

Susanne Goumegou

Barocker Schein und dämonische Täuschung

Die Ambiguität der Illusion in Frankreich um 1600

Abstract

This paper explores two aspects of illusion in the early seventeenth century: first, the demonic illusion which is discussed as a danger in demonological tracts and second, its progressive transformation into an aesthetic concept. Pierre Le Loyer's *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes* (Paris 1605), a tract that seeks to create a 'science of ghosts', deals with the challenge of distinguishing demonic illusions from 'true' apparitions, both on the level of ghostly apparitions and of dreams which can be of divine or diabolic origin. It reveals the impossibility of establishing epistemological criteria to make the distinction, the only ones available being based on theological assumptions. The paper aims then to foreground the tension between discursive and narrative elements in the tract itself, showing that the narrative staging of demonic illusion tends to give it an aesthetic dimension, despite the explicit claim that it is considered the work of the devil. The aesthetic elements inherent within demonic illusion are central in the fifth act of Jean Mairet's *tragi-comédie pastorale La Sylvie* (1626/27), where the staging of a demonic illusion oscillates between moments of illusion and disillusion. Creating an aesthetics of horror is thus linked to a meta-theatrical reflection which clearly exhibits the principles of aesthetic illusion.

Keywords

Demonic Illusion, Aesthetic Illusion, Demonology, Epistemological Deceit, Baroque Theatre, Ghosts, Horror

Das barocke Spiel mit Sein und Schein und die dämonologischen Debatten um die Täuschungen des Teufels und den Hexensabbat liegen auf den ersten Blick weit auseinander: ästhetischer Genuss am Spiel mit der Sinnestäuschung auf der einen Seite und Vorstellungen von Zauber und Magie, die zu massiver Hexenverfolgung führen, auf der anderen. Dennoch sind sie enger miteinander verbunden, als es zunächst scheinen mag. Denn sie stehen in Zusammenhang mit der erkenntnistheoretischen Frage, wie der Mensch die Welt erkennen kann, wenn die Sinneswahrnehmung ihn in die Irre führt, eine Frage, die die Philosophie des späten Mittelalters bis hin zu Descartes in besonderem Maße beschäftigt. Besonders bedrohlich wird diese Frage im Kontext der Dämonologie, wo der Mensch als Opfer der Täuschungen des Teufels erscheint. Der Höhepunkt der Proliferation dieses Schrifttums und der Hexenverfolgung liegt zwischen 1550 und 1650 und fällt so mit einem Zeitraum zusammen, der in Kunst und Literatur als Beginn

des Barock gilt. Selbst in der französischen Literatur, wo die Annahme einer eigenen Epoche des Barock umstritten ist, lassen sich in der Theaterproduktion des frühen 17. Jahrhunderts unzweifelhaft einige typisch barocke Züge erkennen, darunter das oft sehr elaborierte Spiel mit Sein und Schein. Besonders in der *tragi-comédie pastorale*, die sich vom Ende des 16. Jahrhunderts bis in die 30er Jahre des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut, finden sich häufig auch Szenen, in denen Dämonen beschworen werden. Der vorliegende Artikel fragt danach, wie sich Bedrohung durch die Sinnestäuschung und ästhetischer Genuss im Fall der dämonischen Illusion zueinander verhalten, und zwar am Beispiel von zwei sehr unterschiedlichen Texten. Pierre Le Loyers *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes* (1586/1605) stellt auf theoretischer Ebene die Frage nach der Sichtbarkeit, vor allem aber nach der Unterscheidbarkeit von ‚echten‘ und ‚falschen‘ Geistererscheinungen, von dämonischen und göttlichen Träumen. Dabei wird eine Reihe von Beispielen erzählt, in denen die magische Täuschung zugleich kunstvoll inszeniert wird. Jean Mairets pastorale Tragikomödie *La Sylvie* führt sogar eine dämonische Illusion auf der Bühne auf, wobei eine Ebene metatheatraler Reflexion eingezogen wird. An beiden Beispielen lässt sich zeigen, dass die erkenntnistheoretische Problematik der Illusion eng mit ästhetischen Fragestellungen zusammenhängt, oder in der Terminologie des SFB 1391 *Andere Ästhetik* gesagt: Die dämonische Illusion wird zur „ästhetischen Reflexionsfigur“.¹ Die beiden Beispiele sollen im Folgenden vor dem Hintergrund einer epistemologischen Betrachtung über den Status der Wahrnehmungstäuschung in der Frühen Neuzeit erläutert werden. Vorangestellt seien einige sprachkontrastive Erläuterungen zur Semantik von Schein, Täuschung und Illusion.

1. Zur Semantik von Schein, Täuschung und Illusion

Dem deutschen Begriff des ‚Scheins‘ wohnt eine Ambiguität inne, die in den romanischen Sprachen nicht im selben Maße präsent ist. Ganz ähnlich steht es um den Begriff der Täuschung, der einen wichtigen Aspekt des Scheins abdeckt, im Deutschen aber ebenfalls deutlich umfassender ist. Den deutschen polysemen Oberbegriffen entsprechen je nach Zusammenhang im Französischen unterschiedliche Lexeme, so bezeichnen etwa *apparence* und *fausse apparence* den Anschein, wobei über das verwandte *apparition* oder das Verb *apparaître* auch der Bereich der Erscheinung aufgerufen ist. Den Schein als Gegensatz des Seins würde man mit *paraître* (vs. *être*) übersetzen, während der Schein als Glanz ganz andere Begriffe erfordert, etwa das Substantiv *lumière* oder das Verb *briller*. Für den Bereich der Täuschung liegt eine klare Trennung vor zwischen aktivem Betrug (*tromper, tromperie*) und erlittener Wahrnehmungstäuschung (*illusion [d’optique]*).

1 Vgl. hierzu Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 29–32.

Für den Zusammenhang von ästhetischen und erkenntnistheoretischen Fragestellungen in der Frühen Neuzeit ist vor allem die *illusion*, die Augentäuschung, zentral. Dabei gilt es freilich, auf eine historische Bedeutungsdifferenz hinzuweisen. Das moderne Konzept der ästhetischen Illusion beruht auf einem „Moment latenter rationaler Distanz als Folge des kulturell erworbenen Wissens um den Artefaktstatus des Wahrgenommenen“,² d.h. darauf, dass der oder die Betrachtende in der Lage ist, intellektuell zu durchschauen, dass das Auge durch künstlerische Mittel getäuscht wird, daraus Genuss beziehen kann und nie Gefahr läuft, Illusion und Wirklichkeit tatsächlich zu verwechseln.³ Dieser ästhetische Genuss an der Täuschung ist seit der Antike nachzuweisen – man denke nur an den bei Plinius überlieferten Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios oder in der Renaissance an den *piacevolissimo inganno*, den Giorgio Vasari an großen Künstlern lobt⁴ –, auch wenn das Moment des vorübergehenden tatsächlichen Getäuschtwerdens dabei entscheidenden Anteil an der Bewunderung für die Kunstfertigkeit hat und stärker präsent ist als im 18. Jahrhundert, wenn die Illusion zum Gegenstand ästhetischer Theorie wird.⁵ Begrifflich aber wird unter *illusio*, *illusion* oder *illusione* bis zum 17. bzw. 18. Jahrhundert etwas ganz anderes verstanden.

Im klassischen Latein bezeichnet *illusio* die Verspottung und wird im Latein der Kirchenväter über die Vorstellung vom Teufel als *illusor* zur Täuschung der Dämonen.⁶ Mit der *illusio diaboli* oder *illusio diabolica* sind (meist visuelle) Wahrnehmungstäuschungen gemeint, welche die Dämonen sowohl im Wachen als auch im Schlafen – den meisten Theorien zufolge durch Einwirkung auf die *imaginatio* – hervorrufen können. Diese dämonische Komponente des Begriffs der Illusion steht noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein im Vordergrund. So werden im Wörterbuch von Furetière am Ende des 17. Jahrhunderts vor allem die Bedeutungen „fausse apparence“ (unter Einschluss der optischen Täuschung) und „artifices du Demon qui fait paroistre ce qui n'est pas“ aufgeführt.⁷ Im Gegensatz zur Kunst, wo die Rezipient:innen nie wirklich getäuscht

2 Wolf 2018, S. 401.

3 Marian Hobson 1982, S. 47–50, nennt dies bimodale Illusion, bei der – im Gegensatz zur bipolaren Illusion, die das Moment der tatsächlichen Täuschung kennt – ein Bewusstsein des Getäuschtwerdens stets präsent ist und die Rezipient:innen nie Gefahr laufen, Illusion und Wirklichkeit tatsächlich zu verwechseln.

4 Vasari: Proemio di tutta l'opera, S. 99f.: „[...] i pittori in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto di un senso solo: la qual cosa, quando ella è stata fatta da persona intelligente dell'arte, con piacevolissimo inganno ha fatto rimanere molti grandi uomini.“

5 Laut Hobson 1982 handelt es sich also um die bipolare Illusion. Vgl. zur Entstehung einer ästhetischen Theorie zur Illusion im 18. Jahrhundert Strube 1976.

6 Zu *illusio* und *illuder* in der klassischen Latinität und im nachklassischen Latein vgl. Scotti 2006, S. 9–14. Zur Wortgeschichte und zur Bedeutungsveränderung in der Patristik vgl. Stoppelli 2006, S. 25–35.

7 Furetière: Illusion, in: Dictionnaire universel.

werden, weil sie wissen, dass ihre Augen einer Täuschung unterliegen, besteht im dämonologischen Kontext eine tatsächliche Gefahr der Verwechslung von Illusion und Wirklichkeit. Die Illusion ist daher zunächst nicht ambig; sie gilt vielmehr als Werkzeug des Teufels, der die Menschen vom rechten Weg abzubringen versucht.

Dennoch hat, so die These des Teilprojekts ‚Augentrug, Traum und Täuschung‘ des SFB *Andere Ästhetik*, die dämonische Täuschung entscheidenden Anteil an der Konzeptualisierung der ästhetischen Illusion am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert. Am eindrücklichsten lässt sich dies in den französischen Theaterstücken des frühen 17. Jahrhunderts zeigen, wo Auftritte von Magiern mit der Theaterillusion in Verbindung gebracht werden. Stellvertretend sei hier Pierre Corneilles Frühwerk *L'illusion comique* (1636) genannt, in dem ein Magier in seiner Grotte eine Theateraufführung heraufbeschwört, um einem Vater das Verbleiben seines Sohnes zu erklären.⁸ Die Nähe zu Beschwörungsszenen von Dämonen in den vorausgehenden *tragi-comédies pastorales* der 20er und 30er Jahre ist offensichtlich; darüber hinaus werden Magie und Theater bei Corneille ganz explizit zueinander in Beziehung gesetzt. An die Stelle der ‚illusion diabolique‘ tritt die ‚illusion comique‘, wobei das Stück mit seiner Verflechtung verschiedener Fiktions Ebenen und binnenfiktionaler Theaterzuschauer so komplex aufgebaut ist, dass auch die Zuschauer:innen im Theatersaal erst im Nachhinein zu durchschauen vermögen, wo die fiktionsinternen Realitätsebenen liegen. Die Öffnung der dämonischen Illusion hin zur ästhetischen Illusion erfolgt aber nicht nur auf der Bühne des vorklassischen Theaters – bis die *doctrine classique* mit ihrem Insistieren auf der *vraisemblance* dieser Entwicklung auf der französischen Bühne ein Ende setzt –, sondern bereits in den dämonologischen Traktaten scheint, wie zu zeigen sein wird, zumindest stellenweise eine Ambiguität der dämonischen Illusion auf, die zwischen Gefahr und Faszination an der Kunst der Täuschung oszilliert.

2. Wahrnehmungs- und Erkenntnistäuschung in der Philosophie

Ein Hauptthema der dämonologischen Traktate ist die Frage, wie man zwischen göttlicher Schöpfung und teuflischer Nachahmung unterscheiden kann. Dies ist, ins Dämonologische gewendet, eines der zentralen philosophischen Probleme in spätem Mittelalter und Früher Neuzeit. Konnte der Mensch nach mittelalterlicher Vorstellung an der göttlichen Wahrheit – metaphorisch gesprochen: am göttlichen Licht – teilhaben, so führt die Aufwertung der menschlichen *intelligentia* im Renaissance-Humanismus das Wissen auf von den Sinnen zu verantwortende Urteile über das Erscheinende zurück. Die Einsicht in die grundsätzliche Täuschungsanfälligkeit menschlicher Wahrnehmung, wie sie sehr augenscheinlich mit der Perspektivmalerei aufgezeigt wird, wirft aber auch

8 Deutlich auf die Nähe zwischen Magie und Theater bezogen vgl. Wolf 2016; Dickhaut 2017.

die Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten des Menschen auf, so dass die Differenz zwischen erkennendem Subjekt und Objekt der Erkenntnis zu einer der Leitfragen rinascimentaler Philosophie wird.⁹ Wenn das Erscheinende keine unhinterfragbare Wahrheit mehr bedeutet, schlimmer, wenn die Sinneswahrnehmung immer schon mit der Möglichkeit der Täuschung behaftet ist, so kann der Mensch sich nicht einmal mehr der wahrnehmbaren Erscheinungen sicher sein. Noch Descartes führt das in den *Meditationes de prima philosophia* (1641) in seinem Gedankenexperiment vom *genius malignus* aus, wo er argumentiert, dass alles Sichtbare auch einfach *ludificationes somniorum* sein könnten, Täuschungen der Träume. Von der Teilhabe am göttlichen Schein im Sinne von *lux* und *lumen* gelangen wir so also zum Schein im Sinne von ‚Erscheinung‘ bis hin zur Täuschung.

Descartes' Argument sei kurz skizziert, um zu zeigen, dass die Frage nach dem Einfluss von Dämonen auf die Wahrnehmung weit über den ideologisch aufgeladenen Kontext der Hexenverfolgung hinausreicht. Zu Beginn der *Meditationes* stellt Descartes bekanntlich die Zuverlässigkeit der menschlichen Wahrnehmung radikal in Frage, zunächst mit dem Argument des Traums, der die Wirklichkeit perfekt nachzuahmen versteht. Die Unmöglichkeit, sicher zwischen Traum und Wachen zu unterscheiden, führt ihn schließlich zu der Idee, unsere ganze Wahrnehmung sei möglicherweise nur Trug, was im Weiteren dann die Begründung des *cogito* unter Ausschluss der Sinne nach sich zieht. Hans Blumenberg begreift diese Hypothese des *deus fallax* als die eines *deceptor potentissimus*, „der für die Universalität seiner Täuschungsabsicht nicht nur auf der Seite der Objekte eingreifen kann, sondern der dem Menschen selbst eine Natur verliehen haben könnte, die noch angesichts ihrer deutlichsten Gegebenheiten nur des Irrtums fähig wäre.“¹⁰ Descartes formuliert seine Hypothese folgendermaßen:

- 9 Die vorliegenden Ausführungen folgen, sehr grob schematisierend, vor allem Keßler 2008, der den philosophischen Ursprung in der Erkenntniskrise ausmacht, die durch Voluntarismus und Nominalismus aufgeworfen wurde; vgl. in Grundzügen aber auch Blum 1999. Zur Rolle von Perspektive und Geometrie vgl. Gerl 1989, S. 127–150. Für den spezielleren Kontext der Augentäuschung vgl. Clark 2007, für die eingehendere Thematisierung dieser Zusammenhänge vgl. Goumegou 2014, S. 244–299. Die Einsicht in die grundsätzliche Täuschungsanfälligkeit menschlicher Wahrnehmung und Gewissheit ist Keßler 2008 zufolge in den einzelnen philosophischen Strömungen unterschiedlich ausgeprägt. Geht der Neuplatonismus von der grundsätzlichen Wahrheitsfähigkeit des Menschen aus, so räumt der Aristotelismus allmählich Zweifel an der Gewissheit der menschlichen Sinne zur Erkenntnis der Welt ein. Die Humanisten schließlich reduzieren die Erkenntnisproblematik, indem sie nach vertretbaren Meinungen und nicht nach Wahrheiten suchen (vgl. Hempfer 1993, S. 9–45) und damit Rhetorik und Moralphilosophie zur Basis menschlichen Handelns machen.
- 10 Blumenberg 1996, S. 213. Für die dezidierte Kontextualisierung von Descartes' Argumentation im Rahmen der Dämonologie vgl. Bergengruen 2009.

Supponam igitur non optimum Deum, fontem veritatis, sed genium aliquem malignum eundemque summe potentem et callidum omnem suam industriam in eo posuisse, ut me falleret: putabo caelum, aerem, terram colores, figuras, sonos cunctaque externa nihil aliud esse quam ludificationes somniorum, quibus insidias credulitati meae tetendit.

So will ich denn annehmen, nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgendein böser Geist, der zugleich allmächtig und verschlagen ist, habe all seinen Fleiß daran gewandt, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Außendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die er meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt.¹¹

Dieses Gedankenexperiment, dessen Gültigkeit Descartes am Ende der *Meditationes* wieder relativiert, wenn er nicht nur die reflexive Erkenntnis und die Existenz Gottes als sicher annimmt,¹² sondern auch die Kontinuität der Erinnerung als Kriterium zur Unterscheidung von Traum und Wachen einführt und die Täuschungsanfälligkeit menschlicher Wahrnehmung auf Einzelfälle begrenzt,¹³ stellt eine Radikalisierung der Ungewissheit menschlicher Erkenntnis dar, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert nicht selten ist. Ungefähr hundert Jahre vorher führt die Erkenntniskrise bei Gianfrancesco Pico della Mirandola d.J. zu der Überzeugung, in einer Welt zu leben, in der der Mensch beständig Gefahr läuft, von Dämonen getäuscht zu werden. Insbesondere sein Dialog *Strix sive de ludificatione daemonum* (1523) führt das eindrücklich vor Augen. Die Täuschungen der Dämonen stellen für Pico eine Bedrohung des Christentums dar, welche die Hexenverbrennungen rechtfertigt. In diesem Kontext kann Täuschung kein ästhetisch oder spielerisch zu distanzierendes Phänomen sein, als welches es zeitgleich in der *Trompe-l'oeil*-Malerei erscheint oder wie es der spielerische Umgang damit in der humanistischen *diletto*-Ästhetik nahezulegen scheint.¹⁴

Auch wenn Descartes' *genius malignus*, der dem Menschen Täuschungen, *ludificationes somniorum* vorgaukelt, dem heutigen Leser oder der heutigen Leserin als eine heuristische Fiktion erscheint, so geht für die Autoren der dämonologischen Traktate, die sich detailliert mit Wesen und Wirkungsweisen von Teufel und Dämonen auseinandersetzen, vom Vermögen des Teufels, die göttliche Schöpfung für die menschlichen Sinne täuschend echt nachzuahmen, eine der größten Gefahren aus. Daher stehen im Zentrum ihrer Argumentation immer wieder Fragen danach, wie die Täuschungen des Teufels entlarvt werden können und wie der Mensch in der Lage ist, zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ zu unterscheiden.

11 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, I, 12, S. 38–41.

12 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, V, 15.

13 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, VI, 24.

14 Vgl. zu diesem Komplex Goumegou 2014. Eine Reihe von Einzelstudien finden sich im Sammelband *Kunst der Täuschung* (Dickhaut 2016).

3. Wahre und falsche Geister, göttliche und dämonische Träume

Im Gegensatz zu Heinrich Kramer, Johann Weyer, Jean Bodin, Martín Delrío und anderen Dämonologen, die – als Juristen, Mediziner oder Theologen – vor allem über die Existenz von Hexen, deren Form der Teilnahme am Hexensabbat oder der Problematik der Verwandlung von Menschen in Werwölfe debattieren, steht in *Le Loyers Discours et histoire des spectres* das Ziel im Vordergrund, eine „science des spectres“ zu schaffen.¹⁵ Es geht also weniger um Hexen und Werwölfe, auch wenn diese immer wieder vorkommen, sondern vor allem um Geister in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, wozu sowohl Engel als auch Dämonen, aber auch Wiedergänger von Toten gehören. Der Begriff *spectre* leitet sich vom lateinischen *spectrum* (‘Bild in der Seele’) her und bezeichnet in der französischen Sprache seit dem späten 16. Jahrhundert Geistererscheinungen.¹⁶ Er ist also eng an die Frage geknüpft, wie solche Geister in der menschlichen Wahrnehmung erscheinen. Grundthema des insgesamt über tausendseitigen Traktats sind denn auch die Frage nach der Existenz und der Sichtbarkeit jener *spectres* gemäß unterschiedlichen philosophischen Ansätzen, die Rolle der Imagination für die Wahrnehmung sowie die Frage, welche Personen in der Lage sind, den Teufel wahrzunehmen. Es geht weiterhin um die Essenz der Seele, um Magie und schließlich um die Frage, wie man böse Geister vertreiben kann. Der Katholik Le Loyer ist ein Humanist von bemerkenswerter Gelehrsamkeit, der zu allen Aspekten eine große Fülle von antiken und biblischen Beispielen zitiert, zahlreiche alte Sprachen spricht und entsprechend etymologisch argumentiert. Für den vorliegenden Zusammenhang ist das Traktat vor allem deshalb interessant, weil Le Loyer die Täuschung hauptsächlich auf eine Fehlleitung der *imaginatio*, die sowohl natürlichen wie auch teuflischen Ursprungs sein kann, zurückführt, so dass die Unterscheidung zwischen wahren und falschen Erscheinungen, zwischen göttlichen und teuflischen Träumen immer wieder als Problem erscheint.

Le Loyers Traktat unterscheidet zu Beginn das *spectre* als „une imagination d’une substance sans corps, qui se presente sensiblement aux hommes contre l’ordre de nature, et leur donne frayeur“ (DHS 2), von dem *fantosme*, bei dem es sich im Gegensatz zur ‚echten‘ Erscheinung des *spectre* um eine „imagination fausse“ (DHS 3) handle, also

15 Le Loyer: *Discours et histoires des spectres*, S. 2. Im Folgenden zitiert unter der Sigle DHS. Vgl. dazu die ausführliche Studie von Closson 2005. Für die erste Fassung des Traktats sei verwiesen auf die Studie von Dubois 1991, S. 73–89.

16 Immer wieder wird Le Loyer als derjenige genannt, der den Begriff in die französische Sprache eingeführt habe, selbst im *Robert* (Le Grand Robert 2022; Lemma ‚spectre‘) wird 1586, das Jahr der Ersterscheinung von Le Loyers Werk, als Erstbeleg genannt. Tatsächlich führt bereits ein Kapitel in Pierre Boaistuau *Histoires Prodigieuses*, S. 105–122, von 1560 (zitiert nach Boaistuau: *Histoires prodigieuses* [1564]) den Titel: „Visions prodigieuses avec plusieurs histoires memorables des Spectres, Fantosmes, figures et illusions qui apparaissent de nuit, de iour, en veillant et en dormant“.

eine Sinnestäuschung. Das Verhältnis vom *spectre* zum *fantosme* entspricht, worauf er explizit hinweist, dem Verhältnis von göttlichen und teuflischen Träumen. *Fantosmes* und Träume diabolischen Ursprungs sind also Täuschungen der Dämonen, während *spectres* und göttliche Visionen wahre Erscheinungen sind.

Dem Traum widmet Le Loyer am Ende des Buches über die Erscheinungen der Dämonen mehrere Kapitel (XXII–XXVI). Neben den natürlichen Träumen, die in Körper und Psyche entstehen, bespricht er Visionen, Entrückungen in die Ekstase oder Offenbarungen, die auf göttlichen Einfluss zurückgehen, aber zugleich vom Teufel nachgeäfft werden können.¹⁷ Dieses Nachäffen des Teufels („singer“) stellt eine stete Gefahr für den Menschen dar, der ständig damit rechnen muss, getäuscht zu werden und sich auf seine Sinne nicht verlassen kann. Tatsächlich kann der Teufel grundsätzlich jede Gestalt annehmen, nicht nur die unzähliger Tiere, sondern sogar die Gestalt Christi. Für den Menschen ergibt sich also die Notwendigkeit, die Nachäffungen des Teufels von den göttlichen Schöpfungen zu unterscheiden, das heißt, es geht darum, sich nicht täuschen zu lassen. Obwohl Le Loyer die Frage der Unterscheidbarkeit nicht systematisch diskutiert, zieht sie sich als Thematik durch den Text. Am deutlichsten wird die Problematik bei den Erscheinungen der Dämonen im Traum.

Wie erkennt man teuflische Träume, wenn der Teufel auch Natürliches und Göttliches nachäffen kann? Weder der Inhalt noch die hervorgerufenen Affekte sind sichere Wegweiser, da dämonische Träume nicht notwendigerweise schrecklich sind und auch göttliche Mahnungen Schrecken hervorrufen können. Auch sind dämonische Träume nicht immer täuschend, wie vielleicht zu erwarten wäre, denn die Dämonen können, so wird angenommen, z. B. aufgrund ihrer Kenntnisse der Vergangenheit oder von Zusammenhängen der Natur Krankheit und Tod korrekt vorhersagen. Insofern sind es letztlich drei Kriterien, die helfen können, nicht der Täuschung zu erliegen. Verhältnismäßig einfach ist es, wenn der Teufel oder Dämon in seiner eigentlichen Gestalt erscheint. Dies widerfährt etwa dem Cäsar-Mörder Cassius, der einen Todestraum hat, an dessen Ende er folgendes Wesen sieht: „un personnage ayant le regard hideux et afreux, les cheveux longs, la barbe mal pignee, noir de visage et de couleur, qui luy dist qu’il estoit son mauvais Genie, et disparut“ (DHS 440). Das hässliche Äußere ist ein sicheres Attribut des Teufels, da es dem Göttlichen entgegensteht. Ein zweites Element, das als Kriterium der Unterscheidung dienen kann, ist die Heilswahrheit. Ein besonderes schönes Beispiel hierfür liefert Scipion Dupleix in seinem zeitgleich erschienenen Traktat *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, et de la vie et de la mort* (1606), der im Kapitel „Des songes diaboliques“ das Beispiel des Traums der Frau von Pilatus nennt, der sie dazu

17 Le Loyer unterscheidet „les resveries du dormir et songes naturels“, die er als natürliche Phänomene betrachtet, von den „visions et ravissemens en extase, ou revelations“, die zunächst einmal göttlichen Ursprungs sind, aber vom Teufel nachgeäfft werden können (DHS 420).

gebracht habe, ihren Ehegatten vor der Hinrichtung Jesu zu warnen.¹⁸ Obwohl dieser Traum scheinbar gut sei, schließt Duplex auf eine diabolische Herkunft, weil er letztlich darauf ziele, das Heil der Menschheit zu verhindern. Erst aus der Kenntnis des göttlichen Willens also ergibt sich die Möglichkeit, den Traum als teuflisch zu identifizieren.

Le Loyer führt schließlich im Zusammenhang mit göttlichen Visionen noch weitere Kriterien ein, die helfen, diese als wahr zu authentifizieren. Am Beispiel der biblischen Träume oder Visionen von Abimelech und Laban argumentiert er, dass es spezielle Zeichen gegeben haben müsse, die auf die göttliche Herkunft verwiesen. In beiden Fällen schließt er das aus dem Umstand, dass die Träumer dem im Traum erteilten göttlichen Befehl Folge geleistet hätten:

Il [Laban, SG] obéit à la vision, sçachant par les signes qu'elle estoit divine, luy qui estoit l'un des grands Magiciens de son temps, et qui pouvoit discerner par les visions Demoniques, ce qui estoit encore de Dieu. (DHS 436)

Während hier die Kompetenz zur Unterscheidung letztlich auf das Wissen des Magiers zurückgeführt wird und die angenommenen Zeichen nicht spezifiziert werden, nimmt Le Loyer im Fall von Abimelech an, ein Licht müsse die göttliche Herkunft angezeigt haben: „Il faut croire infailliblement qu'un signe ou autre lumiere extérieure confirmast et seellast la vision“ (DHS 436). Diese Annahme ist insofern bemerkenswert, als in der Bibel nichts dergleichen erwähnt wird: „Aber Gott kam zu Abimelech des Nachts im Traum und sprach zu ihm: Siehe, du bist des Todes um des Weibes willen, das du genommen hast; denn sie ist eines Mannes Ehefrau.“¹⁹

Die Hässlichkeit des Dämons und ein (nur angenommenes) göttliches Licht sind also Unterscheidungskriterien, die jedoch in den seltensten Fällen praktisch anwendbar sind. Die Gefahr, dass der Dämon sich hinter einer scheinbar göttlichen Botschaft verbirgt, ist daher stets vorhanden, und spezielle Kenntnisse bezüglich der Heilswahrheit oder – wenn es sich um einen heidnischen Kontext handelt – der dämonischen Visionen sind vonnöten, um dies zu durchschauen. So klar die Unterscheidung theoretisch ist – wenn der Teufel dahintersteckt, ist es eine teuflische Illusion –, so schwierig ist sie somit praktisch durchzuführen.

18 Duplex: *Les causes de la veille et du sommeil*, S. 116 f. Vgl. dazu Bercé 1988; Dumora 2005, S. 23–124; Goumegou 2022.

19 1 Mos 20,3.

4. Die Trugbilder des Teufels oder der Magier als Künstler

Der Bereich der Sinnestäuschungen wird recht früh in Le Loyers *Discours et histoires des spectres* verhandelt und mit der Frage verbunden, welche Menschen besonders anfällig dafür sind. So wendet sich das fünfte Kapitel des zweiten Buches dem Thema der durch Affekte, Leidenschaften, Krankheiten und Störungen im Gleichgewicht der Körpersäfte hervorgerufenen Sinnestäuschungen zu: „Les passions, affections et perturbations engendrent des vains phantosmes en l'âme“ (DHS 117). Im sechsten Kapitel, und diesem entstammt das hier zu besprechende Beispiel für eine dämonische Illusion, die im Wachzustand stattfindet, geht es dann um den Einfluss des Teufels und die Magie: „Qu'és sens corrompus le Diable se peut mesler quelquefois, et des Fascinations et Prestiges des Diabls sur les sens“ (DHS 124). Zu Beginn diskutiert Le Loyer zunächst einmal in Auseinandersetzung mit Averroes (1126–1198) und Pietro Pomponazzi (1462–1525) grundsätzlich die Frage, ob Sinnestäuschungen nur durch die Natur oder den Einfluss der Sterne möglich sind oder ob es auch teuflische Magie gibt. Er vertritt sehr dezidiert die letztere Position, die er mit Beispielen zu belegen sucht. Im Zentrum des Kapitels stehen die *fascination*, d.h. der Zauber durch den bösen Blick (DHS 125–127) sowie die *prestiges* (lat. *praestigiae*), die vom Teufel produziert werden und durch einen Zauber (*charme*) den Eindruck von Dingen hervorrufen, die gar nicht vorhanden sind. Hexer, so versichert Le Loyer, erkennt man an ihren Augen und Blicken, die er mit Adjektiven wie „horrible[s]“, „hydeux“, „effroyables“, „esgarez“ und „bicles“ belegt und als „fenestre d'une Ame diabolique“ bezeichnet (DHS 127). Die „prestiges“ (DHS 129) hingegen sind die Trugbilder, die die Augen der Menschen verzaubern: „ils voyent et contemplant des merveilles excedans la nature“ (DHS 129). Um den diabolischen Ursprung zu belegen, unterstreicht Le Loyer, dass die Kunst, Trugbilder zu erzeugen, nichts mit den Tricks der Gaukler zu tun habe:

Les Prestiges sont bien d'une autre farine. Les figures des choses se presentent clairement à ceux qui sont charmez, demeurent longuement à leur veuë, ils les voyent, ils les discernent, ils les touchent, et toutesfois ce n'est que pure imposture Diabolique, communiquee au Magicien qui a le pouvoir de charmer, non de luy-mesme, ains du Diable. (DHS 129)

Le Loyer führt nun verschiedene Beispiele an, von denen das des Michael Sikidites hier herausgegriffen werden soll, weil es, so wie Le Loyer es präsentiert, die rein argumentative Funktion überschießt und eine ästhetische Dimension erhält. Die Grenzen zwischen Gaukler und schwarzer Magie sind hier auch deutlich weniger klar als einleitend behauptet. Le Loyer entnimmt sein Beispiel einer von Niketas Choniates im frühen 13. Jahrhundert verfassten Chronik von Byzanz, die zuerst 1557 in Basel zusammen mit einer lateinischen Übersetzung gedruckt wurde. Bei Niketas wird Sikidites als Beispiel dafür angeführt, dass Kaiser Manuel I. Komnenos Magier hat blenden lassen. Le Loyer folgt der Vorlage sehr eng, nimmt aber ein paar Auslassungen und Erweiterungen vor,

die der Szene eine ganz andere Wirkung verleihen. Um dies zu zeigen, sei zunächst die moderne und sehr textnahe englische Übersetzung des griechischen Originals zitiert,²⁰ wobei die Elemente, die Le Loyer weglässt, kursiv hervorgehoben sind:

Sikidites, by resorting to unmentionable magic spells, darkened the orbs of his spectators, tricking them into believing that what they saw was real, *and diverted his viewers as he conjured up ranks of demons to attack those he wished to terrify.* It so happened that once, while looking down at the sea from the vantage point of the imperial palace, he observed a fishing boat carrying a cargo of bowls and dishes. He challenged his companions that should they be willing to make a wager, he would not hesitate *to make the boatman lose his mind,* get up from the rowing bench, and with the pair of sculls smash the pottery to smithereens. They accepted the wager, and soon the pilot rose up from his bench and, taking the oar in his hands, struck the utensils repeated blows until he had pounded them into dust. The onlookers from above broke out into laughter, *considering what had taken place a marvel.* Not long afterwards the seaman, laying hold of his beard with both hands, wailed plaintively and *described his madness as sent by God,* and *the more he recovered from his delusion* the more he lamented his fate. When asked *what had possessed him* to dispose of his cargo in this fashion, he related with deep emotion that as he was pulling at the oars, he suddenly saw a blood red serpent, its back like a firebrand, stretched out over the bowls. Peering at him intently and fixedly *in the manner of dragons,* it seemed bent on devouring him and did not uncoil itself until the pottery had been smashed to pieces; then suddenly it vanished, disappearing from sight.²¹

Niketas führt Sikidites hier als einen Magier ein, der die tatsächliche Sinneswahrnehmung verdunkelt und stattdessen andere Bilder erscheinen lässt, also das, was Le Loyer *praestigiae* nennt. Dies wird wiederholt als eine Art Verrücktheit oder Wahn bezeichnet, etwas, das über ihn gekommen ist (in einer Art Gottgeschlagenheit). Am Ende erzählt er, dass er während dieses Zustands eine fürchterliche rote Schlange gesehen habe, die ihn bedroht habe. So sind die beiden Teile der Erzählung kongruent, und der Leser kann folgern, dass der Mann auf dem Boot aus Angst vor der durch teuflische Magie erzeugten Schlange seine Töpfe zerschlagen hat. Obwohl Le Loyer die Anekdote sehr ähnlich erzählt und sie mit dem Ziel in seine Argumentation einbaut, die Existenz teuflischer Magie zu beweisen, geht sie bei ihm weniger klar darin auf. Dies hängt mit zwei Änderungen zusammen, die er vornimmt. Erstens tilgt er jeden Hinweis auf den wahnartigen Zustand, der eine Erklärung für die *praestigiae* bieten könnte, und zweitens inszeniert er das Geschehen wie auf einer Art Bühne und fokussiert die Reaktion des Publikums.

20 Ich danke Irmgard Männlein-Robert für den Abgleich der vorliegenden Übersetzungen mit dem griechischen Original. Offensichtlich übernimmt Le Loyer seine Version aus der griechischen Fassung, da die zeitgenössische lateinische Übersetzung ein paar Auslassungen gegenüber dem griechischen Original aufweist, während die entsprechenden Stellen bei Le Loyer enthalten sind. Griechisches Original und lateinische Übersetzung von Hieronymus Wolf wurden konsultiert nach der Ausgabe von Immanuel Bekker (Bonn 1835).

21 Niketas: O City of Byzantium, S. 84 (Lib. IV. Cap. 6, Hg. Bekker).

Wie bei Niketas wird auch bei Le Loyer Sikidites als Meister der Augentäuschung eingeführt: „Et estoit ce Sicidites tellement expert en la Magie qu’il tournoit et changeoit les yeux des hommes comme il vouloit, leur faisoit voir des choses qui n’estoient point et qu’ils croyoient veritables.“ (DHS 118 [130²²]) Allerdings verzichtet er auf den Hinweis, dass der Magier in der Lage ist, Dämonen zu beschwören, um Menschen Angst einzujagen. So stehen die Dimension des Augentrugs und dessen Kunstfertigkeit im Vordergrund. Während Niketas in der Ankündigung des Sikidites vor allem auf den Aspekt der Wette zwischen dem Magier und den Zuschauern abhebt, nimmt Le Loyer geradezu eine theatrale Inszenierung vor, bei der es wiederholt um ein „spectacle“ (DHS 130) geht. Zunächst wird der Blick vom Palast auf den Hafen wie der Blick auf eine Theaterbühne inszeniert (entsprechende Hinzufügungen sind kursiv markiert):

Il [Sicidite, S.G.] estoit un iour appuyé sur les Fenestres plus hautes du Palais de l’Empereur qui one leur aspect sur la marine, et descouvrent de toutes parts. Et comme il avoit les yeux ficez sur le havre discourant avec quelques courtisans qui regardoient comme luy, il veid aborder une petite gabarre au port, qui estoit chargée de pots de terre, et demanda aux hommes qui devoioient avec luy, que c’est qu’ils luy donneroient, s’il leur faisoit voir le plus ioyeux spectacle qu’ils veirent de leur vie. Il est interrogé quel spectacle ce pouvoit estre. C’est dit-il, que je vay vous faire voir presentement, que le potier à qui sont ces pots dans ceste gabarre, les va rompre tous l’un apres l’autre, sans qu’il luy en demeure un seul entier. Il luy fut promis de l’assistance ce qu’il demanda. (DHS 130)

Aus der privilegierten Perspektive von den Palastfenstern mit ihrem Blick auf den Hafen ergibt sich also das Gespräch über ein mögliches „spectacle“ (DHS 130), das hier nicht so sehr als Wette angekündigt, sondern mit dem Kunststück eines Gauklers parallelisiert wird. Verstärkt wird dies dadurch, dass dieses Beispiel in der Randglosse als „magie plaisante“ gekennzeichnet ist, während das darauffolgende (ebenfalls von Niketas übernommene), bei dem Sikidites diabolische Gestalten im Bad ihr Unwesen treiben lässt, als „magie“ bezeichnet wird (DHS 130).

Unmittelbar nach der Ankündigung des Schauspiels beginnt dann auch die Vorstellung:

Et tout à l’instant le pauvre potier de la gabarre se leve en pieds, prend la rame ou gasche en main, ruë et frappe de tors et de travers et deça et delà, et ne cesse de mener les bras qu’il n’eust mis en pieces tous ses pots. (DHS 130)

Wie bei Niketas lacht das Publikum auch hier, aber Le Loyer unterstreicht nochmals, dass sie mit Sikidites vom Fenster aus auf das Geschehen blicken – und ersetzt damit die

22 In dem benutzten Exemplar liegt offensichtlich ein Fehler in der Paginierung vor: Anstelle der in der Zählung erforderlichen Zahl 130 ist die Zahl 118 aufgedruckt. Im Folgenden wird die korrigierte Seitenzahl verwendet.

Reaktion des Staunens bei Niketas: „*Cecy voyoient bien à clair, ceux qui estoient avec le Sorcier accoudez aux fenestres du Palais, et connoissans la cause se pasmoient de rire*“ (DHS 130).

Ihr Lachen wird darauf zurückgeführt, dass sie die Ursache des Verhaltens kennen – ein Wissen, dass sich aber im Folgenden als begrenzt erweisen wird. Dieser Hinweis ist ebenso eine Ergänzung von Le Loyer wie die Reaktion des Publikums, mit der er den Übergang zur Perspektive des Töpfers einleitet: „*Mais leur ris fut aussi tost changé en compassion*“ (DHS 130). Dieser Wandel markiert, und das wird dem Komödienautor Le Loyer wohl bewusst sein, den Wechsel aus dem Register des Komischen in das des Tragischen und stellt die Einordnung als „*magie plaisante*“ in Frage. Nach dem Grund für sein Tun gefragt, berichtet der Töpfer auch hier von der Schlange, die ihn drohend angeblickt habe; im Unterschied zur Version von Niketas wird ihr hier allerdings auch Bewegung zugeschrieben:

[1] avoit veu un grand serpent à la creste rouge et estincelante, furieux à merveilles, entortillé autour de ses pots qui le regardoit à gueule ouverte, et la teste eslevee, comme s'il l'eust voulu devorer, et que ce serpent n'avoit cessé de tourner son corps long demesurément en cent plis et replis ronds et sinueux, jusques à ce que tous les pots eussent esté cassez, et alors seroit disparu. (DHS 130)

Durch den Ausfall des Erklärungsmusters vom vorübergehenden Wahn werden dem Leser also zwei widersprüchliche Versionen der Geschichte präsentiert, die nicht miteinander vermittelt oder hierarchisiert werden. Die Umstehenden auf dem Palast sehen, wie der Töpfer seine Ware zerschlägt; der Töpfer sieht eine fürchterliche Schlange, die ihren Körper so lange über die Töpfe bewegt, bis sie zerstört sind. Für den Leser, der gleichsam als dritte Beobachterinstanz auftritt, bleibt nun die Frage, wessen Augen eigentlich verzaubert worden sind: die des Töpfers oder die der Zuschauer? Täuscht sich der Töpfer auf dem Boot, der meint, ein scheußliches Schlangenungeheuer zu sehen, oder täuscht sich das Publikum, das glaubt, den Grund für das Verhalten des Töpfers zu kennen, aber die Schlange und (möglicherweise deren zerstörerisches Tun) nicht sieht? Vermutlich täuschen sich hier beide: die, die die Schlange nicht sehen, und der, der die Schlange sieht – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise. Auf jeden Fall steht am Ende des Berichts die Version des Töpfers, die nicht mehr in Frage gestellt wird. Hat der Erzähler damit nicht dem Leser auch ein täuschend echtes Bild von der Schlange vor Augen gestellt, so wie es Sikidites getan hat? Stärker als bei Niketas, der die Macht des Magiers über die Dämonen in den Vordergrund stellt, zeigt Le Loyer also, wie der Magier – analog zum Gaukler auf dem Jahrmarkt – sein Publikum täuschen kann, indem er allerdings – und hier unterscheidet er sich von Letzterem – auf die Erzeugung teuflischer *praestigiae* zurückgreift. Rückbezogen auf die Argumentationsstruktur des Textes lässt sich sagen, dass die Existenz teuflischer Magie sich nur dadurch beweisen lässt, dass etwas Teuflisches – hier in der Figur der schrecklichen roten Schlange – sichtbar wird, Le Loyer also in der Erzählung auch selbst ein Trugbild erzeugt. Damit aber geht das Bei-

spiel in seiner Funktion der diskursiven Argumentation nicht auf, sondern überschießt sie. Denn dem Leser wird zugleich vor Augen geführt, wie die Inszenierung des Augentrugs auf Textebene funktioniert, so dass diese dämonische Illusion zur ästhetischen Reflexionsfigur wird, die die Erzeugungsmechanismen des Augentrugs mit einschließt und reflektiert.

5. Die dämonische Illusion auf der Bühne: Jean Mairets *La Sylvie*

Noch expliziter wird die dämonische Illusion auf der Theaterbühne zum Anlass ästhetischer Reflexion. Hierzu sei ein besonders plastisches Beispiel besprochen, das Jean Mairets *tragi-comédie pastorale* mit dem Titel *La Sylvie* entstammt, die zuerst 1626 im Hôtel de Bourgogne in Paris aufgeführt und dann in mehreren Fassungen gedruckt wurde.²³ Die Gattung der *tragi-comédie pastorale*, die sich um 1600 großer Beliebtheit erfreut, enthält oft spektakuläre Dämonenbeschwörungen, die wohl durch die klare Situierung als Fiktion im bukolischen Setting einer paganen Welt verhältnismäßig unbedenklich sind.²⁴ Im Gegensatz zu vielen anderen Stücken bringt *La Sylvie* jedoch keine Magierfigur auf die Bühne, sondern nur den Zauber, den dieser bewerkstelligt hat. Zu Beginn des fünften Akts finden wir Prinz Thélamène und die von ihm geliebte Schäferin Sylvie in einem Zauberschlaf, aus dem sie abwechselnd aufwachen und sich gegenseitig für tot halten. Der König, der damit eine unstandesgemäße Heirat verhindern wollte, bereut sein Vorgehen mittlerweile, aber der Magier kann den Zauber nicht mehr lösen (LS 1808–1810). Deshalb muss nun der Ritter Florestan den im Palast platzierten magischen Gegenstand, von dem der Zauber ausgeht und der von Dämonen und Geistern bewacht wird, zerstören.

Mehrere Momente dieser magischen Täuschung und ihrer Auflösung bilden die (sehr lange) zweite Szene des fünften Akts. Sie beginnt mit dem Schauspiel der aus ihrem Zauberschlaf erwachenden und den anderen als tot beklagenden Liebenden, das täglich zur selben Zeit stattfindet und von einem Pagen fast wie ein Theaterereignis angekündigt wird.²⁵ Es folgt Florestans Kampf gegen die Dämonen, die explizit als

23 Hier wird die kritische Ausgabe in der Gesamtausgabe von Mairets Theaterstücken zugrunde gelegt, die dem Text der Druckausgabe von 1630 folgt (Mairet: *La Sylvie*). Im Folgenden wird diese mit der Sigle LS unter Angabe der Versnummer zitiert. In der Mairet-Forschung wird *La Sylvie* kaum beachtet. Eine Ausnahme bildet Kay 1975; die hier interessierende Szene wird allerdings auch dort nur beiläufig erwähnt.

24 Zur nicht sehr intensiv beforschten französischen *tragi-comédie pastorale* vgl. immer noch die grundlegenden Arbeiten von Daniela Dalla Valle (Dalla Valle 1973; Dalla Valle 1995). Speziell zu Dämonenerscheinungen vgl. Fenske 2022. Allgemeiner zur Magie im französischen Theater des 17. Jahrhunderts vgl. Courtès 2004.

25 So kündigt ein Page das baldige Erwachen der Liebenden wie folgt an: „Sire, les deux Amants dans leur mal rigoureux / Vont bientôt commencer leurs regrets douloureux, / Un grand vent a tué le

„illusion[s]“ (LS 2072) ausgewiesen werden und so die Frage der theatralen Illusion mit thematisieren. Schließlich glauben die erlösten Liebenden, sie seien tot und halten den König und Florestan trotz dessen Hinweis auf die „vrais corps de mouvement capables, / Liés de ners et d'os visibles et palpables“ (LS 2149f.) für schattenartige Erscheinungen: „Ces visions ne sont que songes décevants“ (LS 2151). Es braucht die übernatürliche Stimme des Orakels, um die beiden zu überzeugen, dass sie sich in einem Zustand der Sinnesverwirrung – „rêverie“ (LS 2153), „fantaisie“ (LS 2169) und „frénésie“ (LS 2170) – befunden haben. Mehrere typische Motive des barocken Spiels mit Schein und Sein und der magischen Täuschung kommen hier also zusammen, die aber in der vorliegenden Analyse nicht vertieft werden sollen.²⁶

Im Folgenden soll lediglich Florestans Kampf mit den Dämonen betrachtet werden, der im Text durch einen langen Monolog abgebildet wird, unterbrochen nur von der Stimme des Orakels, die ihn auffordert, den Zauberspiegel zu zerstören, und ergänzt nach dem Ende des Zaubers durch Äußerungen des Königs über dessen Wahrnehmung des Geschehens. Das Setting ist dabei folgendes: Florestan steigt die Stufen des Palastes hinauf, um den unter dem Gewölbe befindlichen Zauberspiegel zu zerstören. Die Dämonen und Geister versuchen ihn daran zu hindern, es gibt Blitze und Donner, er fällt einmal sogar einige Stufen wieder hinunter, und beim Erreichen des Zauberspiegels stellt sich ihm ein Schatten in den Weg, der den Zugriff verhindern will. Da er jedoch erkennt, dass es sich nur um „ombrages vains“ (LS 2099) handelt, zerstört er den Spiegel trotzdem, was großen Lärm und den Einsturz des Gewölbes hervorruft; aber der Zauber ist gelöst und das Licht kehrt zurück.

Wie haben wir uns diese Szene nun auf der Bühne vorzustellen? Da es mit Ausnahme des Hinweises auf das Heraufsteigen der Stufen keine expliziten Regieanweisungen gibt, erschließt sich das Geschehen einzig aus dem langen Monolog Florestans; zusätzliche Hinweise lassen sich aus einer Requisitenliste ablesen, die für das Stück überliefert ist.²⁷ Florestans Monolog erfüllt dabei mehrere Funktionen: Zum einen beschreibt der Ritter darin ausführlich die Dämonen, die er vor sich sieht, erinnert aber auch immer wieder daran, dass es sich lediglich um Trugbilder handelt. Zum anderen

sacré lumineaire, / Signe présagieux de leur plainte ordinaire“ (LS 1867–1870). Später weist der König Florestan auf den Beginn von Sylvies Totenklage hin: „Mon fils vient d'achever ses regrets et les miens, / La Bergère dans peu commencera les siens: / Ne faisons point de bruit, la voilà qui s'éveille“ (LS 1999–2001).

26 Ich verweise hierzu auf die im Entstehen begriffene Dissertation von Ann-Kristin Fenske mit dem Arbeitstitel „Inszenierungen von dämonischer Illusion und Traum. Ästhetische Reflexionsfiguren im vorklassischen französischen Theater (1580–1640)“.

27 „Il faut une Nuit au cinquieme Acte, un tonnerre, des Eclairs, des Saucissons, des Dards, des houlettes et un Miroir enchante“, *Le Memoire de Mahelot*, ed. cit., S. 311, zitiert nach: LS, S. 323. Der Herausgeber von *La Sylvie* hat die Orthographie modernisiert und fügt den Hinweis hinzu, dass es sich bei „saucissons“ um Feuerwerksraketen handelt.

erwähnt er die verschiedenen Hindernisse wie den Sturz von den Treppenstufen, Donner und herabfallende Pfeile. Schließlich spricht Florestan sich wiederholt Mut zu, sein Unterfangen fortzusetzen und droht den Dämonen. Der Anfang dieses Monologs (bis zur Unterbrechung durch die Orakelstimme) sei hier zitiert, um einen Eindruck von der Vielschichtigkeit und der Art der Beschreibungen zu geben; die Momente der Illusionsdurchbrechung sind kursiv hervorgehoben:

L'épouvantable objet, l'horrible vision!
Courage, tout ceci n'est rien qu'illusion.
 Que veulent ces nombreux et monstrueux fantômes
 Qui volent parmi l'air ainsi que des atomes?
 Chimériques esprits, lutins, fantômes noirs,
 Que ne retournez-vous dans vos sombres manoirs?
 O Dieux! secourez-moi, ce grand coup de tonnerre
 Du troisième degré m'a renversé par terre:
 N'importe, si faut-il toutefois remonter,
 La résolution doit le péril dompter.
 Une grêle de coups me tombe sur la tête,
 De piques et de dards une moisson m'arrête:
*Mais pourquoi s'amuser à ces objets trompeurs
 Qui ne peuvent donner que de légères peurs?*
 Il faut résolument briser tous ces obstacles,
Sans s'étonner de voir ces difformes spectacles.
 Démons c'est à ce coup que de force ou de gré
 Vous me verrez monter jusqu'au plus haut degré.
 Horreur du genre humain, larves, ombres funèbres
 Allez, retirez-vous au Palais des ténèbres,
 Vos confus hurlements et vos coups superflus
 En l'état où je suis ne m'épouvantent plus. (LS 2071–2092)

Bemerkenswert für die Frage nach der Ambiguität der Illusion ist der Umstand, dass die Schilderung der „horrible vision“ (LS 2071) immer wieder von Momenten unterbrochen wird, in denen diese nur als Augentrug erscheint: „tout ceci n'est rien qu'illusion“ (LS 2072). Aber auch die Beschreibung der Dämonen liest sich so, als ob diese sich der Darstellbarkeit auf der Bühne entziehen dürften: „Que veulent ces nombreux et monstrueux fantômes / Qui volent parmi l'air ainsi que des atomes? / Chimériques esprits, lutins, fantômes noirs“ (LS 2073–2075). Während Donner, Blitz und Pfeile mit Sicherheit auch für das Publikum sichtbar sind, wie sich aus der Requisitenliste ersehen lässt, könnte es theoretisch sein, dass die Dämonen nur über die Worte Florestans erzeugt werden. Insofern würden die Dämonen dem Publikum in der Sprache vor Augen gestellt, also nur in dessen *imaginatio* erzeugt.

Die Ambiguität zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Existierendem und Augentrug macht den Monolog auch in metatheatralischer Hinsicht interessant. Wenn die „difformes spectacles“ (LS 2086) nur Illusionen der Dämonen sind, dann liegt

es für die Zuschauer:innen nahe, diese Aussagen auch auf das Schauspiel zu übertragen, das ihnen selber geboten wird, also eine Parallele zwischen den Auftritten der Dämonen und den Inszenierungen des Theaters zu sehen. Zugleich wird ihnen aber auch bewusst gemacht, dass ihre eigenen Reaktionen sich von denen der Protagonisten unterscheiden. Florestan wird immer wieder von der Realität der „vision horrible“ überwältigt, muss sich stets neu distanzieren und Mut zusprechen. Dem König als fiktionsinternem Zuschauer gelingt dies hingegen nicht, er fällt sogar vor Schrecken in Ohnmacht: „Le tumulte qu’a fait cette bande infernale, / [...] / D’une subite horreur m’a fait évanouir“ (LS 2114–2116). Das Theaterpublikum jedoch kann sich aus sicherer Distanz und völlig gefahrlos an dieser „vision horrible“ ergötzen – vielleicht jedoch nicht ganz frei von der Angst, dass es in der Realität auch mit Dämonen konfrontiert werden könnte. So wird ihm hier die Funktionsweise von Theater vor Augen gestellt: Etwas ist da, aber man weiß zugleich, dass es Trug ist. Das aber ist das Prinzip der ästhetischen Illusion.

6. Schluss

Die besprochenen Beispiele haben auf drei Ebenen eine Auseinandersetzung mit der dämonischen Illusion gezeigt. Bei Le Loyer haben wir zunächst gesehen, dass die diabolische Täuschung auf der diskursiven Ebene eine Gefahr darstellt, da sie zur Verwechslung von Sein und Schein führt, mit allen theologischen Implikationen, die das hat. Es werden also Wege gesucht, die Täuschung als solche zu identifizieren. Gleichzeitig aber inszeniert Le Loyer in seinen erzählten Exempla den Trug so kunstvoll, dass der Eindruck entsteht, der Autor ziele darauf, die Leser:innen ebenso zu täuschen, wie die Magier das mit Hilfe der Dämonen bewerkstelligen – freilich nur, um dann umso wirkungsvoller den kunstvollen Effekt sichtbar zu machen. In dem Beispiel von Sikidites ist der Magier zugleich ein Künstler, der seinem Publikum etwas vorführt, was nicht existiert; Le Loyer inszeniert dazu erzählerisch eine Bühne und multipliziert die Ebenen der Täuschungen. Zugleich braucht es für seine Argumentation auch die Sichtbarkeit des Teuflischen, die Evidenz der Schlange, um zu beweisen, dass es Magie gibt, bei der der Teufel seine Hände im Spiel hat. In Jean Mairets *La Sylvie* schließlich thematisiert die Inszenierung einer dämonischen Illusion ganz offensichtlich das Prinzip der ästhetischen Illusion. Dies wird vor allem dadurch bewerkstelligt, dass Florestan sich immer wieder den Status des Wahrgenommenen als (dämonische) Illusion bewusst macht. Die Ohnmacht des Königs als Reaktion auf die Dämonen schließlich hebt nicht nur den Heldenmut Florestans hervor (und vielleicht auch seine eigenen Verfehlungen); sie zeigt auch, wozu die Konfrontation mit Dämonen ohne die nötige rationale oder ästhetische Distanznahme führen kann. Dem Publikum wird also die Funktionsweise des Theaters in einer Szene vor Augen geführt, die gleichzeitig zeigt, wie das Schreckliche zur Grundlage des Ästhetischen werden kann. Ganz ähnlich wie in der zeitgenössischen Tragödie

mit ihren „visions horribles“, meist Alpträume oder Geistererscheinungen,²⁸ entsteht auch hier eine Ästhetik des Schreckens („l’horreur“), die nur dann funktionieren kann, wenn das Bewusstsein von dem Artefaktcharakter des Dargestellten vorhanden ist.²⁹

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen, hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1985 [Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984].
- Boaistuau, Pierre: *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées, depuis la Nativité de Iesus Christ, iusques à nostre siècle. Extraites de plusieurs fameux autheurs, Grecz, & Latins, sacrez & profanes*, Paris: Vincent Norment et Jehanne Bruneau, 1564, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65369874> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia*, in: René Descartes: *Philosophische Schriften in einem Band*. Mit einer Einführung von Rainer Specht und ‚Descartes‘ Wahrheitsbegriff‘ von Ernst Cassirer, Hamburg 1996.
- Dupleix, Scipion: *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, et de la vie et de la mort*, Paris: Vve Dominique Salis, 1606.
- Furetière, Antoine: *Illusion*, in: Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, 1690, URL: <http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/843572247> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Le Loyer, Pierre: *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes*, Paris: Nicolas Buon, 1605, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545032t> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Mairet, Jean: *La Sylvie*, in: *Théâtre Complet. Kritische Ausgabe*, 4 Bde., Paris 2004–2019, Bd. 2, hg. von Georges Forestier, Paris 2008 (Sources classiques 91), S. 207–331.
- Niketas Choniates: *O City of Byzantium. Annals of Niketas Choniatēs*, übers. von Harry J. Magoulias, Detroit 1984 (Byzantine Texts in Translation). [Griechisches Original und lateinische Übersetzung des 16. Jahrhunderts: *Nicetae Choniatae Historia*, hg. von Immanuel Bekker, Bonn 1835, URL: <https://archive.org/details/nicetaechoniata02chongoog/> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023)]
- Vasari, Giorgio: *Proemio di tutta l’opera*, in: Giorgio Vasari: *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 1, S. 91–106.

- 28 Vgl. dazu Goumegou 2022 und allgemeiner zur Bedeutung von ‚horreur‘ in der französischen Tragödie Emelina 2003.
- 29 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C6: ‚Augentrug, Traum und Täuschung – der dämonische Ursprung der Illusion‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

Sekundärliteratur

- Bercé 1988 = Bercé, Yves-Marie: La raison des songes, chez Scipion Duplex (1606), in: *Revue des Sciences Humaines. Rêver en France au 17^e siècle* 211 (1988), S. 123–131.
- Bergengruen 2009 = Bergengruen, Maximilian: Genius malignus. Descartes, Augustinus und die frühneuzeitliche Dämonologie, in: Carlos Spoerhase / Dirk Werle / Markus Wild (Hgg.): *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850*, Berlin / New York 2009 (*Historica Hermeneutica. Series Studia* 7), S. 87–108.
- Blum 1999 = Blum, Paul Richard: Einleitung. Philosophie in der Renaissance, in: Paul Richard Blum (Hg.): *Philosophen der Renaissance. Eine Einführung*, Darmstadt 1999, S. 1–10.
- Blumenberg 1996 = Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1996 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1286) [zuerst 1966].
- Clark 2007 = Clark, Stuart: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007.
- Closson 2005 = Closson, Marianne: Le théâtre des spectres de Pierre Le Loyer, in: François Lecercle / Françoise Lavocat (Hgg.): *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes 2005, S. 119–139, URL: <https://books.openedition.org/pur/29979> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Courtès 2004 = Courtès, Noémie: L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle, Paris 2004 (*Lumière classique* 53).
- Dalla Valle 1973 = Dalla Valle, Daniela: Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese, Ravenna 1973 (*Il Portico* 42. Letteratura straniera).
- Dalla Valle 1995 = Dalla Valle, Daniela: Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle, Paris 1995 (*Textes et études. Domaine français* 28).
- Dickhaut 2016 = Dickhaut, Kirsten (Hg.): *Kunst der Täuschung. Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2016 (*Culturae* 13).
- Dickhaut 2017 = Dickhaut, Kirsten: Geisterstunde. Magie, Machtprobe und Herrschaftsgrund in Corneilles *Illusion comique* und *Médée*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 68.1 (2017), S. 146–172.
- Dubois 1991 = Dubois, Claude-Gilbert: *Imaginatio phantastica. Le Discours des spectres et apparitions d'esprits de Pierre Le Loyer (1586)*, in: Antoine Faivre (Hg.): *La littérature fantastique*, Paris 1991 (*Cahiers de l'hermétisme*), S. 73–89.
- Dumora 2005 = Dumora, Florence: *L'œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris 2005 (*Lumière Classique* 60).
- Emelina 2003 = Jean Emelina: L'horreur dans la tragédie, in: Claire L. Carlin / Kathleen Wine (Hgg.): *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, VA 2003, S. 171–179.
- Fenske 2022 = Fenske, Ann-Kristin: Dämonenerscheinungen im französischen Pastoraltheater (1595–1628), in: Sarah Dessi Schmid / Sandra Linden (Hgg.): *Ästhetisches Aushandeln. Normen und Praktiken in der Vormoderne*, Berlin 2022 (im Druck).
- Gerl 1989 = Gerl, Hanna-Barbara: *Einführung in die Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1989 (*Die Philosophie. Einführungen*).
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Goumegou 2014 = Goumegou, Susanne: *Fraude, simulazione, illusione. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext*, Habilitationsschrift Bochum, Typoskript 2014.
- Goumegou 2022 = Goumegou, Susanne: *Songes épouvantables, apparitions effroyables et illusions diaboliques. Le cauchemar à l'âge de la démonologie (1550–1650)*, in: Bernard Dieterle / Manfred

- Engel (Hgg.): Typologizing the dream / Le rêve du point de vue typologique, Würzburg 2022 (Cultural Dream Studies 5), S. 29–52.
- Hempfer 1993 = Hempfer, Klaus W.: Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘, in: Klaus W. Hempfer (Hg.): Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen, Stuttgart 1993 (Text und Kontext 10), S. 9–45.
- Hobson 1982 = Hobson, Marian: The Object of Art. The Theory of Illusion in 18th-Century France, Cambridge / New York 1982 (Cambridge Studies in French 3).
- Kay 1975 = Kay, Burf: The Theatre of Jean Mairet. The Metamorphosis of Sensuality, Den Haag / Paris 1975 (De Proprietatibus Litterarum. Series Practica 97). [Elektronischer Reprint Berlin / Boston 2019, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111343822>].
- Keßler 2008 = Keßler, Eckhard: Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert, München 2008.
- Le Grand Robert 2022 = Dictionnaires Le Robert. Le Grand Robert de la langue française, Paris 2022, URL: <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Scotti 2006 = Scotti, Mario: ‚Illusione‘. Appunti per una storia semantica dell’idea, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.): Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7–9 ottobre 2004, Neapel 2006 (Laboratorio 54), S. 9–23.
- Stoppelli 2006 = Stoppelli, Pasquale: Illusione. Storia di una parola, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.): Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7–9 ottobre 2004, Neapel 2006 (Laboratorio 54), S. 25–35.
- Strube 1976 = Strube, Werner: Illusion, ästhetische; metaphysik- und religionsbezogen, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 4: I–K, Basel 1976, Sp. 204–215.
- Wolf 2016 = Wolf, Werner: Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion. Pierre Corneilles *Illusion comique* als ‚Schwellentext‘, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): Kunst der Täuschung. Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2016 (Culturae 13), S. 397–422.
- Wolf 2018 = Wolf, Werner: Ästhetische Illusion, in: Martin Huber / Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen, Berlin / Boston 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 401–417.