



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Theater der Dämonen. Drei dämonologische Fallstudien.“

verfasst von / submitted by

Paul Leon Schömann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Richard Heinrich

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Dr. Jakob Moser, Bakk. MA

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Augustin	3
2.1 Vorschau	3
2.2 Hinter den Kulissen	4
2.3 Theatrale Täuschung.....	8
2.4 Pompa daemonum	10
2.5 Geheimsprache	12
2.6 Aristoteles und das Theater	14
2.7 Platon und das Theater	17
2.8 Dämonen in Geschichten.....	20
2.9 Zusammenfassung	22
3. Cervantes	23
3.1 Vorschau	23
3.2 Argument und Attraktion.....	24
3.3 Die Sprache der Hexe	26
3.4 Joseph Glanvill und die Dämonen.....	30
3.5 Fiktionen.....	36
3.6 Zusammenfassung	42
4. Flaubert.....	44
4.1 Vorschau	44
4.2 Die <i>Tentation de Saint Antoine</i>	44
4.3 Dolmetsch der Dämonen	47
4.4 Schrift als Versuchung.....	51
4.5 Dämonologie und Poetologie	54
5. Rückschau	57
6. Literaturverzeichnis.....	58
6. 1 Primärliteratur	58
6.2 Sekundärliteratur	59
7. Abkürzungsverzeichnis	63
8. Übersetzungen	63
9. Abstract.....	63

1. Einleitung

Die Dämonologie verzeichnet in den letzten Jahren laufend neue Publikationen. Unter verschiedensten Blickwinkeln nähert man sich dem seltsamen Phänomen dieser spukhaften Gestalten: Dämonen. Literaturtheoretisch, historisch-kritisch, cineastisch, rezeptions-ästhetisch. Um nur die vordergründigen Interessensverläufe zu nennen.

Diese Arbeit nähert sich dem Corpus dämonologischer Schriften unter einem Stichwort: Theater. In welchen Texten stehen die Dämonen in einem wie auch immer gearteten Zusammenhang zum Theater? Gibt es diesen stringenten Zusammenhang überhaupt oder ist er nur ein hin und wieder auftauchender Zufall? Dass die Dämonen oft in einem Atemzug mit dem Theater in verschiedensten Texten der Dämonologie genannt werden, ist ausgemacht. Von diesen vielen Texten sollen hier drei Beispiele stellvertretend für den Bedeutungszusammenhang von Dämonen und Theater untersucht werden.

Wie sieht diese Verbindung zum Theater nun näher aus? Sind die Dämonen letztlich nur Darstellende, die mit Verkleidung und Maskerade brillieren? Täuschen sie eine Wirklichkeit vor, wie sie ein Puppenspiel vorgaukelt? Oder eignet sich die Institution des Theaters, um das Tun und Treiben der Dämonen exemplarisch darzustellen?

Diese Fragen stehen im Vordergrund der drei folgenden Kapitel zu den Dämonologen Augustin, Cervantes und Flaubert. Bei allen drei Schriftstellern handelt es sich um Autoren, die sich mit Dämonen immer auch in einem Zusammenhang von Theater beschäftigen. Bei Augustin werden philosophisch relevante Fragestellungen in Bezug auf epistemologische Bezüge zum Theaterwesen in der Antike aufgezeigt. Bei Cervantes stellt sich der Zusammenhang zwischen den Dämonen und einem literarisch fingierten Theater unter den Vorzeichen von moral-philosophischen Zweifeln. Bei Flaubert wiederum finden wir die Dämonen kreativ in einen literarischen Schaffensprozess integriert, bei dem ein dämonologisches Theater rezeptions-ästhetisch problematisiert und auf das Metier eines Autors überhaupt reflektiert wird.

Die besprochenen Texte hängen nicht in einem historisch-genealogischen Sinn miteinander zusammen. Sie ergeben keine Geschichte des dämonischen Theaters. Zu unterschiedlich sind dabei die aufgestellten Bezüge. Dennoch aber lassen sich in den dämonischen Rückgriffen auf das Theater stellenweise Ähnlichkeiten erkennen. Ein vollumfänglicher Bericht über das Theater der Dämonen bleibt somit weiterhin aus. Diese Arbeit jedoch kann als erste Probe für die Reißfestigkeit des Bezugs von Dämonen und Theater und *vice versa* verstanden werden.

2. Augustin

2.1 Vorschau

Im ersten Kapitel ist Augustins (354 n. Chr. –430 n. Chr.) *De civitate Dei/Gottesstaat* grundlegende Quelle.¹ Daneben werden auch andere Texte sowohl von Augustin wie auch von anderen Kirchenvätern herangezogen, in denen die Dämonen mit dem Theater in einem Zusammenhang stehen.

In Augustins monumentalem *Gottesstaat* fungieren die Dämonen als Ablösefigur für die römischen Götter. Deren Existenz konnte aufgrund ihrer noch zu Augustins Lebzeiten breiten Anerkennung nicht einfach negiert werden. Daher unternahm Augustin den Versuch, sie als „falsche Götter“ zu entlarven. Für dieses argumentative Manöver griff Augustin immer wieder auf das von den römischen Gottheiten bestellte antike Theaterwesen² zurück.

Diese Form der öffentlichen Unterhaltung war aufgrund ihrer Grausamkeit für Augustin ein Beweis dafür, dass es sich bei Wesenheiten, die ein solches Spektakel verlangen, nur um verdorbene halten kann.

Damit ist die moralische Integrität der römischen Götter schon einmal angegriffen. Weiterhin aber stellt sich für Augustin das Problem, dass die Existenz der Götter und auch der Glaube an sie durch deren vorgebliche und auch im Theater besungenen Macht- und Wundertaten verbürgt war. Dass diese aber defizitäre Zeichen von Göttlichkeit seien, stellte Augustin insofern heraus, als dass er vermeintliche Wunder als einen dämonischen Budenzauber entlarvte. Ihre Taten würden nicht wirklich geschehen, sondern seien nur vorgegaukelt. Ein echter Christ müsse sich – so Augustin folgerichtig – hüten, auf ihre Tricks hereinzufallen.

Die Täuschungskunst der Dämonen wird zum Erklärungsmodell für die Potenz römischer Götter. Ein solches Gaukelwerk wurde von Augustin unter Rückgriff auf theatrale Strukturen verballhornt: das Täuschen ist eine Kompetenz des Theaters. Die Verwandlungskünste der Dämonen seien in Wirklichkeit nur wie die Maskerade im Theater.

Diese theatrale Struktur der dämonischen Täuschung wurde von Augustin weiter als umfassende dämonische Kompetenz ausgeführt: sie wird in die Sprache und in die Literatur verlängert. Dämonische Täuschungskünste werden von ihren Agenten abgelöst und spuken als

¹ Für einen Überblick aus neuerer Zeit zu verschiedensten Themen in dem Buch vgl. etwa Sauer, *Augustinus: De civitate Dei*, 2020.

² Das römische Theaterwesen umfasste mehrere Formen von Veranstaltungen. Es lassen sich grundlegend verschiedene Kategorien unterscheiden wie etwa die Gladiatorenkämpfe und die Schauspiele. Aber auch innerhalb dieser Kategorien gibt es unzählige Varianten. Der umfassendste Begriff für diese Art der Unterhaltung ist *spectacula*. Von den Kirchenvätern wurde er als einheitlicher verwendet und so soll er auch hier alle Formen der Spiele abdecken.

gravierende Gefahren für das christliche Leben in Wort und Schrift. Täuschung ist ein Phänomen, das durch Schrift evoziert und durch die Rede übertragen wird. Wir finden das bei Augustin in seinen Argumenten wieder, dass auch die Dichter, die in ihren Stücken die vermeintlichen Götter besingen, dämonisch infiltriert sein müssten.

An Schilderungen solcher dämonischer *spectacula* fehlt es in den Quellen nicht. Im Gegenteil, oftmals sind sie völlig überzogen und übertrieben dargestellt. Ein solches überzogenes Beispiel liefert uns auch Augustin in seinen *Confessiones/Bekenntnissen*.

2.2 Hinter den Kulissen

Augustin berichtet von seinem damaligen Freund Alypius, der gegen seinen Willen von heidnischen Kameraden in das Amphitheater zu den Spielen mitgenommen wird. Als aufrechter Christ möchte sich Alypius der Wirkung des Spektakels Anfangs verweigern: Zwar wird er seinen Körper aus sozialen Zwängen in den Rängen positionieren, sein Geist jedoch wird eine vom Geschehen abgelöste Position einnehmen. Er schließt die Augen, um das Ende des Treibens abzuwarten. Ein Zwischenfall im Gladiatorenkampf sorgt jedoch für eine unerwartete Auseinandersetzung in den Zuschauerreihen, wodurch Alypius' abwehrende Konzentration gestört wird. Er öffnet die Augen:

Das hatte zur Folge, dass sein doch eher verwegener als tapferer Geist getroffen in die Tiefe stürzte, sein Geist, der um so kraftloser war, je mehr er von sich erwartet hatte, was er von dir hätte erwarten sollen. Sobald er nämlich das Blut da gesehen hatte, überkam ihn auch schon die Sucht nach der wilden Lust; er wandte sich nicht etwa ab, sondern richtete gebannt seinen Blick auf das rasende Geschehen, genoss es in vollen Zügen, ohne es zu merken, ergötzte sich an dem verbrecherischen Wettstreit und berauschte sich an dem blutrünstigen Schauspiel.³

In den Augen nicht nur Augustins, sondern ausschließlich aller Kirchenväter waren die *spectacula* ein verabscheuungswürdiger und brutaler Zirkus, der dem christlichen Lebensstil diametral entgegenstand.⁴ Kein Wunder, dass die Kirchenväter gegen solcherlei Veranstaltungen wetterten. Christen waren allgemein dafür bekannt, dass sie diese Schauspiele mieden. Natürlich auch deswegen, weil sie mitunter ihre Glaubensgenossen auf der anderen Seite des Publikums in der Arena antrafen. Die Christen waren immer die Outsider dieser Spiele und das wurde ihnen übel genommen.

³ *qui per eius aures intravit et reservavit eius lumina, ut esset qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus, et eo infirmior quo de se praesumserat, qui debuit de te. ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit et non se avertit, sed fixit aspectum et hauriebat furias et nesciebat, et delectabatur scelere certaminis et cruenta voluptate inebriabatur. (Conf. 6.8.13)*

⁴ Zur Missbilligung der Anteilnahme an den *spectacula* bei Augustin und anderen Kirchenvätern siehe Weismann, *Kirche und Schauspiel*, 1972, S. 86–92, 158–67.

In den Augen der Kirchenväter waren das keine belustigenden Veranstaltungen. Denn in den Theatern und Arenen geschah für sie eine unheimliche Verwandlung mit den Menschen. Durch die *spectacula* wurden sie wie zu anderen Wesen. So widerfuhr es auch Alypius. Er wurde schließlich abhängig von den Spielen und zerrte nun auch andere mit sich, denen das gleiche Schicksal widerfahren sollte wie ihm. Diese Wandlung, die mit den ahnungslosen Besucherinnen und Besuchern vor sich ging, beschrieb Tertullian (150 n. Chr. –220 n. Chr.) in seiner heftigen Rhetorik an einer Stelle seiner Schrift über die Schauspiele einmal so:

So kommt es dazu, daß derselbe, der in der Öffentlichkeit kaum seine Tunica zu lüften wagt, wenn ihn der Druck der Blase quält, sie im Circus nur in der Weise auszieht, daß er sein Schamteil völlig frei den Augen aller entgegenhält; ... daß derselbe, der handgreifliche Auseinandersetzungen schlichtet oder wenigstens verabscheut, wenn sie sich auf der Straße ereignen, im Stadion schweren Faustschlägen Beifall zollt; daß derselbe, der beim Anblick des Leichnams eines Menschen, der auf natürliche Weise gestorben ist, erschauert, sich im Amphitheater mit völlig unempfindlichen Augen herabbeugt, um angefressene, in Stücke zerrissene, von verkrustetem Blut starrende tote Körper zu sehen.⁵

Der scheue Flaneur wurde im Theater zum Exhibitionisten und berauschte sich daran. Der schlichtende Mitbürger wurde zum Befürworter des Rechts der Stärkeren. Der sich vor Wunden scheut, konnte im Theater kaum genug davon kriegen. Nicht zuletzt ist das ein Grund, warum den Besucherinnen und Besuchern der *spectacula* von den Kirchenvätern Besessenheit attestiert wurde: sie werden zu ganz anderen Menschen. Aber wie ist diese Ekstase weiter zu verstehen?

Dazu muss berücksichtigt werden, dass in den Augen Augustins und anderer Kirchenväter nicht nur das Publikum sich in diesem entrückten Zustand befand. Auch den *mimetai*⁶ wurde, wenn sie auf der Bühne standen, von christlicher Seite unmoralisches Verhalten vorgeworfen. Natürlich mussten sie als Schauspielende zu anderen Menschen werden. Selbstredend – das ist ja in gewisser Weise auch ihr Job oder ihre Kunst. Aber es weist dieselbe Verkehrtheit auf wie das Verhalten desjenigen, der schamlos in die Publikumsränge uriniert. Wovor die Schauspielenden sich in ihrer Freizeit hüten, das können sie auf der Bühne unverhohlen an die Öffentlichkeit

⁵ *Sic ergo evenit, ut, qui in publico vix necessitate vesicae tunicam levet, idem in circo aliter non exuat, nisi totum pudorem in faciem omnium intentet, ... et qui in plateis litem manu agentem aut compescit aut detestatur, idem in stadio gravioribus pugnis suffragium ferat, et qui ad cadaver hominis communi lege defuncti exhorret, idem in amphitheatro derosa et dissipata et in suo sanguine squalentia corpora patientissimis oculis desuper incumbat. (Spect. 21.2–3)*

⁶ Die Schauspielerinnen und Schauspieler hatten im alten Rom einen ungewöhnlichen Gesellschaftsstatus. Einerseits wurden sie von den Zuschauenden gefeiert. Gleichzeitig galt ihr Metier aber als verrufen. Sie hatten keinen Zugang zu den höheren Gesellschaftsschichten und dennoch schmückten ihre Portraits so manche Villa. Zu dieser ambivalenten Einstellung den *Mimetai* gegenüber vgl. Reich, *Der Mimus*, 1903; Wüst, „Mimos“, 1932; Jürgens, *Pompa Diaboli*, 1972.

tragen. Worte, die sie sonst kaum auszusprechen wagen, sind während des Stücks nur recht und billig. Augustin macht die Diskrepanz von mimischem und alltäglichem Verhalten sichtbar:

Jene schandbaren Worte und Handlungen hätten die Komödianten sich geschämt zu Hause ihren Müttern beim Einüben vorzuführen, aber öffentlich vor der Göttermutter, vor den Augen und Ohren einer gewaltigen Volksmenge beiderlei Geschlechts, spielten sie ohne alle Scheu.⁷

Auf der Bühne wurden Obszönitäten geschildert wie nirgendwo anders. In diesem Raum der Zweideutigkeit – da ja alles letztlich nur gespielt ist – spiegelte sich ein Negativ der Besucherinnen und Besucher. Aber war das wirklich nur gespielt? Und wer gab in diesem, in den Augen der Kirchenväter so grausamen Spiel dann die Regeln vor?

Aufschluss hierüber gibt uns eine Anekdote, die Augustin im siebten Buch seines *Gottesstaats* überliefert. Sie erzählt aus einer Zeit, in der die *spectacula* für eine Weile pausiert wurden. In Augustins Erzählung erscheinen nun übersinnliche Wesen, die danach trachten, diesen Interimszustand wieder aufzuheben. Sie schleichen sich über die Träume in den Kopf eines gewissen Titus Latinius ein. Sie befehlen ihm, den Senat zu überreden, die Spiele wieder aufzuführen. Der wackere Mann weigert sich in den ersten Nächten, wird aber immer misstrauischer, weil ihn auf einmal Kopfschmerzen und Geschwüre plagen. Die Leiden werden mit jeder Nacht schlimmer und auch die Albträume intensiver. Die Wesen sprechen zu ihm als schemenhafte Gestalten und ihre Drohungen verschlimmern sich. Sie erteilen Befehl immer lauter und mit immer größerem Nachdruck. Als schließlich eines Morgens sein Sohn tot aufgefunden wird, wirft Titus Latinius das Handtuch und gibt dem Drängen der Traumgestalten nach. Schon völlig krank geworden, kann er nur noch auf einer Sänfte in den Senat getragen werden, um die Botschaft zu vermitteln, dass die Spiele wieder aufgeführt werden sollen. „Durch dies große Wunderzeichen in Staunen versetzt, bewilligte der Senat die vierfache Summe des Geldes zur Erneuerung der Spiele“.⁸ Wer aber waren diese Wesen?

Es handelt sich bei ihnen um die wichtigste rhetorische Figur für die frühchristlichen Apologeten, um sie im argumentativen Rennen gegen die nun sogenannten Heiden zur Abschaffung des Theaters – und so in Folge auch zur Abschaffung oder Minderung des heidnischen Götterkults – vorbringen zu können: die Dämonen. Unsichtbare Wesen aus Luft, die den Verstand verwirren. Betrügerische Geister, die Lust an der Täuschung haben.

Sie waren es, die unbedingt die Spiele am Laufen halten wollten. Der weise Beschluss, die

⁷ *Illa proinde turpitudinem obscenorum dictorum atque factorum scaenicos ipsos domi suae proludendi causa coram matribus suis agere pueret, quam per publicum agebant coram deum matre spectante atque audiente utriusque sexus frequentissima multitudo.* (Civ. II.4.25–29)

⁸ *Tanto stupefactus miraculo senatus quadruplicate pecunia ludos censuit instaurari.* (Civ. IV.26.26–27)

Spiele zu verbieten, reichte hier nicht aus. Die Dämonen insistierten. „Aber auf euch [das römische Volk] übte die Verführung gottloser Dämonen stärkeren Einfluß als die vorbeugenden Maßnahmen weiser Männer.“⁹

Augustin identifizierte die übersinnlichen Dämonen als eigentliche Drahtzieher der *spectacula*. Sie veranlassten die Stücke, sie ließen sich besingen in ihren erfundenen oder echten Schandtaten, sie versetzten das Publikum sowie die Schauspielerinnen und Schauspieler in Ekstase und hielten so ihre eigene Kultur am Laufen. Tertullian sagte an einer Stelle seiner Schrift über die Schauspiele, dass sich die Dämonen neben dem Götzendienst nun auch das Theater „gesichert“ hätten.¹⁰ Einmal bekommt eine Besucherin in den Publikumsrängen einen Anfall und für ihren benebelten Zustand wird ein Dämon verantwortlich gemacht. Der bestreitet auch gar nicht, diesen Zustand herbeigeführt zu haben. Im Gegenteil, er hält es sogar für gestattet, denn, so seine Begründung, er habe sie ja in ihrem Bereich vorgefunden und also dürfe er hier tun, was er wolle: „feci,“ sagt er, „in meo eam inveni.“ (Ich tat es; ich habe sie in meinem Bereich angetroffen).¹¹

Das Theater war den christlichen Autoren nach ein dämonisierter und perverser Versammlungsort der *res publica*, wo

sich als Götter aufspielende Dämonen irdischer Freude ergebene Massen verführten, menschliche Verirrungen anstifteten, als wären's göttliche Ehrungen, ihre Verehrer in boshafter Absicht ins Theater lockten, die Darstellung ihrer Schandtaten zu betrachten, als wär' das ein Gottesdienst, und sich ein noch weit ergötzlicheres Schauspiel an den Zuschauern bereiteten.¹²

Die Dämonen bereiten sich ein „Schauspiel an den Zuschauern.“ Das ist eine ungewöhnliche Aussage über das semantische Spielfeld im Theater. Denn normalerweise bereiten sich ja umgekehrt die Zuschauenden ein Schauspiel an den Darstellenden.

Augustin ließ damit nicht nur die Regie der Bühnenspiele in die Hand der Dämonen legen, sondern machte auch die ambivalenten Fixpunkte von Bühne und Publikum zu dämonischen Operatoren.

Das ist die verwirrende Änderung, die mit den Menschen im Theater vorgeht. Glaubten sie nur Zuschauende eines Spiels zu sein, müssen sie sich eingestehen, sehr bald selbst Teil eines noch

⁹ *Sed in uobis plus ualuit quod daemones impii seduxerunt, quam quod homines prouidi praecauerunt.* (Civ. I.33.12–13)

¹⁰ *daemonas ab initio prospicientes sibi inter cetere idolatriae etiam spectaculorum inquinamente.* (Spect. 10.12)

¹¹ *Spect.* 26.2.

¹² *ubi impuri daemones terrestibus gaudiis deditos populos deorum nomine seducentes humanos errores tamquam suos diuinos honores habere uoluerunt, ad spectantos suorum criminum ludos cultores suos tamquam ad suum cultum studiis immundissimis excitantes et sibi delectabiliores ludos de ipsis septaboribus exhibentes.* (Civ. VIII.5.6–11)

viel grausameren Spiels geworden zu sein. Ein Besuch im Theater unterliege immer dieser dämonischen Ambivalenz: mit hineingezogen zu werden in die malefizische Fiktion des Spiels.

2.3 Theatrale Täuschung

Die Dämonen ergötzen sich laut christlichen Autoren an der toxischen Verwirrung sowohl der Schauspielerinnen und Schauspieler als auch des Publikums. Das eigentliche Stück, das in den Theatern zur Aufführung gebracht wurde, fand auf einer anderen Ebene als auf der Bühne statt. Die Zuschauenden wussten nicht, dass eigentlich sie es waren, die beobachtet werden. Die Schauspielerinnen und Schauspieler wussten nicht, dass ihr Stück eigentlich nach einem ganz anderen Plan verlief: die Dämonen waren die Texter des Theaters. Wurden die Spiele als Ehrenbezeugung ausgegeben, dann nur für theatrale und immer schon als inszeniert verstandene Gottheiten: Dämonen.¹³

Lobgesänge auf sie funktionieren in diesem poetischen und inszenatorischem Gefüge des Dramas. So unterliegen selbst die Stückeschreiber diesem dämonischen Taumel. Das dichterische Schaffenstalent wird zu einem bloßen Vorwand relativiert, unter dem die Dämonen eine verzerrte Wirklichkeit kultivieren. Die von den Dichterinnen und Dichtern evozierte Fiktion ihrer Texte wird zum Aufenthaltsort der schemenhaften, bösen Geister. Auch sie wissen nichts davon, welchen Dienst sie eigentlich mit ihrem Handwerk erbringen:

Außerdem sollen jene Schandtaten ja auch nur von den Dichtern erfunden sein, die freilich nicht erfunden haben, daß sie den Göttern angenehm und wohlgefällig sind – denn mag es Keckheit oder Frechheit der Dichter sein, davon zu singen oder zu schreiben, daß es aber auf Befehl und Drängen der Gottheiten zu den göttlichen Dingen und Ehrenbezeugungen gerechnet wurde, fällt den Göttern selber zur Last und ist ein Beweis, daß sie Dämonen sind und die elenden Menschen betrügen.¹⁴

Das Täuschungsmanöver der Dämonen weitet sich also auch auf den poetischen Apparat aus, der die Hervorbringung eines Stückes ermöglicht. Die Ekstase des Dichters wird zur dämonischen Besessenheit. Schriftstellerisches Talent ist nur mehr eine Chiffre für die dämonisierte Infiltration der Wirklichkeit. Wie genau gehen aber die Dämonen dabei vor? Was ist ihr Handwerk und welche Strategie verfolgen sie dabei?

Die Dämonen seien von „Leidenschaften unterjocht und geknechtet.“ Ihr Geist ist auf das

¹³ Vgl. *Civ.* VI.6.28–29: *diis poeticis theatricis, ludicris scaenicis*

¹⁴ *Praesertim quod illa dicuntur a poetis esse conficta, quasi poetae id etiam finxerint, quod ea sint diis grata et accepta. Ut ergo canerentur uel scriberentur; sit audacia uel petulantia poetarum; ut uero diuinis rebus et honoribus eisdem imperantibus et extorquentibus numinibus adderentur, quid est nisi crimen deorum, immo uero confessio daemoniorum et deceptio miserorum?* (*Civ.* VII.26.30–36)

„Täuschen und Betrügen“ spezialisiert.¹⁵ Ihre Kompetenz liegt darin, den Betroffenen eine von ihnen fingierte Wirklichkeit vorzugaukeln. Durch eine Art psychische Repräsentation projizieren sie ihre Trugbilder auf die Leinwand der Imagination. Sie korrumpieren den menschlichen Verstandesapparat. So zumindest lässt sich das aus einer Stelle bei Augustin herauslesen:

Denn diese [die Dämonen] wissen der Seele gottloser Menschen insgeheim (*occulte*) und mit erstaunlicher Tücke schädliche Wahnideen (*noxias opiniones*) einzuflößen, wodurch sie mehr und mehr der Eitelkeit verfällt und unfähig wird, der unwandelbaren und ewigen Wahrheit ähnlich zu werden und anzuhängen, und bisweilen liefern sie dazu noch durch sinnenfällige Erscheinungen, worauf sie sich verstehen, eine trügerische Bestätigung.¹⁶

Sie verstehen, laut Augustin, sich also auf sinnenfällige Erscheinungen. Sie spielen mit den Wahrnehmungsorganen der Menschen und können die durch diese repräsentierte Welt beliebig verschieben. Sie können vorgaukeln zu wissen, was sich begibt; sie sind insofern überlegen, als dass sie einfach nur schärfer blicken können. Sie können sich unendlich schnell durch die Luft bewegen und wissen demnach in einem Ort von Geschehnissen in einem anderen: einfach, weil sie da waren. Ihre vorgebliche Kunst ist nicht etwa ein geheimes Wissen, sondern nur ein gut in die Wege geleitetes Gaukelspiel.¹⁷ Sie wissen es nicht besser, aber sie wissen, wie sie es den Betroffenen besser verkaufen können.

Dabei dringen sie wie ein Virus in den menschlichen Verstandesapparat und besetzen darin solche Agenturen wie die der Einbildung, der Imagination und der Phantasie. Optische Täuschungen und Verwandlungskünste sind ihr Spezialgebiet. Sie können niemals die Wirklichkeit tatsächlich verändern, sondern beschränken sich immer darauf, sie nur anders scheinen zu lassen. Sie können nur so tun als ob. Das Theater perfektioniert diese Kunst des Als ob und ihre Kunst ist wesentlich theatral inszeniert. Sie *stagen* ihre Auftritte. Sie sprechen sich mit Verbündeten ab – Magiern oder sonstigen dergleichen – und versuchen die Unwissenden durch gut inszenierte Tücken zu verblüffen, zu täuschen und auch zu verführen.

Das Täuschungswerk der Dämonen ist Inszenierung. Ihr Gaukelspiel, das sie mit den Menschen treiben, ist nichts anderes als das Gaukelspiel, das auf der Bühne mit den Zuschauenden getrieben wird. Die Übeltaten der Dämonen sind wesentlich theatral strukturiert.

¹⁵ cum eorum mens passionum uitiis subiugata et oppressa, quidquid rationis naturaliter habet ad fallendum et decipiendum. (Civ. IX.6.16–18)

¹⁶ qui noxias opiniones, quibus anima humana magis magisque uanescat et incommutabili aeternaeque ueritati coaptari atque inhaerere non possit, inuidencia mirabili et occulte inserunt cogitationibus impiorum et aperte aliquando ingerunt sensibus et qua possunt fallaci adtestatione confirmant. (Civ. VI.4.8–13)

¹⁷ Eine Katalogisierung dieser von Augustin den Dämonen zugeschriebenen Kompetenzen findet sich in den einschlägigen Lexika, die auf die Schriften *de diuinatione daemonum* sowie *de doctrina Christiana* verweisen, vgl. zum Beispiel Den Boeft, „Daemon(es),“ 1998.

2.4 Pompa daemonum

Das Theaterwesen wurde von den Kirchenvätern nicht nur angegriffen, weil die Menschen sich darin moralischen Leibesvisitationen unterziehen mussten. Für Augustin gab es zudem auch noch einen anderen Grund, der einem Besuch im Theater entgegenstand: die dämonische Verzerrung der Wirklichkeit kolportiert in diesem fiktionalen Schwebezustand des Dramas den menschlichen Verstandesapparat.

Die *spectacula* waren aber außerdem nicht nur Spiele zur Unterhaltung des Volkes, sondern auch Gottesdienste für die „heidnischen“ Gottheiten. Die Zuschauenden vollbrachten einen Götzendienst, der rituell gefestigt war. Damit hätten die Dämonen nach der christlichen Lesart das Theater als Spielart ihrer Religion übernommen. Der Besuch im Theater wird zur Aufführung und Festigung eines dämonischen Kults.

Tertullian betont, dass „der Weg zur Theateraufführung von Tempeln und Altären und jenem unseligen Vorgang mit Weihrauch und Blut seinen Ausgang nimmt.“¹⁸ Theater und Ritus seien eng miteinander verwoben. Das Theater wird architektonisch vom Tempel überschattet:

Als daher Pompejus der Große, der nur kleiner ist als sein Theater, jene Burg aller Schändlichkeiten hatte erbauen lassen, fürchtete er für irgendeinen späteren Zeitpunkt den Tadel des Zensors gegen sein Andenken, ließ deshalb einen Tempel der Venus darüber errichten und eröffnete feierlich, indem er durch Edikt das Volk zur Einweihung rief, nicht das Theater, sondern den Venustempel, „unter dem wir“, wie er sagt, „Sitzreihen für Schauspiele angelegt haben.“¹⁹

Wie es im alten Rom einen Gott für so ziemlich alles gab – Augustin spricht von einem „Schwarm (*turbam*)“²⁰ der Dämonen²¹ – hat Tertullian auch für das Theater Schutzpatrone ausfindig gemacht. Im Anschluss an die Stelle über das Theater zu Pompeij lässt er weiters vernehmen:

Daher ist das Theater der Venus auch das Haus des Liber. Denn den passenden Namen „Liberalia“ gaben sie auch anderen Bühnenspielen, die nicht nur dem Liber geweiht – bei den

¹⁸ *qua ad scaenam a templis et aris et illa infelicitate turis et sanguinis inter tibias et tubas itur. (Spect. 10.2)*

¹⁹ *Itaque Pompeius Magnus solo theatro suo minor cum illam arcem omnium turpitudinum extruxisset, veritus quandoque memoriae suae censoriam animadversionem Veneris aedem superposuit et ad dedicationem edicto populum vocans non theatrum, sed Veneris templum nuncupavit, cui subiecimus, inquit, gradus spectaculorum. (Spect. 10.5)*

²⁰ *Civ. IV.16.12.*

²¹ Ein kurzer Ausschnitt aus diesem theatralen Panoptikum: „Wenn die Hülsen sich öffnen und die Ähren hervorkommen, ist die Göttin Patellana zur Hand, wenn die jungen Halme in Reih und Glied stehen, die Göttin Hostilina (denn die Alten sagten für gleichmachen hostire), wenn das Getreide blüht, die Göttin Flora, wenn es milchig wird, der Gott Lacturnus, wenn es reift, die Göttin Matuta, wenn das Unkraut gejätet wird, die Göttin Runcina.“ (*cum folliculi patescunt, ut spica exeat, deam Patellanam, cum segetes nouis aristis aequantur, qui ueteres aequare hostire dixerunt, deam Hostilinam ; florentibus frumentis deam Floram, lactescentibus deum Lacturnum, maturescentibus deam Matutam ; cum runcantur, id est a terra auferuntur, deam Runcinam; Civ. IV.8.27–33*)

Griechen entsprechen sie den Dionysien –, sondern auch von Liber eingerichtet worden sind. Und ganz offensichtlich sind Liber und Venus die Schirmherren der Schauspielkunst.²²

Die Aufführung des Theaterstücks war eine durch und durch kultische Handlung. Das Opfer, das die Schauspielenden ihren Göttern gaben, bestand nicht etwa in der Schlachtung eines Tieres, sondern in der Darstellung ihrer „Gestik und geschmeidige[n] Körperbewegung (*gestu et corporis flexu mollitiam*).“²³ Der Gesang der Stimmen und die Melodien der Instrumente stiegen wie der Weihrauch zum Wohlgefallen der Götter in den Himmel auf.²⁴ Das Theater sei strukturiert wie eine Zeremonie.

Eingeleitet werden die *spectacula* durch eine groß angelegte dämonische Prozession, die *pompa daemonum*: ein feierlicher Zug vom Tempel zum Theater. Jener laut Tertullian unsäglich und von Weihrauch und Blut überschattete Vorgang. Tempel und Theater stehen nicht nur in semantischer, sondern auch in physisch präsenter und architektonisch gefestigter Nähe.²⁵ Die römischen Gottheiten, die im Blick der Christen zu Dämonen geworden sind, werden auf Sänften von ihrem Tempel ins Theater geleitet.

Der vorangehende Festzug, der mit seiner Reihe von Götterbildern, mit seiner Abfolge von Bildnissen, mit seinen drei verschiedenen Arten von Wagen, mit seinen Traggestellen für die Götterbilder, mit seinen Kränzen und mit seinen kostbaren Attributen der Götter in sich selbst beweist, wem er gehört. Außerdem: Wie viele heilige Handlungen, wie viele Opfer vorher, zwischendurch und nachher stattfinden, wie viele Kollegien, wie viele Priesterschaften und wie viele Amtskollegien dabei in Bewegung gesetzt werden – das wissen die Menschen jener Stadt, in der sich die Versammlung der Dämonen niedergelassen hat.²⁶

Dann verzerren die Schauspielenden ihre Mienen und begeben sich tollpatschig und idiotisch auf die Bühne. Sie verkleiden sich und äffen Tiergestalten nach. Sie prusten los und schauen, wer länger den Atem anhalten oder am längsten singen kann. Oftmals treiben sie auch ihren Spott mit dem Publikum, indem sie es an der Nase herumführen. Die Zeremonie wird somit zum Zirkus.²⁷

²² *Itaque theatrum Veneris Liberi quoque domus est. Nam et alios ludos scaenicos Liberalia proprie vocabant, praeterquam Liber devotos, quae sunt Dionysia penes Graecos, etiam a Libero institutos. Et est plane in artibus quoque scaenicis Liberi et Veneris patrocinium. (Spect. 10.7–8)*

²³ *Spect. 10.8.*

²⁴ *Spect. 10.9.*

²⁵ Zur architektonischen Nähe von Tempel und Theater vgl. die umfangreiche Studie von Hanson, *Roman theatre-temples*, 1959.

²⁶ *pompa praecedens, quorum sit in semetipsa probans de simulacrorum serie, de imaginum agmine, de curribus, de tensis, de armamaxis, de sedibus, de coronis, de exuviis. Quanta praetera sacra, quanta sacrificia praecedant, intercedant, succedant, quot collegia, quot sacerdotia, quot officia moveantur, sciunt homines illius urbis, in qua daemoniorum conventus consedit. (Spect. 7.2–3)*

²⁷ In etwa der Weise rekonstruiert Weismann, *Kirche und Schauspiel*, S. 53 den Auftritt der Mimen im Theater.

Von einem sakralen Momentum der Spiele ist hier nichts mehr zu spüren. Vielmehr ist das eine nur mehr pervertierte karnevaleske Parade. Nur ein groteskes Gaukelspiel überlebt als atavistische Karikatur des theatralen Gottesdiensts.²⁸

Die oben angegebenen Stellen von Augustin und Tertullian zeigen, dass für sie der Ursprung des dämonischen Theaterapparates mit dem römischen Ritus verbunden war. Diese theatral-sakralen Gottesdienste wurden in der Betrachtung der Christen durch die Dämonen jedoch zunehmend für ihren Nutzen pervertiert.

Daneben aber spielen die Dämonen bei Augustin auch noch in einem anderen Bereich ihre Täuschungen aus. Als semantische Verschiebungskünstler, die Bedeutungsgefüge aufheben und verwirren können – wie etwa das des Gottesdienstes zu dem des grotesken Zirkus –, wissen sie dies vor allem durch ein sprachliches Regelwerk zu bewerkstelligen. Dämonen begegnen uns auch in Sprache, Schrift und Kommunikation.

2.5 Geheimsprache

Die Dämonen sind wesentlich sprachliche Gestalten. Sie kolportieren die Schrift und das Sprechen. Es gibt einen semantischen Bund zwischen Menschen und Dämonen – die Absprache darüber, was gewisse Zeichen zu bedeuten haben. Die späteren Entwicklungen der Dämonologie speisen sich aus den augustinischen Ansichten darüber, wie und dass überhaupt Kommunikation zwischen Menschen und Dämonen möglich ist. Hauptsächlich dargestellt werden diese Ansichten in der Schrift *De doctrina Christiana*.

Es handelt sich dabei um eine sprachliche Kommunikation, die es darauf abgesehen hat, dass hier tatsächlich eine einvernehmliche Verständigung stattfinden kann. Die Dämonen haben nicht nur ein Interesse daran, den menschlichen Verstand zu umnebeln, sondern auch einen direkten Draht zu ihm aufzubauen. Nämlich über das gesprochene Wort und indem sich Mensch und Dämon gegenseitig eine Sprache oder Sprachlichkeit absichern. „Deswegen müssen auch diese Meinungen jenen selben Dingen zugeordnet werden, die gleichsam mit Dämonen vereinbart und verhandelt wurden, da durch diese Meinungen gewisse Zeichen für Dinge in menschlicher Vermessenheit eingerichtet worden sind.“²⁹

Bei so unterschiedlichen Wesen es sich also um Mensch und Dämon handelt, steht doch die Sprache als ein verbindendes Mittel zwischen ihnen.³⁰ Aber es handelt sich dabei nicht um eine

²⁸ Vom Gottesdienst bleibt nur mehr das Spektakel. Die Numinosität des Theaters weicht seiner Banalität. Vgl. hierzu Courcelle, *Recherches sur les confessions*, 1950, S. 53–55.

²⁹ *Quare istae quoque opiniones quibusdam rerum signis humana praesumptione institutis ad eadem illa quasi quaedam um daemonibus pacta et conventa referendae sunt. (Doctr. chr. 2.XXII.34.86)*

³⁰ Die Idee, dass Dämonen etwas mit Menschen vereinbaren und vertraglich absichern können, ist eine genuin augustinische. Spätere Entwicklungen vom sprichwörtlich gewordenen Pakt mit dem Teufel lassen sich auf die Passagen bei Augustin zurückführen, so Götz, „Der Dämonenpakt bei Augustinus“, 1987.

historisch gesprochene Sprache. Das ist immer nur eine Kommunikation, die lediglich sprachlichen Charakter hat. Es ist immer nur quasi Sprache. „Dies alles [die Zeichen der Dämonen] erlangt nur Bedeutung, soweit es durch die Anmaßung der Gemüter gleichsam in einer gewissen gemeinsamen Sprache (*quasi communi quadam lingua*) mit den Dämonen verbunden ist.“³¹ Die Dämonen können Sprache nicht nur beherrschen, sondern auch eine Form von Sprachlichkeit generieren. Ihre Kommunikation ist insofern keine gesprochene Sprache, als dass sie nicht sprechen können: sie haben nicht das Zungenwerk dafür, weil sie keinen menschlichen Körper und keine Muskeln haben.³² Was sie aber haben, ist trotz allem eine kommunikative Fähigkeit, die sich darin zeigt, dass sie Bedeutungen etablieren und abmachen können. Die Bedeutungen der einzelnen Wörter einer wie auch immer gearteten Sprache wurden mit Dämonen abgemacht und verhandelt.³³

„[D]ie damit verbundenen – man könnte sagen – Verträge (*quasi pacta*) einer treulosen und hinterlistigen Freundschaft, die auf einer gewissen verderbenbringenden Gemeinschaft (*amicitiae*) zwischen Menschen und Dämonen basieren, muß ein Christ im Innersten ablehnen.“³⁴ So kultivieren die Dämonen mit den Menschen einen Austausch, der es wiederum auf die Pervertierung der Wirklichkeit abgesehen hat. Die zwischen Mensch und Dämon vereinbarten Zeichen widersprechen der christlichen Lehre und kehren sie um. Diese Vereinbarungen bilden eine sprachliche Realität ab, die der in den Augen Augustins fest und wohlgefügt christlichen Wirklichkeit feindlich gegenübersteht. Das Säbelrasseln der Dämonen liegt in ihrer Artikulationsfähigkeit.

Die Dämonen lauern wie perfide Sprachkünstler in der Rede. Sie kolportieren die Theologie als die Rede von Gott und interpretieren sie in ihrer Weise um. Die Theologie des Theaters hat uns weitestgehend gezeigt, wie das korrupte göttliche Wort von den Dämonen umgestaltet und uminterpretiert wird. In einer gemeinsamen Sprache mit besessenen Menschen sind sie hier nun als Dolmetscherinnen und Dolmetscher am Werk. Damit wird die platonische Erstbestimmung dieser halbgöttlichen Wesen von Augustin dämonisiert.³⁵ Sie kommen, um in Geheimsprachen mit Menschen Verträge abzuschließen und sich Zeichen zu vereinbaren.

Aber die Dämonen lauern nicht nur in der korrumpierten Rede von Gott und im gesprochenen

³¹ *Quae omnia tantum valent quantum praesumptione animorum quasi communi quadam lingua cum daemonibus foederata sunt.* (Doctr. chr. 2.XXIV.37.92)

³² Das ist in der Dämonologie schon immer ein Problem gewesen: wie verhält es sich mit dem Körper der Dämonen? Was Augustins Stellungnahme hierzu betrifft, vgl. Smith, „Augustine on Demons’ Bodies“, 2017.

³³ *et pacta quaedam significationum cum daemonibus placita atque foederata* (Doctr. chr. 2.XX.30.74).

³⁴ *Ex quadam pestifera societate hominum et daemonum quasi pacta infidelis et dolosae amicitiae constituta, penitus sunt repudianda et fugienda Christiano.* (Doctr. chr. 2.XXIII.36.89)

³⁵ In Platos *Symposion* werden die Dämonen erstmals bestimmt als Mittler zwischen Göttern und Menschen. Sie überbringen Botschaften und dolmetschen natürlich auch, da nicht davon auszugehen ist, dass Mensch und Gott sich ohne weiteres verständigen können. Vgl. *Symp.* 202b–203c.

Wort, sondern wir werden ihnen, die wir schon als Texte der Schauspiele kennengelernt haben, auch noch als Wesen begegnen, die die Lektüre aufführen und in narrativen sowie dramatischen Textkonstellationen ihre Finger im Spiel haben.

2.6 Aristoteles und das Theater

Das Reale und die Wirklichkeit – für Augustin unanfechtbar die christliche Lehre – laufen Gefahr, von erdachten Geschichten, und dämonisch ausgehandelter Rede überschattet und letztlich übertroffen zu werden, indem durch das Aussprechen, Schreiben und Kultivieren dieser Rede deren sprachliche Fiktion an Wirklichkeit gewinnt.

Aber wie stand diese Gegenüberstellung von Fiktion und Wirklichkeit damals überhaupt in Kurs? Diese Frage muss natürlich anders gestellt und beantwortet werden als heute, denn zu Augustins Zeit haben noch andere Poetiken die Struktur von literarischer Fiktion und noch andere Kriterien die Verfasstheit der Wirklichkeit bestimmt.

Auch ohne dämonisch infiltriert worden zu sein: was hat eine szenische Darstellung auf der Bühne damals für einen Existenzstatus gehabt?

Dichtung und Wahrheit im Theater war auch schon vor Augustin ein Thema in der Besprechung des Dramas. Man könnte sogar sagen, dass es eines der Themen war, die erst eine theoretische Beschäftigung mit dem Theater befördert haben. In der *Poetik* von Aristoteles (384 v. Chr. – 322 v. Chr.) war Fiktion und Wirklichkeit selbst für den Stagiriten ein schwer zu entwirrendes Problem.

Das liegt daran, dass Aristoteles an einer Stelle die Dichtkunst in einer verhängnisvollen Weise von der Geschichtsschreibung abgrenzt:

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse–; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung.³⁶

³⁶ Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατόν κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν (*Poet.* 1451a37–b7)

Es ergeben sich allerdings ungelöste Probleme aus dieser Disposition. Nämlich gibt es ja auch für die Tragödien und nicht nur für die Geschichtsschreibung eine zwingende Vorlage überlieferter Stoffe: die Mythen. Aus diesem Pool an Storys muss sich die Dichterin bedienen, darf aber gleichzeitig nicht einfach berichten, was sich zugetragen hat. Sonst wäre sie lediglich eine Historikerin. Gleichzeitig haben aber die Mythen für Aristoteles den Status von tatsächlichen Begebenheiten. Aber damit Aristoteles seinen Argumentationsgang weiterführen kann, kommt die Bedeutung dieses Begriffs „tatsächlich“ immer mehr ins Wanken.

Man könnte hier vielleicht vorschützen, dass Aristoteles am besten damit gefahren wäre, wenn er hier eine für spätere Entwicklungen sehr wichtige Terminologie gleich mit vorweggenommen hätte und schon mal von einer „Adaption“ zu sprechen angefangen hätte, also von einer interpretativen Nacherzählung der Mythen. Diese Lösung des aristotelischen Fiktionsproblems würde auch bekräftigt durch eine Stelle, wo dies ganz am Ende der *Poetik* gewissermaßen nahegelegt wird:

Außerdem: wenn der Vorwurf erhoben wird, es sei etwas nicht wirklichkeitsgetreu dargestellt, dann kann man vielleicht einwenden, es sei dargestellt, wie es sein sollte; d. h., wie auch Sophokles erklärt hat, er selbst stelle Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie seien, so muß man auch diesen Fall lösen. Wenn aber keines von beiden zutrifft, dann kann man einwenden, man stelle etwas so dar, wie es der allgemeinen Auffassung entspricht, z. B. bei den Geschichten von den Göttern. Denn vielleicht kann man weder, indem man sie als besser hinstellt, noch wirklichkeitsgetreu von ihnen reden, aber möglicherweise so, wie Xenophanes meint: man sagt eben so.³⁷

Wir Menschen haben nun mal keine Sprache, die die „tatsächlichen“ Werke und Taten der Götter abbilden könnte – so ungefähr würde das Argument dann lauten: alles Reden über die Mythen wäre damit Adaption.³⁸ Aber diese Lösung ist weder zutreffend noch befriedigend. Das Problem bleibt weiter bestehen: wie weist sich die Dramatikerin als Dramatikerin aus, wenn sie genauso wie die Historikerin Stoffe behandelt, denen in gleicher Weise Existenz zugeschrieben wird: dass es sich nämlich so und so zugetragen hat und dies nun nacherzählt werden müsse. Historische Ereignisse genauso wie Mythen.

Wenn sich unsere Dichterin an einem „tatsächlichen“ Stoff orientiert, ergibt sich für sie die Gefahr, dass sie zur bloßen Historikerin wird. Das will Aristoteles unbedingt verhindern, ohne

³⁷ πρὸς δὲ τοῦτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως [ὥς] δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἷους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσίν, ταύτη λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι. (*Poet.* 1460b33–61a1)

³⁸ Man kann auch andere Stellen heranziehen, wie z. B.: 1451b23–25. Demzufolge muß man nicht unbedingt bestrebt sein, sich an die überlieferten Stoffe, auf denen die Tragödien beruhen, zu halten.

aber nochmal an die Stelle 1451a37 zurückzugehen, wo er diese sinnenfällige Unterscheidung getroffen hat. Wie kann also die Dichterin ihre Souveränität bewahren und gleichzeitig sich überlieferter Stoffe und das heißt einem wirklichem Geschehen bedienen?

Hierbei kommt alles darauf an, was genau da unter „tatsächlich“ zu verstehen ist. Das griechische Wort, das Aristoteles dafür verwendet ist eine Variante von dem Partizip *genomenon*. So heißt es z. B. auch 1451b16: „Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen, die wirklich gelebt haben“ (*tōn genomenōn onomatōn antechontai*).³⁹

Damit gibt sich aber unsere Dichterin nicht zufrieden, sondern sie beschäftigt sich mit dem, wie wir von Aristoteles gehört haben, was hätte passieren können oder was grundsätzlich passieren kann und also mit dem Möglichen. Es ist wichtig zu sehen, dass es bei Aristoteles nicht diesen Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit gibt. Der macht sich in der Übersetzung nur dadurch bemerkbar, dass das wirklich Geschehene eben als das *genomenon* beschrieben wird und das „nur“ Mögliche als dasselbe Wort, jedoch im Optativ, verwendet wird: *an genoito*. Womit sich die Dichterin also beschäftigt, das, was geschehen könnte, wird als *an genoito* verbucht.

Dieses mögliche Geschehen wird von Aristoteles nochmal erläutert und vollzieht sich nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Was hiermit gemeint ist, löst sozusagen die Lösung von Aristoteles Problem. Er sagt nämlich, dass ja grundsätzlich nichts hindert, dass auch „tatsächliches“ Geschehen nach diesen Regeln von einem möglichen Geschehen zustande gekommen ist. Anders gesagt: auch das wirkliche Geschehen kann möglich sein. Muss es ja, setzt Aristoteles mit einem Verlegenheits-Argument hinzu: sonst wäre es ja nicht geschehen. Nämlich nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit: „denn nichts hindert, daß von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen ist, daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse.“⁴⁰

Der letzte Beisatz ist für uns von Relevanz, um Aristoteles Lösung mit dem Dilemma der Tatsächlichkeit darzustellen. Die Dichterin zeigt an dem wirklichen Geschehen (*genomenon*), dass es auch möglich sei und das heißt, dass es nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit ablaufen kann. Sie behandelt also das Geschehen wie etwas, das noch im Werden ist. Dann verläuft es aber nicht nach den Naturgesetzen oder wie sonst etwas in der Welt wird oder geworden ist (*genomenon*), sondern es entsteht so (oder zumindest betrachtet es die Dichter so) wie normalerweise *Geschichten* entstehen. Sie betrachtet das *genomenon* durch die

³⁹ ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται

⁴⁰ οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν (Poet. 1451b30–32)

Linse des *an genoito*. „Im Hinblick auf diese Beschaffenheit“ – das heißt mit diesem narrativen Blick ist sie Dichterin und keine Historikerin.

Was meint Aristoteles, wenn er sagt, dass etwas wirklich Geschehenes ja auch nach der Wahrscheinlichkeit hätte geschehen können? Es ist ja geschehen, also wieso sollte das nicht der Fall sein? Offensichtlich heißt Wahrscheinlichkeit hier etwas anderes als nur Plausibilität. Es weist immer, wenn es verwendet wird, auf die Art und Weise der Zusammenfügung eines gegebenen Handlungsverlaufs, und zwar immer so, dass dieser Handlungsverlauf nicht gestern oder morgen, sondern zeitlos, also in Erzählung geschehen ist.

Darum wird auch dieser Begriff der Wahrscheinlichkeit bei Aristoteles für die Mythen brauchbar gemacht. Man sollte das griechische Wort *eikos* also am besten nicht mit Wahrscheinlichkeit, sondern mit dem Adjektiv fiktiv oder in anderen Fällen eben als erzählerische Plausibilität übersetzen, das heißt: es gleicht einer erzählerischen Handlung.⁴¹

„Wirkliches Geschehen“ ist hier also ein gar kein so zuverlässiger Begriff. Aristoteles hat zum Beispiel, wie wir gesehen haben, der Wirklichkeit der Mythen eine fiktive Struktur übergestülpt, die es der Dichterin ermöglicht hat, in ihrem narrativen Blick die Ereignisse als eine noch zu fügende Handlung nachzuvollziehen. Diese Fiktion in der Wirklichkeit wiederzuerkennen ist Sache der Dichterin und unterscheidet sie von der Historikerin. Auch insofern wären für Augustin die Stückeschreiberinnen und -schreiber besessen, als dass sie das dämonische Narrativ nicht nur aufrechterhalten, sondern in die Wirklichkeit integrieren wollen. Sie stülpen dem tatsächlichen, wirklichen Geschehen ein fiktives Muster über.

Fiktion in diesem Sinne, gibt nun für Augustin eine Sprachstruktur ab, die sich wider die Wirklichkeit auflehnen kann.

Die Dämonen bürden für das ambivalente Mittelfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen erzählerischem Handlungsverlauf und Geschehen mit Wirklichkeitsstruktur, zwischen Phantasmen und tatsächlicher Wahrnehmung. Sie haben ihre Finger immer dann im Spiel, wenn Wirklichkeit fiktionalisiert und umgekehrt Fiktionen Wirklichkeit werden.

2.7 Platon und das Theater

Dämonen waren zu Lebzeiten Augustins fixer Bestandteil verschiedenster Kosmologien. Es ging nur um rivalisierende Ansichten darüber, welche Stellung die Dämonen darin jeweils annehmen. Ihre Existenz wurde dabei nicht in Frage gestellt. So kann Augustin sie auch nicht in Abrede stellen, sie aber diskreditieren. In einem christlichen Weltbild etablieren sich die

⁴¹ Mit dieser Interpretation wäre auch ein Paradox, dass Aristoteles sehr gerne hat und in der Poetik gleich zweimal bringt überhaupt nicht mehr dunkel: „denn es ist wahrscheinlich, daß sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt.“ (*εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός*; *Poet.* 1456a24–35. Siehe auch 1461b15–16)

Dämonen bald als Kumpanen des Teufels, als böse Geister.

Um diese so gestaltete Existenz abzusichern, bedienen sich die Kirchenväter der vielfältigsten Argumentationsstrategien. Dabei mussten sie mitunter auch kreativ werden. Augustin hat sich für seine Argumentation zur Diskreditierung der Dämonen verschiedenster Strategien bedient. Eines dieser Muster ist eine Tradition, die sich als Kritik am Theater etabliert hat. Diese Kritik ist aus einer Rivalität zwischen Theater und Philosophie heraus entstanden. Da sich beide „Disziplinen“ anschicken, Aussagen über Gott zu treffen, stellt sich natürlich die Frage, welcher Partei das am ehesten gelingt.⁴²

Dieser Wettstreit hat eine Geschichte, die wahrscheinlich mindestens so alt ist, wie die Philosophiegeschichte. Schon Xenophanes (560 v. Chr. –478 v. Chr.) lässt vernehmen: „Homer und Hesiod haben die Götter mit allem belastet, was bei Menschen übelgenommen und getadelt wird: stehlen und ehebrechen und einander betrügen.“⁴³ Und: „Sie haben soviel Missetaten der Götter aufgezählt als möglich: stehlen und ehebrechen und einander betrügen.“⁴⁴ Ein legitimer Grund für Platon (428/27 v. Chr. –348/47 v. Chr.), einige Jahrhunderte später von einem „alten Streit“ zwischen Philosophie und Dichtkunst zu sprechen.⁴⁵

In dieser Konkurrenz ergaben sich argumentative Für und Wider das Theater, die Augustin aufgreifen konnte. Der Gegensatz von Philosophie und Dichtkunst wurde von Augustin umfunktionierte zur Rivalität zwischen christlicher Lehre und dem Werk der Dämonen. Hat nicht auch Augustin geglaubt, dass die platonische Philosophie am ehesten der christlichen Lehre entsprechen würde. „Keine anderen sind uns so nahe gekommen wie er [Plato] und seine Schule.“⁴⁶ Besonders bei der platonischen Ablehnung der Bühnenspiele lassen sich Anleihen dafür ausfindig machen. In seiner *Apologie* lässt Platon einen Sokrates auftreten, der gerade davon berichtet, wie er sich auf die Suche nach weisen Menschen begibt, um das delphische Orakel zu widerlegen, das ihm offenbart hat, er sei der weiseste aller Menschen. Er macht auf diesem Wege natürlich auch Halt bei den Dichterinnen und Dichtern und lässt dann aber nicht ohne Respekt für die Betroffenen wissen: „Es wurde mir also binnen kurzem klar, daß ihre Werke nicht Früchte der Weisheit sind, sondern einer gewissen natürlichen Anlage und einer Begeisterung, wie sie sich bei den Wahrsagern und Orakelsängern findet.“⁴⁷

⁴² Zu dieser Rivalität vgl. die Studie Kaufmann, *Tragödie und Philosophie*, 1980.

⁴³ πάντα θεοῖσ' ἀνέθηκαν Ὅμηρός θ' Ἡσίοδος τε,
ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν. (Sextus Empiricus, *Math.* 9.193 [DK 21 B 11])

⁴⁴ ὥς πλεῖστ' ἐφθέγγαντο θεῶν ἀθεμίστια ἔργα,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν. (Sextus Empiricus, *Math.* 1.289 [DK 21 B 12])

⁴⁵ παλαιὰ μὲν τις διαφορά φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῇ (*Resp.* 607b5–6)

⁴⁶ Nulli nobis quam isti propius accesserunt (*Civ.* VIII.5.3–4)

⁴⁷ ἔγνω οὖν αὖ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντις καὶ οἱ χρησμοδοί. (*Apol.* 22b8–c2)

Augustin würde dem wahrscheinlich voll und ganz zustimmen, wenn man das Wort „göttlich“ nur mit „dämonisch“ austauschen würde. Der dichterische Schaffensprozess wird hier mit einer Art Sehergabe verglichen. Es besteht eine schon lang verankerte Verbindung zwischen dem Schaffensrausch und dämonologischen Explikationsmodellen dafür. Diese Argumentation wurde von Augustin aufgegriffen und dämonologisch umfunktioniert.

Ein anderes der von Plato aufgeworfenen und von Augustin wiederholten Schema eines solchen Arguments gegen die Bühnenspiele baut darauf auf, dass die Götter nicht schlecht sind und nicht Schuld haben an dem Bösen. Ihnen diese Bosheit aber in der Dichtung zu unterstellen, sei eine falsche Rede von Gott.

Daß aber Gott, der immerdar gute, schuld sei an dem Übel, das einen betroffen, das ist ein Satz, gegen den man mit aller Kraft ankämpfen muß, auf daß niemand ihn in der Stadt ausspreche, wofern die Wohlfahrt durch denselben nicht gefährdet werden soll, und niemand ihn höre, weder ein Jüngerer noch ein Älterer, weder in gebundener noch in ungebundener Rede vorgetragen, da es weder gottgefällig wäre, wenn jemand so spräche, noch zuträglich für uns noch auch mit sich selbst in Übereinstimmung.⁴⁸

Auch Augustin bemerkt, dass es Göttern niemals gefallen dürfte, wenn man derart verzerrende Geschichten von ihnen erzählt. Anders als Plato aber lastet er das nicht den Dichterinnen und Dichtern an, sondern den betreffenden Göttern, die sich, gerade weil sie das nicht nur dulden, sondern eben auch als Götzendienst einfordern, als Dämonen herausstellen. In diesem Punkt also rede die Philosophie besser von den Göttern. Auf dieses Ziel läuft das Argument bei Plato hinaus. Bei Augustin wird es zu einer allgemeinen Kritik gegen die Bühnenspiele gewandt, ohne noch irgendein Abgrenzungsmanöver zur Philosophie zu unterhalten. Es fungiert als Abgrenzungsmanöver zu heidnischen, dämonischen Praktiken.

Ein anderes platonisches Argument betrifft den Vorwurf, dass die Götter sich in den Mythen in allerlei Dinge und Gestalten verwandeln. Das ist nach Plato natürlich ungereimt, denn von den Göttern sagt er, es „beharrt jeder von ihnen, unübertrefflich schön und gut wie er an sich ja ist, immerdar wandellos in der eigenen Gestalt.“⁴⁹

Glaubst du, daß Gott ein Gaukler (*gōēta*) sei und wie mit wohlberechneter List (*ex epiboulēs*) jetzt in dieser und dann wieder in anderer Gestalt erschiene (*phantázesthai*), bald wirklich persönlich allerlei Gestalten annehmend und seine eigene dagegen vertauschend, bald bloß uns

⁴⁸ *κακῶν δὲ αὐτῶν, φάναι θεόν τινα γιγνεσθαί ἀγαθὸν ὄντα, διαμαχετέον παντὶ τρόπῳ μήτε τιῶν λέγειν ταῦτα ἐν τῇ αὐτοῦ πόλει, εἰ μέλλει εὐνομήσεσθαι, μήτε τινα ἀκούειν, μήτε νεώτερον μήτε πρεσβύτερον, μήτ' ἐν μέτρῳ μήτε ἄνευ μέτρου μυθολογοῦντα, ὥς οὔτε ὅσα ἂν λεγόμενα εἰ λέγοιτο, οὔτε σύμφορα ἡμῖν οὔτε σύμφωνα αὐτὰ αὐτοῖς.* (Resp. 380b6–c2)

⁴⁹ *κάλλιστος καὶ ἄριστος ὧν εἰς τὸ δυνατόν ἕκαστος αὐτῶν μένει ἀεὶ ἀπλῶς ἐν τῇ αὐτοῦ μορφῇ.* (Resp. 381c8–9)

täuschend und ein Scheinbild von sich uns vorspielend, oder daß er ein durchaus einfaches Wesen ist und nun und nimmermehr aus seiner eigenen Gestalt heraustritt?⁵⁰

Verwandlungen, Träume, Zeichen und Lügen. Alle diese Themen haben auch schon eine vor-dämonologische Tradition, die Augustin nicht unterlässt in seiner Dämonologie mit aufzunehmen. Täuschung und Theater waren schon lange in einer semantischen Nähe, die bei Augustin aber in einem neuen argumentativen Anlauf um den Mehrwert der Dämonisierung bereichert wird. Das Theater täuscht eine Welt vor, die es nicht gibt und behauptet sich damit gegen die Wirklichkeit.

Augustin hat mit seiner Dämonologie nicht bei Null begonnen. Und seine Anleihen speisen sich nicht nur aus der Tradition der christlichen Dämonologie und den frühen Schriften der Apologetik. Für sein dämonologisches Repertoire bedient sich Augustin auch einer Argumentationsfigur, die es schon lange gegeben hat und deren erklärtes Ziel es ist, die Bühnenspiele zu dis-kreditieren – eine Argumentationsfigur aber, die noch gar nicht im Kontext einer wie immer gearteten Dämonologie gestanden ist.

2.8 Dämonen in Geschichten

Neben einer spezifisch augustinischen Dämonologie gilt es daneben ganz allgemein für die sich etablierende christliche Dämonologie festzustellen, dass die Dämonen nicht nur Gegenstand theologischer Debatten sind und dass darüber gestritten wird, wie sie Dinge verstehen, wahrnehmen oder wahrnehmen lassen, sondern dass sie auch zu Figuren in einem ganz anderen Genre werden: in der Heiligenvita.

Der vorgeblich erste Mönch Antonius (215 n. Chr. – 356 n. Chr.)⁵¹ steht stellvertretend als persona nicht besonders grata unter den zunehmend literarisierten Dämonen. Mit seiner *Vita Antonii* hat der Kirchenvater und Patriarch von Alexandria Athanasius der Große (300 n. Chr. – 373 n. Chr.)⁵² die Grundlage dafür geschaffen, dass die Dämonen zu literarischen Charakteren werden können.

Antonius, so geht die Geschichte, beschließt als junger Mann, all sein Gut wegzugeben und sich allein in die Wüste zu begeben, um damit unverhofft einen neuen christlichen Lebensstil zu etablieren: das Mönchtum.

Im literarischen Genre der Vita, dem diese Geschichte angehört, ist aber schnell klar, dass mit

⁵⁰ *τοτὲ μὲν αὐτὸν γινόμενον, [καὶ] ἀλλάττοντα τὸ αὐτοῦ εἶδος εἰς πολλὰς μορφάς, τοτὲ δὲ ἡμᾶς ἀπατῶντα καὶ ποιοῦντα περὶ αὐτοῦ τοιαῦτα δοκεῖν, ἢ ἀπλοῦν τε εἶναι καὶ πάντων ἥκιστα τῆς ἑαυτοῦ ἰδέας ἐκβαίνειν;* (Resp. 380d16)

⁵¹ Zu dieser Einschätzung vgl. etwa Merkt, *Das frühe christliche Mönchtum*, 2008.

⁵² Zum Leben des Heiligen und auch in Bezug auf seine Verbindung zu Antonius vgl. die übersichtliche Darstellung in Clauss, *Athanasius der Große*, 2016.

dieser Wüste nicht nur der geographische Streckenabschnitt von kahlem Felsgestein gemeint ist, sondern auch ein symbolisch aufgeladener Ort der Heiligung.⁵³

In diesem klimatischem und existenziellem Extremzustand der Einkehr in die Ödnis findet Antonius aber schnell seine Widersacher vor. Als der Teufel den Einzug des Antonius in die Wüste sieht, bekommt er es mit der Angst zu tun, sein Reich möge nun besiedelt werden.⁵⁴ Der Teufel versucht, den Asketen erst durch sinnenfällige Erscheinungen abzuhalten, aber als das nicht gelingt, spricht er ihn unumwunden an: „Verlass, was uns gehört! Was hast du mit der Wüste zu schaffen?“⁵⁵

Damit beginnt ein langes Leben des Kampfes zwischen dem Asketen und den Dämonen. Athanasius der Große hat sich zur Aufgabe gesetzt, diesen Kampf literarisch zu schildern. Das heißt, Dämonen nehmen hier eine ganz andere Funktion ein: sie müssen auf einmal als geschichtliche Charaktere überzeugen, damit das Ziel dieser Arbeit vermittelt wird. Nämlich, den Kampf gegen die Dämonen plastisch zu machen und ein Vorbild für dessen siegreiche Bewältigung zu geben.

Weil dieses Buch das erste seiner Art war, konnte Athanasios dafür nicht auf bestehende literarische Topoi zurückgreifen. So bedient er sich der Kalamitäten in den *spectacula*. Antonius befindet sich in einem „Athletenkampf“,⁵⁶ so lässt der Hagiograph einmal vernehmen. Die Dämonen kämpfen mit ihren Waffen der Täuschung. Sie verhalten sich „wie auf der Bühne.“ Sie „wechseln ihre Gestalten“ und wenn sie jemanden verfolgen, dann „durch das Trugbild ihrer Masken.“⁵⁷

Gleichzeitig ist auch hier wiederum nicht klar, ob die Kämpfe nun „tatsächlich“ stattfinden oder nicht, ob sie nur eingebildet sind oder wirklich präsent. Einmal kommen Außenstehende hinzu und als sie den Kampf beobachten wollen, können sie keine Widersacher sehen.⁵⁸ Andere Gefechte werden etwa so geschildert: Die Dämonen verwandeln sich erst in alle möglichen Gestalten und dann passiert – was eigentlich? „Der Löwe brüllte und wollte ihn anspringen, der Stier schien mit den Hörnern nach ihm zu stoßen, die Natter kroch auf ihn zu, erreichte ihn aber nicht, und der Wolf stürzte los, wurde aber aufgehalten.“⁵⁹

Selbst in den literarischen Inszenierungen der Dämonen bleibt also die Unsicherheit darüber,

⁵³ Zur Topologie der Wüste vgl. Schulz-Wackerbarth, „Die Wüste: Ort der Heiligung – Heiliger Ort?“, 2012.

⁵⁴ VA 8.2.

⁵⁵ *Ἀπόστα τῶν ἡμετέρων· τί σοὶ καὶ τῇ ἐρήμῳ;* (VA 13.2).

⁵⁶ VA 10.1.

⁵⁷ *Ἀλλ' οἱ δαίμονες, μηδὲν δυνάμενοι, παίζουσιν ὡς ἐπὶ σκῆ νῆς, ἀλλάττοντες τὰς μορφάς, καὶ τοὺς παῖδας ἐκφοβοῦντες, τῇ τῶν ὄχλων φαντασίᾳ καὶ τοῖς σχηματισμοῖς* (VA 28.9).

⁵⁸ VA 13.3

⁵⁹ *Ὁ λέων ἔβρυχε, θέλων ἐπελθεῖν, ὁ ταῦρος ἐδόκει κερατίζειν, ὁ ὄφις ἔρπων οὐκ ἔφθανε, καὶ ὁ λύκος ὁρμῶν ἐπείχετο.* (VA 9.7)

ob die Affären der Dämonen nun wirklich sind oder nur fingiert, bestehen. Die ambivalente Tatsächlichkeit ist ein in der frühchristlichen Dämonologie stets wiederkehrendes Thema. Daneben finden wir ihre literarische Umsetzung als eine theatrale Szene beschrieben. Die Angriffe der Dämonen haben Bühnencharakter. Um Dämonen zu beschreiben, wird also wesentlich aus theatralen Anleihen geschöpft.

2.9 Zusammenfassung

Die obigen Ausführungen zeigen, dass die Dämonen bei Augustin in einem bisher wenig beleuchteten und zugleich sehr tiefen Zusammenhang mit dem Theater stehen. Nicht nur, weil ihr Wirkungskreis selbst derjenige der Arena der *spectacula* ist, sondern weil die Dämonen sich in ihren Täuschungsmanövern theatraler Strukturen bedienen. Diese Täuschungen entspringen einer Verwirrung um die Tatsächlichkeit – um das, was wirklich geschieht; was im Theater genauso wenig wie in der von Dämonen infiltrierten Wirklichkeit außerhalb des Bühnenraums unterscheidbar ist.

Augustins Ausführungen sind nicht immer spezifisch dämonologisch. Sie lassen sich teils zurückführen auf klassisch-philosophische Themen – wie etwa die labile Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit. Augustin mag das nicht selber behauptet haben, aber philosophiegeschichtlich lassen sich seine Aussagen in solche gattungsübergreifenden Zusammenhänge stellen.

Dämonen wirken für Augustin mit und durch Sprache. Mit „Sprache“ ist dabei alles gemeint, was den Sprechapparat begleitet: die Wörter einer Sprache, das Lexikalische, die Artikulation, aber auch die Schrift und der Text. Besonders in letzterem müssten sich auch die Dämonen heimisch fühlen, wenn man Augustins Logik folgt, dass die Dichter „falsche Götter“ besingen und somit ihre Stücke ein dämonisch pervertiertes Machwerk seien.

Diese von Augustin herausgearbeiteten Dämonen in Text und Schrift und ihre theatralen Kompetenzen werden im nächsten Kapitel nach einem großen Zeitsprung weiter untersucht.

3. Cervantes

3.1 Vorschau

In diesem Kapitel ist der *Don Quijote* (1605/1615) von Miguel de Cervantes (1547–1616) sowie seine Novelle *Gespräch zweier Hunde* (1613) grundlegende Quelle. Es wird also ein Schriftsteller besprochen, der selber nicht als Philosoph oder Dämonologe, sondern mehr durch seine einflussreichen Romane in der Geschichte herausragt.

Die Zeit, in der Cervantes schrieb, war eine von vielen Umbrüchen in der Geistesgeschichte geprägte Epoche. Besonders für die mehr und mehr in theoretischer Hinsicht besprochene Literatur war die Wiederentdeckung und Übersetzung der auch weiter oben kurz angesprochenen *Poetik* von Aristoteles von großer Bedeutung.

Allerdings wandelten sich zu dieser Zeit auch die Tendenzen der Dämonologie. Man kann sagen, dass ihr politischer Zug in den Vordergrund rückte. Dämonologie war zur Zeit von Cervantes bereits vollständig christianisiert. Texte, die Dämonen anders als in einem kosmologisch-christlichen Rahmen besprechen, waren allerhöchstens von philologischem oder historischem Interesse.

Das hängt mit der Ausbreitung der Hexenverfolgungen zusammen. Um diese martialische Politik zu legitimieren, diente die Dämonologie als wichtige theoretische Grundlage. Sie wurde zu einer Wissenschaft von praktischen Angelegenheiten: wie es dazu kommt, dass Menschen zungenreden, einen Pakt mit dem Teufel schließen, mit dem Besen durch die Lüfte fliegen oder wie sich die Hexensalbe zubereiten lässt. Der uns heute frappant erscheinende absurde Charakter solcher Überlegungen war auch damals zumindest bei manchen Gegnern der Hexenverfolgungen wenigstens im Ansatz vorhanden.

Cervantes war weder Befürworter noch Gegner der Hexenverfolgungen, so viel sich zumindest aus seinen Schriften herauslesen lässt. Was ihn aber für unsere Arbeit interessant macht, ist, dass er diese „neueren“ Tendenzen der Dämonologie in seinen Geschichten verarbeitet. Das Kapitel soll anhand von einschlägigen Passagen aus Cervantes Texten zeigen, dass dieser sah, dass der argumentative Zusammenhalt dämonologischer Texte seiner Zeit – vornehmlich Hexentraktate – nicht mehr überzeugen konnte und ins Absurde, in die Groteske überging. Die darin besprochenen Figuren muten ihm schon so in ihrer Logik entstellt an, dass sie allerhöchstens in der Fiktion ein Bleiberecht finden können.

Cervantes macht aber nicht nur Dämonen und Hexen zu literarischen Figuren. Er macht auch zu einem literarischen Kniff, was als theoretisches Argumentationsmuster in Hexentraktaten nicht mehr überzeugen kann. Die Logik dieser Traktate wird zur Poetik seiner Prosa.

Diese dämonologische Poetik wirkt mit derselben theatralen Verwirrungskunst, die uns aus dem vorigen Kapitel von Dämonen schon bekannt ist. Eine Szene im *Don Quijote* arbeitet mit Täuschungsmanövern eines Puppentheaters. Diese Konstellation sorgt für Unklarheiten über die Tatsächlichkeit dessen, was eigentlich beim Lesen geschieht. Das Theater der Dämonen wird zu einem Lektüremodus: eine ganz spezifisch geregelte Verwirrung.

3.2 Argument und Attraktion

Ein wichtiger Umbruch in der Zeit von Cervantes geschieht in der Dämonologie. Hexentraktate sind ein schon lang etabliertes Genre von Texten. Dieses Genre allerdings hört langsam auf zu überzeugen, während parallel dazu sich eine neue literarische Gattung etablieren kann, in der der „Sprech“ der Hexentraktate noch besser zur Geltung kommt. Das ist also eine Zeit des Übergangs, in welcher der Teufel und die Dämonen nicht mehr so sehr ihren Soll in theologischen Spekulationen erfüllen, dafür aber umso mehr in literarischen Fiktionen verblüffen: in der aufkommenden Novellistik.⁶⁰

Dieser paradigmatische Übergang der Literarisierung des Teufels und der Dämonen ist ein in der Forschung schon mehrfach und auf verschiedene Weise behandeltes Thema. Natürlich ist das eine Entwicklung, die sich lange vorbereitet hat und die von mehreren Faktoren abhängig war.

Der Teufel legte schon vor dem Aufkommen der Novellistik eine literarische Karriere hin. Unter kirchlicher Obhut geleitete Mysterienspiele kannten den Teufel schon längst als literarische Figur.⁶¹ Neben diesen Mysterienspielen gab es natürlich auch die teils ins Karnevaleske ausarten- den teuflischen Manöver der kirchlichen Diablerien, die einen fließenden Übergang zu einem explizit literarischen Genre gefunden haben.⁶² Diese Ansätze sind beide sehr einleuchtend und streichen je auf ihre Weise das Theatrale des Teufels heraus. Einerseits den Übergang in das literarische Drama, andererseits den Übergang in ein Drama, das sich in der Welt, auf den Marktplätzen, im Karneval manifestiert.⁶³

Daneben gibt es andere Faktoren, die es zu berücksichtigen gilt. So zeichnet sich zum Beispiel in derselben Zeit ein Aufschwung der Mechanik im theatralen Bühnenraum ab. Die Welt nur scheinen zu lassen, sie zu verändern und umzugestalten, das ist nicht mehr Aufgabe der Magier, sondern der Mechaniker: fliegende Vögel, Puppen, die sich von alleine bewegen, ein Hase, der

⁶⁰ Furrer/Robert, „Illusion und Narration – Die Dämonie des Erzählens um 1600,“ 2023, haben diesen Neustart der Literatur ebenso mit einem dämonologischen Konzept der Narration gleichgesetzt.

⁶¹ Vgl. zu diesem Erklärungsansatz Roskoff, *Geschichte des Teufels*, 1869; und Russel, *Lucifer*, 1984..

⁶² Vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*, 1969.

⁶³ „Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, ist jedermann handelnde Person,“ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 48.

Feuer furtzt. Das ist das neue Grundinstrumentarium des Theaters. Die dämonische Kunst des Täuschens wird hier hinter den Kulissen zu einem experimentierfreudigen Basteln.⁶⁴ Daneben hat der Teufel auch Eingang gefunden in eine inszenierte Graph- und Drucktechnik der Bücher. Der Teufel kolportiert nicht nur den Inhalt, sondern auch die äußere Form: die buchhafte Gestaltung muss an dämonische Präsenz erinnern. Direkte Reden des Teufels werden anders gesetzt, teils auch in anderer Schriftart dargestellt.⁶⁵ Diese Faktoren sind alle relevant für den von uns nachzuzeichnenden paradigmatischen Übergang der Dämonen von theologischen Traktaten in das fiktive Genre der Literatur.

Der Eingang des Teufels und der Dämonen in die Literatur ergibt sich allerdings, wie mit diesem Kapitel gezeigt werden soll, auch aus der mangelhaften logischen Konsequenz der Beweisstruktur frühneuzeitlicher Hexentraktate und dämonologischer Aufsätze. Die Sprache dieser Traktate hat irgendwann aufgehört zu funktionieren. Das von ihr vorgegebene Beweismuster scheitert an seinen eigenen Konsequenzen. Die Sprache dieser Traktate kann nicht mehr dafür einstehen, wovon sie spricht.

Aus dieser porösen argumentationslogischen Kohärenz entstand dann aber eine zunehmend überzeugender werdende literarische Attraktion. Das Reden von Dämonen, die Dämonologie, hat schon einige Zeit vor dem Verlust ihrer Glaubwürdigkeit mit genau den Mitteln gearbeitet, die man auch zum Zustandebringen einer Geschichte gebraucht: erzählte Berichte. Die Literarisierung der Dämonen ist eigentlich nur ein gattungstheoretischer Wechsel.

Im Aufkommen der Novellistik hat die erzählende Prosa die Verantwortung für die Existenz der Dämonen in die Hand genommen. Sie kann jetzt für ihre Realität bürgen, wenngleich diese Realität anders geartet ist als von der Dämonologie bisher propagiert: nicht mehr als tatsächliche Wesen mit körperlich-immanenter Seinsweise, sondern als fiktive Figuren im Kontext von erzählten Geschichten. Cervantes ist ein Schriftsteller, bei dem dieser Übergang anschaulich gemacht werden kann.

Cervantes Geschichten sind immer mehr als bloß eine literarische Erzählung. In Cervantes berühmtem Buch, dem *Don Quijote*, gibt es zahlreiche Stellen, die sich mit dem Schreiben von Geschichten beschäftigen.⁶⁶ Neben diesen Poetiken en passant speisen sich andere von Cervantes in literarischen Rahmen reproduzierte Debatten aus einem beinahe peinlich genauen Wissensstand der Diskurse seiner Zeit: Lektüre, Wahnsinn und Magie.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Grafton, „The Devil as Automaton,” 2007.

⁶⁵ Vgl. Clark, *Thinking with Demons*, 1997.

⁶⁶ Vgl. Randel, „Cervantes’ Portrait of the Artist,” 1983; Snodgrass, „The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*,” 1968.

⁶⁷ Vgl. Weaver, *Magic and Witchcraft*, 1974.

Beziehungen zu solchen klassischen Autoren wie Aristoteles sind herausgestellt worden⁶⁸ ebenso wie mögliche Zusammenhänge zwischen dem *Don Quijote* und dem fingierten Subjekt der Ersten Meditation von René Descartes (1596–1650).⁶⁹

Neben diesen großen und seine Zeit bewegenden Themen stehen die Geschichten von Cervantes aber auch in einem argumentativen Zusammenhang zu den Hexentraktaten und dämonologischen Debatten. Cervantes greift diese Diskussionen auf und entlarvt sie als leeres Geschwätz über fiktive und damit eigentlich der Literatur angehörige Gestalten: Dämonen. Figuren, die eigentlich nur mehr brauchbar gemacht werden können für die Dramaturgie eines Textes. Das Reden über Dämonen funktioniert nicht mehr als Argument, dafür umso mehr als literarischer Bluff.⁷⁰

3.3 Die Sprache der Hexe

Das *Gespräch zweier Hunde* (*Coloquio de los perros*) ist eine kleine Geschichte, die ihren Anfang selbst wiederrum in einer noch kleineren Geschichte hat: nämlich in *Die betrügerische Heirat* (*El casamiento engañoso*).⁷¹ Gegen Ende dieser Novelle erzählt der Fähnrich Campuzano, der sich gerade erst von einer wochenlang andauernden Seuche erholt hat, dass er im Auferstehungshospital nach Beendigung seiner Schwitzkur zwei Hunde habe sprechen hören. „Schockschwerenot,“ ruft daraufhin sein alter Bekannter, der Lizentiat, den er zufällig auf der Straße trifft: „wir leben doch nicht mehr in Olympos Zeiten, als die Kürbisse reden konnten.“⁷² Dieser Spruch ist nicht nur lustig, sondern damit ist auch von Anfang an klargestellt, dass wir das Genre der Fabel hier nicht problemlos anwenden können, weil diese gattungstheoretischen Fragen in der Geschichte immer wieder mit einer nicht zu übersehenden Ironie vermengt werden. Es wäre demnach auch falsch, dem *Coloquio* eine in erster Linie moralische oder didaktische Intention zu unterstellen. Hat nicht auch Cervantes in seinem „Vorwort an den Leser,“ das in dem die beiden erwähnten und weitere Geschichten versammelnden Buch der *Beispielhaften Novellen* (*Novelas ejemplares*) vorangestellt ist, ausdrücklich darauf hingewiesen: „Es war meine Absicht, auf dem großen Marktplatz unseres öffentlichen Lebens einen Spieltisch aufzustellen, an den jedermann herantreten und sich ergötzen kann ... man kann nicht alle Zeit in den

⁶⁸ Vgl. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, 1970.

⁶⁹ Vgl. Nadler, „Descartes’s Demon and the Madness of Don Quixote,“ 1997.

⁷⁰ Es gibt besonders neuere Studien, die diese Thesen hier bekräftigen. Vgl. etwa den Sammelband Eming/Fuhrmann, *Der Teufel und seine poetische Macht*, 2021.

⁷¹ Durch die der Erzählung vorangestellte Geschichte entsteht eine implizite Autorenfiktion. Das ist bei Cervantes öfters zu beobachten. Das erinnert sehr an den Beginn der Dialoge Platons. Genauso wie dort, werden auch hier die üblichen Versprechen gegeben, dass man das Gespräch ganz memoriert und wortgetreu niedergeschrieben habe und dass man nur das ständige „sagte er“ und andere Floskeln sich ersparen wolle.

⁷² *¡Cuerpo de mí! –replicó el licenciado–. Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas...* (Nov. ej. 536).

Kirchen zubringen ...“ – Diese Geschichten dienen den „Stunden der Erholung.“⁷³

So ist es eher unwahrscheinlich, dass diese Geschichte „Cervantes’ Erasmist preference for purity of inner intent over performance of good works“⁷⁴ erkennen lasse. Andere gehen weiters davon aus, dass die erzählerische Verbindung die Parallelität eines und desselben moralischen Dilemmas aufweisen solle: dass in der Geschichte der Hunde Gemeinsamkeiten zu den Kalamitäten des Fähnrichs Campuzano bestünden.⁷⁵

So sieht eine gängige Interpretation der Geschichten von Cervantes aus. Dagegen lässt sich aber halten, dass der Novellist Cervantes die Debatten viel subtiler aufgriff und sie viel abstrakter zu verarbeiten wusste. Nämlich so, dass sie sich nicht am Inhalt des Erzählten ablesen lassen, sondern an dem Spiel mit der Art und Weise, wie sich überhaupt erzählen lässt.

Die zwei in dieser Erzählung, in dem *Coloquio*, auftretenden Hunde wundern sich darüber, dass ihnen auf einmal die Fähigkeit der Sprache und des Verstandes zuteil geworden ist.⁷⁶ Sie diskutieren ein wenig über das, was außerhalb der Geschichte liegt, und erzählen einander aus ihrem bisherigen Leben. Aber nicht nur das; sie übertreffen sich auch in philosophischen Disputationen und bewerten Bücher, die ihnen früher einmal untergekommen seien, und sagen, dass alle diese Fabeln ja am Ende „nur ausgedacht und niedergeschrieben zum Zeitvertreib der Müßiggänger sei.“⁷⁷ Cervantes spricht hier von genau dem literarischen Genre, dessen er sich in seiner Geschichte bedient. Immer wieder ironisiert er sein eigenes Vorhaben.

Das ist allerdings nicht das einzige Genre, über das sich Cervantes mokiert. Worum es in dieser Geschichte der beiden Hunde nämlich wirklich geht, ist das Hexenwerk und von welcher Sprache es geregelt wird. Cervantes war wohl einer der ersten Schriftsteller, der ein sehr feines Gespür für das *Wording* des Hexenwahns gehabt hat.⁷⁸ Dass das Thema des Hexenwahns in das Zentrum der Geschichte rückt, erreicht Cervantes mit einem literarischen Kalauer. Einer der Hunde erinnert sich endlich, wieso sie auf einmal sprechen können. Aber er mag es noch nicht sagen, nur so viel: dass es mit einer „großen Hexenmeisterin (*una grande hechicera*)“ zu tun

⁷³ *Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno puedo llegar a entrenarse ... Sí que no siempre se está en los templos* (Nov. ej. 18).

⁷⁴ Weaver, *Magic and Witchcraft*, 158.

⁷⁵ Waley, „The Unity of the Casamiento Enganoso and the Coloquio de los perros,” 1949.

⁷⁶ Das ist nicht das letzte Mal, das wir es mit sprechenden Tieren zu tun bekommen. In einer Erzählung von Arthur Machen – *The White People*, eine jener seltsamen Horrorgeschichten, 1894 in der Sammlung *The Great God Pan* publiziert – wird ein Dialog vorangestellt, in dem es um die Frage nach dem Dämonischen geht. Einer der beiden hat sich lange schon mit diesem Thema beschäftigt, kann aber trotzdem immer nur auf Fragen mit einer Gegenfrage antworten, so zum Beispiel auf die nach dem Geschäft des Dämonischen und was es sei: „I think I must reply to your question by another. What would your feelings be, seriously, if your cat or your dog began to talk to you, and to dispute with you in human accents? You would be overwhelmed with horror” (S. 122).

⁷⁷ *bien escritas para entretenimiento de los ociosos* (Nov. ej. 555).

⁷⁸ Vgl. zum *Wording* des Hexenwahns: Federici, *Caliban und die Hexe*, 2012.

habe.⁷⁹

Es geht genauer gesagt um eine Schülerin dieser großen Hexenmeisterin, die bald zu Wort kommen wird. Ihr Name lautet Cañizares. Die beiden Hunde heißen Berganza und Cipion. Im Gespräch wird enthüllt, dass es sich bei den beiden Hunden eigentlich um ein menschliches Zwillingspaar handelt, welches bei Geburt von der Hexenmeisterin in Hunde verwandelt wurde. Hierauf folgt, dass die Cañizares sehr viel über das alltägliche Leben einer Hexe berichtet. Diese Perspektive in der Novellistik zu haben, ist einzigartig. Selbstaussagen der Hexen kennt man sonst nur aus Prozessakten. Die literarische Exploration dieser Ich-Rede einer Hexe hat allererst Cervantes als erzählerische Strategie initiiert.

Die Hexe kann außerhalb des sprachlichen Regelwerks dämonologischer Dialektik zu Wort kommen.⁸⁰ Durch den Transfer in ein anderes literarisches Genre blättern von ihr die bisher üblichen Erzählmuster ab. Muster, wie sie zum Beispiel sprachlich reguliert wurden durch den *Hexenhammer*, dessen dritter Teil für Verhör, Protokoll und Folter der beschuldigten Zauberer und Hexen ein sprachliches Transkript mit allgemeiner Gültigkeit vorgelegt hat. Die Selbstäußerungen der Cañizares lesen sich fast wie eine Art Apologie, nicht zuletzt, weil es auch für diese Hexe ein historisches Vorbild geben soll und Cervantes ihr postum die Stimme verleiht, die sie vorher zur Verteidigung nicht einsetzen konnte.⁸¹

Auf eben diesen Seiten erweist sich Cervantes als Connaisseur des Kanons der Hexenliteratur. Zum Beispiel geht es an einer Stelle um die berühmten Zeremonien und wie die Hexen sich auf diesen Ort des Sabbaths zubewegen. „Manche Leute glauben,“ sagt da die Cañizares,

wir bildeten uns nur ein, daß wir diese Gastmähler besuchen, und der Teufel spiegle uns die Bilder all jener Dinge vor, von denen wir später erzählen, daß sie uns widerfahren seien. Andere hingegen behaupten, das treffe nicht zu, sondern wir seien wirklich mit Leib und Seele dabei...⁸²

Das ist ein wichtiger Streitpunkt in der Dämonologie der Frühen Neuzeit. In ihrer üblichen Manier geben die Verfasser des *Hexenhammers* erstmal zu verstehen, dass es ja in Betreff dieses Themas vom Flug der Hexen zum Sabbath schon genügend „öffentliches Gerede“ gebe und dass das ja sozusagen als Beweis dafür eintreten kann. Ein klassisches argumentatives Manöver: der Rekurs auf (mündlich) tradierte Narrative.

⁷⁹ Nov. ej. 555.

⁸⁰ Tatsächlich gibt die Sprache in Hexenprozessen die Realität vor. Über das Dilemma der Hexen, die wie in einer Sprache gefangen sind, schreibt Lyndal Roper: „the language of witchcraft forced them to present the devil as their seducer and the ultimate cause of their fall” (Roper, „Witchcraft and fantasy in early modern Germany,” 1996).

⁸¹ Zu jener Hexe, die in der Ich-Perspektive frei von sich sprechen kann und ihr historisches Vorbild: Johnson, „Of Witches and Bitches,” 1991.

⁸² *Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía, en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas, que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima.* (Nov. ej. 596).

Und dass es auch schon Leute gab, die „mit eigenen Augen jene Ausfahrt“ beobachten konnten, setzt der *Hexenhammer* hinzu. Falsch sei es nur und ein grobes Missverständnis der Leute, dass sie an der Oberfläche der Worte des Kanons⁸³ kratzen würden, wenn sie gewissen Passagen entnehmen wollten, die Hexen würden sich nur in der Phantasie fortbewegen. Im Gegenteil, ihr Vorgehen sei „wahrhaft und wirklich“ und nicht „nur vorgestellt und eingebildet.“ Und immer wieder steht für den Beweis ein: eine „Erzählung einer sichtbaren Überfahrt am Tage.“⁸⁴ Die Erzählung ist im *Hexenhammer* Beweis genug für ihre Existenz.

Allerdings was auch möglich sei, ist, dass es auf „beiderlei Weise“ geschieht, so lassen die Verfasser des *Hexenhammers* wissen, weil das einmal eine Hexe aus der Stadt Breisach so berichtet habe: Erzählungen, Zeugenaussagen und literarisch fingierte Berichte bieten sich als perfekte Beweise für eine unmögliche Tatsache an.

Von der Möglichkeit, sich auf „beiderlei Weise“ fortzubewegen, also sowohl mit dem Körper als auch bloß in der Einbildung, berichtet auch Cañizares: „Ich meinerseits bin der Meinung, daß an beiden Ansichten etwas Wahres ist; denn wir wissen selbst nicht, wieviel wir von diesen Dingen wirklich erleben.“⁸⁵

Dämonologisch versiert zeigt sich Cervantes auch in Bezug auf Hexensalben, über deren Zubereitung er die Cañizares referieren lässt. Sie behauptet erst einmal, dass es ein Irrtum sei, dass sie aus dem Blut eigenhändig erwürgter Kinder entstehen würden – wie man das im *Hexenhammer* nachlesen kann⁸⁶ – sondern aus dem „eiskalten Saft verschiedener Kräuter.“⁸⁷

Cervantes interessiert am Hexenwahn vor allem derjenige theoretische Teil, wo die Sachlage noch offen steht. Wie zum Beispiel der Hexenflug, wo nicht klar ist, ob er nur in der Phantasie oder tatsächlich stattfindet. Oder auch nach der Einreibung der Salbe: was fährt aus dem Körper aus und was erlebt der lahmgelegte, liegengebliebene Leib? Cervantes hat wirklich ein epistemologisches Interesse an diesen Fragen: „Alles, was unsere Phantasie uns zeigt,“ so lässt er Cañizares sagen, „ist so deutlich und eindringlich, daß man es von einem tatsächlichen Erlebnis nicht unterscheiden kann.“⁸⁸

Diese Ambivalenz ist für Cervantes aber auch in Bezug auf das Schreiben von Geschichten

⁸³ In diesem Fall Gratianus, Decretum 2.26.5.12

⁸⁴ Mall. fol. 52va.

⁸⁵ *y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera* (Nov. ej. 596).

⁸⁶ Mall., fol. 52va. An einer anderen Stelle hören wir eine Hexe im Malleus zitiert werden: *Wir töten sie [die Kinder] mit unseren Zeremonien, wenn sie in den Wiegen oder an der Seite der Eltern liegen. Und während man glaubt, daß sie erdrückt worden oder sonstwie gestorben sind, holen wir sie heimlich aus dem Grab und kochen sie in einem Kessel, bis nach Ablösung der Knochen das ganze Fleisch fast trinkbar flüssig wird. Aus der dickeren Masse machen wir eine Salbe, bequem geeignet für unsere Wünsche und Künste wie Ausfahrten* (Mall., fol. 49rb).

⁸⁷ *es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos* (Nov. ej. 598).

⁸⁸ *todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente* (Nov. ej. 596).

relevant. So etwa ist das Gespräch zweier Hunde als Geschichte in einer beständigen Unschärfe. Allein, dass die Hunde des Öfteren erzählen, dass sie ja gar nicht sicher sind, ob sie das Geschehen gerade nur träumen oder ob es ihnen wirklich zustößt. Das ist ein literarischer Kniff, der sich von den Diskursen der Dämonologie herleiten lässt. Was in den Traktaten in Schweben steht – die Unentschiedenheit darüber, was nun tatsächlich ist und was nicht –, macht bei Cervantes die Geschichte aus.⁸⁹ Die Lektüre bereitet ein mulmiges Gefühl. Zugleich wird dabei eine neue Instanz in diese Unschärfe versetzt: die Leserin und der Leser.

Das Recyceln von dämonologischem Material in einen gattungsmäßig ganz anderen Rahmen ist bei Cervantes verbunden mit einer ganz allgemeinen Fragen über die Wirkung einer Geschichte und über die Beziehungen zwischen Buch, Lektüre und Leserin. Durch die Dämonologie wird eine Poetik hier allererst generiert. Ohne die ambivalente Stellung der Dämonen, ihr Dasein als Trickster⁹⁰ in einer Geschichte und die mit ihnen verbundene Frage nach Einbildung und Wirklichkeit, gäbe es wahrscheinlich gar nicht diesen ambivalenten Lektürestatus, der das Erzählen von Cervantes auszeichnet.

3.4 Joseph Glanvill und die Dämonen

Die Sprache der Hexentraktate geriet in einen Leerlauf. Das Genre der argumentativ aufgebauten Schrift greift nicht mehr für die Rede von Dämonen. Diese semantische Blockade kristallisiert sich in einer Zeit, in der es immer mehr Stimmen gegen die Malefizierung sogenannter Hexen gibt und in der der Glaube an sie zunehmend als Aberglaube abgetan wird. Der Philosoph, Schriftsteller und Befürworter der Hexenverfolgungen Joseph Glanvill (1636–1680) war einer der letzten Dämonologen, die diesen sprachlichen Anlauf aber noch einmal versuchen. Sein Ziel ist es, durch die Sprache die Existenz der Dämonen im Genre der Hexenliteratur aufrecht zu erhalten. Sein Scheitern daran ist eine aufschlussreiche Geschichte.

Glanvill war zu seiner Zeit ein gefeierter Philosoph. Er wurde auch nach seinem Ableben weiter rezipiert, in die Kartei der Philosophiegeschichten mit aufgenommen und lobend als Vordenker des schottischen Philosophen David Hume (1711–1776) erwähnt, bis er schließlich ab dem 19. Jahrhundert langsam in Vergessenheit geriet. Es ist schon eher eine Seltenheit, dass jemand wie der Schriftsteller und Bibliothekar Jorge Luis Borges (1899–1986) ihn einmal in einer Buchbesprechung erwähnt oder der deutsche Philosoph Hans Blumenberg (1920–1996) ihn auf ein paar Seiten seiner *Lesbarkeit der Welt* (1981) zitiert.⁹¹ Die einschlägigen Monographien

⁸⁹ Zudem ist die Geschichte bespickt mit erzählerischen Involutionen. Die Grenzen der Fiktion verschwimmen hier also über den Lektürerand hinaus. Vgl. Kinney, „One Witch, Two Dogs, and a Game of Ninepins,” 1996,

⁹⁰ Zu dieser Rolle besonders im Rahmen vom Erzählen von Geschichten und von Erzählstrategien: Klinck, *Magie und Aberglaube bei Cervantes*, 2016.

⁹¹ Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, 1981, S. 95–97.

über Glanvill lassen sich an einer Hand abzählen. Julia Davies hat sich am intensivsten mit dem Schicksal dieser sonderbaren Figur beschäftigt.⁹²

Was Glanvill zu so einer schiefen Figur der Philosophiegeschichte macht, ist ein merkwürdiger Umstand. Als Philosoph wurde Glanvill zu seiner Zeit und auch weit darüber hinaus durchaus geschätzt. Aber spätere Kommentatoren seines Werks haben es immer als verblüffend empfunden, wie eingeschränkt und dogmatisch Glanvill in Fragen der *Witchcraft*⁹³ gewesen ist. Glanvills logisches Versagen in diesem Bereich ist für die ihn rezipierenden Gelehrten „a complete lapse.“⁹⁴

Julia Davies hat unter anderem die philosophische Rezeption Glanvills in Deutschland untersucht. Als Teil der Royal Academy findet sich Joseph Glanvill immerhin in einigen Randbemerkungen bei dem allseits gelehrten Vielschreiber Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) und Glanvills Werke wurden auch ins Deutsche übertragen. Was allerdings seine Schriften über *Witchcraft* angeht, da ließen die Verleger der deutschen Übersetzung der Werke Glanvills wissen: sie seien nur „a series of suppositions designed to baffle and to fool less educated folk into believing Glanvills dubious proofs.“⁹⁵

Wird heute die frühneuzeitliche Dämonologie besprochen, so findet man zumindest in den ausführlicheren Studien immer wieder auch eine Erwähnung von Glanvill.⁹⁶ Der an der Corban University lehrende Ryan J. Stark geht auf ihn ein und stellt ihn heraus als einen Rhetoriker, der sich für eine einfache Sprache gegenüber einer persuasiven dämonischen Eloquenz ausspricht.⁹⁷ Philosophisch wird Glanvill heute so gut wie gar nicht mehr rezipiert.

„The question of the reality of diabolic witchcraft pervaded Glanvill’s work.“⁹⁸ Gerade dieser Lapsus von Glanvill war also auch noch sein Hauptanliegen. Dazu hat Glanvill noch in einer Zeit geschrieben, in der die Hexenverfolgungen langsam abgenommen haben. Es gab mehrere Tendenzen, die sich gegen ihn und sein Projekt der Anfeindung mit den Hexen gerichtet haben. Glanvill’s Eigenwilligkeit in Bezug auf Fragen der *Witchcraft* zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er nicht so großen Wert legt auf die Tradition der Texte der Dämonologie, sondern auf die erzählten Berichte der Vorfälle, die hier und jetzt stattfinden. „Instead of emphasizing the authority of academic sources, Glanvill focuses on building the authority of the witnesses and

⁹² Siehe vor allem: Davies, „German receptions of the works of Joseph Glanvill,” 2016; Davies, *Science in an Enchanted World*, 2018.

⁹³ Weil es kein passendes Wort für *Witchcraft* im Deutschen gibt, wird hier weiterhin das englische beibehalten.

⁹⁴ Popkin, „The Development of the Philosophical Reputation of Joseph Glanvill,” 1954, S. 310.

⁹⁵ Davies, „German receptions of the works of Joseph Glanvill,” S. 85.

⁹⁶ So zum Beispiel bei Stuart Clark’s *Thinking With Demons*.

⁹⁷ Stark, *Rhetoric, Science, and Magic*, 2009, S. 50–68.

⁹⁸ Davies, *Science in an Enchanted World*, S. 40.

testimonial evidence that he draws on.”⁹⁹ Er recurriert also auf genau die Beweiskultur, die sich auch im *Hexenhammer* ausfindig machen lässt: erzählte Geschichten. Das Argument wird durch zwielichtige Narrative ersetzt.

Berühmt ist Glanvills Schilderung des *Demon of Tedworth* – ein seinerzeit sehr berühmter Poltergeist. Wir wollen diese Geschichte rekonstruieren und anhand von Glanvills Argumentation beziehungsweise rhetorischem Vorgehen zeigen, wie Geschichten als Beweis für die Existenz der Dämonen und Hexen an Überzeugungskraft eingebüßt haben.

Tedworth 1661.¹⁰⁰ Nachdem Mr. Mompesson von einer Reise aus London auf sein Landgut zurückgekehrt ist, erzählte seine Familie, dass sie von Dieben in ihrer Nachtruhe gestört worden seien. Zumindest hat es ungewöhnliche Geräusche gegeben. Nun, da Mr. Mompesson wieder im Haus ist und sich das Poltern aber die folgenden Nächte wiederholt, geht er „with a brace of Pistols in his hands“ das ganze Haus ab, öffnet die Tür, an der er das Klopfen gehört zu haben meinte, worauf das Geräusch an einer anderen Stelle ertönt – „a strange noise, and hollow sound.“¹⁰¹

Diese Unruhen wiederholen sich vermehrt in den darauffolgenden Nächten. Der *Drummer* hat es zunehmend auf die Kinder des Hauses abgesehen, versteckt sich unter ihren Bettgestellen „and scratch there as if it had Iron Tallons.“¹⁰²

Die Unruhen werden noch stärker. Gegenstände fliegen auf einmal durch den Raum. Die Schuhe der Kinder werden ihnen auf magische Weise ausgezogen und durch das Zimmer geschleudert. Einige Bekannte aus dem Dorf kommen nun in der Nacht und beten vor den Bettgestellen der Kinder. Solange das andauert, bleibt der mysteriöse *Drummer* auch fort – kommt dafür aber danach umso heftiger zurück.

Die Kinder werden schließlich in einem anderen Haus untergebracht. Aber dann beginnt es auch dort zu poltern. Die Geräusche werden so „boysterous and rude,“ dass man es noch bis über die Felder zu den nächstgelegenen Höfen hören kann.¹⁰³

Der „waggish Dæmon“ stört zu Weihnachten das Fest, wirft alle Kleider durcheinander und schmeißt in hohem Bogen die „Bible in the Ashes.“¹⁰⁴ Die „pranks“¹⁰⁵ des Dämons dauern weiter an.

Soweit die Beschreibung von Glanvill, wie er sie aus Zeugenberichten rekonstruieren konnte.

⁹⁹ Davies, *Science in an Enchanted World*, S. 58.

¹⁰⁰ Vgl. Hunter, „New Light on the ‘Drummer of Tedworth’,“ 2005.

¹⁰¹ BMS 99.

¹⁰² BMS 101.

¹⁰³ BMS 103–4.

¹⁰⁴ BMS 105.

¹⁰⁵ BMS 109.

Neugierig geworden, nimmt er nun selbst den Weg nach Tedworth auf sich, um sich ein Bild von der Lage zu machen. Er reist an, um auf dem Anwesen besagtem „gamester“¹⁰⁶ aufzuspüren. In den ersten Nächten hört und sieht er genau die Phänomene, die ihm beschrieben wurden. Er versichert: „I am sure there was nothing of fear, or imagination in the case; for I was no more concern'd then I am at the Writing this Relation.“¹⁰⁷

Die Fälle werden konfuser. Ein Pferd liegt im Stall ganz verkrümmt am Boden, sodass eines seiner Hinterbeine ihm ins Maul ragt. Viele weitere Dinge passieren noch im Hause Mompesson. Aber das reicht erstmal an Datenmaterial. Denn nichts anderes ist das auch für Glanvill: „You know,“ sagt er dem Adressaten der als Brief verfassten Schrift zum Demon of Tedworth,

my Lord, the credit of matters of fact depends much upon the consideration of the Relators; and if They cannot be deceived themselves, nor supposed anyways interested to impose upon others, we may, and we ought to acquiesce in their reports... matter of Fact is not capable of any proof besides, but that of immediate sensible Evidence.¹⁰⁸

“Immediate sensible Evidence” – so beschreibt Joseph Glanvill alles das, was wir bis hierher rekonstruiert haben: die verbrannte Bibel, die fliegenden Schuhe und das verkrümmte Pferd. Das alles ist für ihn tatsächlich geschehen: eben weil es so berichtet und erzählt wurde. Glanvill war aber nicht der Einzige, der sich für diesen Fall interessiert hat. Eine Gesandtschaft des Königs kam schließlich herbei, um sich ebenso ein Bild von der Lage zu machen. Zufällig genau dann aber hat der Dämon keinen Laut von sich gegeben – „evidence of the untruth of the story“?¹⁰⁹ – nicht für Glanvill: „certainly t’was poor Logick to conclude in matters of Fact from a single Negative.“¹¹⁰

Genauso gut könne man ja sagen, sagt er, dass es keine Sonne in England gebe. Immerhin sei er für zwei Wochen dort gewesen und habe sie nie zu Gesicht bekommen.¹¹¹ Nein, das ist nicht Glanvills „Logick“ – aber was dann?

Für Glanvill ist es klar, dass der Spuk real ist. Die Geschehnisse sind nicht nur eingebildet oder vorgetäuscht worden – sie sind wirklich passiert. Er hat sie am eigenen Leib erfahren – zumindest müssen wir ihm das so glauben. Und nicht nur er hat es erfahren, diese Begebenheiten seien „witnessed by multitudes of competent, and unbiast Attestors ... Arguments enough for the conviction of a modest, and capable reason.“¹¹²

¹⁰⁶ BMS 111.

¹⁰⁷ BMS 112.

¹⁰⁸ BMS 117–18.

¹⁰⁹ BMS 121.

¹¹⁰ BMS 121.

¹¹¹ Vgl. BMS 122.

¹¹² BMS 125.

Der Report von Glanvills wahrheitsgemäßen Geschichten – so schließt er seinen Brief – „is good evidence of the being of Witches.“¹¹³ Und er würde gerne wissen, wer das noch immer nicht glauben könne:

what kinde of proof he would expect? Here are testimony of sence, the Oaths of several credible Attestors ... If such proof may not be credited, no Fact can be proved ... And how will he clear his own Bargains and Transactions of business from being Dreams and Illusions? ... I’le use his arguments to prove all the world is a great enchanted House.¹¹⁴

Der Streit um Tedworth ist jetzt zu einer Prinzipienfrage geworden. Warum glauben manche Leute diesen Geschichten nicht, wo sie doch Glanvill so genau und gewissenhaft dokumentiert? Damit muss er, Glanvill, sich als nächstes beschäftigen: Ungläubige, „rather willing to believe anything than the truth of such a Narrative.“¹¹⁵

Das „Subject of Witches“ sei erst einmal „an apt, and ample occasion.“¹¹⁶ Ein Thema, das sich gut für Geschichten eignet, in denen sich der „Humourist“ erproben kann, so Glanvill. Der „Humourist“ nimmt einen „loud laugh upon an idle tale of a Devil, or a Witch, for a demonstration of the non-existence of such beings.“¹¹⁷ Die Geschichte wird zum Witz.

Wer über Teufel und Dämonen nur in Geschichten reden und sich darüber amüsieren kann, begehe den großen Fehler, den eigenen Verstand zu korrumpieren. Er oder sie macht zu einem Produkt der Phantasie, was eigentlich die Echtheit der Daten verbürgt. Er oder sie schiebt in die Fiktion, was eigentlich der Wirklichkeit angehört – so zumindest sieht das Glanvill, der natürlich unwissentlich sein eigenes Vorgehen dabei spiegelt.

Ein kindisches Vorgehen, wirft Glanvill aber seinen Gegnern weiter vor, solchen eben, die nur in Geschichten, also Fiktionen, denken können, wenn es um das „Subject of Witchcraft“ gehe. „And those that ... spend their age in fooling with their Fancies, They are yet children, though they have grey hairs.“¹¹⁸

Fancy sei ja eigentlich nichts Schlechtes, behauptet dann Glanvill als echter Empiriker und Vorläufer von David Hume weiter: in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Verstandes nehme sie eine ganz wichtige Funktion ein. Immerhin, „sage Socrates himself sometimes rid the Boyes Hobby-Horse“¹¹⁹ – was immer das bedeuten soll. „But when imagination is rampant,

¹¹³ BMS 134.

¹¹⁴ BMS 134.

¹¹⁵ BMS 142.

¹¹⁶ BMS 142.

¹¹⁷ BMS 143.

¹¹⁸ BMS 146.

¹¹⁹ BMS 146.

loose ... its fallies are then vitious, and detestable excesses.”¹²⁰ Das alles steht noch in demselben Report, der auch die Schilderungen des Demon of Tedworth beinhaltet.

Es ist beeindruckend, dass Glanvill es schafft, den Unglauben seiner Gegner über seine eigene Schwäche in der Argumentation zu erklären. Immerhin ist er derjenige, der sich in Geschichten verrennt, dessen *Fancy loose* und dessen *fallies vitious* geworden sind.

Das ist, was Glanvill so interessant macht: seine philosophische Schärfe auf der einen, und seine Blindheit in Fragen der *Witchcraft* auf der anderen Seite. Er verliert sich in einer Argumentation, die nach wie vor auf Geschichten aufbaut. Das Einzige, was er in der Hand hat, sind erzählte Geschichten. Und was er denjenigen vorwirft, die an diese Geschichten nicht glauben, ist, dass sie sich selbst in einem Labyrinth aus Fiktionen verfangen haben.

Glanvills großes Problem ist, dass dem erzählerischen Bericht der Status eines Arguments nicht mehr abgenommen wird. Die Plausibilität dieser Geschichten, die noch im Hexenhammer als Beweis bürden konnte, hat sich aufgelöst. Glanvill hält aber immer noch an ihr fest. Julia Davies zitiert die in dieser Hinsicht klare Stellungnahme Glanvills: „He states explicitly that he has ‚no humour nor delight in telling stories,‘ and that he does ‚not publish these ... for the gratification of those reading for entertainment‘ ... his accounts are recorded as ‘Arguments for a confirmation of a Truth...’”¹²¹ Glanvill versichert also, dass er keine Novellen schreibt, sondern dass seine Schriften als ernste und verständige Traktate der Hexenliteratur verstanden werden sollen. Mit dieser Gegenbewegung hat es Glanvill nämlich zu tun: es gibt Geschichten über den Teufel und die Dämonen, die nach einem ganz anderen Schema funktionieren: nach textlicher Integrität und nicht nach philosophischer Wahrheit. Eine Integrität, die den dämonologischen Texten immer mehr abgeht.

Geschichten über Teufel und Dämonen, die sich eben nur durch ihre *Fancy* auszeichnen und darüber eine neue Legitimation generieren. Glanvill steht am Ende einer Entwicklung, nach der die *stories* über *Witchcraft* literarisiert wurden. Sie sind kein philosophisches Thema mehr. Dieser Übergang in die Literatur ist mit einer Besorgnis verbunden, die auch Glanvill ausdrückt: dass die erzählte und eben nur erzählte (also nicht argumentativ überzeugende) Geschichte, dass diese neue Art von Geschichte als ein reines Produkt der *Fancy* den Geist und den Verstand ihrer Anhängerinnen und Anhänger nachhaltig verderben könne. „And by these darling entertainments of a too fondly indulged fancy, the minde is made incapable of serious and deep

¹²⁰ BMS 147.

¹²¹ Davies, *Science in an Enchanted World*, S. 58.

reflections.”¹²² Ausgedachte Geschichten würden den gesunden Menschenverstand korrumpieren. Was macht nun Cervantes aus diesen sich im Umbruch befindenden Geschichten?

3.5 Fiktionen

Das Aufkommen fiktiver¹²³ Geschichten war mit dem Problem ihrer moralischen Integrität verbunden: können die Leserinnen und Leser denn dann überhaupt noch unterscheiden, was wahr ist und was nicht – oder trainieren sie sich diese Kompetenz durch das Lesen sozusagen ab? Es hat sich in Anbetracht von Geschichten ein edukatives Dilemma herausgestellt, das großes Mitspracherecht im poetologischen Diskurs zumindest des Goldenen Zeitalters in Spanien hatte. Es wurde danach gefragt, ob Geschichten einfach nur unterhaltend sein durften und was der Mehrwert von Fiktionen sei, wenn diese weder lehrreich noch wahr seien.

Eine der vielen Varianten, wie man eine Rekonstruktion des Übergangs von der Frühen Neuzeit zur Moderne nachzeichnen könnte, wäre vermutlich der über den neuen Status von Geschichten und Erzählstrategien. Erzählte Geschichten sind in Bedrängnis geraten. Sowohl in der Dämonologie als auch in dem, was wir heute mit ausreichendem zeitlichen Abstand Fiktion nennen würden.

Geschichten mussten sich auf einmal rechtfertigen können. Einer der größten Kritiker der Ritterromane im *Don Quijote* gibt zu, dass er nicht nur hin und wieder auch ein Vergnügen gehabt hatte beim Lesen dieser Aventüren, sondern dass er sogar selbst einmal den Versuch unternommen hat, eine solche zu schreiben:

trotz all dem Bösen, das er über die besagten Bücher gesagt, finde er in ihnen immerhin ein Gutes, nämlich daß ihr Gegenstand stets ein solcher sei, daß in ihnen ein guter Kopf sich zeigen könne; denn sie öffneten ein weites, geräumiges Feld, über das die Feder ohne irgendwelches Hindernis hineilen könne, um Schiffbrüche, Seestürme, Scharmützel und Schlachten zu beschreiben; einen tapferen Feldherrn zu schildern mit all den Eigenschaften, die zu einem solchen erforderlich sind...¹²⁴

Das ist eine für Cervantes' Zeit untypische Äußerung über das Verfassen von Geschichten. Der Diskurs verlief viel mehr eher entlang einer Tradition der Poetiken, die sich bis auf die jüngst

¹²² BMS 144.

¹²³ Zu neueren Bedeutungsebenen von dem Wortpaar Fiktion und Non-Fiction, vgl. Rink, *Wirksame Fiktionen*, 2019.

¹²⁴ *con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena : que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas ; pintando un capitán valeroso con todas las partes que para sert al se requieren (DQ I.47).*

im Goldenen Zeitalter Spaniens wiederentdeckte *Poetik* Aristoteles' zurückführen lässt.¹²⁵ Von der Freiheit eines Schriftstellers – wie sie der Domherr im oberen Zitat anpreist – konnte schon allein deswegen keine Rede sein, weil es diese heute so geläufige Instanz eines Erzählers oder einer Erzählerin damals in ihrer Schärfe noch gar nicht gegeben hat. Bei Cervantes dafür finden wir dann diese Rolle des Erzählers und das Problem der Perspektive des Erzählens in einem polyphonen Roman selbst wiederum problematisiert.¹²⁶

Cervantes hat eine neue Sprache entwickelt, wenn es darum ging, wie über das Schreiben von Geschichten berichtet wird: er hat diesen Diskurs in die Erzählung selbst transferiert.¹²⁷ Dieser Schritt ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, wie rigide teilweise die Ritterromane abgelehnt wurden und wie groß die Aversion gegen Fiktionen war. Wir hatten schon die Vorwürfe von Glanvill an Geschichten, die nur von der *Fancy* diktiert werden. Aber auch schon weit früher finden wir fast wortgleiche Äußerungen desselben Problems von namhafteren Autoren. So schreibt zum Beispiel René Descartes in seinem *Discours de la Méthode* (1637), nachdem er das Lesen erst als eine Art von Reisen in die verschiedensten Zeiten beschrieben hat, bei welcher Unternehmung man auch durchaus einiges lernen könne:

Wenn man aber zuviel Zeit zum Reisen aufwendet, wird man irgendwann zu einem Fremden im eigenen Land ... Abgesehen davon lassen Erzählungen uns manche Ereignisse als möglich vorstellen, die es gar nicht sind ... So kommt es, daß der Rest nicht so erscheint, wie er ist, und daß diejenigen, die ihre Sitten nach den Beispielen richten, die sie daraus ziehen, Gefahr laufen, in die Verrücktheiten der Helden unserer Romane zu verfallen und Pläne zu verfolgen, die ihre Kräfte übersteigen.¹²⁸

Was hier problematisiert wird, ist aber der Akt des Lesens selbst. Damit betreten wir schon einen anderen Problembereich als den Inhalt von ausgedachten Geschichten, wie zum Beispiel von Ritterromanen. Hier geht es nicht um ein spezielles Genre von Literatur, sondern um das subversive Potential der Lektüre überhaupt.

Das ist verbunden mit einem allgemeinen Nachdenken über den Status von Fiktionen. Und in diesem allgemeinen Nachdenken ist auch der *Don Quijote* von Cervantes angesiedelt. In erster

¹²⁵ Für die Regeln des gängigen Diskurses über Novellistik in seiner Zeit siehe Forcione (1970). Mehr noch aber ist das Besondere an Cervantes' Regelbruch, dass er keine Theorien verfasst hat, sondern seine Theorien über literarische Figuren vermittelt.

¹²⁶ Vgl. Haley, „The Narrator in Don Quijote“, 1965.

¹²⁷ Man könnte dann zum Beispiel fragen, wie es um den Wahrheitswert dieser nun zu ästhetischen stilisierten Aussagen jener Figuren im Roman steht: Kann das stimmen, was sie sagen? Kann man das als Beitrag zu dem Diskurs seiner Zeit einfach so annehmen?

¹²⁸ *Mais lorsqu'on emploie trop de temps à voyager, on devient enfin étranger en son pays ... Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point ... d'où vient que le reste ne paraît pas tel qu'il est, & que ceux qui règlent leurs mœurs par les exemples qu'ils en tirent, sont sujets à tomber dans les extravagances des Paladins de nos romans, & à concevoir des desseins qui passent leurs forces.* (AT VI, S. 6–7)

Linie handelt es sich dabei um ein Buch, das immer wieder reflektiert, wie man eine Geschichte erzählt und das spielerisch solche Kompetenzen wie Lesen und Erzählen einmal gelingen und dann auch wieder scheitern lässt. Ein Paradebeispiel für das Scheiternlassen eines gelingenden und zuverlässigen Erzählens ist die Episode aus dem dritten Kapitel des zweiten Teils im *Don Quijote*. Der fahrende Ritter trifft darin auf den Baccalaureus Sansón Carrasco, der von Don Quijote und Sancho Pansa in den Büchern bisher gelesen hat und sich glücklich schätzt, die Protagonisten dieser Geschichte nun endlich in Wirklichkeit anzutreffen. Natürlich eine Parodie von Don Quijotes Irrglauben, dass die Personen der Geschichten, die er immer liest, auch tatsächlich existiert hätten. Hier aber wird das zu einer erzählerischen Falte:

Don Quijote hieß ihn sich erheben und sprach: „Demnach ist es wahr, daß eine Geschichte von mir vorhanden ist und daß es ein Maure und ein Zauberer war, der sie verfaßt hat?“

„Das ist so völlig wahr, Señor,“ sprach Sansón, „daß ich überzeugt bin, bis zum heutigen Tage sind schon mehr als zwölftausend Stücke besagter Geschichte verbreitet...“¹²⁹

Dabei greift Cervantes aber immer wieder auch eindeutig auf die seinerzeit aktuellen Debatten zurück und lässt seine Argumente durch verschiedene Figuren aufbringen, was wiederum den Status dieser Argumente in Frage stellen kann, weil sie in einem fiktiven Rahmen über Fiktionen debattieren. Diese Figuren sind auch öfters Karikaturen, und es ist klar, dass sich Cervantes über diesen Diskurs stellenweise lustig macht. Dieser Diskurs wird nämlich immer durcheinander gebracht von den tollpatschigen Unternehmungen der beiden Helden Don Quijote und Sancho Pansa, die jede Diskussion über eine Geschichte wieder zurück in die Geschichte holen.¹³⁰ Dieses Verfahren von Cervantes wird heutzutage als ein hochreflektiertes Nachdenken über die Wirksamkeit einer Erzählung und ihrer narrativen Strategie verstanden. Cervantes ist nicht nur ein Trickster, sondern er bringt durch diese Tricks auch eine ganz bestimmte These in den Vordergrund, die den Entwicklungsgang von erzählenden Geschichten nachhaltig beeinflussen sollte: „It does not matter whether the events are true so long as they are well-written and entertaining. Herein lies the kernel of a very modern notion: that literature, or invention, is its own justification, with its own internal standards of value.“¹³¹

Strenggenommen ist der *Don Quijote* also nicht oder nicht nur eine Geschichte von einem Möchtegernritter, der in seinem Leben ein bisschen zu viel gelesen hat. Das Buch ist eine Allegorie der Lektüre.

¹²⁹ *Hízole levantar don Quijote, y dijo: Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la comupus? Es tan verdad, señor –dijo Sansón–, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia (DQ II.3).*

¹³⁰ Vgl. Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, S. 100–5.

¹³¹ Weaver, *Magic and Witchcraft*, S. 141.

So haben sich Interpretationen des *Don Quijote* etabliert, die die Abenteuer des Protagonisten und die ihm zustoßenden Kalamitäten und die ihn überwältigenden Phantasmen mit dem gleichsetzen, was die Lektüre mit dem menschlichen Wahrnehmungsapparat anrichtet: das Lesen selbst ist eine Donquichotterie. Die Welt und Wirklichkeitswahrnehmung des Helden der Geschichte weist Parallelitäten zu den Funktionen des durch das Lesen aufgezogenen theatralen Gefüges auf.¹³²

Tatsächlich gibt es da viele Tricks, die die Leserinnen und Leser teilweise auf dieselbe Art verwirren, wie Don Quijote durch seine Melancholie verwirrt wird. So wie er aber darauf besteht: ich bin ein Ritter und das ist die Wirklichkeit; so bestehen auch die Leserin und der Leser auf der anderen Seite: ich bin die Leserin und dies ist keine Wirklichkeit. Wie diese Selbstgewissheit aber ins Wanken gebracht wird, zeigt die Szene mit dem Puppentheater im *Don Quijote*. Für diese wird ein gewisser Meister Pedro in die Geschichte eingeführt: ein herumreisender und äußerst talentierter Puppenspieler. Der ist aber nicht allein, sondern hat auch immer einen Affen an seiner Seite. Dieser Affe nun besitzt die seltene Gabe, dass er beinahe alles über die Vergangenheit und Gegenwart einer Person weiß. Zwei Realen verlangt Meister Pedro dafür, dass jemand dem Affen eine Frage bezüglich der eigenen Vergangenheit stellt. Daraufhin springt das Tier auf die Schultern seines Meisters und flüstert ihm die Antwort zu: in den meisten Fällen ist sie korrekt.

So auch bei Don Quijote. Der aber weiß natürlich schon genau, wie es mit dieser Sache steht. Er zieht seinen Kumpanen Sancho Pansa an die Seite und sagt ihm im Vertrauen:

Höre, Sancho, ich habe mir die außerordentliche Geschicklichkeit dieses Affen überlegt, und ich halte dafür, daß dieser Meister Pedro, sein Herr, einen stillschweigenden oder ausdrücklichen Pakt mit dem Teufel geschlossen haben muß ... Was mich zu diesem Glauben bringt, ist, daß dieser Affe nur über Vergangenes oder Gegenwärtiges Antwort erteilt, und auf ein mehreres kann sich des Teufels Wissenschaft nicht erstrecken. Das Künftige weiß er nicht, außer etwa durch Vermutung, und das nicht immer ...¹³³

Aber nicht nur bei dem Affen geht es mit „des Teufels Kunst“¹³⁴ zu. Die beiden lassen das aber erst einmal auf sich beruhen und warten darauf, dass Meister Pedro das nun von ihm angekündigte Puppenspiel aufführen wird.

¹³² Vgl. zu diesem Punkt insbesondere der theatralen Verfasstheit der Lektüre des *Don Quijote* Leopold, „Vom ingenio zum artificio“, 2016.

¹³³ *Mira, Sancho, yo he considerado bien la estraña habilidad deste mono y hallo por mi cuenta que sin duda este maese Pedro, su amo, debe de tener hecho pacto, tácito o espreso, con el demonio ... Y hácame creer esto el ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas o presentes, y la sabiduría del diablo no se puede estender a más, que las por venir no las sabe si no es por conjeturas, y no todas veces.* (DQ II.25)

¹³⁴ Der Affe spreche *con el estilo del diablo*. (DQ II.25)

Dieser richtet alles dafür ein und als Drahtzieher hinter dem kleinen Theater bewegt er seine Figürchen. Ein Junge erzählt dabei die Geschichte von dem Schauspiel, das gerade auf der Bühne zu sehen ist. Wir schauen als Leserinnen und Leser also wieder einmal einem Theaterstück zu: wir lesen nicht mehr.

Was aber die Darstellung dieses Puppenspiels angeht, ist Don Quijote äußerst unzufrieden damit. Was der Junge da erzählt, sei als Geschichte überhaupt nicht stringent. Er verliere sich in Details und habe das große Ganze kaum vor Augen: er könne keine Geschichte erzählen. Immer wieder wird der arme Kerl von Don Quijote unterbrochen mit solchen Zwischenrufen wie:

„Kind, Kind,“ fiel hier Don Quijote mit lauter Stimme ein, „verfolge deine Geschichte in gerader Linie und laß dich nicht auf Quersprünge ein; denn um einen Tatbestand klarzustellen, sind zu viel Beweise und Gegenbeweise erforderlich.“¹³⁵

Dann aber greift Don Quijote noch nachhaltiger in das Geschehen auf der Bühne ein. Mittlerweile hat er sich ganz in die theatrale Szene vertieft und sieht auf der Bühne einen treuen Ritter in äußerster Bedrängnis, der gegen eine Überzahl an Feinden seine teure Herzdame zu verteidigen hat.

Als nun Don Quijote so viel Mohrenvolk sah und so viel brausenden Lärm hörte, bedünkte es ihn wohlgetan, dem fliehenden Paar Hilfe zu gewähren; er stand auf und rief mit mächtiger Stimme: „Nie würde ich gestatten, daß während meiner Lebenstage und in meiner Gegenwart einem so ruhmvollen Ritter und so kühnen Liebeshelden wie Don Gaiféros so von der Übermacht mitgespielt werde. Haltet an, gemeines Gesindel, keinen Schritt weiter, sonst seid ihr in Fehde mit mir!“

Ein Mann, ein Wort! Schon zog er das Schwert, sprang in einem Satze dicht vor das Puppentheater und begann mit raschesten, beispielloser Wut auf das Mohrenpuppenvolk Hiebe niederregnen zu lassen, schlug die einen nieder, säbelte den anderen den Kopf ab, hieb den einen zum Krüppel, den andern in Stücke...¹³⁶

Don Quijote stößt genau das zu, was das malefizische Potenzial der Lektüre in sich hat: dass man Realität und Fiktion nicht mehr unterscheiden kann. Das ist nicht das erste Mal in dieser Geschichte und drum hat es sich in der Interpretation als legitim erwiesen, diese misslingende

¹³⁵ *Niño, niño –dijo con voz alta a esta sazón Quijote–, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que, para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas. (DQ II.26)*

¹³⁶ *Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían; y, levantándose en pie, en voz alta, dijo: No consentiré yo en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiféros. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla! Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo y, con acelerada y nunca vista furia, comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a aquél (DQ II.26)*

Unterscheidungsgabe als konstitutiv nicht nur für den Inhalt des Romans, sondern auch für dessen Erzählstrategie herauszustellen: die notorische Ungewissheit über das Reale und Irreale.¹³⁷ Fiktion und Non-Fiction kommen hier einander insofern nahe, als dass nicht nur Uneinigkeit darüber besteht, ob das Tagewerk der Hexen, des Teufels und der Dämonen nun etwas ist, das wirklich geschehen kann oder nicht, Wunder, die es wirklich gibt oder die eigentlich keine sind, sondern dass sich diese Dichotomie auch auf einer gattungstheoretischen Ebene bemerkbar macht.

Eine Ungewissheit, in die zudem die Leserin und der Leser verwickelt sind. Nicht nur die handelnden und erzählenden Figuren unterliegen in Cervantes' Roman dieser Donquichotterie, sondern auch diejenigen, die das Wagnis der Lektüre eingehen. Auch der Akt des Lesens wird in diesem Buch in Szene gesetzt.¹³⁸

Im Falle des Meisters Pedro nämlich sind wir als Lesende ebenso auf dessen Gaukelspiel hereingefallen. Genauso wie es keinen allwissenden Erzähler gibt in der Geschichte, gibt es auch keinen allwissenden Leser. Niemand weiß so recht, was gerade eigentlich Sache ist. Drum hilft einer der vielen fingierten Editoren der Sage um Don Quijote nach und berichtet: Meister Pedro war nur in Verkleidung und wir kennen ihn schon aus der Geschichte. Er war derjenige, der sich einmal, als Teufel verkleidet, den Gaul von Sancho Panza geschnappt und Don Quijote bei einem Tauschhandel betrogen hat. Der Lektüremodus wird immer durch eine dämonische oder diabolische Figur in Unschärfe gebracht. Das kristallisiert sich am ehesten heraus an der Szene des von Meister Pedro aufgeführten Puppentheaters.

Für den Roman bedeutet das, dass das Lesen desselben in Parallelität zur Donquichotterie gesetzt wird. Die traditionellen Vorwürfe an Ritterromane werden kreativ aktiviert, um eine neue Art des Erzählens zu installieren. Eine, bei der die Fiktion als Fiktion anerkannt wird,¹³⁹ wo gerade die Gefahr des korrumpierten Verlaufs zwischen Realität und Fiktion die Lektüre allererst gelingen lässt.

Das Scheitern des argumentativen Aufbaus der Hexentraktate wird hier zum Gelingen der stilistischen Verfasstheit des Romans. Neben dem Puppenspiel gibt es viele weitere solcher Szenen, theatrale Dispositive, die „wiederrum als erzählerisch inszenierte Theatralik strukturell verbunden ist mit der Frage nach der narratologischen Verfasstheit des Romans.“¹⁴⁰

¹³⁷ Ein klassischer Topos der frühneuzeitlichen Dämonologie „to destabilise the relation between fiction and truth“ (Roberts, „The descendants of Circe,“ 1996, S. 206). „There are many senses in which any writing about witchcraft must be a species of fiction“ (ibid.: S. 185).

¹³⁸ Vgl. Haley, „The Narrator in Don Quijote,“ S. 148.

¹³⁹ Vgl. ibid., S. 165.

¹⁴⁰ Ehrlicher, „Autorschaft, Artifizium und Theatralität bei Cervantes,“ 2016, S. 138.

Theatralität ist hier ein Schlüsselbegriff für die Erzählstrategie bei Cervantes.¹⁴¹ Der *Don Quijote* reflektiert immer wieder diese Strategien im Aufbau einer Geschichte. Ein Metier, das sich im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne neu sortiert hat und bei dessen Arrangement der Teufel seine Finger wesentlich im Spiel hatte.¹⁴²

Das steht aber nicht nur in Verbindung mit poetologischen und philosophischen Bedenken rund um Geschichten, sondern im Hintergrund steht immer auch der in der Dämonologie vorgegebene prekäre Status von erzählten Geschichten. Auf diesem Feld kann man das Scheitern der Glaubwürdigkeit von Geschichten klar nachzeichnen. Die logische Inkonsistenz dieser Geschichten wird zur literarischen Attraktion.¹⁴³

Hier stehen also nicht direkt die Dämonen, sondern das in Bedrängnis geratene dämonologische Diskursprojekt der Geschichte in einer Verbindung zu einer Theatralität, die sich als Textstrategie etabliert. Die Dämonen haben wir schon im Umfeld von Sprache, Lektüre und Schrift angetroffen. Hier treffen wir sie nun wieder an, wenn sie das artifiziell erzeugte oder künstlerisch stilisierte Gelingen und Scheitern von Geschichten begleiten. Es handelt sich also um einen gattungstheoretischen Diskurs, bei dem die Dämonen als Erklärungsfigur geltend gemacht werden können.

Wir aber, als Leserinnen und Leser, haben unbemerkt einem Theater beigewohnt, bei dem wir von einer Figur überführt worden sind, derer wir eigentlich überlegen sein müssten, weil sie als fiktive Figur in einem erzählten Rahmen bleibt, während wir die Möglichkeit haben, umzublüttern und zu lesen und zu verstehen, wie wir es mächtig sind. Das ist aber hier nicht der Fall und diese Figur weist dazu noch im ganzen Roman Ähnlichkeiten mit dem Teufel auf: einmal werden diese Ähnlichkeiten von Don Quijote selbst direkt identifiziert, ein andermal erscheint uns Meister Pedro als Teufel verkleidet, weil er als Schauspieler gerade durch die Lande zieht.

3.6 Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel von Cervantes besprochenen Texte waren keine explizit dämonologischen. Allerdings zeigen die oben besprochenen Zusammenhänge, dass Cervantes' Romane und Erzählungen eine sich im Abflauen befindende Tradition der Dämonologie – die der Hexentraktate – auf eine produktive Art aufgreifen und in ein anderes Genre überführen: in das der Literatur. Die logische Kohärenz dämonologischer Texte ist in ihrer Gattung nicht mehr

¹⁴¹ Vgl. Syverson-Stark, *Theatrical Aspects of the Novel. A study of Don Quixote*, 1986.

¹⁴² Der Teufel ist „immer schon theatral.“ Diese Eignung für theatrale Gefüge kann sich aber auch dahingehend ausweiten, dass „teuflische Macht über Sprach- und Handlungsweisen ästhetisch und inszenatorisch hervorgebracht wird,“ Emig, „Teuflisch theatral,“ 2021, S. 126. Spätestens jetzt ist der Teufel nicht mehr eine theologische, sondern eine literarische Figur. Und zwar im Sinne eines Stilmittels.

¹⁴³ Das Entstehen der Novellistik steht in direktem Bezug zu einem Rückgriff auf die Literatur rund um Witchcraft. So hat das auch Kallendorf, „The Diabolical Adventure of Don Quixote,“ 2002 herausgestellt.

gewährleistet.

Das hängt zusammen mit der allgemeinen Entwicklung, dass die Glaubwürdigkeit der ausgefeilten Theorien über das Hexenwerk in der Frühen Neuzeit zu bröckeln beginnt. Immer mehr kritische Stimmen erheben sich gegen den Hexenwahn und die darin etablierte Textkultur. Der Übergang in eine literarische Textkultur ist mit theatralen Lektürekonzepthen verbunden. Die Leserinnen und Leser werden nicht anders in einen Zustand der Verwirrung gebracht, wie wenn der römische Bürger die Theateranlagen betrat. Das theatrale Zuschauen wird hier zu einem theatralen Lesen umfunktioniert.

Der ominöse Erzähler oder die ominösen Erzähler des Don Quijote werden als Zauberer und Magier bezeichnet. Der Puppenspieler habe einen Pakt mit dem Teufel geschlossen. Wichtige Passagen, die das neue Erzählen von Cervantes ausmachen, speisen sich aus den Kategorien dämonologischer Texte. Dämonische Theatralität wird zu einer Allegorie auf die Lektüre von Fiktionen umfunktioniert.

4. Flaubert

4.1 Vorschau

Für dieses letzte Kapitel ist die *Tentation de Saint Antoine* von Gustave Flaubert (1821–1880) grundlegende Quelle. Es handelt sich bei dieser Schrift, wie im weiteren Verlauf noch gezeigt werden soll, um eine für den französischen Romancier höchst untypische. Eine Mischung aus Theater und Roman. Eine Persiflage auf Großstadtroman und Heiligenvita. Der leidliche Protagonist dieses Buchs ist der koptische Eremit Antonius und sein Leben, das nach Eindringen in die unbehausten Wüstengelände und mit der Kultivierung eines bisher unbekannten monastischen Lebensideals Berühmtheit erlangen sollte.

Antonius wird in der Wüste von Versuchungen heimgesucht. Die Dämonen spielen ihm Halluzinationen ein und versuchen, ihn durch diese Gaukelspiel zu begeistern. Antonius ist zwar fasziniert von diesem surrealistischen Reichtum an Phantasmen – muss sich aber immer wieder ermahnen, seinen christlichen Lebensweg nicht zu verlassen.

4.2 Die *Tentation de Saint Antoine*

Dem literarischen Genre skeptisch Gegenüberstehende haben nicht nur im Goldenen Zeitalter Spaniens gegen Neuerungen in der Literatur angemeldet, was solche Skeptiker eben anzumelden haben: Bedenken. Auch Flauberts dämonisches Drama ist nicht ganz ohne Abwägung gegen mögliche Skrupel entstanden. Vor allem da sich der Autor bewusst war, mit diesem Stück – seiner *Tentation de Saint Antoine* – an einem Buch zu arbeiten, das ihm gewissermaßen sein ganzes Schaffen expliziert. Der Einsatz ist also kein geringer.

Michel Foucault sieht in der *Tentation* eine Chiffre für das gesamte künstlerische Schaffen Flauberts. Dieses Buch tue mehr, als bloß einen bekannten Heiligenstoff in Szene zu setzen. In diesem Werk kulminierten Flauberts literarische Träume: „die ‚Versuchung‘ war vor allen Werken Flauberts da“.¹⁴⁴

Flaubert hatte bei seiner *Tentation* einige Bedenken gehabt, was die moralische Integrität seines Werkes angeht. Ein paar Bücher vorher ereilte ihn schon der Prozess rund um den fulminanten und aufsehenerregenden Roman *Madame Bovary* (1856). Dieses Gerichtsverfahren war noch in vollem Gange, als Flaubert mit ersten Skizzen zur *Tentation* begonnen hatte. Ein Brief aus dieser Zeit weist auf die Bedenken des Romanciers hin: „Was ich nach meinem Roman [nach der *Madame Bovary*] zu veröffentlichen gedenke – ein Buch nämlich, das mir einige Jahre

¹⁴⁴ Foucault, *Schriften zur Literatur*, 1988, S. 158.

Recherche und mühsame Arbeit abverlangte – würde mich ins Zuchthaus bringen!“¹⁴⁵ Allerdings hat sich dabei das Blatt für Flaubert gewendet. Der laufende Prozess kam ihm nicht teuer zu stehen. Im Gegenteil, er endete in einem Fiasko für den anklagenden Staatsanwalt, dessen Standpunkt von Flauberts Verteidiger regelrecht „zermalmt“ wurde.¹⁴⁶ Das Fazit war nun, dass sich nach 1864 keine Zensurbehörde mehr mit den Werken von Flaubert beschäftigte. Es war einfach ein zu heißes Eisen und Flaubert hatte jetzt mehr oder weniger Narrenfreiheit und war seit *Madame Bovary* auch noch ein mehr als anerkannter Autor.

Waren aber die moralischen Bedenken, die Flaubert bezüglich seiner *Tentation* hatte, angebracht? Fürchtete er wirklich, dafür ins Zuchthaus zu kommen oder eine Anklage wegen Verletzung der öffentlichen oder religiösen Moral? Was wäre an dem Stoff denn so außergewöhnlich gewesen, dass es Anstoß erregen könnte?

Anstoß hat das Buch auf jeden Fall erregt. Aber nicht gerade denjenigen, den sich Flaubert erhofft hatte. Nach Erscheinen der *Tentation* 1874 ließen sich in den Kritiken kaum Spuren einer Indignation von kirchlicher Seite aus vernehmen. Das wäre allerdings angesichts der darin enthaltenen historischen Relativierung des Christentums und der Pervertierung eines ihrer wichtigsten Schutzpatrone durchaus naheliegend gewesen.

Vielmehr wird in der Kritik einstimmig der ästhetische Stellenwert des Buches in Frage gestellt. Die *Haute Couture* des Feuilletons verriss die *Tentation*. Nicht dass die *Tentation* vielleicht zu wild gewesen wäre oder etwas zu weit gegangen – im Gegenteil ließen Kritiker verlautbaren, dass Flaubert zu wenig die Grenzen der Kunst ausgetestet hatte. Für einen Kritiker sei die Abfolge der Dämonenanordnungen ungefähr so kohärent wie „ägyptische Restaurant-Speiskarten.“ Ferner lesen sich die anderen dämonischen Gestalten, die uns am Ort des romanesken Geschehens, in der Thebaïs, begegnen, so der Rezensent, wie „Toilettenartikel-Hausiererinnen“.¹⁴⁷

Auf dieser literar-ästhetischen Ebene bewegt sich einstimmig die Kritik. Selbst fromme Kritiker – und das muss besonders weh tun – haben daran nur die „Verfälschung der Poesie“ zu bemängeln. Vor diesen Reaktionen auf die Erscheinungen der *Tentation* stellt sich noch einmal dringlicher die Frage: Warum hatte Flaubert befürchtet, ins Zuchthaus zu kommen mit seinem neuen Buch?

Auf die Quellen, derer sich Flaubert zur Niederschrift seiner *Tentation* bedient hat, ist schon

¹⁴⁵ Gustave Flaubert an Maurice Schlésinger, Paris, Februar 1857: *Ce que J'allais publier après mon roman, à savoir un livre qui m'a demandé plusieurs années de recherches et d'études arides, me ferait aller au bagne !* [PS] Die Briefe von und an Flaubert werden im Folgenden mit Adressat und Datum angegeben. Der Text kommt aus den Bänden der *Correspondance* aus den *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*.

¹⁴⁶ Zum Gerichtsverfahren vgl. Harter, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, 1998, S. 41–44.

¹⁴⁷ Ibid., S. 52–55.

ausführlich aufmerksam gemacht worden.¹⁴⁸ Eigentlich ist die *Tentation* ein riesiges Zitat. Aber sie reiht sich nicht in eine etwaige Tradition dieser zitierten Werke ein. Im Gegenteil, worauf sich Flaubert bezieht und woran er anknüpft, ist eine Tradition einer ganz anderen Gattung: nämlich die Hochphase der Antoniusikonographie zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert. Diese Malerei war ein wesentlicher Einfluss auf Flauberts *Tentation*. Nach Erscheinen der *Tentation* kam es zu einer breiten Wiederbelebung des Antonius-Stoffes in der Malerei.¹⁴⁹ Flaubert ist Teil dieser Bild-Tradition und sticht als literarischer Außenseiter daraus hervor. Was bedeutet das für die *Tentation* und die Frage nach ihrer moralischen Integrität oder Immunität? Das lässt sich leicht daran zeigen, was die frühe Ikonographie des christlichen Heiligen im vierzehnten Jahrhundert bei Betrachterinnen und Betrachtern für Gefühle ausgelöst hat. Sie stimulierten keineswegs die religiöse Provinz im Gemüt des Menschen, sondern entfachten dafür andere Anlagen.

Der Kunsthistoriker Hans Holländer (1932–2017) greift exemplarisch zwei zeitgenössische, rezensionsartige Briefe über Boschs dämonische Wimmelbilder auf und macht auf den merkwürdigen Punkt aufmerksam, woran sich die Beurteilung dieser Gemälde orientiert hat. Der Briefschreiber zum Beispiel ist offensichtlich allein angetan von der Tatsache, dass Bosch auf der Leinwand so unwahrscheinliche und wunderbare Gestalten erscheinen lässt. Die Privatsammler haben ein großes Interesse an diesem neuartigen Genre der Erfindungskunst und des künstlerischen Variationsreichtums gehabt. Das ist erstmal nicht weiter verwunderlich. Aber Holländer merkt dazu an: „Das war ihnen offensichtlich wichtiger oder zumindest auffälliger als die Tatsache, daß es sich um Bilder handelte, in denen ein Heiliger von höllischen Mächten bedrängt wird, deren Herausforderungen er widerstehen muß.“¹⁵⁰

Man könnte meinen, es wäre schon zu dieser Zeit in Vergessenheit geraten oder wäre nicht weiter von Belang, dass es sich eigentlich um ein religiöses Motiv handelt. Tatsächlich sind ja einige der dämonischen Darstellungen der Antoniuslegende auch spezifisch kirchliche Werke gewesen. Es scheint aber, als wäre der Heilige in der Adaption durch die Malerei nicht mehr das Zentrum der Szenerie, sondern die durch Dämonen verwirklichte Ausbuchstabierung künstlerischer Phantasien. Diese Darstellungen behandeln nicht mehr den durch die *Vita Antonii* oder die *Legenda aurea* überlieferten Stoff des heiligen Antonius, sondern mutierten zu Reflexionen über die künstlerische Phantasiefähigkeit. Das Thema der Versuchung des Antonius, dessen sich

¹⁴⁸ Natürlich hat man die Liste in Foucault, *Schriften zur Literatur*. Genauer und in Betreff auf die je verschiedenen Fassungen kann man das bei Pantke, *G. Flauberts „Tentation de Saint Antoine“*, 1936 nachlesen.

¹⁴⁹ Eine nicht vollständige, aber exemplarische Darstellung aller danach gemalter Antonius-Darstellungen findet sich in Philipp, „Der versuchte Antonius“, 2008.

¹⁵⁰ Holländer, „Wunderbare und seltsame Sachen“, 2003, S. 76.

Flaubert in seinem Roman bedient, war also schon lange vor seinen Lebzeiten in der Kunstrezeption von seiner religiösen Bedeutung befreit worden. Es hat nicht mehr diese religiöse Verbindlichkeit, sondern dient als Anagramm für das künstlerische Schaffen.¹⁵¹

Die *Tentation* wurde keineswegs als moralisch anstößig wahrgenommen. Darum wäre es Flaubert auch nie gegangen. Seine brieflichen Dokumente bezeugen, dass er sich immer mehr bewusst wurde, dass er sich durch die Arbeit am Antonius nach und nach als Künstler definiert. Der Stoff, den Flaubert aufgreift, ist zu einer rezeptionsästhetischen Geschichte geworden. Flaubert hat also erstens mit seiner *Tentation* keine Heiligenlegende einfach reproduziert, sondern damit auf den künstlerischen Schaffensprozess referiert. Somit ist die *Tentation* ein Schlüssel für das Gesamtwerk von Flaubert oder wie Foucault sagt, ein „Negativ“¹⁵² für alle anderen seiner Werke. Hier habe sich eine Sprache manifestiert, die in all seinen anderen Romanen noch nicht zur Geltung kommen konnte. Diese Art von *Tentation* ist die reflexionsästhetische Transkription seines literarischen Œuvres und die Dämonisierung seines Stils.

4.3 Dolmetsch der Dämonen

Die Vorlagen und Vorbilder für die *Tentation* sind mittlerweile hinreichend erforscht. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Flaubert selbst sehr genau dokumentiert hat, welche Bücher er für seine Recherche zurate gezogen hat. Der französische Literaturhistoriker Jean Seznec (1905–1983) hat sich dieser Arbeit angenommen und ist in seinen Untersuchungen auf das Ergebnis gekommen, dass in diesem scheinbar so phantasiereichen Buch von Flaubert kaum ein Wesen wirklich der Phantasie des Autors entsprungen ist.¹⁵³ Darauf aufbauend konnte Foucault in seinem Essay die These stark machen, dass die *Tentation* als ein großes Museum der Bücher zu lesen sei. Flaubert wäre eher der Kurator als der Künstler.

Als weitere Quelle für die *Tentation* wird ein Puppenspiel genannt, das sich Flaubert in seiner Kindheit einmal angesehen haben soll. Flaubert hatte also den Stoff des heiligen Antonius schon immer durch die Linse eines theatralen Gefüges vor Augen. Zuschauerinnen und Zuschauer begegnen der inszenierten Darstellung auf einer Bühne *en miniature*.

¹⁵¹ Das soll aber nicht heißen, dass damit diese Darstellungen völlig immun sind gegen etwaige Kritik, die es auf die moralische Integrität oder die künstlerische Notwendigkeit dieser Produkte abgezielt hat. Tatsächlich gibt es auch renommierte Stimmen, die noch Ende des 19. Jahrhunderts dagegen ankämpfen. Als ein prominentes Beispiel sei hier nur das von Lew Tolstoi herangezogen, der in seinem Essay über die Kunst auch auf ein Werk eingeht, das die dämonischen Versuchungen darstellt. „In der englischen Akademie befinden sich zwei Bilder nebeneinander; das eine stellt die Versuchung des heiligen Antonius vor, von J. C. Dalmas. Der Heilige liegt auf den Knien und betet. Hinter ihm steht ein nacktes Weib und allerlei Tiere. Man sieht, daß dem Künstler das Weib sehr gefiel, der Antonius geht ihn gar nichts an, und daß die Versuchung ihm (dem Künstler) nicht nur nicht schrecklich, sondern im Gegenteil in höchstem Grade angenehm ist. Und wenn also in diesem Bild überhaupt Kunst steckt, so ist sie sehr schlecht und falsch.“ (Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 1993, S.213).

¹⁵² Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 158

¹⁵³ Seznec, „Saint Antoine et les Monstres“, 1943, S. 211: „la part de l’imagination est quasi-nulle.“

Dass aber die Tentation vornehmlich der malerischen Tradition des Antonius-Stoffes verpflichtet ist, hat Flaubert ganz früh schon in seinen Briefen festgehalten. Um es ganz platt zu sagen: es war nicht Athanasios, es war Brueghel, der Flaubert darauf aufmerksam gemacht hatte, dass es da noch eine *Tentation de Saint Antoine* zu schreiben gebe: „Ich sah ein Gemälde von Brueghel, das die Versuchung des heiligen Antonius darstellt und das hat mich auf den Gedanken eines Theaterstücks der *Tentation de Saint Antoine* gebracht.“¹⁵⁴

Nimmt man aber die Genese der *Tentation* über Bilder hinweg an, so stellt sich dem Romancier kein geringes Problem. Die Dämonen können in Bildern noch durch ihre verzerrte Morphologie die gewünschte Wirkung des Schreckens und der Lust erzielen. In einem Roman aber kann man nichts sehen. Man kann allerhöchstens etwas sehen machen. Das Medium, über das die Dämonen den Eremiten Antonius und die Leserin erreichen, ist die Schrift und im weitesten Sinne das malefizische Potenzial des Lesens.

Wie kann Flaubert in einem Text diese dämonische Wirkung der Versuchung, die sich ja schon so sehr gerade durch ihre Visualität kultiviert hat, dennoch und durch Buchstaben darstellen? Die Versuchung muss sich bei Flaubert in irgendeiner Weise versprachlichen können. Weil Flaubert auf das visuelle und so überzeugende Element der Dämonen verzichten musste, schöpft er dafür das im weitesten Sinne rhetorische und stilistische Element einer dämonischen Rede aus. Versuchung wird bei Flaubert zu einem Mittel der Sprache. Stil und Rhetorik dieser Sprache lässt sich aus den Gemälden, die den heiligen Antonius inszenieren, und nicht aus der literarischen und hagiographischen Tradition des Antoniusstoffes herleiten.¹⁵⁵ Bei der *Tentation* handelt es sich um den Versuch, die bildliche Manifestation der Dämonen zu verschriftlichen und den Dämonen der Antoniusrezeption eine Stimme zu verleihen.

Die *Tentation* ist ein Transkriptionsprozess, bei dem Flaubert vor dem Problem stand, wie eine ikonographische Vorlage versprachlicht werden kann. Die ungeheure Gestalt der Dämonen muss in einem Fließtext zur Geltung kommen. Ihre schreckliche äußere Gestalt findet in der *Tentation* ihr Pendant in der frivolen Rede der Dämonen. Die Dämonen begegnen uns als redende Wesen und Antonius schließt nicht etwa vor Schreck die Augen vor ihnen, sondern diese Monster sind in erster Linie Stimmen, die sich als so eindringlich erweisen, dass Antonius sich die Ohren zuhält, um zu bedeuten, dass er nichts mehr hört. Antonius „hält sich die Ohren zu“ und ruft dann seinem Alter Ego Hilarion entgegen: „Ich höre nichts mehr!“¹⁵⁶ Die visuelle Infiltration der Dämonen wird zu einer akroamatischen umfunktioniert.

¹⁵⁴ Gustave Flaubert an Alfred le Poittevin, Milan, 13. Mai 1845: *J'ai vu un tableau de Brueghel représentant la tentation de Saint-Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la Tentation de Saint-Antoine* [PS]

¹⁵⁵ Dagegen Teuber, „Imagination und Historie in Flauberts *Tentation de saint Antoine*,“ 2002.

¹⁵⁶ *Je n'écoute plus!* (*Tent.* 67)

Das zeigt sich auch umgekehrt, wenn Antonius von Faszination oder Neugier ergriffen wird. Der Eremit „lauscht“¹⁵⁷ in den leeren Raum der noch unerfüllten phantastischen Reproduktionen hinein. Will er mehr erfahren, ruft er: „redet! redet!“¹⁵⁸

Die Sprechakte der Dämonen unterliegen einer streng regulierten Form bei Flaubert. Die Redeform ist immer dieselbe, egal, um welche Monster es sich da handelt.¹⁵⁹ Es hat sich mit der *Tentation* ein integrierter Dialekt und eine eigene Sprache der Dämonen etabliert. Sie treten bei Flaubert anders als in den einschlägigen literarischen Vorlagen als eigenständige, souveräne Individuen auf, deren Stimme nicht durch die Nacherzählung des Autors verfälscht wird. Jeder Dämon hat seine eigene Geschichte und präsentiert sie dem Eremiten. Dass das so heraussticht, ist wesentlich der Form des Buches zu verdanken. Flaubert schildert das äußere Szenario in den Regieanweisungen, aber dann sprechen die Dämonen ganz aus sich heraus.

Die Königin von Saba sagt:

Wenn du den Finger auf meine Schulter legtest, so wäre es wie ein Feuerstrom in deinen Adern. Der Besitz der kleinsten Stelle meines Körpers wird dich mit ungestümerer Freude füllen als die Eroberung eines Kaiserreichs. Biete mir deine Lippen! meine Küsse haben den Geschmack einer Frucht, die in deinem Herzen zergeht! Ah! wie wirst du dich in meinem Haar verlieren, meine Brust einsaugen, meine Glieder bestaunen und, von meinen Blicken versengt, von meinen Armen umfassen, in einem Wirbel...¹⁶⁰

Der Katoblepas lässt vernehmen:

Fett, melancholisch, scheu, fühle ich ewig unter meinem Bauch die Wärme des Schlamms. Mein Schädel ist so schwer, daß ich ihn nicht heben kann. Ich schleife ihn langsam um mich; – und die Kiefern halbgeöffnet, reiße ich mit der Zunge die giftigen Kräuter los, die mein Atem befeuchtet hat. Einmal habe ich meine eigenen Pfoten gegessen, ohne es zu merken.¹⁶¹

Der Martichoras weiß:

¹⁵⁷ *Antoine écoute (Tent. 98)*

¹⁵⁸ *Ah ! encore, parlez ! parlez ! (Tent. 87)*

¹⁵⁹ Das mag vielleicht auch Frey dazu veranlasst haben, von einer Monotonie bei der Lektüre der *Tentation* zu sprechen. Vgl. Frey, „Flauberts Monotonie“, 1990.

¹⁶⁰ *Si tu posais ton doigt sur mon épaule, ce serait comme une traînée de feu dans tes veines. La possession de la moindre place de mon corps t'emplira d'une joie plus véhémence que la conquête d'un empire. Avance tes lèvres ! mes baisers ont le goût d'un fruit qui se fondrait dans ton cœur ! Ah ! comme tu vas te perdre sous mes cheveux, humer ma poitrine, t'ébahir de mes membres, et brûlé par mes prunelles, entre mes bras, dans un tourbillon... (Tent. 62).*

¹⁶¹ *Gras, mélancolique, farouche, je reste continuellement à sentir sous mon ventre la chaleur de la boue. Mon crâne est tellement lourd qu'il m'est impossible de le porter. Je le roule autour de moi, lentement ; et la mâchoire entr'ouverte, j'arrache avec ma langue les herbes vénéneuses arrosées de mon haleine. Une fois, je me suis dévoré les pattes sans m'en apercevoir. (Tent. 168).*

Der Schimmer meines Scharlachfells mischt sich mit dem Reflex der großen Wüsten. Ich blase durch meine Nüstern den Schrecken der Einsamkeit. Ich speie die Pest aus. Ich fresse die Heere, wenn sie sich in die Wüste wagen. Meine Krallen sind zu Bohren gewunden, meine Zähne als Sägen gekerbt.¹⁶²

Die Sätze der Dämonen sind knapp und wie in einem Bericht sachlich gehalten. Sie sprechen nüchtern und kurz, wie nach einem Skript: sie versprechen sich nicht. Demgegenüber steht in großem Kontrast die Illiterarizität und das Stottern des Eremiten. Die Dämonen sind Antonius sprachlich eindeutig überlegen. Es besteht eine kaum zu übersehende Kluft zwischen der dämonischen Rede und den sprachlichen Anlaufversuchen von Antonius, ihnen darauf etwas zu entgegnen. Gerade wenn es um die großen theologischen Dispute im dritten Kapitel der *Tentation* geht, ist Antonius der Verlierer der Debatte.

Dass die Versuchung greift, spiegelt sich in den sprachlich zerrissenen Selbstgesprächen des Eremiten wider. Im Angesicht des Katoblepas kann Antonius nur mehr rufen: „O! der da! ... ah! ... ah! ...ah ... Wenn ich Lust hätte?“¹⁶³ Da ist nichts mehr zu spüren von der rhetorischen Eleganz des Asketen in der *Vita Antonii*. Flauberts Heiliger wird zu einem literarischen Idioten.¹⁶⁴ Antonius ist den Dämonen unterlegen, weil er sich nicht so gut ausdrücken kann wie sie; ihre Versiertheit verunsichert ihn. Er versucht mit Argumenten entgegenzusteuern, aber scheitert daran. Die Dämonen feiern ihren rhetorischen Triumph über den Asketen. Nachdem der Teufel ihn auf seinen Hörnern hatte, weiß Antonius dem nichts anderes zu begegnen, als dass er bitter auflacht: „Ah! Wahnsinn! Wahnsinn!“¹⁶⁵

Das hat nichts mehr mit dem sauberen Realismus zu tun, für den Flaubert in Schulbüchern gepriesen wird. Der Romancier musste, um der Sprache der Dämonen Ausdruck zu verleihen, sein literarisches Programm adjustieren. Der elegante Stil des Autors musste zum Stottern des Heiligen verkommen, um die literarische Inszenierung perfekt zu machen. Antonius ist kaum in der Lage, einen ganzen Satz auszuformulieren. Die dämonischen Versuchungen rauben ihm seine Artikulationsfähigkeit. Dass die Dämonen dem Stammeln ihres Opfers sprachlich überlegen sind, dadurch wird Flaubert der Aufgabe als Dolmetsch der Dämonen gerecht.

Die dämonischen Erscheinungen reden allerdings nur von sich selbst. Sie stellen sich vor: wie sie aussehen, was sie in dem Moment der Rede gerade tun. Das ist ungewöhnlich, da ja ihr

¹⁶² *Les moires de mon pelage écarlate se mêlent au miroitement des grands sables. Je souffle par mes narines l'épouvante des solitudes. Je crache la peste. Je mange les armées, quand elles s'aventurent dans le désert. Mes ongles sont tordus en vrilles, mes dents sont taillées en scie ; (Tent. 167).*

¹⁶³ *Oh! celui-là!...a...a... Si j'allais avoir envie ? (Tent. 168).*

¹⁶⁴ Wahrscheinlich gibt es da auch Übereinstimmungen mit dem literarischen Topos des Idioten zum Beispiel im Fürst Myschkin.

¹⁶⁵ *Ah ! démence ! démence ! (Tent. 157).*

Adressat, der Eremit, in der Fiktion des Buches genau sehen kann, was sie tun. Diese Rede ist also vor allem an eine Instanz außerhalb dieses fiktiven Kosmos gerichtet: an den Leser und die Leserin. Das dämonische Sprechwerk wird zu einem literarischen Apparat, bei dem über das Medium Antonius die Leserin und der Leser selbst direkt erreicht werden können.¹⁶⁶

4.4 Schrift als Versuchung

Flaubert ist, wie wir gesehen haben, mit seinem Buch ein großes Wagnis eingegangen. Das betrifft aber nicht so sehr die Thematik als vielmehr die Umsetzung derselben. Es ist eine große Herausforderung, für die so bestechende sichtbare Präsenz der Dämonen ein Äquivalent in der Literatur zu installieren. Wir haben uns mit der Frage beschäftigt, welche Sprache eigentlich die Dämonen sprechen. Jetzt wollen wir im weitesten Sinne die Frage angehen, inwiefern eigentlich das Buch zu uns spricht.

Um was für eine Art Buch handelt es sich dabei? Erinnern wir uns, dass Flaubert 1845 noch geschrieben hat, er wolle ein Theater namens *Tentation de Saint-Antoine* schreiben. Wie viel ist davon aber in der finalen Version von 1874 noch zu spüren? Mit anderen Worten: ist es Flaubert mit seiner Variante der *Tentation de Saint-Antoine* gelungen, ein Theater zu arrangieren? Die Affinität dafür steht außer Frage. Die Integration der Leserinnen und Leser in das fiktionale Gefüge der Schrift ist eine Einlösung des beim Zusehen eines Puppenspiels sich einstellenden Unbehagens: man ist dem Geschehen eigentlich gar nicht so fern. So wie auch Don Quijote dem Puppenspiel gar nicht so fern sich gefühlt haben muss.

Tatsächlich ist die Frage, um welche Art Buch es sich bei der *Tentation* eigentlich handelt, auch gar nicht so leicht zu beantworten. In der Literatur über das Werk von Flaubert hat sich keine einheitliche Denomination für die *Tentation* etabliert. Es zeichnet sich dabei fast eine Art Resignation oder ein gattungstheoretischer Nihilismus ab.¹⁶⁷

Was sind denn aber die charakteristischen Merkmale dieses Textes, die ihn als Text ausweisen können? Bei dieser Frage finden wir schon größere Einhelligkeit in der Literatur. Was sich bei

¹⁶⁶ Dass auch die Leserin Adressatin der *Tentation* ist, ist ein sehr wichtiger Punkt, der zwar für die Ikonographie (hier ist es die Betrachterin) immer wieder betont wird, bei der Variation von Flaubert aber meist untergeht. Neben Foucault hat das zum Beispiel auch Anita Traninger herausgestellt: „Der Leser wird der gleichen Verwirrung unterworfen wie der schauende Antoine, kein ordnender Erzähler fügt die Kakophonie der rätselhaften Erscheinungen und Stimmen in ein gerichtetes Narrativ.“ (Traninger, „Messieurs les démons, laissez-moi donc !“, 2018, S. 207)

¹⁶⁷ Dagmar Stöferle zum Beispiel weiß von der *Tentation* nur mehr zu sprechen als von einem „gattungslosen Text an den Rändern der Literatur.“ (Stöferle, „Dämonen, Halluzinationen und der Traum der Erkenntnis“, 2001, S. 70) Bernhard Teuber spricht von einem „Lesedrama“, das „einer konkreten Aufführung nicht bedarf.“ (Teuber, „Imagination und Historie“, S. 116) Obwohl alles daran erinnert: Anita Traninger macht darauf aufmerksam, dass wir mit Anfang und Ende der *Tentation* zwei Szenen haben, die jeweils einen Vorhang öffnen und wieder schließen. („Der Text eröffnet mit der Beschreibung des halbmondförmigen Felsenplateaus hoch über dem Nil, auf dem Antoine fastet, sodass es deutlich als Bühne erscheint, und er schließt mit einem Bühnenbild, als sich die Wolken öffnen wie ein Vorhang;“ Traninger, „Messieurs les démons“, S. 208)

der *Tentation* feststellen lässt, ist, dass sie aus einer seriellen Abfolge von gewissen merkwürdigen Erscheinungen besteht. Das führt zu einem Leseerlebnis, das sich am besten noch mit dem Film vergleichen lässt. Ein Film, der in Echtzeit verläuft. Denn die Struktur der Erzählung legt den Schluss nahe, dass in der *Tentation* erzählte Zeit und Erzählzeit gleich sind. Mit anderen Worten: die Versuchung und die Lektüre sind gleich auf.

Wir haben es bei der *Tentation* in erster Linie mit einer Abfolge von Bildern zu tun, die einerseits in dem Buch selber stattfindet, die aber auch andererseits in der Lektüre angestrengt wird. Es ist zwar wichtig, dass die *Tentation* uns als Schrift vorliegt. Aber auch nur deswegen, um sie wie die Vorlage von Exerzitien vor dem eigenen Auge inszenieren zu können.

Kann man aber bei dieser seriellen Abfolge von dämonischen Bildern wirklich von einem stringenten Handlungsverlauf sprechen? Das ist eine Frage, mit der sich Flaubert lange beschäftigt hat und die wahrscheinlich auch zu den häufigen Umarbeitungen der *Tentation* Anlass gegeben hat. Es wurde ihm oft angekreidet, dass es eben genau das nicht gebe in seinem Buch: einen Handlungsverlauf, einen Fortschritt.¹⁶⁸

Flaubert selbst war sich klar darüber, dass es sich dabei um ein Problem handelte. Er hatte noch nicht die Verteidigungen der Literaturhistorikerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts im Rücken. Ganz im Gegenteil, sein Buch schien, so angelegt, von vornherein „auf literarischen Misserfolg programmiert.“¹⁶⁹ Noch 1869 schreibt er an die französische Schriftstellerin George Sand (1804–1876) in Bezug auf genau dieses Problem: „Ich hoffe, dass ich noch eine logische Verbindung herstellen kann zwischen den verschiedenen Halluzinationen des Heiligen, um damit auch ein szenisches Interesse zu wecken. Diese außergewöhnlichen Sachen gefallen mir unendlich gut und ich stürze mich da geradezu hinein.“¹⁷⁰

Augenscheinlich entbehrt die *Tentation* jeder Dramaturgie. Aber wie schreitet dann der Roman voran, wenn nichts geschieht? Es treten keine Ereignisse ein, die die Handlung nachhaltig verändern würden. Mit den Personen im Stück geht keine nennenswerte Wandlung vor, die irgendeinen emotionalen Mehrwert entfalten könnte. Ganz im Gegenteil bleiben die Charakter blass und unbeständig. Genauso, wie Halluzinationen nun mal zu erscheinen pflegen.

Die drängende Frage nach dem Fortschritt in der *Tentation* hat Michel Foucault auf einzigartige Art und Weise beantwortet. Das hat er deswegen geschafft, weil er nicht nach dem formalen

¹⁶⁸ DuCamp mokierte nach einer zweiunddreißig Stunden währenden Anhörung einer der ersten Varianten der *Tentation*: „Nulle progression dans ce long mystère, une seule scène jouée par des personnages divers, et qui se reproduit incessamment.“ (Zitiert nach Butor, „La Forme de ‚la Tentation‘“, 1970, S. 5).

¹⁶⁹ Stöferle, „Dämonen, Halluzination“, S. 67.

¹⁷⁰ Gustave Flaubert an George Sand, Croisset, 24. Juni 1869: *J'espère parvenir à trouver un lien logique (et partant un intérêt dramatique) entre les différentes hallucinations du Saint. Ce milieu extravagant me plaît et je m'y plonge, voilà.* [PS]

Gelingen der *Tentation* gefragt hat. In seinem Essay schreibt er, dass wir eine Bühne, die eventuell zur Aufführung eines Theaterstücks, wie es Flaubert vorgeschwebt haben mag, schon in dem Buch vorfinden: „das Buch soll also eine Szenerie beschreiben, die selbst ein von der Natur gebildetes Plateau darstellt, auf dem sich neue Theaterszenen entfalten werden.“¹⁷¹ Foucault sieht in der Naturschilderung zu Beginn der *Tentation* die Aufrichtung einer Bühne. Anstatt in einem echten Theatersaal lasse Flaubert seinen Text also in einem imaginären Theater stattfinden.

Foucault schreibt ferner, dass eine etwaige Zuschauerin für so eine eventuelle Aufführung schon allein durch die Anwesenheit des Buches der *Tentation* evoziert wird:

das Gedruckte soll nur der unaufdringliche Träger des Sichtbaren sein; ein heimlicher Zuschauer tritt an die Stelle des Lesers, und der Akt des Lesens geht im Triumph eines anderen Blicks auf. Das Buch verschwindet in der Theatralik, die es hervorbringt.¹⁷²

Das Buch verschwindet gewissermaßen vor seinem Auftrag. In der ersten Szene finden wir den Eremiten auf einem Felsplateau. Das ist die Bühne. Nun sagt Foucault, dass wir dem Eremiten auf dieser Bühne zuschauen: wir lesen nicht. Die Kompetenz, die hier erfordert wird, ist nicht die des Lesens, sondern die der Einbildungskraft. Wir müssen uns das Geschehen vorstellen und auf der Leinwand unserer eigenen Phantasmen abspielen lassen. Das Lesen bietet dafür nur die Bescheinigung.

Welche Gegenleistung eigentlich von der Leserin erwartet wird, darauf geht Foucault nicht weiter ein. Foucault beschreibt nur, dass dieser serielle Fortschritt in der *Tentation* als eine immer tiefer gehende Fiktionalisierung und Versenkung des Lesens zu verstehen sei. Dem Eremiten zuzusehen hat zur Folge, dass man dessen Erscheinungen mit ansieht, die wiederum andere Visionen evozieren und in dieser Spirale geht es so fort. Der „fiktive Zuschauer“¹⁷³ wird durch diese „Relais-Stationen“¹⁷⁴ der dämonischen Versenkung immer weiter in das Buch gesogen. Wir haben gefragt, ob die *Tentation* ein Theaterstück ist und inwiefern also Flaubert seinem anfänglichen Vorhaben gerecht wurde. Flauberts *Tentation* kann zwar als Theaterstück gelesen werden – wofür auch Foucault votierte –, ist aber schon als ein solches angelegt, dass einer Aufführung nicht bedarf. Wahrscheinlich würde eine Aufführung sogar die Wirkung des Buches verfälschen.

Die Wirkung der *Tentation* auf die Leserinnen und Leser kann nicht in eine Theaterraufführung

¹⁷¹ Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 162.

¹⁷² Foucault, *ibid.*, S. 163.

¹⁷³ Foucault, *ibid.*, S. 166.

¹⁷⁴ Foucault, *ibid.*, S. 165.

umgewandelt werden, weil die „wahre“ Inszenierung des Stückes bereits durch seine Lektüre aktiviert wird. Die Bühne ist, wie wir das bei Foucault gesehen haben, schon vorhanden. Deswegen ist die *Tentation* mit einer „wirklichen Aufführung unvereinbar.“¹⁷⁵ Das Flaubert'sche Theater ist nicht auf Requisiten angewiesen, sondern auf den durch Schrift manipulierbaren Imaginationsraum.

Die *Tentation* ist ein Appell an die Einbildungskraft, die sich durch die Schrift und das Lesen dämonisch infiltrieren lässt. Das Theater, wonach wir suchen, wird erst durch den Akt des Lesens in dem ontologischen Graubereich der Vorstellungskraft präsent. Die Dämonen wirken durch ein theatrales Gefüge und werden erst echt durch lesende Partizipation. Sie manifestieren sich über die Schrift in der Rezeption. Der Akt des Lesens wird zu einer theatral inszenierten Versuchung. Damit die Theatralität dieses Buches gelingt, muss sich der Leser und muss sich die Leserin auf eine Stufe mit dem Eremiten stellen.

4.5 Dämonologie und Poetologie

Das hat zumindest auch Flaubert beim Schreiben seiner *Tentation* bewerkstelligen können. An diesem Buch hat er wie an keinem anderen Projekt gearbeitet. Hier schien ihm etwas anderes stattzufinden als nur das Erzählen einer Geschichte. Das Schreiben der *Tentation* war für Flaubert ein künstlerischer Ausnahmezustand. Mit dieser Arbeit wurden einige wohlgewahrte Grenzen des menschlichen Verstandes bewusst überschritten:

Ich arbeite wie ein Vieh am Saint Antoine. Die Hitze macht mich völlig rasend und es ist schon lange her, dass ich so glücklich war. Ich verbringe die Nachmittage bei herabgelassenen Jalousien, zugezogenen Vorhängen, ohne Hemd und in Veddelhosen. Ich brülle! Ich schwitze! Es ist herrlich. Manchmal geht das entschieden über das Delirium hinaus.¹⁷⁶

Ein ebenso künstlerisch bereichernder wie lustvoll erschreckender Zustand, den Flaubert hier beschreibt. Die Monate, als er noch lange an der ersten Version geschrieben hatte, sind eigenen Erfahrungsberichten zufolge seine sinnlichsten gewesen: „Ich hatte nichts als Spaß, daran zu schreiben. Die achtzehn Monate, in denen ich diese fünfhundert Seiten verfasst habe, waren wirklich die lustvollsten meines ganzen Lebens.“¹⁷⁷

Das Schreiben an der *Tentation* liest sich genauso wie das Widerfahrnis dämonischer Katarakte

¹⁷⁵ Foucault, *ibid.*, S. 163.

¹⁷⁶ Gustave Flaubert an Louis Bouilhet, Croisset, 11. August 1856 : *Je travaille comme un boëf (sic) à Saint Antoine. La chaleur m'excite et il y a longtemps que je n'ai été aussi gaillard. Je passe mes après-midi avec les volets fermés, les rideaux tirés, et sans chemise, en costume de charpentier. Je gueule! je sue! c'est superbe. Il y a des moments, où, décidément, « c'est plus que du délire »!* [PS]

¹⁷⁷ Gustave Flaubert an Louise Colet, Croisset, 6. April 1853 : *je n'ai eu que plaisir à écrire, et les dix-huit mois que j'ai passés à en écrire les cinq cents pages ont été les plus profondément voluptueux de toute ma vie.* [PS]

in der *Tentation* selbst: „Antonius wird vor Grauen ohnmächtig ... da erfaßt ihn die Halluzination wieder ... Unbestimmte Zeit verstreicht“¹⁷⁸ oder „Die Vision verblaßt, verschwindet“¹⁷⁹ und „eine innere Stimme flüstert: ‚Warum nicht?‘“¹⁸⁰

Ändert man bei diesen Sätzen das Subjekt von Antonius zu Flaubert, dann sagen sie ebenso viel über den Asketen wie über den Schriftsteller aus. Antonius und Flaubert werden austauschbar. Der Asket Antonius wird zum Schriftsteller wider Willen, der Romancier Flaubert umgekehrt wird zum delirierenden Eremiten. Insofern ist vielleicht auch die Aussage über die Arbeit an diesem Heiligenstoff zu verstehen: „Ich habe das mit meinem ganzen Ich geschrieben.“¹⁸¹ Flaubert identifiziert sich immer mehr mit seinem literarischen Helden. Die Hütte des Eremiten wird zum Atelier des Schriftstellers. Und umgekehrt. Dunkel verhangen und Wahnzuständen preisgegeben. Sie teilen das Risiko dämonischer Attacken. Antonius wird von unheimlich echten Halluzinationen heimgesucht und dasselbe gesteht auch Flaubert für sein Schreiben ein: Er merkt selbst, dass es eine Parallelität gibt zwischen dem delirierenden schreibenden Zustand und dem durch Halluzinationen verursachten Zustand der Askese.¹⁸²

So beschäftigt sich Flaubert auch im Zuge der Abfassung der *Tentation* immer mehr auf einer theoretischen Ebene mit Halluzinationen. Die dämonischen Versuchungen werden zu einem Explikationsmodell für das literarische Schaffen. An seinen Kollegen Hippolyte Taine (1828–1893), der die Genese der *Tentation* in weiten Teilen mit erlebt hat, schreibt er, dass er eine seit seiner Jugend immer wieder kehrende Halluzination gehabt hätte: „Wenn ich in einem Theatersaal war, habe ich immer Skelette anstelle von Zuschauern gesehen.“¹⁸³

Wenn die Dämonen hier Theater spielen, dann bilden sie das ab, was im Kopf des Künstlers geschieht, wenn er seine Phantasie spielen lässt. Die Dämonen fungieren bei Flaubert als Stilmittel ästhetischer Reflexion. Die antiken Modelle der Dämonen werden hier umfunktioniert zu einer Parabel der Inspiration. Die Theatralität der Dämonen wird zum Vexierbild künstlerischer Tätigkeit. All das Grauen, der Wahnsinn und die verzehrte Wirklichkeitswahrnehmung, durch die die Dämonen noch bei Augustin mit dem Theater in Verbindung standen, kehrt hier wieder und wird auf eine weitere Ebene transferiert: das Spiel, das die Dämonen mit den

¹⁷⁸ *Antoine s'évanouit d'horreur ... si bien que l'hallucination le reprenant ... Un temps inappréciable s'écoule.* (Tent. 91).

¹⁷⁹ *La vision s'atténue, disparaît.* (Tent. 162).

¹⁸⁰ *Et une voix intérieure murmure dans sa poitrine : « Pourquoi pas ? »* (Tent. 101).

¹⁸¹ Gustave Flaubert an Louise Colet, Croisset, 29.–30. Januar 1853 : *J'écrivais là avec mon moi tout entier!* [PS]

¹⁸² Paul Valéry hängt an diesem Punkt seine literarische Kritik an dem Werk auf: Der Schriftsteller sei hier genauso gescheitert vor seinem Buch wie der Eremit vor den dämonischen Versuchungen (Valéry, „Die Versuchung des heiligen Antonius,“ 1979, S. 201–2). Zum Schluss eine sehr klare Feststellung von der Flaubert-Autorität Thibaudet: „la tentation de saint Antoine, c'est l'hallucination de Flaubert“ (Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 1935, S. 184).

¹⁸³ Gustave Flaubert an Hippolyte Taine, Croisset, 1. Dezember 1866: *je voyais toujours des squelettes, à la place des spectateurs, quand j'étais dans une salle de théâtre.* [PS]

Menschen treiben, ihr Blendwerk und ihre Täuschungsmanöver, ihre Tricks im Theater, das alles wird hier zur Allegorie auf das literarische Schaffen in erster Linie – und, in zweiter Linie, auf solche Kompetenzen wie das Lesen und Schreiben überhaupt.

In einer Geschichte des Theaters der Dämonen wäre also demnach nicht nur ein prekärer Lektürestatus ein Indiz für die Anwesenheit von Dämonen, sondern zugleich auch die Selbstgewissheit derjenigen Person, die bei diesem ganzen Prozess hinter den Kulissen steht: der Autor oder die Autorin. Auch diese Instanz wird also in das theatrale Gefüge rund um Schrift, Sprache und Lektüre integriert. Neben dem Lesen wird auch das Schreiben zu einem dämonisch infiltriertem und theatral umgesetzten Akt.

5. Rückschau

Wir haben die Dämonen in einem vielfachen Sinne mit dem Theater verbunden kennengelernt. In Augustins Schriften sind die Dämonen eng verzahnt mit dem römischen Theaterapparat. Das hatte strategische Gründe: Augustins erklärtes Ziel war es, die griechischen und römischen Gottheiten, die u. a. im Theater besungen und deren Kult auf der Bühne ausgetragen wurde, als heidnische Mären herabzusetzen. Die Dämonen sind maskeradespielende Täuschungskünstler, die sich als Götter ausgeben und das grausame Treiben in den Theateranlagen schätzen und lieben.

Außerdem wurde für die Dämonologie von Augustin herausgestellt, dass sie sich einiger nicht-christlicher Traditionen bedient. Einen Wettkampf gegen das Theater zu unternehmen, das ist in der Philosophiegeschichte kein neues Manöver. Aus einem großen Quellenreichtum konnte sich Augustin bedienen, indem er bestehende Argumente gegen das Theater heranzog und sie dämonologisch umfunktionierte. Augustins Dämonologie ist nicht wesentlich christlich-theologisch, sondern unterhält auch viele Bezüge zur Philosophiegeschichte.

Bei Cervantes begegneten wir den Dämonen und dem Teufel als literarisch fiktionalisierte Spukgestalten, die in seinem Ritterroman vom Don Quijote immer in Verbindung mit Maske-
rade, Schauspiel, Täuschung und Theater auftreten.

Daneben wurde noch für Cervantes' Dämonologie ganz allgemein aufgezeigt, dass sie sich in gattungstheoretischen Überlegungen mit der Frage beschäftigt, wie man über Dämonen sprechen kann. Das Genre der Wissenschaftlichkeit in Traktaten war nicht mehr überzeugend und Cervantes war einer derjenigen Schriftsteller, die die Dämonen aus einem theologischen Kosmos herausgerissen und in einen fiktiven Rahmen literarischer Geschichten wieder eingebaut haben.

Darin haben wir sie auch bei Flaubert angetroffen. Dessen *Tentation* ist ein schillerndes Projekt dämonischer Versuchungsszenarien. Dämonen hängen wesentlich mit ihrem literarischen Auftritt zusammen: sie werden in einem Theaterstück eingefangen, dessen Aufführung nicht im Theatersaal, sondern in der Imagination der Lesenden gelingt. Von diesem Gelingen gibt Flauberts ekstatischer Schaffensprozess an der *Tentation* ein beredtes Zeugnis ab: er erleidet genau die Verunsicherung über das, was wirklich ist und was nicht, die er seinem Helden Antonius anzudichten gedachte. Das Theater der Dämonen wird zum Explikationsmodell für das Gelingen und für die Grenze eines literarischen Textes.

6. Literaturverzeichnis

6. 1 Primärliteratur

Aristoteles, *Poetics. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries* (Hg. L. Tarán/D. Gutas; Leiden 2012).

Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch* (Hg./übers. M. Fuhrmann; Stuttgart 2020).

Athanasios, *Vita Antonii. Leben des Antonius* (Hg./übers. P. Gemeinhardt; Fontes Christiani 69; Freiburg i. B. 2018).

Augustin, *Confessions*, Bd. 1: *Introduction and Text* (ed. J. J. O'Donnell; Oxford 1992).

Augustin, *Bekenntnisse* (Hg./übers. K. Flasch; Stuttgart 2017).

Augustin, *Sancti Aureli Augustini Opera, Sect. VI Ps. VI: De Doctrina Christiana. Libri Quattuor* (rec. G. M. Green; Wien 1963).

Augustin, *Die christliche Bildung (De doctrina Christiana)* (Hg./übers. K. Pollmann; Stuttgart 2013).

Augustin, *Sancti Aureli Augustini, De Civitate Dei. Libri I-X*, in: *Corpus Christianorum. Series Latina. XLVII: Aureli Augustini Opera. Ps XIV, 1* (Turnhout 1960).

Augustin, *Sancti Aureli Augustini, De Civitate Dei. Libri XI-XXII*, in: *Corpus Christianorum. Series Latina. XLVIII: Aureli Augustini Opera. Ps XIV, 2* (Turnhout 1960).

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote* (übers. L. Braunfels; Berlin 1985).

Miguel de Cervantes Saavedra, *Meistererzählungen. Die Beispielhaften Novellen* (übers. G. Uslar; Zürich 1993).

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (hg. F. S. Arroyo; Madrid 1998).

Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares* (hg. J. G. López; Barcelona 2005).

Flaubert, G., *Œuvres complètes de Gustave Flaubert* (Club de l'Honnête homme; Paris 1971–75).

Flaubert, G., *La Tentation de saint Antoine. Trois contes*, Bd. 4 von *Œuvres complètes de Gustave Flaubert* (Paris 1972).

Flaubert, G., *Œuvres diverses. Fragments et Ébauches Correspondance*, Bd. 12 von *Œuvres complètes de Gustave Flaubert* (Paris 1974).

Flaubert, G., *Correspondance. 1850–1859*, Bd. 13 von *Œuvres complètes de Gustave Flaubert* (Paris 1974).

Flaubert, G., *Correspondance. 1859–1871*, Bd. 14 von *Œuvres complètes de Gustave Flaubert* (Paris 1975).

Kramer, H., *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum* (Hg. W. Behringer et al.; München 2000).

Mansfeld, J. (Hg.), *Die Vorsokratiker. Griechisch/Deutsch*, 2 Bde. (Stuttgart 1983).

Tertullian, *Quinti Septimii Florentis Tertulliani, De spectaculis liber*, in: *PL* 1:627–62.

Tertullian, *De spectaculis. Über die Spiele* (Hg./übers. K.-W. Weeber; Stuttgart 1988).

Platon, *Platonis Opera*, 5 Bde. (rec. J. Burnet; Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis; Oxford 1900–1905). [Platon, *Sämtliche Dialoge* (Hg./übers. O. Apelt; Hamburg 1922).]

6.2 Sekundärliteratur

Bachtin, M., *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* (München 1969).

Den Boeft, J., „Daemon(es)“ *AugL* 2 (Hg. C. Mayer; Basel 1996–2002) 213–22.

Butor, M., „La Forme de ‘la Tentation’“, in: *L’Esprit créateur* 10.1 (1970) 3–12.

Clauss, M., *Athanasius der Große. Der unbeugsame Heilige* (Darmstadt 2016).

Clark, S., *Thinking with Demons* (Oxford 1997).

Courcelle, P., *Recherches sur les confessions* (Paris 1950).

Davis, J., „German receptions of the works of Joseph Glanvill: philosophical transmissions from England to Germany in the late seventeenth and early eighteenth century,” *Intellectual History Review* 26.1 (2016) 81–90.

Davies, J., *Science in an Enchanted World* (New York 2018).

Ehrlicher, H., „Autorschaft, Artifizium und Theatralität bei Cervantes und Avellanda“, in *Artificios: Technik und Erfindungsgeist in der Spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* (Hg. C. Wher/W. Nitsch; Boston 2016) 137–62.

Eming, J./D. Fuhrmann, *Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne* (Berlin/Boston 2021).

Eming, J., „Teuflisch theatral“, in *Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten* (Hg. J. Eming/D. Fuhrmann; Berlin/Boston 2021) 103–130.

Federici, S., *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation* (Wien/Berlin 2012).

Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle, and the Persiles* (New Jersey 1970).

Foucault, M., *Schriften zur Literatur* (übers. K. von Hofer/A. Botond; Frankfurt a. M. 1988).

Frey, H.-J., „Flauberts Monotonie“, in id., *Der unendliche Text* (Frankfurt a. M. 1990) 202–29.

Furrer, P./Jörg, R., „Illusion und Narration – Die Dämonie des Erzählens um 1600“, in *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne* (Hg. A. Gerok-Reiter et al.; Berlin/Boston 2023).

Götz, R., „Der Dämonenpakt bei Augustinus“ in *Teufelsglaube und Hexenprozesse* (Hg. G. Schwaiger; München 1999 [¹1987]) 57–85.

Grafton, A., „The Devil as Automaton: Giovanni Fontana and the Meanings of a Fifteenth-Century Machine,” in *Genesis Redux. Essays in the History and Philosophy of Artificial Life* (Hg. J. Riskin; Chicago 2007) 46–62.

Hanson, J. A., *Roman Theater-Temples* (Princeton 1959).

Haley, G., „The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro’s Puppet Show,” in *MLN* 80.2 (1965) 145–65.

Harrison, S., „Magic in the Spanish Golden Age: Cervantes’ Second Thoughts,” *Renaissance and Reformation* 4.1 (1980) 47–64.

Harter, U., *Die Versuchung des heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert – Moreau – Redon* (Berlin 1998).

Holländer, H., „Wunderbare und seltsame Sachen. Antonius und die Versuchungen der Malerei,” in *Phantastik – Kult oder Kultur?* (Stuttgart/Weimar 2003) 75–49.

Hunter, M., „New light on the ‘Drummer of Tedworth’: conflicting narratives of witchcraft in Restoration England,” in *Historical Research* 78 (2005) 311–53.

Johnson, C. B., „Of Witches and Bitches: Gender, Marginality and Discourse in *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*,” *Cervantes* 11.2 (1991) 7–25

Jürgens, H., *Pompa Diaboli. Die Bekanntschaft der lateinischen Kirchenväter mit dem antiken Theaterwesen* (Stuttgart 1972).

Kallendorf, H., „The Diabolical Adventures of Don Quixote, or Self-Exorcism and the Rise of the Novel,” in *Renaissance Quarterly* 55.1 (2002) 192–223.

Kaufmann, W., *Tragödie und Philosophie* (übers. E. Schöller; Tübingen 1980).

Kinney, A. F., „One Witch, Two Dogs, and a Game of Ninepins: Cervantes’ Use of Renaissance Dialectic in the *Coloquio de los perros*,” *International Journal of Classical Tradition* 2.4 (1996) 487–98.

Klinck, J., *Magie und Aberglaube bei Cervantes: Eine literaturhistorische Analyse* (Hamburg 2016).

Kühn, K., „Augustins Schrift *De diuinatione daemonum*,” in *AugL* 47 (1997) 291–337.

Leopold, S., „Vom ingenio zum artificio. Zur metaleptischen Textstrategie des Don Quijote,” in *Artifícios: Technik und Erfindungsgeist in der Spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* (Hg. C. Wehr/W. Nitsch; Boston 2016) 163–86.

Merkt, A. (Hg.), *Das frühe christliche Mönchtum. Quellen und Dokumente von den Anfängen bis Benedikt* (Darmstadt 2008).

Nadler, S., „Descartes’ Demon and the Madness of Don Quixote,” in *Journal of the History of Ideas* 58.1 (1997) 41–55.

- Pantke, A., *G. Flauberts „Tentation de Saint Antoine“: Ein Vergleich der drei Fassungen* (Leipzig 1936).
- Philipp, M., „Der versuchte Antonius. Künstlerische Wandlungen einer legendären Figur,“ in id. (Hg.), *Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst* (Hamburg 2008) 14–29.
- Popkin, R. H., „The Development of the Philosophical Reputation of Joseph Glanvill,“ *Journal of the History of Ideas* 15.2 (1954) 305–11.
- Randel, M. G., „Cervantes’ Portrait of the Artist,“ in *Cervantes* 3.2 (1983) 83–102.
- Reich, H., *Der Mimus* (Berlin 1903).
- Rink, M., *Wirksame Fiktionen* (Göttingen 2019).
- Roskoff, G., *Geschichte des Teufels*, 2 Bde. (Leipzig 1869).
- Roberts, G., „The descendants of Circe: witches and Renaissance fictions,“ in *Witchcraft in early modern Europe* (Hg. J. Barry/M. Hester; Cambridge 1996) 183–206.
- Roper, L., „Witchcraft and fantasy in early modern Germany,“ in *Witchcraft in early modern Europe* (Hg. J. Barry/M. Hester; Cambridge 1996) 207–236.
- Russel, J. B., *Lucifer. The Devil in the Middle Ages* (Ithaca/London 1984).
- Sauer, J. (Hg.), *Augustinus: De civitate Dei* (Heidelberg 2020).
- Schulz-Wackerbarth, Y., „Die Wüste: Ort der Heiligung – Heiliger Ort? Stimmen aus dem christlichen Eremitentum,“ in: *Heilige, Heiliges und Heiligkeit in spätantiken Religionskulturen* (Hg. P. Gemeinhardt/K. Heyden; Berlin/Boston 2012).
- Schwaiger, G. (Hg.), *Teufelsglaube und Hexenprozesse* (München 1999).
- Seznec, J., „Saint Antoine et les Monstres : Essai sur les Sources et la Signification du Fantastique de Flaubert,“ in *Publications of the Modern Language Association* 51.1 (1943) 195–222.
- Smith, G., „Augustine on Demons’ Bodies,“ in *Studia Patristica* 82 (Hg. S. Lunn-Rockcliffe; Leuven 2017) 7–31.
- Snodgrass, R., „The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*,“ *Modern Language Notes* 83 (1968) 164–77.
- Stark, R. J., *Rhetoric, Science, and Magic in Seventeenth-Century England* (Baltimore 2009).
- Stöferle, D., „Dämonen, Halluzinationen und der Traum der Erkenntnis. Flauberts *Tentation de Saint Antoine*,“ in *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart* (Hg. S. Goumegou/M. Guthmüller; Würzburg 2011) 67–84.
- Syverson-Stark, J., *Theatrical Aspects of the Novel. A study of Don Quixote* (Valencia 1986).
- Teuber, B., „Imagination und Historie in Flauberts *Tentation de saint Antoine*,“ in *Poetologische Umbrüche* (Hg. W. Helmich et al.; München 2002) 105–24.

Thibaudet, A., *Gustave Flaubert* (Paris 1935).

Traninger, A., „’Messieurs les démons, laissez-moi donc !’ Das Sichtbare und das Sagbare in Flauberts Tentation de saint Antoine,“ *Romanistisches Jahrbuch* 69 (2018) 198–224.

Valéry, P., „Die Versuchung des hl. Gustave,“ in: Flaubert, G., *Die Versuchung des heiligen Antonius* (übers. F. P. Greve; Zürich 1979).

Waley, P., „The Unity of the Casamiento Enganoso and the Coloquio de los perros,“ in *Bulletin of Hispanic Studies* 34.4 (1949) 201–12.

Weaver, M., „Magic and Witchcraft in the Narrative Prose of Cervantes“ (PhD Diss.; Stanford University, 1974).

Weismann, W., *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin* (Würzburg 1972).

Wekenmann, F., *Die Dämonen bei Augustinus und die antike Dämonologie* (Paderborn 2023).

Wüst. E., „Mimos,“ in *PW* 15 (1932) 1727–64.

7. Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen (sowohl der Werke als auch der in der Bibliographie aufgelisteten Journals) folgen in erster Linie dem *SBL Handbook of Style* und falls sich dort eine Abkürzung nicht finden lässt, dann dem *IATG* (Internationales Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete) von Schwertner.

Ein paar wenige Abkürzungen ließen sich dort nicht finden und wurden daher für diese Arbeit hier wie folgt etabliert:

AT = Adam/Tannery – Descartes Werke

BMS = *A blow at modern saducism* (mit Seitenangabe der englischen Ausgabe)

DK = Diehls/Kranz. Fragmente der Vorsokratiker

DQ = *Don Quijote* (mit Angabe von Buch und Kapitel)

Mall. = *Malleus Maleficarum* (mit Angabe der Folionummer)

Nov. ej. = *Novelas ejemplares* (mit Seitenangabe der spanischen Ausgabe)

Tent. = *Tentation de Saint Antoine* (mit Seitenangabe der französischen Ausgabe)

8. Übersetzungen

Die Übersetzungen sind alle aus der in der Bibliographie angegebenen deutschen Ausgabe genommen. Wo es eine deutsche Übersetzung nicht gab, erfolgte sie auf eigene Faust. Für diesen Fall steht hinter dem Originalzitat ein PS in eckigen Klammern.

9. Abstract

In welchem Zusammenhang stehen die Dämonen mit dem Theater? Gibt es diesen Zusammenhang überhaupt? Drei dämonologische Fallbeispiele sollen zeigen: ja, es gibt ihn. Die Dämonen brillieren mit Maskerade in theatralen Täuschungsmanövern bei Augustin. Sie verzaubern durch ein Puppenspiel die Lektüre bei Cervantes. Und ihr Theater expliziert das literarische Schaffensprojekt eines Flaubert. Die Dämonen stehen mit diesen Autoren durch drei Epochen hindurch in einem Zusammenhang zu dem Theater, der sich in epistemologischen, moralphilosophischen und rezeptions-ästhetischen Perspektiven philosophisch eingrenzen lässt.