

**Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne**



# **Der Teufel und seine poietische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne**



Herausgegeben von  
Jutta Eming und Daniela Fuhrmann

**DE GRUYTER**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des edocs-Programms der Freien Universität Berlin sowie des Graduate Campus der Universität Zürich.

ISBN 978-3-11-066717-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-066718-9

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-066735-6

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110667189>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Library of Congress Control Number: 2020943237**

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

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

© 2021 Jutta Eming, Daniela Fuhrmann, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Umschlagabbildung: Versuchung Christi (1480/82), Michael Pacher, St. Wolfgang/Österreich; Institut für Realienkunde – Universität Salzburg

<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail?archivnr=004763>

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

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

# Vorwort

Der vorliegende Band geht auf eine Kooperation zwischen der Freien Universität Berlin und der Universität Zürich in den Jahren 2018–2020 zurück. Sie wurde von beiden Universitäten im Rahmen ihrer ‚Strategischen Partnerschaft‘ durch die Ausrichtung von Workshops an beiden Standorten finanziell unterstützt. Darüber hinaus ermöglichte ein Short Grant des Graduate Campus (GRC) der Universität Zürich das Zusammenkommen der Wissenschaftler\*innen aller beteiligten Institutionen. Die während beider Workshops gehaltenen Vorträge und anschließenden Diskussionen bildeten die Grundlage für die Beiträge des Bandes.

Die Drucklegung wurde durch finanzielle Unterstützung von Seiten des edocs-Programms der Freien Universität Berlin und des Graduate Campus (GRC) der Universität Zürich ermöglicht. Die Pfarre St. Wolfgang/Österreich hat uns freundlicherweise die Nutzungserlaubnis für die Umschlagabbildung erteilt. Wir danken an dieser Stelle allen beteiligten Institutionen für diese großzügige Förderung.

Wir danken ferner allen Teilnehmer\*innen am Workshop,<sup>1</sup> die sich trotz des ‚sinistren‘ Themas mit Begeisterung auf die Zusammenarbeit eingelassen und sie vorangebracht haben.

Die Herausgeberinnen hoffen, dass auf die Leser\*innen ein Funke von dieser Begeisterung überspringt und weitere Forschungen zur Produktivität des Teufels angestoßen werden.

Berlin und Zürich, im Sommer 2020

Jutta Eming, Daniela Fuhrmann

---

<sup>1</sup> Dazu gehörte in Berlin und Zürich auch Jörn Bockmann, Universität Kiel.



# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort — V

Jutta Eming, Daniela Fuhrmann

**Der Teufel und seine poetische Macht. Eine Einführung — 1**

Nina Nowakowski

**Der Antagonist als Heilsvermittler. Zum Teufel in der Hutepisode der *Reisefassung des Brandan* — 25**

Thomas Müller

**Im Dialog mit dem anderen Partner. Teufelsgespräche in der Theodoralegende des *Passionals* — 51**

Sarina Tschachtli

***Vidensque diabolus amorem tantum*. Der Teufel in Inzesterzählungen des Mittelalters — 71**

Johannes Traulsen

**Der Teufel als poetologische Figur in der Erzählung *Das Meerwunder des Dresdner Heldenbuchs* — 87**

Jutta Eming

**Teuflich theatral. Zu Poiesis und Performanz in einigen Szenen des *Alsfelder Passionsspiels* — 103**

Ziyang Wei

**Teuflische Synergie. Das Faustbuch (1587) zwischen Determinismus und Willensfreiheit — 131**

Daniela Fuhrmann

**Diabolische Einsicht. Zum Mehrwert des Teufels im *Wagnerbuch* (1593) — 157**

Maximilian Bergengruen

**Die alchemische Höllenstrafe. Satirische Selbstreflexion in Grimmelshausens *Verkehrter Welt* — 181**

Hans Richard Brittnacher

**„Mein Name ist Legion“. Satanismus als ästhetisches Programm in  
Flauberts *Die Versuchung des heiligen Antonius* (1874) — 197**

**Autor\*innen- und Werkregister — 211**



Jutta Eming, Daniela Fuhrmann

# Der Teufel und seine poetische Macht

Eine Einführung

## 1 Der Teufel – eine produktive Störfigur

„Der Teufel ist die Verkörperung des Bösen. Sein Ziel liegt darin, den Menschen zur Sünde zu verleiten. Um dies zu erreichen, spricht er mit gespaltener Zunge, versucht sein Gegenüber zu verführen und stiftet es an, sich verschiedenen Lastern hinzugeben. Er versteckt sich hinter einer unüberschaubaren Anzahl von Masken, die er – der Situation und seinem jeweiligen Ziel gemäß – aufsetzt, um die Menschen zu verblenden, sie durch Illusionen zu täuschen und in Angst und Schrecken zu versetzen. Der Teufel versucht, die Menschen ins Verderben zu stürzen und zu sich in die Hölle zu locken; wenn er damit erfolgreich ist, bleibt nichts von dem, was er vorfindet, intakt. Als gefallener Engel versucht er aus Neid, den Menschen ihren Platz zur Rechten Gottes streitig zu machen.“



So oder so ähnlich könnte ein in der abendländisch-christlichen Vormoderne entworfener Steckbrief des Teufels aussehen, und ähnliche Charakteristika hat die geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung bisher mehrheitlich adressiert, wenn sie sich mit dem Teufel auseinandersetzt. Doch wird versuchsweise von der theologisch begründeten Dichotomie zwischen Gut und Böse abgesehen, welche die Aufmerksamkeit überwiegend auf die destruktiven und boshaften Eigenschaften des Teufels lenkt, könnte die Beschreibung derselben Tätigkeiten und somit das Profil der Figur auch ganz anders ausfallen:

„Der Teufel kann sich als körperlose, aber wesenhafte Existenz den Menschen in unendlich vielen Gestalten zugesellen und so zu ihrem flexiblen Interaktionspartner werden. Dabei versteht er es, intellektuell anspruchsvoll, rhetorisch versiert und mit feinem Sensorium für emotionale Bedürfnisse und individuelle Dispositionen zu agieren. Er eröffnet den Menschen neue Perspektiven und Entscheidungsmöglichkeiten und gibt ihnen so die Gelegenheit, sich ihres freien Willens bewusst zu werden. Er provoziert sein Gegenüber, in sich hineinzuorchen, verborgene Sehnsüchte zu entdecken und gegebenenfalls auszule-

---

**Jutta Eming**, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, j.eming@fu-berlin.de

**Daniela Fuhrmann**, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich, daniela.fuhrmann@uzh.ch

 Open Access. © 2021 Jutta Eming, Daniela Fuhrmann, publiziert von De Gruyter.  Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz.

<https://doi.org/10.1515/9783110667189-001>

ben. In seinem Auftreten ist der Teufel facettenreich, anpassungsfähig und äußerst unterhaltsam, sein Einfallsreichtum und seine non-konforme Versatilität versetzen ihn zudem in die Lage, sakrosankte Strukturen und Ordnungen aufzubrechen und Wege in Neuland zu weisen.“

Das Steckbrief-Experiment wird offensichtlich von folgenden Fragen geleitet: Welche Auswirkungen hat es für das Verständnis einer paradigmatischen Figur der Kultur der Vormoderne, wenn moralische Implikationen beiseitegelassen und stattdessen ihre produktiven Potentiale fokussiert werden? Inwiefern kann der Teufel als Generator von Individualität, Vermittler neuen Wissens oder Sprengmeister überkommener Ordnungen und Konventionen kulturevolutionäres Potential für sich reklamieren, das in historisch-anthropologischer, epistemologischer oder ästhetischer Hinsicht weiter zu verfolgen wäre? Wie wäre die bisherige Literatur- wie Kulturgeschichte des Teufels durch eine derartige Perspektivierung dann zu modifizieren?

Der vorliegende Band versteht sich als ein Schritt auf dem Weg, der forschungsgeschichtlichen ‚Verteufelung des Teufels‘ in der skizzierten Weise zu begegnen. Er geht von dem Befund aus, dass die in vormoderner Literatur auftretende Teufelsfigur sowie an diese gebundene diabolische Wesen überwiegend in ihrem antagonistischen, den Weg zu Gott verstellenden und das Gute zerstörenden Charakter wahrgenommen werden. Ohne die negative Seite der Figur zu ignorieren, suchen die hier versammelten Beiträge eine alternative Annäherung an den Teufel. Sie gehen von der Hypothese aus, dass die etablierte, primär theologisch-moralische Lesart des Teufels immer noch den Blick auf viele schöpferische und gestalterische Eigenschaften der Figur verstellt, die produktiv auf ästhetische Form und Sinnstiftung eines Textes einwirken können. Vielleicht wird das vielgestaltige, oft detailliert ausgespekulierte Auftreten des Teufels in vormoderner Literatur sogar eher aus den produktiven als aus den destruktiven Facetten der Figur erklärlich. Zu fragen wäre also, was der Teufel – trotz oder gerade wegen seiner non-konformen Bosheit – als Figur im Text zu leisten in der Lage ist, worin sich sein Aktionsfeld, seine Handlungsweise und kommunikative Kompetenz von denjenigen anderer Figuren unterscheiden mögen. Wozu ermächtigt der Einsatz eines Teufels im Text? Welcher ästhetische Möglichkeitsraum eröffnet sich um die diabolische Figur herum, aus dem literarische Texte ihre Gestaltungs-, Deutungs- und Sinnbildungspotentiale schöpfen können?

Die Herausgeberinnen dieses Bandes fassen die produktiven Eigenschaften des Teufels als seine poetische Kraft oder Poiesis, und zwar sowohl im weiteren Sinne als Form des herstellenden Handelns als auch im engeren Sinne

als Dichtung. Sie interessieren sich, der Begriffstradition folgend, insbesondere für solche poetischen Tendenzen, die Ästhetik und Eigenständigkeit des künstlerischen Prozesses Geltung verschaffen. Die Adressierung des Teufels (als Figur) erfolgt dabei mit dem Bewusstsein, ihn – gerade für die Vormoderne – nicht einfach als fiktionale Gestalt verstehen zu können.<sup>1</sup> Was sich auf der Ebene der literarischen und bildkünstlerischen Werke meist figürlich realisiert – sei es im Auftreten ‚des‘ Teufels als einer einzelnen Figur oder im Verbund mit einer ganzen Gruppe von Co-Teufeln oder dämonischen Wesen –, ist Ausdruck eines kulturellen Konzepts.<sup>2</sup> Die jeweilige ‚Figur des Teufels‘ im Text repräsentiert in ihrer individuellen Ausgestaltung ausgewählte Aspekte dieses Konzepts, überführt sie in eine konkrete Anschaulichkeit und ermöglicht es so, sich reflektierend, evaluierend, kritisierend oder auch konstruierend mit der ‚Idee Teufel‘ über den Weg der literarischen Figur auseinanderzusetzen.

Die Beiträge dieses Bandes nehmen eben diese literarischen Teufelfiguren als Ausgangspunkt ihrer Analysen und widmen sich in detaillierter Auseinandersetzung mit ausgewählten Quellen unterschiedlichen Nuancen der hier kurz skizzierten poetischen Macht des Teufels. Sie beschreiben und charakterisieren das Auftreten von Teufelfiguren in einer Bandbreite von literarischen Genres: (höfischen) Legenden (MÜLLER, NOWAKOWSKI, TSCHACHTLI), heldenepischer Erzählung (TRAULSEN), geistlichem Spiel (EMING), Prosa-, Barockroman (BERGENGRUEN, FUHRMANN, WEI) und modernem Roman (BRITNACHER). Dabei identifizieren sie poetisch wirksam werdende Potentiale des Teufels, die sich dezidiert mit ihm als einer produktiven Störfigur verbinden, mitunter aber auch abgelöst, als nur mehr diabolische Textstrategien realisiert werden können (BERGENGRUEN, BRITNACHER).

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu den Überblick bei TILL, Dietmar: [Art.] Poiesis. In: RL III, Berlin, New York 2007, S. 113–115.

<sup>2</sup> Vgl. SCHNIERER, Peter Paul: Entdämonisierung und Verteufelung. Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance, Tübingen 2005 (Studien zur englischen Philologie 37), S. 15; BOCKMANN, Jörn/GOLD, Julia: Kommunikation mit Teufeln und Dämonen. In: Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von DENS., Würzburg 2017 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 41), S. 1–18, hier S. 9, mit Bezug auf RUSSELL, Jeffrey Burton: Lucifer. The Devil in the Middle Ages, Ithaca, London 1984, S. 12. So auch FLASCH, Kurt: Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie, München <sup>2</sup>2016, S. 61, der zudem deutlich darauf hinweist, dass hinter dem Teufel ein „zeitgeprägtes soziales Phänomen, kein zeitloser Archetypus“ (S. 49) stehe; siehe zum Konzept ‚Teufel‘ außerdem ebd., S. 68–70.

## 2 Der Teufel: Forschungsgegenstand und Faszinosum

Führt man die Suchmaschine der Forschungsdatenbanken einzig mit dem Begriff ‚Teufel‘, resultiert die Recherche in einem umfangreichen Angebot an Kulturgeschichten der Figur.<sup>3</sup> Die Mehrheit dieser Überblickswerke nimmt die diachrone Entwicklung des Teufels in den Blick, der – zumindest in der christlich-abendländischen Tradition – seine Karriere auf religiösem Terrain begann, seinen Einfluss jedoch schnell auch auf andere Bereiche des sozio-kulturellen Lebens ausdehnen konnte. Im Alten Testament erscheint der Teufel, etwa als Satan im Buch Hiob, noch als eine Figur, die keineswegs in bloßer Zerstörungswut auf die göttliche Schöpfung oder aus purem Antagonismus agiert, sondern vielmehr als Handlanger Gottes, um Hiobs Gottesfurcht unter Beweis zu stellen (vgl. Hiob 1,9–11)<sup>4</sup> und somit die göttliche Ordnung zu bestätigen. Satan trägt keine Züge eines Verführers oder Betrügers, er ist weder ausgesprochen bössartig noch auffällig destruktiv, sondern sticht am ehesten durch Eloquenz, Gewandtheit und Intelligenz unter anderen dämonischen Wesen hervor.<sup>5</sup> Es sind erst die Erzählungen des Neuen Testaments (etwa Mt 4,1–11 sowie Mk 4,1–13) wie auch die teils von paganen Einflüssen bestimmte patristische Exegese,<sup>6</sup> die den Teufel zu einem lebendigen Widersacher Gottes und des Menschen ausgestalten.<sup>7</sup> Die damit einhergehende Ausweitung des Aktionsradius Satans im

3 Siehe beispielsweise ROSKOFF, Gustav: Geschichte des Teufels. Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert, Leipzig 1869 (Nachdruck Nördlingen 1987); RUSSELL, Jeffrey Burton: The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity, Ithaca, London 1977; DERS.: Lucifer (Anm. 2); DERS.: The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History, Ithaca, New York 1988; DERS.: The Historical Satan. In: The Satanism Scare. Social Institutions and Social Change. Hrsg. von James T. RICHARDSON/Joel BEST/David G. BROMLEY, New York 1991, S. 41–48; MAHAL, Günther: Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex. In: Dämonen, Monster, Fabelwesen. Hrsg. von Ulrich MÜLLER/Werner WUNDERLICH, St. Gallen 1999 (Mittelalter Mythen 2), S. 495–531; FLASCH, Der Teufel (Anm. 2); GOETZ, Hans-Werner: Gott und die Welt. Religiöse Vorstellungen des frühen und hohen Mittelalters. Teil I, Band 3, IV. Engel, Teufel, Menschen, Göttingen 2016 (Orbis mediaevalis 16).

4 Vgl. hier und im Folgenden die Neue Einheitsübersetzung ([https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/?no\\_cache=1&bibeltext%2Fbibel%2Ftext%2Flesen%2Fstelle%2F2%2F10001%2F19999%2F](https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/?no_cache=1&bibeltext%2Fbibel%2Ftext%2Flesen%2Fstelle%2F2%2F10001%2F19999%2F); Zugriff: 06. Juni 2020).

5 Vgl. HAMORI, Esther J.: *Reflection*. The Early History of Satan: Before the *satan* was Evil. In: Evil. A History. Hrsg. von Andrew P. CHIGNELL, New York 2019, S. 82–87.

6 Vgl. ROSKOFF, Geschichte des Teufels, S. 190–199 (Anm. 3).

7 Vgl. MAHAL, Der Teufel, S. 498/499 (Anm. 3).

Neuen Testament, insbesondere die kulturell einflussreiche *Offenbarung des Johannes* und die theologische Beschäftigung mit dem Teufel in Patristik und Scholastik bis mindestens zu Luther legen den Grundstein für die charakteristische Vielgestaltigkeit der Figur.<sup>8</sup> Vor allem das Profil als Repräsentant der mannigfaltigen Gestaltwerdungen des Bösen sollte sich durchsetzen – sowohl im vormodernen Europa als auch in dessen kulturgeschichtlicher Erforschung; so zumindest legen es viele ältere und neuere Publikationen zum Teufel nahe.<sup>9</sup> Buchtitel wie „Teufel, Satan, Luzifer. Universalgeschichte des Bösen“<sup>10</sup>, „The Devil. Perceptions of the Evil from Antiquity to Primitive Christianity“<sup>11</sup> oder „Das Böse, Teufel und Dämonen“<sup>12</sup> erwecken den Eindruck, als werde der Teufel dabei auf seine destruktiven Potentiale festgelegt. Auch wenn eine Vielzahl der Veröffentlichungen zugleich das proteische Wesen des Teufels registriert,<sup>13</sup> tritt dieses Merkmal als offenbar benötigtes Mittel hinter den Zweck, das Ausleben und Säen des Bösen, zurück. Dabei deutet sich im Forschungskonsens, dass der „Teufel als ‚Tausendkünstler‘“<sup>14</sup> jede beliebige Erscheinung annehmen könne, um seine heimtückische Verführungskunst auszuüben und seine niederträchtigen Ziele zu verfolgen, bereits eine gewisse poetische Macht an: Begreift man die facettenreich schillernde Gestalt des Teufels in der Vormoderne als kulturelle Konstruktion, als Projektionsfläche für Ängste, Bedrohungen oder reizvolle Versuchungen, dann können die individuellen Ausgestaltungen der Figur als Beleg für vielfältige Imaginationsleistungen sowie folglich

**8** Vgl. insbesondere die Kapitel III–X bei FLASCH, *Der Teufel* (Anm. 2).

**9** Siehe beispielsweise CORTÉ, Nicolas: *Unser Widersacher der Teufel. Der Christ in der Welt*, Aschaffenburg 1957 (Die großen Wahrheiten 5); RUSSELL, *The Devil* (Anm. 3); MASLOWSKI, Peter: *Das theologische Untier. Der sogenannte Teufel und seine Geschichte im Christentum*, Berlin 1978 (InterReihe 1); RUSSEL, *The Prince of Darkness* (Anm. 3); HAUG, Walter: *Der Teufel und das Böse im mittelalterlichen Roman*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 21/3 (1985), S. 165–191; GRÜBEL, Isabel: *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München 1991 (Kulturgeschichtliche Forschungen 13); MESSADIÉ, Gerald: *Teufel, Satan, Luzifer. Universalgeschichte des Bösen*, Frankfurt a. M. 1995; *Evil and Devil*. Hrsg. von Ida FRÖHLICH/Erkki KOSTENNIEMI, London, New York 2013; *Das Böse, der Teufel und Dämonen/Evil, the Devil and Demons*. Hrsg. von Jan DOCHHORN/Susanne RUDNIG-ZELT/Benjamin WOLD, Tübingen 2016 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 412).

**10** MESSADIÉ, *Teufel, Satan, Luzifer* (Anm. 9).

**11** RUSSELL, *The Devil* (Anm. 3).

**12** DOCHHORN/RUDNIG-ZELT/WOLD, *Das Böse* (Anm. 9).

**13** Siehe etwa MAHAL, *Der Teufel*, S. 520/521 (Anm. 3); SCHUMACHER, Meinolf: *Der Teufel als ‚Tausendkünstler‘*. Ein wortgeschichtlicher Beitrag. In: *Mittellateinisches Jahrbuch* 27 (1993), S. 65–76; SCHNIERER, *Entdämonisierung*, bes. S. 4 (Anm. 2).

**14** SCHUMACHER, *Der Teufel als ‚Tausendkünstler‘*, S. 65 (Anm. 13).

ein kreatives Potential gelten, das sich offenbar mit dem Teufel verknüpft. Er stimuliert – was alle im Folgenden besprochenen Romane, Kurzerzählungen und Dramentexte exemplarisch illustrieren – die literarische Einbildungskraft<sup>15</sup> und provoziert anspruchsvolle Erzeugnisse sowohl im literarischen wie bildkünstlerischen Bereich.<sup>16</sup>

Die Germanistik hat sich in den vergangenen Jahrzehnten vielfach mit dem Teufel auseinandergesetzt. Unter den Arbeiten finden sich Studien, die eher synthetisch angelegt sind,<sup>17</sup> ebenso wie Einzelanalysen: zu speziellen Gattungen wie beispielsweise dem geistlichen Spiel<sup>18</sup> oder der Paarreimdichtung<sup>19</sup>; zu speziellen teuflischen Eigenschaften wie seiner Bosheit/Boshaftigkeit<sup>20</sup>; zu ausgewiesenen Handlungsweisen wie dem Teufelspakt<sup>21</sup> oder spezifisch diabolischen

---

**15** Vgl. HAUG, Der Teufel und das Böse, S. 185–187 (Anm. 9); MAHAL, Der Teufel, S. 518 (Anm. 3); BOCKMANN/GOLD, S. 6 (Anm. 2). Vgl. demnächst außerdem EMING, Jutta: Dämonische Verführung. Zur Figur des Teufels und ihrer literarischen Produktivität im Mittelalter. In: Akten des Kulturseminars. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik [erscheint online 2020].

**16** Für kunsthistorische Arbeiten siehe beispielsweise SCHADE, Herbert: Dämonen und Monstren. Gestaltung des Bösen in der Kunst des Frühen Mittelalters, Regensburg 1962; METTERNICH, Wolfgang: Teufel, Geister und Dämonen. Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters, Darmstadt 2011, bes. S. 33–53 (III. Der Fürst der Hölle; IV. Die unheimliche Schar der Dämonen); ARASSE, Daniel: Bildnisse des Teufels. Mit einem Essay von Georges Bataille, Berlin 2012; Angelus & Diabolus. Engel, Teufel und Dämonen in der christlichen Kunst. Hrsg. von Rolf TOMAN, Berlin 2016.

**17** Vgl. beispielsweise SPREITZER, Brigitte: ‚Wie bist Du vom Himmel gefallen?‘ Einschlagstellen des Diabolischen in der Literatur des späteren Mittelalters, Wien u. a. 1995 (Fazit 1); demnächst außerdem: BOCKMANN, Jörn: Figuren des Diabolischen. Studien zur niederdeutschen Erzählliteratur des Mittelalters, Berlin, Boston 2020 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 80 [314]) [im Druck].

**18** Vgl. SCHULDES, Luis: Die Teufelsszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters. Versuch einer literarhistorischen Betrachtung unter besonderer Betonung der geistesgeschichtlichen Gesichtspunkte, Göppingen 1974 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 116); UKENA-BEST, Elke: *Homud heft us duvele senket in afgrunde*. Superbia, Teufel und Hölle im Rentiner Osterspiel. In: Leuvense Bijdragen 90 (2001), S. 181–214.

**19** Vgl. beispielsweise SLENCZKA, Alwine: Mittelhochdeutsche Verserzählungen mit Gästen aus Himmel und Hölle. Münster u. a. 2004 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 5).

**20** Siehe z. B. HAUG, Der Teufel und das Böse (Anm. 9), oder BRÜGGEMANN, Romy: Die Angst vor dem Bösen. Codierungen des *malum* in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Narren-, Teufel- und Teufelsbündnerliteratur, Würzburg 2010 (Epistemata Literaturwissenschaft 685).

**21** Etwa bei HAUG, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät. In: DVJS 75/2 (2001), S. 185–215; HILLE, Iris: Der Teufelspakt in den frühneuzeitlichen Verhörprotokollen. Standardisierung und Regionalisierung im Frühneuhochdeutschen, Berlin, New York 2009 (Studia Linguistica Germanica 100).

Kommunikationsformen<sup>22</sup>; ebenso zu Räumen des Teufels wie etwa den Konfigurationen der Hölle als seinem Aufenthaltsort<sup>23</sup>. Für das Interesse des vorliegenden Bandes sind jedoch diejenigen, eher überschaubaren, Arbeiten besonders instruktiv, welche auf die teuflische Nähe zum Imaginären abheben<sup>24</sup> oder aber auf seine Fähigkeit fokussieren, im Menschen ein gewisses Selbst-Bewusstsein zu aktivieren,<sup>25</sup> kommt doch hier bereits ein konstruktives Potential des Teufels zum Vorschein,<sup>26</sup> welches die destruktiven und verschlagenen Seiten der Figur in den Hintergrund rücken lässt.

Der vorliegende Band sieht sich damit in der seit einigen Jahrzehnten wieder stärker in den Fokus geratenen kultur- und literaturgeschichtlichen Tradition, die Potentiale des Bösen, Hässlichen, Anderen und Abjekten, des Ausgegrenzten, Devianten und Queeren zu fokussieren und auf seine Funktionen zu befragen.<sup>27</sup> Ein

---

**22** Z. B. bei BOCKMANN/GOLD, Turpiloquium (Anm. 2).

**23** Vgl. DIETL, Cora: Himmel und Hölle. Das Infernum als narrativ entworfener Raum an der Wende zum 12. Jahrhundert. In: Neuphilologische Mitteilungen 115 (2014), S. 203–216; Jenseits – eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen. Hrsg. von Christa TUCZAY, Frankfurt a. M. 2016 (Beihefte zur Mediävistik 21).

**24** So beispielsweise bei HAUG, Der Teufel und das Böse, S. 187 ff. (Anm. 9); BERGENGRUEN, Maximilian: Macht der Phantasie/Gewalt im Staat. Zur diskursiven Verdopplung des Teufels in Grimmselshausens ‚Simplicissimus‘. In: Simpliciana 26 (2004), S. 141–162, sowie DERS.: Der große Mogol oder der Vater der Lügen des Schelmuffsky. Zur Parodie des Reiseberichts und zur Poetik des Diabolischen bei Christian Reuter. In: ZfdPh 126/2 (2007), S. 161–184.

**25** So bei RÖCKE, Werner: Das Subjekt und das Böse. Rituelle Abwehr und Verrechtlichung des Teufels als Formen der Subjektkonstitution im Spätmittelalter. In: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Martin BAISCH u. a., Königstein 2005, S. 288–308. Ähnliches bei FLASCH, Der Teufel, S. 28 (Anm. 2): „[f]erner kompliziert der Teufel psychologische Situationen und erhöht die Aufmerksamkeit auf diese. [. . .] Er macht neugierig; er fördert die Menschenkenntnis [. . .].“

**26** Auch von „Kampf, Bewegung und Spannung“, die der Teufel in die Welt eingeführt haben soll, ist die Rede bei FLASCH, Der Teufel, S. 28 (Anm. 2).

**27** Als zentraler Prätext gilt ROSENKRANZ, Karl: Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853. Die neuere Forschung beschäftigt das Thema mindestens seit dem dritten Band der Reihe Poetik und Hermeneutik: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hrsg. von Hans Robert JAUB, München 1968 (Poetik und Hermeneutik 3); DERS.: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur. In: DERS., Die nicht mehr schönen Künste, S. 143–168 (Anm. 27); ECO, Umberto: Die Geschichte der Häßlichkeit. Aus dem Italienischen von Friederike HAUSMANN, München 2007; RÖCKE, Werner: Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter, München 1987 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 6). Für die moderne Literatur vgl. grundlegend BRITTNACHER, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a. M. 1994, darin das Kapitel „Teufel. Die Versuchungen des Bösen“, S. 223–266, sowie ALT, Peter-André: Ästhetik des Bösen, München 2010.

herausragendes Beispiel aus dieser neueren Richtung, das klare Affinitäten zum Teuflich-Dämonischen aufweist, bildet die äußerst vielfältige Forschung zu Monstren und Erscheinungsformen des Monströsen.<sup>28</sup> Auch die Queer- und Intersektionalitätsforschung ist hier zu nennen, die sich teilweise mit Fragestellungen zum Monströsen überschneidet.<sup>29</sup> Unser Band möchte dort angelegte Tendenzen aufgreifen und fortsetzen. Unter anderem war es den Herausgeberinnen wichtig, produktive Tendenzen des Teufels nicht nur mit Epochenschwellen in Verbindung zu bringen, wie es mit Blick auf seine Fähigkeiten, Ambivalenzen zu erschaffen und Individualität zu generieren, schon vielfach geschehen ist.<sup>30</sup> Genauso sind umgekehrt den Tendenzen zur Dekonstruktion und Entmächtigung des Teufels in der Moderne<sup>31</sup> seine zweifellos ebenfalls gegebenen Renaissancen entgegenzuhalten.

Uneindeutig und schwer fassbar ist der Teufel jedenfalls bereits in der mittelalterlichen Kultur – und dies häufig in ein und demselben Text: So konfrontiert etwa die Kurzerzählung *Die Teufelsbeichte*<sup>32</sup> einen Teufel, der

---

**28** Es seien nur einige Titel genannt: DASTON, Lorraine/PARK, Katharine: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 1998; COHEN, Jeffrey Jerome: *Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages*, Minneapolis, London 1999 (Medieval Cultures 17); ASMA, Stephen T.: *On Monsters. An Unnatural History of our Worst Fears*, New York 2009; KRAß, Andreas: *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, Frankfurt a. M. 2010; SAX, Boria: *Imaginary Animals. The Monstrous, the Wondrous and the Human*, London 2013; SIMEK, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln, Weimar, Wien 2015; ebenso der Ausstellungsband: *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*. Bearbeitet von Peggy GROßE/G. Ulrich GROßMANN/Johannes POMMERANZ, Nürnberg 2015, der auch einen Einblick in die reiche visuelle Tradition gibt.

**29** Vgl. etwa (De)formierte Körper. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter. «Corps (Dé)formés: Perception et l'Altérité au Moyen Âge.» Interdisziplinäres Seminar Straßburg, 19. März 2010. Hrsg. von Gabriela ANTUNES/Björn REICH, Göttingen 2012, sowie Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Ingrid BENNEWITZ/Jutta EMING/Johannes TRAUlsen, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 26).

**30** Beispiele wären hier MÜLLER, Maria E.: Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der *Historia von D. Johann Fausten*. In: DVJS 60 (1986), S. 572–608; MÜNKLER, Marina: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, Göttingen 2011 (Historische Semantik 15), bes. Kap. 8 (S. 294–326); RÖCKE, Die Freude am Bösen (Anm. 27).

**31** Einen guten Überblick vermitteln BRITTNACHER, Hans Richard: „Satanismus“. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von DEMS./Markus MEY, Stuttgart 2013, S. 472–482, vor allem S. 475–482; sowie Teil 2 („Abbau“) der Untersuchung von FLASCH, der Teufel (Anm. 2).

**32** In: *Weltlohn, Teufelsbeichte, Waldbruder*. Beitrag zur Bearbeitung lateinischer Exempla in mhd. Gewande nebst einem Anhang: De eo qui duas volebat uxores. Hrsg. und eingeleitet von



verschiedene von Sünde gezeichnete Kirchenbesucher\*innen beobachtet hat (*Er gesach der vor so fleckig was, / Daz er nu was luter als ein glas*), mit einem Priester im Beichtstuhl und zeichnet dabei eine äußerst zwiespältige Figur. Einerseits will der Teufel menschengleich sein und hofft auf die für den Menschen mögliche Gnade: *Die gnade, die du hast gesehen, / Mochte auch daz an dir geschehen, / Daz du wurdest reine / Als dise lude gemeine* [ . . . ]. Andererseits ist er nicht in der Lage, sich von seinen verschlagen-boshaften Impulsen zu lösen, die er in Aufzählung beinahe stolz beichtet, wobei er nicht willens ist, den religiös-rituellen Prozess auch bis zum Ende zu gehen: *Hastu umb din sunde ruwen* [ . . . ]? *Der dufel sprach: ‚Desn han ich niht* [ . . . ]‘. Zieht man für die Bewertung des hier auftretenden Teufels nicht allein die Handlung heran, sondern auch das Epimythion, so erregt der im deutlichen Willenskonflikt befindliche Teufel schlussendlich beinahe Mitleid.<sup>33</sup> Denn das Ende der Kurzerzählung profiliert das Unvermögen des Teufels, aufrichtig bereuen und folglich Gnade erhalten zu können, weniger als individuelle Verfehlung der hier handelnden Figur. Vielmehr erscheint es als ein unausweichliches Gesetz seiner Gattung, diesen Konflikt in sich zu tragen, da jeder Teufel mit den Konsequenzen zu leben hat, die eine unwiderrufliche und jegliche Aussicht auf Heil verspielende Tat eines ihrer Artgenossen einst provoziert hatte: *Wan daz heil amme dufel gar was verschwunden* [ . . . ] *Und sint noch vil dufel die daz jehent, / Daz sie noch hoffnung sich versehent, / Daz doch so gar ist verlorn, / Wan sie hant verdientet godes zorn*. In Anbetracht des allein in diesem Beispiel sichtbar werdenden Facettenreichtums ist es beinahe verwunderlich, wenn noch jüngste Publikationen zur Figur, in Irritation über die eigenen Befunde und offenbar in Widerspruch zu vorausgesetzten Teufelsbildern, notieren, dass der Teufel in der mittelalterlichen Kurzerzählung manchmal Rechts- sowie ethische und religiöse Normen vertritt und als

---

August CLOSS, Heidelberg 1934 (Germanische Bibliothek 37), S. 97–106; Zitate: V. 31/32 (‘er sah, dass derjenige, der vorher so befleckt gewesen war, nun klar war wie ein Glas’), 33–36 (‘die Gnade, die du gesehen hast; möge die auch an dir geschehen, so dass du rein würdest wie all diese Leute’); 209–211 (‘Bereust Du Deine Sünde?’ Der Teufel sprach: ‘Das tu ich nicht [ . . . ]’), 220 (‘Denn das Heil für den Teufel war ganz und gar verschwunden’) und 225–228 (‘Und gibt es noch viele Teufel, die das sagen, dass sie sich nach Hoffnung sehnen; doch ist das ganz und gar verloren, denn sie haben sich Gottes Zorn verdient’).

**33** Vgl. GOLD, Julia: Mitleid mit dem Teufel? Ambivalenzen einer altbekannten Figur im geistlichen Spiel des Mittelalters und im protestantischen Drama der Frühen Neuzeit. In: Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden. Hrsg. von Jörn BOCKMANN/ Regina TOEPFER, Göttingen 2018 (Historische Semantik 29), S. 125–154.

strafende Instanz agiert.<sup>34</sup> Dabei ließe sich fragen, ob dem Teufel schon auf den Leim gegangen ist, wer ihm in Vorannahmen klar identifizierbare Motive und (stereo-)typische Emotionen zuschreibt und ihn solchermaßen vereindeutigt.

Viel naheliegender scheint es uns, kulturelle Wirkungen seiner Unverfügbarkeit zu entziffern.<sup>35</sup> Um es mit einem viel strapazierten Zitat zu sagen: Die Möglichkeit, dass der Teufel Teil ist einer „Kraft / die stets das Böse will und stets das Gute schafft“,<sup>36</sup> ist für die Kultur und Literatur der Vormoderne noch auf größerem Maßstab zu überprüfen. Verschiedentlich wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Teufel und seine Handlanger über ein „ästhetische[s] Surplus [verfügen . . .], welches die Darstellung des Bösen bis heute interessanter und vielfältiger sein lässt als die des Guten“<sup>37</sup>. Oder mit Kurt FLASCH gesprochen und leicht anders akzentuiert: „Christentum *mit* Teufel macht Angst; Christenglaube *ohne* Teufel schmeckt fad.“<sup>38</sup> Die Fähigkeit des Teufels, geschickt „mit großer Macht [. . .] und trügerische[n] Zeichen und Wunder[n]“ (2 Thess 2,9) umzugehen und so verschiedenste Illusionen zu befördern, könnte bedeuten, dass sich mit dem Transfer der Figur in einen literarischen Text auch diese teuflischen Merkmale übertragen und gestalterische Möglichkeiten des Wunderbaren wie Verwunderungswürdigen, Fiktionen oder auch Uneindeutigkeiten der Zeichen zunehmen. Hier scheint insbesondere das oft Staunen erregende Erscheinungsbild der Teufelsfiguren Möglichkeit zur kreativen Ausgestaltung zu bieten – etwa im Teufel, der *einem Lindwurm gleich / [. . .] / am Bauch geel / weiß vnd schegget / vnd die Fluegel vnnd Oberthein schwartz / der halbe schwantz / wie*

---

**34** Vgl. KÖNNEKER, Barbara: Faust-Konzeption und Teufelspakt im Volksbuch von 1587. In: FS Gottfried Weber. Hrsg. von Heinz Otto BURGER/Klaus von SEE, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1967 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 1), S. 159–213, hier S. 172, die eine ähnliche Inkonsistenz im sich dem Teufel mehr und mehr angleichenden Faustus beobachtet: „Faust, der dem Teufel Verfallene, kann im III. Teil gelegentlich sogar als Wächter über Tugend und christliche Gesinnung auftreten [. . .].“

**35** Es sei denn, man versteht Kunst gleich als Form der Verfügbarmachung des Teufels, vgl. dazu SCHNYDER, Mireille: Die Verfügbarkeit des Teufels und die Kunst. In: UnVerfügbarkeit. Hrsg. von Ingrid KASTEN, Berlin 2012 (Paragrana 21/2), S. 47–59.

**36** Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte. Herausgegeben von Albrecht SCHÖNE, Frankfurt a. M. 1994 (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke I 7/1), V. 1336/1337. Zur Polyvalenz dieser scheinbar eingängigen Dialektik vgl. Johann Wolfgang Goethe: Faust. Kommentare. Von Albrecht SCHÖNE, Frankfurt a. M. 1994 (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke I 7/2), S. 251.

**37** BOCKMANN/GOLD, Kommunikation mit Teufeln, S. 6 (Anm. 2).

**38** FLASCH, Der Teufel, S. 28 (Anm. 2, Hervorhebung im Original).

ein *Schnecken Hautß / krumblecht* / [. . .]<sup>39</sup> auftritt. Doch beschränken sich die folgenden Untersuchungen keineswegs auf die vielfältigen und schillernden Masken des Teufels. Vielmehr ist es ihr Ziel, die ästhetische Dynamik, die sich rund um die Teufelsfigur in literarischen Texten entfaltet, in ihrer Komplexität aufzuzeigen und zu erfassen.

### 3 Poetische Potentiale

Der vorliegende Band möchte mit exemplarischen Lektüren zur erweiterten Perspektive hinsichtlich der literatur- und kulturgeschichtlichen Deutung des Teufels anregen und in verschiedenen Beiträgen die komplexe Nähe des Teufels zu kreativen anstelle von destruktiven Prozessen ausloten. Dabei ist nicht zu bestreiten, dass der Teufel auf der Ebene der Handlung zumeist die Rolle des Antagonisten einnimmt, in der er die Protagonist\*innen auf ihrem Weg behindert oder die Welt des vermeintlich Guten zu zerstören trachtet. Die einzelnen Analysen unternehmen jedoch den Versuch, über diese stereotype Rollenzuweisung hinauszugehen. Dabei werden sie von der Annahme getragen, dass die weit verbreitete, über Jahrhunderte bis in die Gegenwart andauernde und verschiedenste Gattungen betreffende Integration einer Teufelsfigur in literarische Texte, in die bildende Kunst, in Theater und Film nicht möglich gewesen wäre,<sup>40</sup> wenn sich mit ihr nicht auch ein beträchtliches Set an produktiven Energien verbinden würde. Vielfach scheint der Teufel in seiner Antagonistenrolle als Katalysator zu fungieren, um als Interaktionsfigur menschliche Emotionen, Sehnsüchte, Ängste, seelische Abgründe oder Machtgelüste zu Tage zu fördern und somit zu helfen, Verborgenes der Sichtbarkeit zuzuführen oder Unbewusstes in den Bereich des Bewusstseins zu rücken und so allererst zum Gegenstand einer (Ver-)Handlung zu machen.

Die im Folgenden versammelten Beiträge diskutieren verschiedene Szenen innerhalb der (überwiegend) vormodernen deutschen Literatur, die dem Teufel oder Phänomenen, die eine deutliche Beziehung zu ihm aufweisen, mehr oder auch minder viel (Erzähl-/Text-)Raum zugestehen. Ein Beitrag zur

---

**39** *Historia von D. Johann Fausten*. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erst- drucken mit sämtlichen Holzschnitten. Hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER, Frankfurt a. M. 1990 (Bib- liothek der Frühen Neuzeit 1), S. 829–986, hier S. 857, Z. 7–11.

**40** Einen Überblick über diese große Bandbreite vermitteln die Arbeiten von BRITTNACHER, vgl.: „Satanismus“ (Anm. 31), Ästhetik des Horrors, bes. S. 223–266 (Anm. 26). Außerdem ALT, Ästhetik des Bösen (Anm. 27).

Teufelsfiguration in Gustave Flauberts berühmtem Roman *Die Versuchung des heiligen Antonius* macht die fortgesetzte Auseinandersetzung der Moderne mit dem christlichen Erbe deutlich, die in solcher Radikalität geführt wird, dass sie die Moderne als Projekt wieder in Frage zu stellen scheint.<sup>41</sup> Immer ausgehend von einer detaillierten Beschreibung der Teufelsszenen kristallisieren sich dabei verschiedene, durchaus interdependente Felder heraus, innerhalb derer die Teufelsfigur poetische Potentiale entwickelt und so zur produktiven Störfigur avanciert.

(1) **Wissen:** Der Teufel provoziert und vermittelt ein Begehren nach Wissen. Das Wissen, das über den Teufel in literarischen Texten zugänglich wird, erweist sich jedoch, auf den ersten Blick betrachtet, meist als prekär<sup>42</sup>: Es wird als verborgenes, gar verbotenes und demzufolge gefährliches Wissen inszeniert und denunziert. Doch verursachen gerade diese Verbote und Sanktionen, die es begleiten, zugleich seinen Reiz. Der Teufel übernimmt hier die Funktion eines zwiespältigen Pförtners. Er besitzt zwar den Schlüssel zu einer ganzen Welt von verbotenem Wissen und die Kenntnis von Techniken (z. B. Nekromantik oder Alchemie), sich bestimmtes Wissen anzueignen. Ebenso scheint er bereit, dieses Wissen mit dem Menschen zu teilen. Doch verlangt er dafür zugleich Gegenleistungen: in der Regel die Aufgabe der menschlichen Seele und somit auch der Aussicht auf ein ewiges Leben bei Gott. Am literarisch einflussreichsten hat diesen Tausch wohl die *Historia von D. Johann Fausten* inszeniert, die ihrerseits bereits auf verschiedene Teufelsbündnerlegenden zurückgreifen konnte. Auch die vielfältigen frühneuzeitlichen Abhandlungen über Hexen dokumentieren die Idee des problematischen Tauschgeschäfts.<sup>43</sup> In diesen auf den ersten Blick paränetischen Texten wird das vom Teufel zur Verfügung gestellte Wissen zumeist als trügerisches klassifiziert, vor dem man sich folglich zu hüten hat. Dennoch machen die Texte eben dieses vermeintlich trügerische Wissen zum Thema und stellen seine

---

<sup>41</sup> So die These von VINKEN, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a. M. 2009 (ohne eingehendere Auseinandersetzung mit *La Tentation de Saint Antoine*).

<sup>42</sup> Begriff nach MULSOW, Martin: *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, S. 14: „„Prekär“ bedeutet unsicher, heikel, mißlich, problematisch, wider-rufbar. Diese Qualifizierung betrifft nicht in erster Linie den Inhalt des Wissens, sondern seinen Status.“

<sup>43</sup> Zur Fülle der Quellen in diesem Wissensbereich vgl. VOLTMER, Rita: *Wissen, Medien und die Wahrheit. Überlegungen zu Transferprozessen von ‚Hexenwissen‘*. In: *Hexenwissen. Zum Transfer von Magie- und Zauberei-Imaginationen in interdisziplinärer Perspektive*. Hrsg. von Heinz STIEBURG/Rita VOLTMER/Britta WEIMANN, Trier 2017 (*Trierer Hexenprozesse Quellen und Darstellungen* 9), S. 3–46.

Geltung unter der Voraussetzung zur Diskussion, dass sie es an eine teuflische Figur binden. Vernachlässigt man die ethisch und religiös verwerflichen Implikationen, die mit den angebotenen Wissensinhalten einhergehen, lässt sich die Insertion eines Teufels in den Text in dieser Hinsicht als Strategie auffassen, nicht-kanonisches, verbotenes oder auch nur neues und noch nicht als solches etabliertes Wissen zur Geltung zu bringen (FUHRMANN, WEI). Dies birgt erheblichen Zündstoff: Denn dieses Wissen im Medium Literatur ist nicht nur individueller Lektüre anheimgestellt und in seinen Auswirkungen folglich schwer zu kontrollieren;<sup>44</sup> es kann als literarischer Diskurs seinen engen Rahmen auch verlassen<sup>45</sup> und Gegenstand außer-textueller Diskussionen und Praktiken werden. Die Gefahr, die sich hier auftut, manifestiert sich etwa in der *Historia von D. Johann Fausten* in der – zeitgenössisch üblichen – Entscheidung, die Zaubersprüche, mit denen Faustus den Teufel ruft, nicht mit abzudrucken. Die Teufelsfigur ist es, die diese prekären, da häufig neuen und bestehende Ordnungen überschreitenden Gedanken wie auch deren Manifestation provoziert und doch zugleich keinen sicheren Äußerungsraum garantiert. Und dennoch: Einmal als Möglichkeiten durchgespielt, sind diese Gedanken dank des Teufels als Wissen in der Welt – und es obliegt nun deren diegetischen wie extra-diegetischen Rezipient\*innen, damit umzugehen.

(2) **Individuation:** In signifikantem Zusammenhang mit dem Teufel als Quelle eines in der Regel unzugänglichen Wissens lässt sich ein weiterer poetischer Aspekt der Figur festhalten. Indem sie nämlich den Menschen mit einem Angebot gegenübertritt, seien es Wissen oder Reichtum, Kunstfertigkeit oder Unterhaltung, stellt sie diese vor eine Wahl und eröffnet ihnen damit Raum, ihren von Gott gegebenen freien Willen auszuüben, die Konsequenzen daraus zu tragen und sich durch ihre Entscheidungen zu profilieren (BERGENGRUEN, FUHRMANN, NOWAKOWSKI, WEI). Eines der prominentesten Beispiele

---

<sup>44</sup> Dies diskutiert für das *Faustbuch* im Kontext der breiten Literarisierungsbewegung in der Frühen Neuzeit HARTWEG, Frédéric: L'histoire du Docteur FAUST ou des dangers du savoir et de la lecture. In: Sens et Etre. Mélanges en l'honneur de Jean-Marie Zemb. Hrsg. von Eugène FAUCHER/DEMS./Jean JANITZA, Nancy 1989, S. 93–102.

<sup>45</sup> Mit literarischen und erzählenden Qualitäten des als juristischen Text konzipierten berüchtigten *Hexenhammers* (Heinrich Kramer [Institoris]): Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum. Neu aus dem Lateinischen übertragen von Wolfgang BEHRINGER/Günter JEROUSCHEK/Werner TSCHACHER. Hrsg. und eingeleitet von Günter JEROUSCHEK/Wolfgang BEHRINGER, München 2011, hat sich vor allem André SCHNYDER auseinandergesetzt, vgl. SCHNYDER, André: Formen und Funktionen des Erzählens in einigen dämonologischen Exempla des ‚Malleus maleficarum‘ (1487) von Institoris und Sprenger. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 66 (1996), S. 257–292.

dafür liefert wohl die Paradieserzählung der Genesis (Gen 2–3), die Stephen GREENBLATT gar als „Hymnus auf menschliche Selbstverantwortung“<sup>46</sup> liest. Mag sich die freie Wahl letztlich auch – durch die Vertreibung aus dem Paradies oder einen anderen *wol verdienten Lohn*<sup>47</sup> – sanktioniert finden; als Provokateur von Entscheidungen zeichnet die Teufelsfigur in einem ersten Schritt für soziale, kulturelle oder auch nur individuelle Dynamiken verschiedenster Art verantwortlich. Als Meister der Illusion fordert sie ferner kritische Urteilsfähigkeit, nötigt sie durch ihre Wandelbarkeit und ihren zwielichtigen Charakter doch beinahe konstant zur Einschätzung sowie Interpretation sich anbietender Sachverhalte.<sup>48</sup>

Neben diesen kognitiv-intellektuellen Leistungen kann die Teufelsfigur auch zu ganz konkreter physischer Aktivität und affektivem Engagement verführen, indem sie ihr Gegenüber zu einem Verhalten anstiftet, das aufgrund gesellschaftlicher Konventionen nicht statthaft ist. Das Mittelalter versteht solche Verhaltensweisen als Sünden, und literarische Texte des Mittelalters reizen den damit eröffneten Spielraum des Darstellungsmöglichen aus: So wird der Inzest, Inbegriff des Tabus, sowohl in der eher religiös als auch in der eher weltlich-höfisch geprägten Literatur regelmäßig auf das Wirken von *Sathanas*<sup>49</sup> zurückgeführt. Das Thema der sexuellen Vereinigung unter teuflischer Beteiligung ermöglicht grundlegende Auseinandersetzungen mit der elitären Organisation adliger<sup>50</sup> oder auch Text-Familien (TRAULSEN, TSCHACHTLI) und konstituiert unterschiedliche Außenseiterprofile literarischer Held\*innen, die sich ihren sozialen Ort erst erobern und teilweise mit ihrer Verstrickung in Schuld konfrontieren müssen. Auch der Umstand, dass er als Einfallstor für die Ausarbeitung entsprechender Konflikte wirkt, begründet die poetische Macht des Teufels.

(3) **Denken in Alternativen:** Die Teufelsfigur als Generator von Wissen – ob über die Welt oder über das eigene Ich – ist nicht immer auch zugleich in der Verantwortlichkeit, die Wissensinhalte selbst beizusteuern. Ihre produktive

---

46 GREENBLATT, Stephen: Die Geschichte von Adam und Eva. Der mächtigste Mythos der Menschheit. Aus dem Englischen von Klaus BINDER, München 2018, hier S. 15.

47 *Historia*, Titelblatt, S. 831, Z. 8/9 (Anm. 39).

48 Vgl. BOCKMANN, Jörn: Turpiloquium Oder Wie handeln und sprechen die Teufel? Eine Relektüre von Strickers ‚Richter und Teufel‘. In: DERS./GOLD, Turpiloquium, S. 21–44 (Anm. 2), hier S. 24 sowie 40/42.

49 <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/17304/1/MaiundBeaflor-1.pdf>, V. 784; Zugriff am 06. Juni 2020.

50 Dies ist prominent noch von Thomas Mann in seinen Adaptionen mittelalterlicher Stoffe, in *Wälsungenblut* und *Der Erwählte*, ironisiert worden.

Funktion als Störelement kann ebenso darin liegen, die Möglichkeit einer Alternative aufzuzeigen oder eine Perspektivänderung anzuregen. Aus seiner tendenziell oppositionellen Positionierung heraus kann der Teufel Irritationen hervorrufen, die nicht allein destruktive Wirkung haben, sondern zugleich ein Innehalten provozieren und Reflexionsräume eröffnen, wo Regeln, Konventionen oder Gewohnheiten ein Denken in Alternativen häufig verunmöglichen und hinfällig erscheinen lassen. Die störende Teufelsfigur stellt so Mechanismen der Selbstverständlichkeit in Frage, sie bremst das Abspulen etablierter Muster – Handlungs-, Verhaltens- oder auch Erzählweisen – aus und bricht es auf (MÜLLER). Bemerkenswert daran ist, dass offenkundig allein die durch den Teufel angedeutete Option einer Alternative von Bedeutung ist: Weder muss diese Möglichkeit, es auch anders zu tun, vom Teufel selbst ausgeführt werden, noch muss er einen alternativen Sinn, gewissermaßen als Lehrinhalt, anbieten; als *Widerhak*<sup>51</sup>, wie ihn Mechthilds von Magdeburg *Fließendes Licht* treffend bezeichnet, kann der Teufel auch ‚bloß‘ den Denkanstoß liefern und anregen, dass es anders gehen könnte. Die Erzählinstanz berichtet hier von dem Leid, das ihr *ein geistlich mensch* [. . .] *dur sine boesen sitten* verursacht, deren Ursprung sich die Erzählerin nicht erklären kann. Gott gewährt ihr daraufhin eine Vision: *Do sach ich, das ein sunderlich tûfel dem menschen zuo hangete und zoh in wider von allen guoten dingen*. Dieser besondere Teufel, der sich wenig später auf Nachfragen als *Widerhak* zu erkennen gibt, verführt den Menschen gerade nicht zu sündhaften Tätigkeiten; er lenkt nicht durch andere Reize vom geistlichen Leben ab. *Widerhak* bremst das als rechtmäßig interpretierte Verhalten lediglich aus, gebietet dessen nahezu automatischer Ausführung Einhalt. Einfallstor für das teuflische Wirken sei der menschliche *muotwille*, der sich sowohl für die falsche wie für die richtige Lebensweise entscheiden kann. Die Erscheinung des Teufels *Widerhak* im *Fließenden Licht* hält diese Entscheidungsfähigkeit des Menschen bewusst – nicht allein in seinem sprechenden Namen, sondern auch durch eine Erklärung, die der Teufel der Erzählinstanz gibt: Dem Menschen, also der ‚bösen‘ Mitschwester, *mag nieman helfen wan ir eigen muotwille, wan got hat ir den gewalt gegeben, das si iren sin mag umbekeren*. Hier

---

51 Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*. Aus dem Mittelhochdeutschen übers. und hrsg. von Gisela VOLLMANN-PROFE, Frankfurt a. M. 2010, Buch VI, Kap. VII; S. 444, Z. 4/5 („[. . .] ein geistlicher Mensch [. . .] durch sein schlechtes Verhalten“); 8–10 („Da sah ich, wie ein besonderer Teufel diesem Menschen anhaftete und ihn hinweg zog von allen guten Dingen“); 20/21 („[. . .] mag niemand helfen, nur ihr eigener freier Wille; denn Gott hat ihr die Gewalt darüber gegeben, dass sie ihre Gesinnung verändern kann.“).

zeigt sich demnach zudem, was weiter oben über das Potential des Teufels als Beförderer menschlicher ‚Individuation‘ ausgeführt wurde.

(4) **(Un)Eindeutigkeiten:** Mitunter ist es weniger der Aktionsradius, der sich mit der Teufelsfigur verbindet und ausdehnt, egal ob dieser Spielraum möglicher Handlungen effektiv genutzt und die verschiedenen, in ihm möglichen Tätigkeiten ausbuchstabiert werden oder ob er sich im Text bloß als eine Verheißung auftut. Dem Auftreten des Teufels kann im Hinblick auf das Denken in/von Alternativen auch ein Signalcharakter anhaften. Obwohl der Figur im Text nicht immer eine ausladende Präsenz zugestanden wird, fungiert sie – kurz aufflackernd sozusagen – an kritischen Stellen als Markierung, und dort nicht etwa als eindeutige Kennzeichnung ‚des Bösen‘, sondern vielmehr als Signal für eine heikle Grenze. An dieser Stelle dann weist der Teufel Kippmomente aus, an denen legitimes in illegitimes Handeln umschlagen könnte. Doch scheint bemerkenswerterweise nicht die teuflische Figur selbst – oder zumindest nicht sie allein – den Ausschlag zur Illegitimität zu veranlassen. Vielmehr gibt sie lediglich die im Sachverhalt bereits angelegte, prekäre Uneindeutigkeit als solche zu erkennen. Als derlei ambiguisierender Fingerzeig lehrt der Teufel nicht allein ein Aspektsehen, sondern markiert Grenzziehungen im selben Moment, in dem er sie als permeabel und brüchig ausweist (MÜLLER, TSCHACHTLI).

(5) **Dynamik:** Der Teufel impliziert folglich eine gewisse Agilität und Flexibilität, die mentaler wie physischer Natur ist. Gründend auf seiner Beweglichkeit, die sich im Gestaltwandel ebenso ausdrückt wie in seiner Volatilität, lässt sich die Figur als Verkörperung eines dynamischen Prinzips begreifen. Der Teufel vollzieht die räumliche Bewegung seiner ‚Opfer‘ mit (NOWAKOWSKI), wie es beispielsweise der stetige Ortswechsel der diabolischen Gestalten in der *Zeno*-Legende demonstriert,<sup>52</sup> oder verausgibt sich in rastloser Herausforderung des Wüstenvaters Antonius, dem er kontinuierlich neue ‚Versuchungen‘ anbietet (BRITTNACHER). Er scheut keinen Wirkungsbereich, begibt sich in alle denkbaren sozialen Felder und macht selbst vor dem Alltäglichen und Banalen keinen Halt. Insbesondere das *Faustbuch* hat auf Grund dieser Züge seines Helden Irritationen hervorgerufen – je ähnlicher Faustus dem Teufel wird und je mehr er Mimesis an dessen Zauberkräfte betreibt, desto banaler werden seine Interessen und Beschäftigungen: Sehr viele Episoden erzählen davon, dass Faustus stiehlt, betrügt, andere übervorteilt und aus keinem erkennbaren Grund

---

52 *Zeno oder Die Legende von den heiligen drei Königen*. Hrsg. von Anna ARFWIDSSON, Lund 1940 (Lunder germanistische Forschungen 10).



Schadenszauber ausübt, zum Beispiel indem er anderen ein Hirschgeweih auf den Kopf zaubert oder sich selbst einen riesigen Mund.<sup>53</sup> Ähnlich berichten die Teufels-Erzählungen, die Caesarius von Heisterbach den Klosterbruder mit seinem Novizen erörtern lässt, neben schreckenerregenden Exempeln über Teufel, die den Menschen an Leib und Leben gehen, teils einfachste Streiche, z. B. zwischen Freunden Zwietracht zu stiften,<sup>54</sup> Mönchen im Chor Gespenster erscheinen zu lassen<sup>55</sup> oder einen von ihnen während der Lesung zur Matutin dadurch zu ärgern, dass sie ihm die Kerze auspusten.<sup>56</sup> Auch diese unentwegte diabolische Beweglichkeit lässt sich als Strategie zur Verweigerung von vereinheitlichenden Maßnahmen interpretieren, als ein Hinweis auf eine jedem Sachverhalt innewohnende Vielschichtigkeit.

(6) **Artistik/Virtuosität:** Die Figur des Teufels zeigt häufig einen intensiven Bezug zu kunstvollen Ausdrucksformen wie beispielsweise zu geschliffener Rhetorik, Sprachwitz, Eloquenz und Schmeichelei. Es gehört nicht zu seinen geringsten kultur-literarischen Verdiensten, Sprachen der Verführung und des Begehrens zu generieren.<sup>57</sup> Er hat eine starke Affinität zu Musik oder Tanz,<sup>58</sup> zu deren Vollzug er auch die Menschen einlädt (EMING, FUHRMANN). Der Teufel beherrscht diese expressiven, artistischen Tätigkeiten, man denke

---

53 Zur Städtereise auf den Punkt gebracht von MAHLMANN-BAUER, Barbara: Magie und neue Wissenschaften im *Wagnerbuch*. In: Religion und Naturwissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. von Kaspar VON GREYERZ u. a., Güterlosh 2010 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 210), S. 141–185, hier S. 141: „Um nur dieses Wissen zu erlangen, hätte Faust sich nicht dem Teufel verschreiben müssen.“ Vgl. auch bereits die Einschätzung von KÖNNEKER, Faust-Konzeption, S. 173 (Anm. 34): „[. . .] im übrigen zaubert Faust, wie es eben kommt, aus Ehrgeiz, Gefälligkeit, Bosheit oder aus bloßem Vergnügen. Es wäre ein sinnloses Unterfangen, hier Kapitel für Kapitel auf seinen tieferen Sinn hin zu befragen und zu der Grundidee des Werks in Beziehung setzen zu wollen.“ Vgl. jedoch auch den Ansatz von MATHEIS, Bettina: Verhandlungen mit Faust. Geschlechterverhältnisse in der Kultur der Frühen Neuzeit, Königstein/Taunus 2001, in Fausts teuflischen Künsten eine Vermittlung von Medienkompetenz zu sehen, bes. im Abschnitt „Der Simulationskünstler“, S. 131–141.

54 Vgl. Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum*. Dialog über die Wunder III. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Nikolaus NÖSGES/Horst SCHNEIDER, Turnhout 2009 (Fontes Christiani 86/3), Kap. 39, S. 1090–1093.

55 Vgl. Caesarius von Heisterbach, *Dialogus*, Kap. 48, S. 1114–1117 (Anm. 54).

56 Vgl. Caesarius von Heisterbach, *Dialogus*, Kap. 53, S. 1124/1125 (Anm. 54).

57 Vgl. dazu auch EMING, Dämonische Verführung (Anm. 15).

58 Und beschäftigt in dieser Hinsicht auch noch die moderne Literatur und Kultur, vgl. JANZ, Rolf-Peter: Sind Lachen und Tanzen gottlos? Heinrich Heine und Oskar Wilde. In: ‚Gotteslästerung‘ und Glaubenskritik. Hrsg. von Hans Richard BRITTNACHER/Thomas KOEBNER, Marburg 2016, S. 73–85.

etwa an die Implikation der Teufelssonate, derart virtuos, dass in der vollendeten Ausübung die Grenze zwischen übernatürlich inspirierter Kunst und seelenloser Perfektion mitunter zu verwischen scheint. Der Schritt von der Virtuosität zur sinnlosen Besessenheit, einer Mechanik gleich (BRITTNACHER), ist schnell vollzogen, wie folgende Darstellung eines (vermutlich) diabolisch zentrierten Tanzes im *Simplicissimus Teutsch* nahelegt:

diese tanzten einen wunderlichen Tanz / dergleichen ich mein Lebtag nie gesehen / dann sie hatten sich bei den Haenden gefast / und viel Ring ineinander gemacht [. . .] und weil ein Ring oder Craiß umb den andern lincks / und die andere rechts herum tanzte / konte ich nicht sehen / wie viel sie solcher Ring gemacht / und was sie in der Mitten / darumb sie tanzten / stehen hatten. Es sahe eben greulich seltsam auß / weil die Koepff so possierlich durcheinander haspelten. Und gleich wie der Tanz seltsam war / also war auch ihre Music, auch sange / [. . .] ein jeder am Tanz selber drein / welches ein wunderliche Harmoniam abgab [. . .] und wie dieser Tanz bald auß war / fieng die ganze höllische Gesellschaft an zu rasen / zu rufen / zu rauschen / zu brausen / zu heulen / zu wueten und zu toben / als ob sie alle toll und thoericht gewest waeren.<sup>59</sup>

Als Meister der Verwandlung, der unentwegt verschiedene Rollen spielt und eine Vielzahl von Masken sein eigen nennt, ist der Teufel überdies eine per se theatrale Erscheinung (EMING), die in der Illusion und dem ‚Als Ob‘ ihre Lebenswelt entwirft, an der sie auch die Menschen teilhaben lassen bzw. gar dazu anregen kann, es ihr gleich zu tun (MÜLLER).

Das konstante diabolische ‚Als Ob‘ kann sich zum literarischen Prinzip entwickeln, in ihrer Aussagekraft vielschichtige Texte hervorbringen, deren eigentliche Botschaft durch eine maskierende Oberfläche zunächst verdeckt ist (FUHRMANN, TRAULSEN). In diesen Zusammenhängen fungiert die Teufelsfigur dann als poetologisches Signal, das, wie Jörn BOCKMANN in seiner Analyse von Strickers *Richter und Teufel* gezeigt hat,<sup>60</sup> für einen zusätzlichen, jedoch zum Offensichtlichen alternativen Sinn sensibilisiert. Neben dem Verweis auf multiple, manchmal zunächst verstellte Sinnschichten kann der Teufel auch die sprachliche Oberfläche von Texten affizieren, indem seine Tendenz zu kophonem, a-rhythmischem Ausdruck<sup>61</sup> sowie zur eher geräuschhaften Artikulation dazu genutzt wird, Sprache an ihre Grenzen der eindeutigen Signifikation

<sup>59</sup> Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter BREUER, Frankfurt a. M. <sup>4</sup>2015 (Deutscher Klassiker Verlag 2), Buch II, Kap. XVII, S. 177, Z. 20–22; S. 177, Z. 27–S. 178, Z. 3; S. 178, Z. 17–20.

<sup>60</sup> Siehe BOCKMANN, Turpiloquium (Anm. 48).

<sup>61</sup> Vgl. SCHNEIDER, Almut: Teufelsklang und höllische Stille. Erzählen von Dissonanz im ‚Wigalois‘ des Wirnt von Gravenberg. In: BOCKMANN/GOLD, Turpiloquium, S. 83–103 (Anm. 2).

zu treiben bzw. Gebiete auszuloten, die abseits der für die ‚belles artes‘ üblichen Ausdrucksmodalitäten liegen (EMING), und demzufolge – ebenfalls in poetologischer Manier – auszustellen, wie suggestiv, ja manipulativ Sprache verfahren kann.<sup>62</sup> In dieser Hinsicht kann die Integration einer Teufelsfigur in Texte dazu befähigen, das literarische Produkt verspielter, facettenreicher, komplexer, da mit maskiertem Sinn zu gestalten und den artistischen Spielraum voll auszuschöpfen: „Man“ kann, wie Walter HAUG formulierte, „aus den diabolischen Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft [. . .] schöpfen, und es wird hier eine erste Ahnung davon spürbar, daß Dichten ein Sich-Einlassen auf den Teufel bedeuten kann.“<sup>63</sup>

In der Summe der im Folgenden versammelten Beiträge gewinnt diese schöpferische teuflische Kraft Kontur, und es zeigt sich eine Facette der so vielseitigen Figur, die bisher häufig hinter all ihren destruktiven Energien verborgen blieb: des Teufels poetische Macht.

## 4 Die Marginalisierung der Fratze. Zum Tafelbild von Michael Pacher

Dazu möchten wir abschließend noch kurz auf das Titelbild unseres Bandes eingehen (Abb. 1), das grundsätzlich eine eingehendere Betrachtung lohnt. Es handelt sich um ein Tafelbild, genauer, die Sonntagsseite des berühmten Pacher Altars, welche die Versuchung Christi darstellt. Der Tiroler Meister, Michael Pacher, fertigte den Altar, der noch heute in der Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang, Österreich, zu sehen ist, im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts an. Die Alltagsseite des Klappaltars zeigt an der entsprechenden Position eine Szene, in welcher der Teufel versucht, eine Messe des Hl. Wolfgang durch Lärm zu stören, und die somit eine der Facetten des teuflischen Wirkens zur Geltung bringt, die, wie dargelegt, die Kulturgeschichte der Figur maßgeblich prägte: die Funktion als ewiger Störenfried und Unruhestifter insbesondere bei heiligen Handlungen, hier zusätzlich mit querulanten Tönen assoziiert.

---

<sup>62</sup> Vgl. auch die vergleichende etymologisch-semantische Übersicht über die Wörter für das Böse bei RUPPEL, Antonia: Kakology. A Study of Some Evil Words. In: CHIGNELL, Evil, S. 43–59 (Anm. 5).

<sup>63</sup> HAUG, Der Teufel und das Böse, S. 187 (Anm. 9).



**Abb. 1:** Versuchung Christi (1480/82), Michael Pacher, Flügelaltar Sonntagsseite, St. Wolfgang/Österreich; Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Während die Alltagsseite den Teufel demnach in einer seiner stereotypen Handlungen, dem Be- bzw. Verhindern von Heilsvermittlung, präsentiert, scheint die Konfrontation mit dem Teufel, welche die Sonntagsseite zeigt, komplexer angelegt. Das Bild hat mit der Versuchung Christi ein für die christliche Religion ungleich grundlegenderes Sujet, ja, eine Ur-Szene zum

Darstellungsgegenstand gewählt, welche zentrale *Imitatio Christi*-Handlungen und -Narrative der christlichen Religion antizipiert. Die Evangelisten Matthäus (Mt 4,1–11) und Lukas (Lk 4,1–13) erzählen sie als Begegnung zwischen Jesus und dem Teufel in drei verschiedenen Sequenzen, die Pachters Bild dynamisiert und darin eine Transformation des teuflischen Wesens ausstellt, die insofern Aufsehen erregt, als hier weniger die Standhaftigkeit in Auseinandersetzung mit dem Teufel noch dessen Enthüllung als das fratzenhaft Böse in Gestalt eines geflügelten anthropomorphen Tierwesens im Zentrum zu stehen scheinen. Das monströs Teuflische verschwindet vielmehr in der Verkleinerung und ist an den Bildrand verbannt.

Im Bildvordergrund steht hingegen die erste von den Evangelien erzählte Begegnung, in welcher der Teufel den nach vierzigtägigem Fasten hungrigen Jesus auffordert, aus Steinen Brot werden zu lassen und damit unter Beweis zu stellen, dass er Gottes Sohn sei. Daraufhin antwortet Jesus, dass der Mensch nicht vom Brot allein, sondern auch vom Wort Gottes lebe. Während die Szene sich bei Matthäus und Lukas in der Wüste abspielt und damit paradigmatisch für ihre vormoderne Konzeptualisierung ein Ort der Prüfung wird,<sup>64</sup> situiert Pacher sie vor der mittelalterlichen Kirche, die sich eng in den linken Bildraum schiebt und auf der rechten Seite von einer – weiter entfernten – Berganhöhe flankiert wird. Obwohl in der Bildmitte ein Horizont mit einer spätmittelalterlichen Stadt auf einem Hügel erkennbar wird, ist der Gesamteindruck der einer verengten Konzentration auf die Begegnung der beiden Protagonisten. Diese ist auf Grund ihrer optischen Angleichung, insbesondere wegen der Vermenschlichung des Teufels spektakulär. Obwohl es andere spätmittelalterliche Darstellungen von der Wüstenbegegnung gibt, in welchen der Teufel als Mönch erscheint (zum Beispiel von Simon Bening oder Juan des Flandes), ragt Pachters individualisierende Ausarbeitung gerade des Teufels heraus<sup>65</sup> – und sie trifft sich zugleich mit den früher für diesen Band geltend gemachten Merkmalen: In einer sich Christus zuneigenden Körperhaltung sowie einer Geste seiner linken Hand, die weniger provozierend als elaborierend aussieht, erscheint der Teufel wie ein zugewandter Interaktionspartner im Gespräch, der mit der ausgestreckten und geöffneten Linken scheinbar gestisch zur Interaktion einlädt. Dabei verströmt er eine Aura von Intellektualität und Sensibilität, ja von Eleganz. Letzterer Eindruck entsteht insbesondere durch den Faltenwurf seines prächtigen Gewandes, das demjenigen von Christus

---

64 TRAUlsen, Johannes: Wüste, Wildnis, Einöde. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Hrsg. von Tilo RENZ/Monika HANAUSKA/Mathias HERWEG, Berlin, Boston 2018, S. 598–606, hier S. 604.

65 Für wertvolle Hinweise danken wir Karin GLUDOVATZ, Berlin.

gleichwertig ist. Die grazil wirkenden Hände, welche durch die Zeigegeste betont werden, verweisen auf einen allein der geistigen Arbeit zugewandten Kleriker.

Gestützt durch den Hintergrund des Kirchenbaus entsteht so momentan der irritierende Eindruck zweier spätmittelalterlicher Theologen in einer scholastischen Erörterung. Zugleich jedoch ergehen in Form der über den grauen Locken sichtbaren Hörner und der unter dem Gewand hervorlugenden, allerdings in der Farbe des Erdbodens beinahe verschwindenden Krallenfüße Signale an die Betrachter\*innen, dass die Vermenschlichung des Teufels trügerisch ist. Auch Christi Hautfarbe kontrastiert auffällig mit der seines Gegenübers und markiert damit die Grenzen ihrer Angleichung über das Medium des menschlichen Körpers. Das gelbe Gewand und die hässliche Zeichnung des Teufels-Gesichts, das eine hakenförmige Nase und Warzen aufweist, könnten zudem antijudäische Tendenzen vertreten; ob dies auch für die Bildkonventionen in Pachers Gemälde geltend zu machen ist, müsste im Rekurs auf weitere Belege erst noch verifiziert werden. Allerdings ist die Überblendung jüdischer und teuflischer Semantiken grundsätzlich für das Spätmittelalter nicht ungewöhnlich.<sup>66</sup>

Erst durch die im Bild in verkleinerter Form dargestellten weiteren zwei Begegnungen zwischen Jesus und dem Teufel entfaltet es seine bereits genannte Transformationsdynamik: links oben auf der Kirchenbrüstung und, noch weiter verkleinert, rechts oben auf dem Bergmassiv. Die Darstellung auf der Kirchenbalustrade vertritt die biblische Szene, in welcher Christus vom Teufel auf den Tempel in Jerusalem geführt wird und dort, den Angaben bei Matthäus und Lukas gemäß, von ihm aufgefordert wird, sich herabzustürzen. Jesus verweist daraufhin auf das Gebot der Heiligen Schrift, Gott nicht auf die Probe zu stellen. Die dritte Szene schließlich ereignet sich gemäß der Erzählungen im Neuen Testament auf einem Berg, auf den der Teufel Jesus führt, um ihm alle Reiche der Welt zu zeigen und ihm anzubieten, ihm diese zu übergeben, wenn Jesus sich ihm unterwerfe und bereit wäre, ihn anzubeten. Jesus begegnet diesem Verführungsversuch mit Gottes Gebot, ausschließlich diesem zu dienen. Im Evangelium des Lukas ist die Reihenfolge der zweiten und dritten Station vertauscht; die Bildlogik Pachers folgt Matthäus, dem zufolge Jesus den Teufel außerdem in der dritten Szene mit den Worten „Weg mit dir, Satan“ direkt adressiert (Mt 4,10).

Gerade diese Aufforderung ist es, welche die Szene am oberen rechten Bildrand bei Pacher vergegenwärtigt bzw. schon in ihrer Konsequenz zeigt:<sup>67</sup> Der

<sup>66</sup> Vgl. auch den Beitrag von Jutta EMING in diesem Band.

<sup>67</sup> Dies wird gut nachvollziehbar über die Zoom-Funktion der Wiedergabe des Tafelbildes im Internet: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/St.\\_Wolfgang\\_kath.\\_Pfarrkirche\\_Pacher-Altar\\_Versuchung\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/St._Wolfgang_kath._Pfarrkirche_Pacher-Altar_Versuchung_01.jpg); Zugriff: 06. Juni 2020.

Teufel macht sich davon, und Jesus blickt ihm – mit einem auffällig herablassenden, beinahe angewiderten Blick – hinterher, während sein Körper sich bereits vom teuflischen Wesen ab- und stattdessen der Gemeinschaft der Engel zuzuwenden scheint. Das Wichtigste für den vorliegenden Zusammenhang ist dabei: Während Christus sich – abgesehen von der Modifikation in seiner Mimik – in allen drei Szenen äußerlich gleich geblieben ist, hat sich mit dem Teufel eine Metamorphose vollzogen, die in aller Deutlichkeit seine oben bereits angesprochene schillernde Vielgestaltigkeit herausstellt. Erst das letzte Bild zeigt ihn, trotz des immer noch menschlich-aufrechten Gangs, in der neutestamentlich geprägten satanischen Animalität, die Jesus direkt adressiert hatte und dessen Worte – das legt die Bildgestaltung nahe – damit performative Kraft entfalten: Das wahre Wesen des Teufels, die animalische Kreatur unter dem mönchischen Aussehen wird enthüllt. Aber bereits die zweite Begegnung zeigt als Zwischenstufe eine aufschlussreiche Wandlung der teuflischen Gestalt: Sie begegnet Christus nicht mehr auf gleicher Höhe, sondern ist perspektivisch verkürzt räumlich so unter ihm angeordnet, dass sie zu ihm aufsehen muss. An die Stelle der zugewandten Haltung des Bildvordergrunds ist eine zurückweichende Gestik getreten; das Gesicht hat sich bereits verwandelt, die vergrößerte Nase tendiert zum Fratzenhaften und die Gestalt trägt insbesondere durch den vermehrten Haarwuchs schon halb tierische Züge; der kunstvolle Faltenwurf des Gewands ist verschwunden, das Kleid hängt nun eher formlos am Körper herunter. Die (Rück-)Verwandlung des Teufels und der Verlust seiner Maskerade verhalten sich damit komplementär zur Standfestigkeit des mit sich selbst identischen Christus. Eben darin liefert die Pacher'sche Transformation des Teufels einen wunderbaren Beleg für das oben thematisierte ‚ästhetische Surplus‘ von Teufelsdarstellungen: Selbst dann, wenn sie die theologisch-ethische Schwäche des teuflischen Wesens ausweisen, setzen sie auf Abwechslung und wirken damit aufmerksamkeitsgenerierend sowie -lenkend.

Das Programm von Pachers Tafelbild ließe sich somit einerseits zwar durchaus als Narration einer erfolgreichen Begegnung mit dem Teufel bezeichnen: In dem Maße, in dem seine Masken durchschaut und seine Verführungsversuche abgewehrt werden, enthüllt er sein wahres Wesen und geht erfolglos ab. Auf der anderen Seite aber droht er buchstäblich eben gerade dann von der Bildfläche zu verschwinden, wenn sein boshafter Kern entdeckt und adressiert worden ist.

Es ist, so ließe sich folgern, weniger die – vielleicht als selbstverständlich vorausgesetzte – teuflische Monstrosität, die darstellungswürdig ist. Diese ist an den Rand des Bildes gedrängt, in immer stärkerer Verkleinerung als weniger wichtig ausgegeben und so auch der Aufmerksamkeit entzogen. Zwar deutet sie sich auch in den Hörnern und Krallenfüßen der Figur in der Bildmitte an, bleibt

aber selbst dort eher marginal. Denn die Signale verlieren sich beinahe entweder in den blau-grauen Haaren sowie dem bläulichen Himmel oder aber im dunkelbraunen Erdboden. Der Teufel als das animalisch, fratzenhaft Böse wird so zwar aufgenommen, doch wesentlich ist die Auseinandersetzung mit ihm als der elaborierenden Gestalt. Pachers Bild verschiebt die Monstrosität nicht nur an den Rand und in die Verkleinerung, sondern er stellt die Verdrängung des Teufels – darauf wurde bereits hingewiesen – durch die drei Szenen deutlich als Prozess dar, von dem die Demaskierung und der Abzug erst den Schluss bilden. Die meiste Aufmerksamkeit erhält die zentral positionierte sowie beinahe die gesamte untere Bildhälfte einnehmende Gegenüberstellung der beiden als ebenbürtig inszenierten Figuren, wobei der Teufel hier sein Gegenüber durch die zugewandte Körperhaltung, Zeigegesten und Blickkontakt deutlich zur eingehenderen Auseinandersetzung mit sich herauszufordern scheint.

Das Tafelbild bringt demnach weniger eine Faszination für die bestandene Prüfung zum Ausdruck als vielmehr für die Handlungen und Erscheinungen, die den Weg dorthin prägen; das Resultat hat zwar Bedeutung, doch steht definitiv sein prozessuales Entstehen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Teufel interessiert nicht als Überwundener, sondern als Sparrings-Partner. Mit diesem Reiz am Teufel – der Faszination für die Auseinandersetzung mit ihm und weniger für den Sieg über ihn – kalkuliert auch das Lukasevangelium. Denn Lukas beendet die Beschreibung der dritten Begegnung zwischen Jesus und dem Teufel mit dem nahezu dichterischen Kunstgriff der *Suspense*. Der Teufel verschwindet. Zumindest vorerst. Der Evangelientext nämlich platziert einen Hinweis, dass der Teufel fortan „bis zur bestimmten Zeit“ (Lk 4,13) von Versuchungen Jesu abgelassen habe. Diese temporale Einschränkung eröffnet die Perspektive auf die perennierenden Anstrengungen des Teufels, nicht nur Jesus, sondern alle Gläubigen anzufechten. Umgekehrt ergeht an diese die An- und Aufforderung, die teuflischen Verkleidungen und Täuschungen bestenfalls zu durchschauen und ihnen standzuhalten – sich in jedem Fall aber in der einen oder anderen Weise mit dem Teufel auseinanderzusetzen. So beinhaltet die auf den Evangelientexten fußende Darstellung der Versuchung Christi eine Andeutung der sich potentiell fortsetzenden, unendlichen Varianten einer Konfrontation mit dem Teufel, und Pachers Kunstwerk eröffnet damit die Perspektive auf die Geschichten des vorliegenden Bandes.



Nina Nowakowski

# Der Antagonist als Heilsvermittler

Zum Teufel in der Hutespisode der *Reisefassung* des *Brandan*

## 1 Einleitung

Für die meisten Darstellungen des Teufels in geistlichen Texten der christlich-mittelalterlichen Literatur gilt, dass literarische Produktivität und religiöse Funktionalisierungen ineinandergreifen. Dabei spielen die biblischen, heilsgeschichtlichen und theologischen Implikationen des Teufels eine wesentliche Rolle. In legendarischen Erzählungen, in geistlichen Spielen und in bibelepischen Texten wird der Teufel bzw. werden Teufelsfiguren<sup>1</sup> so etwa vielfach als Versucher oder Verführer dargestellt, dem bzw. denen insbesondere heilige Personen mit Glaubensstärke widerstehen, wodurch diese ihre Heiligkeit unter Beweis stellen. Der Teufel kann im Kontext dieser Texttraditionen durch sein Bedrohungspotential als Prüfstein zur Bewährung und Profilierung personaler Heiligkeit beitragen.<sup>2</sup> Dementsprechend lassen sich Teufelsfiguren in der geistlichen Literatur des Mittelalters oft als Vermittlungsinstanzen christlichen Heils beschreiben.<sup>3</sup>

---

1 Wie die von mir analysierten Textgrundlagen differenziere ich im Folgenden nicht systematisch zwischen dem Teufel im Singular und Teufeln im Plural. Dass der Teufel in der Literatur als Einzelakteur agieren, aber schon früh in vielgestaltiger Form auftreten kann, wobei auch nicht klar zwischen Dämonen und dem Teufel bzw. Teufeln unterschieden wird, beschreibt KELLY, Henry Ansgar: [Art.] Teufel V. In: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 33. Hrsg. von Horst BALZ u. a., Berlin, New York 2002, S. 124–134, hier S. 126/127.

2 Zur Bedrohlichkeit des Teufels vgl. DINZELBACHER, Peter: Angst im Mittelalter. Teufel-, Todes- und Gottese Erfahrung, Paderborn u. a. 1996. Zu Möglichkeiten der gläubigen Gegenwehr vgl. GOETZ, Hans-Werner: Gott und die Welt. Religiöse Vorstellungen des frühen und hohen Mittelalters. Teil I, Band 3, IV: Die Geschöpfe: Engel, Teufel, Menschen, Göttingen 2016, S. 283–206.

3 Ich verstehe den Teufel als Teil des Spektrums christlicher Vermittlungsfiguren. Vgl. KIENING, Christian: Einleitung. In: Medialität des Heils. Hrsg. von Carla DAUVEN-VAN-KNIPPENBERG/Cornelia HERBERICHS/Christian KIENING, Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10), S. 7–20, hier S. 14/15.

---

**Nina Nowakowski**, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Fakultät für Humanwissenschaften, Bereich Germanistik, Zschokkestr. 32, 39104 Magdeburg, nina.nowakowski@ovgu.de

Dies trifft, so möchte ich im Folgenden verdeutlichen, auch auf die Darstellung des Teufels in deutschsprachigen Brandan-Legenden zu. Hier erscheint der Teufel nicht nur als Gegner des Heiligen bzw. als Verkörperung des Bösen, das es zu überwinden gilt.<sup>4</sup> Der Teufel wird in der *Reisefassung* des *Brandan* nämlich als Bedrohung und damit im Sinne einer Prüfung funktionalisiert, die Brandan mit Heilsgewissheit souverän meistern und somit seine Heiligkeit erweisen kann. Dass der Teufel zugleich als Antagonist und Heilsvermittler fungiert, will ich im Folgenden mit Blick auf drei Versionen der *Reisefassung* des *Brandan* zeigen, die mit der sogenannten Hutepisode eine Zusatzepisode bieten, in der Brandan seinen Hut an den Teufel zu verlieren droht. Es handelt sich um die mitteldeutsche Versfassung M,<sup>5</sup> die niederdeutsche Versfassung N<sup>6</sup> und die oberdeutsche Prosafassung P<sup>7</sup> des *Brandan*. Die beiden Versfassungen sind jeweils unikal überliefert, so dass hier die entsprechenden Textzeugen zugrunde gelegt werden. Die Prosafassung P ist allerdings in mehreren Handschriften und Drucken zu greifen.<sup>8</sup> Die von mir im Folgenden analysierte Version der Prosafassung aus dem Heidelberger Cpg 60 habe ich vor allem aufgrund der 33 kolorierten Federzeichnungen ausgewählt, die den Text hier illustrieren. In diesen wird Brandan, so wird noch zu erläutern sein, vielfach mit einer Kopfbedeckung dargestellt, und diese Form der Darstellung erscheint im Hinblick auf die Hutepisode sehr aufschlussreich. Dass hier nur eine Auswahl von Überlieferungszeugen in den Blick genommen werden kann und meine Überlegungen entsprechend keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können, ist durch die Überlieferungssituation der Brandan-Legendarik zu erklären,

<sup>4</sup> Vgl. FRIEDRICH, Udo: Das Paradies als kulturelles Narrativ. Zum metaphorischen und narrativen Gehalt von Weltbildern. In: Anfang und Ende; Kausalität – Finalität. Hrsg. von DEMS./Andreas HAMMER/Christiane WITTHÖFT, Berlin 2013, S. 267–288, hier S. 277.

<sup>5</sup> Hs. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Mgo 56, Pergament, 15,2–15,5 x 11,1–12,2 cm, ostmitteldeutsch, Mitte bis 3. Viertel 14. Jh. Im Folgenden unter der Sigle RVM zitiert nach der Edition: Brandan. Die mitteldeutsche ‚Reise‘-Fassung. Hrsg. von Reinhard HAHN/Christoph FASBENDER, Heidelberg 2002. Die Übersetzungen aller Zitate aus den Versionen der *Reisefassung* und aus der *Navigatio* ins Nhd. stammen von mir.

<sup>6</sup> Hs. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex 1203 Helmstedt, Papier, 14,1 x 9,5 cm, ostfälisch, Mitte 15. Jh. Im Folgenden unter der Sigle RVN zitiert nach der Edition: KROBISCH, Volker: Die Wolfenbütteler Sammlung (Cod. Guelf. 1203 Helmst.). Untersuchung und Edition einer mittelniederdeutschen Sammelhandschrift, Köln 1997; vgl. die Edition des *Brandan* auf S. 253–280.

<sup>7</sup> Ich beziehe mich hier auf die Hs. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 60, Papier, 28,5 x 21,5 cm, schwäbisch, um 1460. Im Folgenden unter der Sigle RP nach eigener Transkription (Abkürzungen aufgelöst und interpungiert) zitiert. Vgl. das Digitalisat der Handschrift: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg60>; Zugriffsdatum: 12. August 2019.

<sup>8</sup> Vgl. HAHN/FASBENDER, Brandan, S. 216 (Anm. 5).

die durch eine Vielzahl an Ausgestaltungen und Variationen des Stoffes gekennzeichnet ist.<sup>9</sup>

In der deutschsprachigen *Reisefassung* der Brandan-Legende zweifelt der Protagonist, der irische Abt Brandan, an den Wundern Gottes, von denen er liest. Er wird daraufhin von Gott auf eine viele Jahre dauernde Reise geschickt, um die Wunder zu sehen und seine Zweifel daran zu überwinden. Dabei ist Brandan nicht allein, denn er fährt in Begleitung seiner Klosterbrüder zur See. Dass die Schiffsbesatzung auf der Reise verschiedenen *miracula* und *mirabilia* begegnet, ist ein stofflicher Kern der Brandan-Legendarik. Die Stationenfolgen und auch die Wunder, die Brandan und seine Mönche auf ihrer Reise erleben, sind in der Texttradition allerdings variabel.<sup>10</sup> Dabei zeichnen sich Tendenzen hinsichtlich der beiden Hauptredaktionen, der lateinischen *Navigatio Sancti Brendani* und deren Übersetzungen einerseits und den niederländischen und deutschsprachigen Bearbeitungen in der sogenannten *Reisefassung*<sup>11</sup> andererseits, ab. Zwischen *Navigatio* und *Reisefassung* bestehen schon hinsichtlich der Motivierung der Reise Differenzen: In der *Navigatio* bricht Brendan freiwillig auf, um die *terra repromissionis sanctorum* zu finden, in der *Reisefassung* ist Brandans Reise als unfreiwillige Bußfahrt entworfen.<sup>12</sup> Zudem ist die *Reisefassung* stärker durch Elemente geprägt, die für weltliche Erzählungen charakteristisch sind.<sup>13</sup> Man hat auch deshalb die *Reisefassung* nicht selten vor dem

---

9 Im Rahmen der folgenden aktuellen Untersuchung zur Brandan-Legendarik, bei der die überlieferten Textformationen als sinn- und bedeutungsstiftend wahrgenommen werden und davon ausgehend die Frage nach der thematischen Programmatik des Textes gestellt wird, wird auch ein Überblick über die Überlieferungssituation geboten: HOLTZHAUER, Sebastian: Die Fahrt eines Heiligen durch Zeit und Raum. Untersuchungen ausgewählter Retextualisierungen des Brandan-Corpus von den Anfängen bis zum 15. Jahrhundert, Göttingen 2019, insb. S. 65–83 und S. 319–325. Eine Übersicht bietet auch HUBER, Christoph: [Art.] Brandan. In: Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums, Bd. 2. Begründet von Walter Killy, hrsg. von Wilhelm KÜHLMANN, Berlin, New York 2008, S. 121/122.

10 Vgl. WEITBRECHT, Julia: Aus der Welt. Reise und Heiligung in Legenden und Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters, Heidelberg 2011 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 186.

11 Vgl. die Übersicht über die Überlieferung in: HAHN/FASBENDER, Brandan, S. 189–231 (Anm. 5).

12 Vgl. HAUG, Walter: [Art.] Brandans Meerfahrt. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 1, Sp. 985–991; HOLTZHAUER charakterisiert treffend die Erzähllogik der *Navigatio* als zyklisch-repetitiv, die der *Reisefassung* als azyklisch-restitutiv. Vgl. HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 486 (Anm. 9).

13 Betont wurden etwa die motivischen Verbindungen zum *Herzog Ernst*. Vgl. STRIJBOSCH, Clara: Between Angel and Beast. Brendan, Herzog Ernst and the World of the Twelfth Century. In: The Brendan Legend. Texts and Versions. Hrsg. von Glyn BURGESS/Clara STRIJBOSCH, Leiden u. a. 2006, S. 265–280.

Hintergrund weltlicher Textmuster gedeutet.<sup>14</sup> Allerdings haben die Menschen und Wesen, denen die Besatzung begegnet, die Ereignisse und Räume, die ihren Weg bestimmen, immer eine religiös-symbolische, heilsgeschichtliche bzw. allegorisch-christliche Sinndimension. So treffen Brandan und seine Mönche auf heilsgeschichtlich relevante Gestalten wie etwa Judas oder die neutralen Engel und gelangen verschiedentlich an Jenseitsorte – oder zumindest in deren Nähe, etwa an die Grenzen des Paradieses und der Hölle. Der durchreiste Raum erscheint als religiöser. Dazu trägt bei, dass das Textformat der Jenseitsreise und das Konzept der *peregrinatio*, wie Julia WEITBRECHT gezeigt hat, zentrale Modelle für die *Reisefassung* des *Brandan* darstellen.<sup>15</sup> Für alle *Brandan*- Fassungen gilt, dass Topologie und Typologie eng verschaltet sind.<sup>16</sup> Dies ist auch für die im Folgenden im Fokus stehenden Versionen der Hutepisode von Bedeutung. Bevor ich diese analysiere, werde ich kurz auf den Handlungsverlauf eingehen, wobei ich mich auf die lateinische *Navigatio Sancti Brendani*<sup>17</sup> beziehe, um vor diesem Hintergrund den speziellen Status der Episode in der *Reisefassung* des *Brandan* verdeutlichen zu können (Kapitel 2). Mit Blick auf diese möchte ich im Anschluss daran zeigen, wie die Bedrohlichkeit des Teufels durch den Verlust des Huts des Protagonisten auf der Handlungsebene in ein Prüf- und Bewährungsgeschehen überführt wird, über das Brandans Heiligkeit ausgewiesen werden kann. Wichtig erscheint dabei, dass in den drei Versionen das teuflische Bedrohungspotential der Hutepisode jeweils unterschiedlich besetzt und mit verschiedenen Heiligkeitsentwürfen verbunden wird. In der mitteldeutschen Versfassung M wird der besondere Status Brandans als charismatischer Heiliger ausgestellt, der sich in seiner Furchtlosigkeit bezüglich des Teufels von seinen Mönchen abhebt. In der niederdeutschen Versfassung N wird Brandan als Abt und Ordensheiliger entworfen, der sich für die monastische Gemeinschaft

---

14 Die an weltlichen Vorstellungen ausgerichteten Lesarten der Brandan-Legendarik arbeitet KOCH, Elke: Das Abenteuer im Paratext. Gabriel Rollenhagens Um-Rahmung der Brandan-Legende. In: *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*. Hrsg. von Jutta EMING/Ralf SCHLECHTWEG-JAHN, Göttingen 2017, S. 49–62, kritisch auf.

15 Vgl. WEITBRECHT, *Aus der Welt*, S. 183–206 (Anm. 10).

16 Vgl. KOCH, Elke: Zeit und Wunder im hagiographischen Erzählen. Pansynchronie, Dyschronie und Anachronismus in der *Navigatio Sancti Brendani* und der Siebenschläferlegende (*Passio* und *Kaiserchronik*). In: *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Susanne KÖBELE/Coralie RIPPL, Würzburg 2015, S. 75–99, hier S. 82.

17 Dabei beziehe ich mich unter der Sigle Nav auf folgende Ausgabe der lateinischen *Navigatio: Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*. Ed. with Introduction and Notes by Carl SELMER, Notre Dame 1959.

gegen den Teufel behauptet, und in der oberdeutschen Prosafassung P wird Brandans Glaubensstärke, die ihn über den Teufel triumphieren lässt, als nachahmenswert ausgewiesen, so dass der Heilige als *imitabile* erscheint (Kapitel 3). Auch wenn Brandan stets mutig den Teufel in die Flucht schlägt und seine verlorene Kopfbedeckung zurückerhält, ergeben sich hinsichtlich der jeweiligen Heiligkeitsentwürfe damit deutliche Differenzen in den Versionen. Mit Blick auf diese lässt sich die heilsvermittelnde Funktion des Teufels im *Brandan* in Beziehung zur für das legendarische Erzählen charakteristischen Variabilität setzen, wie ich abschließend verdeutlichen möchte (Kapitel 4). In Bezug auf die Brandan-Legendarik soll damit ein Beitrag zur Erschließung des produktiven Potentials der Teufelsfigur im Hinblick auf die Möglichkeiten ihrer religiösen Funktionalisierung in der mittelalterlichen Literatur geleistet werden.<sup>18</sup>

## 2 Die Zaumdiebepisode in der *Navigatio Sancti Brendani* und in der *Reisefassung*

Wer sich wie Brandan und seine Mönche in höllische Gefilde begibt, trifft natürlich auf teuflische Gestalten. Dies wird etwa in der von Jörn BOCKMANN mit Blick auf die Teufelsfigur untersuchten Judas-Episode deutlich, in der Brandan den Sünder zeitweise vor den schrecklichen Höllenqualen, die er erleiden muss, schützen kann.<sup>19</sup> Auch in der Zaumdiebepisode und in der damit in inhaltlicher Verbindung stehenden Hutepisode begegnet Brandan dem Teufel. Die Hutepisode findet sich allerdings nicht in der *Navigatio*, doch stellt sie in den drei von mir im Folgenden untersuchten Versionen der *Reisefassung* eine handlungslgische Fortsetzung der Zaumdiebepisode dar.<sup>20</sup> Zaumdieb und Teufel binden

---

**18** Ein weiteres Beispiel in dieser Hinsicht bespricht der Beitrag von Thomas MÜLLER in diesem Band.

**19** BOCKMANN, Jörn: Judas und St. Brandan. Der Sünder, der Heilige und die Sabbatruhe von den Höllenqualen. In: Das Böse, der Teufel und Dämonen. Evil, the Devil and Demons. Hrsg. von Jan DOCHHORN/Susanne RUDNIK-ZELT/Benjamin WOLD, Tübingen 2016 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2), S. 207–241.

**20** Mit Blick auf die Überlieferung ist die Besonderheit der Hutepisode, die in den Redaktionen C und H der *Reisefassung* nicht vorhanden ist, bereits erläutert worden. Vgl. STRIJBOSCH, Clara: De bronnen van De reis van Sint Brandaan, Hilversum 1995 (Middelleeuwse studies en bronnen 44), S. 271. Auf den Sonderstatus der Hutepisode verweist auch schon: DAHLBERG, Torsten: Brandania. Kritische Bemerkungen zu den Untersuchungen über die deutschen und niederländischen Brandan-Versionen der sog. Reise-Klasse. Mit komplettierendem Material und einer Neuausgabe des ostfälischen Gedichtes, Göteborg 1958 (Göteborgger Germanistische Forschungen 4), S. 75.

hier die beiden Episoden auf personaler Ebene aneinander. Der Teufel verleitet in der Zaumdiebepisode der *Navigatio* einen der Mönche zum Diebstahl eines wertvollen Diebesgutes, eines silbernen Zaumzeugs, indem er mit diesem verführerisch vor dem Mönch herumspielt (vgl. Nav, Cap. 6, Z. 55–57). Brandan sieht dies und stellt vor den Brüdern klar, dass der Mönch nicht widerstehen konnte und sich zur Sünde hat hinreißen lassen, indem er das Zaumzeug gestohlen hat:<sup>21</sup>

Tunc sanctus Brendanus dixit: „Ecce, frater noster [. . .] habet frenum argenteum in sinu suo, quem hac nocte tradidit sibi diabolus.“ Cum hec audisset predictus frater, iactavit illum frenum de sinu suo et cecidit ante pedes uiri Dei, dicens: „Peccaui, pater, ignosce. Ora pro anima mea, ne pereat.“ Confestim omnes simul prosternebant se ad terram, deprecantes Dominum pro anima fratris.

Eleuantes autem se fratres a terra eleuatoque fratre a predicto sancto patre, ecce uiderunt aethiopem paruulum salire de sinu suo et ululantes uoce magna ac dicentem: „Cur me, uir Dei, iactas de mea habitacione, in qua iam per septem annos habitauis, et facis me abalienari ab hereditate mea?“ Sanctus Brendanus ad hanc uocem dixit: „Praecipio tibi in nomine Ihesu Christi ut nullum hominem ledas usque in diem iudicii.“

(Nav, Cap. 7, Z. 4–17)

Dann sagte der heilige Brandan: „Seht, unser Bruder [. . .] hat einen silbernen Zaum an seiner Brust, den ihm der Teufel letzte Nacht überreicht hat.“ Nachdem der vorgenannte Bruder dieses gehört hatte, warf er jenen Zaum von seiner Brust und fiel zu Füßen des Gottesmanns, während er sagte: „Ich habe gesündigt, Vater, vergib’ mir. Bete für meine Seele, damit sie nicht zugrunde gehe.“ Sofort warfen sie sich alle zugleich auf die Erde, um den Herrn für die Seele des Bruders zu bitten.

Als die Brüder sich aber von der Erde erhoben und nachdem der Bruder von dem vorgenannten heiligen Vater aufgehoben worden war, sahen sie einen kleinen schwarzen Jungen von seiner Brust springen, der laut schrie und rief: „Warum, Gottesmann, wirfst du mich aus meiner Wohnung, in der ich schon sieben Jahre gewohnt habe und warum beraubst du mich meines Erbes?“ Der heilige Brandan antwortete auf diese Bemerkung: „Ich befehle dir im Namen Jesu Christi, dass du keinen Menschen mehr versuchst bis zum Jüngsten Tag.“

---

**21** In Gabriel Rollenhagens frühneuhochdeutscher Prosaübersetzung der *Navigatio* aus dem sechzehnten Jahrhundert wird die Szene sehr ähnlich geschildert. Vgl. Gabriel Rollenhagen: Vier Bücher wunderbarlicher, bis daher unerhörter und unglaublicher indianischer Reisen durch die Luft, Wasser, Land, Hölle, Paradies und den Himmel. Das Vierte Buch. In: Sankt Brandan. Zwei frühneuhochdeutsche Prosafassungen. Hrsg. von Rolf D. FAY, Stuttgart 1985, S. 68–123. In Bezug auf das Diebesgut erweist sich die Münchener Prosafassung (Universitätsbibliothek München, 2<sup>o</sup> Cod. Ms. 688, fol. 230v–260r) als besonders interessant, weil hier der Dieb nach der Logik einer Spiegelstrafe vom Teufel am Zaumzeug in die Hölle geführt wird. Vgl. Edition der Reise des hl. Brandan (Pm). In: HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 527–562 (Anm. 9), hier S. 541, Z. 16–19.

Der Teufel wird von Brandan und seinen Brüdern durch ein Gebet ausgetrieben. Das hervorkommende schwarze Teufelchen beschwert sich nach dem Exorzismus zwar, seine angestammte Heimstätte verloren zu haben, doch das nützt ihm nichts. Brandan belegt es mit einem Bann, bis zum Jüngsten Gericht keine teuflischen Aktivitäten mehr vornehmen zu dürfen. Von diesem Teufel geht nun keine Bedrohung mehr aus, er hat aber zuvor einen der Mönche korrumpiert und zu sündhaftem Handeln verführt. Der Mönch, der sich zum Diebstahl hat verleiten lassen, muss in der *Navigatio* infolgedessen sterben, doch gelangt er nicht etwa in die Hölle, sondern wird durch Reue und vor allem durch die Fürbitten seiner Mitbrüder gerettet. Seine Seele wird vor den Augen seines Konvents von Engeln ins Himmelreich geführt (vgl. Nav, Cap 7, Z. 21–24). Dabei wird deutlich, wie religiöse Praktiken dabei helfen können, eine Seele, die vom Teufel verführt ist, zu retten. Der Zaumdieb gelangt durch das Handeln seiner Mitmönche trotz seiner Sünde ins Paradies, sein Seelenheil ist gesichert. Der Teufel erweist sich damit nicht nur als Gegenspieler, sondern die teuflische Versuchung ermöglicht es, die Macht frommen Handelns, das hier die Form einer Fürbitte annimmt, darzustellen. Damit kommt die Zaumdiebepisode in der *Navigatio* zum Abschluss. In den im Folgenden untersuchten Versionen der *Reisefassung* ist dies anders, denn die Zaumdiebepisode wird fortgesetzt.

Ich skizziere nachfolgend den Handlungsverlauf von der Zaumdieb- bis zur Hutepisode in der *Reisefassung*, wobei ich mich zwecks Übersichtlichkeit an der mitteldeutschen Verfassung M orientiere: Der Zaumdieb stirbt in der *Reisefassung* nicht, sondern wird vom Teufel in die Hölle mitgenommen. Brandan interessiert sich nach einem Aufenthalt vor der Himmelspforte ziemlich unvermittelt wieder für seinen abhandengekommenen Mitbruder in der Hölle. Nun wird von allen Mönchen dafür gebetet, dass der Sünder zurückkehren kann, und Gott ist – nach einigen Einwänden – schließlich einverstanden: Der Teufel muss den Zaumdieb herausgeben. Der von den Höllenfeuern angekohlte Mönch gelangt wieder auf das Schiff zu seinen Mitbrüdern. Als das Schiff nun eine Insel ansteuert, wirft ein teuflisches Wesen, das die Insel bewohnt, Brandan vor, den Bewohnern der Hölle Leid zugefügt zu haben, indem er den Zaumdieb, der sich währenddessen schwitzend vor Angst unter der Schiffsbank verkrochen hat, durch sein stetes Beten von Gott zurückerhalten habe. Dann startet das Wesen einen Angriff auf das Schiff, indem es einen Klumpen glühender Masse schleudert. Ein ganzes Teufelsheer lässt daraufhin einen Glutregen auf das Schiff niedergehen. Die teuflische Bedrohung schlägt nun die Mönche in die Flucht, auf der Brandan seine Kopfbedeckung verliert. Sein Hut fällt ihm vom Kopf ins Meer.

Ein Durchgang durch die verschiedenen Versionen der Hutepisode in der *Reisefassung* wird im Folgenden zeigen, wie Brandan, indem er die Teufel in

die Flucht schlägt, nicht nur seinen Hut wiedererlangt, sondern sich der Bedrohlichkeit des Teufels stellt und dadurch seine, in jeder Version anders entworfenen, Heiligkeit unter Beweis stellt.

### 3 Die Hutepisode in der *Reisefassung*

#### 3.1 Die mitteldeutsche Versfassung M

In der mitteldeutschen Versfassung M wird in der mit dem Verlust der Kopfbedeckung beginnenden Hutepisode Brandans Furchtlosigkeit vor den Teufeln als Ausweis von Glaubensfestigkeit gestaltet. Brandan will seinen auf dem Meer in der Nähe der Teufelsinsel verlorenen Hut nicht einfach den Teufeln überlassen, obwohl seine Mönche Einwände äußern. Um eine weitere Begegnung mit den Teufeln zu vermeiden, feilscht der Zaumdieb sogar mit Brandan:

si sprachen 'were er guldin,  
 er muste immer verlorn sin.'  
 e sie in wider wolden holn,  
 sie welden e michel not doln.  
 der munch, der in der helle e was,  
 zu sente Brandan sprach er daz,  
 'herre, zwene hute ich han,  
 die sint ruch und wol getan,  
 ouch sint sie beide nuwe.  
 ich gebe sie uch entruwe,  
 daz ir daz widerkeren lat.  
 nu seht, wie daz mer gat,  
 als ez tobe und wute,  
 und in des stigens vlute  
 ir muget nicht den uweren hut  
 vinden in des meres vlut.  
 Dar um lat den kiel vort gan.'

(RVM, V. 745–761)

Sie sagten: „Selbst wenn er [der Hut, N. N.] golden wäre, müsste er doch für immer verloren sein.“ Ehe sie ihn wiederholen wollten, wollten sie lieber große Not erleiden. Der Mönch, der zuvor in der Hölle gewesen war, sagte zum Heiligen Brandan: „Herr, ich habe zwei Hüte, die sind aus Pelz und gut gearbeitet und beide neu. Ich gebe sie Euch, wahrlich, damit Ihr das Umkehren unterlasst. Seht nur, wie das Meer tobt – als ob es wüten würde. Und auf der Fahrt durch die Fluten könnt Ihr Euren Hut in den Wellen nicht finden. Darum lasst das Schiff weiterfahren.“



Durch das Agieren des Zaumdiebs, der einer Vermeidungslogik folgend gleich zwei neue Kopfbedeckungen als Substitut für den einen verlorenen Hut anbietet, mag die Szene vielleicht als schwankhaftes oder possenhaftes Einsprengsel erscheinen,<sup>22</sup> doch lässt sich die Episode mit Blick auf die religiösen Dimensionen des Textes durchaus anders verstehen. Der Wert des Huts, so wird sich herausstellen, ist eben kein materieller, der mit Gold (vgl. RVM, V. 745) aufzuwiegen wäre, sondern ein symbolischer. Gerade deshalb befürchtet Brandan eine mögliche Inbesitznahme seines Huts durch den Teufel und entgegnet den Einwänden seiner Brüder:

do sprach sente Brandan:  
 ‘daz were des tuveles spot,  
 swen der unrein abgot  
 truge minen zepelere.  
 des gewunne min herze groze swere.’  
 (RVM, V. 762–766)

Da sagte der heilige Brandan:  
 „Es würde zum Gespött des Teufels werden,  
 wenn der unreine Abgott meinen Hut trüge.  
 Davon würde mir mein Herz schwer werden.“<sup>23</sup>

Zu einem christlich-monastischen Leben gehört es u. a. – das ist etwa durch die modellbildende *Vita Antonii* bekannt<sup>24</sup> –, die Begegnung mit dem Teufel nicht zu scheuen.<sup>25</sup> Heiligkeit zeigt sich im legendarischen Erzählen entsprechend oft auch darin, dass sich die heiligen Personen dem Teufel und seinen Anfeindungen nicht entziehen, sondern sie als Prüfung erfahren und meistern. Im Falle der Hutepisode ist diese Prüfung mit einer besonderen Heils-

---

**22** Gegen den der Hutepisode von der älteren Forschung attestierten Charakter einer Posse argumentiert KÜHN, Christine: Heilige sind anders. Das Spiel mit religiösen Motiven in der mitteldeutschen „Reise-Fassung“ des heiligen Brandan. In: Studien zu Literatur, Sprache und Geschichte in Europa. FS Wolfgang Haubrichs. Hrsg. von Albrecht GREULE, St. Ingbert 2008, S. 113–132, hier S. 124/125.

**23** Zum *zepelere* vgl. den Eintrag im Glossar in HAHN/FASBENDER, Brandan, S. 86 (Anm. 5).

**24** Vgl. zu Antonius’ teuflischen Anfechtungen GEMEINHARDT, Peter: Antonius, der erste Mönch. Leben – Lehre – Legende, München 2013, S. 46–53; zur produktiven Transformation derartiger Anfechtungen zu einer satanistischen Ästhetik in Flauberts *Versuchung des heiligen Antonius* siehe den Beitrag von Hans Richard BRITTNACHER.

**25** Entsprechend handelt Brandan auch, wenn er Judas gegen die ihn heimsuchenden Teufel unterstützt, obwohl die Mönche bei der Ankunft des Teufelsheers, das Luft und Meer in Brand setzt, bedauern, nicht schon zuvor umgekehrt zu sein (vgl. RVM, V. 1019–1089). Vgl. BOCKMANN, Judas und St. Brandan, S. 226/227 (Anm. 19).

gewissheit und Souveränität Brandans im Umgang mit der teuflischen Bedrohung verbunden, die sich in Furchtlosigkeit äußert.<sup>26</sup> Anders als der Zaumdieb und die übrigen Mönche, welche die Suche nach dem verlorenen Kleidungsstück verhindern wollen, besteht Brandan darauf, umzukehren, um seinen Hut zurückzuholen und zu verhindern, dass der Teufel diesen aufsetzen könnte. Ausschlaggebend für seine Unverzagtheit ist, das wird gleich zu Beginn der Episode deutlich, der Glauben:

sente Brandan dem entviel  
 von sinem houbte ein zepelere,  
 er enweste wa er bliiben were.  
 den gelouben wolde er eren,  
 den sturman hiez er wider keren  
 suchen sin kugelhut.

(RVM, V. 738–743)

Dem Heiligen Brandan fiel ein Hut vom Kopf. Er wusste nicht, wo er geblieben wäre. Er wollte den Glauben ehren und befahl dem Steuermann umzukehren.

Brandan will die Ehre des Glaubens schützen, der dadurch entehrt werden könnte, dass der Teufel sich seinen *zepelere* (RVM, V. 739 und 765) aneignet. Der Hut wird somit als Symbol des Glaubens ausgewiesen, den es zu retten bzw. zu wahren gilt. Dies ist natürlich in Anbetracht der Ungläubigkeit des Protagonisten, welche die Reise initiierte,<sup>27</sup> von besonderer Bedeutung. Brandan kennt nun keine Zweifel mehr und lässt das Schiff zum Schrecken der Teufel umkehren. Diese werden mittels eines Psalms (Ps 66, vgl. RVM, V. 782/783) von Brandan in die Flucht geschlagen.<sup>28</sup> Über die apotropäische Handlung ergibt sich eine Parallele zum Ende der Zaumdiebhandlung in der *Navigatio* (vgl. GRNav, S. 79, Z. 17–S. 80, Z. 14). Allerdings sind dort alle Mönche am Exorzismus beteiligt, denn ein gemeinsames Gebet treibt den Teufel aus. In der Verfassung M hingegen agiert

<sup>26</sup> Dass Brandans Mut in der *Navigatio* akzentuiert wird, betont HOLTZHAUER, Sebastian: *Naufragantes in hoc mari*. Zur Symbolik des Wassers in Berichten über die Seereise des Hl. Brandan. In: Wasser in der mittelalterlichen Kultur / Water in Medieval Culture. Gebrauch – Wahrnehmung – Symbolik / Uses, Perceptions, and Symbolism. Hrsg. von Gerlinde HUBER-REBENICH/Christian ROHR/Michael STOLZ, Berlin, Boston 2017 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 4), S. 406–418, hier S. 410–412.

<sup>27</sup> Vgl. WEITBRECHT, Aus der Welt, S. 195/196 (Anm. 10).

<sup>28</sup> Vgl. zum Psalm den Kommentar in HAHN/FASBENDER, Brandan, S. 124 (Anm. 5).

Brandan als Einzelfigur. Auch wenn er auf ein gemeinschaftliches ‚Uns‘ bezogen ist, spricht Brandan allein den Psalm, der die Teufel vertreibt:<sup>29</sup>

Die tuvele des wurden gewar,  
 von vurchte sie erschragen gar,  
 und des erquamen alle,  
 die in da vor mit schalle  
 von der stat jageten.  
 sie vlogen und verzageten,  
 daz ir niemant da keinen sach,  
 wan er einen salmen sprach  
 der heizet ‚deus misereatur nostri.‘  
 der tuvel da nirgen bi  
 dikeine wile tar wesen,  
 wa der salm wirt gelesen.

(RVM, V. 775–786).

Die Teufel bemerkten diese [die Umkehr des Schiffs, N. N.] und erschrecken sehr. Alle, die sie [i. e. die Mönche, N. N.] zuvor mit Lärm davongejagt hatten, erschrecken deshalb. Sie flohen und verzagten, so dass sie dort niemand mehr sah, als er einen Psalm sprach, der ‚Deus misereatur nostri‘ heißt. Der Teufel wagt es nicht, dort nur für einen Moment zu sein, wo dieser Psalm gelesen wird.

Brandans souveräne Glaubenszuversicht und Heilsgewissheit stehen dabei in starkem Kontrast zur Verzagtheit der Mönche. Gegenübergestellt wird Brandan insbesondere die Figur des Zaumdiebs, die durch den Aufenthalt in der Hölle aus der Gruppe der Mönche herausgehoben ist und sich aufgrund ihres ‚Insiderwissens‘ besonders vor den Teufeln fürchtet. Welche Haltung richtig ist, macht der Text sehr deutlich, indem Brandans Glaubensstärke belohnt wird. Brandan erreicht, dass die Teufel, welche die Mönche ängstigten und in die Flucht schlugen, nun selbst verängstigt fliehen müssen. Zudem erhält Brandan seinen Hut zurück: *dar nach der herre wol gemut / gevant wider sin kugelhut* („danach fand der mutige Herr seinen Kugelhut wieder“; RVM, V. 787–789). Brandan bewährt sich, indem er unverzagt der drohenden Entehrung des Glaubens durch den Teufel entgegentritt.

---

<sup>29</sup> Zum Aspekt der Gemeinschaft beim Beten um göttliches Erbarmen vgl. OHLY, Friedrich: Zum Dichtungsschluss *Tu autem, domine, miserere nobis*. In: DVjS 47 (1973), S. 26–68, hier S. 42–44.

Walter HAUG liest die Hutepisode im Hinblick auf die Dimensionen der Erfahrung und Entwicklung, durch die sich der Heilige in der *Reisefassung* im Vergleich zum Heiligen in der *Navigatio* seines Erachtens auszeichne:

Das hat nichts mehr mit einer Verifizierung gelesener Wunder zu tun, vielmehr handelt es sich hierbei um die Entfaltung eigenständiger dramatischer Szenen, in denen Brandan sich behaupten muß, in denen er nicht nur die Wunder Gottes sieht, sondern auch die Macht Gottes erfährt, der ihm in persönlicher Not zu Hilfe kommt. [. . .] Er erkennt in den Wundern die Allmacht Gottes, und er vertraut sich ihr in kritischen Situationen an. [. . .] So wird der ursprüngliche oder angebliche Zweck der Meerfahrt überstiegen, die bloße Verifizierung von Wundern in episodischer Reihung verwandelt sich in eine romanhafte Handlung, in der die Festigkeit und der Mut des irischen Abtes, die Macht des Glaubens und das Vertrauen in Gott auf die Probe gestellt und schließlich auch die Grenzen dessen, was erreichbar ist, vorgeführt werden.<sup>30</sup>

Anders als HAUG scheint es mir allerdings naheliegend, die Hutepisode im Sinne legendarischen Erzählens und weniger im Sinne romanhaften Erzählens zu interpretieren. Die Beobachtung, dass es in der Episode um die Dimensionen des Glaubens und des Gottvertrauens geht, ist gerade vor diesem Hintergrund erhellend, denn diese stellen als religiöse Elemente den thematischen Kern der Hutepisode in der mitteldeutschen *Versfassung M* dar. So ist m. E. hier nicht die Entwicklung der Figur Brandans im Sinne einer romanhaften Gestaltung entscheidend, aber sehr wohl Brandans Erfahrung, die eben nicht an eine psychologische Entwicklung gebunden, sondern als Glaubenserfahrung bzw. -prüfung entworfen ist. Es geht um einen Ausweis von Glaubensstärke im Angesicht des Teufels, die den Protagonisten als Heiligen profiliert.

## 3.2 Die niederdeutsche *Versfassung N*

Die Hutepisode in der niederdeutschen *Versfassung N* zeichnet sich durch eine interessante Variante hinsichtlich der zugrundeliegenden religiösen Logik aus:

[. . .] Alse de duuele sus stormeden  
Vmme den kil Dem hilgen brand-  
dane entfel Van sinem houede en  
schepeler He en wuste nicht wur  
he bleuen wer Den orden wolde  
he eren Den sturman bat he

<sup>30</sup> HAUG, Walter: „Brandans Meerfahrt“ und das Buch der Wunder Gottes. In: Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident. Hrsg. von Laetitia RIMPAU/Peter IHRING, Berlin 2005, S. 37–55, hier S. 49/50.

wedder keren Vnde soken sinen sche-  
peler gut

(RVN, V. 600–607)

Als die Teufel so um das Schiff herumstürmten, fiel dem Heiligen Brandan von seinem Kopf ein Hut, er wusste nicht, wo er geblieben war. Er wollte den Orden ehren und bat den Steuermann, umzukehren und seinen guten Hut zu suchen.

Hier wird die Kopfbedeckung anders als in der mitteldeutschen Versfassung M, in der Brandan die Umkehr einfordert, weil er den *gelouben* (RVM, V. 741) ehren will, nicht mit dem Glauben in Verbindung gebracht, sondern mit der Ehre des geistlichen Standes bzw. des Ordens: *Den orden wolde he eren* (RVN, V. 604/605).<sup>31</sup> Da durch seinen Verlust die Ehre des Ordens in Gefahr ist, wird der Hut zum Symbol monastischer Identität und Zugehörigkeit. In der niederdeutschen Versfassung N verstärkt sich so eine Tendenz, die in der mitteldeutschen Versfassung M nur angedeutet wird. Brandan verliert dort nicht irgendeinen Hut, sondern *ein zepelere* (RVM, V. 739 und 765) bzw. *sin kugelhut* (RVM, V. 743 und 788). Es handelt sich nicht um eine einfache Kopfbedeckung, sondern um sein Skapulier, das Haupt und Schultern bedeckt, oder die Kukulle, also um einen Teil des Habits bzw. der Ordensbekleidung.<sup>32</sup>

Christine KÜHN hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Hutepisode im Zusammenhang mit einer besonderen Rolle des Skapuliers im Rahmen der Marienverehrung verstanden werden könne.<sup>33</sup> Dies ist eine interessante Überlegung – gerade für die niederdeutsche Versfassung N, die u. a. zusammen mit einem *Theophilusspiel* überliefert ist, in dem Maria eine besondere Rolle als Unterstütze-

---

<sup>31</sup> Ob mit mnd. *orden* (RVN, V. 654) hier ein konkreter Ordensbezug markiert wird oder aber der geistliche Stand gemeint ist, ist nicht klar. Allerdings scheinen geistlicher Stand und monastische Institution in der Klostersgemeinschaft auf dem Schiff eng zusammenzugehören. Es ist auch nicht auszuschließen, dass hier die abstrakte göttliche Ordnung im Sinne von lateinisch *ordo* bezeichnet ist. Im mittelniederdeutschen *Theophiluspiel H*, das in derselben Handschrift überliefert ist, wird mit dem *himelschen orden* (SCHNYDER, André: Das mittelniederdeutsche Theophilus-Spiel. Text – Übersetzung – Stellenkommentar, Berlin, New York 2009 [Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 58], S. 112, V. 648) allerdings die Gruppe der Heiligen bezeichnet, so dass ich davon ausgehe, dass auch in der *Brandan*-Legende mit *orden* eine Gruppe bezeichnet wird, in diesem Fall eben eine monastische. Ich übersetze entsprechend mit dem nhd. Begriff des ‚Ordens‘.

<sup>32</sup> Vgl. zur Art der Kopfbedeckung den Kommentar in HAHN/FASBENDER, *Brandan*, S. 123 (Anm. 5).

<sup>33</sup> Vgl. KÜHN, *Heilige sind anders*, S. 124/125 (Anm. 22).

rin gegen den Teufel zukommt.<sup>34</sup> Doch mir scheint die Hutepisode nicht allein vor dem Hintergrund der Marienfrömmigkeit, sondern auch im Rahmen eines grundsätzlichen monastischen Selbstverständnisses Sinn zu machen. Wenn Brandan als Abt mit seinem Hut ein Element seiner Ordenstracht verliert, entspricht dies einer Devestitur. Dabei geht es natürlich nicht um ein Kennzeichen weltlicher Macht, sondern um ein Signum geistlicher Zugehörigkeit und Identität, denn Brandan ist ja keine Herrscherfigur, die etwa eine Krone verliert, sondern ein geistlicher Amtsträger. Als Abt ist Brandan nicht nur Angehöriger, sondern auch Repräsentant seines Ordens, der zugleich diejenige Institution darstellt, der alle Besatzungsmitglieder angehören. Mit dem Verlust des Huts steht die Ehre des Ordens und d. h. die Ehre der gesamten Schiffsbesatzung auf dem Spiel. So lässt sich der Hut in Verbindung mit der Verantwortlichkeit bringen, die Brandan als Abt und damit als geistlicher Vater für seine Brüder übernimmt. Das Wiedererlangen des Huts steht in Verbindung mit einer *stabilitas in peregrinatione*,<sup>35</sup> die Brandan für seine Mönche herstellt.

Während für die Entstehung der mitteldeutschen Verfassung M aus dem vierzehnten Jahrhundert ein Deutschordenskontext plausibel gemacht werden konnte,<sup>36</sup> ist über die Provenienz der niederdeutschen Verfassung N aus dem fünfzehnten Jahrhundert bis auf eine ungefähre Bestimmung des geographischen Raums der Entstehung leider kaum etwas zu sagen,<sup>37</sup> so dass nicht klar ist, ob für diese ein monastischer Entstehungskontext angenommen werden kann. Interessanter ist aber ohnehin die Frage, wie sich die monastische Dimension, die hier in der Hutepisode aufgerufen wird, auf den Heiligkeitsentwurf Brandans auswirkt. Der Verlust des Huts stellt in der niederdeutschen Verfassung N eine mögliche Depotenzierung der monastischen Gemeinschaft dar. Indem der Abt Brandan den verlorenen Hut nicht aufgibt, sondern umkehrt, um ihn zurückzubekommen, handelt er als Heilmittler in Bezug auf diese Gemeinschaft. Er nimmt seine Verantwortung als Abt wahr, indem er das Zeichen seiner Verantwortung nicht den Teufeln überlässt, sondern dafür Sorge trägt, dass er selbst wieder ‚den Hut aufhat‘. Brandan agiert als souveräner geistlicher Vater und übernimmt die pastorale Fürsorge für seine Ordensbrüder. Er handelt ganz im Sinne des von ihm gesprochenen apotropäischen Psalms, der auf ein ‚Uns‘ bezogen ist. Als Abt,

<sup>34</sup> Vgl. SCHNYDER, Das mittelniederdeutsche Theophilus-Spiel (Anm. 31). Zum Stoff vgl. KUNZE, Konrad/LINKE, Hansjürgen: [Art.] Theophilus. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 9, Sp. 775–782.

<sup>35</sup> Vgl. HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 371 u. ö. (Anm. 9).

<sup>36</sup> Vgl. die umfangreichen Überlegungen in HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 217–318 (Anm. 9); HAHN/FASBENDER, Brandan, S. XXXII–XXXIII (Anm. 5).

<sup>37</sup> Vgl. KROBISCH, Die Wolfenbütteler Sammlung, S. 19/23 und 54–56 (Anm. 6).

der die Ehre des Ordens restituiert,<sup>38</sup> verkörpert er die sozialen und monastischen Dimensionen des Amtes – gegen den Willen seiner Mitbrüder, aber im Sinne seiner Verantwortung für diese.

Anders als in der mitteldeutschen Versfassung M wird in der niederdeutschen Versfassung N damit nicht Brandans Exklusivität betont, sondern Brandan im Umgang mit der teuflischen Bedrohung als geistlicher Vater und verantwortungsvoller Ordensmann profiliert. In der mitteldeutschen Versfassung M steht Brandan hingegen mit der Rückeroberung seines Huts nicht für den Orden ein, sondern für den Glauben. Er erscheint dabei nicht oder zumindest nicht in erster Linie als Ordensvertreter oder geistlicher Vater, sondern eher als ein Heiliger, der sich von seinen Brüdern durch seine besondere Glaubensfestigkeit abhebt. Ob sich Brandan als Retter eines Prinzips, d. h. des Glaubens (vgl. RVM, V. 741), oder als Retter einer Institution, d. h. des Ordens (vgl. RVN, V. 654), bewährt,<sup>39</sup> erscheint dabei für den Entwurf seiner Heiligkeit, so wird noch genauer zu zeigen sein, nicht unerheblich. Die Unterschiede stecken hier – wie der Teufel – aber tatsächlich im Detail, denn in beiden Fällen wird durch die teuflische Bedrohung heilswirksames Handeln ermöglicht.

### 3.3 Die oberdeutsche Prosafassung P

Das Objekt, das die Handlung der Hutepisode maßgeblich beeinflusst, rückt in der oberdeutschen Prosafassung P im Heidelberger Cpg 60 in besonderer Weise in den Fokus, denn hier findet sich eine Vielzahl von Illustrationen, die Brandan zusammen mit seinem Hut darstellen.<sup>40</sup> Die 33 kolorierten Federzeichnungen in dieser Handschrift, die um 1460 entstanden sein dürfte, zeigen den

---

**38** Zur Logik der Restitution in der mitteldeutschen Versfassung M vgl. STROHSCHNEIDER, Peter: Der Abt, die Schrift und die Welt. Buchwissen, Erfahrungswissen und Erzählstrukturen in der Brandan-Legende. In: *Scientia Poetica* 1 (1997), S. 1–34.

**39** Dass Glauben und Gottvertrauen auch in der Versfassung N eine zentrale Rolle spielen, betont KROBISCH, *Die Wolfenbütteler Sammlung*, S. 116 (Anm. 6).

**40** Vgl. FISCHER-HEETFELD, Gisela: *Ars moriendi/Memento mori. Sterbebücher und Vergänglichkeitsdichtungen in Streuüberlieferung*. Handschrift Nr. 9.1.7. In: *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH)*, Bd. 1. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. OTT/Ulrike BODEMANN/DERS., München 1991 unter: <http://kdi.h.badw.de/datenbank/handschrift/9/1/7/>; zuletzt geändert am 27.05.2019; Zugriff: 12. August 2019. Vgl. ZIMMERMANN, Karin: *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg* (Cod. Pal. germ. 1–181), Wiesbaden 2003 (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg VI), S. 172–175.

Protagonisten fast immer mit einer purpurroten Kopfbedeckung, einem *biretum*, das Brandan als Abt ausweist.<sup>41</sup>

Sebastian HOLTZHAUER hat darauf aufmerksam gemacht, dass in dieser Sammelhandschrift mittels der Illustrationen Verknüpfungen zwischen den verschiedenen kompilierten Texten entstehen, und herausgearbeitet, welche komplexen Sinndimensionen sich dadurch mit Blick auf die Einzeltexte ergeben.<sup>42</sup> Er berücksichtigt insbesondere das in den Illustrationen immer wieder ins Bild gebrachte Buch, das – analog zum Handlungsverlauf – den Text visuell rahmt: Am Textbeginn wird es von Brandan verbrannt, weil er an seinem Inhalt, den göttlichen Wundern, zweifelt; am Textende wird es von Brandan, der es als Gläubiger neu geschrieben hat, auf einem Marienaltar dargebracht (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).<sup>43</sup> Brandans Buch ist in diesem Codex durch die rahmenden Darstellungen visuell besonders herausgehoben. Dies gilt für Brandans Hut nicht in derselben Weise. Ausgerechnet die Hutepisode ist im Cpg 60 gar nicht illustriert und in den rahmenden Illustrationen wird Brandan ohne Hut dargestellt. Brandan trägt seine Kopfbedeckung aber auf seiner Reise, und auf dieser ist der Hut ein verlässlicherer Begleiter als das Buch, denn er taucht deutlich häufiger in den Illustrationen auf. Der Hut ist auf 28, das Buch auf 18 der 33 Illustrationen zu sehen.

Es stellt sich die Frage, welche Funktion die Darstellungen des Huts haben und welche Rolle ihnen – gerade mit Blick auf die Hutepisode – hinsichtlich der Darstellung der Heiligkeit Brandans zukommt. Eine pragmatische Erklärung scheint zunächst naheliegend, denn Brandan wird durch die purpurrote Kappe in den Illustrationen aus der Gruppe der Mönche herausgehoben, die

<sup>41</sup> Vgl. MAYR, Vincent: [Art.] Brendan (Brandanus) von Clonfert (Clúana Ferta, von Irland). In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5. Hrsg. von Wolfgang BRAUNFELS, Freiburg i. Br. 1986, Sp. 442/443, hier Sp. 442.

<sup>42</sup> Vgl. HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 83–216 (Anm. 9); HOLTZHAUER, Sebastian: Retextualisation through Contextualisation. The German *Reise (Voyage of St Brendan)* and the ‘Purgatory Narrative’ in the Codex Palatinus Germanicus 60 of the University Library Heidelberg. In: ABÄG 78 (2018), S. 46–74.

<sup>43</sup> Zum Buch in dieser Handschrift vgl. HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 93–99 (Anm. 9). Aus der Vielzahl an Forschungsbeiträgen, die sich mit Brandans Buch eingehend befasst haben, verzeichne ich nur eine Auswahl: KASTEN, Ingrid: Brandans Buch. In: ‚Ir sult sprechen willekomen‘. Grenzenlose Mediävistik. FS Helmut Birkhan. Hrsg. von Christa TUCZAY/Ulrike HIRHAGER/Karin LICHTBLAU, Bern u. a. 1998, S. 49–60; KÄSTNER, Hannes: Der zweifelnde Abt und die *Mirabilia Descripta*. Buchwissen, Erfahrung und Inspiration in den Reiseversionen der Brandan-Legende. In: Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Xenia VON ERTZDORFF/Dieter NEUKIRCH, Amsterdam, Atlanta 1992 (Chloe 13), S. 389–416; STRIJBOSCH, Clara: Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch. Die Kreation der Wahrheit in ‚Sankt Brandans Reise‘. In: ZfdA 131 (2002), S. 277–289; STROHSCHNEIDER, Der Abt (Anm. 38).



ansonsten – gerade durch ihre einheitliche schwarze Ordensbekleidung, aber auch durch ihre Tonsuren – einen uniformiert-homogenen Eindruck erwecken, der für die monastische Gemeinschaftsbildung natürlich gerade typisch und erwünscht ist. Auch Brandan ist optisch ein Teil der Gemeinschaft, aber durch das purpurfarbene *biretum* auf seinem Kopf wird er dennoch identifizierbar, so dass er als Protagonist herausgehoben ist. Wenn Brandan – wie am Beginn und am Ende des Textes – alleine in den Mittelpunkt des Bildes rückt, braucht es diese Markierung nicht. Hier spielt auch eine Rolle, dass Brandan mit Nimbus dargestellt (vgl. Abb. 1) bzw. beim Gebet vor dem Altar gezeigt wird, wo seine Kopfbedeckung fehl am Platz wäre (vgl. Abb. 2). Allerdings wird Brandan in den meisten Darstellungen mit einem Stab in der Hand gezeigt, der ihn als Abt auszeichnet und ihn ebenfalls optisch aus der Menge der Mönche heraushebt (vgl. Abb. 3). Entsprechend scheint der Hut als Markierung nicht unbedingt notwendig zu sein.

Besser lässt sich die Funktion des Huts mit Blick auf das Buch erklären: Wenn Brandan seine Hände benutzt, weil er etwa rudert (vgl. Abb. 4), kann er das Buch, das als sein Attribut fungiert, nicht halten. Hat Brandan ‚alle Hände voll zu tun‘, kann einer der Brüder das Buch tragen (vgl. Abb. 5),<sup>44</sup> und auf diese Weise kann es Teil der Darstellung bleiben. Ikonographische Attribuierung und narrative Handlung zusammenzubinden, scheint aber eine Herausforderung dargestellt zu haben. Deshalb scheint es naheliegend, dass das Buch in den Illustrationen durch den Hut ergänzt wird, den Brandan – außer vielleicht in der Hutepisode – stets auf dem eigenen Kopf tragen kann. Wie das Buch kann auch die Kappe als Symbol für Brandans besonderes Gottvertrauen und seine Glaubensstärke verstanden und damit als visuelles Substitut für das Buch genutzt werden. Der zunächst zweifelnde Brandan dokumentiert im purpurroten Buch nicht nur die Wunder, die er auf der Reise erlebt, sondern damit zugleich auch seinen Glauben an diese. Das Buch fungiert damit als Glaubensattribut. Der purpurrote Hut weist ihn als *vir Dei* aus und wird in der Hutepisode damit ebenfalls zum Prüfstein des Glaubens. Dass Buch und Hut, die hier als Brandans Attribute fungieren, durch die Farbgebung aufeinander bezogen sind, ist wohl kein Zufall.<sup>45</sup> Auffallend ist, dass die Farbe des Huts und des Buchs auch mit der Farbe des Kreuzes auf dem Segel des Schiffs übereinstimmt.

---

<sup>44</sup> Vgl. HOLTZHAUER, Retextualisation, S. 58 (Anm. 42).

<sup>45</sup> Die in den Illustrationen im Cpg 60 dargestellten Heiligen mögen zwar nicht über spezifische Gesichtszüge oder ikonographisch eingeführte Attribute verfügen, die zu ihrer Wiedererkennung beitragen (vgl. HOLTZHAUER, Retextualisation, S. 62 [Anm. 42]), aber es könnte sich lohnen, darüber nachzudenken, ob dies hier nicht zumindest teilweise über die Kleidung und Kopfbedeckungen geleistet wird.

Brandans Attribute sind also visuell auf das Kreuzzeichen bezogen (vgl. Abb. 3), das an die Siegesfahne als christologisches Symbol des Triumphs erinnert. Dass Buch und Hut in einem korrespondierenden Verhältnis zum Kreuzzeichen, dem Glaubenssymbol schlechthin, stehen, passt auch zum Textbefund für die Hutepisode in der oberdeutschen Prosafassung P, denn hier wird der Sieg des Glaubens über den Teufel in den Mittelpunkt gestellt. Ich gebe die Episode hier ab der Stelle wieder, an der Brandan auf die Einwände seiner Brüder, die nicht umkehren möchten, um seinen Hut zurückzuholen, reagiert:

do sprach sant brande: ich will minen huot haben wider ob gott will und will in inen nit laßen wan sÿ triben noch mengen spott da mit belibe er inen. Es gat in nümer me so wol sÿ müßend uns wÿchen die bösen höll hunde. Da waren sÿ gehorsam und kerten wider umb und do die tüffel das sachen das die guoten münch wider umb kamen gefaren do erschracken sÿ und verzagtend alle und fluchend wand sant brande sprach den psalmen deus miseriat [sic] nostri et benedicat nobis etc. Und wa der tüffel den psalmen hört lesen da mag der tüffel nit belÿben. des hett sant brande gar guoten glouben damit er ouch den tüfflen angesig und noch im jeglicher mensch tuon mag der dem tüffel härteclichen wider stat mit ainem vesten waren cristenlichen glouben der gesiget dem tüffel an und machte sÿ flüchtig wand das befand sant brande wol und fand ouch sinen huot wider bÿ dem staten und blayb sant brande bÿ dem berg über nacht bis gegen dem tage untz da sÿ fürbar fuoren etc. (RP, fol. 169v)

Da sagte der heilige Brandan: „Ich will meinen Hut wiederhaben, wenn Gott will und will ihn nicht ihnen [i. e. den Teufeln, N. N.] überlassen, denn sie trieben noch manchen Spott damit, wenn sie ihn behielten. Es wird ihnen nicht mehr so gut gehen, weil sie uns weichen müssen, diese bösen Höllenhunde. Daraufhin waren sie [i. e. die Mönche, N. N.] gehorsam und kehrten wieder um. Und als die Teufel sahen, dass die guten Mönche wieder zurückgefahren kamen, da erschrakten sie und verzagten alle und flüchteten, als der heilige Brandan den Psalm ‚Deus miseriat [sic] nostri et benedicat nobis‘ etc. sprach. Denn wo der Teufel hört, dass der Psalm gelesen wird, da kann der Teufel nicht bleiben. Der heilige Brandan hatte dort wahrlich einen guten Glauben, mit dem er die Teufel besiegte. Und ihm entsprechend kann dies ein jeder Mensch tun, der dem Teufel mit Härte widersteht, mit einem festen, wahren, christlichen Glauben. Ein solcher besiegt den Teufel und schlägt sie in die Flucht wie das dem Heiligen Brandan gut gelang. Der heilige Brandan fand auch seinen Hut an diesem Ort wieder und er blieb bei dem Berg über Nacht bis zum Tagesanbruch, bis sie weiterfahren etc.

Ähnlich wie in der mitteldeutschen Versfassung M wird Brandans Umgang mit dem verlorenen Hut auch hier in Verbindung mit seinem Glauben gebracht, allerdings wird zugleich eine andere Akzentuierung deutlich. In der oberdeutschen Prosafassung P geht es nicht allein darum, Brandans besondere Glaubensstärke zu zeigen, sondern sie wird auch mit dem Sieg über den Teufel in Zusammenhang gebracht und als anschlussfähig ausgewiesen. So wie Brandan *gesiget dem tüffel an*, könne das *noch im jeglicher mensch tuon*, wenn

dieser nur einen ausreichend festen und wahren *cristenliche glouben* besitze. Verdeutlicht wird dabei, dass die Möglichkeit des Triumphs über den Teufel durch Glaubensstärke nicht nur dem Heiligen offensteht. Sie erscheint vielmehr als eine Art ethische Qualität, die nicht an das geistliche Amt oder die Heiligkeit gebunden ist. Auch hier zeigt sich Brandans Souveränität, indem er den verlorenen Hut wiedererlangt, doch werden dabei im Vergleich zu den Verfassungen andere Akzente gesetzt. Während die teuflische Bedrohung in der niederdeutschen Verfassung N dazu beiträgt, Brandans besondere monastische Qualitäten herauszustellen, und in der mitteldeutschen Verfassung M dazu dient, Brandans besonderen Einsatz für den Glauben darzustellen, wird sie in der oberdeutschen Prosafassung P dazu genutzt, Brandans Souveränität exemplarisch zu funktionalisieren. Anders als in den beiden Versversionen der *Reisefassung* wird Brandans Haltung damit zum *imitabile*. Der Psalm spielt dabei eine wichtige Rolle, insofern er als jederzeit verfügbares Mittel erscheint, auf das zur Bannung des Teufels zurückgegriffen werden kann. Man könnte zugespitzt formulieren: Während in den Verfassungen M und N zwei unterschiedliche Strategien deutlich werden, Brandans Heiligkeit zu vermitteln, indem er als glaubensfester Charismatiker (M) bzw. um den Orden bemühter und fürsorglicher Abt (N) dargestellt wird, werden in der Prosafassung P Brandans Glaubensstärke und Heilsgewissheit als Handlungsmodell entworfen, das diesseits der Heiligkeit verortet ist.

## 4 Fazit

Wenn Brandan in der mitteldeutschen Verfassung M dafür betet, den Zaumdieb aus der Hölle zurückzubringen, erhält er zunächst von Gott die Antwort: *der tuvel nam dir dinen knecht / um ein zoum, daz was vil recht* („der Teufel nahm dir deinen Bruder im Gegenzug für das Zaumzeug weg, das war rechtens“; RVM, V. 601/602). Das Agieren des Teufels erscheint somit als ein von Gott legitimes und der Teufel als Vollstrecker göttlichen Rechts, der berechtigterweise einen Sünder bestraft. Doch zeigt der Text den Teufel nicht nur als Bestandteil eines göttlichen Rechtssystems. In der Brandan-Legendarik können, so scheint es, in verschiedenen Episoden nämlich unterschiedliche Sinnpotentiale, die den Teufel kennzeichnen, aufgerufen werden. Dabei ist das Bedrohungspotential des Teufels von besonderer Bedeutung, da ihm in Form der Prüfung eine heilsvermittelnde Funktion zukommen kann. Brandan selbst wird dabei nicht immer direkt bedroht, sondern erweist sich vor allem als für-

bittender Beistand für andere, vom Teufel versuchte (Zaumdieb) oder gequälte Figuren (Judas).<sup>46</sup> Darüber hinaus stellen die hier untersuchten drei Versionen der *Reisefassung* mit der Hutepisode eine teuflische Prüfung dar, in welcher der Teufel für die Mönche als Gefahr erscheint, jedoch demonstriert wird, dass Brandan sich nicht vor der teuflischen Bedrohung ‚hüten‘ muss, indem er diese meidet, sondern seine Souveränität, man könnte auch von *virtus* sprechen, dazu führt, dass der Teufel letztlich vor ihm ‚auf der Hut‘ sein muss.

In keiner der hier untersuchten Versionen der Hutepisode steht der Teufel im Mittelpunkt, sondern stets Brandan, der im Umgang mit dem Teufel seine Heiligkeit erweist. Der Teufel wird entsprechend dieser legendarischen Ausrichtung des Erzählens funktionalisiert. Die drei Versionen zeigen Brandan im Angesicht des Teufels im Gegensatz zu seinen verängstigten Mönchen immer mutig, heilsgewiss und souverän. Die Hutepisode entwirft Brandan damit als Heiligen voller Gottvertrauen<sup>47</sup> und zeigt den Protagonisten gerade nicht als Zweifelnden, für den erst am Ende der Reise die „Heimkehr in den Glauben“<sup>48</sup> erfolgt. Diese Implikation der Hutepisode scheint mit der Bußlogik der *Reisefassung* durchaus in einem Spannungsverhältnis zu stehen.<sup>49</sup> Vielleicht ist die Hutepisode auch deshalb nicht stabil überliefert. Aber auch wenn Brandan in den drei Versionen der Hutepisode immer voller Gottvertrauen agiert, ergibt sich kein einheitliches Bild des Heiligen. Im Vergleich der Versionen zeigt sich nämlich, dass das mit dem Teufel verbundene Bedrohungspotential jeweils anders besetzt wird und Brandans Heiligkeit entsprechend unterschiedlich gestaltet ist. Insofern lässt sich die Hutepisode als Beispiel für die legendarisches Erzählen grundlegend prägende Variabilität von Heiligkeitsentwürfen verstehen.<sup>50</sup> Brandans Heilsgewissheit kann in der Hutepisode als exklusives Merkmal des Heiligen funktionalisiert sein (M), in den Dienst der monastischen Gemeinschaft gestellt (N) oder aber als nachahmenswerte Eigenschaft ausgewiesen werden, die gerade nicht exklusiv erscheint, sondern exemplarisch

---

<sup>46</sup> Vgl. HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 168 (Anm. 9).

<sup>47</sup> Vgl. WEITBRECHT, Aus der Welt, S. 204 (Anm. 10), die darauf hinweist, dass es Brandan in der *Reisefassung* im Gegensatz zur *Navigatio* eben gerade an Gottvertrauen mangle. Vgl. auch HAUG, dessen Beschreibung der *Navigatio* gerade auf die Hutepisode zuzutreffen scheint: „Brendan ist auf dieser Fahrt der überlegene Reiseführer. Er durchschaut jede Situation, er bannt durch sein Gebet die Gefahren, und sein grenzenloses Vertrauen in Gott findet immer wieder wunderbare Bestätigung“ (HAUG, [Art.] Brandans Meerfahrt, Sp. 988 [Anm. 12]).

<sup>48</sup> STROHSCHNEIDER, Der Abt, S. 18 (Anm. 38).

<sup>49</sup> Vgl. HOLTZHAUER, Die Fahrt, S. 486–507 (Anm. 9).

<sup>50</sup> Vgl. zu den Dimensionen der Variabilität und Pluralität legendarischen Erzählens WEITBRECHT, Julia u. a.: Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter, Berlin 2019 (Philologische Studien und Quellen 273).

funktionalisiert ist (P). Brandan deckt in seiner Interaktion mit dem Teufel auf diese Weise in den drei hier untersuchten Versionen der Hutepisode ein umfangreiches Heiligkeitsspektrum ab, das von charismatisch-exklusiver Heiligkeit über Amts- und Ordensheiligkeit bis hin zu einem Heiligkeitsestwurf reicht, der im Prinzip für jeden Menschen anschlussfähig ist. So erscheint der Teufel nicht nur als Antagonist des Heiligen, sondern leistet seinen Beitrag dazu, dass es fast keine Form der Heiligkeit zu geben scheint, an die Brandan nicht ‚heranzählt‘ werden kann.



**Abb. 1:** Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 60, um 1460, fol. 157av.



Abb. 2: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 60, um 1460, fol. 184r.



Abb. 3: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 60, um 1460, fol. 179v.

Tormenten an den seiden gegen dem schiff do frömeten sich die minch  
 des si von dem seiden wanken und in mit vnder megen bekamen  
 minch do sprach mit beande vland dester las mit dem schiff das  
 si ons mit erschiesend was es ist gar an ernstliche wolt ich die  
 hirs vrunder mich ob si gott erclerend oder mit sich mit men von  
 gott reden do gieng sant beande wonen in die sturmen des schiffs  
 und be schick si sich nampt men gott sich geböt men by dem leb  
 endigen gott das si men freude gaben vntz das er mit men gerete  
 do set verplüger zu stund men bogen inder als bald in got quom  
 ist man



Und schwingend all stille ane amer der rett vnder men und

Abb. 4: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 60, um 1460, fol. 177v.





Abb. 5: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 60, um 1460, fol. 173v.



Thomas Müller

# Im Dialog mit dem anderen Partner

Teufelsgespräche in der Theodorallegende des *Passionals*

## 1 Exposition – *der tuvel warf da haken an*

Die Theodorallegende des *Passionals*<sup>1</sup> exponiert den Teufel von Beginn an als Störfigur: *Theodora hiez ein reine wib. / iunc und schone was ir lib / und hete einen lieben man. / der tuvel warf da haken an, / wand im was vil leide, / daz si lebeten beide / mit tugenden als er mercte.*<sup>2</sup> Die in den ersten drei Versen skizzierte Ordnung wird bereits im vierten Vers schon wieder unterlaufen. Das ‚Einhaken‘ des Teufels erfolgt nicht nur ungewöhnlich früh, sondern zielt dabei auch auf die hier eingeführten und den weiteren Textverlauf prägenden Kategorien: Name, Tugend, Geschlecht, Körper, Ehe. Die Lakonie des Einstiegs setzt sich in der Motivation des eigentlichen Bruchs fort, der hier als Konsequenz des teuflischen Einhakens erfolgt: *sin nackeit in do stercte, / daz er in sunden ungemach / warf die vrowen. die brach / ir e mit eime. diz geschach.*<sup>3</sup> Der Text betont hier die teuflische Eigenschaft der List und das daran geknüpfte Zugreifen auf

---

1 *Das Passional*. Eine Legenden-Sammlung des dreizehnten Jahrhunderts. Hrsg. von Fr. Karl KÖPKE. Quedlinburg/Leipzig 1852 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 32). *Das Passional* ist das umfangreichste und bedeutendste Verslegendar des Mittelalters in deutscher Sprache. Es umfasst in drei Büchern Marien- und Jesusleben, Apostellegenden und nachapostolische Heiligenlegenden. Vgl. dazu einleitend *Passional*. Buch I: Marienleben. Hrsg. von Annegret HAASE/Martin SCHUBERT/Jürgen WOLF, Berlin 2013 (Deutsche Texte des Mittelalters XCI/2), S. XI–LI; vgl. auch HAMMER, Andreas: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im ‚Passional‘, Berlin, Boston 2016 (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 10), S. 33–68.

2 S. 319, V. 1–7; „Theodora hieß eine makellose Frau. Jung und schön war ihr Körper und sie hatte einen liebenswerten Mann. Der Teufel warf da Haken an, da es ihn sehr schmerzte, dass sie beide ein tugendreiches Leben führten, sowie er es bemerkte.“ Verweise auf die Theodorallegende des *Passionals* hier und im Folgenden nur noch mit Seiten- und Verszahl. Die Übersetzungen zu diesem Text stammen von mir.

3 S. 319, V. 10–11; „Seine Hinterlist bestärkte ihn darin, dass er die Frau ins Unglück der Sünde stieß. Diese brach ihre Ehe mit einem Anderen. So geschah es.“

---

Thomas Müller, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 2, CH-8001 Zürich, thomas.mueller@ds.uzh.ch

die Welt,<sup>4</sup> nimmt darüber hinaus aber keine weitere Begründung oder Ausgestaltung des Ehebruchs vor. Dieser wird stattdessen nur in aller Kürze konstatiert, wobei selbst die summarische Erzählerrede über ein Enjambement hin versetzt ist. Was Theodor\*a<sup>5</sup> genau bricht, folgt erst im nächsten Vers. Das Werfen durch die teuflische List und das passive Geschehen umklammern diesen Vorgang. Das textuelle Verfahren zeigt damit an, wie der Teufel durch das tugendreiche Eheverhältnis provoziert wird und sein *haken* auf diese Form von weltlicher Kommunität zielt. Der Ehebruch von Theodor\*a ist dem Brechen der Ehe durch den Teufel nachgeordnet.<sup>6</sup> Größeren Raum nimmt der anschließende Bewältigungsmodus für die begangene Sünde ein.<sup>7</sup> Nachdem der Ehe-

---

4 Zum Verhältnis von teuflischer List und gesteigerter Wahrnehmung vgl. auch BOCKMANN, Jörn: Turpiloquium Oder Wie handeln und sprechen die Teufel? Eine Relektüre von Strickers ‚Richter und Teufel‘. In: Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von DEMS./Julia GOLD, Würzburg 2017 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 41), S. 21–43, hier S. 42.

5 Ich verwende zur Bezeichnung der titelgebenden Figur durchgängig ‚Theodor\*a‘ bzw. ‚Theodor\*us‘ mit Asterisk, um die jeweils im Text aktualisierte Form aufzugreifen, ohne die Dynamik des Umbenennens dabei auszublenden. Vgl. dazu weiter unten, Kap. 2.

6 Die ergänzende Begründung für die teuflische Einleitung des Ehebruchs – *wand im was vil leide, / daz si lebeten beide, / mit tugenden als er mercte* – unterstreicht das Einhängen des Teufels an der Beziehung zwischen beiden Eheleuten; und nicht etwa nur bei Theodor\*a als der beteiligten Ehefrau. Dass insbesondere die Frau anfällig für Teufelseinwirkungen sei, ist im patristischen Denken seit Augustinus fest verankert. Vgl. dazu FLASCH, Kurt: Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie, München 2016, S. 89–98. Die Theodoralegende des *Passionals* stellt ein solches Denkmuster aber keineswegs aus. Die Version der *Legenda Aurea* versucht Theodor\*a zwar auch zu exkulpieren, indem ihr Widerwille gegen den Nebenbuhler und die bewusste Täuschung durch eine Zauberin hervorgehoben werden; andererseits wird Theodor\*a hier aber auch als grundsätzlich naive und willfährige Figur gezeichnet, die sofort zum Ehebruch bereit ist, wenn Gott gerade nicht hinzusehen scheint. Damit bringt Jacobus auch eine Zuschreibung eines ehebrecherischen Impetus bei Theodor\*a mit ins Spiel. Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea – Goldene Legende*. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. HAUPTLI, 2 Bde., Freiburg i. Br. 2014 (Fontes Christiani Sonderband), S. 1208. Verweise auf die *Legenda Aurea* im Folgenden nur noch mit Sigle ‚LA‘ und Seitenzahl. Die lakonische Darstellung im *Passional* blendet die Frage nach einer spezifisch weiblichen Schuldhaftigkeit eher ab, so dass man unter Berücksichtigung des textuellen Verfahrens hier schwerlich von einer geschlechtlich motivierten Verleitung der Frau zum Ehebruch – so zur Version der *Passionals* HAMMER, Erzählen vom Heiligen, S. 261f. (Anm. 1) – oder gar von einem „Schreckbild der als Erbin Evas verführbaren und damit auch selbst verführerischen Hure“ – so zur Version der *Legenda Aurea* FEISTNER, Edith: Manlīchiu Wīp, Wīpliche Man. Zum Kleidertausch in der Literatur des Mittelalters. In: PBB 119 (1997), S. 235–260, hier S. 238 – sprechen kann.

7 Vgl. S. 319, V. 12–27. Siehe zu diesem Verhältnis – des knapp konstatierten teuflisch (mit) erzwungenen Vergehens und seines ausladend geschilderten Bewältigungsmodus – auch den Beitrag von Sarina TSCHACHTLI.

mann gewohnheitsmäßig verweist ist, schließt der Text eine überraschende Sequenz von Klage und Rat an: *Theodora klagete ir leit / stete, des si nicht vergaz. / her unde dar si ez maz, / wie si mochte werben, / daz si nicht verberben / dorfte vor der sunden bant. / einen rat si do vant, / der duchte sie der beste.*<sup>8</sup> Es ist hier keineswegs klar, bei wem Theodor\*a ihr Leid klagt oder von wem sie Rat erhält. Das Abwägen möglicher Handlungsweisen wie auch die eigenständige Entschlussfassung machen deutlich, wie sehr sie dabei doch auf sich selber zurückgeworfen ist. Gott oder eine vertraute Person stehen als Adressat oder Dialogpartner für Theodor\*a jedenfalls nicht zur Verfügung.<sup>9</sup> Dass ihr Abwägen hauptsächlich um die Frage kreist, wie sie an dem Unglück nicht zu Grunde gehe, macht hier bereits einen instrumentellen Impetus deutlich, an dem der Teufel wieder einhaken wird.<sup>10</sup>

Dass Theodor\*a bereits im vierten Vers der gesamten Einzellegende vom Teufel beharkt wird und sie ihre anschließende Klage uneindeutig adressiert, lässt eine Erzähllogik aufscheinen, die von einer poetischen Macht des Teufels durchsetzt ist. Ein Erzählen [v]on *sante Theodora einer vrowen*<sup>11</sup> ist hier von Beginn an nicht nur durch teuflische Anfechtung und heilige Gegenwehr gekennzeichnet,<sup>12</sup> sondern steht viel grundsätzlicher in einer wiederholten Auseinandersetzung mit dem Teufel als Störfigur. Soziale Konstanten werden unmittelbar in Frage gestellt und durch den Ehebruch exponiert. Dadurch werden Brüche in verschiedenen Bereichen eingezogen, die im weiteren Textverlauf zunehmend aufbrechen. Über ein aktives Einhaken des Teufels werden alternative Sinnmuster an Stellen eingespielt und dynamisiert, an denen andere Ansprechpartner fehlen. Von dieser Logik sind insbesondere Gott und der Ehemann betroffen, die oft gerade dann nicht zum Zuge kommen, wenn man es eigentlich erwarten müsste. Damit zeigt sich die Theodoralegende des *Passionals* auch als ein Text, dem nicht immer an einer Vermeidung des theologisch

---

**8** S. 319, V. 28–35; „Theodora klagte ihr Leid stetig, das versäumte sie nicht. Hin und her wägte sie es ab, wie sie erreichen mochte, dass sie an dem Sündenleid nicht zugrunde gehen muss. Da fand sie einen Rat, der schien ihr am besten.“

**9** Diese Leerstelle ist auch in Abgrenzung zur *Legenda Aurea* eklatant, wendet sich Theodor\*a dort doch unmittelbar nach einer vergeblichen Tröstung durch ihren Ehemann an die Äbtissin eines Nonnenklosters, von der sie über die List der Zauberin aufgeklärt wird. Von ihr fordert Theodor\*a daraufhin Einsicht in den Evangelientext, worin sie das berühmte Diktum von Pontius Pilatus aus Joh 19,22 aufschlägt: *Quod scripsi, scripsi*; „Was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben.“ Mit Ehemann, Äbtissin und Evangelientext stehen hier also gleich drei mögliche Bezugsinstanzen zur Verfügung.

**10** Vgl. dazu weiter unten, Kap. 4.

**11** S. 319, Titel.

**12** Vgl. HAMMER, Erzählen vom Heiligen, S. 257–265 (Anm. 1), hier v. a. S. 263.

Prekären gelegen ist, sondern an der Ausformung des literarisch Möglichen.<sup>13</sup> Der Teufel ermöglicht Erzählräume und Erzählverläufe, die ohne diesen *haken* unerprobt blieben; und letztlich eben doch eine Form der Heilstiftung, wenn auch über sich ungewöhnlich verzweigende Pfade.

## 2 Ein neues Selbst – *wir lazen hie den wibesnamen*

Im Zuge der beklagenswerten Situation und des selbsttätigen Ratschlusses legt Theodor\*a die Kennzeichen ihrer bisherigen Identität ab; sie zieht sich Männerkleider an, schneidet ihre Haare kurz – und *schuf sich rechte, als ein man*.<sup>14</sup> Heimlich eilt sie davon und findet Aufnahme in einem Mönchskloster, wo sie nach ihrem Namen gefragt wird: *man vragete sie, welch were ir name. / ,Theodorus‘ sprach si do*.<sup>15</sup> Die Investitur von der Frau zum Mann und vom Laien zum Mönch nimmt Theodor\*a selbsttätig vor. Auch der neue Name als Signum der monastischen Identität wird als eigene Umbenennung von Theodor\*a zu Theodor\*us im Rahmen einer direkten Rede inszeniert. Die Selbstschaffung findet durchwegs autonom, weder auf göttliches Geheiß noch in monastischem Zeremoniell statt. Die weltliche Identität bleibt dem geistlichen Ordensnamen denn auch eingeschrieben, indem Theodor\*a lediglich die weibliche Form vermännlicht. In Theodor\*as Handeln wird hier insofern noch wesentlich mehr ‚Eigenwille‘ sichtbar, als dies die angestrebte Lebensform zuließe.<sup>16</sup> Eine konsequente monastische Formgebung rückt in diesem Verlauf der Mönchswerdung bereits ins Zwielflicht.<sup>17</sup> Auch hieran wird der Teufel wieder einhaken. Theodor\*a gelingt es aber dadurch, die soziale Position der Ehefrau, die Verstrickung in Sünde durch den Teufel wie auch eine eindeutige Benennung

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch BOCKMANN, Jörn/GOLD, Julia: Kommunikation mit Teufeln und Dämonen. Eine Einleitung. In: Turpiloquium, S. 1–18, hier S. 13 (Anm. 4).

<sup>14</sup> S. 319, V. 41; „machte sich genauso wie ein Mann zurecht.“

<sup>15</sup> S. 319, V. 58/59; „Man fragte sie, wie ihr Name sei. ‚Theodorus‘ sagte sie da.“

<sup>16</sup> Vgl. dazu auch MELVILLE, Gert: Die Welt der mittelalterlichen Klöster. Geschichte und Lebensformen, München 2012, S. 273–285.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Die Benediktsregel. Lateinisch/Deutsch. Mit der Übersetzung der Salzburger Äbtekongferenz. Hrsg. von P. Ulrich FAUST OSB, Stuttgart 2009, 58,1–26; zur Investitur v. a. 58,26; vgl. auch SONNTAG, Jörg: Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit, Berlin 2008 (Vita regularis, Abhandlungen 35), S. 94–119 sowie S. 120–164; vgl. auch GLEBA, Gudrun: Klöster und Orden im Mittelalter, Darmstadt 2011, S. 31.

durch den Erzähler vorerst zu hintergehen. Die diskursive Virulenz ihrer selbsttätigen Umbenennung wird umso deutlicher, wenn die Erzählerrede dies im Anschluss metaleptisch mitvollzieht: *Wir lazen hie den wibesnamen. / si truc do an ir sunder schamen / beide munchlichez kleit / und darzu sulche manheit, / daz si wol heizen mochte ein man.*<sup>18</sup> Die Erzählerrede nimmt hier die Vorgabe der Figur auf und hält dies im weiteren Verlauf konsequent durch; Theodor\*a ist nunmehr Theodor\*us und auch pronominal ist ‚sie‘ jetzt ‚er‘. Die Theodor\*us in diesem Kontext zugeschriebene *manheit* wird dann mit der einsetzenden Askese verschränkt:

der jungelinc greif den lib an / unde arbeitte vaste. / vil lutzel pflac er raste. / geistlich unde uzerlich / ubete er an den amten sich. / wachen, weinen und gebët / er mit allem vlize tet, / da mite er ouch vor not genas. / swaz der snoden amten was, / dar abe ein ieglicher vloch, / Theodorus die an sich zoch / und pflac der wol mit vlize.<sup>19</sup>

Die körperlichen Konsequenzen folgen: Das Antlitz wird fahl, die Rosenfarbe schwindet infolge der diversen Beschwerden; da Schlaf und Speise reduziert sind, fallen Wangen und Augen ein.<sup>20</sup> Während solche Verschiebungen in der jüngeren Forschung vornehmlich im Kontext von Kleidertausch und Crossdressing besprochen wurden,<sup>21</sup> sollte Askese an dieser Stelle durchaus als Zurücknahme der Kategorie Geschlecht überhaupt gelesen werden.<sup>22</sup> Der Eintritt ins Kloster, die selbsttätige Umbenennung und die anschließende Askese müssen hier allerdings auch als Folge einer teuflischen Brüchigkeit gelten, die von Anfang an und explizit auf das tugendreiche Eheverhältnis, die namentliche Identität und den schönen Körper zielte. Es sind diese Kategorien, die Theodor\*a in

**18** S. 320, V. 7–11; „Wir lassen hier vom Frauennamen ab. Sie trug nun ohne Scheu sowohl die Mönchskleidung als auch solche Tapferkeit an sich, dass sie wohl ein Mann heißen mochte.“

**19** S. 320, V. 12–23; „Der junge Mann kasteite seinen Leib und quälte sich sehr. Er gewährte sich nur wenig Ruhe. Innerlich und äusserlich kasteite er sich mit Aufgaben. Wachen, Weinen und Gebet leistete er mit vollem Eifer, damit er auch von der Beschwerde errettet würde. Was es auch an geringen Ämtern gab, die jeder zu vermeiden suchte, die nahm Theodorus auf sich und kümmerte sich mit großem Eifer darum.“

**20** Vgl. S. 320, V. 24–35.

**21** So v. a. für die legendarischen Bearbeitungen zu Marina/Marinus, Eugenia/Eugenius und Pelagia/Pelagius. Vgl. dazu FEISTNER, Edith: *Manlîchiu Wîp, Wîpliche Man*, S. 235–260 (Anm. 6); KASTEN, Ingrid: *Gender und Legende. Zur Konstruktion des heiligen Körpers*. In: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*. Hrsg. von Ingrid BENNEWITZ/DERS., Münster 2002, S. 199–219; vgl. zur Theodoralegende im *Passional* auch HAMMER, *Erzählen vom Heiligen*, S. 258 (Anm. 1).

**22** Vgl. dazu TRAUlsen, Johannes: *Heiligkeit und Gemeinschaft. Studien zur Rezeption spätantiker Asketenlegenden im ‚Väterbuch‘*, Berlin, Boston 2017 (Hermaea 143), S. 192–214, hier v. a. S. 211.

den ersten drei Versen charakterisieren und die eine Intervention des Teufels hervorrufen. Dies wird hier narrativ ausgefaltet und durch Mönch, Ordensname und Askese überblendet: Die Ehefrau wird zum Ordensbruder, Theodor\*a zu Theodor\*us, der junge und schöne Leib zum alten und bleichen Antlitz. Ein Aufscheinen des einen Aspektes im anderen bleibt jedoch im Aspektsehen des Teufels gegenwärtig, wodurch dieser hervorkehrt, dass hier keine neue Lebensform, sondern eine zweckmäßige Kaschierung des Ehebruchs vollzogen wird.

### 3 Scheitern von Dialog mit Ehemann – *si gruzten beide sich zустunt*

Nach der großräumigen Beschreibung der Askese lenkt der Text auf eine Begegnung zwischen Theodor\*us und dem zurückgelassenen Ehemann um, womit eine Erneuerung der familialen Bande zumindest als Option eingespielt wird. Theodor\*us wird vom Abt des Klosters für eine logistische Aufgabe bestimmt: *do sprach der abt wider in, / daz er den wagen neme / und in die stat queme, / da er olei solde holn.*<sup>23</sup> Theodor\*us entspricht dem monastischen Gebot zum Gehorsam und macht sich auf den Weg: *swie im der abt hete ufgeleit / daz amt, alsus greif er ez an.*<sup>24</sup> Beim Ehemann findet die Hinlenkung auf die Begegnung in einem deutlicheren Gottesbezug statt. Im Zuge seiner betont tugendreichen Lebensweise wendet sich ihm ein Engel zu und spricht ihn direkt an: *do in die leitliche pflege / lange zit an sich genam, / von gote ein engel zu im quam / und warf im einen trost vor. / ,ganc', sprach er, ,sten an daz tor, / da sal din wib dir widervarn.*<sup>25</sup> Logistischer Auftrag und exklusiver Engelsdialog leiten so auf

<sup>23</sup> S. 320, V. 40–43; „Da sprach der Abt zu ihm, dass er den Wagen nehmen und in die Stadt aufbrechen soll, um dort Öl zu holen.“

<sup>24</sup> S. 320, V. 48/49; „So wie ihm der Abt die Aufgabe erteilt hatte, nahm er es in Angriff.“ Der Auftrag durch den Abt ist insofern bemerkenswert, als hier zwar kein unmittelbarer Kontakt mit Gott gezeigt wird, was Theodor\*a von anderen Heiligen abgrenzt, die Gott direkt ansprechen oder von ihm angesprochen werden. Dennoch kann die Beauftragung durch den Abt als funktionsäquivalent gelten, wenn man das monastische Gebot zum Gehorsam in seiner Regelmäßigkeit ernst nimmt. Vgl. dazu etwa Die Benediktsregel 5,4: *mox aliquid imperatum a maiore fuerit, ac si divinitus imperetur moram pati nesciant in faciendo*; „darf es für sie nach einem Befehl des Oberen kein Zögern geben, sondern sie erfüllen den Auftrag sofort, als käme er von Gott.“ Der propositionale Gehalt des Auftrags verunklart diesen Bezug jedoch.

<sup>25</sup> S. 320, V. 62–67; „Als ihn dieser leidvolle Zustand über lange Zeit beansprucht hatte, kam von Gott ein Engel zu ihm und ließ ihm Trost zukommen. ‚Geh‘, sprach er, ‚steh an das Tor, da wird dir deine Frau begegnen‘.“



sehr unterschiedliche Weise eine Zusammenführung der Eheleute ein. Durch *gotes ordenunge alsus*<sup>26</sup> begegnen sich Mönch und Ehemann dann auch, wobei der Mönch zwar den Mann, der Mann aber nicht den Mönch bzw. die Frau im Mönchsgewand erkennt. Sie grüßen sich wie zwei Fremde und gehen aneinander vorüber. Jegliche Signale einer früheren Intimität, die ja ein wesentliches Reizmoment für die initiale Intervention des Teufels bot, bleiben hier aus.<sup>27</sup> Handlungslogisch und motivgeschichtlich ist das durchaus plausibel, Cross-dressing und Askese können je für sich und auch in ihrer Verschränkung ein verhindertes Wiedererkennen ohne weiteres begründen. Dass die göttliche Lenkung damit aber subvertiert und die topologische Distanz durch die topographische Nähe kontrastiert wird, markiert in diesem Moment des ‚schwierigen Erkennens‘ den teuflischen Bruch; die ‚soziale Oberfläche‘ überformt den göttlichen Hinweis.<sup>28</sup> Die ehelich-familiale Bindung scheint unhintergebar gestört, was in diesem asymmetrischen Moment des Erkennens nochmal perpetuiert wird. Dies veranlasst den Ehemann wiederum zu einer nicht eindeutig adressierten Klage, worin er seine Freud- und Hoffnungslosigkeit artikuliert. Ganz im Gegensatz zur uneindeutig adressierten Klage Theodor\*as<sup>29</sup> erfolgt hier eine unmittelbare Reaktion:

do sprach eine stimme in der luft / ‚swer vru dinen gruz entpfie / und mit oxsen vur dich gie, / daz selbe ist din wib gewesen‘. / do konde iener nicht erlesen / sin wib uz den allen, / die im da gevallen / mit gruze waren her und dar. / sus wart si noch nicht offenbar.<sup>30</sup>

Der Ehemann erfährt im Gegensatz zu Theodor\*a somit gleich zweimal eine göttliche Zuwendung, zunächst von einem Engel, dann von einer Stimme in der

<sup>26</sup> S. 320, V. 71; „Gottes Weisung auf diese Art“.

<sup>27</sup> Ganz anders in LA, S. 1210, wo eine direkte Interaktion zwar ebensowenig stattfindet, Theodor\*a doch aber zu sich selber spricht: *Heu me, bone vir meus, quantum laboro, ut eripiar a peccato, quod feci in te*; „Weh mir, mein guter Mann, wieviel muß ich leiden, um von meiner Sünde loszukommen, die ich dir angetan habe.“ Eine solche – hier zumindest innerlich artikuliert – Formel der Zuneigung fehlt im *Passional*. Ebenso fehlt im *Passional* Theodor\*as Gruß in direkter Rede: *Gaudeas, domine meus*; „Mein Herr, sei begrüßt!“

<sup>28</sup> Vgl. dazu SCHULZ, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 135), S. 498–503.

<sup>29</sup> Vgl. dazu weiter oben, Kap. 1.

<sup>30</sup> S. 320, V. 92–100; „Da sprach eine Stimme in der Luft: ‚Wer zuvor deinen Gruß empfang und mit Oxsen an dir vorüberging, das ist deine Frau gewesen‘. Da konnte jener nicht erkennen, wer von den vielen Leuten, die ihm da von allen Seiten entgegenkamen, seine Frau war. So wurde sie noch nicht offenkundig.“

Luft.<sup>31</sup> Das Privileg dieser Beziehung bleibt jedoch weitgehend ohne Effekt. Ein Wiedererkennen findet nicht statt; ein distinktives Erinnern bleibt aus. Das vom Teufel gebrochene Eheverhältnis wird durch die göttliche Zuwendung und Lenkung nicht restituiert. Entscheidend an diesem Moment ist jedoch das ostentative Scheitern des Wiedererkennens und Rückerinnerns. In der kurzen Wendung *sus wart si noch nicht offenbar* nimmt die Erzählerrede diese Latenz mit auf, referiert das *si* hier doch wieder auf den *wibesnamen*, der eigentlich im Zuge der neuen Identität als Mönch nun unterlassen werden sollte und hier nun zwar *noch nicht offenbar*, insofern aber doch gegeben ist. Die Identifikation von Theodor\*us mit Theodor\*a in der direkten Rede der *stimme in der luft* blitzt hier nochmal kurz in der Erzählerrede auf und macht damit eine Aspekthaftigkeit deutlich, die der Teufel in seiner Indikation des Bruchs verstärkend hervorheben wird.<sup>32</sup> Gerade indem der Teufel diesen Bruch in die weltliche Ordnung einzieht und über die göttliche Lenkung eine räumliche Nähe zwischen Ehemann und Ehefrau entsteht, wird der Bruch in seinem Aufbrechen wiederholt und insofern auf Dauer gestellt. Obwohl der Ehemann mit einem Engel in Kontakt steht, auf seine Klage eine direkte himmlische Zuwendung erfolgt und der Auftrag explizit auf die Begegnung mit seiner vormaligen Ehefrau zielt, erkennt er Theodor\*a in Gestalt des Mönches nicht. Obwohl Theodor\*a vom *haken* des Teufels betroffen ist, ihre Klage ohne Adressat und ohne Reaktion erfolgt und der Auftrag den dahinterliegenden Zweck nicht enthüllt, erkennt sie ihren Ehemann auf dieser sozialen Position sehr wohl. Damit wird eine Handlungslogik deutlich, die einen Dialog mit dem ehelichen Partner als unmöglich, einen Dialog mit Gott allerdings auch als nicht hilfreich oder überhaupt verfügbar ausweist. Indem Gott nicht zu Theodor\*a und Theodor\*a nicht zum Ehemann spricht, bleibt in diesen Beziehungen die jeweils andere Position soweit unbesetzt.

## 4 Gelingen von Dialog mit Teufel – *o vrowe min, Theodora*

Nach dem gescheiterten Dialog mit dem Ehemann gelangt Theodor\*us wieder ins Kloster. In diesem monastischen Rahmen wird er zunächst als überaus tugendreich beschrieben, worauf eine Sequenz folgt, die ihn als wundertätigen

---

<sup>31</sup> Die hier nicht näher konturierte Sprechinstanz ließe sich grundsätzlich dämonologisch lesen, was in diesem textuellen Umfeld jedoch wenig plausibel ist. Vgl. dazu FLASCH, *Der Teufel und seine Engel*, S. 105f. (Anm. 6).

<sup>32</sup> Vgl. dazu weiter unten, Kap. 4.

Mönch zeigt.<sup>33</sup> Er wirkt viele Zeichen – *als in hete got gelart*;<sup>34</sup> heilt schlimme Bisswunden – *durch gotes ere*;<sup>35</sup> und er spricht mächtige Worte gegen das böse Tier, welches zuvor einem Mann die schlimmen Bisswunden zugefügt hatte – auch hier wiederum *mit unsers herren volleist*. Theodor\*us wird in diesem Kontext nun erstmals und dabei gleich mehrfach göttliche Unterstützung zugesprochen. Dass dies im Kontext der erneuten Abwendung vom Eheverhältnis, dem erneuten Eintritt ins Kloster und der so stark gemachten heiligen Lebensform steht, verortet die gewährte göttliche Gnade zwar in einem monastischen Rahmen; allerdings ist es doch bemerkenswert, dass Theodor\*us trotz dieser Rahmung explizit in seiner personalen Vorbildhaftigkeit und seinem thaumaturgischen Tätigsein gezeigt wird. Seine Heiligkeit steht hier weniger im Lichte einer konsequenten *vita communis* und einer vollständigen „Liturgisierung des Lebens“,<sup>36</sup> sondern wird nach wie vor als Herausgehobenheit des Heiligen selbst gezeigt. Insbesondere die dritte Wundertat zieht dabei einen weiteren Bruch in die neue Lebensform ein:

ouch wante er [Theodor\*us; T. M.] gahens sinen trit / nach dem tiere, unz er ez sach. / so kreftige wort er sprach / mit unsers herren volleist, / daz ienez tier sinen geist / uffer stat muste ergeben / und ez verlos zuhant sin leben, / wand ez gelac dar under.<sup>37</sup>

Obwohl Theodor\*us hier unter göttlicher Leitung handelt, lässt sich die vollzogene Tiertötung doch als Allusion auf diverse Momente des sprachmagischen Handelns im legendarischen Kontext lesen.<sup>38</sup> Die *so kreftige wort* als die eigent-

<sup>33</sup> Vgl. S. 320, V. 101–S. 321, V. 15.

<sup>34</sup> S. 321, V. 7: „wie Gott es ihm gewiesen hat“.

<sup>35</sup> S. 321, V. 12; „durch die Gewalt Gottes“.

<sup>36</sup> Vgl. AGAMBEN, Giorgio: Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform, Frankfurt a. M. 2016, S. 95–123, hier S. 116.

<sup>37</sup> S. 321, V. 18–23; „Er [Theodor\*us; T. M.] begab sich auch sofort auf die Spur des Tieres, bis er es gefunden hatte. Er sprach mit der Hilfe unseres Herrgotts so mächtige Worte, dass jenes Tier auf der Stelle seine Lebenskraft aufgeben musste und sogleich sein Leben verlor, als es davon darnieder lag.“

<sup>38</sup> So ist z. B. das Töten des wilden Stieres durch den Weisen Zara in der Silvesterlegende deutlich als unheilige Sprachmagie markiert, die in der Reaktion Silvesters eine scharfe Kontrastierung durch das im Gegenzug sprachmächtige Wiederbeleben des Stiers erfährt; vgl. *Das Passional*, S. 86, V. 49–S. 90, V. 31; für die Stiertötung durch Zara v. a. S. 87, V. 51–61; für die Wiedererweckung durch Silvester v. a. S. 89, V. 47–54. Die ‚Lizenz zum Töten‘ eines Tieres erhält ein Heiliger nur dann, wenn dieses eindeutig als Teufelskreatur – in der Regel als ein Drache – markiert ist, wie dies z. B. in den legendarischen Bearbeitungen zu Georg, Margaretha oder Martha thematisiert ist. Im Fall der heiligen Martha wird die im Zweifel stehende Kreatur als hybrides Meerungeheuer eingeführt, das bereits viele Schiffe und Menschen verschlungen hat. Martha nähert sich dem Drachen *in flagranti*, als dieser gerade einen Menschen verspeist. Allerdings ist die potentielle Tötung hier figural umgelagert und gewaltmäßig abgeschwächt,

liche Wundertat sind insofern auf *unsers herren volleist* als Formel des göttlichen Beistands dringend angewiesen, würden sie ohne diese Lizenzierung doch schnell auch unter Magieverdacht geraten können.<sup>39</sup> An dieser Stelle hakt der Teufel dann erneut ein. Handlungslogisch ist dies durch die monastisch gehramte Gottgefälligkeit des Mönchs motiviert. Narrativ eröffnet aber auch der prekäre Moment der Tiertötung ein neuerliches Einfallstor für ein teuflisches Einhaken und verleiht der ostentativen Heiligkeit von Theodor\*us im Kloster damit ein deutliches Kippmoment.

Der Einzug der teuflischen Brüchigkeit in die familialen Bande und die eigene Identität wird hier fortgeführt, indem der Teufel nun gegen die monastische Investitur, gegen die performative Umbenennung und nicht zuletzt auch gegen die Erzählerrede Theodor\*us wieder Theodor\*a nennt:

diz leben und diz wunder, / daz mit tugenden was geleit / in des menschen edelkeit, / der tuvel sere hazzete. / hievon er vur ouch vazzete / den munch durch kunftic ungemach. / er wisete sich im und sprach / ,hei, Theodora, Theodora, / ich bin dir hergetreten na / und wil dich brengen, als ich mac / noch in harte grozen slac. / wenestu, unreinez wib, / daz ich nicht dinen valschen lib / bekenne in deme kleide, / nu du mit valschem leide / und mit grozer unvlat / verstunden hast der sunden grat / und din e zubrochen? / [ . . . ]<sup>40</sup>

---

indem Martha nebst ihrem Glauben Weihwasser und Kreuz zum Einsatz bringt, um das Tier anschließend mit ihrem Gürtel nur zu zähmen. Der Einsatz von Worten weicht hier dem Einsatz von Gegenständen; die Vermitteltheit der Interaktion vermag dabei die Problematik des Tötens deutlich zu machen. Die Erzählerrede vermerkt dazu: *an guten sinnen was si* [Martha, T. M.] *scharf. / des wolde si nicht slan den wurm*; „sie [Martha, T. M.] war von so scharfem Verstand, dass sie den Drachen nicht töten wollte“ (*Das Passional*, S. 334, V. 76f.). Martha übergibt den Drachen dem Volk, das ihn dann seinerseits mit Speer und Schwert tatsächlich niederstreckt. Vgl. zur ganzen Sequenz *Das Passional*, S. 334, V. 26–90.

**39** Zum religiösen und ästhetischen Risiko des Wundererzählens vgl. auch KÖBELE, Susanne: Die Illusion der ›einfachen Form‹. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende. In: PBB 134 (2012), S. 365–404, hier v. a. S. 368f.

**40** S. 321, V. 24–41; „Diese Lebensweise und dieses Wunderwirken, das vollkommen in menschliche Würde gebracht war, hasste der Teufel sehr. Darum griff er den Mönch auch wieder mit neuem Leid an. Er zeigte sich ihm und sprach: ‚He, Theodora, Theodora, ich bin zu dir hingekommen und werde dich noch in sehr großes Verderben stürzen, wozu ich auch in der Lage bin. Glaubst du etwa, du unreine Frau, dass ich deine betrügerische Gestalt unter diesem Kleid nicht erkenne, da du doch mit trügerischem Kummer und mit großer Schande dem Weg der Sünde verfallen bist und deine Ehe gebrochen hast? [ . . . ]“ Der Teufel zielt hier auch stärker als in der *Legenda Aurea* auf das Mit-Sehen der vorigen Identität und dabei weniger scharf auf den vollzogenen Ehebruch. Vgl. dazu LA, S. 1210: *Meretrix prae omnibus et adultera reliquisti virum tuum*; „Du Erzähure und Ehebrecherin, deinen Mann hast du verlassen“.

Der initiale Appell mit doppelter namentlicher Anrufung eröffnet diesen ersten Teufelsdialog. Der Teufel ruft Theodor\*us als Theodor\*a an und evoziert dadurch als einzige Textinstanz wieder ihre alte Identität.<sup>41</sup> Durch diesen betonten Widerspruch zur neuen Namens- und Lebensform kommt mit dem Teufel eine Stimme in den Text, die eine Befähigung zum Aspektsehen deutlich macht und darüber eine fixierte Sinnkonstitution wieder unterläuft.<sup>42</sup> Der Rekurrenz auf die alte Namensform folgt ein Akt der Drohung, dass der Teufel es durchaus vermöge, Theodor\*us wieder zu Fall zu bringen. Schonungslos adressiert die teuflische Stimme die Gegebenheit, dass unter dem Mönchsgewand sehr wohl eine Frau vorzufinden sei und dass er – der Teufel – sehr wohl in der Lage sei, dies zu sehen und zu artikulieren. Er insistiert auf dem ‚als ob‘ von Theodor\*as neuer Identität, das in der Formel *schuf sich rechte, als ein man* bereits eingeschrieben war. Es ist der Teufel, der hier sprichwörtlich darauf hinweist, dass die Kleidung allein noch keinen Mönch mache.<sup>43</sup> Mit dem Aufrufen der weiblichen Namensform, dem Hinweis auf die bloße Verkleidung und dem In-Erinnerung-Rufen des Ehebruchs artikuliert der Teufel eine alternative Wahrheit gegen die übergeordnete Sinnkonstitution: Theodor\*us sei eben doch Theodor\*a, der Mönch sei eben doch eine Frau und die so heilige Lebensform sei eben doch nur ein Instrument zur Kaschierung eines schändlichen Ehebruchs. Indem der Teufel diesen Aspekt hervorhebt, dass Theodor\*a eben nicht konsequent eine neue Lebensform an sich genommen habe, steht die neue Identität des Mönchs als Ganzes in Frage.<sup>44</sup>

Obwohl die weibliche Namensform damit wieder eingespielt ist, hält die Erzählerrede die figural geprägte Umbenennung zur männlichen Form hier weiter durch. Auf den Appell des Teufels respondiert Theodor\*us dann auch nur be-

---

41 Vgl. dazu auch BUTLER, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 2006, S. 44–51; vgl. ebenso ALTHUSSER, Louis: Über die Ideologie. In: Ideologie und Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hrsg. von DEMS., Hamburg 1977, S. 130–153.

42 Vgl. dazu auch BACHTIN, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. und eingeleitet von Rainer GRÜBEL, Frankfurt a. M. 1979, S. 192–251; vgl. ferner GRÜBEL, Rainer: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin. In: BACHTIN, Die Ästhetik des Wortes, S. 21–78 (Anm. 42), hier S. 38–55.

43 Vgl. dazu MELVILLE, Gert: Die Welt der mittelalterlichen Klöster, S. 273 (Anm. 16); vgl. dazu auch MOOS, Peter von: Le vêtement identificateur. L’habit fait-il ou ne fait-il pas le moine? In: Le corps et sa parure. The Body and its Adornment. Hrsg. von Thalia BRERO, Florenz 2007 (Micrologus 15), S. 41–60.

44 Vgl. AGAMBEN, Höchste Armut, S. 118 (Anm. 36).

dingt, indem dieser zwar Antwort gibt, darin aber lediglich zur apotropäischen Gegenwehr ausholt:

Theodorus der munch gut / vil ebene im do begeinte. / kruzewis er sich seinte. / ‚vare hin‘, sprach er, ‚arger wicht, / du macht mich verraten nicht. / Iesus Crist der herre min / sal mir vor dir ein schirm sin / mit siner helfenden hant‘. / isa der tuvel ouch verswant.<sup>45</sup>

Auch wenn Theodor\*us den Teufel hier zwar vordergründig abzuwehren vermag, scheint der Stachel des vorausgegangenen Appells zu sitzen, insofern die Aussage *du macht mich verraten nicht* den Wahrheitswert der teuflischen Perspektive doch eigentlich affirmiert. In diesem kurzen Moment scheint zwischen Mönch und Teufel ein Einverständnis darüber zu herrschen, dass der *valsche lib* zumindest eine gewisse Evidenz hat.

Die neue Identität von Theodor\*us bleibt aber vorerst gewahrt. Er geht wieder seinen Verpflichtungen nach und erfüllt einen weiteren Auftrag im Dienste des Klosters, wobei er in einer fremden Herberge unterkommt. Hier nähert sich ihm nachts eine ‚Dirne‘, die er jedoch sofort als Teufelskreatur identifiziert und verscheucht.<sup>46</sup> Die ‚Dirne‘ lässt aber nicht locker, begibt sich zu einem anderen Freier und wird von diesem schwanger. Als Vater des unehelichen Kindes beschuldigt sie nun aber lautstark Theodor\*us. Der Text eröffnet hier eine ganze Kette der Denunziation,<sup>47</sup> welche in direkter Reaktion auf die Teufelsvertreibung über die ‚Dirne‘, den Gastwirt, den Abt und die Mönche entfaltet und so als teuflisch induzierte Wahrheitskonstitution über eine ganze Reihe von Beteiligten evoziert wird.<sup>48</sup> Die teuflische Lüge der ‚Dirne‘ wird über die kollektive Perpetuierung zum Beweismittel und der vom Gastwirt weitergetragene Verdacht über den Abt und die Klostersgemeinschaft zur Schuld umgedeutet.<sup>49</sup> Die teuflische Durchdringung der einzelnen Beteiligten und die diskursive Geltungssteigerung im kollektiven Vollzug wird zum Abschluss der Sequenz auch nochmal in einem summarischen Erzählerkommentar explizit gemacht: *ires*

<sup>45</sup> S. 321, V. 60–67; „Theodorus der gute Mönch begegnete ihm da sehr sicher. Er schlug segnend das Kreuz über sich. ‚Verswinde‘, sprach er, ‚du Bösewicht, du sollst mich nicht verraten. Mein Herr Jesus Christus soll mir mit seiner helfenden Hand ein Schirm vor dir sein.‘ Sogleich verschwand der Teufel auch.“

<sup>46</sup> Vgl. S. 321, V. 69–87.

<sup>47</sup> Ausgangspunkt ist dabei der in direkter Rede stehende Vorwurf: ‚*sin listigez gekose / hat mich‘, sprach si [die ‚Dirne‘, T. M.], ‚gar betrogen, / und in diz laster gezogen / des ich e wol anic was‘; „Sein schlaues Geschwätz hat mich‘, sprach sie [die ‚Dirne‘, T. M.], ‚völlig verblendet und in diese Schande gebracht, wovon ich zuvor keineswegs behaftet war.“ Vgl. S. 322, V. 1–5.*

<sup>48</sup> Vgl. insgesamt S. 321, V. 88–S. 322, V. 25.

<sup>49</sup> Vgl. zu dieser Dynamik auch FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 2014, S. 45–57.

*zornes haken / heften si vil gar darum / uf den munch Theodorum / und gaben im der rede schult.*<sup>50</sup> Der *zornes haken* ist in der auffallenden Rekurrenz auf den *haken* des Teufels<sup>51</sup> und den pronominalen Bezug über die Wortform *ires* nicht allein an die *munche* geknüpft, sondern im Zuge des interpersonellen Verlaufs der Denunziation über Mönche, Abt, Gastwirt und ‚Dirne‘ vom ganzen involvierten Kollektiv und in letzter Instanz vom Teufel abhängig. Das zusätzliche Attribut des ‚Zorns‘, mit dem die Mönche hier behaftet werden, rückt diese Dynamik noch mehr in ein unheiliges Licht, ist doch gerade dieses Laster eines der Hauptmerkmale zur legendarischen Charakterisierung von ‚heidnischen‘ Widersachern.<sup>52</sup> Theodor\*us respondiert insofern auf die Denunziation und den anschließenden Schuldspruch, als er eine zwar unspezifische Sündhaftigkeit für sich in Anspruch nimmt und daran einen Imperativ zur Buße koppelt. Die Mönche nehmen das Geständnis zum Anlass, um Theodor\*us samt Kind aus der Gemeinschaft auszustossen. [N]im *dine vrucht*, fordern sie ihn auf – und *Theodorus nam sin kint / nach der munche willekur.*<sup>53</sup>

Als der Teufel sieht, in welcher Demut Theodor\*us Schuld, Verstoßung und Elternschaft für sich annimmt,<sup>54</sup> greift er zu einem Mittel, das der Text als *kluterspil*<sup>55</sup> auf den Begriff bringt. Darüber wird eine teuflische Logik deutlich, die mit dieser Form der ‚Gaukelei‘ auf Aktivität und Flexibilität zielt,<sup>56</sup> womit der Teufel aber nicht nur seine allgemeine Wandelbarkeit unter Beweis stellt, sondern so auch eine Spiegelung dessen vornimmt, was Theodor\*a als Vorlage bietet: Theodor\*a täuscht – und der Teufel täuscht zurück. In insgesamt drei verschiedenen Verkleidungen führt der Teufel ‚Verkleiden‘ überhaupt vor und parodiert damit auch das von Theodor\*a ihrerseits vorgelebte *kluterspil*. Er er-

50 S. 322, V. 22–25; „Ihren Haken des Zorns hefteten sie deswegen vollständig an Theodorus den Mönch und gaben ihm die Schuld, von der diese Rede handelte.“

51 Vgl. S. 319, V. 4.

52 Vgl. z. B. die Bearbeitung zu Lucia, Caecilia oder Katharina; *Das Passional*, S. 25–31; 629–642; 667–690. Vgl. dazu grundlegend JEHL, Rainer: Die Geschichte des Lasterschemas und seiner Funktion. Von der Väterzeit bis zur karolingischen Erneuerung. In: *Franziskanische Studien* 64 (1982), S. 261–359, hier v. a. S. 275–296.

53 S. 322, V. 45–51; „Nimm deinen Spross“; „Theodorus nahm sein Kind, wie es die Mönche von ihm verlangten.“

54 Vgl. S. 322, V. 88–90.

55 Das Wörterbuch übersetzt die nur für das *Passional* belegte Sonderform *kluterspil* gemäß *kluterîe* mit ‚Gaukelei‘, ‚Blendwerk‘, ‚Täuschung‘. Vgl. *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* von Matthias LEXER. 3 Bde., Bd. 1, Leipzig 1872–1878, Sp. 1641–1642 (<http://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemma=kluterie>; Zugriff: 15. August 2019).

56 Siehe zum bis zur Reizüberflutung ausgekosteten teuflischen Potential, sich in verschiedensten äußeren Erscheinungsformen zu zeigen, ebenso den Beitrag von Hans Richard BRITTNACHER in diesem Band.

scheint zunächst in Gestalt des ‚Ehemanns‘, dann eines ‚Bestienmeisters‘ und zuletzt eines ‚Ritterfürsten‘. Während die beiden letztgenannten Formen im Ergebnis auf Marter und Götzendienst zielen, hebt das Gegencrossdressing vom Teufel zum Ehemann auf einen neuerlichen Dialog zwischen dem Teufel und Theodor\*a ab:

„o rowwe min, Theodora / nu han ich dir gestrichen na / deiswar in manigen stunden. / wol mich, daz ich han vunden / dich zu minem gelucke. / mir ist ein bose tucke / von dir gesaget, daz du dich / habest vergezzen wider mich / an einer grozen schulde. / nu habe dir mine hulde, / wand ich dir den selben val / nimmer ufgeheben sal / durch die groze vruntschaft, / in der ich bin zu dir behaft. / volge ot mir nu von hinnen! / du salt bi mir gewinnen / ere und werdekeit noch me, / danne du ir heez e / in der werlde hute.“<sup>57</sup>

Die Erzählerrede vollzieht den Wechsel zur weiblichen Adressierung unkommentiert mit, indem nun plötzlich nicht mehr vom Mönch die Rede ist, sondern wieder die weibliche Form aktualisiert wird: *Theodora die gute / nicht wol verstant sich daran, / si dachte, ez were ir rechter man. / also gelich was er im.*<sup>58</sup> In der Fehlannahme, es sei der richtige Ehemann, respondiert Theodor\*a auf das Gesprochene und macht dabei ihr Bekenntnis zu Schuld und Buße deutlich:

„herre“, sprach si, „nu vernim / mich, din vil armez wib. / ich han geschant minen lib / und bin in sulche sunde kumen, / daz ich wil nimmer underdrumen / min buzen al die wile ich lebe. / min leben ich billichen gebe / durch min sunde in herte not / und wil die tragen unz uffen tot.“<sup>59</sup>

Der als Ehemann verkleidete Teufel steht hier der als Mönch verkleideten Ehefrau gegenüber. Und auch wenn diese Situation durch die teuflische Umbesetzung eine unheilige Rahmung erhält, wird hier vom Teufel propositional doch das ausgesprochen, wozu der echte Ehemann zuvor keine Gelegenheit hatte. Und Theodor\*a vollzieht ihrerseits einen Sprechakt, den sie so auch an den

---

57 S. 323, V. 1–19: „Oh meine liebe Gemahlin, Theodora, nun bin ich dir wahrlich in vielen Stunden nachgegangen. Mein Glück, dass ich dich zu meinem Wohl gefunden habe. Mir ist ein böses Unrecht von dir zu Ohren gekommen, dass du gegen mich gesündigt habest durch ein großes Vergehen. Nun nimm mein großes Wohlwollen an, dass ich dir diesen Vorfall niemals vorwerfen soll um der großen Zuneigung willen, die ich für dich empfinde. Folge mir nun nach, du sollst bei mir noch mehr Ehre und Würde erlangen, als du es in der Welt jemals zuvor hattest.“

58 S. 323, V. 20–23; „Die gute Theodora durchschaute dies nicht, sie dachte, es wäre ihr echter Ehemann. So ähnlich war er ihm.“

59 S. 323, V. 24–32; „Herr“, sprach sie, „nun höre mich, deine so arme Frau. Ich habe meinen Leib in Schande gebracht und bin in solche Sünde verfallen, dass ich meine Buße nicht mehr wieder abrechen möchte, solange ich lebe. Mein Leben widme ich um meiner Sünde willen schwerer Qual und will diese auf mich nehmen bis in den Tod.“



echten Ehemann hätte adressieren können. Durch die teuflische Umbesetzung entsteht hier ein Moment der prekären Nähe und Intimität. Während der echte Ehemann am Tor steht und wartet, spricht der Teufel die Worte *o vrowe min, Theodora* aus; und Theodor\*a antwortet mit *herre, nu vernim mich din vil armez wib*. Der Interaktionsmodus dieses zweiten Teufelsdialoges steht damit auch in deutlichem Kontrast zur vorausgehenden Teufelsvertreibung.<sup>60</sup>

Nach einem Bekenntnis Theodor\*as zur Buße und einer Aufforderung des Teufels zur Nachfolge beginnt die echte Ehefrau nun am falschen Ehemann zu zweifeln. Sie wendet sich im Gebet an Gott, was auch sofort im Verschwinden des Teufels resultiert.

die gute zwiveln began / ob er ez were oder nicht, / und durch die selben geschicht / sprach si zu gote ir gebet. / mit deme und si daz getet, / seht, wie der tuvel verwant. / do wart ir werlich ouch erkant, / der tuvel hete sich verwant / und wolde haben sie geschant.<sup>61</sup>

Wie schon die Interaktion mit dem Ehemann ist auch hier diejenige mit Gott im Gebet nicht explizit in direkter Rede ausgestaltet und steht in dieser Analogie in deutlichem Gegensatz zur Interaktion mit dem Teufel. Während Theodor\*a explizit und in direkter Rede mit dem Teufel spricht, ist dies mit Gott zumindest nicht diskursiv ausgestaltet; und während der Teufel mehrfach zu Theodor\*a spricht, schweigt Gott stets – obwohl er zu anderen Figuren sehr wohl zu sprechen in der Lage ist.<sup>62</sup>

---

**60** Zum Verhältnis von Teufelsabwehr und Teufelspakt vgl. auch BOCKMANN, Turpiloquium, S. 42f. (Anm. 4). Dass der unmittelbare Nachteil für Theodor\*a sich letztlich zu einem Vorteil für eine monastische Form der Heilstiftung auswirken wird, stellt hier aber eine wesentliche Nuancierung dar.

**61** S. 323, V. 40–48; „Die Gute fing zu zweifeln an, ob er es sei oder nicht, und wegen ebenjener Begebenheit sprach sie ihr Gebet zu Gott. Seht, wie der Teufel dadurch verschwand, als sie dies getan hatte. Da wurde ihr nun auch gewahr, dass der Teufel sich verwandelt hatte und sie in Schande zu bringen versuchte.“

**62** Gerade auch im weiteren Kontext des *Passionals* kann es als markiert gelten, wenn auf Handlungsebene gesprochen, dieses Sprechen diskursiv aber nicht ausgestaltet wird. Vgl. z. B. *Das Passional*, S. 330, V. 17–29; hier beschwört Margaretha einen Drachen, wobei dieser prekäre Gestus keine diskursive Ausgestaltung findet.

## 5 Monastische Nachfolge – *da hin an der vrowen stat*

Die privilegierte Position im Resonanzraum der göttlichen Gnade nimmt letztlich der Abt des Klosters ein. Nach dem Tod Theodor\*as hat er eine Vision, in der er das Geschehen und insbesondere die Gästeschar einer Hochzeit vorgeführt bekommt:

dar quamen in dem selben zil / die engele an ir orden, / da in bereit was worden / ir gestulde und ir stat. / darnach mit vreuden in trat / der propheten vil genuc, / an sinnigen witzten kluc, / mit vreuden schalbere. die heiligen martererre / liezen sich ouch da schowen. / bichtere unde iuncvrowen / und die witwen reine.<sup>63</sup>

Zu der Gesellschaft kommt eine Frau hinzu, die mit ihrer Erscheinung eine besondere Würde ausstrahlt und vor der sich alle anderen verbeugen. Eine Stimme aus der Luft gibt dem Abt den göttlichen Rat:

,diz ist der munch Theodorus, / der mit schanden wart belogen / und in ein bose wort gezogen, / do man im gab des Kindes schult. / er hat mit voller gedult / gearnet wol die missetat, / die er vor begangen hat. / sibem iar sich uf im haben / gewechselt und von im geschaben, / swaz er in sunde ie bequam'.<sup>64</sup>

Der aus dem Schlaf erwachte Abt eilt mit den Brüdern zur Zelle des Mönchs und findet ihn dort tot, den Sohn an seiner Brust liegend. Erst als sie ihn entkleiden, stellen sie mit großer Verwunderung fest, dass es sich dabei um eine Frau handelt.<sup>65</sup> In einer weiteren direkten Anrede wird dem Abt von einem Engel mitgeteilt, wo sich der Ehemann dieser Frau aufhalte und dass man ihn holen solle.<sup>66</sup> Der Abt reitet in die Stadt und trifft dort auf einen Menschen, den er sofort als den Ehemann identifiziert – womit er im Gegensatz zu diesem den Rat eines Engels auch zu nutzen weiß. Nach gemeinsamer Rückkehr wird Theodor\*a im Kloster bestattet.

<sup>63</sup> S. 325, V. 34–44; „Dahin kamen zur gleichen Zeit die Engel nach ihrer Ordnung, wo ihnen ihre Throne und ihr Platz bereitet worden war. Danach traten viele Propheten freudig hinzu, sehr reich an Weisheit, an ihrer Freude weithin zu vernehmen. Die heiligen Märtyrer ließen sich da auch sehen. Bekenner und Jungfrauen und reine Witwen.“

<sup>64</sup> S. 325, V. 66–75; „Dies ist der Mönch Theodorus, der mit Schanden belogen und in schlimmen Verruf gebracht wurde, indem man ihm die Schuld an dem Kind gab. Er hat mit vollkommener Geduld die Missetat entgolten, die er zuvor begangen hatte. Sieben Jahre haben sich an ihm gewendet und von ihm losgelöst, worin er in Sünde je geriet.“

<sup>65</sup> Vgl. S. 325, V. 87–89.

<sup>66</sup> Vgl. S. 326, V. 25–32.

Die visionäre Schau des Festes, der stimmliche Hinweis zur Unschuld des Mönchs sowie die Sendung des Engels zum Ehemann rücken den Abt ins Zentrum einer Kommunikation mit Gott und damit einer Medialisierung von Heil. Obwohl Theodor\*a im Zentrum der Vision steht, die hier Motive der *unio mystica* mit der Inklusion in die *communio sanctorum* verschränkt, ist es doch der Abt, an dem sich die Vision überhaupt vollzieht. Dass diese insofern herausragende Position als Fluchtpunkt der gesamten Theodoralegende gelten kann, zeigt sich in einer letzten Verschiebung, die zugleich den zentralen Schluss des gesamten Textes bildet:

ir man begab sich durch got / da hin an der vrowen stat. / in tugenden er so hohe uftrat, / daz im ein lobelichez leben / von unserne herren wart gegeben, / darinne er ouch zu jungest starb. / daz kint genade vil erwarb, / von deme ich e habe geseit, / daz zu einer smaheit / wart Theodoren gegeben. / ez hielt so ordenlich sin leben, / daz ez mit guter tugende / wuchs von siner iugende, / unz ez zu vollen iaren quam. / sin amme zu einem bilde ez nam / und volgete ir gar ebene, / unz ez mit schonem lebene / zu einem alden munche wart. / nach des abtes hinevert / wart der selbe gotes helt / zu einem abte gewelt, / des er wol mit eren pflac / unz er daran ouch tot gelac.<sup>67</sup>

Die zu Beginn durch den Teufel gestörte familiäre Ordnung wird hier zwar nicht restituiert, aber doch auf der sozialen Position des Mönchs<sup>68</sup> überblendet und durch das Hinzukommen des Sohnes zum Abt gesteigert. Theodor\*a rückt auf die Position des Mönchs; ihr folgt darauf der Ehemann. Diesem folgt wiederum der Sohn, der dabei aber auch explizit eine *imitatio Theodora* vollzieht. Und der Sohn wird schließlich sogar zum Abt gewählt, als der er im letzten Vers des Textes stirbt. Die Abkehr von weltlichen Genealogien zeigt sich hier nicht nur

---

**67** S. 326, V. 62–84; „Ihr Mann begab sich um Gottes Willen an die Stelle seiner Frau. Er zeichnete sich in Tugenden so vorbildlich aus, dass ihm von unserem Herrgott ein ruhmreiches Leben gewährt wurde, auf welche Weise er auch zuletzt verstarb. Das Kind, von dem ich zuvor berichtet hatte und das Theodora als Schmach auferlegt worden war, erlangte große Gnade. Es richtete sein Leben so gut nach der Regel aus, dass es von Jugend an mit edler Tugend aufwuchs und so zum Erwachsenen heranreifte. Seine Ziehmutter nahm es sich zum Vorbild und folgte ihr sorgsam nach, bis es in guter Lebensführung zu einem alten Mönch geworden war. Nach Hinscheiden des Abts wurde dieser Held Gottes zum Abt gewählt, was er wahrlich mit Hingabe ausführte, bis auch er dabei verschied.“

**68** Das *Passional* bezeichnet Theodor\*us durchgängig als *munch*, so auch in der oben zitierten Weisung an den Abt durch die Stimme in der Luft. Auf die problematische Übersetzung von *abbas* als ‚Abt‘ in der Parallelstelle der *Legenda Aurea* und die daran geknüpfte Vorstellung, Theodor\*a sei dem Kloster bereits selber als Abt vorgestanden – so z. B. LCI 8, S. 454 – hat HÄUPTLI bereits hingewiesen. Vgl. LA, S. 1215, Fußnote 10. Dass erst ihr Ziehsohn nach Theodor\*a und nach dem Ehemann zum Abt gewählt wird, verleiht dem teuflischen Bruch der familialen Struktur und der folgenden monastischen Überblendung ein entscheidendes Steigerungsmoment und damit eine wichtige Nuancierung.

in der zunächst abgewiesenen Mutterschaft Theodor\*as, sondern in der Überschreitung von weltlicher Elternschaft überhaupt. Der *selbe gotes helt* ist hier nicht nur ein ‚Bastard‘, sondern ein ‚Bastard‘ des Teufels.<sup>69</sup> Indem Theodor\*us ihn aber als Ziehsohn annimmt und ihn so in eine geistliche Nachkommenschaft integriert, schlägt eine ausgeprägte Unheiligkeit in privilegierte Heilsnähe um. Das Einhängen des Teufels schafft alternative Lebensformen und Erzählverläufe, was die handlungslogische Störfigur als produktives legendarisches Erzählverfahren ausweist.

## 6 Fazit und Schlusswort – *ein kluterspil mit dem er quam*

Der Teufel in der Theodoralegende des *Passionals* eröffnet Brüche und Optionen des Erzählens, die ohne ihn als produktive Störfigur nur schwer umsetzbar wären. Der Teufel stört die Ehe, die Familie, die Elternschaft, die Geschlechter, die Klostergemeinschaft; er stört die Lebensform und er stört das Erzählen. Wenn alle anderen – Gott, Abt, Mönche, Ehemann, Hauptfigur und Erzähler – Theodor\*us sagen, sagt der Teufel Theodor\*a. Offene Positionen wie diejenige des Ehemanns oder Gottes versucht der Teufel auszufüllen und daraus einen Dialog zu entfalten, der ohne diese Umbesetzung nicht möglich scheint. Die besondere teuflische Aktivität – sein *kluterspil mit dem er quam* – zeigt sich dabei nicht nur als Vielgestaltigkeit seiner möglichen Erscheinungsformen, sondern auch als wiederholtes Anerbieten als Dialogpartner, wo andere dafür nicht zur Verfügung stehen.<sup>70</sup>

Die teuflisch markierten Brüche haken sich von Anfang an fest und vermögen sich immer wieder erneut durchzusetzen. Die zentralen sozialen Parameter von Theodor\*as bisheriger Lebensweise werden unmittelbar angegriffen, ohne dass ein göttlicher Beistand erbeten oder gewährt würde. Eine neuerliche Konfrontation mit dem verstoßenen Ehemann findet zwar vordergründig statt, betont aber dadurch nur die bereits unwiederbringliche Friktion der bisherigen

<sup>69</sup> Vgl. zur gegensätzlichen Funktionalisierung eines teuflischen ‚Bastards‘ den Beitrag von Johannes TRAUlsen.

<sup>70</sup> Zum Dialog als Annäherung an die Überzeitlichkeit der Gotteserfahrung am Beispiel Mechthilds von Magdeburg *Das fließende Licht der Gottheit* vgl. HAUG, Walter: Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur. In: Das Gespräch. Hrsg. von Karlheinz STIERLE/Rainer WARNING, München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11), S. 251–279, hier v. a. S. 262f.

Ordnung. Dennoch scheint eine direkte göttliche Zuwendung naheliegend, zeigt sich dies doch zunächst am Ehemann, dann aber auch an dem betont tugendreichen Theodor\*us. Hier steht dies aber sofort wieder im Zweifel, wenn die von Gott gewährte Wundermacht doch nicht nur Gutes schafft und der Hass des Teufels von Neuem geschürt wird. Die Intervention des Teufels insistiert nachdrücklich auf einer alternativen Wahrheit und artikuliert einen Wissensbestand, der die übergeordneten Sinngehalte zu gefährden droht. Die Vertreibung des subversiven Teufels und der hinterlistigen ‚Dirne‘ schlagen aber sofort wieder in einen anderen Gegendiskurs um, wenn das gesamte Kollektiv bis hin zum Abt den ursprünglichen Verdacht zur eindeutigen Schuld weiterspinnet. Die Umdeutung der demütigen Schuld in ein asketisches Charisma und die Annahme des teuflischen ‚Bastards‘ zum eigenen Ziehsohn leitet einen intimen Dialog zwischen zwei Eheleuten ein, der so offenbar nur zwischen Teufel und Theodor\*a stattfinden kann. Die weitere Selbsterniedrigung Theodor\*as vor und im Kloster wird wiederum kontrastiert durch die Herausgehobenheit des Abts, den die göttliche Stimme über den betrügerischen Verlauf in Kenntnis setzt. Erst nach ihrem Begräbnis wird deutlich, dass Theodor\*as Selbsterschaffung als Mönch und die Sonderstellung des Abtes in ihrer Kombination eine Schnittstelle schaffen, durch welche die familiäre Trias von Mutter-Vater-Kind aus einer weltlichen Relation auf einer einzigen monastischen Position überblendet werden kann.

Über die diskursiven Interventionen und die dialogische Involvierung des Teufels findet eine Stimme Eingang in den Text, die wesentlich zu einer heterogenen Redeweise beizutragen vermag. Durch die hohe Variabilität in sich und die gleichzeitige Responsivität auf das Gegenüber – denn so funktioniert das *kluterspil* letztlich – wird diese Funktion potenziert. Durch die teuflische Fähigkeit zum Aspektsehen, wie dies z. B. im ersten Teufelsdialog mit Theodor\*a aufscheint, wird eine Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit in den Text eingezogen, die alternative Sinngehalte und Handlungsverläufe als zusätzliche Optionen eröffnet. Erst in der Rede des Teufels und im Dialog mit dem Teufel finden Provokationen statt, die zu Widerspruch und Intimität führen, wie es ohne diese Dialogizität nicht möglich wäre.

Zu einer Frage äußert sich der Text allerdings eindeutig. Wer ist der Held dieser Geschichte? Es ist nicht der Teufel, nicht Theodor\*a und auch nicht der Abt. Der eine ist querulant, die andere ist heilig, der letzte steht Gott – neben der privilegierten Kommunikation auch qua Amt – am nächsten. Der teuflische Bruch, Theodor\*as Demut und die Sonderstellung des Abts schaffen aber erst zusammen eine komplexe Konstellation, in der die poetische Macht eines teuflischen Erzählens nicht einfach Böses artikuliert, sondern die Voraussetzung bildet für den wahren *gotes helt*.



Sarina Tschachtli

## *Vidensque diabolus amorem tantum*

### Der Teufel in Inzesterzählungen des Mittelalters

Wenn die Literatur des Mittelalters von Inzest erzählt, hat nicht selten der Teufel seine Finger im Spiel. Seine Rolle ist unscheinbar, aber entscheidend. Er tritt im Moment anstößigen Begehrens auf und verschwindet mit dem vollzogenen oder verhinderten Inzest wieder aus der Erzählung. Der Teufel ist eine eigenständige Figur, zugleich ist seine Präsenz im Text vom Figurenverhalten abhängig. Einerseits gehört er einem allgemeinen Bösen an, das in der erzählten Welt unabhängig von den Figuren vorausgesetzt wird. Andererseits ist sein Erscheinen eng mit der verwerflichen Intention der Figuren verknüpft.<sup>1</sup> Er reagiert, so könnte man dieses punktuelle Auftauchen verstehen, auf das Sündhafte, was sich *in und zwischen* den Figuren anbahnt. Der Teufel führt damit eine figürliche Schattenexistenz, die nicht selbstständig handelt, sondern Hinweise auf die prekäre Stelle innerhalb der Handlungs- und Figurenkonstellation gibt. Damit kommt ihm primär eine narrative Kommentarfunktion zu.

Die Figur des Teufels legt auch eine religiöse Perspektivierung des Inzestgeschehens nahe. Tatsächlich brauchen mittelalterliche Erzählungen die Inzestsünde als denkbar schwere Herausforderung an das Seelenheil, um so den Zusammenhang von Sünde und Buße mit dem höchsten Einsatz durchzuspielen. Doch das Inzestmotiv verbindet die Heilsfrage nicht zufällig mit den genealogischen Wirren von Herrscherfamilien. Die Texte betonen mal die politisch-genealogische, mal die religiös-moralische Dimension stärker, doch der Inzest funktioniert immer als Scharnier zwischen den Diskursen. Inzest stört zugleich Herrschafts- und Heilsordnung. Er bedeutet einen doppelten Tiefpunkt, aus dem ein Weg gefunden werden muss, aus der dynastischen Enge des Familienverbundes und der moralischen Schwäche des Einzelnen. Der Teufel weist

---

<sup>1</sup> Er könnte mit Paul RICŒUR als Grenzfigur beschrieben werden: „In die Perspektive des Sündenbekenntnisses und der sie erhellenden Symbolik eingeholt, ist die Gestalt des Bösen immer nur eine Grenzfigur, die jenes Böse bezeichnet, das ich fortsetze, wenn ich, auch ich, es beginne und in die Welt bringe; das Immerschonda des Bösen ist die *andere* Sicht jenes Bösen, für das *ich* gleichwohl verantwortlich bin.“ RICŒUR, Paul: Symbolik des Bösen. Phänomenologie der Schuld. Bd. 2 [Paris 1960], Freiburg/Breisgau u. a. <sup>2</sup>1988, S. 296.

---

**Sarina Tschachtli**, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstr. 207–209, 69117 Heidelberg, sarina.tschachtli@gs.uni-heidelberg.de

damit immer eine zweifache Einfallstelle der Sünde aus: Er verdeutlicht die sittliche Schwäche einzelner Figuren, doch sein Auftreten markiert auch die zu enge Vertrautheit als Schwachstelle in der Familienkonstellation. Eben das sollen im Folgenden vier Beispiele verdeutlichen.

## 1 *Amorem tantum* (Marienmirakel)

Die dreizehnte Erzählung der *Gesta Romanorum*, ein Marienmirakel, berichtet von einer schwierigen Beichte.<sup>2</sup> Die Vergehen, die so unaussprechlich scheinen, sind die des Inzests und des Kindsmordes. Nachdem ein nicht weiter benannter König gestorben ist, teilt seine Frau das Bett mit ihrem Sohn, was wie folgt erzählt wird:

Cum autem sepulture traditus fuisset, regina per se in castro quodam vixit, habens secum filium suum, dilexitque in tantum puerum, quod ejus presencia carere non posset. Ambo simul continue jacebant, donec puer XVIII annos in etate complevisset. Vidensque diabolus amorem tantum inter matrem et puerum ejus eos ad opus nefarium sollicitavit, intantum quod filius matrem cognovit. Regina vero statim concepit.<sup>3</sup>

Als der König beerdigt worden war, lebte die Königin für sich allein auf einer Burg. Sie hatte ihren Sohn bei sich und liebte ihn so sehr, daß sie auf seine Gegenwart nicht verzichten konnte. Beide schliefen immer zusammen, bis der Junge achtzehn Jahre alt geworden war. Da sah der Teufel die große Liebe zwischen Mutter und Sohn und stachelte sie zu ruchlosem Tun an, und so geschah es, daß der Sohn mit seiner eigenen Mutter geschlechtlich verkehrte. Die Königin wurde sofort schwanger.<sup>4</sup>

Dieser Handlungsablauf ist bei aller Knappheit in mehrfacher Hinsicht typisch für mittelalterliche Inzesterzählungen. Ausgangspunkt der Erzählung ist der Tod eines legitimen Partners. Das Kind, so scheint es, kompensiert dieses Fehlen. Die Kompensation ist zunächst emotional (*dilexitque in tantum puerum*). Vor dem Inzest wird eine ungeschlechtliche familiäre Nähe vorausgesetzt, die den Inzest naheliegend erscheinen lässt: Der Sohn ist der Mutter nicht nur emotional der unmittelbar nächste Mann, sondern auch standesmäßig und räumlich (*habens secum filium suum*). Der Inzest wird als Umschlagen von einer legitimen in eine illegitime Nähe ebenso wie von einer emotionalen in eine se-

<sup>2</sup> Das sogenannte Marienmirakel ist in verschiedenen lateinischen und volkssprachlichen Fassungen überliefert. Vgl. dazu KÜSTERS, Urban: *Marken der Gewissheit. Urkundlichkeit und Zeichenwahrnehmung in mittelalterlicher Literatur*, Düsseldorf 2012, S. 275f.

<sup>3</sup> *Gesta Romanorum*. Hrsg. von Hermann OESTERLEY, Hildesheim 1963 [Berlin 1872], S. 291.

<sup>4</sup> *Gesta Romanorum*. Hrsg. von Rainer NICKEL, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 1991, S. 25.



xuelle Beziehung erzählt. Wenngleich der Teufel als Auslöser des Inzests auftritt (*eos ad opus nefarium sollicitavit*), so wird dieser doch schlüssig aus der innerfamiliären Dynamik hergeleitet: vom Fehlen des Partners, über die familiäre Nähe, die im Teilen des Bettes den deutlichsten Ausdruck findet (*Ambo simul continue jacebant*).

Zugleich scheint der Zeitpunkt dieses Umschlagens nicht beliebig, sondern an das Älterwerden des Sohnes gebunden (*donec puer XVIII annos in etate complevisset*). Das Umschlagen von einer emotionalen in eine sexuelle Beziehung mag also vom Teufel ausgelöst werden, die Möglichkeit ist aber in der Ausgangslage der familiären Nähe und des älter werdenden Sohnes bereits angelegt. Entsprechend knapp ist die Intervention des Teufels. Er sieht das Liebesverhältnis (*amorem tantum*) und nimmt Einfluss darauf, indem er zu einer geschlechtlichen Handlung anstiftet. Dem Teufel kommt damit nur wenig eigene Präsenz im Text zu. Die Einflussnahme wird nicht weiter ausgestaltet oder auserzählt, vielmehr markiert der Teufel die Einfallstelle des Geschlechtlichen in die verwandtschaftliche Beziehung.

Der Inzest führt deshalb auch unweigerlich zur Zeugung – die Mutter wird sofort (*statim*) schwanger. Die Zeugung wiederum ist eine narrative Notwendigkeit, um das zunächst heimliche inzestuöse Verhältnis in eine Krise zu führen, weil es durch das Kind offenbar wird. Mit der zentralen Funktion der Zeugung im Text geht auch eine für die mittelalterlichen Inzesterzählungen typische Fokusverschiebung von der Vater- auf die Mutterfigur einher. Der König stirbt ohne weiteren Hinweis auf seine Person, sein Sohn sucht die Weite. Mit der Schwangerschaft ist die Mutter Trägerin des sündhaften Zeichens – des Kindes. Nach der Niederkunft tötet die Mutter das Kind, doch vier Blutstropfen fallen auf ihre Hand und können nicht mehr abgewaschen werden. Mit der Tötung des Kindes verdoppelt sich die Sünde, das Zeichen der Sünde wiederum vervierfacht sich in den Blutstropfen und geht auf die Mutter über. Es ist in beiden Teilen der Erzählung die Mutter, welche die Markierung der Sünde trägt. Die Königin verhält sich nun fromm und mildtätig, sie beichtet ihre Sünden, nicht aber den Inzest und die Tötung des Kindes. Durch eine Offenbarung der Jungfrau Maria an den Beichtvater bringt dieser die Königin schließlich doch dazu, den Inzest zu gestehen. Damit wird gerade der Inzest für heilsdidaktische Zwecke genutzt, doch wird in der Auflösung nicht die Sünde problematisiert, sondern die vermeintliche Unaussprechlichkeit derselben. Im Beichtimperativ der Erzählung wird also gerade die tabuisierte sexuelle Handlung für die entscheidende Einsicht gebraucht: In der Beichte ist nicht einmal Inzest tabu.

## 2 *Bey einander fchlaffen* (Albanus)

Auch im zweiten Beispiel wird Inzest als Extremform der Sünde funktionalisiert. Die Albanuslegende ist im zwölften Jahrhundert entstanden und liegt in verschiedenen lateinischen Vers- und Prosafassungen vor.<sup>5</sup> Albrecht von Eyb überträgt im fünfzehnten Jahrhundert die lateinische Prosafassung C ins Deutsche (auf dieselbe Fassung geht auch die Albanuslegende zurück, die teilweise in den *Gesta Romanorum* mitüberliefert wird). Die Erzählung scheint sich zunächst wie die erste zu entwickeln, mit umgekehrten Geschlechterrollen: *Als die fraw mit tod abgangen was, da ward der künig fein augen werffen in fein leipliche tochter, fie lieben vnd befchlaffen vnd aus ir geperen ein fun, den der künig wolt getöt haben, die groffen fünde damit zuuerdecken* (S. 91; „Als die Frau gestorben war, da begann der König seine Augen auf seine leibliche Tochter zu richten, sie zu lieben und mit ihr zu schlafen. Sie gebar ihm einen Sohn, den der König töten lassen wollte, um die große Sünde zu verdecken“).<sup>6</sup> Wieder ist der Tod des legitimen Partners Ausgangspunkt der Erzählung. Die Tochter ist dem Vater die unmittelbar nächste Frau: standesmäßig, emotional und räumlich. Zudem ist sie in unmittelbarer Sichtweite (*da ward der künig fein augen werffen*). Inzest ist auch hier wortwörtlich naheliegend. Wieder führt der Inzest umgehend zur Zeugung, doch anders als im Marienmirakel ist das Kind nicht nur Zeichen der Sünde, sondern wird zum Protagonisten der Erzählung. Die Tochter und Mutter lässt das Kind, versehen mit einem teuren Mantel und reichen Gaben, entgegen der väterlichen Anweisung außer Landes bringen. Das Kind kommt an den Königshof in Ungarn und wird dort auf den Namen Albanus getauft. Es wird vom König als Sohn angenommen und herrschaftlich erzogen und tritt schließlich dessen Nachfolge an. In seinem Herkunftsland hingegen hört der Vater von Albanus und gibt ihm, ohne seine Herkunft zu erahnen, seine Tochter zur Frau. Die beiden werden vermählt, und niemand ahnt, *das die neü prawt was ein muter vnd fchwester des preütigams vnd künigs Albani* (S. 92; „dass die neue Braut Mutter und Schwester des Bräutigams, König Albanus, war“). Erst als Albanus seiner Frau seine Herkunft eröffnet, erkennt sie, dass sie seine Mutter ist.

Auf diesem Erkenntnismoment liegt der gestalterische Fokus der Prosafassung C und von Eybs Bearbeitung. Alle anderen Handlungszusammenhänge sind stark gerafft erzählt. In den gegenseitigen Erklärungen und Schreckensbekundungen

<sup>5</sup> Zum Verhältnis der deutschen Fassungen zur lateinischen Überlieferung vgl. MORVAY, Karin: Die Albanuslegende, München 1977 (Medium Aevum. Philologische Studien 32).

<sup>6</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach: Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb. Hrsg. und eingeleitet von Max HERRMANN. Band 1, Berlin 1890 (Schriften zur Germanischen Philologie 4).

hingegen wird die komplexe Familienkonstellation mehrfach thematisiert. So versteht Albanus zunächst den Schrecken seiner Frau falsch; er meint, sie lehne ihn ab, weil sie nun wisse, dass er ein Findelkind sei. Sie aber versichert ihn einer der familiären Nähe gemäßen Zuneigung – *du bist mir nit zuuerschmehen, so hab ich dich billich lieb: Wann du bist mir auß meinem leiplichen vater ein bruder vnd ein fun vnd aus bruder vnd fun ein haufswirt* (S. 94; „ich verachte dich nicht, denn ich habe dich gebührend lieb: Du bist mir durch meinen leiblichen Vater ein Bruder und ein Sohn, und aus Bruder und Sohn ein Ehemann geworden“). Auch die Erkenntnis des Vaters, im Schwiegersohn den Sohn wiederzufinden, wird als ein Moment von Schrecken und Vertrautheit eingeführt: *die tochter sprach: „Es ift nit, das wir vnns vor im follen forchten vnd scheühen: er ift der, den du, vater, auß mir, deiner tochter, haft geboren [ . . . ]“* (S. 95f.; „die Tochter sprach: ‚Wir sollen uns vor ihm nicht fürchten und scheuen: Er ist der, der dir, Vater, durch mich, deine Tochter, geboren wurde [ . . . ]‘“). Hier überblenden sich also im Inzest in eigentümlicher Weise eine positiv konnotierte familiäre Verbundenheit mit der Illegitimität der geschlechtlichen Beziehungen. Der Text zieht seine erzählerische Drastik aus der Komplexität der Familienkonstellation und wendet diese in einen Schrecken über die eigene Sündhaftigkeit. Zugleich inszeniert die Entdeckung auch eine Vervielfachung der familiären Nähe und Intimität.

Dass legitime Emotion und illegitimes Begehren so nahe beieinander liegen, prägt auch den weiteren Verlauf der Inzestlegende. Albanus und seine Mutter beichten die Sünden schließlich zusammen mit dem Vater einem Bischof und einem Einsiedler, werden zu sieben Jahren Buße auf Wanderschaft aufgefordert, was sie willig antreten. Die Beichte und die gemeinsame Bußwanderung legen nahe, dass die geschlechtlichen Beziehungen aus den familiären Relationen getilgt werden können, doch zeigt sich auch diese Konstellation als prekär. Auf dem Rückweg verirren sie sich im Wald und schlagen dort ihr Nachtlager auf. Albanus bereitet den Eltern ein Bett und steigt selber auf einen Baum. Hier nun hat der Teufel seinen Auftritt:

Als nun vater vnd tochter bey einander schlaffen follten, do wachet der pöfe geift vnd veind der menfchen, bewegt vnd überwand vater vnd tochter, das fie wider von neuem einfien in die miffetat der vnlauterkeit vnd sich miteinander vermifchten. (S. 97)

Als nun Vater und Tochter beieinander schlafen sollten, da erwachte der böse Geist und Feind der Menschen, bewegte und überwand Vater und Tochter, so dass sie erneut die Missetat der Unlauterkeit begingen und sich vereinten.

Die körperliche Nähe des Schlafarrangements scheint den Teufel hervorzurufen: Vater und Tochter legen sich zueinander, doch sie schlafen nicht, zudem erwacht der Teufel. Nicht nur die Nähe im Waldbett ist verhängnisvoll, sondern auch die Vertrautheit aus der Zeit des früheren Inzests – die beiden finden *wider von*

*neuem* zueinander. Die Einflussnahme des Teufels wird dabei körperlich und kämpferisch beschrieben (*bewegt vnd überwand*), obwohl sich ja gerade kein kämpferisches, sondern ein sexuelles Ineinander abspielt. Das Eingreifen des Teufels findet also auf einer anderen Ebene der Handlung statt: Die Szene überblendet das eigentliche, körperliche Geschehen mit dessen Bedeutung für das Seelenheil der Figuren, was als Widerstreit mit dem Teufel verbildlicht wird. Die körperliche Vereinigung ist zugleich ein verllorener Kampf mit dem Bösen.

Die Beschreibung des Teufels als *pöfe[r] geift* legt nahe, dass ihm nicht die gleiche körperliche Präsenz zukommt wie den Figuren. Dennoch wird auf beiden Ebenen der Beschreibung, in der unmoralischen Handlung und im Widerstreit mit dem Teufel, körperliche Nähe aufgerufen. Auch die Begrifflichkeit, die Eyb für den Geschlechtsakt verwendet, zielt auf eine Extremform der Nähe: auf Vermischung. (In den *Gesta Romanorum* heißt es ähnlich: *pater filie recidive flagicioseque commiscebatur*.<sup>7</sup>) Diese Vermischung ist ganz körperlich als geschlechtliche Vereinigung lesbar, lässt sich aber auch auf die vom Inzest vermischten Familienrelationen beziehen.<sup>8</sup> Das Eingreifen des Teufels markiert also eine mehrfache Einfallstelle: Das geschlechtliche Begehren fällt in die verwandtschaftlich-emotionalen Beziehungen ein, die Sünde in die Bußbemühungen, und die relationale Verunklarung in die zuvor distinkten familiären Kategorien. Die narrative Funktion des Teufels an dieser Stelle liegt jedoch nicht einfach darin, den Inzest auszulösen – dazu war er auch beim ersten Inzest nicht nötig. Er markiert vielmehr die Einfallstelle und verdeutlicht damit, dass es hier einen kategorialen Wechsel zwischen der legitimen und der illegitimen Relation gibt, der aber in der Situation in prekärer Weise als kontinuierlicher Übergang zwischen familiärer Nähe und Geschlechtlichkeit erscheint. Der Teufel weist einen Kippmoment im Handeln der Figuren aus, gerade weil dieses Handeln in ungueter Weise naheliegend sein könnte.

---

7 *Gesta Romanorum*, S. 645 (Anm. 3); „der Vater vereinte sich erneut schändlich mit der Tochter.“

8 In einem weiteren Schritt lässt sich die Vermischung auch als Ent-Differenzierung im Sinne von Peter STROHSCHNEIDERS ‚Inzest-Heiligkeit‘ verstehen. STROHSCHNEIDER beschreibt Inzest als kulturelle Krise, indem er von der genealogischen Ordnung auf eine Ordnung allgemein schließt: „Die Erzählung verwendet das Verbrechen [i. e. den Inzest] als Problematisierungsfigur und damit kommunikativ als Mechanismus der Stabilisierung von genealogischer Ordnung, hier also Ordnung allgemein. Das Verbrechen, der Inzest, erscheint theologisch als Todsünde, strukturell aber als ‚Krise der Unterschiede‘, als Krise von Kultur überhaupt, die auf den vom Gesetz begründeten Unterschieden aufbaut.“ STROHSCHNEIDER, Peter: Inzest-Heiligkeit. Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns ‚Gregorius‘. In: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Christoph HUBER/Burghart WACHINGER/Hans-Joachim ZIEGLER, Tübingen 2000, S. 105–133, hier S. 118.

Der Teufel tritt damit auch als Markierung einer ungunstigen Nähe auf. Er greift in die Situation ein und beeinflusst die Figuren, ist dabei aber auf die bereits gegebene Nähe in der Schlafsituation angewiesen. Er scheint also gerade durch die allzu nahe Familienkonstellation hervorgerufen. Der Teufel nutzt eine sittliche Schwachstelle in der Familie, er markiert sie damit aber auch als solche. So gesehen scheint es auch nicht plausibel, dass der Teufel hier – eine mögliche Argumentation – die Figuren entlastet. Der Teufel agiert nicht als selbstständige Figur des Bösen, die dieses Böse außerhalb der Figuren verortet, wie es das Verständnis des Teufels als Verführer nahelegt. Vielmehr erscheint er als personifizierter Indikator einer in der sozialen Konstellation bereits angelegten Gefahr, die er nicht schafft, sondern als solche ausweist.

Albanus sieht den zweiten Inzest, steigt vom Baum und erschlägt seine Eltern. Diese Tötung ist ein Spezifikum der Albanuslegende, andere Erzählungen finden für inzestuöse Eltern Möglichkeiten der Vergebung. Dass Albanus seine Eltern tötet, ist als gezielte Auslöschung seiner eigenen Herkunft lesbar. Er beendet den Inzest, dessen Produkt er selber ist. Die heimliche Sünde wird dabei zum zweiten Mal durch Albanus sichtbar gemacht. Zuvor bezeugt das Kind den Inzest, dann wird es selbst sein Zeuge. Doch so außergewöhnlich Albanus' Verstrickung in die Schuld seiner Familie erscheint, sie ist – als Geburt in eine sündige Welt und in familiäre Bindungen – auch eine existenzielle Grundbedingung. Das Erzählen vom Inzest wird in der mittelalterlichen Legendarik also auch eine Auseinandersetzung mit der Sünde, die einem schon in die Wiege gelegt ist: der Erbsünde.

Die Drastik, mit der sich Albanus gegen seine eigene Herkunft wendet, führt tiefer in die Sünde, doch ist die Negation der eigenen, vorbelasteten Herkunft auch die Voraussetzung für einen Weg aus der familiären Sündenfalle.<sup>9</sup> Die Tötung der Eltern ist nach weiteren sieben Jahren Wanderschaft gebüßt und der Weg zu Albanus' Heiligung geebnet. Es ist letztlich nicht der Vollzug des Inzests, der die Erzählung nachhaltig beschäftigt, sondern der weite Weg aus diesen Fallstricken der Familie. Der Inzest führt zum Ausschluss aus der Gesellschaft, was sich auch in der Weite der erzählten Welt zeigt. Nicht nur wird das Kind der inzestuösen Verbindung ausgesetzt und anderenorts erzogen, auch die reuigen Sünder suchen nach der Einsicht in die eigene Sündhaftigkeit in Bußbemühungen die Weite. Der Inzest wird so zum wortwörtlichen Beweggrund der Erzählung, und die Sünde wird zum Ausgangspunkt des Heils.

---

<sup>9</sup> „Endpunkt ist eine Konstellation, in der familiäre Bindungen aufgehoben, genealogische Linien abgeschnitten sind. Dabei spielt Gewalt eine entscheidende Rolle. Sie ist Ursache wie Effekt der genealogischen Krise. Sie ist zugleich Ausdruck des Systems und Bedingung seiner Veränderung.“ KIENING, Christian: *Unheilige Familien. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens*, Würzburg 2009 (Philologie der Kultur 1), S. 72.

### 3 *Der triuwen alze vil* (Gregorius)

Auch bei Hartmanns von Aue *Gregorius* ist der Inzest ein Moment der Abscheu und Beweggrund der schließlichen Erhöhung.<sup>10</sup> Hier kommt es zum Inzest zwischen Zwillingen. Hartmann versprachlicht das erstaunlich lakonisch: *dâ was der triuwen alze vil* (V. 395; „Das war wirklich zu viel der treuen Sorge“).<sup>11</sup> Der Begriff der *triuwe* verweist hier auf die höfische Exemplarität der zwei Geschwister und ihre gegenseitige Verbundenheit – *alze vil* hingegen markiert eine Überschreitung, bei der die angemessene Verbundenheit in eine ungehörige Verbindung kippt. Ist also die Steigerung von *triuwe* ins Ungeheuerliche bei Gregorius' Zeugung nur ein graduelles Zuviel, wie Hartmanns Formulierung nahelegt? Doch hat auch hier der Teufel seine Finger im Liebesspiel. Das Eingreifen des Teufels suggeriert, dass hier ein kategorialer Wechsel vor sich geht – und das ist vielleicht die entscheidende Funktion der Figur.

Die Rolle des Teufels wird hier ausführlicher beschrieben als in den ersten beiden Beispielen. Er nimmt die bestehende Nähe und Eintracht zwischen den Geschwistern (und insbesondere die große Liebe des Bruders zur Schwester) wahr (V. 303f.). Auch hier wird die nächtliche Nähe erwähnt: *ir bette stuonden alsô nâ / daz si sich mohten undersehen*. (V. 294f.; „Ihre Betten standen so nah beieinander, daß sie sich sehen konnten.“) Der Teufel nutzt eine Empfindung, die sich in der liebevollen Fürsorge des Bruders für seine Schwester schon abzeichnet, die hier aber in etwas anderes *verkêret*<sup>12</sup> wird: *an sîner swester minne / so riet er [i. e. der Teufel] im ze verre / unz daz der juncherre / verkêrte sîne triuwe guot / ûf einen falschen muot*. (V. 318–322; „Liebesverlangen nach seiner Schwester flüsterte er ihm so lange ein, bis der junge Herr seine aufrichtige Liebe in

**10** Zum Verhältnis der Albanus- und Gregorius-Stoffe vgl. KNAPP, Fritz Peter: *legenda aut non legenda. Erzählstrukturen und Legitimationsstrategien in ‚falschen‘ Legenden des Mittelalters: Judas – Gregorius – Albanus*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 53 (2003), S. 133–154.

**11** Hier und im Folgenden zitiert nach: Hartmann von Aue: *Gregorius, Der Arme Heinrich, Iwein*. Text und Kommentar. Hrsg. und übersetzt von Volker MERTENS, Frankfurt a. M. 2004 (Bibliothek deutscher Klassiker. Bibliothek des Mittelalters 6).

**12** HALLICH nimmt u. a. diese Stelle als Beleg, dass der Inzest „durch das Wirken des Teufels [begründet]“ werde, stellt aber auch fest, dass die syntaktischen Relationen das Agens dem Bruder zuschreiben (*der juncherre / verkêrte sîne triuwe guot*). HALLICH, Oliver: *Poetologisches, Theologisches. Studien zum ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue*, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 62f.

falsches Begehren verkehrte.“). Trotz dieser deutlichen Beschreibung seiner Einflussnahme wird expliziert, dass der Teufel nur einer von vier Faktoren ist:

Daz eine was diu minne  
 diu im verriet die sinne,  
 daz ander sîner swester schoene,  
 daz dritte des tiuvels hœne,  
 daz vierde was sîn kintheit  
 diu ûf in mit dem tiuvel streit  
 unz er in dar ûf brâhte  
 daz er benamen gedâhte  
 mit sîner swester slâfen.

(V. 323–331)

Das eine war das Liebesverlangen, das ihm den Kopf verdrehte, das zweite die Schönheit seiner Schwester, das dritte des Teufels Falschheit, das vierte seine kindliche Unerfahrenheit, die sich im Bund mit dem Teufel gegen ihn wandte, bis er ihn dazu brachte, daß er tatsächlich darauf aus war, mit seiner Schwester zu schlafen.

Der erste Faktor ist also die *minne*, die auch unabhängig von der teuflischen Eingabe den Inzest mitverschuldet, der zweite die Schönheit der Schwester. Erst der dritte Faktor ist *des tiuvels hœne* (V. 326). *Des tiuvel[s] streit* (V. 326) wiederum verbindet sich mit dem vierten Faktor: des Bruders *kintheit* (V. 327). Diese Aufzählung macht deutlich, dass der Teufel nicht monokausaler Auslöser des Inzests ist, sondern sich mit der gegebenen Ausgangslage verbindet: mit der Zuneigung zwischen den Geschwistern, ihrer adligen Schönheit und bisher unschuldigen Kindlichkeit. Eben diese situativen Faktoren sind aber nicht negativ konnotiert oder sündhaft – im Gegenteil. Erst in Verbindung mit dem Teufel wird ihr Gefahrenpotential verdeutlicht und ausgespielt.<sup>13</sup>

Dieses Teufelsverhalten wird als listig qualifiziert. Der Erzähler warnt: *wâfen, herre, wâfen / über des hellehundes list / daz er uns sô geværic ist!* (V. 332–334;

<sup>13</sup> Vgl. dazu Albrecht HAUSMANN: „Erst in ihrem Zusammenspiel und durch den Einfluss des Teufels wirken sich diese Faktoren negativ aus; für sich genommen erscheinen *minne* und *schoene*, potentiell aber auch *kintheit* – im Sinne von ‚Unschuld, Naivität‘ – durchaus positiv. Der Teufel pervertiert diese Faktoren zur sexuellen Lust (*daz er benamen gedâhte / mit sîner swester slâfen*, Gregorius, V. 330f.).“ HAUSMANN, Albrecht: Gott als Funktion erzählter Kontingenz. Zum Phänomen der ‚Wiederholung‘ in Hartmanns von Aue *Gregorius*. In: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Cornelia HERBERICH/Susanne REICHLIN, Göttingen 2010, S. 79–109, hier S. 92. Dazu auch Ingrid KASTEN: „Gegenüber dieser psychologischen Motivation tritt die Bedeutung des Teufels an dem Geschehen merklich in den Hintergrund.“ KASTEN, Ingrid: Schwester, Geliebte, Mutter, Herrscherin. Die weibliche Hauptfigur in Hartmanns ‚Gregorius‘. In: PBB 115 (1993), S. 400–420, hier S. 406.

„Weh, Herr Gott, o weh über diese Künste des Höllenhundes, daß er uns so in Gefahr bringt!“) Doch es ist nicht des Teufels Tat, die hier erzählt wird. Er greift nicht aktiv in das Geschehen ein, sondern wirkt mit Rat. Die *missetât* bleibt dem Bruder zugeschrieben: *Dô er* [i. e. der Bruder] *durch des tiuvels rât / dise grôze missetât / sich ze tuonne bewac* (V. 339–341; „Als er aufgrund der Einflüsterungen des Teufels diese große Sünde zu begehen sich vornahm“).<sup>14</sup> Die Schwester ist im Vergleich dezidiert passiv, der Wille des Teufels wird *an ir* vollbracht: *nû begap si der tiuvel nie / unz sîn wille an ir ergie*. (V. 351f.; „Jetzt ließ sie der Teufel nicht los, bis er seinen Willen an ihr vollbrachte.“) Dass der Teufel die Schwester nicht mehr lässt, beschreibt eine Handlung des Teufels,<sup>15</sup> dennoch ist es zweifellos der Bruder, der die Schwester überwältigt (also auch festhält). Der Wille des Teufels wird durch den Bruder vollzogen, und er ist nicht zufällig deckungsgleich mit dem Wollen des Bruders.

Einmal begonnen, finden dann beide Geschwister Gefallen am neuen Spiel: *der tiuvelschünde luoder / begunde si mêre schünden, / daz in mit den sünden / lieben begunde*. (V. 400–403; „Die teuflische Verlockung des Triebes reizte sie um so heftiger, so dass sie bei dieser Sünde Lust und Freude hatten.“) Ist die Tat einmal vollzogen, braucht es den Teufel nicht mehr als Agens, wie diese Passage zeigt; er ist nur noch adjektivisch präsent. Das Teuflische ist nun in Empfindung und Handlung – im *luoder* – enthalten. Der Teufel muss nicht mehr ins Geschehen eingreifen, vielmehr ist seine Wirkung bereits in den Akt der Geschwister übergegangen.

Der Text benennt schließlich die vormalige Nähe zwischen den Geschwistern als eigentlichen Grund der Verführung, genauer die Vertrautheit oder Heimlichkeit: *in geschach diu gewîche / von grôzer heimelîche: / heten si der entwîchen / sô wæren si unbeswîchen*. (V. 411–414; „Sie verfielen der Verführung, weil sie zu vertraut miteinander waren – hätten sie das vermieden, wären sie nicht betrogen worden.“) Der Teufel verkörpert also auch hier das Gefahrenpotential, das in der

---

**14** Die ‚Beratung‘ durch den Teufel wiederholt sich vor dem zweiten Inzest, wenn die Mutter Gefallen am Sohn findet. Doch der Teufel erhält hier keinerlei szenische Präsenz, vielmehr wird er vom Erzähler formelhaft aufgerufen: *ouch behagete ir der gast / baz danne ie man getæte. / daz macheten sîne ræte / der ouch vroun Êven verriet* (V. 1958–1961; „und ihr gefiel der Fremde auch besser als jemals ein Mann: das war der Plan des Verführers, der auch Frau Eva verleitet hat“). Eher als eine Verführung durch den Teufel wird mit dem Verweis auf Eva die Verführbarkeit von Frauen im Allgemeinen angedeutet.

**15** „Der Erzähler begründet den Inzest durch das Wirken des Teufels, den er zum eigentlich Agierenden macht, indem er sein Wirken auf die Geschwister mit größtenteils aus dem Prolog übernommenen, das Gewalthafte der Teufelseinwirkung betonenden Metaphern beschreibt.“ HALLICH, Poetologisches, Theologisches, S. 62 (Anm. 12).



Nähe der Geschwister angelegt ist.<sup>16</sup> Er bestimmt aber nicht selbst die Handlung, sondern steigert die prekäre Handlungstendenz des Bruders, wobei ihm die Passivität der Schwester zuarbeitet. Der Teufel markiert damit den entscheidenden Kippmoment von legitimer familiärer Nähe in eine illegitime geschlechtliche Verbindung, die dann von der Schwangerschaft bezeugt wird. Der Teufel ist hier nicht Figur eines den Figuren fremden Bösen, vielmehr problematisiert sein Auftreten die Innigkeit der familiären Konstellation, die ins Verwerfliche kippen kann. Der Teufel verschuldet das Kippen nicht (allein), weist es aber narrativ als solches aus. Er verdeutlicht den Moment, in dem die geschwisterliche Zuneigung zu geschlechtlicher Liebe wird.<sup>17</sup> Dort, wo die familiäre Nähe sich scheinbar kontinuierlich steigert, legt also gerade die Einwirkung des Teufels einen kategorialen Wechsel der Beziehung nahe. Der Teufel weist so die Einfallstelle für genealogische Unordnung in vorerst geordnete familiäre Verhältnisse aus. Gerade in diesem Moment der vermischten und verunklarten Relationen ist der Teufel ein narratives Mittel der Vereindeutigung.

#### 4 *An minnen gar geschendet* (Beaflor)

In *Mai und Beaflor*<sup>18</sup> ist es der Königsvater, der den Inzest nicht begeht, aber doch begehrt. Nachdem die Mutter der Protagonistin Beaflor gestorben ist, sieht ihr Vater sie mit anderen Augen und wird allzu vertraut mit ihr.<sup>19</sup> Doch die unschuldige Tochter nimmt die Zärtlichkeit ganz arglos wahr und freut sich darüber:<sup>20</sup> In der Unkenntnis seiner Intention erscheint die Vertrautheit als väterliche Zunei-

---

**16** Daraus ergibt sich, dass der Text Verwandtschaftssysteme problematisiert, was auch STROHSCHNEIDERS Lektüre nahelegt: „Worauf es ankommt, ist allein die These, daß die totalen Katastrophen von in Verwandtschaftssystemen organisierter Herrschaft eben deswegen immer wieder – und so auch im ‚Gregorius‘ – als Inzest erzählt werden, weil es dieses Gesetz ist, das Verwandtschaft allererst konstituiert.“ STROHSCHNEIDER, Inzest-Heiligkeit, S. 117 (Anm. 8).

**17** Trotz dieser Vereindeutigung zeichnet Hartmann die Beziehung der Geschwister auch nach dem Inzest nicht nur negativ, sondern verleiht ihnen „programmatisch den Status eines Minnepaares“. KASTEN, Die weibliche Hauptfigur, S. 406 (Anm. 13).

**18** Hier und im Folgenden zitiert nach: *Mai und Beaflor*. Minneroman des 13. Jahrhunderts. Hrsg. von Christian KIENING/Katharina MERTENS FLEURY. [www.ds.uzh.ch/kiening/Mai\\_und\\_Beaflor/MaiundBeaflor.pdf](http://www.ds.uzh.ch/kiening/Mai_und_Beaflor/MaiundBeaflor.pdf). Zürich 2008 (12. August 2019).

**19** *Swanne sei der chunnich sus vant, so gie er zu ir alzehant / vnd troute vnd chuste sie / vnd wont ir gutlichen pi.* (V. 770–773; „Wenn der König sie so vorfand, ging er sogleich zu ihr, umarmte und küsste sie und war ganz freundlich zu ihr.“)

**20** *daz nam si von im gar fur vol / vnd tet ir in ir herzen wol, / daz er sie so gerne sach.* (V. 774–776; „Dies nahm sie sehr gerne von ihm an, denn es tat ihr im Herzen wohl, dass er sie so gerne sah.“)

gung. Noch zeigt sich kein Unterschied in der Art der familiären Nähe – und in eben dem Moment wird der *vil leide Sathanas* (V. 784; „wirklich bösertige Satan“) geschäftig.<sup>21</sup> Der Teufel wird gerade in dem Moment aufgerufen, wo eine prekäre Nähe bereits etabliert ist, aber durch den naiven Blick der Tochter entschärft wird.

Doch kann der Teufel zunächst nichts ausrichten. Er versucht erst die Tochter für die Sünde zu gewinnen, erreicht aber aufgrund ihrer gottesfürchtigen Art nichts und wendet sich dem Vater zu: *der tivel im di sinne / gantzlich het erblendet / vnd in an minnen gar geschendet* (V. 823–825; „Der Teufel hatte ihm die Sinne ganz verblendet und ihn in der Liebe entehrt“). Hier wird nun der Einfluss des Teufels explizit gemacht: Er wirkt auf die Sinne des Königs ein. Doch auch als der Vater nach der Einwirkung des Teufels deutlicher wird und die Tochter zum *minnespil* (V. 878; „Liebesspiel“) auffordert, lacht sie zunächst<sup>22</sup> – so weit scheint eine Transgression zunächst von ihrem Sinnhorizont entfernt. Doch sie realisiert, dass der Vater sich hier unangemessen verhält: *lieber vater, wi tustu so, / was wedeustu hie mit? / es ist wider vatersit / daz du so versuchest mich [ . . . ]*‘ (V. 881–884; „Lieber Vater, was machst du denn? Was meinst du hiermit? Es gehört sich nicht für einen Vater, dass du mich so verführst [ . . . ]“). Der Übergriff des Vaters verkennt ihren Status als Tochter, zwingt Beaflo in die Position ihrer Mutter, woran sie ihn auch umgehend erinnert. Der Inzest ist ein generationaler Konflikt – er würde einen „genealogischen Kurzschluss zwischen Vater und Tochter“<sup>23</sup> bedeuten und die Erbfolge stören. Was der Text aber durch das zuvor ausführlich thematisierte Fehlen der Mutter noch deutlicher ausstellt, ist der emotionale Kurzschluss zwischen Mutter und Tochter. Das Fehlen der Mutter wird explizit als handlungsauslösendes Moment ausgewiesen.<sup>24</sup>

**21** *Der vil leide Sathanas, / der ie gevar dem menschen was, / der was vnmuzich hier vnder.* (V. 784–786; „Der wirklich bösertige Satan, der dem Menschen schon immer eine Gefahr war, blieb hier nicht untätig.“)

**22** *bei der hant er sie do vie: / ,wir suln bedev ensampt hie / ein minnespil machen.‘ / div tochter begunde lachen* (V. 876–879; „Da nahm er sie bei der Hand: ‚Wir werden jetzt hier beide zusammen ein Liebesspiel machen.‘ Die Tochter fing an zu lachen“).

**23** STOCK, Markus: Herkunft und Hybridität. *Biopolitics of Lineage in Mai und Beaflo*. In: Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit. Hrsg. von Martin BAISCH/Jutta EMING, Berlin 2013, S. 93–111, hier S. 102.

**24** V. 488–495. Das Fehlen der Mutter Beaflo wird im zweiten Teil des Romans durch eine allzu präsente (Schwieger-)Mutter kontrastiert, die eine legitime Verbindung von Beaflo mit ihrem Sohn Mai verhindern möchte. Die Frage, ob das Verhalten der Mutter Mais, analog zu Beaflo Vater, als inzestuös zu verstehen sei, beantwortet Jutta EMING mit Bezug zu den inzesttheoretischen Arbeiten von Sigmund FREUD. Sie schlägt eine begriffliche Unterscheidung zwischen dem Inzest und dem Inzestuösen vor, wobei beim Inzestuösen nicht die Frage des Figurenbegehrens im Zentrum stehe, sondern die Frage nach einer exogamen Partnerwahl, die aus dem Inzesttabu folgt, also der Wahl eines Liebesobjektes außerhalb der Familie. Erst diese exogame Partnerwahl,

Auch hier wird also der Inzest aus einer familiären Dynamik hergeleitet, bevor der Teufel überhaupt auftritt. Der Teufel fungiert erneut als Vereindeutigung des Moments, in dem die Situation ins Illegitime kippt. Einerseits macht seine Einwirkung den Unterschied zwischen der Zärtlichkeit aus, über die die Tochter sich freut, und der sexuellen Forderung, die sie zurückweist. Zugleich wird, da der Teufel auf die Tochter keinen Einfluss nehmen kann, die Legitimität von Beaflores Position ausgewiesen, selbst wenn sie dem zuvor versprochenen Gehorsam gegenüber dem Vater zuwiderhandelt. Der Teufel tritt auch hier in dem Moment auf, in dem die distinkten familiären Relationen und die verwandtschaftlichen Positionen (der Mutter und der Tochter) durch den versuchten Inzest verunklart werden. Damit hat der Teufel erneut eine indizierende Funktion, weil er die familiäre Nähe als fragwürdig ausweist, gerade wenn sie im Blick der Figuren – der unwissenden Tochter ebenso wie des begehrenden Vaters – in prekärer Weise selbstverständlich scheinen könnte.

Bevor der Teufel seinen Einfluss auf die Figuren ausüben will, wird sein Wirken in der Welt (und der Erzählung) insgesamt thematisiert:

der [i. e. der Teufel] geschuef, daz ein wunder  
vnd ein vndpilde ergie.  
daz ist sein sit gewesen ie:  
daz vbel zu gute  
chert nach sinem mute

(V. 787–791)

Der [i. e. der Teufel] bewirkte es, daß Wundersames und Unrechtes geschah. Das war aber schon immer seine Art gewesen, daß er in seinem Ansinnen das Böse zum Guten verkehrt

---

so FREUDS Verständnis des Inzesttabus, ermögliche einen kulturellen Austausch zwischen Familien und sei damit konstitutiv für die Gesellschaft. Mais Mutter handle also inzestuös, nicht weil sie ihren Sohn begehrt, sondern weil sie ihre Familie gegen diesen kulturellen Austausch verschließen will. EMING, Jutta: Inzestneigung und Inzestvollzug im mittelalterlichen Liebes- und Abenteuerroman (*Mai und Beaflo* und *Apollonius von Tyrus*). In: Historische Inzestdiskurse. Hrsg. von DERS./Claudia JARZEBOWSKI/Claudia ULBRICH, Königstein/Taunus 2003, S. 21–45. Dass sich Mais Mutter dabei auf eine geläufige „männlich‘-feudale[ ] Sexual- und Eheauffassung“ beruft, zeigt KASTEN, Ingrid: Ehekonsens und Liebesheirat in *Mai und Beaflo*. In: Oxford German Studies 22 (1993), S. 1–20, hier S. 15. Die beiden handlungslogisch disparaten Teile werden also gerade durch eine von der Elterngeneration irritierte Erbfolge und eine Auseinandersetzung mit problematisierter Mutterschaft verbunden. Vgl. dazu: „Die Elterngeneration wendet sich gegen die Fortsetzung der Genealogie durch die Kinder und muß erst aus dem Weg geräumt werden, die ideale unproblematische Herrschaftssukzession, wie wir sie z. B. aus dem *Erec* kennen, gibt es nicht mehr.“ MERTENS, Volker: Herrschaft, Buße, Liebe. Modelle adliger Identitätsstiftung in ‚Mai und Beaflo‘. In: German Narrative Literature of the Twelfth and Thirteenth Century. Hrsg. von Volker HONEMANN u. a., Tübingen 1994, S. 391–410, hier S. 394.

Die Wirkung des Teufels – *wunder* und *vndpilde* – wird widersprüchlich gezeichnet. Das Unrecht, das der Teufel bewirkt, führt auch zum Wundersamen, denn das *vbel* kann sich ins *gute* wenden. Das spricht dem teuflischen Handeln eine religiöse (und narrative) Produktivität zu, die seine negative Handlungsintention übertrifft und verkehrt: Beafloir wird vor dem Vater fliehen und gerade deshalb eine legitime Ehe mit Mai eingehen können. Die Wirkungen des Teufels auf das Figurenhandeln werden in dieser Charakterisierung ebenso wie im weiteren Erzählverlauf, der auch für eine göttliche Providenz einsteht, entschärft.

## 5 Schlussfolgerungen

Die Gemeinsamkeiten dieser vier Beispiele zeichnen ein Bild des Teufels, das sich in vier Schlussfolgerungen festhalten lässt.

- (1) Wenngleich der Teufel als Auslöser des Inzests auftritt, so wird dieser doch schlüssig aus der innerfamiliären Dynamik hergeleitet: aus einer familiären Zuneigung und Nähe, die aus dem Fehlen eines Elternteils entsteht und im Teilen des Betts den deutlichsten Ausdruck findet. Die knappe, aber gezielte Intervention des Teufels gibt diesem keine Präsenz als Figur, die unabhängig von den Figuren und ihrem Begehren handelt. Er verschwindet mit dem Ende der Inzesthandlung auch aus der Erzählung. *Der Teufel erscheint damit als Personifizierung des Gefahrenpotentials, das in der Personenkonstellation angelegt ist.*
- (2) Bevor der Inzest vollzogen wird, wird eine räumliche und emotionale Nähe innerhalb der Familie etabliert. Der Teufel sieht das innerfamiliäre Liebesverhältnis und nimmt Einfluss darauf, indem er zu einer geschlechtlichen Handlung anstiftet, wobei die Figuren oft an der Grenze von kindlicher Unschuld und sexueller Reife verortet sind. Der Inzest wird damit als Einfall sexuellen Begehrens in die familiäre Nähe inszeniert. *Der Teufel legt dort einen kategorialen Wechsel nahe, wo die Handlung in ungueter Weise naheliegend erscheinen könnte.*
- (3) Denn Inzest ist wortwörtlich naheliegend. Sohn, Tochter und Schwester sind nicht nur emotional die unmittelbar nächsten, sondern auch standesmäßig und räumlich. Diese Situation familiärer Nähe bestätigt auch die kulturgeschichtliche These von FREUD und LÉVI-STRAUSS, dass nicht der Inzest, sondern vielmehr das Inzesttabu der Begründung bedürfe – dass also die Tabuisierung die entscheidende Kulturleistung sei, die gesellschaftli-

chen Austausch antreibe.<sup>25</sup> Gerade weil Inzest als so naheliegend erscheint, bedarf es des Teufels zur eindeutigen Markierung der Illegitimität. *Der Teufel ist damit auch ein erzählerisches Mittel der Vereindeutigung.*

- (4) Am entscheidendsten für das narrative Potential des Teufels ist, dass er in seinem Auftreten den Figuren so nah ist, was beim Inzest besonders deutlich wird. Der Teufel verkörpert kein äußeres Böses, sondern wird vom ungeziemenden Begehren der Figuren hervorgerufen. Der Teufel ist also letztlich eine Personifizierung des Innersten, des Eigenen. *Der Teufel ist nur vermeintlich ein Fremder.*

---

<sup>25</sup> Vgl. EMING, Jutta: Zur Theorie des Inzests. In: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur. Hrsg. von Ingrid BENNEWITZ/Ingrid KASTEN, Münster, Hamburg, London 2002 (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), S. 29–48. Vgl. FREUD, Sigmund: Gesammelte Werke. Band 9: Totem und Tabu [London 1940], Frankfurt a. M. <sup>7</sup>1986.



Johannes Traulsen

# Der Teufel als poetologische Figur in der Erzählung *Das Meerwunder des Dresdner Heldenbuchs*

## 1

Anders als in der Hagiographie können monströse und anderweltliche Wesen in der Heldenepik Züge des Teuflischen tragen, ohne dabei eine primär religiöse Bedeutung oder Funktion in den Texten zu haben.<sup>1</sup> Die Erzählungen integrieren Aspekte christlicher Teufelsvorstellungen,<sup>2</sup> die aber nicht oder nur marginal auf Logiken oder Praktiken des Glaubens bezogen sind. Das Teuflische ist dann ein Aspekt nichtmenschlicher Figuren, die entweder Teil der Genealogie des Helden sind oder diesem als Antagonisten gegenüberreten. In der Sammlung heldenepischer Texte, die unter dem Namen *Dresdner Heldenbuch* bekannt ist, findet sich aber auch eine kurze Erzählung, die zwar nach dem literarischen Muster der Heldenepik gestaltet zu sein scheint, in der aber das Teuflische anderweltlicher Figuren in den Mittelpunkt gestellt wird. Diese Erzählung trägt den Titel *Das Meerwunder* und ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden. Ich möchte im Folgenden vorschlagen, den Text poetologisch zu lesen und ihn als religiös perspektivierte Auseinandersetzung mit den heldenepischen Topoi der Konfrontation mit monströsen Gegnern und der Zeugung durch anderweltliche Figuren zu begreifen. *Das Meerwunder* lässt sich dann als ein Kommentar zu den anderen im *Dresdner Heldenbuch* versammelten Texten verstehen.

Das *Dresdner Heldenbuch* (Dresden, Landesbibl., mscr. M 201) enthält Texte der aventiurehaften Dietrichepik: *Ortnit* und *Wolfdietrich*, das *Eckenlied*, den *Ro-*

---

1 Vgl. HAMMER, Andreas: Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur. In: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Hrsg. von Achim GEISENHANSLÜCKE/Georg MEIN, Bielefeld 2009, S. 209–256, hier S. 233.

2 Vgl. zu Teufelsvorstellungen FRENSCHKOWSKI, Marco/DRASCEK, Daniel: [Art.] Teufel. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 13. Hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH u. a., Berlin, New York 2010, Sp. 383–413, zu christlichen Teufelsvorstellungen des Mittelalters insb. Sp. 384–386; BRENK, Beat: [Art.] Teufel. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4. Hrsg. von Engelbert KIRSCHBAUM u. a., Darmstadt 2015 [1968], Sp. 295–300.

---

**Johannes Traulsen**, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, j.traulsen@fu-berlin.de

sengarten zu Worms, den Sigenot, den Wunderer, den Laurin, die Virginal und das Jüngere Hildebrandslied. Im gesamten Zeitraum des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ähnliche Zusammenstellungen von Heldendichtungen, doch überliefert sind solche Kompilationen meist erst aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts.<sup>3</sup> Das *Dresdner Heldenbuch* ist auf das Jahr 1472 zu datieren und stammt wahrscheinlich aus Nürnberg.<sup>4</sup> Es handelt sich um die mittelalterliche Sammlung mit den meisten deutschsprachigen heldenepischen Texten überhaupt. Gleichzeitig ist die Dresdner Sammlung das kürzeste der überlieferten Heldenbücher. Brevitas war offenbar ein besonderes Anliegen der Kompilatoren, die in dieser und auch in anderer Hinsicht zum Teil sehr umfangreiche Änderungen gegenüber den Vorlagen vorgenommen haben. Die in das *Dresdner Heldenbuch* aufgenommenen Texte wurden mit einem Bewusstsein für das Genre der Helden- bzw. Dietrichepik zusammengestellt und lassen deutlich einen Gestaltungswillen der Kompilatoren erkennen. Entsprechend werden die im *Dresdner Heldenbuch* enthaltenen Erzählungen von der Forschung meist als eigene Fassungen (*Dresdner Eckenlied* etc.) behandelt.<sup>5</sup> Kurz nach der Fertigstellung des Manuskripts wurden den Texten des *Dresdner Heldenbuchs* zusätzlich zu den heldenepischen Erzählungen zwei weitere Texte hinzugefügt,<sup>6</sup> und zwar die Kurzfassung G des *Herzog Ernst* und die kurze Erzählung *Das Meerwunder*, um die es mir im Folgenden gehen wird.<sup>7</sup> Auch wenn sie nachträglich hinzugefügt worden sind, wurden die eingeschobenen Texte von Schreibern angefertigt, die auch andere Stücke im *Dresdner Heldenbuch* geschrieben haben.<sup>8</sup> Sie sind insofern als

3 Vgl. HEINZLE, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin, New York 1999, S. 43f.

4 Vgl. die Ausführungen von Walter KOFLER zur Sprache der Handschrift in: Das Dresdener Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs. Edition und Digitalfaksimile. Hrsg. von Walter KOFLER, Stuttgart 2006, S. 20 und S. 50f. Dieser Ausgabe folgen unter der Sigle DHB im Weiteren auch die Textzitate.

5 Vgl. MILLET, Victor: Germanische Heldendichtung. Eine Einführung, Berlin, New York 2008, S. 423–425.

6 Vgl. MILLET, Germanische Heldendichtung, S. 423–425 (Anm. 5).

7 *Das Meerwunder* ist auch online in einer Edition mit Übersetzung auf den Webseiten der Universität Stuttgart zugänglich (<https://www.ilw.uni-stuttgart.de/abteilungen/germanistische-media-epik/forschung/digitale-editionen/meerwunder/meermit.html>; 6. September 2019). Die erste Edition des Textes ist: Der Helden Buch in der Ursprache. Zweiter Teil. Hrsg. von Friedrich Heinrich VON DER HAGEN/Alois PRIMISSER, Berlin 1825, S. 222–226. Eine handschriftgetreue Wiedergabe des Textes bietet FUCHS, Edward A. H.: Das Meerwunder. In: *Modern Philology* 37 (1940), S. 225–240.

8 Vgl. DHB, S. 12 und S. 53. Der genaue Platz, an dem die Stücke in die Handschrift eingefügt sind, ist insofern nicht aussagekräftig, als für diesen offenbar der jeweilige Platzbedarf und nicht der Inhalt ausschlaggebend war. Vgl. dazu DHB, S. 11.



zeitgenössisch anzusehen und lassen sich deshalb in einen unmittelbaren Zusammenhang mit den anderen Texten der Kompilation stellen. Außer in der Fassung des *Dresdner Heldenbuchs* wurde der Stoff von *Das Meerwunder* von Hans Sachs in zwei Sangsprüchen<sup>9</sup> verarbeitet.

*Das Meerwunder* erzählt von einer Königin, die allein am Meer spazieren geht. Dem Wasser entsteigt ein Ungeheuer, von dem die Königin gefangen und vergewaltigt wird. Das Monster ist im Begriff, die Dame umzubringen, als ein Ritter auftaucht und es vertreibt. Er verspricht, das Ereignis geheim zu halten, und geleitet die Königin zurück zu Heim und Ehemann. Doch die Vergewaltigung hat Folgen, denn die Dame ist schwanger und gebiert schließlich ein ganz und gar behaartes Kind mit roten Augen. Der Knabe wird zwar höfisch erzogen, doch mit zwölf Jahren hat er solche Kräfte erreicht, dass er erwachsene Männer verprügelt. Heimlich geht er nachts um, vergewaltigt Jungfrauen und frisst sie hinterher auf. Gegen seinen vermeintlichen Vater und einen Bruder zürnt der wilde Junge und will sie ermorden, um selbst Herrscher zu werden. Das Königspaar und ihr gemeinsamer Sohn kämpfen schließlich in der Thronhalle gegen den teuflischen Bastard, und die Königin verwundet ihn mit Pfeilen so schwer, dass König und Königssohn ihn überwältigen und töten können. Nun berichtet die Königin von der Vergewaltigung. Die Königsfamilie stellt dem Ungeheuer daraufhin eine Falle, indem die Dame erneut ans Meer geht, während König und Königssohn sich versteckt halten. Das Monster wird gestellt und die Königin ersticht es eigenhändig mit dem Schwert.<sup>10</sup>

## 2

Die Forschung ist in ihren Versuchen der Deutung von *Das Meerwunder* sowohl der These nachgegangen, es handle sich um eine heldenepische Erzählung, als auch der Annahme, der Text stehe im Zusammenhang mit religiösen Erzähltraditionen. Die ältere Forschung hat den in *Das Meerwunder* bearbeiteten Stoff in

<sup>9</sup> Vgl. Sachs, Hans: Die Königin mit dem meerwunder. In: Dichtungen von Hans Sachs. Erster Theil. Geistliche und weltliche Lieder. Hrsg. von Karl GOEDEKE, Leipzig 1870 (Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts 4), S. 299–301, und Sachs, Hans: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder. In: Hans Sachs, Bd. 16. Hrsg. von Edmund GÖTZE, Tübingen 1886 (Bibliothek des litterarischen Vereins CLXXIX), S. 228–232. Beide Texte sind auch Teil des Stuttgarter Editionsprojekts (vgl. Anm. 7). Vgl. zu Hans Sachs' Fassungen auch die Ausführungen unten.

<sup>10</sup> Auf eine Ähnlichkeit der Tötung des Meerwunders durch die Königin mit der Tötung Hagens durch Kriemhild weist VOORWINDEN, Norbert: *Das Meerwunder. Heldendichtung oder Märchen?* In: ABäG 60/1 (2005), S. 161–182, hier S. 180, hin.

einen Zusammenhang mit einer merowingischen Abstammungssage zu stellen versucht.<sup>11</sup> Doch wie bereits Walter HAUG eingewandt hat, ist die Zeugung einer Gründungsfigur durch ein theriomorphes Wesen keineswegs so selten, dass sich die genaue Zuschreibung zu einer bestimmten Dynastie rechtfertigen würde.<sup>12</sup> HAUG leitet die Handlung von *Das Meerwunder* eher aus dem Motiv der Zeugung durch ein teuflisches Wesen ab, wie es in der Erzählung von *Robert le diable*<sup>13</sup> auftaucht. Robert, der mit dem Herzog der Normandie Robert I. zu identifizieren ist, wurde der Sage nach von einem Teufel gezeugt, konnte sich dann aber von der teuflischen Abstammung durch Buße befreien. Von dieser Logik ausgehend hat HAUG *Das Meerwunder* als einen Text zu bestimmen versucht, der auf dem Weg zur religiösen Bußlogik der Robert-Geschichte ‚stecken geblieben‘ sei.<sup>14</sup> Allerdings finden sich in dem Text keine Hinweise, die eine auch nur angedachte Narrativierung religiöser Praktiken wie der Buße nahelegen würden. Über die Herkunft des Stoffes hinaus ist immer wieder die Frage nach der Zugehörigkeit des Textes zur Heldendichtung diskutiert worden. Joachim HEINZLE etwa bezeichnet die Erzählung, ebenso wie den *Herzog Ernst G*, als „gattungsfremdes Stück“,<sup>15</sup> allerdings ohne diese Aussage weiter zu begründen. Stärker differenzierend greift Norbert VOORWINDEN die Frage nach der Gattung der Erzählung auf, indem er *Das Meerwunder* als Text an den Grenzen zur Heldendichtung beschreibt, der aber „keine alte Heldensage, sondern eine recht primitive Teufelssage“<sup>16</sup> sei. Weiter führt er aus:

Damit gehört das ‚Meerwunder‘ zu jenen Geschichten, die sich im späten Mittelalter formal den Ausläufern der Heldendichtung anschließen, indem sie die für diese übliche Form annehmen und einzelne Namen – Personennamen oder geographische Namen – hinzufügen oder indem sie die Geschichte einem bekannten Helden, vorzugsweise Dietrich von Bern, zuschreiben und so den Anschein erwecken, alte Heldensagen zu überliefern.<sup>17</sup>

**11** Vgl. DRESCHER, Carl: Studien zu Hans Sachs I. Hans Sachs und die Heldensage, Berlin 1890, S. 60–97.

**12** Vgl. HAUG, Walter: [Art.] Das Meerwunder. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 6. Hrsg. von Kurt RUH u. a., Berlin, New York 21987, Sp. 293–297, hier Sp. 295 f.

**13** Vgl. dazu einführend BERLIOZ, Jacques: [Art.] Robert le Diable. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 7, Sp. 914 f. (Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters Online; 8. September 2019).

**14** Vgl. HAUG, Das Meerwunder, Sp. 296 (Anm. 12).

**15** HEINZLE, Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, S. 44 (Anm. 3).

**16** VOORWINDEN: Das Meerwunder, S. 172 (Anm. 10). Mit der Frage der literarischen Gattung des Textes befasst sich auch FICHTNER, E. G.: Das Meerwunder: The Progeny of the Monster from the Sea. In: Studia Neophilologica 81/2 (2009), S. 217–232.

**17** VOORWINDEN, Das Meerwunder, S. 172 (Anm. 10).

VOORWINDEN kommt zu dem Ergebnis, bei *Das Meerwunder* handle es sich um einen fremden Stoff, der „zu einer Art Heldenlied bearbeitet“<sup>18</sup>, also in formaler Hinsicht angepasst wurde. So ergibt sich aus der Forschung der Eindruck einer deutlichen Spannung innerhalb des Textes: Er weist sowohl Elemente weltlicher als auch religiöser Stofftraditionen auf und ist in seiner Form, nicht aber in seinem Gehalt und Handlungsverlauf heldenepischem Erzählen angenähert.

Ich möchte an die Forschung anschließend vorschlagen, dass *Das Meerwunder* durch die bereits von VOORWINDEN beschriebene Annäherung an die Heldenichtung auch die Funktion eines Kommentars innerhalb des *Dresdner Heldenbuchs* haben könnte. Die Erzählung greift zwar heldenepische Topoi auf, wird dabei aber nicht zu einem heldenepischen Text. Das betrifft insbesondere die im Zentrum stehende außergewöhnliche Zeugung des Kindes durch das *merwunder*.<sup>19</sup> Wie Julia WEITBRECHT gezeigt hat, bleiben solche besonderen Zeugungen auch in den heldenepischen Texten nicht immer unhinterfragt und können dort sowohl stigmatisierend als auch charismatisierend wirken.<sup>20</sup> *Das Meerwunder* vereindeutigt das ambivalente Motiv allerdings, indem die Zeugung durch das anderweltliche Wesen keinen Helden hervorbringt, sondern zur Geburt einer teuflischen Kreatur führt und damit den heldenepischen Topos selbst als teuflisch ausweist.

Auch wenn das spätere Teufelkind bereits in der kurzen Vorrede vom Erzähler als solches bezeichnet wird (*teuffellische stom*, DHB, S. 236, 2,2; „teufflischer Abkömmling“), wird das Ungeheuer aus dem Meer zunächst nicht als Teufel, sondern eben als *mer wunder* (DHB, S. 236, 2,9) apostrophiert. Die Vorsilbe *mer-* kann die Fremdheit eines Objekts im Allgemeinen bezeichnen, *merwunder* können also fremde Kreaturen,<sup>21</sup> aber auch konkreter Wasserwesen<sup>22</sup>

---

18 Hier S. 182.

19 Vgl. zur außergewöhnlichen Zeugung in der Heldenepik auch LIENERT, Elisabeth: Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos. In: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 1 (1998), S. 38–63, hier S. 40, die freilich darauf hinweist, dass das Motiv in der deutschsprachigen Heldendichtung nicht sehr verbreitet ist.

20 Vgl. WEITBRECHT, Julia: Genealogie und Exorbitanz. Zeugung und (narrative) Erzeugung von Helden in heldenepischen Texten. In: ZfdA 14 (2012), S. 281–309.

21 Vgl. z. B. Wolfram von Eschenbach: Willehalm. 3., durchgesehene Aufl. Text der Ausgabe von Werner SCHRÖDER. Übersetzung, Vorwort und Register von Dieter KARTSCHOKE, Berlin, New York 2003, 400, V. 26–401, V. 1. Dort wird die Ausstattung von Terramers Heer beschrieben: *so und sus gevar / maneger slahte kunder / nach al dem merwunder / hetens uf gemachet, / an koste niht verswachtet / nach vogelen und nach tieren* (Fremde, verschiedenfarbige und verschiedenartige, zum großen Teil exotische Tiere hatten sie aufgesteckt, die sehr kostbar waren und teils wie Vögel, teils wie Vierfüßler aussahen).

22 Vgl. z. B. Der Stricker: Daniel von dem blühenden Tal. 3., überarb. Aufl. Hrsg. von Michael RESLER, Berlin, Boston 2015 (ATB 92), V. 4279–4286: *des quam dâher ein merwîp. / der was aller ihr lîp, / als ein rôse getân / mit der sach man rîten unde gân / ein vil wunderlîchez here. / si was*

sein, die oft halb Mensch und halb Tier sind.<sup>23</sup> Viele Textbelege dafür finden sich vor allem in heldenepischen Texten und in Artusromanen.<sup>24</sup> Keineswegs sind *merwunder* immer bedrohlich, sondern sie können, etwa als Teil der Beschreibung von Enites Sattel in Hartmanns *Erec*, auch als staunenswert und sehenswert gelten.<sup>25</sup> *Merwunder* haben damit in der mittelalterlichen Literatur im Allgemeinen einen ambigen Status.<sup>26</sup>

Die Erzählung *Das Meerwunder* beschreibt das dem Wasser entsteigende Wesen als monströses Komposit<sup>27</sup> aus verschiedenen menschlichen und tierischen Elementen:

es het fus als ein fleder maus  
 und was rauch als ein pere,  
 ging auf gericht in hohem praus,  
 recht als es ein mensch were.  
 es het augen nach falcken art,  
 sein maul was einer spane weit,  
 uber sein prust so ging sein part.  
 (DHB, S. 236, 3,7–13)

Es hatte Füße wie eine Fledermaus und war zottig wie ein Bär, es lief sehr schnell auf zwei Beinen, ganz als ob es ein Mensch wäre. Es hatte Augen nach Art der Falken, sein Maul war eine Spanne weit, über seine Brust hing sein Bart.

---

*küniginne in dem mere / über diu merwunder, / diu dienten ir alle besunder* (Unterdessen kam eine Meerfrau herbei. Deren ganzer Körper war einer Rose gleich, mit dieser Frau sah man ein seltsames Gefolge reiten und gehen. Die war die Königin im Meer und über die Meerwesen, die dienten ihr alle).

**23** Vgl. allgemein kulturgeschichtlich einführend SIMEK, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Wien, Köln, Weimar 2015, S. 113–131.

**24** Vgl. LEXER, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bde., Bd. 1, Leipzig 1872–1878, Sp. 2119 (<http://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemma=merwunder>; 6. September 2019).

**25** Vgl. Hartmann von Aue: *Erec*. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zettler *Erec-Fragmente*. Hrsg. von Albrecht LEITZMANN, fortgeführt von Ludwig WOLFF. 7. Aufl. besorgt von Kurt GÄRTNER, Tübingen 2006 (ATB 39), V. 7610–7615: *dâ bî daz mer swebete: / dar inne sam er lebete / der visch, bî dem besunder / elliu merwunder / und swaz dâ bûwet des meres grunt. / wer tæte mir der namen kunt?* (In der Nähe wogte das Meer. Darin war, als ob er lebte, der Fisch und bei ihm alle Meerwunder und alles, was noch dort am Meeresgrund wohnt. Wer nennt mir ihre Namen?).

**26** Vgl. dazu ZINK, Georges: *Eckes Kampf mit dem Meerwunder*. Zu ‚Eckenlied‘ L 52–54. In: *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Ursula HENNIG/Herbert KOLB, München 1971, S. 485–492, S. 488 f. Eine ähnliche Handlungskonstellation wie in *Das Meerwunder* findet sich etwa im *Garel vom blühenden Tal* des Pleier.

**27** Vgl. zu Geschichte und Typologie des Monsters MÜHLEMANN, Simone: [Art.] *Monstrum*. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 9. Hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH u. a., Berlin, New York 1999, Sp. 823–829.

Diese Darstellung zielt – ähnlich wie im Fall des Drachen Pftan im *Wigalois*<sup>28</sup> – insbesondere auf das Monströse, das zugleich menschlich und tierisch ist. Die Aufzählung der einzelnen Körperteile, die jeweils Tieren zugeordnet werden, lassen die Figur als leiblich korrumpiert, nicht aber als religiös konnotiert erscheinen. Entsprechend wird das Wesen auch als *kunder* (DHB, S. 236, 3,6), als ‚Tier‘ beziehungsweise ‚Untier‘ bezeichnet. Das *merwunder* wird zunächst als monströses Wesen und „Grenzfigur“<sup>29</sup> dargestellt, die aus dem Wasser stammt und der die Königin in der Wildnis begegnet. Damit schließt die Erzählung an weltliche, heldenepische und höfische Traditionen an. Bereits im Akt der Vergewaltigung schlägt dieser nicht-religiöse Entwurf des Wesens jedoch um: Der Erzähler nennt es explizit einen *teuffel* (DHB, S. 237, 4,2) und die Königin bezeichnet das Ungeheuer als etwas, das *als ein teuffel ist gestalt* (DHB, S. 237, 4,12; „wie ein Teufel aussieht“).<sup>30</sup>

Die Konfrontation der Königsfamilie mit dem durch die Vergewaltigung gezeugten Kind wird vollkommen anders narrativ entfaltet: Der Säugling, der von der Königin geboren wird, ist von Anfang an eindeutig als teuflisch dargestellt, was insbesondere an der Reaktion des Königs auf seinen vermeintlichen Sohn erkennbar wird:

Doch wart wachssen der frawen leib,  
als noch hie tun die zarten weib,  
wen sie sein schwanger worden.  
dar nach sie do ein kint gepar:  
sein haut die was mit schwarzem har  
geleich der peren orden.  
der her und auch die fraw erschrack,  
do sie das kint an sahen.  
der her sprach: „was das deuten magk?  
ob mich got wil verschmahen?  
des gleich ich nie gesehen han,

**28** Vgl. Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Text der Ausgabe von J. M. N. KAPTEYN übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine SEELBACH und Ulrich SEELBACH, Berlin, New York 2005, V. 5084. Vgl. zum Verhältnis von Monstrosität und teuflischen Elementen HAMMER, Ordnung durch Un-Ordnung, S. 236–240 (Anm. 1).

**29** GEBHARD, Gunther/GEISLER, Oliver/SCHRÖTER, Steffen: Einleitung, in: Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hrsg. von dens., Bielefeld 2009, S. 9–30, hier S. 14.

**30** Dass der Teufel in Tiergestalt erscheint, ist für die mittelalterliche Kunst und Literatur durchaus nicht ungewöhnlich. Vgl. BRENK, [Art.] Teufel, Sp. 298–300 (Anm. 2). Entscheidend ist aber für die folgenden Überlegungen, dass diese Bedeutungsdimension theriomorpher Monstren in der Heldenepik meist nicht aktualisiert wird.

wan das kint ist rauch als ein per,  
sein augen rot und schwartze gran.“

(DHB, S. 239, 13,1–13)

Doch begann der Leib der Frau zu wachsen, wie es noch heute den lieblichen Frauen geschieht, wenn sie schwanger geworden sind. Danach gebar sie ein Kind: Seine Haut war mit schwarzem Haar bedeckt, wie es bei Bären der Fall ist. Der Herrscher und die Dame erschrecken, als sie das Kind ansahen. Der Herrscher sagte: „Was mag das bedeuten? Ob Gott mich verstoßen will? Gleiches habe ich nie gesehen, denn das Kind ist zottig wie ein Bär, seine Augen sind rot und es hat einen schwarzen Bart.“

Mit der Frage des Königs „*Ob mich got will verschmahen?*“ (DHB, S. 239, 13,10) und dem Verweis auf die rotglühenden Augen rückt die Erzählung die Teufelhaftigkeit des Neugeborenen in den Mittelpunkt. Darüber hinaus kommt das Wesen nun nicht mehr dem literarischen Topos entsprechend von außen, aus der Wildnis oder Anderwelt, sondern von innen, aus der Königsfamilie heraus. Das von der Königin geborene Kind wird zwar als Teil der Familie anerkannt und aufgezogen: *Daz kint zoch man gar lobesam / pis es zu tzwelff jaren kam* (S. 239, 14,1f.; „Das Kind wurde auf löbliche Weise erzogen, bis es das zwölfte Lebensjahr erreichte“), erweist sich aber in seinem Verhalten als *teuffel* (DHB, S. 239, 14,7) und erscheint deshalb als eine Heimsuchung und Prüfung der Königsfamilie.<sup>31</sup> Das teuflische Wesen entfaltet innerhalb der Gemeinschaft, in die es hineingeboren ist, eine massive destruktive Kraft. Trotz aller guten Erziehung bleibt das von einem nichtmenschlichen Wesen gezeugte Kind ein Teufel und kann nicht in die höfische Welt integriert werden. Es verbreitet ungezügelt Gewalt und stört damit die höfische Gesellschaft empfindlich. Durch den Umstand, dass Ritter und Jungfrauen von dem teuflischen Sprössling umgebracht werden, gerät sogar die genealogische Sicherung des Fortbestands der adligen Kultur in Gefahr. Diese Gefahr kann nicht mit einer heldenhaften Tat, sondern nur durch die gemeinsame Anstrengung der gesamten königlichen Familie überwunden werden.

Es lässt sich festhalten, dass die Erzählung *Das Meerwunder* im Allgemeinen an heldenepische Erzähltraditionen und Topoi anknüpft, um diese dann aber zu einem weniger konventionellen und – wie noch zu zeigen sein wird – religiös konnotierten Ende zu führen. Es stellt sich aber weiterhin die Frage, ob und inwieweit sich auch Bezüge zu den anderen im *Dresdener Heldenbuch* versammelten Texten erkennen lassen.

<sup>31</sup> Zur Überlagerung von Entwürfen monströser und dämonischer bzw. teuflischer Elemente in der religiösen und weltlichen Literatur des Mittelalters vgl. HAMMER, *Ordnung durch Unordnung*, bes. S. 218–221 (Anm. 1).

Im *Dresdner Heldenbuch* tauchen noch weitere als *merwunder* bezeichnete Figuren auf, und zwar im *Eckenlied* und im *Rosengarten*.<sup>32</sup> Im *Eckenlied* etwa ist der titelgebende Riese Ecke auf der Suche nach Dietrich von Bern und begegnet unterwegs einem Ungeheuer, das zwar nicht dem Meer entsteigt, mit dem Meerwesen in *Das Meerwunder* aber dennoch die monströse tierähnliche Gestalt teilt:<sup>33</sup>

do sach der wunder kune man  
 ein mer wunder her johen:  
 was halp ein ros, was halb ein man,  
 und trug hurnein gefider an.  
 gar ser gunt es im nohen.  
 ein scharpf wer trug es in der hant  
 und gunt ser auf in dringen  
 und das schosz hart auf den weigant.  
 (DHB, S. 136, 48,2–9)

Da sah der sehr kühne Mann ein Meerwunder herbeikommen: Das war halb ein Pferd und halb ein Mann und trug ein Gefieder aus Horn. Es kam sehr nah zu ihm. Eine scharfe Waffe trug es in der Hand, drang mächtig auf ihn ein und schoss hart auf den Helden.

Ecke kämpft mit dem Wesen, besiegt es schließlich und erweist damit seine Fähigkeiten im Kampf, die ihn für die nun folgende Konfrontation mit Dietrich von Bern qualifizieren.

Neben dem monströsen Meerwunder selbst findet sich auch das Motiv der Zeugung einer Figur durch ein Wesen aus einer Anderwelt in weiteren Erzählungen im *Dresdner Heldenbuch*, und zwar im *Ortnit* und – im weitesten Sinn – auch im *Wolfdietrich*. Ortnit, dessen Geschichte das *Dresdner Heldenbuch* eröffnet, ist der uneheliche Sohn des Zwerges Alberich, was dieser ihm allerdings erst offenbart, als Ortnit bereits erwachsen ist:

Ortnei sprach: „sag dein wile wan ich hab doch mein golt;  
 der teuffel tet dich nit stille“ Albreich sprach: / „seit ir wolt  
 halten ewr trew schone, sag ich vur war dir das:  
 sie [Ortnids Mutter; J. T.] hat gehabt tzwen mane; der ein in schandenn was.“  
 „Awe der meinen trewe! das ich dirs nie gehis!  
 die schant die ist do neúe: ich dich nit leben lis!  
 nun sag pald von yne, wer mein tzwen veter sindt.“  
 Albreich sprach: „ich hie pine dein vater und du mein kint.

<sup>32</sup> Vgl. dazu auch LIENERT, Elisabeth: *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*, Berlin 2015 (Grundlagen der Germanistik 58), S. 164.

<sup>33</sup> Vgl. zu dieser Episode ZINK, Eckes Kampf mit dem Meerwunder (Anm. 26).

Zwelf mans sterck und auch grosse — so pin ich neur ein tzwerck:  
 dar umb ich dir nit gnosse. ich kom aus wildem perg,  
 das mich do nymant sache, ging in ir kemenot.  
 den rinck, den du hast dache, den gab ich ir vil drot.“

(DHB, S. 73, 87–89)

Ortnit sagte: „Nenne deinen Wunsch, denn ich habe ja mein Gold; der Teufel lässt dich doch nicht schweigen!“ Alberich sagte: „Da ihr fein treu bleibt, sage ich wahrhaftig dies: Sie hat zwei Männer gehabt, einen davon in Schanden.“ „Oh weh, bei meiner Treue! Hätte ich es dir doch nie gestattet! Die Schande ist jetzt erneuert. Hätte ich dich doch nicht am Leben gelassen! Nun sage mir schnell, wer meine beiden Väter sind.“ Alberich sagte: „Ich bin dein Vater und du mein Kind. Du hast Stärke und Größe von zwölf Männern, während ich nur ein Zwerg bin. Darum ähnele ich dir nicht. Ich kam aus einem wilden Berg. So dass mich niemand sah, ging ich in ihre Kammer. Den Ring, den du versteckt hältst, den gab ich ihr.“

Die Königin und der König hätten keinen Erben zeugen können, so führt Alberich weiter aus, und er sei deshalb ‚eingesprungen‘ und habe die Königin geschwängert, das Kind sei Ortnit. Bekanntlich geht Ortnits Sache nicht gut aus, weil er am Ende der Erzählung von Drachen getötet wird, womit die Handlung zur *Wolfdietrich*-Sage übergeht. Doch auch der *Wolfdietrich* verbindet eine Heldengeburt mit einem übernatürlichen Geschehen, stellt dieses aber unter christliche Vorzeichen: *Wolfdietrich* wird als drittes Kind des nichtchristlichen Herrscherpaars von Konstantinopel geboren. Die Mutter hat eine Vision und lässt das Kind daraufhin von einem Einsiedler taufen. Mit der Taufe geht ein Wunderzeichen einher: Als das Kind ins Wasser getaucht wird, erblickt der Einsiedler viele Lichter darin (vgl. DHB, S. 93, 8), und das Taufhemd wird zur unzerstörbaren Rüstung (vgl. DHB, S. 94, 10). Interessanterweise erscheint auch die dem Kind durch die Taufe gegebene ‚christliche Exorbitanz‘ in der invertierten Perspektive der Nichtchristen als teuflisch, denn auch *Wolfdietrich* verfügt bereits im Kindesalter über ungeheure Stärke, was die Menschen zu der Annahme verleitet, *es wer des teuffels kint* (DHB S. 94, 17 „es wäre ein Kind des Teufels“). Der König kann von einem untreuen Vasallen überredet werden, das Kind töten zu lassen, was allerdings nicht durchgeführt wird, *Wolfdietrich* überlebt und bringt die Mission der Drachentötung, an der Ortnit gescheitert ist, zu Ende. So weisen zumindest zwei Erzählungen des *Dresdner Heldenbuchs* Darstellungen von Geburt beziehungsweise Taufe auf, die eine nicht- beziehungsweise übermenschliche Komponente haben. An dieses Motiv kann das weiter hinten eingebundene *Meerwunder* anschließen, allerdings mit der entscheidenden Variation, dass aus der Zeugung kein Held, sondern ein Teufel hervorgeht.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Vgl. zur invertierten Logik, dass aus einer durch den Teufel beeinflussten Zeugung der ‚wahre Gottesheld‘ hervorgeht, den Beitrag von Thomas MÜLLER in diesem Band.



Weitere Parallelen zu *Das Meerwunder* bietet im *Dresdner Heldenbuch* der *Wunderer*. Zunächst handelt es sich, neben der *Virginal*, um eine der beiden En-fancen, der Erzählungen von der Kindheit Dietrichs; er ist also – wie *Das Meerwunder* im Grunde auch – eine Coming-of-Age-Geschichte. Darüber hinaus verbindet sich der *Wunderer* mit *Das Meerwunder* über das Motiv der verfolgten Frau<sup>35</sup> und des ‚Jungfrauenfressers‘. Dietrichs Gegner, der titelgebende *Wunderer*, verfolgt mit seiner Hundemeute eine Jungfrau, die sich der Heirat mit ihm verweigert und die er deshalb fressen will. Doch der *Wunderer* liefert auch Informationen über seinen Helden Dietrich, der dem Erzähler zufolge trotz seines christlichen Glaubens einer Einflüsterung des Teufels gefolgt ist und deshalb, in einer asketischen Wendung der Handlung, büßen muss:

Und ist auch noch pey leben    der Diterich von Pern.  
got thet im ein pus zu geben    – das muget ir horn gern –:  
eyns tags er sich verjache    zu Pern in der stat  
– von red das selb geschache –:    das was des teuffels rot.

Dor umb ward er beruret    von eynem ros unrein  
und wurd do hin gefuret:    das mocht der teuffel seyn.  
dor auf do must er reiden    in die wust Rumenei:  
mit wurmen mus er streiden,    pis uns der jungstag wont pey.  
(DHB, S. 308, 131 f.)

Und noch ist er am Leben, der Dietrich von Bern. Gott hat ihm eine Buße aufgegeben, das sollt ihr gerne anhören: Eines Tages verriet er sich in der Stadt Bern, das geschah durch Worte und war des Teufels Rat. Deshalb wurde er von einem dämonischen Pferd ergriffen und davongetragen: Das war wohl der Teufel. Auf dem musste er in die wilde Rumenei reiten. Mit Drachen muss er kämpfen bis uns der Jüngste Tag gekommen ist.

Dietrichs Buße im *Wunderer* lässt sich als ein Hinweis auf die nicht ganz unproblematische Stellung der Helden in der Heldenepik zwischen christlichen Transzendentenwürfen und heroischer Exorbitanz begreifen.<sup>36</sup> Zwar ist eine Erlösung Dietrichs nach dem Jüngsten Gericht möglich, doch ist die bis dahin zu erbringende Bußleistung des Wüstenlebens bis zum Jüngsten Tag gewaltig. Zudem ist der Text monastisch perspektiviert, indem mit dem Drachenkampf in der Wildnis<sup>37</sup> nicht nur das Tagesgeschäft der Helden, sondern auch die Antoniuslegende

<sup>35</sup> Vgl. DHB, S. 28, Anm. 36.

<sup>36</sup> Vgl. auch LIENERT, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 139 (Anm. 32).

<sup>37</sup> Zur Semantik von *wust* und dem Bezug zur Hagiographie vgl. TRAUlsen, Johannes: *Wüste, Wildnis, Einöde*. In: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*. Ein Handbuch. Hrsg. von Tilo RENZ/Monika HANAUSKA/Mathias HERWEG, Berlin, Boston 2018, S. 598–606.

angespielt wird. Damit ist eine monastische Perspektive impliziert, denn Antonius gilt als einer der ersten christlichen Eremiten und als Begründer des Mönchtums. Er muss, wie die *Vita Antonii* des Athanasius von Alexandrien<sup>38</sup> und die zahlreichen lateinischen und deutschen Fassungen der Legende berichten, ebenfalls in der Wüste gegen dämonische Wesen kämpfen. Einen zweiten Hinweis auf christliche Ideale im *Wunderer* stellt die verfolgte Jungfrau dar, die sich im Laufe der Handlung als Frau Sælde erweist und ein Keuschheitsgelübde abgelegt hat.

In den Zusammenhang der Konfrontation spezifisch christlicher Entwürfe mit heldenepischen Stoffen fügt sich auch die ebenfalls nachträglich ins *Dresdner Heldenbuch* eingefügte Fassung G des *Herzog Ernst*. Die im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit verbreitete Fassung reduziert den Reichsteil auf ein Minimum und verzichtet auf die Magnetberg- und Arimaspi-Episoden. Die Grippia-Episode ist spezifisch umgestaltet: Der Protagonist Ernst rettet die indische Prinzessin aus den Händen der Kranichmenschen, heiratet sie, wird König von Indien, überlässt diese Herrschaft aber seinem Getreuen Wetzell, um selbst schließlich Kaiser zu werden. Der Kampf gegen monströse Wesen einerseits und die Herrschaftsbegründung andererseits scheinen die wichtigsten Anknüpfungspunkte für die Aufnahme des *Herzog Ernst G* in das *Dresdner Heldenbuch* gewesen zu sein. Auch hier gibt es also eine Tendenz, den Text heldenepischem Erzählen anzunähern, dabei aber deutlich Position zugunsten des christlichen Helden zu beziehen.

Festzuhalten ist, dass die Auseinandersetzung mit heldenepischen Topoi und christlichen Prinzipien in vielen Texten des *Dresdner Heldenbuchs* eine Rolle spielt. Dabei kann die religiöse Einhegung der heldenepischen Erzählungen unterschiedlich gestaltet sein und mehr oder weniger eindeutig ausfallen. Die durch eine Engelsvision bewerkstelligte Geburt eines christlichen Helden im *Wolfdietrich* erscheint als Inversion der Zeugung durch den Zwerg im *Ortnit*. Im *Wunderer* muss Dietrich einen durch den Teufel verursachten Fehltritt bis zum Jüngsten Gericht büßen. Der *Herzog Ernst G* macht einen christlichen Helden und Herrscher, immerhin ist Ernst eigentlich als Kreuzritter unterwegs, zu einer heldenepischen Heroenfigur.

---

38 Vgl. zur Antoniuslegende GEMEINHARDT, Peter: Antonius. Der erste Mönch. Lebe – Lehre – Legende, München 2013.

## 3

In der Forschung wird angenommen, dass *Das Meerwunder*, anders als die anderen Texte des *Dresdner Heldenbuchs*, erst im fünfzehnten Jahrhundert entstanden ist<sup>39</sup> und dass es eine zeitlich nahe, heute verlorene Vorlage für *Das Meerwunder* gab, die auch die Grundlage für die Bearbeitungen von Hans Sachs bildete.<sup>40</sup> Die Erzählung ist also mit Blick auf die Tradition, vielleicht auch schon auf Kompilationen wie das *Dresdner Heldenbuch* entstanden. Die Dresdner Fassung von *Das Meerwunder* schließt an die heldenepischen Texttraditionen an, indem deren Topoi aufgegriffen werden, etwa die Zeugung durch ein anderweltliches Wesen, die ungeheure Kraft im Kindesalter, die Verfolgung von Jungfrauen und das Menschenfressermotiv. Diese Motivrezeption hat dazu geführt, dass sich die Forschung vor allem mit den heldenepischen Aspekten des Textes befasst hat. Da aber die Motivparallelen einerseits so evident sind, sich andererseits jedoch die Handlung eindeutig gegen heldenepische Logiken entwickelt, ist *Das Meerwunder* als heldenepischer Text nur unzureichend beschrieben. Vielmehr erscheint es als bewusste Inversion heldenepischen Erzählens und gewinnt dadurch einen reflektierenden und kommentierenden Charakter.

Zunächst fehlt in *Das Meerwunder* die Position des Helden. Die Zeugung durch das anderweltliche Wesen bringt keinen Heroen, sondern den Antagonisten hervor. Es werden zwar Figuren eingeführt, die als Helden fungieren könnten, doch wird ihnen diese Rolle nicht zugestanden. So verschwindet der Fürst, der das Ungeheuer nach der Vergewaltigung vertreibt, sofort wieder aus der Handlung, ohne weitere Bedeutung zu gewinnen. Die Antagonisten werden gerade nicht im heldenhaften Zweikampf bezwungen, wie in der Dietrichepik (Ecke, Wunderer etc.) üblich. Der König und sein Sohn kämpfen zwar gegen das *merwunder* und dessen teuflischen Spross, doch sie erscheinen vor allem als Unterstützer der Königin, die in beiden Kämpfen entscheidenden Einfluss nimmt, ohne dabei aber zur Kämpferin zu werden: Auf ihr teuflisches Kind schießt sie während des Kampfes aus der Ferne mit Pfeilen (vgl. DHB, S. 241, 23,9–11); das Ungeheuer aus dem Meer erschlägt sie, als es bereits gefangen ist (vgl. DHB, S. 243, 29,1–13).

Auch eine Aventurestruktur, wie sie Auseinandersetzungen mit monströsen Gegnern in der aventurehaften Dietrichepik und der arthurischen Literatur häufig aufweisen, wird in *Das Meerwunder* konterkariert, obwohl am Anfang des Textes ein *abenteure* (DHB, S. 137, 1,2) angekündigt wird. Die Monstren agieren im Verborgenen, was der Aventurelogik widerspricht: Die Königin ver-

<sup>39</sup> Vgl. die Einleitung in DHB, S. 37.

<sup>40</sup> Vgl. Einleitung in DHB, S. 37. Siehe dazu auch die Ausführungen unten.

heimlicht die Vergewaltigung durch das *merwunder* und das Teufelskind verfolgt und frisst die Jungfrauen ebenfalls heimlich. Erst deren Fehlen lässt den König aufmerksam werden (vgl. DHB, S. 239, 15,2–13). Durch das heimliche Agieren aber wird auch der in der Aventure notwendige Held nicht auf den Plan gerufen. Zwar ist das Motiv angespielt, indem der König nach der Entdeckung der Untaten die Helden seines Reichs aufruft, gegen den Teufel zu kämpfen, doch läuft dieser Handlungsstrang ins Leere, denn alle Recken, die bereit sind, sich der Herausforderung zu stellen, werden sang- und klanglos umgebracht (DHB, S. 140 f., 19 f.). So bringt die anderweltliche Zeugung im *Meerwunder* weder einen Helden hervor, noch wird der Kampf mit dem gezeugten Wesen zur Bewährungsstat für einen Helden. Vielmehr wird die in der Heldenepik topische Konfrontation mit einem anderweltlichen Gegner in die Abwehr eines teuflischen Wesens übergeleitet, das nicht durch die Tat eines einzelnen Helden, sondern nur durch die Gemeinschaft der Familie überwunden werden kann. Der heroische Kampf ist zugunsten einer Auseinandersetzung mit dem von innen kommenden Bösen variiert. Bereits in der ersten Strophe von *Das Meerwunder* wird zudem betont, dass sich das Agieren des teuflischen Widersachers insbesondere gegen Frauen richtet: [E]r trug der reinen frawen has (DHB, S. 236, 1,11; „Er hasste die keuschen Damen“). Damit rückt ein Gegenüber von Teufel und Jungfrau in den Mittelpunkt, das seine Entsprechung nicht in der Heldenepik, sondern in der Hagiographie, etwa in der Konfrontation der Heiligen Margareta mit dem Drachen hat.<sup>41</sup> Die Königin erkennt zudem bereits in dem Wesen aus dem Meer das Teuflische,<sup>42</sup> womit sie das Dämonische des gezeugten Kindes vorwegnimmt. Da die Königin auch im Kampf gegen die Monstren eine zentrale Rolle spielt, lässt sich hier eine Verschiebung gegenüber den heldenepischen Narrativen beobachten: Den männlichen Helden wird eine weibliche Figur gegenübergestellt, die sich einerseits in ihrem Widerstand gegen den Angreifer auf Gott bezieht (vgl. *O her, nun pis mein schirm [und] schilt*, DHB, S. 237, 4,9; „Oh Herr, sei jetzt mein Schirm und Schild“) und sich andererseits in der Gemeinschaft selbst am Kampf beteiligt.

<sup>41</sup> Vgl. etwa die entsprechende Darstellung bei Jacobus de Voragine: *Legenda aurea / Goldene Legende*, Bd. 2. Hrsg. von Bruno W. HÄUPTLI, Freiburg i. Br. 2014 (Fontes Christiani Sonderband), S. 1218.

<sup>42</sup> Sie benennt das Wesen vielfach entsprechend. Vgl. DHB, S. 237, 4,12: *als ein teuffel* [. . .] *gestalt*; 5,6: *teuffels pilde*; 6,9: *teuffel*; 6,11: *teuffellische pild*; 7,11: *teuffel* etc.

## 4

Sechzehn Jahre vor dem *Dresdner Heldenbuch* wird Thürings von Ringoltingen *Melusine* fertiggestellt. Abschriften dieses Textes könnten schon bald in Nürnberg kursiert und vielleicht auch den Kompilatoren des *Dresdner Heldenbuchs* vorgelegen haben. In der *Melusine* erscheint die Zeugung mit einem anderweltlichen Partner ebenso wie in den heldenepischen Texten als bedrohlich, aber zugleich als produktiv und genealogiestiftend.<sup>43</sup> Betrachtet man *Das Meerwunder* vor dem Hintergrund dieser andauernden Attraktivität des literarischen Motivs der Zeugung durch ein anderweltliches Wesen, so lässt es sich als Kommentar im Hinblick auf den literarischen Diskurs, aber auch auf die Sammlung des *Dresdner Heldenbuchs* verstehen. Ein heldenepischer Topos wird in *Das Meerwunder* nachdrücklich pejorisiert und damit werden die heldenepischen Stoffe selbst als fragwürdig ausgestellt.

Ein kontrastierender Vergleich mit den Sangspruch-Bearbeitungen des Stoffes durch Hans Sachs vermag die Deutung des Dresdner *Meerwunders* als poetologische Erzählung weiter zu schärfen. So weist der Spruch *Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder*<sup>44</sup> gerade die metapoetisch zu begreifenden Aspekte nicht auf. Im Sangspruch rückt der König so weit, wie es die Kürze der Erzählung erlaubt, in die Rolle des Helden. Das Teufelskind tötet und frisst keine Jungfrauen, sondern nur ‚etliche Männer‘, woraufhin es von König und Königssohn konfrontiert wird. Die folgende Tötung des Meerwesens wird mit der Haltung des Königs begründet: *Doch hett er [der König, J. T.] lust auch mit gefahr, / Dises meerwunder selbst zu sehen, / Von dem diser grewl war geschehen* (S. 231, 17–20; „Doch begehrte er trotz der Gefahr, dieses Meerwunder selbst zu sehen, von dem die Gräuel gekommen waren“), heißt es bei Sachs, der mit der ‚Abenteuerlust‘ des Königs eine Aventure-Logik impliziert. Das Epimythion des Sachs’schen Textes (vgl. S. 232, 6–31) macht die Erzählung zu einem Exempel für Frauen: Man könne aus der Geschichte lernen, dass Frauen die Einsamkeit meiden und sich stets in Gesellschaft aufhalten sollen, womit die Verantwortung für die Ereignisse auf die weibliche Figur verlagert wird.

Christian KIENING hat mit Blick auf die oben beschriebene anderweltliche Zeugung im *Ortnit* betont, dass sich aus der Fragilität, die sich aus dem Fehlen eines normgerecht gezeugten Erben ergibt, eine Poetizität nährt.<sup>45</sup> *Das Meerwunder* greift im Gegensatz dazu den literarischen Topos zwar auf, nicht aber um ihn auszuerzählen, sondern um ihn kritisch zu reflektieren. Von der ander-

<sup>43</sup> Vgl. KIENING, Christian: *Unheilige Familien*. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens, Würzburg 2009 (Philologie der Kultur 1), S. 191.

<sup>44</sup> Siehe Anm. 9.

<sup>45</sup> KIENING, *Unheilige Familien*, S. 30.

weltlichen Zeugung geht in der Handlung keine produktive Kraft aus, die einen Helden oder gar ein ganzes Geschlecht hervorbringt, sondern ein destruktives Moment. Entsprechend lässt sich auch der Umgang mit dem Topos deuten: Das heldenepische Motiv wird nicht fortgeschrieben und entfaltet insofern keine poetische Produktivität, sondern wird an ein Ende geführt, an dem es als teuflisch erkennbar ist. Damit ergibt sich eine poetologische Dimension im Hinblick auf die heldenepische Erzähltradition, deren Sammlung und Fortschreibung das *Dresdner Heldenbuch* dient. Mit diesem reflexiven Charakter fügt sich *Das Meerwunder* trotz allem gut zu den im *Dresdner Heldenbuch* versammelten Texten, denn von diesen lassen viele ebenfalls eine kritische Auseinandersetzung der Bearbeiter mit den heldenepischen Topoi derselben erkennen.

Natürlich sind die Epimythien der mittelalterlichen Literatur nicht über die Gebühr zu belasten, aber es ist denkbar, dass der Erzählerrat *dopei so nemet lere, / das man in solchen dingen sei / verschwigen und getrewe* (DHB, S. 243, 31,6–8; „davon sollt ihr lernen, dass man in solchen Dingen treu und verschwiegen sein soll“) sich nicht auf die Vergewaltigung bezieht, sondern auf das Erzählen von den anderweltlichen Wesen selbst, denn – so zeigt es jedenfalls *Das Meerwunder* – der heldenepische Topos zeugt den Teufel.

Jutta Eming  
**Teuflich theatral**

Zu Poiesis und Performanz in einigen Szenen des *Alsfelder Passionsspiels*

In Vers 1105 des *Alsfelder Passionsspiels* ist der Text für Luzifer zum ersten und einzigen Mal auf Lachen beschränkt. Wie die Regieanweisung vorgibt, soll er *cum impetu*, mit Schwung oder Begeisterung, vielleicht auch in beängstigender Intonation, *Ha ha ha ha ha ha!* aussprechen. Im Spielmanuskript ist hinter jedem *ha* ein *Qiuncunx* notiert,<sup>1</sup> welcher vielleicht die besondere Stellung dieses Ausspruchs markieren soll,<sup>2</sup> dessen Ausdrucksmodalität nicht einfach aus Gelächter besteht, sondern einem Versmaß folgt, das dem vorausgegangenen – von einem anderen ‚teuflichen‘ Sprecher, nämlich Satan, vorgetragenen – Vers 1104 entspricht: *ich lauffen an, nu volget na!*

Die Singularität dieser Stelle erschließt sich aus dem Kontext, einem Moment des Triumphes für Luzifer: Gerade werden ihm von Satan mit Königin Herodias und ihrer Tochter zwei gewaltige Sünderinnen zugeführt, die er in der Hölle aufnehmen kann. Die onomatopoetische Reihung des *ha* gibt diesen Triumph nur indirekt zu erkennen und verzichtet, wie für Interjektionen typisch, auf eine eindeutige emotionale Valenz. Sie ist dennoch semantisch hoch aufgeladen: als Ausdruck von Freude, Stolz, Hohn und als Einschüchterungsversuch gegenüber dem Publikum, das seinerseits mit Verblüffung, Schadenfreude oder auch Angst reagieren könnte.

Das solchermaßen mehrfach codierte Lachen ist also äußerst effektiv und bezeugt, dass der Teufel sich auf der Höhe seiner poetischen Souveränität befindet, auf der er temporär auf alle Machinationen, Einflüsterungen und falschen Versprechungen verzichtet und seinen Machtwillen zu einer Klangfigur zuspitzen kann. Die Szeneneinrichtung arbeitet dieser Klimax zu, indem die beiden Frauen von einer ganzen Bande von Teufeln zu dem auf einem Fass erhöht stehenden

---

1 *Alsfelder Passionsspiel*. Frankfurter Dirigierrolle mit den Paralleltexten. Weitere Spielzeugnisse. *Alsfelder Passionsspiel* mit den Paralleltexten. Hrsg. von Johannes JANOTA. Edition der Melodien von Horst BRUNNER, Tübingen 2002 (Die Hessische Passionsspielgruppe Band II), S. 307. Im Folgenden erscheinen Seiten- und Versangaben direkt im laufenden Text.

2 Freundliche Auskunft von Klaus VOGELGSANG, Augsburg.

---

**Jutta Eming**, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, j.eming@fu-berlin.de

Luzifer geführt und anschließend von ihnen schreiend umsprungen werden (*impetuose circumdabant*, nach V. 1105). Klaus VOGELGSANG hat in seinem Kommentarband zum *Alsfelder Passionsspiel* für diese Szene eine Grafik erstellt, welche den Weg der von den Teufeln umringten Frauen vergegenwärtigt

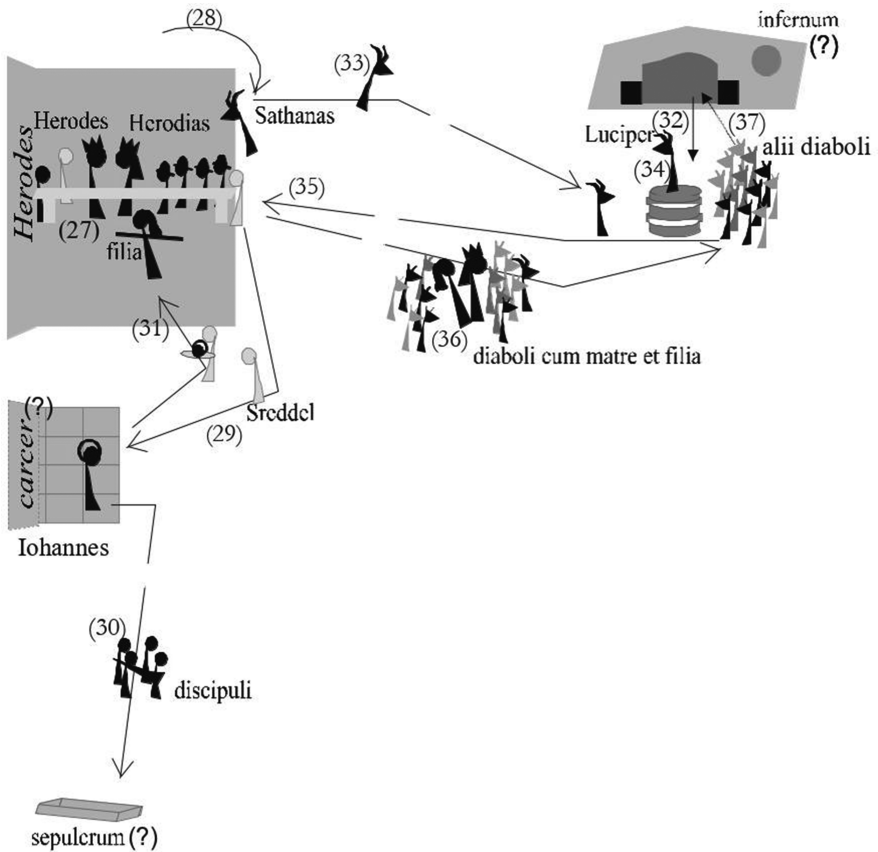


Abb. 1: Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Dr. Klaus Vogelgsang, Augsburg.

Auf diese Weise wird nachvollziehbar, wie das literatur- und theatergeschichtlich gut eingeführte Thema des teuflischen Seelenfangs im Alsfelder Spiel in wirkungsvoller Weise räumlich dynamisiert und verdichtet wird. Tatsächlich sind theatrale Mittel wie wenige andere dazu geeignet, die poetische Macht des Teufels ästhetisch zu unterstützen. Im Theater kommt der Teufel zu sich selbst.



# 1 Das Schauspiel: Ein teuflisches Medium

Im Theater oder, wie für die Kultur der Vormoderne richtig zu sagen ist, im Schauspiel, wird dem Teufel – buchstäblich – eine Bühne für die Inszenierung derjenigen Eigenschaften bereitet, die ihn am meisten auszeichnen: seine Allgegenwart, seine im Zuge dogmatischer Ent-Körperlichung noch beförderte Vielheit der Erscheinungen<sup>3</sup> oder sein ‚Tausendkünstlertum‘,<sup>4</sup> seine Neigung zur Intrige. Der Teufel als ‚Erz-Mime‘ (Renate LACHMANN)<sup>5</sup> hat auf seine Weise zur historischen Theaterfeindlichkeit beigetragen.<sup>6</sup> Theatralität hat etwas Teuflisches, denn der Teufel ist immer schon theatral. Dies unterstreichen auch die im Spiel eingesetzten Künste Musik und Tanz als tendenziell verdächtige Neigungen, welche sich dem Teufel mit Leichtigkeit zuschreiben lassen.<sup>7</sup> Mit seinem Talent zur Nachahmung, über das der Teufel wie alle Dämonen verfügt, scheint er schließlich die Grenze zum Tierischen zu überschreiten und rückt in die Nähe des Affen.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Dies entwickelt FLASCH, Kurt: Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie, München 2016, Kap. IV (S. 102–130).

<sup>4</sup> Die Semantik des Teufels als ‚Tausendkünstler‘ verfolgt von der Antike bis in die Schillerzeit SCHUMACHER, Meinolf: Der Teufel als ‚Tausendkünstler‘. Ein wortgeschichtlicher Beitrag. In: Mlat. Jb 27 (1992), S. 65–76.

<sup>5</sup> LACHMANN, Renate: Der Narr in Christo und seine Verstellungspraxis. In: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Hrsg. von Peter von MOOS, Köln, Weimar, Wien 2004 (Norm und Struktur 23), S. 379–410, hier S. 399.

<sup>6</sup> Vgl. Theaterfeindlichkeit. Hrsg. von Stefanie DIECKMANN/Christopher WILD/Gabriele BRANDSTETTER, München 2012, mit Bezug auf das sechzehnte Jahrhundert und die Nähe des Schauspiels zum Teufel dort auch den Aufsatz von QUIRING, Björn: „Men should be that they seem“ – Antitheatralität in Shakespeares „Othello“, S. 73–85, hier S. 73/74.

<sup>7</sup> Zur Ambivalenz der Einstellungen zu Tanz in Mittelalter und Früher Neuzeit und unterschiedlichen Tanzformen vgl. jetzt die Ausgabe der Zeitschrift des Mediävistenverbandes: Das Mittelalter 2018 23/4: Tanz in der Vormoderne. Hrsg. von Philip KNÄBLE/Gregor ROHMANN/Julia ZIMMERMANN, Berlin, Boston 2018. Zum Alsfelder Spiel vgl. insbesondere SCHULZE, Ursula: Teufel und Juden. Dramaturgische Strategien in der Hessischen Passionsspielgruppe. In: Das Geistliche Spiel des europäischen Mittelalters. Hrsg. von Wernfried HOFMEISTER/Cora DIETL unter Mitarbeit von Astrid BÖHM, Wiesbaden 2015 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 20), S. 132–147, S. 135/136; EMING, Jutta: Ambivalenz und *figura*. Überlegungen am Beispiel der Maria Magdalena. In: Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden. Hrsg. von Jörn BOCKMANN/Regina TOEPFER, Göttingen 2018 (Historische Semantik 29), S. 223–239, hier S. 232–234.

<sup>8</sup> SCHMITT, Jean Claude: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. Aus dem Französischen von Rolf SCHUBERT und Bodo SCHULZE, Stuttgart 1992, S. 133. Vgl. zu diesem Aspekt auch den Beitrag von Daniela FUHRMANN im vorliegenden Band.

Im religiösen und weltlichen Spiel des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist der Teufel in erster Linie eine ontologische Größe. Er hat den Status einer handelnden Figur,<sup>9</sup> und auf den teils weit in den städtischen Raum ausgreifenden Bühnen der mehrtägig veranstalteten Spiele sind eigene Orte für ihn reserviert, namentlich ein fester Platz für die Hölle. Die *Descensus*-Szenen der Osterspiele, in denen Christus nach seiner Auferstehung verschiedene Sünder aus der Hölle befreit, gelten theatergeschichtlich sogar als ein möglicher Anfangspunkt für sein Wirken auf der Bühne, das in den Spielen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts dann immer weiter ausgebaut wird.<sup>10</sup> Im Passionsspiel bilden Betriebsamkeit und Beweglichkeit des Teufels ferner einen sinnfälligen Kontrast zur Ruhe und Unerschütterlichkeit Christi über weite Strecken seiner Leidensgeschichte, deren Darstellung eine eigene inszenatorische Herausforderung bedeutet.<sup>11</sup>

Allerdings wurde in der Spielforschung auch problematisiert, ob Teufelsfiguren in einer derartigen Kontrast- und Komplementärfunktion grundsätzlich aufgehen. Gerade auf Grund von „überbordenden Teufelsgestalten“ und ihrer teils komischen, teils bedrohlichen, auf jeden Fall unterhaltsamen Szenenanteile schien fraglich, wieviel fromme Heilswirksamkeit der geistlichen Spiele überhaupt bei ihren Zuschauern ankommen konnte.<sup>12</sup> Denn die Spiele halten Überraschungsmomente bereit und bieten der Vielfalt der Teufelsfiguren und ihres Agierens damit ein geeignetes Medium. Grundsätzlich sind geistliche Spiele, ob schon offenkundig auf ein verbindliches religiöses Geschehen festgelegt, alles

---

**9** Dies prägt nach Auffassung von Ziyang WEI auch das Wirken des Teufels im Faustbuch, vgl. dazu den Beitrag in diesem Band.

**10** So die Annahme von RUDWIN, Maximilian Josef: *Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit*, Göttingen 1915, S. 5.

**11** Eingehender zu diesem Punkt vgl. EMING, Jutta: *Marienklagen im Passionsspiel als Grenzfall religiöser Kommunikation*. In: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Peter STROHSCHNEIDER, Berlin, New York 2009, S. 794–816.

**12** EHRSTINE, Glenn: *Ubi multitudo, ibi confusio*. Wie andächtig war das Spielpublikum des Mittelalters? In: HOFMEISTER/DIETL, *Das Geistliche Spiel*, S. 113–131, hier S. 113 (Anm. 7). Vgl. zum Thema auch JANOTA, Johannes: *Repraesentatio peccatorum*. Zu Absicht und Wirkung der spätmittelalterlichen Passionsspielaufführungen. In: *ZfdA* 137 (2008), S. 439–470. Klaus VOGELGSANG versteht die vielfachen Aufrufe zur Ruhe zu Beginn des Spieltexts des *Alsfelder Passionsspiels* als Indizien dafür, „wie schwierig es offenkundig war, das Publikum zur angemessenen Aufmerksamkeit hinzuführen. [ . . . ] Wer sich nicht daran hält, dem wird sogar angedroht: *myt den tufeln muß er yn die helle gan* (V. 116).“ VOGELGSANG, Klaus: *Kommentar zum ‚Alsfelder Passionsspiel‘ und zu den zugehörigen kleineren Spielzeugnissen*, Tübingen 2008 (Die Hessische Passionsspielgruppe Ergänzungsband 2), S. 64.

andere als schematische und repetitive Gattungen,<sup>13</sup> sondern können sich in Auswahl, Kombination und szenischer Ausgestaltung zentraler Stationen der Heilsgeschichte ein hohes Maß an Variabilität und Kreativität erlauben. Dies gilt auch für Aktionen des Teufels, die je anders akzentuiert und gerade in den großen Passions- und Osterspielen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ausgebaut werden. Ute VON BLOH hat an einschlägigen Beispielen gezeigt, dass geistliche Spiele darüber hinaus grundsätzlich ebenso als „Texte über Texte“ organisiert sind wie andere Gattungen auch.<sup>14</sup> Jedes Teufelsspiel setzt frühere Teufelsspiele oder das Wissen über den Teufel und seine Macht in der einen oder anderen Weise voraus.

## 2 Die Teufelsszenen des *Alsfelder Passionsspiels*

Das *Alsfelder Passionsspiel* hat ein besonderes Interesse an der Performanz von Teufelsfiguren und ihren Intrigen. Dies wird im Referenzrahmen der Hessischen Passionsspielgruppe, welcher das Spiel angehört, sofort augenfällig. Wie die synoptische Edition von Johannes JANOTA nachvollziehbar macht, verfügen weder das *Frankfurter* noch das *Heidelberger Passionsspiel* über einen vergleichbaren Reichtum an Teufelsfiguren mit weitreichenden Handlungsanteilen.<sup>15</sup> Aus Notaten auf dem ersten Blatt der – von verschiedenen Schreibern jeweils ergänzten – Passionsspielhandschrift geht hervor, dass in den Jahren

<sup>13</sup> Eine gewisse Ausnahme bietet, durch seinen vergleichsweise festen Text, das Weltgerichtsspiel, vgl. Die deutschen Weltgerichtsspiele des späten Mittelalters. Synoptische Gesamtausgabe. 3 Bde. Hrsg. von Hansjürgen LINKE, Tübingen, Basel 2002.

<sup>14</sup> VON BLOH, Ute: Vor der Hölle. In: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Hans-Joachim ZIEGLER, Berlin, New York 2004, S. 233–246, hier S. 235. Davon abgesehen beruhen geistliche Spiele selbstverständlich bereits auf verschiedenen textuellen Grundlagen, was Elke UKENA-BEST in Rekurs auf den Begriff der Retextualisierung beschrieben hat, vgl. UKENA-BEST, Elke: Retextualisierungsverfahren im geistlichen Drama am Beispiel des *Heidelberger (Mainzer) Passionsspiels*. In: HOFMEISTER/DIETL, Das Geistliche Spiel, S. 264–279 (Anm. 7).

<sup>15</sup> Anders verhält es sich mit Beiblättern und Dirigierrollen, nämlich der *Friedberger Dirigierrolle*, der *Alsfelder Dirigierrolle* und einem als *Alsfelder Luziferrolle* bekannten Blatt. Vgl. zu ihren Übereinstimmungen VOGELGSANG, Kommentar, S. 79–84 (Anm. 12). Einen bündigen Überblick über die vermutete Abhängigkeit des *Alsfelder Passionsspiels* vom (nur fragmentarisch erhaltenden) *Friedberger Passionsspiel* und einer Fassung des älteren *Frankfurter Passionsspiels* gibt FREISE, Dorothea: Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld, Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178), S. 349–358.

1501, 1511 und 1517 in der kleinen hessischen Stadt Alsfeld dreitägige Aufführungen stattgefunden haben, also im Vergleich mit der hessischen, deutschen wie gesamteuropäischen Spielpraxis relativ spät.<sup>16</sup> Insbesondere der sogenannte Schreiber B, der namentlich bekannt ist als Henrich Hültscher, hat die umfangreichen Teufelsszenen der ersten Textfassung noch einmal erweitert.<sup>17</sup>

Im Spiel treten in insgesamt elf Szenensequenzen Teufel auf, in sechs davon als Gruppe. Ansonsten agieren sie auf unterschiedliche Weise als einzelne, namentlich zu identifizierende Figuren.<sup>18</sup> Einige Namen – zum Beispiel Belial, Natyr oder Rosenkranz – werden auch in anderen Spielen verwendet.<sup>19</sup> Doch es sind die Freiräume des Handelns, welche die Teufelsfiguren für sich in Anspruch nehmen, durch die sich das *Alsfelder Passionsspiel* von der Tradition abhebt.

Dieser Auffälligkeit und der Frage, welche Funktion sie im Passionsspiel einnimmt, wird in der Spielforschung bislang kontrovers begegnet. Einerseits gilt auch für die Teufelsfiguren des *Alsfelder Passionsspiels* eine Ästhetik der Inversion als typisch: Die Hölle und ihre Agenten erlangen demnach nicht den Status einer Gegenwelt, sondern verbleiben unter göttlicher Kontrolle.<sup>20</sup> Andererseits wird immer wieder die Frage aufgeworfen, wie die Aktionen der teuflischen Figuren im Verlaufe des Spiels auf die Zuschauer gewirkt haben mochten – komisch, bedrohlich, mitleiderregend oder alles auf einmal?<sup>21</sup> Das Ausmaß, in welchem die Teufelsfiguren situativ Macht ausüben und die Frage, wie diese situative Macht sich in der Konsequenz zur finalen Einhegung der Teufel verhält, hat Gerhard WOLF im Kontext einer vergleichenden Analyse verschiedener Höllendarstellungen in Passions- und Osterspielen untersucht. Sein Ausgangspunkt ist dabei das Problem der Theodizee, also das Verhältnis Gottes zum Bösen und Jesu zu Hölle und Teufel, das aus der Bibel und den Apokryphen nicht eindeutig abzuleiten ist und der Materialität der Aufführung Spielräume eröffnet.<sup>22</sup> In WOLFS Sicht weist die Sphäre

**16** Einen Überblick gibt FREISE, *Geistliche Spiele in der Stadt*, S. 256–258 (Anm. 15).

**17** Vgl. FREISE, *Geistliche Spiele in der Stadt*, S. 353 (Anm. 15).

**18** Eine detaillierte Szenenübersicht gibt VOGELGSANG, *Kommentar*, S. 92–95 (Anm. 12).

**19** Vgl. die Übersicht bei LAMPE, Hans-Sirks: *Die Darstellung des Teufels in den geistlichen Spielen Deutschlands. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung*, Dissertation München 1963, S. 125–128. VON BLOH, *Vor der Hölle*, S. 238 (Anm. 14), nennt zusätzlich Pinkenpank, der auch im *Emmausspiel* erscheint.

**20** Vgl. SCHULZE, Ursula: *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung*, Berlin 2012, S. 209–213; VOGELGSANG, *Kommentar*, S. 84/85 (Anm. 12); FREISE, *Geistliche Spiele in der Stadt*, S. 430–435 (Anm. 15).

**21** Zum *Alsfelder Spiel* vgl. insbesondere SCHULZE, *Teufel und Juden, passim* (Anm. 7); ferner FREISE, *Geistliche Spiele in der Stadt*, S. 434/435 (Anm. 15).

**22** Vgl. WOLF, Gerhard: *Zur Hölle mit dem Teufel! Die Höllenfahrt Christi in den Passions- und Osterspielen des Mittelalters*. In: *Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter*.

der Teufel im *Alsfelder Passionsspiel* „einen hohen Grad an Eigenständigkeit“ auf, der „teilweise die didaktische Intention [unterläuft].“<sup>23</sup>

Ich möchte im Folgenden versuchen, die von WOLF aufgemachte Spannung auf Basis des Alsfelder Beispiels grundsätzlicher auf teuflische Wirksamkeit im Medium des Spiels hin auszudeuten. Anders als WOLF interpretiere ich die Teufelsszenen jedoch nicht primär vor der Folie der Theodizee, sondern gehe der poietologischen Frage nach, wie die den Teufeln zugeschriebene Macht sprachlich und performativ zuallererst hervorgebracht wird. Dazu gibt es bei WOLF erst einige Beobachtungen. Wie VOGELGSANG hervorhebt, sind die Teufelsfiguren des Spiels bislang ohnehin zu meist im Sinne einer allgemeinen Heuristik von Merkmalen oder mit Blick auf Tendenzen wie Antijudaismus ausgewertet worden, was auf ein verkürztes Verständnis dieser Szenen hinausgelaufen wäre.<sup>24</sup> Doch lohnen die im Vergleich zu anderen Spielen feinteilig ausgearbeiteten Teufelsszenen hinsichtlich ihrer sprachlichen Differenziertheit und Kreativität eine eingehende Betrachtung. Dafür werde ich 1.) teuflische Rede- und Handlungsweisen im *Alsfelder Passionsspiel* an einigen exemplarischen Szenen eingehender betrachten. Außerdem möchte ich 2.) die Impulse aufgreifen, die aus wahrnehmungs- und performanztheoretischen Erwägungen gekommen sind. Denn die Frage der teuflischen Wirkung kann nicht auf der Ebene ihrer Redeanteile allein beurteilt werden, sondern muss Elemente theatraler Performanz einbeziehen – in aller Vorsicht und unter den Einschränkungen, die hinsichtlich einer historischen Aufführungspraxis gegeben sind.

Der Spieltext bietet für eine solche doppelte Perspektive eine geeignete Grundlage, weil er wie viele andere Spielhandschriften der Zeit neben den eigentlichen, volkssprachlichen Redeanteilen der Schauspieler lateinische Regie- bzw. Spielanweisungen enthält und folglich vermutlich von Klerikern für ein gemischtes städtisches Publikum inszeniert worden ist.<sup>25</sup> Für das *Alsfelder Spiel* fallen diese Anweisungen sogar sehr detailliert aus und machen Vorgaben zu stimmlichen Modi, Bewegungsabläufen, Gesten oder emotionalen Färbungen der Rede. Mit Blick auf die Wirkung der Teufelsfiguren soll also untersucht werden, wie Poiesis und Performanz, Beredsamkeit und Beweglichkeit, Eloquenz und Emergenz ineinander wirken. Dafür wird auch auf Kategorien der jüngeren Theatralitätsforschung zurückgegriffen.<sup>26</sup>

---

Internationales Symposium Roscrea 1994. Hrsg. von Timothy R. JACKSON/Nigel F. PALMER/Almut SUERBAUM, Tübingen 1996, S. 274–278.

<sup>23</sup> WOLF, Zur Hölle, S. 283 (Anm. 22).

<sup>24</sup> VOGELGSANG, Kommentar, S. 89 (Anm. 12).

<sup>25</sup> Vgl. die Diskussion bei FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt, S. 256–258 (Anm. 15).

<sup>26</sup> Zu theatraler Emergenz und weiteren relevanten Begriffen, insbesondere Performanz, Präsenz und Materialität vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004, *passim*.

### 3 Der Auftakt der theatralen Handlung: Teufelsreigen und sprachliche Bricolage

Auch im *Alsfelder Passionsspiel* wird das Motiv der Aussendung der Teufel bzw. des Seelenfangs aufgegriffen, um die Hölle aufzufüllen, das typisch für das Teufelsspiel ist.<sup>27</sup> Anders aber als etwa im berühmten Beispiel des *Redentiner Osterspiels* wird die theatrale Aktion nicht durch eine Situation der Defizienz begründet, also durch das Problem, dass der Hölle die Sünder ausgehen.<sup>28</sup>

Im *Alsfelder Passionsspiel* wird vielmehr das gesamte dramatische Geschehen durch Luzifer und seine Kumpanen angestoßen: In einer Szenenfolge, die unmittelbar an die Reden von Proklamator und *regens* (V. 1–132) anschließt, welche das Publikum auf das Heilsgeschehen und seine didaktische Absicht einstimmen, erfolgt der Sprung in die Spielhandlung mit einer Szene, in der Luzifer aus der Hölle herausläuft und alle seine Teufel aufruft, es ihm gleichzutun.<sup>29</sup> Dies ist der Auftakt für eine ausführliche, über verschiedene Aufgabenstellungen und Namensnennungen individualisierte Parade von insgesamt 23 Teufeln. Mittelpunkt dieses Geschehens ist der auf einem umgekehrten Fass erhöht stehende Luzifer, um den herum die anderen Teufel tanzen. Von VOGELGSANG ist detailliert aufgearbeitet worden, wie man sich die Einrichtung dieser Szene vorstellen kann:

Anders als in der Höllenszene des dritten Tages (Szene 126: V. 7077 – 7298) muss noch kein Inneres gezeigt werden, die Szene spielt außerhalb der Hölle rund um das *doleum* Luzifers. Nur der Eingang der Hölle ist zwingend präsent, aus welchem heraus die Teufel auftreten (V. 133) und durch welchen sie abgehen (nach V. 459). Das erwähnte Inventar der Hölle muss nicht real auf der Bühne zu sehen sein (*der helle banck* V. 247, *gross[e] krieg[e]* V. 269). Die Position der Hölle ist auf der Bühnenskizze nicht angegeben, eine Opposition zum Himmel als gegenüberliegendem Abschluss der Bühne dürfte jedoch plausibel sein.<sup>30</sup>

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass mit Blick auf mögliche Emotionen, die der Teufel evozieren sollte und konnte, neben Angst und Bedrohung auch immer wieder Mitleid als Möglichkeit erwogen worden ist.<sup>31</sup> An der vorliegenden Stelle

<sup>27</sup> Vgl. VON BLOH, Vor der Hölle, S. 242 (Anm. 14).

<sup>28</sup> Dass dies seinerseits stilbildend auf andere Teufelsversammlungen in geistlichen Spielen gewirkt hat, zeigte zuletzt MOSHÖVEL, Andrea: Zur Performativität zweier Teufelsbündnerinnen-Spiele. Dietrich Schernbers *Spiel von Frau Jutten* und *Mariken van Nieuweghen*. In: HOFMEISTER/DIETL, Das Geistliche Spiel, S. 215–229, hier S. 217 (Anm. 7).

<sup>29</sup> Über die Erweiterungen, die einzelne Schreiber hinsichtlich der Ausarbeitung der Szene noch vorgenommen haben, informiert VOGELGSANG, Kommentar, S. 88/89 (Anm. 12).

<sup>30</sup> VOGELGSANG, Kommentar, S. 91 (Anm. 12).

<sup>31</sup> Dies diskutiert ausführlich und in der Konsequenz affirmierend GOLD, Julia: Mitleid mit dem Teufel? Ambivalenzen einer altbekannten Figur im geistlichen Spiel des Mittelalters und

sieht es in der Tat zunächst danach aus, als ob man Luzifer und seine teuflische Schar bedauern sollte, denn Luzifer stimmt als erstes eine Klage über seinen Sturz an: *Owe vnd owe, hoffart vnd obermuot, / nu erwirbestu doch ummer gut. / ach, nu byn ich vorlorenn, [. . .]* (V. 145–147). So geht es noch 15 Zeilen weiter. Doch dann ändert sich der Ton. Kottelrey unterbricht Luzifer und verspottet ihn, indem er die Klage über den Sturz mit ironischem, wenn nicht verhöhnendem Unterton zurückweist:

O Lucipere here,  
 bistu nu worden eyn predigere?  
 das stehet zu monchen vnd phaffen.  
 ich wel dich nu glichen eym affenn,  
 want dyn predigen vns schaden thut.  
 dar vmb saltu lygen in der helle glut.  
 (V. 163–168)

Alle Teufel fangen daraufhin an, Luzifer zu schlagen (*percuciant*, V. 168). Gewalt ist eine Form der Teufelskommunikation,<sup>32</sup> in der Ausübung gegen die eigenen Standesgenossen kann dies sogar komische Züge angenommen haben.<sup>33</sup> Luzifer weist in Reaktion darauf jedenfalls sofort jegliche Absicht von sich, an seinem Beispiel ein Exempel für aufrechte Reue und Umkehr statuieren zu wollen, und wechselt in einen anderen Stil. Dabei bleibt offen, ob sein nun folgendes Dementi bloße Rhetorik ist, ihm die Schläge vom Leib halten soll, ob seine eben noch bekundete Reue eine zynisch aufgesetzte Maske war oder ob die Zuschauer davon ausgehen sollen, dass er sie aufrichtig meinte:

Neyn, neyn, ich liegenn,  
 ich wolde vch alszo betriegenn.  
 er sollet disses nicht gleuben mere.  
 ich werde widder als ee

---

im protestantischen Drama der Frühen Neuzeit. In: BOCKMANN/TOEPFER, *Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, S. 125–154 (Anm. 7).

**32** So dezidiert auch GOLD, Julia: *mit hilff oder zuo tuon des boesen geists*. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in frühneuzeitlichen Hexereitraktaten am Beispiel Ulrich Molitoris. In: Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jörn BOCKMANN/Julia GOLD, Würzburg 2017 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie XLI), S. 187–209, hier S. 195–199.

**33** Zur Erklärung dieser komplexen Wahrnehmungslogik und in kritischer Abgrenzung von den berühmten Überlegungen von Henri BERGSON zum Thema vgl. zuletzt VELTEN, Hans Rudolf: *Scurrilitas*. Das Lachen, die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2017 (Bibliotheca Germanica 63), den Abschnitt „Bewegung im Raum: Motorik und Proxemik“, S. 229–237.

viel schöner dan die sonne  
 vnd luchte als eyn rostrige phanne.  
 (V. 169–174)

Dass dem Teufel nicht über den Weg zu trauen ist, wird auch in solch heterogenen Redeweisen manifest, die verschiedene sprachliche und rhetorische Register aufrufen und miteinander verschalten und im Resultat oftmals keiner klaren Aussagelogik mehr zuzuordnen sind. Die vielfältige Sprache der Teufel ist summarisch von Erwin RUDWIN beschrieben worden:<sup>34</sup> Charakteristisch seien lateinisches Kauderwelsch ebenso wie die Beherrschung guten Lateins, autoritärer Stil wie die Prophetenreden ebenso wie Schreien, gefühlvoll klagende ebenso wie obszöne und verhöhnende Rede. RUDWINS auf verschiedenen Spielen basierende Auflistung könnte allerdings den Blick dafür verstellen, dass dieses Spektrum auch in ein und demselben Stück auftreten und damit der poetischen Funktion zuarbeiten kann, sprachliche Artistik gegenüber inhaltlicher Aussage in den Vordergrund zu rücken.<sup>35</sup> Im Rekurs auf Roman JAKOBSON ließe sich zu beider Relationierung im vorliegenden Fall noch hinzufügen: „Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.“<sup>36</sup> Denn dies bezeugen die Teufelsdialoge im *Alsfelder Passionsspiel* in geradezu exemplarischer Weise. Schon die ersten Strophen sind, wie gezeigt, von einem raffinierten Verschieben und Schillern der Sprechstile zwischen Ernsthaftigkeit (*Owe vnd owe, hoffart vnd obermuot, / nu erwirbestu doch ummer gut*) und ihrer Dementierung (*Neyn, neyn, ich liegenn*), religiösen (*ach, nu byn ich vorloreenn*) höfischen (*schoner dan die sonne*) und vulgarisierenden Partikeln (*luchte als ein rostrige phanne*), sowie einem Wechselspiel von Selbst- und Fremdzuschreibungen bestimmt. Die letzte Zeile des Zitats verweist mit ihrer paradoxen Metaphorik außerdem auf die Sprachspiele schwankhaften Erzählens,<sup>37</sup> die als inversiv funktionierende ‚Komik der

34 Vgl. RUDWIN, Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen, S. 110 (Anm. 10).

35 Zu solchem „foregrounding“ vgl. den knappen Überblick bei FLEISCHER, Michael: Poetische Funktion. In: RL III, Berlin, New York 2007, S. 105/106, hier S. 105.

36 JAKOBSON, Roman: Linguistik und Poetik. In: DERS.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hrsg. von Elmar HOLENSTEIN/Tarcisius SCHELBERT, Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121, hier S. 111.

37 Vgl. aus der Beschreibung von Mätzli Rüerenzumph in Heinrich Wittenwilers *Ring: Ir wängel rosenlecht sam äschen, / Ir prüstel chlein sam smirtäschen. / Die augen lauchten sam der nebel, / Der aten smacht ier als der swebel* (V. 89–92; Texteinrichtung nach Edmund Wießner), in: Wittenwiler, Heinrich: Der Ring. Text – Übersetzung – Kommentar. Nach der Münchener Handschrift herausgegeben, übersetzt und erläutert von Werner RÖCKE unter Mitarbeit von Anika GOLDENBAUM. Mit einem Abdruck des Textes nach Edmund Wießner, Berlin, Boston 2012. Zur Sprachkomik im Ring vgl. BACHORSKI, Hans-Jürgen: Irrsinn und Kolportage. Studien zum Ring, zum *Lalebuch* und zur *Geschichtklitterung*, Trier 2006 (Literatur – Imagination – Realität



Gegenbildlichkeit‘ angelegt sind, doch tendenziell Kippmomente in groteske Komik aufweisen.<sup>38</sup> Mit anderen Worten und im Rekurs auf Hans Robert JAUB‘ grundlegende Unterscheidungen der Formen des Komischen: Es ist aus dem sprachlichen Modus nicht eindeutig zu entscheiden, ob das Lachen, das hier avisiert wird, ein überlegenes Lachen über die Hässlichkeit des Teufels oder ein befreiendes Lachen aufgrund der temporären Befreiung von Normen wäre.<sup>39</sup> Letztere Form der Komik stellt dann jedenfalls erneut die Ernsthaftigkeit der vorher alludierten Ankündigung zur Umkehr in Frage.

Jetzt erst bringt Luzifer die Rede auf den Grund der Versammlung:

Nu radet, lieben frunde vnd knecht,  
 (das thut er als wol mit recht),  
 wie mer dit dingk griffen an,  
 das vns der zeuberer Ihesus nit enga,  
 want hie ist alszo gar swynde  
 myt synen listigen fyndenn.

(V. 175–180)

Den gewandten (*swynde*) Scharlatan (*zeuberer*) Jesus und sein durchtriebenes Verhalten (*listigen fyndenn*) gelte es unschädlich zu machen. Mit diesen diffamierenden Worten ist ein weiterer Ton gesetzt, den die nächsten Teufelsreden aufgreifen und in ihre Redeweisen integrieren. Alle spinnen zudem in unterschiedlicher Weise den Gedanken weiter, dass gegen Jesus vorzugehen sei:

B o n e dicit:

O Luciper, du werest eyn morgenstern vor,  
 nu luchstu als eyn swarcz kesser gar.  
 ich wel kommen in der Iudden gedinge,  
 das sie Ihesum keuffen vmb dryssigk pennige.

(V. 207–210)

---

39), S. 236–245. Dass diese Form der Sprachkomik Parallelen zur viel erforschten Krämerszene der geistlichen Spiele hat, geht hervor aus der Studie von VELTEN, Hans Rudolf: Kontrastmedium – Lachritual – Unterhaltung. Zur Bewertung der Komik im Krämerspielt. In: BOCKMANN/TOEFFER, Ambivalenzen des geistlichen Spiels, S. 79–100 (Anm. 7), hier S. 90/91.

38 Dies diskutiert für die Beschreibung von Mätzli Rüerenzumph (s. o.) HAGEN, Stephanie: Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘ – ein ästhetisches Vexierbild. Studien zur Struktur des Komischen, Trier 2008 (Literatur – Imagination – Realität 45), S. 210–213.

39 Vgl. JAUB‘, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische. Hrsg. von Wolfgang PREISENDANZ/Rainer WARNING, München 1976 (Poetik und Hermeneutik VII), S. 103–132.

Bone greift das von Luzifer intonierte schwankhafte Spiel mit Paradoxen auf und führt es mit neuen Metaphern fort.<sup>40</sup> Einer rhetorischen Einleitungsformel gleich wird es verwendet, um die Aufgabenverteilung der Teufel zu erläutern und dabei je neu die Rolle eines *spiritus rector* zu reklamieren. Bone erklärt nämlich, die Juden zum Tod an Jesus anstiften zu wollen, und daran wird die Tendenz des *Als-felder Passionsspiels* – und vieler anderer Spiele – manifest, ihnen explizit die Schuld an Christi Tod zuzuweisen. Bone will sich in die Anstiftung zum zentralen heilsgeschichtlichen Geschehen einmischen: den Verrat an Jesus.

M i l a c h dicit:

O du edeler her Lucifernn,  
 auch wel ich der dienen gern.  
 ich wel faren in Annas vnd Caiphas  
 vnd wel sie besiczen als myn eygen vaß  
 vnd wel en das wol radden,  
 wie sie Ihesum brengen zu dem tode.  
 (V. 218–223)

Die auffällig ehrerbietige Form, in welcher die anderen Teufel Luzifer anreden, ist ein Beispiel für die „Höflichkeit“, die sie in bestimmten Situationen unter Beweis stellen.<sup>41</sup> Ähnlich wie bei den früher zitierten Anreden wird damit ersichtlich, dass die Interaktion zwischen Luzifer und den anderen Teufeln auch als pervertierte Hofhaltung angelegt ist: „Luzifers Hofstaat pflegt eine höfische Etikette mit grotesken Zügen“.<sup>42</sup> Es ist jedoch unklar, wie diese Anreden intoniert worden sind – ernsthaft, parodistisch? Manifest ist ein immer neues Spiel mit dem Grundgedanken, dass Luzifer einmal bei Gott und daher ‚schön‘ war. Eine ähnliche Varianz zeigt sich im Weiteren in den Formen, in denen über Christus gesprochen wird. Vor allem jedoch wird endgültig deutlich, dass die Teufel nicht irgendwelche Seelen fangen wollen. Stattdessen nehmen sie nicht mehr und nicht weniger für sich in Anspruch, als an entscheidenden heilsgeschichtlichen

---

**40** Nur wenn diese Nachahmung der poetischen Vorgabe Luzifers übersehen wird, kann es zu der Einschätzung kommen, dass dieser sich hier „von seinen Untergebenen [ . . . ] den übelsten Spott gefallen lassen“ müsse. Vgl. KRÜGER, Erich: Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters, Diss. Hamburg 1931, S. 42.

**41** BURRICHTER, Brigitte: Die Höflichkeit des Teufels. In: BOCKMANN/GOLD, Turpiloquium S. 121–130 (Anm. 32).

**42** FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt, S. 431 (Anm. 15). Vgl. zu einer solchen pervertierten Hofhaltung des Teufels auch den Beitrag von Maximilian BERGENGRUEN im vorliegenden Band.

Stationen die Weichen zu ihren Gunsten stellen zu können, immer mit dem Ziel, Jesu habhaft zu werden.<sup>43</sup>

N a t y r dicit:

O Luciper, du werest der schonen sonnen glancz.  
ich wyl mich machen an der Iudden dancz,  
ich wel besiczen Sinagogen, den alten Iudden,  
vnd solde en die ritte schiddenn,  
vnd wel das thun froe vnd spade,  
vff das hie Ihesum bringe zu dem tode.

(V. 234–239)

Ursula SCHULZE sieht in diesen Szenen einen Verblendungszusammenhang des Bösen entwickelt:

Luzifer erkennt zunächst nicht, dass sein Plan gerade die von Gott beschlossene Erlösung der Menschen ins Werk setzt, dass er und die anderen Teufel letztlich Werkzeuge Gottes sind. Sie instrumentalisieren die Juden und andere, die an der Verurteilung, Marterung und Kreuzigung Jesu beteiligt sind. Die exponierte Stellung der Teufelswelt in dem Spiel zeigt die Gefahr, die von dem Bösen ausgeht, aber es ist eine kontrollierte Macht, kein dualistischer Kampf zweier Welten.<sup>44</sup>

Damit bezieht SCHULZE sich auf eine Tradition, in welcher der Teufel selbst dann, wenn er gewalttätig wird, als Vollstrecker von Gottes Willen agiert. Im *Alsfelder Passionsspiel* phantasieren die Teufel tatsächlich regelrecht über die Gewalt, die sie über die zentralen Mittelsleute an Christus ausüben werden:

R o s e n k r a n z dicit:

O Luciper, du werest eyn clar engel zart.  
ich wel mich auch machen vff die fart,  
do ich Ihesum den trogenere  
moge mit der martel beswerenn  
vnd Pilatum den richter besiczen.  
dar vff wel ich dencken myt syn vnd wiczen,  
das hie sal eyn falsch ortel vber Ihesum geben,  
das em muß gehen an synn lebenn.

(V. 250–257)

Aber funktioniert die performative Ermächtigung der Teufel für das zeitgenössische Publikum ebenfalls so, dass es sie von der Finalität her beurteilt und

<sup>43</sup> Vgl. auch den Kommentar von VOGELGSANG, S. 79 (Anm. 12), dem zufolge diese ‚Ausweitung‘ gerade das *Alsfelder Passionsspiel* auszeichnet. Auch im Neuen Testament wird ein entsprechender Einfluss dem Teufel nur beim Verrat von Judas zugestanden.

<sup>44</sup> SCHULZE, Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, S. 94 (Anm. 20).

sofort einordnet? Ist nicht vorstellbar, dass die großsprecherische Anmaßung der Teufelsfiguren instantane Verblüffung, Verunsicherung und Angst sowie – im Sinne der Thesen Rainer WARNINGS – heimliche Bewunderung und unbewusste Solidarität mit einer Figur hervorrufen konnte, die derart frech und provokant Jesus angreift?<sup>45</sup> Ist nicht – hier folge ich WOLF – das Spiel grundlegend dualistisch angelegt, so dass eine derart weitreichende Einflussnahme der Teufel gar nicht abwegig scheint?<sup>46</sup> Ist der Teufel nicht in einem absoluten Sinne negativ, von dem Komik bestenfalls temporär entlastet?<sup>47</sup> Unterstreicht die enge dramaturgische und ideelle Anbindung von Teufels- an Juden-Figuren im *Alsfelder Passionsspiel*, die SCHULZE auch an anderer Stelle thematisiert hat, innerhalb des Handlungsentwurfs der Teufel nicht ihre besondere Perfidie?<sup>48</sup> Mir scheinen alle diese Fragen zwar auch deshalb nicht völlig eindeutig zu beantworten zu sein, weil sie in hohem Maße auf einer theatralen Performanz beruhen, welche die Reaktionen des Publikums nie eindeutig steuern kann. Aber diese Feststellung lässt sich offensichtlich auch umkehren: Die eindeutige Abhängigkeit der Teufelsfiguren vom heilsgeschichtlichen Plan wird in den Szenen keinesfalls evident. In theaterwissenschaftlicher Perspektive gilt für alle Aufführungen, dass „sie selbstbezüglich sind und Wirklichkeit konstituieren.“<sup>49</sup> Damit ist nicht gemeint, dass diese Wirklichkeit den Zuschauern prinzipiell neu wäre oder dass ihnen vollkommen entgehen würde, dass sie sich im

---

**45** Diese Solidarisierung wird von ihm insbesondere für die Thesen der Passion veranschlagt, vgl. EMING, Jutta: Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: *Blutige Worte*. Hrsg. von DERS./Claudia JARZEBOWSKI, Göttingen 2008, S. 31–51. Vgl. ferner WARNING, Rainer: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels, München 1974; und DERS.: Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel. In: *Mediävistische Komparatistik*. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang HARMS/Jan-Dirk MÜLLER, Stuttgart 1997, S. 29–41.

**46** Gegen diese Auffassung wendet sich dezidiert SCHULZE, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, S. 209 (Anm. 20), mit dem Hinweis, dass dies der offiziellen Dogmatik nicht entsprochen habe. Auch in performativer Hinsicht erachtet sie die Teufelsfiguren im *Alsfelder Passionsspiel* nicht als Agenten einer Gegenwelt, sondern als „allenfalls Werkzeuge, die in selbstherrlicher Verblendung handeln“, „mehr oder weniger komische Figuren“ (S. 212). Über das komplexe Verhältnis von Religion als gelebter mittelalterlicher Realität und subjektiver Aneignung in der Zuschauerperspektive des Spiels vgl. EHRSTINE, Glenn: Eine meisterliche Fälschung? Zum Warning'schen Begriff der Pseudokommunikation. In: *BOCKMANN/TOEPFFER*, *Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, S. 65–77 (Anm. 7).

**47** So die Auffassung von RIDDER, Klaus: Erlösendes Lachen. Götterkomik – Teufelskomik – Endzeitkomik. In: *ZIEGLER*, *Ritual und Inszenierung*, S. 195–206 (Anm. 14), hier S. 206.

**48** Vgl. SCHULZE, *Teufel und Juden* (Anm. 7).

**49** FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, S. 297 (Anm. 26). Zur Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern vgl. ebd., S. 63–126.

ästhetischen Freiraum des Spiels befänden. Die Annahme, dass die Zuschauer des mittelalterlichen Spiels diesbezüglich ‚naiver‘ gewesen wären als die des modernen Theaters, halte ich für verfehlt.<sup>50</sup> Es geht vielmehr darum, dass Aktualität, Körperlichkeit und Materialität der Aufführung diese Wirklichkeit stets neu konstituieren und auf die ko-präsenten Zuschauer ihre Wirkung entfalten: „Die performative Hervorbringung der Materialität der Aufführungen hat zur Folge, daß alles, was in ihnen erscheint, sich wirklich ereignet.“<sup>51</sup> Für die Zuschauer des geistlichen Spiels ereignet sich, mit anderen Worten, *in situ* und *in actu*, dass die Teufel sehr weit reichende Macht für sich behaupten und temporär auch durchsetzen – nicht aber, dass die Teufel nicht erkennen würden, diese gar nicht zu besitzen. Ihre situative Machtentfaltung hat sich gegenüber ihrer heilsgeschichtlichen Rahmung verselbstständigt. Dabei geht die sprachliche und performative Hervorbringung teuflischer Macht immer noch weiter:

Raffenzann dicit:

Her Lucifer, du hoist groissze ere,  
 der du doch wol entbere.  
 du bist eyn tufel clar vnd fyynn,  
 du must ewiglichen yn der helle synn.  
 ich wel der sagen zu disser frist,  
 wie myn name geheyssen ist,  
 das du mer destu baß mogest gelonenn  
 in den ewigen hellentrone,  
 vmb das ich szo viel schande han gebruet  
 vnd da midde dyn freyde han ernuwet.  
 ich byns geheyssen Raffenzan,  
**alle boszheyt** heben ich gern an.  
 myn hercz ist **falscher list** vol,  
 das hon ich bewyszet an den ludden wol.  
 den hon ich geradden alzyt,  
 das sie solden tragen haß vnd nyt  
 vff Ihesum, den frommen mentschenn.

(V. 285–289, Hervorhebung J. E.)

Das Interesse der Selbstaussage Raffenzahns, ‚böse‘ oder ‚verschlagen‘ zu sein, liegt in einem rhetorischen Umkehreffekt, der in den Gender Studies als ‚Queering‘ bezeichnet wird. Dieser Effekt beruht auf der grundsätzlichen Zitatförmigkeit von

<sup>50</sup> Vgl. EMING, Jutta: Simultaneität und Verdoppelung. Motivationsstrukturen im geistlichen Spiel. In: Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Hrsg. v. Ingrid KASTEN/Erika FISCHER-LICHTE. Redaktionelle Mitarbeit Elke KOCH, Berlin, New York 2007 (Trends in Medieval Philology 11), S. 46–62, hier S. 54/55.

<sup>51</sup> FISCHER-LICHTE, Ästhetik des Performativen, S. 297 (Anm. 26).

abwertender Sprache, d. h. auf dem Umstand, dass ihr Gebrauch nur im Sinne der Sprechakttheorie ‚glücken‘ kann, weil sie sich auf frühere abwertende Verwendungen bezieht.<sup>52</sup> Damit ist gemeint, dass abwertende, diskriminierende oder Hass-Sprache in Momenten, in denen sie de-kontextualisiert und zum Beispiel von der Person angeeignet und artikuliert wird, gegen die sie sich ursprünglich wendet, ihre Semantik sukzessive verändert: von der Beleidigung zur Selbstbehauptung. Das bekannteste Beispiel für eine solche von Judith BUTLER als *utterance* bezeichnete Aneignung<sup>53</sup> ist die unter Schwarzen verbreitete wechselseitige Anrede als ‚Nigger‘, die auf diesem Wege vom Ausdruck einer Herabsetzung zu dem des Respekts wird.<sup>54</sup>

Die Selbstaussage, Teufel seien *bosze*, voll *falscher list*, wäre in diesem Sinne keine Selbsterkenntnis ähnlich derjenigen, das Paradies verloren zu haben, das teuflischen Figuren immer wieder einmal in den Mund gelegt wird (vgl. o., V. 145–147). An der vorliegenden Stelle – der andere Beispiele hinzuzufügen wären – halte ich vielmehr die skizzierte Möglichkeit für naheliegend, dass die Teufelsfiguren die ihnen attestierte Bösartigkeit offensiv aufnehmen und einem *queering* unterziehen: Von ihnen selbst ausgesprochen, wird die Abwertung zur Qualität, die sie sich hochmütig selbst anrechnen. Dies ist deshalb nicht nebensächlich, weil auf diese Weise deutlich würde, dass die Kritik an Teufeln aus dem Grunde komplett ins Leere läuft, weil sie diese nicht nur nicht trifft, sondern sogar noch Mittel ihrer Selbstbehauptung und raffinierter Ausdruck von Macht wird, der jedes Gegenüber tendenziell de-potenziert.

B i n c k e n b a n g k dicit:

Herre Luciper wolgemutt,  
 dich hot gott vorstoissen yn die helle glut.  
 myn nam ist dyr wol bekant,  
 ich byns Binckenbangk gnant.  
 [. . .]  
 eyn from mentsche, Ihesus gnant,  
 dem wart nye keyn sunde bekant.  
 des hon die Iudden gefangen eyn haß;  
 vmb syn gerechtikeyt geschach das.  
 das hon ich geradden en allen.

(V. 318–334)

52 BUTLER, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, London 1997, S. 80: „Indeed, racist speech could not act as racist speech if it were not *a citation of itself*; only because we already know its force from its prior instances do we know it to be so offensive now, and we brace ourselves against its future invocations.“ (Hervorhebung. i. O., J. E.).

53 Vgl. BUTLER, *Excitable Speech*, S. 96 *et passim* (Anm. 52).

54 Vgl. BUTLER, *Excitable Speech*, S. 100 *et passim* (Anm. 52).

An Binckenbangks Rede – ebenso wie an der von Raffenzahn – zeigt sich, dass Sprachpartikel der Hochsprache auch nicht-inversiv verwendet werden können: Der Status von Jesus als *from mentsche* wird zur Abwechslung einmal nicht in Frage gestellt, sondern bestätigt. Das heißt aber auch, dass die Teufel sich noch nicht einmal in der Hinsicht konsistent äußern, dass sie ein konsequentes Feindbild konstituieren würden, in diesem Falle am Beispiel von Jesus. Dies hat Folgen für die Einstellungen, welche die Zuschauer gegenüber den Teufelsfiguren beziehen können: Von Figuren, die Jesus als *zeuberer* diffamieren, können sie sich abgrenzen. Mit denen, die ihn im positiven Sinne als frommen Menschen bezeichnen, müssen sie sich zumindest momentan – solidarisieren. Solche Ambivalenz wirkt einer klaren Einordnung der teuflischen Handlungen im Spiel entgegen.

Schließlich weiten die Teufelsfiguren ihren Machtanspruch aus, indem sie für weitere Sünden verantwortlich sein wollen, zum Beispiel für die ‚Unkeuschheit‘ von Frauen. Letzteres wird von Krentzlynn vorgetragen, der wie viele andere Teufel über einen sprechenden Namen verfügt. Er verweist auf eine Konvention, die Mitte des Jahrhunderts kulminieren und in Sigmund Feyerabends *Theatrum diabolorum* ihren editorischen Niederschlag finden wird, nämlich die Zuschreibung bestimmter Zuständigkeiten zu entsprechend immer stärker diversifizierten Teufelsfiguren, wie Spiel-, Melancholie- oder Sautteufel.<sup>55</sup> Einschlägig(er) für die Teufelsnamen im *Alsfelder Passionsspiel* scheint allerdings die wiederum aus der grobianischen und Schwankliteratur bekannte Tradition der Benennung.<sup>56</sup>

Meinster, ich heys Krentzlynn,  
das ist mit recht der name myne.  
ich hayn mich des besonne

---

<sup>55</sup> Vgl. die digitale Edition des *Theatrum diabolorum* unter <https://reader.digitale-sammlungen.de//resolve/display/bsb10148089.html>; Zugriff: 13. März 2020. Vgl. auch RAITZ, Walter/RÖCKE, Werner/SEITZ, Dieter: Konfessionalisierung der Reformation und Verkirchlichung des alltäglichen Lebens. In: Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Hrsg. von Werner RÖCKE/Marina MÜNKLER, München, Wien 2004 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1), S. 281–316, hier S. 308–311. Die Autoren betonen: „Die Teufel in diesen Büchern haben allerdings wenig zu tun mit einer Faszination durch das Böse, sie haben keine dämonische Dimension, die Nennung des Teufels zielt auf Einschüchterung. Was als Sünde verfehmt wird, das Vergnügen, die Sinnlichkeit, der Übermut, die Einbildung, ist mit keinem verführerischen Zug gegenwärtig in diesen Texten.“ Ebd., S. 309.

<sup>56</sup> Vgl. BACHORSKI, Irrsinn und Kolportage, S. 238–240 (Anm. 37). Vgl. auch VOGELGSANG, Kommentar, S. 91 (Anm. 12): „Gegenüber Rückschlüssen aus den Teufelsnamen ist Vorsicht geboten, denn die Namensgebung folgt, wie gezeigt, der Tradition und ist nicht mehr durch die aktuelle Funktion des Trägers motiviert.“

vnd byn gerne bye der frawen summe  
 vnd rade den alwege,  
 sye sollen vnkuscheyt plege.

(V. 368–373)

Die sprachliche Kreativität wird in den resümierenden Kommentaren zu Teufelsnamen häufig nicht eingehender gewürdigt. Im Falle von ‚Krentzlynn‘ funktioniert der Name metonymisch bzw. synekdochisch als Verweis auf den Schmuck, der gefallsüchtigen Frauen aufgesetzt werden kann, um sie so leichter für die Sünde anfällig zu machen. Krentzlynn schreibt sich eben diese Fähigkeit zu, nämlich Frauen zur Sünde verführen zu können. Ein Kranz kann zudem als Auszeichnung für den besten Tänzer oder die beste Tänzerin dienen.<sup>57</sup> Damit nimmt Krentzlynns Name das Motiv des Tanzens auf, das den Teufeln schon zu Beginn ihres Auftritts zugeordnet wurde, und er fungiert zugleich als eine Prolepse für die beiden großen Tanzszenen des *Alsfelder Passionsspiels*, in denen Herodias’ Tochter und Maria Magdalena in unterschiedlicher Weise vom Teufel begleitet werden. Allerdings tritt in den entsprechenden Szenen nicht Krentzlynn, sondern Luzifer als Verführer auf. Der Teufelsreigen vor der Hölle zu Beginn des *Alsfelder Spiels* vertritt also eher verschiedene Aspekte und Ebenen seines Wirkens, als dass er einzelnen Figuren bestimmte Zuständigkeiten zuordnen würde, damit ist er auf einem gewissen Grad der Abstraktion angesiedelt. Grundsätzlich fällt gegen Ende dieses Reigenes nun weiterhin auf, dass die Teufel den Radius ihrer Einflusssphäre immer mehr ausweiten und über das Passionsgeschehen hinaus für alles mögliche Schlechte in der Welt verantwortlich zeichnen wollen. So auch Belial, in dessen Rede eine Kritik am zeitgenössischen Klerus untergebracht wurde:<sup>58</sup>

Herre, ich heys Beliall,  
 wart, wye dyr myn dynst gefalle.  
 ich mache die gelartenn,  
 das sie werden die vorkartenn  
 vnd predigen, deß sye thun nicht.

(V. 398–402)

Ich breche die Untersuchung der Teufelsreden, von denen sich noch viele anführen ließen, an dieser Stelle ab. Sie folgen inhaltlich-argumentativ auch weiterhin

<sup>57</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GK12426#XGK12426](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GK12426#XGK12426); Zugriff: 02. März 2020.

<sup>58</sup> Die dämonische biblische Gestalt des Beliar oder Belial wird im Spätmittelalter mit einer Rechtspraxis in Verbindung gebracht, in welcher der Teufel seine Anliegen vor Gott in juristischem Modus vertritt. Vgl. dazu OTT, Norbert H.: Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen ‚Belial‘, München, Zürich 1998.



dem immer gleichen Prinzip, wesentlichen Einfluss auf das sündhafte Verhalten in der Welt im Allgemeinen und im Geschehen um Christus im Besonderen zu behaupten, und sind sprachlich-rhetorisch im Einzelnen dabei äußerst vielgestaltig und kreativ. Mit Blick auf diese Tendenz zur Verselbstständigung des sprachlich-literarischen Variationsreichtums gegenüber der immer gleichen Aussage lässt sich wieder eine poetische Funktion ihres Spiels konstatieren. Denn die poetische Funktion der Sprache, so JAKOBSON, ist „die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“<sup>59</sup>. Der in der Forschung diskutierte Eindruck einer ‚überbordenden‘ Performanz der Teufelsmacht im geistlichen Spiel (s. o.) lässt sich damit zumindest teilweise auf das Primat ihrer poetologischen Wirkung gegenüber der theologischen Aussage zurückführen.

Am Ende führt Satan das *snode gesunde* (V. 443), d. h. die Namen aller Genannten, inklusive Luzifers Mutter Hellekruck,<sup>60</sup> triumphierend zusammen auf (V. 442–453), und es kommt zum Finale ihrer performativen Selbstermächtigung, die zur großen Zufriedenheit Luzifers ausfällt. Dabei ergeht sein Aufruf an seine Gemeinde: *myr willen widder in die helle, / die armen sele syden vnd qwellen!* (V. 458f.) Und wenn er den Aufruf folgen lässt: *mir woln in die helle gan / vnd truren vnd weynen* (V. 462f.), kann dies nach dem Vorherigen nur ironisch, wenn nicht sarkastisch, wirken. Es scheint, als ob auch (Selbst-)Mitleid und Reue als Masken fungieren, die der Teufel sich nach Belieben überziehen kann.

VOGELGSANG weist die verbreitete Meinung, dass die initiale Einführung der Teufel im *Alsfelder Passionsspiel* klar inversiv angelegt sei, zurück: „Ein schlüssiges Bild der Hölle ist offenbar nicht angestrebt, denn die Gegensätzlichkeit der Züge provoziert Brüche, die nicht kaschiert werden.“<sup>61</sup> Die Teufelsdialoge zum Einsatz des *Alsfelder Spiels* zeigen tatsächlich *en détail*, wie diese Brüche hergestellt werden.<sup>62</sup> Die genannten Kontraste schlagen sich in hohem Maße in vielfältigen Sprechweisen nieder, über paradoxe Inhalte, Selbstaussagen und Negationstypen, im ostentativen Ausstellen des Als-Ob-Charakters ihres Handelns, in Unernst und Widerrufungen. Zugleich geht aus den Spielanweisungen zu Stimmgebrauch, Bewegungsablauf oder Gestik hervor, wie lebendig diese Kontraste im Gewimmel der Teufel auf der Bühne umgesetzt worden

<sup>59</sup> JAKOBSON, *Linguistik und Poetik*, S. 92 (Anm. 36).

<sup>60</sup> Die Teufelsmutter als Variante von weiblichen Figuren, die dem Teufel mitunter beigegeben werden, erwähnt VOGELGSANG, *Kommentar*, S. 78 (Anm. 12).

<sup>61</sup> VOGELGSANG, *Kommentar*, S. 85 (Anm. 12).

<sup>62</sup> Vgl. zum Teufel als Verursacher von (produktiven) Brüchen den Beitrag von Thomas MÜLLER in diesem Band.

sein müssen, wie sehr, mit anderen Worten, das theatrale Medium der Tendenz des Teufels, Chaos und Unruhe zu verbreiten, in die Hände spielt.

Wird das teuflische Operieren mit Negationen systemtheoretisch gefasst, lässt sich auf Grundlage von Hans Ulrich GUMBRECHTS Modellbildung zu Negationstypen in karnevalesken Konstellationen feststellen, dass die Teufel zumindest in Teilen des initialen Reigens ‚rein rekursiv‘ verfahren,<sup>63</sup> indem sie einen Teil der Elemente der offiziellen Kultur negieren und positive Setzungen zugleich unangetastet lassen: Jesus ist ebenso ein vorbildlicher ‚frommer Mann‘ wie ‚Zauberer‘ und erklärtes Feindbild. Diese Negationsformen konstituieren in GUMBRECHTS Analysemodell eine ‚Unkultur‘. Ob dieser Befund auf das gesamte Spiel ausgedehnt werden kann, werde ich abschließend noch einmal erörtern. An dieser Stelle ist jedoch schon festzuhalten: Wenn die Teufel nicht symmetrisch negieren, wenn also nicht alles von ihnen positiviert wird, was die christliche Religion an Werten vertritt und umgekehrt, dann vertritt auch die von ihnen präsentierte Handlungslogik keine Gegenwelt zur christlichen Lehre, und dann agieren sie nicht inversiv. Auch das Verhältnis der Teufel zum Wirken Gottes und zum Wirken Christi lässt sich dann nicht mehr als Inversion beschreiben.

## 4 De-maskierende Maskierung: Die Episode um Johannes den Täufer

Dass die Teufel des *Alsfelder Passionsspiels* sich mit Blick auf ihr Ziel, Jesu habhaft werden zu können, überschätzen, ist bekannt. Doch scheint der weitere Verlauf des Passionsspiels ihrer Drohung, zentrale Figuren des neutestamentarischen Geschehens entscheidend dahingehend beeinflussen zu können, dass die frommsten Menschen geschädigt werden, zunächst recht zu geben. Denn nur vier – relativ kurze – Szenen nach der ausführlichen Exposition stieben sie mit extremem Geschrei (*cum horribile clamore*, S. 269) wieder aus der Hölle hervor, um, nach wiederum eingehenden Beratungen, gegen Johannes den Täufer aktiv zu werden. Sie nehmen sich vor, Johannes zu töten und sich dafür der Gemahlin des Herodes, Herodias, zu bedienen, die durch den Täufer schwer getadelt und beleidigt worden war. Sie bietet also eine emotionale Schwachstelle, welche die Teufel instrumentalisieren können.

---

<sup>63</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich: Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochen-schwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance. In: Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters. Hrsg. von DEMS., Heidelberg 1980 (Beihefte zum GRLMA I), S. 95–144, hier S. 100/101.



**Abb. 2:** Kristine Hammarström und Arttu Kataja als Caino und Voce di Lucifero in ‚Il Primo Omicidio‘ von Alessandro Scarlatti, Staatsoper Berlin 2019.

Credit: imago images / Martin Müller

Im theatralen Geschehen des *Alsfelder Passionsspiels* mischen sich die Teufel körperlich-materialiter unter die anderen Spielträger. Gerade ihre nicht auf die Hölle beschränkte körperliche Präsenz und Versatilität zeigt sich dabei als ein Garant ihres Erfolgs. Dennoch wäre aufschlussreich zu erfahren, ob der Teufel bereits zwischen dem Status als einem aktiv handelnden transzendenten Wesen und einem abstrakteren oder psychologischen Prinzip changiert, zu dem er sich historisch langfristig verändert.<sup>64</sup> Dies würde nicht zuletzt bedeuten, dass auch im Präsenz-Modus des Spiels Aktionsradius und Machtspielräume des Teufels auf verschiedenen Ebenen angesetzt werden und auch deshalb zu fürchten sind. Wie ist zum Beispiel der im Spiel mehrfach bekundete Vorsatz der Teufel, in die Figuren zu ‚fahren‘, inszenatorisch umgesetzt worden? Aus einigen Passionsspielen sind Regieanweisungen überliefert, aus denen hervorgeht, dass diese nicht, wie sonst üblich, großen Lärm verbreiten, sondern anderen Darstellern ins Ohr flüstern.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Der Beitrag von Daniela FUHRMANN in diesem Band setzt sich mit dieser Frage hinsichtlich der ‚Attributhaftigkeit‘ des Teufels auseinander.

<sup>65</sup> RUDWIN, Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen, S. 108 (Anm. 10).

Eventuell ist im *Alsfelder Passionsspiel* die Szene, in welcher der Teufel Fedderwisch der Frau von Pilatus im Traum als Erzengel erscheint und ihr eingibt, ihren Mann davor zu warnen, den unschuldigen Jesus zu verurteilen, ähnlich gestaltet worden (V. 4418–4425).<sup>66</sup> Es könnte mit solchen Bewegungen ein psychologischer Grad teuflischer Aktion angedeutet sein, wie in Alessandro Scarlattis *Il Primo Omicidio*, in dem Lucifero als Stimme agiert, die Cain seine bösen Absichten einflüstert.

Ich werde die wiederum herausragenden, in anderen Spielen der Hessischen Passionsspielgruppe nicht vertretenen Szenen um die Verführung der Herodias, den Tanz ihrer Tochter und die von ihnen verlangte Tötung des Johannes nicht mehr ausführlicher diskutieren<sup>67</sup> und verweise nur auf ihre Parallelen im Weltleben der Maria Magdalena – beide Szenen sind um die verführende und verführbare Frau in den Medien von Musik und Tanz organisiert.<sup>68</sup> Einzugehen ist allerdings kurz auf die demonstrative Verkleidung des Teufels als Frau. Denn in solchem Habit nähert Luzifer sich Herodias und redet ihr zu, Herodes um Rache für die Beleidigung durch Johannes den Täufer anzugehen.

Die Maskierung der Teufel wird dabei als Verfahren bewusst ausgestellt. Vor seinen Anhängern – und damit vor allen Zuschauern – wird Satan als Frau eingekleidet.

L u c i p e r respondit:

Synt du es dan, Sathan, wylt bestan,  
szo nym vnd hencke den mantel an  
vnd winge das duch vmb dyn heubt.  
die frawe der destu basz gleubet.

Et porrigit sibi pallium cum pepulo. Et S a t h a n a s recipit et induit dicens:

Herre her, szo ziege ich an die wat.  
laß sehen, wie woln sie mer dan stad.

F e d d e r w i s c h trahens ipsum cum veste dicens:

Sehet alle, lieben gesellen, zu,  
wie stet vnser her Sathanas nu.  
hie sted recht als eyn boszes wipp.

(V. 686–694)

<sup>66</sup> Zu den konzeptionellen Brüchen, die diese Szene innerhalb der Teufelshandlungen erzeugt, vgl. FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt, S. 364 (Anm. 15).

<sup>67</sup> Diese Szenen sind gesamteuropäisch in den Passionsspielen, welche Ereignisse um Johannes den Täufer aufweisen, grundsätzlich sehr populär, vgl. MUIR, Lynette R.: The biblical drama of medieval Europe, Cambridge u. a. 1995, S. 115.

<sup>68</sup> Vgl. insbesondere EMING, Ambivalenz und *figura*, S. 472–474 (Anm. 7).

Die Ostentation der eigenen Verkleidungskunst bestätigt das misogynen Klischee, dass der Teufel mit Leichtigkeit das Aussehen einer bösen Alten annehmen kann,<sup>69</sup> und bietet eine Gelegenheit zum Nachvollzug und zur Beglaubigung der paradigmatischen Situation der teuflischen Maskierung. Die Verkleidungsszene fungiert ansatzweise als „Spiel im Spiel“ und entfaltet das selbstreflexive ästhetische Potential dieser Form.<sup>70</sup> Hier geht es darum, dass paradoxerweise gerade dadurch dem Teufel seine Maske heruntergerissen wird, dass er sie überhaupt anlegt. Denn eine der größten Ängste, die sich mit dem Teufel verbinden – dass er seine Gestalt wandeln kann und in nicht erkennbarer Verkleidung auftritt –, wird in der Szene gleichsam dadurch adressiert, dass die Maskierung ‚in real time‘ vollzogen wird. Indem der Teufel in der theatralen Aktion die Maske anlegt und sich verkleidet, verleugnet er sein Tun und seine Identität gerade nicht, sondern stellt es unter Beweis. In der antimimetischen platonischen und dann auch in der christlichen Tradition gilt: „Die Schauspieler lügen und täuschen [. . .] konstitutiv, und insofern ist die einzige Situation, in der sie die eigene Wahrheit darstellen, eben die Situation, in der sie Täuschung und Betrug darstellen.“<sup>71</sup> Satan zeigt zudem, dass es nur eines Mantels und eines Tuches bedarf, um die Menschen, insbesondere die Frauen, zu täuschen. Damit hält er zugleich den Zuschauern den Spiegel ihrer eigenen Leichtgläubigkeit vor. Dass das geistliche Spiel nicht über die Möglichkeiten des bürgerlichen Illusionstheaters verfügt und ein mimetisches Spiel nur begrenzt anstrebt, ist bekannt und viel beschrieben. An dieser Stelle zeigt sich der Vorzug dieser historischen Spielkonventionen: Sie können mehrere darstellerische und reflexive Ebenen zugleich konstituieren. Schließlich wird in der Szene um Herodias erneut das typische de-zentrierte Agieren des Teufels deutlich. Denn nachdem Satan sich der Herodias schon einmal in Frauenkleidern genähert hatte, mischt er sich beim Gastmahl des Herodes in, wie ausdrücklich festgehalten, genau derselben Verkleidung direkt ins Geschehen ein:

Tunc S a t h a n a s ingerat se in habitu prioris et dicat, antequam mater respondeat:

O werde iungfraw vnd fraw fyynn,  
ich hore wol, was vwer redde synn,  
vnd pruben, das vwer begere stad,  
das ir gern hettet gudden raid,  
was ir vor das beste sollet kyeszen.

**69** Zur Konvergenz von böser Alter und Teufel vgl. VON BLOH, Ute: Teuflische Macht. Das alte Böse, die gefährliche Alte und die gefährdete Jugend. In: Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Hrsg. von Klaus RIDDER, Tübingen 2009, S. 327–344.

**70** KIERMEIER-DEBRE, Joseph: Spiel im Spiel. In: RL III, Berlin, New York 2007, S. 472–474.

**71** QUIRING, „Men should be that they seem“, S. 74 (Anm. 6).

wolt er die bedde nu nit vorlieszen,  
szo biddet vmb Iohannes heubet.

(V. 968–974)

## 5 Resümee und Ausblick

Das Potential situativer Eigenständigkeit der Teufelsszenen im *Alsfelder Passionsspiel* gegenüber ihrer garantierten Heilswirksamkeit habe ich als Ergebnis einer Komplementarität von (Spiel)Text und Performanz verfolgt. Es ließ sich zeigen, dass teuflische Macht über Sprach- und Handlungsweisen ästhetisch und inszenatorisch hervorgebracht wird.

Kritisch einzuwenden gegen das Argument einer Präponderanz der heilsgeschichtlichen Finalität war dabei die Aktualität der Präsenz des Teufels im Spiel: Die Teufelsmacht wird zunächst immer *in situ* und *in actu* im Rekurs auf die spezifischen medialen Möglichkeiten des geistlichen Spiels ausagiert.<sup>72</sup> Hinzu tritt eine rhetorische Brillanz, deren Funktion die – je anders formulierte und klar nachvollziehbare – Information, dass die Teufel einen Anspruch auf Einflussnahme auf das Passionsgeschehen erheben, übersteigt und auf sich selbst verweist, was sich als poetologische Funktion *par excellence* verstehen lässt. Auf diese Weise wird eine gestaffelte Rezeptionshaltung konstituiert: Vor der De-Legitimierung ihres Tuns und dem Sieg Christi über die Teufel liegen Ermächtigungsanstrengungen, denen das *Alsfelder Passionsspiel* unter Einsatz aller sprachlichen, klanglichen, räumlichen, körperlichen, kurz: theatralen Mittel Geltung verschafft. Wird dies nicht angemessen berücksichtigt, ist argumentativ ebenso wie wahrnehmungs- und rezeptionslogisch der zweite Schritt vor dem ersteren vollzogen und die Funktion der Teufel in letzter Instanz verkürzt.

Denn der ontologische Status des Teufels scheint durch die theatrale Inszenierung trotz vieler Als-Ob-Elemente eher intensiviert als aufgelöst zu werden. Dies bezeugen eventuell berühmte Anekdoten über Fälle, in denen das mittelalterliche Theater der Vorstellung Vorschub geleistet hat, dass eine Rolle auf den Spielträger übergehen würde.<sup>73</sup> Aus den Quellen um die Alsfelder Aufführungen ist aller-

<sup>72</sup> Vgl. zu den Rezeptionsangeboten und -leistungen für das Publikum auch KOCH, Elke: Zeigen und Deuten im Medium Spiel. Zur visuellen Präsentation des Wunders in den Blindenheilungsszenen des *Donaueschinger Passionsspiels*. In: Sehen und Sichtbarkeit in der deutschen Literatur des Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009. Hrsg. von Ricarda BAUSCHKE-HARTUNG/Sebastian C. COXON/Martin JONES, Berlin 2011, S. 348–363.

<sup>73</sup> ENDERS, Jody: *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago, London 2002, versammelt ganz unterschiedliche dieser Geschichten; um den Teufel geht es in Kapitel 7: The Devil

dings kein entsprechendes Argument in diese Richtung zu gewinnen. Aus dem Darstellerverzeichnis, das zu einer der beiden späteren Aufführungen entstanden und überliefert ist (also 1511 oder 1517), geht hervor, dass die Teufelsdarsteller aus allen sozialen Schichten rekrutiert wurden, zu denen auch sehr angesehene Bürger gehörten. Auffällig ist einzig, dass keine Kleriker die Rollen übernahmen.<sup>74</sup>

Der theatergeschichtliche Befund bestätigt aber die Annahme, dass dem Teufel nicht einfach der Garaus zu machen ist, ganz eindeutig. Im Protestantismus wurde dem Teufel, befördert durch Luthers intensive Furcht vor dessen Allgegenwart, mit der neuen Gattung des protestantischen Schuldramas sogar eine weitere Bühne bereitet, die, wie inzwischen hinreichend gezeigt wurde, in vielerlei Hinsicht an Traditionen des geistlichen Spiels anknüpft. In Balthasar Thamm's Drama *Dorothea* tritt eine Teufelsfigur namens Mephostophiles auf, die in ähnlicher Weise wie im *Alsfelder Passionsspiel*, diesmal retrospektiv, sich selbst die Verantwortung für Christenverfolgungen zuschreibt:

Mein Werckzeug war der *Julian* /  
 Deßgleichen *Diocletian* /  
 Vnd *Nero* der grewlich Tyrann /  
 Der richt ein weidlich Blutbad an /  
 Dazu halff ich jhm getrost vnd keck /  
 Nun hab ich mich von dann weg  
 Gemacht / Ob ich vielleicht noch mehr  
 Koent Christen dempffen / vnd jhr lehr.<sup>75</sup>

Der in der *Dorothea* erscheinende Name Mephostophiles, der vermutlich auf den Einfluss des *Faustbuchs* zurückgeht, weist dabei in gewisser Weise auf die weitere theatrale Karriere des Teufels von Marlowe bis Goethe voraus. Wie es also aussieht, sind Gründe für die kulturgeschichtliche Verabschiedung des Teufels nicht in erster Linie aus dem theatralen Medium zu gewinnen. Dies ist auch mit Blick auf Formen und Funktionen des Lachens über den Teufel und sein Agieren im geistlichen Spiel sehr gründlich zu reflektieren. Einer einfluss-

---

Who Wasn't There, S. 91–102: Ein Teufelsdarsteller habe nach einer Vorstellung mit seiner Frau ein Kind gezeugt, das zur Hälfte einen Teufels-Körper aufwies. Den Hintergrund für diese Geschichte vermutet ENDERS auch in einer Angst vor dem Teufel: „Citizens worried that the role of the Devil would stick permanently and performatively to whoever played him [ . . . ]“; hier S. 92.

<sup>74</sup> Vgl. zum Darstellerverzeichnis FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt, S. 285–310 (Anm. 15), zur Besetzung der Teufelsrollen speziell S. 316, S. 320.

<sup>75</sup> Balthasar Thamm: *Dorothea. Tragicomoedia. Ein schön Christliches Spiel von der Gottseligen, züchtigen Jungfrauen Dorothea, Welche vnter dem Keyser Maximinio zu Alexandria die Kron der Martyrer empfangen*. Hrsg. und kommentiert von Julia GOLD, Wiesbaden 2019 (Frühneuzeitliche Märtyrerdramen 2), V. 491–498.

reichen kulturanthropologischen Deutungslinie gemäß funktioniert das Lachen über den Teufel wie die erste Saat einer Distanzierung, die historisch langfristig in seiner umfassenden De-Potenzierung aufgeht – als könne, wer einmal über den Teufel gelacht habe, an seine Macht nicht mehr recht glauben. In diesem Sinne entfaltet bereits KRÜGER eine mehrstufige Auflösung der ursprünglich schreckenerregenden Teufelsgestalt zu ihrer Komisierung.<sup>76</sup> Er setzt für die geistlichen Spiele eine Art mittlere Stufe im kulturgeschichtlichen Umgang mit dem Teufel an: „Der Teufel ist gefürchtet und wird doch schon als komisch empfunden.“<sup>77</sup> Auch für Kurt FLASCH beginnt die „christliche Abschaffung des Teufels“<sup>78</sup> mit dem Lachen über ihn auf der Bühne.<sup>79</sup>

Wenn eine derartige Entwicklung anzunehmen ist, verläuft sie aber – und das vertritt FLASCH ganz entschieden – nicht einsinnig und progressiv.<sup>80</sup> Der skizzierten Auffassung, dass das Lachen über den Teufel dessen Bedrohlichkeit langfristig auflöst, ist eine Spezifik der Konfrontation des Numinosen mit Komik entgegenzuhalten, auf die für das geistliche Spiel insbesondere Klaus RIDDER hingewiesen hat, und welche auch für den christlichen Teufel gilt:

Götterkomik, Teufelkomik und Endzeitkomik besitzen einen sehr ambivalenten Charakter. Sie lassen sich als Darstellungsmodus begreifen, dessen Funktionalität mit den gängigen Komiktheorien nicht adäquat zu beschreiben ist. Es geht weder darum, die Verbindlichkeit des Mythos oder des Heilsgeschehens zu relativieren, noch das Antagonistisch-Schreckliche auszugrenzen, noch darum, es dem vertrauten Eigenen positivierend einzugliedern.<sup>81</sup>

Vor diesem Hintergrund vertritt Hans Rudolf VELTEN die Auffassung, dass das Komische das Heilige hervorbringe.<sup>82</sup>

Alle hier diskutierten Strategien des *Alsfelder Passionsspiels* unterstreichen das Nicht-Fassbare des Teufels, seine Vielgestaltigkeit und Flexibilität, die auf keinen eindeutigen Kern zu reduzieren sind. Seine Negationen der christlichen Tugendlehre konstituieren keine Gegenwelt – aber nicht deshalb, weil der Teufel in letzter Instanz Werkzeug Gottes ist, sondern weil diese Figur keinerlei Interesse daran hat, Leitlinien des Handelns zu vermitteln. In diesem Sinne vertritt der Teufel tatsächlich das Gegenteil von Kultur, nämlich die endlose und durch sich

76 Vgl. KRÜGER, Die komischen Szenen, S. 52 (Anm. 40).

77 KRÜGER, Die komischen Szenen, S. 52 (Anm. 40).

78 FLASCH, Der Teufel und seine Engel, S. 291 (Anm. 3).

79 Vgl. FLASCH, Der Teufel und seine Engel, S. 292 (Anm. 3).

80 Vgl. FLASCH, Der Teufel und seine Engel, S. 291 *et passim* (Anm. 3).

81 RIDDER, Erlösendes Lachen, S. 197 (Anm. 47).

82 Vgl. VELTEN, Scurrilitas, S. 96/97 (Anm. 33).



selbst gerechtfertigte Wiederholungsschleife des Bösen.<sup>83</sup> Zugleich macht die poetische Kraft, die sich in seinen Sprachspielen manifestiert, seiner verblüffenden Großsprecherei und variantenreichen Selbstbezüglichkeit, ihn aber kulturell erst vermittelbar. Von der souveränen Demonstration der eigenen Maskierung bis zum triumphierenden Lachen über den gelungenen Betrug – den beiden einschlägigen Angelpunkten seiner Performanz, die in diesem Aufsatz die Lektüre geleitet haben – bezeugen seine Handlungsweisen im Zusammenhang von Sprache, Komik und Performanz die eine Motivation: situativ die Oberhand zu erlangen und ästhetisch zu überzeugen, wieder und wieder und aller letztendlichen göttlichen Überlegenheit zum Trotz. Denn auch das Argument, dass die heilsgeschichtliche Finalität der theatralen Handlung den Teufel de-potenziert, lässt sich umkehren: Beim nächsten Spiel, in der nächsten Aufführung, ersteht sie wieder von neuem.

---

**83** Ähnlich VON BLOH, *Teufliche Macht*, S. 344 (Anm. 69), mit stärkerem Akzent auf den Bewältigungsstrategien, welche die Spiele dafür auch anbieten.



Ziyang Wei

# Teufliche Synergie

## Das Faustbuch (1587) zwischen Determinismus und Willensfreiheit

Die *Historia von D. Johann Fausten* – auch ‚Faustbuch‘ genannt, 1587 anonym erschienen und als Ursprung der Fausttradition angesehen – erzählt von dem Leben der Titelfigur, eines Magiers des turbulenten sechzehnten Jahrhunderts, sowie von seinem Teufelsbündnis, seinen Abenteuern und seiner ‚verdienten‘ Verdammung.<sup>1</sup> Die Teufelsfigur ‚Mephostophiles‘ spielt hier – bei ihrem ersten Auftritt in der Literaturlandschaft – schon eine bedeutende Rolle. Dem Teufelsglauben dieser Zeit entsprechend wirkt der Teufel hier weder als schlichte Verkörperung eines abstrakten Prinzips des Bösen noch als Veräußerung des ‚inneren‘ Faust, sondern als reale Gestalt, die handelt, redet und Faust am Ende tatsächlich körperlich zermalmt.

Die Erzählung vom Teufelsbündler im Faustbuch scheint dabei anders zu funktionieren, als dies in seinen Prätexten, den mittelalterlichen Paktlegenden (z. B. von Theophilus oder Cyprianus), der Fall ist. Diese beruhen in ihrer Darstellung des Verhältnisses zwischen Mensch, Teufel und Gott überwiegend auf einer synergistischen Weltanschauung. Da kann der Mensch sich für das Böse oder für das Gute entscheiden. Selbst nachdem er mit dem Teufel einen Pakt geschlossen und damit die Sünde der Zauberei begangen hat, verfügt er noch über die Möglichkeit, sich entweder durch Reue, durch ein geöffnetes geistiges Auge, mit dem er die göttliche Wahrheit besser sieht, oder durch eine erbauliche Erkenntnis zu bekehren. Doch wenn der Gesinnungswandel sowie die willentliche Entscheidung des Menschen gegen das Böse allein nicht genügen, benötigt der reuige Teufelsbündler zusätzlich den Beistand einer oder eines

---

<sup>1</sup> Textausgabe: *Historia von D. Johann Fausten*. Hrsg. von Stephan FÜSSEL/Hans Joachim KREUTZER, Stuttgart 2006. Titelblatt: *Historia von D. Johann Fausten / dem weitbeschreyten Zauberer vmd Schwartzkuenstler / Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben / Was er hiezzwischen fuer seltzame Abentheuwer gesehen / selbs angerichtet vnd getrieben / biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen. Mehrertheils auß seinen eygenen hinderlassenen Schrifften / allen hochtragenden / fuerwitzigen vnd Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel / abscheuwlichen Exempel / vnd treuwertziger Warnung zusammen gezogen / vnd in den Druck verfertiget.*

---

**Ziyang Wei**, Freie Universität Berlin, Friedrich Schlegel Graduiertenschule, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, ziyang.wei@live.com

Heiligen; erst mit Hilfe des Vermittlers der göttlichen Gnade wird das Böse überwunden, die begangene Sünde vergeben und der Sünder gerettet.<sup>2</sup>

Faust hingegen wird verdammt und nicht erlöst. Der Roman bietet in seiner *Vorred* das Argument an, in der Zauberei die schlimmstmögliche aller Sünden zu sehen, so dass die Verdammnis gerechtfertigt sei.<sup>3</sup> Aber allein die Sünde der Zauberei hebt Faust von seinen Vorläufern nicht ab. So scheint fraglich, was er sich eigentlich zu Schulden hat kommen lassen, um eine unwiderrufliche Verdammnis auszulösen. Auch die bisherige Forschung hat sich wiederholt mit der Frage nach Fausts Schuld auseinandergesetzt. Einerseits hat dies zu Versuchen geführt, verschiedene Verfehlungen des Protagonisten (z. B. seine Verstocktheit, seinen Stolz, die Identifikation mit dem Teufel, seine *desperatio*) ausfindig zu machen, wie sie Barbara KÖNNEKER in ihrer Studie zu „Faust-Konzeption und Teufelspakt“ auflistet.<sup>4</sup> Andererseits wurde herausgearbeitet, dass in der Faustfigur und ihrem Handeln eigentlich nichts abgrundtief Böses zu finden sei, sein

---

2 Vgl. die Paktlegenden in: De Voragine, Jacobus: *Legenda aurea*. Hrsg. von Marc-Aeilko ARIS u. a., Freiburg i. Br. 2014. Die Erzählung von Theophilus findet sich in ‚Geburt der heiligen Jungfrau Maria‘, S. 1752–1755; die Erzählung von dem Diener von Helladius in der Vita des heiligen Basilius, S. 418–423; die Erzählung von Justina und Cyprianus, S. 1854–1863. Über die Bestimmung des Kriteriums ‚Paktlegende‘ siehe: HAUG, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät. In: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von DEMS., Tübingen 2003, S. 88–112, hier S. 90–91. In seinem Vergleich zwischen dieser alten Tradition und dem Faustbuch beschränkt HAUG die Diskussion auf den Typ, in dem sich eine menschliche Figur und der Teufel gegenseitig mit einem Pakt verpflichten und die menschliche Seele als Preis eingesetzt wird.

3 *Historia*, S. 8–9, besonders S. 8: *Ohn allen zweiffel aber ist die Zauberey vnd Schwartzkuenstlerey die groeste vmd schwereste Suende fuer Gott vnd fuer aller Welt*. Eine einleuchtende Analyse der Vorrede im Licht der Rhetorik bietet ROLOFF, Hans-Gert: *ARTES ET DOCTRINA*. Struktur und Intention des Faust-Buchs von 1587. In: Kleine Schriften zur Literatur des 16. Jahrhunderts. Festgabe zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Christiane CAEMMERER u. a., Amsterdam u. a. 2003, S. 71–98, hier S. 81–83.

4 Vgl. z. B. KÖNNEKER, Barbara: Faust-Konzeption und Teufelspakt im Volksbuch von 1587. In: Festschrift Gottfried Weber. Hrsg. von Heinz Otto BURGER/Klaus VON SEE, Bad Homburg 1967 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 1), S. 159–213. KÖNNEKER weist darauf hin, Fausts Stolz auf sich selbst und die Verzweiflung über seine Rettungsmöglichkeit seien nur zwei Seiten derselben Leugnung der Allmacht Gottes – einerseits die Leugnung der Allmacht von Gottes Herrschaftsgewalt, andererseits die Leugnung von Gottes Barmherzigkeit, und das sei die einzige Sünde, die nicht vergeben werden könne. Neben dieser Hauptsünde werden noch einige Faktoren genannt, die ihn an Besserung hindern: seine Verstocktheit, seine Selbst-Identifizierung mit dem Teufel, die Überschreitung der Grenze der Vernunft wie die Spekulation im Bereich des Glaubens (Luthers radikale Trennung von Vernunft und Glauben vorausgesetzt), und nicht zuletzt die Verführung des Teufels.

Ende demnach nicht hinreichend motiviert scheine.<sup>5</sup> Ob Fausts Schuld nun in einer spezifischen Verfehlung erkannt oder ihm generell abgesprochen wird – alle Angebote von Antworten auf die Schuld-Frage gehen von folgenden Prämissen aus, denen ein synergistisches Weltverständnis zu unterliegen scheint: a) diesseitiges Handeln wirkt auf jenseitiges Heil; b) Fausts Verdammung beruht auf einer bestimmten Sünde, die von ihm begangen wird; c) es wäre für Faust möglich gewesen, die Verdammung durch sein Werk, seine Reue oder durch den Glauben zu vermeiden.

Im sechzehnten Jahrhundert aber stand die Idee des Synergismus in starker Konkurrenz zum lutherischen Determinismus. Zwischen 1524 und 1527 entspann sich eine regelrechte Determinismusdebatte zwischen Erasmus und Luther: Der eine verteidigt die Wechselwirkung zwischen Gott und den Menschen, der andere dagegen Gottes Alleinwirkung; der eine vertritt ein neutrales Konzept des menschlichen Willens, der andere dagegen ein negatives; der eine gesteht einen Raum für menschliche Willensfreiheit zu, der andere dagegen keinen.<sup>6</sup> Luther erkennt dabei die Härte seiner deterministischen Erlösungslehre für die Verdammten und malt ihre absolute Hoffnungslosigkeit wie folgt aus:

Vielleicht aber versetzt das in Unruhe, dass es schwierig ist, die Güte und Gerechtigkeit Gottes zu verteidigen, der doch die verdammt, die es nicht verdient haben; das heißt, derartige Gottlose, die, in Gottlosigkeit geboren, sich in keiner Weise helfen können, nicht gottlos zu sein, zu bleiben und [als solche] verdammt zu werden, die gezwungen sind durch die Notwendigkeit der Natur zu sündigen und zugrunde zu gehen.<sup>7</sup>

---

5 Vgl. HAUG, *Der Teufelspakt*, S. 101f. (Anm. 2); MÜNKLER, Marina: Sündhaftigkeit als Generator von Individualität. Zu den Transformationen legendarischen Erzählens in der *Historia von D. Johann Fausten* und den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Peter STROHSCHNEIDER, Berlin, New York 2009, S. 25–61, hier S. 30ff.

6 Erasmus veröffentlichte 1524 das knapp verfasste *De libero arbitrio* auf langes Drängen vieler Zeitgenossen als Reaktion auf die protestantische Position über die Frage der Willensfreiheit, vor allem auf Luthers *Assertio* (1520). 1525 schlug Luther mit dem ungefähr viermal so umfangreichen *De servo arbitrio* zurück. Sehr schnell darauf im Jahr 1526 veröffentlichte Erasmus den ersten Teil der *Hyperaspistes*, im Jahr 1527 den zweiten Teil. Eine schriftliche Widerlegung von Luthers Seite ist nicht mehr zustande gekommen. Vgl. folgende Editionen: Erasmus von Rotterdam: *De libero arbitrio*. In: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 4. Hrsg. von Werner WELZIG, Darmstadt 1969, S. 1–195. Der deutsche Text in dieser Ausgabe wird von Winfried Lesowsky aus dem lateinischen Original übersetzt. Luther, Martin: *De servo arbitrio*. In: *Lateinisch-Deutsche Studienausgabe*. Hrsg. von Wilfred HÄRLE/Johannes SCHILLING/Günther WARTENBERG, Bd. 1, Leipzig 2006, S. 219–661. Der deutsche Text in dieser Ausgabe wird von Athina Lexutt aus dem lateinischen Original übersetzt.

7 Luther, *De servo arbitrio*, S. 650/651.

Obwohl das Faustbuch mehr als sechzig Jahre später erschien als dieses Porträt der Verdammten, scheint die absolute Hoffnungslosigkeit, die Luther hier prägnant bezeichnet, eine Folie zur Interpretation der Faustfigur und ihrer Schuld zu liefern, wie sie von der Forschung bisher wenig beachtet wurde. Es gilt, nicht zuerst zu fragen, welche Sünde Faust zur Verdammnis führt, sondern zu überlegen, ob der Analyse des Faustbuchs ein Determinismus- oder ein Synergismusgedanke – oder beides – zugrunde liegt. Gewiss, ob die Welt im Faustbuch deterministisch oder synergistisch ist, ist eine transzendente Frage, über die der Leser wie auch der Erzähler selbst nur spekulieren kann. Möglich ist es allerdings zu analysieren, was der Autor zum Vorschein bringt. Im Folgenden werde ich zeigen, wie der Determinismus und die Willensfreiheit im Faustbuch immer wieder neu in ein Spannungsverhältnis treten, und wie dieses Spannungsverhältnis schließlich die Form einer unheilvollen Synergie zwischen dem Teufel und seinem menschlichen Paktpartner annimmt. Wichtig ist zunächst auf der Erzählebene zu prüfen, ob und inwieweit solch eine deterministische Sichtweise – der Protagonist ist von Geburt an zur Verdammnis prädestiniert – im Faustbuch geltend gemacht wird. Danach wird auf der Figurebene betrachtet, wie sich die Notwendigkeit (das ‚Müssen‘), die Möglichkeit (das ‚Können‘) und der Wille (das ‚Wollen‘) in der Pakt-Partnerschaft zwischen Faust und Mephistophiles zueinander verhalten. Schließlich werde ich die Besonderheit an der Erzählweise des Faustbuchs hervorheben und auf die Gefahren, zu denen diese führen kann, hindeuten.

## 1 Die Erzählebene

Die Vorrede des Faustbuchs vermittelt zunächst den Eindruck, dass es eine Möglichkeit der Rettung geben muss, indem hier paränetische und appellative Sprechweisen eingesetzt werden. Explizit zitiert die Vorrede die Bibelstelle *Jacob. 4. Seit Gott vntherthaenig / widerstehet dem Teuffel / so fleuhet er von euch / naehet euch zu Gott / so naehet er sich zu euch.*<sup>8</sup> Diese Stelle bestätigt mit Klarheit die Wechselwirkung zwischen Mensch und Gott sowie zwischen Mensch und Teufel, so dass der Mensch doch irgendetwas tun kann.

Im Kapitel 1 dann gibt der Erzähler seine eigene deterministische Neigung zu erkennen. Er erzählt, dass Faust sowohl *ein[en] gantz gelernigen vnd geschwinden Kopff[ ]*, als auch *einen thummen / vnsinnigen vnnnd hoffertigen Kopff* hatte. Er deutet an, dass Faust seine hervorragende Intelligenz, die im zuerst

---

<sup>8</sup> *Historia*, S. 12.

genannten *gelernigen vnd geschwinden Kopffl*] deutlich wird, ‚dummerweise‘ in eine falsche Richtung treibt, so dass *man jn denn allezeit den Speculierer genennet hat*.<sup>9</sup> Zählt zu Fausts göttlich gegebener Natur folglich ein *thummer* Kopf, kann er – nach Luthers deterministischer Überzeugung – keinen guten Willen haben, demzufolge gar nicht anders als sündigen und muss somit seinem Ende in Verdammnis entgegenstreben.<sup>10</sup> Dass er *zur boesen Gesellschaft gerahten ist*, dass er *die H. Schrift ein weil hinder die Thuer vnnd vnter die Banck gelegt / ruck vnd Gottloß gelebt* hat, scheinen Beweise für die Schlechtigkeit seines Willens zu sein. Darauf folgend wird subsumiert: *Aber es ist ein wahr Sprichwort: Was zum Teuffel wil / das laeßt sich nicht auffhalten / noch jm wehren*.<sup>11</sup> Damit wird eine Trias von Fausts *thummem* Kopf als Teil seiner Natur, seinem schlechten Willen und seiner Verdammnis hergestellt. Es ist nicht mehr die Entscheidung zur Sünde, die zur Verdammnis führt, sondern eigentlich ist die unausweichliche Art und Weise, wie die Sünde aufgrund von Fausts Natur und durch seinen Willen hervortritt, bereits durch die Prädestination Gottes vorherbestimmt.

Obwohl der Erzähler seinen Protagonisten schon in früheren Phasen mehrmals verdammt – einmal im allgemeinen Sinne der Prädestination, zweimal wegen konkreter Taten –, muss er sich immer noch mit der Frage auseinandersetzen, ob Faust überhaupt durch Reue seine Sünde büßen und sich retten kann.<sup>12</sup> Dies bildet – wie wir sehen werden – ein zentrales Spannungsfeld in der Erzählung. Der Erzähler schildert kommentierend, dass Faust zwar Ansätze von Reue zeigt, jedoch nicht richtig bereuen könne; er verzweifelt vielmehr nur:

Doctor Faustus hatte wol jimmerdar eine Rew im Hertzen / [. . .] Aber sein Rew war Cains vnnd Jude Reuw vnd Buß / [. . .] er verzagte an der Gnade Gottes / vnnd war jm ein vnmoeglich Ding / daß er wider zur Hulde GÖttes kuendte kommen. Gleich wie Cain / der

---

**9** Ich berufe mich auf KÖNNEKER: Dieses *thumm* bedeutet „religiöse Unerleuchtetheit und Gottesblindheit, weist also hin auf jenes Phänomen der Verstocktheit, von dem in der Vorrede im Hinblick auf Faust schon die Rede war.“ KÖNNEKER, Faust-Konzeption, S. 175/176 (Anm. 4).

**10** Vgl. MÜLLER, Maria E.: Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der *Historia von D. Johann Fausten*. In: DVJS 60/4 (1986), S. 572–608, hier S. 580f. MÜLLER weist auf die Bipolarität des melancholischen Gemüts hin. Aufgrund dessen ist auch zu schließen, dass beide der Köpfe zur Natur Fausts gehören.

**11** *Historia*, S. 14.

**12** Zweimal Verdammung wegen konkreter Taten: das erste Mal nach der Tat, als Faust Mehostophiles nach seinem Namen fragt (siehe *Historia*, S. 21: *Eben in dieser Stundt*), und das zweite Mal nach dem Zustandekommen des Pakts (siehe *Historia*, S. 26). Es ist in doppelter Hinsicht merkwürdig: Einerseits wird hier ein Mensch mehrmals verdammt, andererseits beginnt die Spannung, ob sich Faust überhaupt retten kann, erst nach der Verdammung.

also verzweiffelte / Seine Suende weren groesser / denn daß sie jhme verziehen moechten werden / Also auch mit Judas, etc.<sup>13</sup>

Der Erzähler markiert Fausts Reue als *Cains vnnnd Jude Reuw*. Auf ähnliche Weise wird das folgende Selbstbekenntnis Fausts in seiner letzten Rede an seine Studenten durch eine Marginalie als *Judas Rew* denunziert:

Dann ich sterbe als ein boeser vnnnd guter Christ / ein guter Christ / darumb daß ich eine hertzliche Reuwe habe / vnd im Hertzen jimmer vmb Gnade bitte / damit meine Seele errettet moechte werden / Ein boeser Christ / daß ich weiß / daß der Teuffel den Leib wil haben / vnnnd ich wil jhme den gerne lassen / er laß mir aber nur die Seele zu frieden.<sup>14</sup>

Mit dem Exempel von Judas möchte der Erzähler zeigen, dass Faust keine echte Reue haben und seine Verdammnis nicht umgehen kann.<sup>15</sup> Das klingt deterministisch – um Gottes Plans willen muss Judas regelrecht verdammt werden. Aber zugleich darf der synergistische Ton im Judas-Exempel nicht überhört werden. Judas' eigentliche Verfehlung soll in seiner Verzweiflung an Gottes Gnade liegen. Der Erzähler deutet dementsprechend auf die Möglichkeit an, ‚wider‘ zur *Hulde Gottes* kommen zu können, wenn Faust nicht verzagt wäre. Er schildert im Kapitel 14 sogar mit einer Ich-Stimme exemplarisch, wie Faust hätte büßen können:

Denn wenn er gedacht hette: Nun streicht mir der Teuffel jetzt eine solche Farbe an / daß ich darauff muß in Himmel sehen / Nun so wil ich wider vmbkehren / vnd Gott vmb Gnade vnd Verzeihung anrufen / Denn nimmer thun / ist ein grosse Buß / hette sich darauff in der Christlichen Gemein in die Kirchen verfuert / vnnnd der heyligen Lehre gefolget / dardurch also dem Teuffel eine widerstand gethan / ob er jm schon den Leib hie hette lassen muessen / so were dennoch die Seele noch erhalten worden [ . . . ]<sup>16</sup>

Dieser Bußspiegel hebt sich als eine bessere Sprechweise dadurch hervor, dass er sich an eine Klage Fausts anschließt, die als Fausts Verzweiflung gelesen werden soll. Man merkt aber, dass der Gedanke – *den Leib hie hette lassen muessen* / [ . . . ] *dennoch die Seele noch erhalten* – fast in gleicher Form erscheint wie Fausts spekulatives Kalkül in seiner letzten Rede: [ . . . ] *daß der Teuffel den*

<sup>13</sup> *Historia*, S. 36.

<sup>14</sup> *Historia*, S. 121.

<sup>15</sup> Judas ist ein klassisches Motiv, das die theologische Überlegung um die Verhältnisse zwischen Gut und Böse, zwischen Gottes Prädestination und menschlich-freiem Willen anregt. Vgl. OHLY, Friedrich: *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen 1976. Erasmus und Luther greifen ebenfalls auf das Judas-Motiv zurück, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Vgl. Erasmus, *De libero arbitrio*, S. 102–105; Luther, *De servo arbitrio*, S. 490–495.

<sup>16</sup> *Historia*, S. 33.



*Leib wil haben / vnnd ich wil jhme den gerne lassen / er laß mir aber nur die Seele zu frieden.*<sup>17</sup> Ein merkwürdiges Phänomen: Der Gedanke, wenn er vom Erzähler formuliert ist, gilt als heilsam; aber wenn Faust mit demselben rechnet, gilt er nun als *Judas Rew*.<sup>18</sup>

Fausts Konzeption als negativ-exemplarische Figur ist relativ eindeutig. Aber die Art und Weise, wie der Autor diese Konzeption realisiert, ist theologisch-philosophisch nicht immer kongruent. Maria E. MÜLLER weist darauf hin, dass das Faustbuch als Negativ-Exempel solch eine zentrale Antinomie beinhaltet:

Abschreckend vermag das Exempel nur zu sein, wenn es das furchtbare Ende des gottlosen Faust als notwendige Konsequenz seines Strebens glaubhaft machen kann. Um aber lehrreich zu sein, müssen die Sünden und Laster der Exempelfigur für die Rezipienten vermeidbar erscheinen.<sup>19</sup>

Bezieht man die deterministische Perspektive in das Faustbuch ein, so konstituiert diese auch eine Antinomie: Die Erzähllogik des Negativ-Exempels schließt die Möglichkeit der Rettung für Faust aus und ‚prädestiniert‘ ihn zur Verdammnis; aber indem er genau als Exempel dienen soll, kalkuliert der Text doch auf mit möglichen Rettung, wenn man sich denn nur richtig verhalten hätte – dieses Verhalten kann keine Folge von Prädestination sein, weil der Text selbst dann nicht nötig wäre bzw. die paränetische Rahmung sich selbst unterliefe. Aufgrund dieser konzeptionellen Schwierigkeit bekennt sich der Autor theologisch nicht eindeutig – weder zum Determinismus, noch zur Synergie.

Er zeigt sich deterministisch gesinnt, wenn er die Faust-Figur als Verdammten einführt und auf die Unausweichlichkeit der Verdammnis hindeutet. Er schreibt ihm zwar einen Raum des Willens zu, entzieht ihm aber die Möglichkeit, diesen Willen in eine andere Richtung zu orientieren. Andererseits zeigt sich der Autor synergistisch gesinnt, wenn das Bedürfnis entsteht, aus der Erzählung eine Didaxe oder Paränese zu machen, oder wenn die lutherische Härte gegenüber dem Verdammten gespürt wird. Hinter der Verbindung zwi-

---

<sup>17</sup> *Historia*, S. 121.

<sup>18</sup> Inmitten der theologischen Konfusion profiliert sich der Autor als oberster Richter, der Urteile über Recht und Unrecht bzw. Gerechtigkeit und Sündhaftigkeit fällt, was aber eigentlich nur Gott zukommen sollte. Vgl. MÜNKLER, Marina: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, Göttingen 2011 (Historische Semantik 15), S. 69. Diese selbstberechtigte Vorgehensweise des Autors steht in einem gespannten Verhältnis zu der religiösen Demut, relativiert auch die Überzeugungskraft seiner Kommentare über Faust – insbesondere die Bemühung, in Faust *Stoltz vnnd Hochmut* (siehe z. B. *Historia*, S. 21) seine Verfehlung zu identifizieren.

<sup>19</sup> MÜLLER, Der andere Faust, S. 573 (Anm. 10).

schen konkreten Akten und Strafe, zwischen Reue und möglicher Rettung steht die synergistische ‚Tun-Verdienst‘-Logik, die entweder warnend oder belehrend wirkt. Die Modifikation zwischen den theologisch-philosophischen Grundtönen stiftet Sinn im jeweiligen textimmanenten Zusammenhang wie auch auf der Ebene der literarischen Bearbeitung.

Allein der Fakt, dass sich Faust nicht gerettet hat, führt nicht notwendig zu dem Schluss, dass er sich wegen Gottes Prädestination nicht hat retten können. Ebenfalls stellt das Faustbuch keinen ausreichenden Beweis für eine synergistische Erklärung seiner Verdammnis zur Verfügung. Anders verhält es sich z. B. im Jesuitendrama *Cenodoxus* von Jakob Bidermann (Uraufführung 1602), in dem der explizite Zusammenhang zwischen Sünde und daraus resultierender Strafe eine synergistische Weltanschauung suggeriert: Der Protagonist muss sich immer zwischen Gut und Böse entscheiden, nach seinem Tod vor dem überirdischen Gericht stehen und schließlich wegen seiner Sünden das Urteil von Christus erhalten.<sup>20</sup>

Die unverkennbare theologisch-philosophische Inkongruenz innerhalb des ganzen Faustbuchs ist ein Indiz der intellektuellen Krise des Jahrhunderts. Suggestiert es eine Form von Hochmut, wenn die Ursache der Verdammnis eines Menschen synergistisch in seinen Taten gesehen wird, was suggeriert es dann, wenn diese Ursache deterministisch schließlich in Gottes Prädestination gesehen wird?<sup>21</sup> Luther würde sich an die letztere Sichtweise anschließen, obwohl er auch von der absoluten Hoffnungslosigkeit der Verdammten beeindruckt ist und in dieser Hinsicht findet, „dass es schwierig ist, die Güte und Gerechtigkeit Gottes zu verteidigen“.<sup>22</sup>

## 2 Die Figurenebene

Was der Teufel treibt, ist in einer komplexen Weise mit Gottes Willen verbunden. Er ist entweder Vollstrecker vom Willen Gottes oder, worauf die typische Betrachtungsweise der Reformationszeit hindeutet, Gottes mächtiger Widersacher.

<sup>20</sup> Bidermann, Jakob: *Cenodoxus*. Hrsg. von Rolf TAROT, Stuttgart 2012.

<sup>21</sup> Über die historische Möglichkeit dieser Sichtweise vgl. MÜLLER, Der andere Faust, S. 585–586 (Anm. 10): „Ob die Melancholie Fausts als Folge selbst verschuldeter Sünde oder als Folge schwerer, womöglich von Gott verfügter und jedenfalls von Gott zugelassener Krankheit aufzufassen sei – bei Strafe des Todes darf dies kein Gelehrter im späten 16. Jahrhundert diskutieren. Die wissenschaftlich bedeutenden zeitgenössischen Theorien aber lassen beide Möglichkeiten zu.“

<sup>22</sup> Luther, *De servo arbitrio*, S. 650/651.

Im Folgenden geht es hauptsächlich um das Duo Faust und Mephistophiles. Ich werde chronologisch die verschiedenen Phasen ihrer Beziehung durchgehen, um schließlich die auf- und absteigenden Entwicklungen der Willensfreiheit Fausts und seiner Selbstständigkeit in der Pakt-Partnerschaft verzeichnen zu können. Es ist durchaus berechtigt, wie es die bisherige Forschung getan hat, den Schwerpunkt der Analyse auf Mephistophiles' Macht über Faust und Fausts Abhängigkeit zu legen. Doch wird dieses Verständnis der Beziehung zwischen den beiden Akteuren der Spezifik der Konstellation nicht gerecht. Im Faustbuch ermöglicht einerseits der Teufelspakt Faust vieles. Andererseits ist Mephistophiles ein konkreter, menschenähnlicher Akteur, der mit Faust redet und handelt, der Faust berät und ihm hilft, seine Zaubereien zu realisieren, nicht etwa eine schlichte Chiffre der unausweichlichen universellen Sündenverfallenheit. Der Teufel braucht – wie die Dämonologie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit nahelegt – auch unbedingt die Allianz mit dem Menschen.<sup>23</sup> Deshalb ist die Ungleichheit in den Machtverhältnissen zwischen Faust und Mephistophiles nicht zu überschätzen. Ich werde die Beziehung zwischen den beiden Figuren konkret in ihrer Pakt-Partnerschaft betrachten und zeigen, dass der Machtkampf zwischen ihnen allmählich in eine Beziehung mündet, die ähnlich wie die Partnerschaft zwischen Gott und Christ des synergistischen Modells erscheint.

## 2.1 Die Stationen zum Teufelspakt: Fausts Willensstärke

Faust *speculiert vnd studiert Nacht vnd Tag* in den Zauberbüchern. Sein *Datum* stellte sich wie folgt dar: [D]as zulieben / das nicht zu lieben war / dem trachtet

---

<sup>23</sup> Bei Augustinus hatte der Teufel einen Luftkörper, seit dem 12. Jahrhundert aber setzten die Scholastiker die Idee der Unkörperlichkeit des Teufels langsam durch. Man hat dauerhaft die Schwierigkeit empfunden zu erklären, wie ein luftiges oder geistiges Wesen materiellen Schaden anzurichten vermag. Es wurde z. B. von Thomas von Aquin argumentiert, dass der Teufel eben deswegen seine irdischen Helfer – Hexen und Magier – braucht, um Materie bewegen und Schaden zufügen zu können. Der Teufel muss im Inneren des Menschen wirken und ihn durch Illusionen verblenden, um ihn dazu zu motivieren, wozu er ihn nicht physisch zwingen kann. Der Teufelspakt gehört zu einem der Mittel, mit denen der Teufel die Menschen anlockt. Vgl. z. B. Augustinus, Aurelius: *Vom Gottesstaat*, Bd. 1, 2. Hrsg. von Carl ANDRESEN u. a., Zürich 1978, hier Bd. 2, 21, 6, S. 686f. Thomas von Aquin: *Quaestiones Disputatae*. Vom Übel, Bd. 12/Teilband 2. Hrsg. von Rolf SCHÖNBERGER, Hamburg 2010. Kramer, Heinrich: *Der Hexenhammer*. Hrsg. von Günter JEROUSCHEK/Wolfgang BEHRINGER, München 2000. Vgl. dazu FLASCH, Kurt: *Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie*, München 2015, S. 97, 110f., 114. OTTO, Bernd-Christian: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit*, Berlin, New York 2011, S. 317–318.

*er Tag vnd Nacht nach / name an sich Adlers Fluegel / wolte alle Gruend am Himmel vnd Erden erforschen* [. . .].<sup>24</sup> Die Reihung der Verben – lieben, trachten, nehmen, erforschen wollen usw. – deutet darauf hin, dass Faust sich aktiv engagiert, um sich dem Teufel zu nähern.

In der Szene der ersten Beschwörung führt der Teufel im Wald zunächst ein langwieriges Spektakel voller beunruhigender Bilder und Lärm auf, ohne in menschenähnlicher Gestalt aufzutreten. Faust ist erschrocken, will sogar fliehen, aber sein starkes *Fuernemmen*, den Teufel zu beschwören, überwindet seine Angst. Nachdem Faust zweimal Mut gefasst und viermal neu beschworen hat, erscheint endlich der Teufel *in Gestalt eines grauwen Muenchs / kam mit Fausto zusprach / fragte / was er begerte*.<sup>25</sup> Erst jetzt, nach langer Verzögerung kann Faust sein Vorhaben durchsetzen und zu einer effektiven Kommunikation mit dem Teuflischen kommen.

Auf ähnliche Weise treibt Faust in den folgenden Szenen die Verhandlung um die Paktbedingungen voran, während Mephostophiles sie mit der Begründung verzögern will, dass nicht er, sondern sein Fürst das endgültige Bestimmungsrecht habe. Nachdem beide Seiten die Paktbedingungen abgesprochen haben, besonders nachdem Mephostophiles Faust versprochen hat, *so er solche Puncten halten wuerde / soll er alles das haben / was sein Hertz belueste vnd begerte*,<sup>26</sup> so dass ihm ein Raum der Willensfreiheit versprochen worden ist, sticht Faust sich in die Hand, um den Pakt mit seinem Blut formell zu beglaubigen. Da erscheint in dieser Hand die blutige Schrift: *O Homo fuge / id est / O Mensch fluehe vor jhme vnd thue recht*, also eine übernatürliche Warnung vor dem bevorstehenden Teufelspakt und womöglich die einzige Erscheinung der heiligen Kraft im ganzen Faustbuch.<sup>27</sup> Aber *auß grosser seiner Verwegung und Vermessenheit* lässt Faust sich nicht durch die Warnung davon abbringen, wonach er sich seit langem gesehnt hat. Die Intensität von Fausts Willen zum Teufelsbündnis spitzt sich in der Formulierung des Pakts zu:

Ich Johannes Faustus D. bekenne mit meiner eygen Handt offentlich / zu einer Bestettigung / vnnd in Krafft diß Brieffs / Nach dem ich mir fuergenommen die Elementa zu speculieren / vnd aber auß den Gaaben / so mir von oben herab bescheret / vnd gnedig mitgetheilt worden / solche Geschickligkeit in meinem Kopff nicht befinde / vnnd solches

<sup>24</sup> *Historia*, S. 14–15. Eine rätselhafte Tatsache: Das Wort ‚Datum‘ bedeutet auf Frühneuhochdeutsch ‚Streben‘, auf Latein aber ‚Gabe‘. Die gegenläufigen Lesarten deuten jeweils auf Willensfreiheit oder Determinismus hin.

<sup>25</sup> *Historia*, S. 15–17; vgl. zur Bedeutsamkeit dieses teuflischen Erscheinungsbildes zudem den Beitrag von Daniela FUHRMANN in diesem Band.

<sup>26</sup> *Historia*, S. 21.

<sup>27</sup> *Historia*, S. 22.

von den Menschen nicht erlernen mag / So hab ich gegenwertigem gesandtem Geist / der sich Mephostophiles nennet / ein Diener des Hellischen Printzen in Orient / mich vntergeben / auch denselbigen / mich solches zuberichten vnd zu lehren / mir erwehlet / der sich auch gegen mir versprochen / in allem vnderthenig vnnnd gehorsam zuseyn. [. . .]<sup>28</sup>

Er begründet damit seine Motivation zum Teufelspakt plausibel: Er sucht nach etwas, das er allein mit den von Gott gegebenen Gaben nicht erreichen kann. Die Reihung der fleischlichen und seelischen Teile Fausts – *eigner Hand, eygen Blut, meines Sinns, Kopffs, Gedancken vnnnd Willen* – soll die Authentizität und die Stärke seines Willens bezeugen und die Verbindlichkeit des Pakts bestätigen. Bis zu diesem Zeitpunkt sieht es so aus, als ob Faust derjenige ist, der aktiv handelt und das Geschehen vorantreibt.

## 2.2 Heilige oder teuflische Ehe: Der erste Konflikt

Sobald der Pakt unterzeichnet worden ist, fängt Mephostophiles an, sehr aktiv auf Faust einzuwirken. Dank Mephostophiles' diebischer Dienstleistungen erhält Faust köstliches Essen, Trinken und Kleidung sowie seine *Bestallung*.<sup>29</sup> Aber sehr bald darauf enden diese ‚Flitterwochen‘ mit einem schrecklichen Erlebnis der echten – eventuell aber auch nur scheinbaren – teuflischen Gewalt. Wegen seiner *Aphrodisia* will Faust sich verheiraten und *weiben*. Die Ehe, so erfährt er jedoch von Mephostophiles, sei *ein Werck deß Hoehsten* und dem Teufel und dem Pakt zuwider. Mephostophiles bedroht Faust, dass er ihn zerstückeln wird, wenn er sich verheiratet. Faust – paradoxerweise wider Gott und wider den Teufel zugleich – *gedacht jhm hin vnnnd wider nach / wie aller Gottlosen Hertzen nichts guts gruenden koennen / vnd der Teuffel dieselbigen leytet vnd fuehret*, und beschließt am Ende, dass er sich doch verheiraten wolle, *es folge darauß gleich was es woelle*. Sofort darauf erscheint der Höllenfürst Satan leibhaftig vor Faust, führt sich so auf, als ob er ihn töten und seine Wohnung niederbrennen wolle, und drängt ihn dazu zu gestehen, dass er sich an den Pakt zwischen ihnen nicht gehalten und nun um Verzeihung zu bitten habe. Danach verschwindet Satan, und Mephostophiles tritt wieder hervor, verspricht Faust, dass er ihm *alle Tag vnd Nacht ein Weib zu Bett fuehren* wolle, welches auch immer er begehre, solange er ein schlechtes Leben führe. So sucht Faust immer weitere Befriedigung.<sup>30</sup> Fausts Willensstärke wird hier erneut greifbar, aber

<sup>28</sup> *Historia*, S. 22–23.

<sup>29</sup> *Historia*, S. 24–27.

<sup>30</sup> *Historia*, S. 27–29.

diesmal unterdrückt der äußere Einfluss – anders als die Erscheinung der blutigen Schrift *Homo fuge* – seinen Willen. Faust tut jetzt willig, was er eigentlich auch tun muss. Durch diese Szenen wird klar, dass der Teufel es sehr gut versteht, mit Zuckerbrot und Peitsche den menschlichen Willen zu beeinflussen.<sup>31</sup>

### 2.3 Die Disputationen: Fausts Rückzug

Teils schockiert, teils mitten in der *Teufflischen Ehe* und am Teufflischen besonders interessiert, stellt Faust Mephostophiles in den folgenden Kapiteln dämonologische Fragen jeweils über die Natur des Teufels (Kap. 11), den Höllensturz Lucifers (Kap. 11 und 14), die Hölle (Kap. 12 und 16) und die Politik des Teufels bzw. die Art und Weise, wie der Teufel sein Regiment bildet (Kap. 13) und wie er seine Macht ausübt (Kap. 15). Diese Fragen betreffen das Wissen der Dämonologie sowie das Wissen über die Transzendenz. Gerade durch sie nähert sich Faust seinem tatsächlichen Belang an, nämlich der transzendenten Frage, ob Rettung (überhaupt) möglich ist. Einerseits will er gewisse transzendente Erkenntnisse von Mephostophiles erzwingen, andererseits will er ihm sein Vertrauen auch nicht ohne Weiteres schenken, weil er ein *Speculierer* und ihm somit bewusst ist, dass der Teufel nach der theologischen wie dämonologischen Lehre ein *Luegen Geist* ist.<sup>32</sup> Daher will er Mephostophiles mit den Paktartikeln zügeln, so dass er *das jenig / so er* [i. e. Faust] *von jm forschen wuerd / nicht verhalten* und *auff alle Interrogatorien nichts vnwarhafftigs respondiern* soll.<sup>33</sup> Auch die Wiederholung ähnlicher Fragen ist womöglich ein Ausdruck seines Misstrauens.

Mephostophiles, der nun zum Vermittler des transzendenten Wissens wird, nutzt die Disputationen, um Faust zu beeinflussen. Wenn über transzendente Sachen spekuliert wird, ob deterministisch oder indeterministisch, besteht Ungewissheit. Einerseits kritisiert Luther die Theorie der Willensfreiheit auch deswegen, weil man sich dabei nie sicher sein könne, wie viel Werk endgültig für die eigene Rettung ausreichend sei;<sup>34</sup> andererseits ist der Nachteil der deterministischen Sichtweise ebenso unverkennbar: Man kann nie sicher sein, ob man eigentlich zur Rettung oder Verdammung prädestiniert ist. Aber die Disputation kann auch dem Teufel eine heikle Situation bereiten. In der mittelalterlichen

<sup>31</sup> Vgl. KÖNNEKER, Faust-Konzeptionen, S. 185/186 (Anm. 4); MÜLLER, Der andere Faust, S. 580 f. (Anm. 10).

<sup>32</sup> Vgl. *Historia*, S. 8, 11, 84, 116.

<sup>33</sup> *Historia*, S. 18.

<sup>34</sup> Luther, *De servo arbitrio*, S. 648–651.

Legende ist es möglich, durch Auseinandersetzungen mit dem Teufel zur wahren transzendenten Erkenntnis zu gelangen, die den Teufelsbündler schließlich zum Heil führt.<sup>35</sup> Mephostophiles muss seinerseits verhindern, dass sich Faust durch die wahre transzendente Erkenntnis von ihm abwendet und zu Gott zurückkehrt. Also entfaltet sich das Spannungsfeld zwischen Faust und Mephostophiles in vollem Umfang.

Zunächst reagiert Mephostophiles auf Fausts Fragen entweder mit ausweichenden oder verwirrenden Antworten. Von der Frage um den Höllensturz Lucifers z. B. ist Mephostophiles abgekommen, stattdessen spricht er jetzt nur von dem glänzenden Engelsonstand Lucifers vor dem Höllensturz.<sup>36</sup> Auf die Frage um die *Substanz / Ort vnnnd Erschaffung der Hellen* sucht Mephostophiles dann Zuflucht im Agnostizismus.<sup>37</sup> Damit ist Faust alles andere als zufrieden, er konfrontiert Mephostophiles erneut mit ähnlichen Fragen. Im Kapitel 14 kann Mephostophiles die Frage, *In was gestalt sein Herr im Himmel geziert gewest / vnd darinnen gewohnt*, nicht sofort beantworten und bittet um eine Bedenkzeit von drei Tagen. Fristgemäß kommt er zurück und verschweigt nicht mehr, dass Lucifer wegen seines Stolzes vom Himmel in die Hölle verstoßen wurde. Diese Antwort macht Faust mit ihrer theologischen Exemplarität und Tiefe geistig wie emotional betroffen. Er identifiziert sich mit Lucifer und bekommt Angst vor seiner eigenen Bestrafung: *[M]ein vbermuehtig Fleisch vnd Blut hat mich / an Leib vnd Seel / in Verdammlichkeit gebracht [ . . . ]*.<sup>38</sup> In Fausts Gedanken lassen sich beide hier interessierenden Überzeugungen ablesen: Zum einen die Willensfreiheit, die seinen Stolz und Übermut verantwortlich sieht für seine Sünden und die daraus resultierende Verdammnis; zum anderen aber auch eine deterministische Überzeugung, welche die Ursache in seiner Natur, seinem *Fleisch vnd Blut* sieht.

Die Antworten von Mephostophiles werden in Kapitel 15 und 16 immer länger und bereiten Faust immer größere geistige wie emotionale Unruhe. Von Kapitel 15 an spricht Faust von seiner Gefangenschaft oder Besessenheit vom Teufel.<sup>39</sup> Auf die Frage über die *Regierung, Raht, Gewalt, Angriff, Versuchungen*

---

35 Vgl. die Erzählung von Cyprianus. Da gesteht der Teufel Cyprianus, dem Teufelsbündler, nach einer Folge von Misserfolgen ehrlich ein, dass er Gott unterlegen sei. Im nächsten Augenblick schwört Cyprianus dem Teufel und seinen Dämonen ab. Der einstige Zauberer Cyprianus wird schließlich ein Heiliger. In: De Voragine, *Legenda*, S. 1854–1863.

36 *Historia*, S. 29/30.

37 *Historia*, S. 30.

38 *Historia*, S. 32/33.

39 Interessant ist die Tatsache, dass hier nicht Mephostophiles, sondern nur Faust selbst davon spricht, dass der Teufel ihn ‚besessen‘ und ‚gefangen‘ habe (abgesehen von den Erzähler-Kommentaren). Vgl. *Historia*, S. 35, 115.

und *Tyranny* geht Mephostophiles diesmal tiefer ein, obwohl er zuerst seinen Widerwillen darüber geäußert hat, diese Frage zu beantworten. erinnert man die alte Paktlegende, so ist an diesem Punkt vorstellbar, dass die Grenze des Teufels sich bald offenbaren und der Teufelsbündler die Unzulänglichkeit des Teufels erfahren wird. Aber unmittelbar darauf bewegt sich die Narration in die Gegenrichtung. Mephostophiles überschreitet selbst die Grenze, erzählt allerlei Übeltaten, die die Teufel seit dem Sündenfall des Menschen bis heute begangen haben, und berichtet, dass sie den Menschen vom Glauben abbringen und zur Sünde reizen, indem sie das Herz des Menschen besitzen. Er beendet seine Antwort mit der Behauptung, dass Faust das bei sich selbst auch beobachten könne. Faust erstaunt das sehr: *So hastu mich auch Besessen? Lieber sage mir die Wahrheit?* Darauf erklärt Mephostophiles detailliert, wie er Einfluss auf Faust ausgeübt und Schritt für Schritt Besitz von ihm ergriffen hat:

Ja / warumb nicht? Denn so bald wir dein Hertz besahen / mit was Gedancken du vmbgiengest / vnd wie du niemands sonst zu deinem solchen Fuernemmen vnnd Werck koendtest brauchen vnd haben / dann den Teuffel / Sihe so machten wir deine Gedancken vnd Nachforschen noch frecher vnd kecker / auch so begierlich / daß du Tag vnnd Nacht nicht Ruhe hettest / Sondern alle dein Tichten vnnd Trachten dahin stunde / wie du die Zauberey zu wegen bringen moechtest / Auch da du vns Beschwurest / machten wir dich so Frech vnd Verwegen / daß du dich ehe den Teuffel hettest hinfuehren lassen / ehe du von deinem Werck werest abgestanden. Hernach behertzigten wir dich noch mehr / biß wir dir ins Hertz pflantzten / daß du von deinem Fuernemmen nicht mochtest abstehen / wie du einen Geist moechtest zu wegen bringen. Letzlich brachten wir dich dahin / daß du dich mit Leib vnd Seel vns ergabest / das kanstu alles / Herr Fauste / bey dir abnehmen.<sup>40</sup>

Bisher stützte die Narration die Lesart, dass Faust derjenige ist, der das Teufelsbündnis aktiv erwirkt und auch die Interaktion darin bestimmt hat. Nach Mephostophiles aber hat der Teufel Fausts Gedanken und Begierde schon längst beeinflusst, bevor dieser ihn erstmals beschwor. Der Teufel vermag, das menschliche Herz zu *besehen*, zu *behertzigen* und die Begierde darein zu *pflantzen*; all dessen kann der betroffene Mensch sich nicht bewusst werden. So gesehen erweisen sich viele Tätigkeiten des Teufels plötzlich als zweckmäßig, auch wenn er scheinbar passiv handelt. Er lässt sich lange beschwören, um Fausts Willen zu erproben; er verweigert auf die eine oder andere Weise, die von Faust geforderten Auskünfte sofort zu geben, um seine Neugier anzustacheln. Es liegt nahe, dass der Teufel noch viel mehr getan hat, um Faust an sich zu ziehen und sein teuflisches Interesse zu stärken, und zwar viel mehr, als die Menschen – sowohl Faust als auch der Erzähler und der Leser – erkennen können. Von diesem Punkt an scheint die

---

40 *Historia*, S. 35.



Narration eine sehr eingeschränkte zu sein, denn sie muss meistens einen menschlichen Gesichtspunkt einnehmen und aus diesem hinausblicken, ohne den teuflischen Gesichtspunkt, der für die Narration konstruktiv auch unentbehrlich ist, hinreichend einzubeziehen. Faust scheint die Äußerung von Mephostophiles zu glauben, aber seine Vorstellung von der Willensfreiheit ist noch nicht ganz enttäuscht. Er spricht auch von seiner Teilnahme daran: *Es ist war / sagt D. Faustus / nun kan ich jm nimmermehr thun / Auch habe ich mich selbst gefangen.*<sup>41</sup> Faust be-reut, was er getan hat, wünscht, dass er anders gehandelt hätte, und bezweifelt, ob er irgendwann in der Vergangenheit sein Glück mit seiner Missetat schon verscherzt habe. Mephostophiles nährt seine Verwirrung mit der unklaren Aussage: *Da sihe du zu.* Das macht Faust *trawrig* und er geht fort.

Im Kapitel 16 stellt Faust Mephostophiles wiederum Fragen über die Hölle. Ganz deutlich drückt Faust seinen persönlichen, zentralen Belang aus: *ob der Verdampfte wider zur Hulde Gottes kommen koenne / vnd von der Hellen erloeset moechte werden?*<sup>42</sup> Ähnlich wie früher will Mephostophiles Fausts Fragen ablehnen. Faust entgegnet: *So wil ichs wissen / oder wil nicht leben / du must mirs sagen.*<sup>43</sup> Mephostophiles beginnt, auf die Fragen sehr wortreich, ja bis zum Überdruß einzugehen, und beschreibt die Pein und Hoffnungslosigkeit in der Hölle mit einer Vielzahl von Bildern. Er beendet seine langwierige Rede mit einer neuen Verweigerung: *ich bin dir solches zu sagen nit schueldig*, die offenkundig dem Paktartikel, dass er Faust gehorchen und gehorsam sein soll, widerspricht. Faust geht *abermals gantz Melancholisch vom Geist hinweg / wardt gar Verwirret vnd Zweifelhafftig / gedacht jetzt da / dann dorthin.* Als er seine Gedanken schweifen lässt und an Gottes Wort denkt, lenkt Mephostophiles ihn sofort von diesen Gedanken ab, indem er sich in die Gestalt einer schönen Frau verwandelt und mit Faust *all Vnzucht* treibt.

Obwohl Mephostophiles die Auskunft auf alle Fragen verweigert, will Faust im Kapitel 17 noch ein ‚Gedankenexperiment‘ von ganz zentraler Bedeutung mit Mephostophiles machen. Er fordert Mephostophiles auf, sich in seine Rolle hineinzusetzen, und fragt ihn, was er dann tun wollte, wenn er ein Mensch wäre. Dieser *laechelte* und lehrt Faust mit einer synergistischen Denkweise, dass er als Mensch sein Bestes tun müsste, um sich Gott gefällig zu machen. Faust ist sich bewusst, dass er solches nicht getan habe, und gerät eben durch die synergistische Idee tiefer in Verzweiflung. Er fragt Mephostophiles weiter, ob er ein Mensch sein wollte. Dieser entgegnet nun mit einem Seufzer, zeigt

---

<sup>41</sup> *Historia*, S. 35.

<sup>42</sup> *Historia*, S. 36.

<sup>43</sup> *Historia*, S. 37. Eigentlich kann man dem Teufel nicht mit Selbstmord drohen, aber auf mysteriöse Weise wirkt die Drohung. Das bietet auch Ansätze zur Spekulation.

sich reuig über eigene Sünde, spielt eine Figur, die Missetaten begangen habe und jetzt bereue, aber doch keine Hoffnung habe. Darauf scheint Faust sich selbst allzu leicht in diese vom Teufel konzipierte Figur hineinversetzt zu haben: *So were es mit mir auch noch frueh gnug / wann ich mich besserte*. Er glaubt nun, dass es für ihn schon *zu spat* sei zu bereuen. Dies alles ist so qualvoll, dass er keine Antwort mehr von Mephostophiles hören will: *Laß mich zu frieden / sagt Doctor Faustus zum Geist. Antwort der Geist / So laß mich forthin auch zu frieden mit deinem Fragen*.<sup>44</sup>

Faust stellt Mephostophiles darauf keine dämonologischen Fragen mehr, untersucht die Transzendenz aber weiterhin, indem er mit Mephostophiles' Hilfe Astronomie und Geographie empirisch studiert. Er *[n]impt jm derwegen fuer / den Geist zu fragen / vnter einem glimpff / [. . .] von deß Himmels Lauff / Zierd / vnnd desselben Vrprung*.<sup>45</sup> Diese Herangehensweise, die Transzendenz durch die Empirie zu untersuchen, muss im prä-cartesianischen sechzehnten Jahrhundert so reizvoll wie umstritten gewesen sein.<sup>46</sup> Die Ambiguität in der Aussage: *[Faust] sahe wol gen Himmel / aber er kondte nichts ersehen*,<sup>47</sup> deutet schon darauf hin, dass das Heil und die Empirie nach der Sichtweise der Zeit ineinander verwoben zu sein erscheinen. Aber das Faustbuch lässt diese Herangehensweise an das Problem nicht zu. Faust erblickt auf dem *Caucasus* das Paradies aus der Ferne, das von dem Engel Cherub mit seinem Flammenschwert wie mit einer feurigen Mauer abgeschirmt wird. Mephostophiles spricht von der absoluten Unzugänglichkeit des Paradieses: *[W]eder du / ich / noch kein Mensch kan dazu kommen*.<sup>48</sup> Das gilt als der entscheidende Bruch der Verbindung zwischen Trans-

---

**44** *Historia*, S. 43.

**45** *Historia*, S. 46.

**46** Über den Wissensdiskurs im Faustbuch wird in der Forschung viel diskutiert. Vgl. z. B. MÜLLER, Jan-Dirk: „Curiositas“ und „erfahrung“ der Welt im frühen deutschen Prosaroman. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Hrsg. von Ludger GRENZMANN/Karl STACKMANN, Stuttgart 1984, S. 252–271; MÜLLER, Jan-Dirk: Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts. In: *Literatur, Artes und Philosophie*. Hrsg. von Walter HAUG/Burghart WACHINGER, Tübingen 1992, S. 163–194; RUBERG, Uwe: Zur narrativen Integration enzyklopädischer Texte am Beispiel des Faustbuchs von 1587. In: *Enzyklopädien der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Franz M. EYBL u. a., Tübingen 1995, S. 64–80; CLASSEN, Albrecht: *Faustbuch and Wagnerbuch as Witnesses of Paradigm Shift*. In: *Daphnis* 35 3/4 (2006), S. 515–535; GEROK-REITER, Annette: Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfigurationen in der *Historia*. In: *KulturPoetik*, Bd. 11, 1 (2011), S. 1–20; EMING, Jutta: Body Imagery and Knowledge in *Historia von D. Johann Fausten*. In: *Anthropological Reformations – Anthropology in the Era of Reformation*. Hrsg. von Anne EUSTERSCHULTE/Hannah WÄLZ-HOLZ, Göttingen 2015, S. 113–128.

**47** *Historia*, S. 36.

**48** *Historia*, S. 72.

zenden und Immanenz auf der intradiegetischen Ebene. Erst darauf folgt der in der Forschung häufig sogenannte ‚Schwankteil‘ (etwa Kap. 33–59) mit seinem überwiegend profanen Charakter, in dem es so aussieht, dass Faust seinen Drang in die Transzendenz endlich aufgibt und die vom Teufel gezogene Grenze für sein Handeln nicht mehr zu überschreiten versucht.

## 2.4 Die Zauberei-Geschichten: Harmonie zwischen Faust und Mephistophiles

Die Beziehung zwischen Faust und Mephistophiles tritt nun in eine stabile Phase des weltlichen Lebens ein. Die erzählte Zeit dieser Phase deckt den größten Teil der festgeschriebenen Frist des Pakts von vierundzwanzig Jahren ab. Nicht viel wird über Fausts Kommunikation mit dem Teufel berichtet, denn hier steht seine Verfahrensweise – mit der neu erworbenen Zauberkunst – in und mit der Welt im Zentrum. Aber aus den Zauberstücken, die gemäß der Definition von Mensch und Teufel nur gemeinsam hervorgebracht werden müssen, lässt sich schließen, dass Faust und Mephistophiles in dieser Phase eng miteinander verbunden zu sein scheinen und harmonisch zusammengewirkt haben. Nachdem Faust z. B. der Gräfin von Anhalt frische Trauben, die wegen der Jahreszeit nicht vorhanden sind, innerhalb einer halben Stunde herbeigeschafft hat, erläutert er selbst, dass die Saisonfrüchte eigentlich von seinem Geist aus einem anderen Erdteil besorgt wurden.<sup>49</sup> Die Auffassung, dass der Mensch keine Zauberei ohne den Teufel ausüben und der Teufel kein Ding aus dem Nichts schaffen kann, entspricht der traditionellen Dämonologie.<sup>50</sup> Aber in manchen Szenen erscheint Faust so, als ob er selbst – wie er im Paktartikel gefordert hat – auch ein Geist wäre, der ohne Beschwörung die menschlichen Sinne verblenden oder außer Kraft setzen, sich unsichtbar machen oder eine andere Gestalt annehmen kann. Er schafft z. B. das Trugbild einer Armee, um einen Ritter abzuschrecken (Kap. 35 und 56). Er frisst scheinbar eine Fuhrer Heu (Kap. 36 und 40). Er macht zwölf sich prügelnde Studenten temporär

<sup>49</sup> *Historia*, S. 89/90.

<sup>50</sup> Vgl. Augustinus, *Gottesstaat*, Bd. 2 21, 6, S. 686 f.; Cotta, John: *The triall of witch-craft, shewing the true and right methode of the discovery: with a confutation of erroneous wayes*. London 1616, S. 34: „[. . .] the Divell as a Spirit doth many things, which in respect of our nature are supernaturall, yet in respect of the power of Nature in universall, they are but naturall unto himselfe and other Spirits, who also are a kinde of creature contained within the generall nature of things created: Opposite therefore, contrary, against or above the generall power of Nature, hee can do nothing.“ Vgl. dazu CLARK, Stuart: *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford 1997, S. 165; OTTO, Magie, S. 317/318, 324 f. (Anm. 23); FLASCH, *Teufel*, S. 194 f. (Anm. 23).

blind (Kap. 41) und bezaubert lärmende Bauern, *daß allen Bauwren das Maul auff das aller weitest offen stunde* (Kap. 42).<sup>51</sup> In diesen Zauberei-Geschichten ist die unabhängige Teufelsfigur nicht mehr so präsent wie zuvor, die Wirkung des Teufels wird selten wörtlich genannt.<sup>52</sup> In den hier beschriebenen Zauberpraktiken ist es für den Leser schwierig zu erkennen, wer – im Sinne der aristotelischen Physik – als Agens die Veränderung und die Bewegung verursacht, auch ist es schwer, die Grenze zwischen Mensch und Teufel zu ermitteln.

## 2.5 Fausts zweite Verschreibung: Das Erlöschen seines Willens?

Die Episode, in der ein Nachbar Faust zu bekehren versucht, erinnert an die alten Paktlegenden, in denen der Teufelsbündler mithilfe seiner Mitmenschen oder eines Heiligen bekehrt wird.<sup>53</sup> Das Wort des Nachbarn wirkt auf Faust so, dass er Buße tun und dem Teufel den Pakt aufkündigen will. Darauf folgt aber nicht – wie in den Paktlegenden – das Eingreifen der heiligen Macht, sondern das der teuflischen. Der Höllenfürst Satan muss diesmal nicht mehr selbst hervorkommen. Nur Mephostophiles ist am Werk, um Faust von dieser Absicht abzuschrecken. Er greift Faust tätlich an und wirft ihm vor, dass *sein frecher Mutwillen* – in Frühneuhochdeutsch manchmal mit ‚Stolz‘ austauschbar<sup>54</sup> – dem Bündnis zwischen ihnen zugrunde liegt, und dass er jetzt sein Versprechen gebrochen habe. Nachdem Mephostophiles ihn nochmals mit dem ‚zu spät‘ desillusioniert und die Drohung, ihn zu zerstückeln, ausgesprochen hat, verschreibt sich Faust dem Teufel erneut mit seinem Blut wie aufgefördert:

Ich D. Faustus bekenne mit meiner eygen Handt vnd Blut / daß ich diß mein erst Instrument vnnd Verschreibung biß in die 17. jar / steiff vnd fest gehalten habe / Gott vnd allen Menschen feindt gewest / hiemit setz ich hindan Leib vnd Seel / vnd vbergib diß dem maechtigen Gott Lucifero / daß so auch das 7. jar nach Dato diß verlossen ist / er mit mir

<sup>51</sup> Vgl. EMING, *Body Imagery*, S. 118 f. (Anm. 46). EMING begründet, dass Fausts Begierde, die Grenzen zu transzendieren und Macht zu erlangen, sich durch die Grotteske der Körperlichkeit manifestiert.

<sup>52</sup> Vgl. RÖCKE, Werner: *Das verkehrte Fest. Soziale Normen und Karneval in der Literatur des Spätmittelalters*. In: *Neohelicon* XVII (1990), S. 203–231, hier S. 225–227. RÖCKE sieht im Faustbuch die karnevaleske Logik, Normen zu verkehren, Grenzen zu überschreiten und Gegensätze aufzuheben. Ich würde argumentieren, dass hier die Grenze zwischen dem Teufel und dem Teufelsbündler auch in einer karnevalesken Weise zum Teil abgeschafft wird.

<sup>53</sup> *Historia*, S. 101–103. Für die alten Paktlegenden vgl. De Voragine: *Legenda*, S. 418–423, 1752–1755, 1854–1863 (Anm. 2).

<sup>54</sup> Artikel ‚stolz‘ (Maskulinum) in FWB-online (die Online-Version des Frühneuhochdeutschen Wörterbuches: [http://fwb-online.de/go/stolz.s.0m\\_1573744929](http://fwb-online.de/go/stolz.s.0m_1573744929); Zugriff: 14. November 2019).

zu schalten vnd zu walten habe. [. . .] Hierauff versprich ich mich wider / daß ich keinen Menschen mehr / es seye mit vermahren / lehren / abrichten / vnterweisen vnd draeuungen / es sey im Wort Gottes / weltlichen oder Geistlichen Sachen / vnd sonderlich keinem Geistlichen Lehrer gehorchen / noch seiner Lehr nachkommen wil / Alles getwlich vnd kraefftig zu halten / laut dieser meiner Verschreibung / welche ich zu mehrer bekraefftigung mit meinem eygen Blut geschriben hab / Datum Wittenberg / etc.<sup>55</sup>

Vor der ersten Verschreibung hatte Faust selbstbewusst seine Forderungen Punkt für Punkt genannt und hartnäckig mit dem Teufel verhandelt. Im Vergleich dazu ist Faust hier nur noch der Wille verblieben, seine im Pakt festgeschriebene restliche Lebenszeit zu vertreiben. Zur Bekräftigung bleiben jetzt nur noch seine fleischliche Komponente, sein *eygen Handt* und *eygen Blut*, während die seelischen Zeugen in der ersten Verschreibung – sein *Sinn*, *Kopff*, *Gedancken* und *Willen* – ausbleiben. Bedeutet dies das vollständige Erlöschen seines Willens?

## 2.6 Die Klagen: Fausts kurzlebiges Gewissen

In der emotionalen wie geistigen Unruhe seines letzten Monats tritt eine seelische Instanz in Faust unerwartet signifikant hervor, die kulturhistorisch gesehen für die Reformationszeit zentral war, die aber im Faustbuch grundsätzlich noch keine Rolle gespielt hat: sein Gewissen. Luther schätzt den menschlichen Willen negativ ein, das Gewissen dagegen aber durchaus positiv, obwohl sich beide in der Hinsicht ähnlich sind, dass sie als innere geistige Instanzen die menschliche Handlung steuern. Der Unterschied zwischen ihnen liegt wohl in der Frage, ob die Richtung der Handlung fortgesetzt oder umgekehrt wird. Luther beschreibt selbst seine intellektuelle Verzweiflung gegenüber der Einsicht, dass der Mensch keine Willensfreiheit hat. Nur mit dem Gewissen konnte er diese Verzweiflung überwinden und seither entschieden dem Glauben anhängen.<sup>56</sup> Daraus ergibt sich: Das Gewissen ist wohl die letzte Urteilsinstanz von Recht und Unrecht, die letzte geistige Burg des Menschen vor dem Eindringen der Verzweiflung. Fausts Gewissen erwacht im letzten Monat. *Er ließ sich forthin selten oder gar nit sehen / wolte auch den Geist nit mehr bey jm sehen oder leyden.*<sup>57</sup> Er will allein in einer Klausel leben und nur mit sich reden, klagt sich unter Tränen selbst an und zeichnet seine Klagen auf.<sup>58</sup> Faust ist in sich nicht mehr einig, sondern er wird

<sup>55</sup> *Historia*, S. 104.

<sup>56</sup> Luther, *De servo arbitrio*, S. 486/487.

<sup>57</sup> *Historia*, S. 113.

<sup>58</sup> Über Fausts Subjektivität durch das Schreiben siehe MÜNKLER, *Ambiguität*, S. 313–316 (Anm. 18).

in mehrere, separate geistige Instanzen zergliedert. Das Gewissen löst sich zuerst von ihm ab, beschuldigt sich wie die übrigen Instanzen eine nach der anderen:

Ach Fauste / du verwegenes vnnd nicht werdes Hertz [. . .] / Ach Vernunfft vnd freyer Will / was zeihestu meine Glieder [. . .] / Ach jhr Glieder / vnnd du noch gesunder Leib / Vernunfft vnd Seel / beklagen mich [. . .]<sup>59</sup>

Damit erreicht Faust eine Einsichtsfähigkeit, die in den alten Paktlegenden ein heilsames Element ist.<sup>60</sup> Aber das bedeutet nicht, dass Faust schlussendlich doch bereut. Anders als Luthers Gewissen, das mit dem Glauben versehen ist, gerät sein Gewissen sowohl in eine deterministische Verwirrung hinsichtlich der Frage, ob er erwählt oder verflucht sei, als auch in die halb-deterministische Verzweiflung, dass er sein Glück wahrscheinlich schon unwiderruflich verspielt habe.

Ach jhr Glieder / vnnd du noch gesunder Leib / Vernunfft vnd Seel / beklagen mich / dann ich hette dir es zu geben oder zu nemmen gehabt / vnd mein Besserung mit dir befriedigt. Ach Lieb vnnd Haß / warumb seydt jr zugleich bey mir eingezogen / nach dem ich euwer Gesellschaft halb solche Pein erleiden muß / Ach Barmhertzigkeit vnd Rach / auß was vrsach habt jr mir solchen Lohn vnd Schmach vergoennet? O Grimmigkeit vnd Mitleyden / bin ich darvmb ein Mensch geschaffen / die Straff / so ich bereit sehe / von mir selbst zu erdulden?<sup>61</sup>

Der Teufel muss selbst dieses bereits verdorbene Gewissen völlig vernichten. Mephostophiles überflutet Faust mit einem Gemenge von spöttischen Sprichwörtern und theologisch scheinbar abgesicherten Predigten. Der Grund, warum man dem Teufel nicht vertrauen darf, so Mephostophiles, bestehe darin, dass er [i. e. der Teufel] *Gottes Aff / auch ein Luegner vnnd Moerder ist.*<sup>62</sup> Alles, was er gesagt hat, wird damit fragwürdig. Nun gerät Faust in äußerste Ungewissheit. Es wäre ihm lieber, als ein Vieh ohne Seele geboren zu sein. In der dritten Klage beschuldigt Faust sich nicht mehr, sondern er denkt stets ‚technisch‘ über Möglichkeiten nach, die höllische Qual zu mildern oder zu vermeiden, was er selbst jedoch am Ende der Klage wiederum für unmöglich hält. Er redet

---

<sup>59</sup> *Historia*, S. 113/114.

<sup>60</sup> Vgl. z. B. die Erzählung vom Diener des Helladius, in der die Öffnung des geistigen Auges stufenweise beschrieben wird. Der heilige Basilius schloss den Sünder in ein Zimmer ein. Er besucht und ermutigt ihn dreimal, bevor er ihn schließlich exorziert. Beim ersten Besuch berichtet der Mann Basilius von gesehenen und gehörten Bedrohungen des Teufels, die er beim zweiten Besuch nur noch von Weitem hören kann, und beim dritten sieht er Basilius für ihn „im Geist [. . .] kämpfen und den Teufel besiegen“. In: De Voragine: *Legenda*, S. 420–423.

<sup>61</sup> *Historia*, S. 114.

<sup>62</sup> *Historia*, S. 116.

sich und seine Teile nicht mehr mit *Du* oder *Ihr* an, sondern spricht stets nur *Ich*. Das deutet darauf hin, dass sein Gewissen, das in den zwei vorherigen Klagen noch als eine unabhängige Urteilsinstanz funktionierte, jetzt verschwunden ist. In seinem letzten Auftritt bietet Mephostophiles Faust an, der Teufel *wolle dir [i. e. Faust] einen staehlin Leib vnnnd Seel geben / vnd solt nicht [unter dem höllischen Feuer] leyden / wie andere Verdampfte* – was nicht anders als nach einem neuen Spott klingt.<sup>63</sup> Mephostophiles' Werk ist vollbracht. Nun steht bloß noch aus, dass der geistig bereits gestorbene Faust auch körperlich getötet und zermalmt wird.

Fausts Willensfreiheit wird also immer mehr beschränkt. Am Anfang ist er der Agens, der willig und aktiv auf den Teufelspakt dringt, der Inbegriff seines Willens ist der Text des Pakts. Graduell stößt sein Wille auf die Grenze zur Notwendigkeit. Als Faust heiraten will, zwingt ihn der Teufel einerseits, dieses Vorhaben aufzugeben, andererseits gewährt er ihm sexuelle Befriedigung. Trotz dieses ersten Konflikts und des Schreckens der teuflischen Gewalt können Faust und der Teufel das Gleichgewicht ihrer Beziehung schnell wieder herstellen. Aber Faust versucht weiterhin hartnäckig herauszufinden, wie weit er seine Willensfreiheit auszudehnen vermag. In reibungsvollen Disputationen stellt Faust Mephostophiles wiederholt heikle Fragen. Die Ungewissheit, ob er zur Verdammung prädestiniert sei, ob er wegen eigener Sünde verdammt sei und ob es für ihn zur Reue schon zu spät sei, versetzt dem Willen Fausts einen tödlichen Stoß. Die Qual dieser Ungewissheit kann Faust nicht mehr aushalten, er zieht sich vor dem theologisch-philosophischen Spannungsfeld zwischen Willensfreiheit und Determinismus zurück, gibt das Streben auf, die Grenze seiner Freiheit auszuloten und seine Rechte in der Partnerschaft zu erweitern. Mit Fausts Nachgeben wird die Beziehung zwischen Faust und Mephostophiles für eine lange Dauer stabil und harmonisch. Im Schwankteil sind sie sich weitgehend einig und verschmelzen zu einem einzigen Agens. Aber diese Harmonie wird wiederum gebrochen, als Faust sich auf die Warnung eines Alten hin bekehren lassen will. Auf Eingreifen von Mephostophiles hin scheitert dieser Versuch augenblicklich. Eine zweite Verschreibung wird erstellt, um Fausts Treue gegenüber dem Teufel urkundlich zu bezeugen. Damit wird offenbart, dass Fausts Wille in der scheinbaren Harmonie schon langsam zurückgeht und mit der zweiten Verschreibung womöglich völlig verschwunden ist. Andererseits zeigt dieser vergebliche Versuch zumindest einen Ansatz einer positiven geistigen Unabhängigkeit Fausts von dem Teufel, die bisher im Faustbuch noch nicht vorgekommen ist. Diese Spur verstärkt sich in Fausts letztem Monat mit

---

63 *Historia*, S. 119.

dem Erwachen seines Gewissens. Dieses aber ist ein bereits von Verzweiflung durchgedrungenes Gewissen und kann daher dem Teufel gegenüber nicht widerstandsfähig sein.

Damit komme ich zu meiner These zurück: Die Partnerschaft zwischen dem Teufel und seiner menschlichen Allianz ist ähnlich wie die Partnerschaft zwischen Gott und Christ des synergistischen Modells. Auf positive Weise verstanden ist der Teufelspakt eine Institution der gegenseitigen Ermächtigung der beiden beteiligten Parteien. Dies bedarf einer gegenseitigen Annäherung von Mensch und Teufel. Einerseits kann der Mensch ohne die teuflische ‚Gnade‘ keine Zauberkunst erlernen und ausüben, andererseits kann der Teufel ohne den menschlichen Willen, sich dem Teufel zu nähern, seinen Herrschaftsbereich nicht erweitern. Der Mensch muss am Anfang einen Willen mit freier Entscheidungskraft besitzen, frei zum Guten wie zum Bösen sein, so dass die endgültige Entscheidung zum Bösen umso wertvoller erscheint. Das Vorhandensein dieses Willens ist außerdem auch ein Vorteil für den Teufel, wie sich an Mephostophiles’ Verhalten zeigt, denn dieser schreibt gern alle Sünden dem menschlichen Willen zu. Deswegen verfährt Mephostophiles immer vorsichtig mit Faust und zwingt ihn meist nicht mit Gewalt, obwohl der Teufel aufgrund seiner Überlegenheit gegenüber dem Menschen ihn leicht hätte zwingen können. Der Teufel motiviert. Er reizt und befriedigt Fausts Begierde, alles deswegen, damit Faust selbst willig tut, wozu der Teufel ihn bewegen will. Auf negative Weise verstanden muss der Wille mit freier Entscheidungskraft graduell schwinden, bis der Mensch sich dem Teufel vollkommen hingibt. Einerseits präsentiert er seine Gewalttätigkeit am Körper des Teufelsbündlers, andererseits stiftet er noch wirksamer in dessen Innerem emotionale und geistige Unruhe. Für einen hoch intelligenten und *geschwinden Kopff* wie denjenigen Fausts personalisiert Mephostophiles die Verführungsstrategie. Er fordert Faust zum intellektuellen Vexierspiel zwischen Determinismus und Willensfreiheit heraus, dessen Ausgang auch die realen Verhältnisse zwischen ihnen beeinflusst. Er gibt ihm widersprüchliche Hinweise, die theologisch und wissenschaftlich mal gut und mal schlecht fundiert sind, und führt ihn in einen Teufelskreis der Verzweiflung: Er sei entweder zur Verdammung prädestiniert oder habe zu viel Sünde begangen, um Vergebung erfahren zu können, oder es sei zu spät für ihn zu bereuen.<sup>64</sup> Schließlich konfrontiert Mephostophiles ihn

---

<sup>64</sup> Vgl. KÖNNEKER, Faust-Konzeptionen, S. 184–192 (Anm. 4). KÖNNEKER schildert höchst plausibel einen Teufelskreis zwischen Hochmut und Verzweiflung: Einerseits stachelt der Teufel Fausts Begierde an, andererseits treibt er Faust immer wieder mit dem *zu spat* in die Verzweiflung, so dass Fausts Sünde sich zwischen beiden Formen der Leugnung von Gott kontinuierlich vermehrt.



mit dem Lügner-Paradoxon (die Selbstbezeichnung des Teufels als *Luegner*), das die schon vielfach und vieldimensional gewordenen Paradoxa des Faustbuchs noch einmal verschachtelt. In diesem Labyrinth verliert Faust jede Orientierung, so dass er am Ende an nichts anderes denken kann als daran, in die Hölle zu gehen.

### 3 Eine teuflische Erzählweise

Das Faustbuch verfügt über eine merkwürdige Erzählsituation: Es gibt eine schwer erkennbare, nur angedeutete Ebene, die einen unschätzbaren Einfluss auf die erzählte Ebene hat – das ist die Ebene des Teufels. Diese Ebene wird ab und zu manifest, z. B. in dem Moment, wenn der Erzähler die innere Stimme des Teufels ausmalt:

Da wirdt gewißlich der Teuffel in die Faust gelacht haben / vnd den Faustum den Hindern haben sehen lassen / vnd gedacht: Wolan / ich wil dir dein Hertz vnnd Muth erkuehlen / dich an das Affenbaencklin setzen / damit mir nicht allein dein Leib / sondern auch dein Seel zu Theil werde / vnd wirst eben der recht seyn / wohin ich [selbst] nit (wil) [werde] ich dich [als] meinen Botten senden / wie auch geschah / vnnd der Teuffel den Faustum wunderbarlich aefft vnnd zum Barren bracht.<sup>65</sup>

Auch die Selbstdarstellung des Teufels, der zufolge er Fausts Willen schon lange vor der ersten Beschwörung beeinflusst habe (Kap. 15), ist ein Anzeichen der Existenz einer anderen Ebene des Geschehens. Der Teufel deutet darauf hin, dass seine Ebene weit über die zeitliche und epistemologische Grenze der erzählten Ebene hinausreicht.<sup>66</sup>

In den alten Paktlegenden fehlt jegliche unerzählte Ebene des Geschehens. Ihre Narration ist linear, wird durch kein Mittel relativiert. Der Erzähler ist allwissend. Alle Handlungen können ohne Weiteres auf einen bestimmten Agens zurückgeführt werden. Theophilus selbst initiiert den Teufelspakt. Die Eltern von Cyrianus weihen ihn dem Teufel. Der Diener von Helladius geht zum Teufel, weil er die Tochter seines Herrn liebt und der Teufel diese Liebe entflammt hat. Ja, der Teufel kann das Innere des Menschen immer schon beeinflussen,

---

<sup>65</sup> *Historia*, S. 16.

<sup>66</sup> Das entspricht dem zeitgenössischen dämonologischen Bild, dass der Teufel in einem Bereich wirkt, in dem die Naturgesetze zwar gelten, den aber die Menschen (noch) nicht erkennen können. Der von Delrío benutzte Begriff *ordo praeternaturalis* würde diesen Bereich angemessener bezeichnen als die gängigeren Kategorien von ‚Natur‘ und ‚Übernatur‘. Delrío, Martín Antonio: *Disquisitionum magicarum libri sex*, Lugduni 1608, S. 25.

ohne von der betroffenen Figur erkannt zu werden, aber der Erzähler macht dies dem Leser bekannt ohne jegliche Unschärfe. Die Narration des Faustbuchs dagegen wird durch unzählige Elemente relativiert: unzuverlässige Erzählinstanzen – der Erzähler widerspricht sich, der Teufel ist betrügerisch –, subversive Selbstaussagen, doppelte Geschehensebenen und Paradoxa aller Arten.

In dieser Lage kann der Leser die Frage der Zurechenbarkeit der Sünde nicht mehr beantworten. Es ist nicht mehr zu unterscheiden, ob zuerst der Teufel zu Faust oder Faust zum Teufel gekommen ist, denn zwischen ihnen ist eine synergistische Wechselwirkung zu beobachten. Selbst wenn man Mephistophiles' Auslegung Vertrauen schenkt, dass Faust es war, der an erster Stelle den *Gedancken* und *Fuernemmen* zum Teuflischen hatte, kann Faust ohne den Beistand des Teufels sowieso nichts ausrichten (vgl. Kap. 15). Darüber hinaus wird der Zusammenhang zwischen Sünde und Strafe im Lauf der Narration auch untergraben. Der Leser erwartet, je näher Fausts Ende ist, desto schwerer ist seine Sünde. Aber die Tatsache ist: Je näher Fausts Ende ist, desto schwächer ist sein Wille, der negativ konzipiert ist und negativ empfunden wird. So muss die Frage der Zurechenbarkeit der Sünde entweder auf ein Paradoxon oder auf die unergründliche Transzendenz laufen. Damit wird der Leser selbst auch zu derselben Position gezwungen, zu der Faust vom Teufel gezwungen wurde.

Eine weitere Gefahr, die in dieser Narration verborgen ist, ist die Entfesselung der Immanenz von der Transzendenz. Selbst ein Vertreter der deterministischen Sichtweise müsste anerkennen, dass im Faustbuch der Determinismus weder durch die Unausweichlichkeit der höchsten göttlichen Kraft – wie etwa durch einen *Deus ex machina* – noch durch die schlichte Kausalität der Materie konzipiert wird. Jedes Geschehen scheint vielmehr zugleich sowohl die Folge des Zusammenspiels der Willen verschiedener Agenzien als auch die Realisierung der Prädestination zu sein. So eine Überlagerung ist bei den alten Paktlegenden kein Problem. In ihnen haben die intra- und extradiegetischen Autoritäten noch solide Kontrolle über die Narration, da das Göttliche und Menschliche ihre klar definierten Rollen haben und auf derselben Ebene zusammenwirken. Im Faustbuch werden das Transzendente und das Immanente auf verschiedenen Geschehensebenen angeordnet. Dabei nimmt der Leser die Möglichkeit der Agenzien und Gottes Abwesenheit wahr, und er muss sich zugleich Gottes Prädestination und Gottes Allpräsenz vorstellen. Die Teufelsfigur, die aus der übernatürlichen bzw. ‚präternatürlichen‘ Ebene in die natürliche Ebene hineingreift, ist der einzige, aber brüchige Anknüpfungspunkt der zwei Ebenen.<sup>67</sup>

---

67 Über das Lexem ‚präternatürlich‘ siehe: Delrío, *Disquisitionum* . . ., S. 25 (Anm. 66).

Eine Ähnlichkeit dieser Narration mit der Dämonologie besteht darin, dass beide alle menschlichen Sinneswahrnehmungen nur als Schein des Movens einer höheren und schwer erkennbaren Existenzordnung betrachten. In der Frühen Neuzeit bedrohen aber die Bemühung, zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen zu unterscheiden, und die sich herausbildende neue wissenschaftliche Methode, sich nur auf das Natürliche oder *second causes* zu fokussieren, die Weltanschauung der Dämonologie.<sup>68</sup> Sie erlebt im siebzehnten Jahrhundert folgerichtig einen allmählichen Bedeutungsverlust in der europäischen intellektuellen Landschaft. Die allmähliche Wende bezeugt das zeitgenössische Faustbuch. Noch in ihrer Hochkonjunktur verheißt das Faustbuch vielleicht schon die langsame Entfesselung der Immanenz von der Transzendenz in den kommenden Jahrhunderten, welches das Faustbuch in das großartige Bild fasst, dass Faust und Mephostophiles das Paradies, das vom Engel mit einer feurigen Mauer verteidigt wird, aus der Ferne erblicken und erkennen, dass keiner dorthin gelangen kann.<sup>69</sup>

---

**68** ‚Second causes‘ auf Francis Bacon besagen: „For certain it is that God worketh nothing in nature but by second causes“. Bacon, Francis: *The Advancement of Learning*. Hrsg. von G. W. KITCHIN, London 1962, S. 7/8.

**69** Ich möchte Jutta Eming, Daniela Fuhrmann und Lorenz Gehrke für ihre Korrekturen und Vorschläge danken.



Daniela Fuhrmann

# Diabolische Einsicht

## Zum Mehrwert des Teufels im *Wagnerbuch* (1593)

Ende des sechzehnten Jahrhunderts erscheint ein Werk auf dem Buchmarkt, das sich als [a]nder theil D. Johann Fausti Historien<sup>1</sup> präsentiert. Dass die derart angekündigte Fortsetzung den namentlich benannten Johann Faust jedoch weder zu ihrem Protagonisten noch zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung machen wird, erfährt man erst im Anschluss. Dort nämlich präzisiert der Titel, dass im Folgenden [. . .] *Christophori Wagens / Fausti gewesen Discipels auffgerichter Pact mit dem Teuffel / so sich genandt Auerhan* [. . .] (WB Titel, 2–6), erzählt werden wird. Wichtiger als die Inhaltsangabe des neu vorgelegten Buches scheint folglich dessen An- sowie Einbindung in eine, wenn auch junge, literarische Tradition. Während der Protagonist des hier angepriesenen Buches nur einmalig Erwähnung findet, führen die ersten vier Zeilen des Titelblatts den Namen *Faustus* gleich zweimal auf. Damit schafft die Neuerscheinung eine dominante Verbindung zu einem Prosaroman, der bei Veröffentlichung der nun vorgelegten Geschichte um Wagner äußerst bekannt, mehrfach aufgelegt und bearbeitet worden war.<sup>2</sup>

Mit dieser markanten Einführung Wagners über Faust inszeniert sich der Text allerdings nicht allein werbewirksam bedacht. Darüber hinaus weckt er gleich zu Beginn Erwartungen an bestimmte Erzählformen wie -inhalte: Wagners Geschichte reiht sich als ein scheinbar weiteres Element an die episodisch gestaltete *Historia von D. Johann Fausten*, deren Handlung ohnehin keineswegs durch den Tod des Meisters beendet worden war. Denn schon im *Faustbuch* findet sich eine posthum fortgesetzte Interaktion mit Wagner angedeutet: *D. Faustus erschiene auch seinem*

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe: *Das Wagnerbuch* von 1593. Band I: Faksimiledruck des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München Signatur: Rar. 798. Hrsg. von Günther MAHAL/Martin EHRENFUCHTER, Tübingen, Basel 2005, hier Titel, Z. 1/2. Im Folgenden mit der Sigle WB sowie unter der Angabe der Seiten- und Zeilenzahl im Fließtext zitiert; diakritische Zeichen wurden aufgelöst.

<sup>2</sup> Vgl. zur Druck- und Bearbeitungsgeschichte der *Historia*: MAHLMANN-BAUER, Barbara: *Das Wagnerbuch – aemulatio der Historia von D. Johann Fausten*. In: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER u. a., Berlin, Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 487–536, hier S. 490.

---

**Daniela Fuhrmann**, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich, [daniela.fuhrmann@uzh.ch](mailto:daniela.fuhrmann@uzh.ch)

*Famulo lebhaftig bey Nacht / vnd offenbarte jhm viel heimlicher ding.*<sup>3</sup> Indem das durch den neuen Roman Hinzugefügte auf dessen Titelblatt als *ander theil*, Wagner selbst als *Discipel*[ ] benannt ist, rückt der Text den hier eingeführten Protagonisten in die Position eines Fortsetzers von Faust. Damit beerbt Wagner diejenige Figur, deren Bekanntheitsgrad sich maßgeblich dadurch bestimmt, dass sie sich trotz des zu erwartenden schrecklichen Endes aus *fürwitz* und unstillbarem Wissensdurst dem Teufel verschrieb. Die überdeutlich aufgerufene Folie des *Faustbuchs* mag so nahelegen, auch im Fortsetzungsroman eine Hauptfigur vorzufinden, die die Verbindung mit dem Teufel eben gerade deswegen sucht, weil sich – angeregt durch die Beobachtung des diabolischen Treibens seines Meisters – mit dieser Figur offenbar auch für Wagner verheißungsvolle Einsichten in die Welt verknüpfen.

Und in der Tat lässt die folgende Erzählung den teuflischen Geist Auerhan mit allerhand Informationen und Kompetenzen aufwarten, die ihn in dieser Hinsicht als exzellenten Verbündeten auszeichnen. Innerhalb verschiedener Lehrgespräche bietet er etwa kosmologisches oder metaphysisches Wissen z. B. über Aufbau und Organisation der Welt (vgl. WB 152, 4–166, 17) sowie – als Teufelswesen prädestiniert dazu – über Struktur und Hierarchie der Hölle (vgl. WB 135, 11–152, 4). Des Weiteren erweist sich Auerhan auch im Bereich der Magie, der dämonischen wie der natürlichen, als Experte; so legt er Wagner äußerst detailliert, enzyklopädisch nahezu, die verschiedenen *Species* der *Magischen Kuenste*[ ] dar (vgl. WB 185, 24–211, 20, hier 185, 12–14). Auerhans Flugfähigkeit ermöglicht es Wagner überdies, sich Wissen nicht allein in Theorie anzueignen, sondern die Erde zu bereisen und weit entlegene Gebiete wie die Neue Welt oder China kennenzulernen. Dort kann er als Beobachter, teils auch Interaktionspartner der Bevölkerung eine Art Landeskunde leibhaftig erfahren (vgl. WB 239, 14–279, 19; WB 281, 16–291, 13).<sup>4</sup> Insbesondere durch die beiden letztgenannten Punkte zeichne sich Auerhan, wie von der Forschung verschiedentlich betont wurde, nicht allein als Vermittler spezialisierten, sondern darüber

<sup>3</sup> *Faustbuch* zitiert nach der Ausgabe: *Historia von D. Johann Fausten*. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER, Frankfurt a. M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1), S. 829–986, hier S. 979, V. 13–15. Im Folgenden unter *Historia* sowie Angabe von Seite und Zeile im Fließtext zitiert; diakritische Zeichen wurden aufgelöst.

<sup>4</sup> Laut MAHLMANN-BAUER, Barbara: Magie und neue Wissenschaften im *Wagnerbuch* (1593). In: Religion und Naturwissenschaft im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. von Kaspar von GREYERZ u. a., Heidelberg 2010 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 210), S. 141–185, bes. S. 166, dienen diese Reisen u. a. dazu, die Dämonisierung magischer Praktiken zu relativieren, indem sie in einen größeren, außereuropäischen kulturellen Kontext gestellt würden.

hinaus auch relativ aktuellen Wissens aus – gerade im Vergleich zu seinem Vorgänger Mephostophiles in der *Historia*.<sup>5</sup>

Umso mehr erstaunt es dann, dass sich Wagner, wie nachfolgend ausführlicher zu zeigen sein wird, im Verlauf seiner eigenen Lebensbeschreibung als nicht sonderlich interessiert zeigt an dieser Art von Wissen, das Auerhan im Angebot hat und welches das *Wagnerbuch* in Form von relativ abgeschlossenen, selbstständigen Exkursen in die Handlung des Romans einbaut.<sup>6</sup> Auch wenn die in ihrer Darbietungsform eher theoretischen und enzyklopädisch aufbereiteten Wissensbereiche (etwa die Ausdifferenzierung magischer Praktiken oder die Ethnographie der Neuen Welt) hier als diabolisch diskreditiert erscheinen könnten, wirkt die Figur Wagners als weiteres Negativ-Exempel in der Nachfolge Fausts, der als *SCHRECKLICHE[S] BEYSPIEL* alle *FUERWITZIGEN* warnen sollte (*Historia* 831, 11/12), zunächst wenig plausibel. Denn sein maßgebliches Interesse am Teufel richtet sich, wie schon der Erstkontakt mit Auerhan vermuten lässt, auf anderes: Weil Wagner *alle possen gesehen* hat, die Mephostophiles mit und für Faust trieb, *vnd darob grossen gefallen mit verwunderung* (WB 24, 1–5) trug, verlangt er ebenfalls nach einem teuflischen Geist, der für ihn die Gestalt eines Affen annehmen soll. Er muss nicht lang warten, denn *[i]n kleiner weil kam der Aff zur thuer hienein in die stuben / springt auff vnnid nider machet wunderbarlich Gauckelspiel / welches dem jungen schueler sehr wol gefallen thete* (WB 25, 2–6).

Die Programmatik dieses Erstkontakts – insbesondere mit Blick auf das Profil Wagners und die davon abhängige Verhandlung vom Nutzwert eines persönlichen Teufelskontakts – wird zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen und

---

5 Vgl. für Hinweise auf die Aktualität des Wissens im *Wagnerbuch* im Vergleich zum veralteten Wissen, das im *Faustbuch* dargeboten werde, z. B. MÜLLER, Jan-Dirk: Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts. In: Literatur, Artes und Philosophie. Hrsg. von Walter HAUG/Burghart WACHINGER, Tübingen 1992 (Fortuna Vitrea 7), S. 163–194, hier S. 176–180; EHRENFEUCHTER, Martin: *Es ward Wagner zu wissen gethan . . .* Wissen und Wissensvermittlung im *Wagnerbuch* von 1593. In: Als das wissend die meister wol. Beiträge zur Darstellung und Vermittlung von Wissen in Fachliteratur und Dichtung des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von DEMS./Thomas EHLEN, Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 347–368, hier S. 361; MAHLMANN-BAUER, Magie und neue Wissenschaften, hier S. 141/142 (Anm. 4); MÜNKLER, Marina: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, Göttingen 2011 (Historische Semantik 15), S. 270.

6 Zur Dissoziierung von Schwankheld-Handlung und enzyklopädisch dargebotenem Wissensangebot im *Wagnerbuch* vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: *Curiositas und erfahrung* der Welt im frühen deutschen Prosaroman. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. von Ludger GRENZMANN/Karl STACKMANN, Stuttgart 1984 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 5), S. 252–272, hier S. 263–265.

genauer ausgeführt. Für den Moment soll es genügen, auf die Begriffssprache hinzuweisen, die Wagners Motivation zum Kontakt mit dem Teufel, das teuflische Verhalten sowie Wagners Reaktion darauf in Worte fasst: Reizvoll sind die teuflischen *possen* sowie *grosses gefallen* und *verwunderung*. Wagners Teufel doziert bei seinem ersten Auftreten nicht etwa über irgendein den Teufelsbündner interessierendes Thema, sondern er wartet mit einem *wunderbarlich Gauckelspiel* auf,<sup>7</sup> das Wagners Begehrlichkeiten dem Verbündeten gegenüber vollends zu befriedigen scheint (*sehr wol gefallen thete*). Obwohl die „narrative[ ] Faktor“ des *Wagnerbuchs* mit ihrer offensichtlichen „Einarbeitung neuen Wissens“<sup>8</sup> eben dieses maßgeblich an den die Diegese bestimmenden Teufelspakt zu knüpfen versucht, scheint der Gewinn dieser Einsichten in die Wagner umgebende und ihn mitunter auch übersteigende Welt für den Protagonisten gar nicht so bedeutsam zu sein. Sein Interesse am Teufel richtet sich vielmehr auf affektstimulierende diabolisch hergestellte *kurtzweil* und Unterhaltung. Diese Divergenz – zwischen der konkreten durch den Teufelspakt bestimmten Interaktion Wagners mit Auerhan einerseits und den Wissenskursen andererseits – zeigt sich ebenfalls in der Organisation des Titelblatts. Der Titel nämlich teilt sich in zwei typographisch klar voneinander geschiedene Abschnitte mit je eigenen – so scheint es jedenfalls – Inhalten, deren einzige Gemeinsamkeit es ist, dass [a]lles aus seinen [i. e. Wagners] *verlasse=nen schrifften genommen / vnd [ . . . ] gar kurtzweilig zu lesen sei*.<sup>9</sup> Der erste Abschnitt benennt den Teufelspakt zwischen Wagner und Auerhan als Erzählgegenstand (*darinn beschriben ist*) und hebt insbesondere die durch den Teufel beförderten *Abentherwerli=che[n] Zoten vnnnd possen* hervor,<sup>10</sup> um dann – ganz buchstäblich – in einem Abschluss aufzugehen: *vnnnd was es mit ihm zu letzt fuer ein schre[c]klich ende ge=nommen*. Deutlich davon abgetrennt finden sich dann im zweiten Abschnitt des Titelblatts die angekündigten ethnographischen Informationen über die Neue Welt (*was fuer Leute darinn wohnen / was fuer fruec[h]te darinn*

7 Zur genuin theatralen Natur des Teufels vgl. Jutta EMINGS Beitrag in diesem Band.

8 MAHLMANN-BAUER, *Das Wagnerbuch*, S. 490 (Anm. 2).

9 Auch die *Historia* weist darauf hin, dass das Abgedruckte aus Hinterlassenschaften stammt, ergänzt die Formulierung aber durch *EYGENEN HINTERLASSENEN SCHRIFFTEN* (*Historia* 831, 10/11; Hervorhebung D. F.), so dass nicht allein eine vom Protagonisten überlieferte Hausbibliothek angedeutet ist, sondern die hinterlassenen Texte als Autographe noch stärker über die Hauptfigur verknüpft sind.

10 Auch dies eine Differenz zur *Historia*, die im Titel keineswegs Unterhaltung, sondern *EIN SCHRECKLICHE[S] BEYSPIEL / ABSCHEUWLICHE[S] EXEMPEL / VND TREUHERTZIGE[ ] WARNUNG* (*Historia* 831, 12/13) ankündigt.



wachsen), so dass dieser versprochene informative Gehalt der erzählten Handlung rund um den Teufelspakt eher aufgepfropft wirkt.

Angeregt durch die sich hier andeutende Differenz zwischen der Relevanz der (werbewirksamen) Wissensexkurse für den Roman auf der einen Seite und der Relevanz dieses ‚neuen Wissens‘ für den Protagonisten auf der anderen Seite soll im Folgenden eine Fokusverschiebung bei der Analyse dessen, was der Teufel im Angebot haben könnte, vorgenommen werden. Anstelle den Blick ein weiteres Mal auf die für das *Wagnerbuch* zwar konstitutiven und von der Forschung hauptsächlich beachteten Exkurse zum ‚neuen Wissen‘ zu richten,<sup>11</sup> orientiert sich die folgende Analyse an der Figur des Protagonisten, ihrem Interesse am Teufelsbund und dessen Ausgestaltung in der Interaktion zwischen Auerhan und Wagner. Eben diese Interaktion ist – wie es der kurz skizzierte Erstkontakt der Verbündeten anzudeuten vermochte – maßgeblich durch Wagners Begehren nach diabolisch herbeigeführtem, vergnüglichem Zeitvertreib geprägt, so dass der Teufel im *Wagnerbuch* neben seiner Funktion als *diabolus doctus* insbesondere als Unterhaltungskünstler stark gemacht wird.

Die Annahme läge nahe, in der schwankhaft-belustigenden Handlung zwischen Wagner und Auerhan bloß die ‚überzuckernde‘ Rahmung für die informativen Wissensexkurse zu sehen; schließlich wussten sowohl Autoren vor wie nach dem *Wagnerbuch*, dass *der mensch so chlainer stät [ist] / Daz er nicht allweg hören mag / Ernstleich sach an schimpfes sag*,<sup>12</sup> oder *daß auch etwann die aller gravitetische Maenner / wann sie lauter ernstliche Schrifften lesen sollen / das Buch ehender hinweg zulegen pflegen / als ein anders / daß bey ihnen bißweilen ein kleines Laecheln herauß presset*.<sup>13</sup> Im Folgenden jedoch soll vielmehr gezeigt werden, dass sich eine Vermittlung von Einsichten in die Welt nicht allein auf diese Exkurse beschränkt, sondern dass die Wissensverbreitung im

---

**11** Siehe beispielsweise MAHLMANN-BAUER, Magie und neue Wissenschaften (Anm. 4); CLASSEN, Albrecht: New Knowledge, Disturbing and Attractive. The *Faustbuch* and the *Wagnerbuch* as Witnesses of the Early Modern Paradigm Shift. In: *Daphnis* 35 3/4 (2006), S. 515–535; EHRENFUCHTER, Wissen und Wissensvermittlung (Anm. 5); FRIEDRICH, Udo: „[. . .] das wir selber künste könen erdencken [. . .]“. Magiediskussion und paracelsisches Wissen im *Wagnerbuch*. In: *Neue Beiträge zur Paracelsus-Forschung*. Hrsg. von Peter DILG/Hartmut RUDOLPH, Stuttgart 1995, S. 169–193; MÜLLER, Ausverkauf menschlichen Wissens (Anm. 5).

**12** Wittenwiler, Heinrich: *Der Ring*. Text – Übersetzung – Kommentar. Nach der Münchener Handschrift. Hrsg., übers. und erläutert von Werner RÖCKE unter Mitarbeit von Annika GOLDENBAUM. Mit einem Abdruck des Textes nach Edmund WIEßNER, Berlin, Boston 2012, S. 2, Z. 32–34.

**13** Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi*. In: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Werke I. 1. Hrsg. von Dieter BREUER, Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek deutscher Klassiker 44), Cap. I, S. 563, Z. 23–26. Diakritische Zeichen wurden aufgelöst.

*Wagnerbuch* auch innerhalb der auf Unterhaltung ausgerichteten Erzählhandlung statthat und dabei maßgeblich mit dem Figurenprofil Wagners verknüpft ist. Worauf lenkt der Roman den Blick, wenn sich dieser der Perspektive Wagners anschließt? Was gewinnt die Figur durch ihren Zusammenschluss mit dem Teufel? Zu welchen Einsichten in die Welt, zu welchem Verständnis von der Welt mag der delectierende Umgang mit dem Teufel führen?

Um diese Fragen beantworten zu können, rücken insbesondere diejenigen Interaktionen zwischen Wagner und Auerhan in den Blick, die vordergründig eher ein *delectare* als ein *prodesse* bedienen. Ein Vergleich von prägnanten Momenten des Teufelpaktes in *Faust*- und *Wagnerbuch* hilft hervorzuheben, dass Wagners Figurenprofil in seiner dominierenden Vorliebe für die teuflische Unterhaltungskunst doch merklich von demjenigen Fausts abweicht – trotz der vom Titelblatt so stark gemachten Analogie beider Figuren. Mag die vermeintliche Fortsetzung der *Historia* im *Wagnerbuch* zwar wie eine Wiederholung des Bekannten mit ausgewechseltem Personal und addiertem ‚neuen Wissen‘ anmuten, fallen auf Mikroebene signifikante Unterschiede auf, die auch die Makrostruktur des Textes nicht unberührt lassen. Die *Historia* stellt noch recht deutlich ein Schwanken aus zwischen Fausts Drang nach zunächst akademischer Bildung und theoretischem, später dann prekärerem Wissen einerseits sowie seiner Lust auf ein ausschweifend-genussvolles Erleben und folglich einer alternativen Aneignung der Welt andererseits.<sup>14</sup> Selbst wenn sich Fausts Disputationes und Colloquia mit Mephostophiles größtenteils auf die ersten zwei Teile der *Historia* beschränken, sind die lehrhaften Gespräche integraler Bestandteil der erzählten Pakthandlung; sie beeinflussen das Syntagma des Romans, indem sie in Faust Affekte oder weitere Fragen auslösen und so den Fortgang der Handlung bestimmen. Der Forschung hat daher auch der sogenannte Schwankteil sowie die Frage nach seiner systematischen wie syntagmatischen Integration in die *Historia* deutlich mehr Rätsel aufgegeben als Fausts verschiedene Lehrgespräche mit Mephostophiles.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Vgl. MÜLLER, Maria E.: Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der *Historia von D. Johann Fausten*. In: DVjS 60 (1986), S. 572–608, welche die Bipolarität der Figur sowie des Romans selbst mit dem melancholischen Charakter der Hauptfigur begründet.

<sup>15</sup> Vgl. etwa MÜLLER, Der andere Faust, S. 601 (Anm. 14); KRAß, Andreas: Schwarze Galle, schwarze Kunst. Poetik der Melancholie in der *Historia von D. Johann Fausten*. In: Zeitsprünge 7 (2003), S. 537–559, hier S. 543; MÜNKLER, Marina: Höllenangst und Gewissensqual. Gründe und Abgründe der Selbstsorge in der „*Historia von D. Johann Fausten*“. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, 14/2 (2004), S. 249–264, bes. S. 253; EMING, Jutta: Body Imagery and Knowledge in *Historia von D. Johann Fausten*. In: Anthropological Reformations – Anthropology in the Era

Das *Wagnerbuch* nun scheint dieses Verhältnis umzukehren: Hier wirken nicht die Schwankhandlungen wie Fremdkörper im Roman, sondern es sind vielmehr die, wie bereits hervorgehoben wurde, nur vage an diese Handlung angebotenen Wissensexkurse, die der erzählten Welt aufgepfropft wirken. Dies scheint ein Ergebnis des veränderten Figurenprofils. Denn das *Wagnerbuch* radikalisiert die schon im *Faustbuch* angelegte lustvolle Motivation des Protagonisten, sich mit dem Teufel einzulassen, und treibt die sich dort bereits andeutende Ergänzung – nun als Ablösung? – von traditionellen Formen des Einsichtnehmens in die Welt (theoretisch-deklarativ, Lehrgespräch, auf Autoritäten gründend . . .)<sup>16</sup> somit noch weiter.<sup>17</sup> Dies soll insbesondere in einer Gegenüberstellung des Erstkontakts der beiden Vertragspartner (Kapitel 1), ausgewählter Paktartikel sowie des jeweiligen Frageverhaltens der Protagonisten (Kapitel 2) analysiert werden. Dabei lässt die Folie des *Faustbuchs* noch klarer hervortreten, dass die Figur Wagners durch das an Auerhan adressierte Verlangen nach Zeitvertreib, Unterhaltungskunst<sup>18</sup> sowie dem mitunter darüber zu generierenden Wohlstand bestimmt ist. Am Beispiel Wagners lässt sich demnach ein teuflischer Mehrwert ausmachen, den der geborene Außenseiter maßgeblich und nach praktischer Anleitung durch seinen teuflischen Geist dazu verwendet, seine gesellschaftliche Integration voranzutreiben. (Kapitel 3) Der Teufel wie der von ihm lernende und sich selbst teuflisch gebärdende Wagner führen demnach vor, wie Unterhaltung als Tauschmittel gehandelt und produktiv eingesetzt werden kann, so dass der Roman über die Teufelfigur schlussendlich auch seinen eigenen Stellenwert zur Diskussion stellt. In dieser Hinsicht vermittelt das *Wagnerbuch* neben der Verhandlung von Wissen in der Literatur auch Wissen über die Literatur, indem es der Unterhaltungskunst einen eigenen Wert zuspricht. (Kapitel 4)

---

of Reformation. Hrsg. von Anne EUSTERSCHULTE/Hannah WÄLZHOLZ, Göttingen, Bristol 2015, S. 113–128.

**16** Vgl. MÜNKLER, Narrative Ambiguität, S. 103 (Anm. 5).

**17** Vgl. zur generellen Problematisierung und Kommentierung verschiedener Wissensmodi in der *Historia* als frühneuzeitlichem Text MÜLLER, Ausverkauf menschlichen Wissens, S. 191–194 (Anm. 5); anknüpfend an MÜLLERS Fokussierung des „literarischen Diskurses von den Diskursen des Wissens“ (S. 194), jedoch mit stärkerem Interesse an den sich darin abzeichnenden Transformationen des Wissens EMING, Body Imagery (Anm. 15).

**18** Diese vom *Wagnerbuch* weiter ausgebauten Tendenz zeigt sich bereits in der nicht von Johann Spies veröffentlichten Ausgabe des *Faustbuchs* (1587; 1589). Vgl. dazu RIEDL, Peter Philipp: Nützliches Erschrecken. Die ältesten Versionen der Faust-Historia und das Verhältnis zwischen prodesse und delectare in der Literatur der Frühen Neuzeit. In: *Daphnis* 32 (2002), S. 523–555.

## 1 Programmatischer Erstkontakt: Zeitvertreib statt Wissensdurst?

Der im Titel angedeutete enge Zusammenschluss der Teufelsfigur mit den Qualitäten des Zeitvertreibs sowie der Unterhaltung findet sich im Verlauf der Erzählung an verschiedener Stelle bestätigt, so z. B. in Wagners Wunsch, über den teuflischen Geist seines Herrn Faust in ebensolcher Weise zu gebieten, wie es Faust in der Lage ist zu tun. Der Text berichtet davon, dass Wagner *auch gerne seines Herren Geist gehabt* [hätte] (*denn er als ein vorwitziger loser lecker / alle possen gesehen / vnd darob grossen gefallen mit verwunderung getragen*) [. . .] (WB 24, 1–5). Die Parenthese motiviert Wagners Interesse an Mephostophiles nicht nur eindeutig durch die Lust am Vergnügen, das Wohlgefühl und Erstaunen erregt. Darüber hinaus charakterisiert sie ihn als *vorwitzige[n] lose[n] lecker*. Selbst wenn diese Bezeichnung in erster Linie pejorativ auf Wagners unbesonnenen Erlebnishunger abheben sollte, scheint im Vorwitz immer noch ein in der *curiositas* begründetes Erkenntnisbegehren auf. In dessen sprachlicher Umgebung – der Nähe zu *possen*, *gefallen* und *verwunderung* – deutet sich in Wagners Erwartungen an den Teufel folglich eine Form des Erkenntnisgewinns an, in der nicht die Intellektualität allein, sondern ebenso, wenn nicht gar stattdessen die Affektstimulation, das Staunen sowie eine gewisse Verspieltheit entscheidende Rollen spielen.

In Hinsicht auf Wagners Vergnügungswillen erweist es sich somit auch als kohärent, dass er das äußere Erscheinungsbild eines Affen wünscht, wenn sein Meister ihm einen eigenen Geist anbietet und fragt, [. . .] *in was gestalt wilt du jhn haben / das er dir erscheine* (WB 24, 22/23). Der Affe ist nicht nur *figura diaboli* und demnach ohnehin ideale äußere Form des teuflischen Geistes.<sup>19</sup> Im Gegensatz zu Mephostophiles' Mönchsgestalt, in der er zumindest oberflächlich die klösterliche Welt als ein eher affektfeindliches und auf das Studium der Schrift sowie der Autoritäten konzentriertes Bildungszentrum aufruft – sei es auch nur, um diese zu verhöhnen –,<sup>20</sup> steht das von Wagner gewählte Tier für sexuelle Ausschweifung, körperliche Begierden und Sinnesgenüsse sowie die

<sup>19</sup> Vgl. HAMMERSTEIN, Reinhold: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern, München 1974 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6), S. 75–80.

<sup>20</sup> Vgl. ROBERT, Jörg: *Die Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten*. In: *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich*. Hrsg. von Kirsten DICKHAUT, Wiesbaden 2016 (*culturae* 13), S. 373–396, hier S. 381, der in der Gestalt des Mönchs weniger einen Vertreter alter, sich auf Buch- und Autoritätenwissen stützender Bildungsinstitutionen sieht als vielmehr eine protestantische Kritik an der „visuellen Kultur“ des Katholizismus.

Nachahmung(skunst) im Affenspiel.<sup>21</sup> Insofern ist der Affe gleichermaßen Sinnbild des Teufels wie auch ideale Attributfigur Wagners, steht er doch repräsentativ mit seinem Bild für all die Eigenschaften, die, wie das weitere Romangeschehen ausführen wird, Wagner als Teufelsbündner auszeichnen. Auerhans allererster Auftritt scheint dann auch vollauf abgestimmt auf die Wagner'schen Begierden, die sich mit seinem Teufel verbinden. Denn [i]n kleiner weil kam der Aff zur thuer hienein in die stuben / springt auff vnnd nider machet wunderbarlich Gauckelspiel / welches dem jungen schueler sehr wol gefallen thete (WB 25, 2–6).

Wagners Erstkontakt mit Auerhan unterscheidet sich damit in vielerlei Hinsicht markant von Fausts erster Begegnung mit dem von ihm geforderten Teufel. Faust ist bei seiner ersten Begegnung allein, und in seinem Interesse dominiert der Wunsch nach vollständiger Verfügungsgewalt über den Höllenfürsten (vgl. *Historia*, 847, 16/17), keineswegs das Begehren, von diesem bespaßt zu werden. Im Gegensatz zum scheinbar willfähigen Auerhan aber, der zum Kennenlernen mit Wagner genauso possierlich erscheint, wie jener ihn sich wünscht, demonstriert der Teufel der *Historia* seine Macht gegenüber Faust deutlich, sogar so ausgiebig, daß also D. Fausto die weil so lang gewest / daß er vermeynt auß dem Circkel zu lauffen (*Historia*, 846, 29–847, 2). Das teuflische Spektakel, welches im zweiten Kapitel der *Historia* mit allerlei erzählerischem Aufwand hergestellt wird, bedeutet für Faust demnach das Gegenteil von Kurzweil. Es vermag bei ihm weder Staunen, Bewunderung noch Anschauungslust hervorzurufen – ganz im Gegensatz: Die umfangreiche Inszenierung des Teufels in der *Historia* führt dazu, dass *Faust gar hoch erschracke* (*Historia* 847, 14). Einzig die Hoffnung auf den allwissenden Teufel als Untertan lässt ihn die Kontaktaufnahme mit dem Teufel fortführen (vgl. *Historia* 847, 15–17; 26/27 sowie 849, 1/2). Konsequenterweise, und scheinbar die Hoffnung erfüllend, besteht dann auch die erste längere verbale Auseinandersetzung zwischen dem Geist Mephostophiles und Faust in einem Lehrgespräch (vgl. *Historia* 849, 14/15). Der Teufelspakt in der *Historia* gründet folglich – im deutlichen Gegensatz zur Motivation, die das *Wagnerbuch* für seine Version des Bunds mit dem Teufel ausstellt – im Verlangen danach, auf gestellte Fragen Antworten zu erhalten. Unterhaltungsqualitäten hingegen spricht das *Faustbuch* weniger dem

---

<sup>21</sup> Vgl. BÖHME, Hartmut: Der Affe und die Magie in der „Historia von D. Johann Fausten“. In: Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Hrsg. von Werner RÖCKE, Bern u. a. <sup>2</sup>2004, S. 109–143, bes. S. 116–122. Außerdem BAMBERGER, Gudrun: Poetologie im Prosaroman. Fortunatus – Wickram – Faustbuch, Würzburg 2018 (Poetik und Episteme 2), bes. S. 304–306, die in Zusammenstellung verschiedener literaturwissenschaftlicher Forschung einen Überblick über die diversen Bedeutungsebenen des Affen in der *Historia* gibt.

Teufel als vielmehr dem Protagonisten zu, wenn es dessen Teufelsbeschwörung als *Gauckelspiel* (*Historia* 848, 22) bezeichnet.

Das *Wagnerbuch* greift diese *Historia*-Episode über die erste Begegnung zwischen Faust und dem zu diesem Zeitpunkt Schrecken hervorrufenden Teufel durchaus auf und lässt Wagner bei seiner Teufelsbeschwörung Ähnliches erleben. Allerdings handelt es sich bei dieser Adaption der Faust'schen Beschwörung nicht um den Erstkontakt zwischen Wagner und Auerhan. Zudem ist das eher furchteinflößende als verlockende Gegenüber, welches bei Wagner sogar zu einer körperlichen Versehrung führt, ein fälschlicherweise angerufener Teufel und nicht Auerhan (vgl. WB 29, 14–31, 13). Für das initiale Aufeinandertreffen Auerhans mit Wagner scheint eher eine andere Episode aus dem *Faustbuch* Pate gestanden zu haben, die sehr wohl die Unterhaltungsqualität des Teufels betont, aber erst die fünfte Begegnung zwischen Faust und seinem Teufel beschreibt und sich überdies erst nach dem offiziellen Paktschluss zuträgt (vgl. *Historia* 856, 12–857, 32). Erst bei dieser späteren Begegnung zwischen Faust und Mephostophiles vollführt der teuflische Geist Dinge, deren Wirkung auf Faust wie folgt beschrieben ist und die den Teufel demnach auch im *Faustbuch* zum Unterhaltungskünstler machen: *Dem D. Fausto gefiel das Gauckelspiel wol [. . .]* (*Historia* 856, 20).

Zum einen adaptiert das *Wagnerbuch* zwar die verschiedenen ersten Begegnungen zwischen den (zukünftigen) Paktpartnern aus dem *Faustbuch*, verändert zum anderen aber deren Abfolge und damit zugleich die programmatischen Vorzeichen, unter denen sich die Pakt-Interaktion entwickeln wird. Im *Wagnerbuch* nämlich ist es, wie bereits hervorgehoben wurde, Auerhan, der als Erster ein *wunderbarlich Gauckelspiel* vollführt. Und doch scheint in eben diesem Moment auch derjenige Nutzen eines Teufelpakts auf, den die *Historia* als Motivation für den Initialkontakt zwischen Faust und Mephostophiles profiliert. Denn Auerhans Aufzug, der seine Unterhaltungsqualitäten deutlich ausspielt, scheint Wagner äußerst zufriedenzustellen. In Fausts Reaktion hingegen deutet sich zumindest an, dass der Mehrwert eines teuflischen Bündnisses abseits von belustigendem Zeitvertreib zu suchen ist. Just in dem Moment nämlich, als der Text von Wagners Gefallen an Auerhans Auftritt berichtet, wird eben dieses Spektakel durch einen Kommentar Fausts zum Stillstand gebracht, indem er seinem Famulus folgenden Hinweis gibt: *[D]u wirst diesen Geist zu deinem willen nicht bringen / es sey den nach meinem tode / da sol er dir dienen / gleicher gestalt wie du sihest / das mir Mephostophiles dienet [. . .]* (WB 25, 7–11). Faust führt hier seine eigene Beziehung zu Mephostophiles als beispielgebend für die Interaktion zwischen Auerhan und Wagner an, die sich *gleicher gestalt* jedoch erst nach Fausts Tod einstellen werde. Zwar scheint er in erster Linie auf das Machtverhältnis zu rekurrieren, das zwischen Auerhan und Wagner noch nicht dergestalt etabliert sei,

dass Wagner seinen Geist dominieren könne. Doch suggeriert diese Vorausdeutung zugleich, dass das momentan bereits stattfindende und ausschließlich durch Fausts Hinweis abgebrochene *Gauckelspiel* noch kein Teil des verheißenen Analogieverhältnisses sei und der eigentliche Teufelsdienst demnach in etwas anderem als der vergnüglichen Unterhaltung bestehen müsse.

## 2 *gleicher gestalt* – Aufgerufene und abgewiesene Analogie

Die vom Titelblatt behauptete Erweiterung (*ander theil*) der Historien Fausts im *Wagnerbuch* wird hier erneut durch Faust selbst bekräftigt. Zugleich scheint er – vom Protagonisten zur Nebenfigur geworden – eine Deutung, wenn nicht gar Vereindeutigung der *Historia* und des von ihr präsentierten Teufelspaktes vorzunehmen: In der Art nämlich, in der Faustus den Dienst, den Mephostophiles ihm erwiesen habe, mit Auerhans erstmaligem Auftreten vor Wagner kontrastiert, scheint eine Abwertung des *Gauckelspiels* als Gewinn des teuflischen Bündnisses auf. Das verwundert insofern, als auch die *Historia* ausschweifend von Fausts *Epicurische[m] Leben* (*Historia* 860, 20) erzählt, zu dem Sauf- und Fressezzehe genauso gehören wie Wollust und diverse Momente gaukelnder Illusionskunst, die sowohl Faust als auch sein teuflischer Geist ausüben. Die Figur Faust und ihr Handeln sind in der *Historia* gekennzeichnet durch eine Doppelnatur, die sich in seiner „Zerstreuung an ein Wissen dessen, das nicht zu lieben war, und die Zerstreuungen im epicurischen Leben“<sup>22</sup> Ausdruck verleiht. Der Faustus des *Wagnerbuchs*, wie die eben zitierte Stelle es nahelegen könnte, scheint eher die diabolisch ermöglichte ‚Zerstreuung an ein Wissen‘ als legitimen Beweggrund anzuerkennen, um den Teufelsdienst in Anspruch zu nehmen; das *Gauckelspiel*, das seinen Famulus so zu erfreuen vermag, führt er schnell zu einem Ende.

Eben diese Art von Gier nach allem Wissbaren – dem legitimen wie illegitimen – wird in der *Historia* bereits sehr früh erwähnt. Schon das erste Kapitel hebt Fausts *gantz gelernigen vnd geschwinden Kopffl ] / zum studiern qualificiert* (*Historia* 843, 23/24), hervor. Gerade im ersten und zweiten Teil des *Faustbuchs*, die immer wieder mündliche oder schriftliche Kommunikation zwischen dem Protagonisten und Mephostophiles oder anderen Figuren ausstellen, finden sich wiederholt Formulierungen, die Faust etwa an kosmologischem Wissen

---

<sup>22</sup> MÜLLER, *Curiositas und erfahrung*, S. 257 (Anm. 6).

(z. B. *Historia* 884, 1–886, 9) interessiert zeigen, und – dies gilt es hier besonders hervorzuheben – eben sein Nachfragen als Stimulus zur Mitteilung dieser Inhalte ausweisen.<sup>23</sup> Insgesamt sei er, so die *Historia*, die ganzen ersten Paktjahre hindurch *die zeit deß meißten theils mit Forschen / Lernen / Fragen vnd Disputiern vmbgangen* (*Historia* 891, 24–27). Das *Faustbuch* legt also gesteigerten Wert darauf, seinen Protagonisten als neugierig Fragenden zu inszenieren.<sup>24</sup>

Wagner nun bekundet ein derlei ausdrücklich betontes Erkenntnisinteresse beinahe ausschließlich im Rahmen seiner Vertragsverhandlungen mit Auerhan. Dort heißt es, wenn er im Pakt seine Motivation zum Teufelsbund niederschreibt:

Nach dem ich etlich zeit die freyen Künst gestudiret / vnnd darinnen nichts finden koennen / das mir zu fernern foerderung vnd ersettigung meiner begirde ersprießlich sein moechte [. . .] Vnd weil ich diß bey Menschen nicht erfahrn kann / so hab ich solches by den Hellischen Geistern suchen muessen / vnd mir hierauff einen sehr kuenstreichen auß-erlesen / der mir diß alles warhafftig / gruendtlich vnd gewiß lehren / erklaren vnd zuer-kennen geben will. (WB 68, 19–69, 18)

Das auch bei Wagner mit dem eigenen Blut schriftlich Fixierte suggeriert in seiner körperlichen Materialität zwar eine gewisse existentielle Bedeutsamkeit, stimmt in den genannten Beweggründen allerdings wenig mit dem überein, was das *Wagnerbuch* von seinem Protagonisten und dessen Interaktion mit dem Teufel erzählt. Im Paktvertrag, der die theoretische Norm des teuflischen Bündnisses

<sup>23</sup> Vgl. dazu z. B. folgende Stellen, die allesamt Fausts Interesse am Informationserwerb explizit benennen: *Historia* 865, 21–24; 863, 6–10; 864, 3/4 sowie 21; 865, 21–23; 868, 3–7; 879, 25–27; 882, 17–21; 883, 17–21; 897, 26–898, 10 sowie 21/22; 901, 27–30 oder 902, 2/3 sowie 27/28. Die Fragen scheinen allerdings ein initiierendes Moment durch den teuflischen Geist zu benötigen, ist es doch die Übergabe eines Buches, das von Zauberei und Schwarzkunst handelt, die dem Frage-Antwort-Reigen zwischen Faust und Mephostophiles vorausgeht (vgl. *Historia* 863, 1–6). Siehe hierzu auch MÜNKLER, Marina: „allezeit den Spekulierer genennet“. Curiositas als identitäres Merkmal in den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Faust-Jahrbuch* 2 (2005/2006), S. 61–81, hier S. 74/75.

<sup>24</sup> Diese sich in Fragen äußernde Neugierde ist evident, mag es auch Faustens Ziel nicht sein, sich über seine Disputationen zum Universalgelehrten zu entwickeln, sondern richtet sich sein Forschen in erster Linie – zunächst explizit, später dann über Umwege – auf seine durch den Teufelspakt besiegelte Zukunft in der Hölle. Siehe dazu MÜLLER, *Curiositas und erfahrung*, S. 257 (Anm. 6), der Fausts *ander Fragen*, wie sie der zweite Teil der *Historia* ankündigt, als „kompensatorische Ausschweifung“ deutet, weil der Geist Faust verboten hat, weitere Fragen nach der Hölle zu stellen. So frage Faust nach Dingen, die ihn eigentlich nicht interessieren, dem Leser der *Historia* aber werde auf diesem Weg ein „buntes Erfahrungswissen“ präsentiert. Vgl. außerdem MÜNKLER, *Höllenangst und Gewissensqual*, bes. S. 254 (Anm. 15); DIES., *Curiositas als identitäres Merkmal*, S. 75 (Anm. 23), die festhält, dass gar „[n]icht Befriedigung seiner Neugier, sondern zunehmend Sorge und Angst“ Fausts Fragen bestimmt, hier demnach die „ursprüngliche Bedeutung von *curiositas* im Sinne von *cura*“ als Selbstsorge zum Vorschein komme.



darstellt, ist mit dem angesprochenen Wunsch nach Lehre und Erklärung eher noch einmal – und dies beinahe bis in den Wortlaut hinein –<sup>25</sup> die eine der Faust'schen Begierden, die Zerstreuung an ein Wissen, aufgenommen. Das irritiert insofern, als die Erzählung Wagner bis zum Moment des schriftlichen Paktschlusses nicht maßgeblich durch sein Bedürfnis nach expliziter Lehre charakterisiert, die durch niemand anderen als den Teufel befriedigt werden könnte. Während schon Fausts knappe Jugendgeschichte seine Intellektualität notiert,<sup>26</sup> beschränkt sich die Figureneinführung Wagners darauf, ihn als vermeintlich unehelichen Bettelungen auszuweisen, der bis zu seiner Ankunft bei Faust keinerlei Ausbildung erfahren hat (vgl. WB 21, 3 sowie 7–12). Wagner ist in allem von Faust abhängig, partizipiert an dessen Kenntnissen und Fähigkeiten: den erlaubten, indem Faust *jhn auch instituiert inn der Philosophie / das er fuer einen gelehrten Mann wol bestanden* (WB 21, 15–17), wie den unerlaubten, indem Faust ihn *auch in der schwartzen kunst so weit bracht / das er die boesen Geister hat koennen Citiren vnd laden / das sie vor ihm erscheinen muessen / [. . .] vnnnd allen seinen willen // erfuellen vnd genug thun* (WB 21, 20–22, 1). Wagner benötigte den Teufel nicht als Informanten, denn es stehen ihm in seiner Welt dank Faust ausreichend Quellen im Rahmen des autoritativen gelehrten wie Buchwissens zur Verfügung,<sup>27</sup> in Bezug auf die er – anders als sein Meister Faust – zu keiner Zeit ein Ungenügen bekundet. Daher ist diese erste allgemeine Einleitung des schriftlichen Pakts im *Wagnerbuch* diegetisch nicht hinreichend motiviert; lediglich die *imitatio* Fausts – sowohl mikrostrukturell als Figur als auch makrostrukturell als literarisches Nachfolgewerk – macht dieses Textelement verständlich.

---

**25** Siehe zum Vergleich Fausts niedergeschriebene Motivation zum Teufelspakt, zu der – trotz Abweichungen im Detail – die Motivation im *Wagnerbuch* beinahe parallel konstruiert ist: *Nach dem ich mir fuorgenommen die Elementa zu speculieren / vnd aber auß den Gaaben / so mir von oben herab bescheret / vnd gnedig mitgetheilet worden / solche Geschicklichkeit in meinem Kopff nicht befinde / vnnnd solches von den Menschen nicht erlernen mag / So hab ich gegenwertigen gesandtem Geist / der sich Mephostophiles nennet / ein Diener des Hellischen Printzen in Orient / mich vntergeben / auch denselbigen / mich solches zuberichten vnd zu lehren / mir erwehlet* (*Historia* 854, 19–29).

**26** Dort heißt es, dass er *in die Schul gehen [durfte] / Theologiam zu studieren* [. . .], sowie *sein trefflich ingenium vnnnd memoriam an jm* zu spüren war (*Historia* 842, 12; 25/26) und er überdies in seinem Examen allen Mitkandidaten *im Gehoere / Fragen vnnnd Geschicklichkeit oblegen vnd gesieget* (*Historia* 843, 28–844, 1).

**27** Für weitere Stellen, an denen deutlich wird, dass Wagner bereits viel kann und weiß, den Teufel demnach nicht benötigt, um weiterer theoretischer Lehre teilhaftig zu werden, sondern diese Unterweisung andere Figuren, vornehmlich Faust übernehmen, siehe z. B. WB 28, 6–8; 36, 5–20 oder 37, 11–38, 23.

So treten dann auch in Wagners praktischer Umsetzung des Teufelsbundes belehrende Erklärungen der Welt – obwohl als Motivation im verschrifteten Pakt so deutlich hervorgehoben (*warhafftig / gruendtlich vnd gewiß lehren / erklæeren*) – in den Hintergrund. Anstelle dessen aber wird die von Faust bekannte Lust am *Epicurischen Leben* radikalisiert. Diese Verlagerung scheint sich bereits in der Aufzählung der einzelnen in den Paktvertrag aufgenommenen Forderungen Wagners an Auerhan zu spiegeln. Ähnelt der erste Punkt im Wunsch nach totaler Verfügungsgewalt über den Geist stark dem ersten Artikel in Fausts Vertrag (vgl. WB 69, 18–25; *Historia* 848, 25–28), scheinen Punkt 2 und 3 hauptsächlich theoretisches Wissen mit dem Ziel einer durch (Aus-)Bildung erzielten ausstellbaren Gelehrtheit einzufordern:

Zum andern / das er mir **sage vnnd anzeige** alles das jenige so ich jhn in Hellischen vnd Irdischen Sachen / von geistern vnnd jhrem zustande / wie viel deren sein / vnd wie sie heissen / fragen werde.

Zum Dritten / das er mir verleyhe kunst vnnd wissenschaftt aller naturlichen Ding / **das ich gelehrt werde** / vnnd mich niemand mit disputiren vberwinden kann / vnd das er mich in aller in der Geometria / Astronomia / Astrologia / Alchymia vnd Medicina fleißig vnderrichte / auff das ich bey jederman in grossem ansehen sey / vnd in Ehren gehalten werden möchte. (WB 70, 1–14; Hervorhebung D. F.)

Hier allerdings deutet sich bereits an, dass der bei Faust insbesondere zu Beginn seiner *Historia* aufscheinende Eigenwert einer Gelehrtheit zu Zwecken intellektueller Selbstvervollkommnung in Wagners Denkhorizont kaum ausgeprägt ist. Er erhofft sich als Gelehrter *grosse[s] ansehen* und will seine teuflisch herbeizuführende überbordende Bildung, wie es Artikel 4 dann auch konkretisiert, zur Umsetzung seines Genusslebens instrumentalisieren:

Zum vierten / wo ich mit meiner kunst nicht gnug Gelt verdienen vnd vberkommen wuerde / das er mir denn selber Geldt genug / so viel ich meinen Pracht vnnd Hoffart zu treiben benoetiget / allzeit wenn ichs begeren wuerde / verschaffe. (WB 70, 15–20)

Beginnend mit diesem vierten Punkt scheinen die Forderungen dann zunehmend mit Wagners Verhalten, wie es die Handlung des *Wagnerbuches* ausstellt, zu korrespondieren. So hatte er sich überhaupt erst aus Geldmangel an seinen Geist erinnert und daraufhin beschlossen, sich diesen nun vollends im Pakt zu unterwerfen: [D]o *gedaht er an seinen befohlenen Auerhan / mit dessen hilff vnd beystand er sich wol anders zu ernehren vermeinete / damit er nicht so grosse armut leiden doerffte* (WB 56, 14–18). Neben den Lebenshaltungskosten, die Auerhan decken soll, wünscht sich Wagner ferner, überall hinreisen zu können, wohin es ihn gelüftet (Punkt 5). Außerdem hätte er gern: jede begehrte Frau zur Konkubine (Punkt 6), Wissen um verborgene Schätze, die er dann heben könne (Punkt 7), jedes Tier, das

er sieht und besitzen will (Punkt 8), sowie Unverwundbarkeit für seinen Geist (Punkt 9). Die Aufzählung mündet schließlich in dem Punkt, der bereits den Erstkontakt der Vertragspartner charakterisierte:

Zum Zehenden / das er mich aherley [allerley] seltzame vnnnd wunderbarliche Possen / so zur kurtzweil / lust / Schimpff vnnnd Ernst dienstlich sein koennen / lehrnen wolte / vnd das er mir 30. Jahr solche gelehrnete Kunst zu vben vnd zutreiben zusage vnd vergoenne. (WB 71, 17–23)

Zwar ergeben sich zwei der ausführlicheren Wissensexkurse,<sup>28</sup> die das *Wagnerbuch* beinhaltet, auf gezieltes Nachfragen des Protagonisten,<sup>29</sup> der, wie sein Herr Faust, vornehmlich an der Hölle interessiert ist (vgl. WB 135, 8–145, 19; WB 146, 1–166, 17). Doch lässt sich der Erstkontakt der Vertragspartner durchaus als programmatisch bezeichnen, da Wagner im Umgang mit seinem teuflischen Geist auch im weiteren Verlauf des Romans meist stärker durch Geld, Luxusgüter (z. B. exquisite Nahrungsmittel, Schmuckstücke) sowie durch den in der Gaukelei hergestellten Zeitvertreib zu beeindrucken ist als durch theoretische und häufig enzyklopädisch dargebotene Lehre.

Besonders deutlich lässt sich dies in dem Kapitel ablesen, das davon berichtet, wie Wagner mit den Worten: *Ich bedenck was ich gemacht habe* (WB 237, 21/22), das Bündnis mit dem Teufel in Zweifel zieht. Auerhan gelingt es, diese Bedenken zu zerstreuen – nicht etwa, indem er Wagner mit der Verheißung spezialisierter, wertvoller oder verbotener Informationen lockt und so ins Reich des Teuflischen zurückholt. Auf die Versprechung: *Ey bekuemmer dich darumb nicht / ich will dir noch manche Frewd verschaffen / vnd vielmal lustig vnd froelich machen / das du dieses alles vergessen wirst* (WB 238, 2–6), veranstaltet der Geist stattdessen eine *huepsche Kurtzweyl*, zu der eine Jagd auf wilde Tiere ebenso gehört wie die Präsentation mehrerer Frauen, aus denen der Teufelsbündner sich jeden Tag eine auswählen darf, *biß er deß Trawrens ein wenig vergessen kundte* (vgl. WB 239, 7 und 12/13).<sup>30</sup> Das Angebot von begehrenswerten Frauen lässt Wagner nicht nur melancholische Verstimmungen überstehen, sondern ebenso jegliches anders geartetes

<sup>28</sup> Vgl. zur relativ klaren Trennung „traktathafte[r] und narrative[r] Partien“ im *Wagnerbuch* MÜLLER, *Ausverkauf menschlichen Wissens*, S. 93 (Anm. 5).

<sup>29</sup> Zwei weitere Exkurse erfolgen durch den Erzähler und sind auf Handlungsebene kein durch den Pakt ermöglichter Gesprächsgegenstand, vgl. WB 44, 9–55, 17 (noch vor Paktschluss; Unterscheidung natürlicher und übernatürlicher Krankheiten sowie der Heilmittel, die dagegen verwendet werden); WB 72, 19–90, 4 (Auflistung der nicht teuflischen Künste als Erzählerexkurs).

<sup>30</sup> Eine derartige Ablenkung von den Sorgen kurz vor ablaufender Paktfrist findet sich auch im *Faustbuch*, ist es da aber bemerkenswerterweise Faust, der sich selbstbestimmt ins *Saeuisch und Epicurisch Leben* stürzt, um sich von seinen Sorgen abzulenken. Es ist nicht Mephostophiles, der ihm diese Verlockungen erst vor Augen führen muss (vgl. *Historia* 962, 1–16).

Interesse vergessen. Darüber hinaus zeigt sich auch hier eine im Vergleich mit der *Historia* verschieden akzentuierte Wertschätzung der Kurzweil im epikureischen Leben: Während sich bei Faustus trotz einiger sexueller Ausschweifungen noch ein gewisses Verlangen nach Konstanz abzeichnet – wünscht er zu Beginn die eheliche Verbindung mit einer Frau und verkehrt später mit der erschienenen Helena in einem scheinbar stabilen familienähnlichen Verhältnis –, sucht Wagner, wie es auch Artikel 6 seines Paktvertrags deutlich vor Augen führt, von Anfang an die Abwechslung: *Jungkrawen vnnd Frawen / welche ich haben vnd begeren werde / zur Concubinen* (WB 71, 3–5). Dass eben diese sexuellen Ausschweifungen jegliches sonstige erkenntnisorientierte Begehren Wagners in den Hintergrund treten lassen, wird auch an anderer Stelle deutlich. Wagner nämlich hätte gern nach einer intensiven Lektüre verschiedener Schriften von Auerhan erbeten, dass er ihm *etliche heimliche wort / so er in den Buechern gefunden / [. . .] außgesaget* (WB 128, 3–5). Nach einem hinausgezögerten und umständlichen Beschwörungsprozedere erscheint der teuflische Geist auch – jedoch nicht allein, sondern in Begleitung eines feurigen Haushahns und Abuzahas, einer *schoene[n] Junckfraw / gantz nackigt / aber vornen hatte sie einen schoenen Busch mit Straußenfedern* (WB 130, 6–9). Die Anwesenheit Auerhans führt nun nicht zur Schriftexegese, sondern *Wagner vergaß alles was er zuvor bedacht hette / vnnd fieng seine Leibs kugeln auf den Abuzaha zu werffen / waere gern ein wenig in Hortulum Veneris spatzirt* (WB 132, 4–8).<sup>31</sup>

Dass Wagners Interesse am teuflisch zugänglich gemachten Fachwissen schnell abgelenkt oder überhaupt nicht sonderlich ausgeprägt ist, wird auch im Vorfeld zu einer der längsten Unterredungen im *Wagnerbuch* evident, die die *Magischen Kuenste[ ]* sowie *derselben Species* (WB 185, 12–14) zum Thema hat.

---

<sup>31</sup> Ähnliches findet sich bereits zu Beginn des Buches, als berichtet wird, wie Wagner sich von seinem Vorhaben, den Geist zu beschwören, abkehrt, dieser dann aber *vngefodert zu jhm [kommt] / hat ein seckichen mit Kronen an dem halse hangen / vnnd eine huebseche pfeiffe by sich / darauff machet einen lustigen Galliard / huepffet in der stuben auff vnd nider / machet gar gut geschier / darob Christoff Wagener einen grossen gefallen vnd kurtzweil hatte / vnd kam jhm ein ander sinn an* (WB 37, 2–10), so dass Wagner die Teufelsbeschwörung erneut aufnimmt. Vgl. zudem die Episode, in der Auerhan Wagner mitteilt, keinen seiner geforderten Vertragspunkte einzuhalten, ihm sogar droht, die Paktfrist zu verkürzen, dann aber Abschied nimmt und mit ablenkender Vergnügung Wagner auch hier alles Elend vergessen macht. Denn Auerhan zieht *mit einem suessen Thon mit Orgeln / Harpffen vnd allerley Instrumenten von jm [. . .] / mit sollicher grosser Lieblichkeit / das auch Wagener seine Tage deßgleichen nye gehort / frewet sich sehr darueber vnnd war lustig* (WB 97, 8–13).

Denn dieser Wissensaustausch stellt sich nicht etwa aufgrund von Wagners Neugierde ein; er wird vom Erkenntnisstreben einer anderen Figur initiiert:

Es bat gemelter Johannes den Wagner sehr oft / das er doch seinen geist Citiern / vnd mit jm in seiner gegenwart reden wolte / den er hett auch viel Fragen / denen er gern gewissen grund vnd bericht haben wolt. (WB 184, 15–20)

Selbst zur Erkundung der Neuen Welt, die den Erwerb umfangreichen neuen Wissens verspricht – hat deren Ankündigung es doch sogar auf das verkaufsfördernde Titelblatt des Romans geschafft –, muss Wagner von seinem Geist beinahe gezwungen werden.<sup>32</sup> Nach einem ersten Besuch in Westindien nämlich *bate [Wagner] seinen Geist das er jhn wider wollte zu Hauß bringen* (WB 257, 9–11). Auerhan aber nimmt *Wagnern auff seinen Rucken / vnnnd solt jhn Heym fuehren / da bracht er jn in ein ander Prouintz Nicaragua genant* (WB 257, 15–18). Auerhan fügt der Reiseroute nicht nur eigenmächtig Nicaragua hinzu, sondern obendrein Peru, alle Kanarischen Inseln und *die Insul Floridam* (WB 277, 6/7) – Ziele, die Wagner nie angestrebt hatte. Ein erster Einblick in die Neue Welt hätte dem Protagonisten vollauf genügt,<sup>33</sup> dem Roman offenkundig nicht.

### 3 Teuflich beförderte Vergesellschaftung

Es fällt auf, dass die Gesellschaft, in der Wagner sich aufhält, ähnliche Anforderungen an Wagner stellt wie dieser an seinen Teufel: Sie verlangen nach

<sup>32</sup> Auch an anderer Stelle ist eine den Wissensexkurs stimulierende Frage Wagners zwar gegeben, doch das in der Folge Angebotene aufgepfropft. Die Auflistung von Autoritätenwissen über den Ort der Hölle stellt nämlich mitnichten eine Antwort auf Wagners Frage dar, sondern bietet vom Geist eigenständig ergänztes Wissen an: *Nu wolan / weil du es [den gewissen Ort der Hölle] ja wissen wilt / wil ich dir offenbaren vnnnd mit der zeit auch zeigen das du es glauben sollest. Doch wil ich dir zuvor sagen was die heyligen Lehrer dauon gehalten / vnd welcher gefaehlt oder troffen hab [ . . . ]* (WB 148, 17–22; Hervorhebung D. F.). Aus dieser Aufzählung von Lehrmeinungen geht überdies eine Lehre der verschiedenen Welten und des Menschen hervor. An nichts davon zeigte sich Wagner interessiert, sein Fragen richtete sich dezidiert auf die Hölle als Ort.

<sup>33</sup> Ganz im Gegensatz dazu ist es in der *Historia Faust*, der die Reiseroute bestimmt: *Doct. Faustus nimpt jm im 16. Jar ein Reyß oder Pilgramfahrt fuor / vnd befiehl also seinem Geist Mephosphiles / daß er jn / wohin er begerte / leyte vnd fuehre* (*Historia* 901, 27–30); [ . . . ] *vnd fuhr also / wohin jn D. Faustus hin laendete* (*Historia* 902, 2/3); *Was nu dem Fausto fuer Staett vnd Landschaften in Sinn fielen / die durchwandert er* (*Historia* 902, 27/28). MÜNKLER, *Curiositas* als identitäres Merkmal, S. 79 (Anm. 23), hebt bei den Reisen zwar gerade „Fausts Ziellosigkeit“ und die „Ungeordnetheit [s]eines Erkenntnisstrebens“ hervor, so dass es sich im „Er-Fahren“ hier weniger um einen reflektierten und organisierten Wissenserwerb handele, doch aber, das lässt sich festhalten, um einen eindeutig voluntaristischen.

Unterhaltung und Luxusgütern. So weiß das *Wagnerbuch* über die Motivation der Leute, die Wagner gezielt aufsuchen, beispielsweise Folgendes zu berichten: *Vnd als seine Abentherwer vnter die Leut kommen waren / fuegen sich baldt etliche gute Schlucker zu jm / machen kundtschaft vnd bitten jn zu gast / der Meinung das sie gerne lustige kurtzweil von jhm sehen wollten* (WB 121, 8–13). Auch wenn er sich kurz ziert – wie es sein Geist ihm gegenüber ebenfalls häufig tut, wenn er sich mit Anliegen an diesen wendet –, befriedigt Wagner den Wunsch der Bittsteller schließlich, indem er sowohl ein üppiges Buffet als auch ein ganzes Veranstaltungsprogramm (musizierende junge Frauen und tanzende Tiere) aufführt. Zu anderer Gelegenheit ist es ein *fuehrnoemer Herr zu Padua* (WB 166, 20/21), der Wagner zu einem von ihm veranstalteten Fest einlädt, an dem Auerhan *allerley seltzame possierliche Kurtzweil* (WB 167, 11) vollführt, an der sich die Gäste hochgradig erfreuen und infolgedessen *erzeigeten Wagener Reuerentz / vnmnd erbot sich ein jeder alles guts gegen jhm* (WB 168, 5–7).<sup>34</sup> Wie diese beiden Beispiele belegen, zeigen die Wagner umgebenden Menschen keinerlei Interesse an seiner gelehrten Bildung oder sonstigem Fachwissen; Vergesellschaftung, wie sie das *Wagnerbuch* darstellt, trägt sich meist aufgrund der Unterhaltungsqualität des Protagonisten zu – und aufgrund seiner Freigebigkeit. Wiederholt nämlich lässt er seine Umwelt an umfangreichen Mahlen teilhaben oder beschenkt sie mit wertvollen Gegenständen. Nachdem er z. B. von seiner dreimonatigen Reise in die Neue Welt zurückgekehrt ist, versammeln sich Freunde und Bekannte zu einem Gastmahl um ihn, interessieren sich aber erstaunlich wenig dafür, was er in der Fremde erlebt hat. Anstelle dessen fragen sie ihn / *wie es jm gefallen / ergangen vnd behagt hett. Er gab gute antwort von sich / vnd theylt auch einem jeden von den Perlen / Gold vnd Edelgestein aus / das sie wol zufriden waren* (WB 280, 6–10). An diesem Sozialisationsmoment Wagners sticht gleich mehreres hervor: Zum einen scheint auch hier eine Differenzierung von Wissensformen auf, indem Erfahrung nicht allein auf die Inhalte (*knowledge that*) reduziert wird, die gesehen und erlebt wurden. Es ist vor allem – der Text spricht von *sonderlich* (WB 280, 6) – die Wirkung, welche die Erfahrung auf das erfahrende Subjekt ausübt, die interessiert. Mag im Verb *ergehen* noch eine Art von Geschehen impliziert sein, dessen Beschreibung durch die Frage provoziert werden könnte, so legen die Wahl des Frageworts und das eindeutig mit einem *placere* in Verbindung stehende *behagen* nahe, dass es hier mehr um den Effekt des Erlebten geht. So findet sich neben einem diskursiven

---

34 Ein weiterer Moment, zu dem Wagners Gesellschaft an Kurzweil, Possen und Geld interessiert ist, findet sich beispielsweise in WB 175, 15–176, 4.

Wissen mit objektivierbarem Informationsgehalt,<sup>35</sup> das im *Wagnerbuch* wiederholt und vornehmlich in den großen Wissenssekkursen auf Ebene des Erzähldiskurses ausgestellt wird, auch ein sich aus Affekt speisendes Kennenlernen dieser Welt, das eher auf der Ebene der Diegese verhandelt wird. Überdies heißt es, dass Wagner seinen Freunden zwar *gute antwort* liefere, doch ist von deren Zufriedenheit erst die Rede, als auch verschiedene Wertgegenstände in ihren Besitz übergegangen sind. Hier zeigt sich – im wahrsten Sinne des Wortes –, wie Wagner für (seine) Wertschätzung durch die Gesellschaft sorgt.

Eben dies, soziale Anerkennung, gesellschaftliche Integration oder wenigstens ein Überleben in der Gesellschaft scheint Wagners Ziel im Leben. Er stößt nicht wie sein Herr Johann Faust an die Grenzen eines Wissensangebots, das seinem Intellekt nicht gerecht zu werden vermag und ihn infolgedessen zum Bündnis mit dem Teufel treibt. Der durch den Teufel auszugleichende Mangel findet sich bei Wagner an anderer Stelle, ist gegebenenfalls schon in der oben bereits angesprochenen Figureneinführung impliziert, die sowohl das Fehlen der sozialen Integration mehrfach, aber auch das Vorhandensein von Bildungsgut hervorhebt:

Man helts aber darfuor / das er ein vnehlich Kindt / das ist / ausserhalb der ehe gezeiget [gezeuget] / derwegen er denn niemandts gehabt der jhn zur Schule gehalten / oder auff ein Handwerck gedinget vnd sonst sich seiner hette annehmen moegen. Es sey diesem nuhn wie jhm woelle / so hat D. Faust endlich diesen jungen zu sich genommen vnnnd bey ihm gehabt / vnd jhn auch instituiret inn der Philosophie / das er fuer einen gelehrten Mann wol bestanden. (WB 21, 5–17)

Von Anfang an zeigt Wagner Interesse an Fausts Teufelswerk und partizipiert gewissermaßen parasitär an den Kenntnissen seines Herrn (vgl. WB 36, 6–16). Mit deren wahrhaftigem Urheber jedoch lässt er sich erst in dem Moment vertraglich ein, in dem er als Arzt – gerade aufgrund seiner *vbernatuerliche[n] superstitionische[n] Cu=rationen* (WB 43, 23/24) – jegliches Ansehen und wegen seines gönnerhaften Lebensstils seinen Stand in der Gesellschaft verloren hat: *vnnnd wie nun seine barschafft allewar / verliessen jhn seine freund auch / die zuuor mit jhm vmbgangen waren / keiner hielt mit jhm gemeinschaft* (WB 42, 17–20).

---

<sup>35</sup> Vgl. zur Praxis einer Wissensformation, die auf subjektiver Erfahrung beruht, diese aber durch verschiedene Strategien objektiviert: MÜLLER, *Curiositas* und *erfarung*, S. 262 (Anm. 6); KIENING, Christian: ›Erfahrung‹ und ›Vermessung‹ der Welt in der frühen Neuzeit. In: Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne. Hrsg. von Jürg GLAUSER/DEMS., Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2007 (Litterae 105), S. 221–251, bes. S. 245–251.

Wagners Teufelsbund erscheint so von Beginn an weniger als ein Akt zur intellektuellen Selbstverwirklichung denn vielmehr als ein Weg zum gesellschaftlichen Bestehen.<sup>36</sup> Indem das *Wagnerbuch* es so darstellt, als seien nur die gesellschaftlich offenbar Ausgestoßenen, die Randständigen, auf derartige Praktiken angewiesen, zeichnet sich eine Diskreditierung des Teufelspaktes ab. Es ist nicht allein der schreckliche Tod, der aus dem Bündnis resultiert und somit als dessen Kritik fungiert. Auch das Figurenprofil des Teufelsbündners sowie die damit in Verbindung stehende Motivation zum Pakt bestimmen dessen Bewertung. Im *Wagnerbuch* nämlich ist es weniger – wie im *Faustbuch* – der Übermut desjenigen, der sich von der Gesellschaft isoliert, weil er diese durch seine Fähigkeiten und Kenntnisse überragt und daher in die Arme des Teufels getrieben wird. Das *Wagnerbuch* präsentiert die gesellschaftliche Isolation des Protagonisten vielmehr als Resultat nicht etwa eines Zu-Viel an Fähigkeiten, sondern als Ergebnis seiner Mängel, so dass der Teufelsbund als Verzweilungstat hier einen anderen Charakter gewinnt.

## 4 Teuflicher Mehrwert

Aus der soeben detailliert nachgezeichneten Art und Weise, wie Wagner den Teufelsbund als Hilfsmittel zur gesellschaftlichen (Re-)Integration nutzt, lassen sich abschließend einige Aspekte eines Mehrwerts des Teufels im *Wagnerbuch* abstrahieren. Es handelt sich dabei um Einsichten in die Welt und in den Text, die maßgeblich über die Teufelsfigur vermittelt und allesamt abseits der großen Wissensexkurse entwickelt werden.

---

**36** Siehe auch MÜLLER, *Curiositas und erfahrung*, S. 257. (Anm. 6). Werner RÖCKE hebt einen durch den Teufelspakt angestrebten Integrationsversuch auch für Faust hervor, der sich gerade in den karnevalesken Ausschweifungen, die Mephostophiles ermöglicht, realisieren sollte. Für Faust allerdings scheiterte diese Bemühung, was maßgeblich an der Magie liege, die sie allererst ermöglicht habe, des Weiteren auch an Fausts melancholischem Charakter, der ihn zu einem Getriebenen mache und in keiner Gesellschaft auf Dauer rasten lasse. Siehe RÖCKE, Werner: Das verkehrte Fest. Soziale Normen und Karneval in der Literatur des Spätmittelalters. In: *Neohelicon* XVII/1 (1990), S. 203–231, hier S. 229. Faust stirbt, das hebt auch RÖCKE hervor, demzufolge allein – ganz im Gegensatz dazu Wagner, von dessen Lebensende Folgendes berichtet wird: *Da hat er einen Sarck bestellt / dareyn laegt er sich / ließ den Johan de Luna vnd seinen knecht Clausen auff beyden seyten sitzen / vnd befahl jnen / sie solten GOTT anrueffen vmb barmhertzigkeit seiner Seelen / solten auch laesen vnd singen wie man Meß zu halten pflaegt [ . . . ] / Vnd als sich die stund herzu nahet / kam der Geist wie ein grosser starcker rauschender Wind / waend den Sarck vmb / vnd stieß die beide Meßpffaffen auff einmahl also / das jnen das Gehoer und Gesicht vergieng* (WB 314, 8–23).



In erster Linie lässt sich hier eine Praxeologie identifizieren, scheint Auerhan Wagner doch – wie es auch schon Mephostophiles für Faust tat – als Handlungsvorbild zu dienen. Der Protagonist vermag sich beim Teufel abzuschauen, auf welche Art und Weise man sich Menschen gefügig machen kann und ihre Anerkennung erhält. Ein probates Mittel ist der Einsatz von Gewalt, den Wagner jedoch – obwohl Auerhan gerade im Vergleich zu Mephostophiles äußerst brutal auftritt<sup>37</sup> weniger ausgeprägt praktiziert. Eine Episode allerdings weist eine überaus deutliche Verhaltensparallele zwischen dem Teufelsbündner und seinem Geist auf. Nachdem Wagner in Neapel eine Gruppe von Menschen um Geld betrogen hat, wollen sie ihn nicht ungeschoren davonkommen lassen, verfolgen ihn und bekommen seinen Arm zu fassen. *Da fuhr Christoff Wagner in die Hoehe vnnd nam den Menschenfischer mit hinauff / vnd lehrt jn fliegen / Vnd als er jn zimlich weit erhaben hatt / laeßt er jn wider auff die Erde fallen das er ein Beyn zerbrach* (WB 217, 13–18). Wagners Verhalten erinnert auffallend daran, wie Auerhan ihn selbst behandelte, als sich Wagner während des Paktschlusses doch noch anders entscheiden wollte: *Meister Auerhan name jhn / vnd fuehret jhn bein Haaren vngefehr eines Haußhoch in die Lufft / ließ jhn fein maehlich wider herunter fallen / das jm die Rippen knacketen* (WB 67, 17–21). Weitaus häufiger jedoch als in der Anwendung physischer Gewalt imitiert Wagner seinen Geist, indem er, wie bereits hervorgehoben wurde, seiner Umwelt Reichtum und Unterhaltung anbietet, wobei er in Auerhan nicht allein ein Handlungsvorbild findet. Der Geist versieht ihn überdies mit dem dafür notwendigen Vermögen und macht Wagner auf diese Weise im doppelten Sinne handlungsfähig.

Das *Wagnerbuch* offenbart so dominante soziale Interaktions- bzw. Integrationsmechanismen, in denen sich Machtpositionen wie auch Deutungshoheiten weniger durch genealogische Abstammung und/oder Gelehrsamkeit ableiten, sondern ein – durchaus ökonomisch – kalkulierendes, taktisch kluges Handeln in den Vordergrund tritt. Dieses erkennt *witz* nicht allein als (trügerische) List, die durch einen Wissensvorsprung ermöglicht wird, sondern ebenso als Lachen machende Unterhaltung. Auf diese Weise verbindet sich mit der Teufelsfigur eine kleine Gesellschaftsstudie im Roman. Der Teufel reagiert einerseits auf Begehlichkeiten der Leute, macht diese zum Teil aber auch schon sichtbar, bevor sie von der Gesellschaft überhaupt erst zum Ausdruck gebracht worden sind. *Meister Merten* (WB 36, 23) etwa erscheint Wagner, als dieser aufgrund der schlechten Erfahrung bei seiner ersten Beschwörung Abstand vom Teufel nehmen möchte, *vnaufgefordert* und *hat ein seckichen mit Kronen an dem halse hangen* (WB 37, 2–4); er visualisiert und antizipiert damit Wagners Geldgier, die

---

37 Vgl. MAHLMANN-BAUER, *Das Wagnerbuch*, S. 520 (Anm. 2).

sich in der Erzählung erst später bestätigen wird. Dem Protagonisten kommt in dieser Hinsicht eine Doppelrolle zu, da er zum einen Repräsentant der Gesellschaft ist – einer von vielen, deren Exponent gewissermaßen, dessen Sehnsüchte sich wie diejenigen der dargestellten Masse auf Reichtümer, Geselligkeit und Unterhaltung richten. Zum anderen aber ist er auch eine Verlängerung des Teufels und steht der Gesellschaft als ein Einzelner gegenüber.

Eben diese von der Gesellschaft abgegrenzte Position des Protagonisten nutzt der Roman dazu, anthropologische Überlegungen anzustellen, die eng mit dem Konzept der Figur im Roman zusammenhängen. Diese Profilierung von Mensch und Figur gewinnt vor allem während des Abschlusses der Vertragsverhandlungen Kontur. Dort nämlich antwortet Auerhan auf Wagners Begehren, jederzeit über ihn verfügen und sich seiner Qualitäten bedienen zu können, Folgendes:

Deine vorgeschriebene Punct wil ich mit nichten halten / sondern bißweilen nach gelae-  
genheit / wenn es mich geluestet / das ich von meinen Seelen stellen (du kanst erachten /  
das ich mehr zuthun hab / als auff dich allein zu warten / denn du bist mir gewiß genug /  
du entlauffst mir nicht) darzu kommen kan / dir etwas zu willen sein / in allen Puncten  
was du begerest / aber nicht / wie ge= sagt allezeit / darumb richte dich darnach / vnd  
lerne dich in meine weise schicken / so will ich bißweilen vber dein beger mich also ver-  
halten / das du soltest lustig vnd guotter ding sein koennen (WB 94, 15–95, 5)

Abgesehen von der hier ausgedrückten Arbeitsökonomie des Teufels, der sich um mehr Seelen kümmern müsse als nur um Wagners, scheint insbesondere die daraus resultierende Anweisung bemerkenswert: *vnd lerne dich in meine weise schicken*, da sie mehrdeutig zu lesen ist. Zum einen, den angehängten Konsekutivsatz stark gewichtend, kann sie schlicht meinen: Füge Dich meinen Vertragsbedingungen! Doch ermöglicht gerade der vorangehende Satzteil eine alternative Lesart. Wenn der Teufel aufgrund seiner Geschäftigkeit gerade nicht zugegen sein kann, solle sich Wagner in die Teufelsweise schicken, sich folglich so verhalten wie der Teufel. Wagner versucht, wie es folgende Episode belegt, dieser Aufgabe gerecht zu werden:

AVff ein zeit begab sichs / das Wagener auff der Raiß sein Geldt nicht hatte / denn Meister  
Auerhan gab jm nichts / so wolte er auch sonsten durch ehrliche Mittel keins erwerben /  
vnd wolte gleichwol sein Maul gut essen vnnd trincken haben / vnnd darzu alle zeit im  
vollen Leben / darumb must er allerley Abentheur erdencken / vnd sich vil seltzamer  
Schelmstuecken befleissen / damit er sich ernehrete. (WB 105, 3–12)

Zwar denkt er sich selbst *allerley Abentheur* und *seltzame[ ] Schelmstuecke[ ]* aus, ist aber schlussendlich doch nicht in der Lage, den Teufel vollständig zu ersetzen, um das Erdachte in die Tat zu überführen. Auerhan muss für ihn in eine zum Papageien verwandelte Elster fahren und als Vogel Hebräisch sprechen – ein Spektakel, das den Verkaufswert des Tiers drastisch erhöht.

Literaturgeschichtlich zeichnet sich hier in der implizierten Verlagerung der Eigenschaften der Attributfigur auf Wagner eine Konzeption des Protagonisten ab, die man in späteren Romanen, insbesondere den deutschsprachigen Schelmenromanen – beginnend mit der deutschen Übertragung des *Lazarillo de Tormes* von 1614 – vermehrt finden wird. Im anonym erschienenen *Leben und Wandel Lazaril von Tormes*, dem *Simplicissimus Teutsch* oder auch der *Courasche* Grimmelshausens tragen die Protagonisten das Teuflische in sich;<sup>38</sup> es ist nicht mehr auf eine externe Attributfigur ausgelagert. Diese nunmehr menschliche Eigenschaft dient aber ebenso dazu, soziales Überleben zu sichern, wenn nicht gar eine respektable Position innerhalb der Gesellschaft zu erreichen. Faust und Wagner als Protagonisten frühneuhochniederdeutscher Prosaromane mit deutlich schwankhaften Zügen könnten daher, das kann hier nur angedeutet werden, als Bindeglied zwischen Schwankheld und Pikaro gesehen werden.<sup>39</sup> Sie generieren einen eigenen Aktionsradius, indem sie die von den Schwankhelden bekannten *mala* zwar ausüben, sich darüber aber weniger von der Gesellschaft abzustößten, als in diese zu integrieren versuchen. Jedoch befähigt sie dazu allein die Attributfigur des Teufels. Die späteren pikarischen Protagonisten inkorporieren die Attributfigur mit all ihren Eigenschaften und behalten den dadurch gewonnenen Aktionsradius bei; sie sind mitnichten bloß Opfer der Fortuna,<sup>40</sup> sondern verschaffen sich – und dies oftmals gerade unter Betonung ihrer teuflischen Figurenanteile – einen eigenen kleinen Handlungsspielraum.<sup>41</sup> Zwar deutet auch das *Wagnerbuch* diesen Teufel im Menschen an, wenn es Auerhan während der Beschreibung des Aufbaus der Welten

---

38 Vgl. zum *homo hominis diabolus est* auch den Beitrag von Maximilian BERGENGRUEN in diesem Band.

39 Mit diesen Überlegungen grenzen sich die Ausführungen ab von Werner RÖCKES These, dass zwischen frühneuzeitlichem Schwank- und Schelmenroman keinerlei Kontinuität besteht. Vgl. dazu RÖCKE, Werner: Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des Schwankromans im Spätmittelalter, München 1987 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 6), hier S. 288–291.

40 So RÖCKE, Die Freude am Bösen, S. 290/291 (Anm. 39).

41 Vgl. beispielsweise das *Tractado segundo* des *Lazarillo de Tormes*, welches davon berichtet, wie der Protagonist als Schlange, einer geläufigen tierischen Verkörperung des Teufels, agiert, um sich diebisch Nahrung zu verschaffen, die ihm durch seinen Herrn, einen Priester, versagt wird. In: *Lazarillo de Tormes/Klein Lazarus vom Tormes*. Spanisch/Deutsch. Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Hartmut KÖHLER, Stuttgart 2006 (RUB 18481), S. 48–79; außerdem Buch II, Kap. XXXI des *Simplicissimus Teutsch*, das davon erzählt, wie der Protagonist, indem er sich zum Teufel machen lässt und sich in diese Rolle fügt, einem Pfarrer Speck klauen kann und somit, erstens, sich selbst ernährt und, zweitens, auch seine Kompanie, der er nicht allein Nahrung, sondern darüber hinaus eine lustige Erzählung und damit Unterhaltung beschert. In: Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*. In: Werke I. 1., S. 230–239 (Anm. 13).

sagen lässt: *Vnd das auch Microcosmus theyl an der Hoellischen Welt habe / kanstu bey dir abnehmen* (WB 163, 12–14), doch setzt es die Vorstellung eines vollumfänglich für sein – auch diabolisches – Tun verantwortlichen Menschen noch nicht in seiner Protagonistenkonzeption um.<sup>42</sup>

In anderer Hinsicht allerdings verleiht der Roman dem Menschen weitreichendere Autonomie, denn er vollzieht den häufig konstatierten Wechsel vom Buchwissen zum Erfahrungswissen stellenweise mit,<sup>43</sup> so dass sich – neben den ausladenden autoritativen Wissenskursen – ein scheinbar auf subjektiver Wahrnehmung beruhendes Spezialwissen andeutet.<sup>44</sup> Allerdings zeigt der Roman auf Ebene der Diegese zugleich auf, dass dieses Sach- und Fachwissen – egal, wie es gewonnen wird – eher irrelevant ist, um sich in der Gesellschaft durchzusetzen. An die Stelle von Gelehrsamkeit tritt, wie oben bereits herausgestellt wurde, ein Funktionieren der Ökonomie;<sup>45</sup> solange der Geldfluss zur Selbsterhaltung durch Gelehrtenwissen oder andere Fachkenntnisse zu befördern ist, wird dieses durchaus in Anspruch genommen. Doch kann an seine Stelle auch die Kurzweil treten. Nicht zuletzt also gibt das *Wagnerbuch* in seiner Inszenierung des Umgangs mit der Teufelsfigur Aufschluss über sein Selbstverständnis als Roman. Denn es zeigt als Nutzen des Teufelspaktes – in diesem Fall als einem Objekt literarischer Darstellung – trotz aller Paränese oder naturkundlich-wissenschaftlicher Lehre auch eines ganz deutlich auf: seinen (verkaufsfördernden) Unterhaltungswert.

---

42 Vgl. Ziyang WEIS Beitrag in diesem Band, der aufzeigt, wie das *Faustbuch* über die Integration der Teufelsfigur die Frage der Eigenverantwortlichkeit menschlichen Tuns zwischen Determinismus und Willensfreiheit verhandelt.

43 Vgl. etwa MÜLLER, Jan-Dirk: Erfahrung zwischen Heilssorge, Selbsterkenntnis und Entdeckung des Kosmos. In: *Daphnis* 15 (1986), S. 307–342, u. a. S. 309–311; DERS., *Curiositas und erfahrung*, S. 261–263 (Anm. 6); DERS., *Ausverkauf menschlichen Wissens*, S. 92 (Anm. 5), über die kritische Auseinandersetzung des *Faustbuchs* mit frühneuzeitlichen Wissensformen, u. a. der Empirie; CLASSEN, *New Knowledge*, bes. S. 522 (Anm. 11).

44 Repräsentativ hierfür sind in erster Linie die Reisen Wagners in die Neue Welt, in der der Protagonist zwar überwiegend in den Hintergrund der Beschreibung tritt, aber doch als dasjenige Subjekt genutzt wird, das reist, sieht, hört, interagiert und später auch davon erzählt. Terminologisch auf den Punkt bringen es diverse Gespräche über die Hölle, die Wagner mit Auerhan führt. So bittet er seinen Geist z. B. um die Beschreibung der Hölle, da die kirchlichen Autoritäten zwar *daruon schreiben / Aber wie koenen sie es recht treffen / denn jr keiner ist darinnen gewesen / [ . . . ]. Weil du aber alle stunden kanst dahin kommen / halt ichs dafuer / du wirst mir am besten antworten koennen / vnd die Warheit anzeigen* (WB 147, 2–14; Hervorhebung D. F.). Ähnliche Betonungen des Erfahrungswissens ebenso in WB 148, 17–19 sowie 237, 14–17.

45 Ein Konkurrenzverhältnis mit dem sich schon der *Fortunatus* auseinandersetzt. Vgl. *Fortunatus*. Studienausgabe nach der Editio Princeps von 1509. Hrsg. von Hans-Gert ROLOFF. Bibliographie von Jörg JUNGMAYR, Stuttgart 2007 (RUB 7721), S. 194.

Maximilian Bergengruen

# Die alchemische Höllenstrafe

Satirische Selbstreflexion in Grimmelshausens *Verkehrter Welt*

## 1 Abhängigkeiten

In Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Des Abenteuerlichen Simplicii Verkehrte Welt* (ED 1672) wird ein Besuch in der Hölle beschrieben, dessen Realitätsgehalt kalkuliert offengelassen wird. Der Protagonist und Icherzähler, der im Titel mit Simplicius Simplicissimus assoziiert wird,<sup>1</sup> sammelt in der Rahmenhandlung im Monat „April[ ] [. . .] Kreuter“ für seine „Haus-Apoteck“; dabei wird er vom Regen überrascht und sucht Zuflucht in einem „holen Baum[ ]“. Dort angekommen scheint sich der „mürbe[ ] [. . .] Boden“ zu öffnen, sodass er in die Hölle fällt. Statt eines realen Falls könnte es sich auch um einen geträumten handeln, da sich der Erzähler, wie er ausdrücklich zu Protokoll gibt, gerade seiner „*commoditet* nach recht nider“ gelassen hat (W II, 418) – wie in Moscheroschs *Höllens-Kindern*, dem sechsten Gesicht der *Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichte Philanders von Sittewalt* (ED 1640),<sup>2</sup> wo sich der Erzähler ebenfalls in die Natur begibt, sich dort niederlässt und „schwerlich deß Schlaffs erwehren konte“.<sup>3</sup>

---

1 Vgl. hierzu BEINSSEN-HESE, Silke: *Des Abenteuerlichen Simplicii Verkehrte Welt* oder Ein Topos wird fragwürdig. In: Antipodische Aufklärungen. Hrsg. von Walter VEIT, Frankfurt a. M., Bern, New York 1987, S. 63–75, hier S. 65/66; BREUER, Dieter: Kommentar. In: Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Werke. Hrsg. von Dieter BREUER, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 996 (diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle W II und Seitenangabe in runden Klammern zitiert); BUSCH, Walter: Grimmelshausens *Verkehrte Welt*. In: *Simpliciana* X (1988), S. 105–148, hier S. 106; DOMS, Misia Sophia: „Lungen-Muß“ und Hirn-Gespinnste. Zerstörung, Restitution und Verdopplung des verdammten Leibes in Grimmelshausens *Verkehrter Welt*. In: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Hrsg. von Heinz Ludwig ARNOLD, München 2008, S. 212–223, hier S. 222.

2 Zur Entstehungsgeschichte dieses ersten Bandes der *Gesichte*, einer über den Umweg des Französischen erfolgten freien Übersetzung von Francisco de Quevedos *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados*, vgl. DONIEN, Jürgen: „Wie jener Weise sagt . . .“. Zitatfunktionen in Johann Michael Moscheroschs *Gesichten Philanders von Sittewalt*, Frankfurt a. M. 2003, S. 19–32; 80–103.

3 Moscherosch, Johann Michael: *Visiones de Don Quevedo. Wunderliche vnd Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt*, Straßburg 1642, S. 279 (dieser Text wird im Folgenden mit Sigle Vis. 1642 und Seitenangabe in runden Klammern zitiert).

---

**Maximilian Bergengruen**, Universität Karlsruhe/KIT, Institut für Germanistik, Kaiserstr. 12, 76131 Karlsruhe, maximilian.bergengruen@kit.de

Überhaupt ist das intertextuelle Beziehungsgeflecht der *Verkehrten Welt* sehr eng geknüpft, so eng, dass man den Text eigentlich nur als Zusammen- und Weiterführung seiner Bezugstexte verstehen kann: In beiden Fällen, also in Moscheroschs *Höllens-Kindern* und in Grimmelshausens *Verkehrter Welt*, kommt es im Anschluss an den, sei es geträumten, sei es realen Eintritt zu einem ambulatorischen Besuch in der Hölle, in dessen Rahmen der Erzähler sich über Schuld und Strafe der verschiedenen Verdammten informiert.<sup>4</sup> Zu den wichtigsten Gemeinsamkeiten der beiden Texte gehört in diesem Zusammenhang vor allem die jeweils vorhandene Dante-ähnliche Anlage, dass jemand wie der Ich-Erzähler, der (noch) nicht in die Hölle gehört, diese besuchen darf und die Gewissheit, aus ihr wieder verschwinden zu dürfen, wiederholt rhetorisch herstellen muss. Mehrmals wird erwähnt, dass Grimmelshausens Icherzähler eine Sonderrolle einzunehmen behauptet, weil er „noch nicht gestorben/ und [. . .] nicht verdammt gewest“ ist (W II, 418; ähnlich W II, 421, wo ihm ein Teufel angesichts seiner Verzweiflung mitteilt, „daß ich in der Höll zu sterben nicht *prædestiniret* sey“). Dieser Gedanke findet sich so bereits in den *Höllens-Kindern*: Bei Moscherosch wird „Philander“ zwar, und das bereitet ihm große Angst, mit Namen angesprochen (er ist der Hölle also nicht ganz unbekannt),<sup>5</sup> gleichzeitig wird er als „Frembdling in diesen Landen“ und „drittmann“ adressiert (Vis. 1642, 316).

Der Eintritt in die Hölle ist bei Grimmelshausen nach der *Historia von D. Johann Fausten* (ED 1587) gemodelt, weil nicht, wie bei Moscherosch, ein langes Laufen in die Hölle, sondern ein Sturz in dieselbe beschrieben wird: „Also daß ich anfang hinnunder zurumpeln/ und nicht wider auff hörete/ biß ich gar in die Höll kahn“ (W II, 418), schreibt der Ich-Erzähler. Er bezieht sich damit auf eine Formulierung in der *Historia* bezüglich Fausts Höllen-Eintritt: „D. Faust fiel vom Stül in die Klufft jmmer je tieffer hinunter“.<sup>6</sup> Das Ende ist jedoch schon wieder klar im Sinne Moscheroschs geformt, wenn Grimmelshausens Erzähler „einen langen Gang [,] der Berg-auffwärts in Felsen verfertigt war“, hoch-„steigen“ (W II, 510) muss, um wieder auf die Erde zu kommen. Bei Moscherosch ist es zwar kein langer Gang, aber, ganz ähnlich in Ausbreitung und

<sup>4</sup> Vgl. zu den Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten BREUER, Kommentar, S. 990 (Anm. 1); ähnlich MEIERHOFER, Christian: Das höllische Wissen vom Menschen. Anthropologische und theologische Sinnofferten in Grimmelshausens *Verkehrter Welt*. In: *Simpliciana* XXXIV (2012), S. 159–176, hier S. 169.

<sup>5</sup> Vgl. zur korrekten namentlichen Identifizierung durch den Teufel die Beiträge von Thomas MÜLLER sowie Hans Richard BRITTNACHER in diesem Band.

<sup>6</sup> *Historia von D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587, mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hrsg. von Stephan FÜSSEL/Hans Joachim KREUTZER, Stuttgart 2012, S. 53. Vgl. BREUER, Kommentar (Anm. 1), S. 998.

Ausrichtung, ein „Schlupffloch“, das die Form einer „Lufftröhr“ bzw. eines „Rauchloch[s] vnd Schornstein[s]“ aufweist (Vis. 1642, 402).

Vor allem aber sind es zwei Opfer der höllischen Strafen in Grimmelshausens *Verkehrter Welt*, die sehr an Moscherosch erinnern. Nach seinem Fall in die Hölle und einem längeren Gespräch mit dem spätantiken römischen Kaiser Julian Apostata (zu ihm gleich mehr) trifft der Erzähler, begleitet durch einen teuflischen Genius, bei Grimmelshausen einen „Buchführer“, der es nicht unterlassen konnte, fremde Bücher ohne Erlaubnis „nachzudrucken“ (W II, 484). Wir haben hier eine implizite Anspielung<sup>7</sup> auf die zwei „Buchführer“ vorliegen, die Moscheroschs Philander in den *Höllens-Kindern* begegnen. Die Sünde des ersten bestand noch in einem rechtmäßigen, aber inhaltlich fragwürdigen Abdruck von „*Amadiß/ Schäffereyen*“ etc. (Vis. 1642, 304/305). In der Ausgabe von 1642 fügt Moscherosch aufgrund von nicht autorisierten Nachdrucken der ersten Auflage<sup>8</sup> einen Zusatz über die „*Buchtrucker*“ ein. Ein zweiter Drucker gesteht nun, „andere Bücher zu Schaden vnd Nachtheil jhrer Verlager“ nachgedruckt zu haben – und zwar aus keinem anderen Grund als dem, „Reichthumb damit [zu] *cumulieren*“. Die Strafe ist drastisch: Der Nachdrucker würgt elend an einem „Nachtruckteuffel“ in seinem Rachen, „biß er als todt zu boden fiele/ vnd jhm die helle Flamm zu dem Hals außführe“ (Vis. 1642, 306/307).

In Bezug auf den „Pastetenbecker“, den Grimmelshausens Erzähler im Anschluss trifft, bleibt es nicht bei einer impliziten Anspielung, vielmehr resümiert der Erzähler explizit darüber, ob es sich bei dem Bäcker nicht um „Patron Vielbein“ handelt, den „Philander von Sittenwalt zu seiner Zeit in der Höllen gesehen“ habe (W II, 485). Die „*Pastetenbecker*“ werden bei Moscherosch ebenfalls einer besonders harten Strafe unterzogen (ihnen wird das Gehirn durchgemörsert, bis kaum etwas übrig ist), weil sie „an statt Nierenfeiste/ wüestes Nasenschmaltz: an statt Rosinen/ Mucken in die Pasteten verwürcket vnd gefüllet“ hätten und somit „die Welt“ hätten „gantz vergifften“ können. Einer von ihnen beschwert sich, „daß wir vmb fleischlicher Sünde willen solche Marter leiden müssen“, obwohl sie „es doch weit mehr mit“ – und darauf scheint sich

<sup>7</sup> Im Sinne von GENETTE, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993, S. 10/11.

<sup>8</sup> Siehe auch den „Bericht an den Käuffer“ an, wo Moscherosch die „Trucker“ mahnt, sich an das siebte Gebot „Du solt nicht stehlen“ zu halten und keine weiteren Raubdrucke in den Umlauf zu bringen (Vis. 1642, 8v). Vgl. hierzu RAMTKE, Nora: „unter der Press gequetscht/ gequelet und gemartelt“. Die unrechtmäßigen Ausgaben von J. M. Moscheroschs *Gesichten Philanders von Sittenwalt* zwischen Nachdruck, Fortsetzung und Plagiat. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 62 (2015), S. 119–128.

der Erzähler mit dem Namen ‚Viel-Bein‘ zu beziehen – „*Beinen* verdient hätten“ (Vis. 1642, 315; Hervorhebung M. B.).<sup>9</sup>

Es gibt jedoch nicht nur Hinweise auf die *Höllens-Kinder*, sondern auch auf die *Hoff-Schule*, das siebte von Moscheroschs *Gesichten*, in der *Verkehrten Welt*. Dazu gehört insbesondere der Verweis auf das Sprichwort „lang zu Hoff lang zu Höll“ (W II, 430),<sup>10</sup> das sozusagen strukturbildend und titelgebend bei Moscherosch, gleich in der Vorrede, verwendet wird: „Zu Hoff/ zu Höll“ (Vis. 1642, 406). In diesem Sinne findet sich bei Grimmelshausen ein (freilich nicht im Zentrum der Diskussion stehender) Hinweis auf Konstantin den Großen, an dessen „Hoff [. . .] aller hand Laster im schwang“ waren (W II, 430). Das entspricht in etwa der Argumentation des Philander in der *Hoff-Schule* und der damit verbundenen Kritik am antiken und zeitgenössischen Hofleben, innerhalb deren tatsächlich alle Laster, von der „Vnordnung“ über die „Zerrüttung“ bis zur „Boßheit“ (Vis. 1642, 415), beschrieben werden.<sup>11</sup>

Gleiches gilt für den in der *Verkehrten Welt* zu findenden Aufruf des Themenkomplexes Tyrannis, z. B. bei Nennung der Namen „*Nero*, *Commodus* und *Heliogabalus*“ (W II, 495). Das Sujet der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Kritik an Gewaltherrschern spielt im Mittelteil von Moscheroschs Vision eine zentrale Rolle; zuerst ausführlich dargestellt anhand der Antagonisten-Paare Cicero/Brutus, Alexander/Clitus, Nero/Seneca und Tiberius/Sejanus, dann aber noch einmal in einer Art Gruppengespräch am Beispiel von – man beachte die Übereinstimmung mit Grimmelshausens Nennung – „*Nero*“, der hier ein zweites Mal auftritt, „*Domitianus*, *Commodus*, *Caracalla*, *Heliogaballus*, *Phalaris* vnd *Busiris*, neben anderen Tyrannen mehr“ (Vis. 1642, 458).<sup>12</sup> Diese Tyrannen treten vor Lucifer und müssen sich dort gegen verschiedene Vorwürfe von politischen Philosophen von Solon bis Platon verteidigen; ein offener Schlagabtausch, auf den im Übrigen, anders als bei den Pasteten-Bäckern und Buchführern, keine Strafen folgen. Bei Grimmelshausen erfolgt diese Nennung jedoch nicht mehr zentral, sondern eher am Rande.

<sup>9</sup> Vgl. BREUER, Kommentar, S. 1024 (Anm. 1).

<sup>10</sup> Franck, Sebastian: *Sprichwörter, Schöne, Weise, Herrliche Clugreden* [. . .], Frankfurt a. M. 1541, S. 139v: „Lang zu hof/ lang zu hell“. Vgl. BREUER, Kommentar, S. 1004 (Anm. 1).

<sup>11</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden BERGENGRUEN, Maximilian: Teufel und Absolutismus. Zur politischen Theologie in Moscheroschs *Hoff-Schule* und Grimmelshausens Höllenvision aus der *Continuatio des Simplicissimus Teutsch*. Erscheint in: Johann Michael Moscherosch. Hrsg. von Dirk WERLE/Sylvia BROCKSTIEGER, Frankfurt 2020.

<sup>12</sup> Die Namen sind im Original durch die lateinische Schrift alle hervorgehoben; hier erfolgt nur die Hervorhebung derjenigen Namen, die sich auch bei Grimmelshausen finden.



## 2 Julian und die Alchemie: das Strafszenario

Es sollte deutlich geworden sein, dass die *Verkehrte Welt*, sei es, was die äußere Form (die geträumte oder zumindest traumhafte Beschreibung eines Höllenbesuchs), sei es, was das Inhaltliche betrifft (die Beschreibung der in der Hölle schmorenden Seelen und ihrer Strafen), stark von Moscherosch, explizit von den *Höllen-Kindern*, implizit und verkürzt von der *Hoff-Schule*, abhängt. Im Folgenden möchte ich jedoch ein Strafszenario analysieren, das Grimmelshausen selbst entwirft: die alchemische Strafe. Sie dient, wie ich zeigen werde, einerseits als metaphysische Reflexion über das Verhältnis von Sünde und Strafe, andererseits als allegorische Beschreibung für das satirische Strafen und damit auch Schreiben. Auch diese Reflexion ist zwar in ihrer Anlage Moscherosch-abhängig, wird aber von Grimmelshausen eigenständig ausformuliert.

Das alchemische Strafszenario wird am deutlichsten in der Episode rund um den schon erwähnten römischen Kaiser „Julian apostata[ ]“ (W II, 420) beschrieben,<sup>13</sup> der für seine Sünde des Abfalls vom Christentum gestraft wird. Julian spielt in der Höllenvision deswegen eine zentrale Rolle, weil er im „untersten Abgrund der Höllen“ residiert. Bekanntlich ist der faustische Fall, den Grimmelshausens simplicianischer Erzähler tut, nachdem sich der Boden im Wald geöffnet hat, sehr lange. Schon bei den Heiden hat er „wohl anderthalbe Tage zufallen“. Dann stürzt er weiter durch die Bereiche „der *Schismaticorum* und Ketzer“. Ganz unten angelangt ist er allerdings erst bei denjenigen, die „von dem Christentum gar abgefallen“ (alle Zitate: W II, 419) – und hier trifft der Erzähler den Kaiser Julian.

Auch bei diesem Namen handelt es sich um eine Anspielung auf Moscheroschs *Hoff-Schule*, genauer gesagt auf das oben bereits genannte Gespräch zwischen den Tyrannen von Nero bis Busiris und ihren Kritikern. Nachdem Solon den Part der Philosophen übernommen hat, antwortet erst „*Dionysius Syracusarum*“, dann aber „Julianus Apostata“, indem er die politischen Philosophen zu weltfremden Menschen degradiert, die von Dingen schreiben, die sie „doch ihr lebenslang weder gehöret noch gesehen“ (Vis. 1642, 461/462), während er für sich selbst absolute oder „vollkommene[ ] Gewalt“ (Vis. 1642, 464) beansprucht, die dementsprechend auch von der Kritik ausgenommen ist. Auch wenn dieses Argument nicht verfängt und schon in Richtung des „Machiavellische[n] Wort[es]“ seines Nachredners geht (Vis. 1642, 468), wird seine Position nicht desavouiert (und er selbst nicht bestraft). Das hat mit der argumentativen Stoßrichtung von Moscheroschs Vision zu tun, in der aufgewiesen

<sup>13</sup> Vgl. zur Julian-Episode auch HILLENBRAND, Rainer: Höllische Wahrheiten in Grimmelshausens *Verkehrter Welt*. In: *Simpliciana* XXXII (2010), S. 387–426, hier S. 397–403.

wird, dass eben gerade nicht nur der Tyrann, sondern auch sein philosophischer Kritiker in das System des Hofes verstrickt sind.<sup>14</sup>

Grimmelshausen nimmt nun den Namen dieser Figur auf, setzt ihn aber in einen anderen Kontext. Die Rede ist nicht von dem Tyrannen, sondern von dem vom Glauben abgefallenen Julian. Und dieser wird, anders als der Moscheroschs, durchaus bestraft. Schauen wir uns diese Strafe genau an und beginnen wir mit dem – wie gesagt nicht auf Moscherosch zurückgehenden – alchemischen Szenario, das in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt. Schon auf dem Weg zu Julian, der wie gesagt in der untersten Ebene der Hölle wartet, wird dem Erzähler die Analogie von Hölle und Alchemie deutlich. Noch im Fallen heißt es: „Ich fülete die Hitz der höllischen Flammen nicht [. . .] wie wol es allenthalben *glüte wie in einem offen darinnen man das Glas macht oder Metal schmelzet*/ die Seelen der armen Verdambten stoben mit und in den Flammen in die höhe“ (W II, 418; Hervorhebung M. B.). Über die Hitze der Hölle wird die Assoziation zum Schmelzen von Glas und Metall aufgerufen, die dann auf diejenigen, die hier Strafe leiden, übertragen wird (nicht aber auf den Erzähler selbst, der nur gastweise in der Hölle ist).<sup>15</sup> Schon hier wird deutlich: Gestraft werden heißt in dieser Hölle – umgeschmolzen werden.<sup>16</sup>

In Anlehnung an Grimmelshausens Stichwortgeber Tommaso Garzoni,<sup>17</sup> der die Transmutationsalchemie, also die Verwandlung und Verbesserung von „unvollkommenen Metalle[n]“ bis hin zur „Perfection“ des Goldes,<sup>18</sup> ausführlich beschreibt und sie trotz einer grundsätzlich Alchemie-kritischen Position nicht in Bausch und Bogen verwirft, wird die Hölle bei Grimmelshausen als ein Ort der Spagyrik und Transmutation beschrieben. Auf den ersten Blick scheinen es die Teufel selbst zu sein, die diese Kunst ausüben. Doch bereits in der ersten Auseinandersetzung zwischen Julian und seinen Gegnern, ehemaligen „Uffwarter[n] und Trabanten“ (W II, 420; ebenfalls ein, wenn auch verblichener Rekurs auf Moscheroschs Thema der Hofkritik), die ihm jetzt jedoch nicht mehr schmeicheln, sondern

<sup>14</sup> Vgl. BERGENGRUEN, Teufel und Absolutismus (Anm. 11).

<sup>15</sup> So bereits in der *Historia*: „Faustus aber/ wie heftig es brannte/ so empfunde er kein Hitze noch Brunst“; hier mit der Erklärung, dass es nur „lauter Phantasey oder traum“ ist, was Faustus widerfährt (*Historia* [Anm. 6], S. 52f.). Dank an Daniela Fuhrmann für den Hinweis.

<sup>16</sup> Vgl. zu Grimmelshausens Kenntnis der zeitgenössischen Alchemie und seiner Alchemie-kritischen Einstellung DOMS, Misia Sophia: „Alkühmisten“ und „Decoctores“. Grimmelshausen und die Medizin seiner Zeit, Bern u. a. 2006 (Beihefte zu *Simpliciana* 3), S. 129–169.

<sup>17</sup> Vgl. zu Grimmelshausens Garzoni-Rezeption WEYDT, Günther: Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen, Bern, München 1968, S. 396–397.

<sup>18</sup> Garzoni, Tommaso: *Piazza universale*; das ist: Allgemeiner Schauwplatz/ oder Marckt/ und Zusammenkunfft aller Professionen/ Künsten/ Geschäften/ Händlen und Handtwercken/ [. . .], Frankfurt a. M. 1619, S. 109.

ihn angreifen, wird deutlich, dass nicht nur die Teufel, sondern auch die zu bestrafenden verdammten Seelen selbst zu Transmutationsalchemikern werden, die ihre Gegner strafweise ein- und umschmelzen; und dies zu keinem anderen Ziel, als von diesen wiederum alchemisch bearbeitet zu werden.<sup>19</sup>

Gehen wir hierfür in die Details: Die Gegner attackieren Julian, indem sie ihm „ihre glühende Waffen mit grimmiger Wuth nacheinander durchs Hertz“ stoßen (W II, 420). Julian kann sich aber von dieser Attacke schnell erholen, wieder auferstehen und seine Widersacher so angreifen, dass er sie

mit seinen glühenden Schwerd in kurtzer Zeit so klein zerhackte wie ein Lungen-Muß/ oder wie ein Füllsel in der Leberwurst/ in welcher Gestalt sie zu *siden/ brodlen und braden anfangen/ biß sie endlich gantz glühend wurden wie das Eisen in einem Schmelz-Ofen/ daraus man Stangen/ Stäb und Platten giesen will.*

(W II, 421–422; Hervorhebung M. B.)

Es ist offensichtlich, dass bei der Beschreibung des Angriffs der Prozess der Auflösung einer Substanz in eine, wie der zeitgenössische alchemische Begriff heißt, „prima materia“<sup>20</sup> aufgerufen wird.

Damit ist die alchemische Umschmelzung erst ganz am Anfang. Nach Julians Angriff sieht man eine „glühende Materiam/ die aus des Juliani nidergemachten Gesellschafft entstanden“. Diese flüssige Masse ist in einen „Pfuel wie in eine grosse Breupfann zusammen geflossen“. Wenige Zeit später wird sie jedoch in einer, wie es heißt, „*Wagulation*“ – gemeint ist wohl eine „Chimistische[ ] Congulation“<sup>21</sup> – umgegossen, mit dem Ergebnis, dass der Prozess eine noch größere „*Würckung hatte/ als die Labores etlicher Alchimisten*“ (alle Zitate: W II, 434; Hervorhebung M. B.).

**19** DOMS, „Lungen-Muß“ und Hirn-Gespinnste, (Anm. 1), weist mit Bachtin auf das Groteske bei den bei Grimmelshausen geschilderten Straf-Organen hin.

**20** Paracelsus: *De mineralibus*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Karl SUDHOFF, 1. Abt., Bd. 3, München, Berlin 1930, S. 29–63, hier S. 35. Zur *Prima Materia* bei Paracelsus und im Diskurs vgl. PAGEL, Walter: Das medizinische Weltbild des Paracelsus. Seine Zusammenhänge mit Neuplatonismus und Gnosis, Wiesbaden 1962, S. 79–95; GOLDAMMER, Kurt: Bemerkungen zur Struktur des Kosmos und der Materie bei Paracelsus. In: Medizingeschichte in unserer Zeit. Hrsg. von Hans-Heinz EULNER, Stuttgart 1971, S. 121–144; vgl. auch FIGALA, Katrin: [Art.] *Materia prima*. In: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. Hrsg. von DERS./Claus PRIESNER, München 1998, S. 237/238.

**21** Dorn, Gerhard: Schlüssel der chimistischen Philosophy. Mit welchem die heimliche vnd verborgene Dicta vnd Sprich der Philosophen eröffnet vnd aufgelöset werden, Straßburg 1602, S. 246.

In diesem Coagulationsprozess wachsen aus der ursprünglichen *Prima Materia* „Menschen-Köpfe [. . .] wie die Kräuter im Aprilen aus der Erden“, die mehr und mehr zu Kriegern werden;

diese ragten je länger je mehr hervor/ und [. . .] bekamen [. . .] ihre vollkommene Grösse/ fiengen darauff an Juliano widerumb mit den giftigsten Schmachworten: Grausamsten Verfluchungen und gleich darauff mit ihren glühenden Waffen erschrecklich anzugreifen/ und wie er sie kurtz zuvor tractirt hatte/ also machten sie es ihm anjetzo hinwiderumb/ also daß er erstlich dort lag in unterschiedliche kleine Particul zerstückelt/ und endlich auch zusammen flosse über einen Klumpen/ aussehende wie die Massa eines zerschmaltzenen und gantz glühenden Metals. (W II, 434–435; Hervorhebung M. B.)

Die aus der flüssigen *Prima Materia* hervorgegangenen Gegner, nun verstanden als ein „Coagulum“<sup>22</sup> oder eine „ultima materia“,<sup>23</sup> werden also nicht nur kriegstauglich, sondern in ihrer Kriegstauglichkeit selbst zu Alchemikern, die nun ihren Gegner Julian in eine *Prima Materia* umschmelzen: in die „Massa eines zerschmaltzenen und gantz glühenden Metals“.

Höchstwahrscheinlich würde dieser Prozess der wechselseitigen alchemischen Transmutation immer weiter und weiter gehen. Allerdings verlässt den Erzähler die Lust, „diesem elenden Spectacul länger zuzusehen“ (W II, 435). Daher kehrt er dem ewigen Krieg zwischen Julian und seinen höfischen Gegnern den Rücken zu und beginnt die oben bereits genannte Höllenwanderung in Begleitung seines teuflischen Begleiters. Doch auch hier verfolgt ihn die Alchemie (oder er sie) – und dies in ihren zwei Hauptspielformen der frühen Neuzeit, nämlich als *Alchemia medica* und *transmutatoria*; beides allerdings gesehen aus der Perspektive ihrer Kritiker.<sup>24</sup>

Beginnen wir mit der *Alchemia medica*, die hier, in Anlehnung an die Abwertung der „Marck-Schreyer[ ]/ Storger[ ] vnd Theriackskrämer[ ]“ als „Betrieger“ durch Garzoni, als nutzlose, geldschneiderische Jahrmärktsmedizin verunglimpft wird.<sup>25</sup> Die angeblichen Heilmittel der „Storger/ Marckschreyer/ Quacksalber“

<sup>22</sup> Garzoni, *Piazza universale*, S. 112 (Anm. 18).

<sup>23</sup> Paracelsus, *De mineralibus*, S. 35 (Anm. 20).

<sup>24</sup> Zu dieser Unterscheidung innerhalb der zeitgenössischen Alchemie und Satire TELLE, Joachim: Zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen *Alchemia medica* unter besonderer Berücksichtigung von Joachim Tanck. In: Humanismus und Medizin. Hrsg. von Rudolf SCHMITZ/ Gundolf KEIL, Weinheim 1984 (Mitteilung XI der Kommission für Humanismusforschung), S. 139–157, hier S. 139–147.

<sup>25</sup> Garzoni, *Piazza universale*, S. 575/576 (Anm. 18). Eine andere Position vertritt Garzoni in Bezug auf die „Destillirung“ von Kräutern, welche die „Kunst der Artzney“ in seinen Augen erst „vollkommen“ mache, wobei er auch hier einschränkend die Möglichkeiten zum Missbrauch hervorhebt (hier S. 372/373).

(W II, 458) wie „Metalien und Kräuter“ werden, wie der Erzähler bei einer seiner nächsten Stationen sehen kann, in einen großen Topf geworfen und zu einer „*Universal-Artzney oder Panacæa coagulirt*“. Vor allem aber werden die „Urheber und Meister derselbigen hinein geworffen“ und, wie Julian und seine Gegner, verflüssigt und transmutiert. Gestraft werden sie nicht zuletzt dafür, dass sie mit ihrer Pseudo-Alchemie „Gelt gelöst“ (W II, 459–460).

Damit, also mit dem monetären Gewinn, ist auch die zweite Alchemie-Kritik der Zeit, nämlich die Apostrophierung der *Alchemia transmutatoria* als Geldmacher-Kunst, angesprochen: Bei nächster Gelegenheit sieht der Erzähler, wie einige Strafwürdige in „eine glühende Materia“ gestoßen werden, in der alle Reichtümer der Welt „zerschmolzen[ ]“ werden. Bei manchen Gegenständen kann man gerade noch erkennen, um was es sich handelt bzw. gehandelt hat: „Geschirr/ Ring/ Ketten“. Und in dieser halbflüssigen, halbfesten Brühe müssen sie nun auf „die darinn schwimmende Sachen wie auff einen Preis-gegebenen Raub“ zueilen und diese verschlingen, wobei der Erzähler „nicht sagen kan/ ob ihnen das Verschlucken oder das Widergeben die gröste Pein brächte“ (alle Zitate: W II, 461/462).

In Richtung eines alchemischen Prozesses geht auch eine letzte Beschreibung, dieses Mal der Hölle an sich, nämlich wenn ein weiteres Strafszenario als ein „*Laboratorium Alchimix*“ beschrieben wird, aus dem „Pluto“ seinen „grosse[n] Reichthumb schöpfte“ (W II, 491). Hier spielt der Erzähler mit der bereits bekannten pejorativen Beschreibung der Alchemie als Geldmacherskunst, die er dann auf Plutos als göttliche Gestalt des Reichtums überträgt, der wiederum mit Pluton, dem Gott der Unterwelt<sup>26</sup> und damit dem antiken Vorgänger des Teufels, gleichgesetzt wird.

### 3 Logik der Strafe, Logik des Erzählens

Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass Grimmelshausen mit der Vorstellung von der Höllenstrafe als wechselseitiger Umschmelzung eine andere teuflisch-höllische Leitidee Moscheroschs (auch sie in Form eines Sprichworts) aufgreift und in eine eigene Metaphorik umschreibt (um nicht zu sagen: transmutiert), nämlich die Vorstellung, die im *Schergen-Teuffel* formuliert wurde: „je

---

<sup>26</sup> GEISAU, Hans von: [Art.] Pluton/Plutos. In: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hrsg. von Konrat ZIEGLER, Bd. 4, München 1979, Sp. 955–958.

ein Mensch daß andern Teuffel selber ist/ mehr als die Teuffel selbst/ *homo homini lupus. homo homini Diabolus*“ (Vis. 1642, 33).<sup>27</sup>

Zu Beginn, also kurz nach seinem Fall in die tiefste Tiefe der Hölle zu den abtrünnigen Christen, hält der Erzähler nämlich die Gegner des Julian noch für „böse Geister“, bis ihm auffällt, dass es vielmehr die Verdammten selbst sind, die aneinander die beschriebenen chymischen Prozesse ausführen, sodass er angesichts dieses produktiven Missverständnisses mit Moscherosch ausruft:

daß das gemeine Sprichwort auf Erden nit durchaus erlogen/ wann man nemlich spricht: Es seye je ein Mensch des andern Teuffel/ massen Julianus diese [gemeint sind seine Gegner; M. B.] mit sich in die Hölle gezogen und sie verführet wie der Teuffel selbst zuthun sich befeist/ sie aber ihn aniezo in der Hölle ewiglich peinigen/ welches neben ihnen auch die Teuffel zuverrichten pflegen. (W II, 421)

Die Vorstellung, dass das, was die Verdammten einander in der Hölle mithilfe der Alchemie antun, eigentlich nur das fortführt (jetzt jedoch „ewiglich“), was diese miteinander im Leben getrieben haben (und sie dort schon zu Teufeln werden ließ), wird im Folgenden verfestigt. Der Höllen-Cicerone entwickelt in einem der nächsten Gespräche nämlich den Gedanken, dass

es nicht eine von den geringsten Qualen in der Höll wäre/ daß die Verdammte einander also hasten und so mit einander umbgiengen/ welches gemeiniglich denen widerführe/ die einander in diesem Leben in Sünd und Laster verführt: und also einander die Verdammniß verursacht hätten. (W II, 435)

Wenn ein Mensch „in Sünd und Laster“ lebt und seine Mitmenschen nicht achtet, so die Logik des den Erzähler begleitenden Teufels, dann steht er damit meistens nicht allein; auch sein Gegenüber lebt in Sünde und achtet seinen Mitmenschen nicht. In der Auseinandersetzung dieser Menschen *miteinander* potenzieren sich diese Einstellungen, weil der eine den anderen zu immer neueren sündigen Taten „verführt“. Die aus der Konstellation des ‚je ein Mensch des andern Teuffel‘ resultierende Gewalt, spürbar darin, dass diese „einander [. . .] hasten“, führt schließlich dazu, dass sie sich wechselseitig die ewige „Verdammniß“ zuziehen.

Diese Verdammnis besteht wiederum in nichts anderem als der ewigen Kontinuation dieser wechselseitigen Verführung zur Gewalt. Wir erinnern uns an die Beschreibung der Kämpfe zwischen Julian und seinen Gegnern: „und wie er sie kurtz zuvor tractirt hatte/ also machten sie es ihm anjetzo hinwiderumb“ (s. o.). Ähnliches finden wir bei der Bestrafung der Pseudo-Ärzte vom

<sup>27</sup> Vgl. zu dieser Vorstellung, die sich bereits in Prosaromanen des sechzehnten Jahrhunderts auszuprägen scheint, den Beitrag von Daniela FUHRMANN in diesem Band.

Jahrmarkt: Bevor diese in ihre alchemische Brühe geworfen werden, agieren sie, „wie sie auff Erden auff den Marcktägen zu thun gepflegt“. Das wiederum animiert z. B. einen jungen „Bauren-Knecht“ (W II, 458|459; Hervorhebung M. B.), sich für deren Betrug zu rächen – und so ist der Weg der Jahrmarktbetrüger in den alchemischen Straf-Bottich nicht mehr weit.

Sünde und Strafe scheinen also in Grimmelshausens *Verkehrter Welt* identisch zu sein. Oder genauer gesagt wird durch die Gedankenfigur der teuflischen Wechselseitigkeit der Menschen die irdische Sünde in höllische Strafe transformiert, und zwar in eine solche, die nicht weniger als der, wie es ausdrücklich im Text heißt, „Göttliche[n] Gerechtigkeit“ (W II, 471) entspricht. Genau diese Transformation von der auf Erden nicht gestraften Sünde zur gerechten Strafe der „höllische [n] Pein“ nennt der Erzähler „verkehrte[ ] Welt“ (W II, 416). Mit GADAMER könnte man argumentieren, dass es sich dabei um eine Verkehrung handelt, welche die „heimliche Verkehrtheit“<sup>28</sup> der irdischen Welt (denn auch die wird bei Grimmelshausen als „verkehrte[ ] Welt“ [W II, 432] bezeichnet) sichtbar werden lässt.

Bei näherem Hinsehen ist das, was sich die verschiedenen Streitparteien in der Hölle antun, nichts anderes als eine, wenn auch etwas unkonventionelle Anwendung des *Jus Talionis*<sup>29</sup> in einem dem Recht entzogenen Bereich wie der Moral. Verhandelt wird also, wenn auch auf einem Nebenschauplatz, die Prämisse des staatlichen und göttlichen Rechtsverständnisses in der frühen Neuzeit. Der zentrale Gedanke des *Jus Talionis*<sup>30</sup> besagt bekanntlich, dass die von einem göttlichen oder politischen Souverän zugefügte Strafe die Tat (wieder) vergilt und abbildet<sup>31</sup> – und genau das passiert in der Hölle sozusagen im Wortsinne, da die Sünden für den Besucher in der Strafe tatsächlich bildhaft zu sehen sind. Mit dem entscheidenden Unterschied freilich, dass die höllischen Exekutoren, nachdem sie die Strafanordnung fertiggestellt haben, sozusagen

**28** GADAMER, Hans-Georg: Die verkehrte Welt. In: Materialien zu Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Hrsg. von Hans Friedrich FULDA/Dieter HENRICH, Frankfurt a. M. 1973, S. 106–130, hier S. 123. Vgl. hierzu auch KABUS, Petra: Verkehrte Welt. Zur schriftstellerischen und denkerischen Methode Grimmelshausens im *Abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch*, Frankfurt a. M. u. a. 1991 (Europäische Hochschulschriften I/1416), S. 7/8.

**29** Vgl. hierzu BUSCH, Grimmelshausens *Verkehrte Welt*, S. 111 (Anm. 1), und, präziser, BRINKER-VON DER HEYDE, Claudia: „Alle Peinen der Höllen“. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur *Verkehrten Welt* des Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen. In: *Simpliciana XI* (1989), S. 35–70, hier S. 50/51.

**30** Vgl. hierzu KAUFMANN, Ekkehard: [Art] Talion. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Hrsg. von Albrecht CORDES, Bd. 5, Berlin 1998, S. 114–119.

**31** GÜNTHER, Louis: Die Idee der Wiedervergeltung in der Geschichte und Philosophie des Strafrechts. Ein Beitrag zur universalhistorischen Entwicklung desselben, Bd. 1: Die Kulturen des Altertums und das deutsche Recht bis zur Carolina, Erlangen 1889, S. 212.

zurücktreten und die Exekution den wechselseitig schuldig Gewordenen überlassen können – sozusagen als Sinnbild für das *Jus Talionis*, das sich ebenfalls aus der (dann staatlich ausgeführten) privaten Rache entwickelt hat.<sup>32</sup>

Welche Rolle spielt aber das alchemische Szenario – das wie gesagt auf Grimmelshausen und nicht Moscherosch zurückgeht – in diesem Zusammenhang? Ich möchte argumentieren, dass es den vom Höllenführer geäußerten Gedanken der Kontinuation irdischer Sünden in der Strafe in einem besonderen Punkt unterstreicht. Gehen wir hierfür noch einmal in das Strafszenario ‚Julian vs. Trabanten‘ zurück; genauer gesagt in die Coagulation der Letzteren nach der durch den Kaiser erfolgten Einschmelzung: „[I]ch sahe daß nach und nach Menschen-Köpfe heraus schossen wie die Kräuter im Aprilen aus der Erden/ so/ daß es mich natürlich an den Egyptischen Schlam am Nilo gemahnet/ daraus Frühelings Zeit Meuse wachsen“ (W II, 434/435). Beschrieben wird die ursprünglich auf Aristoteles zurückgehende, vor allem aber in der frühneuzeitlichen Alchemie viel zitierte sogenannte *Generatio spontanea*,<sup>33</sup> die zeitgenössisch, wie bei Grimmelshausen, anhand von Mäusen aus Dreck,<sup>34</sup> meist aber von „Scorpionen“, die aus verdorbenem „Basilienkraut[ ]“ (Basilikum)<sup>35</sup> entstehen, exemplifiziert wird. Sogar Grimmelshausens Stichwortgeber Garzoni hält diese Zeugungstheorie trotz seiner grundsätzlichen alchemiekritischen Einstellung für nicht unmöglich.<sup>36</sup>

Zentral in diesem Zusammenhang scheint mir dabei die Betonung der Natürlichkeit des Prozesses zu sein, manifest im Ausschlagen der Kräuter im Frühjahr. Dies ist alles andere als ein Zufall: Die alchemischen Verwandlungen von der „prima“ zur „ultima materia“ werden in der chymistischen Literatur nicht selten als Analogon für die Entwicklung von „sam und [. . .] wurzen“ in der

---

<sup>32</sup> Hierzu GÜNTHER, Die Idee der Wiedervergeltung, S. 185, 214 u. ö. (Anm. 31). Vgl. zur Reflexion über diese Genealogie im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert LEHMANN, Johannes: Zorn, Rache, Recht. Zum Bedingungsverhältnis zwischen Affekt- und Straftheorie (von der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts). In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hrsg. von Maximilian BERGENGRUEN/Roland BORGARDS, Göttingen 2009, S. 173–223.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu FARLEY, John: The Spontaneous Generation Controversy from Descartes to Oparin, Baltimore u. a. 1977; TOELLNER, Richard: [Art.] Urzeugung. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim RITTER, Bd. 11, Darmstadt 2001, S. 490–495. Es handelt sich nicht um eine *Creatio ex nihilo*, wie DOMS, „Lungen-Muß“ und Hirn-Gespinnste, S. 216 (Anm. 1), schreibt.

<sup>34</sup> TOELLNER, Urzeugung, S. 491 (Anm. 33).

<sup>35</sup> Helmont, Johann Baptist van: *Aufgang der Artzney-Kunst*. Übers. von C. Knorr von Rosenroth, Bd. 1, München 1971 (= ND der Ausgabe Sulzbach 1686), S. 153/154.

<sup>36</sup> Garzoni, *Piazza universale*, S. 111 (Anm. 18): „dann sehen wir/ daß durch Kunst/ so sich auff die Natur gegründet lebendige Thier/ als Scorpionen/ Eidexen vnd andere dergleichen können durch wirkung der corruption zu wegen gebracht werden“.



„natur“ verwendet.<sup>37</sup> Analogien wie diese basieren auf einer ebenfalls bei Garzoni, freilich kritisch thematisierten Prämisse der Alchemie, die besagt, dass der chymische Prozess die Natur nachahmt und dabei aus ihrer Mitte heraus verbessert.<sup>38</sup> Besonders prägnant ausformuliert wird dieser theoretische Topos beispielsweise von dem Alchemisten Oswald Croll, der dafür plädiert, die Natur nicht nur „im Werck“ der Alchemie zu „imitiern“ („re ipsa imitari“), sondern auch „selbten“ zu „leysten“, wobei hierfür im lateinischen Text „*praestare*“ steht,<sup>39</sup> also eigentlich ‚vorstehen‘, ‚leiten‘.<sup>40</sup>

Damit ist – um zu Grimmelshausen zurückzukehren – zweierlei gesagt. Erstens wird die Spirale von Gewalt und Gegengewalt als ein natürlicher, nie endender Prozess beschrieben. Wie jedes Frühjahr die Natur von selbst erwacht, so erwacht auch die Gewalt im Menschen immer und immer wieder, ohne Aussicht auf Ende – und dies in der Regel auf beiden Seiten eines Konfliktes, die daraus erwachsene Gewaltspirale eingeschlossen. Zweitens wird damit behauptet, dass die Hölle, verstanden als ein chemisches Laboratorium, nichts anderes macht, als diese natürlichen Prozesse von Gewalt und Gegengewalt fortzuführen, nur eben im Sinne des oben genannten ‚imitari‘ und ‚praestare‘. Und diese alchemische Praestantia, diese Überführung der natürlichen Gewalt in künstliche, wäre dann die höllische Transmutation von Sünde in Strafe. Indem sich also die in Sünde behafteten Kriegsparteien in der Hölle weiter bekämpfen, verwandeln sie sich nicht nur, wie oben vorgeführt, alchemisch von Opfern in Täter und *vice versa*, auch der Prozess ihrer sündhaften Bekämpfung wird – sozusagen auf einer höheren Ebene – in Strafe transmutiert.

Die Hölle und ihre Straflogiken sind – so möchte ich abschließend argumentieren – kein zufällig gewählter Gegenstand eines satirischen Textes, sondern vielmehr ein kalkuliert ausgewählter Ort, an dem dieser Text am Leitfaden der Handlung über seine formale Verfasstheit und seine Verfahrensweisen allegorisch nachdenken kann. „Satyra“ wird in der Frühen Neuzeit mit „Straffgedicht“

---

37 Paracelsus, *De mineralibus*, S. 35 (Anm. 20).

38 Garzoni thematisiert die Alchemie als eine „Kunst/ so der Natur nachfolget“ (Garzoni, *Piazza universale*, S. 109 [Anm. 18]), betont dabei aber, dass dies nicht heiße, die alchemische „Kunst könne“ grundsätzlich „eben dasselbige thun/ was die Natur thut“ (hier S. 110), sondern nur dann, wenn die Kunst sich aus der Natur entwickelt.

39 Croll, Oswald: *Basilica chymica. Oder Alchymistisch königlich Kleynod* [ . . . ], Frankfurt a. M. 1623, S. 69, sowie ders.: *Basilica chymica. Continens philosophicam propriâ laborum experientiâ confirmatam descriptionem et usum remediorum chymicorum* [ . . . ], Hildesheim u. a. 1993 (= ND der Ausgabe Frankfurt a. M. 1611), S. 67; Hervorhebung M. B.

40 Vgl. BERGENGRUEN, Maximilian: *Nachfolge Christi/Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur* (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen), Hamburg 2007, S. 113–131.

verdeutscht.<sup>41</sup> Dementsprechend ist die beschriebene chymische Umformung von Sünde in Strafe zugleich das allegorische Vorbild für den Satiriker,<sup>42</sup> der ja in der verkehrten Welt seiner Satire ebenfalls die Sünde seiner Mitmenschen, in seinem Falle freilich nur verbal, bestraft. Und auch das geht bei ihm nicht anders, als dass er die Sünden seiner Mitmenschen in der Erzählung – in diesem Falle: die einer möglicherweise traumhaften Höllen-Visitation – wiederholt und sie dabei bloßstellt. Auch das also ein, wenn man so will, alchemischer Transformationsprozess von Sünde in Strafe. Wie steht es nun aber um die moralische Position dieses alchemisch/satirisch-strafenden Erzählers? Gehen wir noch einmal zur Beschreibung der höllischen Transmutation als Wachstum von „Kräuter[n] im Aprilen“ (s. o.) zurück. Diese Formulierung ist auch deswegen so vielsagend, weil es nicht das erste Mal ist, dass von Kräutern im April die Rede ist.<sup>43</sup> Wir erinnern uns: Der gesamte Höllenbesuch, sei er traumhaft oder nicht, kam nur deswegen zustande, weil der Erzähler sich „nechstverwichenen *Aprilis*“ entschlossen hatte, „allerhand neugeborne *Kreuter* in meine Haus-Apoteck zusamlen“ (W II, 418; Hervorhebung M. B.). Wenn der Erzähler also von dem begleitenden Teufel das zentrale Prinzip des Strafens von Sünde in der Hölle vorgeführt bekommt und dabei an Kräuter im April denken muss (denn es ist sein eigener, mit „wie“ eingeleiteter Vergleich), dann kann er anscheinend nicht umhin, sich selbst an die Stelle der Verdammten zu setzen. Sicher, er ist – oben wurde es bereits herausgearbeitet – nur ein Besucher der Hölle und kann deswegen nicht einbehalten und bestraft werden, aber es scheint doch eine geheime Verbindung zwischen dem Besucher und den in der Hölle gestraften Seelen zu geben; eine Verbindung, deren sich der Erzähler anscheinend nicht vollständig bewusst werden will, sodass er diese lediglich in Andeutungen versteckt.

---

41 Kindermann, Balhasar: Der Deutsche Poët. Darinen gantz deutlich und ausführlich gelehret wird/ welcher gestalt ein zierliches Gedicht/ auf allerley Begebenheit [. . .] kan wol erfunden und ausgeputzet werden [. . .], Wittenberg 1664, S. 445.

42 Vgl. zur Verortung von Grimmelshausens Satire-Konzeption in der Tradition der menippeischen Satire TRAPPEN, Stefan: Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock, Tübingen 1994; zur Thematik des Teufels als allegorischen und selbstreflexiven Teils dieses Satirekonzeptes vgl. BERGENGRUEN, Nachfolge Christi/Nachahmung der Natur, S. 235–286 (Anm. 40). AJOURI, Philipp: Policy und Literatur in der Frühen Neuzeit. Studien zu utopischen und satirischen Schriften im Kontext Guter Policy, erscheint: Tübingen 2020, Kap. 4 (Dank an den Verfasser für eine Vorab-Einsicht), argumentiert, dass die Vorstellungen vom satirischen Strafen auf frühneuzeitliche Polizeiordnungen zu beziehen sind. Dieser Gedanke wäre auf Grimmelshausens Straftheorie der Satire übertragbar.

43 Vgl. zu dieser Doppelnennung auch BEINSSEN-HESSE, *Des Abenteuerlichen Simplicii Verkehrte Welt*, S. 66 (Anm. 1), sie allerdings mit einer anderen Deutung.

Diese Verbindungslinie zwischen den Verdammten der Hölle und dem Erzähler lässt sich noch einmal verstärken, wenn man über den Zweck des Kräutersammelns nachdenkt. Der Erzähler gibt an, mit den Kräutern im Wald seine „Haus-Apoteck“ (s. o.) bestücken zu wollen. Der Verdacht liegt jedoch bei einer simplicianischen Figur mehr als nahe, dass diese Kräuter nicht nur für den Hausgebrauch gesammelt werden sollen (am Ende ist verräterischer Weise auch nur noch von einer „Apoteck“ die Rede; W II, 510).<sup>44</sup> Simplicius hat sich nämlich im *Simplicissimus Teutsch* selbst als „Storger und Leutbetrüger“<sup>45</sup> betätigt und kämpft noch im *Springinsfeld* und in der *Gaukel-Tasche* moralisch mit dieser Tätigkeit, wenn er versucht, seine Quacksalber-Arbeit moralisch zu erhöhen.<sup>46</sup> Dementsprechend lässt sich vermuten, dass der Erzähler nicht nur bei der Bestrafung von Julian und seinen Gegnern, sondern auch und besonders bei der – wie gesagt ebenfalls als alchemisch beschriebenen – Bestrafung der Quacksalber an sich selbst denken muss. Die Alchemie ist also auch ein Verbindungsglied zwischen Besucher und Verdammten oder, um im Bild zu bleiben, ein Prozess der geistigen Transformation, die dem Erzähler deutlich macht, dass die Sünden der Hölle, die er in seinem Strafgedicht beschreibt, auch auf ihn zutreffen oder zumindest zutreffen könnten. Auch für ihn gilt also das von ihm beschriebene Prinzip der Hölle, nämlich dass der Strafende – und sei es ein satirisch Strafender – immer auch ein Sünder ist, der in der Bestrafung der anderen seine eigene Sünde in Ewigkeit, in diesem Falle: der Ewigkeit des Buchdrucks, vollzieht.

---

<sup>44</sup> Allerdings hat der Erzähler angesichts des in der Hölle Vorgefundenen wohlweislich davon Abstand genommen, „Kräuter“ und „Wurtzeln“ zu sammeln (W II, 510).

<sup>45</sup> Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Werke. Hrsg. von Dieter BREUER, Bd. I.1, Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4.1), S. 376.

<sup>46</sup> Vgl. BERGENGRUEN, Maximilian: Die Geschichte der 200 Dukaten. Zählen und Erzählen in Grimmelshausens *Springinsfeld*. In: *Simpliciana* XXXVII (2015), S. 83–104.



Hans Richard Brittnacher

# „Mein Name ist Legion“

Satanismus als ästhetisches Programm in Flauberts

*Die Versuchung des heiligen Antonius* (1874)

## 1 Legion

Das Markusevangelium erzählt im 4. und 5. Kapitel, wie bei einer Überfahrt über den See Genesaret ein Sturm aufkommt, der die Apostel in Angst und Schrecken versetzt, bis Jesus sich erhebt, den Kleinmut seiner Jünger tadelt und Wind und Meer Ruhe gebietet. Als sie die andere Seite des Sees, das Gebiet von Gerasa (Dekapolis) erreichen,<sup>1</sup> werden sie mit einer weiteren Form elementarer Widersetzlichkeit konfrontiert: einem Besessenen.<sup>2</sup> Der von „einem unreinen Geist“ (Mk 5, 2)<sup>3</sup> Geplagte ist nackt und haust in Grabhöhlen. Mehrfach ist er gebunden und angekettet worden, aber immer wieder hat er seine Ketten zerrissen und die Fesseln zerrieben. Immer noch lebt er in den Gräbern, schreit, schlägt sich selbst und ist nicht zu bändigen. Jesu Frage nach seinem Namen – die er nicht an den Besessenen, sondern an den „unreinen Geist“, der in ihm wohnt, richtet – beantwortet dieser mit den Worten: „Mein Name ist Legion; denn wir sind viele.“ (Mk 5, 9)

Mit dem Kollektivsingular „Legion“ gibt der Dämon Auskunft über seine „pluralistische Beschaffenheit“.<sup>4</sup> Eine Legion ist die größte Einheit des römischen Heeres, umfasst 4000–6000 Soldaten. Selbst wenn der Begriff eher symbolisch

---

1 Die Dekapolis (Zehnstädtegebiet) war ein mit römischer Billigung selbstverwalteter Bereich im Ostjordanland, der mehrheitlich hellenistisch-heidnisch geprägt war. Nicht zufällig beginnt hier Jesu Mission. Vgl. dazu KLAIBER, Walter: *Das Markusevangelium*, Neukirchen-Vluyn 2010, S. 108–109.

2 Zur Analogie von stürmischer See und aufgewühlter Seele und beider Beruhigung durch Christus vgl. BÖCHER, Otto: *Christus Exorcista*, Stuttgart 1972. Zur Deutung der Perikope des Besessenen im Kontext des Markusevangeliums vgl. KRÜGER, Manfred: *Das Markusevangelium*, Regensburg 2012, S. 139 f.

3 Alle Bibelzitate folgen der Ausgabe: *Die Bibel. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament. Gesamtausgabe*, Stuttgart 2016. Alle Zitate aus dem Markusevangelium S. 1119 f.

4 STAROBINSKI, Jean: *Der Kampf mit Legion*. In: *Besessenheit und Exorzismus. Drei Figuren der Umnachtung*. Hrsg. von DEMS., Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1978, S. 81–139, hier S. 106.

---

**Hans Richard Brittnacher**, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, [brittnacher21@aol.com](mailto:brittnacher21@aol.com)

als wörtlich zu verstehen ist, verweist er doch auf die Fülle des Bösen, das er vertritt – zumal in der Gegenüberstellung zu dem *einen*, der nicht nur Wind und Meer Ruhe gebietet, sondern sich allein der Horde Dämonen entgegenstellt. Großmütig gesteht Jesus den bösen Geistern zu, aus dem Besessenen heraus- und in eine Sauherde hineinzufahren. Daran ist zweierlei bemerkenswert: Die Dämonen selbst, die Jesus namentlich und als Gottessohn identifiziert haben, noch bevor er sich zu erkennen gab,<sup>5</sup> wissen um seine Superiorität und um ihre Inferiorität. Demütig bitten sie Jesus, ihnen einen anderen Aufenthaltsort zu gewähren. Zudem werden die Schweine, also jene Tiere, die dem jüdischen Glauben als Inbegriff des Unreinen gelten, als gleichsam natürlicher Wohnort unreiner Geister ausgewiesen. Die besessenen Schweine wiederholen daraufhin den ursprünglichen Sturz der abtrünnigen Engel und ertränken sich im See. Die Dorfbewohner eilen herbei, „um zu sehen was geschehen war. Sie kamen zu Jesus und sahen bei ihm den Mann, der von der Legion Dämonen besessen gewesen war, bekleidet und bei Verstand. Da fürchteten sie sich.“ (Mk 5, 14/15) Mit Jesus ist eine neue Zeit angebrochen, in der Dekapolis herrschen nicht länger die Dämonen. Der Geheilte bittet Jesus, ihm folgen zu dürfen, dieser aber weist ihn an, zu bleiben und Zeugnis von ihm abzulegen.

Bei meinem Kommentar zu dieser Episode (die fast identisch von Lukas 8, 26–39 und von Matthäus 8, 28–32 berichtet wird) folge ich weitgehend der Interpretation des Psychiaters und Ideengeschichtlers Jean STAROBINSKI, um mit den drei Begriffen des Abweichenden, Exzentrischen und Irrationalen spezifische Facetten des später dem Dämonischen bzw. Teuflischen zugeschriebenen Verhaltens zu charakterisieren.<sup>6</sup>

Der Besessene lebt in einem Land jenseits der Grenzen der jüdischen Konfession, in dem es Schweineherden gibt, und er ist nackt – auch wenn wir dies nur aus der Mitteilung *a posteriori* erschließen können, aus der Verblüffung der örtlichen Bewohner, den vormals Besessenen jetzt bekleidet und vernünftig zu sehen, was er vordem offenbar nicht war. Er lebt in den Gräbern, also unter Toten – er ist gleichsam ein lebender Toter, ein zwiespältiger, mit sich selbst im Zwist lebender Mensch, der sich mit Steinen schlägt – oder ein Geist, der den Leib dessen, in den er eingefahren ist, so sehr hasst, dass er ihn schlägt. Das andere Ufer, an dem Jesus und seine Jünger angelegt haben, ist tatsächlich ‚die andere Seite‘, ein Land der Toten, der Grabhöhlen, in dem die Dämonen als mit

<sup>5</sup> Vgl. zur korrekten namentlichen Identifizierung durch den Teufel die Beiträge von Thomas MÜLLER sowie Maximilian BERGENGRUEN in diesem Band.

<sup>6</sup> Auch FLASCH kommentiert die Perikope, aber nicht mit einem Interesse an der Phänomenologie des Teufels, sondern an der Macht Jesu über die Dämonen. Vgl. FLASCH, Kurt: Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie, München 2015, S. 182.

sich uneinige Widersacher des Gottessohns aktiv sind und in autoaggressiver Aktivität die von Gott an ihnen vollstreckte Strafe immerzu reproduzieren: Indem sie sich mit Steinen schlagen, indem sie in die Sauherde einfahren und sich im See ertränken – wohlgemerkt in einem Sturz, der von Jesus nicht befohlen wurde und postfigurativ den Sturz Luzifers und seines abtrünnigen Gefolges wiederholt: „der Sturz der Sauherde ins Meer ist die Figur des Sturzes der aufständischen Geister in den Abgrund.“<sup>7</sup>

Legion, also Vielheit, ist eine charakteristische Erscheinungsform der dämonischen Besessenheit. Den ‚vielen‘ steht Jesus als „der unabänderliche Verkörperer der Einzahl“ gegenüber.<sup>8</sup> Der Eingottglaube der abrahamitischen Religionen duldet keine Ausnahme: Das erste Gebot des Dekalogs schreibt unverrückbar die Einzahl Gottes fest und verlangt unduldsam die Ergebung der Gläubigen unter den Willen dieses einen Gottes. Das Böse hingegen, so legen die Zeilen des Markusevangeliums nahe, steht unter dem Zeichen der Mehrzahl, „ob es sich um Krankheiten, feindselige Besessenheit oder Unglauben handelt: Der Widersacher ist immer in der Mehrzahl. Erinnern wir uns an das Wort Kierkegaards: ‚Die Masse, das ist die Lüge.‘“<sup>9</sup> Noch Stefan George verdächtigte, was in großer Zahl auftritt, finsterner Absichten: „Schon eure Zahl ist frevel“.<sup>10</sup>

Das Gegenüber von Einheit und Vielheit wiederholt sich auch linguistisch: Jesus ist der Mann der kurzen Diktion, er äußert sich unmissverständlich, fast lakonisch: geh hin, folge mir, stehe auf und wandle, bleibe, wo du bist, tue jenes, lass‘ dieses. Dem geheilten – oder vielleicht besser: gereinigten? – Besessenen schlägt er den Wunsch, sich ihm anzuschließen, ab und weist ihn stattdessen an, Missionsarbeit in der Dekapolis, dem Land der Ungläubigen, zu verrichten – ein Land, dessen Bewohner in Furcht verfallen, wenn sie Jesus siegreich handeln und Besessene heilen sehen. Gegenüber dieser präzisen und eindeutigen Diktion Jesu spürt man hingegen beim „Dämon [. . .] die verzweifelten Windungen eines Feindes in Bedrängnis, der immer wieder von neuem um Gnade fleht und der sich selbst vergebens vervielfacht. Jesus, der Held, bezwingt den, den ‚niemand bändigen konnte‘.“<sup>11</sup>

Nacktheit, die Nähe zum Tod, die Lust am Unreinen, zerrissene Ketten, Schreie, selbstzerstörerische Gewalt sind Zeichen des Außer-sich-Seins, des Irreseins, der Verneinung. Schreie gehören zu keiner disziplinierten Sprache,

<sup>7</sup> STAROBINSKI, Kampf, S. 101 (Anm. 4).

<sup>8</sup> STAROBINSKI, Kampf, S. 103 (Anm. 4).

<sup>9</sup> STAROBINSKI, Kampf, S. 105 (Anm. 4).

<sup>10</sup> George, Stefan: Die Tote Stadt. In: Ders.: Werke in Zwei Bänden. Hrsg. von Robert BOEHRINGER, Bd. 2, Stuttgart 1984, S. 244.

<sup>11</sup> STAROBINSKI, Kampf, S. 109 (Anm. 4).

Nacktheit lehnt die kulturelle Konvention des Bekleidetseins ab, die Selbstverbannung in das Totenreich bekräftigt die Absage an das Leben, die Selbstverstümmelung schändet den von Gott gegebenen Leib – in christlichem Sinne ist das Handeln der Dämonen keine Äußerung von Freiheit, sondern Ausdruck der schlimmsten Knechtschaft, „d[e]s Beherrschtsein[s] durch den Herrn des Bösen, gegen den kein Widerstand möglich ist. Die Freiheit des wilden Wahns ist eine Freiheit für nichts“.<sup>12</sup> So legen es die Evangelien nahe, so lehrt es das Christentum, so verkünden es seine Enzykliken.

## 2 Antonius

Der Heilige Antonius, ein Eremit in der Thebais, der ägyptischen Felswüste in der Nähe der Stadt Theben, soll von 251–356 nach Christus gelebt haben, also sagenhafte 104 Jahre alt geworden sein. Im Alter von nicht einmal zwanzig Jahren verspürte er seine Berufung, als er während eines Gottesdienstes in Oberägypten die Worte Jesu aus dem Markusevangelium hörte: „Wer mir will nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.“ (Mk 8, 34) Er verschenkte seinen ganzen Besitz, gab seine jüngeren Schwestern an ein Frauenhaus und ging in die Wüste.<sup>13</sup> Das hohe Alter, das er erreichte, ist umso beachtlicher, weil der asketisch lebende Heilige, so erzählen seine Hagiographen, vor allem der Hl. Athanasius,<sup>14</sup> immerzu Versuchungen des Teufels ausgesetzt war, die Seele und Leib strapazierten. Die Versuchungen des Hl. Antonius entwickelten sich schließlich zu einem der einflussreichsten Bildthemen des Christentums.<sup>15</sup> Ich nenne hier nur Pieter Brueghel, Hieronymus Bosch, Matthias Grünewald, Jacques Callot, Felicien Rops, Max Ernst und Salvador Dalí als einige markante Stationen.<sup>16</sup> Die Versuchungen, bei denen

<sup>12</sup> STAROBINSKI, Kampf, S. 112 (Anm. 4).

<sup>13</sup> Vgl. GENDOLLA, Peter: Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder als Beispiel der Versuchungen des heiligen Antonius, Heidelberg 1991, S. 7.

<sup>14</sup> Athanasius: *Via Antonii* (um 360 n. C.). Dt.: *Leben des Heiligen Antonius*. Aus dem Griechischen übersetzt von Hans Mertel, Kempten, München 1917 (Bibliothek der Kirchenväter 31).

<sup>15</sup> Einen Eindruck von der Fülle der bildkünstlerischen Gestaltungen des Motivs ermöglicht der Ausstellungskatalog: *Schrecken und Lust. Die Versuchungen des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst*. Hrsg. von Michael PHILIPP, München 2008.

<sup>16</sup> Für den amerikanischen Film *The Private Affairs of Bel Ami* (1947) haben sein Regisseur Albert Lewin und sein Produzent David L. Loew 1945 einen Wettbewerb für ein Bild *Die Versuchungen des Heiligen Antonius* ausgeschrieben, das im Film eine besondere Rolle spielen sollte. An dem Wettbewerb beteiligten sich namhafte Künstler der Zeit, u. a. Paul Delvaux und Leonora Carrington. Den ersten Preis erhielt Max Ernst, Dalís Darstellung belegte den zweiten



der Teufel und seine Helfershelfer dem Eremiten mit fleischlichen Gelüsten, Reichtümern, aber auch mit körperlicher Tortur zusetzen, die ihn verführen wollen, mit Visionen und Wahnbildern quälen und verwirren, scheitern zuletzt an der Standfestigkeit des Heiligen – er ist ein wahrer Athlet der Teufelsabwehr.<sup>17</sup> Die Hagiographie verbindet das Leben des Heiligen auch mit den dogmatischen Kämpfen des frühen Christentums, insbesondere mit der Abwehr der Häresie des Arianus (v. a. durch den Kirchenvater Athanasius), macht den Anachoreten also auch zu einem streitbaren Vertreter der *ecclesia militans*.

### 3 Flaubert

Die Versuchungen des Hl. Antonius bleiben auch im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit in der christlichen Kultur präsent und erfahren schließlich eine Apotheose bei dem französischen Realisten Gustave Flaubert. Drei Versionen des Themas hat Flaubert vorgelegt, 1849, 1856 und 1872 – die letzte Fassung hat der Autor als „version définitive“ autorisiert, sie unterscheidet sich von den beiden vorangegangenen v. a. durch den deutlich gekürzten Umfang und enthält statt der ursprünglichen 541 Manuskriptseiten in der zweiten Fassung noch 193 und schließlich nur noch 134 Seiten. Nachdem Flaubert in Genua im Palazzo Balbi die *Versuchung des Hl. Antonius* von Pieter Brueghel d. J. gesehen hatte, war er vom Thema so beeindruckt, dass er, da Brueghel unveräußerlich war, Jacques Callots große Radierung von 1635 erwarb, die in seinem Arbeitszimmer, offensichtlich als beständige Inspiration, hing.<sup>18</sup>

Den Text kann man als szenischen Roman oder als Gedankentheater bezeichnen: Er mischt literarische Gattungen wie Heiligenvita, Künstlerporträt, Traumdichtung, Drama, historischen Roman und Enzyklopädie.<sup>19</sup> Er umfasst eine Nacht im

---

Platz. Auch im zwanzigsten Jahrhundert zeigt das Thema eine bemerkenswerte Attraktivität und beschäftigte namhafte Künstler.

**17** Einerseits BALL, Hugo: Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben. In: DERS.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernd WACKER, Bd. 7, Göttingen 2011; andererseits HARTER, Ursula: Die Versuchung des Heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert – Moreau – Redon, Berlin 1998, S. 11.

**18** Obwohl Flauberts extensive Lektüre religions- und kirchengeschichtlicher Texte während der Auseinandersetzung mit dem Antoniusstoff belegt ist, hat Anita TRANINGER überzeugend für eine vorwiegend durch Werke der Bildenden Kunst veranlasste Rezeption plädiert: TRANINGER, Anita: „Messieurs les démons, laissez-moi donc!“ Das Sichtbare und Sagbare in Flauberts *Tentation de saint Antoine*. In: Romanistisches Jahrbuch 69 (2018), S. 198–224.

**19** HARTER, Versuchung, S. 37 f. (Anm. 17).

Leben des Heiligen und ist in sieben Kapitel gegliedert, die dem Ablauf nächtlicher Vigilien folgen. Die Begegnungen und Gespräche des Heiligen mit Glaubensbrüdern und Widersachern spielen sich in einer theatralischen Kulisse ab, in einem von der Natur gebildeten „halbmondförmigen, von großen Felsbrocken eingeschlossene[n] Bergplateau“<sup>20</sup> vor der Höhle des Eremiten. In sieben Akten oder Vigilien werden Monologe von Antonius, gelegentlich auch von anderen, oder Dialoge – v. a. zwischen Antonius und seinem einstigen Schüler Hilarion, aber auch mit dem Tod oder mit dem Teufel – gesprochen, die mit ausführlichen Regieanweisungen verbunden werden. Trotz der Dialogform liegt eine psychologische Deutung des Dramas als Veranschaulichung eines inneren Konflikts nahe: „Die von außen kommenden Versuchungen sind im Kopf des Büßers selbst angesiedelt, wo das tagsüber Gebändigte und Verdrängte nachts hervorgetrieben und in den Traum eingeschleust wird.“<sup>21</sup>

Wie sehr Flauberts Text auch seinem religiösen Thema verpflichtet ist, wie intensiv die Quellenstudien des Autors gewesen sein mögen, der Text hat darüber hinaus poetologische Relevanz, er trägt die Spuren der Auseinandersetzung nicht nur mit Prätexten, sondern auch mit den avancierten Medien seiner Zeit und ihren spezifischen Leistungen.<sup>22</sup> Die visuelle Eindrucksmacht des Bildes regte offenbar Flauberts Ehrgeiz an, eine literarische Entsprechung zu finden. Deutlich wird das an der Präsentation der Versuchungen des Heiligen: Ihr Auftreten erinnert an die „ruckartige Bewegung zeitgenössischer Bildermaschinen“.<sup>23</sup> Ein Zitat aus der Regieanweisung am Ende des ersten Kapitels kann den eigenwillig synkopischen Rhythmus der Imagination, die Abfolge der Bilder, ihren fast surrealistischen Charakter, aber auch ihre hypnotische Wirkung veranschaulichen:

Und plötzlich ziehen eine Wasserlache, eine Prostituierte, eine Tempelecke, eine Soldatengestalt, ein Wagen mit sich bäumenden Schimmeln durch die Luft. / Die Bilder kommen plötzlich, stoßweise, heben sich aus der Nacht wie Scharlachgemälde auf Ebenholz. / Sie werden schneller, ziehen in schwindelerregender Folge vorüber. Dann wieder halten sie inne, verblassen allmählich, zergehen; oder sie verfliegen, und sofort folgen neue. Antonius schließt die Augen.<sup>24</sup>

Die sieben Kapitel sind nicht unbedingt chronologisch als Vigilien zu verstehen, sie reproduzieren bestimmte Lebensphasen bzw. religiöse Kontexte: Das erste Ka-

<sup>20</sup> Ich zitiere den Text nach der Ausgabe: Flaubert, Gustave: Die Versuchung des heiligen Antonius. A. d. Frz. von Barbara und Robert PICHT, Frankfurt a. M. 1996, S. 5.

<sup>21</sup> HARTER, Versuchung, S. 38 (Anm. 17).

<sup>22</sup> Zu den intermedialen Perspektiven vgl. HARTER, Versuchung (Anm. 17).

<sup>23</sup> HARTER, Versuchung, S. 38 (Anm. 17).

<sup>24</sup> Flaubert, Die Versuchung, S. 20 (Anm. 20).

pitel enthält einen Rückblick auf die Zeit der Auseinandersetzung des Antonius mit den Arianern, bei denen der Eremit zum blutigen Eiferer wurde. In der Gnadenlosigkeit seines Kampfes gegen die Häretiker nähert sich der Heilige selbst einem Dämon an. Im zweiten kommt es zur ersten offenen Konfrontation mit dem Teufel: Ein großer und zugleich feiner Schatten senkt sich auf die Erde: „Es ist der Teufel, der, auf das Hüttendach gestützt, unter beiden Flügeln – wie eine Fledermaus, die ihre eigenen Jungen säugt – die sieben Todsünden trägt.“<sup>25</sup> Der Verlockung dieser sieben vom Teufel genährten Todsünden kann Antonius nur durch unbarmherzige Selbstgeißelung widerstehen, bei der sich freilich eine irritierende Reaktion des Heiligen zeigt: „Aber das erregt mich. Dieser Schmerz! Diese Lust! wie Küsse. Mir schmilzt das Mark!“<sup>26</sup> Im dritten Kapitel wechselt der Teufel sein Erscheinungsbild und tritt als Hilarion auf, Antonius’ früherer und begabtester Schüler, der die gottgefällige Askese des Eremiten zynisch demaskiert: „Deine Keuschheit ist nur eine subtilere Art des Hasses, und deine Weltverachtung nur die Ohnmacht deines Hasses auf sie.“<sup>27</sup> Hilarion nimmt nicht nur Kafkas berühmten Rückschluss von der Askese auf die Wollust vorweg,<sup>28</sup> er artikuliert auch unmissverständlich die den Satanismus allezeit fundierende Einsicht in die Triebfeindlichkeit des Christentums.<sup>29</sup> Das vierte Kapitel lässt die großen gnostischen Häresiarchen Revue passieren und von ihrer Auslegung der Bibel und ihren bizarren, oft schamlosen Riten berichten, von den Kainiten, die Judas verehren, von asketischen Praktiken und ekstatischen Kulte, die die Welt ausdörren oder vergöttern wollen: „Mäste dein Fleisch mit allem, was es begehrt, versuche es durch Ausschweifungen auszurotten!“<sup>30</sup> Das fünfte Kapitel beschreibt die Agonie der Götter, deren noch von Adorno als *chronique scandaleuse* bezeichnetes galantes Treiben und buntes Gewimmel in Flauberts traurigem Epitaph auf die heidnische Welt „wie ein Funkenregen der Phantasie“ verlöscht.<sup>31</sup> Das sechste Kapitel

---

25 Flaubert, Die Versuchung, S. 21 (Anm. 20).

26 Flaubert, Die Versuchung, S. 35 (Anm. 20).

27 Flaubert, Die Versuchung, S. 46 (Anm. 20).

28 Kafka bemerkte beiläufig, die wahren Unersättlichen seien nicht die Völlere, sondern die Asketen. Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Frankfurt a. M. 1953, S. 42.

29 Ausführlicher dazu BRITNACHER, Hans Richard: Der Leibhaftige. Bilder und Motive des Satanismus. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander SCHULLER/Wolfert von RAHDEN, Berlin 1993, S. 167–192.

30 Flaubert, Die Versuchung, S. 61 (Anm. 20).

31 FOUCAULT, Michel: Nachwort. In: Flaubert, Die Versuchung, S. 215–251 (Anm. 20), hier S. 142; Flaubert folgt in der Bewertung und der Phänomenologie der mythischen Gestalten offensichtlich Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, die zwischen 1810 und 1812 erschienen: Georg Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der

zeigt uns Antonius auf den Hörnern des Teufels gekauert, der seinen Fluggast zugleich in theologische Dispute verwickelt. Im siebten Kapitel schließlich werden die siegreichen Naturwissenschaften vorgestellt, und der erschöpfte und besiegte Einsiedler spielt mit dem Gedanken, sich von jeder religiösen Spekulation zu verabschieden, um ein bewusstloser Teil jener materiellen Welt zu werden, die ihn so sonderbar fasziniert: „Ich möchte jede Form annehmen, in jedes Atom eindringen, mich in den Grund der Materie senken – die Materie sein.“<sup>32</sup>

In Flauberts *Défilé* religiöser Namen, Idole und Lehrsätze treten babylonische Herrscher wie Nebukadnezar, griechische und äthiopische Königinnen wie Helena (Ennoia) und die Königin von Saba, gnostische Religionsführer wie Mani, römische Götter wie der burleske Crepitus – der Gott der Flatulenz –, aber auch anmutige griechische Göttinnen auf. Einen besonders intensiven Eindruck hinterlässt das rätselhafte „schwarze Kind mitten in der Wüste, das sehr schön war [. . .], der Geist der Hurerei“.<sup>33</sup> In dieser Prozession paganer Gestalten erscheinen aber auch Götterpaare, Brahmanen und Yogis, Anachoreten, Monster, Chimären und Zentauren, Erdrandsiedler und sogar Jehova. Sie alle haben gleiche Geltung, sie alle sprechen mit gleicher Autorität, wenn sie, kaum dass sie auftauchen, wie am Fließband ihre Texte hören lassen, um anschließend alle gleichermaßen vom Abgrund der Zeit verschlungen zu werden. In diesem szenischen Arrangement von Auftritt und Abtreten büßt das religiöse Denken und Vorstellen, das polytheistische so gut wie das monotheistische, unwiderruflich seine Autorität ein: „Die Häretiker, die sich gegenseitig umbringen, zerstäuben die Wahrheit, und die sterbenden Götter nehmen ein Stück vom Bild des [vermeintlich, H. R. B.] wahren Gottes mit in ihre Nacht.“<sup>34</sup>

Alexandria, der Schmelztiegel der alten ägyptischen, persischen, syrischen und indischen Religionen, bildet in Flauberts Roman einen Schauplatz phantastischer Exuberanz, einer außer Rand und Band geratenen Schöpfung, die jedes Maß und jedes Ziel verloren zu haben scheint, in der sich ein satanischer Reigen der Deformationen und Metamorphosen abspielt.<sup>35</sup> Die besinnungslose Proteushaftigkeit der Erscheinungen scheint eher einer entfesselten Einbildungskraft zu

---

alten Völker, besonders der Griechen. 3. Verb. Auflage, Leipzig, Darmstadt 1837. Creuzers Mythologie, die in Deutschland auf schroffe Ablehnung gestoßen war, hat in Frankreich positive Resonanz gefunden. Vgl. dazu HÜBNER, Wolfgang: Die olympischen Götter in Flauberts *Tentation de saint Antoine*. In: *Arcadia* 5 (1970), S. 242–261, hier S. 261.

<sup>32</sup> FOUCAULT, Nachwort, S. 243 (Anm. 31).

<sup>33</sup> Flaubert, *Die Versuchung*, S. 15 (Anm. 20).

<sup>34</sup> FOUCAULT, Nachwort, S. 248 (Anm. 31).

<sup>35</sup> Zur bildkünstlerischen Tradition des Wunderbaren vor allem im östlichen Mittelmeerraum vgl. BALTRUŠAITIS, Jurgis: *Das phantastische Mittelalter: antike u. exotische Elemente der Kunst der Gotik*, Frankfurt a. M. 1985.

gehörchen als der Weisheit Gottes bei der Einrichtung der Welt. Neben den Märtyrern und Fakiren treten Astomi auf, die im Sonnenlicht wie Luftblasen wirken, die einhäufigen Nisnas, aber auch die starken, arbeitsamen, kopflosen Blemmyer, auf deren Brust sich Spuren von Gesichtern abzeichnen, die winzigen Pygmäen, die hundsköpfigen Kynokephalen, vor denen nichts, schon gar keine Frau sicher ist, der Sadhuzag, dessen vierundsiebzigsprossiges hohles Geweih wunderbare oder schaurige Töne erzeugen kann, der schwarze Katoblepas, ein Büffel mit Schweinekopf, dessen Pesthauch Kräuter entzündet. Zumindest ein Zitat mag die Suggestivität der von Flaubert aktivierten bizarren Bilderwelt illustrieren:

Am Waldrand sitzt, auf einem Scheiterhaufen, mit Kuhmist beschmiert, ein Mann, ganz nackt, ausgedörrt wie eine Mumie; seine Glieder sind dünn wie Stöcke, mit dicken Knoten an den Gelenken. An seinen Ohren hängen Muschelpäckchen, er hat ein spitzes Gesicht und eine Geiernase. Sein linker Arm ragt steif und starr wie ein Pfahl in die Luft! – und er muß schon lange so sitzen, denn in seinem Haar nisten Vögel.<sup>36</sup>

Der am Schluss wie in einer Tabernakelenthüllung am Himmel erscheinende Christus, der den schon lebensmüden Antonius seine Gebete wiederaufnehmen heißt, relativiert mit der theatralischen, effektvollen Inszenierung seines Auftretts die von dem naiven und unbelehrbaren Antonius immer noch geglaubte und verteidigte religiöse Botschaft des Einen Gottes: ein wahrer Gott könnte auf Theatereffekte verzichten.

## 4 Satan

Mit dem bizarren Panoptikum von Propheten, Märtyrern, Göttern, Dogmatikern und Häretikern entwertet Flaubert die Welt der Religion – seine Protagonisten illustrieren keine heilige Schrift und keinen Katechismus, sondern bevölkern eine nur sich selbst verpflichtete, exuberante, in ständiger Verwandlung sich erfüllende Imagination, die sich auch die Möglichkeit einer synästhetischen Intensivierung des Eindrucks nicht entgehen lässt. Denn der Fülle der Erscheinungen entspricht der ohrenbetäubende Lärm, eine satanische, sinnenverwirrende Kakophonie von Lauten, ein „summendes, zischendes, zwitscherndes, heulendes, kreischendes“ Getöse,<sup>37</sup> ein bellendes, blökendes, brüllendes Lärmen. Die Fülle der Laute gehört zu Satan so wie das Schweigen zu Gott und seinem Gläubigen: Das

<sup>36</sup> Flaubert, Die Versuchung, S. 85 (Anm. 20).

<sup>37</sup> HARTER, Versuchung, S. 49 (Anm. 17).

Schweigen ist das Gebet des Gläubigen, der Schweigende bereitet sich auf das Vernehmen göttlicher Transzendenz vor, er entleert sich von allem Weltlichen.<sup>38</sup> Das Christentum ist mit Susan Sontags Worten ein „project of spirituality,“<sup>39</sup> das sich langsam und leise realisiert – die Gemessenheit seines liturgischen Tempos begründet seinen zivilisatorischen Erfolg. Die antike Idee, die Welt bestehe aus lauter tönenden Wesen, lässt den Lärm, das Wüten der Welt, als die Polyphonie der entmachteten paganen Götter aus dem Munde Satans tönen.<sup>40</sup>

Der kakophonischen Sprache Satans entspricht eine Entropie der Bewegung, eine auf Dauer gestellte Metamorphose, chaotische, vornehmlich sich selbst und der Arterhaltung dienende Bewegungen und Verschlingungen, ein „glotzendes Gewimmel kriechender, schleichender, krabbelnder, flatternder, hüpfender“<sup>41</sup> Körper. Sie hinterlassen Düfte und Gestank, Schleimspuren und Spinnweben, narkotisieren und verpesten die Welt, spinnen sie ein und verkleben sie zu einem dichten Geflecht.

Der Satan, der Jesus in den Evangelien nach 40tägigem Fasten in der Wüste mit fleischlichen und weltlichen Gütern lockt, den Johannes und Paulus den „Fürst der Welt“ (Jh 12, 31; 2 Kor 4, 4) nennen, hat offenbar in der Diskretion und sinnlichen Zurückhaltung des Christentums eine Schwäche erkannt, gegen die der Satanismus das Programm der Exuberanz als sein Dogma anbietet. Der radikale Monismus des christlichen Glaubens schließt, so scheint Flaubert zu vermuten, von der Eingestaltigkeit Gottes auf dessen Spiritualität, seine Selbstgenügsamkeit und die Abwehr der körperlichen Lust. Dagegen beruft sich der Teufel auf den Plurismus der heidnischen Welt und seine Vielfalt sinnlichen Verlangens. Die antike Fauna irrsinniger Fülle, von der sich Antonius so sonderbar angezogen fühlt, dass er zuletzt in sie einsinken möchte, ist das Herbarium und Bestiarium Satans, eine Gegenwelt zur diätetischen christlichen Ordnung, die auf Einheit und Zweckmäßigkeit beharrt. In der Fülle der Geschöpfe, der so niederträchtigen wie nutzlosen und betörenden Gestaltenfülle, verwirklicht sich der Satan, den seine weise sprachliche Bezeichnung als Diabolus schon namentlich als Ent-Zweier beschwört.

**38** Vgl. MENNINGHAUS, Winfried: Lärm und Schweigen. Religion, moderne Kunst und das Zeitalter des Computers. In: Merkur 1996, S. 469–479; vgl. auch zur Beziehung von Lärm und Heiligem: LEVI-STRAUSS, Claude: Mythologica II: Vom Honig zur Asche, Frankfurt a. M. 1972.

**39** Sontag, Susan: Aesthetics of Silence. In: Dies.: Styles of Radical Will, New York 1969.

**40** Dass die Ikonologie des satanischen Gefolges der vom Christentum unterworfenen polytheistischen Götterwelt des Mittelmeerraums folgt, ist die zentrale These, mit der Stanislaw PRZYBYSZEWSKI den Satanismus als Hallelujaschrei des ans Kreuz genagelten Heidentums gedeutet wissen wollte. Siehe dazu PRZYBYSZEWSKI, Stanislaw: Die Synagoge des Satan. In: DERS.: Studienausgabe Werke, Aufzeichnungen, Briefe, Bd. 6: Kritische und essayistische Schriften. Hrsg. von Michael M. SCHARDT, Paderborn 1992, S. 46–107.

**41** HARTER, Versuchung, S. 49 (Anm. 17).

Die Vielfalt seiner Erscheinungen, der Gestalten, die er sich erborgt, der Masken, die er anlegt, bezeugen einen unersättlichen Hunger nach Ausdruck seiner selbst, die das ästhetische Gesetz der Vielfalt dem Satan, so wie das ästhetisch minder interessante der Einfalt (mag diese auch geringfügig trinitarisch erweitert werden) dem Monotheismus zuschreiben.

Es gibt keine symmetrische Opposition von Gott und Teufel: Der Teufel, der Antonius versucht, steht Gott nicht auf Augenhöhe gegenüber, auch nicht so tief unter ihm wie jener hoch oben über ihm, das Verhältnis zwischen beiden ist schief und quer, denn der Teufel weiß, dass er *à la longue* nicht siegen kann. „Niemand kann denken“, so Sartre über Flauberts gelegentlich naiven Vergleich von Gott und Teufel, „– nicht einmal der erwachsene Flaubert –, daß der Zerstörer der Welt, selbst wenn man die ganze Schöpfung in Stücke schlänge, an Macht dem gleichkäme, der sie als Ordnung hervorgebracht hat.“<sup>42</sup> Auch der Satan selbst weiß das, also verlegt er sich, das wissen wir spätestens seit Milton und seit den bildkünstlerischen Expertisen von Lorenzo Lotto u. a.,<sup>43</sup> auf die Strategie des Partisanen: so wenig riskieren und so viel schaden wie möglich, niemals die ultimative Konfrontation suchen, kleine Stücke herausbeißen, statt am großen Biss zu ersticken. Der Partisanenlogik der Versuchung entspricht der Aufenthaltsort des Teufels im Verborgenen; dem trägt die Kunst Rechnung durch seine Platzierung am Rand (des Bildes), im Zwickel (des Gebäudes),<sup>44</sup> in den Dunkelzonen der Welt – es sind die für unerwartete Überfälle strategisch ausgezeichneten Orte, für einen Hinterhalt in unmittelbarer Nähe an unerwarteter Stelle. Hier, wo sich der Gläubige geborgen glaubt, im Inneren des Bildes, im Herzen der Welt, bricht plötzlich, ganz am Rande des Geschehens, der Irrsinn aus, mit so urtümlicher Gewalt, dass der Taumel rasender Beschleunigung alles mit sich reißt. Wo Frieden, Demut und Gehorsam herrschen sollten, greifen nun, angefeuert vom Widersacher, mit Tosen, ohrenbetäubendem Lärm, sinnverwirrenden Farben und betörender Gestaltenfülle, Chaos, Zwietracht und Begierde um sich.

Bei den Versuchungen ist Liebe im Spiel, nicht Hass, d. h. der Teufel arbeitet mit Begehren und Verlocken. Wie sehr man den Versuchungen auch widerstreben mag, es bleibt ein Widerstand mit halber Kraft. Der Teufel überfällt aus dem Hinterhalt, predigt keinen Aufruhr, sondern lockt mit honigsüßem Flüstern. Die Größe des Teufels, seine Stärke, ist seine Nähe, sein Einverstandensein mit der

---

<sup>42</sup> Sartre, Jean Paul: Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821–1867 I: Die Konstitution, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 407.

<sup>43</sup> Ausführlich zum Bilderwechsel des Satanismus in der Renaissance OSTERKAMP, Ernst: Luzifer. Stationen eines Motivs, Berlin 1979.

<sup>44</sup> ARASSE, Daniel: Bildnisse des Teufels, Berlin 2012, S. 39.

Kleinlichkeit menschlicher Wünsche. Gott schaut hochmütig darüber hinweg, der Teufel lockt mit beharrlicher Erinnerung an das ausgebliebene Glück des paganen Ideengewimmels. Vergeblich versucht Emilia Galotti, es dem begriffsstutzigen Vater zu erklären: „Was Gewalt heißt ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt.“<sup>45</sup>

## 5 Satanismus als Ästhetik

Der Karneval der Masken und Gestalten, der Antonius verführen soll, unermessliche Schätze, Schleier auf nackter Haut, die Prozession bedeutender Religionsführer, die Leiden und Lüste des Antonius, scholastische Spitzfindigkeiten und religiöse Fragen, die längst in die Nacht der Zeiten versunken sind, legen Zeugnis ab von einer unerschöpflichen Einbildungskraft, die ihren Ursprung zwar noch in der Religion hat, aber ihre religiöse Verbindlichkeit längst verloren – und eben damit an ästhetischem Reiz gewinnt. Alles das, was der Monotheismus in den Teufel als Gegenspieler Gottes, als Versucher und Entzweier hineinprojiziert, an ihn überantwortet oder ihm zugemutet hat, erfährt bei Flaubert eine glanzvolle ästhetische Apotheose: Flauberts kryptischer Text lässt sich auch lesen als die Klage eines von der ästhetischen Ödnis der modernen Welt und ihrer profanen Bilder gelangweilten Realisten, der die stupende Ideenvielfalt einer vergangenen Welt dichterisch aufruft und ihr damit ein letztes Mal zu chimärischer Präsenz verhilft – und dabei das Produktionsgesetz der Dichtung selbst realisiert. Dichtung fingiert, darf auch sagen und zeigen, was sonst verboten ist, sie lässt Wünsche wahr werden und bewahrt die Fülle des je Gewünschten im Archiv des literarischen Gedächtnisses auf. So gesehen ist der Satanismus das Gesetz der Dichtung, verwirklicht sich in der so malerischen wie respektlosen Präsentation religiöser Phantastereien.<sup>46</sup>

FOUCAULTS berühmter Text über Flauberts Roman hat die Phantastik als Bibliotheksphänomen charakterisiert, eine aus der Fülle angesammelter Zeugnisse und angelesener Lehrsätze aufsteigende Bilderproduktion, ein „Monument gründlichsten Wissens“.<sup>47</sup> Doch bedenkt FOUCAULT zu wenig die Interessen, die Flauberts Lektüren geleitet haben, die Widerlegung der Religion durch die

---

<sup>45</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Herbert G. GÖPFERT, Bd. II, München 1971, S. 127–204, hier S. 202.

<sup>46</sup> Vgl. SCHLAFFER, Heinz: Das Panorama der Irrtümer. Zu Flauberts Versuchung des Heiligen Antonius. In: Sinn und Form 65 (2013), S. 212–218, hier S. 217.

<sup>47</sup> FOUCAULT, Nachwort, S. 220 (Anm. 31); aber vgl. dagegen TRANINGER, Messieurs (Anm 18).



Wissenschaft.<sup>48</sup> Die von Flaubert konsultierten Werke standen nahezu ausnahmslos auf dem *Syllabus errorum*, den Pius IX. seiner Enzyklika *Quanta cura* beigelegt hat, einer Liste, die diese Texte als ketzerisch verdammt und ihre Lektüre untersagte. In einer Zeit des Kulturkampfes, in der Autoren wie Ernest Renan an einer *renovatio* des Glaubens arbeiten, bezieht der ungläubige Flaubert nicht nur religiös, sondern ästhetisch Position, wenn er „die christlichen Heiligen und Kirchenväter und die Exemplare des spätantiken Wunderglaubens“<sup>49</sup> in seinem Chimärentheater nebeneinander stellt. Dem Glauben kommt in Flauberts Zeit „keine Lebensmacht mehr zu, aber in der fernen Vergangenheit einer schwarzen Antike konnte der romantische Wunsch des modernen Schriftstellers eine träumerische Erfüllung finden.“<sup>50</sup> Der desillusionierte Realist führt in seinem Werk auch Buch darüber, welchen ästhetischen Thesaurus die Aufklärung mit der Absage an die religiöse Bilderwelt verloren gegeben hat.

Mit der historischen Entwertung der christlichen Religion und Sektengeschichte und der ästhetischen Stilisierung des Satanismus stellt sich Flaubert freilich auch gegen den Satanismus, wie er in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts populär wird, etwa durch *Les litanies de Satan* (1857) von Charles Baudelaire oder die satanistischen Hymnen von Giacomo Leopardi (*Ad Arimane*, 1833) oder der zur Hymne der Freimaurer arrivierten Anrufung *A Satana* (1869) von Giosuè Carducci.<sup>51</sup> Ihre Aufwertung Luzifers als des verstoßenen und gerechten Gottes, eines Gegengottes der Vernunft, eines Schutzherrn der Erniedrigten und Beleidigten, charakterisiert die Belanglosigkeit eines modernen Satanismus, dem nichts besseres einfällt, als sich auf die Gegenseite zu schlagen. Er bleibt damit, wenn auch *à rebours*, dem Dualismus der Religion verpflichtet, während das historistische Genießertum eines Flaubert mit dem ästhetischen Reichtum des Abscheus seinen melancholischen Satanismus als elegisches Epitaph auf eine ästhetisch einfallsreiche Vergangenheit orchestriert.

---

48 SCHLAFFER, Panorama, S. 215 (Anm. 46).

49 SCHLAFFER, Panorama, S. 215 (Anm. 46).

50 SCHLAFFER, Panorama, S. 217 (Anm. 46).

51 Vgl. dazu ZACHARIAS, Gerhard: Der dunkle Gott. Die Überwindung der Spaltung von Gut und Böse. Satanskult und schwarze Messe, Wiesbaden, München <sup>3</sup>1982.



# Autor\*innen- und Werkregister

- Adorno, Theodor W. 203  
*Albanuslegende* 74–85  
Albrecht von Eyb 74, 76  
*Alsfelder Passionsspiel* 104–129  
*Alsfelder Dirigierrolle* 107  
*Alsfelder Luziferrolle* 107  
Athanasius von Alexandrien 98, 200, 201  
    *Vita Antonii* 33, 98, 200  
Arianus 201  
Augustinus 52, 139, 147  
    *Vom Gottesstaat (De civitate dei)* 139, 147
- Ball, Hugo 201  
Balthasar Thamm 127  
    *Dorothea* 127  
Baudelaire, Charles 209  
    *Les litanies de Satan* 209  
Benedikt von Nursia 54  
    *Die Benediktsregel* 54  
Bibel 4, 5, 10, 14, 21f., 34, 197, 198, 199f., 206  
    1) *Altes Testament*  
        *Genesis*  
            2–3 14  
        *Hiob*  
            1, 9–11 4  
        *Psalmen*  
            66 34  
    2) *Neues Testament*  
        *Matthäus (Mt)*  
            4, 1–11 4, 21, 22  
            8, 28–32 198  
        *Markus (Mk)*  
            4, 1–13 4  
            5, 14/15 197f.  
            5, 2 197  
            5, 9 197  
            8, 34 199f.  
        *Lukas (Lk)*  
            4, 1–13 21  
            8, 26–39 198
- Johannes (Jh)*  
    12, 31 206  
2. *Korinther (Kor)*  
    4, 4 206  
2. *Thessalonicher (Thess)*  
    2,9 10  
    *Offenbarung* 5  
Bosch, Hieronymus 200  
Brandan 25–49  
    Reisefassung 25–49  
        mitteldeutsche Versfassung M  
            26, 31ff.  
        niederdeutsche Versfassung N  
            26, 36ff.  
        oberdeutsche Prosafassung P  
            26, 39ff.  
Brueghel, Pieter 200f.
- Caesarius von Heisterbach 17  
    *Dialogus Miraculorum* 17  
        „Die Teufelsbeichte“ 8  
Callot, Jacques 200f.  
Carducci, Giosuè 209  
    *A Satana* 209  
Carrington, Leonora 200  
Croll, Oswald 193  
    *Basilica chymica* 193
- Dalí, Salvador 200  
Delrío, Martín Antonio 153f.  
    *Disquisitionum magicarum libri sex* 153f.  
Delvaux, Paul 200  
Dresdner Heldenbuch 87–102
- Eckenlied* 87f., 92, 95  
    Dresdner *Eckenlied* 87–102  
*Emmausspiel* 108  
Erasmus von Rotterdam 133, 136  
    *De libero arbitrio* 133, 136  
    *Hyperaspistes* 133  
Ernst, Max 200

- Faustbuch* (siehe *Historia von D. Johann Fausten*)
- Flaubert, Gustave 12, 33, 197–209  
*Die Versuchung des heiligen Antonius*  
*(La Tentation de Saint Antoine)* 12,  
 197–209
- Fortunatus* 180
- Frankfurter Passionsspiel* 107
- Freud, Sigmund 82–85.
- Friedberger Dirigierrolle* 107
- Friedberger Passionsspiel* 107
- Gabriel Rollenhagen 28, 30
- Garzoni, Tommaso 186, 188, 192f.  
*Piazza universale* 186, 188, 192f.
- George, Stefan 199  
*Die tote Stadt* 199
- Gesta Romanorum* 72, 74, 76
- Goethe, Johann Wolfgang von 10, 127  
*Faust* 10
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel  
 von 18, 161, 179, 181–195  
*Continuatio des abenteuerlichen*  
*Simplicissimus* 161, 184  
*Courasche* 179  
*Des Abenteurlichen Simplicii Verkehrte*  
*Welt* 181–195  
*Simplicissimus Teutsch* 18, 179
- Grünewald, Matthias 200
- Hans Sachs 89f., 99, 101  
*Historia: Königin Deudalinda mit dem*  
*meerwunder* 89, 101
- Hartmann von Aue 78–85, 92  
*Erec* 83, 92  
*Gregorius* 78–85
- Henrich Hültscher 108
- Heidelberger Passionsspiel* 107
- Heinrich Kramer 13  
*Hexenhammer (Malleus*  
*Maleficarum)* 13, 139
- Heinrich Wittenwiler 112f., 161  
*Der Ring* 112f., 161
- Herzog Ernst* 27, 88, 90, 98  
 Kurzfassung G des *Dresdner*  
*Heldenbuchs* 88, 90, 98
- Historia von D. Johann Fausten* 8, 11–14, 16,  
 106, 127, 131–155, 157–180, 182, 186
- Jacobus de Voraigne 52, 100, 132  
*Legenda aurea* 52, 53, 60, 67, 100, 132,  
 143, 148, 150  
 ‚Die Erzählung von Justina und  
 Cyprianus‘ 132  
 ‚Geburt der heiligen Jungfrau  
 Maria‘ 132  
 ‚Vita des heiligen Basilus‘ 132, 150
- Jakob Bidermann 138  
*Cenodoxus* 138
- Juan des Flandes 21
- Jüngeres Hildebrandslied (Dresdner*  
*Heldenbuch)* 88
- Kafka, Franz 203  
*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*  
*und andere Prosa aus dem*  
*Nachlass* 203
- Kindermann, Balhasar 194  
*Der Deutsche Poët* 194
- Laurin (Dresdner Heldenbuch)* 88
- Lazarillo de Tormes* 179
- Leben und Wandel Lazaril von Tormes* 179
- Leopardi, Giacomo 209  
*Ad Arimane* 209
- Lessing, G.E. 208  
*Emilia Galotti* 208
- Lévi-Strauss, Claude 84, 206
- Lewin, Albert 200
- Loew, David L. 200
- Lotto, Lorenzo 207
- Luther, Martin 5, 127, 132–138, 142, 149f.  
*Assertio* 133  
*De servo arbitrio* 133, 136, 138,  
 142, 149
- Mai und Beaflor* 14, 71–85
- Mann, Thomas 14, 165  
*Der Erwählte* 14  
*Wälsungenblut* 14
- Mechthild von Magdeburg 15, 68  
 Das fließende Licht der Gottheit 15, 68

- Das Meerwunder (Dresdner Heldenbuch)* 87–102
- Michael Pacher 19–24
- Milton, John 207
- Moscherosch, Johann Michael 181–195  
*Visiones de Don Quevedo. Wunderliche vnd Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt* 181  
 ‚Bericht an den Käuffer‘ 183  
 ‚Hoff-Schule‘ 184f.  
 ‚Höllens-Kinder‘ 181–185  
 ‚Schergen-Teuffel‘ 189
- Navigatio Sanctii Brendani* 25–49
- Ortnit (Dresdner Heldenbuch)* 87, 95f., 98, 101
- Paracelsus 187f., 193  
*De mineralibus* 187f., 193
- Passional* 51–69  
*Theodoralegende* 51–69  
*Silvesterlegende* 59
- Der Pleier 92  
*Garel vom blühenden Tal* 92
- Redentiner Osterspiel* 110
- Renan, Ernest 209
- Robert le diable* 90
- Rops, Felicien 200
- Rosengarten zu Worms (Dresdner Heldenbuch)* 95
- Scarlatti, Alessandro 123f.  
*Il Primo Omicidio* 123f.
- Sigenot (Dresdner Heldenbuch)* 88
- Sigmund Feyerabend 119  
*Theatrum diabolorum* 119
- Simon Bening 21
- Der Stricker 18, 52, 91  
*Daniel von dem blühenden Tal* 91  
*Richter und Teufel* 18, 52
- Syllabus errorum* 209
- The Private Affairs of Bel Ami* 200
- Theophilusspiel* H 37
- Thomas von Aquin 139  
*Quaestiones* 139
- Thüring von Ringoltingen 101  
*Melusine* 101
- Virginal (Dresdner Heldenbuch)* 88, 97
- Wagnerbuch* 157–180
- Weltgerichtsspiel* 107
- Wirnt von Grafenberg 93  
*Wigalois* 93
- Wolfdietrich* 87, 95f., 98
- Wolfram von Eschenbach 91  
*Willehalm* 91
- Der Wunderer (Dresdner Heldenbuch)* 88, 97–99
- Zeno oder die Legende von den heiligen drei Königen* 16

