S. 295–319 sowie Louise Fothergill-Payne: La cambiante faz de la Celestina (cinco adaptaciones de fines del siglo XVI). In: *Celestinesca* 8, 1 (1984), S. 29–42 und Dies.: Celestina Transformada en Figura Teatral. In: *Iberoromania* 23 (1986), S. 149–155. Besonders zum 17. Jahrhundert vgl. Jean Canavaggio: *La Célestine au miroir du théâtre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*. In: *Celestinesca* 32 (2008), S. 69–83 und Ignacio Arellano: *La Celestina en la comedia del siglo XVII*. In: Felipe B. Pedraza Jiménez (Hg.): *La Celestina. V Centenario (1499–1999)*. Actas del congreso internacional, Salamanca – Talavera de la Reina, Toledo – La Puebla de Montalbán, 27 de setiembre – 1 de octubre de 1999. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2001, S. 247–268. Zum Einfluss Celestinas in der Narrativik, speziell auf Cervantes vgl. weiterführend Patricia S. Finch: Rojas' Celestina and Cervantes' Cañizares. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9, 1 (1989), S. 55–62. Die von Ernest Martineche angenommene Beeinflussung Molières durch die Celestinafigur im Hinblick auf seine – zauberunkundige – Kupplerin- und Heuchlerfigur (Frosine und Tartuffe) ist mittlerweile relativiert worden. Vgl. Ernest Martineche: *Molière et le Théâtre Espagnol*. Paris: Hachette 1906 und Denis L. Drysdall: Molière and Spain. A Bibliographic Survey, Together with a Note on Molière and the Figure of Go-between. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 39 (1973), S. 94–112.

typenhaften zwielichtigen Kuppelinnen bevölkerte *commedia erudita* bzw. *sostenuta*, als weitere Einflussquelle der französischen Figurengestaltung anzuführen ist.<sup>13</sup> Die nachfolgende Analyse nimmt je zwei für die beiden periodischen Entwicklungsstufen und Subtypen der Celestina- bzw. Hexenfigur exemplarische Stücke in den Fokus: Pierre de Lariveys *Le Fidèle* (Druck 1611), eine moralisierende Komödienübertragung aus dem Italienischen, und Lope de Vegas ernst endende *tragicomedia El caballero de Olmedo* (zwischen 1620 und 1625) sowie Agustín de Salazar y Torres' Palastschauspiel *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* (1675), das von Juan de Vera Tassis y Villarroel vollendet wurde und zu dem unter dem Titel *La segunda Celestina* ein zweites Ende existiert, und Thomas Corneilles mit Jean Donneau de Visé im Duo konzipiertes Maschinenstück *La devineresse, ou les faux enchantements* (UA 1679). Die Untersuchung vollzieht sich vor der Leiterkenntnis eines sich von der einen zur anderen Periode verändernden Wesensverständnisses der Magie und ihrer Effekte, das zu Jahrhundertbeginn noch im Spannungsfeld von Wirksamkeit und Ineffektivität und an dessen Ende in dem von Authentizität und Fingiertheit gedacht wird.

### 5.1.1 Celestinas schwarzmagische Erbinen in den ersten Komödienformen zu Jahrhundertbeginn

Mit *Le Fidèle* und *El caballero de Olmedo* werden im Folgenden zwei Werke gegenübergestellt, deren Autoren auf den ersten Blick unterschiedlicher kaum sein könnten: Ist Larivey, ein Franzose mit florentinischen Wurzeln und der Repräsentant eines *théâtre franco-italien*, trotz der modernen Inszenierung von *Le Fidèle* 1989 durch Jean-Marie Villégier im Théâtre national de Chaillot einem größeren Publikum jenseits des akademischen Feldes heute nahezu unbekannt, zählt Lope de Vega zu den renommiertesten Dramenautoren des *Siglo de Oro*, dessen hier analysierte *tragicomedia* als eines seiner bekanntesten Stücke bis in die jüngste Zeit immer wie-

---

<sup>13</sup> Zur italienischen *Celestina*-Rezeption (wobei die These einer florentinischen *Celestina*-Genese zu weitreichend erscheint) vgl. Enrica Maria Ferrara: The Reception of Fernando de Roja's *Celestina* in Italy. A Polyphonic Discourse. In: *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 40, 1 (2019), S. 91–119. Zu den italienisch vermittelten Werkübersetzungen ins Französische vgl. Florence Serrano: *La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna. In: *Celestinesca* 32 (2008), S. 265–278 sowie zusätzlich zum französischen Theater Jacqueline Ysquierdo-Hombrecher: Fortuna de *La Celestina* en Francia del siglo XVI al siglo XX. In: *Versants* 16 (1989), S. 3–16 und Dies.: *La Celestina* en France du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Réception critique et image. In: *RECIFS. Recherches et études comparatistes ibéro-françaises de la Sorbonne-Nouvelle* 10 (1989), S. 1–18.

der aufgeführt wird.<sup>14</sup> Nichtsdestotrotz ist Larivey als talentierter Übersetzer von neun in zwei Bänden (1579 und 1611) erschienenen italienischen Komödien – die hier behandelte geht auf *Il Fedele* (1576) des Venezianers Luigi Pasqualigo zurück – für die nationale Theaterentwicklung Frankreichs ähnlich bedeutsam wie Lope für Spanien, wobei sich in beider Leben von der priesterlichen Weihe bis zur Astrophilie weitere Ähnlichkeiten finden lassen.<sup>15</sup> Neben diesen analogen äußeren Rahmenumständen bestehen zwischen den zwei, beiderseits auf einer wahren – bei Lope historischen, bei Larivey zeitgenössischen – Begebenheit beruhenden Stücken tiefere innere Parallelen.<sup>16</sup> Zum einen betreffen sie auf Motivebene die Vermittlung und

---

14 Zu Lariveys Leben vgl. Cathrine E. Campbell: Pierre de Larivey. In: Megan Conway (Hg.): *Sixteenth-Century French Writers*. Detroit: Thomson Gale 2006, S. 234–236. Zu den tatsächlichen Aufführungen und zahlreichen Vorschlägen potentieller Aufführungen von *El caballero de Olmedo* vgl. Kerry Wilks: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega: Representando la tragedia española en los Estados Unidos. In: Frederick A. de Armas (Hg.): *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*. Frankfurt: Vervuert 2008, S. 373–381, Edward H. Friedman: Theater semiotics and Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: Barbara Simerka (Hg.): *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press 1996, S. 66–85 und José María Ruano de la Haza: Texto y contexto de *El caballero de Olmedo* de Lope. In: *Criticón* 27 (1984), S. 37–53.

15 Zu Lariveys *théâtre italianisant*, das bislang vor allem im Hinblick auf den Adaptionsprozess und die Arbeit an der neuen Literatursprache hin betrachtet worden ist, vgl. Guy Degen: Une leçon de théâtre: les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey. In: Yvonne Bellenger (Hg.): *Pierre de Larivey, Champenois. Chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541–1619)*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne 25–27 janvier 1991. Paris: Klincksieck 1993, S. 15–39 und Madeleine Lazard: Les belles infidèles de Pierre de Larivey. In: Jacques Scherer (Hg.): *Dramaturgies, langages dramatiques*. Paris: Nizet 1986, S. 81–89. Zur astrologischen Passion beider Autoren – von Larivey sind mehrere Almanache, von Lope ein Horoskop überliefert – vgl. Richard Cooper: Pierre de Larivey astrophile. In: Yvonne Bellenger (Hg.): *Pierre de Larivey, Champenois. Chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541–1619)*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne 25–27 janvier 1991. Paris: Klincksieck 1993, S. 97–118 und 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.

16 Die Handlung von *Le Fidèle* soll die Dramatisierung eines angeblich autobiographischen Berichts von Pasqualigo sein, der diese unglückliche Liebesgeschichte bereits in einem Briefroman, den *Lettre amoureuse* (1573), verarbeitet hat, wie er im von Larivey ebenfalls übersetzten Prolog behauptet. Vgl. das Kapitel «Des horreurs de la fidélité: *Il Fedele* de Pasqualigo (1576) et Larivey» (S. 317–327) aus: Patrizia de Capitani: *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI<sup>e</sup> siècle – milieu du XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Champion 2005, S. 318f. Lope konstruiert sein Stück auf Basis des populären Romanzenfragments «Que de noche le mataron / al Caballero / la gala de Medina, / la flor de Olmedo», das die Ermordung von Juan de Vivero durch Miguel Ruiz (6. Januar 1521) verewigt. Zu den Gründen für die zeitliche Vorverlegung der Handlung in die Herrschaftszeit von Johanns II. vgl. Kenneth A. Stackhouse: Don Alvaro de Luna and the unity of Lope de Vega's Ca-

magische Einflussnahme der Kupplerin-Hexe innerhalb eines konfliktgeladenen Liebesdreiecks: In *Le Fidèle* wendet sich die dem Titelhelden überdrüssige weibliche Hauptfigur Victoire, um die Leidenschaft ihres angebeteten Fortuné auf übernatürliche Weise zu erwecken, an Méduse; in *El caballero de Olmedo* agiert die scheinbar mit hellseherischen Fähigkeiten ausgestattete Fabia im Auftrag Don Alonsos unter der Anwendung listiger und schwarzmagischer Methoden zugunsten einer Eroberung der dem Ritter bereits zugeneigten Doña Inés, die ihrerseits von Alonsos Todfeind Don Rodrigo vergeblich begehrt wird. Zum anderen schlagen Larivey und Lope im Hinblick auf die Art und Weise der Behandlung einen ernsten Ton an, sodass in den beiden Komödienkonzeption das Lachen weitgehend einem moralisierenden Pessimismus (so beim französischen Autor) bzw. gar einer finalen Tragik (so beim spanischen Dramaturgen) weicht.<sup>17</sup> Während die Forschung Lopes Fabia vorrangig in Bezug auf ihre dramatische Funktion hinsichtlich ebendieses tragischen Endes untersucht hat<sup>18</sup> und Lariveys Méduse nahezu ohne Resonanz ge-

---

*caballero de Olmedo*. In: Barbara Louise Mujica (Hg.): *Texto y espectáculo*. Selected Proceedings of the symposium on Spanish Golden Age Theatre, The University of Texas at El Paso, 1987. Lanham: University Press of America 1989, S. 55–63.

17 Vgl. Capitani: *Un siècle de commedia erudita en Italie et en France*, S. 38. Zum Tragischen in *El caballero de Olmedo* vgl. George C. Peale: Dos calas en las estructuras profundas de la tragedia moderna: *El caballero de Olmedo*, Lope y Lorca. In: *Bulletin of the Comediantes* 63 (2011), S. 37–58. Dass es sich um ein über die übliche *Comedia*-Komik hinausgehendes Stück handelt, zeigt sich etwa auch an der komplexer angelegten *gracioso*-Figur Tello mit komischen und ernsten Redeanteilen, vgl. dazu Alfredo Hermenegildo: Tello y la voz de la razón: El gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. In: Antonio Vilanova / Josep Bricall / Elías L. Rivers (Hg.): *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1992, S. 993–1004. Der tragische Ausgang wirkt sich stark auf die Deutung Alonsos aus, dessen Rolle in der Forschung kontrovers als unschuldiges Opfer eines tragischen Schicksals oder selbstverschuldeter – todessehnsüchtiger oder durch eitles Ehrgefühl verblendeter – Held diskutiert wird. Zu den letzten beiden Charakterisierungen vgl. João Sedycias: Dying for love: Eros and violence in Lopean drama. In: *Bulletin of the Comediantes* 68 (2016), S. 1–17 und Alice E. Schafer: Fate versus Responsibility in Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3 (1978), S. 26–39. Eine weitere Tendenz interpretiert Lopes Stück als Zeitkritik und den sterbenden Alonso, Anhänger überkommener ritterlicher Ideale, als Tribut des kulturhistorischen Umbruchs, vgl. dazu Milena Locatelli: Las fallas del tiempo en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y en *Romeo and Juliet* de William Shakespeare. In: *Criticón* 87/88/89 (2003), S. 425–439 und Gene W. Dubois: Petrarca, Lope y *El caballero de Olmedo*. In: *Nueva Revista del Pacífico* 53 (2008), S. 145–160.

18 In Erweiterung von Alexander Parkers Konzept der *justicia poética* interpretiert Lloyd King Alonsos Engagement der unchristlichen Kupplerin als tragische Blindheit, für die er am Ende mit dem Tod bestraft wird, Raymond Paul Calcraft kommt unter Fokus auf Fabias diabolische Grundsteinlegung von Alonsos Autodestruktion zum ähnlichen Schluss, Wolfram Nitsch sieht unter spieltheoretischer Perspektive in Fabias Einsatz ein die Erfolgchancen steigerndes *foul play* Alonsos, das sich in ein *deep play* mit realen Konsequenzen verwandelt, und Christopher und Teresa Soufas

blieben ist, nähert sich die nachfolgende Analyse dem Typus der Kupplerin-Hexe unter den Gesichtspunkten ihres dämonisch-beunruhigenden Wesens und der von ihr praktizierten Schwarzen Magie von drei Seiten: Erstens legt ein Vergleich der beiden Protagonistinnen mit den verschiedenen in der historischen Realität kursierenden Hexenvorstellungen die Spezifik der dramatischen Hexenfigur als einer Theaterrolle offen. Zweitens erbringt die Betrachtung Fabias und Méduses als Nachfahrinnen der literarischen Celestina den Nachweis der untrennbar mit ihrem Wesen verbundenen und in einer inhärenten Rollen(spiel)haftigkeit bestehenden Theatralität der Kupplerin-Hexe. Drittens schließlich stehen die Performanz ihrer jeweiligen magischen Akte sowie die Gründe für deren letztendliche Ineffektivität zur Diskussion.

### **Die dramatische Hexe vor dem Hintergrund historisch-lebensweltlicher Hexenbilder**

Auf den ersten Blick scheinen die Differenzen zwischen Lariveys und Lopes Hexengestalten und den Hexen der historischen Realität größer zu sein als deren Ähnlichkeiten. So fällt zunächst grundsätzlich auf, dass es sich bei beiden um Einzelfiguren handelt (eine Tatsache, die der dramatischen Handlungs- und Figurenkondensation geschuldet ist), wohingegen die lebensweltliche Hexe in der Regel in der Gruppe – als Hexensekte – in Erscheinung tritt.<sup>19</sup> Dadurch fällt in den Stücken zum einen die Möglichkeit der direkten Inszenierung eines (die Phantasie der Zeitgenossen umtreibenden) Hexensabbats weg, der aber erstaunlicherweise auch nicht in erzählter Form auf die Bühne gebracht wird. Zum anderen entgeht diesen Dramen dementsprechend – ganz im Unterschied zu den Stücken, die Faustfiguren inszenieren<sup>20</sup> – eine geeignete Gelegenheit zur physischen Präsentation des Teufels, der doch die

---

weisen Fabia aus dramatenkonzeptioneller Sicht die Funktion einer bloßen Komplikationsbildung zu, mit der Lope Genreregeln und ökonomische Bedingungen des Theatermarkts seiner Zeit selbst-bewusst reflektiert. Vgl. Lloyd King: 'The Darkest Justice of Death' in Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Forum for Modern Language Studies* 5 (1969), S. 388–394, Raymond Paul Calcraft: Fabia et l'œuvre du diable dans *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega. In: Marie Jones-Davies (Hg.): *Diabla, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Paris: Trouzot 1988, S. 29–38, Wolfram Nitsch: Magische Spielsteigerung: *El caballero de Olmedo*. In: Ders.: *Barocktheater als Spielraum: Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr 2000, S. 175–183 und C. Christopher Soufas Jr. / Teresa S. Soufas: The dialectics of dramatic form in Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Romance Quarterly* 37 (1990), S. 441–453.

<sup>19</sup> Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.1 dieser Arbeit mit Fallstudien zu den baskischen Hexensabbaten, kollektiven dämonischen Besessenheiten im Louduner Nonnenkloster und Giftmischerei in der Pariser Halb- und Unterwelt.

<sup>20</sup> Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

Voraussetzungen für die Hervorbringung der Hexerei bzw. der *magia daemoniaca* schafft. Nichtsdestotrotz sind die Anklänge an den Bund der Hexenfigur mit dem Teufel, also ihre Verortung im antichristlichen Bereich des Bösen, und an weitere Merkmale historischer Hexenvorstellungen vorhanden, die zum Teil auf subtile Weise in den Text eingewoben werden. Ein Beispiel dafür bietet etwa Lariveys Namensgebung seiner Hexengestalt: Méduse. Die Namensidentität mit der antiken Gorgone mit dem Schlangenhaar bescheinigt der Figur nicht nur durch die Assoziation mit der biblischen Schlange aus dem Paradies, sondern auch durch die nachantike Verortung Medusas in der Hölle (etwa bei Dante) eine ausgewiesene Teufelsnähe.<sup>21</sup> Dabei kann deren versteinerner Blick mit dem Bösen Blick, einem *maleficium* gemäß der magischen Denkweise, in Verbindung gebracht werden, das auch in Fabias Diagnose des liebeskranken Don Alonso – «[a]ojado estás»<sup>22</sup> – durchscheint.<sup>23</sup> Ganz allgemein etabliert sich die Hexenfigur bei Larivey und Lope zudem über ihre Tätigkeit als Kupplerin, die verbotene Liebeszusammenkünfte ermöglicht und so gewissermaßen wie eine (teuflische) Versucherin auftritt,<sup>24</sup> als jenseits der christlichen Ordnung mit ihrer strengen Sexualmoral stehende Protagonistin des Bösen. Diese Lesart unterstreicht Méduse, die der interessierten Dienerin Béatrice von ihren Kuppelleien erzählt, indem sie ihr die Warnung der Ehemänner an ihre Frauen – «Garde-toi du Diable»<sup>25</sup> – berichtet, die nur allzu oft das Gegenteil bewirken und sie erst recht in die Arme des Leibhaftigen bzw. in ihre Arme treiben würden (vgl. FID, S. 114).

Darüber hinaus sind in *Le Fidèle* und *El caballero de Olmedo* in den Fremdcharakterisierungen sowie in den Handlungen der Hexenfigur zahlreiche konkrete Re-

---

21 Zur Rezeption Medusas vgl. weiterführend Volker Mergenthaler: Gorgo. In: Maria Moog-Grüne-wald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 297–302.

22 Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*. Edición, introducción y notas de Joseph Pérez. 5. Auflage. Madrid: Castalia 1989, S. 36. Fortan werden alle weiteren Belege aus diesem Primärtext unter Angabe der Sigle [OLM] angeführt.

23 Ricardo Castells hat dagegen darauf hingewiesen, dass Fabias Worte nicht unbedingt schwarzmagisch gedeutet werden müssen (*mal de ojo*), sondern auch auf die Entstehung der Liebeskrankheit durch intensiven Augenkontakt anspielen können, vgl. Ricardo Castells: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega: «Aojado estás». In: *Romance Notes* 36 (1995), S. 101–110. Castells unterschlägt allerdings, dass in der zeitgenössischen Vorstellung gerade auch die Liebeskrankheit dämonisch initiiert sein kann.

24 In Bert Cardullos allegorisierender Deutung – er interpretiert Alonso als Christusfigur – stellt Fabia sogar die Personifikation des Teufels dar, vgl. Bert Cardullo: Love and death in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: *The Language Quarterly* 27 (1988), S. 3–8, vgl. auch Calcraft: Fabia et l'œuvre du diable.

25 Pierre de Larivey. *Le Fidèle*. Préface de Luigia Zilli. Paris: Cicero 1989, S. 113. Alle Folgebelege befinden sich im Anschluss im Fließtext unter der Sigle [FID].

miniszenen an historisch-lebensweltliche Hexenbilder präsent,<sup>26</sup> die nichtsdestoweniger einen literarisierten Anstrich erhalten. Gerade die Art und Weise, wie sich das durch Dritte von Mund zu Mund weitergegebene Gerücht der Hexerei in Lariveys Komödie – allerdings hier nicht in feindlicher, gegen Méduse gerichteter Absicht – wie ein Lauffeuer verbreitet (vgl. FID, S. 51, S. 59, S. 68 und S. 97), reproduziert die ungleich gefährlicheren Mechanismen in der Lebenswelt, durch die sich der Hexenvorwurf, vor allem im zeitgenössischen Frankreich noch immer regelmäßig, verselbstständigt.<sup>27</sup> Der solcherart etablierte (schlechte) Ruf der Hexe kristallisiert sich in den Köpfen zu einem (phantastischen) Bild über deren Fähigkeiten, wie es auch Don Rodrigo von Fabia zeichnet:

¡Qué honrada dueña recibió en su casa  
don Pedro en Fabia! ¡Oh, mísera doncella!  
Disculpo tu inocencia, si te abrasa  
fuego infernal de los hechizos della. [...]
   
¡Cuántas casas de nobles caballeros  
han infamado hechizos y terceros!  
Fabia, que puede trasponer un monte,  
Fabia, que puede detener un río,  
y en los negros ministros de Aqueronte  
tiene, como en vasallos, señorío;  
Fabia, que deste mar, deste horizonte,  
al abrasado clima, al norte frío  
puede llevar un hombre por el aire,  
¡le da licones! ¿Hay mayor donaire? (OLM, S. 144f.)

Die bezeichnenderweise nicht wie bei den antiken Zauberinnen rühmend selbst-, sondern beschuldigend fremdvorgetragene Aufzählung ihrer magischen Fähigkeiten assoziiert Fabia über das «Höllengefeuer» und ihre «dämonischen Diener der Unterwelt» mit der Schwarzen Magie. Die von Rodrigo genannten Zauber lassen sich allerdings – mit Ausnahme des letzten, der auf den Hexenflug rekurriert – nicht auf die üblicherweise den Hexen der historischen Wirklichkeit zugeschriebenen *maleficia*, etwa auf Milch- und Butter- oder Wetterzauber,<sup>28</sup> zurückführen. Stattdessen sind die magischen Handlungen (Versetzung eines Berges, Stilllegung eines Flusses) in ihrer schadenstiftenden Wirkung entschärfend fiktionalisiert und entsprechen

26 Für Lopes *tragicomedia* vgl. dazu auch William C. McCrary: Alcahuetería and Brujería. In: Ders.: *The goldfinch and the hawk: A study of Lope de Vega's tragedy*, El caballero de Olmedo. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1966, S. 51–82, hier: S. 71 und S. 72ff.

27 Vgl. Ingrid Ahrendt-Schulte: Hexengeschwätz. In: Dies.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder 1994, S. 119–129, hier: S. 119.

28 Vgl. Ahrendt-Schulte: Hexenbilder – Frauenbilder, S. 30–44.

den topischen Zaubern Medeas oder Kirkes,<sup>29</sup> mit denen sie, wie erörtert, verbal ihre magische Potenz herausstellen.

Analog zu dieser ‚Weichzeichnung‘ werden hinsichtlich der in der Ausübung einer *magia amatoria* bestehenden Haupttätigkeit der dramatischen Hexe nicht die lebensweltlichen Schreckensbilder wie dasjenige der kastrierenden Männlichkeits-Diebin aufgerufen, sondern das einer Ermöglicherin der fleischlichen Liebe, die ein Paar zusammenführt, aktualisiert.<sup>30</sup> Nach gängiger abergläubischer Vorstellung geschieht die übernatürliche Bindung der Liebenden etwa durch die Verwendung von Zahnpulver, das vorzugsweise aus den Backenzähnen von Gehenkten innerhalb einer schwarzmagischen Beschwörung hergestellt wird, worauf in *El caballero de Olmedo* wiederholt angespielt wird (vgl. OLM, S. 49, S. 62f., S. 66f., S. 74 und S. 80). Die Vorbereitungen dazu werden gleichwohl mit unheimlichen Attributen belegt, wie Tellos nachgelieferter (Boten-)Bericht vom gemeinsam mit Fabia begangenen Zahnraub demonstriert:

Fui con ella, ¡que no fuera!  
a sacar de un ahorcado  
una muela; puse a un lado,  
como Arlequín, la escalera.  
Subió Fabia; quedé al pie  
y díjome el salteador:  
«Sube, Tello, sin temor,  
o si no yo bajaré».  
¡San Pablo! allí me caí [...]  
Bajó, desperté turbado  
y de mirarme afligido,  
porque, sin haber llovido,  
estaba todo mojado. (OLM, S. 80)

Hat die in der Schilderung zur Schau gestellte (Über-)Ängstlichkeit des *gracioso* einerseits einen die makabre Szene entschärfenden, komischen Effekt (Tello hat sich aus Furcht wohl in die Hose gemacht), stellt sie andererseits im Kontrast zu Fabias Unerschrockenheit deren teuflischen Charakter, den Tello über das ganze Stück immer wieder hervorhebt,<sup>31</sup> umso deutlicher heraus. Der Realitätsstatus der an den Diener gerichteten Worte des Gehenkten, die im emotionalen Ausnahmezustand

<sup>29</sup> Tello vergleicht Fabia explizit mit diesen: «No supo Circe, Medea / ni Hécate lo que ella sabe» (OLM, S. 126f.).

<sup>30</sup> Ahrend-Schulte: Hexenbilder – Frauenbilder, S. 61–66.

<sup>31</sup> So als Replik auf Alonsos Erwartung himmlischer Wunder: «[milagros d]e Lucifer» (OLM, S. 42), sowie im Dialog mit der Hexe: «Tú, Fabia, enseñada estás / a hablar al diablo / [...] ¿Eres demonio o mujer?» (OLM, S. 63).

von diesem lediglich imaginiert oder aber von Fabia, wie angekündigt,<sup>32</sup> tatsächlich magisch hervorgerufen sein können, bleibt hier durch die Nachträglichkeit und Subjektivität des Berichts im Unklaren und nährt die Ambiguität der Hexenfigur.<sup>33</sup> Dass sich Lopes Protagonistin dem toten Verbrecher aber erwiesenermaßen ohne Berührungängste nähert, birgt nigromantische Anklänge, die sie als Schwarzmagierin identifizieren, und besitzt eine vage Analogie zu dem (rituellen) Verzehr von Kinder- und Leichenfleisch und der anschließenden Verwertung weiterer Körperteile, wie sie in der historischen Realität auf dem Hexensabbat praktiziert worden sein sollen.<sup>34</sup> Eindeutigere Referenzen auf die lebensweltliche Hexe und ihre grauenhafte Wirklichkeit, auf ihre Taten wie auf ihr Schicksal, sind in den Hexendramen darüber hinaus äußerst selten und dazu recht unscharf – zum Beispiel als allgemeine misogynne Schmähung – formuliert. In diese Kategorie ist auch Fortunés Äußerung einzuordnen:

Méduse m'a promis de faire en sorte que je jouirai de Virginie, de laquelle après qu'une fois j'en aurai contenté ma volonté, je ne m'en veux plus soucier, et désirerais qu'elle fût brûlée avec la vieille barbue, sorcière cornue, portrait de Lucifer, cabinet de vices, concierge des retraits, boutique des onguements, des fards, et des enchanteries, et l'outrepasse des maquerelles. (FID, S. 126f.)

Die Wunschvorstellung, die sämtliche Hexenbilder<sup>35</sup> der historischen Wirklichkeit von der Teufelsdienerin («portrait de Lucifer») bis zum bösen Weib («cabinet de vices»), von der weisen Frau bis zur schadenstiftenden Zauberin («boutique des onguements [...] et des enchanteries») anklingen lässt und klar auf die reale Hexenverbrennung anspielt, wird in Lariveys Stück – in Übereinstimmung mit der nachgewiesenen verharmlosenden Hexendarstellung im Drama schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts – nicht verwirklicht. Die Hexe ist als fiktionale Figur, als Theaterrolle, im von einer Hexenpanik befallenen Frankreich ebenso wie im weniger fanatisch agierenden Spanien möglich, weil ihr Wesen und ihre Magie bereits in den jeweiligen Komödiengattungen mit ernster Tonalität grenzübergreifend als ungefährlicher (aber noch nicht als komisch) konturiert werden als die Taten ihres lebensweltlichen Pendant. Ihre Theatralisierung wird durch die Korrespondenz mit dem literarischen Archetyp der Kupplerin-Hexe, Rojas' *Celestina*, von anderer Seite noch potenziert.

32 «TELLO: [...] no me mandes tratar / en materia de difuntos, FABIA: Si no vas, tengo de hacer / que él propio venga a buscarte» (OLM, S. 63).

33 Vgl. Ruano de la Haza: Texto y contexto de *El caballero de Olmedo*, S. 74.

34 Vgl. dazu das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

35 Ahrendt-Schulte: Hexenbilder – Frauenbilder, S. 28–111.

### Celestineske Rollenspiele

Sowohl in Lariveys als auch in Lopes Theater – besonders in den frühen Stücken des Spaniers – sind Celestinafiguren zahlreich anzutreffen, wobei die Forschung im Hinblick auf die beiden hier interessierenden Protagonistinnen sich nur mit Fabia etwas eingehender beschäftigt hat.<sup>36</sup> Die Übereinstimmungen mit zentralen Situationen und Motiven – bis hin zu einzelnen sprachlichen Äußerungen – aus der *Tragicomedia de Calisto y Melibea* sind in *El caballero de Olmedo* (und in etwas geringem Maße in *Le Fidèle*) trotz entscheidender Abweichungen, wie etwa dem fehlenden Liebeshindernis bei Lope und der finalen Unversehrtheit der Kuppplerin-Hexe in beiden Stücken, augenfällig.<sup>37</sup> Neben der obligatorischen Auftragszene zu Beginn der Dramen (mit dienerischer Vermittlung, Diagnose der Liebeskrankheit etc.) ist die Analogie insbesondere in der Verkaufsszene im Hause des weiblichen Objekts der Begierde – bei Larivey allerdings handelt es sich um die Auftraggeberin Victoire – gegeben, in der die Celestinafigur in ihrer Funktion als Kurzwarenverkäuferin ihre diversen Mittel und Kosmetika präsentiert. Es ist diese deutliche intertextuelle Rekurrenz auf Rojas' Celestina, dieses Aufgreifen und (varierende) Wiederholen des literarischen Typus, durch die die Kuppplerin-Hexe als dramatisches Konstrukt im Sinne der Einpassung in eine bereits im kulturellen Gedächtnis verankerte Rolle eine zusätzliche Rollenhaftigkeit bezieht. Die Bezugnahme auf die *Tragedia de Calisto y Melibea* wird im spanischen Stück des Weiteren sogar in einem metafiktionalen Dienerdialog expliziert:

ANA: ¿Quién es?

TELLO: ¿Tan presto? Yo soy.

¿Está en casa Melibea?

Que viene Calisto aquí

ANA: Aguarda un poco, Sempronio. (OLM, S. 81)

In der erweiternden Übertragung dieser Äquivalenz (Doña Inés – Melibea, Don Alonso – Calisto, Tello – Sempronio) auf Fabia ist deren Identifizierung als Celestinafigur offensichtlich, die mit aller Wahrscheinlichkeit bei der Aufführung von *El*

<sup>36</sup> Für Larivey ist etwa Guillemette aus *La Veuve* (Druck 1579), für Lope beispielsweise Dorista aus *La francesilla* (Druck 1620) zu nennen, vgl. Ysquierdo-Hombrecher: Fortuna de *La Celestina* en Francia, S. 8 und Héctor Urzáiz Tortajada: Una Celestina de Lope, «todo diablo y vieja». In: María Luisa Lobato / Javier San José / Germán Vega (Hg.): *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2016, o. S. Einen guten Überblick über Lopes Celestinafiguren bietet Arellano: *La Celestina* en la comedia del siglo XVII, S. 249–257.

<sup>37</sup> Vgl. Canavaggio: *La Célestine au miroir du théâtre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, S. 76 f. und Fothergill-Payne: *Celestina Transformada en Figura Teatral*, S. 153f.

*caballero de Olmedo* auch visuell noch verdeutlicht worden ist.<sup>38</sup> Im Falle des spanischen Theaters ist in der Popularität *Celestinas* ein zentraler Grund dafür zu sehen, dass sich, obwohl die Zahl der historischen Hexenprozesse zu dieser Zeit im Gegensatz zu Frankreich schon im Abflauen begriffen ist, celestineske Hexenfiguren auf der Bühne einer unverminderten Beliebtheit erfreuen. Die in diesen Figuren angelegte Rollenhaftigkeit geht jedoch weit über das Durchscheinen des literarischen Modells der vorausgehenden *Celestina* hinaus.

*Celestina* selbst ist von ihrem ureigenen Wesen her, das sie an ihre Nachfahren auf der Bühne vererbt, eine theatrale Figur. Ihre Theatralität liegt in gewisser Weise in ihrem beruflichen Allroundtalent begründet, übt sie doch, wie *Pármeno* seinem Herrn *Calisto* in Rojas' *Tragicomedia* kundtut, gleich sechs Professionen aus: «Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labradora, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera.»<sup>39</sup> Je nach Bedarf nimmt *Celestina* also unterschiedliche (Dienst-)Rollen an, die von ihr maximale Wandelbarkeit und ein gewisses Self-Fashioning – mitunter bis hin zum ‹Theaterspiel› in einem engeren Sinne – abverlangen. Dieser Umstand trifft auch auf *Lariveys Méduse* zu, die sich im Gespräch mit *Béatrice* als Abtreibungs- und zugleich Kosmetikexpertin entpuppt, die einer ‹jeune fille qui a commis une petite faute›, mit der Konsequenz «[qu']il la faut marier» (beide FID, S. 62), zu Hilfe eilen muss, und *Victoires* Dienerin Schönheitstipps erteilt. Es ist der Polyvalenz ihrer zahlreichen Spezialmittel zu verdanken, dass sie nahtlos von der einen in die andere Rolle zu schlüpfen vermag. So dienen zum Beispiel die beiden für den Abort verwendeten Ingredienzen Alaun und Myrthe<sup>40</sup> gleichfalls zur Herstellung eines Universalkosmetikums «[qui] fait la chair blanche, vermeille et claire, la conserve délicate, nette et jeune, ne gâte point les dents et ne fait puer l'haleine» (FID, S. 64). Die pragmatische Durchlässigkeit gilt auch für die Substanzen im Korb von *Lopes Fabia*, die *Doña Inés* in der schon erwähnten konstitutiven Verkaufsszene nach dem obligatorischen celestinesken Lob der Jugend<sup>41</sup> ihre Mittel und Waren – da-

38 Vgl. Laura L. Vidler: Toward a model of historical staging reconstruction of Spanish Golden Age theater: *Fabia* in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: Dominica Radulescu (Hg.): *The theater of teaching and the lessons of theater*. Lanham: Lexington Books 2005, S. 63–76.

39 Fernando de Rojas: *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra 1988, S. 110. Weitere Zitate aus dem Primärtext erfolgen unter der Angabe der Sigle [CEL].

40 Zu historischen Abtreibungsmethoden vgl. weiterführend Louis Lewin: Die Abtreibungsmittel historisch und ethnographisch betrachtet. In: Ders.: *Die Fruchtbarkeit durch Gifte und andere Mittel. Ein Handbuch für Ärzte und Juristen*. 3. Auflage. Berlin: Springer 1922, S. 200–239.

41 «[M]ozas sois, vieja soy yo» (OLM, S. 46) und «La fruta fresca, hijas mías, es gran cosa y no aguardar / a que la venga a arrugar / la brevedad de los días» (OLM, S. 47). Darauf folgt das ebenfalls für die *Celestina*figur konstitutive Lob des Weins: «Cuantas cosas imagino, / dos solas, en mi opinión, / son buenas, viejas. / [...] el amigo y el vino» (OLM, S. 47).

runter «alcanfor y solimán» (OLM, S. 49) – feilbietet. Bei letzterem («Ätzsublimat») handelt es sich um eine zur kosmetischen Hautbleichung, zur Behandlung der Geschlechtskrankheit Syphilis und zu schwarzmagischen Praktiken eingesetzte Quecksilberverbindung,<sup>42</sup> die dementsprechend drei Tätigkeitsfelder der Celestinafigur betrifft (*maestra de hacer afeites*, *alcahueta* und *hechicera*) und in heiklen Situationen bezüglich ihres Verwendungszwecks bedarfsweise in die eine oder andere «harmlosere» Richtung interpretiert werden kann. Indem sich die celestinesken Protagonistinnen dergestalt stets einer exakten Festlegung ihrer (gewerblichen) Identität selbstbestimmt und aktiv entziehen, was im lebensweltlichen Bereich dem allerdings häufiger fremdbestimmten Oszillieren zwischen weiser (Kräuter-)Frau und schadenstiftender Zauberin entspricht,<sup>43</sup> erweisen sie sich qua Berufsausübung als flexible Rollenspielerinnen.

Doch spielen Fabia und Méduse darüber hinaus noch in einem anderen Sinne Theater, insofern als sie nämlich mittels religiöser Heuchelei, einer celestinesken Eigenschaft, eine Vorspiegelung ihrer angeblichen Orthodoxie praktizieren, die sich zur gespielten Rolle der frommen Frau ausgestaltet. Als Epigonin Celestinas<sup>44</sup> mimt Méduse trotz ihrer Teufelsnähe mehrfach die gottesfürchtige Gläubige, indem sie sich eines religiösen (freilich aber unaufrichtigen) Vokabulars bedient und ein vermeintliches Gebet in lateinischer Sprache spricht (vgl. FID, S. 61) oder folgendermaßen ihres eigenen Lehrmeisters gedenkt: «Bénite soit l'âme de ce docte et savant personnage, qui a été cause que j'ai appris cet art» (FID, S. 108). Eine weiter ausgestaltete Kostprobe dieses scheinheiligen Theaters findet sich in Lopes Stück, in dem Fabia zu Beginn des zweiten Akts in der «falsa apariencia» einer «santa mujer» (beide OLM, S. 92), die mit Rosenkranz und Hirtenstab ausgestattet ist, und unter religiösen Floskeln – «¡Paz sea en aquesta casa!» (OLM, S. 98) – gemeinsam mit Tello als Lateinlehrer zur «Unterweisung» von Doña Inés vor deren Vater, Don Pedro, erscheint. Wie dies die Forschung für Tello nachgewiesen hat, besteht die Komik dieser Theater-im-Theater-Situation darin, dass sich Don Alonsos Diener mit der Repräsentation des geistlichen Erziehers bewusst in einer theatralen Rolle (auf zweiter Stufe) befindet, Inés' darüber nicht im Bilde stehender Vater jedoch weiterhin nur die Rolle seines Lebens im Stück spielt, die beiden also – wie die eingeweihten Zuschauer wissen – unterschiedliche Realitätsebenen für ihr jeweiliges Spiel zugrunde legen.<sup>45</sup> Die Beobachtung kann auch auf Fabias Rollenspiel übertragen

42 Vgl. McCrary: *Alcahuetería and Brujería*, S. 73.

43 Vgl. zu beiden Hexen-Subtypen Ahrend-Schulte: *Hexenbilder – Frauenbilder*, S. 29–66 und S. 83–102.

44 Vgl. Luigia Zilli: *Préface*. In: Pierre de Larivey: *Le Fidèle*. *Préface de Luigia Zilli*. Paris: Cicero 1989, S. ix–xix, hier: S. xviii.

45 Vgl. Hermenegildo: *Tello y la voz de la razón*, S. 1002.

werden, das der gutgläubige Don Pedro einzig im Sinne einer authentischen Frömmigkeit zu deuten im Stande ist:

FABIA: Sabiendo que anda a buscar  
 quien venga a morigerar  
 los verdes años de Inés,  
 quien la guíe, quien la muestre  
 las sémitas del Señor,  
 y al camino del amor  
 como a principianta adiestre,  
 hice oración en verdad  
 y tal impulso me dio  
 que vengo a ofrecerme yo  
 para esta necesidad,  
 aunque soy gran pecadora. [...]
   
 PEDRO: No he visto humildad igual. [...]
   
 ¡Un ángel es la mujer! (OLM, S. 99ff.)

Die sich durch Fabias theatrales Handeln, durch ihr Spiel der Nonne, einstellende Theatersituation im Sinne Matzats birgt einen tieferen Einblick in die Theatralität der Figur. Das mit den der Szene beiwohnenden Bühnenfiguren Inés und Leonor über das Moment des Zuschauens in Analogie gebrachte Theaterpublikum wird solchermaßen in eine theatralische Perspektive versetzt, die einerseits durch das erlebte Gelingen des Spiels in der dramatischen Sicht Don Pedros und andererseits durch das Durchschauen von Fabias zweideutiger Rhetorik – der «camino de amor» ist nicht der der göttlichen, sondern der der fleischlichen Liebe – bestimmt ist. Damit verbunden ist aber nicht nur die Einsicht in die Rollenhaftigkeit der Celestinafigur, sondern auch das Erkennen der generellen Blindheit eines Großteils der Figuren im Hinblick auf Fabias wahres Wesen. Was sich an dieser Szene im Kleinen herauskristallisiert, gilt im Großen für das ganze Stück: Im Gegensatz zu Don Alonso, der Fabia blindlings den Status der Heiligkeit zuweist (vgl. OLM, S. 41), durchschaut der Zuschauer aufgrund des Wissensgefälles und in Kenntnis der literarischen Tradition, in der diese Celestinafigur steht, die hinter dem Urteil steckende Ironie und somit Fabia als dramatische Figur, die einerseits Komik kreiert, andererseits aber als Hexe auch großes Unheil über die restlichen Protagonisten bringt.<sup>46</sup> Dass dieses Unheil dramatisch allerdings schon nicht mehr wie in der historischen Realität als Effekt ihrer schwarzmagischen Praktiken konstruiert wird, die sich letz-

---

<sup>46</sup> Vgl. Sonia Jones: The tragedy of passion: Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Reflexion* 3/4 (1974/75), S. 138–145, hier: S. 141f.

ten Endes, wenn noch nicht als falsch, so doch zumindest als wirkungslos erweisen, steht nun zum Abschluss dieses Kapitels im Fokus.

### Performanz und Ineffektivität der Schwarzen Magie

Larivey und Lope präsentieren ihre celestinesken Figuren in den Stücken beide in Ausübung ihrer Hexenpraktiken, wobei der Franzose einen ungleich offeneren Umgang mit ihnen pflegt als der spanische Autor. Direkt bei ihrem ersten Auftritt (I, 3) wird die «*sorcière*» (FID, S. 36, Kursivierung im Original) Méduse deutlich als schwarzmagisch erprobte Expertin eingeführt und im Bereich okkulten Liebesmagie verortet: So weiht sie ihre unglücklich verliebte Auftraggeberin Victoire in einige ihrer «*secrets*» (FID, S. 36) ein, indem sie ihr verschiedene ihrer Zauberutensilien und -präparate aus ihrem Inventar samt Verwendung und Wirkung vorstellt:

Ma chère Dame, voici plusieurs choses qui ont la puissance de forcer les hommes à aimer, et leur donner martel en tête. C'est à savoir; la cervelle d'un chat, la corde d'un pendu, écrire de la plume d'un pigeon, d'un corbeau, ou d'une aigle sur du parchemin vierge de veau ou de chevreau certains noms, et caractères, former quelques lettres sur la main senextre avec du sang d'un oison, ou d'une chauve-souris, ou d'un lézard. Façonner un cœur de pâte et de transpercer à travers d'un couteau à manche noir. Faire bouillir en de l'huile des cheveux et du cambouis des cloches. Tourmenter les grenouilles, principalement les vertes. Conjurer les rats et souris, et les nourrir de miel, et infinité d'autres choses. (FID, S. 38)

Die an die Bestandsaufnahme von Celestinas Vorratskammer<sup>47</sup> aus Rojas' *Tragicomedia* erinnernde Aufzählung, in der sogar einzelne Zaubermaterialien identisch sind (Galgenstrick, Fledermausblut), ist eine rhetorische Kompetenzbezeugung Méduses, die allein durch die Quantität der Mittel die Umfänglichkeit ihrer schwarzmagischen Kenntnisse belegt. Diese untermauert sie noch zusätzlich, indem sie Victoire einzelne Zauberarrangements im Detail expliziert – wie zum Beispiel das folgende: «Voici un œuf de poule noire, et ceci est une plume de corbeau. Qui avec

---

47 Pármemo berichtet seinem Herrn Calisto: «Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien: tenía huessos de corazón de ciervo, lengua de bívora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra, spina de erizo, pie de texón, granos de helecho; la piedra del nido del águila, y otras mil cosas» (CEL, S. 112). Und Celestina beauftragt Elicia mit der Beschaffung einiger Dinge aus der Kammer: «Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeyte serpentino que hallarás colgado del pedaço de la sogá que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía oscuro, y abre el arca de los lizos, y hazia la mano derecha hallarás un papel scrito con sangre de murciélago debaxo de aquel ala de drago a que sacamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me traxieron a confacionar» (CEL, S. 146).

cette plume écrit quelques lettres sur l'œuf, et dit dessus aucunes paroles, fait que l'homme s'encline à aimer la Dame» (FID, S. 37). Die beiden schon farbsymbolisch für die schwarzmagische Praxis hervorragend geeigneten Hauptzutaten stammen von zwei nach abergläubischer Vorstellung unheilvollen Tieren, dem als dämonisch geltenden schwarzen Huhn und dem Raben, einem Teufelsgeschöpf,<sup>48</sup> woraus zu folgern ist, dass bei diesem Akt finstere übernatürliche Mächte im Sinne einer *magia daemoniaca* wirken. Doch nicht nur die Akkumulation von Bestandteilen ausschließlich sinisterer Natur, sondern auch die Fusion des Gegensätzlichen, etwa von «deux cœurs, l'un d'un chat noir, et l'autre d'un pigeon blanc» (FID, S. 37) zur Herstellung eines Gifts kommt bei Méduses Hexereien zum Einsatz. Dabei verwandelt die Kombination der beiden konnotativ und farbsymbolisch diesmal opponierenden Tiere, das erste eine Hexengefährtin und das zweite die Repräsentation des Heiligen Geistes, die vitale Eigenheit der Ausgangszutat in eine tödliche Wirkung des Endprodukts.<sup>49</sup> Der schwarzmagische Gebrauch des Taubenherzens ist in der Lebenswelt etwa im Kontext der *Affaire des poisons* bezeugt – ebenso wie die Verwendung diverser Körperausscheidungen,<sup>50</sup> die auch für Méduses Praktiken eine Rolle spielen: «En cette fiole est du lait de la mère et de la fille, lequel incorporé avec farine en faut faire un tourteau, et iceluy faire cuire sous les braises, ayant premièrement écrit d'un côté Cupidon et Vénus et de l'autre le nom de celui qu'on aime, puis le bailler manger à l'amoureux. Il a force de le tellement lier, qu'il ne se peut plus délier» (FID, S. 37). Die erzählte genaue Anleitung zur Produktion von Teig und Kuchen nimmt die Performanz dieses Liebeszaubers vorweg. Méduses magisches Handeln besteht in einem herstellenden Tun, das als magischen Effekt dieser materiellen Inkorporation den mentalen Gesinnungswandel des Zielobjekts (hier des hartherzigen Geliebten) bewirken soll. In dieser persuasiven Absicht der schwarzmagischen Performance liegt auch die Übereinstimmung mit den übernatürlichen Aktionen Fabias.

Obwohl sich die Handlung von *El caballero de Olmedo* in einer dem Glauben an ein Wirken überirdischer Kräfte noch aufgeschlossen gegenüberstehenden (mittelalterlichen) Welt vollzieht, wie etwa Don Alonsos als unheilvolles Omen gedeuteter Traum von einem Distelfink und einem Falken am Ende des zweiten Akts belegt,<sup>51</sup>

48 Vgl. die Lemmata «Huhn» (S. 129) und «Raben» (S. 178) aus: Christian Wehr: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991.

49 Vgl. die Lemmata «Herz» (S. 112f.), «Katze» (S. 142f.) und «Taube» (S. 210) aus: Christian Wehr: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991.

50 Vgl. etwa die geschilderten Fälle der Madame de Polignac (für das Taubenherz) und der Witwe Desmaretz (für die Körperflüssigkeiten) im Kapitel 3.1.3 dieser Arbeit.

51 Zu dessen Allegorese vgl. Gaston H. Hall: Observation and Symbolism in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: *The Modern Language Review* 80 (1985), S. 62–79. Lopes Stück weist eine Reihe

integriert Lope Fabias Magie auf weniger direkte Weise als Larivey. Ihre magische Potenz besteht – abgesehen von der mit den bekannten Mitteln, etwa dem Zahn des Gehenkten, abseits der Bühne praktizierten *ars amatoria* – zum einen in ihren (offenbar) hellseherischen Fähigkeiten, die sie über das Stück verstreut in Aparte-Redebeiträgen kundtut.<sup>52</sup> Zum anderen gehen auf Fabias magisches Wirken die beiden Gesichte zurück, die Don Alonso im dritten Akt auf dem Weg nach Olmedo hat und die ihn aufgrund der darin inszenierten drohenden Gefahr durch seinen Rivalen Don Rodrigo zur Umkehr bewegen sollen. Wie schon bei Fabias Liebeszauber ist die unmittelbare Fabrikation dieser Visionen, also Fabia im Akt der magischen Generierung, nicht performativ auf der Bühne zu sehen, was sie einerseits mysteriöser erscheinen lässt als ihr celestineskes Vorbild, Rojas' Protagonistin, die sich den Lesern bei der Beschwörung der infernalischen Mächte direkt zeigt,<sup>53</sup> und andererseits entschieden von den magisch-wortgewaltigen antiken Zauberinnen, Medea und Kirke, unterscheidet. Statt der Entstehung sind es mit der doppelgängerischen *sombra* und dem die berühmte Romanzenstrophe (‹Que de noche le mataron / al caballero ...›) singenden *labrador* die magischen Effekte, die für die Zuschauer sichtbar werden, deren Urhebererschaft Don Alonso mit zunehmender Klarheit der Kuppplerin-Hexe zuweist: «Todas son cosas que finge / [...] la imaginación [...] / O embustes de Fabia son» (OLM, S. 143) und «Invención de Fabia es» (OLM, S. 147). Beide Effekte zeichnen sich insofern durch einen performativen Charakter aus, als Fabias Zauber in steigendem Maße Interaktion mit dem Protagonisten generieren, die sich im Fall des Schattens zu einem kurzen, im Fall des Bauern zum ausführlichen Dialog ausgestaltet. Dabei haben beide performativen Visionen wiederum den Zweck Aktion hervorzubringen – und zwar, Don Alonso zur Umkehrhandlung zu bewegen: Der Bauer etwa verweist im Lied implizit auf den Schatten – «Sombras le avisaron / que no saliese, / y le aconsejaron / que no se fuese / el caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» (OLM, S. 147) – und tut diesen Ratschlag auch explizit in direkter Ansprache kund: «Volved, volved a Medina» (OLM, S. 149).

Die Performativität rückt die magischen Produktionen (zusätzlich zu ihrer Klassifizierung als ‹fingimiento› und ‹invención›) in die Nähe des Theatralen, wobei Fabia als inszenierende Regisseurin für die Auftritte des schauspielerhaft maskierten Schattens und des seiner Rollenzuweisung gemäß die Romanzenverse rezitierenden Bauern verantwortlich zeichnet. Allerdings kreieren diese beiden Perfor-

---

weiterer symbolträchtiger Elemente auf, zu denen auch Doña Inés' Schuhe zählen. Mit der Deutung der *chinelas* als Charakter schlägt Beusterien aber eine andere Deutung vor, vgl. John Beusterien: When the shoe is not an object: The chinela as thing in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: *Journal of Spanish Cultural Studies* 14 (2013), S. 201–215.

52 Vgl. McCrary: Alcahuetería and Brujería, S. 72f. und S. 77.

53 Vgl. Calcraft: Fabia et l'œuvre du diable, S. 30.

mances noch kein theatrales Als-ob wie die Illusionen der scharlatanesken Hexe des ausgehenden Jahrhunderts, sondern besitzen im Hinblick auf die innerfiktionale Welt Referenzcharakter, insofern als sie durch ihre vorhersagenden Botschaften Don Alonsos Zukunft, seine bittere Realität, wahrheitsgemäß antizipieren. Bei Fabias Wirken handelt es sich also um eine authentische Illusion qua Zauberkraft, die magische (und nicht theatrale) Performanzen hervorbringt, deren Wirklichkeitsstatus in *El caballero de Olmedo* außerdem (noch) außer Frage steht. Lopes Kupplerin-Hexe wirkt gerade kein bloßes Blendwerk, als das die Schwarze Magie in so manchem dämonologischen Traktat abqualifiziert wird, sondern zeitigt erkennbare Effekte. Dass der Schatten nicht etwa bloß von Don Alonso imaginiert wird, was durch dessen Nicht-Visualisierung auf der Bühne hätte simuliert werden können, sondern magisch-real ist, legt dessen darstellerische Präsenz «*con una máscara negra y sombrero*» (OLM, S. 142, Kursivierung im Original) nahe. Indem Lope die *sombra* der Wahrnehmung des Publikums darbietet, die Vision vor dessen (gleichermaßen wie vor Alonsos) Augen tatsächlich materialisiert, unterstreicht er ihre Echtheit. Und dennoch scheitern die magischen Interventionen – nicht, weil sie sich als falsch, sondern weil sie sich in zweifacher Hinsicht als zu schwach erweisen. Beide Gründe hängen mit der ungenügenden Persuasivität von Fabias Magie zusammen: Erstens geht aus solchen Aussagen Don Alonsos wie «¡Qué de sombras finge el miedo! / ¡Qué de engaños imagina!» (OLM, S. 149) hervor, dass der Angesprochene bis zuletzt am erwiesenen Echtheitsgehalt des Geschauten zweifelt. Wie Lévi-Strauss jedoch festgestellt hat, kann ein magischer Akt nur wirksam sein, wenn auch die Zielperson unumschränkt an dessen Wirkung glaubt.<sup>54</sup> Zweitens und in der Folge ist die magische Ineffektivität auf Don Alonsos Willensfreiheit zurückzuführen, der dem guten Rat der Umkehr aus Standesehre und Eitelkeit keine Folge leistet.<sup>55</sup> «En mi nobleza / fuera ese temor bajeza» (OLM, S. 148). Wie sich auch beim Einfluss der Schwarzen Magie auf die spanischen Teufelsbündner zeigen wird, ist Fabias Hexenwerk in Anbetracht des freien Willens machtlos. In *Le Fidèle* hat die magische Ineffizienz allerdings andere Gründe.

In Lariveys Komödie zeichnet sich Méduses zentraler magischer Akt ebenfalls durch einen dezidierten Performanzcharakter aus. Es handelt sich um ein gemeinsam mit Victoire und der Dienerin Béatrice im atmosphärischen Schein der Kerzen praktiziertes schwarzmagisches Ritual mit einer «figure de cire vierge fabriquée au

---

54 Vgl. Claude Lévi-Strauss: Der Zauberer und seine Magie. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp 1958, S. 183–203.

55 Vgl. Schafer: *Fate versus Responsibility*, S. 36.

nom du commun» (FID, S. 39), das der Erzwingung von Fortunés Liebe dienen soll.<sup>56</sup> Wie bei diesen rituellen Handlungen üblich, spielen Ort und Zeit der Ausführung eine wichtige Rolle: Der Vorgang wird auf dem nahegelegenen Friedhof «au sombre de la nuit» (FID, S. 39), genauer: zur ersten Stunde der Nacht, der Geisterstunde, vollzogen (vgl. FID, S. 45), sodass er klar als nigromantischer Akt erkennbar ist. Im Zentrum des Ganzen steht Méduses wortreiche zweigliedrige Beschwörung des Wachsbildes, die mit der Invokation von heidnischen Göttern und christlichen Teufeln und der Zweck- und Zielbenennung in einem typisch formelhaften, rhythmisch-wiederholenden Sprachstil einer ritualistischen (aber literarisierten) Struktur folgt und als performative Rede die erwünschte Wirkung magisch-persuasiv evoziert.<sup>57</sup>

Je te conjure et adjure, image de cire, par le fécond ventre de Vénus, qui a enfanté Cupidon Dieu d'Amour, que tu sois efficace au nom de Fortuné. Je te conjure Fortuné par tous tes membres, tête, yeux, nez, bouche, oreilles, mains, pieds, poitrine, cœur, foie, poumons, ratelle, rognons, veines, boyaux, nerfs, entrailles, os, moëlle, et tout ce qui est en toi, qu'à cette heure et soudainement tu t'enflames en l'amour de Victoire de telle sorte, que sans elle, tu ne puisses jamais prendre repos, ni veillant, ni dormant, ni mangeant, ni buvant, ni autre chose faisant. [...] Et tout ainsi comme cette image s'échauffe à la clarté de ces chandelles, ainsi ton cœur s'échauffe à la clarté de ses beaux yeux. [...] Je te oins de l'huile d'une lumière vierge, qui est efficace au nom de Fortuné: Et par ainsi je te signe et marque en son nom, au nom de Vénus, d'Amour et de ses flèches. Amen. (FID, S. 46f., Kursivierung im Original)

Bei diesem noch harmloseren Teil der magischen Beschwörung steht die unter die Ägide der römischen Liebesgottheiten gestellte Analogisierung zwischen der Wachsfigur und dem Zielobjekt der Liebe, Fortuné, im Mittelpunkt. Dabei verwandelt die Hexe das wächserne Bildnis unter asyndotischer Enumeration sämtlicher Körperteile sprachmagisch in den Repräsentanten des ausersehenen Opfers. Die solchermaßen sympathetisch wirkende, das heißt auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruhende Magie (Kopf der Puppe gleich Kopf Fortunés usw.) setzt auch in der Folge im Kern auf den analogen Prozess des Erwärmens (des Wachses und des Herzens des Angebeteten), den Méduse gleichfalls verbal in einem parallelisierenden Vergleich («comme ... ainsi») gleichsam performativ herbeispricht. Die letzten, bei der

---

<sup>56</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen von Ernst Friedrich, der allerdings vorrangig deskriptiv bleibt: Ernst Friedrich: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser Verlag 2012, S. 174 und S. 229ff.

<sup>57</sup> Zur Beschwörungsstruktur am Beispiel von Rojas' *Celestina* vgl. Pérez Priego: El conjuro de Celestina. Zu rituellen Sprachstrukturen (im literarischen Bereich) vgl. allgemeiner das Kapitel «Rituales» (S. 241–265) aus: Lara Alberola: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* sowie ausführlich die Kapitel 2.2.2 und 2.3.1 dieser Arbeit.

Ölung gesprochenen Worte sind rituell-stereotypisch und stellen eine Verballhornung der christlichen Formel bei der Bekreuzigungsgeste im Namen der Trinität dar. Die profanierte und ins Heidnische transponierte Äußerung (statt Gottvater nennt die Hexe mit Venus, der Mutter Amors, den Inbegriff göttlicher Weiblichkeit schlechthin) verdeutlicht – ebenso wie ganz besonders der zweite Teil der Beschwörung – den auch an Beispielen der historischen Realität ausführlich belegten Status von Méduses Schwarzer Magie als alles verkehrende Anti-Religion.<sup>58</sup>

Je vous conjure ô Démons qui êtes écrits sur cette image. A savoir Nettabor, Tentator, Vigiliator, Somniator, Astarot, Berligue, Buffon, Amachon, Suchon, Sustain, Asmodeus. [...] Je vous conjure ministres de Satan, par l'épouvantable vertu d'Amour, par la très grande puissance de Vénus, par l'arc, par les traits, par le bandeau, et par les ailes de son enfant, par les allégresses et par les douleurs, par les haines et par les amitiés, par les larmes et par les soupirs, par les ris et par les désirs des femmes amoureuses, qu'alliez tout à cette heure trouver Fortuné, et que ne cessiez de le contraindre et tourmenter jusques à ce qu'il vienne ici. Faites-lui un lit de douleurs, et un chevet d'épines, de sorte qu'il ne prenne jamais repos, jusques à ce qu'il ait fait la volonté de Victoire. Amen. (FID, S. 48)

Méduse setzt die angerufenen Unterweltgötter und Teufel nach ihrer litaneiartigen, anaphorisch stets mit «par» eingeleiteten Bindeformel im Zeichen der in Oppositionen aufgerufenen Liebesfreude und Liebesqual in Übereinstimmung mit den Wirkprinzipien der *magia daemoniaca* als Mittler und Instrumente ihres Liebeszaubers ein. Durch ihren magischen Sprechakt sucht sie, bei den Dämonen Performanz zu erzeugen, indem sie ihnen die aktionserfordernde Aufgabe der Heimsuchung und Bedrängung Fortunés auferlegt. Diese beschwört sie in rituell typisch verdichteten Bildern («Bett aus Schmerzen», «Kopfkissen aus Dornen») aus den Wortfeldern von Qual und Unruhe. Durch die dämonischen Aktionen soll der Angebetete schließlich in Victoires Arme getrieben werden. Allerdings ist nach Ende der verbalen Beschwörung und zum Abschluss des Rituals noch eine performative Handlung an der Wachsfigur vonnöten, die das zuvor wortreich Gesagte durch eine konkrete Geste weiter unterstützt: «Il ne faut plus que piquer l'aiguille à l'endroit du cœur, car tant plus elle entrera avant, tant plus lui fera sentir de passion» (FID, S. 48). Erneut basiert die magische Wirkung auf der analogen Verbindung zwischen dem nach Menschengestalt geformten Wachs und dem Körper Fortunés. Die voodoohafte Durchbohrung der Figur in Herzhöhe soll den kontagiösen Effekt haben, auch das Herz des Behexten zu berühren und mit Liebesleidenschaft zu erfüllen. Doch wie Fabias Magie in *El caballero de Olmedo* ist auch Méduses Zauberwirken nicht von Erfolg gekrönt: Fortuné bleibt uninteressiert.

---

58 Vgl. dazu weiterführend das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

Wie bei Lope handelt es sich beim von Larivey inszenierten magischen Akt um eine theoretisch effektive Magie, deren Wirksamkeit von Méduse mehrfach bestätigt (vgl. FID, S. 46, S. 47) und von allen Figuren nicht nur nicht angezweifelt, sondern als gegeben angenommen wird,<sup>59</sup> die allerdings an der praktischen Umsetzung scheitert, worauf einige Hinweise im Text hindeuten. Die Grundproblematik der Schwarzen Magie besteht in *Le Fidèle* darin, dass das Ritual nicht korrekt ausgeführt wird. Nach Tambiah ist es allerdings die rituelle Rigidität, der starre Vollzug genau festgelegter Abläufe, der die Effektivität der zeremoniellen Handlung garantiert.<sup>60</sup> Zum einen führen Victoires ungeduldige Redeeinschübe – etwa «Est-ce fait?» (FID, S. 47), «Dépêchez-vous je vous prie» und «Avez-vous fait?» (beide FID, S. 48) –, während Méduses Beschwörung noch in vollem Gange ist, immer wieder zur Durchbrechung der rituellen Form. Zum anderen scheint es, dass das Ritual nicht planmäßig zu Ende geführt wird, da Méduse nach der Entzündung der Leichenknochen in der von M. Josse besetzten Gruft mitten im Satz unterbrochen wird – «Il est vrai qu'il faut que...» (FID, S. 49) – und die Ritualbeteiligten nach dem plötzlichen Erscheinen ihres heimlichen Beobachters, seiner Flucht aus dem brennenden Grabmal, erschrocken in alle Himmelsrichtungen verschwinden (vgl. FID, S. 49), den magischen Akt durch das Verlassen des Ritualortes und den Entzug ihrer essentiellen Präsenz abbrechen. Greifen die frühen Hexenstücke, Lariveys *Le Fidèle* und Lopes *El caballero de Olmedo*, also noch nicht den Authentizitätsstatus der Schwarzen Magie, sondern lediglich die Effektivität ihrer Effekte an, gehen die Dramen zum Jahrhundertende wesentlich weiter, indem sie das Wesen dieser Magie kritisch hinterfragen und als falsch entlarven (wobei die dargestellten pseudo-magischen Akte kurioserweise, zumindest vorübergehend, eine Wirkung zeigen), wie im Folgenden im Detail zu analysieren ist.

### 5.1.2 Die celestineske Betrügerin: Entlarvungen der ‹falschen› Hexe in der Komödie des ausgehenden Jahrhunderts

Der Charakter der dramatischen Kupplerin-Hexe ist im Verlauf des 17. Jahrhunderts einem grundlegenden Wandel unterworfen, wie die zwei hier exemplarisch untersuchten Komödien aus dem letzten Jahrhundertviertel, *El encanto es la hermo-*

---

<sup>59</sup> Exemplarisch sei – neben den beiden am Ritual beteiligten Frauen Victoire und Béatrice – Fidèles Diener Narcisse genannt, der die ganze Szene beobachtet und im Sinne einer echten Hexentat kommentiert: «Ce sont des sorcières» (FID, S. 45).

<sup>60</sup> Vgl. Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 227–250, hier: S. 230.

*sur a y el hechizo sin hechizo* des Calderón-Schülers Agustín de Salazar y Torres und *La devineresse, ou les faux enchantements* des Autorenduos Thomas Corneille, des Bruders des ›großen‹ Pierre Corneille, und Jean Donneau de Visé, des Herausgebers des *Mercure galant*, bereits am jeweiligen Titel zu erkennen geben.<sup>61</sup> In beiden Stücken werden die vermeintlich magischen Handlungen als Pseudo-Magie, die Hexen- bzw. Celestinafigur als betrügerische Scharlatanin entlarvt. Die spanische *fiesta palaciega* und die französische *pièce à machines* stehen somit in einer Linie der Entmythifizierung magischen Denkens, die das Beharren auf übernatürliche Phänomene endgültig in den Bereich des Aberglaubens verbannt und der Magie – als *magia artificialis* – lediglich noch eine theatrale Bedeutung zuweist. Was den rationalisierenden Duktus anbelangt, so ist er, mehr oder weniger offensichtlich, ein Reflex auf beunruhigende Ereignisse und Narrative der zeitgenössischen Wirklichkeit: Im Falle von Thomas Corneilles und Donneaus Maschinenstück sind die historischen Referenzen überdeutlich im juristisch und politisch hohe Wellen schlagenden Skandal der *Affaire des poisons* (1676–1682) zu identifizieren, wobei die Uraufführung am 19. November 1679, zum Höhepunkt der Verhaftungswelle, und die ungewöhnlich schnelle Publikation des Dramendrucks am 14. Februar 1680, acht Tage vor der Hinrichtung der Hauptangeklagten Catherine Mon(t)voisin, in einem direkten Zusammenhang zu sehen ist.<sup>62</sup> La Voisin, die reale Drahtzieherin, erfährt *in persona* der von einem männlichen Akteur, André Hubert, gemimten Mme Jobin, die magisch-giftmischerische Praxis im harmlosen Umgang mit Liebes- und Alltagsangelegenheiten eine Parodierung.<sup>63</sup> Salazars aktualitätsbezogene Gründe für die entmythisierende Themenwahl seines zum Geburtstag von Königin Maria Anna (22. Dezember 1675) konzipierten Palastschauspiels liegen weniger auf der Hand; womöglich schreibt er im Auftrag der Gefeierten, um dem aufkommenden Gerücht der Verhexung ihres Sohnes Karl II. – mit Beinamen *›el hechizado›* – durch seinen Favoriten und Minister Fernando de Valenzuela, den *›duende›*, entgegenzuwirken.<sup>64</sup> Zu diesem Zweck bedient sich Salazar seiner Hauptfigur Celestina, (wie auch der Alter-

---

61 Donneau de Visé publiziert schon 1672 die Erzählung ›Le Miroir‹ über eine falsche *devineresse* im *Mercure galant*.

62 Zum historischen Rahmen der Giftaffäre vgl. ausführlich das Kapitel 3.1.3 dieser Arbeit. Zu konkreten Fällen innerhalb der großen Affäre als Inspirationsquellen für einzelne Fälle des Stücks vgl. Jan[et] Clarke: *La devineresse and the affaire des poisons*. In: *Seventeenth-Century French Studies* 28 (2006), S. 221–234.

63 Vgl. Julia Prest: *Silencing the supernatural: La devineresse and the Affair of the Poisons*. In: *Forum for Modern Language Studies* 43 (2007), S. 397–409, hier: S. 402.

64 Vgl. Ermanno Caldera: *La magia negada: El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres. In: *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8 (1989), S. 311–322, hier: S. 316.

nativtitel des Stücks, *La segunda Celestina*, bezeugt) einer Tochter ihrer berühmten Namensvetterin, in desillusionierender Weise, stellen sich deren magische Handlungen innerhalb der diversen Liebeszusammenführungen – wie die der ihr darin verwandten Kupplerin-Hexe Mme Jobin – am Ende doch als bloßer Betrug heraus. Die Tatsache, dass Salazars Manuskript bei seinem Tod (29. November 1675) unvollendet bleibt – von ihm stammen die ersten beiden Akte und 213 Verse der dritten *Jornada* – und in der Folge zwei unterschiedliche Enden kursieren (eines von seinem königlich damit beauftragten Freund Vera Tassis, eines von unbekannter Hand), hat die Forschung dazu veranlasst, sich vornehmlich mit den Entstehungsbedingungen von *El encanto es la hermosura* und der Identität des anonymen Vollenders (bei dem es sich wahrscheinlich um Sor Juana Inés de la Cruz handelt) zu beschäftigen.<sup>65</sup> Inhaltlich ist die Komödie, die sowohl in Madrid, im Coliseo, dem Theatersaal des Buen Retiro, als auch in Neuspanien mehrfach aufgeführt wurde und zu der von Anfang des 19. Jahrhunderts sogar eine klassizistische Neubearbeitung existiert, hingegen kaum untersucht.<sup>66</sup> Gleiches gilt für *La devineresse*, obwohl das Stück mit 47 Vorstellungen im Théâtre de Guénégaud, in dem ein Jahr zuvor mit *Circé* ein erstes Maschinenstück des Duos gespielt wurde, einer der größten Thea-

---

65 Eine überzeugende Rekonstruktion bietet der ausgewiesene Salazar-Forscher Thomas Austin O'Connor: On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A curious Case of Dramatic Collaboration. In: *Bulletin of the Comediantes* 26, 1 (1974), S. 31–34. Die von einem Aufsehen erregenden Manuskriptfund an der University of Pennsylvania 1990 ausgehende moderne Editions-geschichte resümieren Olga Martha Peña Doria und Guillermo Schmidhuber: Treinta años del descubrimiento de la comedia *La segunda Celestina*: con adjudicación coautoral a Sor Juana Inés de la Cruz. In: *eHumanista* 46 (2020), S. 13–22. Zur besonders in den akademischen Kreisen Mexikos geführten Kontroverse über die Autorschaft Sor Juanas vgl. überblickshaft Georgina Sabat de Rivers: Los problemas de *La segunda Celestina*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, 1 (1992), S. 493–512 und zu den einzelnen Pro- und Kontrapositionen sowie einem vermittelndem Standpunkt vgl. exemplarisch Guillermo Schmidhuber: Indagación autoral de *La segunda Celestina*, una comedia de Sor Juana Inés de la Cruz y de Agustín de Salazar y Torres. In: *Cahiers d'Etudes Romanes* 17 (1993), S. 179–192, José Pascual Buxó: Las vueltas de Sor Juana. In: *Nuevo Texto Crítico* 4 (1991), S. 197–204 und Thomas Austin O'Connor: Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana. In: *Literatura Mexicana* 3, 2 (1992), S. 283–303.

66 Zur Aufführungsgeschichte vgl. etwa Austin O'Connor: Los enredos de una pieza, S. 290–294. Zur *refundición* von Dionisio Solís (alias Dionisio Villanueva y Ochoa) vgl. Donald G. Castanien: *La segunda Celestina*: XVII<sup>th</sup> and XIX<sup>th</sup> centuries. In: *Hispania* 43 (1960), S. 559–564. Zu inhaltlichen Aspekten vgl. Bonnie L. Gasior: Slaying the Beast: The Case of Beatriz in Sor Juana's and Agustín de Salazar y Torres's *La segunda Celestina*. In: *Bulletin of the Comediantes* 60, 1 (2008), S. 139–152 und Thomas Austin O'Connor: Language, Irony and Death: The Poetry of Salazar y Torres' *El encanto es la hermosura*. In: *Romanische Forschungen* 90, 1 (1978), S. 60–69.

tererfolge seiner Zeit ist.<sup>67</sup> Die sich nun anschließende Analyse fokussiert den sich zur Hochstaplerin weiterentwickelnden Typus der Kupplerin-Hexe darum unter folgenden Gesichtspunkten: Vor dem Hintergrund ihres falschen Expertentums stehen zunächst Mme Jobins und Celestinas Authentifizierungsstrategien und deren Aufnahme bei ihrer Kundschaft zur Debatte. In einem zweiten Schritt geht es um die Theatralität dieser Hexen- und Celestinafiguren, die eine potenzierte Fortschreibung im Vergleich zur Rollenhaftigkeit der celestinesken Kupplerin-Hexe des ersten Jahrhundertdrittels darstellt. Hierbei wird auch ein komparatistischer Blick auf die beiden Enden des spanischen Stücks entscheidende Unterschiede bezüglich der pseudo-magischen Entlarvung herausarbeiten. Unter Konzentration auf die von Celestina und ganz besonders von Mme Jobin zur Fingierung von Magie verwendete (Theater-)Maschinerie legt die Untersuchung zuletzt die Ambiguität der *magia artificialis* im Hinblick auf deren Durchschauung offen, die die zwei Stücke, die hier als Life-Vorführungen der (Des-)Illusionierung aufgefasst werden, zu einem performativen Pendant der zur selben Zeit populären *Theatrum Machinarum*-Literatur im Allgemeinen und Sabbatinis *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* im Speziellen werden lassen.

### **Authentifizierungsstrategien der falschen Magie-Expertin**

Da die beiden celestinesken Hexenfiguren in Wahrheit über keinerlei übernatürliche Fähigkeiten verfügen, haben sie die angenommene Expertenrolle durch gezielte Inszenierung, wie sie Fischer-Lichte definiert, auf eine solche Weise zu verkörpern, dass ihr phänomenaler Leib (der tatsächlichen Betrügerin) hinter dem semiotischen Körper der magiebegabten Universalhelferin in (Liebes-)Not maximal zum Verschwinden gebracht wird. Soll die Authentifizierung als Magierin gelingen, müssen – so die Argumentation Kirsten Dickhauts – mit der überzeugenden Exposition der Figur, die einerseits (rhetorisch evozierte) magische Kompetenz und andererseits moralische Integrität vorweisen muss, und der ebenso passenden Raumgestaltung des magischen Schauplatzes zwei zentrale Bedingungen der theatralen Rahmung erfüllt sein.<sup>68</sup> In Erweiterung von Dickhauts Überlegungen gilt es, in diesem Beglaubigungssystem von Seiten der sich selbst inszenierenden Kupplerin-Hexe zusätzlich den konstitutiven Part ihrer Kunden zu berücksichtigen, die ihr als Re-

---

<sup>67</sup> Zu *Circé* und zur Entstehung der auf Maschinenstücke spezialisierten Guénégaud-Truppe (einer Fusion der Truppe Molières mit derjenigen des Marais) vgl. ausführlich das Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

<sup>68</sup> Kirsten Dickhaut: Magische(s) Gestalten in der frühneuzeitlichen Komödie. Ariostos *Il negromante* und Corneilles *Illusion comique*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 48 (2016), S. 59–81.

zipienten der erzeugten Zeichen die Rolle der Magie-Expertin ihrerseits überzeugt zuschreiben – oder aber skeptisch das Vertrauen entziehen können.<sup>69</sup>

In *La devineresse*<sup>70</sup> wird Mme Jobin schon in der Eingangsszene von ihrem Diener Du Clos, dem dramatischen Pendant zum historischen Gehilfen der Voisin, Lesage, (potentiell) über alle anderen Magiekundigen gestellt: «[S]i vous le [= das Versteck der Pistolen eines ihrer Kunden, A. W.] devinez, il vous croira la plus grande Sorciere du monde.»<sup>71</sup> Damit übernimmt die expositorische Charakterisierungsrede – im Einklang mit den vorherigen Hexenfiguren und im Gegensatz zu den antiken Zauberinnen – nicht sie selbst, sondern Dritte rühmen ihr Können. Dass sie sich als Magierin einen Namen gemacht und ein hohes Ansehen erworben hat, beweist so auch ihr guter Ruf, über den Du Clos das Publikum im Gespräch mit seiner Herrin ebenfalls in Kenntnis setzt: «C'est assez que [...] le grand nombre de Dupes qui vous viennent tous les jours établisse vostre réputation de tous costez» (DEV, S. 35). Tatsächlich wird die mehrheitlich vorherrschende Überzeugung von den großartigen Fähigkeiten der *devineresse* im Laufe des Stücks quantitativ weiter dadurch bekräftigt, dass immer wieder neue Kunden aufgrund ihres sich verbreitenden Renommees oder auf direkte Empfehlung hin mit ihren Anliegen zu Mme Jobin strömen, und selbst wieder zu Lobpreisenden ihrer Talente und damit zu neuen Anwerbern werden, wobei beachtlich ist, dass sich ihre Klientel (ebenso wie bei der echten La Voisin) von der Bauersmagd bis zur Gräfin aus allen Teilen der Gesellschaft konstituiert.<sup>72</sup> In ähnlicher Weise eilt auch Celestina in *El encanto es la her-*

---

69 Zur Dialogik von Expertenperformanz und (freier) Rezipientenlesart vgl. Marcel Bubert / Lydia Merten: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen. In: Frank Rexroth / Teresa Schröder-Stapper (Hg.): *Experten, Wissen, Symbole. Performanz und Medialität vormoderner Wissenskulturen*. Berlin / Boston: De Gruyter Oldenbourg 2018, S. 29–67.

70 Die folgenden Ausführungen zu Corneilles / Donneau de Visés Stück sind in einer ersten Fassung als Vorstudie bereits publiziert worden, vgl. 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, bes. S. 235–244.

71 Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La devineresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association 2007, S. 34. Alle weiteren Belege aus diesem Primärtext erfolgen unter Angabe der Sigle [DEV].

72 Das Gerücht ihrer Allwissenheit ist in aller Munde: «Bonjour, Madame, on dit que vous sçavez tout», «Bonjour, Madame. Est-ce que vous qui sçavez tout, & qui s'appelle Mme Jobin?» und «J'ay oüy assurer qu'elle ne se trompe jamais» (DEV, S. 47, S. 65 und S. 85). Die Marquise, deren Anliegen die Haupthandlung bildet (wenn sich eine solche in dem stark episodisch strukturierten Stück überhaupt ausmachen lässt), gelangt durch Mundpropaganda innerhalb ihrer Kreise zu Mme Jobin: «[E]lle vient particulièrement vous trouver à la priere d'une Comtesse qu'elle a veuë depuis une heure, & qui l'a fortement assurée qu'elle ne vous demandera rien que vous ne fassiez» und «On m'a dit de grandes merveilles de vous, & j'ay vû encor aujourd'huy une de mes Amies qui renonce à ce qui la

*mosura* ein fabelhafter Ruf voraus, den die falsche Kupplerin-Hexe eigens gestreut hat, wie sie in ihrem Eingangsmonolog offenbart: «Mas yo inventé una quimera / que es la que más me ha valido; / y es que yo misma he fingido / que soy tan grande hechicera.»<sup>73</sup> Dass ihre Strategie im Wesentlichen<sup>74</sup> erfolgreich ist, belegen über das ganze Stück hinweg die anerkennenden, ihr magisches Geschick glorifizierenden Kommentare hilfeschender Figuren.<sup>75</sup> Doch eröffnet Celestina im weiteren Verlauf ihrer expositorischen Selbstcharakterisierung «im stillen Kämmerlein», für das mitwissende Theaterpublikum also bereits von Anfang an, wie es tatsächlich um ihr Expertentum bestellt ist, dass ihre Identität als unangefochtene Magierin in Wirklichkeit nichts als eine bloße Rolle, ein semiotischer Körper ist, mit dem die Betrügerin ihren phänomenalen Leib maskiert:

Es esto de las estrellas  
el más seguro mentir,  
pues ninguno puede ir  
a preguntárselo a ellas.

---

flateroit le plus, parce que vous l'avez assurée qu'il luy en arriveroit de grandes disgraces» (DEV, S. 71f. und S. 73). Als eine Kundin das Kabinett verlässt, suggeriert die Gehilfin Maturine die fortlaufende Propagandalinie: «[J]e croy que si on s'en rapporte à elle, il n'y aura jamais eu une plus grande Sorciere que vous» (DEV, S. 84).

73 Agustín de Salazar y Torres / Juan de Vera Tassis y Villaroel / Sor Juana Inés de la Cruz: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Critical Edition, Introduction, and Notes by Thomas Austin O'Connor. Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1994, S. 25. Die Folgebelege werden mit der Sigle [HERM] gegeben.

74 Noch bevor Celestina selbst erscheint, unterhalten sich Muñoz und Tacón über das Wesen der Alten. Während der eine die Magie als Ursache ihres Geschicks als Kupplerin ausschließt («por su habilidad, [...] / se introduce; y [...] / meterá un papel, y hará / con tan rara y peregrina / maña un embuste que muchos, / siendo así que eso es mentira, / la tienen por hechicera», HERM, S. 21), weiß der andere ausführlich von ihren Hexentaten zu berichten («¿Luego no lo es? [...] / Es del amor mandadera, / mas su mayor interés / sólo se funda en que es / tan grandísima hechicera, / que a un hombre de Carmona / le puso en el Preste Juan; / y otro traje de Tetuán, / como pudiera una mona», HERM, S. 21f.). Durch diese oppositorische Exposition ist Celestinas Status als Magie-Expertin – in Übereinstimmung mit Mme Jobin, die sich dem skeptischen Marquis als Feind gegenüber sieht – aber zumindest nicht makellos. Zum Marquis als neue Detektivfigur auf der Bühne vgl. Nicholas Paige: *L'affaire des poisons et l'imaginaire de l'enquête de Molière à Thomas Corneille*. In: *Littératures Classiques* 40 (2000), S. 195–208, hier: S. 198.

75 So begrüßt sie Doña Ana mit: «Yo sé que la primacía / tienes de cuantos ha habido / que la ciencia han aprehendido / de magia y astrología» (HERM, S. 27). Und auch deren Vater Don Luis weiß: «¡Celestina! Esta es aquella / insigne mujer de quien / en toda Sevilla cuentan / raras cosas [...] / De aquesta mujer la ciencia / en magia y astrología, / dicen que no habrá quien pueda / imitarla» (HERM, S. 69), vgl. dazu auch Thomas Austin O'Connor: La desmitificación de Celestina el *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres. In: Manuel Criado de Val (Hg.): *La Celestina y su contorno social*. Barcelona: HISPAM 1977, S. 339–345, hier: S. 343.

Por mentir a lo gitano,  
 a todos la mano tomo,  
 y me voy por ella, como  
 por la palma de la mano.  
 Finjo lo que hace un ausente,  
 que haré amar en dos instantes;  
 y esto lo creen los amantes,  
 que son bonísima gente;  
 siendo así, que es cosa rara,  
 que ni echar las habas sé. (HERM, S. 25f.)

Auffallend am Selbstlob ihres Könnens ist, dass diese Celestina die topischen Magie-Aktivitäten, deren sich die «echten» (antiken) Zauberinnen rühmen, durch «mentir» und «fingir» ersetzt und sie ihrer Magie im Kern somit eine neue Semantik verleiht, die diese bereits in Richtung eines theatralen Als-ob lenkt. Auch in *La devineresse* wird schon in der Eröffnungsszene deutlich, dass Mme Jobins magisch-illusionistisches Können im Eigentlichen illusorisch, das heißt trügerisch, ist, da sie ihrer Kundschaft mit Unterstützung ihrer Gehilfen nichts anderes als (täuschendes) Theater vorgaukelt. In seinem ersten Redeeinsatz gibt Du Clos Einblick in das falsche Zauberarrangement für einen der oben genannten «dupes», Mr de la Giraudière, der in der Vergangenheit an den Kompetenzen der *devineresse* gezweifelt hat und erst noch überzeugt werden muss, wofür ein zuvor arrangierter Diebstahl den passenden Anlass bietet:

La chose ne pouvoit tourner plus heureusement, & j'espere que nous mettrons enfin vostre incrédule Mr de la Giraudière à la raison. La précaution que vous eustes hier, de faire dire que vous estiez allé en Ville, quand il vint vous demander pour sçavoir ce que sont devenus ses Pistolets, m'a donné le temps de les faire peindre, aussi bien que la Table du Cabinet où ils doivent estre trouvez. J'ay fait plus, j'ay attrapé le Portrait de ce Mr de Valcreux qui a pris les Pistolets, & qui ne les a pris que parce qu'il est persuadé que l'autre ne manquera pas à vous venir demander raison du vol. [...] Ainsi vous vous allez mettre en crédit auprès de l'un & de l'autre, & cela, grace à mon adresse & à mes soins qui me donnent de bons Espions par tout. (DEV, S. 34)

Wie in Salazars Stück erzeugt die diesmal unter vier Augen vollzogene Geheimnispreisgabe ein Informationsgefälle zwischen (nicht eingeweihten) Figuren und Zuschauern, sodass letztere von Anfang an über die wahren Machenschaften von Mme Jobin im Bilde sind – sie die phänomenale Betrügerin hinter der semiotischen Tarnung als Magierin erkennen können.<sup>76</sup> Dementsprechend werden die beiden

---

<sup>76</sup> Ganz wie Celestina gibt sie selbst sich im Beisein ihrer Komplizen als gekonnte Schauspielerin aus: «Dieu mercy je ne manque pas d'exercice, & il me vient tous les jours de nouveaux Chalans. Ce-

Hexenfiguren expositorisch also gerade nicht durch ihre magische Kompetenz etabliert, sondern von vornherein als Scharlatanin entlarvt.

Dieser Faktor wirft ebenfalls einen Schatten auf den anderen Teilaspekt der charakterlichen Glaubwürdigkeitserzeugung: die moralische Lauterkeit der Kuppelerin-Hexe. Dass Corneilles / Donneaus Protagonistin ihre Illusionskunst ihrem finanziellen Gespür gemäß instrumentalisiert und einzig ihrem Geschäftssinn unterordnet, zeigt sich daran, dass sich die *devineresse* mitunter für denselben Handel gerne zweimal bezahlen lässt (vgl. DEV, S. 35). Auch den Wunsch von Mr Gilet nach einem tapfereren Gemüt zum Beispiel erfüllt sie durch ein «magisches» Schwert – in Wirklichkeit durch ein inszeniertes Duell – so zufriedenstellend, dass der Beschenkte ihr zum Dank bereitwillig eine höhere Summe auszahlt:

MME JOBIN: Estes-vous content de moy?

MR GILET: Si je le suis, Mme Jobin? Vous estes la Reine des Femmes. Voila ma Bourse, prenez ce qu'il vous plaira, je ne vous sçaurais trop bien payer.

MME JOBIN: Je ne cherche qu'à obliger les honnestes Gens, & je n'ay jamais rançonné personne. Vous agissez si franchement avec moy, que trente Louïs me suffiront. Je ne veux rien de vous davantage.

MR GILET: Trente Louïs! En voila quarante en dix belles Pièces, j'en aurois donné volontiers deux cens. Quand on m'a rendu un service, je n'ay jamais regret à l'argent. (DEV, S. 53)

Was auf Figurenebene als Bescheidenheit und Zurückhaltung erscheint und zum Eindruck der Integrität Mme Jobins beiträgt, entpuppt sich in den Augen des Publikums als pures Kalkül einer skrupellosen Schwindlerin. Für leichtgläubige Kunden stellt auf dramatischer Ebene ausgerechnet die Bezahlung aber einen Authentizitätsgarant für die Wirkung der magischen Handlung dar<sup>77</sup> – ein Umstand, der ridiculisiert wird, als etwa eine von Mme Jobin beschworene Geistererscheinung mit offener Börse vor Mr de la Giraudière steht und das Dämonen-«Schauspiel» erst weitergeht, als dieser eine ordentliche Entlohnung hineingelegt hat (vgl. DEV, S. 123). Auch in *El encanto es la hermosura* wird Celestina, die mit ihrem «oficio» (HERM, S. 24) ihren Lebensunterhalt bestreitet, maßgeblich von pekuniären Interessen angetrieben, kann sie doch mit ihren Kuppelien und kosmetischen Diensten gerade einmal den «gasto ordinario» decken, ist also zur Finanzierung ihres Lebensstandards auf «embuste[s] extraordinario[s]» (beide HERM, S. 25) angewiesen. Wie Mme

---

pendant je me trouve Sorciere à bon marché. Trois paroles prononcées au hazard en marmotant, sont mon plus grand Charme, & les Enchantemens que je fais demandent plus de grimaces que de diablerie» (DEV, S. 47).

<sup>77</sup> Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: Les types realistes de l'entremetteuse, la femme d'intrigue, la bohémienne ou égyptienne. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 215–220, hier: S. 219.

Jobin legt auch sie – etwa bei der Bezahlung durch Don Juan oder Doña Ana<sup>78</sup> – eine gespielte Genügsamkeit an den Tag, lässt aber insbesondere in den Streitereien mit dem Diener Tacón um die Entlohnung (vgl. HERM, S. 65–67 und S. 87–90), ein festes Motiv der celestinesken Stofftradition,<sup>79</sup> ihr wahres gieriges Wesen durchblicken. Dabei macht Celestina, wie im wiederholten Konflikt um die topische Goldkette hervorgeht, gezielt Gebrauch von Täuschungsmanövern. Indem sie Don Luis etwa die Geschichte von Tacóns vermeintlichem Diebstahl aufischt, mit dieser üblen Nachricht das Hexenstereotyp des bösen Weibs mit seinem Schandmaul bedient,<sup>80</sup> ambiguiert sie die Essenz ihrer Magie: Bis auf den betrogenen Diener, der den Hausherrn beim zweiten Mal für eine Geistererscheinung hält («Señor fantasma...», HERM, S. 89) und also in einen authentisch-magischen Kontext einordnet, wissen nämlich alle in den Liebeskonflikt verstrickten Beobachterfiguren auf der Bühne, dass es sich in Wahrheit um einen reinen Schwindel handelt, den es zur Wahrung ihrer Liebesgeheimnisse vor dem Vater zu bestätigen gilt: «Esforcemos su mentira» (HERM, S. 66). Die Rekurrenz auf die Lüge, die Salazars Celestina-Figur durch die Vereindeutigung gewissermaßen zu einer Anti-Celestina macht,<sup>81</sup> demaskiert die Kupplerin-Hexe an dieser Stelle sowohl in Teilen auf dramatischer Ebene – bei einem ungleich größeren, auch ihre Kunden involvierenden Figurenkreis als bei Corneille / Donneau – als auch auf theatraler Ebene vor den Augen der Zuschauer im Saal als (zweilichtige) Erschafferin von Fiktionen. Hinsichtlich der Charakterisierung als erstem Ansatzpunkt der Authentifizierung steht somit für beide Stücke fest, dass die vorgestellte Hexen- und Celestinafigur weder im engeren Sinne magisch kompetent noch moralisch integer und vertrauenswürdig ist, wenngleich ihren Taten ein unbestreitbarer Grad an (zwar nicht genuin-übernatürlicher, aber immerhin betrügerischer) Wirksamkeit nicht abzuspochen ist. Damit aber wird ihr Status als Pseudo-Magierin zementiert.

---

78 «DON JUAN: «Estos escudos, no paga / son, sino cariño. CELESTINA: Eso es / correrme, y no los tomara, / a no venir de tu mano» (HERM, S. 37) und «DOÑA ANA: Esto es agradecimiento, / no paga; este anillo toma. Dale una sortija. CELESTINA: No hay para qué» (HERM, S. 44).

79 In der diachronen Behandlung zeichnet sich immer deutlicher eine Tendenz vom Tragischen zum Komischen ab: Ist der Streit um die Goldkette in Rojas' *Tragicomedia* noch die Ursache für Celestinas tödliches Ende durch die betrogenen Diener, führt der Erhalt der Kette in Lopes *El caballero de Olmedo* schon nicht mehr zu Fabias – sehr wohl aber (indirekt) zu Don Alonsos – Tod. Bei Salazar schließlich ist der Kampf um den Schmuck nur noch Anlass für mehrere komische Einlagen, trotz des materiellen Schadens für Tacón besteht für keine der Figuren mehr eine Gefahr für Leib und Leben.

80 Zu dem lebensweltlichen Hexen-Subtypus vgl. Ahrend-Schulte: *Hexenbilder – Frauenbilder*, S. 102–111.

81 Vgl. Arellano: *La Celestina* en la comedia del siglo XVII, S. 264.

Mit Blick auf die zweite Glaubwürdigkeit herstellende Komponente der theatralen Rahmung, die Raumgestaltung des Handlungsorts, ist für *La devineresse* zu konstatieren, dass Mme Jobins Geschäftsräume mit dem Grundrepertoire eines Zauberkabinetts ausgestattet sind, wie etwa aus der in mehreren Redebeiträgen ihrer Komplizin Maturine evozierten Wortkulisse hervorgeht. Allein hier, so sei am Rande bemerkt, finden sich mit der Nennung von Teufelstieren (der schwarzen Katze und wahrscheinlich eines Raben) noch Reminiszzenzen an eine Schwarze Magie, ansonsten ist deren dämonische Etikettierung zu Jahrhundertende weitgehend getilgt.

[Mme Jobin] s'est renfermée là-haut dans sa Chambre noire. Elle a pris son grand Livre, s'est fait apporter un Verre plein d'eau, & je pense que c'est pour vous qu'elle travaille. [...]

Quand elle veut faire ses grandes Magies, elle s'enferme dans un Grenier où elle ne laisse jamais entrer personne. Je m'en fus il y a trois jours regarder ce qu'elle faisoit par le trou de la Serrure. Elle estoit assise, & il y avoit un grand Chat tout noir, plus long deux fois que les autres Chats, qui se promenoit comme un Monsieur sur ses pates de derriere. [...]

Je voy seulement un gros vilain Oyseau dans sa Chambre, qui ne manque point à voler sur son épauule dés qu'elle l'appelle. Il luy fourre son bec dans l'oreille pour luy jargonner je ne sçay quoy. (DEV, S. 38 und zweimal S. 86)

Dass es sich bei diesen und weiteren Requisiten – den Wasserbassins und Spiegeltischen, der «teste de l'Idole d'Abelanecus» (DEV, S. 136) etc. –, auf die noch zurückzukommen sein wird, aber keineswegs um authentische Utensilien und «echte» magische Artefakte, in Wirklichkeit vielmehr nicht nur auf theatraler, sondern auch auf (inner-)dramatischer Ebene um bühnentechnische Gerätschaften und Vorrichtungen handelt, wird dem Publikum allmählich bewusst, als sich Mme Jobin, die gewissermaßen selbst eine Dramaturgin darstellt, ebendieser als einer regelrechten Theatermaschinerie bedient, sodass eine *mise en abyme* entsteht. Für die Verdopplung der theatralen Spielebenen, anhand derer sich die Inszenierungsmechanismen systematisch offenlegen lassen, sind in Bezug auf die räumliche Gestaltung nicht zuletzt auch die diversen Bereiche von «Schlupflöchern» für die Gehilfen und Eingeweihten der *devineresse* von zentraler Bedeutung, die dergestalt auf der Bühne in ihren «Logen» zu verborgenen Zuschauern<sup>82</sup> des Schauspiels im Kleinen werden:

---

<sup>82</sup> Auch Du Clos wird für die Dauer einer List vom Akteur zum (passiven) Zuschauer: «Je l'ay entendu de ce Cabinet. Continuez [...]. Je me remets dans ma Niche» (DEV, S. 46f.), wandelt sich beim abgemachten Zeichen für seinen Einsatz aber wieder zum (aktiven) Schauspieler. Jedoch muss die Position des Betrachters – wie schon in Salazars Stück an der Goldketten-Szene mit Tacón gezeigt wurde – nicht immer in einem geheimen Winkel liegen: Die Marquise etwa wird auf der Bühne zur Zuschauerin des «desenflement» einer angeblichen Kundin Mme Jobins (vgl. DEV, S. 75–80) und der ungläubige Marquis wird Augenzeuge einer Beschwörung, bei der sich der Teufel aus einzelnen Körperteilen im Kamin der Magierin materialisiert (vgl. DEV, S. 104f.). Beide «Vorführungen», die

«Ecoutez, mon Frere, n'en croyez que vous. Demeurez seulement un jour avec moy, & vos yeux vous éclairciront de la verité. Vous en allez mesme avoir le plaisir tout présentement. Cachez-vous. Voicy une Fille qui est d'intelligence avec moy pour atraper de l'argent à sa Maîtresse. Vous entendrez tout» (DEV, S. 62). In *El encanto es la hermosura* verhält es sich hinsichtlich der magischen Raumgestaltung etwas anders als bei Corneille / Donneau, agiert Salazars Protagonistin doch nicht in ihren eigenen vier Wänden, in ihrer (womöglich präparierten) «Hexenwerkstatt», sondern hauptsächlich im Haus ihrer Kunden. Aufgrund des fremden und daher für aufwendige betrügerische Manipulationen weniger anfälligen Aktionsraums erfüllen Celestinas gelingende Magieeinlagen deshalb auch das Merkmal der Authentizität potentiell zu einem höheren Grad als die von Mme Jobin – oder anders ausgedrückt: In der spanischen *fiesta palaciega* ist der Faktor der vorab inszenierten Theaterbühne, wie er in *La devineresse* vom französischen Autorenduo auf die Spitze getrieben wird, merklich reduziert. Nichtsdestoweniger ist auch bei Salazar das Theatrale des Raums in einer speziellen Variante präsent. Ab dem Zeitpunkt nämlich, als Celestina von Don Luis als Pseudo-Magierin entlarvt zu werden droht, nutzt sie mit dem zentralen Spiegel ein Raumelement, um ihre «Zaubereien» weiter zu fingieren. Freilich kommt ihr, die sich zunächst in einer Zwickmühle befindet (vgl. HERM, S. 80), dabei der Zufall zu Hilfe. Während Mme Jobin ihre räumlichen Gegebenheiten also für ihr «Maschinentheater» nutzbar macht, bespielt Celestina die unvertraute Fläche gemäß ihres «Improvisationstheaters». Auch für den magischen Schauplatz gilt also in beiden Stücken dasselbe wie für die charakterliche Einführung der hochstaplerischen Kupplerin-Hexe: Trotz anfänglicher Authentizitätssignale erweisen sich diese für das Publikum im jeweiligen Handlungsverlauf als theatrale Illusion, womit die Analyse nun zum mehrfach schon angeklungenen Punkt der Theatralität der pseudo-magischen Betrügerin übergeht.

### Theater-Situationen: Die Pseudo-Hexe als Schauspielerin und Regisseurin

Bei Salazar wird in Celestinas Interaktion mit ihren Kunden schnell deutlich, dass sie die Rolle der allwissenden Magierin überzeugend mimt. So ist sie beim Besuch Don Juans in ihrem Haus in der Lage, die Informationen zu jenem Schlüsselereignis,

---

«Entblähung» der Dame und die Zusammensetzung von Armen und Beinen, sind komische Allusionen auf Abtreibung und Verbrennung toter Kinder, also auf die obskuren Machenschaften der historischen La Voisin, vgl. dazu Diane Rudall: The comic power of illusion-allusion. Laughter, *La devineresse*, and the scandal of a glorious century. In: Albrecht Classen (Hg.): *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a fundamental human behaviour, its meaning, and consequences*. Berlin / New York: De Gruyter 2010, S. 791–802.

das ihn vor einiger Zeit zum Fortgang aus Sevilla bewegte, aus dem Stegreif korrekt zu ergänzen:

DON JUAN: Es verdad que cierta noche ...

CELESTINA: Entre una y dos, la desgracia

te sucedió de encontrar  
tu enemigo con tu dama,  
y él quedó herido.

DON JUAN: ¿De dónde  
has tenido tan extrañas  
noticias? [...]

CELESTINA: Pasa adelante,  
que esto ha sido sólo maña  
por que de mí fies que  
sabré hacer lo que me mandas. (HERM, S. 34f.)

Dass Celestina diese Informationen zuvor aus den Gesprächen mit der betreffenden Dame, Doña Ana, und Don Juans Diener, Muñoz, bezogen hat, bleibt dem Bittsteller freilich verborgen – nicht aber dem Theaterpublikum. Das durch diese Diskrepanz entstehende Wissensgefälle lässt die Schauspielerei Celestinas klar hervortreten; sie spielt, mit Matzat gesprochen, ihre Rolle solchermaßen aus, dass ihr Spiel in theatralischer Perspektive als theatrales Handeln erkennbar wird. In Don Luis' Haus läuft die Pseudo-Hexe schließlich zur schauspielerischen Hochform auf. Vom Hausherrn zur übernatürlichen Auskunft gedrängt und somit in die Enge getrieben, bedient sich Celestina dermaßen gekonnt einer magischen Rhetorik, dass sie sich geradezu in die Rolle der mächtigen (Geister-)Beschwörerin hineinspielt:

Oh tú, en cualquiera región  
que te hallares, aunque sea  
la que no calienta el sol  
o dora la blanca luna,  
aunque el abismo mayor  
te oculte en su obscuro caos,  
al precepto de mi voz  
ven al instante, y pasando  
visible en la reflexión  
de este espejo ... [...]  
... a la atención  
de quien desea conocerte  
te muestra. (HERM, S. 82f.)

Die typisch mystifizierende Wortwahl von Sonne, Mond und dem finsternen Abgrund formt in diesem Fall den Rollentext der schauspielernden Celestina. Ihre weiteren Anweisungen an den schauenden Don Luis, die Augen nicht abzuwenden und

sich nicht zu bewegen, die ihm als magische Tabus während des ›Rituals‹ erscheinen, sind in Wahrheit eine verbale Verkleidung und dienen tatsächlich der Aufrechterhaltung dieser Theaterillusion und der Sicherheit des heimlich hinter Don Luis' Rücken aus seinem Versteck entfliehenden Don Diego.

Auch Mme Jobin tritt zunächst als virtuose Schauspielerin in Erscheinung und erwirkt ›magische‹ Illusionen durch ihr eigenes Szenenspiel: Beim ersten Auftritt des Marquis, ihres Gegenspielers und eines Vertreters des Rationalitätsprinzips,<sup>83</sup> der seine Zukünftige, die abergläubische Comtesse, als deren Lakai verkleidet, vom betrügerischen Tun der *devineresse* überzeugen will, imitiert sie beispielsweise eine Hellseherin und führt vor den beiden in bestem sibyllinischen Jargon eine doppelte Prophezeiung auf.<sup>84</sup> Die divinatorische Rhetorik beglaubigt ihr Spiel:

LA COMTESSE: [...] Qu'as-tu à me dire? Je tremble que ce ne soit rien de bon. J'en serois au desespoir; car je t'avoüé que j'ay le cœur pris.

MME JOBIN: Je n'ay pas besoin que vous me l'avoüiez pour le sçavoir. Mais plus vous avez d'amour, plus cet amour vous doit engager, non seulement à n'épouser pas un Homme qui ne peut que vous rendre malheureuse, mais à luy conseiller de ne se marier jamais, car il n'y a rien que de funeste pour luy dans le Mariage. [...] Il sera jaloux, vous dis-je, & si fortement, qu'il ne laissera aucun repos à sa Femme. C'est là peu de chose, voicy le fâcheux. Il tuëra un Homme puissant en amis qu'il trouvera un soir causant avec elle. On l'arrestera, & il perdra la teste sur un échafaut.

LA COMTESSE: [...] Mais tout ce que tu me dis est-il bien certain?

MME JOBIN: Je l'ay découvert par des Conjurations que je n'avois jamais faites. J'en ay moyesme tremblé, car il est quelquefois dangereux d'arracher les secrets de l'Avenir. (DEV, S. 41f.)

Dabei ruft Mme Jobin eloquent und effektheischend sämtliche Klischees der Wahrsagekunst – ihre Allwissenheit, große Emotionen (Liebe und Eifersucht), die Vorhersage der Todesart, den gefährvollen Blick in die Zukunft – auf, um in dramatischer Perspektive die typischen Reaktionen einer magiegläubigen Klientel – Staunen, Furcht, Glaube an den Wahrheitsgehalt der Aussage – zu erreichen. Letzterer wird

---

<sup>83</sup> Julia Prest konstatiert, dass die Mehrheit der magieskeptischen Figuren des Stücks männlich ist und zur leichtgläubigen Kundschaft Mme Jobins – in Analogie zur Realität der Giftaffäre – fast ausschließlich Frauen zählen. Diesen Umstand bringt sie mit der *condition féminine* in Verbindung, die die echten und fiktiven Klientinnen dazu veranlasse, mittels Magie (mehr) Kontrolle über ihr Leben zu erlangen, vgl. Julia Prest: Introduction. In: Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La Devineresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association, S. 1–27, hier: S. 22–25.

<sup>84</sup> Zu den divinatorischen Spezialfähigkeiten von Mme Jobin vgl. im Detail Folke Gernert: *Divination and marginalised women on stage*. In: Dies.: *Divination on stage. Prophetic body signs in early modern theatre in Spain and Europe*. Berlin / Boston: De Gruyter 2021, S. 187–196.

vor allem noch durch eine zweite Weissagung erhärtet, in der Mme Jobin das Inkognito des Marquis aufdeckt, wobei sie, wie der Theaterzuschauer weiß, ihren Informationsvorsprung (sie hat die Nachricht über dessen Verkleidung als Diener zuvor von einer ihrer Helferinnen erhalten) gekonnt in ihre schauspielerisch-verstellende Darbietung umsetzt. Mme Jobin wie auch Celestina, so bleibt an dieser Stelle festzuhalten, agieren im Hinblick auf ihr selbstdarstellerisches Involvement innerhalb der Handlung theatral.

Darüber hinaus tritt die Kupplerin-Hexe aber auch in der Funktion einer Regisseurin auf, insofern als sie nämlich selbst einen Schritt Abstand von der Handlung nimmt und für ihre Eingeweihten eine ‹Bühne› bereitet, indem sie sie in ihre Rollen einweist. Im französischen Stück geschieht dies etwa im Fall von Mlle du Verdier, die Mme Jobin erst ins Haus ihres nächsten Opfers einschleusen muss,<sup>85</sup> damit ihr ‹Auftritt›, wie die Komplizin ihren Auftrag selbst versteht, beginnen kann: «Je jouëray si bien mon Rôle, qu'elle croira que tous les Diables s'en seront meslez» (DEV, S. 62). Die illusionistische Handlung, bei der es für die leichtgläubige Mme de la Jublinière darum geht, mittels eines ‹durch Geisterhand› in ihrem Schlafgemach zerbrechenden Porzellangefäßes zu erkennen, ob sie oder ihr Ehemann zuerst den Tod findet (dies ist ein gängiges Gesuch in der realen Giftaffäre), wird hier von Corneille / Donneau nicht darstellerisch auf die Bühne gebracht, sondern von Mlle du Verdier im Nachhinein in Form eines ausführlichen (nicht spektakulär- im engeren Sinne, aber verbal-anschaulichen) Botenberichts erzählt:

D'abord que nous sommes entrées dans la Chambre pour nous coucher, nous [...] avons cherché par tout s'il n'y avoit personne caché, & apres avoir visité jusqu'au moindre coin, elle m'a fait la deshabiller. C'est alors que la peur a commencé à nous prendre toutes deux. [...] Pour moy je tremblois de manquer mon coup, & cette appréhension me rendoit si interdite, qu'elle n'avoit garde de s'imaginer que j'avois entrepris de faire l'Esprit. [...] La question fut si nous laisserions de la lumiere. La lumiere nous assuroit en quelque façon, mais nous nous disions en mesme temps que nous mourrions de frayeur en voyant l'Esprit, & que ce seroit bien assez pour nous de l'entendre. Il fut résolu que je l'éteindrois quand je me serois deshabillée. Ma peur cessa par cet ordre. Je fis un nœud coulant à la corde que je tenois preste, & je la passay autour de l'Urne en venant me mettre au Lit. Rien n'est plus plaisant que la maniere dont nous passâmes deux heures, car je crus que pour l'honneur de l'Esprit il falloit le faire attendre. [...] Enfin, je tiray la corde. L'Urne tōba, & le bruit de cette chute luy fit faire un cry que j'accompagnay d'un long, *je suis morte*. (DEV, S. 117, Kursivierung im Original)

---

85 «[T]u sçais qu'il nous falloit tout ce temps pour la tromper dans les formes. Il falloit luy faire chasser la Demoiselle qui la servoit, & te faire entrer en sa place sans qu'elle sçeut que je te connusse. Il falloit de plus la laisser s'accoutumer avec toy, afin qu'elle y prist quelque confiance. Tout cela s'est fait, & nous sommes en état de luy jouër le tour que tu sçais, sans qu'elle puisse jamais découvrir la tromperie» (DEV, S. 62).

Im Zauberrangement der regieführenden *devineresse* besteht die Aufgabe von Mlle du Verdier einerseits darin, Mme de la Jublinières Magiewahrnehmung und -anerkennung in der Rolle der ebenfalls abergläubischen Kammerzofe durch die gezielte Generierung von Angst und Schrecken, genauer: durch die Projektion ihrer eigenen (gespielten) Furcht auf die Herrin, zu lenken. Andererseits vermag die Komplizin ihre echte Nervosität angesichts ihres bevorstehenden manipulativen Eingriffs als eigentliche Zerstörerin der Urne ironischerweise hinter ihrer vermeintlichen Geistergläubigkeit zu verbergen – die Übereinstimmung der Zeichen führt hier zur Erschaffung der innerdramatisch teils als magisch (Mme de la Jublinière), teils als künstlich (Mlle du Verdier, Mme Jobin) verstandenen Illusion, die das außenstehende Publikum in seiner ganzen Theatralität als vollauf natürlich-menschgemachte Täuschung identifiziert.

In *El encanto es la hermosa* begibt sich auch Celestina immer wieder in die Position der ton- und regieangehenden Organisatorin ihrer *embustes*. Neben der zum französischen Stück analogen Einschleusung ihrer Dienerin Antonia im Hause Doña Anas und deren Rolleneinweisung als Spionin und Beglaubigerin ihrer Magie-Expertise (vgl. HERM, S. 26f.), ist es vor allem das großangelegte Spiegel-Arrangement, an dem ersichtlich wird, dass Salazars Kupplerin-Hexe inszenatorisch alle Fäden in der Hand hält und die Aktionen sämtlicher anderen Figuren gewissermaßen als Regisseurin koordiniert. Bei der erstmaligen Anwendung des besagten Spiegeltricks am Ende der zweiten *Jornada* bietet ihr Don Luis' kurzzeitige Abwesenheit die nötige Zeit,<sup>86</sup> um alle Vorbereitungen für das Szenenspiel der anderen in die Wege zu leiten. Dem in einem Nebenzimmer verborgenen Don Diego gibt sie regelrechte Regieanweisungen: «Que, cuando yo / te llamaré, al punto salgás» und «Pues ten cuidado / en llegando la ocasión, / y ahora vuelve a esconderte» (beide HERM, S. 81). Die gegenüber Don Luis geäußerten inszenatorischen Instruktionen – «[n]o te muevas» (HERM, S. 83) – nimmt der Angesprochene, der nicht weiß, dass es sich um ein theatrales Spiel handelt, nicht als solche wahr. Nichtsdestotrotz inszeniert die

---

<sup>86</sup> Auch bei Corneille / Donneau ist die Zeit ein entscheidender Faktor für Mme Jobin, um ihre falschen Zaubereien entsprechend vorzubereiten oder einzustudieren. Mme de la Jublinière, deren Vertrauen die eingeschleuste Mlle du Verdier erst gewinnen musste, entgegnet sie etwa: «C'est là ce qui m'a fait estre si long-temps sans vous rien dire. Il m'a fallu conjurer les Esprits les plus éclairés» (DEV, S. 63). Und Mr de la Giraudière, der ein Zaubermittel benötigt, das ihm alle Frauen gewogen macht, erklärt sie: «Je ne veux pas vous dire que je n'en ay point; mais comme je ne puis luy donner une entiere force sans conjurer les Esprits les plus difficiles à gagner, cela ne se fait pas tout en un jour, & vous ne vous appercevrez peut-estre de plus de six mois que j'aye obtenu pour vous ce que vous m'engagez à demander» (DEV, S. 121). In Wirklichkeit benötigt sie diese Zeit, um eine weitere Komplizin auf den Kunden anzusetzen, wie der Zuschauer aus einer vorausgehend erzählten identischen Betrugsszene schließen kann (vgl. DEV, S. 106–110). Die Untersuchung der Zeitstruktur von *La devineresse* wäre eine eigene weiterführende Analyse wert.

«Theaterdirektorin» Celestina, ganz im Sinne Fischer-Lichtes, seinen wie vor allem Don Diegos Körper im Hinblick auf die spezifische Wahrnehmung des Hausherrn, indem sie den jungen *galán* vor den Augen des Vaters seiner Angebeteten (un-erkannt) seine Flucht zur Aufführung bringen lässt. Zu Beginn des dritten Akts wiederholt Celestina ihre Inszenierung, das Versteckspiel mit anschließendem Abgang, indem sie Don Luis, der sie im Morgengrauen für weitere Informationen zur geschauten «Geistererscheinung» im Spiegel Zuhause besucht, weiter regieführend nun die inverse Rolle zuweist: «Pues en ese aposento / te puedes ocultar, que yo al instante / intento despachar este marchante» (HERM, S. 85). Als Dramaturgin erhebt sie sich gar dadurch eine Ebene über die von ihr geschaffene Theatersituation, dass sie sie in einem metafictionalen Sprechakt, der für die Ohren der Zuschauer auf den Rängen bestimmt ist, (fiktionsironisch) kommentiert:

Cierra bien la puerta;  
y el auditorio advierta  
que esta comedia ha sido  
la primera en que el viejo se ha escondido. (HERM, S. 85f.)

Wie hier steht Celestina noch einmal im großen Finale in Vera Tassis' Endversion «neben ihrer Rolle», tritt kurz in die lebensweltliche Situation über, wie sie Matzat definiert hat, indem sie erneut dramaturgenhaft und metafictional zu Tacóns Beziehungsstatus Stellung nimmt und kundtut: «En secreto, / entre jornada y jornada / la enamoraste [a Antonia]». <sup>87</sup> Celestina bestätigt auf diese Weise die gänzlich von Theatralität gezeichnete Natur der betrügerischen Kupplerin-Hexe am Ende des Jahrhunderts, die den, wie gesehen, immerhin schon von einer Rollenhaftigkeit geprägten Entwurf des Typus zu Jahrhundertbeginn bei weitem übersteigt. Allerdings wird diese Theatralität von den beiden Fortsetzern Salazars im Hinblick auf Celestinas Enttarnung als falsche Hexe jeweils unterschiedlich umgesetzt, wie nun ein letzter Blick auf diesen Aspekt zeigen soll.

Stimmen die zwei existierenden Enden von *El encanto es la hermosa* auch im Resultat, der Entzauberung Celestinas als pseudo-magische Hochstaplerin überein, wird doch der Weg bis dorthin von Vera Tassis und Sor Juana, der wahrscheinlichen zweiten Autorin, unterschiedlich bestritten. Wie Austin O'Connor festgestellt hat, verorten sich beide in verschiedenen Genres; während Sor Juanas Fassung sich innerhalb der konventionellen Grenzen der *comedias de capa y espada* bewege, antizipiere Vera Tassis' Ausführung bereits die *comedias de magia* des Folgejahrhun-

---

<sup>87</sup> Zur Unterscheidung der beiden Enden werden die Zitate aus den jeweiligen Teilen im Fließtext fortan mit den Siglen [HERMV] für die Vera Tassis-Fassung und [HERMS] für die Sor Juana zugeschriebene Fassung und – weiterhin der zitierten Ausgabe folgend – belegt.

derts.<sup>88</sup> Entsprechend kommt auch Celestina – und mit ihr ihrer Pseudo-Magie – ein je unterschiedlicher Stellenwert zu: Im Dramentext der mexikanischen Nonne wird sie an den Rand gedrängt, wohingegen die Kupplerin-Hexe beim spanischen Autor den Dreh- und Angelpunkt der Schlusshandlung bildet. Beide Versionen sind noch in der Rekapitulation des am Vorabend vollzogenen Spiegeltricks ähnlich, zu dem es in Sor Juanas Variante in den Worten Don Diegos heißt:

[...] estando don Luis  
allí, pudiese hallar medio  
de sacarme Celestina  
con la traza del espejo.  
Y que viéndome salir  
don Luis de su cuarto mesmo,  
no habló palabra ni hizo  
aun el menor movimiento,  
divertido con la imagen  
mía que vio en su reflejo:  
casa parece de encanto. (HERMS, S. 136)

Die narrative Wiederholung des zuvor direkt Geschauten als theatrales Gestaltungsmittel imitiert auf Strukturebene gewissermaßen die reflexive Dopplung des Spiegels auf Handlungsebene und erfüllt in formaler Hinsicht damit das barocke Prinzip der Infaltenlegung. Gleichzeitig beraubt die Aktualisierung als Bericht der Darbietung aber auch eines Großteils der dieser Performance inhärenten Theatralität. Für Vera Tassis' Spiegel-Renarration gilt dies allerdings in einem geringeren Maße, da es hier Celestina selbst ist, die Doña Ana und Doña Beatriz von der jüngsten Rettungsaktion erzählt und die Gelegenheit zugleich zur rollenhaft-theatralen Selbstinszenierung nutzt:

Ya tendréis largas noticias  
de mi virtud y mi ciencia,  
que, sin ser hipocresía  
ni vanidad, decir puedo  
que de la negra magia  
he apurado los más altos  
secretos que su caos cifra; [...]   
ya visteis en esta casa [...]   
como os libró aquese espejo

---

**88** Vgl. Thomas Austin O'Connor: Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* contra *La segunda Celestina*. In: Concepción Reverte Bernal / Mercedes de los Reyes Pena (Hg.): *América y el teatro español del Siglo de Oro*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cadiz 1998, S. 203–211.

de las horrorosas iras  
de don Luis, [...]. (HERMV, S. 97)

Im Unterschied zu Sor Juana gibt Vera Tassis seiner Celestina also die Möglichkeit, sich erneut in die Rolle der (Schwarz-)Magierin hineinzuspielen, was ihr durch die eigene Performanz eine größere Theatralität verleiht. Auch bleibt die Fassung des Spaniers nicht bei dieser erzählerischen Spiegelung stehen, sondern bringt den falschen Spiegelzauber noch drei weitere Male darstellerisch – mit den Protagonisten Doña Ana und Don Juan, Doña Beatriz und Don Diego sowie Don Luis, Don Juan und Don Diego – auf die Bühne (vgl. HERMV, S. 99–101, S. 104–107 und S. 110–113). Vera Tassis verfolgt demnach die von Salazar eingeschlagene Richtung, die Kupplerin-Hexe als Theaterregisseurin darzustellen, kommen doch die drei unterschiedlichen, von Mal zu Mal variierenden und daher einmaligen Aufführungen der immergleichen Inszenierung einer realen Theatersaison im Kleinen gleich. Mit dem jeweiligen performativen Ausspielen, der Hervorbringung der Spiegel-Illusionshandlung, erhöht sich in dieser Version so auch die theatrale Komplexität. Gestaltet sich die Entzauberung der Protagonistin bei Sor Juana recht eindimensional, da sie von der Justiz – und nicht mehr von der Inquisition – (im Übrigen wie Mme Jobin) als einfache Betrügerin festgenommen zu werden droht,<sup>89</sup> bewahrt Vera Tassis' nichtsdestotrotz ähnlich endende Fassung durch den größeren Grad an Theatralität die Mehrdeutigkeit von Celestinas Täuschungen, die Schwarze und theatrale Magie, *enredo*, Lüge und Hypokrisie zugleich sind.<sup>90</sup> Die Überblendung der Illusionssemantiken ist in den Pseudo-Hexen-Stücken des ausgehenden Jahrhunderts gleichzeitig auch Symptom der nicht mehr aufzuhaltenden epistemischen Kippbewegung der Magie-Bewertung in Richtung einer reinen *magia artificialis*, der sich die Analyse abschließend zuwendet.

### **Magia artificialis oder Die Ambiguität der (Theater-)Illusion**

Wie vorausgehend ausführlich dargelegt wurde, lassen *El encanto es la hermosura* und *La devineresse* unter Rückgriff auf die Theater-im-Theater-Situation magische

---

<sup>89</sup> Zur finalen Dekonstruktion der Figur vgl. weiterführend Austin O'Connor: La desmitificación de Celestina. Zum komisch-versöhnlichen Ausgang von *La devineresse* gibt Prest zu bedenken, dass dieses Ende angesichts der realen Ereignisse der Giftaffäre durchaus ambivalent ist: Zwar weiß der Zuschauer nun, wie er mit der (harmlosen) Mme Jobin und ihresgleichen umzugehen hat, doch besitzt er darum noch lange kein probates Mittel gegen die (gefährlichen) La Voisins der Wirklichkeit, die eben nicht nur wie im Stück mit (spektakelhafter) Magie, sondern auch – in aller Heimlichkeit – mit Gift operieren, vgl. Prest: Silencing the supernatural, S. 405.

<sup>90</sup> Vgl. Caldera: La magia negada, S. 317.

und ästhetische Illusion, gleichsam einer Allegorie auf die theatrale Vorführung und ähnlich wie schon Pierre Corneille in seiner Komödie *L'illusion comique* (1636), ineinanderlaufen: Beide Stücke, die sich über Celestinas und Mme Jobins Betrügereien als eine Abfolge von Mini-Stücken, illusionistischen Kunststücken, darstellen, bewirken allerdings gerade aufgrund des offenen Umgangs mit ihrer Theatralität und ihrer künstlich generierten «magischen» Spektakularität auf dramatischer wie auf theatraler Ebene – in diametraler Entgegensetzung zur Theaterapologie des älteren Corneille – neben der über weite Strecken aufrechterhaltenen Mythisierung der Kupplerin-Hexe auf Figurenebene, vor allem auch deren von Beginn an stattfindende Entmythisierung auf Ebene des Publikums im Theatersaal.<sup>91</sup> In der Terminologie Matzats ausgedrückt und am Beispiel von Salazars *fiesta palaciega* festgemacht, zieht Celestinas Spiegel, der aufgrund des (realitätsabbildenden) Verdopplungseffekts generell ein Emblem der Theater-Repräsentation ist,<sup>92</sup> die Zuschauer anders als derjenige von Pierre Corneilles echtem Magier Alcandre in dramatischer Perspektive nicht einfach illusionsfördernd tiefer in die Fiktion hinein, sondern bewirkt unter Begünstigung einer theatralischen Perspektive außerdem immer auch eine Illusionsbrechung. Die Rezipienten auf den Rängen werden in die Lage versetzt, die Handlungen der Kupplerin-Hexe über die figurale Wahrnehmung hinausschauend (aber diese immer mitsehend und mitdenkend) als von Menschenhand gemachte Täuschungen bzw. als artifiziell, das heißt künstlich und künstlerisch generierte *magia artificialis* zu begreifen.<sup>93</sup> Dieser Aspekt ist in Thomas Corneilles / Donneaus Maschinenstück besonders virulent, in dem die *devineresse* auch noch in die Rolle einer begabten *machiniste* schlüpft.

Im Hinblick auf die Inszenierung ihrer Magie zieht Mme Jobin alle dramaturgischen Register, die angesichts der Aufführung des Stücks im auf *pièce à machines* spezialisierten Guénégaud-Theater technisch von höchster Kunstfertigkeit sind.<sup>94</sup> Die gesamte spektakuläre und spektakelhafte Bandbreite zeitgenössischer Bühnenmaschinerie ausschöpfend, kommen bei ihr diverse Hebe- und Senkvorrichtungen

---

91 Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: Demystification et Mystification dans *La devineresse*. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 303–310, hier: S. 304.

92 Vgl. Caldera: *La magia negada*, S. 319. Vgl. weiterführend Umberto Eco: Über Spiegel. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Aus dem Italienischen von Burkhardt Kroeber. 6. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2001, S. 26–61.

93 Zur frühneuzeitlichen Bühnenmaschinerie als *magia artificialis* vgl. eingehend das Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

94 In Bezug auf die theatrale Überdetermination ihres Handelns hat Gutierrez-Laffond des Weiteren nachgewiesen, dass die beiden Autoren die Aktionen der *devineresse* bereits im Vorwort in der Terminologie des Theaters definieren, vgl. Gutierrez Laffond: Demystification et Mystification dans *La devineresse*, S. 303.

vom Zigzag bis zu einer Art Mobile-Marionetten-Anlage<sup>95</sup> zum Einsatz. Ein technisch überaus elaboriertes Täuschungsmanöver vollzieht die Pseudo-Hexe mithilfe einer Spiegelkonstruktion – wie Salazar setzen Corneille / Donneau somit auf Spiegel-Illusionistik – an der ahnungslosen Marquise, die von der Aufrichtigkeit ihres Verehrers, des in den Trick eingeweihten Chevalier, überzeugt werden soll, den sie an einem anderen Ort in 20 Meilen Entfernung wähnt.<sup>96</sup> Im Vorfeld gibt Mme Jobin dem besagten Ritter einen konkreten Handlungsauftrag, also wieder eine Regieanweisung, und solchermaßen ihm wie auch den Zuschauern eine erste Ahnung von der Funktionsweise der Maschinerie: «Voicy un Miroir que j’avois fait préparer pour une autre affaire, je m’en serviray pour vous. Quand vostre Marquise sera icy, & que vous m’aurez entendu faire une maniere d’Invocation, vous n’aurez qu’à venir derriere ce Miroir baisant son Portrait. [...] & si je vous demande quelque autre chose, vous le viendrez faire» (DEV, S. 72). In der unmittelbaren Umsetzung, der Performance dieses falschen Zaubers, gewinnt das Publikum eine tiefere Einsicht in die Entstehung der pseudo-magischen Illusion, die in der (vermeintlichen) Aufhebung der raumzeitlichen Gesetze besteht, und die sich dem außenstehenden Betrachter in ihrer Aufmachung mit einem Vorhang dezidiert als theatral gerahmte Täuschung zu erkennen gibt:

**MME JOBIN:** Esprit qui m’obéis, je te commande de faire paroistre la personne qu’on souhaite voir. à *Maturine*. Tirez ce Rideau. Il ne sçaurait tarder un moment. (*On voit paroistre le Chevalier dans le Miroir*)

**LA MARQUISE:** C’est le Chevalier. Le voila luy-mesme. Que fait-il?

**MME JOBIN:** Il a les yeux attachez sur un Portrait.

**LA MARQUISE:** C’est le mien, je le reconnois au Ruban.

**MME JOBIN:** [...] Ecrivez-luy qu’il parte sur l’heure, il prendra la Poste, & vous le verrez dès ce soir mesme.

**LA MARQUISE:** Dés ce soir mesme! Et il nous faut le reste du jour pour luy envoyer ma Lettre.

**MME JOBIN:** Laissez-moy ce soin, j’ay des Messagers à qui je fais faire cent lieuës en un moment [...]. Vous allez le voir. Par tout le pouvoir que j’ay sur toy, je t’ordonne de faire paroistre de nouveau celuy que nous avons déjà vû. (*Le Chevalier paroist une seconde fois dans le Miroir.*)

**LA MARQUISE:** Il revient. Il a mon Billet. (DEV, S. 81f., Kursivierung im Original)

Empfindet der Zuschauer einerseits Genuss am gelungenen Zusammenwirken zwischen der Spielfreude der Kupplerin-Hexe und der Poiesis der Maschine, an der

<sup>95</sup> Der Teufel materialisiert sich im Kamin der Magierin, indem einzelne Körperteile erst hinabfallen und sich dann zu einer Gestalt (ohne nähere Erklärung) zusammenfügen (vgl. DEV, S. 104f.).

<sup>96</sup> Gernert weist zu Recht auf die rein fiktiv-theatrale Provenienz dieser Vorrichtung hin, zu der es in der realen *Affaire des poisons* kein direktes Äquivalent gibt, vgl. Folke Gernert: Astrologia y magia en escena: Calderón, Métel d’Ouille, Thomas Corneille y Donneau de Visé. In: *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (2017), 242–269, hier: S. 257f.

theatralen Ästhetik des Spektakulären, und wird dadurch umso tiefer in die dramatische Illusion hineingezogen, wohnt er andererseits aufgrund der Durchschauung paradoxerweise gleichzeitig in theatral-illusionsbrechender Perspektive der Demontage der Bühnentechnik bei.<sup>97</sup> Die *magia artificialis* zeitigt durch ihre offene Vorführung ihrer technischen Abläufe einen widersprüchlichen Effekt.

Diese Ambiguität im Hinblick auf die Theatermaschine ist auch an den im Umlauf befindlichen Paratexten von *La devineresse* deutlich ablesbar. Das Maschinenstück wird zu seiner Zeit inmitten des Skandals der *Affaire des poisons* von einer multimedialen Werbekampagne begleitet, für die allen voran Koautor Donneau de Visé in seiner Funktion als Herausgeber des *Mercure galant* verantwortlich zeichnet: Um noch größere Besucherscharen ins Théâtre de Guénégaud zu locken, bewirbt Donneau das Stück in einer Reihe von textuellen und insbesondere bildlichen Promotionsaktionen, von denen das *Almanach de la devineresse* (1680) zu den bekanntesten zählt.<sup>98</sup> Das Dokument zeigt in acht Druckgrafiken die ‹besten Momente› des Stücks, wobei es bei den bühnenmaschinell gestützten Illusionen die Technik hinter dem Trick preisgibt. So bildet das Almanach beispielsweise die Szene des Betrugs an Mr de la Giraudière mittels eines Wasserbassins ab (vgl. Abbildung 9), auf dessen Oberfläche die entwendeten Pistolen und das Gesicht des Diebs zu sehen sind – erneut spielt der Spiegeleffekt eine Rolle –, und enthüllt dabei die Funktionsweise der schon erwähnten Zigzag-Konstruktion, von der es im Dramentext in den szenischen Anmerkungen heißt: «On laisse tomber un Zigzag du haut du plancher qui tient une toile, sur laquelle sont peints deux Pistolets sur une Table» und «Le même Zigzag fait voir un Portrait» (DEV, S. 56 und S. 57, Kursivierung im Original). Der abstrakte, etwa anhand der Beschreibung im *Dictionnaire de l'Académie française* schwer vorstellbare Mechanismus<sup>99</sup> wird dem Betrachter im Bildmedium aufs Verständlichste visuell veranschaulicht.

---

97 Zur generativen Kraft der Bühnentechnik vgl. weiterführend Nikola Roßbach: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie-Verlag 2013. Zum Entmythifizierungseffekt vgl. Gutierrez Laffond: *Demystification et Mystification dans La devineresse*, S. 307f.

98 Vgl. dazu E. T. Dubois / D. W. Maskell / P. J. Yarrow: *L'Almanach de la devineresse*. In: *Revue d'Histoire du Théâtre* 3 (1980), S. 216–219 und Philippe Cornuaille: *L'écran de la devineresse, ou le miroir déformant de l'affaire des poisons*. In: *Nouvelles de l'estampe* 258 (2017), S. 4–22.

99 Zum Lemma ‹Zigzag› ist darin im zweiten Band zu lesen: «Sorte de machine qui est composée de plusieurs pieces de bois attachées et pliées les unes sur les autres, & qui s'allonge & se resserre selon qu'on veut», *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*. Paris: Coignard 1694, S. 668.



Abb. 9: Zigzag-Abbildung aus dem Almanach.

Erst an der bildlichen Darstellung geht die Ambivalenz der mittels Theatertechnik erschaffenen *magia artificialis* in Corneilles / Donneaus Stück in ihrem vollen Umfang hervor: Allein durch die Präsenz der Maschine vermögen die Zuschauer im Saal nämlich die innerdramatisch von Mme Jobin geschaffene «Magie» adäquat nachzuvollziehen, verhindert doch schließlich ihre eingeschränkte Sicht auf das

Bühnengeschehen einen direkten Blick in die Wasserschale.<sup>100</sup> Befördert der Zigzag somit einerseits die der Illusionierung zuträgliche dramatische Perspektive, bricht er diese andererseits durch seine «unnatürliche» Gegenwart geradezu und hält durch seine Bestimmung als technisches Vehikel die theatrale Perspektive des Publikums wach. Indem *La devineresse* seine Theatermaschinerie derart exponiert ausstellt und ihr Funktionieren zu einem Hauptthema der Handlung macht, wird das Stück zu einem dramatischen Äquivalent der frühneuzeitlichen Maschinen- und speziell Theatertechnik-Literatur.

*La devineresse* bringt in der Vorführung seiner Maschinen genregemäß auf spielerische Weise den gleichen – in der Frühen Neuzeit noch nicht getrennten – Doppeleffekt hervor, den auch die beliebte *Theatrum-Machinarum*-Literatur der Zeit bei ihren Rezipienten erreicht: gleichermaßen die ästhetische Augenlust zu befriedigen und tiefere Einblicke in die technische Operationalisierbarkeit zu geben.<sup>101</sup> Corneilles / Donneaus Maschinenstück wird so zum öffentlichen Ausstellungsort für die *magia artificialis* und in gewisser Hinsicht zum performativen Pendant von Nicola Sabbatinis wegweisendem Traktat zur Bühnenmaschinerie, der *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*, in der der italienische Technik-Pionier eine (Des-)Illusionierung der theatralen Apparaturen mit der Beschreibung ihrer Effekte und der Erklärung ihrer Ursachen vornimmt.<sup>102</sup> Ein Beispiel für die Analogie bildet die Szene des *(Dés)Enflément*, in der Mme Jobin einer angeblichen Kundin (in Wirklichkeit einer Eingeweihten) die Bauchfülle nimmt und diese auf einen Bauern (auch der ein Komplize: nämlich Du Clos) überträgt. Bei Sabbatini ist ein solcher Vorgang im Kapitel über Geistererscheinungen geschildert und wird über einen präparierten Gürtel bewerkstelligt: «Lorsqu'on voudra que le fantôme s'enfle, la personne tirera le bout de ficelle attaché au cercle de sorte qu'incontinent toutes les petites baguettes se lèveront et le vêtement se gonflera au-dessous de la ceinture.»<sup>103</sup> Im Stück – so ist auf der entsprechenden Druckgrafik des Almanach zu sehen – sind die beiden Akteure von Kundin und Bauer über eine Schlauchkonstruktion verbunden, über die wahrscheinlich mit einer Pumpe Luft vom einen in den anderen Körper übertragen wird. Was in Sabbatinis *Pratica* die Explikation leistet, gewährt bei der Aufführung von *La devineresse* die konstitutive Wahrnehmung der Zuschauer

<sup>100</sup> Vgl. Cornuaille: *L'écran de la devineresse*, S. 11f.

<sup>101</sup> Vgl. dazu die Hinführung zum Kapitel 3.3 dieser Arbeit sowie weiterführend das Kapitel «Funktion und Admiration» (S. 63–78) aus: Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007.

<sup>102</sup> Vgl. zu Sabbatinis Theatermaschinen ausführlich das Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

<sup>103</sup> Nicola Sabbatini: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Traduction par Melles Maria et Renée Canavaglia, avec la collaboration de M. Louis Jouvet. Réimprimé augmenté du Livre second. Réédition du facsimile de l'édition Ravenne 1638. Neuchâtel: Ides et Calendes 1977, S. 170.

auf den Rängen. Mit anderen Worten: So wie Sabbatini das Innenleben der technischen Gerätschaften vorrangig anhand des Textes (vereinzelt aber auch durch Zeichnungen) offenlegt, verwirklicht das Maschinenstück den Einblick in die prozesshaften Abläufe durch direkte Vorführung. Mit den sichtbar als solche ausgewiesenen Instrumentarien des Theaters, allen voran der Theatermaschinerie, ist der Umschlag von der magischen in die ästhetische Illusion vollends vollzogen.

## 5.2 Faustfiguren und andere Teufelsbündner

Die geschlechtliche Differenzierung der schwarzmagisch handelnden Figuren auf der frühneuzeitlichen Theaterbühne weist dem männlichen Teufelsbündner im Gegensatz zu den weiblichen Hexengestalten aus den niederen Schichten einen höheren sozialen Status und den Rang eines Gelehrten zu.<sup>104</sup> Damit verbindet sich das Streben nach umfassendem Wissen, das sämtliche Disziplinen einbegreift, durch die teuflische Verschreibung mit der religiösen Transgression – unbändiger Wissensdrang ist im 17. Jahrhundert (noch) eine ambivalente, überwiegend negative Eigenschaft. Als ambivalent erweist sich auch das zentrale Motiv der Magie, die dem Paktierer zunächst im Kontext seiner gelehrten Studien bisweilen als *magia naturalis* erscheinen mag, sich im Laufe der Handlung aber immer als Teufelswerk, als verbotene und darum verdammungswürdige Schwarze Magie, entpuppt. Diese spielt eine wichtige Rolle beim Aufbegehren des Magiers gegen Gott und die göttliche Ordnung, ist in ihrer Essenz jedoch nichts anderes als Blendwerk, das die grundlegende barocke Anschauung einer eiteln Welt zu bestätigen scheint. Die an die historische Person angelehnte, durch Legendenbildung stark überformte Figur des (Johann) Faust (um 1480–um 1541) ist die wohl bekannteste, aber nicht die einzige Ausprägung des Teufelsbündners im Theater der Frühen Neuzeit.<sup>105</sup>

Die fundamentale Voraussetzung für das Teufelsbündnis, bei dem der Paktierer seine menschliche Seele gegen (schwarz-)magische Kenntnisse eintauscht, besteht in seiner Verortung innerhalb einer christlich geprägten Gesellschaft: Erst im dualistischen Weltbild des Christentums etabliert sich die mit vielen Namen – etwa Satan, Beelzebub, Luzifer – bezeichnete (über die verschiedenen Entwicklungsstufen in ihrem Wesen komplexe) Teufelsfigur als Versucher und Erzwidertsacher Gottes, was einer grundlegenden Aufteilung in Gut und Böse, und damit einer Abkehr des

<sup>104</sup> Vgl. Joaquín Álvarez Barrientos: *Magia y teatro en el siglo XVII. Su consideración como ciencia*: In: Ders.: *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: CSIC 2011, S. 14–48.

<sup>105</sup> Zum historischen und literarischen Faust vgl. exemplarisch Thorsten Unger: *Auf den Spuren von Faust: Besichtigung von 13 historischen und 27 literarischen Orten*. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH 2017.

Paktierers von der guten Seite, allererst eine Basis schafft.<sup>106</sup> Die Rolle des Verführers kommt dem Teufel schon im Alten Testament, beim Sündenfall, zu, bei dem er Eva in Schlangengestalt dazu verlockt, die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis zu kosten (Gen 3, 1–24). Im Neuen Testament präsentiert er sich bei Jesu Versuchung in der Wüste mittels der (vergeblichen) Attacke gegen den Gottessohn als böser Gegenspieler wider das Prinzip des Guten (Mt 4, 1–11). Der Teufelsbündner seinerseits imitiert im eigenen Abfall von Gott die Rebellion und den Höllensturz seines teuflischen Vertragspartners, eines gefallenen Engels. Durch das finale Scheitern des Teufelsplans (sei es durch ewige Verdammnis, sei es durch Erlösung des Paktierers) wird allerdings offensichtlich, dass die Opposition von Gott und Widersacher keine gleichberechtigte ist, dass der Teufel in letzter Instanz in der göttlichen Ordnung ›aufgehoben› ist und diese am Ende unantastbar bleibt.

Faustfiguren und andere Teufelsbündner weisen in ihren jeweiligen Erzählungen eine Reihe von wiederkehrenden Motiven auf, zu denen unter anderem die Rebellion und der Fall, die Magie, der Paktschluss und die Liebe zu einer Frau zählen.<sup>107</sup> Die Unzufriedenheit mit der Ungenügsamkeit und Begrenztheit der menschlichen Existenz führt zum Wunsch nach Höherem, nach verstandesmäßiger Gottgleichheit, und / oder zur irdischen Begierde nach dem Besitz einer Frau, und damit zur illegitimen Übertretung göttlicher Gesetze, die unweigerlich den Sturz des Aufbegehrenden nach sich zieht. Innerhalb dieses großen Rahmens ist es der Teufelspakt, der dem menschlichen Vertragspartner das Erlernen schwarzmagischer Praktiken ermöglicht, vermittels derer er (vermeintlich) in den Zustand versetzt wird, seine erkenntnisorientierten und / oder amourösen Ziele zu erreichen. Der Teufelspakt folgt dabei einem eigenen strikten Muster, das sich aus der umklammernden Ritualstruktur – etwa dem Vertragsschluss in asketischer Einsamkeit, der Inversion des Taufritus und der Besiegelung durch Blut – und den konkreten Paktbedingungen zusammensetzt.<sup>108</sup> Diese oft formelhaft aufgeführten Konditionen verpflichten beide Partner zu gegenseitiger Treue; den Teufel zur Er-

---

**106** Vgl. Elisabeth Frenzel: Teufelsbündner. In: Dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. Auflage. Stuttgart: Kröner 2015, S. 668–682, hier: S. 668 und Dies.: Satan. In: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 817–823, hier: S. 817.

**107** Vgl. das Kapitel ›La estructura del mito. Motivos principales de la trama fáustica› (S. 36–63) aus: Sigmund Méndez: *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger 2000.

**108** Vgl. die Kapitel ›El pacto diabólico: microestructura dramática› (S. 111–117) und ›Los términos del contrato: El pacto con el diablo› (S. 117–123) aus: Natalia Fernández Rodríguez: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo 2007. Zum Teufelspakt vgl. auch Michael Siefert: Der Teufel als Vertragspartner. In: *@KIH-eSkript. Interdisziplinäre Hexenforschung online* 3 (2011), S. 61–68.

füllung sämtlicher irdischer Verlangen seines Gegenübers und den Paktierer zu zeitlich begrenzter oder ewiger Sklavenschaft und Hingabe seiner Seele. Das Ende der Faust- und Teufelsbündnerfiguren kann unterschiedlich ausfallen und bewegt sich zwischen Höllenstrafe und Errettung: Während der frühneuzeitliche Faust im engeren Sinne seinen Untergang durch die unwiderrufliche Lossagung von Gott unabwendbar macht, sind es insbesondere die spanischen Faustfiguren, die durch die «unerhörte katholische Volte»<sup>109</sup> ihrer Bekehrung am Ende doch noch die göttliche Gnade erlangen.

Zur Gruppe der Teufelsbündner zählen neben Faust noch weitere Figuren:<sup>110</sup> Insbesondere antike Heiligenlegenden berichten häufiger von einem Teufelspakt und magischen Akten: Ist es in der Legende von Basilius «dem Großen» (gestorben 379) noch ein Jüngling, der sich in Liebesdingen an den Teufel wendet und vom Gottesmann gerettet wird, sind es in den Märtyrerlegenden über Theophilus von Adana (gestorben 538) und den *magus* Cyprianus von Antiochia (gestorben 304) die (späteren) Heiligen selbst, die den Pakt schließen – im ersten Fall, um eine kirchliche Stellung, im zweiten Fall, um die Christin Justina via Magie zu erlangen. Auch literarische Figuren aus dem Mittelalter wie der Zauberer Merlin und Robert der Teufel werden aufgrund ihrer diabolischen Abstammung in den Vorstellungen der Nachwelt zu Teufelsbündnern weiterentwickelt. Daneben gelten historische Gestalten, etwa Roger Bacon, Nostradamus oder Paracelsus, die die Grenzen der Naturwissenschaften ausloten, aufgrund ihres teufelsverdächtigen Pionierwissens als faustische Figuren. In Spanien und Frankreich sind es lokal bekannte Persönlichkeiten wie der Marqués de Villena oder der Maréchal de Luxembourg, denen als angeblichen Paktierern die Ausübung Schwarzer Magie nachgesagt wird.

Die diversen Faust- und Teufelsbündnerfiguren sind in Deutschland, England und Spanien äußerst populär,<sup>111</sup> basierend auf dem 1587 bei Spieß erschienenen Volksbuch der *Historia von D. Johann Fausten* und ausgehend von Christopher Marlowes *Tragical History of Doctor Faustus* (UA 1595, Druck 1605), bevölkern sie die frühneuzeitlichen Theaterbühnen dieser Länder. Insbesondere Spanien wird von einer wahren Paktierer-Manie befallen, die sich in Stücken wie Lope de Vegas *La gran columna fogosa*, San Basilio Magno (ca. 1629), Calderóns *Los dos amantes del*

---

**109** Manuel Bauer: *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 86. Vgl. auch Jorge Alcázar: La imagen del mago en Marlowe y Calderón. In: Aurelio González (Hg.): *400 Años de Calderón. Coloquio*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México 2001, S. 189–205, hier: S. 193.

**110** Vgl. im Folgenden Frenzel: Teufelsbündner.

**111** Vgl. Didier Souiller: Les ambiguïtés du tentateur faustien. In: Marie-Thérèse Jones-Davies (Hg.): *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Paris: Touzot 1988, S. 165–181, hier: S. 165.

*cielo* (ca. 1640) und vielen weiteren äußert.<sup>112</sup> Die große Beliebtheit im unumwunden barockgeprägten Spanien mag mit der besonderen Affinität des faustischen Geists zu dieser Kulturepoche zusammenhängen.<sup>113</sup> Dagegen sind im französischen Theater des 17. Jahrhunderts schwarzmagisch tätige Teufelsbündner so gut wie nicht zu finden. Erstmalig die Gründe für diese merkwürdige Absenz und Differenz zum spanischen Nachbarn zu klären, soll die erste Aufgabe der nachfolgenden Analyse sein. Daran anschließend widmet sich die Untersuchung dem spanischen Textkorpus, das fünf exemplarische *Comedias* umfasst: Calderóns *El mágico prodigioso* in seinen beiden Fassungen – die als Manuskript überlieferte *Carro*-Version für das Fronleichnamfest in Yepes (1637) und die im 20. Band seiner gesammelten *Comedias* (1663) integrierte *Corral*-Version –, Mira de Amescuas als Inspirationsquelle Calderóns geltendes Stück *El esclavo del demonio* (Druck 1612), Ruiz de Alarcóns *Quien mal anda en mal acaba* (ca. 1616/17) und *La cueva de Salamanca* (Druck 1628) sowie Rojas Zorrillas *Lo que quería ver el marqués de Villena* (Druck 1645). Die nach den beiden verwendeten Gattungsuntertypen, *comedia de santos* und (profane) *comedia de enredo*, strukturierte Beschäftigung mit den spanischen Stücken macht es sich zur zentralen Aufgabe, die genretypischen inszenatorischen Eigenheiten bei der Theatralisierung des Teufels und der in Szene gesetzten Schwarzen Magie im Detail herauszuarbeiten.

### 5.2.1 Das französische Teufelsproblem oder Warum es auf der französischen Bühne keine Faustfiguren gibt

Wie ein Seitenblick auf die genremäßige Verteilung der thematisch relevanten spanischen *Comedias* belegt, können mit dem Teufel im Bunde stehende Schwarzmagier in Dramen religiöser wie profaner Handlung auftreten. Eine Bestandsaufnahme französischer *dramas chrétiens ou bibliques* im 17. Jahrhundert ergibt, dass in Frankreich Stücke christlichen Inhalts bis auf zwei Kurzphasen, bis zur Mitte des

---

<sup>112</sup> Einen guten ersten Überblick bietet Angel Valbuena Prat: El tema de «Fausto» en el teatro español. In: Ders.: *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer 1956, S. 205–228. Vgl. auch Domenico D'Amiano: Il patto col diavolo: Echi faustiani in tre comedias de santos del teatro barocco spagnolo. In: *Riscontri: Rivista trimestrale di Cultura e di Attualità* 32 (2010), S. 51–78, Melveena McKendrick: Un tema, dos visiones: El pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón. In: Manuel V. Diago / Teresa Ferrer (Hg.): *Comedias y comediantes*. Valencia: Universitat de València 1989, S. 263–270 und Christoph Strosetzki: Lo fáustico en Calderón. In: Arno Gimber / Isabel Hernández (Hg.): *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*. Madrid: Editorial Complutense 2009, S. 161–179.

<sup>113</sup> Vgl. Kapitel «Espíritu fáustico del siglo XVII» (S. 103–120) aus: Méndez: *El mito fáustico en el drama de Calderón*.

zweiten Jahrzehnts und in den frühen 1640er Jahren, nahezu aus den öffentlichen Theaterplänen verschwinden (Ausnahmen gelten für die nichtöffentlich aufgeführten Schuldramen der *collèges* in lateinischer Sprache); erst Racines *Esther* (1689) bringt wieder einen biblischen Stoff auf die Bühne.<sup>114</sup> Spricht also schon die reine Quantität gegen ein typen-ausbildendes Vorkommen des Teufelsbündners im französischen Drama, offenbart auch der Inhalt der vorhandenen Theaterstücke eine fehlende Anbindungsfähigkeit an diese Thematik: Zwar existiert Ende des 16. Jahrhunderts etwa mit Bardons *Saint Jacques* (1596) noch ein Stück, in dem zwei Dämonen und ein Magier auftreten,<sup>115</sup> Teufel und *magia daemoniaca* also ostentativ in einem Zusammenhang gedacht werden, doch verliert sich im neuen Jahrhundert die physische Präsenz des Teufels mehr und mehr auf der Bühne – und mit dieser die sichtbare Inszenierungsmöglichkeit eines Paktschlusses und anschließenden schwarzmagischen Demonstrationen. Das bekannteste Märtyrerdrama im Untersuchungszeitraum, Jean Rotrous *Le véritable saint Genest* (1646), kommt bei der Bekehrung der Hauptfigur, eines heidnischen Schauspielers, der sich zunehmend mit seiner Heiligen-Rolle identifiziert und Christ wird, ganz ohne Teufel und Magie aus; das *merveilleux chrétien*, eine Engelsstimme, die dem Helden die Bekennerworte vor dem Kaiser einflüstert, ist außerdem auf den nichtsichtbaren Bereich begrenzt: Das Wunderbare liegt hier weniger im Transzendenten als vielmehr in der Außergewöhnlichkeit und der Seelengröße des Protagonisten begründet.<sup>116</sup> Das entscheidende Motiv für die Tilgung des Übernatürlichen aus der theatralen Darstellung ist ursächlich in einem *Arrêt du Parlement* von 1548 zu finden, der der Vorführung der spektakelhaften *mystères*, der im Mittelalter entstandenen Mysterienspiele (in Paris) offiziell ein jähes Ende bereitet.<sup>117</sup> Maßgebliches Argument für den Stopp ist die Gefahr der Profanation, der die in Scharen eingesetzten Teufels- und Engelsfiguren – sei es durch unwürdige oder gar lächerliche Kostümierung, sei es durch unzureichende technische Umsetzung ihrer (Flug-)Bewegungen – auf der Bühne aus-

---

114 Vgl. Victor Delaporte: Du merveilleux au théâtre. In: Ders.: *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV.* Genf: Slatkine Reprints 1968, S. 335–356.

115 Vgl. Margaret E. Pascoe: *Les drames religieux du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. 1636–1650.* Paris: Boivin 1932, S. 12f.

116 Vgl. Stéphanie Belanger: Le héros guerrier et le martyr chrétien: Retour sur le merveilleux au théâtre français du début du XVII<sup>e</sup> siècle. In: Davis Wetsel / Frédéric Canovas (Hg.): *La Spiritualité / L'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle.* Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Band 3. Tübingen: Narr 2003, S. 203–214, hier: S. 203 und S. 209ff.

117 Zur Entwicklung der *mystères* vgl. weiterführend ausführlich Charles Mazouer: Les mystères. In: Ders.: *Le théâtre français du Moyen Age.* Paris: Éditions Sedes 1998, S. 144–242.

gesetzt sind.<sup>118</sup> Eine Visualisierung des Teufels, des entscheidenden Partners beim Paktschluss und dem Erwerb schwarzmagischer Fähigkeiten, wird also nahezu ausgeschlossen. Hinsichtlich des französischen religiösen Theaters im Untersuchungszeitraum bleibt damit festzuhalten, dass Faust- und Teufelsbündnerfiguren hier keine Bühne geboten wird.

Eine genauere Betrachtung des profanen Theaters hinsichtlich seines Darstellungspotentials fällt ebenfalls weitgehend negativ aus und lässt die Inkompatibilität zwischen diabolisch-schwarzmagischer Thematik und französischem Gattungssystem deutlich erkennen. Die sich im «klassisch» geprägten Jahrhundert mit der *doctrine classique* durchsetzende rigorose Zweiteilung in Tragödie und Komödie mit jeweils vorgegebenem Setting und festgesetzter Behandlungsart macht die Integration des Teufelsbündners schwierig: Die in der Antike spielende ernste Tragödie würde zwar eine Gestaltung spätantiker Heiligen- und Märtyrerlegenden ermöglichen (die dann allerdings in einer Katastrophe enden müssten),<sup>119</sup> die zunehmende klassizistische Verinnerlichung des Konflikts würde jedoch die zentrale Umsetzung des Paktschlusses erschweren. Die im zeitgenössischen bürgerlichen Milieu angesiedelte Komödie wiederum kann sich der Schwarzen Magie nur auf komische Weise nähern – und tut dies auch etwa bei den «falschen» Hexenfiguren<sup>120</sup> –, wobei der ernstzunehmende Abfall des Teufelsbündners von Gott als dramatischer Dreh- und Angelpunkt nur bedingt integrierbar wäre. In beiden Fällen von Tragödie und Komödie bereitet zudem die Inszenierung von (Schwarzer) Magie aus Gründen der *vraisemblance* und *bienséance* Probleme; im ersten Fall hat sie höchstens einen Platz am Anfang und am Ende des Stücks,<sup>121</sup> im zweiten Fall nur in Form der betrügerischen Illusion – was für die Teufelsbündnerthematik beides nicht in Frage kommt. Schließlich erweisen sich auch die «unklassischen» dramatischen Subgenres, in denen das *merveilleux* nicht ausgeschlossen ist, als inkompatibel mit Faustfiguren und anderen Paktierern. Der Grund dafür ist deren Verortung in der antiken

---

**118** Vgl. Delaporte: *Du merveilleux au théâtre*, S. 337–339 und Pascoe: *Les drames religieux*, S. 7–9. Zur Konjunktur der übernatürlichen Protagonisten im mittelalterlichen Mysterienspiel vgl. weiterführend Elyse Dupras: *Diabes et saints: Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*. Genf: Droz 2006.

**119** Das finale Martyrium, die Apotheose des / der Helden, ist keine Katastrophe. Nur die Verdammung des Teufelsbündners, wie sie Faust etwa in Marlowes Drama erlebt, kann als solche gelten, ist in Frankreich aufgrund Fausts nachantiker Verortung in einer klassischen Tragödie im engeren Sinne jedoch nicht möglich.

**120** Vgl. dazu das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

**121** Der im Frankreich der Zeit beliebte, aus Spanien ererbte Don Juan-Stoff, der neben dem Faust-Stoff den zweiten großen Rebellen-Mythos der Frühen Neuzeit behandelt, setzt die Höllenfahrt ans Ende der Stücke und stellt den Protagonisten solchermaßen ganz ohne Magie in die Nähe zum Teufel.

Mythologie, sodass das in diesen Theaterstücken inszenierte Wunderbare nur heidnisch und nicht christlich sein kann.<sup>122</sup> Die zu Jahrhundertbeginn populäre Pastorale etwa hat in der Regel das antike Arkadien zum Schauplatz und dementsprechend auf der ›dunklen‹ Seite magiebegabter übernatürlicher Akteure mit Hekate, Pluto oder Proserpina nicht den christlichen Teufel, sondern einzig ein antikes Figurenrepertoire zu bieten.<sup>123</sup> Am anderen Ende des Jahrhunderts gilt für die aus der *pièce à machines* sich entwickelnde *comédie en musique*, die französische Oper, Ähnliches: Das hierin *en masse* vorkommende spektakulär visualisierte Wunderbare – das Wirken diverser Götter des Olymps und niederer Gottheiten – ist vorchristlicher Natur, das *merveilleux chrétien* demnach per se ausgegrenzt.<sup>124</sup> Der Kontrast im Umgang mit dem Heidnisch-Wunderbaren und dem Christlich-Wunderbaren wird in der Umsetzung der Oper besonders deutlich: Während eine Visualisierung des letzteren zur Wahrung der Sakralität seit dem offiziellen Mysterien-Verbot in Frankreich verpönt ist, ufern die Darstellungen des *merveilleux païen* in ihrer phantasievollen Spektakelhaftigkeit geradezu aus. Einen Platz für den Teufel und den Paktierer bietet dieses profane Theater allerdings nicht.

Während sich die dramatischen Gattungen in Frankreich für die Darstellung von Faustfiguren und schwarzmagisch tätigen Teufelsbündnern aufgrund aktueller spezifischer Theaterentwicklungen als ungeeignet erweisen, findet die Thematik aber rege Aufnahme in einem anderen, nicht für die theatrale Aufführung bestimmten Genre: Hadern auch die hohen Erzählgattungen, namentlich das Epos, mit der Integration des Wunderbaren, wie die *Querelle du merveilleux chrétien* im ausgehenden 17. Jahrhundert beweist,<sup>125</sup> sind es am unteren Ende der Gattungsskala die *histoires tragiques*, die dem Teufel – und mit ihm dem paktierenden Schwarz-

122 Zum *merveilleux païen* im französischen Theater vgl. Delaporte: Du merveilleux au théâtre, S. 343–356.

123 Vgl. Raymond Lebègue: Le merveilleux magique en France dans le théâtre baroque. In: *Revue d'Histoire du Théâtre* 57 (1963), S. 7–13, hier: S. 8f.

124 Vgl. Buford Norman: Tragédie païenne, tragédie chrétienne, tragédie moderne: Desmarest, Perrault, Quinault et Racine de 1674 à 1692. In: Davis Wetsel / Frédéric Canovas (Hg.): *La Spiritualité / L'Epistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Band 3. Tübingen: Narr 2003, S. 215–226, hier: S. 220. Norman nennt mit Quinaults / Lullys Ritter-Opern – *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686) – drei Werke, in denen die Helden christlich sind, wenn sie sich auch gegen übernatürliche Widersacher aus dem nicht-christlichen Figurenrepertoire – Feen und heidnischen Magiern – zu behaupten haben. Implizit sei das Christlich-Wunderbare hier dennoch vorhanden.

125 Zur *Querelle du merveilleux chrétien* vgl. weiterführend Reinhard Krüger: Merveilleux païen ou merveilleux chrétien? Le débat sur l'épopée française et la sécularisation du merveilleux au XVII<sup>e</sup> siècle. In: Davis Wetsel / Frédéric Canovas (Hg.): *La Spiritualité / L'Epistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Band 3. Tübingen: Narr, S. 289–302.

magier – reichlich Entfaltungsspielraum in ihren erzählten Handlungen bieten. Der diabolische Versucher ist in den von blutigen Verbrechen und allerlei Grausamkeiten nur so trotzendes Geschichten eines François de Rosset oder Jean-Pierre Camus omnipräsent.<sup>126</sup> Dabei bleibt bei der Verlagerung der Teufels- und Pakthematik von der Bühne ins narrative Genre eine gewisse Theatralität dennoch erhalten, die den Rezipienten den Gattungskonventionen gemäß nicht mehr direkt visuell vor Augen geführt, sondern durch Lenkung entschärft, nämlich indirekt über eine Erzählinstanz vermittelt wird. So lässt etwa Rossets *histoire De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Gaufridy* (1614) makrostrukturell einen klassisch-*tragischen* Aufbau nach fünf Akten und mehrere theatrale Dialog- und Monologpartien erkennen.<sup>127</sup> Die Geschichte des *prêtre-sorcier*, des Schwarzmagiers im Priestergewand, Goffredy (Louis Gaufridy) setzt mit dem Paktschluss als Exposition ein, geht mit seinen magischen Missetaten an der Nonne Magdeleine (Madeleine Demandols de la Palud), in die er mehrere Dämonen fahren lässt, in die ansteigende Handlung über und gipfelt in den an der jungen Frau und einer zweiten Nonne durch redliche Priester (Père Michaëlis) vorgenommenen Exorzismen, die in der Peripetie die Urheberschaft Goffredys offenbaren. Auf weitere Enthüllungen seiner schwarzmagisch vorbereiteten Vergehen an anderen Frauen als retardierendem Moment folgt mit Goffredys Hinrichtung die finale Katastrophe (an die die Erzählinstanz noch einige moralisierende – kathartische – Ausführungen anschließt). Anders als auf der französischen Theaterbühne ist in der *histoire tragique* der Teufel als Akteur nicht nur geläufig, sondern wird geradezu zum tonangebenden Protagonisten und Handlungsmotor, wie bereits Rossets erster Satz beweist: «Si iamais l'ennemy commun du genre humain, a donné du scandale au monde; si iamais il a fait paroistre par ses horribles impietez, & par ses abominables seductions la malice de sa Nature, & la tyrannie qu'il exerce sur ceux qui en sont possédez, i'estime qu'il l'a fait en ce siecle où nous viuons, plus qu'en tout autre.»<sup>128</sup> Narrativ kann der Paktschluss mit dem Teufelsbündner – in Anlehnung an die Theatersituation – dialogisch dargeboten werden: «Or si tu veux te donner entierement à moy, ie t'octroyeray en ce monde tout ce que tu me demanderas, & puis tu seras avec nous apres ta mort, colloqué en quelque degré des plus excellens. [...] Oüy, respond l'autre [= Goffredy, A. W.]. Si tu m'octroyes ce que ie te veux demander, ie te donneray pareillement tout ce que tu voudras de moy» (GOF, S. 35). Was wie die unzähligen «ma-

126 Vgl. das Kapitel «Littérature satanique et culture tragique 1550–1650» (S. 149–198, bes. S. 160–185) aus: Robert Muchembled: *Une histoire du diable. XII–XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil 2000.

127 Zum realhistorischen Fall vgl. das Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

128 François de Rosset: *De l'horrible et espouvantable sorcellerie de Lovys Goffredy, Prestre de Marseille*. In: Ders.: *Histoires tragiques de nostre temps*. Paris: Chez François Hyby 1623 [1614], S. 32–67, hier: S. 32. Die Folgebelege werden unter der Sigle [GOF] eingefügt.

lelices» (GOF, S. 36) des Schwarzmagiers in Frankreich nicht auf der Bühne des 17. Jahrhunderts darstellbar ist, findet über den Umweg der *histoires tragiques* dennoch seinen Platz in der französischen Literatur der Zeit.

Hinsichtlich des Auftretens schwarzmagisch tätiger Teufelsbündner im Theater und innerhalb der realen Lebenswelt ist für das frühneuzeitliche Frankreich eine beachtenswerte Diskrepanz zu konstatieren: Machen sich diese in den Aufführungssälen rar, wimmelt es zur gleichen Zeit auf den Gerichtsbühnen nur so von (angeblich) dem Teufel verschriebenen, Schadenzauber praktizierenden Angeklagten.<sup>129</sup> Dieses Missverhältnis ist für Spanien in umgekehrter Weise feststellbar, wo es zwar, je weiter das Jahrhundert voranschreitet, immer seltener paktierende Magie-Anwender, aber einen wahren Boom an Teufelsbündnern auf den diversen *Carro*-, *Corral*- und Hof-Bühnen gibt. Ein Vergleich mit den Beweggründen des spanischen Nachbarn liefert für die französische Absenz einige aufschlussreiche Erklärungsansätze. Die Schlussfolgerungen, die Ruano de la Haza aus seiner komparatistischen Studie zum Heiligendrama in Spanien und England gezogen hat, können auch auf den französischen Fall übertragen werden:<sup>130</sup> Während die englische Gesellschaft im 17. Jahrhundert einen Säkularisierungs- und Modernisierungsschub durchlaufen habe, bleibe der kirchliche Einfluss in Spanien zur selben Zeit unvermindert stark und das katholische Dogma weiterhin ein wesentlicher Teil nationaler Selbstdefinition. Dementsprechend sei es im spanischen Theater auch weiterhin möglich, christliche Figuren auf der Bühne auftreten zu lassen und mit den Stücken religiöse Wahrheiten zu verbreiten – anders als in England, wo in den seltenen hagiographischen Dramen der Fokus nicht auf der tieferen Heilsbotschaft, sondern vor allem auf der Apotheose des außergewöhnlichen Heiligen, und damit nur an der Oberfläche des Sakralen, liege. Ähnliches kann mit komparatistischem Blick auch für die französische Situation festgestellt werden: Zwar ist die frühneuzeitliche Gesellschaft generell weiterhin fest im Glauben verankert, doch bilden sich nach den Religionskriegen und mit aufkommendem Libertinismus hier erste spürbare Risse. Außerdem entfaltet sich in der Entwicklung des absolutistischen Staates eine eigenständige mondäne Kultur zur Blüte, die gerade im Theaterbereich von der Kirche abgekoppelt ist: Während die *mystères* in Frankreich das folgenschwere offizielle Aufführungsverbot, wie gesehen, schon 1548 erteilt, werden die *autos sacramentales* in Spanien (aus den gleichen Gründen) erst 1765, gut zwei Jahrhunderte später, von den Spielplänen gestrichen. Nichtsdestotrotz bleibt der kuriose Ist-Zu-

<sup>129</sup> Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

<sup>130</sup> Vgl. im Folgenden José M[aría] Ruano de la Haza: *Unparalleled Lives: Hagiographical Drama in Seventeenth-Century England and Spain*. In: Louise Fothergill-Payne / Peter Fothergill-Payne (Hg.): *Parallel Lives. Spanish and English National Drama. 1580–1680*. Lewisburg: Bucknell University Press 1991, S. 252–266, bes. S. 253, S. 258 und S. 263–266.

stand im lebensweltlichen Bereich mit vielen französischen Hexenverbrennungen und wenigen in Spanien bestehen, der allerdings ein weiteres letztes Motiv für die jeweils gegenläufige Situation auf den Theaterbühnen liefert: Ist der Schrecken der Scheiterhaufen für die Franzosen im 17. Jahrhundert noch allzu präsent, sodass in der Theateraufführung (noch) nicht die nötige Distanz zur Wirklichkeit gewonnen werden kann, übertritt der Teufelsbündner in Spanien bereits die Grenzlinie von der real-magischen zur theatralen Illusion, der sich die Analyse nun mit Mira de Amescuas und Calderóns Stücken zuwendet.

### 5.2.2 Abfall von Gott und Teufelsmagie in den *comedias de santos*

Die beiden im Folgenden im Fokus stehenden Stücke, Mira de Amescuas *El esclavo del demonio* (1612) und Calderóns *El mágico prodigioso* (1637, 1663) gehören dem religiösen Theater, genauer: dem Subgenre der *comedia de santos*, an. Diese Heiligendramen unterscheiden sich insofern von der Untergattung des *auto sacramental*, als ihre Handlung eine konkrete raumzeitliche Verortung erfährt, mimetisch ist, wohingegen in letzteren der allegorisierte Plot (*argumento*) immerzu auf das eine Thema (*asunto*) der Eucharistie hin ausgerichtet ist.<sup>131</sup> Nichtsdestotrotz können *comedias de santos* zur Begehung des Fronleichnamsfests ganz wie die *autos sacramentales* in deren Stil auf einer *Carro*-Bühne aufgeführt werden, zumal auch sie Glaubensbotschaften theatral inszenieren. Beide Stücke, die sich sowohl in ihrem historischen (nationalen wie europäischen) Kontext großer Beliebtheit erfreuen als auch in jüngster Gegenwart wieder für die Bühne entdeckt werden,<sup>132</sup> sind klar in

<sup>131</sup> Zum *auto sacramental* vgl. grundlegend Ignacio Arellano: The Golden Age Sacramental Play: An Introduction to the Genre. In: Ders.: *Dando luces a las sombras. Estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*. Frankfurt: Vervuert 2015, S. 15–36. Zur regionalen Konjunktur der *comedia de santos* vgl. weiterführend Jaume Garau Amengual: La comedia de santos y de magia en Mallorca durante los siglos XVI y XVII. In: Javier Blasco / Ermanno Caldera / Joaquín Álvarez Barrientos / Ricardo de La Fuente (Hg.): *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Júcar 1992, S. 155–170.

<sup>132</sup> Im 17. Jahrhundert ist *El esclavo del demonio* nicht nur die Vorlage für Calderóns *El mágico prodigioso*, sondern auch für das spanische Gemeinschaftsstück *Caer para levantar* (Autoren: Matos Frago, Cáncer y Velasco und Moreto y Cabaña) sowie die italienische Adaptation *L'Egidio ovro lo schiavo del demonio* von Pietro Paolo Todini. Außerdem wird Mira de Amescuas Stück 1692 in Sevilla als Marionettentheater aufgeführt – ein Trend, der jüngst von Puppenspielertruppen wiederaufgegriffen wird. Auch *El mágico prodigioso* dient modernen Stoffinterpretationen als Inspirationsquelle, vgl. zum Einfluss von *El esclavo del demonio* James A. Castañeda: *El esclavo del demonio y Caer para levantar: Reflejos de dos ciclos*. In: *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*. Band 2. Madrid: Editorial Gredos 1974, S. 181–188, Anny Guimont: La comedia en colaboración. Recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*. In: *Bulletin of the Comediantes* 49, 2 (1997), S. 319–336, Joseph G. Fucilla: Mira de Amescuas's *El esclavo del demonio* in Italy. In: Giuseppe Bellini (Hg.): *Aspetti e proble-*

die gegenreformatorische, katholische Agenda der Zeit eingebettet und in ihrer Kernaussage landesspezifisch durch den Molinismus geprägt, der bei der Erlangung göttlicher Gnade optimistisch der Willensfreiheit des Menschen (im Gegensatz zur pessimistischen protestantischen Prädestination) einen zentralen Stellenwert zuweist.<sup>133</sup> Mira de Amescua und Calderón bearbeiten das Leben von zwei Heiligen, dem Portugiesen Frei Gil de Santarém (*El esclavo del demonio*) und Cyprianus von Antiochia (*El mágico prodigioso*), deren Legenden etwa in Alonso de Villegas' *Flos Sanctorum* (1588) überliefert sind: Frei Gil begegnet auf einer Reise dem Teufel, der ihm ein siebenjähriges Studium der Magie in der Höhle von Toledo im Gegenzug für seine Seele offeriert. Nach der Verschreibung studiert er in Paris Medizin und vollbringt viele Wunderheilungen, bis ihn eine Geistererscheinung zur Umkehr gemahnt. Als Dominikanermönch in Santarém führt er ein reuiges, gottgefälliges Leben und erhält nach sieben Jahren die Pakturkunde auf dem Altar der Gottesmutter Maria zurück. Cyprianus, ein heidnischer Zauberer, verliebt sich beim Auftrag, der darin besteht, einem abgewiesenen Jüngling bei der Eroberung der Christin Justina zu helfen, selbst in sie. Als er erkennt, dass seine Magie machtlos gegen Justinas Glauben ist, bekehrt er sich auch zum Christentum, wird Bischof von Antiochia und stirbt gemeinsam mit Justina bei der Diokletianischen Christenverfolgung als Märtyrer. In dramatischer Bearbeitung haben Mira de Amescua und Calderón dem Legendenplot jeweils neue Motive hinzugefügt (wie zum Beispiel die sündige Verführung von Lisarda in *El esclavo del demonio*) oder Handlungsstränge anders motiviert (etwa Cyprianus' Annahme der Magier-Identität erst nach der Zusammenkunft mit dem Teufel in *El mágico prodigioso*). Die ältere Forschung hat sich insbesondere mit den reinen Dramenstrukturen<sup>134</sup> der beiden *comedias de san-*

---

*mi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli.* Rom: Bulzoni 1981, S. 171–182 und Esther Fernández: Santos de palo: La máquina real y el poder de lo inanimado. In: *Modern Language Notes* 128, 2 (2013), S. 420–432. Vgl. zu modernen Adaptationen von *El mágico prodigioso* Benito Pelegrín: Adopter, adapter: Théâtre d'hier pour le public d'aujourd'hui. Faust vainqueur ou le procès de Dieu, d'après *El mágico prodigioso* de Calderón. In: Solange Hibbs / Monique Martinez (Hg.): *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 199–213.

**133** Vgl. dazu im Einzelnen die Werkinterpretationen von Jean Konan: Le conflit entre la prédestination et la liberté dans *El esclavo del demonio*. In: *Annales de l'Université d'Abidjan* 8D (1975), S. 217–228 und Juan Diego Moya B.: El alegato dramático calderoniano a favor de la libertad de arbitrio. In: *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 27 (2003), S. 87–102.

**134** Zu *El esclavo del demonio* vgl. beispielsweise Judith Rauchwarger: Principal and Secondary Plots in *El esclavo del demonio*. In: *Bulletin of the Comediantes* 28, 1 (1976), S. 49–52 und Roger Moore: Leonor's Role in *El esclavo del demonio*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3, 3 (1979), S. 275–286. Zu *El mágico prodigioso* vgl. etwa zu den *graciosos* Martin Franzbach: Die ‹Lustige Person› (gracioso) auf der spanischen Bühne und ihre Funktion, dargelegt an Calderons *El magico prodigioso* (1637). In: *Die Neueren Sprachen* 14 (1965), S. 61–72 sowie Katarzyna Mroczkowska: L'analyse

tos – und bei Calderón zusätzlich mit Manuskript- und Autorschaftsfragen<sup>135</sup> – auseinandergesetzt. Dagegen ist in der nachfolgenden Analyse den vielschichtigen Verbindungen von Schwarzer Magie, Teufelspakt und Theatralität in *El esclavo del demonio* und *El mágico prodigioso* in drei Schritten auf den Grund zu gehen: Zunächst wird die in den Stücken inszenierte *magia daemoniaca* in ihren Voraussetzungen, Realisierungen und Wirkungen innerhalb der sie beiderseits umschließenden Diskursfelder von Theologie und Theater diskutiert. Als zweiter Knotenpunkt steht der Teufelspakt als theatral gestaltete rituelle Performance im Zentrum der Analyse. Zuletzt findet ein Vergleich zwischen den beiden unterschiedlichen Aufführungssituationen von *El mágico prodigioso*, auf der Carro-Bühne im Rahmen der Fronleichnamfeierlichkeiten in Yepes und auf der Madrider Corral-Bühne, im Hinblick auf ihre je spezifische Magie- und Teufelsbehandlung statt.

### Schwarzmagische Praktiken zwischen Theologie und Theater

Der Teufel, die notwendige gewährleistende Instanz bei der Praktizierung einer *magia daemoniaca*, ist im Hinblick auf *El mágico prodigioso* mehrfach Gegenstand verschiedener Interpretationen geworden, die ihn mit je überzeugenden Argumenten entweder als realen dramatischen Charakter oder als sichtbare Form von Cyprianos innerem Selbst deuten.<sup>136</sup> Beide (sich gegenseitig nicht grundsätzlich ausschließenden) Stränge können auch auf Mira de Amescuas Stück übertragen werden, in dem

---

comparée de l'emploi de la parodie et du mélange du tragique et du comique dans *El magico prodigioso* de Calderón et *The Tragical History of Dr. Faustus* de Marlowe. In: *Kwartalnik Neofilologiczny* 21 (1974), S. 499–505 und zu den *galanes* Everett W. Hesse: The Function of the Romantic Action in *El magico prodigioso*. In: *Bulletin of the Comediantes* 17 (1965), S. 5–7 und Norman D. Shergold: Calderón's *El mágico prodigioso*: The Role of Lelio and Floro. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984), S. 391–398.

135 Die These des gegen den Editor des Yepes-Manuskripts Morel-Fatio wetternden H. C. Heaton, laut dem Zweifel am Autograph-Status des erhaltenen Dokuments und an Calderóns Urheberschaft bestehen, gilt heute als widerlegt, vgl. zur Kontroverse H. C. Heaton: A Passage in Calderón's *Mágico prodigioso*. In: *Modern Language Notes* 46 (1931), S. 31–33, Ders.: Calderón and *El mágico prodigioso*. In: *Hispanic Review* 19, 1 (1951), S. 11–36 und Ders.: Calderón and *El mágico prodigioso* (Concluded). In: *Hispanic Review* 19, 2 (1951), S. 93–103 sowie zur überzeugenden Gegenposition Albert Sloman: *El mágico prodigioso*: Calderón Defended Against the Charge of Theft. In: *Hispanic Review* 20 (1952), S. 212–222.

136 Für Parker repräsentiert der Teufel den Defekt der Vernunft, der Cyprianos anfängliche Ignoranz ist, und Fisher interpretiert Cyprianos Aufeinandertreffen mit dem Teufel nach C. G. Jung als Begegnung mit dem Schatten, die den Individuationsprozess auslöst, Cilveti dagegen betrachtet den Teufel in seiner großangelegten Studie auch als theologische Figur, vgl. A. A. Parker: The Devil in the Drama of Calderón. In: Bruce W. Wardropper (Hg.): *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. New York: New York University Press 1965, S. 3–23, Susan L. Fisher: Calderón and Jung: Unconscious Psy-

der Teufel, der hier den Namen Angelio trägt, einerseits Don Gils Drang zu sündigen personifiziert. Im einleitenden Gewissenskampf auf der Leiter vor Lisardas Schlafgemach wird der Geistliche von dem im Traum sprechenden Diener Domingo zur Transgression angestachelt, dessen sich womöglich – so bleibt in der Schweben – der Teufel bemächtigt hat:

DOMINGO: No la dejes de gozar;  
yo te ayudaré después.  
DON GIL: Ya me anima. ¿Cómo, pues,  
si estoy hablando entre mí,  
responderme puede así  
a lo que yo a solas hablo?  
DOMINGO: ¿Quién ha de ser sino el diablo?<sup>137</sup>

Andererseits tritt er hier aber auch wie in *El mágico prodigioso* als eine wirkliche theologische Gestalt in Erscheinung. Bei Calderón erzählt der Demonio Cipriano als inkognito auftretender Schiffbrüchiger in verhüllter Weise die Geschichte seines Höllensturzes, wie sie in den nichtkanonischen Büchern des Alten Testaments überliefert ist.<sup>138</sup>

Tan galán fui por mis partes,  
por mi lustre tan heroico,  
tan noble por mi linaje  
y por mi ingenio tan docto,  
que, aficionado a mis prendas,  
un rey, el mayor de todos [...]  
me llamó valido suyo,  
cuyo aplauso generoso  
me dio tan grande soberbia  
que competí al regio solio,  
queriendo poner las plantas  
sobre sus dorados tronos.  
Fue bárbaro atrevimiento:  
castigado lo conozco. [...]  
De su corte, en fin, vencido,  
aunque en parte vitorioso,  
salí arrojando venenos

---

chic Processes in *El mágico prodigioso*. In: *Romance Quarterly* 31 (1984), S. 71–87 und Angel L. Cilveti: *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros Ediciones 1977.

137 Antonio Mira de Amescua: El esclavo del demonio. In: Ders.: *Teatro completo*. Band 4. Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada 2004, S. 127–240, hier: S. 146f. Alle Folgebelege werden mit der Sigle [ESC] angeführt.

138 Vgl. Frenzel: Satan, S. 817.

por la boca y por los ojos  
y pregonando vengazas,  
por ser mi agravio notorio.<sup>139</sup>

Der für seinen Hochmut von Gottvater bestrafte gefallene Engel unterstellt sein Wirken in der Welt fortan seiner Rache für die Degradation, indem er den Menschen, Gottes Geschöpf und dessen Ebenbild, zur Sünde verleitet – ein doktrinales Grundprinzip, das von Patristik und Scholastik, vom Heiligen Augustinus bis zu Thomas von Aquin, in langer Tradition im theologischen Diskurs verankert worden ist.<sup>140</sup>

Für seine übernatürlichen Interventionen greift der Teufel entscheidend auf seine gesteigerten Fähigkeiten als Geistwesen zurück, die wiederum Pedro Ciruelo, Martín Del Río und andere frühneuzeitliche Dämonologen in ihrer Auseinandersetzung mit der Schwarzen Magie im Detail herausgearbeitet haben. So verfügen Teufel und Dämonen gemäß Ciruelo über ein die menschlichen Kapazitäten übersteigendes Wissensarsenal:

[L]os doctores theólogos [responden] que los malos ángeles o diablos, quando [...] fueron echados del cielo, aunque perdieron la gracia y la gloria [...] mas no perdieron sus habilidades de buenos ingenios, ni las sciencias que ellos alcançan por su natural ingenio. Alcançan ellos a tener muy clara sciencia de todas las cosas corporales que son menos perfectas que ellos [...].<sup>141</sup>

Im Besitz dieses Wissens zu sein, rühmt sich der als fremder Reisender erscheinende Demonio bei seiner ersten Begegnung mit Cipriano: «[D]e una patria soy / donde las ciencias más altas / sin estudiarse se saben» (MAG, S. 75). Doch nicht nur sein Geist, sondern auch sein Körper steht unter dem Einfluss seiner Übernatürlichkeit, wie der schon angeklungene Gestaltwandel im Calderón-Stück zeigt. Del Río bestätigt die Wandelbarkeit teuflischer Korporalität in der Quaestio 28 seines Kapitels zur Schwarzen Magie, in der er unter anderem die Annahme jeder fleischlichen Gestalt um den ‹Luftkörper› des Dämons erörtert.<sup>142</sup> Auch in *El esclavo del demonio*

**139** Pedro Calderón de la Barca: *El mágico prodigioso*. Edición de Natalia Fernández. Barcelona: Crítica 2009, S. 119f. Alle weiteren Zitate werden im Fließtext unter Angabe der Sigle [MAG] und des Seitenbelegs gesetzt. Sofern eine andere Ausgabe Verwendung findet, wird dies separat kenntlich gemacht.

**140** Zum damit im Zusammenhang stehenden Motiv des teuflischen Neids vgl. Reynaldo Riva: *Envidia demoniaca y providencia divina en El mágico prodigioso*. In: *Hispanófila* 145 (2005), S. 19–31.

**141** Pedro Ciruelo: *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*. Edición, introducción y notas de José Luis Herrero Ingelmo. Salamanca: Diputación de Salamanca 2003, S. 98.

**142** Vgl. Martín Del Río: *Liber secundus, qui est de magia daemoniaca*. In: Peter Maxwell-Stuart / José Manuel García Valverde: *Investigations into Magic. An Edition and Translation of Martín Del Río's Disquisitionum magicarum libri sex*. Band 2. Leiden: Brill 2022, S. 752ff.

tritt Angelio in unterschiedlichen Formen auf; präsentiert er sich über weite Strecken der Handlung «*vestido de galán*» (ESC, S. 175, Kursivierung im Original), offenbart er gegen Ende des Stücks sein furchtbares wahres Gesicht, das von außerfiktionalen kunstmagischen Theatereffekten begleitet – «*Vuélvase una tramoya, aparece una figura de demonio; y, disparando cohetes y arcabuces, se va Angelio*» (ESC, S. 225, Kursivierung im Original) –, innerfiktional die dahinterstehende Schwarze Magie erkennen lässt. Das Übernatürliche des Teufelskörpers liegt aber nicht allein in seiner Form, sondern auch in seiner Bewegungsfähigkeit. Als Geistwesen steht er über den Gesetzen von Raum und Zeit und kann so die lineare Ordnung überwinden, wie in *El mágico prodigioso* ein überraschter Kommentar Justinas nach dem plötzlichen Verschwinden ihres Versuchers enthüllt:

No podrás... Mas, ¡ay de mí,  
 ¿a quién estas voces doy?  
 ¿No estaba ahora un hombre aquí?  
 Sí... Mas no, yo sola estoy.  
 No... Mas sí, pues yo le vi. (MAG, S. 162)

Nichtsdestotrotz ist auch die außergewöhnliche Macht des Teufels, wie die Dämonologen immer wieder betonen, letztendlich limitiert, was die beiden *Comedias* in ihrem Ausgang dadurch darstellen, dass der Teufel seine Ohnmacht angesichts der göttlichen Allmächtigkeit eingestehen muss.

Vor dem Hintergrund dieser theologisch-dämonologischen Grundprinzipien verlockt der Teufel in beiden Theaterstücken seinen künftigen Schützling zur Schwarzen Magie, indem er ihm sie als eine Form exklusiven geheimen Wissens anpreist. In Mira de Amescuas Stück wird der Lern- und Wissensaspekt, ein zentrales faustisches Motiv, durch den Gebrauch des entsprechenden Wortfeldes aus den Gebieten von Schule und Wissenschaft besonders deutlich:

Si *aprender* nigromancia  
 quieres, *enseñarla* puedo,  
 que, en la cueva de Toledo,  
 la *aprendí*; y en esta mía  
 la *enseño* a algunos. ¡Qué *ciencia*  
 para vicios infinitos,  
 corriendo los apetitos  
 sin freno de la conciencia!  
 Si a los infiernos conjuras,  
*sabrás* futuros sucesos  
 entre sepulcros y huesos,  
 noches y sombras oscuras.  
 En todos cuatro elementos,  
 verás extrañas señales

en las plantas, animales  
y celestes movimientos.  
Tu gusto será infinito;  
con vida libre y resuelta,  
seguirás, a rienda suelta,  
los pasos de tu apetito. (ESC, S. 176, Kursivierung A. W.)

Das von Angelio versprochene magisch-diabolische Wissen, das neben negromantischen Aspekten («sepulcros y huesos») wie schon bei den antiken Zauberinnen das topische Arsenal einer hier vermeintlichen *magia naturalis* umfasst («plantas, animales y celestes movimientos»),<sup>143</sup> erweist sich zum einen aber in sich als problematisch, insofern als es den innerhalb der göttlichen Ordnung erlaubten Wissensformen – dem rationalen, dem religiösen Wissen, der moralisch kontrollierten Weisheit – diametral gegenübersteht, wie am Beispiel von *El mágico prodigioso* bereits nachgewiesen worden ist.<sup>144</sup> Zum anderen handelt es sich bei dem Erwerb eines okkulten Wissens in beiden Stücken nur um einen Vorschub für die eigentlichen Ziele der ‹Teufelslehrlinge›: Beide sind in erster Linie nicht – wie hingegen Faust – an der Steigerung ihres kognitiven Horizonts innerhalb der Welt des Geistes, sondern an Transgressionen in der Sinnenwelt interessiert: Don Gil strebt ein Leben in Sünde, Cipriano die amouröse Eroberung Justinas an. In *El esclavo del demonio* führt dieser Umstand gar dazu, dass Don Gils Magieausübung angesichts seiner generell amoralischen Lebensführung ganz in den Hintergrund tritt und er sie bei der Aufzählung seiner Schandtaten nur sehr allgemein erwähnt:<sup>145</sup> «Tres laboradores he muerto, / dos mujeres he forzado, / salteé diez pasajeros, / y he aprendido dos encantos» (ESC, S. 212f.).

Dagegen werden schwarzmagische Praktiken für Ciprianos Entwicklung essentiell, wobei der Teufel seinen Angriff von Anfang an auf die Sinne seines Opfers

---

143 Vgl. zu den praktizierten Magieformen der antiken Zauberinnen die Kapitel 4.1.1 und 4.2.1 dieser Arbeit.

144 Vgl. Natalia González de la Llana Fernández: La valoración del conocimiento: ¿Progreso o pecado? Estudio de *El mágico prodigioso* de Caldéron. In: Carmen Rivero Iglesias / Christoph Strosetzki (Hg.): *Ideas de progreso y decadencia en el Siglo de Oro*. Bonn: Romanistischer Verlag 2008, S. 89–99 und Bruce W. Wardropper: The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*. In: *Hispanic Review* 11 (1943), S. 116–124. Vgl. diesbezüglich auch die Rekonstruktion von Ciprianos Bekehrung als Ergebnis seiner intellektuellen Gotteserkenntnis (auf Basis der *logoi spermatikoi*) in Kombination mit Justinas vorgelebtem Glauben in: Julio Jensen: La epistemología de la finitud en *El mágico prodigioso*. In: Ignacio Arellano / Enrica Cancelliere (Hg.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*. Homenaje a Jesús Sepúlveda. Madrid: Iberoamericana 2006, S. 249–265.

145 Zu dem in der *Comedia* genderspezifischen Umgang mit der Amoralität im Vergleich zwischen Gil und Lisarda vgl. weiterführend Elizabeth Rhodes: The economics of salvation in *El esclavo del demonio*. In: *Bulletin of the Comediantes* 59, 2 (2007), S. 281–302.

lenkt: Schon der unvermittelte Sinneswandel des zu Beginn in der Abgeschiedenheit der Natur philosophierenden jungen Gelehrten in Richtung einer alles verzehrenden Liebesleidenschaft zu Justina steht im Verdacht, dämonisch induziert zu sein, tut doch der Demonio am Ende seines ersten Auftritts in einem Aparte genau diese Absicht kund: «(Pues tanto tu estudio alcanza, / yo haré que el estudio olvides / suspendido en una rara / beldad [...])» (MAG, S. 81f.). Die auch als *amor hereos* bezeichnete Liebeskrankheit äußert sich bei Cipriano zunächst beim Anblick Justinas durch bislang ungekannte Gefühlsregungen – «(¡No vi amor más disculpado!)», «(¡Yo estoy muriendo!)» (MAG, S. 99, Kursivierung im Original) – in aller Plötzlichkeit, die einen schwarzmagischen Einfluss mehr als nahelegt, geht über in die Aufgabe seiner wissenschaftlichen Studien (vgl. MAG, S. 108) und gipfelt in der typischen Melancholie des körperlich ausgezehrten Liebenden, der laut seinem Diener Clarín einem «esqueleto vivo» (MAG, S. 112) gleicht.<sup>146</sup> Der magisch derart geschwächte Cipriano ist in der Folge nicht in der Lage, sich den spektakulären Demonstrationen der teuflischen Fähigkeiten zu entziehen. Diese sind dezidiert sinnlicher Natur:<sup>147</sup> Brachte der Teufel in der *Comedia* von Mira de Amescua seine Magie noch ausschließlich durch einen Bericht,<sup>148</sup> also in rein sprachlicher Form, auf die Bühne, der wirkungsästhetisch der Imagination von Figuren und Publikum bedarf, werden die performativen Zauberworte des Demonio in *El mágico prodigioso* durch die Bühnenmaschinerie visualisiert und allen Zuschauenden effektiv direkt vor Augen geführt. Bereits die erste magische Kostprobe – die Bewegung eines Berges auf Befehl des Teufels (vgl. MAG, S. 142f.) – ist dazu angetan, den Blick der Beiwohnenden zu «verzaubern». Gesteigert wird die innerfiktional schwarz- und außerfiktional kunstmagische «Verführung des Auges» noch in der zweiten Realisierung, die Justina, das Objekt der Begierde, auf Teufelswort auf der Bühne erscheinen lässt:

Pues rasgando  
las duras entrañas, tú,  
monstruo de elementos cuatro,

**146** Zu Ciprianos Liebeskrankheit vgl. weiterführend Manuel Delgado: La melancolía erótica de Cipriano en *El mágico prodigioso*. In: *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 81 (2004), S. 37–48, vgl. aber auch die Argumentation, nach der Cipriano ohne dieses Liebesempfinden (allein auf Basis seines freien Willens) nicht zu Gott gelangt wäre, die Leidenschaft also auch einen positiven Effekt hat in: Donald Socha: *El mágico prodigioso: Cipriano's genesis in desire*. In: *Romance Languages Annual* 4 (1992), S. 584–588.

**147** Cilveti: *El demonio en el teatro de Calderón*, S. 144.

**148** «Yo penetro con la vista / las avarientas entrañas / de la tierra, de tesoros / y de hombres muertos, preñadas» (ESC, S. 217f.).

manifiesta la hermosura  
que en tu obscuro centro guardo.

*Ábrese el peñasco y está Justina durmiendo.* (MAG, S. 143f., Kursivierung im Original)

Die visuelle Darbietung der schlafenden Justina erzeugt bei Cipriano eine umso größere Leidenschaft, die der Demonio jedoch (vorerst) nicht durch ihre körperliche Verfügbarkeit zu stillen gedenkt. Vielmehr soll die Betrachtung der Geliebten aus der Ferne – und im Anschluss ihr abrupter visueller Entzug («*Ciérrase el monte*», MAG, S. 144, Kursivierung im Original) – Ciprianos Bereitschaft zum Paktschluss beschleunigen. Insofern setzt der Teufel seine magischen Fähigkeiten in wahrhaft diabolischer Weise ein, indem er sein liebeskrankes Opfer durch sinnliche Verführung zur Umsetzung seiner eigenen Agenda weiter manipuliert.

Auch die letzte Realisierung der Teufelsmagie, die scheiternde Versuchung Justinas, zeichnet sich durch eine Instrumentalisierung der Sinnenwelt aus. In seiner Beschwörung der Unterwelt ruft der Demonio die bösen Geister dazu auf, die ganze Natur zum Zwecke der Berausung von Justinas Sinnen mit Phantasmen zu beseehlen:

Ea, infernal abismo,  
desesperado imperio de ti mismo,  
de tu prisión ingrata  
tus lascivos espíritus desata,  
amenazando ruina  
al virgen edificio de Justina;  
su casto pensamiento  
de mil torpes fantasmas en el viento  
hoy se informe, su honesta fantasía  
se llene, y con dulcísima armonía  
todo provoque amores:  
los pájaros, las plantas y las flores.  
Nada miren sus ojos  
que no sean de amor dulces despojos;  
nada oigan sus oídos  
que no sean de amor tiernos gemidos. (MAG, S. 154f.)

Kraft seiner Worte gelingt es dem Teufel tatsächlich, eine Nachtigall, einen Weinstock und eine Sonnenblume für die Lenkung Justinas schwarzmagisch zu manipulieren (vgl. MAG, S. 156ff.). Es sind der visuelle und der akustische Reiz – die Szene ist begleitet von Musik und dem Refrain-Mantra «Amor, amor» (MAG, S. 155) –, also Verlockungen der Sinne, die Justina zur sinnlichen Liebe verleiten sollen. Dass diese multimediale Darbietung, in der Sehen und Hören essentiell werden, dem Theater nicht unähnlich ist und eine Theatersituation im Kleinen generiert, ist von einiger Bedeutung. Daneben muss angemerkt werden, dass, in Übereinstimmung mit der

dämonologischen Definition der *magia daemoniaca*, es nicht der frischgekürte Schwarzmagier Cipriano mit seinem Zauber, sondern im Eigentlichen die übernatürliche Kraft des Teufels ist, die Justina (wenn auch im Resultat vergeblich) anziehen vermag. Der Teufel entpuppt sich demgemäß an dieser Stelle als Koordinator, der die Effekte der Aktionen seines Schützlings durch andere bzw. höhere Mittel evozieren muss. Die Teufelsmagie präsentiert sich aufgrund ihrer herausgearbeiteten Sinnlichkeit (der Schau- und Hörsituation) und der konstruierten Handlungsinszenierung als dezidiert theatral.

Tatsächlich zeichnet sich das Großprojekt des Teufels, den Menschen (durch seine Magie) zu verderben, durch eine Theatralität in einem noch viel umfassenderen Sinn aus. In den beiden bereits angesprochenen Begegnungen des Demonio mit Cipriano, der Reise- und der Schiffbruchszene, nimmt der Teufel kraft seiner dämonischen Verwandlungsfähigkeit erstens die Rollen des verirrtten Wanderers und des geretteten Überlebenden an – er mimt diese gewissermaßen als unerkannter Schauspieler: Das polymorphe teuflische Wesen weist Überschneidungen zur theatralen Rollenhaftigkeit auf – mit Fischer-Lichte gesprochen, ist der Teufel in der Lage, in verschiedenste semiotische Körper zu schlüpfen. Seine Difformität bringt es mit sich, dass der Demonio darüber hinaus zweitens in der Doppelfunktion als Akteur und als Regisseur weitere Mini-Szenen im Stile der *comedia de capa y espada*, also ein wahrhaftes Metatheater, in Justinas Umfeld kreiert – und damit ihre Realität in Eigenregie in eine (Theater-)Illusion transformiert.<sup>149</sup> Sein theatrales Arrangement einer für die Mantel- und Degen-Handlung typischen Verwechslung vor den Augen eines eifersüchtigen Liebhabers scheint besonders in der Torszene des zweiten Akts durch:

*Sale el Demonio por la puerta que está a las espaldas de Justina.*

DEMONIO: (Acudiendo mi furor  
a los dos cargos que tengo,  
a esta casa a entablar vengo  
el escándalo mayor  
del mundo. Y pues ya este amante  
tan despechado y tan ciego  
está, avívese su fuego:  
ponerme quiero delante

---

<sup>149</sup> Vgl. Roger Moore: Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*. In: *Bulletin of the Comediantes* 33 (1981), S. 129–137 und Ilse Nolting-Hauff: Mezcla de géneros en *El mágico prodigioso*. In: Manfred Tietz (Hg.): *Texto e imagen en Calderón*. Stuttgart: Steiner 1998, S. 181–193. Zur Nähe von Teufel und Theaterautor vgl. weiterführend Anthony Cascardi: *El mágico prodigioso and the Theatre of Alchemy*. In: Ders.: *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 96–106.

y, como huyendo, después  
de ser visto, retirarme.)  
*Hace como que va a salir y, en viéndole Lelio, se reboce,  
y vuelve a entrarse por donde salió.* (MAG, S. 128, Kursivierung im Original)

Indem der Teufel seine Absichten in einem Aparte expliziert, gibt er sich den Inszenierungsplan seines eigenen Rollenspiels vor. Gleiches geschieht schon in der vorausgehenden Balkonszene im ersten Akt.<sup>150</sup> Auch der teuflische echte Betrug und die theatrale Illusion besitzen in der Erschaffung eines Als-ob eine gemeinsame Komponente. Drittens tritt der Teufel schließlich als der Gesamtsituation mächtiger Dramaturg in Erscheinung, der Cipriano nach seiner Lehrzeit, dem Einstudieren seiner neuen Rolle, den Schwarzmagier «spielen» lässt. Dieser rezitiert den Text seines erworbenen Könnens – in einer verbalisierten Bewegung von den höchsten Himmelsphären über die irdische Natur bis zu den unterweltlichem Einfluss unterstellten Gräbern unter der Erde – wie folgt:

Hermosos cielos puros,  
atended a mis mágicos conjuros; [...]  
floridas plantas bellas,  
al eco os asustad de mis querellas;  
dulces aves suaves,  
la acción temed de mis prodigios graves;  
bárbaras, crueles fieras,  
mirad las señas de mi afán primeras, [...]  
Viendo que ya yo puedo  
al infierno poner asombro y miedo, [...]  
pues la nigromancia he penetrado,  
cuyas líneas obscuras  
me abrirán las funestas sepolturas  
haciendo que su centro  
aborte los cadáveres que, dentro,  
tiranamente encierra  
la avarienta codicia de la tierra,  
respondiendo por puntos  
a mis voces los pálidos difuntos; [...]  
lograr mis ansias quiero,  
atrayendo a mi voz el bien que espero. (MAG, S. 150f.)

---

150 «FLORO: Gente se asoma / a él que entre sombras veo. / DEMONIO: (Para las persecuciones / que hacer en Justina intento, / a disfamar su virtud / desta manera me atrevo.) / *Baja por una escala* [...] / FLORO: Un hombre es que de su casa / sale [...]» (MAG, S. 103f.).

Cipriano rühmt sich eines umfassenden magischen Wissens, das *magia naturalis* und *magia daemoniaca* einschließt. Seine Worte sind jedoch keineswegs die originellen Äußerungen einer eigenständig handelnden Magierpersönlichkeit, sondern imitieren die Rhetorik seines teuflischen Lehrmeisters, erscheinen klischee- und somit rollenhaft. Unübersehbar sind die zum Teil wörtlichen Parallelen zur Vorstellungsrede Angelios in *El esclavo del demonio*, der in chiasmischer Verkehrung, wie gesehen, erst die Potentiale der «nigromancia» – die Beschwörung «a los infiernos» inmitten von «sepulchros y huesos» – und dann jene der natürlichen Magie, die «en plantas, animales / y celestes movimientos» (alle ESC, S. 176) wirksam ist, in einer umgekehrten, vom Tiefsten zum Höchsten aufsteigenden (Denk-)Richtung anpreist. Das im Calderón-Stück vom Teufel inszenierte Magier-Spiel Ciprianos ist allerdings in ein umfassenderes, typisch barockes Schauspiel eingebettet, bei dem Gott der größte Magier – der Magier des Werktitels<sup>151</sup> – und der zuständige Dramaturg für die Weltbühne ist. Innerhalb seines Dramas wird er Cipriano eine andere Rolle – die des Märtyrers – zuweisen, die sich in ihrem rituell-performativen Charakter des Bekenntertums ebenfalls als theatral gestaltet.<sup>152</sup> Mit einer anderen Form der rituellen Performance setzt sich das folgende Unterkapitel auseinander: dem Teufelspakt als Vorbedingung schwarzmagischen Handelns.

### Der Teufelspakt als Ritual auf der Bühne

Der Paktschluss mit dem Teufel, der die Dämonologen ausgehend von Thomas von Aquins Unterscheidung von explizitem und implizitem Pakt immer wieder beschäftigt,<sup>153</sup> stellt in seiner Inszenierung auf der Bühne eine Aufführung auf zweiter Stufe dar: Beim dargestellten Pakt-Ritual handelt es sich um eine kulturelle Performance, die in eine theatrale Performance eingebunden ist – oder anders ausgedrückt: Es handelt sich in Fischer-Lichtes Formulierung um die künstlerische Hervorbringung und symbolische Artikulation eines rituell-performativen Geschehens in der Materialität des Theaters. Dementsprechend zeichnet sich die theatral arrangierte Verschreibung sowohl durch Gemeinsamkeiten als auch durch (künstlerisch bedingte) Abweichungen von jener im lebensweltlichen Bereich aus, wie sie etwa innerhalb

---

151 Clarín macht diese Deutung am Ende explizit: «Yo solamente resuelvo / que, si él es mágico, ha sido / el mágico de los cielos» (MAG, S. 192).

152 Vgl. dazu – und weiterführend zu den Analogien des inszenierten Märtyrertums mit den lebensweltlichen *autos de fe* – Victoria Grefer: Metatheater in *El mágico prodigioso: Defending the auto de fe?* In: *Bulletin of the Comediantes* 64 (2012), S. 75–87.

153 Del Río behandelt diese Frage – auch unter Rückbezug auf Thomas von Aquin – ausführlich in seinen *Disquisitiones Magicae*, vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

des Hexensabbats imaginiert wird.<sup>154</sup> Als kulturelle Performance folgt der Teufelspakt auf Makroebene einer Ritualstruktur, die sich anthropologisch mit van Gennep genauer als Übergangsritus mit den Mikroelementen von Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase bzw. auf dem Höhepunkt des Vorgangs mit Turner als Zustand der Liminalität beschreiben lässt und den Paktierer (scheinbar) unwiderruflich von seiner alten sozialen Zugehörigkeit löst und an die neue Gesellschaft des Teufels anbindet: In *El esclavo del demonio* legt Don Gil in seinem Grenzzustand des Teufelslehrlings seinen Status als Kleriker und frommer Mann Gottes ab und wechselt in den Stand eines Sünders; bei Calderón wandelt sich Cipriano im Zuge seiner liminalen Erfahrung vom heidnischen Philosophen zum (unchristlichen) Schwarzmagier. Die Anbahnung der Paktvereinbarung erfolgt bei Mira de Amescua und in *El mágico prodigioso* dabei aber unter anderen Vorzeichen: Während die teuflische Identität von Ciprianos künftigem Vertragspartner für diesen selbst nicht ersichtlich wird, allerdings vom Publikum durch mehrere *gracioso*-Kommentare leicht zu erschließen ist,<sup>155</sup> provoziert Angelios Erscheinen vor Don Gil dessen sofortiges Unbehagen, was eine (erste Abwehr-)Reaktion auf dessen durchscheinende diabolische Aura darstellt.<sup>156</sup>

Después que a este hombre he mirado,  
siento perdidos los bríos,  
los huesos y labios fríos,  
barba y cabello erizado.  
Temor extraño he sentido. (ESC, S. 175)

Durch sein ganzkörperliches Erschauern angesichts der übernatürlichen Präsenz des Bösen und seiner anschließenden, ohne Umschweife und Verhüllungen bestätigten Nachfrage zur Teufelsnatur ist sich Don Gil über die metaphysischen Ausmaße seines Paktschlusses vollends im Klaren, wohingegen sich Cipriano der weitreichenden Konsequenzen zu Beginn des Rituals nur halbbewusst ist, weil er sein Gegenüber lediglich für einen mächtigen Magier hält. Bei Calderón kann im Hinblick auf den theatralen Parameter der Wahrnehmung von einer Diskrepanz zwischen Cipriano auf der Bühne und dem Publikum im Saal gesprochen werden, wäh-

<sup>154</sup> Zum Teufelspakt auf dem Hexensabbat vgl. ausführlich das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

<sup>155</sup> Über das Sprichwort bzgl. eines unerwartet auftauchenden Gasts – «No hará en casa mucho humo» (MAG, S. 124) – deuten Clarín und Moscón das teuflische Attribut der Rauchschwaden an. Sie deuten es mit ihren Äußerungen zum Schwefelgeruch (vgl. MAG, S. 125f.) noch weiter in dieser Richtung aus.

<sup>156</sup> Vgl. Roger Moore: Iterative Thematic Imagery in Calderón's *El mágico prodigioso*. In: Kurt Levy / Jesús Ara / Gethin Hughes (Hg.): *Calderón and the Baroque Tradition*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 1985, S. 127–136, hier: S. 131.

rend bei Mira de Amescua kein solches Gefälle existiert und alle das Gleiche wahrnehmen. Somit ist für *El esclavo del demonio* – dämonologischen Unterscheidungen gemäß – ein expliziter, für *El mágico prodigioso* ein (wenn auch in der Gewissheit der Vertragshaftigkeit geschlossener) impliziter Teufelspakt zu konstatieren.

Auf Ebene der Mikrostruktur wird das Ritual in beiden *Comedias* durch eine hypothetische Wunschäußerung des von der teuflischen Allgegenwart noch nichts ahnenden Paktierers eingeleitet: «[D]ije [...] / que ofreciera liberal / el alma a un genio infernal / [...] porque este amor que me aflige / premiase con merecella» (MAG, S. 140), heißt es etwa bei Calderón, worauf prompt die Bestätigung des Demonio – «Pues yo te aceto el contrato» (MAG, S. 141) – folgt.<sup>157</sup> Anders als bei der kulturellen Performance des Hexensabbats in der historischen Wirklichkeit ist der Ritualbeginn also nicht mit einem von der alten Gemeinschaft trennenden Ortswechsel verbunden, sondern findet – wie für Faustfiguren in der Literatur typisch – im gewohnten Umfeld des Teufelsbündners statt. Nichtsdestotrotz bedarf die strikt-formelhafte Ausführung der Verschreibung auch in dramatischer Überführung einer rituellen Umgestaltung der Örtlichkeit, einer sozialen Isolation, die in *El mágico prodigioso* durch das Hinausschicken der Dienerfiguren realisiert ist:<sup>158</sup> «Pues envía / allá fuera esos criados / y quedemos los dos solos» (MAG, S. 140). Wie in *El esclavo del demonio*, wo der Paktschluss in der Einöde stattfindet, in der sich Don Gil seit Lisardas Verführung aufhält, ist die rituelle Trennungsphase von jeglicher menschlichen Gesellschaft auf diese Weise gelöst. Am anderen Ende der Liminalität, innerhalb der Angliederungsphase des Rituals, erhält Cipriano ganz im Unterschied zu den Hexen und Hexern der lebensweltlichen Sabbatberichte zum Zeichen seiner diabolischen Zugehörigkeit keine leibliche Einschreibung in Form eines Teufelsmals (sein phänomenaler Leib bleibt unversehrt und er verkörpert fortan den Teufelsbündner ohne Erkennungszeichen), wohingegen Don Gil eine sichtbare Veränderung an Kleidung und Körper erfährt, wie aus einer szenischen Anmerkung hervorgeht: «*Entran los esclavos y sacan a don Gil hecho esclavo, con S y clavo*» (ESC, S. 179, Kursivierung im Original). Die in den historischen Protokollen, wie etwa bei de Lancre gesehen, als schmerzhaftes Prozedur beschriebene körperliche Zeichnung des Paktierers wird in der theatralen Performance mithilfe der Ausführung hinter der Bühne als dramatisches Mittel hingegen ausgelassen. Die rituelle Angleichung geschieht bei den beiden Faustfiguren der *Comedias* allerdings durch eine bedeutende räumliche Komponente, den Eintritt in die (Teufels-)Höhle, die wiederum in der historischen Realität des Sabbats kein bzw. kein konstitutives Pendant besitzt,

157 Wie Fernández Rodríguez in Bezug auf die «retórica demoniaca» betont, zeugt der konsequente Gebrauch des (in Spanien unüblichen) Personalpronomens vom hochmütigen Selbstbewusstsein des Teufels, vgl. Fernández Rodríguez: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, S. 93.

158 Vgl. ebda., S. 114.

jedoch auch in den profanen spanischen Teufelsbündner-Stücken eine herausragende Rolle spielt.<sup>159</sup> Sowohl Don Gil als auch Cipriano folgen ihrem neuen Meister im Anschluss an die Verschreibung ins Zwischenreich einer «cueva» (ESC, S. 180; MAG, S. 146), einem Ort der Polarität zwischen Berg / Himmel und Erdinnerem / Höhle.<sup>160</sup> Die Höhle stellt das sichtbare Raumsymbol dafür dar, dass sich beider Zustand der Liminalität um die Dauer ihrer Lehrzeit verlängert, doch lässt sie aufgrund ihrer menschenfeindlichen Charakteristika, ihrer «negros altares» (ESC, S. 180), und ihres Anscheins als «funesta sepoltura» (MAG, S. 149) gleichzeitig schon deutlich erkennen, dass sich die Teufelsschüler endgültig der bösen Seite zuneigen.

Der rituelle Schwellenzustand im engsten Sinne umfasst die förmliche Verschreibung als solche, die in den Stücken einen breiten Platz einnimmt. Bildet ein schriftlicher Paktschluss im lebensweltlichen Bereich eher die Ausnahme – auf dem Sabbat ist er wegen dessen Verortung im bäuerlich-ländlichen Milieu im Normalfall mündlicher Natur, die (angebliche) Überlieferung der Pakturkunde des historischen Gaufridy ist nur aufgrund der Bildung des *prêtre-sorcier* möglich –, wird er für die Teufelsbündner und Faustfiguren auf der Bühne, die für gewöhnlich Gelehrte und darum des Schreibens mächtig sind, zur Regel. Besiegelt wird der Vertrag, wie der Demonio im Calderón-Stück fordert, «con [la] sangre y de [la] mano» (MAG, S. 144) des Paktierers. Mit Blut als rituellem Medium, der vitalen Substanz des Menschen schlechthin, das noch dazu eigenhändig auf die Urkunde gesetzt wird, übergibt der Teufelsbündner sein Leben, und mit diesem seine Seele, mehr als sinnbildlich in die Hände seines diabolischen Vertragspartners. Die Paktbedingungen und ihre Implikationen werden in beiden Stücken im Wortlaut wiedergegeben – bei Mira de Amescua nachträglich bei Verlesung der Urkunde, bei Calderón im unmittelbaren Vollzug –, sodass in der vergleichenden Gegenüberstellung die festen ritualistischen Bestandteile hervortreten:

---

<sup>159</sup> Speziell die Hexen im spanischen Teil des Baskenlandes trafen sich mitunter in der Cueva de Zugarramurdi, doch waren ihnen auch andere Versammlungsorte geläufig. Zur Bedeutung der Höhle in den *comedias de enredos* vgl. das sich anschließende Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

<sup>160</sup> Vgl. Robert Lima: La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del Siglo de Oro. In: Eva Lara Alberola / Alberto Montaner (Hg.): *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014, S. 579–598, hier: S. 581. In den *comedias de santos* ist auch die Anspielung auf die platonische Höhle bedenkenstwert, aus der sich der Mensch als Gefangener des Scheins befreien muss, um die Sonne (Gott) zu sehen / zur Erkenntnis zu gelangen, vgl. dazu Didier Souiller: *Ecriture poétique et problématique philosophique: Une lecture du Magicien prodigieux* de Calderón. In: *Littératures* 19 (1988), S. 67–78, hier: S. 69f.

ANGELIO: Esa cédula se lea.

DON GIL: *Lee el papel*

«Si aprendo la sutil nigromancia,  
que el católico llama barbarismo,  
y, excediendo las fuerzas de mí mismo,  
gozaré de Leonor un breve día,  
digo [yo], don Gil Núñez de Atoguía,  
sin temor de las penas del abismo,  
que reniego del cielo y del bautismo,  
perdiendo a Dios la fe y la cortesía.  
Su nombre borro ya de mi memoria.  
Tu esclavo para siempre quedo hecho  
por gozar desta vida transitoria,  
y renuncio el legítimo derecho  
que la Iglesia me da para la gloria  
por la puerta que Dios abrió en su pecho.  
Así lo otorgo.» (ESC, S. 179f., Kursivierung  
im Original)

CIPRIANO: Pluma será este puñal,  
papel este lienzo blanco,  
y tinta para escribirlo  
la sangre es ya de mis brazos.

*Escribe con la daga en un lienzo, habiéndose  
sacado sangre de un brazo*

[...] Digo yo, el gran Cipriano,  
que daré el alma inmortal [...] a  
quien me enseñare ciencias [...] a  
quien pueda atraer a mí  
a Justina, dueño ingrato.  
Y lo firmé de mi nombre. (MAG, S. 144f.,  
Kursivierung im Original)

Der Pakt beschließt ein *Quid-pro-quo*-Geschäft, einen reziproken Tausch, zwischen den Partnern, der im okkulten Wissenserwerb zum Zwecke einer amourösen Eroberung (bei Don Gil handelt es sich um Lisardas tugendhafte Schwester Leonor) gegen die Hingabe der unsterblichen Seele besteht.<sup>161</sup> Konstitutiv ist die Verwendung des Personalpronoms («yo») der Paktierer, deren im Anschluss gegebenes Versprechen ein performativer Sprechakt ist. Dieser ist in *El esclavo del demonio* ungleich klarer formuliert («digo [yo...] que reniego [...] y renuncio») und als rituelle Umkehrung des Taufrituals inszeniert, sodass hier die Abkehr von Gott und der Heraustritt aus der christlichen Gemeinschaft explizit wird. Durch den verbalen Vollzug der Trennung werden im lebensweltlichen Passagenritus der kulturellen Pakt-Performance Emotionen der Loslösung artikuliert, wohingegen die theatrale Aufführung derselbigen unter den Anwesenden, den beteiligten Figuren, aber insbesondere dem passiv-zuschauenden Theaterpublikum, zusätzlich Gefühle allererst hervorruft.<sup>162</sup> Diese Beobachtung einer Differenz beider Performance-Typen kann am Calderón-Stück belegt werden, in dem Cipriano die Verschreibung mehrfach

<sup>161</sup> Vgl. Robert Lima: The demonic pact and the quest for esoteric knowledge. In: Ders.: *Dark prisms. Occultism in hispanic drama*. Lexington: University Press of Kentucky 1995, S. 28–45, hier: S. 29f.

<sup>162</sup> Tambiah sieht den Unterschied zwischen Ritual und aristotelischem Theaterkonzept in Übereinstimmung mit Langer in Bezug auf deren Stellung zu Gefühlen: Während ersteres kommunikativ Emotionen artikuliere, beschwöre letzteres sie zur Erlangung einer Katharsis, vgl. Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 227–250, hier: S. 235.

durch emotional-bewertende Zwischenrufe unterbricht: «¡Qué hielo! ¡Qué horror! ¡Qué asombro! [...] ¡Qué frenesí! ¡Qué letargo! [...] ¡Qué confusiones! ¡Qué espantos!» (MAG, S. 145, Kursivierung im Original). Der rein rituellen Ausführung fehlt die dadurch aufgebaute dramatische Spannung und die solchermaßen getätigte Vorausdeutung auf die finstere psychische Zukunft des Paktierers,<sup>163</sup> die das Geschaute auf der Bühne in den Rahmen einer ästhetischen Illusion einordnen und eine Grenze zwischen dem direkten emotional-involvierten Mitvollzug der Ritualbeteiligten und der distanzierten theatralen Erfahrung der Zuschauer ziehen. Verstärkt wird die Ästhetisierung des Pakt-Rituals in beiden *Comedias* schließlich noch durch die im weiteren Handlungsbogen vorgenommenen mythologischen Anspielungen, die den Teufelsbündner etwa mit dem gefallenen «Ícaro» (ESC, S. 148) oder auch mit dem liebestollen Jupiter parallelisieren – und solchermaßen klar in ein literarisches Netz integrieren.<sup>164</sup> Doch können sich in Bezug auf die Bühnen-Realisierung durchaus auch innerhalb des theatralen Ausführungsrahmens signifikante Unterschiede ergeben, die nun am Beispiel von Calderóns *Comedia* abschließend zu diskutieren sind.

### Zwei unterschiedliche Aufführungssituationen: *El mágico prodigioso* auf der Carro-Bühne und im Corral

*El mágico prodigioso* ist in seiner Zeit nachweislich in zwei verschiedenen Bühnenkontexten aufgeführt worden, von denen die jeweiligen Textfassungen überliefert sind.<sup>165</sup> Calderón schreibt das Stück ursprünglich als Auftragsarbeit für die *Cofradía del Santísimo Sacramento* von Yepes, einem 60 Kilometer südlich von Madrid und 40 Kilometer östlich von Toledo gelegenen Ort von damals ca. 5.000 Einwohnern. Dort ist die *comedia de santos* am Fronleichnamstag 1637 (11. Juni) wahrscheinlich am Nachmittag als zweites von zwei Stücken (das erste am Morgen war womöglich Calderóns *La torre de Babilonia*, ein *auto sacramental*) auf einer für das christliche Fest typischen *Carro*-Bühne zur Aufführung gelangt.<sup>166</sup> Im Anschluss daran ist *El*

163 Vgl. Fernández Rodríguez: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, S. 115 und S. 120.

164 Vgl. – auch zu weiteren Mythen-Anspielungen – Elizabeth Teresa Howe: The exemplary Lisarda of *El esclavo del demonio*. In: *Bulletin of the Comediantes* 50, 2 (1998), S. 265–279, hier: S. 269 und Frederick A. de Armas: La imagen de Dánae in *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín y fray Manuel de Guerra y Ribera. In: *Anuario Calderoniano* 1 (2008), S. 87–104, hier: S. 98.

165 Zur historischen Kontextualisierung und Dokumentation der beiden Aufführungen vgl. im Folgenden Charles Davis: Calderón en Yepes. El estreno de *El mágico prodigioso* (1637). In: *Criticón* 99 (2007), S. 193–215.

166 Zu den Motiven für den Auftrag und die Aufführung ausgerechnet in Yepes führt Davis den relativen Wohlstand der vom Weinanbau lebenden bürgerstolzen Einwohner sowie als konkreten Anlass die festliche Begehung einer Reliquien-Translation, eines Stücks der Hostie vom Letzten Abendmahl, in die Kirche von San Benito Abad an, auf die, so spekuliert er weiter, vielleicht die Weihung

*mágico prodigioso* aber auch von der Theatertruppe um Bartolomé Romero und seiner Ehefrau Antonia Manuela Catalán (die neben Gabriel Cintor als Cipriano die weibliche Hauptrolle übernimmt) in einem Madrider *Corral*, mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits in der Fastenzeit 1638, gespielt worden. Während es sich bei der überarbeiteten *Corral*-Fassung, aus der in moderner Edition in dieser Arbeit bislang zitiert worden ist, um jene handelt, die in den 20. Band von Calderóns gesammelten *Comedias* (1663) Eingang gefunden hat, existiert von der längeren Yepes-Version ein nahezu vollständiges Manuskript (von dem die letzten ca. 4 bis 5 Blätter bzw. ca. 200 Verse des Endes fehlen), das Alfred Morel-Fatio 1877 seiner Edition zugrunde gelegt hat, die im Folgenden für Vergleiche herangezogen wird.

Die unterschiedlichen Aufführungen in Yepes und im fernen Madrid adressieren nicht nur divergierende Zuschauerkreise – hier ein relativ homogenes, naiv-andächtiges Provinzpublikum, dort eine theatererfahrene, aber heterogene Schar aus Adel und Beamtentum, Frauen, Geistlichkeit und Unterschicht –, die sich auf das Textarrangement, etwa auf die Ausgestaltung bestimmter Figuren, auswirken.<sup>167</sup> Die Realisierungen des Theatertexts finden auch auf zwei völlig verschiedenen Bühnenformen, auf der *Carro*- und auf der *Corral*-Bühne, statt, die erhebliche Auswirkungen auf den jeweils realen und vorgestellten Bühnenraum – und so auch auf die Magiedarstellung – haben und entsprechende Konsequenzen für die Rezeptionsperspektiven des Theaterpublikums, wie sie Matzat unterscheidet, nach sich ziehen. Die ausschließlich für den feierlichen Anlass gebaute, also mobile, nicht-permanente Fronleichnamsbühne setzt sich in der Regel aus mehreren *Carros*, aus kulis-senhaft gestalteten Festwagen, zusammen, die während des Stücks an die starre Grundbühne geschoben werden. Wie im Archivo Histórico Provincial de Toledo neuentdeckte Dokumente belegen, sind für *El mágico prodigioso* auf der eigens für die Aufführung gesperrten Plaza Mayor von Yepes vier solcher bühnentechnisch ausgestatteter *Carros* in Auftrag gegeben worden.<sup>168</sup> Diese verleihen dem Bühnenraum nicht nur eine reale räumliche Tiefe, sondern versetzen ihn auch durch die

---

des Jupiter-Tempels in Antiochia zum Auftakt der *Jornada primera* anspielt, vgl. Davis: Calderón en Yepes, S. 207ff.

**167** Vgl. Arnold Rothe: Calderón, *Der wundertätige Zauberer* und das Publikum. In: Dieter Grimm (Hg.): *Prismata. Dank an Bernhard Hanssler*. Pullach: Verlag Dokumentation 1974, S. 205–229, hier: S. 221–226.

**168** Vgl. Davis: Calderón en Yepes. Dokument 1 besteht in einer Abmachung von 12 Ortsansässigen, ab 1636 vier Jahre lang für die Ausrichtung des Fronleichnamsfests zu sorgen. Dokument 2 ist ein Vertrag mit einem der *mayordomos*, Alonso Reino, dessen Aufgabe es ist, die Grundbühne zu bauen und anlässlich des Fests unmittelbar zuvor die Straßen abzusperren – der Beleg für die nicht-permanente Bühnenform. Dokument 3 ist ein Vertrag mit dem *polvorista* Diego Vinadel, der für das Nachmittagsstück mit der Konstruktion von vier *Carros* (einer Drachenkutsche, einem beweglichen, sich öffnenden Felsen, einem Schiff und einem *Carro de gloria*) beauftragt wird.

mehrfachen Wagenwechsel, die Ortswechsel imitieren, in räumlich-imaginäre Bewegung. Dagegen besitzt die feste *Corral*-Bühne an der Frontfassade eines Innenhofs mit ihren auf die drei Geschosse (Erdgeschoss und zwei Stöcke) verteilten neun Spielräumen, wie im Kapitel zur *magia artificialis* gesehen, weder eine erwähnenswerte (realistische) Tiefendimension noch eine vergleichbare Dynamik bei Raumwechseln, da ebensolche durch die Aktivierung und das Bespielen eines anderen der simultan vorhandenen Spielräume, etwa in den oberen Stöcken, vollzogen werden, wobei im *Corral* auf eine gutentwickelte die vertikale und horizontale Bewegungsebene bedienende Bühnenmaschinerie zurückgegriffen werden kann.<sup>169</sup> Solche bühnenräumlichen Divergenzen zwischen *Carro*- und *Corral*-Bühne haben auch Einfluss auf die Inszenierung von magischen Einlagen, was etwa durch das Beispiel der schon bekannten Bergzauber-Szene, in der der Demonio Cipriano eine Kostprobe seines magischen Könnens gibt, Bestätigung findet: Kann die Bewegung des Berges in Yepes durch den von einer zur anderen Bühnenseite fahrenden Wagen maschinell leicht vollzogen und durch dessen (dreidimensionale) Felsoptik für die Augen der Zuschauer überzeugend dargestellt werden, bedarf es im Madrider *Corral* einerseits einer komplexeren Technik und andererseits einer größeren Imaginationsleistung des Publikums: Der für gewöhnlich durch eine Rampe (von der untersten Spielebene zum ersten *corridor* reichende) metonymisch evozierte Berg müsste entweder durch eine horizontale Zugvorrichtung, wie sie Sabbatini etwa für Schiffsbewegungen beschrieben hat, zwischen den Seiten hin- und herbewegt werden.<sup>170</sup> Oder aber seine magische Versetzung müsste alternativ mittels zweier identischer synekdochischer Bergdekors im rechten und linken Spielraum eines der oberen *corridores* durch zeitversetztes Auf- und Zudecken visualisiert werden. In jedem Falle ist die Rezeptionshaltung in Madrid eine andere als die in Yepes, deren Vergleich anhand dreier Schlaglichter neue Einsichten in die Verschiedenartigkeit und Kongruenzen konkreter (Des-)Illusionstechniken spanischer Bühnenformen in der Frühen Neuzeit gewährt.

Ein vergleichender Blick auf die Eingangsszene der beiden Textüberlieferungen offenbart, dass der Yepes-Fassung eine Expositionsrede des Teufels vorgeschaltet ist, die der Madrider *Corral*-Version fehlt. Mit spektakulärem Auftritt in einem

---

**169** Vgl. dazu das Kapitel 3.3.1 dieser Arbeit und weiterführend José María Ruano de la Haza / John Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994, bes. S. 36–173 und S. 447–491.

**170** Vgl. das Kapitel ›El monte› (S. 419–426) aus: Ruano de la Haza / Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII*. Zur Methode des italienischen Bühnenarchitekten vgl. Sabbatini: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*, S. 117–119.

«carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones»<sup>171</sup> verkündet der Demonio den Zuschauern seine Handlungsintentionen:

Ynfemales dragones,  
 Que deste plastro mio sois tritones  
 Y sin paz ni sosiego  
 En el viento sulcais ondas de fuego,  
 Parad en este monte,  
 Que [es] ultima linea deste oriçonte;  
 Pues es adonde vengo  
 De la licencia á usar que de Dios tengo;  
 Que aunque no tengo yo ley ni obediencia,  
 Nada puedo yntentar sin su licencia. [...]  
 Una mujer y un hombre  
 Son los que quieren que al ynfierno asombre  
 Su vida [...]  
 Ella por su virtud, y él por su ciencia. [...]  
 Y asi á los dos me ymporta, [...]  
 A este fin e venido  
 Con aquesta apariencia, este vestido,  
 Y no a de ser en bano. (MAGY, S. 2f.)

Damit setzt Calderóns *Comedia* in Yepes, anders als in Madrid, mit einem Rezeptionsangebot an das Publikum ein, das für den Anfang eine lebensweltliche Perspektive (in der Terminologie Matzats) begünstigt, da der Teufel seine Absichten in dieser Art Prolog in den großen göttlichen Heilsplan einordnet, ihn neben seinem Spiel als welt- und gesellschaftsallumfassenden Sinnhorizont deutlich zu erkennen gibt. Indem der Demonio seine Theaterrolle offenlegt, seine eigene Allegorie bzw. Funktion innerhalb des Plans kommentiert,<sup>172</sup> verhindert er zunächst das Eintauchen des Zuschauers in die vorgeführte Illusion, hält ihn durch die Reflexion des christlichen Normen- und Wertesystems noch in der außerfiktionalen Wirklichkeit fest. Dadurch, dass der Teufel seine Rolle in der Version für den *Corral* im Unterschied dazu direkt (aus-)spielt, zieht er das Publikum hier, die dramatische Perspektive befördernd, sofort in die Illusion hinein – und markiert damit in scharfer Grenzziehung zur Wirklichkeit den Beginn der *Comedia*. In Yepes geschieht die immersive Einführung dagegen sukzessive und schon mit dem Erscheinen des Demonio: Der drachengezogene Feuerwagen, dessen Rauch-Effekte durch die Wortkulis-

171 Pedro Calderón de la Barca: *El mágico prodigioso*. Publié d'après le manuscrit original de la bibliothèque du duc d'Osuna par Alfred Morel-Fatio. Paris: F. Vieweg, librairie A. Franck 1877. Die weiteren Zitate aus dieser Fassung werden fortan – zur Unterscheidung der *Corral*-Fassung [MAG] – unter der Sigle [MAGY] belegt.

172 Nolting-Hauff: *Mezcla de géneros en El mágico prodigioso*, S. 185.

se («Ynfernales dragones [...] En el viento sulcais ondas de fuego») unterstützt und noch gesteigert werden, vermag den Höllenfürsten mythengemäß und visuell spektakulär in Szene zu setzen, die Zuschauer so persuasiv allmählich in Richtung einer Akzeptanz dieses geschauten Als-ob zu lenken, also sie zur Einnahme einer dramatischen Perspektive wie bei der Madrider Aufführung zu bewegen.

Eine zweite Divergenz in den Realisierungen ist hinsichtlich der Schiffbruch-Szene festzustellen, in der der Teufel kraft seiner Magie ein plötzliches Unwetter entstehen lässt und dem zuschauenden Cipriano – und mit diesem dem Theaterpublikum – den Untergang seines Schiffes vorgaukelt. Wird den Zuschauern in beiden Versionen durch diese Reproduktion der Schau-Situation grundsätzlich die Übernahme der theatralischen Perspektive nahegelegt, ergeben sich aufgrund der unterschiedlichen Umsetzung der Szene je spezifische Akzentuierungen: In Yepes kommt es zu einer multimedialen Aufführung, bei der die durch Pyrotechnik hervorgerufenen «truenos como tempestad» und das «fuego como rayos y relanpagos» (beide MAGY, S. 76) durch Ciprianos Rede verbal untermauert und das sinkende Schiff visuell und performativ mit einem *Carro* – «Entra por la plaza una nabe y los que vienen en ella representan lejos, y el Demonio en ella con otro vestido. La nabe es negra» (MAGY, S. 77) – dargestellt werden. In Madrid hingegen bleibt nur die Tonkulisse bestehen, der Untergang des Schiffes wird in Erweiterung von Ciprianos unterstützendem *decorado verbal* des Gewitters gewissermaßen als verkappte Mauerchau vergegenwärtigt:<sup>173</sup>

¿Qué es esto, cielos puros?  
 ¡Claros a un tiempo y en el mismo oscuros!  
 Dando al día desmayos,  
 los truenos, los relámpagos y rayos  
 abortan de su centro  
 los asombros que ya no caben dentro. [...]  
 Naufragando, una nave  
 en todo el mar parece que no cabe, [...]  
 El clamor, el asombro y el gemido  
 fatal presagio han sido  
 de la muerte que espera [...]  
 El bajel, prodigiosa maravilla,  
 desde el tope a la quilla  
 todo negro, su máquina sustenta:  
 sin duda se vistió de la tormenta.

---

173 Vgl. Urzula Aszyk: *El mágico prodigioso: Entre la comedia de santos y la comedia de magia, un modelo teatral en evolución*. In: Manfred Tietz / Gero Arnscheid (Hg.): *Calderón y su escuela: Variaciones et innovación de un modelo teatral*. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Wrocław, 14–18 de julio de 2008. Stuttgart: Steiner 2011, S. 13–22, hier: S. 17.

A chocar en la tierra  
viene. [...]. (MAG, S. 115ff.)

Die theatralische Perspektive, die den doppelten Effekt einer illusionsfördernden und illusionsbrechenden Wirkung in sich vereint, wird in den beiden Fassungen in Richtung jeweils eines der beiden Pole gelenkt: Die *Carro*-Version führt den sich im beobachtenden Cipriano spiegelnden und darum sich seiner Position (halb-)bewussten Zuschauer durch direkte Anschauung tiefer in die Illusion hinein. In der *Corral*-Version bleibt das Wissen um die tatsächliche Fiktivität des Untergangs für selbigen durch das lediglich akustische Rezipieren stärker wach und das Geschehen auf der Bühne solchermaßen in einer gewissen Distanz. Die nähere Verortung des *Corral*-Publikums am illusionsbrechenden Pol der theatralischen Perspektive ist aber freilich keineswegs, wie auch Matzat allgemein bestätigt, mit einer distanzierteren Zuschauerhaltung identisch, vermag doch auch Ciprianos spannungsgeladener Bericht durch das emotionale Involvement der – zumal theatererfahrenen Madrider – Zuhörer eine illusionsfördernde Sogwirkung zu entfalten. Dagegen bedarf das im Vergleich dramenunkundigere Provinzpublikum mit der *Carro*-Realisierung eines stärkeren visuellen Impulses zum Eintauchen in die Illusion.

Neben diesen inszenatorischen Unterschieden von *Corral*- und *Carro*-Aufführung ist für die Schlüsselszene von *El mágico prodigioso*, die *desengaño*-Szene, in der Cipriano, im Glauben, Justina kraft seiner neuerlernten magischen Fähigkeiten herbeigezaubert zu haben, statt dieser ein Skelett unter ihrem Mantel entdeckt, eine grundsätzliche Übereinstimmung in beiden Textfassungen zu finden. Bis auf die von Calderón freigestellte Umsetzung des Verschwindens dieser Erscheinung – «se quite todo [= el manto, A. W.] y quede un esqueleto que ha de bolar ó undirse, como mejor pareiere» (MAGY, S. 163, in der zweiten Version vgl. MAG, S. 169) – die in Yepes aufgrund der eingeschränkten technischen Möglichkeiten der Grundbühne wahrscheinlich eher mittels Senkboden, im Madrider *Corral* vielleicht spektakulärer mithilfe einer Hebemaschine, eines *canal*,<sup>174</sup> bewerkstelligt wurde, ist die darstellerische Realisierung der Transformation, die durch einen Figurentausch oder schnellen Kostümwechsel hinter der Bühne und eine Ver- und Entkleidung der Schauspielerin bei ihrem erneuten Auftritt stattfindet, identisch. Die durch die wahrgenommene Rollenhaftigkeit durchscheinende Theatralität, die das Theaterpublikum zu einer theatralischen Perspektive verleitet, wird bereits mit Ciprianos Ausruf bei der Verfolgung ›Justinas‹ vorbereitet:

---

174 Vgl. das Kapitel ›La canal› (S. 471–480) aus: Ruano de la Haza / Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII*.

[... E]ste monte,  
 Donde mi ciencia la truxo,  
 Teatro sera frondoso, [...]  
 Del mas prodigioso amor. (MAGY, S. 162, vgl. MAG, S. 168)

Das barocke Motiv der Welt als Bühne doppelt sich dergestalt auf der Theaterbühne mit dem Effekt einer illusionsbrechenden Einsicht in den Spielcharakter des Geschauten und kulminiert im desillusionierenden Ausspruch des Skeletts im Moment seiner Enthüllung,<sup>175</sup> in Bezug auf die Schwarze Magie die Kernbotschaft der *Comedia*: «Assi, Cipriano, son / Todas las glorias del mundo» (MAGY, S. 164, vgl. MAG, S. 170). Das zweite Barockmotiv einer eitlen Welt geht in seiner Aussagekraft weit über die innerdramatische Welt von *El mágico prodigioso* hinaus und vergegenwärtigt in der Konkretisierung der *vanitas* in der Entzauberung der schwarzmagisch produzierten Illusion die christliche Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen – und damit die Aufforderung zur Ausrichtung auf das Himmlische – als ultimative lebensweltliche Handlungsanweisung. Indem das Stück seinen «Spielraum», in einem doppelten Sinne verstanden als Handlungsort und als Anwendungsbereich, ausweitet, spielt es die Zuschauer an dieser Stelle bereits in Yepes und in Madrid gleichermaßen allmählich wieder aus der Theaterillusion heraus. Auf diese Weise legt die *comedia de santos* offen, dass sie in eine größere katholische Agenda eingebettet ist, was sie im Umfang ihres gesellschaftlichen Weisungscharakters von der weltlichen *Comedia* unterscheidet, der sich die Analyse nun widmet.

### 5.2.3 Der Schwarzmagier im profanen Milieu: Die *comedias de enredo*

Die beiden *Comedias* des in Neu-Spanien (Mexiko) geborenen Ruiz de Alarcón, *Quien mal anda en mal acaba* und *La cueva de Salamanca*, sowie Rojas Zorrillas *Lo que quería ver el marqués de Villena* bilden die zweite Gruppe von Stücken, die Schwarzmagier auf die Bühne bringen, diese im Gegensatz zu den vorausgehenden Werken Mira de Amescuas und Calderóns aber jenseits des geistlich-katholischen Kontexts verorten, wenn die christliche Verurteilung der *magia daemoniaca* hier auch weiterhin einen grundsätzlichen Bezugspunkt darstellt. Gattungstechnisch sind die drei Stücke mit ihrer verwickelten Handlung und einer unerwarteten Lö-

---

175 Vgl. dazu weiterführend Christoph Strosetzki: Die Frau bei Calderón und das barocke Prinzip von *engaño* und *desengaño*. In: Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (Hg.): *Ex nobili philologorum officio*. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag. Berlin: Domus Editoria Europaea 1998, S. 527–544.

sung der *comedia de enredo* zuzuordnen, wobei das erste in der Gemeinde Deza angesiedelt ist, die beiden anderen im urbanen Milieu, in der Universitätsstadt Salamanca, spielen und außerdem thematisch der *comedia estudiantil* zuzurechnen sind. Die *Comedias* sind jeweils mehr oder weniger lose um eine historische Person aus der jüngeren oder älteren Geschichte Spaniens konstruiert: Während *Quien mal anda en mal acaba* den Fall des im Jahr 1600 in Toledo bei einem *Auto de fe* in effigie verbrannten Moriskan Román Ramírez verarbeitet, integriert Ruiz de Alarcóns zweites Stück ebenso wie dasjenige von Rojas Zorrilla die Figur des wissensdurstigen Marqués de Villena (1384–1434), eines Abkömmlings der Königshäuser von Kastilien und Aragón, um den sich viele volkstümliche Legenden ranken, in seinen Plot. Román Ramírez' Geschichte ist vor allem durch seine Inquisitionsakten und deren Resümee in Martín Del Ríos *Disquisitiones Magicae* bekannt:<sup>176</sup> Der in der hermetischen Medizin bewanderte Heiler Ramírez exorziert eine ‹besessene› Frau aus Soria, Ana Sanz, die sich weigert, die jüngst geschlossene Ehe zu vollziehen, und wird aufgrund der angeblichen Verlängerung ihrer Leiden selbst der Hexerei und Teufelsbündnerschaft sowie der heimlichen Ausübung islamischer Glaubenspraktiken angeklagt, stirbt aber in der Haft noch vor seinem Prozess, in dem er nachträglich schuldig gesprochen wird.<sup>177</sup> Enrique de Villena zeichnet sich zu seinen Lebzeiten durch sein zurückgezogenes Bücherstudium (und sein Desinteresse an ritterlichen Waffentaten) aus und ist der Nachwelt besonders wegen der Verbrennung seiner Bibliothek durch den Inquisitor Lope de Barrientos – und deren literarischer Betrauerung in Juan de Menas *Laberinto de Fortuna* (1444) – bekannt, was zusammengenommen und mit fortschreitender Zeit den Verdacht befeuert, er stände als potentieller Schwarzmagier mit dem Teufel im Bunde.<sup>178</sup> In diesem Zusammenhang besteht auch eine Verbindung zwischen dem Marqués und der sagenumwobenen Höhle von Salamanca, die in der spanischen Folklore neben der Höhle von Toledo (über die Ruiz de Alarcón eine weitere *Comedia* schreibt)<sup>179</sup> ein

176 Vgl. dazu Del Río: *Liber secundus*, S. 462–471.

177 Vgl. auch zu weiteren Aspekten von Román Ramírez' Leben, unter anderem zu seinem Interesse für Ritterbücher, Gonzalo Díaz Migoyo: *Memoria y fama de Román Ramírez*. In: María Luisa Lobato / Francisco Domínguez Matito (Hg.): *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Frankfurt: Vervuert 2004, S. 39–53.

178 Vgl. zu Leben und Legendenbildung Samuel M. Waxman: Enrique de Villena, the magician. In: *Revue Hispanique* 38 (1916), S. 387–438. Vgl. auch die in der Erstausgabe auf 1944 datierte Biographie von Ximenez de Sandoval, die jedoch stark fiktionalisiert ist: Felipe Ximenez de Sandoval: *Don Enrique de Villena*. Madrid: Sala Editorial 1973.

179 In *La prueba de las promesas* ‹rationalisiert› Ruiz de Alarcón die Höhle von Don Illán de Toledo – die unter anderem zuvor in Juan Manuels Exempelsammlung *El conde Lucanor* (1335) behandelt wird – zu einem Studierzimmer eines Gelehrten; die Magie ist hier nicht dämonisch, vgl. weiterführend zu diesem Stück Charles E. Perry: The Question of Means and Magic in Alarcón's *La prueba de*

prototypischer Ort schwarzmagischer Praktiken ist, in der Villena seinen teuflischen Lehrmeister, dem er als Entlohnung für seine Lektionen eigentlich in die Hölle zu folgen hat, überlistet haben soll.<sup>180</sup> Bis auf Espantoso Foleys – aber über weite Strecken deskriptiv bleibende – Studie zum Okkulten im Theater Ruiz de Alarcóns haben die drei *Comedias* von der Forschung nur in vereinzelt Detailanalysen Beachtung gefunden.<sup>181</sup> Die anstehende Untersuchung widmet sich diesen darum systematisch mit dem Schwerpunkt auf den Interrelationen von teuflischmagischer und theatraler Illusion wie folgt: In einem ersten Schritt stehen Körper und Körperlichkeit am Beispiel des sich mit Leib und Seele dem Teufel verschreibenden Román Ramírez in *Quien mal anda en mal acaba* im Zentrum, dessen Fokus als Heiler und Liebesprätendent wiederum der Körper Doña Aldonzas ist. Als zweites wird das Wesen der sich zwischen wissenschaftlicher und heterodoxer Praxis bewegenden Magie in den drei Stücken genauer bestimmt, wobei ein besonderer Akzent auf den akademischen Debattenszenen als kulturellen Performances gelegt wird. In einem letzten Schritt rückt die *cueva de Salamanca* im gleichnamigen Stück und in Rojas Zorrillas *Lo que quería ver el marqués de Villena* in ihrer (des-)illusionistischen Doppelfunktion als Zauber- und als ‹Theaterhöhle› in den Mittelpunkt.

### **Der *morisco* als teuflischbündnerischer Heiler: Eingriffe in und Angriffe auf den Körper**

Ruiz de Alarcóns *Quien mal anda en mal acaba* ist das einzige der drei profanen Stücke, das dem Teufelspakt – wie die vorausgehenden Heiligendramen Mira de Amescuas und Calderóns – auf der Bühne einen darstellerischen Raum bietet, und stellt

---

*las promesas*. In: *Bulletin of the Comediantes* 27 (1975), S. 14–19 und Augusta Espantoso Foley: The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*. In: *Hispanic Review* 51, 1 (1983), S. 29–41.

**180** Vgl. speziell dazu den literarisch überformten Bericht ‹De cómo al estudiante de Salamanca se le llevó el diablo› (S. 53–67) aus: Ximenez de Sandoval: *Don Enrique de Villena*. Zu den Höhlen von Salamanca und Toledo vgl. Lima: La cueva y el mago (und in englischer Version: Robert Lima: The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age Drama. In: Kenneth Adams / Ciaran Cosgrove / James Whiston (Hg.): *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*. London: Tamesis 2001, S. 71–90). Eine Entzauberung erfahren beide Höhlen im 18. Jahrhundert beim Aufklärer Feijoo, vgl. Benito Jerónimo Feijoo: *Cuevas de Salamanca, y Toledo, y Mágica de España*. In: Ders.: *Teatro crítico universal*. Nueva impresión. Band 7. Madrid: Andrés Ortega 1778, S. 176–200. Zu Feijoo's Schlüsselrolle für die Formung der spanischen Identität vgl. weiterführend Christian von Tschilschke: Benito Jerónimo Feijoo: *Teatro crítico universal (1726–1740)*. In: Ders.: *Identität der Aufklärung / Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt: Vervuert 2009, S. 115–151.

**181** Vgl. Augusta Espantoso Foley: *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genf: Droz 1972.

insofern das Bindeglied zwischen den *comedias de santos* und den Salamanca-Stücken dar. Dennoch unterscheidet sich Román Ramírez, dem, wie der Titel schon kundtut, ein schreckliches Ende bevorsteht, als Faustfigur wesentlich von Don Gil und Cipriano, ist er doch einerseits als *morisco* (und möglicher Krypto-Muslim) in der aufgeladenen Atmosphäre im zeitlichen Kontext der Ausweisung der Morisken 1609 das radikal Andere der spanischen Gesellschaft, ein Fremdkörper, und zum anderen in seiner von Ruiz de Alarcón ideologisch stilisierten Verkörperung des Aggressors in letzter Instanz selbst für den eigenen Sturz verantwortlich.<sup>182</sup> Beide charakteristischen Merkmale behält er von Anfang bis zum Ende der *Comedia*, ohne dass etwa eine psychologische Entwicklung wie bei Cipriano oder Don Gil einsetzt: So steht seine (verheimlichte) Islamangehörigkeit durch einen Kommentar des *gracioso* Tristán – «[O]s he visto comer, / y ni vino os ví beber / ni tocino habéis probado»<sup>183</sup> – schon im Auftakt außer Frage und von seinen amoralischen und kriminellen Absichten lässt er selbst bis ganz zum Schluss nicht ab, als er in einem Monolog seine Bereitschaft enthüllt, durch Schwarze Magie einen tödlichen Angriff auf den Leib seines Rivalen auszuführen, um sich so endlich Doña Aldonzas Körper zu bemächtigen (vgl. MAL, S. 157f.). Wie aus dieser Absichtserklärung hervorgeht, reiht sich Román Ramírez in die Tradition spanischer Faustfiguren ein, für die das (magische) Wissen nicht das oberste erklärte Ziel des Teufelspakts, sondern das Mittel zum Zweck einer Liebeseroberung darstellt. Bei Ruiz de Alarcóns Protagonist allerdings ist sogar die Ferne zu jeglicher Gelehrsamkeit anders als bei Calderóns Cipriano oder auch dem Marqués de Villena ein Wesensmerkmal, offenbart er doch beim Paktschluss seinen Analphabetismus – «ni leer ni escribir / jamás supe» –, seine «rudeza» (MAL, S. 87), die der Demonio mit der Anweisung zur Verkörperung eines gebildeten Arztes zu maskieren gedenkt.

Der Teufelspakt als solcher steht in *Quien mal anda en mal acaba* ganz am Anfang des Stücks, ist nicht wie in den *comedias de santos* der dramatische Höhepunkt, auf den alle Ereignisse zulaufen, sondern hat die Funktion eines anstoßenden Handlungsmotors für Ramírez' Schandtaten. Dessen Initiation erfolgt auf eigene Anrufung, nach der der erscheinende Teufel «quien a [su] abuelo ha servido / de familiar» (MAL, S. 86) gewissermaßen in Fortführung der familiären Linie bei der fol-

---

<sup>182</sup> Vgl. Carl Johnson: Opening the closed books on Alarcón's *Quien mal anda, en mal acaba*. In: José A. Madrigal (Hg.): *New historicism and the comedia: Poetics, politics and praxis*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1997, S. 181–189, hier: S. 185 und S. 187 sowie Ottmar Hegyi: Literary motifs and historical reality in Ruiz de Alarcón's *Quien mal anda en mal acaba*. In: *Renaissance and Reformation* 6 (1982), S. 249–263, hier: S. 261.

<sup>183</sup> Juan Ruiz de Alarcón: *Quien mal anda en mal acaba*. Edición y estudio preliminar Teatro e Inquisición de Ángel Martínez Blasco. Kassel: Edition Reichenberger 1993, S. 82. Alle Folgebelege erfolgen unter der Sigle [MAL].

genden Paktschließung rituell auf Román als ‹Erben› übergeht. Überdeutlich ist der ‹recíproco pacto» (MAL, S. 86), bei dem der Demonio die Wunscherfüllung seines Schützlings gegen dessen immerwährende Idolatrie verspricht, als Abkehr von Gott und die Verschreibung selbst als Umkehr des Taufritus konstruiert:

DEMONIO: ¿Qué nombre te has de poner?  
y advierte que no ha de ser  
de Cristiano, que aborrezco  
sus ecos.

ROMÁN: Pónmele tú.

DEMONIO: Demodolo desde aquí  
te nombra[s].

ROMÁN: El tuyo me dí.

DEMONIO: Yo me llamo Belcebú.  
Y con esto ven, amigo,  
para que el pacto confirmes,  
donde con tu sangre firmes,  
lo que has tratado conmigo. (MAL, S. 88)

Mit der Umbenennung, einer dämonischen ‹Umtaufung› des Teufelsbündners, die ihn schon phonetisch erkennbar an den Demonio anbindet, ist die rituelle Trennung vom christlichen Gemeinschaftskörper vollzogen, in den Román zuvor als *morisco* integriert gewesen ist; mit der Namensnennung des teuflischen Vertragspartners, mit der sein Gegenüber dem Aberglauben nach Macht über den Anderen erhält,<sup>184</sup> etabliert sich das (scheinbar) gleichberechtigte Verhältnis beider Parteien. In Wirklichkeit erweist sich Belcebú in der Folge, wie schon nach den Paktschlüssen der *comedias de santos*, als höherstehender ‹Regisseur› eines Intrigenspiels, in dem er Román Ramírez die Rolle des Arztes auf den Leib schneidert und sich selbst zur Verwirrung wie in *El mágico prodigioso* phasenweise wie etwa im dritten Akt die Rolle von Don Félix zuweist, dem vermeintlichen Nebenbuhler von Don Juan, dessen leibliche Gestalt er annimmt.<sup>185</sup> Mit diesen Körper-Inszenierungen, wie sie Fischer-Lichte bezeichnet, ebnet der Demonio nicht nur den Weg für die magische Versuchung Doña Aldonzas, sondern bettet diese Illusion, die letztlich nichts anderes darstellt als ein Rollenspiel, auch in den Rahmen des Theatralen ein.

---

**184** Vgl. Wolfgang Aly: Name. In: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 3., unveränderte Auflage mit einem neuen Vorwort von Christoph Daxelmüller. Band 6: *Mauer–Pflugbrot*. Berlin / New York: De Gruyter 2000, Sp. 950–961, hier: Sp. 950.

**185** «Este es Don Juan, que en la calle / de Aldonza está en centinela; / pues Don Félix se desvela / con sospechas, engañarle / tu pretensión despondrá, / que la persona fingiendo / yo de Félix, y saliendo / de cas de Aldonza, creerá / su agravio» (MAL, S. 142).

Román Ramírez' Arzt-Verkörperung<sup>186</sup> wird von Belcebú schon unmittelbar vor dem Paktschluss in einer quasi als Regieanweisung dienenden Ansage vorbereitet:

[...] entrarás en Deza  
 e indicios darás de que eres  
 hombre ilustre; dí que quieres  
 disimular tu nobleza.  
 Y para hacerte opulento  
 en riquezas y opinión,  
 y disponer la ocasión  
 a tu enamorado intento,  
 Médico te has de fingir. (MAL, S. 87)

Zusätzlich zur Anweisung zum betrügerischen Rollenspiel stattet der Teufel ihn kraft seiner «ciencia / Angélica» mit weiterem magischem Equipment aus – «yerbas te daré adecuadas / a sanar cualquier dolencia» (beide MAL, S. 87) –, dessen theatraler Nutzen für Román Ramírez darin besteht, die zugewiesene Rolle durch (Wunder-)Heilungen authentisch verkörpern zu können. Die teuflische Illusion gelangt jedoch hinsichtlich des überzeugendsten Mittels der Verkörperung, nämlich der Transformation von Ramírez' gealtertem Äußerem in dasjenige eines jungen Doktors, an ihre Grenzen, bestätigt insofern Fischer-Lichtes Ansatz vom Leib des Rollenspielers als existentieller Bedingung für die Entstehung der dramatischen Figur. In Übereinstimmung mit der Mehrzahl der Dämonologen, die eine echte Verwandlung des menschlichen Körpers aufgrund der ihm innewohnenden unsterblichen Seele verneinen, ist Belcebú diese übernatürliche Gabe versagt:

[...] (que concedido  
 me es a mí desfigurarte,  
 ofreciendo en lo visible  
 a los ojos otro objeto,  
 ya que el natural sugeto  
 alterar no me es posible). (MAL, S. 87)

In Theatertermini und in den Worten Fischer-Lichtes ausgedrückt, gelingt es dem Demonio nicht, Román Ramírez' phänomenalen Leib seinem rollenmäßig zugeordneten semiotischen Körper als Arzt anzupassen, ihn äußerlich ganz mit der maskenhaften Identität verschmelzen zu lassen. Selbiges gilt für Románs Rivalen Don

---

<sup>186</sup> Ramírez' Rollenspiel verkompliziert sich im Laufe der Handlung noch merklich, als der Demonio ihn anweist, hinter der Arzt-Identität noch eine zweite (die des wohlhabenden Adligen Don Diego de Guzmán) zu mimen.

Juan, den bis dato aussichtsreichsten Liebesanwärter bei Doña Aldonza, sodass der Teufel, kann er die Physiognomie des Kontrahenten schon nicht verändern, einen magischen Angriff auf den Körper des weiblichen Objekts der Begierde, auf dessen Wahrnehmung, startet:<sup>187</sup> «[L]os ojos / de Aldonza inficionaré / al mirarle, que le dé / una vista, mil enojos» (MAL, S. 88). Aldonzas Blick dekodiert fortan das Äußere von Román (alt, abstoßend) und Juan (jung, attraktiv) in chiasmischer Verkehrung. Die Funktionsgrenzen der teuflischen Magie ziehen auch inszenatorische Konsequenzen für die Bühnendarstellung nach sich, stellen Körperlichkeit und Wahrnehmung doch gleichfalls zwei zentrale Aspekte der Theateraufführung dar. Da es in der Übersetzung der dämonischen Illusion für die Bühne keiner körperlichen Visualisierung, keines Schauspielerwechsels für Román Ramírez und Don Juan bedarf, muss Doña Aldonza die Effekte des schwarzmagischen Handelns rhetorisch vorspielen:

ALDONZA: ¿Qué dices? ¿éste es Don Juan?  
 LEONOR: ¿En qué lo has desconocido? [...]  
 ALDONZA: ¿Don Juan puede ser un hombre  
 tan mal tallado y tan feo?  
 El que yo he visto, el que quiero,  
 el que espera ser mi esposo,  
 es gallardo y es airoso;  
 este es desairado y fiero. (MAL, S. 90)

Dadurch dass die innerfiktionale Sicht Aldonzas von der des Theaterpublikums differiert, steht letzterem die Wirkung des Zaubers zwar nur indirekt, aber durch das Figurenspiel vermittelt vor Augen.<sup>188</sup> Anders als Doña Aldonzas Wahrnehmung ist die der Zuschauer nicht verzaubert, sie stimmt mit der Wahrnehmung der Dienerin Leonor (und aller anderen Dramenfiguren) überein. Die Inkongruenz zwischen beiden innerdramatischen Perspektiven bewirkt ein geteiltes Identifikationsangebot

---

**187** Vgl. Josefina María Moreno de la Mora: *Piedad para el mentiroso, justicia para el relapso. Notas para un análisis comparativo entre La verdad sospechosa y Quien mal anda en mal acaba*, de Juan Ruiz de Alarcón. In: Lillian von der Walde / María José Rodilla / Alma Mejía / Gustavo Illades / Alejandro Higashi / Serafín González (Hg.): *«Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables»: Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. Mexico City: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa 2007, S. 287–298, hier: S. 290.

**188** Aldonzas Verblendung reicht so weit, dass sie nicht nur ihre Körper-Wahrnehmung, sondern das gesamte innerdramatische Kommunikationssystem erfasst. Einen Brief an Don Juan nimmt sie nach der Verzauberung mit kleiner Veränderung (der Versetzung eines Kommas) wahr, sodass sich sein gesamter Sinn ändert: «Si os dí nombre de marido, / ya es fuerza, por no matarme, revocarlo, no casarme» versus «Si os dí nombre de marido, / ya es fuerza, por no matarme, revocarlo no, casarme» (MAL, S. 96 und S. 101).

für das Publikum, das ständig zwischen den Polen schwankt, entweder in die Illusion hineingezogen zu werden (Aldonza) oder die Illusion hinter dem Spiel zu erkennen (Leonor), sodass es hier eine theatralische Perspektive einnimmt.

Neben dem Zusammenspiel von Korporalität und Wahrnehmung besitzt der Körper im Zusammenhang mit Román Ramírez' Arzt-Rolle noch eine weitere Bedeutungsdimension. Ihm kommt nämlich die Aufgabe zu, die offensichtlich durch einen «maleficio amatorio» (MAL, S. 108) – hier sagt er tatsächlich die Wahrheit – «erkrankte» Aldonza zu heilen.<sup>189</sup> Für seine Diagnostik bedient er sich nicht schulmedizinischer Methoden, sondern, wie Tristán zu bedenken gibt (vgl. MAL, S. 104), der mit einer schwarzmagischen Aura behafteten Chiromantie, der Handlesekunst, die alle Anwesenden aufgrund dieses Verdachts schon skeptisch gegenüber seiner Person machen müsste. Ramírez aber vermag es, seine Verfahren unter dem Deckmantel einer auf makrokosmisch-mikrokosmischen Sympathien beruhenden *magia naturalis* zu verschleiern, und nutzt die eingehende Begutachtung der Kranken für einen reichlich mehrdeutigen Körperkontakt:

ROMÁN: Ahora os he de mostrar  
 más clara la ciencia mía,  
 que por la quiromancia  
 del todo he de penetrar  
 vuestro mal: mostrad la palma  
 de la mano, que es papel  
 del cielo, que escribe en él  
 las afecciones del alma.  
 ¡Qué oscuras líneas! en ellas  
 se advierte la confusión  
 que padece el corazón.

*Bésale la palma*

JUAN: Pues ¿qué hacéis?

ROMÁN: Humedecellas.

Que muestra en ellas la mano  
 más viveza y más color  
 con la humedad, y calor  
 que les dá el aliento humano. (MAL, S. 108f., Kursivierung im Original)

Bei Román Ramírez' Untersuchung Aldonzas bleibt es nicht beim reinen Lesen der Körperzeichen, der angeblich in ihren Leib eingeschriebenen Ursache ihres Leidens. Mit seiner um keine Erklärung verlegenen Erwiderung auf Don Juans verwunderte Nachfrage tarnt der Betrüger den körperlichen Übergriff auf sein wehr-

---

<sup>189</sup> Zu weiteren historischen und dramatischen Wunderheilern vgl. ausführlich die Kapitel 3.2.3 und 6.3 dieser Arbeit.

loses Opfer. Aldonzas Körper aber, in den der falsche Heiler einzudringen gedenkt, steht in dieser Hinsicht als *pars pro toto* für den gesamten Sozialkörper Spaniens<sup>190</sup> und offenbart in dieser Gefahrensituation die ganze Immoralität des doppelt aus der christlichen Gemeinschaft fallenden moriskischen Teufelsbündners.

### Magie zwischen Heterodoxie und (okkulten) Wissenschaft

Die Magie bewegt sich in allen drei *Comedias* (mit jeweils eigenen Akzentsetzungen) zwischen einem offen unmoralischen und einem durchaus (oder nur scheinbar) ehrbaren Verhalten, zwischen einer heterodoxen Praxis und einer wissenschaftlichen Tätigkeit. In *Quien mal anda en mal acaba* liegt der Schwerpunkt angesichts der Chiromantie und Heilkunst als bloßer Fassade auf dem antichristlichen Charakter der Magie. Davon zeugt eine komische Zwischenszene zu Beginn der *Jornada tercera*, in der der mit allen typischen Eigenschaften – Geldgier, Gefräßigkeit, Überängstlichkeit – eines *gracioso* ausgestattete Tristán und der Teufel in Gestalt eines Küsters in einer Kirche aufeinandertreffen. Hatte Tristán schon zuvor eine Verzauberung von zu einfachen *cuartos* verwandelten *doblones* durch Weihwasser gebrochen (vgl. MAL, S. 141), ein christlich gesegnetes Gegenmittel gegen die *magia daemoniaca* angewandt und somit deren heterodoxes Wesen entlarvt,<sup>191</sup> weist der Zaubertrick, mit dem Belcebú ihn betrügt, in dieselbe Richtung: Die als Opfer dargebrachten Gaben, «pan y vino» (MAL, S. 149), rituelle Kernelemente der christlichen Eucharistie, haben sich bei Trístáns erneuter Öffnung des Schanks (via Senkbodentechnik) zu Asche und Tinte transformiert (vgl. MAL, S. 150). Damit entweiht die teuflische Magie den Transsubstantiationsritus, die Wandlung von Brot und Wein zu Leib und Blut Christi, in einer Weise, die auch von Hexensabbatberichten bekannt ist,<sup>192</sup> und verkehrt die Symbolik der Gaben in ihr Gegenteil (nicht ewiges Leben, sondern Vergänglichkeit). Mit der noch vorgeschalteten Geistererscheinung – «*aparece un difunto*» (MAL, S. 149, Kursivierung im Original) –, die ebenfalls über den Senkboden und wahrscheinlich mithilfe eines bemalten Leinentuchs bewerkstelligt wird, erfährt wiederum der Heilige Geist eine diabolische Profanierung. Die Effekte der *magia daemoniaca* offenbaren bei Ruiz de Alarcón deutlich, dass sie ihrem Konzept nach als diametrale Gegen-Religion angelegt ist und sich konstitutiv jenseits der Orthodoxie bewegt.

190 Vgl. Angel González García: De como perdió el rabo el perro de San Roque: El morisco como médico y como enfermedad en *Quien mal anda, en mal acaba*. In: Sandra Barriales-Bouche (Hg.): *España: ¿Laberinto de exilios?* Newark: De la Cuesta 2005, S. 49–58, hier: S. 54f.

191 Vgl. Espantoso Foley: *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, S. 59f.

192 Zu lesen etwa bei de Lancre, vgl. dazu das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

Auch in *La cueva de Salamanca* und *Lo que quería ver el marqués de Villena* behält die Magie ihren Status als heterodoxe Praxis, wenn sie über weite Strecken auch als (offenbar) wissenschaftliche Disziplin betrieben und, zumeist von den Magierfiguren selbst, als solche propagiert wird. Ihr antichristliches Wesen ist in den beiden *comedias urbanas* auch deshalb weniger augenscheinlich als im Stück um Román Ramírez, weil der Teufelspakt der beiden Hauptmagier Enrico (bei Ruiz de Alarcón) und Fulgencio<sup>193</sup> (bei Rojas Zorrilla) nicht darstellerisch auf die Bühne kommt (aber dennoch im fortgeschrittenen Verlauf der Handlung verbal thematisiert wird), und außerdem die Zauberlehrlinge nicht vom Teufel höchstpersönlich, sondern stellvertretend vom Schwarzmagier unterrichtet werden. Tatsächlich wird Enrico in *La cueva de Salamanca* – wie Fulgencio bei Rojas Zorrilla, der ohne jede Einschränkung zum akademischen Zirkel geladen ist, – als tadelloser Gelehrter eingeführt, der in seiner Akademikertracht «con sotana [...] y bonete»<sup>194</sup> und ausgestattet mit «tinta y pluma y papel» (beide SALA, S. 106, Kursivierung im Original) seinen beiden Mottos gemäß – «Siempre queda qué aprender» und «fin del estudio es saber» (beide SALA S. 107) – seinen Studien nachgeht, die in der Nacht des ersten Akts in der Beobachtung der Himmelskörper bestehen (vgl. SALA, S. 117). Veranlasst dieses Gelehrtenethos zusammen mit Enricos karg eingerichtetem Studierzimmer, seiner «Höhle», einige Forschende dazu, ihn als moralisch guten Magier im Stile des Neostoizismus (mit den Idealen der Ehrlichkeit und Einfachheit) zu charakterisieren,<sup>195</sup> muss dieser Deutung zumindest in ihrer Einseitigkeit widersprochen werden, sind doch über das gesamte Stück Signale seiner Unlauterkeit verteilt, die seine Person in einem ambivalenten Licht erscheinen lassen.

Bereits mit seiner ersten magischen Aktion verhilft er Don Diego und seinen Kumpanen, die der Justiz auf der nächtlichen Gasse einen üblen Studentenstreich mit ernststen Verletzungsfolgen gespielt haben, vor ihren Häschern zu entfliehen, verlängert den rechtsfrei gewordenen Raum der Straße solchermaßen in seine

---

193 In der Erstausgabe von 1645 trägt Rojas Zorrillas Magier noch den Namen Fileno.

194 Juan Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*. In: Ders.: *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra 2013, S. 93–224, hier: S. 106 (Kursivierung im Original). Alle weiteren Werkbelege werden nachfolgend mit der Sigle [SALA] angegeben.

195 Vgl. Jules Whicker: Los magos neostóicos de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón. In: Ysla Campbell (Hg.): *El escritor y la escena*. Band 5: *Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez 1997, S. 211–219. Vgl. auch Ysla Campbell: *Magia y hermetismo en La cueva de Salamanca*. In: Barbara Louise Mujica (Hg.): *Texto y espectáculo*. Selected Proceedings of the symposium on Spanish Golden Age Theatre, The University of Texas at El Paso, 1987. York: Spanish Literature Publishing Company 1989, S. 11–24.

Wohnstatt,<sup>196</sup> indem er den Rädelsführer Diego in einer Wolke und Zamudio, den *gracioso*, unter dem Schreibtisch (mithilfe eines Senkbodens) verschwinden lässt (vgl. SALA, S. 109). Letztere Handlung ähnelt wohlgerne der magischen Hilfeleistung Fulgencios in Rojas Zorrillas *Comedia*, der die verbotene Anwesenheit Julianas, einer Frau, im Zimmer der Studenten um Cetina in identischer Weise vor der Kontrollinstanz, dem *juez de estudios*, verbirgt und so gleichermaßen seine Unmoral unter Beweis stellt.<sup>197</sup> Doch bereits in Enricos eigener Lehrzeit liegt ein Zweifel an seiner Unbescholtenheit begründet, wenn er die Schatten auch unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit verbergen will: In seiner topischen Vorstellungsrede benennt er mit «un eminente / en las ciencias varón, Merlín llamado» (SALA, S. 114) seinen Lehrmeister, bei dem es sich trotz dessen ausgewiesenen Wissens nach mittelalterlicher Überlieferung um einen Teufelsspross handelt,<sup>198</sup> die von ihm erlernte Magie also nur in der Tradition der *magia daemoniaca* stehen kann. Dementsprechend erwähnt er unter den erworbenen Kenntnissen auffälligerweise ausschließlich solche magischen Disziplinen (Handlesekunst, deutende Sternkunde und Nigromantie), die von Dämonologie und Kirche als heterodox eingestuft werden, und nicht etwa solche, die einer gelehrten *magia naturalis* angehören, was die epideiktische Selbstcharakterisierungsrede des Schwarzmagiers fundamental von der der antiken Zauberinnen unterscheidet.<sup>199</sup>

Aprendí la sutil quiromancia,  
 profeta por las líneas de las manos;  
 la incierta judiciaria astrología,  
 émula de secretos soberanos;  
 y con gusto mayor, nigromancia,  
 la que en virtud de caracteres vanos  
 a la naturaleza el poder quita,  
 y engaña, al menos, cuando no la imita. (SALA, S. 115)

**196** Vgl. Jesús Prian Salazar: Notas sobre el espacio en *La cueva de Salamanca*. In: Lillian von der Walde / Serafín González García (Hg.): *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI–XVII*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana 1993, S. 73–82, hier: S. 74f.

**197** Vgl. Francisco de Rojas Zorrilla: Lo que quería ver el marqués de Villena. Edición crítica, prólogo y notas de Anthony J. Farrell. In: Ders.: *Obras completas*. Band 6: *Segunda parte de comedias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2017, S. 309–496, hier: S. 451–454. Die weiteren Belege erfolgen mit der Sigle [VII].

**198** Vgl. Ulrich Müller: Merlín. In: Ders. / Werner Wunderlich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 663–682, hier: S. 664. Der Marqués de Villena spricht diesen Umstand in seiner Vorstellungsrede bei der Erwähnung seines Meisters offen an: «Merlín, el hijo del diablo, / su apellido común era» (SALA, S. 129).

**199** Vgl. speziell zu Medea Kapitel 4.1.1 und zu Kirke Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

In der Linie dieser eindeutig schwarzmagischen Praktiken steht im Übrigen auch Zamudios späterer Auftrag, für einen Gegenzauber zwei Zähne eines gehenkten Verbrechers zu besorgen<sup>200</sup> – ein Brauch, der schon aus *El caballero de Olmedo* bekannt ist und intertextuell auf die Szene im Stück verweist.<sup>201</sup> In der weiteren Folge der Vorstellungsrede ist schließlich von Enricos (neo-)stoizistischer Bescheidenheit nichts mehr zu spüren; er rühmt sich seines über alle Naturelemente – Winde, Berge, Meere, Wolken und Blitze – gebietenden Könnens und endet in der selbstbewussten, sich dezidiert von jeglicher religiösen Aura abgrenzenden Feststellung: «[N]o obró la santidad, obró la ciencia» (SALA, S. 115). Enrico steht weder im Ruf der Heiligkeit noch überhaupt auf dem Boden der Orthodoxie.

Noch deutlicher als an Enricos vorgeführten oder erzählten Zauberpraktiken ist die Positionierung der Magie zwischen Heterodoxie und Wissenschaft in *La cueva de Salamanca* aber an der Magieausübung seines Schülers Don Diego zu erkennen, der als amoralischer Schwarzmagier den Gegenentwurf des rechtschaffenen – wenngleich ebenfalls wie Enrico beim teuflischen Merlin in die Lehre gegangenen – Marqués de Villena darstellt. Als der aus reinem Wissensdurst an der ständigen Erweiterung seiner auch magischen Kenntnisse interessierte (und in dieser Hinsicht dem Faust-Typs nahekommende) Marqués zum Wissensaustausch vor Enricos Behausung erscheint, legt Don Diego die in esoterischer Sprache verbrämten Gerüchte, die Villena zu dieser «cueva / encantada en Salamanca» und die «cabeza de bronce, / [... que] la mágica sobrehumana / en humana voz enseña» (SALA, S. 131) führten, ins Rationale ab,<sup>202</sup> entkleidet die hier gelehrte Magie dergestalt jeglicher dämonischer (und heterodoxer) Anklänge und verleiht ihr gleichzeitig einen streng wissenschaftlichen Charakter im Einklang mit der christlichen Lehre:

Retórica la fama, de figura  
alegórica usando, significa  
la verdad de la cueva en la pintura.  
Esta que veis, obsucra casa chica,  
cueva llamó, porque su luz del cielo  
por la puerta no más le comunica; [...]  
y la cabeza de metal que, puesta  
en la cátedra, da en lenguaje nuestro  
a la duda mayor clara respuesta  
es Enrico [...]. (SALA, S. 132f.)

<sup>200</sup> Der ängstliche *gracioso* prophezeit beim Aufstieg auf den Galgen bereits «los efetos» «[d]el arte de Bercebú» (beide SALA, S. 166), was auch tatsächlich nach vollzogener Tat eintritt, als der Schädel des Toten theatertechnisch effekteich unter Zündung eines Feuerwerkskörpers im Bühnenboden versinkt (vgl. SALA, S. 167).

<sup>201</sup> Vgl. dazu das Kapitel 5.1.1 dieser Arbeit.

<sup>202</sup> Vgl. Waxman: Enrique de Villena, the magician, S. 406.

Jenseits seiner Magie-Theorie entpuppt sich Don Diegos Magie-Praxis allerdings als weniger harmlos. Nicht nur nutzt er seine schwarzmagischen Fähigkeiten, um mittels einer lebensgroßen magischen Statue in das Gemach Doña Claras einzudringen (eine Aktion, die sich Bühnentechnisch leicht durch einen mit der Öffnung und Schließung der Vorderseite arbeitenden Kistentrick umsetzen lässt) und sie fast bis zu einer Vergewaltigung zu bedrängen (vgl. SALA, S. 180–183), sondern begeht mit diesen auch echte Straftaten: Erneut wendet er seine Schwarze Magie als ‹Türöffner› an, um seinen für den Studentenstreik des Auftakts inhaftierten Freund Don García aus dem Gefängnis zu holen, wohingegen der Marqués de Villena als redliche Gegenfigur auf die Fürsprache des Königs vertraut und also auf eine legale Lösung setzt. Kann die Errettung Garcías aus der Haft noch als Freundschaftsdienst in ihrer Verurteilung abgemildert werden, ist die mit einem «[l]ibre vas» (dreimal SALA, S. 196f.) rhetorisch unterstützte magische Befreiung dreier Verbrecher, deren Taten (Verführung, Körperverletzung, Totschlag) sich Don Diego zuvor berichten lässt, an Immoralität nicht zu überbieten.<sup>203</sup> Anstatt sie für hehre Ziele einzusetzen, richtet der Schwarzmagier seine Aktionen gegen die etablierte Ordnung, stiftet Chaos, und disqualifiziert sich so als – in der Regel der Moral unterstellter – Gelehrter.

Von weitreichendem Interesse für das Magieverständnis sind in den beiden Salamancastücken zudem die universitären Veranstaltungsszenen, in denen das Wesen der Magie innerdramatisch zur Diskussion gestellt wird. In *Lo que quería ver el marqués de Villena* findet im ersten Akt die Akademie von Serafina, einer den unabhängigen Frauengestalten Ruiz de Alarcóns nicht unähnliche Figur,<sup>204</sup> statt. Bei ihr kommen die klügsten Köpfe der Universität – Doktor Bermúdez und Doktor Madrid (der in Wirklichkeit die als Mann verkleidete Doña Juana ist), die beide um den freien Lehrstuhl konkurrieren, der Marqués de Villena und der Magier Fulgencio – zusammen, um vor den versammelten Studenten als Zuhörerschaft (wie auch den Theaterzuschauern als Publikum auf zweiter Ebene) in der ersten Frage zu erörtern, welche Wissenschaft die nützlichste ist. Bei dieser kulturellen Performance, auf der sich die akademische Gemeinschaft ihrer Werte versichert und diese in der Debatte zugleich performativ zelebriert, ist die durch Fulgencio vertretene Magie als wissenschaftliche Disziplin ganz selbstverständlich integriert. Nicht unwesentlich ist dabei die Tatsache, dass die Akademie in der Heiligen Nacht (vgl. VIL, S. 362) stattfindet, in der durch Christi Geburt der heterodoxen *magia daemoniaca* jede

<sup>203</sup> Vgl. Salazar: Notes sobre el espacio en *La cueva de Salamanca*, S. 80.

<sup>204</sup> Vgl. David J. Pasto: The Independent Heroines in Ruiz de Alarcón's Major Comedias. In: *Bulletin of the Comediantes* 40, 2 (1988), S. 227–235.

Macht geraubt ist,<sup>205</sup> Fulgencios Ausführungen sich umso klarer im Rahmen einer wissenschaftlich ausgeübten Weißen Magie bewegen:

Digo que la magia es una  
filosofía perfeta  
y es una ciencia evidente,  
que si el hombre la alcanzara,  
todo cuanto deseara  
consiguiera fácilmente.  
Hacer que esté obscuro el día,  
que mengüe el mar cuando crece,  
ven que a todos nos parece  
milagro. Pues es magia. (VIL, S. 372)

Fulgencio schlägt bei seinem Magie-Statement, das zugleich seine Präsentation als Magier impliziert, einen anderen Ton an als Ruiz de Alarcóns Enrico in seiner Charakterisierungsrede: Während sich dieser stolz seiner magischen Kräfte rühmt – «Con esta [= la nigromancia, A. W.] a los furiosos cuatro vientos / puedo imponer [...]» (SALA, S. 115) usw. –, referiert Rojas Zorrillas' Magier zunächst in gelehrter Distanz über die Magie, er wählt zur Vorstellung einen akademischen Duktus, der ihrem Status als Wissenschaft gebührt. Erst als der Marqués de Villena ihn auf seine dunkleren Fähigkeiten anspricht, ihn mit seiner Neugier herausfordert, verfällt er in die typisch epideiktische Rhetorik, die neben Enrico auch die selbstbewussten antiken *magas* auszeichnet, wobei Fulgencios eitles Selbstlob, eingeleitet durch das anaphorische «haré», bezeichnenderweise ausschließlich die verdächtigen, schwarzmagischen Praktiken (etwa die *magia amatoria*) betrifft:

Haré que seas solo quien  
premios de amor mereciere:  
dama que te aborreciere,  
haré que te quiera bien,  
y de ansias y afectos llena,  
que en ti piense noche y día. (VIL, S. 373f.)

Diese Vermessenheit, die sich unter anderem auch darin äußert, dass Fulgencio eben keines der Liebespaare dieser *Comedia* magisch zusammenzuführen vermag, deutet zu Anfang bereits den wahren, zutiefst amoralischen Kern seiner Magie an, der sich am Ende während der Zusammenkunft seiner Zauberschüler in der Höhle –

---

205 Vgl. Anthony J. Farrell: Tiempo y espacio en *Lo que quería ver el marqués de Villena*. In: Felipe B. Pedraza Jiménez / Raphael González Cañal / Gemma Gómez Rubio (Hg.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14–16 de noviembre, 2003). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2005, S. 103–111, hier: S. 103.

als Veranstaltung der okkulte Gegenpol zu Serafinas öffentlicher Akademie – in vollem Ausmaß offenbart:

[Mi maestro], cuando me enseñaba,  
 con condición me enseñó  
 esta ciencia no adquerida  
 que aquí venís a aprender,  
 Que su esclavo había de ser,  
 como en la muerte, en la vida;  
 y que de cuantos mi engaño  
 enseñase la magia,  
 un discípulo le había  
 de dar por feudo cada año. (VIL, S. 481)

Die genreuntypisch erst am Schluss der *Comedia* (in Gänze) enthüllte Lebensgeschichte des Magiers weist Fulgencio eindeutig als Teufelsbündner – und seine Magie somit als verbotene *magia daemoniaca* mit (lebens-)gefährlichen Konsequenzen für ihre Adepten – aus. Dementsprechend verliert diese Versammlung den wissenschaftlich-rationalen Charakter, der die kulturelle Performance der Akademie auszeichnete, und greift in ihrem eigenen regelhaften Ablauf auf das superstiziös behaftete Instrument des Losziehens (vgl. VIL, S. 483f.) zurück. Indem der Marqués de Villena, auf den das schicksalhafte Los fällt, Fulgencio (und den Teufel) spitzfindig betrügt – er lässt statt seiner seinen ‚Schatten‘, den Diener Zambapalo, als Tribut in der Höhle zurück (vgl. VIL, S. 486f.) – schlägt er sie mit ihren eigenen illusionistischen Waffen, sodass die Schwarze Magie am Ende der *Comedia*, ebenso wie in *La cueva de Salamanca*, als unlautere Beschäftigung diskreditiert und festgeschrieben wird.

Das Äquivalent zu Serafinas Akademie findet bei Ruiz de Alarcón im dritten Akt als zeremonieller Schlusspunkt statt, wobei anders als in *Lo que quería ver el marqués de Villena* nicht fünf Diskussionspartner ihre jeweilige Position vortragen, aus der die treffendste (fast spielerisch) prämiert wird, sondern vor der versammelten Universität ein Rededuell zwischen Enrico und einem aufgrund seiner Ordenszugehörigkeit inquisitionsnahen «*fraile dominico*» (SALA, S. 210, Kursivierung im Original)<sup>206</sup> vor einem *pesquisidor*, einem Untersuchungsrichter, ausgefochten wird. Diese kulturelle Performance besitzt also zum einen einen ungleich ernsteren, juristischen Hintergrund und ist zum anderen stärker als bei Rojas Zorrilla in den theologischen Diskurs eingebettet. Wie die Forschung festgestellt hat, folgt die polemische Auseinandersetzung der beiden strukturell dem spätscholastischen Stil (dessen Hochburg zu der Zeit Salamanca noch immer ist) und ist inhaltlich ganz auf der

---

<sup>206</sup> Vgl. Lima: *La cueva y el mago*, S. 590.

Höhe der frühneuzeitlichen Magiedebatte.<sup>207</sup> Enrico eröffnet diese «*junta de sabios*» (SALA, S. 211) zur Verteidigung seiner magischen Praktiken rhetorisch mit einem Syllogismus:<sup>208</sup>

Propongo desta manera:  
 toda ciencia natural  
 es lícita, y usar della  
 es permitido; la magia  
 es natural, luego es buena. (SALA, S. 211)

Der Magier ist in dieser Debatte wie bei seinem ersten Auftritt darauf bedacht, seiner Tätigkeit das wissenschaftliche Ansehen einer *magia naturalis* zu verleihen, und legt seine Beschäftigungsfelder in einer auf das makrokosmisch-mikrokosmische Sympathienetz sich stützenden Argumentationskette in der Folge im Detail als gelehrte Gegenstände offen.<sup>209</sup> Dagegen vertritt sein Gegenüber, Del Ríos Dreiteilung der Magie als Referenz zitierend – «La mágica se divide / en tres especies diversas: / natural, artificiosa / y diabólica» (SALA, S. 216) –, die Strategie, die Magiefrage vom (natur-)wissenschaftlichen in den theologischen Diskurs zu überführen. Unter Verweis auf die diabolische Kunst der Täuschung gelingt es ihm dergestalt, etwa die von Enrico für «natural virtud» (SALA, S. 218) gehaltenen Eigenschaften seiner magischen Operationsmittel auf das Wirken des Teufels zurückzuführen – und die gesamte Magie damit außerhalb der Orthodoxie zu verorten. Der einhellige Applaus der Zuhörer («¡Víctor, victor, victor, victor!», SALA, S. 221) – auch Enrico stimmt mit ein – stellt den Effekt dieser kulturellen Performance, der in der konstitutiven Festschreibung der Magie als antichristliche Praxis besteht, regelrecht vor Augen. Ein zweiter, aus dem Ereignis- und Schaucharakter sich ergebender Effekt ist die Theatralität der gerichtlichen Verhandlung, die sie mit den Magie-Inszenierungen in der Magierhöhle teilt.

---

<sup>207</sup> Vgl. Aurelio González: Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*. In: Lillian von der Walde / Serafín González García (Hg.): *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI–XVII*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana 1993, S. 65–71, hier: S. 69 und David H. Darst: El discurso sobre la magia en *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón. In: *Duquesne Hispanic Review* 9 (1970), S. 31–44, hier: S. 32.

<sup>208</sup> Vgl. González: Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*, S. 69.

<sup>209</sup> Vgl. dazu weiterführend Darst: El discurso sobre la magia en *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón.

### Zauberhöhle, Theaterhöhle: die *cueva de Salamanca* als Bühne auf der Bühne

Dass die Höhle des Magiers einen Theater-Raum *par excellence* repräsentiert, belegt neben den beiden hier besprochenen Salamanca-Stücken eine Vielzahl an spanischen – wie auch französischen Dramen – die eine Zauberhöhle (im wirklichen oder im übertragenen Sinne) zum Schauplatz haben.<sup>210</sup> Durch ihre finstere Atmosphäre ist sie einerseits der adäquate Ort für schwarzmagisches Handeln. Bei Rojas Zorrilla zeichnet der *estudiante gorrón* Zambapalo zu Beginn der *Jornada segunda* ein ausführliches Bild von Fulgencios Behausung, in dem neben der Schlichtheit (keine Raumteilung, kaum vorhandene Einrichtung) und Unbehaglichkeit (Feuchtigkeit, Schlamm, verfaulendes Holz) vor allem Isotopien der Dunkelheit hervorstechen:

Hay en aquesta espelunca,  
alcázar de la Noruega,  
un lampión que desde el techo  
de un cordel de lazo cuelga,  
que no alumbra tanto cuanto  
mancha a los que salen y entran.  
Sola la puerta es un ojo  
por donde un rayo aun no entra,  
y los que por otro salen,  
no salen bien si la cierran. (VIL, S. 389)

In ganz ähnlicher Weise gestaltet sich Enricos karge, fensterlöse ›Höhle‹, deren Eingang die alleinige natürliche Lichtquelle darstellt:

TENIENTE: Tiene ventana?  
ENRICO: Ninguna;  
por la puerta el sol sus rayos  
le da. (SALA, S. 110)

Die düstere Raumgestaltung bietet jedoch nicht allein den Rahmen für die Lektionen in den dämonischen Künsten, sondern vermag andererseits als ›Dunkelkammer‹ mit der einzigen Lichtöffnung die illusionistischen Verfahren der *camera obs-*

---

**210** Zu erwähnen sind für den spanischen Bereich etwa Calderóns' als verloren geltende *Comedia Los encantos del marqués de Villena* und Cervantes' *entremés La cueva de Salamanca*, in dem die Höhle parodistisch im Eigentlichen ein Kohlekeller ist. In Frankreich erschafft Pierre Corneille mit *L'illusion comique* und Alcandres Zauberhöhle den prototypischen Ort illusionistischer Theater-Magie. Zu Cervantes vgl. weiterführend exemplarisch M. García Blanco: El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título. In: *Anales Cervantinos* 1 (1951), S. 73–109. Zu Corneilles Komödie vgl. das Kapitel 2.3 dieser Arbeit sowie die dort angeführte Sekundärliteratur.

*cura* nachzuahmen, die auf künstliche Weise Bilder produziert.<sup>211</sup> Dieser der Zauberhöhle inhärente artifizielle Charakter verweist bereits auf die bei der Realisation zur Anwendung kommenden Methoden der *magia artificialis*; die durch die Höhle gerahmten Produkte, die bewegten Schau-Bilder, die sich solchermaßen auf einer zweiten Bühne realisieren, bezeugen ihre dezidierte Theatralität.

Dass die Magie-Inszenierungen in der Höhle von Salamanca kleinen Theater-Inszenierungen gleichkommen, dass innerhalb des Stücks ein zweites (Mini-)Stück zur Darstellung gelangt, lässt sich bei Ruiz de Alarcón an einer lustigen Einlage nachweisen, in deren Verlauf der *gracioso* Zamudio für sein grobes Benehmen gegenüber Enrico und dem Marqués de Villena von ersterem magisch gemäßigelt wird. Die innerdramatische Theatersituation wird insbesondere durch Enricos einleitende Bemerkung hergestellt: «Para ver / lo que yo hacerle imagino, / os retirad a esta parte» (SALA, S. 156). Mit Verweis auf den Zuschau-Aspekt weist der Magier Villena und Don Diego die Publikumsrolle zu und hält damit beim wirklichen Theaterpublikum das Bewusstsein für den Spielcharakter des Geschauten wach, sodass außerdramatisch eine theatralische Perspektive dominiert. In seiner Funktion als «Magier-Regisseur» erschafft Enrico in der Folge die magische Illusion, die zugleich eine ästhetische ist: In seiner Inszenierung glaubt sich Zamudio mit seiner geliebten Lucía beim Picknick am Tormes, wobei sich die idyllische Szenerie nach und nach – unter Zuhilfenahme der Bühnenmaschinerie<sup>212</sup> – in einen Alptraum für den *gracioso* verwandelt: Der Speck wird zu Kohle, der Wein verschwindet und Lucía transformiert sich schließlich in einen Löwen (vgl. SALA, S. 158ff.). Als Verantwortlicher der Illusion hat Enrico die Macht über den Raum, die sich innerdramatisch durch die magischen Metamorphosen und außerdramatisch durch die künstliche Magie von Senkboden und Hebetchnik ausdrückt. Dementsprechend ist er auch in der Lage, die Illusion, die nichts anderes als ein (böser) Scherz ist, auf Zamudios Frage, wo er sich befinde, mit einem Schlag und den Worten «[e]n mi cueva» (SALA, S. 161) zum Verschwinden zu bringen, die Immersion in die Ufer-Szenerie durch Rückkehr zur Höhle als Schau-Platz im doppelten Sinne zu beenden. Was für den *gracioso* bitterer Ernst erschien, ist für alle anderen Anwesenden, für das Figurenpublikum auf und das Theaterpublikum vor der Bühne, eine theatrale Unterhaltung gewesen. Die

---

211 Vgl. Ana Suárez Miramón: Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla. In: *Revista de Literatura* 69 (2007), S. 51–73, hier: S. 55. Zur *camera obscura* als frühneuzeitlicher Illusionstechnik vgl. weiterführend Ulrike Hick: Die Camera obscura oder die Verschiebung des Wahrnehmungshorizontes. In: Dies.: *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink 1999, S. 22–80.

212 «Póngase un canal de dos peñas; la una que sirve de escotillón al tablado: en esta se sienta Lucía; la otra, vara y cuarta en alto, sobre la cual está formada una Peña de lienzo, hueca, y en ella está escondido un león. Descubre LUCÍA el canastillo, en cuya boca ha de estar una tablilla de su tamaño, con pan y fruta y tocino fingido» (SALA, S. 158, Kursivierung im Original).

vom Aspekt der Wahrnehmung eines (Schau-)Spiels ausgehende, hier angelegte Theatralität, die aus der Höhle eine zweite Bühne macht, ist in *Lo que quería ver el marqués de Villena* noch um ein Vielfaches gesteigert.

Im Anschluss an Ruiz de Alarcón erschafft Rojas Zorrilla in seiner *Comedia* eine Zauber- bzw. Theaterhöhle, die über weite Strecken des zweiten Akts die Bühne für ein noch viel komplexeres Illusions- und Schau-Spiel bietet. Ausgangspunkt ist der Wunsch des hier noch magieskeptischen Marqués de Villena,<sup>213</sup> eine Vorführung von Fulgencios Magie zu erhalten, wobei das schon im Titel an prominenter Stelle firmierende theatrale Element der visuellen Wahrnehmung über die ganze Dauer der Darbietung eine leitmotivische Wiederholung erfährt.<sup>214</sup>

FULGENCIO: [H]oy no ha de salir de aquí  
sin que antes experimente  
si hay magia, y si esta ciencia  
hasta hoy de nadie adquirida...

MARQUÉS: *Eso quiero ver.* [...]

Pienso que de noche es.

Divertirme un rato quiero,

y así pido lo primero... [...]

...que dentro de vuestra casa

vea yo todo cuanto pasa

esta noche en la ciudad. (VIL, S. 407f., Kursivierung A. W.)

Die durch die Präsenz des Marqués (und seines Begleiters Zambapalo) entstehende Verdopplung der Wahrnehmungssituation des Publikums innerhalb der Theaterhöhle, die, wie schon für *La cueva de Salamanca* bemerkt wurde, eine theatralische Perspektive begünstigt, wird zwischen den geschauten «Szenen» in der kommentierenden Nachbesprechung von Fulgencio, dem Marqués und dem *gracioso* (die für die Zuschauer auf den Rängen eine Rückkehr zur Theater-Wahrnehmung auf erster Ebene darstellt) stets wachgehalten. Dabei bleibt das sinnliche Erleben nicht auf das

---

213 In einer zuvor stattfindenden Diskussion mit Bermúdez führt er so etwa den Flug zum Hexensabbat als reine Traumwahrnehmung auf Basis der halluzinogenen Hexensalbe zurück: «Provoca a sueño aquel unto, / que es un opio de un beleño / que el demonio les ofrece, / de calidad que parece / que es verdad lo que fue sueño. / Pues, como el demonio espera, / solamente en engañar, / luego las hace soñar / a todas de una manera; / y así, piensan que volando / están cuando duermen más, / y aunque no vuelan jamás, / presumen, en despertando, / que cada una en persona / el becerro ha visitado / y que todas han paseado / los campos de Barahona; / siendo así que, ¡vive Dios!, / que se han visto por momentos / durmiendo en sus aposentos / untadas a más de dos» (VIL, S. 404f.). Mit der Verfechtung der Illusionsthese nimmt der Marqués im Stück eine Position ein, die in der historischen Wirklichkeit – im Gegensatz etwa zum französischen Pierre de Lancre – auch der spanische Inquisitor Salazar vertreten hat, vgl. dazu das Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

214 Vgl. Farrell: *Tiempo y espacio en Lo que quería ver el marqués de Villena*, S. 105.

Sehen beschränkt, sondern wird zur multimedialen Erfahrung, wie etwa die Einschübe Villenas und Zambalalos «Oye y mira», «Escucho y veo» (beide VII, S. 430) beweisen, und schließt sogar das Olfaktorische ein.<sup>215</sup> Innerhalb dieses Arrangements fungiert der Magier Fulgencio – wie schon Enrico bei Ruiz de Alarcón – als regelnder Regisseur, der den großen Rahmen dieses Schauspiels inszenatorisch vorgibt.<sup>216</sup> So bestimmt er nicht nur Anfang und Ende des Geschauten – «*Da un golpe con el báculo Fulgencio, y vuelan a la par los dos tablados con todas las personas*» (VII, S. 442, Kursivierung im Original) –, sondern legt auch die Reihenfolge der «Szenen» fest. Auf diese Weise beschert er dem Zuschauer einen Informationsvorsprung vor den «Darstellern» seiner Illusion, den erstere zum Verständnis der Handlung sowie für deren vollen ästhetischen Genuss benötigen, etwa wenn er Villena vor der gewünschten Wohnstatt Serafinas erst das Haus von Doktor Madrid zeigt, um ihn mit dem sichtbaren Hinweis zu versorgen, dass sich Bermúdez dort versteckt:

MARQUÉS: Verla [= Serafina, A. W.] quiero.

FULGENCIO: Pues primero es que veáis...

MARQUÉS: ¿A quién decís?

FULGENCIO: ...a don Pedro

Bermúdez.

MARQUÉS: ¿Dónde decís  
que está?

FULGENCIO: Miradle entrar dentro  
de la casa del doctor  
Madrid [...]

Atended.

MARQUÉS: Ya estoy atento. (VII, S. 418f.)

Der dirigierende Magier führt den Marqués nicht nur mit Verben der Sinneswahrnehmung («veáis», «atended») in eine theatrale Rezeptionssituation über, die durch das Aufziehen eines Vorhangs zusätzlich noch verstärkt wird. Er legt diesem darüber hinaus mit der genauen Erläuterung der magisch-illusionistischen Rezeptionsbedingungen, die aus der Simultaneität zweier Realitäten mit kongruenter Zeit und disparatem Ort resultieren<sup>217</sup> und dementsprechend mit jenen der Theater-Illusion übereinstimmen, die theatrale Kommunikationssituation als solche offen. Er referiert gewissermaßen auf Metaebene das kommunikative Funktionssystem des

215 Den zubereiteten Truthahn aus der ersten «Szene» kommentiert Zambapalo wie folgt: «Y el pavo estaba excelente / [...] con las narices / me he comido la mitad» (VII, S. 417).

216 Vgl. Suárez Miramón: Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla, S. 61.

217 Vgl. Farrell: Tiempo y espacio en *Lo que quería ver el marqués de Villena*, S. 106.

Theaters, die leibliche Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern mit asynchroner Rezeptionsweise:

MARQUÉS: Ya la cortina corrí. [...]

ZAMBAPALO: ¿Y hemos de ser vistos?

FULGENCIO: No.

MARQUÉS: Oiremos lo que hablan?

FULGENCIO: Sí.

ZAMBAPALO: ¿Oírame alguno si hablo?

FULGENCIO: No [...]. (VIL, S. 408)

Indem der noch immer an Fulgencio zweifelnde Marqués de Villena das im Vergleich zur Realität im Hinblick auf den Tonkanal defizitäre Kommunikationssystem der Magie kritisiert (vgl. VIL, S. 418), markiert er damit auch gleichzeitig die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit und eröffnet den Zuschauern so (ironischerweise) unter Vergegenwärtigung einer theatralischen Perspektive den illusionsbrechenden Blick auf das Stück, das seinen Namen trägt.

Was die durch Fulgencio magisch evozierten «Binnen-Szenen» – ein Studentenstreich, ein Aufeinandertreffen zwischen Serafina und Juana alias Doktor Madrid und ein weiteres zwischen «ihm» und Bermúdez – betrifft, weisen sie in der Gesamtschau eine komplex ineinander verschachtelte Struktur mit gegenseitigen Bezugnahmen und retardierenden Unterbrechungen auf, sodass aus ihnen eine kleine *Comedia* in sich entsteht, die dem Zuschauer die Theatralität des Geschauten auf je verschiedene Weise zur Schau stellt. Über einen Zauberspiegel (vgl. VIL, S. 408), der mit seiner Reflexivität die theatralen Fiktionsebenen zu versinnbildlichen vermag, projiziert Fulgencio das sich im *Corral* aller Wahrscheinlichkeit nach auf einem anderen Bühnenniveau<sup>218</sup> realisierende Schauspiel auf der ersten innerdramatischen Ebene in die Höhle. Eröffnet wird die Handlung der zweiten innerdramatischen Ebene mit einer Reihe von *burlas* der bereits bekannten Studentenschar auf den Straßen des nächtlichen Salamancas, die allesamt das Stibitzen von Essen zum Thema haben. Es ist kein Zufall, dass Rojas Zorrillas' / Fulgencios «Binnen-Comedia» mit einer solchen burlesken Szene beginnt, setzte doch schon Ruiz de Alarcóns *La cueva de Salamanca* mit einem studentischen Streich ein, bei dem die Verfolger der Possenspieler mit einem über die Gasse gespannten Seil zu Fall gebracht werden (vgl.

---

<sup>218</sup> Wenn die Höhle wie für gewöhnlich im ersten (oder zweiten) *corredor* synekdochisch dargestellt wird, kann sich die Spiegelreflexion auf Ebene Null, also auf dem *tablado*, performativ vollziehen. Zur Positionierung der Höhle vgl. das Kapitel «La cueva» (S. 413–416) aus: Ruano de la Haza / Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII*.

SALA, S. 100–106).<sup>219</sup> Die Szene wiederholt sich hier gleich mehrfach – «*Atan un cordel grueso en el tablado, atravesado de esquina a esquina*», «*Sale Carrasco con una cazuela y un pavo dentro [...] Sale un bravo tras Carrasco y tropieza en el cordel y cae en el suelo*», «*Sale el pastelero con una pala y cae en el suelo*», «*Salen dos porteros. [...] Cae el portero primero*» (VIL, S. 413ff., Kursivierung im Original) – und setzt mit den leichten Variationen nicht nur das barocke Prinzip der Faltenlegung um, sondern bestätigt durch den deutlichen intertextuellen Bezug und mit der Repräsentation der Repräsentation für den eingeweihten Zuschauer die Theatralität der Vorstellung. Diese wird in den beiden strukturell und inhaltlich miteinander verzahnten Folgeszenen durch die augenfällige Vorführung dramatisch-theatralischer (Stil-)Mittel noch weiter hervorgehoben. Indem sich Bermúdez in der zweiten Szene im Haus des Doktor Madrid in einem Nebenraum, der einer Theaterloge nicht unähnlich ist, versteckt (vgl. VIL, S. 419), um heimlich die Vorgänge zu beobachten, etabliert er mit der neuen Schau-Situation innerhalb der Binnenfiktion, also auf der zweiten innerdramatischen Ebene, eine dritte Unterebene, die die sich bereits im zuschauenden Marqués de Villena doppelnde Wahrnehmung des Theaterpublikums auf den Rängen ein weiteres Mal spiegelt und die Dominanz der theatralischen – illusionierenden-desillusionierenden – Perspektive auf bislang ungekante Weise potenziert. Nur für die Zuschauer auf den höheren Ebenen wahrnehmbar, verbalisiert Bermúdez seinen noch dazu klar als theatral inszenierten Sehvorgang: «*Deste esta cortina quiero / ver lo que pasa, si puede / ver bien un amor tan ciego*» (VIL, S. 429). Beantwortet wird dieses Wahrnehmungsecho auf der Darstellerseite durch die Figur der Doña Juana, die als *mujer vestida de hombre* auf der untersten Spielebene tatsächlich und metaphorisch alle Hüllen fallen lässt: Nicht nur beauftragt sie ihren Diener, ihr ein Frauenkleid herbeizubringen, sondern enthüllt auch vor dem wenig später entdeckten Voyeur Bermúdez, der sich wieder in die dramatische Illusion der zweiten Ebene hineinspielt, in einem langen Monolog ihre wahre weibliche Identität (vgl. VIL, S. 433–439). Dadurch aber wird die ausgewiesene Rollenhaftigkeit hinter der Maskerade bzw. dem (Theater-)Kostüm für alle Schauenden durchsichtig, die dieser Desillusionierung beiwohnen. Vor diesem Hintergrund kann Rojas Zorrillas Stück, das Thomas Corneilles *La devinresse* in gewisser Weise (auf der darstellerischen Ebene) antizipiert, in der «Entkleidung» seiner theatralen Funktionsweisen, die für die Summe der *Comedias* stehen, als Parodie seines Genres verstanden werden.<sup>220</sup> Der Ernst und die bittere Wahrheit des Schwarzmagiers

219 Vgl. Ann E. Wiltrout: The comedia as pastiche: Rojas Zorrilla's *Lo que quería ver el marqués de Villena*. In: John Crispin (Hg.): *Los hallazgos de la lectura: Estudio dedicado a Miguel Enguídanos*. Madrid: Porrúa Turanzas 1989, S. 49–61, hier: S. 58.

220 Vgl. Wiltrout: The comedia as pastiche: Rojas Zorrilla's *Lo que quería ver el marqués de Villena*, S. 49.

und Teufelsbündners aus den Heiligendramen ist in den profanen Salamanca-Stücken damit einer ästhetisch-spielerischen Note gewichen, die dem Pakt und der Schwarzen Magie, zumindest zum Teil, ihren Schrecken nimmt und beide in Theater, in eine (ungefährliche) dramatische Illusion, überführt.



# 6 Analyseteil 3: Magiebegabte Experten der Neuzeit

## 6.1 Astrologen

Innerhalb der frühneuzeitlichen Expertenkultur bildet die ‹Zunft› der Astrologen in der Kategorie magiebegabter Spezialisten eine eigene Untergruppe aus. Als Experten für die Gebilde des Firmaments haben sie sich dem Fachgebiet der *magia naturalis* verschrieben, das himmlische Manifestationen wie etwa Sternbilder, Planetenkonjunktionen und Kometenzüge als transzendente (göttliche) Botschaften für den Menschen ausdeutet. Das protowissenschaftliche, magische Denken fußt dabei auf der Überzeugung eines sympathetischen, kausalen Zusammenhangs zwischen den Erscheinungen des Makrokosmos und denen des Mikrokosmos.<sup>1</sup> Wenn der Astrologie-Experte auch nicht, wie andere Magierfiguren, produktiv als Schöpfer neuer magisch-virtueller Realitäten auftritt, erwirbt und erhält er sich nichtsdestoweniger eine magische Aura durch seine für alle Laien und Nicht-Experten unerklärlichen Divinationen aus den gegebenen Konstellationen und die Preisgabe seines geheimen Wissens. Als solchermaßen ausgewiesener Spezialist und Gelehrter erscheint er zwischen den im 17. Jahrhundert weiterhin immer wieder noch ineinanderfließenden Nachbarbereichen von Naturmagie und (aufkommender) Naturwissenschaft.

Bei der Beantwortung der zentralen Frage, wie der Astrologe als Dramenfigur sein Expertentum zum Ausdruck bringt, kommt der Theatralität frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit insofern eine Schlüsselposition zu, als Zurschaustellungen naturmagischen und / oder -wissenschaftlichen Handelns durch gezielte Präsentationen vor Augenzeugen als theatrale Ereignisse betrachtet werden können.<sup>2</sup> Anzuführen sind beispielsweise Horoskop-Entschlüsselungen, wie sie in den Straßen der Städte fürs einfache Volk alltäglich sind, und auch royale Exklusivvorführungen wie etwa für die magiegläubige Katharina von Medici in ihren astrologisch hergerichteten Privatgemächern.<sup>3</sup> In Bezug auf die Fiktionalisierung ist zu beachten, dass die spa-

---

1 Zur Astrologie in der frühneuzeitlichen Lebenswelt vgl. neben Micheline Grenet: *La passion des astres au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'astrologie à l'astronomie*. Paris: Hachette 1994 ausführlich das Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit.

2 Vgl. Marcel Bubert / Lydia Merten: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen. In: Frank Rexroth / Teresa Schröder-Stapper (Hg.): *Experten, Wissen, Symbole. Performanz und Medialität vormoderner Wissenskulturen*. Berlin / Boston: De Gruyter Oldenbourg 2018, S. 29–67, hier: S. 37.

3 Die von Jean Bullant gebaute Colonne Médicis, eine astrologische Säule mit Aussichtsplattform, dient dem Astrologen Cosimo Ruggeri (gestorben 1615) für seine Tätigkeit, vgl. weiterführend

nischen und französischen Theater der Zeit (durchaus in Analogie zur historischen Wirklichkeit) von ‹echten› wie auch insbesondere von ‹falschen› Astrologen bevölkert werden, sodass sich deren Inszenierungen in der ästhetischen Rahmung des jeweiligen Stücks und seiner Aufführung auf der Bühne zwischen den beiden Extremen einer anthropologischen (unabänderlich eingeschlossenen) und einer ästhetischen (bewusst fingierten) Variante in der Unterscheidung Fischer-Lichtes aufspannen. Auch die Rezipienten – die auf und die vor der Bühne – haben hinsichtlich der Expertenkonstitution des Astrologen eine wichtige, nämlich zuschreibende Funktion inne, die sich über die Reaktionsmöglichkeiten der Akzeptanz oder der Skepsis erstreckt und auf beiden Kommunikationsebenen (inner- und außerdramatisch) mitunter disparat sein kann.

Theaterstücke mit astrologischer Haupt- oder Nebenhandlung sind im Untersuchungszeitraum, und schon in der Renaissance, äußerst zahlreich.<sup>4</sup> Länder- und genrespezifisch sind für Frankreich etwa mehrere *ballets de cour* der 1620er und 1640/50er zu erwähnen, in denen die Gestirnbewegungen in Tanzbewegungen transponiert werden;<sup>5</sup> in Spanien taucht die Thematik und tauchen vor allem falsche Astrologen häufig im *entremés* auf,<sup>6</sup> sodass ländervergleichend hier eher eine realistisch-komische und jenseits der Staatsgrenze eine eher idealistisch-wunderbare Behandlung vorherrscht – wenn sich Spanien und Frankreich auch zum Beispiel in Luis Quiñones de Benaventes *entremés cantado Los planetas* (1645) oder Grandvals Harlekinade *Le valet astrologue* (1697) der jeweils anderen Seite hin und wieder annähern. Grundsätzlich ist mit Fortschreiten des Jahrhunderts und gleichzeitig zunehmender Verwissenschaftlichung eine immer größere Tendenz zur komischen Behandlung zu konstatieren, ohne dass diese nicht auch schon in der ersten Jahrhunderthälfte existiert hätte, wie die hier fokussierten Dramen belegen.

Hinsichtlich des falschen Astrologen stehen drei intertextuell miteinander eng verbundene Stücke im Mittelpunkt: Calderóns *El astrólogo fingido* (1632/37) und seine zwei (miteinander konkurrierenden) französischen Adaptationen, Antoine le Metel d'Ouilles *Jodelet astrologue* (1645/46) und Thomas Corneilles *Le feint astrolo-*

---

Georges Poisson: La colonne Médicis. In: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris 1999, 34–35.

4 Vgl. Julio Vélez Sainz: De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y astrología en el teatro renacentista. In: *Bulletin of the Comediantes* 66 (2014), S. 1–17.

5 Vgl. die Tabelle aus: Noémie Courtès: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion 2004, S. 674–677.

6 Exemplarisch seien hier nur Francisco Bances Candamos *El astrólogo tunante* (1687) und der anonyme *Entremés del astrólogo* (1691) erwähnt. Zu ersterem, der allerdings weniger einen Astrologen als vielmehr einen falschen Magier in erheblicher Übereinstimmung zu Cervantes' *La cueva de Salamanca* inszeniert, vgl. weiterführend Juan M. Escudero Baztan: El entremés de *El astrólogo tunante* de Francisco de Bances Candamo. In: *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 17 (2011), S. 141–167.

gue (1648/51). Der ‹ehrliche› Astrologie-Experte rückt mit Bernard le Bovier de Fontenelles und Jean Donneau de Visés Einakter *La comète* (1681) ins Zentrum. Neben der generellen Fragestellung, wie sich der Astrologe mit seiner (vermeintlichen) magischen Expertise jeweils konkret in Szene setzt und welche Faktoren sein Gelingen bzw. Mislingen dabei bestimmen, wird im Folgenden in diachroner Perspektive zudem die These verfolgt, nach der die Entwicklung von der Ridikülisierung des astrologischen Betrügers zu jener des echten Astrologen ein theatrales Indiz für die Veränderung des Zeitgeists darstellt.

### 6.1.1 Fingierte Astrologen auf den spanischen und französischen Bühnen

Die Geschichte des falschen Astrologie-Experten wird von Calderón mit seinem mutmaßlich 1625 verfassten Jugendstück *El astrólogo fingido* ins spanische Theater eingeführt; es liegt in zwei Fassungen – in Langform in einer in Zaragoza erschienen Dramenanthologie diverser Autoren (1632) und in einer gekürzten ‹Madriдер› Version im zweiten Teil von Calderóns gesammelten Werken (1637) – vor, von denen die französischen Autoren erstere als (eine) Vorlage nutzen.<sup>7</sup> Während die Adaptation *Jodelet astrologue* des als Mitbegründer der Spanienmode im französischen Theater geltenden, heute nahezu unbekanntem Antoine le Métel d'Ouille wahrscheinlich 1645 erstmals im Marais gespielt und ein Jahr später publiziert wird,<sup>8</sup> kommt Thomas Corneilles *Le feint astrologue* 1648 im Hôtel de Bourgogne zur Uraufführung und drei Jahre später in den Druck. Von Calderón ausgehend, erfährt der Stoff des fingierten Astrologen eine lange und verzweigte Rezeption in ganz Europa, in der sich die beiden französischen Werke, vermittelt über Mademoiselle de Scudérys Roman *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), früh einreihen und insbesondere

---

7 Vgl. Fernando Rodríguez-Gallegos ‹Presentación› (S. 7–9) und ‹Fecha de composición› (S. 11–13) aus: Pedro Calderón de la Barca: *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2011.

8 Zu d'Ouille als Vermittler spanischer Theaterkultur und seinen typischen Adaptationsweisen vgl. Roger Guichemerre: La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron. In: Charles Mazouer (Hg.): *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615–1666*. Mont-de-Marsan: Editions InterUniversitaires 1991, S. 255–268 und Catherine Dumas: La rénovation de la comédie par l'imitation de la *comedia*. D'Ouille adapteur de Calderón. In: Anne Teulade (Hg.): *Reflets du Siècle d'Or espagnol. Modèles en marge*. Nantes: Defaut 2010, S. 97–115 sowie generell zu spanischen Dramen in Frankreich am Beispiel Calderóns Christoph Strotzki: La concepción de Calderón en la Francia de los siglos XVII y XVIII. In: *Anthropos, Extraordinarios* 1 (1997), S. 147–152. Zu d'Ouille vgl. die knappen Ausführungen in René Pillorget / Suzanne Pillorget: Le Métel. In: Ders. / Dies.: *France Baroque, France Classique (1589–1715)*. Dictionnaire. Paris: Laffont 1995, S. 634.

das Corneille-Stück seinerseits die Grundlage für weitere Adaptationen bildet.<sup>9</sup> Der große Plot ist in den drei behandelten Dramen stets der gleiche: Der verschmähte Liebhaber einer Dame konfrontiert diese mit dem Wissen um deren nächtliche Treffen mit seinem Rivalen. Um die Dienerin der Dame, die wirkliche Quelle der Geheiminformation, zu schützen, erfindet der Diener des Zurückgewiesenen eine Astrologie-Lüge zur Erklärung des Erkenntnisgewinns. Das Gerücht um die magisch-übernatürlichen Fähigkeiten des (angeblichen) Astrologie-Spezialisten verbreitet sich in mehreren Peripetien schnell in der ganzen Stadt, wobei der vergeblich Liebende am Ende, von seinem ursprünglichen Vereitlungsplan ablassend, erfolgreich für die Hochzeit des Paares eintritt. Die nachfolgende Analyse setzt drei Schwerpunkte: Zunächst rücken die Inszenierungspraktiken des Protagonisten anhand von Calderóns *El astrólogo fingido* in den Blickpunkt, wobei nicht nur aufzuzeigen ist, wie dessen phänomenaler Leib unter dem semiotischen Körper des Experten durchscheint, sondern auch, wie der solcherart kreierte astrologische Rollenentwurf zwischen einer natürlich und einer dämonisch konnotierten Magie oszilliert. Im Anschluss daran widmet sich die Untersuchung im Vergleich zwischen dem spanischen und den französischen Stücken der Verwendung des astrologischen Jargons als spezifischem Charakteristikum einer jeden Bearbeitung. Abschließend erfolgt ein komparatistischer Blick auf die miteinander konkurrierenden französischen Dramen bezüglich der Auswirkungen ihrer unterschiedlichen Rollenzuschreibung (bei d'Ouville wird der Diener zum falschen Astrologen, bei Thomas Corneille ist es, wie bei Calderón, der Herr) auf das jeweilige Experten-Konzept.

### **Die ambivalente Konstitution des Astrologie-Experten zwischen *magia naturalis* und *magia daemoniaca* bei Calderón**

Calderón, in dessen dramatischem Gesamtwerk die Astrologie immer wieder eine Rolle spielt (so etwa in *El cisma de Inglaterra* und *La vida es sueño*),<sup>10</sup> macht eine as-

---

<sup>9</sup> Vgl. Catherine Dumas: Introduction. In: Pedro Calderón de la Barca: *Le faux astrologue*. Traduction française: Catherine Dumas. Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance 2012, S. 1–22, hier: S. 16f. Vgl. auch die älteren Arbeiten von Arpad Steiner: Calderón's *Astrólogo fingido* in France. In: *Modern Philology* 24 (1926), S. 27–30 und Max Oppenheimer: Supplementary data on the French and English adaptations of Calderón's *El astrólogo fingido*. In: *Revue de Littérature comparée* 22 (1948), S. 547–560 sowie Alberto Zambrana Ramírez: ¿La astrología como ciencia? Un estudio comparativo entre el *Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca y la versión en inglés *The feign'd astrologer* (1668). In: *Revista de Filología Hispánica* 20 (2004), S. 99–116. Zu einer neueren Inszenierung des Calderón-Stücks durch José Luis Sáiz vgl. Carlos Espinosa: *El astrólogo fingido*. In: *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 243 (1992), S. 116–119.

<sup>10</sup> Vgl. weiterführend Erika Lorenz: Calderón und die Astrologie. In: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 265–277 und Antonio Hurtado Torres: La astrología en el teatro de Calderón de la Barca. In:

trologische (Not-)Lüge in *El astrólogo fingido* zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung:<sup>11</sup> In den zwischen Don Diego de Luna<sup>12</sup> und seinem Diener Morón ausgetauschten Apartes zu Beginn der *Jornada segunda* sprechen beide von einer «industria»<sup>13</sup> bzw. wiederholt explizit von einer «mentira» (EAF, S. 381), um der durch Diegos unbedachte Offenbarung entstandenen pikanten Situation vor Doña María und ihrer geschwätzigten Dienerin Beatriz zu entgehen. Damit entsteht ein Informationsgefälle nicht nur zwischen den der folgenden Inszenierung beiwohnenden «Zuschauerfiguren» auf der Bühne, der mitwissenden Beatriz und der ahnungslosen María, sondern auch zwischen diesen Dramenfiguren und dem Theaterpublikum. Die Eingeweihten sind dergestalt in der Lage, das Geschaute als theatralische Spielsituation, wie Matzat sie beschreibt, wahrzunehmen und, mehr noch, den phänomenalen Leib (den schauspielernden Don Diego) hinter dem semiotischen Körper (seiner Rolle als Astrologie-Experte) zu erkennen. Anders ausgedrückt, erlaubt es ihnen das Mehrwissen, eine kritische Distanz im Sinne einer Experten-Skepsis zu dem vermeintlichen Spezialisten aufzubauen, wohingegen die Unwissenden ihre (naive) Experten-Gläubigkeit auf astrologischem Systemvertrauen gründen.<sup>14</sup> Versetzt diese Kommunikationssituation die Zuschauer vor der Bühne in eine theatralische (illusionierend-desillusionierende) Perspektive, bewirkt sie im Hinblick auf die Bewertung der Astrologie die Einsicht in die Fingiertheit und bewusste Konstruktivität der speziellen Vorführung (aber noch nicht unbedingt der Falschheit der Astrologie im Allgemeinen). Wie schon bei den falschen Hexen, Celestina

---

Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8–13 de junio de 1981). Band 2. Madrid: CSIC 1983, S. 925–937.

11 Zur Struktur vgl. Max Oppenheimer: The burla in Calderón's *El astrólogo fingido*. In: *Philological Quarterly* 27 (1948), S. 241–263.

12 Wie es der Zufall will, trägt Calderóns Held hinsichtlich seiner Rolle einen passenden «sprechenden» Namen.

13 Pedro Calderón de la Barca: *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2011, S. 381. Alle Folgebelege aus diesem Primärtext werden unter der Sigle [EAF] angeführt. Da sich die beiden Versionen des Stücks (Zaragoza und Madrid) hinsichtlich der astrologischen Behandlung nicht wesentlich unterscheiden, wird hier auf einen Vergleich (wie er für *El mágico prodigioso* in Kapitel 5.2.2 dieser Arbeit angestellt wurde) verzichtet. Zu den Unterschieden, die einige Forscher veranlassen, von zwei verschiedenen Fassungen zu sprechen vgl. Fernando Rodríguez-Gallego: Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca. In: Ders. / Dolores Fernández López (Hg.): *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Band 1. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2006, S. 456–465 und Marc Vitse: Un caso de auto-reescritura: *El astrólogo fingido* de Calderón. In: *Letras* 63/64 (2011), S. 131–145.

14 Vgl. Bubert / Merten: Medialität und Performativität, S. 48.

und Mme Jobin, entsteht eine charakteristische verfeinerte Komik,<sup>15</sup> die sich aus der Theatralität des betrügerischen Experten ergibt und dem Publikum einen ästhetischen Genuss über das Durchschauen der gewollt täuschenden Rollenhaftigkeit gewährt.

Bei der Kreation der Experten-Rolle teilen sich Morón und Don Diego die rhetorische Konstitution vor Doña María zu gleichen Teilen auf, wobei die von der Entwicklung zum Spezialisten handelnde Erzählung unübersehbare Ähnlichkeiten mit der epideiktischen Rede der antiken Zauberinnen aufweist. Ähnlich wie die mit Selbstlob nicht geizenden Präsentationen Medeas und Kirkes wird die Vorstellung aus dem Munde Moróns mit einem Superlativ eröffnet:

Sabe, pues, que mi señor,  
este que presente ves,  
un grande astrólogo es,  
puedo decir el mejor  
que se conoce en España. (EAF, S. 382)

Den Erwerb von Don Diegos außergewöhnlichen Kenntnissen führt der Diener sodann (in Analogie zu den Monologen der beiden *magas* bei Calderón) auf das Studium bei einem großen Lehrer zurück, das Morón allerdings noch sehr oberflächlich beschreibt, um sich im Detail auf die angebliche astrologisch-magische Aktion der letzten Nacht zu konzentrieren, die Beatriz' Unschuld hinsichtlich der Geheimnispreisgabe ihrer Herrin beweisen soll:

De una ciencia tan estraña  
tuvo en Italia maestro [...].  
Aqueste fin le enseñó  
de los planetas y signos. [...]  
Y a mí anoche me enseñó  
un hombre y me dijo: «agora  
va a hablar con doña María  
este, que la astrología  
lo más oculto no ignora».  
Luego en el espejo vi  
un jardín adonde estaba,  
y allí una mujer que hablaba  
con él, aunque no la oí  
lo que dijo; esto es verdad. (EAF, S. 382ff.)

---

15 Vgl. Robert Folger: Calderón y la «mente cómica» de su tiempo: El ejemplo de *El astrólogo fingido*. In: *Anuario Calderoniano* 10 (2017), S. 91–108.

Zwar verortet Morón die Tätigkeiten Don Diegos mit der Nennung des (ehrbaren) Wissenserwerbs («enseñó») ausdrücklich im Kontext von Gelehrsamkeit und Wissenschaft («ciencia»), doch verleiht er dem Ganzen durch die Zurückhaltung des Namens jenes italienischen Meisters und der fehlenden Explizierung des astrologischen Wissens (was beides sicher der Erfindung aus dem Stegreif geschuldet ist) etwas Mysteriöses, das Zweifel an der reinen Lokalisierung innerhalb einer *magia naturalis* schürt. Tatsächlich nennt er mit der Spiegelmagie keine typische Praxis der hohen Astrologie und stellt damit eine latente Nähe zu abergläubischen und ungleich dunkleren Magiepraktiken her. Zementiert wird dieser Eindruck durch ein Detail, das Morón von Diegos Lehrer offenbart:

Dicen que en una redoma  
tenía un familiar amigo  
que todo se lo contaba,  
y que con el diablo hablaba  
como pudiera conmigo. (EAF, S. 383)

Mit diesem Gerücht destabilisiert er die Anbindung des (noch) namenlosen Meisters an die erlaubte natürliche Magie und koppelt ihn, und mit diesem Don Diego, – ganz in der Tradition solcher Teufelsbündner wie dem ebenso wissbegierigen Marqués de Villena<sup>16</sup> – an eine dämonische Magie an. In Moróns Entwurf entsteht die Rolle des Astrologen als ambivalente Expertengestalt.

Aus diesem Grund ist auch Don Diego in seinen Ergänzungen darum bemüht, die doppelsinnige Semiotik dieser Rollenskizze in Richtung der wissenschaftlich betriebenen *magia naturalis* zu vereindeutigen bzw. die Ausführungen seines Dieners durch Konkretisierungen richtigzustellen:

Llegué a Nápoles, adonde  
por mi dicha conocí  
a Porta, de quien la fama  
contaba alabanzas mil;  
este a quien no reservó  
dudoso suceso el fin  
porque en su ciencia tenía  
presente lo por venir,  
a quien planetas y signos  
en sus astrolabios vi  
tan obedientes que nunca  
le pudieran encubrir  
el más inconstante efecto. (EAF, S. 384f.)

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

Mit Giambattista della Porta füllt Don Diego die zuvor in Moróns Rede entstandene Leerstelle mit dem Namen, der wie kaum ein anderer für die anerkannte Variante der gelehrten Magie in der Frühen Neuzeit steht. Als Verfasser der zwanzigbändigen Schrift *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium* stellt er den Prototyp des Experten einer natürlichen Magie dar, in dessen Linie sich dementsprechend auch sein Studienpartner Diego eindeutig verortet. Die Wissenschaftlichkeit seines – bzw. ihres beider – Tuns unterstreicht er, indem er Moróns kursorische Aussagen gleichzeitig wesentlich amplifiziert, mit Verweis auf das Astrolabium als Arbeitsinstrument, mit dem die Berechnung von Sternpositionen präzise vorgenommen werden kann – die forschersische Exaktheit also der den astrologischen Studien oftmals vorgeworfenen Vagheit gegenübersteht. Auf diese Weise inszeniert sich Don Diego im semiotischen Körper des Astrologie-Experten als ein Mann der Wissenschaft, der den astrologischen Diskurs beherrscht. Freilich heißt das eindeutige Bekenntnis zur *magia naturalis* nicht, dass über dem Wirken der beiden Gelehrten nicht dennoch der Schatten der dämonischen Magie bedrohlich schweben würde, wie Don Diego mit der Erwähnung der öffentlichen Meinung kundtut: «De aquesto tomó ocasión / el vulgo para decir / que tenía familiar» (EAF, S. 385). Die Tatsache, dass der Teufelsbundverdacht die Experten in juristische Bedrängnis bringt (wie in della Portas Leben wirklich belegt ist), bezeugt laut Don Diego zum einen, dass die Mitmenschen erheblich an der Konstitution des Astrologenbildes teilhaben, es, wie Morón, entsprechend verzerren und verfälschen,<sup>17</sup> wie auch der weitere Handlungsverlauf bestätigt. Zum anderen entwickelt Diego aus dieser Gegebenheit geschickt das Argument der Geheimhaltung seines (vermeintlichen) Expertentums, erklärt die bisherige Unkenntnis seiner Umgebung in Bezug auf seine Astrologenidentität als Maßnahme des Selbstschutzes und fügt seinem Self-Fashioning solchermaßen weitere Plausibilität hinzu.

In der Tat ist es ein Spezifikum der Expertenrolle in *El astrólogo fingido*, dass der Astrologe sich hier weniger wie üblich durch unmittelbare Performativität vor seinem Publikum legitimiert, sondern dass dieses in erheblichem Umfang an dessen vorgängiger ideeller Gestaltung durch allerlei außergewöhnliche Zuschreibungen an den semiotischen Körper mitwirkt. Zunächst sind es noch befreundete Mitwisser, wie etwa Don Antonio, der dem ahnungslosen Don Carlos «im Vertrauen» von den Meisterleistungen des «hombre más docto» (EAF, S. 397) berichtet: «En dos rasgos de repente / hizo la figura allí / teniéndome a mí delante» (EAF, S. 398). Beglaubt wird sein Können somit nicht durch direktes Erleben, sondern durch falsche Augenzeugenschaft, wobei auch Antonio seinen Äußerungen den Anschein des Dia-

---

17 «Aguardad, mas no es así, / que el vulgo en ninguna acción / admira sin añadir, / que a la verdad más desnuda / viste de ajeno matiz» (EAF, S. 385).

bolischen mitgibt: «Pero el callar te conviene / por el peligro que tiene / a questo de lo hechicero» (EAF, S. 398). Es sind die dem Astrologen verliehene ambivalente Aura und das Schweigegebot, die das Gerücht erst in regen Umlauf bringen: Von Mund zu Mund weitergegeben, nimmt es immer phantastischere Dimensionen an, sodass die berichtete «Magie» – und dies ist als Kritik an der unreflektierten Sensationslust und Leichtgläubigkeit der Menschen zu verstehen – nichts als eine Wortillusion ohne jede echte Wirkung darstellt.<sup>18</sup> Davon abgesehen hat sich Don Diego schwer daran abzarbeiten, die an ihn als Experten des Übernatürlichen herangetragenen diffusen Erwartungen in den Köpfen seiner Bittsteller zu korrigieren, wie seine Erwiderung auf Violantes Wunsch, den abwesenden Geliebten Don Juan in einer magischen Vision zu Gesicht zu bekommen, zeigt:

No sé qué hacer, señora;  
no es razón que os engañe  
quien serviros desea:  
a questo no es tan fácil  
como a vos os parece  
ni astrólogos lo hacen,  
porque representar  
a la vista la imagen  
de un hombre que está ausente  
es magia y castigarle  
podrán a quien lo hiciera,  
si alguno hay que lo alcance,  
porque esa es una ciencia  
que no la sabe nadie. (EAF, S. 408)

Erneut kämpft Don Diego gegen eine Vermischung von *magia naturalis* und *magia daemoniaca*, von «hoher» Astrologie und Schwarzer Magie, an. Indem er immer wieder um die Deutungshoheit seiner astrologischen Inszenierung mit Fremdzuschreibungen ringen muss, offenbaren sich die durchlässigen Trennlinien und somit die epistemologische Instabilität des frühneuzeitlichen Magiesystems. Dadurch, dass sein Handeln aber dennoch von Erfolg gekrönt ist, bleibt sein Expertenstatus, zumindest innerdramatisch, (vorerst) unangetastet. Außerdramatisch ist für das Theaterpublikum allerdings – wie schon bei den falschen Hexen – ersichtlich, dass nicht echte Magiebegabung, sondern allein Verstand und Zufall für den Schein des Wunderbaren sorgen.<sup>19</sup> Durch die disparate Wahrnehmung auf und vor der Bühne

<sup>18</sup> Vgl. Dumas: Introduction, S. 10f. und S. 14.

<sup>19</sup> Vgl. Liège Rinaldi: Entre maravillas y trazas: Juegos teatrales en algunas comedias de enredo calderonianas. In: Marieta Insúa Cereceda (Hg.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2009, S. 227–234, hier: S. 232.

wird klar, das mit der Inszenierung des fingierten Astrologen als komischem Protagonisten ein erster Schritt in Richtung einer astrologischen Entzauberung getan ist, auf den im ausgehenden Jahrhundert mit der Entlarvung der Astrologie selbst als komischem Scheingebilde der entscheidende zweite Schritt erfolgen wird.

### **Der Einsatz des astrologischen Jargons im spanisch-französischen Vergleich**

Zur äußeren Konstituierung des Astrologie-Experten zählt neben der Erzählung seines vorausgehenden Wissenserwerbs auch die Verwendung des im astrologischen Spezialdiskurs einschlägigen Fachvokabulars. Bisherige Vergleichsstudien zwischen *El astrólogo fingido* und den Adaptationen d'Ouilles und Thomas Corneilles<sup>20</sup> haben den beiden französischen Transponierungen eine große Nähe zu ihrer spanischen Vorlage bescheinigt: Hinsichtlich der Anpassung an den kulturellen Kontext werden die ‚Französisierung‘ von Schauplätzen und Figurennamen (bei d'Ouille) sowie die Verknappung und Schärfung der Handlung (bei beiden) als makrostrukturelle Maßnahmen hervorgehoben.<sup>21</sup> Mikrostrukturell finden die kulturspezifische Substitution des astrologischen Lehrmeisters della Porta durch Nostradamus (bei Thomas Corneille) bzw. durch dessen Sohn César (bei d'Ouille) und die in der Schlusszene auch innerdramatische Entlarvung des falschen Astrologen (bei Calderón und d'Ouille, aber nicht bei Thomas Corneille) Erwähnung.<sup>22</sup> Dagegen sind die Unterschiede im Einsatz des astrologischen Jargons in den drei Stoffbearbeitungen bislang nur sporadisch genannt, nicht aber im Detail untersucht worden. Die folgende Analyse am Beispiel des Dialogs zwischen dem falschen Astrologen und dem Vater der umworbenen Dame zielt darauf ab, die Eigentümlichkeiten jedes Stücks erstmals herauszuarbeiten.

<sup>20</sup> Zu Beginn seiner Karriere wirkt Thomas Corneille wie d'Ouille mit einigen Stücken am Späntrend im französischen Theater mit, vgl. dazu weiterführend Monica Pavesio: Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille. In: Myriam Dufour-Maitre (Hg.): *Thomas Corneille (1625–1709). Une dramaturgie virtuose*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 31–44.

<sup>21</sup> Vgl. Guichemierre: La francisation de la comedia espagnole, Monica Pavesio: Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d'Antoine Le Métel d'Ouille. In: Marie-Sol Ortola (Hg.): *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Actes du Colloque international organisé à Nancy. Nancy: Groupe XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> Siècles en Europe, Université Nancy 2 2005, S. 255–271 und Nathalie Conan: Commentaire critique. In: Thomas Corneille: *Le Feint Astrologue. Comédie 1651*. Édition critique établie par Nathalie Conan. Paris: Université Paris IV Sorbonne 2007, o. S.

<sup>22</sup> Vgl. Montserrat Serrano Mañes: La tónica del lenguaje y de las situaciones en *Le feint astrologue* de Thomas Corneille. Acercamiento comparativo a su modelo, *El astrólogo fingido* de Calderón. In: Roberto Dengler Gassin (Hg.): *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*. Band 2. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca 1991, S. 859–871, S. 865.

Bei Calderón folgt die Begegnung zwischen Don Diego und Leonardo, Doña Marías Vater, direkt im Anschluss an die untersuchte Vorstellungsszene. Die Tochter erklärt Leonardo die Anwesenheit des «grande astrólogo», der ihrer Cousine unlängst «su nacimiento» (beide EAF, S. 389), ihr Geburtshoroskop, erstellt habe, analog zu den französischen Versionen<sup>23</sup> mit ihrem Wunsch, sich von ihm Genaueres über ihren künftigen Ehemann vorhersagen zu lassen. Der vermeintliche Experte reagiert lediglich auf die verbale Vorlage mit einer prognostischen Erfindung, die er im engeren Sinne aber nicht mit astrologischen Sachverhalten verknüpft: «Dijela que había de ser / muy pobre su casamiento» (EAF, S. 390).<sup>24</sup> Dagegen hält er sich im weiteren Gesprächsverlauf, als sich Leonardo in seinen Jugendtagen als Schüler des spanischen Astrologen Don Ginés de Rocamora (vgl. EAF, S. 392) entpuppt, aus Furcht, etwas Falsches zu sagen und sich dadurch vor dem Kenner als Betrüger zu entlarven, merklich zurück: «(Si él me pregunta, atropella / nuestra intención, pues no sé / nombre de signo y estrella / y mil locuras diré)» (EAF, S. 392). Im Gegensatz zu den Vaterfiguren von Thomas Corneille und d’Ouille fordert Leonardo den falschen Astrologen allerdings bei Calderón auch nicht explizit zu fachlichen Äußerungen heraus, sondern lädt ihn nur zur baldigen Fortführung des Astrologie-Gesprächs in sein Haus ein. In *El astrólogo fingido* ist ein allgemeines astrologisches Vokabular, wie María belegt, demnach in aller Munde, der Spanier hält sich aber mit konkreteren, insbesondere gelehrten Ausführungen zurück.

Dagegen ist das Zusammentreffen des falschen Astrologen (hier mit Namen Don Fernand) und dem Vater Léonard in Thomas Corneilles *Le feint astrologue* mit umfangreicheren und tiefergehenden astrologischen Einzelheiten ausgestaltet, die der das Gespräch hier umfassenden Szene II, 3 einen ungleich höheren Grad an Situationskomik als bei Calderón verleihen.<sup>25</sup> Da sich Léonard als früherer passionierter Sternkundler überaus für die Experteneinschätzung Don Fernands interessiert, beginnt er mit diesem eine Fachdiskussion über verschiedene Planetenkonjunktionen, die Fernand in seiner improvisierten Antwort wie folgt wieder aufgreift:

Venus aux amoureux promet beaucoup de biens,  
Et Saturne peut tout sur les Saturniens:  
Mais la triplicité de cette conjoncture  
Ainsi que l’union d’Hecate avec Mercure

<sup>23</sup> Bei d’Ouille kommt es zu einer Variation; hier nimmt die Dienerin Nise die Explikation vor dem Vater vor.

<sup>24</sup> Die Rede existiert nur in der Zaragoza-, nicht in der Madrid-Version, vgl. Vitse: Un caso de auto-reescritura, S. 139.

<sup>25</sup> Vgl. Noha Abdel Aziz Rizq: Le comique dans le théâtre baroque français du début du XVII<sup>e</sup> siècle. In: مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم 13 (2021), S. 1433–1488, hier: S. 1445f.

Combinant leurs aspects, ou les retrogradant  
 Sur l'horizon fatal d'un bizarre ascendant,  
 Pourroit paralaxer sur un cerveau si tendre ...<sup>26</sup>

Die Äußerungen des falschen Astrologen kommen eindeutig einer Parodie der astrologischen Sprache gleich. Als Mann mit Allgemeinbildung aktiviert Don Fernand sein Wissen um die sympathetischen Beziehungen von Venus auf die Liebenden und Saturn auf die Melancholiker, wobei schon die paronomastische Wiederholung («Saturne» – «Saturniens») rhetorisch auf seine in der Sache ausgewachsene Erklärungsnot hindeutet. Diese versucht er durch die geballte Verwendung gelehrter Begrifflichkeiten («triplicité», «conjoncture», «ascendant») aus dem Wortfeld der Aspektenlehre zu verstecken, und kommt dabei gar zu kreativen Wortneuschöpfungen («paralaxer»)<sup>27</sup>. Wie zuvor Léonard mit einer Frage Don Fernand verwirrt – «Il parle Hebreu pour moy» (LFA, S. 43) –, verwirrt auch er sein Gegenüber mit der für diesen wiederum unverständlichen Antwort: Beide sprechen regelrecht aneinander vorbei. Doch anstatt den phänomenalen Leib des Betrügers hinter dem aufgeblasenen Verbalsgebilde des astrologischen Rollenentwurfs zu erkennen, wertet der Alte die Worte als reinsten Fachjargon auf der Höhe der Zeit, dessen Dunkelheit für die Exzellenz seines Gesprächspartners steht. Diese Richtung schlägt auch Don Fernand mit seiner Beteuerung «[c]e sont termes de l'Art» (LFA, S. 43) ein, um darauf noch zu präzisieren:

Tout s'y voit si changé depuis quelques années,  
 Qu'en autre caractere on lit les destinées,  
 Mesme Nostradamus mon maistre en ce grand Art  
 Avoit et son langage et ses règles à part,  
 C'est pourquoy le discours où mon esprit s'applique,  
 Tient un peu de l'obscur et de l'enigmatique,  
 Je dois suivre ses pas comme son escolier. (LFA, S. 44)

Don Fernand argumentiert mit der Eigenart der astrologischen Sprache, macht aus deren Unverständlichkeit für Laien ein charakteristisches Merkmal seiner Rede, die er mit Verweis auf den großen Nostradamus als unanfechtbarer Autorität absichert, und seine Aussage – wie ebenfalls sein eigenes Expertentum – derart erneut

<sup>26</sup> Thomas Corneille: *Le Feint Astrologue. Comédie 1651*. Édition critique établie par Nathalie Conan. Paris: Université Paris IV Sorbonne 2007, S. 43. Alle weiteren Belege aus diesem Stück werden im Fließtext mit Sigle [LFA] ausgewiesen.

<sup>27</sup> «Parallaxe» bezeichnet die scheinbare Positionsveränderung eines Himmelsobjekts, wenn es von verschiedenen Beobachtungspunkten auf der Erde betrachtet wird. Der Abstand ist der parallaktische Winkel.

durch einen geschickten Einfall beglaubigt. Im Folgenden wird das hermetische Sprechen als Ausweis eines gelehrten Diskurses so auch zum Leitprinzip von Don Fernands Agenda, zu der ihm sein Vertrauter Don Louys (das Corneille'sche Äquivalent zu Calderóns Don Antonio) in Szene II, 5 anleitet:

Le hazard fait souvent prophetiser fort bien.  
 Vous devez seulement mettre beaucoup d'estude  
 A ne rien affirmer avecque certitude,  
 Du present, du passé discourir rarement,  
 Tousjours de l'advenir parler obscurément,  
 Examiner la chose, en peser l'importance. (LFA, S. 49)

Die bei jeder astrologischen Prognose artikulierte Vagheit ist nicht nur ein eingeschriebenes Wesensmerkmal der Fachsprache, sondern gewährleistet laut Don Louys auch den für den Betrug des falschen Astrologen notwendigen Interpretationsspielraum. Damit trifft er die Kritik, die an solche Vorhersagen auch in der historischen Realität immer wieder herangetragen wird, wertet dieses Argument aber im Sinne seines Freundes in einen konkreten Handlungsauftrag um. Ganz ähnlich gestaltet sich die Anweisung bei d'Ouille.

In *Jodelet astrologue* trifft der fingierte Experte, der hier nicht von Timandre selbst (dem Pendant zu Don Diego bzw. Don Fernand), sondern von seinem Diener Jodelet gemimt wird, erst spät in Akt IV. auf den Vater der Angebeteten seines Herrn. Zuvor wird er von Timandre und dessen Freund, der bei d'Ouille Acaste heißt, in seiner Rolle angeleitet. Acaste rät Jodelet:

Fais tout ainsi qu'ils font pour acquérir renom,  
 Il ne faut qu'un oui quelquefois et qu'un non,  
 Pour duper l'ignorant sur ce qu'il vous confesse;  
 Mais il le faut conduire avecque telle adresse,  
 N'affirmant jamais rien, qu'on t'estime savant,  
 Ceux qui parlent beaucoup rencontrent bien souvent.  
 Les faiseurs d'almanachs, les devins, les bohèmes,  
 Je mets tout en un rang, et tous les savants mêmes,  
 Nul d'eux, quoiqu'on les croie habiles en leur art,  
 Ne rencontrent jamais, si ce n'est par hasard.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Antoine Le Métel d'Ouille: Jodelet astrologue. In: Ders.: *Théâtre complet*. Band 1: *L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*. Edition critique par Monica Pavesio. Paris: Classiques Garnier 2013, S. 365–511, hier: S. 439f. Alle folgenden Belege aus diesem Primärtext werden unter der Single [JOA] gesetzt.

Im Kern beinhaltet diese Anmerkung das Gleiche wie Don Louys' Vorschlag an Don Fernand in Thomas Corneilles *Le feint astrologue*: Jodelet solle sich in seinen prognostischen Antworten mit konkreten Festlegungen zurückhalten, sodass die dem Zufall geschuldeten eintretenden Ereignisse getrost in die eine oder die andere Richtung ausgelegt werden können. Anders als im Corneille-Stück zieht Acaste aber mit den Almanach-Autoren, Wahrsagern und Zigeunern einen anderen – nämlich volkstümlichen Expertenkreis – als Vergleichssubjekte für den falschen Astrologen heran, wenn er auch die Gelehrten gleichfalls erwähnt. Damit wird Jodelets Rollentwurf von Beginn an die populärkulturelle Tradition der Astrologie angebunden, an den abergläubischeren statt an den gelehrt-fundierten Zweig, der in den niederen Volksschichten praktiziert wird. In diese Linie reiht sich entsprechend auch Jodelet mit seiner Verwendung des astrologischen Jargons ein. Dass auch er, wie Thomas Corneilles Don Fernand, die Fachsprache parodiert, geht bereits aus seiner Bescheidenheit vorgebenden Vorstellung gegenüber dem Vater, der hier den Namen Arimant trägt, hervor: «Je ne suis point savant, [...] / Qu'amateur de vertu, j'ai dès mes jeunes ans, / Pour connaître les cieux, employé quelque temps, / Sachant que les effets dépendent de leurs causes, / J'ai voulu pénétrer dans les métempsycoses» (JOA, S. 478). Fasst er den sympathetischen Zusammenhang von Ursache und Wirkung noch korrekt, gebraucht er mit «métempsycoses», der «Lehre von der Seelenwanderung», einen in der Astrologie unbekannt, und daher falschen Begriff, den er mit «métamorphoses», «Verwandlungen», verwechselt.<sup>29</sup> Handelt es sich bei Corneilles Don Fernand in der analogen Szene mit «paralaxer» um einen gelehrten Neologismus, unterliegt Jodelet bei d'Ouville schlicht einer Wortkonfusion, die seinen simplen Verstand offenbart. Den Höhepunkt erreicht die komische Nachahmung allerdings im fachlichen Austausch zwischen ihm und Arimant über diverse Sternbilder:

ARIMANT: Encore, que dis-tu de tous ces animaux,  
 Qu'on nous peint dans le Ciel? Ces hydres, ces taureaux,  
 Ces affreux scorpions, la chaude canicule,  
 Qui jusqu'aux intestins nous échauffe et nous brûle,  
 Le lion rugissant, l'ourse de Caliston ...  
 JOULET: On les nomme à présent bien d'une autre façon.  
 Pour vous rendre savant dedans l'astrologie,  
 Il vous faut commencer par la mythologie,  
 Cette science est rare, et faut plus d'une fois,  
 Pour s'y rendre congru, suer dans le harnois.

---

29 Vgl. Monica Pavesio: Introduction. In: Antoine Le Métel d'Ouville: *Théâtre complet*. Band 1: *L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*. Edition critique par Monica Pavesio. Paris: Classiques Garnier 2013, S. 365–394, hier: S. 385.

L'étoile qui paraît à nos yeux la première,  
 Dessus notre horizon, s'appelle poussinière,  
 De mine mordicante, et d'un aspect hagard,  
 Excusez-moi, Monsieur, ce sont termes de l'art. (JOA, S. 480f.)

Während sich Arimant, bei d'Ouville ein vormaliger Schüler des Lyoner Astrologen Imbert de Billy<sup>30</sup> (vgl. JOA, S. 479), auf gelehrte Weise und wortkundig auf drei Tierkreiszeichen (Stier, Skorpion, Löwe), zwei weitere Sternbilder (Wasserschlange, Großer Bär) und einen Fixstern (den «Hundsstern» / Sirius) bezieht, redet Jodelet in seiner Erwiderung erst einige Verse mehr oder weniger nichtssagend um das gesetzte siderische Thema herum, um sich dann zur «étoile poussinière» konkret zu äußern. Indem er für die Plejaden den im Volksmund geläufigen Begriff des «Kükenheims» verwendet, der in diesem Sternhaufen eine Henne mit ihrem Nachwuchs zu erkennen glaubt,<sup>31</sup> offenbart er für das Theaterpublikum deutlich seinen populär- oder besser pseudowissenschaftlichen Hintergrund, während er Arimant, wie Don Fernand in *Le feint astrologue*, die Aktualität und Fachlichkeit seiner terminologischen Wortwahl weißmacht. Und doch ist die Qualität der Parodie bei d'Ouville eine andere als bei Thomas Corneille: Gebraucht Don Fernand gelehrtes Vokabular in leeren Worthülsen, überführt Jodelet komplexe Sachverhalte wie die astrologischen Aspekte, also die Winkelbeziehungen, verfälschend in einfach verständliche Zusammenhänge, etwa als er das Aussehen des Siebengestirns anthropomorphisierend als «säuerlich» und «verstört» qualifiziert. Die Diskussion der Sternbildnisse ist in *Jodelet astrologue* noch ein weiteres Mal von Relevanz, weil Jodelet auf sie – anders als die falschen Astrologen von Calderón und Thomas Corneille – beim bösen Streich am betagten Stallmeister des Hauses, hier mit Namen Moron, nochmals zurückkommt, der von ihm via Magie durch die Luft in seine alte Heimat befördert werden möchte.<sup>32</sup> Jodelet erklärt ihm die Notwendigkeit zum Anlegen einer Augenbinde, einer wichtigen Voraussetzung für den Betrug am Leichtgläubigen, folgendermaßen:

**30** Folke Gernert qualifiziert ebendiesen Lehrmeister – im Gegensatz zum gelehrten Nostradamus – als Scharlatan und spielt damit auf die unterschiedlichen sozialen und epistemischen Bezugsebenen an, die im nächsten Unterkapitel vertieft werden, vgl. Folke Gernert: *Astrología y magia en escena: Calderón, Métel d'Ouville, Thomas Corneille y Donneau de Visé*. In: *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (2017), S. 242–269, hier: S. 250.

**31** Vgl. Charles François Dupuis: *L'origine de tous les cultes ou religion universelle*. Band 3. Paris: Agasse 1794, S. 39.

**32** Die von Calderón in die Handlung eingeführte Szene rekurriert auf die Clavileño-Episode in Cervantes' *Don Quijote*, vgl. dazu Ignacio Arellano: *Cervantes en Calderón*. In: *Anales cervantinos* 35 (1999), S. 9–35, S. 19f.

[Il] faudra passer par tant de régions,  
 Voir au Ciel des taureaux, des tigres, des lions,  
 Des hydres, des serpents, des monstres effroyables,  
 Et tu te donnerais de peur, à tous les diables. (JOA, S. 500)

Damit greift Jodelet einige der von Arimant zuvor verwendeten Fachtermini – Stier, Löwe, Wasserschlange – auf, in der Absicht, seiner Rede vor Moron einen gelehrigen Anschein zu verleihen. Allerdings fügt er diesen Sternbildern noch einige weitere ‹tierische› Konstellationen hinzu, die teilweise existent (Schlange), teilweise frei erfunden (Tiger) sind, wodurch in außerdramatischer Sicht erneut seine tatsächliche Unkenntnis hervorsteicht. Jodelet nutzt diese wilden und gefährlichen Tiere vor dem Stallmeister zur Angsterzeugung und belegt durch die konkret-verdinglichende Vorstellung, es würde sich um tatsächliche Raubtiere und Reptilien statt um Tierkreiszeichen und astronomische Figuren handeln, die seinen niederen Stand kennzeichnende populär-verkürzte Denkweise, die d’Ouvilles Titelheld von Thomas Corneilles falschem Astrologen im Charakterkonzept unterscheidet, dem sich die Analyse im nächsten Abschnitt abschließend zuwenden wird.

### **Magische Konkurrenzkonzepte: Diener-Astrologe vs. Herr-Astrologe bei d’Ouille und Thomas Corneille**

Die in Bezug auf Calderóns Vorlage unterschiedlichen Adaptionmodalitäten der beiden französischen Stücke haben ihren offensichtlichsten Ausdruck im Transfer der Astrologenrolle bei d’Ouille, die vom Herrn auf den Diener übergeht, wohingegen Thomas Corneille die ursprüngliche Konstellation beibehält.<sup>33</sup> Die verschiedenartige standesmäßige Zuweisung hat, wie nun zu zeigen ist, entscheidenden Einfluss auf das Konzept des falschen Astrologen, dessen magischen Charakter und die aus ihm resultierende Komik. Mit letzterer beginnend, kann für *Jodelet astrologue* eine ausgeprägte Figurenkomik festgestellt werden, die von d’Ouille (wie von vielen anderen Theaterautoren gleichfalls für ihre Stücke) speziell auf den die Hauptfigur mimenden Schauspieler Julien Bedeau zugeschnitten ist.<sup>34</sup> Dessen phänomenaler Leib, seine typische Gestik und Mimik, verschmilzt derart mit dem semiotischen Körper der Rolle – und also auch mit der gewissermaßen auf zweiter Ebene gespielten Rolle des Astrologen –, dass sich bereits durch die reine Präsenz der Figur auf der Bühne eine Art ‹korporale Komik› ergibt. Verbalisiert wird sie ins-

33 Pavesio: Introduction, S. 373.

34 Vgl. Colette Cosnier: Jodelet: Un acteur du XVII<sup>e</sup> siècle devenu un type. In: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 3 (1962), S. 329–352.

besondere in den Szenen, in denen das Gerücht über Jodelets vermeintliche astrologische Begabung von Mund zu Mund weitergetragen wird – und eben aufgrund seiner körperlichen Beschaffenheit zunächst auf Ungläubigkeit stößt. So fragt Ariste auf Acastes Lobeshymne rückversichernd nach: «Cet homme si mal fait que je vois si souvent?» (JOA, S. 442), und Jacinte entgegnet auf Aristes seinerseitige Weitergabe der außergewöhnlichen Neuigkeit ähnlich: «Comment ce nasillard? Cette triste figure?» (JOA, S. 449). Die durch die Erwiderungen deutlich werdende Diskrepanz zwischen dem angeblichen Astrologen Jodelet und den Erwartungen an einen Astrologie-Experten eröffnet den Blick auf die sich durch die konkrete Figurenbesetzung ergebende Komik. Bei d’Ouille ist der ungelenke und näselnde falsche Astrologe dadurch selbst die Ursache des Gelächters, wie etwa auch dessen Pläne für künftige Vorhersage-Auftritte belegen:

Je ne parlerai point qu’aussitôt je ne fasse,  
 En fronçant le sourcil, quelque étrange grimace,  
 Je tournerai les yeux, quelquefois de travers,  
 Je saurai composer mille gestes divers,  
 Comme un poète qui prend des vers à la pipée,  
 Quelle cervelle après n’y serait attrapée? (JOA, S. 438f.)

Jodelets in einem doppelten Sinne vorgestellte Weissagung, die in ihrer Hyperbolik eine weitere, diesmal nonverbale Parodie des astrologischen Expertentums auf Ebene der Körpersprache darstellt, kann ihr komisches Potential einerseits dadurch entfalten, dass es sich um einen von d’Ouille neu erschaffenen Dienertypus zwischen den spanischen *graciosos* und den italienischen *zanni* handelt, der den ihm zugeschriebenen aktiven Part adäquat ausfüllen kann.<sup>35</sup> So leitet er den eine divinatorische Dienstleistung erfragenden Ariste in seiner chiromantischen und physiognomischen Performance in dynamischer Folge zu einer ähnlichen wie zuvor auf sich selbst bezogenen – und die Zuschauer belustigenden – (allerdings sinnentleerten) «korporalen Rhetorik» an:

Donnez-moi votre main, regardez-moi sans rire,  
 Haussez les yeux vers moi, froncez-moi le sourcil,  
 Rabaissez-les un peu. Tout va bien jusqu’ici;  
 Tournez-les de côté, j’ai très bonne espérance  
 Que vous en obtiendrez bientôt la jouissance. (JOA, S. 488)

---

<sup>35</sup> Vgl. Pavesio: Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d’Antoine Le Métel d’Ouille, S. 266. Zum neuen aktiven Dienertyp vgl. auch Charles Mazouer: Les valets et les servantes. In: Ders.: *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*. Paris: Klincksieck 1979, S. 132–149, hier: S. 141.

Andererseits kommt zu der spezifischen Aktivität und Selbstständigkeit Jodelets noch die generelle Tatsache seines Dienerstatus, der einen ungleich höheren Entfaltungsgrad der Komik erlaubt als er bei Figuren nobleren Standes genreüblich ist. Die Dienerfigur darf in der klassischen Komödie in vollem Umfang Anlass des Gelächters sein – ganz im Gegensatz zu Personen höheren sozialen Rangs, zu denen Thomas Corneilles Don Fernand zu rechnen ist.

Entsprechend gestaltet sich die Komik in *Le feint astrologue* auch anders als im d'Ouvville-Stück. Nicht die Figur des Herr-Astrologen als solche ist komisch, sondern vor allem die Situationen, die aus dem Verkennen des fingierten Expertentums und seiner wahren Identität resultieren. Paradigmatisch ist dafür die Szene III, 2, in der Leonor (bei Calderón hieß sie Violante) vor den «homme le plus sçavant qu'on ait jamais veu naistre» (LFA, S. 61) tritt, um eine Vision des angeblich abwesenden Don Juan, ihres Angebeteten, zu erbitten, und die weder in *El astrólogo fingido* noch in *Jodelet astrologue* in der vorliegenden Ausführlichkeit und Gestaltung existiert:<sup>36</sup>

D. FERNAND: Mais puis-je vous servir? je m'en tiendrais heureux [...]

LEONOR: Vous pourriez m'espargner la honte de le dire.

Puisque ce haut sçavoir dont chacun est jaloux  
Vous fait cognoistre assez ce que je veux de vous.

D. FERNAND: Et par cette raison vostre raison est vaine,

Car enfin si je sçay le sujet qui vous méne,  
Ce que vous me direz en cette occasion  
Ne sçaurait augmenter vostre confusion.

LEONOR: Mais que vous servira d'entendre ma foiblesse?

Vous ne sçavez que trop le desir qui me presse,  
Me montrer à vos yeux, c'est vous ouvrir mon cœur:  
Ne me traitez donc point avec tant de rigueur,  
Et puisqu'à vous parler je suis si peu hardie  
Faites ce que je veux sans que je vous le die. [...]

D. FERNAND: Sans vouloir feindre icy, je confesse Madame,

Que je puis penetrer les secrets de vostre ame,  
Voir à nud vostre cœur, lire dans vostre sein,  
Mais sçachez que pour vous je m'employerois en vain,  
Si vous ne témoigniez par un recit sincere  
Vostre consentement à ce qu'il faudra faire.  
Peut-estre tâchez-vous de voir par cet essay  
Si je suis ce qu'on dit, et si ce bruit est vray [...]. (LFA, S. 61ff.)

---

36 Bei Calderón erzählt Violante ohne Umschweife ihre Geschichte (vgl. EAF, 406); bei d'Ouvville fügt die entsprechende Jacinte ihrem Bericht sogar explizit hinzu, dass sie bereitwillig erzähle, weil sie ohnehin nichts vor der astrologischen Wissenschaft geheim halten könne (vgl. JOA, S. 455).

In einem argumentationsreichen Schlagabtausch reden der falsche Astrologe und seine Kundin über das Geheimwissen um die klandestine Liebe Leonores, die diese nicht preisgeben will und Don Fernand als Voraussetzung für die gewünschte Vision eigentlich kennen muss, aber tatsächlich (noch) nicht kennt. Die Komik entwickelt sich genau um diese verbale Leerstelle des Ungesagten, die das Auseinanderklaffen zwischen Experten-Erwartung und Betrüger-Realität für das eingeweihte Theaterpublikum offenbart. Verweist Leonore in Bezug auf ihr Stillschweigen auf ihre Scham hinsichtlich eines offenen Geständnisses, gelingt es Don Fernand argumentativ, dieses aus ihr herauszulocken: Perfekt in seine Astrologen-Rolle eingespielt, erhebt er den ehrlichen Bericht als einverständiges Zeichen zur Bedingung des von ihm geforderten magischen Handelns. Und genau damit erwirbt er sich die nötigen Zusatzinformationen von der Dame, die ihn die Identität des Geliebten korrekt erraten lassen, wodurch Don Fernand in die Lage versetzt wird, durch sein bereits vorhandenes Mehrwissen zum wirklichen Aufenthaltsort Don Juans den erbetenen Wunsch Leonors – wenn auch pseudomagisch – zu erfüllen. Bei Thomas Corneille ist es keine vordergründige Figurenkomik des Diener-Astrologen wie bei d’Ouille, die die Zuschauer zum Lachen bringt, sondern eine subtilere Situationskomik, die den Herr-Astrologen in verschiedenen Szenen immer wieder vor neue Herausforderungen im Hinblick auf die Aufrechterhaltung seines vermeintlichen Expertentums stellt. Das Experten-Spiel von Herr und von Diener hat aber auch unterschiedliche Konnotationen bezüglich ihrer astrologisch-magischen Aura.

Dem bei Calderón charakteristischen Oszillieren des Astrologen-Bilds zwischen *magia naturalis* und *magia daemoniaca* ist vorausgehend nachgegangen worden. Die beiden französischen Adaptationen verhalten sich zu diesem Modell in unterschiedlicher Akzentuierung, was mit der jeweiligen Rollenübernahme des Herrn bzw. des Dieners erklärbar wird. In *Le feint astrologue* sind alle am Betrug Beteiligten darum bemüht, der astrologischen Praxis den Anstrich von gelehrter Legitimität zu geben. Wie aus Szene III, 1 hervorgeht, stützt Don Fernand seine sternkundlichen Kenntnisse auf Buchwissen, hat er doch ein Almanach und einen «traité de la Sphere» (LFA, S. 57) aufmerksam durchgearbeitet und weiß nun, weitere astrologische Fachtermini – «le Zenith, l’Ecliptique, / Le Tropicque du Cancre, et le Pole Antarctique» (LFA, S. 58) – in wissenschaftlicher Korrektheit in seinen Kundengesprächen anzuwenden. Die falschen Kompetenzzuschreibungen durch die Bevölkerung, die ihn im Dunstkreis illegitimer teuflischer Praktiken verorten, sind äußerst rar, wenn auch nicht ganz verschwunden (vgl. LFA, S. 62, S. 70). Es ist in diesem Zusammenhang aber bezeichnend, dass die am offensichtlichsten mit okkulten Konnotationen versehene finale Flug-Szene – zu denken ist an den Hexenflug – mit dem alten Stallmeister (hier mit Namen Mendoce) gerade nicht von Don Fernand, sondern von dessen Diener Philipin arrangiert wird, der sich als Niederrangiger ohne Weiteres als

«demy Sorcier» (LFA, S. 109) bezeichnen kann. Thomas Corneille steht insofern Calderón näher als d'Ouille, als beider Suggestionen, bei ihren hochgeborenen Titelhelden könnte es sich um Schwarzmagier handeln, im Vergleich um ein Vielfaches vorsichtiger in die Texte eingewoben werden, als dies bei *Jodelet astrologue* der Fall ist: Einem astrologisch begabten Diener, der dem Volksglauben näher steht als sein Herr, können diverse magische Abstrusitäten mit weniger Zurückhaltung angedichtet werden und so blüht in d'Ouilles Stück tatsächlich auch der Aberglaube quantitativ und in einer von den anderen beiden Dramen ungekannten qualitativen Vielfalt auf: Acaste gibt etwa in Szene III, 4 zu verstehen:

Comme son alphabet, il sait l'astrologie,  
Et je ne pense pas qu'il n'use de magie.  
Il le faut croire ainsi, car sans être sorcier,  
Et sans avoir sur lui quelque esprit familier,  
Il ne saurait jamais, par aucune science,  
Faire ce qu'il a fait tantôt en ma présence. (JOA, S. 442)

Somit löst er Jodelet explizit aus dem Kontext der naturmagischen Wissenschaft heraus und ordnet seine Fähigkeiten als ein auf dämonischer Ermöglichung beruhendes Können im Umfeld der *magia daemoniaca* ein. Die dem Diener-Astrologen nachgesagten Praktiken umfassen dementsprechend auch die ganze Bandbreite verdächtiger schwarzmagischer Akte: «Il a devant mes yeux fait parler un portrait» (JOA, S. 442), fügt Acaste hinzu, und Ariste weiß im Anschluss daran Jacinte – die Äußerungen seines Vorredners noch überbietend – von Luftkörpern und Totenerweckungen zu berichten:

Madame, je connais un homme qui peut tout, [...]  
[Qui] vous fera venir aujourd'hui, sans obstacle,  
Tindare d'Italie en ce lieu, par miracle. [...]  
Non[-] Tindare en effet, mais un autre lui-même,  
Un esprit fantastique, un corps formé dans l'air,  
Que vous verrez, Madame, et lui pourrez parler,  
Au même état qu'il est à présent dedans Rome. [...]  
Madame, croyez-moi qu'il n'est en cette ville,  
Ni dans le monde entier, un qui soit plus habile.  
Il surprendra sans doute à l'abord tous vos sens,  
Il fait parler leurs morts, revenir les absents. (JOA, S. 447ff.)

Solchermaßen wird die Disziplin der Astrologie im Volksmund auf undifferenzierte und rigoros gleichmacherische Art und Weise mit dem abergläubischen Okkultismus vermischt. Erhält sie so besonders bei d'Ouille den latenten Anschein der Illegitimität, erweist sie sich aufgrund der komischen Behandlung im Stück durch die Astrologen-Verkörperung des Dieners jedoch zu keinem Zeitpunkt als gefährlich.

Ein letzter entscheidender Ansehensverlust der Astrologie ist aber erst am Ende des Jahrhunderts erreicht, wenn nicht mehr nur ihre Adepten als falsche Experten, sondern die astrologische Praxis selbst als auf irrigen Annahmen beruhendes Beschäftigungsfeld gebrandmarkt wird.

### 6.1.2 Der Abgesang auf den Astrologie-Experten: Fontenelles / Donneau de Visés *La Comète*

Im Vergleich mit den drei vorausgehenden Dramen um den falschen Astrologen repräsentiert die Koproduktion von Fontenelle, dem späteren Sekretär der Académie des sciences und Autor der essayistischen Astronomie-Vulgarisierung *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), und Donneau de Visé, dem umtriebigen Herausgeber des *Mercure galant*, ein formal wie inhaltlich singuläres Stück.<sup>37</sup> Der aus 17 Szenen bestehende Einakter des gemeinhin schon zu den Frühaufklärern gerechneten Fontenelle und des fest im Barock verwurzelten Donneau de Visé entsteht aus einem konkreten Anlass: dem um den Jahreswechsel 1680/81 – inmitten der Giftaffäre<sup>38</sup> – plötzlichen Auftauchen eines außerordentlich hellen Kometen am Nacht- wie auch am Taghimmel der nördlichen Hemisphäre, der Wissenschaft und Aberglauben gleichermaßen befeuert.<sup>39</sup> Das nur neun Mal aufgeführte, 1681 erschienene Stück besitzt in seiner theatralen, also ästhetischen Form die gleiche Intension, nämlich die Bekämpfung des magischen Denkens und dessen Ersetzung durch die Rationalität, die etwa auch Pierre Bayle mit seiner *Lettre sur la comète de 1680* (1682) bzw. seinen erweiterten *Pensées diverses sur la comète de 1680* (1683) im Bereich der Wissenschaftsdivulgation verfolgt – es trägt also bereits merklich die Handschrift des neu anbrechenden *Siècle des Lumières*.<sup>40</sup> Die Handlung kreist um die gefährdete Heirat zwischen M. de la Forest und Florice, der Tochter eines Astrologen, der in die Eheschließung aufgrund der Kometenerscheinung, die laut ihm ein böses Omen für

37 Zu Fontenelles Prägung des zeitgenössischen Astrologie-/Astronomie-Diskurses vgl. grundlegend das Kapitel «Fontenelle» (S. 241–262) aus: Grenet: *La passion des astres au XVII<sup>e</sup> siècle*.

38 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3.1.3 sowie das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

39 Der mit dem Namen C/1680 V1 bezeichnete Komet wurde am 14. November 1680 vom königlichen Astronom und Kalendermacher Gottfried Kirch in Coburg via Fernrohr entdeckt. Am 19. März 1861 war er kaum noch erkennbar knapp über dem Horizont zu sehen, vgl. weiterführend dazu Gary W. Kronk: C/1680 V1. In: Ders.: *Cometography – A Catalog of Comets*. Band 1: *Ancient – 1799*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 369–373.

40 Zu Pierre Bayles Auseinandersetzung mit dem Kometen vgl. weiterführend Alexandra Willaume Albertini: Rhétorique du discours contre la superstition dans les *Pensées diverses sur la comète de Pierre Bayle*: Astronomie et littérature au service de la raison. In: *Studi Francesi* 58, 3 (2014), S. 455–466.

die Zukunft ist, nicht einwilligen will. Nachdem alle Appelle an die Vernunft mit schlagkräftigen Argumenten gegen einen makrokosmisch-mikrokosmischen Zusammenhang nicht fruchten und der Astrologe weiterhin seine sympathetischen Thesen vertritt, entführt de la Forest die Geliebte aus dem Haus des Vaters, als dieser gerade mit der gleichgesinnten abergläubischen Comtesse den Kometenlauf auf dem Dach beobachtet. Anders als bei den Bearbeitungen zum falschen Astrologen gilt der Angriff hier nicht mehr nur dem Praktizierenden, sondern der astrologischen Disziplin als solcher. Dadurch, dass es sich beim Protagonisten um einen «echten» Astrologen handelt, zielt die Attacke ins Herz sternkundlicher und -deutender Überzeugungen. Der sich wandelnde und bereits gewandelte Umgang mit der Astrologie und ihren Experten lässt sich auch daran ablesen, dass die dem Spektakel beiwohnenden Zuschauer auf und vor der Bühne nicht mehr wie bei Calderón und seinen französischen Bearbeitern eine disparate, sondern eine geteilte Wahrnehmung auf die «Entzauberung» haben. Insofern wird mit *La Comète* die Überwindung der magisch-astrologischen Mentalität eingeläutet, deren Inszenierung im Folgenden in zwei gedanklichen Schritten entwickelt wird: Erstens wird im Vergleich niederer und gelehrter Astrologie-Praktiken dargelegt, dass beide getrennten Varianten, was die Sinnentleerung anbelangt, in Wirklichkeit kongruieren. Zweitens rückt die angesichts der haltlosen astrologischen Überzeugungen souveräne rationale Dekonstruktion des astrologischen Gedankengebäudes in den Fokus, die in die schlussendliche unumkehrbare Degradierung des Astrologie-Experten mündet.

### **Die inhaltliche Kongruenz volkstümlicher und gelehrter astrologischer Praxis**

Fontenelle und Donneau de Visé lassen in *La Comète* mit dem namenlosen – und darum für die ganze Zunft stehenden – Astrologen und seinem Diener Mathurin zwei «Experten» auftreten, die die beiden unterschiedlichen sozialen Zweige des astrologischen Wirkens repräsentieren. Steht der Astrologe für den gelehrten Typus, bei dem astronomisches und astrologisches Denken noch immer eng miteinander verzahnt sind, erweist sich Mathurin als Vertreter der niederen volkstümlichen Kultur. Auch er ist – wie Jodelet und die anderen fingierten Experten – insofern ein «falscher» Astrologe, als er nicht über die beiden konstitutiv geltenden Authentifizierungsausweise im Sinne eines theatralen Self-Fashioning, nämlich magische, hier genauer: astrologische Kompetenz und Ausstattung, verfügt:<sup>41</sup> Der Diener Mathurin, der seiner Partnerin Françoise in der ersten Szene von seinem Vorhaben be-

---

<sup>41</sup> Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen in Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit.

richtet, ein Almanach<sup>42</sup> für das Jahr 1681 zu schreiben – «je dois mettre les vies de quelques grands hommes, ou la manière de planter des choux»<sup>43</sup> –, gibt sein Defizit an Fachwissen offen zu: «Les astres ne sont pas trop à ma connaissance; j'ai eu recours à trois dés» (LC, S. 734). Insinuiert er hier bereits die Nichtexistenz kausaler Abhängigkeiten zwischen den Phänomenen des Himmels und den Ereignissen auf der Erde und stattdessen das Walten des Zufalls, legt er mit diesem Eingeständnis zugleich scharlataneske Verhaltensweisen an den Tag. Und dennoch besitzt sein falsches Expertentum eine nochmals andere Qualität als das von Jodelet und Co.: Mathurin fingiert nicht in erster Linie in geschickter-verschleiender Absicht, sondern agiert zuvörderst aus fachlichem Unvermögen heraus, indem er die aufgeschnappten Worte seines Herrn in seiner Bauernschläue mehr als stümperhaft zur astrologischen Anwendung bringt. Ein betrügerischer Aspekt, also ein zusätzliches moralisches Disqualifikationsmerkmal, ist beiden Varianten freilich gemein, wobei Mathurins Täuschung, die seiner Selbstbereicherung dienen soll (vgl. LA, S. 733), als noch schwerwiegender – und gefährlicher für die Gesellschaft – einzustufen ist.<sup>44</sup>

Der solchermaßen als Mochtegern-Astrologe Ausgewiesene schlägt Florice aufgrund seiner Inkompetenz, dem ersten Indiz seiner Inauthentizität, und in völliger Verkehrung der zeitlichen Reihenfolge die Horoskop-Erstellung ihrer baldigen Nachkommenschaft vor:

Laissez-moi faire. Je vous y prédierai tant de bonheur, qu'il ne tiendra pas à moi que vous ne soyez satisfaite du mariage. Quand je serai encore plus savant que je ne suis, je tirerai l'horoscope de tous messieurs vos enfans. Je les ferai naître sous des constellations merveilleuses, et je vous promets déjà par avance qu'il n'y en aura aucun borgne ni boiteux. (LC, S. 734)

Indem Mathurin nicht – astrologisch korrekt – aus den vorherrschenden Gestirnstellungen zum exakten Geburtszeitpunkt der Kinder divinitorische Schlüsse auf deren künftiges Leben zieht, sondern die ausnahmslos glückliche Prognose bereits für ihn feststeht, bevor der Nachwuchs überhaupt existiert, entkoppelt er die darum tatsächlich willkürliche Vorhersage gänzlich vom Sterneneinfluss und somit von jeder sympathischen Logik. Die absolute Sinnentleerung seiner astrologischen Überzeugungen beweist Mathurin ein weiteres Mal in Szene 7, in der er den Astrologen, seinen Herrn, um dessen astronomische Brille bittet, «pour voir deux ou trois choses dans le ciel. Par exemple, je voudrais bien savoir laquelle des douzes

<sup>42</sup> Zu den Gattungskonventionen vgl. auch die Ausführungen zu Gerónimo Cortés' *Lunario perpetuo* in Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit.

<sup>43</sup> Bernard le Bovier de Fontenelle / Jean Donneau de Visé: La comète. In: Bernard le Bovier de Fontenelle: *Œuvres complètes*. Éditées par G.-B. Depping. Band 3. Genf: Slatkine Reprints 1968, S. 733–756, hier: S. 734. Alle Folgebelege stehen unter der Sigle [LC] im Fließtext.

<sup>44</sup> Vgl. Grenet: *La passion des astres au XVII<sup>e</sup> siècle*, S. 246.

maisons du soleil est la plus logeable» (LC, S. 743). Damit betreibt Mathurin in Bezug auf die zwölf astrologischen Häuser, die er naiv als reale Wohnstätten definiert, eine ähnliche konkret-verdinglichende Komplexitätsreduktion wie Jodelet mit den Tierkreiszeichen und bestätigt dergestalt seinen fehlenden fachlich-disziplinären Tiefgang. Die Tatsache, dass er selbst jeglichen astrologischen Equipments entbehrt, dies der zweite Hinweis seiner fehlenden Authentizität, unterstreicht die fassadenhafte Essenzlosigkeit hinter François' Ratschlag zur Vervollständigung seines Prognosewerks: «Mais surtout n'oublie pas de te faire peindre au commencement de ton almanach, les instrumens à la main, et lognant les étoiles» (LC, S. 734). Die technische Ausstattung des Experten ist für diesen astrologischen Scharlatan nichts als ein Rollenrequisit, mit dem er seinen phänomenalen Leib lediglich äußerlich schmückt, um dem semiotischen Körper zu entsprechen.

Während Mathurin als unauthentischer Experte leicht entlarvt werden kann, verfügt sein Herr als «echter» Vertreter seiner Disziplin über alle Merkmale eines sternkundigen Fachmanns: In *La Comète* tritt er als in der *astrologia naturalis* wie der *astrologia judicialis* bewandertes Experte auf. In seinen Ausführungen über die Natur der Kometen gegenüber (der skeptischen) Madame Frasier und der (astrologiegläubigen) Comtesse in den Szenen 10 und 11 des Stücks erweist er sich im astronomisch-astrologischen Spezialdiskurs (augenscheinlich) als kompetent: In Bezug auf die wissenschaftliche Bestimmung des Kometen referiert er in aller Souveränität über «[s]on cours, son mouvement, sa figure, son parallaxe» (LC, S. 746) und legt seiner Erklärung zu dessen Entstehung mit Descartes' Wirbeltheorie einen in zeitgenössischen Wissenschaftsdebatten eifrig diskutierten Denkansatz zugrunde:

Voici un système admirable. La plupart des philosophes modernes soutiennent que chaque étoile fixe est un soleil comme le nôtre; tous ces soleils ont chacun leur tourbillon, c'est-à-dire un grand espace dont ils occupent le centre, et de là ils éclairent des terres et des planètes semblables à nos planètes et à notre terre. [...] Ces soleils ont des taches aussi-bien que le nôtre; elles peuvent s'accrocher les unes avec les autres, et enfin s'épaissir de sorte qu'elles forment une croûte fort dure qui couvre tout le corps du soleil. [...] Il deviendrait ce que deviennent les autres en pareil cas. Ce pauvre soleil ainsi encroûté, inhabile à toute autre chose, serait chassé du tourbillon dont il occupe le centre, et s'en irait errant de tourbillon en tourbillon; et c'est ce qu'on appelle une comète. (LC, S. 748)

Der Astrologe zeigt sich – ganz im Gegensatz zu Mathurin – sicher im Umgang mit astronomischem Fachvokabular; er nutzt mit Tourbillonen und Sonnenflecken zwei «Modethemen» seiner Disziplin und schreibt sich dergestalt in den aktuellen Fachdiskurs ein. Außerdem scheint er in der Gelehrtenwelt auch international ausgezeichnet vernetzt zu sein, schließlich erhält er «lettres de Rome» (LC, S. 748) eines seiner Astrologie-Kollegen. Und dennoch stellt er sich trotz seiner demonstrierten Sachkundigkeit als falschschliegender Experte heraus. Da er der allmählich überholten

cartesianischen Kosmologie anhängt, entpuppt er sich nicht nur als nicht mehr ganz auf der Höhe seiner Zeit agierender Fachmann, sondern auch als unbekehrbarer Verfechter einiger irriger Annahmen, wird doch Descartes' Modell in den 1680er Jahren endgültig von Newton widerlegt.<sup>45</sup> Darüber hinaus nehmen seine Ausführungen am Ende mit der Emotionalisierung («pauvre soleil») und Anthropomorphisierung («serait chassé», «s'en irait errant») einen unwissenschaftlichen Ton an und rücken schon latent an den konkret-verdinglichenden Diskurs der falschen Astrologen aus dem niederen Milieu heran. Wie hier am astronomischen Teilgebiet der Sternkunde also schon deutlich ist – der Blick auf die astrologisch-deutenden Vorstellungen wird dies noch erhärten –, sind der gelehrte Astrologe und sein scharlatanischer Diener hinsichtlich der mangelnden inhaltlichen Korrektheit ihrer Äußerungen gar nicht so weit voneinander entfernt. Auch die neben der geistigen Kompetenz für die Beglaubigung des Experten zweite zentrale Bedingung, die fachgerechte räumliche und instrumentelle Ausstattung, ist im Übrigen bei diesem astrologischen Protagonisten (analog zu Mathurin) nicht in Gänze erfüllt: Zur Beobachtung des Kometen zieht sich der Astrologe, der zwar über die nötigen Utensilien – «Allons vite, mes lunettes, ma peau d'ours, mon équipage» (LC, S. 749) – verfügt, gemeinsam mit der Comtesse nämlich nicht in ein eigenes Observatorium zurück, sondern muss auf die «plate-forme» des «hôtel voisin» (LC, S. 750) ausweichen. Die Wissenschaftlichkeit des Astrologen ist mit Rekurrenz auf die äußeren Umstände erneut auf diese Weise durchaus in Zweifel gezogen – der Kern seiner astrologischen Überzeugungen jedoch wird mit der schonungslosen Kritik von M. de la Forest und seinen Gleichgesinnten endgültig entzaubert, die die Rationalität konsequent gegen den Magiegllauben ausspielen, wie nun als letztes in den Blick zu nehmen ist.

### Die Dekonstruktion magisch-astrologischen Denkens

In den Szenen 4 und 5 prallen mit dem Heiratsanwärter de la Forest und dessen potentiell Schwiegervater, dem Astrologen, zwei Mentalitäten bzw. zwei Welten,

---

<sup>45</sup> Vgl. Grenet: *La passion des astres au XVII<sup>e</sup> siècle*, S. 102. Vgl. auch weiterführend Simone De Angelis: Komettentheorien und die Konkurrenz des Cartesianischen und des Newtonschen Methodenmodells um 1730. In: Dies.: *Von Newton zu Haller. Studien zum Naturbegriff zwischen Empirismus und deduktiver Methode in der Schweizer Frühaufklärung*. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 70–113 sowie zu Descartes' Komettentheorie Olivier Ribordy: Ein neues Weltbild durch die Forschungen der Jesuiten in Ingolstadt? Descartes und die mathematisch-astronomischen Beiträge des Johann Baptist Cysat um 1619. In: Dan Arbib / Vincent Carraud / Édouard Mehl / Walter Schweidler (Hg.): *Mirabilis scientiae fundamenta: Das Erwachen der kartesischen Philosophie*. Baden-Baden: Nomos 2023, S. 279–311, bes. S. 284ff.

die neue rationale und die alte magisch durchwirkte, aufeinander. In den beiden divergierenden Interpretationen der Kometen-Erscheinung kristallisiert sich das Kippmoment zwischen überkommenen und modernen Anschauungen, der Umschlagspunkt von naiv-gläubigen zu vernunftbasierten Welterklärungen. In der Konstellation repräsentiert der Astrologe das magisch-astrologische Analogiedenken, in dem er, wie gesehen, Manifestationen des Makrokosmos mit Gegebenheiten des Mikrokosmos verknüpft, einen Kausalzusammenhang zwischen beiden erstellt:

Que de fléaux pour l'année prochaine! Que d'orages! que de famine! que de peste! que de guerre! [...] Ah! mon pauvre M. de la Forest, des feux allumés dans l'air, des queues épouvantables qui tiennent la cinquième partie d'un grand cercle; ou, afin que vous m'entendiez mieux, des queues qui ont plus de quinze arpens de long. [...] Tout est perdu. Je viens de voir une affreuse comète qui passe sur nos têtes. [...] Jamais le ciel ne versa sur lui [= le genre humain, A. W.] de si malignes influences. C'est mille fois pis que si Saturne et la Lune étaient conjoints, ou que Mars et Mercure fussent en aspect sextil. Ne songez pas à vous marier, M. de la Forest; voici un temps trop funeste. (LC, S. 735f.)

Das Auftauchen des Kometen hat in der Auslegung des Astrologen in Übereinstimmung mit dem zeitgenössischen astrologischen Kometendiskurs<sup>46</sup> ausschließlich negative Folgen für das Leben des Menschen, handelt es sich dabei doch in astrologischer Interpretation um eine göttliche Botschaft, um eine sichtbare Manifestation seines Zorns über das sündige Fehlverhalten der Erdenbewohner. Damit geht Fontenelles / Donneau de Visés Protagonist von einem magisch fundierten kosmischen Kommunikationssystem aus; er ist der Überzeugung, dass «[c]e grand livre du ciel, imprimé en caractères de feu, [...] contient [...] les destinées de tous les hommes» (LC, S. 737), das ein Spezialist wie er zu entschlüsseln imstande ist. Trotz der wissenschaftlichen Fortschritte im astronomischen Bereich, die er, wie gesehen, gleichwohl selbst rezipiert und auch verbreitet, hält er weiterhin an der sympathetischen Einflusstheorie der deutenden Sternkunde fest und sucht das erwartete Unglück der Zukunftsprognose durch Verbotsmaßnahmen zu verhindern, durch diese Strategie abmildernd auf den Gang der Ereignisse einzuwirken. Damit macht er sich als Vertreter eines irrationalen Denkens angreifbar gegenüber den Verfechtern der Vernunft, die mit ihren Argumenten die fehlende Plausibilität und Kurzsichtigkeit des übernatürlichen Erklärungsmodells entlarven.

Als Hauptgegner des Astrologen setzt de la Forest in der direkten Diskussion objektiv überzeugende Einwände gegen die kosmisch-irdischen Verwebungen ein. Er äußert diese gegenüber seinem abergläubischen Gesprächspartner rhetorisch je-

---

<sup>46</sup> Vgl. Antonio Hurtado Torres: *La astrologia en la literatura del Siglo de Oro. Índice bibliográfico*. Alicante: Publicaciones des Instituto de Estudios Alicantinos 1984, S. 71f.

weils in Frageform und nutzt damit eine Methode, diesen durch gezielte Impulse zum Selbstnachdenken aus eigener Kraft zu rationalen Einsichten zu führen, anstatt ihn aus seiner intellektuell höheren Position belehrend zur Übernahme der korrigierten Perspektive zu zwingen. Als erstes Argument führt er einen gegen die menschliche Egozentrik gerichteten Gedankengang an: «Sommes-nous des gens si importants, que nous puissions nous imaginer que le ciel fasse pour nous la dépense d'une comète?» (LC, S. 738). Indem de la Forest auf diese Weise auf die Relationen zwischen der Nichtigkeit des Menschen und der göttlichen Allmacht hinweist, rüttelt er nicht an den Grundpfeilern des Glaubens – sein Angriff zielt nicht auf die christliche Religion, die für ihn mit dem rationalen Denken vereinbar bleibt, sondern auf die magisch-astrologischen Auswüchse des Aberglaubens. Mit dem Gebot, divines Wirken weniger vermenschlichend zu denken, weist er Gott sogar eine noch größere Macht zu und bestätigt seinen eigenen Stand innerhalb der Orthodoxie. Sein zweites Argument offenbart sodann einen grundsätzlichen Logikfehler innerhalb des astrologischen Denksystems: «[N]e m'avouerez-vous pas qu'il est bien arrivé de grands malheurs sans comète, ou plutôt qu'ils sont presque tous arrivés sans comète?» (LC, S. 738). Mit der Betonung des regelmäßigen Vorkommens von Katastrophen – und unter implizitem Verweis auf deren Zufälligkeit – löst de la Forest das Eintreten schlimmer Ereignisse von jeder kosmischen Vorhersagbarkeit.<sup>47</sup> Durch sein unwiderlegbares Rasonieren legt er die Schwachstellen der verkrusteten Überzeugungen des Astrologen erbarmungslos offen. In Bezug auf seine argumentative Schlagkraft ist die Inszenierungsweise von besonderer Bedeutung: Dadurch dass das Stück durch die Vorführung eines echten statt eines falschen Astrologen keine theatrale Rollenhaftigkeit und somit keine Theater-im-Theater-Situation befördert, besitzt das Publikum auf den Bühnenrängen die gleiche Wahrnehmung wie die handelnden Figuren. Es kann somit direkt die Perspektive des rhetorisch und argumentativ beschlagenen M. de la Forest einnehmen und wohnt der Dekonstruktion der Astrologie in ihrem innersten Kern in unmittelbarer Anschauung bei.

Die Entzauberung des magisch-astrologischen Systems wird auch noch durch eine Reihe den inhaltlichen Disput im engeren Sinne begleitende Faktoren vorangetrieben. Dazu zählt die Degradierung des Astrologen durch de la Forests Erbonkel M. Taquinet, der den unumstimmbaren Vater Florices weniger subtil als sein Neffe auf dessen realitätsferne «rêveries» (LC, S. 739) hinweist. Indem dieser wenig später seinem Diener Mathurin gegenüber in gelehrtem Dünkel kundtut, über den irdischen Belanglosigkeiten zu stehen – «[q]uand on est accoutumé à la vue de ces

---

47 Vgl. Anne Teulade: Comédie et fictionnalisation des débats sur le hasard: *La Comète* de Donneau de Visé et Fontenelle (1681). In: *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation* 37 (2020), o. S.

corps célestes, on n'est guère ébranlé par les objets d'ici-bas» (LC, S. 743) – bestätigt er in gewisser Weise ungewollt Taquinets Urteil über seine weltenthobenen Träumereien. Doch ist der Astrologe nicht nur ein sonderbarer Kauz, der den Kopf in den Wolken zu haben scheint, sondern als Teilnehmer einer gelehrten Debatte auch nicht imstande, die geläufigen kommunikativen Konventionen einzuhalten. Sowohl gegenüber de la Forest und M. Taquinet als auch gegenüber seiner Dienerschaft weiß er sich, argumentativ in die Enge gedrängt, keinen anderen Rat mehr, als die astrologische Unterhaltung abzubrechen: «Sortez d'ici, impies que vous êtes» (LC, S. 740), «[r]etirez-vous, ne m'importunez pas davantage» (LC, S. 742). Die Wut des Unfähigen bzw. Unterlegenen ist somit ein weiteres Indiz für die Schwäche des gesamten astrologischen Gedankengebäudes.<sup>48</sup> Tatsächlich bedenkt er den spitzzüngigen Erbonkel darüber hinaus sogar mit einem Fluch, der noch einmal (schwarz-)magische Anklänge wachwerden lässt. Allerdings besitzt die Verwünschung keinerlei Wirkmacht mehr auf die solchermaßen adressierte Zielperson: «Je me moque de ta malédiction, vieux fou d'astrologue» (LC, S. 740), entgegnet Taquinet. Das Fluchwort ist längst seiner magischen Aura verlustig gegangen, sodass auch die Angst vor den unheilvollen Effekten der sicheren Überzeugung der Folgenlosigkeit für Leib und Leben gewichen ist. Der Rationalismus hat schon seit geraumer Zeit seinen unumkehrbaren Siegeszug angetreten.

Ein etwas globalerer Blick auf *La comète* zeigt abschließend die sich umformierende Ordnung in der neu anbrechenden Zeit. Hinsichtlich der kausalen Verhältnisse ist es nicht mehr die Himmelserscheinung, die ein künftiges Unglück ankündigt, sondern vielmehr die irrationale Reaktion des Astrologen auf den Kometen, die als letzten Ausweg die Entführung der Tochter allererst verursacht. Mit der räumlichen Entfernung Florices vom Vater, dem alten Starrkopf, und ihrem Eintritt ins Haus ihres künftigen Ehemanns, M. de la Forest, wird mit der Hochzeit der Liebenden zugleich sinnbildlich das Alte durch das Neue abgelöst: Der Magie- und Astrologieglaube ist überkommen, die Zukunft gehört der rationalen Vernunft. In ganz ähnlicher Weise wird dieser Übergang in einem Alchemie-Stück, Thomas Corneilles und Donneau de Visés *La pierre philosophale* inszeniert, das im Folgekapitel im Mittelpunkt der Analyse steht.

## 6.2 Alchimisten

Neben den Astrologen stellen Alchimisten die zweite mit magischem Wissen vertraute Gruppe innerhalb der frühneuzeitlichen Expertenkultur dar. Im Gegensatz

---

<sup>48</sup> Vgl. ebda.

zu ersteren, die außer-irdische Phänomene fokussieren, operieren die Alchimisten als Naturphilosophen mit den Substanzen der Erde, den Elementen und Metallen, mit dem obersten Ziel von deren Transmutation bis hin zum *opus magnum*, wobei die Veredelung innerhalb der gelehrten Elite, von der die niederen Gruppen der profanen *souffleurs* und der scharlatanesken Alchimisten zu unterscheiden sind, eine materielle (etwa die Herstellung von Gold) und eine ideelle Seite (die Selbstvervollkommnung) besitzt.<sup>49</sup> Die durch Verwandlungsprozesse bewerkstelligte alchimistische Suche nach dem Stein der Weisen oder einem Verjüngungselixier besitzt stärkere Anklänge an die natürliche Magie als astrologische Praktiken, weil sie sich mit magischen Metamorphosen in Verbindung bringen lassen. Dem (unwissenden) Beobachter solcher erfolgreich umgesetzter Vorgänge muss der Alchimie-Experte wie ein gelehrter Magier erscheinen.

Hinsichtlich der Präsentation des Alchimisten besteht, anders als beim Astrologen, ein spannungsvolles Verhältnis zwischen der Geheimniswahrung seines okkulten Wissens und der Theatralität der gewährten Kostproben seines fachmännischen Könnens, das auch die Zahl und die Art der dramatischen Darstellungen, wie zu diskutieren sein wird, stark beeinflusst. Auf der einen Seite organisieren sich alchimistisch tätige Experten, praktizieren sie nicht allein in der Abgeschlossenheit, zunehmend in Geheimbünden wie etwa dem angeblichen der Rosenkreuzer. Dabei handelt es sich um eine von dem mythischen Christian Rosencreutz (1378–1484) zu Beginn des 17. Jahrhunderts begründete Bruderschaft (die nicht weniger sagenumwoben ist als ihr Initiator) mit drei konstituierenden Manifesten – der *Fama* (1614), der *Confessio* (1615) und der *Chymischen Hochzeit* (1616) –, die magisch-kabbalistische mit alchimistischen Traditionen zum Zwecke einer angestrebten Wissenschafts- und Gesellschaftsrevolution kombiniert.<sup>50</sup> Das beständige Verharren der Brüder im Verborgenen läuft der Sichtbarkeit der zeitgenössischen Alchimie

---

49 Zur Alchimie in der frühneuzeitlichen Lebenswelt vgl. neben Hans-Werner Schütt: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000, bes. S. 416–498 ausführlich das Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

50 Die Rosenkreuzer-Forschung steht wegen des den Bund umgebenden Mythos grundsätzlich vor einem qualitativen Quellen-Problem. Zur Geschichte der Rosenkreuzer und der rosenkreuzerischen Ideen vgl. Carlos Gilly: Die Rosenkreuzer als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): *Rosenkreuz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert*. Amsterdam: In de Pelikaan 2002, S. 19–56 und Christopher McIntosh: Rosicrucianism from its origins to the early 18<sup>th</sup> century. In: Ders.: *The Rose Cross and the Age of Reason. Eighteenth-Century Rosicrucianism in Central Europe and its Relations to the Enlightenment*. New York: State University of New York Press 2011, S. 23–37. Mit einer kritischen Grundhaltung vgl. auch die ältere Arbeit von Franz Freudenberg: *Aus der älteren Geschichte der Rosenkreuzer*. Berlin: Freie Universität Berlin 1907. Zum konkreten kulturhistorischen Entstehungskontext vgl. zudem die – nicht unwidersprochene – Studie von Frances A. Yates: *The Rosicrucian Enlightenment*. London / Boston: Routledge & Kegan Paul 1972.

eindeutig zuwider. Auf der anderen Seite ist es jedoch ausgerechnet die theatrale Zurschaustellung alchemistischer Prozesse, die einen nicht unwesentlichen Teil des Habitus frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit ausmacht. So belegen es mehrere international bekannte Alchimisten im Umfeld von Fürsten, wie etwa der Pole Sendivogius und der Engländer John Dee am berüchtigten Prager Hof Rudolfs II.<sup>51</sup> Dieses ostentativen Self-Fashionings bedienen sich allerdings auch und gerade immer wieder Betrüger, zu denen zum Beispiel der – schon im 18. Jahrhundert wirkende – Alessandro Graf von Cagliostro (alias Giuseppe Balsamo) zählt.<sup>52</sup>

Eine Bestandsaufnahme der im Untersuchungszeitraum existierenden Stücke mit Alchimisten und tragenden alchemistischen Handlungssträngen ergibt ein vergleichsweise überschaubares Textkorpus. Inszeniert Ben Jonson in England zu Beginn des Jahrhunderts mit *The alchemist* (UA 1610, Druck 1612) einen in Wirklichkeit betrügerischen Scharlatan,<sup>53</sup> sind Dramen mit alchemistischer Beteiligung zur gleichen Zeit in Spanien kaum aufspürbar und auch in Frankreich eine Seltenheit.<sup>54</sup> Einzig in schwer zugänglichen Ballettaufführungen der 1620er und 1640/50er Jahre – wie etwa dem *Ballet du naufrage heureux* (1626) – treten am französischen Hofe (in Analogie zu den Astrologen) tanzende Alchimisten in Erscheinung.<sup>55</sup> Erst gegen Jahrhundertende lassen sich einige wenige Stücke zum Thema, beispielsweise die dem Drucker Chilliat (fälschlicherweise) zugeschriebene *comédie italienne Les souffleurs ou La pierre philosophale d'Arlequin* (Druck 1695), identifizieren. Das im Folgenden im Zentrum stehende Maschinenstück von Thomas Corneille und Jean Donneau de Visé, *La pierre philosophale* (UA 1681), bildet darum in vielerlei Hinsicht eine dramatische Ausnahme mit Alleinstellungscharakter.

Die anstehende Untersuchung beginnt mit einer Erörterung über die Rarität alchemistischer Theaterstücke und -figuren auf den spanischen und französischen Bühnen des 17. Jahrhunderts, in der ein inhaltlich-thematischer sowie theaterkultur- und länderspezifischer Erklärungsversuch unternommen wird. Daran schließt

---

51 Vgl. weiterführend dazu Peter Marshall: *The Magic Circle of Rudolf II. Alchemy and Astrology in Renaissance Prague*. New York: Walker & Company 2006.

52 Zu Dee und Cagliostro vgl. weiterführend Kurt Benesch: *Magie. Von Hexen, Alchimisten und Wundertätern*. Gütersloh: Prisma-Verlag 1979, S. 119ff. und S. 130ff.

53 Zu diesem Stück vgl. weiterführend Edgar Hill Duncan: Jonson's *Alchemist* and the Literature of Alchemy. In: *Publications of the Modern Language Association* 61, 3 (1946), S. 699–710.

54 Alchimie kommt in Spanien allenfalls in Randgattungen und im Spätbarock vor, vgl. dazu weiterführend Folke Gernert: *Alquimia y iatroquímica en el teatro tardobarroco. Curiosidades (pseudo)científicas en Lanini Sagredo, Néjera y Zegrí y Bances Candamo*. In: Enrique García Santo-Tomás / Jorge García López (Hg.): *Atardece el Barroco. Ficción experimental en la España de Carlos II (1665–1700)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2021, S. 297–324.

55 Vgl. die Tabelle aus: Noémie Courtès: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion 2004, S. 674–677.

sich die Analyse der genannten *pièce à machines* vor dem großen Hintergrund der Theatralität der darin inszenierten Alchimie an. Dabei wird sowohl unter der Heranziehung von Beispielen aus anderen dramatischen Gattungen als auch im Fokus auf die Schlussakte von *La pierre philosophale* zu erörtern sein, welche Alternativen sich für die Theatralisierung der Alchimie ergeben. Zudem stellt sich, wie bei der Astrologie, die Frage nach der Akzeptanz der Alchimie – und mit ihr des magischen Denkens allgemein – im menschlichen Sinnhorizont am Ende des 17. Jahrhunderts.

### 6.2.1 Zur Rarität alchimistischer Dramen(-figuren)

Das bereits hinführend festgestellte, in Relation zu Dramen mit anderen Magieformen seltenere Vorkommen von Alchimie-Stücken – im Übrigen auch in anderen Epochen – liegt generell und genuin im Gegenstand selbst begründet. Anders als die Schwarze Magie oder auch die deutende Astrologie ist die Alchimie weit weniger durch (Hexen-)Prozesse und -Erzählungen oder (Almanach-)Gebrauchsliteratur in der alltäglichen Lebenswelt der Masse der frühneuzeitlichen Bevölkerung, und so auch in den jeweiligen Schichten, aus denen sich das Theaterpublikum rekrutiert, eingebunden.<sup>56</sup> Als von ihren Adepten absichtlich hermetisch verriegelte Geheimlehre ist die Alchimie nur den wenigsten zugänglich.<sup>57</sup> Wie am Beispiel von David de Planis Campys *L'ouverture de l'école de philosophie transmutatoire métallique* (1633) dargelegt wurde, zeichnet sich die alchimistische Disziplin durch eine elitäre Arkansprache aus, die den tieferen Sinn durch eine bilderreiche Rhetorik verschlüsselt und auf diese Weise die große Öffentlichkeit, die das Theater hingegen gerade ansprechen will, ausschließt.<sup>58</sup> Es ergibt sich aus dem Kern der Sache heraus dementsprechend eine relative Unvereinbarkeit zwischen Alchimie und Bühnenhandlung. Diese Einsicht ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einer grundsätzlichen Unverträglichkeit zwischen der Alchimie und der diskursiven Form des Theaters, greifen beide doch wesentlich unter anderem auf theatrale Wahrnehmungstechniken zurück.<sup>59</sup> Zudem inszeniert das Theater auf Ebene der Darbietung ebenso wie die Alchimie einen ‚magischen‘ (hier ästhetischen, dort stofflichen) Transformati-

56 Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 311.

57 Vgl. Ernst Friedrich: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser Verlag 2012, S. 305.

58 Zur alchimistischen Sprache vgl. ausführlich das Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

59 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, hier: S. 120ff.

onsprozess.<sup>60</sup> Der äußere Akt der Metallveredlung und die innere Wandlung des Alchimisten korrespondieren mit dem geschauten Ablauf der Dramenhandlung (in der sich Schauspieler / deren phänomenaler Leib in Dramenfiguren / semiotische Körper verwandeln) und der affektiven Reinigung des Zuschauers. Und dennoch manifestiert sich die alchimistische Theatralität weniger auf der frühneuzeitlichen Bühne als vielmehr in anderen Kunst- und Literaturgattungen, die auch für die Aufnahme ihrer inhaltlichen Symbolik besser geeignet erscheinen: Zu nennen sind in diesem Zusammenhang zum Beispiel die Malerei als visuelle Kunstform (etwa mit dem 1558 vollendeten Gemälde *Der Alchimist* von Pieter Bruegel dem Älteren),<sup>61</sup> im Bereich der Sach- und Traktatliteratur die reiche *Theatrum Alchemicum*-Literatur (so Zetzners *Theatrum Chemicum* von 1602 bis 1661, das *Theatrum Chemicum Britannicum* von 1652 und die *Bibliotheca Chemica Curiosa* von 1702) und auf dem Gebiet der Belletristik der alchimistische Roman (zum Beispiel die schon erwähnten Werke der *Chymischen Hochzeit* von Johann Valentin Andreae und, mit Einschränkungen, *Le comte de Gabalis* von Montfaucon de Villars).<sup>62</sup>

Speziell für Spanien ist ein Erklärungsansatz für die Absenz alchimistischer Theaterstücke in den Gattungs- und Bühnenkonventionen zu finden. Für die auf den städtischen *Corral*-Bühnen gespielten Dramen erscheinen echte wie falsche Alchimisten teilweise durchaus geeignet: Von den vier *Comedia*-Subtypen lassen sie sich als Hauptfigur zwar nicht in die populärste Form der *comedia de capa y espada* einfügen, doch ist eine alchimistische Rolle in der verwicklungsreichen *comedia de enredo* wie auch besonders in der *comedia de carácter* (etwa als fanatischer Alchimist) und der *comedia de figurón* (etwa als alchimistisch tätiger Scharlatan) grundsätzlich vorstellbar. Allerdings bringt die Bühnenform des *Corral*, zusammen mit den diskutierten inhaltlichen Schwierigkeiten für ein heterogenes Publikum, mit seinen mehrstöckigen und leicht entzündlichen Fassaden die tatsächliche Aufführung alchimistischer Prozesse mittels gefährlicher Chemikalien vor ernstzuneh-

---

60 Vgl. dazu die Beiträge von Helmut Gebelein: «Alchemie und Theater» (S. 280–297) und Lawrence M. Principe: «Bühnen der Alchemie. Theaterdrama innerhalb und außerhalb des Laboratoriums» (S. 228–251) aus: Helmar Schramm / Michael Lorber / Jan Lazardzig (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum alchemicum*. Berlin / Boston: De Gruyter 2017.

61 Zu Bruegel und seinem Gemälde vgl. Gary L. Townsend: *The Alchemist*. In: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 21, 4 (1966), S. 408–411. Zur (besonders in der niederländischen Kunst populären) frühneuzeitlichen Alchimisten-Malerei vgl. weiterführend Elisabeth Berry Drago: *Painted Alchemists. Early Modern Artistry and Experiment in the Work of Thomas Wijck*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2019 und Dana Kelly-Ann Rehn: *The image and identity of the alchemist in Seventeenth-Century Netherlandish Art*. Adelaide: University of Adelaide 2011.

62 Zur *Theatrum Alchemicum*-Literatur vgl. Vermeir: Die Wiederherstellung von Pluto, S. 120ff., zur *Chymischen Hochzeit* vgl. das Kapitel «The Chemical Wedding of Christian Rosencreutz» (S. 59–70) aus: Frances A. Yates: *The Rosicrucian Enlightenment*.

mende Umsetzungsherausforderungen, denen sich die historischen Direktoren ganz offensichtlich nicht stellen wollten. Im artifiziiell weiter entwickelten Palasttheater wäre eine solche Vorführung denkbarer, jedoch fehlen auch hier konkrete Inszenierungen. Wenn Alchimie im spanischen (Hof-)Theater thematisiert wird, dann ist die Bezugnahme vor allem allegorischer Natur. Auf die alchimistische Lesart des, wie gesehen, auch für die Bühne mehrfach bearbeiteten Jason-Medea-Mythos, insbesondere seines ersten Teils: der Argonautenfahrt als Queste zur Erwerbung des Goldenen Vlieses, die gleichbedeutend mit der Erlangung des *lapis philosophorum* ist, weist die zeitgenössische Traktatliteratur immer wieder hin.<sup>63</sup> Als prototypisches Stück für den spanischen Umgang mit der Alchemie im Drama legt *La piedra filosofal* (1693) des Calderón-Schülers Francisco Bances Candamo die Gestaltungsprinzipien offen. Müsste die *fiesta palaciega* ihrem Titel nach eigentlich um die alchimistische Suche schlechthin kreisen, spielt der Stein der Weisen über weite Teile der Handlung keine Rolle. Zwar besitzt das Stück mit Rocas, einem «filósofo anciano»<sup>64</sup>, eine Magierfigur, die sich durch ihre erläuternde Benennung (gerade nicht als *magos*) dem Alchimisten als Naturphilosophen nominell annähert, doch zeichnet sich dieser zuvörderst durch astrologische und (schwarz-)magische, nicht aber durch alchimistische Kenntnisse aus.<sup>65</sup> Ganz am Ende wird der Stein der Weisen in der innerdramatischen Figurenrede ein einziges Mal explizit thematisiert, als der Protagonist Hispalo nach überstandener Identitätskrise in einem langen Monolog über seine gewandelte Gesinnung reflektiert:

Aquella piedra aplaudida,  
de tantos solicitada  
y en quien tanta ciencia errada  
gastó el caudal y la vida,  
dicen que hace, prevenida,  
oro de cualquier metal:  
pues si en bien convierte el mal  
y la pena en alegría,  
yo tengo en mi fantasía  
la piedra filosofal. (LPF, S. 362f.)

<sup>63</sup> Zur theatralen Mythenbearbeitung vgl. ausführlich das Kapitel 4.1.1, zur alchimistischen Ausdeutung vgl. das Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

<sup>64</sup> Francisco Bances Candamo: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino. Rom: Bulzoni 1988, S. 129. Alle Folgezitate erfolgen mit der Sigle [LPF].

<sup>65</sup> Vgl. den Abschnitt «El elemento mágico» (S. 64–74) aus: Alfonso D'Agostino: *Los avatares del mago*. Aproximación a *La piedra filosofal*. In: Francisco Bances Candamo: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino. Rom: Bulzoni 1988, S. 9–86. Zur engen Verwebung und Überschneidung von Astrologie und Alchimie vgl. Benesch: *Magie. Von Hexen, Alchimisten und Wundertättern*, S. 80f.

Calderóns Segismundo aus *La vida es sueño* nicht unähnlich, gelangt Hispalo hier philosophisch (nach einer ähnlichen Traumerfahrung) zur Begründung einer neuen gemäßigten Lebensführung.<sup>66</sup> Was sein dramatischer Lehrer über den astrologischen (Prädestinations-)Diskurs erreicht, erarbeitet Bances Candamo über den Alchimie-Diskurs, wobei er diesen nicht in konkret-materieller, sondern in abstrakter, ideeller Bedeutung anwendet: Nicht die substantielle Erschaffung des *opus magnum* wird in *La piedra filosofal* inszeniert, sondern die innere charakterliche Vervollkommnung des Helden. Entsprechend stellt das obige Zitat im übertragenen Sinne die Quintessenz des Palastschauspiels dar, das den für Spanien typischen symbolischen Gebrauch des Alchimie- und Alchimisten-Themas in sich birgt.

Was die französische Theaterkultur anbelangt, ist die Figur des Alchimisten ähnlich schwer ins vorhandene Gattungsgefüge integrierbar wie in Spanien, wenn die Gründe aufgrund der Verschiedenheit beider Traditionen auch etwas anders liegen. In Frankreich trifft der alchimistische Experte auf ein starrer getrenntes Dramensystem. Durch ihre aristotelische Prägung wäre in der klassizistischen Tragödie nur ein im letzten Akt scheiternder Alchimist als zentrale Figur zu erwarten. Erschwert wird dieser dramatische Zuschnitt aber durch das konstitutive antike Setting, das beispielsweise zwar den legendären (jedoch alchimistisch erfolgreichen) Hermes Trismegistos, strenggenommen nicht aber neuzeitliche Adepten wie etwa Nicolas Barnaud und Joseph Duchesne als Protagonisten erlauben würde. Diese könnten wiederum in der im bürgerlichen Milieu spielenden regulären Komödie auftreten, müssten in diesem Fall jedoch eine komische Behandlung erfahren, die sich aber angesichts ihrer seriösen Studien als schwierig gestalten würde. Für eine derbere Form der Komik böte sich der scharlataneske Alchimist, imaginabel in der Rolle eines betrügerischen Dieners, als adäquate Figur an, die ihren Platz in der französischen Genresystematik in farcenhafte Stücken fände. Doch auch hier treten alchimistisch tätige Gestalten zugunsten der volksnäheren und in ihrem Wirken anschaulicheren ‚Wunderdoktoren‘, auf die im nächsten Kapitel noch zurückzukommen sein wird, stark in den Hintergrund. Im Überblick über die wenigen vorhandenen französischen Stücke mit alchimistischer Beteiligung kommt als übergreifende Schwierigkeit der Identifizierung dramatischer Alchimie-Experten die oftmals unterschiedliche Terminologie hinzu: Die Protagonisten nennen sich mal *alchimistes*, mal *chymistes*, mal *philosophes (hermétiques)*, mal *visionnaires*, mal

---

<sup>66</sup> Zu einer stoizistischen Interpretation des Stücks vgl. Nadine Andreas: Zwischen Prädestination und individueller Selbstbestimmung: Die Konzeption menschlicher Glückseligkeit in *La piedra filosofal*. In: Dies.: *Zur Politisierung des spanischen spätbarocken Unterhaltungstheaters: Bances Candamo (1662–1704) als autor límite*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum 2013, S. 280–336. Zu Bances Candamos Calderón-Referenzen vgl. auch John Slater: Truth, Only More So: Bances Candamo Beyond the Limits of Embodiment. In: *Comedia Performance* 16 (2019), S. 1–13, hier: S. 2.

*chercheurs (de trésors)* und ein andermal wieder ganz anders. In jedem Fall ist ein leichter Trend zur vereinzelt Bearbeitung (mit Ausnahme des Tanztheaters) erst gegen Jahrhundertende feststellbar. In diese Entwicklung ist auch *La pierre philosophale* einzuordnen.

### 6.2.2 *La pierre philosophale* – eine vergebliche Suche?

Mit dem Maschinenstück *La pierre philosophale* wird die alchemistische Suche als dramatisches Thema von Thomas Corneille und Jean Donneau de Visé 1681 in Frankreich auf die ‹große› Theaterbühne eingeführt, wie das Autorenduo auch in seinem Vorwort ‹Au lecteur› mit Verweis auf die ‹nouveauauté de la Matière›<sup>67</sup> unterstreicht. Trotz der großen theatertechnischen Ambitionen der beiden, die an den durchschlagenden Erfolg ihrer vorausgehenden *pièce à machines*, *La devineresse* (1679/80), anzuknüpfen gedenken, ist dem Stück im Gegensatz zu ersterem keine lange Aufführungshistorie beschieden: Nach nur zwei Vorstellungen im Guénégaud-Theater – die Uraufführung findet am 23. Februar 1681 statt – verschwindet *La pierre philosophale* wieder vom Spielplan, wobei die Gründe wahrscheinlich in einem veränderten Zeitgeist zu suchen sind: Nach den umfangreichen Enthüllungen der Giftaffäre, die *La devineresse* noch in aller Ausführlichkeit satirisch inszeniert hatte, scheint das französische Publikum dem Magischen auf der Bühne schlagartig überdrüssig zu sein.<sup>68</sup> In diesem Umstand ist wohl auch das Motiv dafür zu sehen, dass von *La pierre philosophale* kein publizierter Dramentext, sondern lediglich ein *livre de sujet* existiert, in dem die Handlung der fünf Akte zusammengefasst sowie die Gesangeinlagen und der Maschinengebrauch näher erläutert sind. Inhaltlich weist das Stück einige Parallelen zu Fontenelles / Donneau de Visés *La comète* auf: Als fanatischer Anhänger der Alchimie verweigert M<sup>r</sup> Maugis seiner Tochter Marianne die Ehe mit dem Marquis, weil er sie lieber mit dem (nur angeblichen) alchemistischen Experten Chevalier verheiraten will, der seinerseits Angélique, die Tochter der Alchimie-Begeisterten Mme Raimond, liebt, die aber von Maugis zur Frau auserkoren ist. Gemeinsam mit dem vermeintlichen Comte de Gabalis, als Rosenkreuzer ein Eingeweihter in die Geheimnisse der Kabbala und ein Kenner der von Salamandern, Undinen und anderen Wesen bevölkerten vier Elemente, ent-

<sup>67</sup> Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La pierre philosophale*. Comedie melee de spectacles. Paris: Chez C. Blageart 1681, S. 1 (Kursivierung im Original). Alle folgenden Zitate aus diesem Primärwerk werden unter Angabe der Sigle [LPP] im Fließtext belegt.

<sup>68</sup> Vgl. Friedrich: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, S. 316f. Zu *La devineresse* vgl. ausführlich das Kapitel 5.1.2 und zur *Affaire des poisons* das Kapitel 3.1.3 dieser Arbeit.

wickelt der Chevalier eine erfolgreiche Strategie, um Maugis von der Alchimie abzubringen und davon zu überzeugen, mit einer (in Wahrheit falschen) Gnomin, der Hüterin eines kostbaren Schatzes, ein Elementarwesen zu ehelichen, ihm Angélique abzutreten und die Hand der Tochter einem Sylphen (dem verkleideten Marquis) zu versprechen. Die Analyse erfolgt in drei Schritten: Zunächst wird das in *La pierre philosophale* in den Anfangsakten inszenierte alchimistische Theater mitsamt dem Akteur des scheiternden Alchimie-Experten und dessen dramatischer und mentalitätsgeschichtlicher Funktion betrachtet. Es folgt in fokuserweiternder Öffnung ein Blick auf die genrespezifische Darstellung alchimistischer Transformationen auf der Bühne, bei dem exkursorisch auch (hohe) Ballett- und (niedere) *commedia dell'arte*-Traditionen einbezogen werden. Schließlich rückt die Rosenkreuzer-Thematik der letzten Akte ins Zentrum, wobei Thomas Corneilles / Donneau de Visés Maschinenstück zum einen inhaltlich als Dramatisierung von Montfaucon de Villars Roman *Le comte de Gabalis* (1670) und zum anderen formal in seiner medialen Illusionierungskunst diskutiert wird.

### **Alchimistisches Theater und der scheiternde Experte**

In *La pierre philosophale* führen Thomas Corneille und Donneau de Visé mit M<sup>r</sup> Maugis einen frühneuzeitlichen Alchimisten vor, der alle Merkmale eines authentischen Experten zu erfüllen scheint und sich als solcher vor Dritten auch unentwegt selbst inszeniert: So verfügt er zum einen über das konstitutive Fachwissen und -vokabular, das er etwa bei seinem ersten Auftritt im Gespräch mit der begehrten Angélique anführt, indem er über seine Suche nach dem Stein der Weisen berichtet, der neben vielem anderen einer «Medecine universelle qui a la force de rajeunir» (LPP, S. 6) gleichkomme, der er vor der Heirat mit ihr habhaft werden möchte. Auch stellt zum anderen das beeindruckend eingerichtete Laboratorium sein Expertentum vor aller Augen aus; von seiner Spezialausstattung existiert in Akt I eine detaillierte Beschreibung:

En mesme temps ils entrent dans une Chambre fort propre. Elle est toute boisée avec des Panneaux. Les Volets de la Cheminée se retirent, & laissent voir un grand Fourneau qui roule jusqu'au milieu de la Chambre. La Table & les Meubles deviennent Fourneaux, & tous les Paneaux qui tenoient lieu de Tapisserie, ne paroissent plus, en sorte qu'on ne voit que des Creusets en un lieu, où un moment auparavant, on voyoit toute autre chose. Les uns sont pour calciner, les autres pour fondre, quelques-uns pour sublimer & pour distiller, & d'autres pour d'autres usages, avec toutes sortes de Feux dont se servent les Chymistes. (LPP, S. 7)

Stehen die zahlreich verwendeten Utensilien für Maugis' intensive Beschäftigung mit und seine offensichtlichen Fortschritte in der alchimistischen Materie und bestätigen sie auf diese Weise sein auratisches Label als ausgewiesener Fachmann,

offenbart die ganze Szenerie zudem einen hohen Grad an Theatralität: Der Eintritt von der Antichambre in ein separates Zimmer umgibt das Geschaute mit einer theatralen Rahmung und vermittelt den Zuschauern auf den Rängen den Eindruck einer zweiten Bühne, wobei dieses Theaterflair zusätzlich durch das Aufklappen der Kaminflügel – einem Bühnenvorhang gleich – noch weiter intensiviert wird. Das solchermaßen sich entspinnde alchimistische Theater, das die Verwandlung des Bühnengeschehens in ein großes Spektakel erlaubt,<sup>69</sup> wird im Théâtre de Guénégaud unterstützt durch die künstliche Magie einer, wie in früheren *pièces à machines* aus der Feder des Autorenduos (*Circé, La devineresse*) bereits gesehen, ausgefeilten Bühnentechnik mitsamt ihren Spezialeffekten, die im Falle von *La pierre philosophale* den Transformationsvorgang der einzelnen Substanzen und Metalle in seinen verschiedensten Unterformen durch die Bewegung des zentralen Ofens und ein Farben- und Formenmeer diverser Feuerstellen theatralisiert. In der Wahrnehmung des Publikums überlappt dergestalt das Theatrale der Alchimie und die magisch-alchimistische Ästhetik des (Maschinen-)Theaters, sodass die entstehende Atmosphäre des Wunderbaren es in eine illusionssteigernde dramatische Perspektive in der Definition Matzats versetzt und regelrecht in die alchimistische Fiktion hineinzieht.

Auch im Anschluss behält die Alchimie-Handlung ihren theatralen Charakter bei: Die Folgeszene, in der Maugis und die gleichgesinnte Mme Raimond die Produktion des *lapis philosophorum* versuchen, gestaltet sich wie eine Theateraufführung im Kleinen, eine Miniszene: Wie zwei Schauspieler legen die alchimistischen Akteure eine Spezialmontur an: «Ils prennent des Robes de Chambre pour conserver leurs Habits, qui pourroient estre gâtez en travaillant, par l’Huile, le Charbon, & la fumée. Ils mettent aussi des Masques, avec des yeux de verre, afin que la fumée du Vif-argent ne leur fasse point de mal à la veuë» (LPP, S. 7). In der Einkleidung ihres phänomenalen Leibs schlüpft das Alchimistenpaar nun auch äußerlich in die Rolle, die es ihrem semiotischen Körper nach längst innehat. Insbesondere die (Schutz-)Masken verstärken den Effekt der Theatralität, die im anschließenden Rollenspiel der beiden die ganze Bandbreite dramatischer Situationen (Konflikt, spannungsreiches Warten, gegenseitiger Trost) und Emotionen (Freude / Glücksgefühl, Schockstarre, Entsetzen / Leid) zur Anschauung kommen lässt:

En suite ils visitent tous leurs Fourneaux, & disent en termes de l’Art, l’état où ils sont. Cela est suivy d’une dispute qui naist entre Madame Raimond & M<sup>r</sup> Maugis, pour sçavoir si le feu doit estre plus ardent, ou non, sous le plus avancé de ces Fourneaux. Ils croyent voir tous les signes

---

69 Vgl. Martial Poirson / Gaël Le Chevalier: *La pierre philosophale* ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle suivi de l’édition critique du canevas de la pièce. In: *Féeries. Études sur le conte merveilleux* 3 (2006), o. S.

que les Chymistes disent qui doivent paroître, lors que le grand Oeuve est tout prest d'estre achevé. Ils sautent de joye, & s'embrassent; & ce Fourneau crévant un moment apres, ils passent en un instant d'une extrême joye à une extrême douleur. Ils se querellent, se raccommodent, & prenant de nouvelles résolutions de ne renoncer jamais à la Chymie, ils disent qu'ils ont des Terres & des Maisons à vendre. (LPP, S. 7f.)

Innerhalb des Spiels sind ferner sämtliche Bestandteile des Dramas von der Exposition und der ansteigenden Handlung (Visitation der Öfen, Streitgespräch über die korrekte Verfahrensweise) über die Peripetie (scheinbares Gelingen) bis zum Umschlag in die Katastrophe (Scheitern der Operation und angekündigter Neubeginn) erkennbar. Das alchemistische Theater demonstriert somit, dass es in der Mehrzahl der Fälle in einer Tragödie endet. Hinsichtlich der daraus resultierenden Bedeutung für die Rolle des Alchimisten stellt sich daran anknüpfend die Frage nach seinen Funktionen innerhalb der dramatischen Struktur des Stücks wie auch im epistemischen Ideengefüge der historischen Lebenswelt.

Als scheiternder Experte besitzt M<sup>r</sup> Maugis also Züge einer tragischen Figur. Dabei ist sein Misserfolg auf innerdramatischer Ebene durch ein charakterliches Defizit erklärbar, das ihn in seiner Position als alchemistischer Fachmann trotz seiner erwiesenen tadellosen Kenntnisse und Ausstattung disqualifiziert. Wie Maugis über das ganze Stück immer wieder betont, ist sein oberstes Ziel die Herstellung von Gold bzw. die Erlangung eines Schatzes (vgl. LPP, S. 17, S. 20, S. 24, S. 27, S. 29). Er betreibt die alchemistische Transmutation demnach vorrangig aus niederen materiellen Beweggründen anstatt zur inneren Selbstvervollkommnung und besitzt folglich nicht jenes Maß an moralischer Integrität, das einen Experten in Anbetracht seiner mit seinem magischen (Mehr-)Wissen einhergehenden Verantwortung auszuzeichnen hat. Maugis steht nicht auf derselben unethischen Stufe wie die falschen Astrologen – er vollführt kein bewusst-täuschendes bzw. betrügerisches Spiel –, doch entlarvt er sich selbst durch sein pures Streben nach Reichtum als dem Besitz des Steins der Weisen unwürdiger Adept. *La pierre philosophale* ist von der äußerst spärlichen über das Stück vorhandenen Forschung darum auch zu Recht als Charakter- und Sittenkomödie im Alchimistenmilieu eingestuft worden.<sup>70</sup> M<sup>r</sup> Maugis ist jenseits seiner aus dem alchemistischen Theater resultierenden Tragik entsprechend gleichermaßen auch eine komische Figur, wobei Thomas Corneille / Donneau de Visé auf die Schwierigkeit der Gestaltung dieser scheinbar sich ausschließenden Verknüpfung im Vorwort an die Leser hinweisen.<sup>71</sup> Maugis' Charakterkomik gründet auf der fanatischen Besessenheit, mit der der Alchimist das *opus magnum* errei-

70 Vgl. Poirson / Le Chevalier: *La pierre philosophale ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle*, o. S.

71 «Il estoit assez difficile de les accommoder au Theatre, & de traiter d'une maniere comique, ce qui paroist estre sérieux» (LPP, S. 3, Kursivierung im Original).

chen will. Diesem Bestreben ordnet er alles unter – selbst das Glück seiner Tochter Marianne, ist doch das höchste Auswahlkriterium ihres künftigen Ehemanns nicht gegenseitige Zuneigung, sondern «c'est assez qu'il sçache souffler» (LPP, S. 7). Die schon pathologische Fixierung auf die magisch-alchemistische Erlangung von Reichtum (über die Produktion des Steins der Weisen und die Herstellung von Gold) beinträchtigt Maugis' Urteilsvermögen und Weltsicht und lässt ihn anfällig werden für jegliche erfolversprechende Geheimlehre und jedes noch so abstruse Mittel wie etwa die Hochzeit mit einem Elementarwesen, worauf noch genauer einzugehen sein wird. An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass der Alchimist als dramatische Figur, die Tragik wie Komik generiert, von Thomas Corneille / Donneau de Visé als Dreh- und Angelpunkt des Stücks und figuraler Motor der Handlung funktionalisiert wird.

Aus dieser Darstellung lassen sich ebenfalls Rückschlüsse auf den Stellenwert und die Beurteilung des Alchimisten in der Lebenswelt ziehen, auf die *La pierre philosophale* deutlich rekurriert. Im Vorwort legen die beiden Autoren die mit der *pièce à machines* verbundene Intention offen: «Comme il y a beaucoup de folie parmi ceux qui veulent trouver quelque verité dans les extravagantes imaginations des Cabalistes, on a crû qu'une Satyre publique estoit l'unique moyen de les faire revenir dans leur bon sens. C'est par là qu'on corrige plus aisément les foiblesses, & les vices, & c'est par là que la Comédie devient d'une grande utilité» (LPP, S. 3, Kursivierung im Original). Alchemistische und allgemein okkult-esoterische hermetische Unternehmungen werden folglich skeptisch betrachtet und sollen in ihren illusorischen Annahmen als Wahn entlarvt werden. Im Hinblick auf die Entzauberung des Alchimisten stellt Mme Raimond – mehr noch als M<sup>r</sup> Maugis – eine exemplarische Mahnfigur für die historische Realität dar, weil sie sich anders als ihr Kollege im Laufe der Handlung nicht einer anderen Geheimwissenschaft zuwendet, sondern bis zum Ende hartnäckig und unbelehrbar der alchemistischen Suche nach dem Stein der Weisen treu bleibt. Nicht zufällig ist es auch an ihrer Person (und nicht an Maugis), an der der Chevalier die «maladie de vouloir faire de l'Or» (LPP, S. 6) explizit anprangert. Als schier krankhaft am alchemistischen Weg zum Reichtum festhaltende Adeptin findet Mme Raimond nach dem oben zitierten Rückschlag immer weitere Methoden und immer neue Substanzen, mit denen die Erschaffung des Steins der Weisen möglich erscheint. In Akt II ist es «une Phiole de Rosée d'Egypte» (LPP, S. 11) und in Akt IV gleich eine Reihe unterschiedlichster diffuser Geheimnisse, die sie zur Rückgewinnung von Maugis für die alchemistische Sache (allerdings vergeblich) anführt:

Madame Raimond luy dit, [... qu']on luy est venu offrir des Secrets qui les feront riches; qu'un Homme est tout prest à luy faire part de la Pistole volante; qu'un autre luy veut apprendre le Secret d'un Allemand, qui a attrapé l'Esprit universel répandu parmy les airs; & que ce qui luy

plaist encor davantage, c'est un Descendant en droite ligne du célèbre Raimond Lulle qui a fait le gros Rubis de la Couronne d'Angleterre, & qui luy donnera la méthode de faire aussi de Rubis. (LPP, S. 23)

Dass die eisern von der Erreichung ihres in Wahrheit unerreichbaren Ziels überzeugte Mme Raimond dabei wiederholt leichtes Opfer von falschen Alchimisten wird, lässt ihre Suche mehr und mehr als eine vergebliche erscheinen, als die sie auch in den Mentalitäten des ausgehenden 17. Jahrhunderts allmählich verankert wird. Als an sich (ihrer alchimistischen Sucht) und an anderen (deren Betrugs- maschen) scheiternde Alchimistin inkarniert sie das Schicksal zahlreicher (bekannter und unbekannter) historischer Gestalten, die sich als Adepten in der Lebenswelt versuchen. Mit anhaltendem Misserfolg geht – und dies zeigt *La pierre philosophale* in der globalen Behandlung des Themas – von Mal zu Mal ein Stück des Glaubens an das alchimistische Wirken und dessen Wirksamkeit verloren. Thomas Corneille und Donneau de Visé enthüllen die Alchemie als Chimäre, die längst nicht mehr flächen- deckende Akzeptanz im Wissenssystem der Frühen Neuzeit findet, sondern nur noch als theatrale Illusion in verschiedenen dramatischen Varianten zur Unterhal- tung dienen kann.

### **Exkurs: Alchimistische Transformationen in *pièce à machines*, *ballet de cour* und *comédie italienne***

Angesichts der Diversität der dramatischen Subgenres, in denen die wenigen franzö- sischen Alchimie-Stücke zur Darstellung kommen, gilt es, vor der Erörterung der alchimistischen Substitution durch weiterentwickelte rosenkreuzerische Vorstellungen im Fortlauf von *La pierre philosophale* zunächst innezuhalten, um die verschie- denen Realisierungsansätze der alchimistischen Transformation zu diskutieren und in ihren jeweiligen theatralen und kunstmagischen Implikationen einzuordnen. Für Thomas Corneilles / Donneau de Visés Maschinenstück sind die Szenen, in der die beiden Adepten im Laboratorium in Aktion treten und die stofflichen Umwandlungs- prozesse visuell auf die Bühne gelangen, bereits vorgestellt worden. Bei der Inszenie- rung der an mehreren Stellen innerhalb des Bühnenraums aufscheinenden Feuer greifen die Verantwortlichen – so ist gattungsspezifisch zu folgern, ohne dass das *livre de sujet* dafür eine direkte Bestätigung liefern würde – auf theatertechnische Mittel zurück. Durch seine Spezialisierung auf *pièces à machines* ist das Guénégaud- Theater für eine solche Umsetzung besonders geeignet. Hinsichtlich der Feuer- darstellung im Drama liefert Nicola Sabbatinis *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* zwar keine gezielte Verfahrenstechnik für alchimistische Brennvor- gänge, doch können die darin detaillierten Ausführungen zur Präsentation der Hölle wichtige Hinweise zur Realisierung auch des konkreten Alchimie-Anliegens lie-

fern.<sup>72</sup> Wenn auch grundsätzlich die Möglichkeit besteht, die aufflammenden Schmelztiegel und unter Glut gesetzten Herde über bemalte Leinwände gewissermaßen starr in die Kulissen zu integrieren, ist der spektakuläre Effekt ungleich größer, wenn sie mittels echter Feuerinstallationen zur Anschauung gelangen – wofür auch die restliche Beschreibung des Szenenspiels mit dem technisch bewegten Hauptofen und den sich verwandelnden Möbeln spricht. Für die Darstellung vieler vereinzelter Feuerstellen gibt Sabbatinis Kapitel 23 des zweiten Teils, «Autre façon de faire voir un enfer», hilfreiche Anhaltspunkte, in dem er die Erzeugung einer Stichflamme mithilfe einer durch ein löchriges und mit Harzpech befülltes Gefäß gesteckten Fackel expliziert (vgl. Abbildung 10).<sup>73</sup> Mehrere durch entsprechende Öffnungen in den Kulissen, wie etwa die vielen im Guénégaud vorhandenen Senkböden, auf und ab bewegte angezündete Fackeln vermögen die Illusion alchimistischer Experimente vor aller Augen effektiv zu erzeugen, zumal die Flammengrößen durch Schütteln des Pulvers im Gefäß reguliert werden und so die aufeinanderfolgenden Phasen im Transmutationsvorgang visuell überzeugend nachgeahmt werden können.

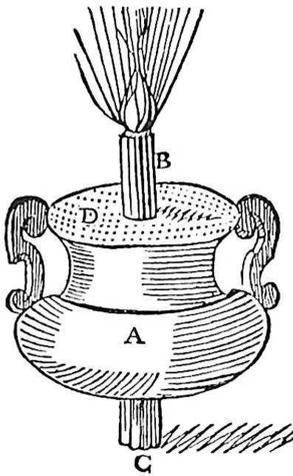


Abb. 10: Flammenmaschine nach Sabbatini.

72 Ähnlich verfährt die aktuelle Theaterforschung etwa bei der Frage der Inszenierung von großen Stadtbränden auf der Bühne, vgl. dazu etwa die Beiträge von Jörg Jochen Berns «Feuerwehr und Feuerwerk. Techniken der Domestikation und Inszenierung von Großbränden in der Frühen Neuzeit» (S. 211–234) und Hole Rößler «Brandstiftung mit Zuschauern. Formen und Funktionen brennender Architektur im Theater der Frühen Neuzeit» (S. 261–284) aus: Vera Fionie Koppenleitner / Hole Rößler / Michael Thimann (Hg.): *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011.

73 Vgl. Nicola Sabbatini: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Traduction par Melles Maria et Renée Canavaggia, avec la collaboration de M. Louis Jouvet. Réimprimé augmenté du Livre second. Réédition du facsimile de l'édition Ravenna 1638. Neuchâtel: Ides et Calendes 1977, S. 105f.

Darüber hinaus ist zur nochmaligen Steigerung der Spektakularität die Möglichkeit gegeben, die Flammen der verschiedenen Schmelztiegel in unterschiedlichen Farben erscheinen zu lassen, wie dies als gängige frühneuzeitliche Praxis fürs englische Theater herausgearbeitet worden ist.<sup>74</sup> Das Maschinentheater macht sich demnach, so muss resümiert werden, sein ureigenes Wesensmerkmal zunutze, um alchimistische Prozesse künstlich zu evozieren: In der *pièce à machines* wird die Alchimie in eine technisch erzeugte *magia artificialis* übersetzt. Im Hofballett geschieht dies auf ganz andere Art und Weise.

Das sich mit dem *Ballet comique de la Reine* (1581) des Choreographen Beaujoyeulx ab Ende des 16. Jahrhunderts zu einem beliebten royalen Festspektakel entwickelnde *ballet de cour*, inszeniert mit Vorliebe magische – und so auch alchimistische – Themen, sodass diese zur höfischen Unterhaltung und herrschaftlichen Machtdemonstration eingesetzte Tanz, Gesang und Deklamation vereinende theatrale Gattung, was die regelmäßige Vorführung von Alchimisten anbelangt, die große Ausnahmeerscheinung im französischen Theatersystem bildet.<sup>75</sup> Das hier exemplarisch herangezogene *Ballet du naufrage heureux* (1626) fällt in die zweite der drei Hochphasen, die im Vergleich zu den beiden anderen durch weniger Pomp und schlichtere Dekore charakterisiert ist.<sup>76</sup> Das von Claude de l'Estoile, dem später von Richelieu geförderten Mitglied der *cinq auteurs* und der Académie française, kreierte und im Louvre aufgeführte Tanzstück besitzt eine recht simple Handlung: Nachdem sein Schiff in der Nacht auf einer fremden, von in Sternen- und Göttermetaphorik glorifizierten Schönheiten regierten Insel auf Grund gelaufen ist, verspricht der ob dieses Umstands glückselige Händler den makellosen Königinnen die Ehrerweise seiner gesamten Besatzung. Unter dieser befindet sich auch ein Alchimist, der aus der Menge der in Liebesbekundungen gegenüber den unbeugsam-kühlen Bewohnerinnen sich ergehenden Männer die Gruppe der ‚Mohren‘<sup>77</sup> herausgreift, um deren von Liebe entbrannte Herzen in seinem Ofen in Kohle zu transformieren und den Damen als Geschenk und Liebespfand zu übergeben. Der Verwandlungsvorgang der *Mores* beginnt schon vor der alchimistischen Handlung im engeren Sinne, wie ihr erster Redeeinsatz belegt:

74 Vgl. Philip Butterworth: *Fire as Light*. In: Ders.: *Theatre of fire: special effects in early English and Scottish theatre*. London: Society for Theater Research 1998, S. 55–78.

75 Zur Geschichte des Hofballetts vgl. weiterführend Margaret M. McGowan: *L'art du ballet de cour en France*. Paris: Editions du CNRS 1963 und Marie-Françoise Christout: *Le ballet du cour de Louis XIV*. Paris: Picard 1967.

76 Vgl. Courtès: *L'écriture de l'enchantement*, S. 304–309.

77 Der heute rassistische Begriff wird hier aufgrund seiner historischen Verwendung im Balletttext verwendet, aber zur Markierung in Anführungszeichen gesetzt.

*Beautez a qui rien n'est pareil,  
Vos yeux plus beaux que le Soleil,  
Plus que luy nous ont fait d'outrages,  
Cet Astre a bien moins de rigueurs,  
Il n'a noircy que nos visages,  
Et vous avez bruslé nos cœurs.*<sup>78</sup>

Die hier schon vorbereitete Engführung von Liebesbegehren und körperlicher Metamorphose, die auch im Kirke-Stoff (in den Schweinsverwandlungen von Odysseus' Männern) besonders präsent ist,<sup>79</sup> verleiht der materiellen Transmutation im Ballett einen typischen symbolhaften Charakter, der innere Prozesse im Sinnbild der Alchimie nach Außen trägt. Dabei kommt jedoch auch das leichte Amusement, etwa in der topischen Vorstellung des Alchimisten, nicht zu kurz: In Anlehnung an die epideiktische Eröffnungsrede anderer Magierfiguren tut er sein Können rhetorisch kund, relativiert es allerdings stets durch ironische und wortspielerische Wendungen und setzt damit jeweils eine belustigende Pointe: «*Je puis vous garder du trespas, / Jusqu'à la fin de vostre vie*», «*Sans qu'on m'ait iamais rien appris, / ie sçay tout, fors ce que i'ignore*», «*Je fais distiller nuict & iour, / Des eaux pour faire des pomades, / Qui peuuent guerir nuict & jour, / Tous ceux qui n'en sont point malades*» (alle BNH, S. 10, Kursivierung im Original). Der alchimistische Prozess als solcher wird im *ballet de cour* genrespezifisch multimedial in Szene gesetzt. Zum einen zeugt der Dialog zwischen Alchimist und *Mores* von der sich vollziehenden äußeren Transformation.<sup>80</sup> Zum anderen – und dies macht die Vorführung von Alchimie im Ballett aus – unterstützt die Choreographie der tanzenden Schauspieler den Übergang vom alten in den neuen Zustand: Das zwischen Tanz und Alchimie gemeinsame Merkmal der Performativität nutzt das Hofballett, um die alchimistischen Entwicklungsstadien visuell in seine ureigenen Ausdrucksformen von Bewegung und Rhythmus zu transponieren.<sup>81</sup> Der choreographierte Tanz als moderner Ritus greift das magisch-alchimistische Ritual der Wandlung auf: Am Ende verschwinden die *Mores* von der Bühne und ein «porteur de Charbon» (BNH, S. 12) präsentiert die Kohle. Eine Antwort auf die Frage, ob der Alchimist in der Produktion der Kohleherzen die Operation zur Veredelung der «Mohren» wie gewollt ausgeführt hat oder ob er diese

<sup>78</sup> Claude de L'Estoile: *Le balet dv navfrage hevrevx*. Ohne Ort: ohne Verlag 1626, S. 9f. (Kursivierung im Original). Alle weiteren Belege stehen in Klammern mit der Sigle [BNH].

<sup>79</sup> Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

<sup>80</sup> Etwa: «[ALCHIMISTE:] *Je veux fondre dans mes fourneaux, / Ces pauures Amans miserables*» und «[LES MORES:] *Le feu d'Amour est dans nos Ames, / Qui nous brusle bien autrement*» (beide BNH, S. 11, Kursivierung im Original).

<sup>81</sup> Vgl. Jean Rousset: *Circé ou la métamorphose (Le ballet de cour)*. In: Ders.: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti 1954, S. 13–31, hier: S. 19f.

nicht eher zu Diamanten formen mochte – ein logischer Schritt in der Alchimie führt von der Schwärze (*nigredo*) zur Weiße (*albedo*) – wäre in Anbetracht seiner augenzwinkernden Selbstpräsentation in Richtung der zweiten Annahme denkbar, ist aber auf Basis des Textes von L'Estoile letztendlich nicht eindeutig zu geben.

Arbeitet das *ballet de cour* zur Visualisierung alchimistischer Prozesse unter anderem konstitutiv mit dem Körper der Darsteller, gilt selbiges, wenn auch in völlig anderer Umsetzung, für die *commedia dell'arte*-Einflüsse in sich aufnehmende weiterentwickelte *comédie (à l'italienne)*,<sup>82</sup> zu der das (nicht zur Aufführung, sondern nur in den Druck von Michel Chilliat gelangte) Stück *Les souffleurs ou La pierre philosophale d'Arlequin* (1695) am äußersten Rande des Untersuchungszeitraums zu rechnen ist. Die sehr verwobene, drei Akte umfassende Dramenhandlung entsteht um den Kern einer ähnlich zu Thomas Corneilles / Donneau de Visés *La pierre philosophale* verweigerten Hochzeit zwischen Octavio und Isabelle, Tochter des Alchimie versessenen Cintio, der gemeinsam mit dem Docteur am *opus magnum* arbeitet und zur Demonstration ihres Vorankommens eine Gelehrtenversammlung einberuft. Die Dynamik der Komödie gründet allerdings auf den Dienerfiguren der drei genannten Herren, Mezetin, Pierrot und Arlequin, sowie weiteren Gestalten aus dem niederen Milieu, so etwa Colombine, die durch ihre ständig neuen Verkleidungen und das Schlüpfen in andere Identitäten für zahlreiche komische Einschübe, auch im Hinblick auf das alchimistische Wirken, sorgen. Stellt sich die angebliche Entführung Isabelles am Ende als Schwindel zur Beeinflussung Cintios heraus, willigt er, ruiniert von seiner vergeblichen Suche nach dem Stein der Weisen, in die Ehe seiner Tochter mit Octavio ein, der ihm fortan alle weiteren Experimente finanzieren will. Auch wenn Cintio und der Docteur in ihren Bemühungen nach dem *lapis philosophorum* streben und sich als Gelehrte dem Bücherstudium widmen,<sup>83</sup> ist die Alchimie in *Les souffleurs*, wie der Titel, eine pejorative Bezeichnung für die pro-

---

82 Zur Geschichte der Gattung vgl. Oskar Klingler: *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Literatur- und Sittengeschichte Frankreichs im siebzehnten Jahrhundert*. Reprint der Dissertation von 1902. Berlin / Boston: De Gruyter 2020. Zur *commedia dell'arte* vgl. weiterführend Margret A. Katritzky: *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam: Rodopi 2006.

83 Cintio gründet sein alchimistisches Wissen im Gespräch mit Octavio beispielsweise wie folgt auf seiner Gelehrsamkeit: «Je suis bien seur que vous n'avez pas vû les Remontrances de Guillot le Saver-tier, au grand Mogol, le Dialogue du Crapaut & de la Grenoüille, touchant les hautes sciences; le Serin de Cannaries; le Dogue d'Angleterre; le Chat d'Espagne; les subtils Entretiens de l'Ane avec le Bœuf; les serieuses Reflexions de la Truie sur la grande projection», *Les souffleurs ou La pierre philosophale d'Arlequin*, comédie nouvelle, comique, & satirique. Amsterdam: Chez Adrian Braakman 1695, S. 69. Alle Folgezitate aus *Les souffleurs* werden unter der Sigle [SOU] belegt. Bei den Werktiteln handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Phantasienamen, die in satirischer Absicht auf die alchimistische Geheimsprache anspielen.

fanen Goldsucher,<sup>84</sup> vermuten lässt, in der Alltagswelt der unteren Schichten situiert. Sie ist statt von Alchimisten mit ehrbaren höheren Zielen durchweg von Experimentierern zweifelhafter Moral bevölkert, wie Colin Matras (alias Mezetin) in Bezug auf seine früheren Dienstverhältnisse, die er allesamt im kriminellen Falschmünzermilieu geschlossen hat, berichtet: «[I] me souvient bien que l'on disoit que d'un marc d'argent, il [= l'Orphevre, A. W.] en faisoit deux, en y mêlant de l'Arsenic, de l'étain, du vif Argent, du Plomb, de l'Alun, mille drogues & son train» (SOU, S. 30). So kommt es, dass die alchimistischen Proben in dieser *comédie italienne* keine ernste Behandlung erfahren, sondern ausschließlich komischer Natur sind: In ihrer Umsetzung erinnern sie an die *lazzi*, die clownesken Zwischeneinlagen der italienischen Stegreifkomödie, für die Colombines erster Auftritt ein gutes Beispiel liefert. Zusammen mit ihrem Gatten (mit dem sprechenden Namen) Anodin, einem selbsternannten Experten in «Medecine spargirique, chimique & naturelle» (SOU, S. 71), möchte sie durch die Vorführung ihres Könnens Zutritt zur Alchimistenversammlung erlangen und demonstriert ihr exklusives Wundermittel, «la veritable huile de talc» (SOU, S. 73), erst an Arlequin, dann an Octavio, indem sie die (schwarze) Maske Arlequins mit Weiß, das Gesicht des Herrn mit Schwarz bestreicht – die Mehrzahl der Figuren ist gemäß der *commedia dell'arte*-Tradition nämlich maskiert.<sup>85</sup> Die Transformation wird typischerweise begleitet von einem slapstickartigen Gesten- und Mienenspiel – «OCTAVIO faisant des mines, se donne des airs, fait mille postures & grimaces», «ARLEQUIN l'interrompt par des éclats de rire» (beide SOU, S. 76, Kursivierung im Original) –, das zum einen Colombines Fähigkeiten als wirkungslose betrügerische Quacksalberei entlarvt und zum anderen die Körperlichkeit und die Performanz der Akteure als genreeigene Stilmittel zur Realisierung alchimistischer Prozesse in der *comédie italienne* hervorhebt. Besonders offensichtlich wird die Visualisierung der Transmutation durch das Szenenspiel der Schauspieler im dritten Akt, als Anodin seine wunderbare «liqueur qui doit [...] rajeunir», bestehend aus «deux dragmes de quint'essence d'immortelle, infusées dans une once d'eau de la fontaine de Jouvence» (beide SOU, S. 97) vor den gespannten angeblichen «Koryphäen» der versammelten Alchimistenriege an der wohlgerückt als weißhaariger Greis verkleideten Colombine testet. Nach dem Genuss des Mittels aus der Phiole reißt sich die Darstellerin effektiv den angeklebten Bart vom Gesicht und bekundet wortreich ihre (vermeintliche) Ver-

---

<sup>84</sup> Jene alchimistisch Tätigen, die nicht nach dem *opus magnum* und der inneren Vervollkommnung streben, sondern durch die Alchimie allein reich werden wollen, jene also, die das hohe Ziel entwürden und damit verraten, werden von den «wahren» Alchimisten verachtet. Ihr diffamierender Name leitet sich aus ihren Gerätschaften, den Blasebälgen, ab, die sie im Prozess der Goldherstellung verwenden.

<sup>85</sup> Vgl. Pierre-Louis Duchartre: Les masques. In: Ders.: *La commedia dell'arte*. Paris: Éditions d'Art et Industrie 1955, S. 47–52.

änderung: «Je ne suis plus moi-même; je me sens toute autre» (SOU, S. 98). Auf diese Weise ästhetisiert die *comédie italienne* die lebensweltlichen Vorführungen vieler Scharlatane auf den öffentlichen Plätzen der Frühen Neuzeit<sup>86</sup> und lässt das Publikum in dieser einem Jahrmarktstreiben nachgeahmten Schausituation zugleich das karnevaleske Element hinter der trügerischen Verkleidung Colombines in theatralischer Perspektive schauen.<sup>87</sup> Überhaupt scheinen die ständigen Kleider-, Rollen- und damit Identitätswechsel der Dienerfiguren paradigmatisch für den Umgang der *comédie italienne* mit dem Alchimie-Thema zu sein. Im Handlungsverlauf von *Les souffleurs* tritt Mezetin im Bauerngewand (I, 7), als Colin Matras (I, 16), Schornsteinfeger (I, 20) und Kommissar (III, 9) in Erscheinung; Arlequin, zunächst im Nachtgewand (I, 6), tritt als Kaminkehrer (I, 20), Vicomtesse de Truendailles (II, 1 und 5) sowie Diener des Docteur (II, 2) auf und Pierrot erscheint ebenfalls als Schornsteinkehrer (I, 22), als Sénéchal (II, 6) und Polizeidiener (III, 9).<sup>88</sup> Somit überführt die Komödie den eigentlichen alchimistischen Verwandlungsvorgang in eine permanente figürliche Transformation, die die unbändige Spielfreude dieses Stücks italienischer Prägung kondensiert. So deutet der Zweititel *La pierre philosophale d'Arlequin*, der in der Druckfassung mit Majuskel geschrieben ist, auch darauf hin, dass es sich bei der hier inszenierten «pierre philosophale» nicht (mehr) um einen Stein, sondern um Pierrot, um Arlequins Kumpan, handelt, der die alchimistische Handlung gemeinsam mit den anderen Dienerfiguren und unter vollem Körpereinsatz gattungstypisch von ihren philosophischen Höhen in die Tiefen einer an der *commedia dell'arte* inspirierten Welt herabholt. Thomas Corneilles / Donneau de Visés *La pierre philosophale*, dem sich die Analyse nun wieder zuwendet, wählt mit der Integration der Rosenkreuzer-Handlung einen anderen Weg.

### Von der Alchimie zur Philosophie der Rosenkreuzer oder Die Illusionierung des Illusorischen

Mit der Einführung des vorgeblichen Comte de Gabalis, dem Sohn des gleichnamigen berühmten Rosenkreuzers, in das Maschinenstück und ins Haus von M<sup>r</sup> Maugis

<sup>86</sup> Zu den illusionistischen (Körper-)Performanzen des frühneuzeitlichen Scharlatans vgl. ausführlich das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

<sup>87</sup> Zur scharlataneskens Inszenierung vgl. weiterführend auch Anna Isabell Wörsdörfer: 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.

<sup>88</sup> Zu den diachronen Transformationen Arlequins vgl. Dieter Wuttke: *Harlekins Verwandlungen* (1980). In: Wolfgang Theile (Hg.): *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*. Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 61–84.

durch den Strippenzieher Chevalier zum Ende des zweiten Akts nimmt *La pierre philosophale* eine Wendung fort vom alchemistischen Experimentieren und hin zu einer (die Alchimie gleichwohl auf anderer Ebene integrierenden) rosenkreuzerischen Esoterik vor. Wie die Forschung richtig erkannt hat, kann Thomas Corneilles / Donneau de Visés Stück ab diesem Zeitpunkt als Dramatisierung des Intertexts *Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1670) von Nicolas de Montfaucon de Villars gelesen werden.<sup>89</sup> Sind die Ideen der Rosenkreuzer bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Frankreich in regem Umlauf, hebt Montfaucons humoristischer Roman, der bis zum Ende des *Siècle des Lumières* allein im Heimatland eine zweistellige Auflagenzahl erreicht, auf eine neue, bisher ungekannte Stufe der Bekanntheit.<sup>90</sup> Beim ersten Aufeinandertreffen zwischen Maugis und dem Comte de Gabalis macht dieser den Alchimisten, der schon zuvor die «Histoire imprimée» (LPP, S. 9) des Rosenkreuzerordens vom Chevalier zum Selbststudium erhalten hat, in gleicher Weise mit den Vorstellungen und Prinzipien der Geheimgesellschaft vertraut wie Montfaucons Ich-Erzähler, der im «Second Entretien» aus dem Munde des Grafen das Versprechen erhält:

Que vous serez heureux, mon fils! si elle [= la sagesse éternelle, A. W.] a la bonté de mettre dans votre ame les dispositions que ces hauts mystères demandent de vous. Vous allez apprendre à commander à toute la nature; Dieu seul sera votre maître, & les sages seuls seront vos égaux. Les suprêmes intelligences seront gloire d'obéir à vos desirs; les démons n'oseront se trouver où vous serez; votre voix les fera trembler dans le puits de l'abîme, & tous les peuples invisibles qui habitent les quatre élémens, s'estimeront heureux d'être les ministres de vos plaisirs.<sup>91</sup>

---

**89** Vgl. Poirson / Le Chevalier: *La pierre philosophale* ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle, o. S.

**90** Zur frühen Rosenkreuzer-Rezeption am Beispiel von Béroalde de Vervilles *Voyage des Princes Fortunez* (1610) vgl. Ilana Zinguer: La lecture des manifestes rosicruciens en France. In: Carlos Gilly (Hg.): *Rosenkreuz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert*. Amsterdam: In de Pelikaan 2002, S. 176–189. Zum *Comte de Gabalis* (und Montfaucons tragischem Ende) vgl. hinführend Alexandra H. M. Nagel: The intriguing life and works of the Abbé Montfaucon de Villars. In: Dies.: *Marriage with Elementals. From Le Comte de Gabalis to a Golden Dawn ritual*. Amsterdam: University of Amsterdam 2007, S. 11–27 sowie zu dessen Rezeption Edward D. Seeber: Sylphs and Other Elemental Beings in French Literature since *Le Comte de Gabalis* (1670). In: *Publications of the Modern Language Association* 59, 1 (1944), S. 71–83. Poirson und Le Chevalier weisen darauf hin, dass Thomas Corneille sich intensiv mit der Rosenkreuzer-Philosophie auseinandergesetzt hat, wie ein Artikel über den Orden im *Dictionnaire des Arts et des Sciences* belegt, vgl. Poirson / Le Chevalier: *La pierre philosophale* ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle, o. S.

**91** Nicolas de Montfaucon de Villars: *Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*. In: *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Band 34. Amsterdam: ohne Verlag 1788, S. 15f. Weitere Romanzitate werden nachfolgend mit der Sigle [GAB] angegeben.

Als Garant für die Wahrheit von Gabalis' Worten gilt Maugis die Tatsache von dessen trotz des stattlichen Alters von 200 Jahren jugendlichem Aussehen, das den Grafen wie im Roman veranlasst, sein Gegenüber mit «[m]on Fils» anzureden, und das er auf den Gebrauch eines «Poudre de projection» (beide LPP, S. 12) zurückführt. Dementsprechend steht der allem Okkulten schon zugewandte Protagonist der beiden Dramenautoren dem Comte de Gabalis anders als das Roman-Ich, ein großer Zweifler an jeglichem Kult hermetischen Wissens,<sup>92</sup> auch keinesfalls skeptisch gegenüber, als dieser ihm von den Mysterien der die einfache Alchimie übertreffenden Kabbala berichtet, «qui le rendra riche, jeune, exempte de maladie; & tout cela sans souffler» (LPP, S. 12). Sind die Effekte der kabbalistisch-rosenkreuzerischen Praxis die gleichen wie die der alchimistischen Bemühungen, stellt erstere innerhalb des Dramenaufbaus dennoch eine Steigerung dar, weil die wunderbaren Erscheinungen durch die Hinwendung zu dieser neuen Geheimlehre amplifiziert werden, worauf noch näher einzugehen sein wird.

Nachdem die Prüfung von M<sup>r</sup> Maugis' Geburtshoroskop durch den Grafen – wie bei Montfaucon<sup>93</sup> – für eine Aufnahme in den Orden günstig ausgefallen ist (vgl. LPP, S. 12), lässt Gabalis seinen Schützling am großen Geheimnis, der Existenz der die vier Elemente bewohnenden Elementarwesen, teilhaben, die schon seit dem *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris* (1566) von Paracelsus, diesem großen rosenkreuzerischen Vordenker und Ideengeber, in der Gelehrtenwelt

---

92 Im «Premier Entretien» stellt sich der Erzähler folgendermaßen vor: «Le sens-commun m'ayant toujours fait soupçonner qu'il y a beaucoup de vuide en tout ce qu'on appelle sciences secrètes, je n'ai jamais été tenté de perdre le tems à feuilleter les livres qui en traitent: mais aussi ne trouvant pas bien raisonnable de condamner sans savoir pourquoi tous ceux qui s'y adonnent, [...] je me suis avisé [...] de feindre d'être entêté de toutes ces sciences avec tous ceux que j'ai pu apprendre qui en sont touchés. [...] J'avois pour compagnons [...] des gens de toute espèce. Les uns en vouloient aux anges, les autres au diable, les autres à leur génie, les autres aux incubes, les autres à la guérison de tous maux, les autres aux astres, les autres aux secrets de la divinité, & presque tous à la pierre philosophale» (GAB, S. 6f.).

93 Auf die Gestirnkonstellation zur Geburt des Ich-Erzählers wird schon ganz zu Anfang angespielt, als der Comte de Gabalis ihm hinsichtlich seiner Veranlagung zur Melancholie bestätigt: «Vous avez [...] Saturne dans un angle, dans sa maison, & rétrograde; vous ne pouvez manquer d'être un jour aussi mélancolique qu'un sage doit l'être; car le plus sage de tous les hommes, comme nous le savons dans la cabale, avoit comme vous Jupiter dans l'ascendant; cependant on ne trouve pas qu'il ait ri une seule fois en toute sa vie, tant l'impression de son Saturne étoit puissante, quoiqu'il fût beaucoup plus foible que le vôtre» (GAB, S. 5). Es folgt in der zweiten Unterhaltung die Erstellung des Horoskops: «Le ciel vous a destiné pour être le plus grand cabaliste de votre siècle. Voici la figure de votre Nativité» (GAB, S. 25f.). Die Passagen zeigen, dass die rosenkreuzerische Esoterik sämtliche naturmagische Praktiken – neben der Alchimie also etwa auch die Astrologie – in sich aufnimmt.

bekannt sind.<sup>94</sup> Die Entsagung der fleischlichen Liebe zu einer irdischen Frau, die Grundbedingung dafür, Mitglied in der Bruderschaft der Rosenkreuzer zu werden, die das Roman-Ich lachend und anstandslos akzeptiert – «l'affaire est faite dès longtemps: je suis assez chaste» (GAB, S. 17) –, stellt für Maugis hingegen aufgrund seiner Hochzeitspläne mit der jungen Angélique ein wahres Hindernis dar und wird von Thomas Corneille / Donneau de Visé darum strukturell als dramatischer Kernbaustein eingesetzt, von dem aus sich die folgende Intrige entspinnt: Die auch im Montfaucon-Roman von Gabalis immer wieder projizierte Hochzeit seines Gesprächspartners mit einem weiblichen Elementargeist, hier einer Sylphide (Element: Luft), quasi das rosenkreuzerische Äquivalenz der alchemistischen Verbindungslehre stofflicher Substanzen, bestimmt die weitere Dramenhandlung um Maugis, der sich auf eine Gnomine (Element: Erde) als Ehefrau fixiert hat – vor allem deshalb, weil diese ihm als Schatzhüterin zum langersehten Reichtum verhelfen kann. Die in den *Entretiens* zwischen Gabalis und dem Ich-Erzähler stetig virulente Spannung bei der Einordnung der Elementargeister zwischen einer animistisch oder aber einer schwarzmagisch-dämonisch interpretierten Weltansicht<sup>95</sup> wird in *La pierre philosophale* nicht so plakativ ausgespielt. Bis auf den letzten Akt, in dem in einer Burgruine eine schauerliche Atmosphäre mit Eulen und (angeblichen) Totenerscheinungen vorherrscht, die vor allem von Maugis' Diener Crispin als Teufelswerk gedeutet wird (vgl. LPP, S. 30f.), denkt Maugis selbst diese wunderbaren Wesen in einem naturmagischen Zusammenhang, in dessen Mysterien er vom Grafen stufenweise eingeweiht wird.

In den Akten III bis V sieht sich Maugis als rosenkreuzerischer «Lehrling» jeweils einem elementaren Passagenritus gegenüber, in dem ritualistische und übernatürliche Aspekte auf Inhalts- und auf Formebene ineinanderfließen. Die Peripetie des Stücks ist zum Ende des dritten Akts mit seiner Initiierung erreicht, die auf magische Weise am Grabe des sagenhaften Ordensgründers, Christian Rosencreutz, stattfindet, dessen Beschreibung aus dem ersten Manifest, der *Fama Fraternitatis* (1614), bekannt ist:

---

94 Die Bedeutung von Paracelsus für die Rosenkreuzer geht bereits aus der *Fama* hervor, in der er als wichtiger Inspirator, nicht aber als Mitglied, gepriesen wird, vgl. dazu Yates: *The Rosicrucian Enlightenment*, S. 43.

95 Aus der Menge der Belege seien hier einige Argumentationsstränge des Comte de Gabalis aus der fünften Unterhaltung herausgegriffen: «Le jésuite Delrio, comme il est de bonne foi, raconte naïvement plusieurs de ces aventures, & sans s'embarrasser de raisons physiques, se tire d'affaire, en disant que ces sylphides étoient des démons, tant il est vrai que nos plus grands docteurs n'en savent pas plus bien souvent que les simples femmes» und «Le grand Orphée fut le premier qui convoqua ces peuples souterrains: à sa première sermone, Sabatius, le plus ancien gnome, fut immortalisé, & c'est de ce Sabatius qu'a pris son nom cette assemblée» (GAB, S. 79f. und S. 103).

Mit Freude und Neugierde räumten wir das übrige Gemäuer hinweg und säuberten die Tür. An ihr stand oben mit großen Buchstaben geschrieben: Post CXX annos patebo. (Nach 120 Jahren werde ich offenstehen.) [...] Des Morgens öffneten wir die Türe und fanden ein Gewölbe mit sieben Seiten und Ecken, jede Seite fünf Fuß lang, bei einer Höhe von acht Fuß. Obwohl dieses Gewölbe nie von der Sonne beschienen wurde, leuchtete es doch hell. Ein sonnenartiges Licht stand zuoberst in der Mitte der Bühne. In ihrer Mitte war statt eines Grabsteins ein runder Altar mit einer Messingplatte [...]. Eine jede der Seiten hatte eine Tür zu einem Kasten, in dem unterschiedliche Sachen lagen, besonders alle unsere Bücher, die wir hatten, mit dem theosophischen Vokabular des Theophrastus (Paracelsus) von Hohenheim [...]. In einem anderen Kasten waren Spiele von mancherlei Art, anderswo Glöcklein, brennende Ampeln [...].<sup>96</sup>

Mit Maugis' räumlichem Übergang vom reich dekorierten Garten in die wie in der *Fama* erleuchteten «Grote» – «[o]n y voit un Soleil dans le fond» – ans «Tombeau, avec [...] deux Lampes antiques aux costez, [...], des Livres, des Clochetes, & [l'...] Inscription[-] sur le devant. *Après six-vingts ans je seray découverte [...]*» (alle LPP, S. 18f., Kursivierung im Original) tritt er auch rituell und mental in eine Schwellenphase im Sinne van Genneps ein, in der er sich von seinen (alten) alchimistischen Überzeugungen löst und die (neue) Rosenkreuzer-Philosophie annimmt. Begleitet wird seine innere Transformation – hier verweben Thomas Corneille / Donneau de Visé die Rosenkreuzerhistorie mit dem Naturgeisterglauben – von den wunderbaren Bewohnern der Elemente,<sup>97</sup> die das (vermeintlich) Übernatürliche des Vorgangs unterstreichen. Ist das Erlebte und Geschaute in Wirklichkeit nichts anderes als eine (Theater-)Inszenierung des Comte de Gabalis und seines Auftraggebers mit verkleideten Gnomen-, Salamander- und Sylphen-Schauspielern, wie der Chevalier zuvor schon Angélique anvertraut hat,<sup>98</sup> wird dieses (falsche) nur scheinmagische Ritual theatertechnisch bzw. kunstmagisch durch eine Hebemaschine bewerkstelligt: «Ils le mettent sur un Siege de gazon au milieu de ce Jardin. Le Siege s'éleve, & éleve M<sup>r</sup> Maugis dans le mesme temps» (LPP, S. 18f.). Auch die anderen Übergangsriten, Maugis' übernatürliche Brautwahl (Akt IV) und seine Schatzsuche in der verlassenen Burg (Akt V) werden auf gleiche Weise realisiert und spiegeln in der inner-

96 *Fama Fraternitatis* oder Bruderschaft des hochlöblichen Ordens des R. C. An die Häupter, Stände und Gelehrten Europae (1614). In: Gerhard Wehr (Hg.): *Rosenkreuzerische Manifeste. Die Grundschriften der Rosenkreuzer und Goethes Fragment <Die Geheimnisse>*. Schaffhausen: Novalis Verlag 1980, S. 41–59, hier: S. 51ff.

97 In der Szene sind zwei Erdgeister, ein Gnome und eine Gnomine, sowie ein Salamander (Feuer) und ein Sylph (Luft) präsent. Wasserwesen, Ondins oder Ondines, die die vier Elemente vervollständigt hätten, fehlen. Statt ihrer repräsentiert (aus unbekanntenen Gründen) ein Delphin das Element Wasser (vgl. LPP, S. 18).

98 «[I]l a fait préparer des Machines de toutes manieres chez le Comte de Gabalis» (LPP, S. 16).

dramatischen Situation des Betrügerduos die außerdramatische Situation des Maschinentheaters und dessen Illusionskunst.

Vor allem das große Finale führt die Potenzierung der Illusion in aller Deutlichkeit vor. Noch einmal bieten Thomas Corneille / Donneau de Visé extern sowie der Chevalier und der Comte de Gabalis intern das volle Programm der multimedialen, insbesondere visuellen Tricktechnik auf: Unter Eulengeflatter und in einem Wechselspiel aus Licht (Flammen / Feuer) und Dunkelheit werden Maugis und sein Diener, je näher sie dem vermuteten Schatz in ihrem passagenweisen, einem Sakrileg entsprechenden Vordringen kommen, Zeugen diverser übernatürlicher Erscheinungen – aus der Wand ragenden Händen, geflügelten Schlangen, toten römischen Senatoren (vgl. LPP, S. 31f.). Doch birgt das Loch in der Ruine in Wahrheit anstatt echter Magie nur Kunststücke und ist damit das Symbol des illusionistischen Betrugs.<sup>99</sup> Die final bewegte «Pierre» (LPP, S. 32) ist nicht der Erkenntnis versprechende Stein der Weisen, sondern nur noch verhüllender Sichtschutz, der, einmal entfernt, den Blick auf die Unterhaltung bergende theatrale Dunkelkammer freigibt. Der von Maugis schon erdachte Schatz stellt sich innerfiktional für ihn als Illusion heraus, argumentiert seine Elementarbraut, die Gnomin, doch mit seiner ihr gegenüber demonstrierten Untreue bei einem vorausgehenden Kuss von Angéliques Hand (vgl. LPP S. 33). Noch dazu ist dabei auf makrostruktureller Ebene des Stücks zu bedenken, dass der inszenierte Mythos der Rosenkreuzer in einem Gutteil der zeitgenössischen Experten-Einschätzungen selbst als illusorisch gilt.<sup>100</sup> In der Bilanz dieser totalen Illusionierung erbringt *La pierre philosophale* am Ende des 17. Jahrhunderts den theatralen Nachweis, dass nicht mehr der Alchimist der Experte ist, sondern der (betrügerische) Illusionskünstler.

### 6.3 Wunderheiler

Die sich aus unterschiedlichen landes- oder regional typischen Varianten zusammensetzende und darum überaus diverse Schar der Wunderheiler vervollständigt den Kreis magiebegabter Gestalten innerhalb der frühneuzeitlichen Expertenkultur. All diesen spezifischen Ausprägungen ist gemein, dass sie – und mit ihnen ihr zaubergläubiges Umfeld – den Erfolg ihrer ausgeübten Tätigkeit auf eine wie auch immer geartete charismatisch-magische Begabung zurückführen, die jenseits der rationalen Pfade der Schulmedizin angesiedelt ist.<sup>101</sup> Letztere besitzt im 17. Jahr-

---

<sup>99</sup> Vgl. Poirson / Le Chevalier: *La pierre philosophale ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle*, o. S.

<sup>100</sup> Vgl. Yates: *The Rosicrucian Enlightenment*, S. 49.

<sup>101</sup> Vgl. dazu auch ausführlich das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

hundert jedoch auch noch in Teilen, so ist einzuräumen, zumindest auf dem Gebiet der auf der sympathetischen Vier-Säfte-Lehre basierenden Humoralpathologie Züge magischen Denkens. Die frühneuzeitlichen Wunderheiler ziehen ihre Kräfte aus natürlichen Mitteln – Mineralien, Pflanzensäften, Edelsteinen – und Gegenständen – Amuletten / Talismanen,<sup>102</sup> Sternringen (*bagues constellées*) – scheinbar unerklärlicher, wundersamer Wirkung, sodass diese in den großen Komplex der *magia naturalis* fallen, wobei die Grenzen zu anderen in der natürlichen Magie bewanderten Expertensubkulturen, zu Astrologen und Alchimisten, etwa in den Mischformen der Astromedizin, der paracelsischen *Alchemia spagyrica* und der Iatrochemie fließend sind.<sup>103</sup> Aufgrund des mysteriösen Quells ihrer Heilfähigkeit sehen sich diese alternativmedizinischen Spezialisten allerdings auch immer wieder dem Misstrauen ihrer Mitmenschen ausgesetzt; mit der Demonstration ihres heilerischen Könnens betreten sie den schmalen Grat zwischen dem Verdacht teuflisch-dämonischer Unterstützung und dem Vorwurf der (ineffektiven) betrügerischen Scharlatanerie.

Die Beziehungen zwischen (Wunder-)Medizin und Magie auf der einen und Theater(-Spiel) bzw. Theatralität auf der anderen Seite sind vielfältig. Als Experten haben Heiler wie Magier den Erwartungshorizont einer Gemeinschaft zu erfüllen; von beiden versprechen sich die Bittsteller Wunderhandlungen, auf die sie gläubig – oder abergläubisch – all ihre Hoffnungen setzen. In Bezug auf den alternativmedizinisch tätigen Fachmann können sie beispielsweise in der Bekämpfung und Beseitigung übernatürlich und / oder schwarzmagisch induzierter Krankheiten bestehen, deren Ursprünge etwa vom (einfachen) Bösen Blick bis zum (komplexen) Dämonenbefall reichen. Im Falle des nicht nur von Geistlichen, sondern auch von Wunderheilern ausgeübten Exorzismen treffen sich im Moment der Reinigung zudem *medicina magica* und Theater, das mit der affektiven Katharsis einer Art ‹ästhetischen Therapeutik› gleichkommt.<sup>104</sup> Eine weitere am Beispiel der Teufelsaustreibung evidente Überschneidung zwischen Wunderheilung und Theatralität ist der im Fokus stehende Körper, an und mit dem sich die jeweilige Handlung performativ vollzieht.<sup>105</sup> Mentalitätsgeschichtlich bedeutsam im Zusammenhang mit den Über-

---

102 Während einem Talisman zauberkräftige Glück bringende Eigenschaften zugeschrieben werden, dient ein Amulett der magischen Abwehr böser (übernatürlicher) Einflüsse, vgl. Kurt Benesch: *Magie. Von Hexen, Alchimisten und Wundertätern*. Gütersloh: Prisma-Verlag 1979, S. 266–272.

103 Vgl. weiterführend Christoph Strosetzki: Die Idee der Perfektionierung im Mikrokosmos und im Makrokosmos. Paracelsus, Merola, Sabuco de Nantes. In: Ders. (Hg.): *Gesundheit und Krankheit vor und nach Paracelsus*. Wiesbaden: Springer Nature 2022, S. 307–320.

104 Vgl. Hervé Baudry: Molière et la médecine: entre l'agonie et l'euphorie. In: Marie Miguet-Ollagnier / Philippe Baron (Hg.): *Littérature et médecine*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises 2000, S. 27–46, S. 29ff.

105 Zur Theatralität der dämonischen Besessenheit und dem Status der Korporalität vgl. auch ausführlich das Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

lappungen der drei genannten Felder ist zudem die Entwicklung des Melancholie-Diskurses: Wird der angenommene Überschuss an schwarzer Galle in den frühneuzeitlichen Anfängen noch regelmäßig unter anderem auf eine dämonische Infizierung des Kranken zurückgeführt, der solchermaßen einer durch einen Spezialisten ausgeführten übernatürlichen Heilmethode bedarf, gerät die Melancholie im Lauf der Jahrhunderte über das Bindeglied der pathologischen Halluzination (von Hexen oder Besessenen) allmählich in den Bereich bewusster, und damit theatraler, Simulation.<sup>106</sup> Und wird der melancholische Patient erst einmal als Schauspieler betrachtet, ist es von dieser Idee aus nur ein kleiner Schritt, auch im Wunderheiler als möglichem Komplizen einen mit allerlei Illusionen täuschenden Scharlatan zu sehen.

In der Tat präsentieren die spanischen und französischen Theaterstücke, die die Figur des (Wunder-)Heilers innerhalb des Untersuchungszeitraums in Szene setzen, in der Mehrzahl betrügerische oder ignorante Vertreter dieser Berufsgruppe, oft in Kombination mit falschen (vorgespielten bzw. eingebildeten) Krankheiten. In Spanien ist neben solchen Dramen mit Ärzten falscher Identität wie Lope de Vegas *El acero de Madrid* (1608) und Tirso de Molinas *El amor médico* (1635), die allerdings in weiten Teilen der Schulmedizin folgen,<sup>107</sup> vor allem Antonio de Zamoras Stück *El hechizado por fuerza* (UA 1697) über einen vermeintlich verhexten Kranken hervorzuheben, das in seiner Struktur aber bereits auf das weiterentwickelte Genre der *comedia de magia* im 18. Jahrhundert vorausweist.<sup>108</sup> Insbesondere in den diversen Zwischenspiel-Gattungen tummeln sich Wunderheiler-Figuren auf der spanischen Bühne. Im Folgenden werden zwei *entremeses*, Marirregueras *L'ensalmador* (vor 1662) und Calderóns *La rabia* (ca. 1678) für die Analyse herausgegriffen. Auch in Frankreich sind Ärzte und Heiler – in eminenten Zahl ab Ende des Jahrhunderts – in den niederen Dramengattungen (unter anderem im Jahrmarkttheater) zu finden, wovon Titel wie Hauteroches *Crispin médecin* (1680) oder *Arlequin Chevalier du Sol-*

**106** Vgl. Patrick Dandrey: La leçon des épidémies de sorcellerie et de possession. In: Ders.: *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancholie hypocondriaque*. Paris: Klincksieck 1998, S. 503–524.

**107** Zur Darstellung des Arztes auf der frühneuzeitlichen Theaterbühne Spaniens im Allgemeinen vgl. Maxime Chevalier: Le médecin dans la littérature du siècle d'or. In: Casa de Velázquez (Hg.): *Le personnage dans la littérature du siècle d'or. Statut et fonction*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations 1984, S. 21–37. Zu den Ärzterollen bei Tirso im Besonderen vgl. Rafael Sancho de San Román: *La medicina y los medicos en la obra de Tirso de Molina*. Salamanca: Ediciones del Seminario de Historia de la Medicina Española 1960.

**108** Zu den Exkdaten dieses Stücks vgl. Renata Londero: Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora. In: Francisco Domínguez Matito / María Luisa Lobato López (Hg.): *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15–19 de julio 2002. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2004, S. 1177–1185. Zur *comedia de magia* als Gattung des 18. Jahrhunderts vgl. Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1974.

eil (1685) Aufschluss geben.<sup>109</sup> Über all diesen Ärztesatiren ragen jedoch die von Molière hervor, in denen er unfähige Schulmediziner ebenso wie Figuren mit alternativen Heilmethoden inszeniert. Seine *comédie-ballet L'amour médecin* (1665) wird zusammen mit anderen seiner passagenweise herangezogenen Medizinstücke als Analyseexempel dienen. Die sich nun anschließende, nach Ursprungsland untergliederte Untersuchung geht den übergeordneten Fragen nach, mit welchen Mitteln die Heil-Experten ihre (angebliche) charismatisch-magische Kompetenz – überzeugend oder aber unglaublich – legitimieren und welche Rolle dabei ihr jeweiliges theatrales Auftreten und ihre (Selbst-)Inszenierung spielen. Dabei kommt im Ländervergleich auch der von den spanischen zu den französischen Stücken zu beobachtende Übergang von der Ineffektivität der Mittel und Behandlungen zu ihrer vollkommenen Fingiertheit zur Sprache.

### 6.3.1 Volkstümliche Heiler im spanischen *teatro breve*

Was die medizinische Versorgung der Masse der spanischen Bevölkerung in der Frühen Neuzeit angeht, nehmen *sanadores* unterschiedlichster Ausformung einen zentralen Platz ein, von denen *saludadores* (vor allem zuständig für die Heilung der Tollwut durch Speichel), *ensalmadores* (‘Gesundbeter’) und *curanderos* (Experten für die Heilung durch Kräuter und Pflanzen) die geläufigsten sind.<sup>110</sup> Als in der Regel fahrende Wunderheiler besitzen sie alle die Gemeinsamkeit der in der Volksmedizin üblichen empirischen Praxis, die im Gegensatz zur theoretischen Ausrichtung der vom *galenismo* dominierten volksfernen Schulmedizin steht, weshalb die Figuren besonders häufig im *entremés* als einem realitätsnäheren dramatischen Subgenre anzutreffen sind, der als komisches Kurzstück einen Kontrapunkt zur idealistischen Welt der ‘dogmatischen’ *Comedia* setzt.<sup>111</sup> Der normalerweise zwischen der ersten und zweiten *Jornada* des Hauptstücks gespielte Einakter, der in zwei Unterformen – in satirisch-costumbristischer und, oftmals gesungen, in gediegenerer Tonalität nach dem Modell ihres berühmtesten Vertreters, Quiñones de

<sup>109</sup> Vgl. dazu Alain Niderst: *Médecine et médecins de Molière à Beaumarchais*. In: Fulvia Airolodi Namer / Irène Mamczarz (Hg.): *Création théâtrale et savoir scientifique en Europe*. Paris: Klincksieck 1992, S. 169–183, hier: S. 171f.

<sup>110</sup> Zum Status des Wunderheilers in der historischen spanischen Lebenswelt am Beispiel des *saludador* vgl. auch ausführlich das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

<sup>111</sup> Vgl. 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 Història Moderna* 38 (2012), S. 33–53, hier: S. 38f.

Benavente,<sup>112</sup> – existiert, rückt aufgrund seiner inszenierten Alltagsnähe empirisch-magische Praktiken nach einem festen Handlungsschema und mit typisierten Figuren in den Mittelpunkt.<sup>113</sup> Wie nun an Antón de Marirregueras *L'ensalmador* als Exempel des frühneuzeitlichen Provinztheaters und an *La rabia* Calderóns, des führenden und tonangebenden spanischen Theaterautors schlechthin, zu zeigen ist, werden die magisch-übernatürlichen Methoden der Protagonisten, die sie zu ihrer Authentifizierung als Experten einsetzen, als im wahrsten Sinne lachhaft entlarvt: In beiden Fällen zeugt die Inadäquatheit der Behandlung von deren bloßer Scheinhaftigkeit, die noch nicht einmal einen Placebo-Effekt zeitigt und die sich folglich, verstärkt durch das Self-Fashioning des Heilers, einem theatralen Als-ob annähert.

### Ein ineffektiver Heiler in der asturischen Provinz: Marirregueras *L'ensalmador*

Bei Antón de Marirregueras *L'ensalmador* handelt es sich um einen 272 Verse umfassenden kostumbristischen *entremés*, der in einer Variante des Bable, des Asturischen, geschrieben und vom Verfasser, einem Dorfpfarrer, über den kaum biographische Informationen tradiert sind, eigentlich nicht zur Publikation vorgesehen ist.<sup>114</sup> Das im Nachlass Marirregueras als Manuskript überlieferte Jugendwerk führt in einem ländlichen Milieu die wundersamen Heilmethoden des *ensalmador* Pedro Suare vor, der nacheinander von drei Dorfbewohnern – Antón, Alfonso Friera und einer namenlosen Frau – konsultiert wird. Nachdem er jedem von ihnen, zum Teil im behaupteten Zustand der Inspiriertheit, die Herstellung einer auf das jeweilige Leiden abgestimmten Heilmischung (mit bisweilen abstrusen Zutaten) erklärt hat, bezichtigt ihn schließlich der Bürgermeister des Betrugs und unterbindet für die Zukunft weitere «Wunderpraktiken».

Die Heilmethoden des *ensalmador* im *entremés* bestehen grundsätzlich aus einer Mischung des Einsatzes natürlicher Substanzen mit (dem Volksglauben gemäß) magisch wirksamen Stoffen und / oder sakralen Zutaten, wobei die jeweilige Anwendung stets mit abergläubischen Zeitgeboten versehen ist. So rät Pedro Suare An-

---

<sup>112</sup> Von seinen *entremeses cantados* mit (wunder-)heilerischem Personal sind etwa *El remediador* über einen fahrenden Händler und Heiler sowie der speziell für den (ähnlich wie Julien Bedeau / Jodellet) unter seinem Rollennamen «Juan Rana» populären Schauspieler Cosme Pérez geschriebene *entremés El doctor Juan Rana* zu erwähnen.

<sup>113</sup> Zur Gattung vgl. ausführlich Catalina Buerzo: Entremés. In: Javier Huerta Calvo (Hg.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2008, S. 70–82.

<sup>114</sup> Vgl. Santiago García-Castañón: Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: *El ensalmador*, de Antón de Mari Reguera. In: Ysla Campbell (Hg.): *El escritor y la escena*. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8–11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez). Mexiko: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez 1996, S. 93–102.

tón, dem ersten Patienten, dem er zuvor die übernatürlich unterstützte Eroberung einer Frau durch einen mit drei Achselhaaren in einer Tabakdose arrangierten Liebeszauber vorgeschlagen hat, folgende Rezeptur zur Behebung seiner Schlaflosigkeit:

Tomareis la salmoria y el torbisco,  
 Zumaque, pulepule y malbarisco,  
 Trementina, xabón, lleche d'obeyes,  
 Erba mora, artemisa, ortigues vieyes,  
 El queso del reciello y el mestranzo,  
 El benito campín con el colanzo,  
 Los asenxos y sebo de carnero  
 Y oriégano coído por Enero;  
 Y si aquesto bebeis por siete viernes,  
 Habéis de quedar sano y facer piernes.<sup>115</sup>

Aus der Vielzahl der pflanzlichen Ingredienzien, die unter anderem von Beifuß über Tüpfelfarn bis zu Schwarzem Nachtschatten reichen, und zu denen sich auch tierische Produkte (etwa Schafsmilch und Widdertalg) gesellen, sei hier bezüglich des magischen Denkens der «im Januar gepflückte Oregano» herausgehoben, dem also aufgrund des Erntezeitpunkts, so wird suggeriert, eine wundersame Wirkung zugesprochen wird. Ähnlich verhält es sich auch bei der Verzehrhanweisung, die die Einnahme des Tranks an sieben aufeinanderfolgenden Freitagen – die Siebenzahl und der Freitag sind im Aberglauben wichtige bedeutungstragende Referenzen<sup>116</sup> – vorsieht. Auch seiner dritten Kundin, einer Frau, die des Nachts immer wieder von einem schwarzen Star in ihrem Garten heimgesucht wird, den der *saludador* als die kürzlich verstorbene und nicht zur Ruhe kommende «alma de [s]o madre Malgarita» (ENS, S. 88) interpretiert (in Wirklichkeit verhüllt das Bild des Vogels auf dem Feigenbaum den sexuellen Missbrauch der Frau durch einen Geistlichen), verordnet er Ähnliches: Zu den natürlichen, zahlensymbolisch aufgeladenen, Zutaten (etwa «[t]res granos de cebada, tres de trigo», ENS, S. 88) kommen bei diesem Wunderrezept vor allem Dinge aus dem religiösen Kontext, zum Beispiel «[d]os fueyes del breviariu del [s]o cura» (ENS, S. 88) und «[t]ierra de tres ó cuatro sepultures» (ENS, S. 89), zum Einsatz, die das Ganze bereits in eine (schwarz-)magische Richtung lenken. Diese Tendenz erhärtet sich bei der von Pedro Suare angeratenen rituellen Zeremonie mit der solchermaßen hergestellten Mixtur am «primer viernes cuando el

<sup>115</sup> Antón de Marirreguera: *L'ensalmador*. In: *Poesías selectas en dialecto asturiano*. Recopilación de Xosé Caveda reedidada y aumentada por Fermín Canella. Oviedo: Vicente Brid 1887, S. 84–99, hier: S. 85. Alle weiteren Zitate aus *L'ensalmador* werden als Kurzbeleg unter [ENS] angegeben.

<sup>116</sup> In der Volksmedizin gilt der Freitag als heilbringender Tag, vgl. Christian Wehr: *Freitag*. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, 68–70.

gallo canta» (ENS, S. 89), bei dem die Frau einen (Bann-)Spruch aufsagen, sich danach viermal bekreuzigen und zwei Kerzen anzünden soll (vgl. ENS, S. 89). Die an ein Hexenritual erinnernde Handlung macht einmal mehr deutlich, wie durchlässig die Grenzen zwischen *magia naturalis* und *magia daemoniaca* sind, sodass die Praktiken des *ensalmador* prinzipiell mit Ambivalenz behaftet und Wunderheilungen, so bestätigt es auch Gaspar Navarro in seiner gegen verschiedene Arten der volkstümlichen *sanadores* gerichteten Schrift *Tribunal de superstición ladina*, mit Vorsicht zu beurteilen sind: Dieser hatte im 25. Disput «Si las cosas naturales, como yerbas, medicamentos, y otras cosas semejantes pueden quitar los maleficios» bereits einschränkend darauf hingewiesen, dass natürliche Mittel nicht gegen übernatürliche Leiden helfen, sondern nur dann wirken würden, wenn sich der Teufel ebenfalls natürlicher Substanzen zur Induktion der Krankheit bediene (vgl. TRI, S. 67f.). In der Disputa XXX «Que reprueua la supersticion de los Ensalmadores, nominas, y caracteres» dekonstruiert er das naturmagische Expertentum und die wunderbare Aura der Heiler-Zunft von Marirregueras *ensalmador* als solche:

[L]as curas que hazen por Ensalmos, son Magicas, y diabolicas, y el arte de curar, que dizen los Soldados [= die Anhänger, A. W.], y le apellidan de San Anselmo, es mentira, inuentada por Anselmo Parmense, que fue gran Hechizero, y Mago. [...] Tambien el Demonio cura a instancia de algunas cosas que hazen, y ponen los Ensalmadores; las cuales no tienen virtud alguna natural, ni sobrenatural [...]. Tambien vemos, que muchos curan con solas palabras, y nombres, y tan diuersas vnas de otras, quan diuersos son los Ensalmadores, y esto todo es supersticioso, que quiere dezir hechura diabolica: porque ninguna de las tales palabras tienen virtud natural para curar, ni producir semejantes efectos [...]. (TRI, S. 83f.)

Doch geht vom dramatischen Pedro Suare keine solche von Navarro gezeichnete schwarzmagische Gefahr aus, auch wenn er sich der erwähnten typischen Methodik eines *ensalmador* bedient und sich zusätzlich zu seinem Gebrauch von Heilkräutern und anderen Stoffen als Spezialist des Besprechens inszeniert.

Zur Heilung der Beschwerden des zweiten Bittstellers, mit Namen Alfonso Frieria, wendet der *ensalmador* eine Beschwörung an:

«Xanu, q'entre les ñubes escondido  
 El to saber me soples, pel oido,  
 Ya que ye para ti cosa muy llana,  
 Manda la cerviguera y l'almorrana  
 Donde estaben, y dexa sin tropiezo  
 D'Alfonso Frieria, niervos y piscuezo  
 Para en definitiva seculoria  
 Pena de yós mandar requisitoria,  
 Y encerráles pa siempre en mar Vermeyo.  
 O del diablo metéles en pelleyu.» (ENS, S. 87)

Die Anrede an «Xanu», die männliche Form der in der asturischen Mythologie beheimateten Xana, einem in den Bergen lebenden Naturwesen in Gestalt einer jungen Frau, die zum Teil Überschneidungen mit Diana, der römischen Göttin der Jagd und des Mondes, aufweist,<sup>117</sup> verortet die Zeilen in einem naturmythischen Invokationskontext, wobei über den Diana-Bezug gleichfalls auch einige Hexenanklänge mitschwingen.<sup>118</sup> Kraft des Wortes gedenkt Pedro Suare, die Leiden seines Gegenübers, nämlich Nackenschmerzen und Hämorrhoiden, aus dessen Körper zu verbannen. Dass es sich nicht um einen (mächtigen) performativen Sprechakt mit unmittelbarer Wirkung, sondern nur um ein die vorausgehende Rezeptur unterstützendes «Gebet» handelt, geht schon aus der Hinwendung an besagte höhere Macht hervor. Dass der Spruch jedoch grundsätzlich keine objektive Effektivität besitzen kann, ist für die Leser des *entremés* aus der einleitenden szenischen Anmerkung ableitbar: «Sopla, fingiéndose inspirado y dice» (ENS, S. 87). Damit steht fest, dass Marirregueras Wunderheiler den *ensalmador* nicht inkarniert, sondern lediglich imitiert – dass er also nichts als eine Rolle mimt. Die theatrale Rezitation der Anrufung ist Teil des Self-Fashionings wie auch des performativen Prozesses, mit dem der Protagonist die Expertenrolle wortwörtlich vorspielt.<sup>119</sup> Diese Tatsache muss für Pedro Suare jedoch nicht gleichbedeutend sein mit einer bewussten Betrügerei, hat doch Claude Lévi-Strauss am mittlerweile berühmten Beispiel des Kwakiutl-Eingeborenen Quesalid nachgewiesen, dass hinsichtlich der Wirksamkeit einer *medicina magica* auch für einen (ungläubigen) Schamanen der soziale Konsensus über seine magischen Fähigkeiten wichtiger ist als seine eigene Überzeugung.<sup>120</sup> Der Schritt zum willentlich täuschenden Wunderheiler wird erst in den französischen Dramen vollzogen, wie noch im Detail nachzuweisen sein wird. Dass Marirregueras *ensalmador* aber dennoch im Sinne seines eigentlichen Heilziels ineffektiv ist, mitunter das Gegenteil erreicht, offenbart sich erst in den beiden letzten Szenen.

Das Verbot zur Ausübung weiterer Wunderheilungen durch den *alcalde* ist der greifbare Beweis für Pedro Suares Scheitern. Die Motive liegen in der Inadäquatheit seiner Mittel begründet, wie ihm der Bürgermeister erklärt: «Sois un vaciador, un perdulario, / Y no hay dengún doctor nin boticario, / Que mate, en mió conciencia,

---

117 Vgl. Xuan Xosé Sánchez Vicente / Xesús Cañedo Valle: *El gran libro de la mitología asturiana*. Oviedo: Ediciones Trabe 2003, S. 28ff.

118 Zur Dämonisierung Dianas in christlicher Zeit – auch in Verbindung mit der Wilden Jagd – vgl. Claude Lévi-Strauss: *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter*. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2001, S. 22ff. und S. 179f.

119 Vgl. Bubert / Merten: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen, S. 36f.

120 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Der Zauberer und seine Magie*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp 1958, S. 183–203, hier: S. 192ff.

tanta xente» (ENS, S. 90). Der Vorwurf der Tötung zahlreicher Kunden verwundert angesichts der, wie oben gesehen, verordneten Substanzen wie dem leicht mit dem hochtoxischen Blauen Fingerhut zu verwechselnden Beifuß oder dem selbst in geringer Dosierung giftigen Schwarzen Nachtschatten in keiner Weise. Doch nicht in allen Fällen endet die Behandlung des *ensalmador* in der schlimmsten Katastrophe, wenngleich sie meist nicht die erwünschte Wunderwirkung zeitigt: Auch seine beiden männlichen Patienten stimmen in Pedro Suares Verunglimpfung durch den *alcalde* mit ein, indem Antón ihn als «embustero» titulierte und Alfonso mit «[q]uiso curame á min sin entendello» (beide ENS, S. 90) seine Arbeitspraxis generell in Frage stellt. Daraus lässt sich schließen, dass der Wundertrank ein zusammengesetztes Gebräu ist, die Xanu-Invokation leere Worte gewesen sind, die nicht nur die Unfähigkeit des *saludador* beweisen, sondern auch die Leichtgläubigkeit der (asturischen) Landbevölkerung hinsichtlich (großmäulig) versprochener Wunderheilungen anprangern.<sup>121</sup> Doch auch in der Hauptstadt treiben unfähige Heil-Experten ihr unheilvolles Unwesen, wie nun an Calderóns *La rabia* demonstriert werden soll.

### **Der *saludador* bei Calderón oder Die Heilung der Tollwut, wo es keine gibt**

Calderóns um 1678 verfasster Einakter *La rabia* besteht aus 350 Versen und lässt sich nicht einer der erwähnten gewöhnlichen *entremés*-Varianten zuordnen, sondern entspricht in seiner (komplexeren) Struktur – dem größeren Figureninventar, den drei Schauplätzen, der (Szenen-)Zahl von Auftritten und Abgängen – eher einer *comedia abreviada*.<sup>122</sup> Die Handlung dreht sich um das titelgebende, im Spanischen polyseme Phänomen, das sowohl die infektiöse (durch einen Tierbiss übertragene) Tollwut als auch die mehr oder weniger krankhafte Raserei umfasst: Die von einem Hund angefallene Bárbula lässt zur Behandlung ihrer möglichen Infektion nach einem auf selbige spezialisierten *saludador*, maese Andrés, schicken, dem die Botin zur besseren Orientierung, da ihre Herrin erst seit kurzem in der Gegend wohnt, das Haus der Nachbarin Doña Aldonza nennt. Als diese von mehreren Dienstleistern zur Begleichung ihrer Schulden aufgefordert wird und darüber in Wut gerät, hält der dazustoßende maese Andrés sie für die Erkrankte und lässt sich von ihrer Therapierung auch nicht von ihr oder der herbeieilenden Bárbula abbringen.

Noch bevor der *saludador* selbst auf der Bühne erscheint, gibt Calderóns *entremés* in den Gesprächen über ihn Aufschluss über die äußeren Rahmenbedingungen seines Wunderwirkens. So sucht Bárbulas Dienerin Casilda den Tollwut-Spezialisten

121 García-Castañón: Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: *El ensalmador*, S. 101.

122 Vgl. Catalina Buerzo: Calderón de la Barca. In: Javier Huerta Calvo (Hg.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2008, S. 254–287, hier: S. 266 und S. 270.

in einem Wirtshaus auf, das wohl mangels adäquaterer Räumlichkeiten zum Praktizieren – so geht es aus ihrer Aussage, «Yo la taberna sé donde uno [= un saludador, A. W.] acude»<sup>123</sup>, hervor – seine gewöhnliche Wirkungsstätte darstellt. Spricht die Tätigkeit inmitten des Alkoholausschanks in einer Taverne nicht gerade für ideale Behandlungsumstände der Kranken, ist sie jedoch der Tatsache geschuldet, dass es sich beim *saludador* üblicherweise um einen fahrenden Heiler handelt, der für seine Zwecke die Orte des meisten Zulaufs aufsucht.<sup>124</sup> Tatsächlich zieht maese Andrés gerade umher – «Ahora se fue de aquí...», «Mas dijo que al instante volvería» (RAB, S. 310 und S. 311) –, wie die Schankmagd mitteilt. Als der *saludador* schließlich im Hause Doña Aldonzas eintrifft, entschuldigt er seine Verspätung mit Verweis auf seinen vorausgehenden Auftrag: «Perdonen vuesas mercedes / no venir antes; que estaba / saludando unos borregos» (RAB, S. 317f.). Maese Andrés' Dienst an den jungen Lämmern zeigt, dass der volkstümliche Heiler für Mensch und Tier gleichermaßen zuständig ist und in der Frühen Neuzeit ein auf vielerlei Gebieten ausgewiesener Experte zu sein hat – eine Aufgabe, der, wie Calderón darstellt, schwerlich gerecht zu werden ist.

Als im religiös-magischen Bereich sich bewegender Wunderheiler ist maese Andrés bei seiner Ankunft von Beginn an darauf bedacht, sich unter Verwendung christlicher Floskeln – «Dios sea en esta casa», «Deo gratias» (beide RAB, S. 317) – in einen orthodoxen Kontext einzuordnen.<sup>125</sup> Mehr als Marirregueras *ensalmador* entwickelt Calderóns Wunderheiler also den Eindruck, im Einklang mit dem christlichen Glauben, und mit Gottes Einverständnis, zu wirken. Die explizite Erwähnung von «Santa Quiteria bendita» (RAB, S. 318), der Schutzheiligen gegen die Tollwut, unter deren Patronat er, wie die Mehrheit der frühneuzeitlichen *saludadores*, seine Handlungen stellt, dient ebenso wie Doña Aldonzas Segnung mit dem Kreuzeszeichen (vgl. RAB, S. 319) dem Ziel des charismatischen Self-Fashionings. Wie Pedro Suare bedient sich auch maese Andrés einer pflanzlichen Mischung – «[n]o se queje, que el mostillo / no es malo para la cara» (RAB, S. 319) – zur Unterstützung seiner Handlungen und Worte, wobei davon auszugehen ist, dass sich in der besagten (mit Anis, Zimt und Nelke gewürzten) Mostmischung auch der Speichel des *saludador*, die wichtigste wundersame Heilsubstanz dieses Heilertyps, befindet, ohne dass im *entremés* direkt davon die Rede ist. Der zentrale Bestandteil von maese Andrés' Wunderpraktik ist allerdings die im Anschluss an die «Salbung» der Patientin aufgesagte Spruchformel, die da lautet:

<sup>123</sup> Pedro Calderón de la Barca: La rabia. In: Ders.: *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Editorial Castalia 1982, S. 305–323, hier: S. 308. Die weiteren Belege aus *La rabia* werden nachfolgend unter der Sigle [RAB] getätigt.

<sup>124</sup> Vgl. López Terrada: La representación de las prácticas medicas extraacadémicas en el teatro del Siglo de Oro, S. 47.

<sup>125</sup> Zum zeichenhaften Ausweis der Einbettung des frühneuzeitlichen *saludador* in die christliche Rechtgläubigkeit vgl. das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

«Por la insignia singular  
 que a favor del paladar  
 el cielo me quiso dar.  
 A la orilla de aquel cedro  
 por donde iba San Juan *con Dominus Deo*,  
 te conjuro, mal de la peste,  
 aunque me cueste lo que me cueste,  
 que no me penetres ese corazón  
 sino que al son,  
 te vayas huyendo de mi rentintín,  
 dilín, dilín,  
 dilón, dilón,  
 pues que tocan en San Antón.» (RAB, S. 320, Kursivierung im Original)

Einmal mehr stellt der *saludador* seine Tätigkeit als himmlische Wundergabe heraus, mit der ihn Gott begnadet hat, wovon das Zeichen in seinem Gaumen, auf das er sich bezieht (in der Regel das Rad der Heiligen Katharina), ein sichtbares Zeugnis abgibt. Die Exorzierung des Übels, der den Körper der Betroffenen verunreinigenden Giftinfektion, stellt er unter den Schutz weiterer Heiliger, des Heiligen Johannes des Täufers und des Heiligen Antonius, und wendet sodann unter einer beschwörenden Rhetorik der Wiederholung («me cueste lo que me cueste», «rentintín») und der Lautmalerei («dilín, dilín», «dilón, dilón») die übernatürliche Macht seiner Stimme an. Dabei erscheinen weniger die Phantasieworte (als mögliche Träger einer geheimen Bedeutung) wirkmächtig zu sein als vielmehr ihr lautlicher Klang, der das Gift auf magische Weise aus dem Blutkreislauf der Tollwütigen ver- und austreiben soll. Doch entpuppt sich der Spruchzauber, wenn er auch ernstgemeint ist und in voller Überzeugung vorgetragen wird, als buchstäblich sinnloses Theater und hinsichtlich der angestrebten Heilung als ineffektiv, weil es sich bei der vermeintlich von der Tollwut Befallenen um die in Wahrheit unversehrte Doña Aldonza handelt.

Die Wirkungslosigkeit der Behandlung steht den Zuschauern von *La rabia* aufgrund des zwischen ihnen und maese Andrés aufgebauten Informationsgefälles von Beginn an sinnfällig vor Augen. Konnte sich der Leser von Marirregueras *L'ensalmador* erst durch die entlarvende Bühnenanweisung zur Mitte des *entremés* sicher sein, dass Pedro Suare seine Inspiriertheit fingiert und seine Praktiken in der Folge fruchtlos sind, konstruiert Calderón das Verwechslungsspiel schon ab der missverständlichen Adressangabe<sup>126</sup> für den abwesenden *saludador* derart offen vor seinem Publikum, dass es in der eingenommenen Perspektive des Mehrwissens das

---

126 Dass er zum Haus von Doña Aldonza mit dem sprechenden Nachnamen Equivalente (gleichwertig, «entsprechend») geschickt wird, greift die Komik ihrer Verwechslung mit der offenbar wirklich vom Hund gebissenen Bárbula durch den *saludador* auf sprachlicher Ebene auf.

fehlerhafte Zeichenlesen von maese Andrés an Aldonzas Körper in seiner ganzen Komik genießen kann:

La más clara  
señal [...] *queaquesta, señores,*  
(«*Dios sea aquí*») es del mal tocada,  
es enfurecerce al verme,  
temiendo la gratis data  
que Dios me dio. (RAB, S. 318, Kursivierung im Original)

Einerseits lässt maese Andrés' «Symptomanalyse» und diagnostische Einordnung von Aldonzas Wutausbruch zum Vorschein kommen, dass Körperzeichen grundsätzlich mehrdeutig sind und darum eine korrekte (Krankheits-)Einschätzung tatsächlich, ist kein Experte zur Stelle, erschweren. Andererseits entzaubert sich der *saludador* eben durch den falschen Rückschluss von der Erscheinung auf deren Ursache als bloßer Schein-Spezialist. Indem er die Raserei der Untersuchten ferner als Reaktion auf sein gottgegebenes Charisma deutet, sie demnach als eine Art Negativ-Indikator für seine magische Begabung einordnet, macht er für alle Mehrwissenden unfreiwillig deutlich, dass er weder im Besitz des einen noch des anderen ist. Als unumstößlich an seiner Position festhaltender Sturkopf treibt er seine Enthüllung als Nicht-Experte in der disparaten Wahrnehmung der Theaterzuschauer in der Erwidern auf Bárbulas Einwand, sie sei die eigentliche Erkrankte, auf die Spitze: «Déjeme, que eso no es nada / y estotro importa; que usted / no sabe lo que se rabia» (RAB, S. 321). In quasi chiasmischer Verkehrung bestimmt er weiterhin Aldonzas Tobsuchtsanfall als akute Manifestation der Tollwut, während er Bárbulas vom Hundebiss schon glühende Hand (vgl. RAB, S. 308) als Bagatelle abtut und ihr noch dazu die Sachkenntnis abspricht. In Wirklichkeit aber offenbart seine Aussage, dass es mit seiner eigenen Expertise nicht weit her ist. Maese Andrés' Tollwut-Therapie kann gar nicht anschlagen, weil die Behandelte wutschäumend und nicht tollwütig ist. Mit *La rabia* entschleierte Calderón also die Ineffizienz des Wunderheilers als Ignoranz. Damit geht er einen Schritt weiter als sein spanischer Kollege Marirreguera, der in seinem asturischen *entremés* vor allem die Unangemessenheit der Mittel brandmarkt. In beiden Stücken sind die Protagonisten aber noch ihrem Selbstverständnis nach als «echte» Heiler-Figuren einzustufen. Eine Veränderung in der Charakterkonzeption tritt erst bei den hier fokussierten französischen Dramen ein: In Molières Ärztesatiren, denen sich die Untersuchung nun abschließend zuwendet, hebt der französische Autor den Wunderheiler, den er als bewusst täuschenden Scharlatan mit der Einsicht in die Nichtigkeit seiner Methoden gestaltet, auf eine neue Ebene.

### 6.3.2 Der Arzt als Scharlatan, der Scharlatan als Heiler: Molières Ärztesatiren

Im Gesamtwerk des bekanntesten und erfolgreichsten französischen Komödienautors Molière (Jean-Baptiste Poquelin) treten vom Beginn seiner Karriere in Paris bis zu ihrem Ende Arzt- und Heilerfiguren in großer Zahl auf, wie etwa schon solche Titel wie *Le médecin volant* (1659), *L'amour médecin* (1665), *Le médecin malgré lui* (1666) und *Le malade imaginaire* (1673), aber auch die (Neben-)Handlungen von Stücken wie *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665) und *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) bezeugen.<sup>127</sup> Dabei befinden sich die stets in satirischer Absicht karikierten «echten» Ärzte mit Diplom gegenüber den nicht weniger ridiculisierten, schauspielernden und darum «falschen» Heilern in theatraler Arztrobe in der Minderheit.<sup>128</sup> In Molières chronisch labilem und sich in seinen letzten Jahren stetig verschlechternden Gesundheitszustand, der schließlich dazu führt, dass er am 17. Februar 1673 in der Rolle des eingebildeten Kranken auf der Bühne einen Blutsturz erleidet und wenig später stirbt, hat die Forschung (trotz einiger Gegenstimmen) die Gründe für seine «obsessive» Themenwahl gesehen.<sup>129</sup> Doch abgesehen von Patrick Dandreys intensiver Beschäftigung hat sich die Literaturwissenschaft wenig für die Ärztesatiren (mit der Ausnahme von *Le malade imaginaire*) interessiert. Für die drei im Folgenden näher betrachteten Stücke, *Le médecin volant*, *L'amour médecin* und *Le médecin malgré lui*, existieren vor allem Analysen zu modernen Inszenierungen, die viel eher als interpretatorische Auseinandersetzungen mit den historischen Dramentexten Zeichen der Überdauerung dieses Teils des Molière'schen Oeuvres sind.<sup>130</sup> Die Handlung der drei Dramen variiert um eine immer ähnliche Grundstruktur, die schon von den französischen Stücken um den echten Astrologie- und

<sup>127</sup> In *Dom Juan* tritt der Diener Sganarelle in Akt III, 1 in Arztrobe auf. In *Monsieur de Pourceaugnac* besteht die Intrige Éraustes gegen die Titelfigur in den ersten zwei Akten darin, zwei Ärzte von dessen Wahnsinn zu überzeugen, sodass sie ihn, je mehr er sich wehrt, mit immer abstruseren Mitteln behandeln.

<sup>128</sup> Vgl. Simone Dosmond: Vrais et faux médecins dans l'imaginaire moliéresque. In: *Eidôlon* 50 (1997), S. 219–228.

<sup>129</sup> Zur Interpretation der Ärztesatiren als persönliche Form des «Auto-Exorzismus» Molières vgl. Patrick Dandrey: Réflexions sur la mort de M. de Molière en habit de médecin imaginaire. In: *Le Nouveau Moliériste* 1 (1994), S. 199–212. Zur Gegenposition der Themenwahl aus rein professionellen Motiven vgl. Harold C. Knutson: Molière et la satire contre la médecine. Hargne personnelle ou décision de métier? In: *Dix-Septième Siècle* 43 (1991), S. 127–131.

<sup>130</sup> Zur Villegier-Inszenierung von *L'amour médecin* vgl. Jean Mambrino: *L'amour médecin*, suivi de *Le Sicilien* de Molière / Lully à la Comédie Française. In: *Études. Revue de culture contemporaine* 52 (2005), S. 820–821. Zu den Inszenierungen von *Le médecin malgré lui* durch Aurélien Rondeau / Quentin Paulhiac, Jean Liermier sowie Dario Fo vgl. Karim Haouadeg: Entrer dans le ridicule des hommes. *Le Médecin malgré lui* de Molière. In: *Europe* 91 (2013), S. 374–377, Monique Le Roux: Le printemps des Amandiers. In: *Le Quinzaine littéraire* 943 (2007), S. 26 und Dorothy F. Jones: Molière's

den Alchimie-Experten geläufig ist: Der Konflikt entspinnt sich aufgrund der verweigerten Hochzeit eines jungen Liebespaares durch den Vater des Mädchens, das daraufhin eine Krankheit vortäuscht oder tatsächlich erkrankt. In *Le médecin volant* schickt Valère seinen Diener Sganarelle als Arzt zu Gorgibus, dem Vater der Geliebten Lucile, dem der Verkleidete nach einer Verwicklung eine Doppelrolle vorspielen muss und schließlich entlarvt wird. In *Le médecin malgré lui* findet sich der Holzfäller Sganarelle wegen der Rache seiner Ehefrau Martine in der Rolle des (Wunder-)Arztes wieder und verhilft dem jungen Léandre in der Robe eines Apothekers dazu, die ›verstummt‹ geliebte Lucinde, Gérontes Tochter, zu entführen. In *L'amour médecin* schließlich, im Gegensatz zu den anderen beiden farcenhafte Werken eine *comédie-ballet* mit der Musik von Jean-Baptiste Lully,<sup>131</sup> sind es nicht die vier Schulmediziner, sondern der als alternativer Wunderdoktor verkleidete Clitandre, der Sganarelles an Melancholie leidende Tochter Lucinde heilt. In allen drei Fällen sind die Liebenden im Finale vereint; ihre Hochzeit ist zum Teil in Aussicht gestellt. In ihrer Zeit ist den Stücken eine unterschiedlich erfolgreiche Aufführungsgeschichte beschieden: Erlebt *Le médecin volant* nach seiner Uraufführung 1659 vor dem König von 1660 bis 1664 nur 15 weitere Präsentationen, können *Le médecin malgré lui* ab 1666 mit 60 Aufführungen bis zum Tode Molières und *L'amour médecin* nach der exklusiven Vorstellung vom 13. bis 17. September 1665 in Versailles mit 63 Aufführungen aufwarten.<sup>132</sup> Analysiert werden die drei Ärztesatiren im Anschluss unter den zwei folgenden Gesichtspunkten: Als erstes wird aufgezeigt, inwiefern die in allen drei Dramen auftretenden Vertreter der akademischen Medizin – sowohl in ›echter‹ als auch in ›falscher‹ Ausformung – in ihrer Heilkompetenz infrage gestellt werden, weil sie sich unter anderem auf (überkommene) magisch-

---

Battle of the Sexes: Two Paris Productions Reviewed. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 19, 36 (1992), S. 147–157.

131 Zur Gattungseinordnung von *Le médecin volant* vgl. Karin Becker: Molières früher Einakter *Le médecin volant*: zwischen französischer Farcentradition und italienischem Stegreiftheater. In: *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée* 16 (2002), S. 6–25. Zu einem möglichen italienischen Vorbild vgl. André Stegmann: La source italienne du *Médecin volant* de Molière. In: *Revue des Sciences Humaines* 88 (1957), S. 507–509 bzw. zur umfassenden Aufarbeitung der Quellen – sowohl von *Le médecin volant* als auch von *Le médecin malgré lui* – vgl. weiterführend die entsprechenden Unterkapitel in Patrick Dandrey: Sganarelle médecin. In: Ders.: *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique*. Paris: Klincksieck 1998, S. 15–186. Zum Genre von *L'amour médecin* vgl. weiterführend Charles Mazouer: *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Klincksieck 1993.

132 Wie ein überliefertes Szenarienbuch belegt, ist *Le médecin malgré lui* sogar über die französischen Landesgrenzen hinaus bekannt gewesen. Vgl. Gabriele Blaikner-Hohenwart: Un texte dramatique ›traduit› en mouvements. Le canevas allemand du *Médecin malgré lui* (1692). In: Eva Erdmann / Konrad Schoell (Hg.): *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle*. Tübingen: Narr 2006, S. 133–147.

sympathetische Korrespondenzen stützen bzw. darauf aufbauende irrationale Therapien anwenden, die ihr Handeln in die Nähe desjenigen eines Scharlatans rückt. Danach steht unter Fokussierung von *L'amour médecin* der auf «alternative» Methoden zurückgreifende «Doktor» Clitandre im Mittelpunkt, dessen wundersame Heilpraktik Medizin- und Liebesdiskurs gewissermaßen magisch ineinanderfließen lässt.

### «Le sang du père et de la fille ne sont qu'une même chose»: (Schul-)Medizin und Magie

Auf die vielzähligen Überschneidungen zwischen frühneuzeitlicher Medizin und Magie ist hinführend zu diesem Kapitel bereits eingegangen worden. Zentrale Analogien sind neben anderen insbesondere im gläubigen Vertrauen auf den mit schier übernatürlichen Kräften begabten Arzt, in seiner für die Mehrzahl seiner Patienten «esoterischen» Sprache des Lateinischen wie auch seiner einem Orakelspruch gleichkommenden Diagnose zu finden.<sup>133</sup> Auch mental hat sich die akademische Heilwissenschaft noch nicht allzu weit von einem magischen Denken entfernt, wofür die bis weit über das 17. Jahrhundert hinaus anerkannte Krankheitslehre von den Körpersäften ein wichtiger Beleg ist. Diese werden zum Teil noch immer durch astrologische und / oder alchemistische Spekulationen als sympathetisch beeinflussbar gedacht und stellen, so die humoralpathologische Überzeugung, im gesunden Zustand ein harmonisches – gewissermaßen «magisches» – Gleichgewicht im menschlichen Körper her. Darum ist es kein Zufall, dass M. Filerin, seines Zeichens selbst Arzt, die Schulmediziner in *L'amour médecin* auf eine Stufe mit anderen frühneuzeitlichen Expertengruppen stellt, denen die Ausübung magischer Praktiken nachgesagt wird:

Nous ne sommes pas les seuls, comme vous savez, qui tâchons à nous prévaloir de la faiblesse humaine. C'est là que va l'étude de la plupart du monde, et chacun s'efforce de prendre les hommes par leur faible. [...] Les alchimistes tâchent à profiter de la passion que l'on a pour les richesses, en promettant des montagnes d'or à ceux qui les écoutent; et les diseurs d'horoscope, par leurs prédictions trompeuses, profitent de la vanité et de l'ambition des crédules esprits. Mais le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie; et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias, et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir leur donne pour notre métier.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Vgl. Yves-Marie Bercé: Sur les médecins de Molière. In: *Comédie-Française* 189 (1991), S. 20–21 und Aurore Gutierrez Laffond: Médecine et magie. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 272–287.

<sup>134</sup> Molière: *L'amour médecin*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Band 1. Paris: Gallimard 1995, S. 87–120, hier: S. 112f. Die Folgebelege aus *L'amour médecin* erfolgen unter Angabe der Sigle [LAM] fortan im Fließtext.

Indem Filerin den Akzent auf die je spezifische Ausnutzung menschlicher Schwächen legt, insinuiert er, dass nicht jeder Heilende – analog zu den windigen alchimistisch und astrologisch tätigen Scharlatanen – von höchster moralischer Integrität, der erforderlichen Qualität eines jeden tadellosen Experten, sein wird. Klingt hier schon mehr oder weniger offen die Möglichkeit des betrügerischen Arztes an, demonstrieren die vier von Géronte zur Tochter Lucinde gerufen Schulmediziner in ihrem Streit um die korrekte Diagnose zunächst die Unzulänglichkeiten ihrer akademischen Disziplin. So führen zum Beispiel sowohl M. Tomès als auch M. Des Fonandrès die Krankheit des Mädchens auf eine Verunreinigung der Säfte zurück (vgl. LAM, S. 105 und S. 108), nennen dafür jedoch jeweils andere Ursachen und schlagen völlig unterschiedliche Heilmethoden vor.<sup>135</sup> Vor allem M. Tomès bewegt sich mit seinen Ausführungen im Bereich der Iatrochemie und steht der magischen Lehre von der Sympathie und Antipathie darum besonders nahe.<sup>136</sup> Es sind aber in erster Linie die sich nur als Experten ausgebenden ‚falschen‘ Ärzte, die die wunderbaren Zusammenhänge, auf der ihre Tätigkeit (angeblich) beruht, noch stärker betonen.

Genau genommen sind es allererst die Fremdvorstellungen Dritter, in der die vermeintlichen Doktoren über alle Maßen in ihren ans Übernatürliche grenzenden Fähigkeiten gelobt werden. In *Le médecin volant* präsentiert die Magd Sabine ihrem Herrn Gorgibus den verkleideten Sganarelle<sup>137</sup> wie folgt: «Je vous amène le plus habile médecin du monde, un homme qui vient des pays étrangers, qui sait les plus beaux secrets.»<sup>138</sup> Suggestiert die Erwähnung seines (exotischen) geheimen Wissens hier noch erst sachte eine etwaige wundersame Begabung des in Sabines Rede welt erfahrenen Sganarelle, wird die Einführung des gleichnamigen Holzfällers als falscher Doktor in *Le médecin malgré lui* von seiner Gattin Martine (und im Fortlauf der ihre Beschreibung weitertragenden Gesprächspartner selbst) rigoros unter die Ägide des Außergewöhnlich-Wunderbaren gestellt: Begünstigt wird die Einordnung dadurch, dass die Diener Valère und Lucas dezidiert auf der Suche nach medizinischen Fachleuten sind, die über «secrets admirables» und «remèdes particuliers»<sup>139</sup> verfügen. Für Martine ist es so ein Leichtes, ihren Ehemann als «le plus

135 Vgl. dazu ausführlich und weiterführend Patrick Dandrey: *La satire des médecins et de la médecine*. In: Ders.: *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris: Klincksieck 2006, S. 31–54.

136 Vgl. ebda, S. 44.

137 Wie in *Jodelet astrologue* mimt hier der Diener des Liebenden den Experten.

138 Molière: *Le médecin volant*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Band 1. Paris: Gallimard 1995, S. 27–44, hier: S. 34. Nachfolgend werden die Zitate aus *Le médecin volant* unter der Sigle [LMV] belegt.

139 Molière: *Le médecin malgré lui*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Band 1. Paris: Gallimard 1995, S. 219–260, beide hier: S. 231. Alle weiteren Belege aus *Le Médecin malgré lui* stehen im Fließtext mit der Sigle [MML].

merveilleux homme du monde, pour les maladies désespérées» zu etablieren, seine «merveilleux talents qu'il a eus du Ciel pour la médecine» (beide MML, S. 231) anzupreisen und in mehrfacher Variation zu behaupten, «qu'il fait des merveilles» bzw. «[que c']est un homme qui fait des miracles» (beide MML, S. 232). Die unaufhörliche Wiederholung als Authentizitätsgaranten betrachtend, stimmt das Dienerpaaar vor seinem Herrn Géronte in Fortführung der verbalen Überhöhung Sganarelles dieselbe superlativische Wunder-Rhetorik an:

VALÈRE: [... N]ous vous avons amené le plus grand médecin du monde.

LUCAS: Oh! morguenne! il faut tirer l'échelle après ceti-là, et tous les autres ne sont pas daignes de li déchausser ses souillez.

VALÈRE: C'est un homme qui a fait des cures merveilles.

LUCAS: Qui a guari des gens qui étiant morts. (MML, S. 238)

Dabei ist, wie hier Lucas' letzte Hinzufügung zeigt, in den Wunder-Geschichten um den «Doktor» Sganarelle ein wichtiger Baustein für die Erschaffung seiner Identität als angeblicher Wunderheiler zu finden, die – ähnlich wie beim Stoff des falschen Astrologen – von Mund zu Mund und von Ohr zu Ohr weitergetragen werden: Martine berichtet dem Dienergespann unter anderem von einem zwölfjährigen Jungen, der sich beim Sturz vom Glockenturm sämtliche Gliedmaßen gebrochen und dessen ganzen Körper ihr Mann mit einer Spezialsalbe eingerieben hat, sodass das Kind sofort wieder auf den Beinen war (vgl. MML, S. 232). Und in exakter Wiederholung der Worte Martines versichert Valère wenig später dem noch ahnungslosen Sganarelle selbst: «Une femme était tenue pour morte il y avait six heures; elle était prête à ensevelir, lorsque, avec une goutte de quelque chose, vous la fites revenir et marcher d'abord par la chambre» (MML, S. 237). Die Kombination aus Präzision (der Rahmendaten wie dem Alter des Jungen und der Todesdauer der Frau) und Vagheit (bei der Beschreibung der Wundermittel) in den jeweiligen Wiedergaben verstärkt bei gleichzeitigem Verifizierungseffekt den Eindruck des Übernatürlichen und verleiht den Handlungen, mit denen der Heiler besagtermaßen zu Werke geht, eine quasi magische Aura.

Doch auch der von anderen sprachlich allererst zum Arzt Gemachte trägt in der Folge selbst einiges dazu bei, sich durch sein zur Schau gestelltes Wissen zur Sympathetik und eine vermeintliche Fachsprache als Wunderdoktor zu stilisieren, wobei er medizinische Zweige ohne Rücksicht auf ihre Vereinbarkeit und in offensichtlicher Unkenntnis ihrer gegenseitigen Konkurrenzen, in der Ausbreitung seines fachlichen Wissens kombiniert, wie es etwa in *Le médecin volant* zu beobachten ist: So beruft er sich im Aufbau seiner heilerischen Expertise selbstverständlich auf Hippokrates und Galen als anerkannte Referenzen der universitären Disziplin (vgl. LMV, S. 34), gibt sich zugleich aber auch als Anhänger der «*faculté végétale, sensitive et minérale*» (LMV, S. 34) und damit der anti-akademischen paracelsischen Na-

turheilkunde zu erkennen.<sup>140</sup> Ungleich deutlicher als die Schulmediziner verbalisiert der falsche Heiler das Magische in den humoralpathologischen Zusammenhängen, indem er etwa eine sich weit von den dominierenden Theorien der medizinischen Fakultät entfernende, scheinbar sympathetische Wechselwirkung zwischen dem Blut des Vaters und dem der Tochter behauptet: «[L]e sang du père et de la fille ne sont qu'une même chose; et par l'altération de celui du père, je puis connaître la maladie de la fille» (LMV, S. 34). Die qua Abstammung «magische» Verbindung zwischen den Körpersäften erlaubt es laut Sganarelle, ohne Inaugenscheinnahme der Patientin über die zeichenhaften Manifestationen im Körper ihres Erzeugers erste Aussagen über das Leiden der Kranken zu treffen. Die erbetene Urinprobe – «avec le goût je discerne bien mieux la cause et les suites de la maladie» (LMV, S. 35) –, die Teil der frühneuzeitlichen Theatralität des Experten,<sup>141</sup> aber auch des Scharlatans ist, auf die noch näher einzugehen sein wird, stellt das Handeln des Doktors schon auf eine solidere, rational verständliche Grundlage. Da hier tatsächlich belastbare Kausalketten bestehen und sich anhand von Veränderungen in den körperlichen Ausscheidungen unter Umständen Rückschlüsse auf organische Fehlfunktionen ziehen lassen, sind Harnschauern im 17. Jahrhundert eine auch in der akademischen Humoralpathologie noch gängige Methode.<sup>142</sup> In *Le médecin malgré lui* geraten die ebenfalls von Sganarelle in seiner «Expertenrede» prominent angeführten «humeurs peccantes» und «vertu[s] sympathique[s]» (MML, S. 245 und S. 247) zu bloßen Schlagworten, mit denen er seine Arzt-Persona sprachlich anreichert, ohne dass seine Schlüsse vom Nutzen des vom weingetränkten Brot im Hinblick auf die Lösung von Lucindes verstummter Zunge einen über den farcen- und stümperhaften hinausgehenden tieferen medizinischen Sinn haben würden. Zur Verschleierung des wenig bedeutungsvollen Inhalts seiner Ausführungen bedient sich der als Heiler verkleidete Holzfäller der lateinischen Sprache, in der er wahllos einzelne Worte und Wendungen aneinanderreicht (vgl. MML, S. 246). Doch auch die des gelehrten Klangs wegen vor seinen Laien-Zuhörern gesetzten fremdsprachlichen Akzente besitzen nicht mehr die Wertigkeit einer magischen Sprache, mit der eine Wunderheilung möglich wäre, sondern sind lediglich theatrales Beiwerk für Sganarelles täuschendes Self-Fashioning in der Arzt-Rolle.

Die von Molière in den zitierten Stücken vorgenommene satirische Darstellung des (falschen) Doktors, der sich, wie gesehen, in seiner Expertise kaum von der

---

**140** Der in Wirklichkeit ignorante Sganarelle verballhornt die paracelsische Trias der pflanzlichen, tierischen und mineralischen Heilmittel.

**141** Vgl. Bubert / Merten: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen, S. 37.

**142** Vgl. Michael Stolberg: *Uroscopy in Early Modern Europe. The History of Medicine in Context*. Farnham Surrey: Ashgate 2015, bes. S. 25ff.

«echten» Variante unterscheidet, hat insofern enorme Auswirkungen auf das Bild des (Schul-)Mediziners als solchem, als dieser weniger als eine venerable Autorität denn als ein Scharlatan und Jahrmarktsgaukler erscheint. Von allen genannten Vertretern dieser Kategorie kommt Valères Diener Sganarelle, der titelgebende «fliegende Arzt» aus der früheren der beiden Farcen, einem scharlatanesken Heiler, wie er für gewöhnlich auf den frühneuzeitlichen (Fest-)Plätzen anzutreffen ist, am nächsten.<sup>143</sup> Schon Sabines eingangs erwähnte Präsentation Sganarelles als weitgereister (Heil-)Spezialist und Inhaber geheimen Wissens fügt sich in eine typische gauklerische Jahrmarktsrhetorik ein, die der solchermaßen Geehrte sogleich in seiner eigenen Vorstellung aufnimmt und selbst noch weiterspinn:

Vous avez raison de mettre votre espérance en moi; car je suis le plus grand, le plus habile, le plus docte médecin [...]. Ne vous imaginez pas que je sois un médecin ordinaire, un médecin du commun. Tous les autres médecins ne sont, à mon égard, que des avortons de médecine. J'ai des talents particuliers, j'ai des secrets. *Salamalec, salamalec*. «Rodrigue, as-tu du cœur?» *Si-gnor, si; segnor, non. Per omnia saecula saeculorum.* (LMV, S. 34, Kursivierung im Original)

Den Wunder-Mythos um seine Person hyperbolisch weiterstrickend, reiht Sganarelle Überbietungstopos an Überbietungstopos. Er tut es seinen lebensweltlichen Kollegen auf den Bänken und Rednerpodesten der Jahrmärkte gleich und verunglimpft seine Kollegen als Scharlatane, vor denen er als einzig wahrer und ehrlicher Künstler hervorsticht.<sup>144</sup> Wie sein Namensvetter aus *Le médecin malgré lui* fügt Sganarelle fremdsprachliche Termini zur Beglaubigung seines Expertentums an, verwendet hier wie dort jedoch dem medizinischen Kontext unangemessene Redewendungen und Formeln (aus dem Arabischen, Italienischen und Lateinischen), die wie auswendig gelernte zusammengefügte Satzketten einer Theaterrolle anmuten und zusammen mit dem tatsächlichen Dramenzitat (aus Pierre Corneilles *Le Cid*) die Theatralität des Sprechers umso deutlicher zum Vorschein treten lassen. In der theatralen Imitation der vom Gauklermilieu her bekannten rhetorischen Strategien entpuppt sich der «Wunderheiler» Sganarelle somit selbst als betrügerischer Scharlatan. Das Theatrale seines buchstäblichen Auftritts entspinnt sich nicht nur in der schon oben erwähnten Uroskopie als eines vor den Augen der Hausmitglieder und des Theaterpublikums projektierten Schau-Spiels, sondern insbesondere auch in der im Anschluss an seine Beinahe-Entlarvung durch Gorgibus zur Aufrechterhaltung der Täuschung notwendigen Doppel-Performanz des Arztes und dessen Zwillingbruders, die sich in der Wahrnehmung der Zuschauer wie eine Jahrmarktsspos-

---

<sup>143</sup> Zu den Scharlatanen in der frühneuzeitlichen Lebenswelt vgl. ausführlich das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

<sup>144</sup> Zur Rhetorik des Scharlatan-Monologs vgl. Wörsdörfer: Zwischen medizinischer Expertise, Spektakel und Kommerz, S. 27ff.

se gestaltet, wie sie sich in der Frühen Neuzeit häufig nahtlos an eine Scharlatan-Rede in der Öffentlichkeit anschließt. Die in den französischen Stücken im Vergleich zu den spanischen *entremeses* feststellbare Akzentverschiebung von der erkrankten Person und dem eigentlichen Akt der Heilung zur Person des Wunderheilers und seiner theatralen (Selbst-)Darstellung markiert im Hinblick auf die Vorstellungen einer *medicina magica* einen deutlichen Paradigmenwechsel: Bei Molière kommt es schon gar nicht mehr zur Behandlung der Patienten und zur Verschreibung gewisser miraculöser Allheilmittel, die sich beidermaßen als inadäquat herausstellen und damit die Ineffektivität der Wundermedizin offenlegen. Im Zentrum steht stattdessen die Theatralität des (falschen) Heil-Experten, die nicht mehr als beglaubigender Ausweis seiner Kompetenzen im Sinne einer sichtbaren Ausstellung seiner besonderen Fähigkeiten gilt, sondern im Gegenteil die Vertrauen zerstörende völlige Fingierung all seines Handelns demaskiert. Molières Arzt ist längst kein ernstzunehmender medizinischer Fachmann mehr, sondern ein zumeist gauklerischer Schauspieler. Eine aus dieser allgemeinen Negativzeichnung der Ärztesatiren herausstechende Ausnahme ist der verkleidete Clitandre aus *L'amour médecin*.

#### **Ein «falscher» Heiler wirkt (Liebes-)Wunder: *L'amour médecin***

Im Gegensatz zu den zwei besprochenen Farcen im derb-komischen Grundton zeichnet sich Molières *comédie-ballet* nicht nur durch eine verfeinerte Komik und eine ungleich festlichere Atmosphäre aus, sondern führt mit der unter einer (Liebes-)Melancholie leidenden Lucinde anders als die beiden anderen Wunderheilerstücke eine tatsächlich und nicht vorgetäuscht erkrankte Protagonistin vor. Es ist ein entscheidender Reflex der sich fort von Aberglauben und magischem Denken entwickelnden frühneuzeitlichen Mentalität, dass Lucindes *folie érotique* nicht mehr wie in vorausgehenden Jahrhunderten als vom Teufel induzierte Krankheit imaginiert und vorgeführt wird und sie stattdessen natürlichen (andeutungsweise sogar schon psychischen) Ursprungs ist.<sup>145</sup> Dieser Umstand bedeutet jedoch keineswegs, dass die Patientin nicht doch eines mit einer außergewöhnlichen Begabung ausgestatteten Wunderheilers bedarf, als der sich ihr Geliebter Clitandre aus gibt. Sein miraculöses Wirken muss vor dem Hintergrund der Auftritte sowohl der vier bereits erwähnten Ärzte als karikierten Vertretern der «klassischen» Schulmedizin als auch des praktischen *opérateur* und Orvietan-Verkäufers als typischem Reprä-

---

145 Vgl. Patrick Dandrey: Molière et la médecine de l'amour. In: Alain Cullière (Hg.): *Aspects du classicisme et de la spiritualité. Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*. Paris: Klincksieck 1996, S. 67–82.

sentanten des komischen (Jahrmarkt-)Scharlatans betrachtet werden, von denen er sich als dritte – und einzig effektive – Alternative positiv abhebt. Sind M. Tomès, M. Des Fonandrès und die anderen Akademiker, wie im vorausgehenden Unterkapitel aufgezeigt wurde, Zielscheibe von Molières scharfer Kritik und Satire, dient der in Szene II, 5 angekündigte und in der Folgeszene erscheinende singende *orviétan*, der an die historischen Orvietan-Händler wie Christophe Contugi und Co. erinnert,<sup>146</sup> als ihrem Auftreten nachempfundene, ästhetisch aufbereitete ludisch-unterhaltende Einlage. Bei seiner musikalisch begleiteten Vorstellung preist er sein Produkt, «[c]e trésor merveilleux» (LAM, S. 111, Kursivierung im Original), in einer langen Aufzählung all jener Krankheiten, gegen die es eingesetzt werden kann, gewissermaßen als wunderbare Universalmedizin und Allheilmittel wie folgt an:

*L'or de tous les climats qu'entoure l'Océan  
Peut-il jamais payer ce secret d'importance?  
Mon remède guérit, par sa rare excellence,  
Plus de maux qu'on n'en peut nombrer dans tout un an:*

*La gale,  
La rogne,  
La tigne,  
La fièvre,  
La peste  
La goutte,  
Vérole,  
Descente,  
Rougeole.*

*Ô grande puissance de l'orviétan!* (LAM, S. 111, Kursivierung im Original)

Dadurch, dass sich der *opérateur* aber lediglich verbal auf die miraculösen Effekte bezieht und keine spektakuläre Heil-Performance am Körper eines Erkrankten – wie seine lebensweltlichen Kollegen – vollzieht, bleibt er allerdings den überzeugenden visuellen Nachweis der Wirksamkeit seines Orvietans schuldig. Beim «Alternativmediziner» Clitandre hingegen liegen die Dinge anders.

Die Präsentation Clitandres vor Sganarelle, dem Vater der von Melancholie befallenen Lucinde, erfolgt noch in Analogie zu den zwei Farcen Molières durch eine Mittlerperson, hier die (wie in *Le médecin volant* eingeweihte) Dienerin Lisette: «Monieur, votre fille est guérie. [...] Je vous amène un médecin, mais un médecin d'importance, qui fait des cures merveilleuses, et qui se moque des autres méde-

---

<sup>146</sup> Vgl. Dandrey: La satire des médecins et de la médecine, S. 46f. Zu den Wundermittel- und insbesondere Orvietan-Verkäufern auf den öffentlichen Plätzen vgl. das Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit sowie Wörsdörfer: Zwischen medizinischer Expertise, Spektakel und Kommerz, S. 32–35.

cins...» (LAM, S. 115). Die für die Konturierung einer scharlatanesken Persönlichkeit topische Überhöhungsrhetorik bei gleichzeitiger Erniedrigung der restlichen heilkundigen Akteure bereitet den Boden für Clitandres große Selbstinszenierung vor dem Alten, in der er sich, wie die falschen Wunderdoktoren der anderen Molière-Stücke, zunächst als Verfechter der Sympathetik zu erkennen gibt: In ganz ähnlicher Weise wie der ‹fliegende Arzt› macht er mit einer vom Vater auf die Tochter schließenden Bemerkung deutlich, dass seine medizinischen Überzeugungen auf magisch-wunderbaren Korrespondenzen gründen:

CLITANDRE, *tâtant le pouls à Sganarelle*: Votre fille est bien malade.

SGANARELLE: Vous connaissez cela ici?

CLITANDRE: Oui, par la sympathie qu'il y a entre le père et la fille. (LAM, S. 115, Kursivierung im Original)

Im Gegensatz zu den verkleideten Ärzten aus *Le médecin volant* und *Le médecin malgré lui* grenzt sich Clitandre jedoch strikt von der Schulmedizin ab und ordnet sich dafür eindeutig in eine anti-akademische (Natur-)Heilkunde ein. Sganarelle gegenüber legt er seine alternativen Methoden dar: «Monsieur, mes remèdes sont différents de ceux des autres: ils ont l'émétique, les saignées, les médecines et les lavements; mais moi, je guéris par des paroles, par des sons, par des lettres, par des talismans et par des anneaux constellés» (LAM, S. 115). In paracelsischer Tradition stehend, gibt sich Clitandre im vordergründigen Medizindiskurs als in der talismatischen und astrologischen Medizin bewandeter Empiriker, wobei er magische Anklänge – an eine Wort-, Klang- und Buchstabenmagie – nicht unterdrückt, sondern, damit seine mysteriöse Aura als Wunderheiler formend, gezielt einfließen lässt.<sup>147</sup> Zu deren weiterer Ausgestaltung tragen seine physiognomischen und chiromantischen Ansätze aus dem Großbereich divinatorischer Praktiken bei, auf deren Basis er seine Diagnose stellt, die sich als korrekt erweist:

[J']ai déjà fait agir sur elle un de ces remèdes que mon art m'enseigne. Comme l'esprit a grand empire sur le corps, et que c'est de lui bien souvent que procèdent les maladies, ma coutume est de courir à guérir les esprits, ayant que de venir au corps. J'ai donc observé ses regards, les traits de son visage, et les lignes de ses deux mains; et par la science que le Ciel m'a donnée, j'ai reconnu que c'était de l'esprit qu'elle était malade, et que tout son mal ne venait que d'une imagination déréglée, d'un désir dépravé de vouloir être mariée. (LAM, S. 117)

Die bei dieser ‹medizinmagischen› Konsultation getauschten Blicke und Berührungen zwischen Clitandre und Lucinde, die den Vater durchaus stutzig machen (vgl.

---

<sup>147</sup> Vgl. Patrick Dandrey: Clitandre homéopathe? In: Ders.: *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris: Klincksieck 2006, S. 253–272.

LAM, S. 116), deuten schon darauf hin, dass sich unter der dominanten fachlichen Erörterung – ähnlich wie beim teuflerbündnerischen Heiler Román Ramírez aus *Quien mal anda en mal acaba*<sup>148</sup> – noch eine anders geartete Aussprache aus dem Diskursfeld der Liebe verbirgt, auf deren beider Verwebung und «magische» Implikationen für den Heilprozess nun abschließend einzugehen ist.

Die unter der Oberfläche von Clitandres alternativmedizinischer Beschreibung virulente Doppelsinnigkeit der offenbar mit Bedacht gewählten Worte steht dem eingeweihten Zuschauer aufgrund des wie schon in Calderóns *entremés* etablierten Informationsgefälles gegenüber einer der Hauptfiguren, hier dem Vater Sganarelle, offen vor Augen. Dank seines durch die Theatersituation regulierten Mehrwissens um die heimliche Liebe zwischen dem verkleideten Wunderheiler und Lucinde vermag das Publikum Clitandres schon zitierte Vorstellungsrede zusätzlich auf der amourösen Ebene zu erfassen und in der ihr unterliegenden Bedeutung zu dekodieren: Wie der junge Mann medizinisch-verschleiert und freimütig zugleich zugibt, heilt er durch Worte, Töne, Buchstaben (oder anders gelesen: Briefe), durch Gegenstände wie Talismane und (Sternen-)Ringe. Diese besitzen in der Liebesbeziehung zu Sganarelles Tochter etwa in Gestalt von Liebesschwüren, Liedern für die Geliebte, zu ganzen Liebesbriefen geformten amourösen Botschaften, dem ein oder anderen geschenkten Liebespfand und schließlich dem (Ehe-)Ring als höchstem Symbol der geteilten Liebe eine eigene tiefere Signifikanz. Die chiromantische Berührung von Lucindes Hand wird ebenso wie der physiognomische Blick in ihr Gesicht zum Liebesbeweis. Und dabei ist es diese (zusätzliche) Aufladung der magisch-alternativmedizinischen Praktiken mit Bedeutung, in der sich Clitandre von Molières anderen, nur sinnentleerte Floskeln vortragenden Wunderheilern unterscheidet. In der Konsequenz gelingt dem jungen Liebenden aus *L'amour médecin* auch als einzigem die «magische» Behandlung der Erkrankten, sodass der scharlataneske, da verkleidete und daher unehrliche Clitandre der alleinige erfolgreiche (Nicht-)Experte in Molières Ärztesatiren ist. Seine Wunderheilung fußt aber im Eigentlichen nicht mehr auf den angenommenen verborgenen magischen Wirkungen natürlicher Heilmittel im Sinne einer *magia naturalis*, sondern auf der «magischen» Kraft der Liebe. Auch mit «der Liebe als Arzt» entzaubert Molière also – wie mit seinen Farcen – das Phänomen der Wunderheilung und schreibt es in einen neuen, liebespsychologischen Kontext ein. Mit *L'amour médecin* schließt sich so auch in gewisser Weise ein motivischer Kreis, der mit Calderóns *El mayor encanto, amor* genau 30 Jahre zuvor – länderüberspannend – eröffnet worden ist: Hatte die antike Zauberin Kirke in der *fiesta palaciega* des spanischen Autors, die die Theaterproduktion des ersten Jahrhundertdrittels als glänzender Höhepunkt zugleich beschließt, schon erkennen

---

148 Vgl. dazu das Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

müssen, dass keiner ihrer noch so mächtigen Zauber gegen die Liebe gewachsen ist, demonstriert Molières *comédie-ballet*, die das Theaterschaffen des letzten Jahrhundertdrittels einläutet, dass die Liebe die Magie als schöpferische Urkraft endgültig ersetzen wird. Im Unterschied zu Calderón existieren beim Franzosen keine echten Magierfiguren mehr – das Wunderwirken seines Protagonisten erscheint unwider-ruflich säkularisiert.

## 7 Schlussbetrachtung

Il est vrai, il est vrai trop hardie le confesse,  
Comme une autre Saga, j'ai été la Princesse  
Des malheureux sorciers, qui sans aucun débat,  
Fléchissaient le genoux devant moi au sabbat. [...]  
Je faisais par mes arts Hécate sembler pâle,  
Je remplissais d'horreur la contrée avernale,  
Je faisais rebrousser les fleuves contre monts,  
Je pouvais réchauffer un corps plus froid que glace,  
Je pouvais faire ouvrir les flancs de cette masse,  
Je faisais même pas [sic!] mes charmeurs efforts,  
Les morts sembler vivants, les vifs sembler morts.  
– *La magicienne étrangère* (1617)<sup>1</sup>

Pues sabed que yo en mi vida  
no aprendí ciencia ninguna,  
porque mi buena fortuna  
ha estribado en ser creída.  
Soplándome el aire grato,  
con mi maña di en mentir;  
con el plato del fingir,  
me dio al mediodía el plato.  
Con lo que a unos oía,  
a otros respuesta daba,  
y así con estos ganaba  
crédito mi astrología.  
– *La segunda Celestina* (1654)<sup>2</sup>

Die beiden wiedergegebenen Auszüge aus den Reden zweier Theater-Magierinnen des 17. Jahrhunderts offenbaren jeweils wortreich das illusionistische Talent ihrer Sprecherin, könnten im Aussagekern aber unterschiedlicher kaum sein: Die von Pierre Mathieu dramatisierte Leonora Galigai bezeugt im zweiten Akt der Tragödie *La magicienne étrangère*, die den Hexerei- und Okkultismus-Skandal am von Maria von Medici dominierten französischen Hof um das einflussreiche italienische Beraterpaar Concini inszeniert, vor dem Richter ihre umfangreichen schwarzmagischen

---

1 Pierre Mathieu: *La magicienne étrangère. Tragédie*. Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre. Ohne Ort: Théâtre Classique 2015, S. 16f.

2 Agustín de Salazar y Torres / Juan de Vera Tassis y Villaroel / Sor Juana Inés de la Cruz: *El encanto es la hermosa y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Critical Edition, Introduction, and Notes by Thomas Austin O'Connor. Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1994, S. 157.

Kompetenzen.<sup>3</sup> Als omnipotente Hexe in führender Position auf dem Sabbat besitzt Galigai nicht nur allumfassende Macht über die Naturgewalten, sondern auch über Leben und Tod, wie sie mit einem Chiasmus («Je faisais [...] / Les morts sembler vivants, les vifs sembler morts») auch rhetorisch-performativ evoziert. Ihre in der Vergangenheit praktizierte Magie erweist sich in ihrer realen Effektivität als echt. Dagegen enthüllt Agustín de Salazar y Torres' *Celestina*, hier in der von Juan de Vera Tassis y Villarroel vollendeten *Jornada tercera*, dass ihre übernatürlich anmutenden (Wunder-)Taten im Eigentlichen nicht auf ihrem magischen Können, sondern einzig auf ihrer Gewitztheit beruhen. In *La segunda Celestina* handelt es sich um eine andere Art der Rhetoriknutzung durch die vermeintliche Magierin: Diese setzt ihre Worte nicht mehr zur magisch-beschwörenden Hervorrufung realweltlicher Effekte innerhalb der Binnenfiktion ein; ihr Sprachgebrauch hat sich vielmehr zu einer geschickten Überzeugungskunst gewandelt, in der die kunstvoll-einfallreiche Manipulation des Wortes zufällig auftretende oder inszenatorisch geplante ‚Folgen‘ wie Magie erscheinen lässt. Und dennoch ist die Sachlage zum Umgang mit und zur Bewertung von theatraler Magie, die anhand der beiden Zitate eine geradlinige Entwicklung vom ungetrübten Magieglauen in der ersten zur Magieskepsis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie in der Grundtendenz ein eher französisches Festhalten am Aberglauben gegenüber einem eher spanischen Rationalismus suggeriert, wesentlich komplexer. Schon vor dem ersten Begrenzungsrand des Untersuchungszeitraums und zu Jahrhundertbeginn lassen sich in beiden nationalen Theaterkulturen mit den (italienisch inspirierten) Komödien *Le Negromant* (1573) von Jean de la Taille und *Les esprits* (1579) von Pierre de Larivey wie auch mit Cervantes' *entremés La cueva de Salamanca* (1615) exemplarisch einprägsame Beispiele der Inszenierung einer substanzlosen falschen Magie finden.<sup>4</sup> Demgegenüber sind auch am Ende des Jahrhunderts (und darüber hinaus) in Spanien wie in Frankreich weiterhin ernstgenommene Magierfiguren auf den Bühnen anzutreffen, wie beispielsweise Calderóns Zarzuela *El jardín de Falerina* (1675) und Louise-Geneviève Gillot de Saintonges Opernlibretto *Circé* (1694) belegen.<sup>5</sup> Die vorliegende Arbeit hat

<sup>3</sup> Zu den historischen Hintergründen vgl. weiterführend Hélène Duccini: *Concini. Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*. Paris: Michel 1991.

<sup>4</sup> Zu Jean de la Taille als Vermittler der italienischen Literatur in Frankreich vgl. K. M. Hall: A defence of Jean de la Taille as a translator of Ariosto. In: *The Modern Language Review* 67, 3 (1972), S. 536–542. Zu Lariveys Vorreiterschaft auf diesem Gebiet vgl. die diesbezüglichen Ausführungen in Kapitel 5.1.1 dieser Arbeit. Zu Cervantes' *La cueva de Salamanca* vgl. die weiterführenden Angaben in Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

<sup>5</sup> Zu Calderóns ritterlichem Stück vgl. exemplarisch Simon Kroll: El poder del sonido: *El jardín de Falerina*, comedia caballeresca de Calderón. In: *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* 23 (2020), S. 277–286 und zur heute fast unbekanntenen Madame de Saintonge und ihrem literarischen Schaffen unter Gender-Perspektive vgl. weiterführend Katharina Piechocki: Marginali-

hinsichtlich der Inszenierung von Magie im frühneuzeitlichen Theater und der historischen Lebenswelt ein um ein Vielfaches differenziertes und detaillierteres Bild in Bezug auf deren Darstellung und Beurteilung entworfen; ihre wesentlichen Erkenntnisse sollen im Folgenden resümiert werden.

## 7.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

Gemäß den drei historischen Magie-Ausformungen der *magia daemoniaca*, der *magia naturalis* und der *magia artificialis*, die dieser Arbeit als gedankliches Grundgerüst dienten, kann für die spanischen und französischen Leitmentalitäten im 17. Jahrhundert ein dreifach differenzierter Fortschrittsprozess in Richtung einer zunehmenden Säkularisierung, Scientifizierung und Technisierung festgestellt werden: Der Glaube an die übernatürlichen Eingriffe des Teufels und anderer finsterner Mächte, wie er der verbotenen dämonischen Magie zugrunde liegt, weicht mehr und mehr einer vernunftgeleiteten Einsicht in die natürlichen Ursachen der zuvor als schwarzmagisch qualifizierten Erscheinungen. Das Erklärungsmuster verliert damit die Aura des Numinosen und tritt in den Bereich des Profanen ein. Auf dem Feld der in den Varianten der Astrologie, der Alchimie und der (Wunder-)Medizin erlaubtermaßen als Protowissenschaft betriebenen natürlichen Magie findet eine analoge Ablösung von magisch-sympathetischen Denkweisen statt, die die Herausbildung von Astronomie, Chemie und Medizin, der Wissenschaften im modernen Verständnis also, anstößt. Die konstitutive Annahme rational begründeter Deutungsmodelle, allen voran des naturgesetzlichen Ursache-Wirkungs-Prinzips, führt zu einer endgültigen Degradierung naturmagischer Praktiken in das Randgebiet der Pseudowissenschaft. Die eng mit der *magia naturalis* verwandte und sich im Untersuchungszeitraum als eigene Variante herausbildende *magia artificialis* hat sich in ihrem Wesen insofern bereits von überkommenen übernatürlichen Vorstellungen des Magischen entfernt, als sie einen artifiziellen Technikgebrauch als rational explizierbare Magie definiert. Dieser gelangt im Laufe des Jahrhunderts zu seiner Perfektion, wie vor allem am Einsatz immer ausgeklügelterer Theatermaschinen festgemacht werden kann. Diese dreifache Entwicklung erfolgt, wie die vorliegende Untersuchung demonstriert hat, allerdings nicht gleichmäßig-einheitlich und linear, sondern in einem dynamischen Fortgang, bei dem alte und neue Perspektiven spannungsvoll nebeneinander existieren, es nach mentalen Errun-

---

sierte Autorschaft und die Macht des Publizierens: Margherita Costa und Louise-Geneviève Gillot de Saintonge als Librettistinnen. In: Torsten König / Christoph Oliver Mayer / Laura Ramírez Sainz / Nadine Wetzel (Hg.): *Rand-Betrachtungen. Peripherien – Minoritäten – Grenzziehungen*. Beiträge zum 21. Forum Junge Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 2006, S. 237–251.

genschaften immer wieder auch kleine Rückschritte zu verzeichnen gibt und der allgemeine Aufstieg von der einen zur anderen Etappe individuell eine unterschiedlich lange Zeitdauer beansprucht. Dementsprechend muss das 17. Jahrhundert hinsichtlich des magischen Gedankenguts und seiner Beurteilung als Scharnierepoche zwischen magiegläubiger Renaissance und magieskeptischer Aufklärung betrachtet werden, in deren Verlauf es zu diversen Kippmomenten in der magischen Plausibilisierung und Sinnzuschreibung von echtem Hexenwerk hin zu falschem Zauber kommt und die sich in großen Zügen auf eine höhere Stufe menschlicher Imagination zubewegt. Diese komplexe Gemengelage verleiht der Erforschung barocker Magie eine besondere Relevanz.

Der in dieser Arbeit vorgenommene, synchron und diachron geführte Vergleich zwischen der spanischen und der französischen Kultur der Frühen Neuzeit hat verschiedene Un-/Gleichzeitigkeiten hinsichtlich magischer Erscheinungen in historischer Lebenswelt und Theater offengelegt: Im Bereich realweltlicher Phänomene der *magia daemoniaca* konnte eine länderspezifische Divergenz nachgewiesen werden, die darin besteht, dass der Magie- und Hexenglaube in Spanien nach dem Schlüsselereignis der baskischen Verfolgungswelle zu Jahrhundertbeginn (1609–1614) so gut wie keine massenhaften juristischen Sanktionierungen mehr nach sich zieht, wohingegen Schwarze Magie und die Jagd auf deren Adeptinnen und Adepten in Frankreich bis zum Ausgang des Jahrhunderts weiterhin Hochkonjunktur haben. Diese äußert sich, wie gezeigt, in den aufsehenerregenden Prozessen im Kontext scharenweise auftretender Besessenheitsfälle in landesweit verstreuten Nonnenklöstern und der weite Kreise ziehenden *Affaire des poisons*, die 1682 mit einem Rationalisierungsschub schließlich auch auf französischem Boden endet. Im Gegensatz dazu hat die Analyse in Bezug auf die Handhabungen von *magia naturalis* und *magia artificialis* einen in beiden fokussierten Ländern weitestgehend einheitlichen Umgang herausgearbeitet: Naturmagische Projekte werden in Theorie und Praxis im gelehrten wie im volkstümlichen Milieu gleichermaßen betrieben und weisen mit fortschreitender Annäherung an das 18. Jahrhundert eine Tendenz zur Entzauberung auf. Die vor allem an den beiden königlichen Höfen beförderten Unternehmungen zur künstlichen Magie seitens italienischer (Garten-)Architektur- und Bühnenbau-Pioniere, die in der Theaterinszenierung sämtliche früheren Magie-Ausformungen in Technik übersetzen, bewirken ebenfalls, dass die Illusionierung eine neue dominante, nämlich ästhetische Qualität erhält. Als besonders interessant und aufschlussreich erwies sich in der Untersuchung eine implizit vergleichende Zusammenschau lebensweltlicher und theatraler Magievorstellungen unter der zentralen Frage, inwiefern sich mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen auf den zeitgenössischen Bühnen widerspiegeln: Dabei war festzustellen, dass trotz (oder gerade aufgrund) des Zurückfahrens von Verfolgungen (schwarz-)magischer Praktiken in Spanien ein ungebrochenes Interesse an theatral inszenier-

ten Magierfiguren – und zwar über alle von den verschiedenen Dramengattungen adressierten Publikumsgruppen hinweg – besteht. Auch in Frankreich, wo die Schwarze Magie erst sehr viel später als in Spanien ihren realweltlichen Schrecken verliert, bevölkern zauberkundige Gestalten durchweg und in immenser Zahl die frühneuzeitlichen Theaterbühnen. Beide Phänomene können mit dem fundamental-epochalen Übergang von der magischen zur ästhetischen Illusion in Verbindung gebracht und erklärbar gemacht werden: Für Spanien zieht das Fehlen kontinuierlich erlebter und / oder angeklagter Hexerei in der historischen Wirklichkeit einen fiktionalen Bedarf an magisch tätigen Protagonisten nach sich, der sich besonders in der (dagegen in Frankreich symptomatisch ausbleibenden) theatralen Ausgestaltung der Figur des Teufelsbündners manifestiert. Die theatrale Aufführung dieser und anderer Magierfiguren bettet das Geschaute in den Bezugsrahmen ästhetischer Unterhaltung ein – und demonstriert bereits bei anhaltender Faszination eine gewisse richtungsweisende Distanz zur magischen Vorstellungswelt. Im französischen Fall korrespondieren lebensweltliches und theatrales Magie-Vorkommen miteinander, doch reflektiert die Theaterproduktion die historischen Erscheinungen auch hier in erkennbar ästhetischer Brechung. Diese äußert sich in der häufigen Behandlung antiker *magas*, zu denen es in der Lebenswelt bezeichnenderweise gerade keine Entsprechung gibt, und falscher, das heißt vergleichsweise harmloser (Natur-)Magie-Experten. Die theatrale Rahmung solch zauber(un)kundiger Protagonisten versetzt so auch das französische Publikum in eine bestimmte Distanz und verschafft ihm über den Aspekt des ästhetischen Genusses eine Ruhepause von der noch immer durch den Doppelbund von Magie und Gewalt geprägten Realität. Mit der Beförderung der explizierten Erkenntnisse ist das erste Ziel dieser Untersuchung auf makrostrukturell-komparatistischer Ebene erreicht.

Mit Fokus auf die in dieser Arbeit unterschiedenen drei großen Gruppen von Magierfiguren – nämlich die Zauberinnen der Antike (Medea und Kirke), die Hexen und Teufelsbündner im christlichen Kontext (Celestina- und Faustfiguren) und die magiebegabten Experten der Neuzeit (Astrologen, Alchimisten und Wunderheiler) – konnten theaterkulturspezifische Eigenheiten der jeweiligen Inszenierung in beiden Ländern sowie eine spezifisch typologieabhängige Gestaltung herausgearbeitet werden. So wurde das zweite Untersuchungsziel eines Vergleichs auf Mikrostrukturebene verwirklicht. Die insbesondere an Beispielen der inszenierten *magas* Medea und Kirke aufgezeigten nationalen Gattungskonventionen führen dazu, dass die schon bzw. weiterhin der sich im Lauf des 17. Jahrhunderts etablierenden aristotelischen Regelpoetik verpflichteten französischen Dramen eher zu einer sprachlich-rhetorischen Gestaltung der Magie neigen. Dagegen ziehen die sich an der von Lope kreierte barocken Theaterpoetik orientierenden spanischen Stücke tendenziell eine visuell-spektakuläre Inszenierung magischer Akte vor. Beide Grundausrichtungen sind jedoch, wie im Detail dargelegt wurde, keinesfalls als rigoristisch

zu begreifen, wie sowohl die hochgradig technisierten und multimedialen barocken Genres des französischen Theaters, etwa *pièce à machines* und Oper, als auch exemplarisch die konzeptistisch und kulteranistisch durchwirkten theatralen Meisterwerke eines Calderóns (und anderer) belegen. Entscheidend für die Darstellungsweisen von Magie auf der Theaterbühne ist ferner die Zugehörigkeit der inszenierten Figur zu einer der differenzierten Magiertypologien: Die Zauberinnen der Antike treten mit wortgewaltiger Rhetorik wie auch unterstützt durch einen artifiziell komplexen Bühnenmaschinellen Apparat in Erscheinung. In Abstufungen ist beides auch bei den Hexen und Teufelsbündnern im christlichen Kontext und bei den astrologischen, alchimistischen und wundertätig-heilenden Experten der Neuzeit gegeben, wobei die beiden Gruppen ungleich häufiger aus Gründen der Rechtfertigung über ihre Magie reden, als diese direkt vorzuführen, und dementsprechend ihre magische Rhetorik seltener den Akt selbst hervorbringt und vielmehr dessen Effekte (vorausweisend oder nachträglich) erläutert. Innerhalb dieser beiden Grundtypen, von denen sich der eine auf die *magia daemionica* und der andere auf die *magia naturalis* beruft, ist eine integer-echte von einer betrügerisch-falschen Unterform zu unterscheiden. Während die Zauberhandlungen der ersteren visuell mit Bühnentechnik plausibilisiert werden, instrumentalisieren letztere selbige in ihrem täuschenden Spiel als *magia artificialis* und geben dabei metatheatral und desillusionierend deren Wirkmechanismen preis. Dergestalt reflektieren diese falschen Magierfiguren in besonderer Weise die innige Verbindung von Magie und Theater.

Eben diese Herausstellung der Theatralität von Magie und des Magischen im Theater erfolgte in dieser Arbeit am nichtfiktionalen wie am dramatischen zeitgenössischen Quellenmaterial. Der performativ-theatrale Charakter des Hexensabbat-Rituals, die theatrale Bildhaftigkeit der alchimistischen Sprache und die spektakuläre Magie der bühnentechnisch eingesetzten Wolkenmaschine etwa ließen sich auf Basis einer konsequenten Theoretisierung beider Gegenstandsbereiche vor der Reflexionsfläche von Illusion und Inszenierung eingehend verdeutlichen. Wie der theoretisch-erörternde Vorbau der Analyse aufgedeckt hat, berühren sich die zwei Kategorien zum einen in ihrem Wesensmerkmal der Täuschung und zum anderen in ihrem elementaren Konstruktcharakter. Beide erschaffen durch je eigene Strategien «andere» Realitäten. Sowohl Magie als auch Theater sind als spezifische kulturelle Performance zu begreifen, die vor den Blicken einer anwesenden Rezipientenschaft etwas Materielles hervor- und zur Anschauung bringt. In jeweils charakteristischen – sprachlichen und nonverbal-zeichenhaften – Kommunikationssystemen generieren sie Bedeutung. Aufgrund ihres wesenhaften Illusionsgehalts greifen Magie und Theater beiderseits auf Methoden der Beglaubigung zurück, die im lebensweltlichen Bereich der Magie in der Verwendung von Authentifizierungsmarkern und im Theater in der Förderung der Immersion bestehen. Aufgrund

der genannten tiefgreifenden Überschneidungen und Kongruenzen gehen Magie und Theater im 17. Jahrhundert eine fruchtbare Union miteinander ein, die in der Blüte und barocken Hochzeit der Magiestücke ihren markantesten Ausdruck findet; darum eignet sich das Theater in höchstem Maße zur Verhandlung magischer Sachverhalte auf den spanischen und französischen Bühnen der Frühen Neuzeit. Mit der unternommenen theoretischen Fundierung dieser Erkenntnis wurde somit auch das dritte und letzte Ziel dieser Arbeit erreicht. Magie und Theater lösen ihre enge Verbindung nach dem Ende der Barockzeit freilich nicht auf, beide entwickeln sich im 18. Jahrhundert – mit einer jeweiligen Intensivierung der theaterkultur-spezifischen Eigenheiten in den zwei fokussierten Ländern – fort.

## 7.2 Ausblick

In Spanien transformiert sich die *comedia con magos*<sup>6</sup> des 17. Jahrhunderts im Zuge einer beständigen Professionalisierung des Theaterbetriebs, insonders der städtischen *Corral*-Bühne, im Folgejahrhundert zur *comedia de magia* im engeren und eigentlichen Sinne.<sup>7</sup> Ihre größten Erfolge feiert das aus der Dekadenz des Barocktheaters hervorgehende (und der Aufklärung wegen der Behandlung der vernunftwidrigen Magie gegenläufige) Unterhaltungsgenre mit Autoren wie Antonio de Zamora (dem ‚Erfinder‘), José de Cañizares und Juan Salvo y Vela im 18. Jahrhundert sowie Juan de Grimaldi und Juan Eugenio Hartzenbusch noch in der Zeit der Romantik. Von ihrer barocken Vorgängerin hebt sich die *comedia de magia* zum einen durch die Kreation ganzer Stücke-Serien wie etwa Cañizares’ *Juan de Espina*- und Salvo y Velas *Mágico de Salerno*-Reihe ab, die zudem eine immer weitere Kommerzialisierung des spanischen Theaters bezeugen. Zum anderen unterscheiden sich die neuen Produktionen von den Dramen aus dem 17. Jahrhundert durch die regelrechte Hegemonie ihrer Spezialeffekte, die Handlung und Figurendialoge oftmals in den Hintergrund treten lassen: Potenziert werden die Erscheinungen und Transformationen mittels bekannter Bühnenmaschinerie; hinzu kommen neue Techniken wie etwa jene von Automatenpuppen und bewegten Dioramen, künstlichen Lichteffekten (durch Gaseinsatz) und Nebelmaschinen, die die *comedia de magia* bisweilen als Wegbereiterin des Hollywoodfilms erscheinen

---

6 Vgl. Ignacio Arellano: Magos y prodigios en el escenario de Siglo de Oro. In: José Berbel (Hg.): *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las jornadas XII–XIII celebradas en Almería. Almería: Instituto de Estudios Almerienses 1996, S. 15–35, hier: S. 17.

7 Vgl. dazu ausführlich und im Folgenden Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1974, bes. S. 89–129, vgl. weiterführend auch Ermanno Caldera (Hg.): *Teatro di magia*. 2 Bände. Rom: Bulzoni 1983/1991.

lassen.<sup>8</sup> Von den Verfechtern der neoklassizistischen Leitkultur werden diese für ein mehr und mehr unterhaltungssüchtiges Massenpublikum gefertigten Aufführungen aufgrund ihrer inszenatorischen Auswüchse und inhaltlichen Unwahrscheinlichkeiten, wie zu erwarten, äußerst negativ bewertet. So schreibt zum Beispiel Leandro Fernández de Moratín 1782 in seiner *Lección Poética (o Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana)* abschätzig über die *comedia de magia*:

Si del todo la pluma desenfrenas,  
Date á la magia, forja encantamentos,  
Y salgan los diablillos á docenas.  
Aquí un palacio vuele por los vientos,  
Allí un vejete se transforme en rana  
Todo asombro ha de ser, todo portentos.<sup>9</sup>

Unberührt von dieser Kritik bleibt die Nachfrage nach den Magie-Stücken und das Interesse der Zuschauer an besagten Teufeln, Zauberpalästen und märchenhaften Metamorphosen ungebrochen hoch. Aufgrund des immensen Bedarfs an Stoffen kommt es sogar, wie im vorausgehenden Jahrhundert, zu grenzüberschreitenden Entlehnungen und Adaptationen, diesmal aber in entgegengesetzter Richtung, von Frankreich nach Spanien: Die erfolgreichste spanische Genreproduktion ist *La pata de cabra* (1829) des französischstämmigen Juan de Grimaldi, der die populäre melodramatische *féerie Le pied de mouton* (1807) des Franzosen Alphonse Louis Dieudonne Martainville für die heimische Bühne aufbereitet.<sup>10</sup> Die schon im Barock einsetzende Parodie falscher Magie-Experten setzt sich hier in einem letztendlichen Macht- und Ansehensverlust der zum Teil nun impersonalen Zauberei fort.

Auch in Frankreich besitzen magiegeleitete Intrigen im Theater des 18. Jahrhunderts weiterhin eine Heimat. Hier ist es vor allem die auf eine spektakuläre Inszenierung zurückgreifende Oper, die männliche und vor allem weibliche Magierfiguren in ihre Handlungen aufnimmt, wie sich schon am Ende des 17. Jahrhunderts mit den von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault koproduzierten Meisterwerken *Amadis* (1684), *Roland* (1685) und *Armide* (1686) ankündigt. Diese *tragédies mises*

<sup>8</sup> Vgl. dazu Rafael Gómez Alonso: La comedia de magia como precedente del espectáculo filmico. In: *Historia y Comunicación social* 7 (2002), S. 89–107.

<sup>9</sup> Leandro Fernández de Moratín: *Lección Poética*. In: *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Ordenada é ilustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Ediciones Atlas 1944, S. 576–580, hier: S. 580.

<sup>10</sup> Vgl. Ermanno Caldera: La última etapa de la comedia de magia. In: Giuseppe Bellini (Hg.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Rom: Bulzoni 1982, S. 247–253.

en musique versetzen die Magie oft in eine ritterlich-höfische Welt und weisen dergestalt bereits auf die französische Mittelalterkonjunktur in der zweiten Hälfte des *Siècle des Lumières* voraus.<sup>11</sup> Für den pompösen multimedialen Auftritt als produktiv erweist sich dabei immer wieder die der italienischen Ritterepik entstammende Armida – so belegen es in der Nachfolge von Lullys / Quinaults Vorlage etwa Desmaretts' und Pellegrins *Renaud* (1722) sowie Glucks nach Quinaults Livret entstandene *Armide* (1777) –, aber auch weiterhin die antiken *magas* Medea und Kirke – zum Beispiel in den Opern *Médée et Jason* (1713) von Salomon und Pellegrin wie auch *Scylla et Glaucus* (1746) von Leclair und D'Albaret. Die zauberkundige Protagonistin verliert dabei jedoch von Werk zu Werk immer mehr ihre individuellen Züge und wird, wie sich schon zum Ende der Barockzeit andeutet, zu einer «collageartigen» Figur der ultimativen Magierin amalgamiert.<sup>12</sup> Auch jenseits der hohen Gattung des Musikdramas findet Magie ihren Platz in den massentauglicheren in Mode befindlichen theatralen Genres vom *théâtre merveilleux* bis zum niederen Jahrmarkt- und Boulevardtheater an der Wende des 18. / 19. Jahrhunderts.<sup>13</sup> Mit dem Herannahen der Romantik nimmt sie teils schauerliche (dem *genre noir* bzw. *gothique* entlehnte), teils märchenhafte Formen an. Und so ergeht sich die Magie, deren eindrucklichster Effekt die Metamorphose ist, im Theater selbst immer wieder in neuen «wunderbaren» Wandlungen.

---

11 Vgl. dazu ausführlich Anna Isabell Wörsdörfer: *Von heroischen Bürgern, tapferen Rittern und liebenden Hirten. Literarische Mittelalterbilder im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 2016. Der Magie-Aspekt ist in den Mittelalterfiktionen der Aufklärungszeit aber natürlich minimiert oder fehlt ganz.

12 Vgl. Noémie Courtès: Circé, Médée, Armide: la triple figure d'Hécate au XVII<sup>e</sup> siècle. In: Véronique Léonard-Roques (Hg.): *Figures mythiques: Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2008, S. 135–149, hier: S. 135.

13 Vgl. zum *théâtre merveilleux* Martial Poirson: Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles). In: Ders. / Jean-François Perrin (Hg.): *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Desjonquères 2011, S. 9–58 und Marian Hannah Winter: *Le Théâtre du merveilleux*. Paris: Perrin 1962. Zum Jahrmarktstheater vgl. weiterführend Maurice Albert: *Les théâtres de la foire (1660–1789)*. Genf: Slatkine 1969.



## 8 Literaturverzeichnis

### 8.1 Primärliteratur: Dramenkopus

- Boyer, Claude: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007. [ULY]
- Calderón de la Barca, Pedro: *El mágico prodigioso*. Publié d'après le manuscrit original de la bibliothèque du duc d'Osuna par Alfred Morel-Fatio. Paris: F. Vieweg, librairie A. Franck 1877. [MAGY]
- Calderón de la Barca, Pedro: La rabia. In: Ders.: *Entremeses, jácaras y majigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Editorial Castalia 1982, S. 305–323. [RAB]
- Calderón de la Barca, Pedro: Los tres mayores prodigios. In: Ders.: *Comedias II. Segunda parte de comedias*. Edición de Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2007, S. 989–1125. [PROD]
- Calderón de la Barca, Pedro: *El mágico prodigioso*. Edición de Natalia Fernández. Barcelona: Crítica 2009. [MAG]
- Calderón de la Barca, Pedro: *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2011. [EAF]
- Calderón de la Barca, Pedro: *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2013. [MAY]
- Corneille, Pierre: La conquête de la Toison d'or. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Band 1. Paris: Gallimard 1996, S. 613–698. [CON]
- Corneille, Pierre: Médée. Tragédie. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Band 1. Paris: Gallimard 1996, S. 557–615. [MED]
- Corneille, Thomas: *Le Feint Astrologue. Comédie 1651*. Édition critique établie par Nathalie Conan. Paris: Université Paris IV Sorbonne 2007. [LFA]
- Corneille, Thomas / Donneau de Visé, Jean: *La pierre philosophale*. Comedie melee de spectacles. Paris: Chez C. Blageart 1681. [LPP]
- Corneille, Thomas / [Donneau de Visé, Jean]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989. [CIR]
- Corneille, Thomas / Donneau de Visé, Jean: *La devineresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association 2007. [DEV]
- Fontenelle, Bernard le Bovier de / Donneau de Visé, Jean: La comète. In: Bernard le Bovier de Fontenelle: *Œuvres complètes*. Éditées par G.-B. Depping. Band 3. Genf: Slatkine Reprints 1968, S. 733–756. [LC]
- Larivey, Pierre de: *Le Fidèle*. Préface de Luigia Zilli. Paris: Cicero 1989. [FID]
- Le Métel d'Ouille, Antoine: Jodelet astrologue. In: Ders.: *Théâtre complet*. Band 1: *L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*. Edition critique par Monica Pavesio. Paris: Classiques Garnier 2013, S. 365–511. [JOA]
- Les souffleurs ou La pierre philosophale d'Arlequin*, comédie nouvelle, comique, & satirique. Amsterdam: Chez Adrian Braakman 1695. [SOU]
- L'Estoile, Claude de: *Le balet dv navfrage hevrevx*. Ohne Ort: ohne Verlag 1626. [BNH]
- Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*. Edición, introducción y notas de Joseph Pérez. 5. Auflage. Madrid: Castalia 1989. [OLM]
- Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007. [VEL]
- Marirreguera, Antón de: L'ensalmador. In: *Poesías selectas en dialecto asturiano*. Recopilación de Xosé Caveda reeditada y aumentada por Fermín Canella. Oviedo: Vicente Brid 1887, S. 84–90. [ENS]

- Mira de Amescua, Antonio / Pérez de Montalbán, Juan / Calderón de la Barca, Pedro: Polifemo y Circe. In: Antonio Mira de Amescua: *Teatro completo*. Band 6. Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada 2017, S. 565–656. [POL]
- Mira de Amescua, Antonio: El esclavo del demonio. In: Ders.: *Teatro completo*. Band 4. Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada 2004, S. 127–240. [ESC]
- Molière: L'amour médecin. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Band 1. Paris: Gallimard 1995, S. 87–120. [LAM]
- Molière: Le médecin malgré lui. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Band 1. Paris: Gallimard 1995, S. 219–260. [MML]
- Molière: Le médecin volant. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Band 1. Paris: Gallimard 1995, S. 27–44. [LMV]
- Quinault, Philippe / Lully, Jean-Baptiste: *Thésée*. Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre. Paris: Editions Premières Loges 2008.
- Rojas Zorrilla, Francisco de: Los encantos de Medea. In: Ders.: *Obras completas*. Band 5: *Segunda parte de comedias*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico. Coordinadora del volumen: Elena E. Marcella. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2014, S. 476–584. [ENC]
- Rojas Zorrilla, Francisco de: Lo que quería ver el marqués de Villena. Edición crítica, prólogo y notas de Anthony J. Farrell. In: Ders.: *Obras completas*. Band 6: *Segunda parte de comedias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2017, S. 309–496. [VIL]
- Ruiz de Alarcón, Juan: *Quien mal anda en mal acaba*. Edición y estudio preliminar Teatro e Inquisición de Ángel Martínez Blasco. Kassel: Edition Reichenberger 1993. [MAL]
- Ruiz de Alarcón, Juan: La cueva de Salamanca. In: Ders.: *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra 2013, S. 93–224. [SALA]
- Salazar y Torres, Agustín de: *Fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670–1672. También se ama en el abismo. Tetis y Peleo*. Ediciones críticas, introducciones y notas de Thomas Austin O'Connor. Kassel: Edition Reichenberger 2006, S. 85–200. [TAM]
- Salazar y Torres, Agustín de / Vera Tassis y Villaroel, Juan de / la Cruz, Sor Juana Inés de: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Critical Edition, Introduction, and Notes by Thomas Austin O'Connor. Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1994. [HERM] [HERMV] [HERMS]

## 8.2 Weitere zitierte Theaterstücke

- Bances Candamo, Francisco: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino. Rom: Bulzoni 1988. [LPF]
- Calderón de la Barca, Pedro: *La dama duende*. Edición de Angel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra 1995.
- Cervantes, Miguel de: El trato de Argel. In: Ders.: *Obras completas*. Madrid: Castalia 1999, S. 825–850.
- Cervantes, Miguel de: Tragedia de Numancia. In: Ders.: *Obras completas*. Madrid: Castalia 1999, S. 851–874.
- Corneille, Pierre: L'illusion. Comédie. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Band 1. Paris: Gallimard 1996, S. 617–691. [ILL]
- Corneille, Thomas / Charpentier, Marc-Antoine: *Médée*. Ohne Ort: www.operalib.eu 2016.
- Gillet de La Tessonnerie: *Le Triomphe des cinq passions*. Édition critique établie par Bran Raluca-Dana. Sous la direction de M. Georges Forestier. Paris: Université Paris Sorbonne 1999.
- Grandchamp: *Les aventures amoureuses d'Omphale*. Paris: Chez la veuve Pierre Chevalier 1630.

- Larivey, Pierre de: *Les esprits*. Publiés avec une introduction et des notes par M. J. Freeman. Préface de Madelaine Lazard. Genf: Droz 1987. [ESP]
- Mathieu, Pierre: *La magicienne étrangère. Tragédie*. Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre. Ohne Ort: Théâtre Classique 2015.
- Mira de Amescua, Antonio: El cura de Madrilejos. In: Ders.: *Teatro completo*. Band 6. Granada: Universidad de Granada 2006, 347–432.
- Racan, Honorat de Bueil de: Les bergeries. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Édition critique par Stéphane Macé. Paris: Champion 2009, S. 159–354.
- Rotrou, Jean: *La bague de l'oubli. Comédie dédiée au Roi*. Publié par Ernest et Paul Fièvre. Ohne Ort: Théâtre classique 2017.
- Ruiz de Alarcón, Juan: La prueba de las promesas. In: Ders.: *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra 2013, S. 225–349. [PROM]
- Tirso de Molina: *La Trilogía de los Pizarros*. Band 3: *Amazonas en las Indias*. Edición crítica, bibliografía y notas de Miguel Zugasti. Trujillo: Fundación Obra Pía de los Pizarro 1993. [AMAZ]
- Zamora, Antonio de: *El hechizado por fuerza*. Edición a cargo de Luis García-Araus. Madrid: RESAD 2004. [HECH]

### 8.3 Weitere historische Texte

- Abbé d'Aubignac: *La pratique du théâtre*. Edité par Hélène Baby. Paris: Honoré Champion 2001.
- 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: La librairie illustrée 1893, S. 137–139.
- Becerra y Holguín, Alonso / Valle Alvarado, Juan de / Salazar y Frías, Alonso de: 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. [INF]
- Calderón de la Barca, Pedro: Carta del 30 abril 1630, zitiert nach: L. Rouanet: Un autograph inédit de Calderon. In: *Revue Hispanique* 6 (1899), S. 196–200.
- Carta de Madrid, del 31 de julio de 1635. In: *Memorial histórico español: De documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*. Band 13: *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús entre los años 1634 y 1648*. Madrid: Imprenta Nacional 1861, S. 224.
- Ciruelo, Pedro: *Reprovação de las supersticiones y hechizerías (1538)*. Edición, introducción y notas de José Luis Herrero Ingelmo. Salamanca: Diputación de Salamanca 2003.
- Confession faite par messier 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.
- Corneille, Pierre: *Desseins de la Toison d'or, tragédie*. Paris: Augustin Courbe / Guillaume de Luyne 1661. [DES]
- Corneille, Pierre: 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.
- Cortes, Geronimo: *El non plus vltra del Lvnario y pronostico perpetuo general, y particular para cada Reyno, y Prouincia*. Valencia: Iuan Lorenzo Cebrera 1672. [LUN]
- Cortes, Geronimo: *El non plus ultra de el Lunario, y pronostico perpetuo, general y particular para cada Reyno, y Provincia*. Barcelona: Maria Angela Martí Viuda 1701. [LUN2]

- Courval, Sieur de: *Les tromperies des charlatans decouvertes*. Paris: Nicolas Rovsset 1619. [TRO]
- Del Río, Martín: Liber primus. De magia in genere, et de naturali ac artificiosa in specie. In: Peter Maxwell-Stuart / José Manuel García Valverde: *Investigations into Magic*. An Edition and Translation of Martín Del Río's *Disquisitionum magicarum libri sex*. Band 1. Leiden: Brill 2022. [DIS I]
- Del Río, Martín: Liber secundus, qui est de magia daemoniaca. In: Peter Maxwell-Stuart / José Manuel García Valverde: *Investigations into Magic*. An Edition and Translation of Martín Del Río's *Disquisitionum magicarum libri sex*. Band 2. Leiden: Brill 2022. [DIS II]
- Del Río, Martín: Liber quartus, qui est de divinatione. In: Peter Maxwell-Stuart / José Manuel García Valverde: *Investigations into Magic*. An Edition and Translation of Martín Del Río's *Disquisitionum magicarum libri sex*. Band 4. Leiden: Brill 2022. [DIS IV]
- Desmarets, R.-P.: *Histoire de Madeleine Bavent. Religieuse du monastère de Saint-Louis de Louviers*. Réimpression textuelle sur l'édition rarissime de 1652. Rouen: J. Lemonnier 1878.
- Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*. Paris: Coignard 1694.
- Edit du Roy, Pour la punition des differents crimes. Registré en Parlement le 31. Aoust 1682*. Paris: François Muguet 1682. [ED I]
- Exorcisme du 25 novembre 1632, BnF, ms. fr. 7619.
- Fama Fraternitatis oder Brüderschaft des hochlöblichen Ordens des R. C. An die Häupter, Stände und Gelehrten Europae (1614). In: Gerhard Wehr (Hg.): *Rosenkreuzerische Manifeste. Die Grundschriften der Rosenkreuzer und Goethes Fragment «Die Geheimnisse»*. Schaffhausen: Novalis Verlag 1980, S. 41–59.
- Feijoo, Benito Jerónimo: Cuevas de Salamanca, y Toledo, y Mágica de España. In: Ders.: *Teatro crítico universal*. Nueva impresion. Band 7. Madrid: Andrés Ortega 1778, S. 176–200.
- Fernández de Moratín, Leandro: Lección Poética. In: *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Ordenada é ilustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Ediciones Atlas 1944, S. 576–580.
- Grimoire du Pape Honorius. Avec un recueil des plus rares secrets*. Rom: ohne Verlag 1670. [GRIH]
- Hurtado de Mendoza, Antonio: Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IV. In: Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 175–197.
- Hurtado de Mendoza, Antonio: Relación de la fiesta de Aranjuez en verso. In: Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 198–212.
- Hurtado de Mendoza, Antonio: Refiere la fiesta que hizo la Reina nuestra señora en Aranjuez a los años del Rey (vv. 2887–3014 di *Querer por sólo querer*). In: Lope de Vega: *El vellocino de oro*. Edizione di Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger 2007, S. 213–223.
- 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. [AUT]
- La demonomanie de Lodvn qui montre la veritable possession des religievses vrsvlines*. La Flèche: Chez George Griveau 1634. [DEM]
- La mise en scène à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle. Mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent*. Publié avec une notice et des notes par Emile Dacier. Paris: ohne Verlag 1901.
- Lancre, Pierre de: *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*. Introduction critique et notes de Nicole Jacques-Chaquin. Paris: Aubier 1982. [TAB]
- 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.

- Lettres patentes permettant à Desiderio Descombes, opérateur et distillateur ordinaire du Roi, de vendre et debiter 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: La librairie illustrée 1893, S. 123–125.
- 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.
- 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.
- 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.
- Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra 2018. [ARTE]
- Lotti, Cosimo: 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: Rivadeneyra 1851, S. 386–390. [LAC]
- Michaëlis, Sébastien: *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente*. Teil 2. Paris: Charles Chastellain 1613.
- Mongastón, Juan de: 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. [REA]
- Montfaucon de Villars, Nicolas de: Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes. In: *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Band 34. Amsterdam: ohne Verlag 1788. [GAB]
- Nauarro, Gaspar: *Tribvnal de sverpersticion 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, Cõ-juros, Arte notoria, Causalista, y Paulina, y semejantes acciones vulgares*. Huesca: Pedro Bluson 1631. [TRI]
- Niceron, Iean-François: *La perspective cvrieuse ov Magie artificiele des effets merveillevx*. Paris: Chez Pierre Billaine 1638. [PERS]
- Nostradamvs, Michel: *Les vrayes centuries et propheties*. Reveuës & corrigées suyvant les premieres Editions imprimées en Avignon en l'an 1556 & à Lyon en l'an 1558. Avec la vie de l'Autheur. Leiden: Chez Pierre Leffen 1650.
- Père Tranquille: *Véritable relation des justes procédures observées au fait de la possession des Ursulines de Loudun et au procès de Grandier*. Paris: Iean Martin 1634. [VER]
- Planis Campy, David de: *L'ouvertvre de l'escolle de philosophie transmutatoire metalliqve*. Paris: Charles Sevestre 1633. [LOU]
- Primi Visconti: *Mémoires sur la cour de Louis XIV*. Paris: Perrin 1988.
- Procès-verbaux des 7 et 11 octobre, BnF, ms. fr. 7619.
- Ravaisson-Mollien, François (Hg.): *Archives de la Bastille*. D'après des documents inédits. Bände 5–6, Genf: Slatkine 1975. [AR + Bandnummer]
- Recit veritable de ce qui c'est passé a Lovdvn contre Maistre Vrbain Grandier*. Paris: Imprimerie de Pierre Targa 1634. [REV]
- Relacion de causa de Gabriel Monteche. In: *Libro 991*. Madrid: Archivo Histórico Nacional, Inquisición 1619, fol. 433v–436v.
- Relation de la sortie dv demon Balam du corps de la Mere Prieure, des Vrselines de Loudun*. Paris: Chez Iean Martin 1635. [REB]

- Relation veritable de ce qui s'est passé aux Exorcismes des Religieuses Vrsulines possedees de Loudun: en la presence de Monsieur Frere vniqve du Roy.* Paris: Chez Iean Martin 1635. [RVE]
- Rituale Romanvm* Pavli V. P. M. iussu editum. Rom: Ex Typographia Camerae Apostolicae 1617.
- Robinet, Charles: 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.
- Robinet, Charles: Lettre du 1<sup>er</sup> août 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.
- Rochet: *Horoscope du roi Louis XIV, 1688*, BnF, ms. NAF 1844. [HOR]
- Rojas, Fernando de: *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra 1988. [CEL]
- Rosset, François de: De l'horrible et espovvantageable sorcellerie de Lovys Goffredy, Prestre de Marseille. In: Ders.: *Histoires tragiques de nostre temps*. Paris: Chez François Hyby 1623 [1614], S. 32–67. [GOF]
- Sabbattini, Nicola: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Traduction par Melles Maria et Renée Canavaggia, avec la collaboration de M. Louis Jouvet. Réimprimé augmenté du Livre second. Réédition du facsimile de l'édition Ravenna 1638. Neuchâtel: Ides et Calendes 1977. [PRAT]
- Salazar y Frías, Alonso de: Segundo informe [...] 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. 266–349.
- Salazar y Frías, Alonso de: 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.
- Salazar y Frías, Alonso de: Sexta 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. 458–461.
- Salazar y Frías, Alonso de: Séptima 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. 462–471.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal de: *Correspondance 2. 1675–1680*. Texte établie, présenté et annoté par Roger Duchêne. Paris: Gallimard 1986. [SEV]
- Solarte, Hernando de: 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.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal: *El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*. Band 1. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1988.
- Sumario y compendio de lo sucedido en España, Italia, Flandes, Borgoña y Alemania, desde febrero de 636 [sic!] hasta 14 de marzo de 1637*. BnE, MSS/2367, fol. 181v–182r.
- Surin, Jean-Joseph: *Triomphe de l'amour divin sur les puissances de l'enfer, en la possession de la mère pieure des ursulines de Loudun*. Avignon: Seguin Aîné 1829 [1663]. [TRIO]
- Venegas de Figueroa, Antonio: 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.

## 8.4 Sekundärliteratur

- Abdel Aziz Rizq, Noha: Le comique dans le théâtre baroque français du début du XVII<sup>e</sup> siècle. In: *مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم* 13 (2021), S. 1433–1488.

- Aguirre Sorondo, Antxon: Los saludadores. In: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 22, 56 (1990), S. 307–319.
- Ahrendt-Schulte, Ingrid: Hexenbilder – Frauenbilder. In: Dies.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder 1994, S. 28–111.
- Ahrendt-Schulte, Ingrid: Hexengeschwätz. In: Dies.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder 1994, S. 119–129.
- Albert, Maurice: *Les théâtres de la foire (1660–1789)*. Genf: Slatkine 1969.
- Albertini, Alexandra Willaume: Rhétorique du discours contre la superstition dans les *Pensées diverses sur la comète* de Pierre Bayle: Astronomie et littérature au service de la raison. In: *Studi Francesi* 58, 3 (2014), S. 455–466.
- Albisson, Mathilde: 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.
- Alcázar, Jorge: La imagen del mago en Marlowe y Calderón. In: Aurelio González (Hg.): *400 Años de Calderón. Coloquio*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México 2001, S. 189–205.
- Álvarez Barrientos, Joaquín: *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: CSIC 2011.
- Álvarez Barrientos, Joaquín: Magia y teatro en el siglo XVII. Su consideración como ciencia. In: Ders.: *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: CSIC 2011, S. 14–48.
- Álvarez de Morales, Camilo: Elementos mágicos y religiosos en la medicina andalusí. In: *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones Anejos* 16 (2006), S. 23–46.
- Aly, Wolfgang: Name. In: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 3., unveränderte Auflage mit einem neuen Vorwort von Christoph Daxelmüller. Band 6: *Mauer–Pflugbrat*. Berlin / New York: De Gruyter 2000, Sp. 950–961.
- Andreas, Nadine: Zwischen Prädestination und individueller Selbstbestimmung: Die Konzeption menschlicher Glückseligkeit in *La piedra filosofal*. In: Dies.: *Zur Politisierung des spanischen spätbarocken Unterhaltungstheaters: Bances Candamo (1662–1704) als autor límite*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum 2013, S. 280–336.
- Antonucci, Fausta: Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: Tecnica scenografica e funzione drammatica. In: Giovanni Battista de Cesare (Hg.): *Dal testo alla scena. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*. Salerno: Edizioni del Paguro 2000, S. 217–238.
- Antonucci, Fausta: El comienzo de *La vida es sueño* y *La soledad primera* de Góngora. In: *Anuario Calderoniano* 7 (2014), S. 33–51.
- Antuñano, José Gabriel L.: Recuperar un Calderón olvidado. In: *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 286 (2000), S. 103–106.
- Aparisi Laporta, Luis M. (Hg.): *El Parque del Buen Retiro*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños 2011.
- Apostolidès, Jean-Marie: Lycanthropie et rationalité juridique à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 161–185.
- Arellano, Ignacio: Magos y prodigios en el escenario de Siglo de Oro. In: José Berbel (Hg.): *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las jornadas XII–XIII celebradas en Almería. Almería: Instituto de Estudios Almerienses 1996, S. 15–35.
- Arellano, Ignacio: Cervantes en Calderón. In: *Anales cervantinos* 35 (1999), S. 9–35.
- Arellano, Ignacio: *La Celestina* en la comedia del siglo XVII. In: Felipe B. Pedraza Jiménez (Hg.): *La Celestina. V Centenario (1499–1999)*. Actas del congreso internacional, Salamanca – Talavera de la Reina, Toledo – La Puebla de Montalbán, 27 de setiembre – 1 de octubre de 1999. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2001, S. 247–268.
- Arellano, Ignacio: The Golden Age Sacramental Play: An Introduction to the Genre. In: Ders.: *Dando luces a las sombras. Estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*. Frankfurt: Vervuert 2015, S. 15–36.

- Aresi, Laura: Vicende (e intrecci) del mito in terra d'Italia: Scilla, Glauco e Circe nelle Metamorfosi di Ovidio. In: *Prometheus. Rivista di studi classici* 39 (2013), S. 137–164.
- Armas, Frederick A. de: Metamorphosis in Calderón's *El mayor encanto, amor*. In: *Romance Notes* 22 (1981), S. 208–212.
- Armas, Frederick A. de: La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín y fray Manuel de Guerra y Ribera. In: *Anuario Calderoniano* 1 (2008), S. 87–104.
- Armas, Frederick A. de: Claves políticas en las comedias de Calderón: El caso de *El mayor encanto amor*. In: *Anuario Calderoniano* 4 (2011), S. 117–144.
- Armas, Frederick A. de: *Los tres mayores prodigios*: Alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega. In: Santiago Fernández Mosquera / Luis Iglesias Feijoo (Hg.): *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2014, S. 103–116.
- Arróniz, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos 1977.
- Astier, Joris: L'affaire Gaufridy: possession, sorcellerie et eschatologie dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle. In: *Revue des sciences religieuses* 93 (2019), S. 111–136.
- Aszyk, Urzula: El mágico prodigioso: Entre la comedia de santos y la comedia de magia, un modelo teatral en evolución. In: Manfred Tietz / Gero Arnscheid (Hg.): *Calderón y su escuela: Variaciones et innovación de un modelo teatral*. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Wrocław, 14–18 de julio de 2008. Stuttgart: Steiner 2011, S. 13–22.
- Auhagen, Wolfgang: Rousseau, Charpentier, Masson. In: Ders.: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Lang 1983, S. 13–17.
- Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 72–82.
- Austin O'Connor, Thomas: On the Authorship of *El encanto es la hermosa*: A curious Case of Dramatic Collaboration. In: *Bulletin of the Comediantes* 26, 1 (1974), S. 31–34.
- Austin O'Connor, Thomas: La desmitificación de Celestina el *El encanto es la hermosa* de Salazar y Torres. In: Manuel Criado de Val (Hg.): *La Celestina y su contorno social*. Barcelona: HISPAM 1977, S. 339–345.
- Austin O'Connor, Thomas: Language, Irony and Death: The Poetry of Salazar y Torres' *El encanto es la hermosa*. In: *Romanische Forschungen* 90, 1 (1978), S. 60–69.
- Austin O'Connor, Thomas: Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosa* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana. In: *Literatura Mexicana* 3, 2 (1992), S. 283–303.
- Austin O'Connor, Thomas: Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosa* y *el hechizo sin hechizo* contra *La segunda Celestina*. In: Concepción Reverte Bernal / Mercedes de los Reyes Pena (Hg.): *América y el teatro español del Siglo de Oro*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cadiz 1998, S. 203–211.
- Azurmendi Inchausti, Mikel: *Las brujas de Zugarramurdi. La historia del aquelarre y la Inquisición*. Córdoba: Almuzara 2013.
- Bacher, Jutta: 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.
- Bacher, Jutta: 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.

- Baier, Thomas: Die Argonauten in Kolchis. Der Mythos bei Valerius Flaccus und Corneille. In: *Antike und Abendland* 48 (2002), S. 58–67.
- Ballester, Xaverio: Metáfora, metonimia y. In: *Myrtia* 18 (2003), S. 143–162.
- Barandiarán, José Miguel de: *Brujería y brujas en los relatos populares vascos*. San Sebastián: Editorial Txertoa 1984.
- Barciela, Emilio Pascual: Antigüedad: La teoría de la anagnórisis. In: Ders.: *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*. Herne: Gabriele Schäfer Verlag 2016, S. 54–97.
- Barciela, Emilio Pascual: Introducción. In: Ders.: *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*. Herne: Gabriele Schäfer Verlag 2016, S. 22–53.
- Barney, Francis: 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.
- Barrett, James: *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley: University of California Press 2002.
- Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Ders.: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Frankfurt: Fischer 1995, S. 7–28.
- Baßler, Moritz / u. a.: Kultur als Text? In: *KulturPoetik* 2, 1 (2002), S. 102–113.
- Baudry, Hervé: Molière et la médecine: entre l'agonie et l'euphorie. In: Marie Miguët-Ollagnier / Philippe Baron (Hg.): *Littérature et médecine*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises 2000, S. 27–46.
- Bauer, Manuel: *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2018.
- Bauer-Funke, Cerstin: *El cerco de Numancia* de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial. In: Carmen Rivero Iglesias (Hg.): *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2011, S. 33–42.
- Baxter, Christopher: 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.
- Beausoleil, Mireille: 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.
- Beck, Götz: Beobachtungen zur Kirke-Episode in der *Odyssee*. In: *Philologus* 109 (1965), S. 1–29.
- Beck, Wolfgang: Zauberspruch. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 9: *St-Z*. Tübingen: Niemeyer 2009, Sp. 1483–1486.
- Becker, Karin: Molières früher Einakter *Le médecin volant*: zwischen französischer Farcentradition und italienischem Stegreiftheater. In: *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée* 16 (2002), S. 6–25.
- Behringer, Wolfgang: «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.
- Behringer, Wolfgang: 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.
- Behringer, Wolfgang: 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.

- Behringer, Wolfgang: Hexenflug. In: Inga Hagen (Hg.): *Abheben! 1000 Träume vom Fliegen*. Detmold: Bösmann 2004, S. 162–179.
- Behringer, Wolfgang: 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.
- Behringer, Wolfgang: Hexenglaube und Hexenverfolgung in Geschichte und Anthropologie. In: Benedikt Mauer (Hg.): *Hexenverfolgung. Vier Vorträge zur Erinnerung an Helena Curtens und Agnes Olmans aus Gerresheim*. Essen: Klartext 2014, S. 9–22.
- Belanger, Stéphanie: Le héros guerrier et le martyr chrétien: Retour sur le merveilleux au théâtre français du début du XVII<sup>e</sup> siècle. In: Davis Wetsel / Frédéric Canovas (Hg.): *La Spiritualité / L'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Band 3. Tübingen: Narr 2003, S. 203–214.
- Bellingradt, Daniel / Otto, Bernd-Christian: *Magical Manuscripts in Early Modern Europe. The Clandestine Trade In Illegal Book Collections*. Cham: Palgrave Macmillan 2017.
- Benesch, Kurt: *Magie. Von Hexen, Alchimisten und Wundertätern*. Gütersloh: Prisma-Verlag 1979.
- Bercé, Yves-Marie: Sur les médecins de Molière. In: *Comédie-Française* 189 (1991), S. 20–21.
- Berns, Jörg Jochen: Himmelsmaschinen und Höllenmaschinen. Ihre Bedeutung für die Maschinen-geschichte und deren Ikonografie in der Frühen Neuzeit und im 20. Jahrhundert. In: Helmar Schramm (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum: Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin / New York: De Gruyter 2008, S. 66–91.
- Berns, Jörg Jochen: Feuerwehr und Feuerwerk. Techniken der Domestikation und Inszenierung von Großbränden in der Frühen Neuzeit. In: Vera Fionie Koppenleitner / Hole Rößler / Michael Thimann (Hg.): *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011, S. 211–234.
- Berrone, Carlo: Du théâtre parlé à la tragédie lyrique. Médée, héroïne noire de Quinault. In: Charles Mazouer (Hg.): *Recherches des jeunes dix-septièmistes*. Tübingen: Narr 2000, S. 75–87.
- Berry Drago, Elisabeth: *Painted Alchemists. Early Modern Artistry and Experiment in the Work of Thomas Wjck*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2019.
- Bertaud, Madeleine: Pierre de Lancre et la Femme. In: Paul Kehrl (Hg.): *Travaux de linguistique et de littérature*. XIV, 2: *Études littéraires*. Straßburg: Klincksieck 1976, S. 51–70.
- Bertholet, Alfred: Das Wesen der Magie. In: Leander Petzoldt (Hg.): *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 111–134.
- Bertrand, Thomas: *Orviétan et pratique de l'art dentaire en France aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles*. Nancy: Université de Lorraine 2010.
- Bethe, Erich: Kirke. In: Georg Wissowa (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Unveränderter Nachdruck von 1921. Reihe 1, Band 11, 1. Stuttgart: Metzler 1985, Sp. 502–507.
- Beusterien, John: When the shoe is not an object: The chinela as thing in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: *Journal of Spanish Cultural Studies* 14 (2013), S. 201–215.
- Biagioni, Laura: Diffusione dei classici in Spagna. In: Dies.: *Los encantos de Medea: Francisco de Rojas Zorrilla fra tradizione e innovazione*. Pisa: Università di Pisa 2015, S. 35–43.
- Biagioni, Laura: *Los encantos de Medea: Francisco de Rojas Zorrilla fra tradizione e innovazione*. Pisa: Università di Pisa 2015.
- Biedermann, Hans: *Medicina Magica. Metaphysische Heilmethoden in spätantiken und mittelalterlichen Handschriften*. 2. Auflage. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978.
- Biedermann, Hans: Asmodeus. In: Ders.: *Dämonen, Geister, dunkle Götter. Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*. Graz: Stocker 1989, S. 37–38.

- Biedermann, Hans: Astaroth. In: Ders.: *Dämonen, Geister, dunkle Götter. Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*. Graz: Stocker 1989, S. 39–40.
- Biesel, Elisabeth: Die Organisation der Hexenverfolgungen im Herzogtum Lothringen. In: Dies.: *Hexenjustiz, Volksmagie und soziale Konflikte im lothringischen Raum*. Trier: Spee 1997, S. 82–100.
- Biet, Christian: Médée, caméléon sanglant. Le personnage de Médée dans les récits sanglants du début du XVII<sup>e</sup> siècle. In: Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006, S. 109–132.
- Biglieri, Aníbal A.: *Medea en la literatura española medieval*. La Plata: Fundación Decus 2005.
- Bjurström, Per: *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1961.
- Bjurström, Per: Stage designers in Venice. In: Ders.: *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1961, S. 43–47.
- Black, Max: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 55–88.
- Blaikner-Hohenwart, Gabriele: Un texte dramatique «traduit» en mouvements. Le canevas allemand du *Médecin malgré lui* (1692). In: Eva Erdmann / Konrad Schoell (Hg.): *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle*. Tübingen: Narr 2006, S. 133–147.
- Blasco, Javier: 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.
- Blauert, Andreas: Konjunkturen und Konturen der Entwicklung von Hexenbegriff und -prozeß im 15. Jahrhundert. In: Ders.: *Frühe Hexenverfolgungen. Ketzer-, Zauberei- und Hexenprozesse des 15. Jahrhunderts*. Hamburg: Junius 1989, S. 17–36.
- Blázquez Miguel, Juan: 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.
- Blondet, Sandrine: «Admirez avec moi ce merveilleux spectacle.» Sur *Andromède, La Toison d'or et Psyché*. In: Myriam Dufour-Maître (Hg.): *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2012, S. 113–122.
- Blumenthal, Peter: 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.
- Bockmann, Jörn / Gold, Julia: 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.
- Böhme, Hartmut: Kulturgeschichtliche Grundlagen der Theatralität. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke 2004, S. 43–62.
- Bonolas, Philippe P.: Pouvoir et magie de la comédie dans *L'illusion comique* de Corneille. In: *Romanica Silesiana* 4 (2009), S. 21–29.
- Borrego Gutiérrez, Esther: Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622). In: María Luisa Lobato / Francisco Domínguez Matito (Hg.): *Memoria de la palabra*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2004, S. 337–352.
- Botello, Jesús: Imperio y autografía en *El vellocino de oro* de Lope de Vega. In: *Romance Notes* 54 (2014), S. 161–168.
- Boudet, Jean-Patrice: *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Éditions de la Sorbonne 2019.
- Boyle, Margaret E.: Scents and Celestinas: Alchemical Women in Early Modern Spain. In: *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 15, 2 (2021), S. 113–120.
- Bremer, Jan Maarten: *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Hakkert 1969.

- Briggs, Robin: *Witches and Neighbours. The Social and Cultural Context of European Witchcraft*. New York: Viking 1996.
- Briggs, Robin: 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.
- Brockliss, Laurence / Jones, Colin: *The Medical World of Early Modern France*. Oxford: Clarendon Press 1997.
- Brody, Clara Carnelson: Machine plays and others. In: Dies.: *The works of Claude Boyer*. New York: King's Crown Press 1947, S. 110–136.
- Brody, Clara Carnelson: *The works of Claude Boyer*. New York: King's Crown Press 1947.
- Brooks, Maney: Lully and Quinault at court and on the public stage, 1673–86. In: *Seventeenth Century French Studies* 10 (1988), S. 101–121.
- Brown, Jane K.: The Queen of the Night and the Crisis of Allegory in *The Magic Flute*. In: *Goethe Yearbook* 8 (1996), S. 142–156.
- Brown, Jonathan / Elliott, John H.: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philipp IV*. Revised and Expanded Edition. New Haven: Yale University Press 2003.
- Bryson, Scott: 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.
- Bubello, Juan Pablo: *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 (2015), S. 79–103.
- Bubert, Marcel / Merten, Lydia: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen. In: Frank Rexroth / Teresa Schröder-Stapper (Hg.): *Experten, Wissen, Symbole. Performanz und Medialität vor-moderner Wissenskulturen*. Berlin / Boston: De Gruyter Oldenbourg 2018, S. 29–67.
- Buerzo, Catalina: Calderón de la Barca. In: Javier Huerta Calvo (Hg.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2008, S. 254–287.
- Buerzo, Catalina: Entremés. In: Javier Huerta Calvo (Hg.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2008, S. 70–82.
- Burckhardt, Martin: 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.
- Butterworth, Philip: Fire as Light. In: Ders.: *Theatre of fire: special effects in early English and Scottish theatre*. London: Society for Theater Research 1098, S. 55–78.
- Buxó, José Pascual: Las vueltas de Sor Juana. In: *Nuevo Texto Crítico* 4 (1091), S. 197–204.
- Calcraft, Raymond Paul: Fabia et l'œuvre du diable dans *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega. In: Marie Jones-Davies (Hg.): *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Paris: Trouzot 1988, S. 29–38.
- Caldera, Ermanno: La última etapa de la comedia de magia. In: Giuseppe Bellini (Hg.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Rom: Bulzoni 1982, S. 247–253.
- Caldera, Ermanno (Hg.): *Teatro di magia*. 2 Bände. Rom: Bulzoni 1983/1991.
- Caldera, Ermanno: La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres. In: *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8 (1989), S. 311–322.
- Campagne, Fabián Alejandro: 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.

- Campagne, Fabián Alejandro: 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.
- Campagne, Fabián Alejandro: 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.
- Campbell, Cathrine E.: Pierre de Larivey. In: Megan Conway (Hg.): *Sixteenth-Century French Writers*. Detroit: Thomson Gale 2006, S. 234–236.
- Campbell, Stephen F.: 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.
- Campbell, Ysla: Magia y hermetismo en *La cueva de Salamanca*. In: Barbara Louise Mujica (Hg.): *Texto y espectáculo*. Selected Proceedings of the symposium on Spanish Golden Age Theatre, The University of Texas at El Paso, 1987. York: Spanish Literature Publishing Company 1989, S. 11–24.
- Canavaggio, Jean: *La Célestine* au miroir du théâtre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. In: *Celestinesca* 32 (2008), S. 69–83.
- Canciani, Fulvio: Kirke. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Band 6. Zürich: Artemis 1992, S. 48–59.
- Capitani, Patrizia de: Des horreurs de la fidélité: *Il Fedele* de Pasqualigo (1576) et Larivey. In: Dies.: *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI<sup>e</sup> siècle – milieu du XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Champion 2005, S. 317–327.
- Capitani, Patrizia de: *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI<sup>e</sup> siècle – milieu du XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Champion 2005.
- Capodici, Luisa: *Medicaea Medaea. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*. Genf: Droz 2011.
- Cardullo, Bert: Love and death in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: *The Language Quarterly* 27 (1988), S. 3–8.
- Carmona, Michel: *Les diables de Loudun. Sorcellerie et politique sous Richelieu*. Paris: Fayard 1988.
- Carmona, Michel: L'heure du bûcher. In: Ders.: *Les diables de Loudun. Sorcellerie et politique sous Richelieu*. Paris: Fayard 1988, S. 228–245.
- Caro Baroja, Julio: El aquelarre como imitación de la iglesia. In: Ders.: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza 1966, S. 213–215.
- Caro Baroja, Julio: La brujería vasca en el siglo XVI. In: Ders.: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza 1966, S. 187–201.
- Caro Baroja, Julio: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza 1966.
- Caro Baroja, Julio: Satán y sus pompas: el Aquelarre como corte real. In: Ders.: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza 1966, S. 207–213.
- Caro Baroja, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1974.
- Caro Baroja, Julio: Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*. In: Ders.: *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza 2006, S. 190–219.
- Cascardi, Anthony: *El mágico prodigioso* and the Theatre of Alchemy. In: Ders.: *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 96–106.
- Castañeda, James A.: *El esclavo del demonio y Caer para levantar*: Reflejos de dos ciclos. In: *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*. Band 2. Madrid: Editorial Gredos 1974, S. 181–188.
- Castanien, Donald G.: *La segunda Celestina*: XVII<sup>th</sup> and XIX<sup>th</sup> centuries. In: *Hispania* 43 (1960), S. 559–564.
- Castells, Ricardo: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega: «Aojado estás». In: *Romance Notes* 36 (1995), S. 101–110.
- Catellani, Patrizia: I Ciarlatani. In: Dies. / Console, Renzo: *L'orvietano*. Pisa: Edizioni ETS 2004, S. 15–43.
- Catellani, Patrizia / Console, Renzo: *L'orvietano*. Pisa: Edizioni ETS 2004.

- Cattaneo, Maria Teresa: Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla. In: Javier Blasco / Ermanno Caldera / Joaquín Álvarez Barrientos / Ricardo de La Fuente (Hg.): *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Júcar 1992, S. 123–132.
- Cavaillé, Jean Pierre: 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.
- Certeau, Michel de: L'accusé Urbain Grandier. In: Ders.: *La possession de Loudun*. Paris: Julliard 1970, S. 79–96.
- Certeau, Michel de: *La possession de Loudun*. Paris: Julliard 1970.
- Charpentier, Françoise: Médée figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique. In: Bernard Yon (Hg.): *Prémices et floraison de l'âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne 1995, S. 387–405.
- Chautant, Gisèle: *Croyances et conduites magiques dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle d'après l'affaire des poisons*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2002.
- Chaves Montoya, María Teresa: La comedia en el Jardín de los Negros. In: Dies.: *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*. Madrid: Ediciones Doce Calles 1991, S. 79–80.
- Chaves Montoya, María Teresa: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes 2004.
- Chaves Montoya, María Teresa: Pedro Calderón de la Barca y Cosimo Lotti, la creación compartida: *El mayor encanto, amor y Los tres mayores prodigios*. In: Dies.: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes 2004, S. 47–63.
- Chaves Montoya, María Teresa: 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.
- Chevalier, Maxime: Le médecin dans la littérature du siècle d'or. In: Casa de Velázquez (Hg.): *Le personnage dans la littérature du siècle d'or. Statut et fonction*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations 1984, S. 21–37.
- Christie, Douglas E.: «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.
- Christout, Marie-Françoise: *Le ballet du cour de Louis XIV*. Paris: Picard 1967.
- Cilveti, Angel L.: *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros Ediciones 1977.
- Cioranescu, Alexandre: *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genf: Droz 1983.
- Clark, Stuart: Le sabbat comme système symbolique. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Colloque International E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud (4–7 novembre 1992). Grenoble: Millon 1993, S. 63–75.
- Clark, Stuart: *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft*. Oxford: Clarendon Press 1997.
- Clark, Stuart: 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.
- Clarke, Janet: Repertory and revival at the Guénégaud Theatre (1673–1680). In: *Seventeenth Century French Studies* 10 (1988), S. 136–153.
- Clarke, Janet: Introduction. In: Thomas Corneille / [Jean Donneau de Visé]: *Circé*. Edition critique par Janet L. Clarke. Exeter: University of Exeter 1989, S. V–LXIV.
- Clarke, Jan[et]: Corneilles *Circé* – a precursor of Racine's *Phèdre*? In: *Modern Language Review* 90 (1995), S. 325–332.
- Clarke, Jan[et]: *La devineresse* and the affaire des poisons. In: *Seventeenth-Century French Studies* 28 (2006), S. 221–234.

- Clarke, Jan[et]: Part One: Thomas Corneille. In: Dies.: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007, S. 5–62.
- Clarke, Jan[et]: Part Two: *Circé*. In: Dies.: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007, S. 63–168.
- Clarke, Jan[et]: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007.
- Classen, Albrecht: 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.
- Closson, Marianne: *L'Imaginaire démoniaque en France (1550–1650)*. Genf: Droz 2000.
- Coffey, Alexandra: *Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht. Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance*. München: Utz 2009.
- Cohen, Ester / Villaseñor, Patricia (Hg.): *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona: Azul 1999.
- Collins, David A.: *Thomas Corneille. Protean Dramatist*. London: Mouton 1966.
- Collins, Derek: *Magic in the Ancient Greek World*. Oxford: Blackwell Publishing 2008.
- Conan, Nathalie: Commentaire critique. In: Thomas Corneille: *Le Feint Astrologue. Comédie 1651*. Édition critique établie par Nathalie Conan. Paris: Université Paris IV Sorbonne 2007, o. S.
- Cooper, Richard: Pierre de Larivey astrophile. In: Yvonne Bellenger (Hg.): *Pierre de Larivey, Champenois. Chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541–1619)*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne 25–27 janvier 1991. Paris: Klincksieck 1993, S. 97–118.
- Cornuaille, Philippe: L'écran de la devineresse, ou le miroir déformant de l'affaire des poisons. In: *Nouvelles de l'estampe* 258 (2017), S. 4–22.
- Cosentino, Paola: 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.
- Cosnier, Colette: Jodelet: Un acteur du XVII<sup>e</sup> siècle devenu un type. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 3 (1962), S. 329–352.
- Cottille-Foley, Nora: Epistémé 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.
- Courtès, Noémie: Polistène et Alcandre, ou l'illusion magique. In: *Littératures classiques* 44 (2002), S. 83–96.
- Courtès, Noémie: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion 2004.
- Courtès, Noémie: Rhétorique du magicien. In: Dies.: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion 2004, S. 583–624.
- Courtès, Noémie: *Sit Medea ferox invictaque* – modèle et contre-modèle de la vengeance féminine au XVII<sup>e</sup> siècle. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 65 (2006), S. 431–446.
- Courtès, Noémie: Circé, Médée, Armide: la triple figure d'Hécate au XVII<sup>e</sup> siècle. In: Véronique Léonard-Roques (Hg.): *Figures mythiques: Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2008, S. 135–149.
- Courtès, Noémie: Les métamorphoses de Circé sur les scènes de l'âge classique. In: *Revue d'Histoire du Théâtre* 244 (2009), S. 281–290.
- Curtius, Ernst Robert: Einleitung. In: Ders.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1948, S. 11–24.
- D'Agostino, Alfonso: El elemento mágico. In: Ders.: Los avatares del mago. Aproximación a *La piedra filosofal*. In: Francisco Bances Candamo: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino. Rom: Bulzoni 1988, S. 64–74.

- D'Agostino, Alfonso: Los avatares del mago. Aproximación a *La piedra filosofal*. In: Francisco Bances Candamo: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino. Rom: Bulzoni 1988, S. 9–86.
- D'Amiano, Domenico: Il patto col diavolo: Echi faustiani in tre comedias de santos del teatro barocco spagnolo. In: *Riscontri: Rivista trimestrale di Cultura e di Attualità* 32 (2010), S. 51–78.
- Dandrey, Patrick: Réflexions sur la mort de M. de Molière en habit de médecin imaginaire. In: *Le Nouveau Moliériste* 1 (1994), S. 199–212.
- Dandrey, Patrick: Molière et la médecine de l'amour. In: Allain Cullière (Hg.): *Aspects du classicisme et de la spiritualité. Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*. Paris: Klincksieck 1996, S. 67–82.
- Dandrey, Patrick: La leçon des épidémies de sorcellerie et de possession. In: Ders.: *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancholie hypocondriaque*. Paris: Klincksieck 1998, S. 503–524.
- Dandrey, Patrick: Sganarelle médecin. In: Ders.: *Sganarelle et la médecine ou De la mélancholie érotique*. Paris: Klincksieck 1998, S. 15–186.
- Dandrey, Patrick: Clitandre homéopathe? In: Ders.: *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris: Klincksieck 2006, S. 253–272.
- Dandrey, Patrick: La satire des médecins et de la médecine. In: Ders.: *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris: Klincksieck 2006, S. 31–54.
- Darst, David H.: El discurso sobre la magia en *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón. In: *Duquesne Hispanic Review* 9 (1970), S. 31–44.
- Dauge-Roth, Katherine: Médiations, figures et expériences de l'autre-vie: Jean-Joseph Surin à la rencontre du démoniaque. In: Ralph Heyndels (Hg.): *L'Autre au XVII<sup>e</sup> siècle*. Tübingen: Narr 1999, S. 375–384.
- Davies, Gareth A.: La fiesta de Aranjuez: 1622. In: *Gramma y cal: Revista insular de filología* 1 (1995), S. 51–72.
- Davies, Owen: *Grimoires. A History of Magic Books*. Oxford: Oxford University Press 2009.
- Davis, Charles: Calderón en Yepes. El estreno de *El mágico prodigioso* (1637). In: *Criticón* 99 (2007), S. 193–215.
- De Angelis, Simone: Kometentheorien und die Konkurrenz des Cartesianischen und des Newtonschen Methodenmodells um 1730. In: Dies.: *Von Newton zu Haller. Studien zum Naturbegriff zwischen Empirismus und deduktiver Methode in der Schweizer Frühaufklärung*. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 70–113.
- Debienne, Pauline: Biographie de Claude Boyer. In: Dies.: *Commentaire critique*. In: Claude Boyer: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007, o. S.
- Debienne, Pauline: *Commentaire critique*. In: Claude Boyer: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007, o. S.
- Debienne, Pauline: La magicienne Circé ou Circé figure de metteur en scène et machiniste. In: Dies.: *Commentaire critique*. In: Claude Boyer: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007, o. S.
- Debienne, Pauline: Une source moderne: *Les Travaux d'Ulysse* de Durval. In: Dies.: *Commentaire critique*. In: Claude Boyer: *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Edition critique établie par Pauline Debienne. Paris: Université Paris-Sorbonne 2007, o. S.
- Degen, Guy: Une leçon de théâtre: les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey. In: Yvonne Bellenger (Hg.): *Pierre de Larivey, Champenois. Chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541–1619)*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne 25–27 janvier 1991. Paris: Klincksieck 1993, S. 15–39.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma: *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.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*. Paris: Nizet 1960.

- Delaporte, Victor: Du merveilleux au théâtre. In: Ders.: *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Genf: Slatkine Reprints 1968, S. 335–356.
- Deleuze, Gilles: *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit 1988.
- Delgado, Manuel: La melancolía erótica de Cipriano en *El mágico prodigioso*. In: *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 81 (2004), S. 37–48.
- Delmas, Christian: Le merveilleux dans la tragédie à machines: *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Claude Boyer (1666). In: *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 25 (1973), S. 216–228.
- Delmas, Christian: Introduction. In: Pierre Corneille: *Andromède*. Texte établi, présenté et annoté par Christian Delmas. Paris: Librairie Marcel Didier 1974, S. IX–CXIX.
- Delmas, Christian: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Genf: Droz 1985.
- Delmas, Christian: Verb et spectacle, ou la problème de structure d'un genre. In: Ders.: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Genf: Droz 1985, S. 40–53.
- Delmas, Christian: Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle. In: Jean-Philippe Groperrin (Hg.): *Mythe et histoire dans le théâtre classique*. Hommage à Christian Delmas. Toulouse: SLC 2002, S. 103–112.
- Delpech, François: La «marque» des sorcières: logique(s) de la stigmatisation diabolique. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Colloque International E. N.S. Fontenay-Saint-Cloud (4–7 novembre 1992). Grenoble: Millon 1993, S. 347–368.
- Demonet, Marie-Luce: Les marques insensibles, ou les nuages de la certitude. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 97–134.
- Díaz Migoyo, Gonzalo: Memoria y fama de Román Ramírez. In: María Luisa Lobato / Francisco Domínguez Matito (Hg.): *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Frankfurt: Vervuert 2004, S. 39–53.
- Dickhaut, Kirsten: Kulturen des (Un-)Glaubens. Zur Bedeutung der Magie in Michel de Montaignes *Des Boyteux* (III, 11). In: *Comparatio* 4 (2012), S. 111–128.
- Dickhaut, Kirsten: Zur Ambiguität der Evidenz von Hexenbildern: Hans Baldung Grien, *Zwei Hexen* (1523) und Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Strix* oder *La Strega* (1523 und 1524). In: Valeska von Rosen (Hg.): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 81–114.
- Dickhaut, Kirsten: Magie. In: Alain Montandon (Hg.): *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris: Champion 2013, S. 683–697.
- Dickhaut, Kirsten: Jack-in-the-Box. The art of illusion in Italy and France from the Renaissance to the Age of Classicism (1400–1700). In: Dies. (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 1–22.
- Dickhaut, Kirsten: Magische(s) Gestalten in der frühneuzeitlichen Komödie. Ariostos *Il negromante* und Corneilles *Illusion comique*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 48 (2016), S. 59–81.
- Dickhaut, Kirsten: Geisterstunde. Magie, Machtprobe und Herrschaftsgrund in Corneilles *Illusion comique* und *Médée*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 68 (2017), S. 146–172.
- Dietrich, Jan: Prophetenrede. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 7: *Pos–Rh*. Tübingen: Niemeyer 2005, Sp. 290–307.
- Dietrich, Margret: Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts. Teil I. In: *Maske und Kothurn* 4, 1 (1958), S. 199–219.
- Dietrich, Margret: Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts. Teil II (Schluß). In: *Maske und Kothurn* 4, 2 (1958), S. 316–345.

- Dietz, Richard: Formel. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 3: *Eup-Hör*. Tübingen: Niemeyer 1996, Sp. 411–415.
- Díez Borque, José María: La literatura de conjuros, oraciones y ensalmos. In: Ders.: *Culturas en la edad de oro*. Madrid: Ediciones Complutense 1995, S. 11–44.
- Díez Borque, José María: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto 2002.
- Dillinger, Johannes: *Hexen und Magie. Eine historische Einführung*. Frankfurt: Campus 2007.
- DiPuccio, Denise: The Enigma of Enchantment in *El mayor encanto, amor*. In: *Hispania* 70 (1987), S. 731–739.
- Dixon, Victor: New (and Ancient) Lights on the Life of Juan Pérez de Montalbán. In: *Bulletin of Spanish Studies* 90 (2013), S. 509–534.
- Dobritzsch, Elisabeth: *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*. Weimar: Hain-Verlag 2015.
- Domínguez, Frank A.: Philip IV's Fiesta de Aranjuez, Part I: The Marriage of Cosimo II de Medici to Maria Magdalena de Austria and Leonor Pimentel. In: *Hispanófila* 158 (2009), S. 39–62.
- Dominguez, Véronique: Les machines du théâtre français: de la technique à l'illusion (XIV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> s.). In: Fabienne Pomel (Hg.): *Engins et machines. L'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2015, S. 105–126.
- Doiron, Normand: La vengeance d'une déesse. La *Médée* de Corneille. In: *Poétique* 43 (2012), S. 321–336.
- Dosmond, Simone: Vrais et faux médecins dans l'imaginaire moliéresque. In: *Eidolon* 50 (1997), S. 219–228.
- Dräger, Paul: Kirke. In: Hubert Cancik (Hg.): *Der neue Pauly. Lexikon der Antike*. Band 6: *Altertum: Iul-Lee*. Stuttgart: Metzler 1999, Sp. 487–489.
- Drysdall, Denis L.: Molière and Spain. A Bibliographic Survey, Together with a Note on Molière and the Figure of Go-between. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 39 (1973), S. 94–112.
- Dubois, Claude-Gilbert (Hg.): *Magie et Littérature*. Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres. Paris: Michel 1989.
- Dubois, E. T. / Maskell, D. W. / Yarrow, P. J.: L'Almanach de la devineresse. In: *Revue d'Histoire du Théâtre* 3 (1980), S. 216–219.
- Dubois, Gene W.: Petrarca, Lope y *El caballero de Olmedo*. In: *Nueva Revista del Pacífico* 53 (2008), S. 145–160.
- Duccini, Hélène: *Concini. Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*. Paris: Michel 1991.
- Duchartre, Pierre-Louis: Les masques. In: Ders.: *La commedia dell'arte*. Paris: Éditions d'Art et Industrie 1955, S. 47–52.
- Dumas, Catherine: La rénovation de la comédie par l'imitation de la comedia. D'Ouille adaptateur de Calderón. In: Anne Teulade (Hg.): *Reflets du Siècle d'Or espagnol. Modèles en marge*. Nantes: Default 2010, S. 97–115.
- Dumas, Catherine: Introduction. In: Pedro Calderón de la Barca: *Le faux astrologue*. Traduction française: Catherine Dumas. Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance 2012, S. 1–22.
- Dupras, Elyse: *Diables et saints: Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*. Genf: Droz 2006.
- Dupuis, Charles François: *L'origine de tous les cultes ou religion universelle*. Band 3. Paris: Agasse 1794.
- Duché-Gavet, Véronique: Les sorcières de Pierre de Lancre. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 9 (2021), S. 142–155.
- Ebersole Jr., Alva V.: Pedro Ciruelo y su *Reprobación de hechicerías*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 16 (1962), S. 430–437.
- Echávarri Otero, Javier: The twenty-one books of devices and machines: An encyclopedia of machines and mechanisms of the 16<sup>th</sup> century. In: Hong-Sen Yan / Marco Ceccarelli (Hg.): *International Symposium on History of Machines and Mechanisms*. Dordrecht: Springer 2009, S. 115–132.

- Eco, Umberto: Über Spiegel. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Aus dem Italienischen von Burkhardt Kroeber. 6. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2001, S. 26–61.
- Eco, Umberto: Semiotik der Theateraufführung. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 262–276.
- Eidler, Franziska: Fear and Horror in Pierre Corneille's *Médée*: The Power of Rhetoric to incite Emotion in the French Tragedy of the 17<sup>th</sup> Century. In: Joseph H. Campos II / Catalin Ghita (Hg.): *At the Nexus of Fear, Horror and Terror. Contemporary Readings*. Oxford: Inter-Disciplinary Press 2013, S. 47–56.
- Edler, Franziska: *Médée's Revenge: Magic and Rhetoric in the French Médée Tragedies of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*. In: Rodrigo de Souza Tavaré / Vibha Singh Chauha (Hg.): *Emotions and Actions of Revenge*. Leiden: Brill 2014, S. 1–12.
- Elliott, John Huxtable: *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. New Haven: Yale University Press 1986.
- Ellis, Jonathan: The Figure of Circe and the Power of Knowledge. Competing Philosophies in Calderón's *El mayor encanto, amor*. In: *Bulletin of Spanish Studies* 87 (2010), S. 147–162.
- Escudero, Juan M.: La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*. In: Ignacio Arellano / Jesús Usunáriz (Hg.): *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Ver-vuert 2003, S. 109–127.
- Escudero Baztan, Juan M.: El entremés de *El astrólogo tunante* de Francisco de Bances Candamo. In: *RIL-CE. Revista de Filología Hispánica* 17 (2011), S. 141–167.
- Eslava Galán, Juan: *Cinco tratados españoles de alquimia*. Madrid: Tecnos 1987.
- Espantoso Foley, Augusta: *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genf: Droz 1972.
- Espantoso Foley, Augusta: The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*. In: *Hispanic Review* 51, 1 (1983), S. 29–41.
- Espinosa, Carlos: *El astrólogo fingido*. In: *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 243 (1992), S. 116–119.
- Esteban Lorente, Juan Francisco: La astrología en el arte del Renacimiento y Barroco Español. In: *Cuadernos de arte e iconografía* 6, 11 (1993), S. 297–316.
- Eusterschulte, Anne: 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.
- Facundo López, Hernán: Pedro Mexía y la astrología en el Siglo de Oro español. In: *Melancolía* 2 (2017), S. 51–77.
- Falguières, Patricia: Poétique de la machine. In: Philippe Morel (Hg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy 2006, S. 401–452.
- Farrell, Anthony J.: Tiempo y espacio en *Lo que quería ver el marqués de Villena*. In: Felipe B. Pedraza Jiménez / Raphael González Cañal / Gemma Gómez Rubio (Hg.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14–16 de noviembre, 2003). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2005, S. 103–111.
- Fauth, Wolfgang: *Hekate Polymorphos – Wesensvarianten einer antiken Gottheit. Zwischen frühgriechischer Theogonie und spätantiken Synkretismus*. Hamburg: Kovac 2006.
- Feldmann, Doris / Jacobmeyer, Hannah: Magischer Realismus. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler 2004, S. 416.
- Felfe, Robert: Optische Räume oder: Perspektive als Magie der Präsenz. In: Ders.: *Naturform und bildnerische Prozesse*. Berlin / Boston: De Gruyter 2015, S. 259–292.
- Ferber, Sarah: Ecstasy, possession, witchcraft: The will to hierarchy. In: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London: Routledge 2004, S. 115–123.

- Ferber, Sarah: Fighting fire with fire? Exorcism against ecstasy, Louviers, 1642–54. In: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London: Routledge 2004, S. 89–112.
- Ferber, Sarah: Marthe Brossier. In: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London: Routledge 2004, S. 40–55.
- Ferber, Sarah: Priestcraft and witchcraft. Introductory remarks. In: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London: Routledge 2004, S. 63–69.
- Ferber, Sarah: The trial of Louis Gaufridy, Aix-en-Provence 1609–11. In: Dies.: *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London: Routledge 2004, S. 70–88.
- Fernández, Esther: Santos de palo: La máquina real y el poder de lo inanimado. In: *Modern Language Notes* 128, 2 (2013), S. 420–432.
- Fernández Mosquera, Santiago: El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca. In: Manfred Tietz / Gero Arnscheidt (Hg.): *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24–28 de julio de 2005. Stuttgart: Steiner 2008, S. 209–232.
- Fernández Mosquera, Santiago: Las comedias mitológicas de Calderón: Entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*. In: Frederick A. de Armas / Luciano García Lorenzo / Enrique García Santo-Tomás (Hg.): *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2008, S. 153–179.
- Fernández Mosquera, Santiago: La primera puesta en escena de *Los tres mayores prodigios* de Calderón. In: *Bulletin of the Comediantes* 71 (2019), S. 171–186.
- Fernández Mosquera, Santiago / Ulla Lorenzo, Alejandra: Las manipulaciones del manuscrito parcialmente autógrafa de *El mayor encanto, amor*: tres manos reescriben para el corral. In: *Bulletin of Spanish Studies* 94 (2017), S. 1287–1315.
- Fernández Rodríguez, Natalia: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo 2007.
- Fernández Rodríguez, Natalia: El pacto diabólico: microestructura dramática. In: Dies.: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo 2007, S. 111–117.
- Fernández Rodríguez, Natalia: Los términos del contrato: El pacto con el diablo. In: Dies.: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo 2007; S. 117–123.
- Ferrara, Enrica Maria: The Reception of Fernando de Roja's *Celestina* in Italy. A Polyphonic Discourse. In: *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 40, 1 (2019), S. 91–119.
- Finch, Patricia S.: Rojas' *Celestina* and Cervantes' Cañizares. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9, 1 (1989), S. 55–62.
- Fischer, Susan L.: Calderón's *El mayor encanto, amor* and the Mode of Romance. In: William C. McCrary / José A. Madrigal (Hg.): *Studies in Honor of Everett W. Hesse*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1981, S. 99–112.
- Fischer, Susan L.: Calderón and Jung: Unconscious Psychic Processes in *El mágico prodigioso*. In: *Romance Quarterly* 31 (1984), S. 71–87.
- Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Herbert Willems / Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 81–90.
- Fischer-Lichte, Erika: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen zu einer neuen kulturwissenschaftlichen Kategorie. In: Dies. / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke 2001, S. 11–25.
- Fischer-Lichte, Erika: Zwischen «Text» und «Performance». Von der semiotischen zur performativen Wende. In: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke 2001, S. 9–23.

- Fischer-Lichte, Erika: Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe. In: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.): *Geschichtswissenschaft und ›performative turn‹. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln: Böhlau 2003, S. 33–54.
- Fischer-Lichte, Erika: Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen. Ein Stück Wissenschaftsgeschichte. In: Christopher Balme (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003, S. 15–32.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell. In: Dies. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke 2004, S. 7–26.
- Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Dies. / Erika Fischer-Lichte: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempo 2000, S. 7–17.
- Floeck, Wilfried: *Die Literaturästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*. Berlin: Schmidt 1979.
- Floeck, Wilfried: Zum Stand der französischen Barockforschung. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 943–956.
- Flores Arroyuelo, Francisco J.: *El diablo en España*. Madrid: Alianza 1985.
- Fösel, Karl Richard: *Der deus ex machina in der Komödie*. Erlangen: Palm und Enke 1975.
- Folger, Robert: Calderón y la «mente cómica» de su tiempo: El ejemplo de *El astrólogo fingido*. In: *Anuario Calderoniano* 10 (2017), S. 91–108.
- Forestier, Georges: *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Genf: Droz 1981.
- Fothergill-Payne, Louise: La cambiante faz de la Celestina (cinco adaptaciones de fines del siglo XVI). In: *Celestinesca* 8, 1 (1984), S. 29–42.
- Fothergill-Payne, Louise: Celestina Transformada en Figura Teatral. In: *Iberoromania* 23 (1986), S. 149–155.
- Foucault, Michel: Cours du 26 février 1975. In: Ders.: *Les anormaux: Cours au Collège de France (1974–1975)*. Paris: Gallimard 1999, S. 187–215.
- Foucault, Michel: Der Körper der Verurteilten. In: Ders.: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. 19. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp 2014, S. 9–43.
- Franco Durán, María Jesús: La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*. Frankfurt: Vervuert 1998, S. 119–130.
- Franzbach, Martin: Die «Lustige Person» (gracioso) auf der spanischen Bühne und ihre Funktion, dargestellt an Calderons *El magico prodigioso* (1637). In: *Die Neueren Sprachen* 14 (1965), S. 61–72.
- Frazer, James G.: *Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion*. Band 1. Frankfurt: Ullstein 1977.
- Frenzel, Elisabeth: Medea. In: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 591–596.
- Frenzel, Elisabeth: Odysseus. In: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 683–692.
- Frenzel, Elisabeth: Satan. In: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 817–823.
- Frenzel, Elisabeth: Teufelsbündner. In: Dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. Auflage. Stuttgart: Kröner 2015, S. 668–682.
- Freudenberg, Franz: *Aus der älteren Geschichte der Rosenkreuzer*. Berlin: Freie Universität Berlin 1907.
- Friedman, Edward H.: Theater semiotics and Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: Barbara Simerka (Hg.): *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press 1996, S. 66–85.
- Friedrich, Ernst: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser Verlag 2012.

- Friedrich, Sabine: 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.
- Fucilla, Joseph G.: Mira de Amescua's *El esclavo del demonio* in Italy. In: Giuseppe Bellini (Hg.): *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*. Rom: Bulzoni 1981, S. 171–182.
- Füssel, Marian: Barock im Plural. Kulturgeschichtliche Perspektiven auf das lange 17. Jahrhundert. In: Dominik Brabant / Marita Liebermann (Hg.): *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 21–40.
- Fumaroli, Marc: *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf: Droz 1980.
- Fumaroli, Marc: Melpomène au miroir: La tragédie comme héroïne dans *Médée* et *Phèdre*. In: *Saggi e ricerche di letteratura francese* 19 (1980), S. 175–205.
- Fumaroli, Marc: De Médée à Phèdre: naissance et mise à mort de la tragédie cornélienne. In: Ders.: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. 2. Auflage. Genf: Droz 1996, S. 493–518.
- Fumaroli, Marc: Rhétorique et dramaturgie dans *L'illusion comique*. In: Ders.: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. 2. Auflage. Genf: Droz 1996, S. 261–287.
- Garasa, Delfín Leocadio: Circe en la literatura española del Siglo de Oro. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 29 (1964), S. 227–271.
- Garau Amengual, Jaume: La comedia de santos y de magia en Mallorca durante los siglos XVI y XVII. In: Javier Blasco / Ermanno Caldera / Joaquín Álvarez Barrientos / Ricardo de La Fuente (Hg.): *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Júcar 1992, S. 155–170.
- García Blanco, M.: El tema de la cueva de Salamanca y el entremes cervantino de este título. In: *Anales Cervantinos* 1 (1951), S. 73–109.
- García-Castañón, Santiago: Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: *El ensalmador*, de Antón de Mari Reguera. In: Ysla Campbell (Hg.): *El escritor y la escena*. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8–11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez 1996.
- García Cueto, David: 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.
- García Tapia, Nicolás: *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid 1990.
- García Tapia, Nicolás: *Un inventor navarro: Jerónimo de Ayanz y Beaumont (1553–1613)*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra 2010.
- Gareis, Iris: Cómo el diablo llegó a los Andes: Introducción y trayectoria histórica de un concepto europeo en el Perú colonial. In: 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, S. 41–69.
- Gareis, Iris: El mal y sus representaciones en las religiones latinoamericanas / Introducción. In: 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, S. 1–11.
- Gareis, Iris: 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.
- Gasior, Bonnie L.: Slaying the Beast: The Case of Beatriz in Sor Juana's and Agustín de Salazar y Torres's *La segunda Celestina*. In: *Bulletin of the Comediantes* 60, 1 (2008), S. 139–152.
- Gebelein, Helmuth: Alchemie und Theater. In: Helmar Schramm / Michael Lorber / Jan Lazardzig (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum alchemicum*. Berlin / Boston: De Gruyter 2017, S. 280–297.
- Geertz, Clifford: Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In: Ders.: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Publications 1973, S. 310–323.

- Geertz, Clifford: «Deep play» – Ritual als kulturelle Performance. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 99–117.
- Gennep, Arnold van: *Les rites de passage: étude systématique des rites*. Réimpression de l'édition de 1909. Paris: Picard 1991.
- Gentilcore, David: Charlatans and Medical Secrets. In: Ders.: *Healers and Healing in Early Modern Italy*. Manchester: Manchester University Press 1998, S. 96–124.
- Gerl, Hanna-Barbara: 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.
- Gernert, Folke: 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.
- Gernert, Folke: Astrología y magia en escena: Calderón, Métel d'Ouille, Thomas Corneille y Donneau de Visé. In: *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (2017), 242–269.
- Gernert, Folke: Alquimia y iatroquímica en el teatro tardobarroco. Curiosidades (pseudo-)científicas en Lanini Sagredo, Néjera y Zegrí y Bances Candamo. In: Enrique García Santo-Tomás / Jorge García López (Hg.): *Atardece el Barroco. Ficción experimental en la España de Carlos II (1665–1700)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2021, S. 297–324.
- Gernert, Folke: Divination and marginalised women on stage. In: Dies.: *Divination on stage. Prophetic body signs in early modern theatre in Spain and Europe*. Berlin / Boston: De Gruyter 2021, S. 187–196.
- Gess, Nicola / Hartmann, Tina: Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung. In: Dies. / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel: Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*. Paderborn: Fink 2015, S. 9–40.
- Gethner, Perry: La magicienne à l'opéra, source de subversion. In: Roger Duchêne / Pierre Ronzeaud (Hg.): *Ordre et contestation au temps des classiques*. Band 1. Paris / Seattle / Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature / Romanisches Seminar 1992, S. 301–307.
- Gilly, Carlos: Die Rosenkreuzer als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): *Rosenkreuz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert*. Amsterdam: In de Pelikaan 2002, S. 19–56.
- Ginzburg, Carlo: *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Turin: Einaudi 1989.
- Goffman, Erwing: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: R. Piper & Co. Verlag 1969.
- Gómez Alonso, Rafael: La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico. In: *Historia y Comunicación social* 7 (2002), S. 89–107.
- Gómez Jiménez, Miguel: *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: De la época medieval a la contemporaneidad*. Madrid: E-Prints Complutense 2019.
- González, Aurelio: Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*. In: Lillian von der Walde / Serafín González García (Hg.): *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI–XVII*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana 1993, S. 65–71.
- González Amezúa, Agustín: Fray Martín de Castañega y su *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. In: Ders.: *Opúsculos Histórico-Literarios*. Madrid: CSIC 1953, S. 308–317.
- González de la Llana Fernández, Natalia: La valoración del conocimiento: ¿Progreso o pecado? Estudio de *El mágico prodigioso* de Caldéron. In: Carmen Rivero Iglesias / Christoph Strosetzki (Hg.): *Ideas de progreso y decadencia en el Siglo de Oro*. Bonn: Romanistischer Verlag 2008, S. 89–99.
- González Fernández, Luis: Acerca de la invisibilidad del demonio: de la teoría demonológica a la praxis teatral. In: María Jesús Zamora Calvo (Hg.): *El diablo en sus infiernos*. Madrid: Abada Editores 2022, S. 149–170.

- González García, Angel: De como perdió el rabo el perro de San Roque: El morisco como médico y como enfermedad en *Quien mal anda, en mal acaba*. In: Sandra Barriales-Bouche (Hg.): *España: ¿Laberinto de exilios?* Newark: De la Cuesta 2005, S. 49–58.
- Goodall, Jane: *The Devils and its Sources: Modern Perspectives on the Loudun Possession*. In: *Drama and Philosophy* 12 (1990), S. 185–198.
- Gorry, Jean-Michel: 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.
- Granjel, Luis S.: *La medicina Española del siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1978.
- Greenblatt, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press 1980.
- Greenblatt, Stephen: Einleitung. Die Zirkulation sozialer Energie. In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Berlin: Wagenbach 1988, S. 7–24.
- Greenblatt, Stephen: 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.
- Greenblatt, Stephen: The Touch of the Real. In: *Representations* 59, 1 (1997), S. 14–29.
- Greene, Thomas M.: *Poésie et magie*. Paris: Julliard 1991.
- Greer, Margret R.: Art and Power in the Spectacle Plays of Calderon de la Barca. In: *Publications of the Modern Language Association* 104 (1989), S. 329–339.
- Greer, Margret R.: Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto, amor*. In: Antonio Vilanova (Hg.): *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Rom: Bulzoni 1992, S. 975–984.
- Grefer, Victoria: Metatheater in *El mágico prodigioso*: Defending the *auto de fe*? In: *Bulletin of the Comediantes* 64 (2012), S. 75–87.
- Grenet, Micheline: Fontenelle. In: Dies.: *La passion des astres au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'astrologie à l'astronomie*. Paris: Hachette 1994, S. 241–262.
- Grenet, Micheline: *La passion des astres au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'astrologie à l'astronomie*. Paris: Hachette 1994.
- Grimes, Ronald: Typen ritueller Erfahrung. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 119–134.
- Gros, Etienne: Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 35 (1928), S. 161–193.
- Grünnagel, Christian: *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Winter 2011.
- Guarino, Raimondo: *La tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*. Rom: Bulzoni 1982.
- Guéguen, Édouard: 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.
- Guérin, René-Guy: *L'astrologie au XVII<sup>e</sup> siècle. Étude sur la pratique des horoscopes, notamment à travers ceux du Roi-Soleil (1638–1715)*. Paris: Sorbonne 1996.
- Guérin, René-Guy: L'astrologie au XVII<sup>e</sup> 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.
- Guérin, René-Guy: Les horoscopes au XVII<sup>e</sup> siècle. In: *Dix-Septième Siècle* 50, 3 (1998), S. 505–513.
- Guichemerre, Roger: La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron. In: Charles Mazouer (Hg.): *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615–1666*. Mont-de-Marsan: Editions InterUniversitaires 1991, S. 255–268.

- Guimont, Anny: La comedia en colaboración. Recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*. In: *Bulletin of the Comediantes* 49, 2 (1997), S. 319–336.
- Gutierrez Laffond, Aurore: Demystification et Mystification dans *La devineresse*. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 303–310.
- Gutierrez Laffond, Aurore: Le lab-oratoire de la magie. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 95–101.
- Gutierrez Laffond, Aurore: Les types realistes de l'entremetteuse, la femme d'intrigue, la bohémienne ou égyptienne. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 215–220.
- Gutierrez Laffond, Aurore: Médecine et magie. In: Dies.: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001, S. 272–287.
- Gutierrez Laffond, Aurore: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001.
- Gutierrez Laffond, Aurore: Les débuts de Claude Boyer: Des affaires diocésaines d'Albi à une carrière d'auteur dramatique à Paris. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 108 (2008), S. 37–50.
- Gutleben, Muriel: Faste et pompe, monstres et sublime dans *Médée* de Corneille et *Phèdre* de Racine. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 17 (2000), S. 153–161.
- Habert, Mireille: La réécriture théâtrale du mythe de Jason et Médée chez Pierre et Thomas Corneille, la «griserie du spectaculaire»? In: Marie-Claude Hubert (Hg.): *La Plume du Phénix. Réécritures au théâtre*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 2003, S. 55–91.
- Habiger-Tuczay, Christa: Hexen. In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999, S. 319–331.
- Habiger-Tuczay, Christa: Incubus. In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999, S. 333–341.
- Hall, Gaston H.: Observation and Symbolism in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: *The Modern Language Review* 80 (1985), S. 62–79.
- Hall, K. M.: A defence of Jean de la Taille as a translator of Ariosto. In: *The Modern Language Review* 67, 3 (1972), S. 536–542.
- Halleux, Robert: *Les textes alchimiques*. Turnhout: Brepols 1979.
- Haouadeg, Karim: Entrer dans le ridicule des hommes. *Le Médecin malgré lui* de Molière. In: *Europe* 91 (2013), S. 374–377.
- Hänsel, Sylvaine: Entrées, feux d'artifice et fêtes religieuses dans la Péninsule ibérique. In: Pierre Béhar / Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.): *SPECTACVLVM EVROPÆVM. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580–1750)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1999, S. 681–698.
- Harmening, Dieter: Zauberrinnen und Hexen. Vom Wandel des Zaubereibegriffs im späten Mittelalter. In: Andreas Blauert (Hg.): *Ketzer, Zauberer, Hexen. Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen*. Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 68–90.
- Hartung, Gerald: 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.
- Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink 2005.
- Hatzfeld, Helmut A.: Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 4 (1961), S. 3–22.
- Heaton, H. C.: A Passage in Calderón's *Mágico prodigioso*. In: *Modern Language Notes* 46 (1931), S. 31–33.
- Heaton, H. C.: Calderón and *El mágico prodigioso*. In: *Hispanic Review* 19, 1 (1951), S. 11–36.

- Heaton, H. C.: Calderón and *El mágico prodigioso* (Concluded). In: *Hispanic Review* 19, 2 (1951), S. 93–103.
- Hegyí, Ottmar: Literary motifs and historical reality in Ruiz de Alarcón's *Quien mal anda en mal acaba*. In: *Renaissance and Reformation* 6 (1982), S. 249–263.
- Heinekamp, Albert (Hg.): *Magia naturalis und die Entstehung der modernen Naturwissenschaften*. Symposium der Leibniz-Gesellschaft Hannover, 14. und 15. November 1975. Wiesbaden: Steiner 1978.
- Henein, Eglal: Les charmes de Médée. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 12 (1979/80), S. 29–38.
- Hénin, Emmanuelle: Médée aux limites de la représentation. Le traitement scénique de l'infanticide. In: Lucie Comparini (Hg.): *Montrer, cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Chambéry: Université de Savoie, Laboratoire Langues, Littératures, Sociétés 2008, S. 15–35.
- Henningsen, Gustav: The Papers of Alonso de Salazar Frías. A Spanish Witchcraft Polemic 1610–14. In: *Tenemos* 5 (1969), S. 85–106.
- Henningsen, Gustav: *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*. Versión española de Marisa Rey-Henningsen. Madrid: Alianza 1983.
- Henningsen, Gustav: The Discovery of Witchcraft. In: Ders. (Hg.): *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 99–101.
- Henningsen, Gustav: The Final Resolution. In: Ders. (Hg.): *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 455–457.
- Henningsen, Gustav: The Investigations of Inquisitor Salazar. In: Ders. (Hg.): *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004, S. 251–253.
- Henningsen, Gustav (Hg.): *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Leiden: Brill 2004.
- Henningsen, Gustav: El invento de la palabra aquelarre. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 9 (2012), S. 54–65.
- Hepp, Frieder (Hg.): *Magische Maschinen, Salomon de Caus' Erfindungen für den Heidelberger Schlossgarten (Katalog zur Ausstellung)*. Neustadt an der Weinstraße: Pollichia 2008.
- Hermenegildo, Alfredo: Tello y la voz de la razón: El gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. In: Antonio Vilanova / Josep Bricall / Elías L. Rivers (Hg.): *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1992, S. 993–1004.
- Hernández Araico, Susana: Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993), S. 307–322.
- Herrero, Javier: Celestina: The Aging Prostitute as Witch. In: Laurel Porter / Laurence M. Porter / Robert N. Butler (Hg.): *Aging in Literature*. Troy: International Book Publications 1984, S. 31–47.
- Hesse, Everett W.: The Function of the Romantic Action in *El mágico prodigioso*. In: *Bulletin of the Comediantes* 17 (1965), S. 5–7.
- Hick, Ulrike: Die Camera obscura oder die Verschiebung des Wahrnehmungshorizontes. In: Dies.: *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink 1999, S. 22–80.
- Hill Duncan, Edgar: Jonson's *Alchemist* and the Literature of Alchemy. In: *Publications of the Modern Language Association* 61, 3 (1946), S. 699–710.
- Hilz, Helmut: *Theatrum Machinarum. Das technische Schaubuch der frühen Neuzeit*. München: Deutsches Museum 2008.
- Hinterhäuser, Hans: Sternenglaube und freier Wille in Calderóns *Das Leben ein Traum*. In: Ders. (Hg.): *Streifzüge durch die romanische Welt*. Wien: Sonderzahl 1989, S. 11–26.

- Hobson, Marian: Introduction. In: Dies.: *The object of art. The theory of illusion in eighteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 1–44.
- Holländer, Hans: 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.
- Holländer, Hans: 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.
- Holsboer, S. Wilma: Les salles. In: Dies.: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657*. Réimpression de l'édition de Paris, 1933. Genf: Slatkine 1976, S. 31–55.
- Holsboer, S. Wilma: *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.
- Homza, Lu Ann: 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.
- Horn-Monval, Madeleine: La grande machinerie théâtrale et ses origines. In: *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 9, 4 (1957), S. 291–308.
- Houdard, Sophie: De l'exorcisme à la communication spirituelle: le sujet et ses démons. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 187–199.
- Howarth, William D. (Hg.): *French theatre in the neo-classical era, 1550–1789*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Howarth, William D.: *Mise en scène and costume*. In: Ders. (Hg.): *French theatre in the neo-classical era, 1550–1789*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 191–235.
- Howe, Elizabeth Teresa: The exemplary Lisarda of *El esclavo del demonio*. In: *Bulletin of the Comediantes* 50, 2 (1998), S. 265–279.
- Huguet-Termes, Teresa / Arrizabalaga, Jon / Cook, Harold J. (Hg.): *Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents, Practices, Representations*. London: The Wellcome Trust Centre for the History of Medicine at UCL 2009.
- Hurtado Torres, Antonio: La astrología en el teatro de Calderón de la Barca. In: Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8–13 de junio de 1981). Band 2. Madrid: CSIC 1983, S. 925–937.
- Hurtado Torres, Antonio: Código de la teoría astrológica. In: Ders.: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro. Índice bibliográfico*. Alicante: Publicaciones des Instituto de Estudios Alicantinos 1984, S. 31–82.
- Hurtado Torres, Antonio: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro. Índice bibliográfico*. Alicante: Publicaciones des Instituto de Estudios Alicantinos 1984.
- Ibáñez Chacón, Álvaro: Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, I: Primera Jornada, de Antonio Mira de Amescua. In: *Elvira. Revista de Estudios Filológicos* 4 (2004), S. 37–104.
- Ibáñez Chacón, Álvaro: Notas sobre la escenografía de *Polifemo y Circe* (de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca). In: Miguel González Dengra / Roberto Castilla Pérez (Hg.): *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro*. Granada: Universidad de Granada 2005, S. 251–292.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. 4. Auflage. München: Fink 1994, S. 228–252.
- Jacques-Chaquin, Nicole: La fable sorcière, ou le labyrinthe des enchantements. In: *Littératures classiques* 25 (1995), S. 87–96.

- Jacques-Chaquin, Nicole: 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<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, S. 193–205.
- Jacques-Chaquin, Nicole: *Histoire de la sorcellerie démoniaque. Les grands textes de référence*. Paris: Honoré Champion Éditeur 2020.
- Jacques-Chaquin, Nicole: 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.
- Jacques-Chaquin, Nicole: 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 2020, S. 363–407.
- Jacques-Chaquin, Nicole: Le Labourd, terre des merveilles. In: Dies.: 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 2020, S. 396–405.
- Jacques-Chaquin, Nicole: Les circonstances de la mission. In: Dies.: 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 2020, S. 367–370.
- Jacquot, Josèphe: Le talisman offert à Louis XIV et le carré magique au XVII<sup>e</sup> siècle. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belle-Lettres* 113, 1 (1969), S. 18–34.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt: Suhrkamp 1979, S. 83–121.
- Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität von Metaphorik und Metonymik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 163–174.
- Jarvie, Ian Charles / Agassi, Joseph: Das Problem der Rationalität von Magie. In: Hans G. Krippenburg / Brigitte Luchesi (Hg.): *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*. Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 120–149.
- Jensen, Julio: La epistemología de la finitud en *El mágico prodigioso*. In: Ignacio Arellano / Enrica Cancelliere (Hg.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*. Homenaje a Jesús Sepúlveda. Madrid: Iberoamericana 2006, S. 249–265.
- Jobez, Romain: 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.
- Johnson, Carl: Opening the closed books on Alarcón's *Quien mal anda, en mal acaba*. In: José A. Madrigal (Hg.): *New historicism and the comedia: Poetics, politics and praxis*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1997, S. 181–189.
- Joly, Bernard: *Histoire de l'alchimie*. Paris: Vuibert 2013.
- Joly, Bernard: Les belles images de l'alchimie. In: Ders.: *Histoire de l'alchimie*. Paris: Vuibert 2013, S. 116–124.
- Joly, Bernard: Les paisirs de l'interprétation. In: Ders.: *Histoire de l'alchimie*. Paris: Vuibert 2013, S. 124–128.
- Joly, Bernard: Naissance de l'alchimie dans le monde gréco-alexandrin. In: Ders.: *Histoire de l'alchimie*. Paris: Vuibert 2013, S. 19–40.
- Joly, Bernard: Paracelse, un homme en colère. In: Ders.: *Histoire de l'alchimie*. Paris: Vuibert 2013, S. 88–92.
- Jones, Dorothy F.: Molière's Battle of the Sexes: Two Paris Productions Reviewed. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 19, 36 (1992), S. 147–157.
- Jones, Sonia: The tragedy of passion: Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Reflexion* 3/4 (1974/75), S. 138–145.

- Jouhaud, Christian: 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.
- Julio, María Teresa: Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla. In: Aurora López / Andrés Pociña (Hg.): *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 Bände. Granada: Universidad de Granada 2002, S. 779–795.
- Julio, María Teresa: Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*. In: Felipe B. Pedraza Jiménez / Raphael González Cañal / Gemma Gómez Rubio (Hg.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española: Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2005, S. 193–213.
- Kablitz, Andreas: Magie und Vernunft. Anmerkungen zu ihrer epistemologischen Interdependenz im Denken der westlichen Kultur. In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 23–76.
- Kahn, Didier: *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567–1625)*. Genf: Droz 2007.
- Kahn, Didier: *Le fixe et le volatil: Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*. Paris: CNRS éditions 2016.
- Kahn, Didier: Un problème récurrent: la language alchimique. In: Ders.: *Le fixe et le volatil: Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*. Paris: CNRS éditions 2016, S. 20–26.
- Kallendorf, Hilaire: *Exorcism and Its Texts. Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain*. Toronto: University of Toronto Press 2003.
- Karsenti, Tiphaine: Éclairer l'obscur. La *Médée* de Thomas Corneille mise en scène par Jean-Marie Villégier. In: Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006, S. 363–376.
- Katritzky, Margret A.: *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam: Rodopi 2006.
- Katritzky, Margret A.: Visual Aspects of Mountebank Activity. In: Dies.: *Women, Medicine and Theatre 1500–1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks*. Aldershot: Ashgate 2007, S. 61–118.
- King, Lloyd: «The Darkest Justice of Death» in Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Forum for Modern Language Studies* 5 (1969), S. 388–394.
- Klingler, Oskar: *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Literatur- und Sittengeschichte Frankreichs im siebzehnten Jahrhundert*. Reprint der Dissertation von 1902. Berlin / Boston: De Gruyter 2020.
- Knutson, Harold C.: Molière et la satire contre la médecine. Hargne personnelle ou décision de métier? In: *Dix-Septième Siècle* 43 (1991), S. 127–131.
- Kodera, Sergius: 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.
- Kolesch, Doris: Magie und Maschine: Techniken der Gefühlserzeugung. In: Dies.: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt: Campus 2006, S. 85–95.
- Konan, Jean: Le conflit entre la prédestination et la liberté dans *El esclavo del demonio*. In: *Annales de l'Université d'Abidjan* 8D (1975), S. 217–228.
- Krause, Virginia: Le sort de la sorcière. *Médée* de Corneille. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 30 (2003), S. 41–56.
- Kren, Claudia: *Alchemy in Europe. A Guide to Research*. Band 4. Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Kroll, Simon: El poder del sonido: *El jardín de Falerina*, comedia caballeresca de Calderón. In: *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* 23 (2020), S. 277–286.
- Kronk, Gary W.: C/1680 V1. In: Ders.: *Cometography – A Catalog of Comets*. Band 1: *Ancient – 1799*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 369–373.

- Krüger, Reinhard: Merveilleux païen ou merveilleux chrétien? Le débat sur l'épopée française et la sécularisation du merveilleux au XVII<sup>e</sup> siècle. In: Davis Wetsel / Frédéric Canovas (Hg.): *La Spiritualité / L'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Band 3. Tübingen: Narr, S. 289–302.
- Krülls-Hepermann, Claudia: Oszillierende Grenzen zwischen anderen Welten und anderen Räumen. *L'illusion comique* und *Las Meninas*. In: Thomas Stauder / Peter Tischer (Hg.): *Grenzüberschreitungen*. Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 1995, S. 132–143.
- Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*. Tübingen: Narr 1990.
- Küpper, Joachim: Die spanische Literatur des 17. Jahrhunderts und das Barock-Konzept (Forschungsüberblick und Thesen). In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 919–942.
- Kuhn, Barbara: *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*. München: Fink 2003.
- Kuhn, Barbara: Kirke. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 396–403.
- Kulik, Alexander: How the Devil Got his Hooves and Horns: The Origin of the Motif and the Implied Demonology of 3 Baruch. In: *Numen* 60 (2013), S. 195–229.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 5. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Lachmann, Renate / Samsonow, Elisabeth von: Magiegläubigkeit und Magie-Entlarvung. In: Jan Assmann / Harald Strohm (Hg.): *Magie und Religion*. München: Fink 2010, S. 95–134.
- Lamarque, Philippe: *Histoire de la sorcellerie. En France et dans le monde*. Paris: Éditions Trajectoire 2003.
- Lamb, Ruth S.: La influencia italiana en la escenografía española del Siglo de Oro. In: Manuel Criado de Val (Hg.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Madrid: Edi-6 1981, S. 311–319.
- Lanuza-Navarro, Tayra: La astrología como explicación científica de la historia: Los pronósticos españoles del siglo XVII. In: Néstor Herrán / Josep Simón / Ximo Guillém-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.
- Lanuza-Navarro, Tayra: 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.
- Lanuza-Navarro, Tayra: Astrological Literature in Seventeenth-Century Spain. In: *The Colorado Review of Hispanic Studies* 7 (2009), S. 119–136.
- Lapp, John C.: *La Conquête de la Toison d'or*. In: Ders.: *The Brazen Tower. Essays on Mythological Imagery in the French Renaissance and Baroque*. Saratoga: Anma Libri 1977, S. 152–167.
- Lara Alberola, Eva: Brujería y humor en la literatura española barroca. In: Dies. / Verónica Arenas Lozano / Josefa Badía Herrera / Anna Chover Lafarga / Beatriz Ferrús Antón / Alejandro García Reidy (Hg.): *Líneas actuales de investigación literaria: Estudios de literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València 2004, S. 251–259.
- Lara Alberola, Eva: Las brujas de Torquemada y algunos ejemplos literarios. In: Juan Matas Caballero / José Manuel Trabado Cabado (Hg.): *La maravilla escrita: Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Publicaciones Universidad de León 2005, S. 473–487.
- Lara Alberola, Eva: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011.
- Lara Alberola, Eva: Rituales. In: Dies.: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011, S. 241–265.

- Lara Alberola, Eva: Tú hechicera, yo bruja: pervenencia y consolidación. In: Dies.: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011, S. 75–82.
- Lara Alberola, Eva: El conde-duque de Olivares: magia y política en la corte de Felipe IV. In: *Studia Aurea* 9 (2015), S. 565–594.
- Lara Alberola, Eva: 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.
- Lara Alberola, Eva / Montaner, Alberto (Hg.): *La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014.
- Lara Martínez, María: *Brujas, magos y incrédulos en la España del Siglo de Oro. Microhistoria cultural de ciudades encantadas*. Cuenca: Alderabán 2013.
- Lara Martínez, María: 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.
- Lara Martínez, María: Hechizería y Brujería. In: Dies.: *Brujas, magos y incrédulos en la España del Siglo de Oro. Microhistoria cultural de ciudades encantadas*. Cuenca: Alderabán 2013, S. 63–78.
- Lattmann, Christopher: *Der Teufel, die Hexe und der Rechtsgelehrte. Crimen magiae und Hexenprozess in Jean Bodins De la Démonomanie des sorciers*. Frankfurt: Vittorio Klostermann 2019.
- Laube, Stefan: 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.
- Lavocat, Françoise: L'arcadie diabolique. La fiction poétique dans le débat sur la sorcellerie (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> 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.
- Lazard, Madeleine: Les belles infidèles de Pierre de Larivey. In: Jacques Scherer (Hg.): *Dramaturgies, langages dramatiques*. Paris: Nizet 1986, S. 81–89.
- Lazardzig, Jan: Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken 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.
- Lazardzig, Jan: Die Maschine als Spektakel. In: Ders.: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 61–86.
- Lazardzig, Jan: Funktion und Admiration. In: Ders.: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 63–78.
- Lazardzig, Jan: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007.
- Le Bas, M. Ph.: Marie-Anne Mancini. In: Ders. (Hg.): *France. Dictionnaire encyclopédique*. Band 2. Paris: Didot 1843.
- Lebègue, Raymond: Le merveilleux magique en France dans le théâtre baroque. In: *Revue d'Histoire du Théâtre* 57 (1963), S. 7–13.
- Lebigre, Arlette: *1679–1682, L'Affaire des poisons*. Brüssel: Complexe 1989.
- Leblond, Corinne: Le mythe de Médée chez Corneille. «Moi, Moi, dis-je, et c'est assez!» In: *Uranie* 5 (1995), S. 169–177.
- Lecerle, François: Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et reidiabolisation 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.

- Lecouteux, Claude: *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter*. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2001.
- Le Glay, Marcel: Circe. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Band 6. Zürich: Artemis 1992, S. 59–60.
- Leiris, Michel: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris: Plon 1958.
- Le Nabour, Éric: *La Reynie. Le policier de Louis XIV*. Paris: Perrin 1991.
- Leonhard, Karin: Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte. In: Dominik Brabant / Marita Liebermann (Hg.): *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 247–274.
- Le Roux, Monique: Le printemps des Amandiers. In: *Le Quinzaine littéraire* 943 (2007), S. 26.
- Leuker, Tobias: Sul valore simbolico del Toson d'oro: Giasone, Gedeone e il Vello d'oro in un'enciclopedia medievale. In: *Studi Francesi* 150, 3 (2006), S. 519–523.
- Levack, Brian P.: Witchcraft and magic in the ancient world. In: Ders.: *The Witchcraft Sourcebook*. London: Routledge 2004, S. 5–30.
- Levack, Brian P.: 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.
- Levarie Smarr, Janet (Hg.): *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda. Louise-Geneviève Gillot de Saintonge*. Toronto: Iter Inc. Centre for Reformation and Renaissance Studies 2010.
- Lévi-Strauss, Claude: Der Zauberer und seine Magie. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp 1958, S. 183–203.
- Lévi-Strauss, Claude: Die Wirksamkeit der Symbole. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp 1958, S. 204–225.
- Lewin, Louis: Die Abtreibungsmittel historisch und ethnographisch betrachtet. In: Ders.: *Die Frucht-abtreibung durch Gifte und andere Mittel. Ein Handbuch für Ärzte und Juristen*. 3. Auflage. Berlin: Springer 1922, S. 200–239.
- Lignières, Jean: *Les messes noires. La sexualité dans la magie*. Paris: Astra 1928.
- Lima, Robert: *Dark prisms. Occultism in hispanic drama*. Lexington: University Press of Kentucky 1995.
- Lima, Robert: The demonic pact and the quest for esoteric knowledge. In: Ders.: *Dark prisms. Occultism in hispanic drama*. Lexington: University Press of Kentucky 1995, S. 28–45.
- Lima, Robert: The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age Drama. In: Kenneth Adams / Ciaran Cosgrove / James Whiston (Hg.): *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*. London: Tamesis 2001, S. 71–90.
- Lima, Robert: La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del Siglo de Oro. In: Eva Lara Alberola / Alberto Montaner (Hg.): *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014, S. 579–598.
- Lisón Tolosana, Carmelo: *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Temas de Hoy 1992.
- Lisón Tolosana, Carmelo: 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.
- Lobato, María Luisa: Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesaneras en la época de los Austrias. In: Bernardo J. García García / Dies. (Hg.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2007, S. 89–114.
- Locatelli, Milena: Las fallas del tiempo en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y en *Romeo and Juliet* de William Shakespeare. In: *Criticón* 87/88/89 (2003), S. 425–439.
- Londero, Renata: Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora. In: Francisco Domínguez Matito / María Luisa Lobato López (Hg.): *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso

- de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15–19 de julio 2002. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2004, S. 1177–1185.
- Longino, Michèle: *Médée and the traveler savant*. In: David Lee Rubin / Julia V. Douthwaite (Hg.): *Rethinking cultural studies 2: Exemplary essays*. Charlottesville: Rookwood Press 2001, S. 73–114.
- López, Aurora / Pociña, Andrés (Hg.): *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 Bände. Granada: Universidad de Granada 2002.
- López Férez, Juan Antonio: El mito de Ulises en tres obras de Calderón. In: Manuel E. Abad Varela (Hg.): *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia 2004, S. 285–304.
- López Piñero, José María: 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.
- López Ridaura, Cecilia: De la mandrágora al peyote. Plantas bruñeriles 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<sup>ème</sup>–XVII<sup>ème</sup> siècle)*. Santa Barbara: eHumanista 2015, S. 52–62.
- López Terrada, María Luz: «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.
- Lorenz, Erika: Calderón und die Astrologie. In: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 265–277.
- Lozza, Giuseppe: Il mito di Medea. In: Liana Nissim / Alessandra Preda (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006, S. 13–32.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.): *Mythos Medea*. Leipzig: Reclam 2001.
- Lyons, John D.: Tragedy comes to Arcadia. Corneilles *Médée*. In: Claire L. Carlin / Kathleen Wine (Hg.): *Theatrum Mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*. Charlottesville: Rookwood Press 2003, S. 198–205.
- MacCurdy, Raymond R.: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*. Albuquerque: University of New Mexico Press 1958.
- Machielsen, Jan (Hg.): *Martin Delrio. Demonology and Scholarship in the Counter-Reformation*. Oxford: Oxford University Press 2015.
- Machielsen, Jan: The Making of a Teen Wolf: Pierre de Lancre's Confrontation with Jean Grenier (1603–10). In: *Folklore* 130 (2019), S. 237–257.
- Machielsen, Jan: *The Science of Demons. Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*. London: Routledge 2020.
- Madrid, Raúl: 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.
- Maggi, Armando: Words Beclouding the Eyes: An Introduction. In: Ders.: *Satan's Rhetoric. A Study of Renaissance Demonology*. Chicago: The University of Chicago Press 2001, S. 1–20.
- Mahal, Günther: Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex. In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999, S. 495–529.
- Malinowski, Bronislaw: An ethnographic theory of the magical word. In: Ders.: *Coral gardens and their magic. A study of the methods of tilling the soil of agricultural rites in the trobriand islands*. Band 2: *The Language of magic and gardening*. London: Allen & Unwin 1935, S. 213–250.
- Malinowski, Bronislaw: *Coral Gardens and their Magic. A Study of the Methods of Tilling the Soil of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*. Band 2: *The Language of Magic and Gardening*. London: Allen & Unwin 1935.
- Malinowski, Bronislaw: *Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften*. Frankfurt: Fischer 1973.

- Malquori Fondi, Giovanna: De l'irrationnel diabolique au surnaturel angélique: l'*Autobiographie* de Jeanne des Anges. In: Pierre Ronzeaud (Hg.): *L'irrationnel au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck 1995, S. 201–211.
- Mambrino, Jean: *L'amour médecin*, suivi de *Le Sicilien* de Molière / Lully à la Comédie Française. In: *Études. Revue de culture contemporaine* 52 (2005), S. 820–821.
- Mandrou, Robert: La crise du satanisme: Les procès «scandaleux» pendant la première moitié du siècle. In: Ders.: *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*. Paris: Plon 1968, S. 195–245.
- Mandrou, Robert: *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*. Paris: Plon 1968.
- Marañón, Gregorio: *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*. 25. Auflage. Madrid: Espasa-Calpe 1992.
- Marinatos, Nanno: Circe and Liminality: Ritual Background and Narrative Structure. In: Øivind Andersen / Matthew Dickie (Hg.): *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality*. Jönköping: Åström 1995, S. 133–140.
- Marks, Jonathan: The Charlatans of the Pont-Neuf. In: *Theatre Research International* 23, 2 (1998), S. 133–141.
- Marshall, Peter: *The Magic Circle of Rudolf II. Alchemy and Astrology in Renaissance Prague*. New York: Walker & Company 2006.
- Martin, Henry M.: Lope de Vega's *El vellocino de oro* in relation to its sources. In: *Modern Language Notes* 39 (1924), S. 142–149.
- Martin, Margot: Devilish utterance through sublime expression. The union of the sacred and the profane in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*. In: David Wetsel (Hg.): *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque, musique et littérature. Musique et liturgie*. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Tübingen: Narr 2003, S. 231–237.
- Martineche, Ernest: *Molière et le Théâtre Espagnol*. Paris: Hachette 1906.
- Martínez Berbel, Juan Antonio: «Puso el honor dragones de Medea». Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope. In: *Criticón* 87/88/89 (2003), S. 479–492.
- Martínez Torrón, Diego: El mito de Circe y *Los encantos de la culpa*. In: Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Band 2. Madrid: CSIC 1983, S. 701–712.
- Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink 1982.
- Maus de Rolley, Thibaut: Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitateurs dans le discours démonologique à la Renaissance. 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. 173–195.
- Maus de Rolley, Thibaut: Of oysters, witches, birds, and anchors: Conception of space and travel in Pierre de Lancre. In: *Renaissance Studies* 32 (2017), S. 530–546.
- Maus de Rolley, Thibaut / Machielsen, Jan: The Mythmaker of the Sabbat: Pierre de Lancre's *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. In: Jan Machielsen (Hg.): *The Science of Demons. Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*. London: Routledge 2020, S. 283–298.
- Mauss, Marcel: Esquisse d'une théorie générale de la magie. In: Ders.: *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France 1950, S. 4–107.
- Mazouer, Charles: Les valets et les servantes. In: Ders.: *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*. Paris: Klincksieck 1979, S. 132–149.
- Mazouer, Charles: *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Klincksieck 1993.

- Mazouer, Charles: Les mystères. In: Ders.: *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris: Éditions Sedes 1998, S. 144–242.
- McCrary, William C.: Alcahuetería and Brujería. In: Ders.: *The goldfinch and the hawk: A study of Lope de Vega's tragedy*, El caballero de Olmedo. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1966, S. 51–82.
- McGaha, Michael D.: Las comedias mitológicas de Lope de Vega. In: Ángel González García (Hg.): *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Madrid: Cátedra 1983, S. 67–82.
- McGowan, Margaret M.: *L'art du ballet de cour en France*. Paris: Editions du CNRS 1963.
- McGowan, Margaret M.: Pierre de Lancre's *Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges et Demons*. The Sabbat Sensationalised. In: Sydney Anglo (Hg.): *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge & Kegan Paul 1977, S. 182–201.
- McIntosh, Christopher: Rosicrucianism from its origins to the early 18<sup>th</sup> century. In: Ders.: *The Rose Cross and the Age of Reason. Eighteenth-Century Rosicrucianism in Central Europe and its Relations to the Enlightenment*. New York: State University of New York Press 2011, S. 23–37.
- McKendrick, Melveena: Un tema, dos visiones: El pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón. In: Manuel V. Diago / Teresa Ferrer (Hg.): *Comedias y comediantes*. Valencia: Universitat de València 1989, S. 263–270.
- McKendrick, Melveena: Retratos, vidrios y espejos: Images of honour, desire and the captive self in the *comedia*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20 (1996), S. 267–283.
- Méndez, Sigmund: *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger 2000.
- Méndez, Sigmund: Espíritu fáustico del siglo XVII. In: Ders.: *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger 2000, S. 103–120.
- Méndez, Sigmund: La estructura del mito. Motivos principales de la trama fáustica. In: Ders.: *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger 2000, S. 36–63.
- Mercier-Faivre, Anne-Marie: 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.
- Mergenthaler, Volker: Gorgo. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 297–302.
- Mersch, Dieter: Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen. 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. 21–40.
- Meurger, Michel: Plantes à illusion: l'interprétation pharmacologique du sabbat. In: Nicole Jacques-Chaquin (Hg.): *Le sabbat des sorciers en Europe (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Colloque International E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud (4–7 novembre 1992). Grenoble: Millon 1993, S. 369–382.
- Michel, Lise: Machiavélisme et genres rhétoriques. L'invention des raisons d'État dans la tragédie de Corneille, de *Médée* à *Pertharite*. In: Myriam Dufour-Maitre (Hg.): *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2012, S. 575–591.
- Michelet, Jules: *La sorcière*. Chronologie et préface par Paul Viallaneix. Paris: Garnier-Flammarion 1966 [1862].
- Miguel Martínez, Emilio de: Celestina en la sociedad de fines del XV: Protagonista, testigo, juez, víctima. In: Ignacio Arellano / Jesús Usunáriz (Hg.): *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2003, S. 253–271.
- Milesi, Francesco: *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*. Fano: Fondazione Cassa di risparmio di Fano 2000.

- Mimoso-Ruiz, Duarte: *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Editions Ophrys 1982.
- Mimoso-Ruiz, Duarte: Circé. In: Pierre Brunel (Hg.): *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Editions du Rocher 2002, S. 418–432.
- Montaner, Alberto / Tausiet, María: «Ojos ayrados»: Poética y retórica de la brujería. In: Ders. / Eva Lara Alberola (Hg.): *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014, S. 255–323.
- Moore, Roger: Leonor's Role in *El esclavo del demonio*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3, 3 (1979), S. 275–286.
- Moore, Roger: Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*. In: *Bulletin of the Comediantes* 33 (1981), S. 129–137.
- Moore, Roger: Iterative Thematic Imagery in Calderón's *El mágico prodigioso*. In: Kurt Levy; Jesús Ara / Gethin Hughes (Hg.): *Calderón and the Baroque Tradition*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 1985, S. 127–136.
- Moreau, Alain / Werly, Patrick / Dancourt, Michèle: Médée. In: Pierre Brunel (Hg.): *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Editions du Rocher 2002, S. 1280–1295.
- Moreno de la Mora, Josefina María: Piedad para el mentiroso, justicia para el relapso. Notas para un análisis comparativo entre *La verdad sospechosa* y *Quien mal anda en mal acaba*, de Juan Ruiz de Alarcón. In: Lillian von der Walde / María José Rodilla / Alma Mejía / Gustavo Illades / Alejandro Higashi / Serafín González (Hg.): *«Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables»: Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. Mexico City: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa 2007, S. 287–298.
- Mossiker, Frances: *The affair of the poisons. Louis XIV, Madame de Montespan, and one of History's great unsolved mysteries*. New York: Knopf 1969.
- Moya, Jesús: Las Disquisiciones. In: Martín Del Río: *La magia demoniaca. Libro II de las Disquisiciones Mágicas*. Introduce, traduce y anota Jesús Moya. Madrid: Hiperión 1991, S. 46–94.
- Moya B., Juan Diego: El alegato dramático calderoniano a favor de la libertad de arbitrio. In: *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 27 (2003), S. 87–102.
- Mroczkowska, Katarzyna: L'analyse comparée de l'emploi de la parodie et du mélange du tragique et du comique dans *El magico prodigioso* de Calderón et *The Tragical History of Dr. Faustus* de Marlowe. In: *Kwartalnik Neofilologiczny* 21 (1974), S. 499–505.
- Muchembled, Robert: *La sorcière au village (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Éditions Julliard / Gallimard 1979.
- Muchembled, Robert: *Le Roi et la sorcière. L'Europe des bûchers (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Desclée 1993.
- Muchembled, Robert: Littérature satanique et culture tragique 1550–1650. In: Ders.: *Une histoire du Diable. XII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil 2000, S. 149–198.
- Muchembled, Robert: *Une histoire du Diable. XII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil 2000.
- Müller, Daniela: Hintergründe 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.
- Müller, Ulrich: Merlin. In: Ders. / Werner Wunderlich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 663–682.
- Münkler, Marina: Epistemische Figurationen. Überlegungen zum Status von Magiern und Alchemisten in der Wissensordnung der Frühen Neuzeit. 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. 203–231.
- Murray, Margaret Alice: *The Witch-Cult in Western Europe. A Study in Anthropology*. Oxford: Clarendon Press 1921.

- Nagel, Alexandra H. M.: The intriguing life and works of the Abbé Montfaucon de Villars. In: Dies.: *Mariage with Elementals. From Le Comte de Gabalis to a Golden Dawn ritual*. Amsterdam: University of Amsterdam 2007, S. 11–27.
- Nagel, Joachim: Circe. In: Ders.: *Femme fatale. Faszinierende Frauen*. Stuttgart: Belsler 2009, S. 30–31.
- Navarro-Brotóns, Víctor: 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.
- Neumeister, Sebastian: Vom Nachleben Calderóns: Aspekte aus der Geschichte einer schwierigen Rezeption am Beispiel von *El mayor encanto amor* (*Über allem Zauber Liebe*). In: *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 24 (1987), S. 326–338.
- Neumeister, Sebastian: Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 841–856.
- Neumeister, Sebastian: *El mayor encanto, amor*, de Calderón. Aspectos lúdicos. In: *Bulletin of Spanish Studies* 90 (2013), S. 807–819.
- Nicolai, Walter: *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*. Heidelberg: Winter 1990.
- Niderst, Alain: Médecine et médecins de Molière à Beaumarchais. In: Fulvia Airolti Namer / Irène Mamczarz (Hg.): *Création théâtrale et savoir scientifique en Europe*. Paris: Klincksieck 1992, S. 169–183.
- Nieto-Cuevas, Glenda Y.: *Amazonas en las Indias* or Witches in the Amazon? Representing otherness through the stereotype of the witch. In: Gladys Robaldino (Hg.): *Female Amerindians in Early Modern Spanish Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press 2014, S. 39–59.
- Nissim, Liana / Preda, Alessandra (Hg.): *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*. Gargnano del Garda (8–11 giugno 2005). Mailand: Cisalpino 2006.
- Nitsch, Wolfram: Magische Spielsteigerung: *El caballero de Olmedo*. In: Ders.: *Barocktheater als Spielraum: Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr 2000, S. 175–183.
- Nolting-Hauff, Ilse: Mezcla de géneros en *El mágico prodigioso*. In: Manfred Tietz (Hg.): *Texto e imagen en Calderón*. Stuttgart: Steiner 1998, S. 181–193.
- Norman, Buford: Hybrid Monsters and Rival Aesthetics: Monsters in Seventeenth-Century French Ballet and Opera. In: Claire L. Carlin / Kathleen Wine (Hg.): *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*. Charlottesville: Rookwood Press 2003, S. 180–188.
- Norman, Buford: Tragédie païenne, tragédie chrétienne, tragédie moderne: Desmarest, Perrault, Quinault et Racine de 1674 à 1692. In: Davis Wetsel / Frédéric Canovas (Hg.): *La Spiritualité / L'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Band 3. Tübingen: Narr 2003, S. 215–226.
- Notz, Marie-France: Magie et langage dans la Médée de Corneille. In: James Dauphiné (Hg.): *Création littéraire et traditions ésotériques (XV<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles)*. Actes du Colloque International qui s'est déroulé à la Faculté des Lettres de Pau, 16–18 novembre 1989. Pau: J and D Editions 1991, S. 279–288.
- Nummedal, Tara: 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.
- Oates, Caroline: The Trial of a Teenage Werewolf, Bordeaux 1603. In: *Criminal Justice History. An International Journal* 9 (1988), S. 1–29.
- O'Connor, Thomas Austin: Barbarie y civilización en *También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar y Torres (1636–1675). In: Odette Gorsse (Hg.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 651–659.
- O'Connor, Thomas Austin: Introducción à *También se ama en el abismo*. In: Agustín de Salazar y Torres: *Fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670–1672. También se ama en el abismo. Tetis y Peleo*. Kassel: Edition Reichenberger 2006, S. 7–32.

- Oppenheimer, Max: Supplementary data on the French and English adaptations of Calderón's *El astrólogo fingido*. In: *Revue de Littérature comparée* 22 (1948), S. 547–560.
- Oppenheimer, Max: The *burla* in Calderón's *El astrólogo fingido*. In: *Philological Quarterly* 27 (1948), S. 241–263.
- Ottmers, Clemens: *Rhetorik*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Überarbeitet von Fabian Klotz. Stuttgart: Metzler 2007.
- Paetz, Bernhard: *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*. Berlin / New York: De Gruyter 1970.
- Paige, Nicholas: 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<sup>e</sup> siècle*. Tübingen: Narr 1999, S. 385–392.
- Paige, Nicholas: L'affaire des poisons et l'imaginaire de l'enquête de Molière à Thomas Corneille. In: *Littératures Classiques* 40 (2000), S. 195–208.
- Parker, A. A.: The Devil in the Drama of Calderón. In: Bruce W. Wardropper (Hg.): *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. New York: New York University Press 1965, S. 3–23.
- Pascoe, Margaret E.: *Les drames religieux du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. 1636–1650*. Paris: Boivin 1932.
- Pasquier, Pierre / Surgers, Anne: La scénographie et le décor. In: Ders. (Hg.): *La représentation théâtrale en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Colin 2011, S. 79–118.
- Pasto, David J.: The Independent Heroines in Ruiz de Alarcón's Major Comedias. In: *Bulletin of the Comediantes* 40, 2 (1988), S. 227–235.
- Pavesio, Monica: Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d'Antoine Le Métel d'Ouille. In: Marie-Sol Ortola (Hg.): *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Actes du Colloque international organisé à Nancy. Nancy: Groupe XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> Siècles en Europe, Université Nancy 2 2005, S. 255–271.
- Pavesio, Monica: Introduction. In: Antoine Le Métel d'Ouille: *Théâtre complet*. Band 1: *L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*. Edition critique par Monica Pavesio. Paris: Classiques Garnier 2013, S. 365–394.
- Pavesio, Monica: Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille. In: Myriam Dufour-Maître (Hg.): *Thomas Corneille (1625–1709). Une dramaturgie virtuose*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 31–44.
- Pavia, Mario N.: *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs*. New York: Hispanic Institute in the United States 1959.
- Peale, George C.: Dos calas en las estructuras profundas de la tragedia moderna: *El caballero de Olmedo*, Lope y Lorca. In: *Bulletin of the Comediantes* 63 (2011), S. 37–58.
- Pedersen, John: *L'illusion comique*. Approches du baroque littéraire en France. In: Christine Buci-Glucksmann (Hg.): *Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités*. Paris: Galilée 1996, S. 43–54.
- Pelegrín, Benito: Adopter, adapter: Théâtre d'hier pour le public d'aujourd'hui. Faust vainqueur ou le procès de Dieu, d'après *El mágico prodigioso* de Calderón. In: Solange Hibbs / Monique Martinez (Hg.): *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 199–213.
- Peña Doria, Olga Martha / Schmidhuber, Guillermo: Treinta años del descubrimiento de la comedia *La segunda Celestina*: con adjudicación coautoral a Sor Juana Inés de la Cruz. In: *eHumanista* 46 (2020), S. 13–22.
- Penzkofer, Gerhard / Matzat, Wolfgang (Hg.): *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 2005.
- Pérez, Joseph: *Historia de la Brujería en España*. Madrid: Espasa Libros 2010.

- Pérez Priego, Miguel Ángel: Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista. In: Ivy A. Corfis / Joseph Snow (Hg.): *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies 1993, S. 295–319.
- Pérez Priego, Miguel Ángel: El conjuro de Celestina. In: Pilar Carrasco (Hg.): *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*. Málaga: Universidad de Málaga 2000, S. 77–88.
- Perry, Charles E.: The Question of Means and Magic in Alarcón's *La prueba de las promesas*. In: *Bulletin of the Comediantes* 27 (1975), S. 14–19.
- Petitfils, Jean-Christian: *Madame de Montespan*, Paris: Fayard 1988.
- Petitfils, Jean-Christian: *L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*. Paris: Perrin 2010.
- Petzoldt, Leander: 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.
- Peuckert, Will-Erich: 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.
- Philipps, Lionel: *Trompe l'œil littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle: D'une esthétique de la surprise à la tentation du silence*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2002.
- Picciola, Liliane: De la tragédie sénéquienne à la tragédie de machines, permanence de Médée. In: *Dix-Septième Siècle* 48 (1996), S. 43–52.
- Piechocki, Katharina: Marginalisierte Autorschaft und die Macht des Publizierens: Margherita Costa und Louise-Geneviève Gillot de Saintonge als Librettistinnen. In: Torsten König / Christoph Oliver Mayer / Laura Ramírez Sainz / Nadine Wetzel (Hg.): *Rand-Betrachtungen. Peripherien – Minoritäten – Grenzziehungen*. Beiträge zum 21. Forum Junge Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 2006, S. 237–251.
- Pilar Mendoza Ramos, María de: Auberée la alcahueta: Similitudes y diferencias con sus homólogas literarias hispanas. In: Túa Blesa / María Teresa Cacho / Carlos García Gual / Mercedes Rolland / Leonardo Romero Tobar / Margarita Smerdou Altolaguirre (Hg.): *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Band 1: *La mujer: Elogio y vituperio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1994, S. 263–268.
- Pilaud, Christiane: *L'illusion comique*, le triomphe de l'éloquence. In: *L'Ecole des Lettres* 93 (2002), S. 3–20.
- Pillorget, René / Pillorget, Suzanne: Le Métel. In: Ders. / Dies.: *France Baroque, France Classique (1589–1715)*. Dictionnaire. Paris: Laffont 1995, S. 634.
- Pino León, Manuel: 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.
- Plantinga, Mirjam: Hospitality and Rhetoric: The Circe Episode in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. In: *The Classical Quarterly* 57, 2 (2007), S. 543–564.
- Pociña, Andrés: Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla. In: Aurora López / Ders. (Hg.): *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 Bände. Granada: Universidad de Granada 2002, S. 751–777.
- Poirson, Martial: Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles). In: Ders. / Jean-François Perrin (Hg.): *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Desjonquères 2011, S. 9–58.
- Poirson, Martial / Le Chevalier, Gaël: *La pierre philosophale* ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle suivi de l'édition critique du canevas de la pièce. In: *Féeries. Études sur le conte merveilleux* 3 (2006), o. S.

- Poisson, Georges: La colonne Médicis. In: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris 1999, 34–35.
- Popplow, Marcus: *Neu, nützlich und erfindungsreich. Die Idealisierung von Technik in der frühen Neuzeit*. Münster: Waxmann 1998.
- Popplow, Marcus: 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.
- Popplow, Marcus: Technik. In: *Europäische Geschichte Online* (2016), o. S.
- Porot, Bertrand: Le premier acte de *Thésée* de Lully (1675): la guerre représentée. In: *Biblio* 17 (2006), S. 235–256.
- Prest, Julia: Introduction. In: Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La Devineresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association 2007, S. 1–27.
- Prest, Julia: Silencing the supernatural: *La devineresse* and the Affair of the Poisons. In: *Forum for Modern Language Studies* 43 (2007), S. 397–409.
- Priesner, Claus: Alchemisten, Fürsten und Betrüger. Die Alchemie in der Zeit des Barock. In: Ders.: *Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2001, S. 66–74.
- Priesner, Claus: 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.
- Priesner, Claus: Der Rebell, Arzt und Alchemist Paracelsus. In: Ders.: *Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2001, S. 53–59.
- Principe, Lawrence M.: Bühnen der Alchemie. Theaterdrama innerhalb und außerhalb des Laboratoriums. In: Helmar Schramm / Michael Lorber / Jan Lazardzig (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum alchemicum*. Berlin / Boston: De Gruyter 2017, S. 228–251.
- Profeti, Maria Grazia: *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa 1970.
- Quaeitzsch, Christian: 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.
- Rabenstein-Michel, Ingeborg: Médée entre mythe et fantasma. In: Françoise Rétif / Ortrun Niethammer (Hg.): *Mythos und Geschlecht. Deutsch-Französisches Kolloquium. Mythes et différences des sexes*. Heidelberg: Winter 2005, S. 125–135.
- Ramalle Gómara, Enrique: 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.
- Rappaport, Roy A.: Ritual und performative Sprache. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 191–211.
- Rauchwarger, Judith: Principal and Secondary Plots in *El esclavo del demonio*. In: *Bulletin of the Comediantes* 28, 1 (1976), S. 49–52.
- Rauseo, Chris: Von *Médée* zu *Medea*. Von Corneille zu Cherubini. In: Henry Thorau (Hg.): *Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*. Frankfurt: Lang 2000, S. 221–234.
- Rauseo, Chris: Métamorphoses de Médée, de Thomas Corneille à Heiner Müller. In: Georges Zaragoza (Hg.): *Le Livret d'opéra. Dans le cadre de l'année Verdi*. Colloque de l'Université de Bourgogne, 22 et 23 mars 2001. Villiers-sur-Marne: Phénix Éditions 2005, S. 79–94.
- Read Malcolm K.: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language. In: *Philological Quarterly* 55, 2 (1976), S. 166–177.

- Reguera, Iñaki: La brujería vasca en la Edad Moderna: aquelarres, hechicería y curanderismo. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 9 (2012), S. 240–283.
- Rehn, Dana Kelly-Ann: *The image and identity of the alchemist in Seventeenth-Century Netherlandish Art*. Adelaide: University of Adelaide 2011.
- Restrepo Ramírez, Santiago: Algunas Circes en el teatro de Lope de Vega: La pasión que animaliza. In: *Revista de Estudios Clásicos* 46 (2019), S. 139–162.
- Rey Bueno, Mar: 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.
- Reynier, Gustave: *Thomas Corneille: sa vie et son théâtre*. Réimpression de l'édition de Paris 1892. Genf: Slatkine Reprints 1970.
- Rhodes, Elizabeth: The economics of salvation in *El esclavo del demonio*. In: *Bulletin of the Comediantes* 59, 2 (2007), S. 281–302.
- Ribordy, Olivier: Ein neues Weltbild durch die Forschungen der Jesuiten in Ingolstadt? Descartes und die mathematisch-astronomischen Beiträge des Johann Baptist Cysat um 1619. In: Dan Arbib / Vincent Carraud / Édouard Mehl / Walter Schweidler (Hg.): *Mirabilis scientiae fundamenta: Das Erwachen der kartesischen Philosophie*. Baden-Baden: Nomos 2023, S. 279–311.
- Rico, Francisco: Brujería y literatura. In: *Brujología*. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones. Madrid: Seminarios y Ediciones 1975, S. 97–117.
- Rico Verdu, José: *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC 1973.
- Rinaldi, Liège: Entre maravillas y trazas: Juegos teatrales en algunas comedias de enredo calderonianas. In: Marieta Insúa Cereceda (Hg.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2009, S. 227–234.
- Rincón, Carlos: Magisch /Magie. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3: *Harmonie – Material*. Stuttgart: Metzler 2010, S. 724–759.
- Riva, Reynaldo: Envidia demoniaca y providencia divina en *El mágico prodigioso*. In: *Hispanófila* 145 (2005), S. 19–31.
- Rivest, Justin: *Secret remedies and the rise of pharmaceutical monopolies in France during the first global age*. Baltimore: Johns Hopkins University 2016.
- Rodríguez-Gallego, Fernando: Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca. In: Ders. / Dolores Fernández López (Hg.): *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Band 1. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2006, S. 456–465.
- Rodríguez-Gallego, Fernando: Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: A propósito de un manuscrito de 1668. In: *Anuario Calderoniano* (2008), S. 285–315.
- Rodríguez-Gallego, Fernando: Fecha de composición. In: Ders.: Introducción a *El astrólogo fingido*. In: Pedro Calderón de la Barca: *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2011, S. 11–13.
- Rodríguez-Gallego, Fernando: Introducción a *El astrólogo fingido*. In: Pedro Calderón de la Barca: *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2011, S. 11–32.
- Rodríguez-Gallego, Fernando: Presentación. In: Ders.: Introducción a *El astrólogo fingido*. In: Pedro Calderón de la Barca: *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2011, S. 7–9.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E. / Sánchez Lora, José Luis: La ciencia médica: galenismo e innovaciones. In: Ders. / Ders.: *Los siglos XVI–XVII. Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis 2000, S. 176–183.

- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E. / Sánchez Lora, José Luis: *Los siglos XVI–XVII. Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis 2000.
- Rößler, Hole: Brandstiftung mit Zuschauern. Formen und Funktionen brennender Architektur im Theater der Frühen Neuzeit. In: Vera Fionie Koppenleitner / Ders. / Michael Thimann (Hg.): *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011, S. 261–284.
- Roling, Bernd: *Virgula divinatix*. Frühneuzeitliche Debatten über die Wünschelrute zwischen Magie und Magnetismus. In: Peter-André Alt / Jutta Eming / Tilo Renz / Volkhard Wels (Hg.): *Magia daemoniaca, magia naturalis, zouber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 419–437.
- Rosner, Anna: The Witch Who Is Not One: The Fragmentated Body in Early Modern Demonological Tracts. In: *Exemplaria* 21 (2009), S. 363–379.
- Rosner, Anna: Médée, monstrosité, maternité. Symbolismes sanguins dans la *Médée* de Corneille. In: *Seventeenth-Century French Studies* 32 (2010), S. 19–30.
- Roßbach, Nikola: Ästhetik des Spektakulären. In: Dies.: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie-Verlag 2013, S. 20–23.
- Roßbach, Nikola: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin: Akademie-Verlag 2013.
- Roth, Ursula: *Die Theatralität des Gottesdienstes*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2006.
- Rothe, Arnold: Calderón, *Der wundertätige Zauberer* und das Publikum. In: Dieter Grimm (Hg.): *Prismata. Dank an Bernhard Hanssler*. Pullach: Verlag Dokumentation 1974, S. 205–229.
- Rothe, Arnold: *Calderón und die vier Temperamente*. Kassel: Edition Reichenberger 2003.
- Rousset, Jean: Circé ou la métamorphose (Le ballet de cour). In: Ders.: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti 1954, S. 11–32.
- Rousset, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti 1954.
- Ruano de la Haza, José María: Texto y contexto de *El caballero de Olmedo* de Lope. In: *Criticón* 27 (1984), S. 37–53.
- Ruano de la Haza, José María: Unparalleled Lives: Hagiographical Drama in Seventeenth-Century England and Spain. In: Louise Fothergill-Payne / Peter Fothergill-Payne (Hg.): *Parallel Lives. Spanish and English National Drama. 1580–1680*. Lewisburg: Bucknell University Press 1991, S. 252–266.
- Ruano de la Haza, José María: *La puesta en escena en los teatros del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia 2000.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John: El decorado espectacular. In: Ders. / Ders.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994, S. 447–491.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John: El monte. In: Ders. / Ders.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994, S. 419–426.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John: La canal. In: Ders. / Ders.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994, S. 471–480.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John: La cueva. In: Ders. / Ders.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994, S. 413–416.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John: La escena exterior. In: Ders. / Ders.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994, S. 404–446.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994.
- Rudall, Diane: The comic power of illusion-allusion. Laughter, *La devineresse*, and the scandal of a glorious century. In: Albrecht Classen (Hg.): *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a fundamental human behaviour, its meaning, and consequences*. Berlin / New York: De Gruyter 2010, S. 791–802.

- Ruiz de Larrínaga, Juan: Fray Martín de Castañega y su obra sobre las supersticiones. In: *Archivo Ibero Americano* 12 (1952), S. 97–108.
- Ruiz Pérez, Pedro: Edición y biografía de Salazar y Torres: sujeto lírico y sujeto autorial. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*. Band 1. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 362–373.
- Russell, Peter E.: La magia, tema integral de *La Celestina*. In: Ders.: *Temas de La Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*. Barcelona: Ediciones Ariel 1978, S. 241–276.
- Ryan, Angela: «... Ou d'elle ou de deux rois». La *Médée* de Corneille et la bienséance dans les représentations du pouvoir et de l'absolutisme royaux. In: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 33 (2006), S. 47–59.
- Sabat de Rivers, Georgina: Los problemas de *La segunda Celestina*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, 1 (1992), S. 493–512.
- Salazar, Jesús Prian: Notas sobre el espacio en *La cueva de Salamanca*. In: Lillian von der Walde / Serafín González García (Hg.): *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI–XVII*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana 1993, S. 73–82.
- Sánchez Jiménez, Antonio: «Dorado animal»: una nueva metáfora colonial y *El vellocino de oro*, de Lope de Vega. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 84 (2007), S. 287–304.
- Sánchez Mariana, Manuel: Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre autógrafos de Matos Fragoso). In: *Revista de Literatura* 46 (1984), S. 121–130.
- Sánchez Vicente, Xuan Xosé / Cañedo Valle, Xesús: *El gran libro de la mitología asturiana*. Oviedo: Ediciones Trabe 2003.
- Sancho de San Román, Rafael: *La medicina y los médicos en la obra de Tirso de Molina*. Salamanca: Ediciones del Seminario de Historia de la Medicina Española 1960.
- Sanz Hermida, Jacobo: «Una vieja barbuda que se dice Celestina»: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina. In: *Celestinesca* 18, 1 (1994), S. 17–34.
- Sarrión Mora, Adelina: La astrología y la práctica de la medicina. In: Dies.: *Médicos e inquisición en el siglo XVII*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2006, S. 86–114.
- Scarborough, Connie L.: Celestina: The Power of Old Age. In: Albrecht Classen (Hg.): *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*. Berlin / New York: De Gruyter 2007, S. 343–356.
- Schafer, Alice E.: Fate versus Responsibility in Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3 (1978), S. 26–39.
- Schechner, Richard: Ritual und Theater: Rekonstruktion von Verhalten. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 415–433.
- Scherf, Gertrud: *Zauberpflanzen – Hexenkräuter: Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen*. München: blv 2002.
- Schindler, Otto G.: Der berühmte Tabarino als Kurfuscher am Wiener Allerheiligenmarkt. *Commedia dell'arte* und Orvietan. In: *Mimos* 48, 4 (1996), S. 11–14.
- Schizzano Mandel, Adrienne: El fantasma en *La dama duende*: Una estructuración dinámica de contenidos. In: Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Madrid: CSIC 1983, S. 639–648.
- Schizzano Mandel, Adrienne: La presencia de Calderón en la loa de *Los tres mayores prodigios*. In: Hans Flasche (Hg.): *Hacia Calderón*. Stuttgart: Steiner 1988, S. 227–235.
- Schlaffer, Heinz: *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser 2012.
- Schmidhuber, Guillermo: Indagación autoral de *La segunda Celestina*, una comedia de Sor Juana Inés de la Cruz y de Agustín de Salazar y Torres. In: *Cahiers d'Etudes Romanes* 17 (1993), S. 179–192.

- Schneider, Lambert / Seifert, Martina: Verzaubernd: Kirke. In: Ders. / Dies.: *Sphinx, Amazone, Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos*. Stuttgart: Theiss 2010, S. 54–63.
- Schöpfli, Karin: *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt: Lang 1993.
- Scholz Williams, Gerhild: 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.
- Scholz Williams, Gerhild: 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.
- Schott, Heinz: 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.
- Schütt, Hans-Werner: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000.
- Schütt, Hans-Werner: Das Bild in der Alchemie. In: Ders.: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000, S. 390–403.
- Schütt, Hans-Werner: Flamel. In: Ders.: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000, S. 337–349.
- Schütt, Hans-Werner: Im Schatten der Pyramiden. In: Ders.: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000, S. 11–252.
- Schütt, Hans-Werner: Raimundus Lullus. In: Ders.: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000, S. 286–290.
- Schütt, Hans-Werner: Symbole in der Alchemie. In: Ders.: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: Beck 2000, S. 349–355.
- Schweitzer, Zoé: La mort de Créon dans les *Médée* de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d'un roi. In: *Littératures classiques* 67 (2009), S. 131–145.
- Scott, Virginia: Saved by the magic wand of Circé. In: *TS. Theatre Survey* 28 (1987), S. 1–16.
- Sedycias, João: Dying for love: Eros and violence in Lopean drama. In: *Bulletin of the Comediantes* 68 (2016), S. 1–17.
- Seeber, Edward D.: Sylphs and Other Elemental Beings in French Literature since *Le Comte de Gabalis* (1670). In: *Publications of the Modern Language Association* 59, 1 (1944), S. 71–83.
- Seeliger, Konrad: Kirke. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 2, 1. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1890–94. Hildesheim: Olms 1978, Sp. 1193–1204.
- Serrano, Florence: *La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna. In: *Celestinesca* 32 (2008), S. 265–278.
- Serrano Mañes, Montserrat: La tópic del llenguatge i de les situacions en *Le feint astrologue* de Thomas Corneille. Acercamiento comparativo a su modelo, *El astrólogo fingido* de Calderón. In: Roberto Dengler Gassin (Hg.): *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*. Band 2. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca 1991, S. 859–871.
- Shergold, Norman D.: The First Performance of Calderón's *El mayor encanto amor*. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 35 (1958), S. 24–27.
- Shergold, Norman D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press 1967.

- Shergold, Norman D.: Documentos sobre Cosme Lotti, escenografo de Felipe IV. In: Karl-Hermann Kerner / Klaus Ruhl (Hg.): *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*. Bern: Francke 1973, S. 589–602.
- Shergold, Norman D.: Calderón's *El mágico prodigioso*: The Role of Lelio and Floro. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984), S. 391–398.
- Sick, Franziska: Theater – Illusion – Publikum. Aspekte des Barock in Frankreich. In: Anselm Maler (Hg.): *Theater und Publikum im europäischen Barock*. Frankfurt: Lang 2002, S. 77–94.
- Sieferner, Michael: Der Teufel als Vertragspartner. In: *@KIH-eSkript. Interdisziplinäre Hexenforschung online* 3 (2011), S. 61–68.
- Siguret, Françoise: Perspective/Peinture: rappel historique du développement de la perspective. In: Dies.: *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck 1985, S. 64–70.
- Siguret, Françoise: Perspective/Théâtre: Mise en scène illusioniste. Dies.: *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck 1985, S. 99–112.
- Singer, Milton: *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society 1959.
- Slater, John: Rereading Cabriada's Carta: Alchemy and Rhetoric in Baroque Spain. In: *Colorado Review of Hispanic Studies* 7 (2009), S. 67–80.
- Slater, John: Truth, Only More So: Bances Candamo Beyond the Limits of Embodiment. In: *Comedia Performance* 16 (2019), S. 1–13.
- Sloman, Albert: *El mágico prodigioso*: Calderón Defended Against the Charge of Theft. In: *Hispanic Review* 20 (1952), S. 212–222.
- Socha, Donald: *El mágico prodigioso*: Cipriano's genesis in desire. In: *Romance Languages Annual* 4 (1992), S. 584–588.
- Solare, Carlos María: 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.
- Somerset, Anne: *The Affair of the Poisons. Murder, Infanticide and Satanism at the Court of Louis XIV*. London: Weidenfeld & Nicolson 2003.
- Soufas Jr., C. Christopher / Soufas, Teresa S.: The dialectics of dramatic form in Lope's *El caballero de Olmedo*. In: *Romance Quarterly* 37 (1990), S. 441–453.
- Souiller, Didier: Ecriture poétique et problématique philosophique: Une lecture du *Magicien prodigieux* de Calderón. In: *Littératures* 19 (1988), S. 67–78.
- Souiller, Didier: Les ambiguïtés du tentateur faustien. In: Marie-Thérèse Jones-Davies (Hg.): *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Paris: Touzot 1988, S. 165–181.
- Souiller, Didier: Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théatralité baroque. In: *Etudes Epistémè* 9 (2006), S. 75–98.
- Souiller, Didier: Les vestiges des lieux scéniques au Siècle d'Or en Espagne. In: Charles Mazouer (Hg.): *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII<sup>e</sup> siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004. Tübingen: Narr 2006, S. 33–46.
- Stackhouse, Kenneth A.: Don Alvaro de Luna and the unity of Lope de Vega's *Caballero de Olmedo*. In: Barbara Louise Mujica (Hg.): *Texto y espectáculo*. Selected Proceedings of the symposium on Spanish Golden Age Theatre, The University of Texas at El Paso, 1987. Lanham: University Press of America 1989, S. 55–63.
- Stegmann, André: La source italienne du *Médecin volant* de Molière. In: *Revue des Sciences Humaines* 88 (1957), S. 507–509.
- Stegmann, André: La *Médée* de Corneille. In: Marcel Jacquot (Hg.): *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris: Editions du CNRS 1964, S. 113–126.

- Stein, Louise K.: Zarzuelas and Other Short Musical Plays for the Court, 1650–1690. In: Dies.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press 1993, S. 258–298.
- Steiner, Arpad: Calderón's *Astrólogo fingido* in France. In: *Modern Philology* 24 (1926), S. 27–30.
- Stoffelen, Veerle: Vergil's Circe: Source for a Sorceress. In: *L'Antiquité Classique* 63, 1 (1994), S. 121–135.
- Stolberg, Michael: *Uroscopy in Early Modern Europe. The History of Medicine in Context*. Farnham Surrey: Ashgate 2015.
- Stratton, Kimberly B. / Kalleres, Dayna S. (Hg.): *Daughters of Hecate. Women & Magic in the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press 2014.
- Strich, Fritz: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstag dargebracht*. München: Beck 1916, S. 21–53.
- Strosetzki, Christoph: La concepción de Calderón en la Francia de los siglos XVII y XVIII. In: *Anthropos, Extraordinarios* 1 (1997), S. 147–152.
- Strosetzki, Christoph: Die Frau bei Calderón und das barocke Prinzip von *engaño* und *desengaño*. In: Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (Hg.): *Ex nobili philologorum officio*. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag. Berlin: Domus Editoria Europaea 1998, S. 527–544.
- Strosetzki, Christoph: Lo fáustico en Calderón. In: Arno Gimber / Isabel Hernández (Hg.): *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*. Madrid: Editorial Complutense 2009, S. 161–179.
- Strosetzki, Christoph: Die Idee der Perfektionierung im Mikrokosmos und im Makrokosmos. Paracelsus, Merola, Sabuco de Nantes. In: Ders. (Hg.): *Gesundheit und Krankheit vor und nach Paracelsus*. Wiesbaden: Springer Nature 2022, S. 307–320.
- Stuckrad, Kocku von: Der Einfluss Ägyptens. In: Ders.: *Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003, S. 70–77.
- Stuckrad, Kocku von: Die Astrologie der Antike. In: Ders.: *Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003, S. 78–90.
- Stuckrad, Kocku von: Die Elemente der astrologischen Deutung. In: Ders.: *Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003, S. 19–32.
- Stuckrad, Kocku von: *Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003.
- Suárez Miramón, Ana: Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla. In: *Revista de Literatura* 69 (2007), S. 51–73.
- Sweetser, Marie-Odile: Refus de la culpabilité. Médée et Corneille. In: *Travaux de Littérature* 8 (1995), S. 113–123.
- Tambiah, Stanley J.: The magical power of words. In: *Man. New Series* 3 (1968), S. 175–208.
- Tambiah, Stanley J.: Form und Bedeutung magischer Akte. Ein Standpunkt. In: Hans G. Krippenburg / Brigitte Luchesi (Hg.): *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*. Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 259–297.
- Tambiah, Stanley J.: *Magic, science, religion, and the scope of rationality*. Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Tambiah, Stanley J.: Eine performative Theorie des Rituals. In: Andréa Belliger / David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 227–250.
- Tamburini, Elena: 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<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII<sup>e</sup> siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004. Tübingen: Narr 2006, S. 189–206.
- Tappan Velazques, Martha: 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.
- Tausiet, María Carlés: 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.

- Tausiet, María Carlés: 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.
- Teixidó Gómez, Francisco / Ferrera Escudero, Santiago: Alquimia, química y filosofía. Alquímica en la obra del extremeño Diego de Santiago. In: *Asclepio* 50, 1 (1998), S. 31–47.
- Terlinden, Charles de: *Der Orden vom Goldenen Vlies*. Wien: Verlag Herold 1970.
- Teuber, Bernhard: Literarische Imagination statt Hexerei. Zur Dialektik von Verzauberung und Entzauberung in Cervantes' *Coloquio de los perros*. In: Gerhard Penzkofer / Wolfgang Matzat (Hg.): *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Berlin / New York: De Gruyter 2005, S. 241–259.
- Teulade, Anne: *Médée* ou «le crime en son char de triomphe». – Commentaire composé. *Médée*, acte I, scènes 4 et 5, p. 149–152. In: Florence Fix (Hg.): *La Violence au théâtre. Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*. Paris: Presses Universitaires de Paris 2010, S. 50–71.
- Teulade, Anne: Comédie et fictionnalisation des débats sur le hasard: *La Comète* de Donneau de Visé et Fontenelle (1681). In: *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation* 37 (2020), o. S.
- Theweleit, Klaus: *Buch der Königstöchter. Von Göttermännern und Menschenfrauen. Mythenbildung, vor-homerisch, amerikanisch*. Frankfurt: Stroemfeld 2013.
- Thorndike, Lynn: 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.
- Tkaczyk, Viktoria: *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Fink 2011.
- Tochtermann, Sibylle: *Der allegorisch gedeutete Kirke-Mythos. Studien zur Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte*. Frankfurt: Lang 1992.
- Toussaint, Stéphane: L'ars de Marsile Ficin, entre esthétique et magie. In: Philippe Morel (Hg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy 2006, S. 453–469.
- Townsend, Gary L.: The Alchemist. In: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 21, 4 (1966), S. 408–411.
- Trambaioli, Marcella: Calderón y el mito de Medea. In: *Anuario de Letras* 33 (1995), S. 231–244.
- Trambaioli, Marcella: *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya. In: *Bulletin of the Comediantes* 47 (1995), S. 275–294.
- Trevor-Roper, Hugh Redwald: *The European Witch-Craze of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries*. London: Penguin Books 1969.
- Tschilschke, Christian von: Benito Jerónimo Feijoo: *Teatro crítico universal* (1726–1740). In: Ders.: *Identität der Aufklärung / Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt: Vervuert 2009, S. 115–151.
- Tucker, Holly: Corneilles *Médée*. Gifts of vengeance. In: *The French Review* 69 (1995/96), S. 1–12.
- Tuczay, Christa: Kirke. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 493–507.
- Turner, Victor: Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*. In: June Helm (Hg.): *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Symposium on New Approaches to the Study of Religion. London: University of Washington Press 1964, S. 4–20.
- Turner, Victor: Bodily Marks. In: Mircea Eliade: *The Encyclopedia of Religion*. Band 2. New York: Macmillan 1987, S. 269–275.
- Turner, Victor: Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und reflexive Ethnologie. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 193–209.

- Turner, Victor: Schwellenzustand und Communitas. In: Ders.: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt: Campus 2005, S. 94–127.
- Ulla Lorenzo, Alejandra: El legado manuscrito de *El mayor encanto, amor*: Ejemplo de adaptación calderoniana. In: Pierre Civil / Françoise Crémoux (Hg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*: Paris, del 9 al 13 de julio de 2007. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2010, o. S.
- Ulla Lorenzo, Alejandra: Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca. In: *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 29 (2013), S. 220–241.
- Ulla Lorenzo, Alejandra: La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón. In: *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 5 (2015), S. 77–98.
- Unger, Thorsten: *Auf den Spuren von Faust: Besichtigung von 13 historischen und 27 literarischen Orten*. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH 2017.
- Urbanski, Piotr: *Ulisse all'Isola di Circe* (1650): Operatic Transformation of Classical Tradition and Dissolution of Stoic Problems. In: *Werkwinkel* 10 (2015), S. 115–130.
- Urzáiz Tortajada, Héctor: Una Celestina de Lope, «todo diablo y vieja». In: María Luisa Lobato / Javier San José / Germán Vega (Hg.): *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2016, o. S.
- Utz Tremp, Kathrin: Häresie und Hexerei. In: Gudrun Gersmann / Katrin Moeller / Jürgen-Michael Schmidt: *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*. Ohne Ort: historicum.net 2007.
- Valbuena, Olga Lucía: Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*. In: *Publications of the Modern Language Association* 109, 2 (1994), S. 207–224.
- Valbuena-Briones, Angel: La técnica dramática y el efecto cómico en *La dama duende*, de Calderón. In: *Ciencia, pensamiento y cultura* 349 (1975), S. 15–26.
- Valbuena-Briones, Angel: Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón. In: Michael D. McGaha (Hg.): *Approaches to the Theater of Calderón*. Lanham: University Press of America 1982, S. 77–93.
- Valbuena Prat, Angel: El tema de «Fausto» en el teatro español. In: Ders.: *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer 1956, S. 205–228.
- Valter, Claudia: 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.
- Vanasse, Claudie: Le corps de la possédée. In: *Liberté* 43 (2001), S. 76–94.
- van der Meer, Kathrin: Mordende Mütter und das Ende des Erbes. Der Medea-Mythos bei Véronique Olmi und Michael Kumpfmüller. In: Françoise Rétif / Ortrun Niethammer (Hg.): *Mythos und Geschlecht. Deutsch-Französisches Kolloquium*. Heidelberg: Winter 2005, S. 137–157.
- Varey, J. E.: Calderón, Cosme Lotti, Velázquez, and the Madrid Festivities of 1636–1637. In: *Renaissance Drama* 1 (1968), S. 253–282.
- Vélez Sainz, Julio: De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y astrología en el teatro renacentista. In: *Bulletin of the Comediantes* 66 (2014), S. 1–17.
- Vermeir, Koen: 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.
- Vial, Hélène: La «fée des métamorphoses»: Circé dans le livre XIV des *Métamorphoses*. In: Anne Videau (Hg.): *Actes en ligne de la Journée de Recherches et d'Agrégation sur Ovide; Métamorphoses; XIV, organisée le 9 mars 2011* (<https://hal.uca.fr/hal-01816127>).
- Vicente García, Luis Miguel: 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.
- Vidler, Laura L.: Toward a model of historical staging reconstruction of Spanish Golden Age theater: Fabia in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*. In: Dominica Radulescu (Hg.): *The theater of teaching and the lessons of theater*. Lanham: Lexington Books 2005, S. 63–76.
- Visentin, Hélène: 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.
- Vitse, Marc: Un caso de auto-reescritura: *El astrólogo fingido* de Calderón. In: *Letras* 63/64 (2011), S. 131–145.
- Waardt, Hans de: 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.
- Wagner, Marie France: Vision métaphorique du Roi dans *La Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille. In: *Renaissance and Reformation* 10 (1986), S. 217–227.
- Wagner, Marie France: Les conquêtes de *La Toison d'or* of 1661 and 1683. The breakdown of the sun allegory. In: *Analecta Husserliana* 42 (1994), S. 95–112.
- Wagner, Robert-Léon: *Sorcier et magicien: contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*. Paris: Droz 1939.
- Walde Moheno, Lillian von der: El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad. In: *eHumanista* 9 (2007), S. 129–142.
- Wardropper, Bruce W.: The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*. In: *Hispanic Review* 11 (1943), S. 116–124.
- Warner, Marina: The Enchantments of Circe. In: *Raritan. A Quarterly Review* 17 (1997), S. 1–23.
- Warner, Marina: Magic and metamorphosis: Circe's wand, Aesops's wit. In: *PN Review* 25 (1999), S. 14–22.
- Warnes, Christopher / Anderson Sasser, Kim: Introduction. In: Ders. / Dies. (Hg.): *Magical Realism and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 1–10.
- Watanabe-O'Kelly, Hellen: L'opéra dans la Péninsule ibérique. In: Dies. / Pierre Béhar (Hg.): *SPECTACVLVM EVROPAEVM. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580–1750)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1999, S. 379–384.
- Waxman, Samuel M.: Enrique de Villena, the magician. In: *Revue Hispanique* 38 (1916), S. 387–438.
- Weber, Christian: Theatrum Mundi. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de* 14 (2008), S. 333–360.
- Wehr, Christian: Freitag. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, 68–70.
- Wehr, Christian: Hasel. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, S. 105–106.
- Wehr, Christian: Herz. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, 112–113.
- Wehr, Christian: Huhn. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, S. 129.
- Wehr, Christian: Katze. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, 142–143.
- Wehr, Christian: Raben. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, S. 178.
- Wehr, Christian: Taube. In: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. München: Heyne 1991, S. 210.
- Wehr, Christian: 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.

- Wehr, Christian: 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.
- Wels, Volkhard: Die Alchemie der Frühen Neuzeit als Gegenstand der Wissensgeschichte. In: Peter-André Alt / Jutta Eming / Tilo Renz / Ders. (Hg.): *Magia daemoniaca, magia naturalis, zauber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 233–265.
- Whicker, Jules: Los magos neoestóicos de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón. In: Ysla Campbell (Hg.): *El escritor y la escena*. Band 5: *Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez 1997, S. 211–219.
- Whitaker, Shirley B.: Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*. In: *Journal of Hispanic Philology* 9 (1984), S. 43–66.
- Wilks, Kerry: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega: Representando la tragedia española en los Estados Unidos. In: Frederick A. de Armas (Hg.): *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*. Frankfurt: Vervuert 2008, S. 373–381.
- Willems, Herbert: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis. In: Ders. / Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 23–79.
- Willis Wolfe, Kathryn: La création comique d'une image royale: La manipulation du discours dans *La bague de l'oubli* de Rotrou. In: Milorad R. Margitic (Hg.): *Actes de Wake Forest: L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650; Maximes; Madame de Villedieu*. Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature 1987, S. 135–146.
- Wiltout, Ann E.: The comedia as pastiche: Rojas Zorrilla's *Lo que quería ver el marqués de Villena*. In: John Crispin (Hg.): *Los hallazgos de la lectura: Estudio dedicado a Miguel Enguñados*. Madrid: Porrúa Turanzas 1989, S. 49–61.
- Winter, Marian Hannah: *Le Théâtre du merveilleux*. Paris: Perrin 1962.
- Winter, Scarlett: «Miracles de l'art». Barocke Theatralik bei Pierre Corneille. In: *Romanische Forschungen* 119 (2007), S. 73–86.
- Wittgenstein, Ludwig: Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*. In: *Synthese* 17, 3 (1967), S. 233–253.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stil-Entwicklung in der neuen Kunst*. München: Münchner Verlag 1915.
- Wördsdörfer, Anna Isabell: *Von heroischen Bürgern, tapferen Rittern und liebenden Hirten. Literarische Mittelalterbilder im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 2016.
- Wördsdörfer, Anna Isabell: Zauberworte. Zur Rolle der Sprache bei der Inszenierung von Magie am Beispiel von Pedro Calderón de la Barca (*El mayor encanto amor*, 1635) und Thomas Corneille (*Circé*, 1675). In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 10 (2018), S. 107–123.
- Wördsdörfer, Anna Isabell: *El cura de Madriles* im Kontext des dämonologischen Schrifttums. In: *Romanische Forschungen* 131 (2019), S. 487–502.
- Wördsdörfer, Anna Isabell: Magische und ästhetische Affekterzeugung im französischen Schäferspiel um 1600. In: *Apropos. Perspektiven auf die Romania* 3 (2019), S. 76–91.
- Wördsdörfer, Anna Isabell: Theater der Magie – Magie des Theaters. Das Beispiel der *Affaire des poisons* (1676–1682). In: *Romanistisches Jahrbuch* 70 (2019), S. 218–249.
- Wördsdörfer, Anna Isabell: Zu Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie Ihre Muhme und Kupplerin. Liebeswahn und Kuppellogik in Fernando de Rojas' *Celestina*. In: Cora Dietl / Nadine Metzger / Christoph Schanze (Hg.): *Wahnsinn und Ekstase. Literarische Konfigurationen zwischen Antike und Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert 2019, S. 83–96.

- Wörsdörfer, Anna Isabell: Mächtige Zauberin, verlassene Frau – verweichlichte Helden, dominierende Männer. Geschlechteridentitäten in Bewegung am Beispiel barocker Kirke-Dramen. In: Milan Herold / Claudia Jacobi (Hg.): *Geschlechter(re)inszenierungen im Drama des 16.–20. Jahrhunderts in der Romania*. Berlin: PhiN 2021, S. 92–108.
- Wörsdörfer, Anna Isabell: The Historical Witch in Contemporary Young Adult Literature. References to the Past and Target Audience Orientation. In: *Orbis Litterarum* 76 (2021), S. 86–98.
- Wörsdörfer, Anna Isabell: 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.
- Wörsdörfer, Anna Isabell: 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.
- Wörsdörfer, Anna Isabell / Homann, Florian: Zur Einführung: Performative Sinnstiftungsverfahren ritueller und künstlerisch-theatraler Praktiken. In: Dies. / Ders. (Hg.): *Kulturelle Performance und künstlerische Aufführung. Zeichenhaftes Handeln zwischen Ritualität und Theatralität*. Frankfurt: Lang 2022, S. 7–17.
- Wolf, Hans-Jürgen: Satanskult und Schwarze Messen. In: Ders.: *Hexenwahn. Hexen in Geschichte und Gegenwart*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft 1990, S. 481–509.
- Wolf, Hans-Jürgen: Vorfälle im Kloster Saint-Louis in Louviers. In: Ders.: *Hexenwahn. Hexen in Geschichte und Gegenwart*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft 1990, S. 490–496.
- Wolf, Werner: Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion: Pierre Corneilles *L'illusion comique* als «Schwellentext». In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 397–421.
- Wolffzettel, Friedrich: Die gesuchte Totalität: *Orpheus und Eurydike* und das Barock. In: Ders. / Joachim Küpper (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink 2000, S. 47–94.
- Wood Mollenauer, Lynn: 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.
- Wuttke, Dieter: Harlekins Verwandlungen (1980). In: Wolfgang Theile (Hg.): *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*. Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 61–84.
- Wygant, Amy Kay: Le corps métaphorique de Médée. In: Ronald W. Tobin (Hg.): *Le corps au XVII<sup>e</sup> siècle. Actes du premier colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth-Century French Literature et le Centre International de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle*. University of California, Santa Barbara (17–19 mars 1994). Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature 1995, S. 385–388.
- Ximenez de Sandoval, Felipe: De cómo al estudiante de Salamanca se le llevó el diablo. In: Ders.: *Don Enrique de Villena*. Madrid: Sala Editorial 1973, S. 53–67.
- Ximenez de Sandoval, Felipe: *Don Enrique de Villena*. Madrid: Sala Editorial 1973.
- Yarnall, Judith: *Transformations of Circe. The history of an enchantress*. Urbana: University of Illinois Press 1994.
- Yates, Frances A.: The Chemical Wedding of Christian Rosencreutz. In: Dies.: *The Rosicrucian Enlightenment*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul 1972, S. 59–70.
- Yates, Frances A.: *The Rosicrucian Enlightenment*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul 1972.

- Ysquierdo-Hombrecher, Jacqueline: Fortuna de *La Celestina* en Francia del siglo XVI al siglo XX. In: *Ver-sants* 16 (1989), S. 3–16.
- Ysquierdo-Hombrecher, Jacqueline: *La Celestina* en France du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Réception critique et image. In: *RECIFS. Recherches et études comparatistes ibéro-françaises de la Sorbonne-Nouvelle* 10 (1989), S. 1–18.
- Zambelli, Paola: Die Magie als Alternativreligion. Epistolarien und Bibliotheken in der europäischen Renaissance. In: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin / New York: De Gruyter 2011, S. 347–367.
- Zambrana Ramírez, Alberto: ¿La astrología como ciencia? Un estudio comparativo entre el *Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca y la versión en inglés *The feign'd astrologer* (1668). In: *Revista de Filología Hispánica* 20 (2004), S. 99–116.
- Zamora Calvo, María Jesús: La rosa enmaranada. Ensayo sobre la catalogación de un corpus cuentístico inédito. In: *EPOS* 16 (2000), S. 535–546.
- Zamora Calvo, María Jesús: 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.
- Zamora Calvo, María Jesús: 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.
- Zamora Calvo, María Jesús: Kramer, Sprenger y sus seguidores en la Europa católica. In: *Cauces. Revue d'Études Hispaniques* 6 (2005), S. 129–146.
- Zamora Calvo, María Jesús: 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.
- Zamora Calvo, María Jesús: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016.
- Zamora Calvo, María Jesús: Consideraciones sobre la brujería en los siglos XVI y XVII. In: Dies.: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016, S. 38–53.
- Zamora Calvo, María Jesús: El diablo y sus tratados. In: Dies.: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016, S. 130–140.
- Zamora Calvo, María Jesús: Estructura del sabbat. In: Dies.: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016, S. 23–38.
- Zangheri, Luigi: Artisti toscani per la corte di Spagna. In: *Antichità viva* 35, 4 (1996), S. 14–20.
- Zanon, Stefania: *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*. Padua: Università degli Studi di Padova 2010.
- Ziensaier, Thomas: Invocatio. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 4: *Hu–K*. Tübingen: Niemeyer 1998, Sp. 592–597.
- Zilli, Luigia: Préface. In: Pierre de Larivey: *Le Fidèle*. Préface de Luigia Zilli. Paris: Cicero 1989, S. ix–xix.
- Zinguer, Ilana: La lecture des manifestes rosicruciens en France. In: Carlos Gilly (Hg.): *Rosenkrenz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert*. Amsterdam: In de Pelikaan 2002, S. 176–189.
- Zintzen, Clemens: Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie. In: Ders. (Hg.): *Die Philosophie des Neuplatonismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 391–426.
- Zsák, Helga: La *Médée* de Corneille, première furie vindicative. In: *Revue d'Études Françaises* 7 (2002), S. 191–198.

# Personenregister

- Acosta, José de 101  
Agrippa, Cornelius 127  
Alabardi, Giuseppe 210  
Albertus Magnus 152  
Aleotti, Giovanni Battista 210  
Amalteo, Ascanio 278, 301  
Andreae, Johann Valentin 173, 460  
Apollonios von Rhodos 217, 274, 277  
Archimedes (von Syrakus) 191  
Argenson, Marc-René d' 152  
Aristoteles 64, 82, 398, 462, 507  
Augustinus 93, 157, 387  
Austin, John L. 41, 44, 50  
Ayanz, Jerónimo de 187
- Baccio del Bianco, Luigi 211  
Bacon, Roger 376  
Bances Candamo, Francisco 430, 461–462  
Bardon 378  
Barnaud, Nicolas 462  
Barré, Pierre 124  
Barrientos, Lope de 406  
Basilius der Große 376  
Bavent, Madeleine 123, 128  
Bayle, Pierre 449  
Beaujoyeux, Baltasar de 278, 470  
Becerra y Holguín, Alonso 97  
Bedeau, Julien (alias Jodelet) 444, 483  
Bertereau, Martine de 168  
Black, Max 64  
Boccaccio, Giovanni 220  
Bodin, Jean 95  
Boethius, Anicius Manlius Severinus 276  
Boguet, Henri 95  
Bosse, Marie 139  
Bouffequin, Denis 203  
Bouffequin, Georges 203  
Bouillon, Duchesse de (Marie-Anne Mancini) 139, 147  
Boullé, Thomas 123  
Boyer, Claude 5, 279–280, 288–289, 291, 294, 296–297, 300, 302, 307, 312–313, 317  
Brinvilliers, Marie-Madeleine de 138, 140, 146  
Brou, Madeleine de 124
- Bruegel der Ältere, Pieter 460  
Brunelleschi, Filippo 189  
Bullant, Jean 429  
Bustamante, Jorge de 220  
Buti, Francesco 200
- Cabriada, Juan de 168  
Cagliostro, Alessandro Graf von (alias Giuseppe Balsamo) 458  
Calderón de la Barca, Pedro 2, 5, 65, 68, 88, 212, 220–226, 229, 231–232, 236–239, 248, 250, 278–284, 286–288, 290–292, 294–295, 299–300, 303–305, 307–308, 310–311, 321–322, 352, 376–377, 383–387, 394–400, 402, 404–405, 407–408, 421, 430–434, 438–439, 441, 443–444, 446–448, 450, 461–462, 481, 483, 487–490, 501–502, 504, 508  
Campanella, Tommaso 165  
Camus, Jean-Pierre 381  
Cáncer y Velasco, Gerónimo 383  
Cañizares, José de 509  
Capeau, Louise 123  
Carpio, Bernardo del 223  
Carrillo, Luisa 224  
Castañega, Martín de 94, 113, 177  
Catalán, Antonia Manuela 400  
Caupenne d'Amou, Jean-Paul de 96  
Caus, Salomon de 187  
Cerisay, Guillaume de 124  
Certeau, Michel de 9, 101, 125, 134  
Cervantes, Miguel de 62, 71, 330, 332, 421, 430, 443, 504  
Chapoton, François de 297  
Charpentier, Marc-Antoine 220, 265, 271  
Chauveau, François 200  
Chenda, Alfonso 210  
Chilliat, Michel 458, 472  
Christine de Pizan 220  
Cintor, Gabriel 400  
Ciruelo, Pedro 94, 177, 387  
Cochin, Nicolas 213  
Colbert, Jean-Baptiste 139  
Collasse, Pascal 220  
Conan Doyle, Arthur 140

- Concini, Concino 329, 503  
 Conti, Natale 220  
 Contugi, Christophe 182, 499  
 Corneille, Pierre 5, 58, 200, 214, 221–222, 224–225, 227–228, 230, 234–236, 238–241, 243–254, 256–261, 263–264, 267–269, 309, 352, 369, 421, 497  
 Corneille, Thomas 2, 5, 75, 87, 138, 140, 220, 265, 271, 279, 308–309, 312, 314–316, 319–323, 325–326, 333, 352, 359, 361, 364–365, 369–370, 372–373, 426, 430–432, 438–439, 441–444, 446–448, 456, 458, 463–464, 466–468, 472, 474–475, 477–479  
 Cortés, Gerónimo 5, 156, 159–163, 451  
 Coutiño, María de 224  
 Cyprianus von Antiochia 376, 384
- D'Albaret 511  
 D'Aubignac, Abbé (François Hédelin) 205  
 da Vinci, Leonardo 202  
 Dante (Alighieri) 337  
 Darrell, John 135  
 Dee, John 458  
 Del Río, Martín 3, 5, 16–22, 28, 95, 99, 387, 394, 406, 420  
 Demandols de la Palud, Madeleine 123, 126, 133, 381  
 Descartes, René 155, 193, 452–453  
 Descombes, Desiderio 181  
 Desmarets, Henry 511  
 Desmarets, R.-P. 128  
 Desmaretz (Witwe) 144–145, 346  
 Díaz, Catalina («la Rojela») 123  
 Dieudonne Martainville, Alphonse Louis 510  
 Diodor von Sizilien 274  
 Donneau de Visé, Jean 2, 75, 87, 138, 140, 279, 308–309, 333, 352, 355, 358–359, 361, 364–365, 369–373, 431, 449–450, 454, 456, 458, 463–464, 466–468, 472, 474–475, 477–479  
 Duchesne, Joseph 462  
 Durkheim, Émile 117  
 Durval, Jean-Gilbert 278, 289, 297
- Eco, Umberto 48  
 Elizondo, José de 99  
 Escamilla, Antonio de 286
- Espagnet, Jean d' 96  
 Euripides 217, 219–220, 240, 243  
 Evreinov, Nikolai 34
- Faust, Johann Georg 374, 376, 389  
 Ferdinand II., Großherzog der Toskana 211  
 Fernández de Moratín, Leandro 108, 510  
 Ferranti, Girolamo 183  
 Feuquières, Marquis de (Antoine de Pas) 148  
 Ficino, Marsilio 153  
 Fischer-Lichte, Erika 33–42, 44, 115, 236, 257, 281, 301, 322, 354, 366, 392, 394, 409–410, 430  
 Flamel, Nicolas 167  
 Fontana, Julio César 211, 225  
 Fontanges, Mademoiselle de (Marie Angélique de Scorailles) 139  
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 155, 431, 449–450, 454, 463  
 Foucault, Michel 38, 132  
 Francesco von Medici 285  
 Francini, Tomaso 213  
 Frazer, James G. 22–25, 27, 44, 62
- Galen(os von Pergamon) 175, 495  
 Galigai, Leonora 329, 503–504  
 Gaufridy, Louis 123, 127, 381, 397  
 Geertz, Clifford 42, 115  
 Gennepe, Arnold van 45–47, 109, 256, 298, 395, 478  
 Gil de Santarém, Frei 384  
 Gillet de La Tessonnerie 79  
 Giutti, Francesco 210  
 Gluck, Christoph Willibald 511  
 Goffman, Erving 34  
 Góngora, Luis de 288  
 Gontier, Monsieur 144  
 Gracián, Baltasar 195  
 Grandchamp (Gentilhomme de Montargis) 2  
 Grandier, Urbain 124, 126–128, 135–136, 145  
 Grandval, Nicolas Racot de 430  
 Grange, Mademoiselle de la 139  
 Greenblatt, Stephen 15–16, 34, 135, 149  
 Grenier, Jean 121  
 Greuter, Matthäus 223  
 Grignan, Madame de (Françoise-Marguerite de Sévigné) 145–146  
 Grimaldi, Juan de 509–510

- Guibourg, Abbé 139, 142–143  
 Guzmán, María de 224
- Hardy, Alexandre 199  
 Harsnett, Samuel 135, 149  
 Hartzenbusch, Juan Eugenio 281, 509  
 Hauteroche, Noël Le Breton de 481  
 Heinrich IV., König von Frankreich 96  
 Hermes Trismegistos 166, 172, 462  
 Hesiod 274  
 Hippokrates (von Kos) 495  
 Hoffmann, E(rnst) T(heodor) A(madeus)  
 140  
 Holbein der Jüngere, Hans 191  
 Homer 274–276, 290  
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 263  
 Hualde, Lorenzo (de) 99–100  
 Hubert, André 352  
 Hurtado de Mendoza, Antonio 224–226, 238
- Imbert de Billy 443
- Jakobson, Roman 51  
 Jeanne des Anges (Jeanne de Belcier) 123–128,  
 132–133, 136–137  
 Johann II. (König von Kastilien und León) 334  
 Jonson, Ben 458  
 Juana Inés de la Cruz, Sor 353, 366–368  
 Jung, Carl Gustav 385
- Kantorowicz, Ernst 261  
 Karl I. (König von Spanien) 223  
 Karl II. (König von Spanien) 352  
 Katharina von Medici (Königin von Frankreich)  
 429  
 Kirch, Gottfried 449  
 Kircher, Athanasius 30, 186  
 Kramer, Heinrich (Henricus Institoris) 91
- La Filiastre 147  
 La Fontaine, Jean de 140  
 La Péruse, Jean de 220  
 La Vigoureuse 139  
 Lancre, Pierre de 6, 11, 21, 96–121, 247, 396, 413,  
 423  
 Larivey, Pierre de 5, 80, 333–338, 340–342, 345,  
 347–348, 351, 504
- Laubardemont, Jean Martin de 124  
 Le Metel d'Ouille, Antoine 430–432, 438–439,  
 441–448  
 Leclair, Jean-Marie 511  
 Leiris, Michel 131  
 Lesage (Adam Cœuret) 50, 139–140, 142, 144–150,  
 355  
 Lespine, Charles de 297  
 l'Estoile, Claude de 470, 472  
 Lévi-Strauss, Claude 53, 348, 486  
 Llull, Ramon 167  
 Longepierre, Hilaire-Bernard de 220  
 Lope de Vega Carpio, Félix 5, 83, 165, 195,  
 203, 211, 221–224, 226, 229–230, 232,  
 236–237, 241, 244, 258, 278, 296, 333–338,  
 340–343, 345–348, 351, 359, 376, 481,  
 507  
 Lorenzino von Medici 80  
 Lotti, Cosimo (Cosme) 12, 187, 202, 211–213, 215,  
 226, 281–285, 305  
 Louvois, Marquis de (François Michel Le Tellier)  
 139, 152  
 Ludwig XIII. (König von Frankreich) 124  
 Ludwig XIV. (König von Frankreich) 9, 138–139,  
 159, 165–166, 215, 222–224, 228, 265  
 Lully, Jean-Baptiste 215, 221, 257, 264–268, 273,  
 309, 316–317, 380, 492, 510–511  
 Luxembourg, Maréchal de (François-Henri de  
 Montmorency-Luxembourg) 139, 147–148,  
 376
- Mahelot, Laurent 199, 202  
 Malinowski, Bronislaw 23, 25–26, 28, 49–50,  
 262  
 Manuel, Juan 406  
 Maria Anna von Österreich (Königin von Spanien)  
 278, 309, 352  
 Maria Magdalena von Habsburg 223  
 Maria Teresa von Spanien 222  
 Maria von Medici (Königin und Regentin von  
 Frankreich) 329, 503  
 Marirreguera, Antón de 5, 481, 483, 485–486,  
 488–490  
 Marlowe, Christopher 376, 379  
 Martínez, Francisco 241  
 Mathieu, Pierre 329, 503  
 Matos Fragoso, Juan de 286, 383

- Matzat, Wolfgang 7, 11, 55–57, 77, 116, 230, 235, 246, 251, 297, 302, 344, 362, 366, 369, 400, 402, 404, 433, 465
- Mauss, Marcel 15, 17
- Mazarin, Kardinal (Giulio Mazzarino) 139, 213–215
- Mena, Juan de 331, 406
- Mexía, Pedro 159
- Michaëlis, Sébastien 125, 133, 381
- Mignon, Jean 124
- Mira de Amescua, Antonio 74, 279, 288–289, 293, 304, 306–307, 377, 383–385, 388, 390, 395–397, 405, 407
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 5, 204, 225, 309, 332, 354, 482, 490–492, 496, 498–502
- Mon(t)voisin, Catherine (La Voisin) 139, 141, 143–145, 147, 352, 355, 361, 368
- Mon(t)voisin, Marie Marguerite 139, 141, 143
- Monanni, Bernardo 285
- Mondory (Guillaume Des Gilberts) 242
- Mongastón, Juan de 98, 108–109, 112–114, 117–119
- Montaigne, Michel de 98, 330
- Monteche, Gabriel 179
- Montespan, Madame de (Françoise de Rochechouart) 139, 141–142, 147
- Montfaucon de Villars, Nicolas-Pierre-Henri de 460, 464, 475–477
- Morel-Fatio, Alfred 385, 400
- Moreto y Cabaña, Agustín 383
- Morin, Jean-Baptiste 155, 165
- Nail, Abbé 139
- Navarro, Gaspar 156, 158, 164, 176–179, 485
- Newton, Isaac 453
- Nicéron, Jean-François 188–192, 206
- Nostradamus (Michel de Nostredame) 74, 158, 376, 438, 440, 443
- Èillets, Mademoiselle des (Claude de Vin) 139
- Olivares, Conde-Duque de (Gaspar de Guzmán) 211, 281, 283–284
- Ovid 175, 217, 220, 274, 277
- Paracelsus (Theophrastus Bombast von Hohenheim) 154, 167, 176, 181, 376, 476–477, 480, 495–496, 500
- Pasqualigo, Luigi 334
- Paul V. (Papst) 73
- Peirce, Charles 44
- Pellegrin, Simon-Joseph 511
- Pérez de Montalbán, Juan 279, 288, 294
- Pérez de Moya, Juan 220
- Pérez, Cosme (alias Juan Rana) 483
- Perikles 217
- Philipp II. (König von Spanien) 167
- Philipp III. (König von Spanien) 99
- Philipp IV. (König von Spanien) 165, 222–223, 227, 278, 280–281, 284
- Picard, Mathurin 123
- Pico della Mirandola, Giovanni 153, 190
- Pimentel, Leonor 223
- Planis Campy, David de 156, 168–175, 181, 459
- Platon 191, 397
- Plessner, Helmuth 38, 301
- Plutarch 274, 277
- Polignac, Madame de (Yolande Martine Gabrielle de Polastron) 147, 346
- Poloni, Christophe 182
- Porta, Giambattista della 153, 436, 438
- Poulaillon, Madame de (Marguerite de Poulaillon) 248
- Primi Visconti, Giovanni Battista 140, 147
- Ptolemäus, Claudius 157
- Puget de La Serre, Jean 264
- Quinault, Philippe 221, 257, 264–268, 273, 309, 317, 380, 510–511
- Quiñones de Benavente, Luis 430, 483
- Racan, Honorat de Bueil de 71
- Racine, Jean 139, 264, 308, 378
- Ramírez, Román 406, 414
- Ravaissou, François 140
- Remy, Nicolas 95
- Reynie, Gabriel Nicolas de la 139–140, 147, 152
- Richelieu, Kardinal (Armand-Jean du Plessis) 124, 470
- Rinucini, Camillo 223
- Robinet, Charles 204–205
- Rocamora, Ginés de 439
- Rochet 165

- Rojas Zorrilla, Francisco de 5, 66, 74, 221, 240–247, 249–251, 254–258, 260–264, 268, 377, 405–407, 414–415, 418–419, 421, 423, 425–426
- Rojas, Fernando de 329, 331–332, 340–342, 345, 347, 349, 359
- Romero, Bartolomé 400
- Rosencreutz, Christian 457, 477
- Rosset, François de 381
- Rossi, Luigi 200
- Rotrou, Jean 83, 378
- Rousseau, Jean-Baptiste 220
- Rudolph II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) 167, 458
- Ruggeri, Cosimo 429
- Ruiz de Alarcón, Juan 82, 85, 377, 405–408, 413–414, 417–419, 422–425
- Ruiz, Juan 331
- Ruiz, Miguel 334
- Sabbatini, Nicola 6, 188, 190, 196–198, 200, 202, 204–209, 212–213, 315, 326, 354, 373–374, 401, 468–469
- Sain(c)tonge, Madame de (Louise-Geneviève Gillot de Saintonge) 278, 504
- Salazar y Frías, Alonso de 11, 21, 97–100, 102–103, 105–111, 115, 120, 246, 248, 423
- Salazar y Torres, Agustín de 5, 279, 309–314, 317–320, 322, 324–326, 333, 352–353, 357, 359–361, 365–366, 368–370, 504
- Salomon, Joseph François 511
- Salvo y Vela, Juan 509
- Sande, Ana de 224
- Santiago, Diego de 168
- Sanz, Ana 406
- Saraba 202
- Sardo, Domingo de 99
- Schott, Caspar 186
- Scudéry, Mademoiselle de (Madeleine de Scudéry) 140, 431
- Sendivogius 458
- Seneca, Lucius Annaeus 217–218, 220, 240, 243, 251
- Sévigné, Madame de (Marie de Rabutin-Chantal) 140, 145–146, 148
- Singer, Milton 41–42, 115
- Sixtus V. (Papst) 158
- Soissons, Comtesse de (Marie de Bourbon) 139
- Solarte, Hernando de 98, 105
- Solís, Dionisio (alias Dionisio Villanueva y Ochoa) 353
- Sonnet de Courval, Thomas 156, 176, 180–184
- Sourdéac, Marquis de (Alexandre de Rieux) 222
- Spieß, Johann 376
- Suárez de Figueroa, Cristóbal 205
- Surin, Jean-Joseph 124–125, 130, 134–135, 137
- Tabara, Francisca de 224
- Taille, Jean de la 504
- Tambiah, Stanley J. 23, 26–27, 29, 43–46, 50–51, 53, 111, 131–132, 308, 351, 398
- Targa, Pierre 127
- Tarsín, Gaspar 226
- Theophilus von Adana 376
- Thomas von Aquin 93, 157, 387, 394
- Tirso de Molina 85, 481
- Todini, Pietro Paolo 383
- Torelli, Giacomo 12, 187, 200–202, 211, 213–215, 242
- Tranquille, Père 129–130
- Turner, Victor 46–48, 109, 395
- Tylor, Edward B. 23–24
- Urban VIII. (Papst) 158
- Urtubie, Seigneur d' (Tristan de Gamboa d'Alzate) 96, 98–99
- Valenzuela, Fernando de 352
- Valerius Flaccus 217
- Valle Alvarado, Juan de 97, 101
- Vanens, Louis de 139
- Vélez de Guevara, Luis 73
- Vera Tassis y Villarroel, Juan de 333, 353, 366–368, 504
- Vergil 274
- Verville, Béroalde de 475
- Vesalius, Andreas 162
- Vigarani, Carlo 215
- Vigarani, Gaspere 215
- Villamediana, Conde de (Juan de Tassis y Peralta) 222, 226
- Villegas, Alonso de 384
- Villena, Marqués de (Enrique de Villena) 13, 376, 406–407, 435
- Vinadel, Diego 400

Vivero, Juan de 334

Vivonne, Duchesse de (Antoinette-Louise de  
Mesmes) 147

Voltaire 147

Weyer, Johann 95

Zamora, Antonio de 69, 481, 509

Zamponi, Gioseffo 278, 301

Zetzner, Lazarus 460

Ziarnko, Jan 115