

Bersing / Bickling / Bolchen«; auch »allerley Vögel« werden genannt, heimische wie die »Tauben«, kulinarisch kultivierte wie die »Capaunen«, exotische wie die »Pfauen« und »Straussen« (alle Zitate 91); hinzu kommt noch einiges an phantastisch anmutendem Getier wie »Drach« (z. B. 24), »Greiff« (16) und »Lindwurm« (24). Die 68 Kapitel des Erstdruckes bringen es auf 269 Tiererwähnungen, dabei werden – inklusive der Fabel- und Mischwesen – über fünfzig Tierarten berücksichtigt.

Nun ist der Faust der Frühen Neuzeit bekanntermaßen ein genussfreudiger Mensch, ein grober Epikürer, und so tauchen viele der Tiere nur auf, um sogleich verspeist zu werden; zu diesen Speisen gibt es nicht nur viel, sondern auch vielerlei zum Trinken, vor allem vielerlei Sorten Wein: »Burgunder / Bräbänder / Coblentzer«, »Frantzösische / Rheinische / Spanische«, »Holänder / Lützelburger / Vngerischer«, auch »Wirtzburger oder Franken Wein« (91). Die *Historia* bedient sich also nicht nur mit Blick auf die Tiere der *enumeratio*. Diese rhetorische Figur der reihenden Aufzählung ist vielmehr eines der zeitypischen Stilmerkmale dieses Prosa-Romans, der sowohl im Kleinen einander ähnliche Dinge häufend aneinanderreihet als auch im Ganzen häufende Reihungen einander ähnlicher Episoden entwirft.

Und doch hat es mit den Tieren des D. Johann Fausten eine besondere Bewandnis. Bei den Tieren ergibt sich aus der enumerativen Fülle ein Überschuss, der das Evidentielle übersteigt und einer narrativen Strukturierung des Textes zuarbeitet. In der *Historia* gibt es viele Tiere und viel Wein; eine Weingeschichte ist sie nicht, eine Tiergeschichte schon. Denn die 269 Tiere gruppieren sich in der Abfolge der Ereignisse nicht nur kompilatorisch zu einzelnen Bildern, sondern fügen sich vielmehr zu zwei argumentativen Konstellationen. Die erste verbindet die Hölle mit dem Zoo und entfaltet sich durch den Artenreichtum aller erzählten Tiere; die zweite verbindet den Teufel mit dem Dichter und entfaltet sich durch ein einzelnes, ein bestimmtes Tier: durch den Affen.

II.

In der *Historia von D. Johann Fausten* gibt es drei große Tierszenen. Zur ersten dieser Tierszenen kommt es im Zusammenhang mit Fausts Teufelsbeschwörungen; sie versammelt auf einer Seite fünf Tiere (vgl. 16f.). Die zweite zeigt während des Aufmarschs der höllischen Geister und Fausts Fahrt durch die Hölle auf neun Seiten gleich 56 Tiere (vgl. 49ff.). Die dritte schließlich präsentiert im Zuge einer großen Faustschen Zauberei auf einer Seite 69 Tiere

wissenschaftliches Symposium anlässlich des 400jährigen Buchjubiläums Krittlingen 10./11. Oktober 1987, o.O. 1988, 53–73; Günter Mahal, Martin Ehrenfeuchter, »Nachwort«, in: *Das Wagnerbuch von 1593*, Bd. II: Zeilenkommentar, Nachwort und Register, hrsg. Günter Mahal, Martin Ehrenfeuchter, o.O. 2005, 323–367.

Die Tiere des »D. Johann Fausten« (1587)

Von ROLAND BORGARDS (Würzburg)

ABSTRACT

Der Beitrag fragt nach den Tieren in der *Historia von D. Johann Fausten*. Dieser Text inszeniert die Konfliktlinie zwischen theologisch-didaktischer und wissenschaftlich-politischer Zoologie, und er entwirft mit dem Affen ein Vexierbild zwischen *figura diaboli* und *figura poeti*. Deutlich wird dabei ein Formmerkmal des frühneuzeitlichen Prosaromans: das konstellierende Erzählen.

The article enquires about the animals in the *Historia von D. Johann Fausten*. This text stages the conflict-line between theological-didactical and scientific-political zoology, and through the monkey it develops an ambiguous figure between *figura diaboli* and *figura poeti*. This shows a constitutive feature of the early modern prose novel: a combining narration.

I.

Die *Historia von D. Johann Fausten*, 1587 von einem anonymen Autor bei Johann Spieß in Frankfurt am Main in den Druck gegeben,¹ ist voller Tiere: Von »Affen / Bern / Büffel / Gembsen« ist die Rede; im Wasser wimmeln »Barben /

¹ Ich zitiere die *Historia* mit Seitenangaben in Klammern im Text nach: Anonym, *Historia von D. Johann Fausten*, Text des Druckes von 1587, Kritische Ausgabe, mit den Zusatztexten der Wolfenbüttler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke, hrsg. Stephan Füssel, Hans Joachim Kreuzer, Stuttgart 2006. Vgl. zu den für meine Argumentation einschlägigen Problemlagen Maximilian Bergengruen, *Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur, Himmelsche und Natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur* (Scheffler, Zesen, Grimmshausen), Hamburg 2007, 21–26, 75–92, 104–132, 235–285; Hans Joachim Kreuzer, »Nachwort«, in: Anonym, *Die Historia von D. Johann Fausten*, 330–348; Hartmut Böhme, »Der Affe und die Magie in der Historia von D. Johann Fausten«, in: Werner Röcke (Hrsg.), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997*, Bern u. a. 2001, 109–143; Udo Friedrich, »[...] das wir selber künste können erdencken [...] Magiediskussion und paracelsisches Wissen im Wagnerbuch«, in: Peter Dillg, Hartmut Rudolph (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Paracelsus-Forschung*, Stuttgart 1995, 169–193; Jan-Dirk Müller (Hrsg.), *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts, Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, Frankfurt a. M. 1990, 989–1011 u. 1319–1430; Maria E. Müller, »Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der Historia von D. Johann Fausten«, *DVjs* 60 (1986), 572–608; Jan-Dirk Müller, »Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung«, *IASL*, 1. Sonderheft: Forschungsreferate, Tübingen 1985, 1–128; Frank Baron, »Der historische Faustus. Paracelsus und der Teufel«, *Salzburger Beiträge zur Paracelsus-Forschung* 21 (1980), 20–31; Maria E. Müller, »Poiesis und Hexerei. Zur »Historia von D. Johann Fausten«, in: Günther Mahal (Hrsg.), *Die »Historia von D. Johann Fausten« (1587)*, Ein

(vgl. 91). Diese drei weit über den Text verteilten Tierszenen fügen sich zum ersten Argument, zu einer Kritik des Zoos.

In der ersten dieser Tierszenen beschwört Faustus den Teufel; es erscheint Mephostophiles, zunächst in »Gestalt eines fewrigen Manns« (17, auch 24), dann »in Gestalt eines grawen Münchs« (17, auch 24), schließlich aber in Gestalt nicht eines einzelnen Tieres (etwa eine Pudels), sondern in Form eines tiererfüllten »Gauckelspiels« (24), das sich vor den Augen des Faustus und seines Famulus Wagner entfaltet:

Bald widerumb wurd ein Gejagt gehört / von Hunden vnd jägern / die Hund triben vnd hetzen einen Hirschen / biß in D. Fausti Stuben / da ward er von den Hunden nidergelegt.

Darauff erschiene in D. Fausti Stuben ein Löwe vnd Drach / die sritten mit einander / wiewol sich der Löuw tapffer wehrete / ward er dannoch vberwunden / vnd vom Drachen verschlungen. D. Fausti Famulus sagt / daß er einem Lindwurm gleich gesehen habe / am Bauch geel / weiß vnd schegget / vnd die Flügel vnnnd Obertheil schwarz / der halbe Schwantz / wie ein Schnecken Hauß / krumblecht / darvon die Stuben erfüllter / etc.

Wider wurden gesehen hinein gehen ein schöner Pfau / sampt dem Weiblein / die zanczten mit einander / vnd bald warden sie vertragen / Darauf sah man einen zornigen Stier hinein laufen / dem D. Fausto zu / der nicht ein wenig erschrock / aber wie er dem Fausto zureunt / fellter er vor jm nider / vnnnd verschwindt. Hierauff ward wider gesehen ein grosser alter Aff / der bot D. Fausto die Handt / sprang auff jn / liebet jn / und lieff die Stuben wider hinauß. (24f.)

Die Tiere werden hier eingeführt im Denk- und Argumentationsraum einer theologischen Zoologie. Der Hirsch ist in Anlehnung an Psalm 41,2 das Bild einer christengläubigen Seele, Jäger und Hunde symbolisieren die »Nachstellungen« des Teufels und Versuchungen der Welt.² Löwe und Drache erscheinen in der Apokalypse als Figuren von Christus und Teufel. Der Drache steht in zeitgenössischen Lastertypologien zudem für die Todsünde der *invidia* (Neid, Missgunst), der Pfau für die *superbia* (Hochmut, Hoffart). Zugleich deutet der Pfau – vermittelt über seine sprichwörtliche Bosheit – nochmals auf die *invidia*, während der Stier auf die *ira* (den Zorn) verweist. Der Affe, dazu später mehr, erscheint als Figur des Teufels.

Die tierischen Teufelsgestalten sind dabei Teil und nicht Gegenteil der theologischen Zoologie, ganz wie der Teufel selbst Teil und nicht Gegenteil der Theologie ist. Als Hund, Drache, Lindwurm, Stier und Affe hat der Teufel genau die Gestalt, die die Theologie der Zeit ihm gegeben hat. Diese Teufels-Tiere sind Elemente einer theologisch ausgerichteten Darstellungsstrategie. Als solche haben sie – pointiert formuliert – den Segen der Kirche.

Nun gibt sich der Teufel Faust gegenüber nicht einfach in Tiergestalten zu erkennen, sondern in Gestalt kleiner, agonaler Tiergeschichten: Der Hund jagt und erlegt den Hirschen, der Drache bekämpft und verschlingt den Löwen; der

² J.-D. Müller, *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts* (Anm. 1), 1378f.

große alte Affe bespringt den staunenden Faust. Mit diesen agonalen Zeichen-Tier-Geschichten übernimmt der Teufel die Darstellungsstrategie der Theologen und kehrt sie zugleich um. Er übernimmt sie, insofern auch die Theologen Zeichen-Tier-Geschichten erzählen; er kehrt sie um, insofern hier stets das Böse über das Gute triumphiert. Damit hat der Teufel sich auch seine Gegentiere – den Hirsch, den Löwen – zu eigen gemacht. Mit dem Segen der Kirche ist es spätestens hier vorbei.

Was Faust begegnet und was dem Leser präsentiert wird, das sind also nicht einfache Tiere, sondern vor allem Zeichen, mittels derer sich der heilsgeschichtliche Kampf zwischen Gut und Böse, Christ und Antichrist, Gott und Teufel ausgestalten lässt. Diese Tiere sind semiotische Elemente einer theologischen Zoologie; und sie sind allesamt fingierte Gestalten des Teufels.

Es ist Faustens wissenschaftliche Neugier, die ihn überhaupt dazu verleitet, den Teufel zu beschwören und der damit zugleich die erste große Tierszene präsentiert. Die Neugier, zumal die *wissenschaftliche* Neugier, ist im Jahr 1587 noch keineswegs eine einfach positive Größe. Als *curiositas* – oder mit dem entsprechenden deutschen Begriff: als »Fürwitz« (z. B. 5) – ist sie in Augustinischer Tradition³ und vor allem aus einer lutherisch-orthodoxen Perspektive vielmehr ein äußerst verdächtiger, ein sündhafter Trieb, schon allein deshalb, weil sie das Wissen über den Glauben stellt. Entsprechend sind *curiositas* und *superbia* im Sündenregister unmittelbare Nachbarn: Faustens »Fürwitz« führt zur Hoffart, zum Hochmut, und auf den Hochmut folgt bekanntlich der Fall. So auch im Falle Faustens, was der Text selbst als Sprichwort zitiert: »Also wer hoch steygen will / der fellt auch hoch herab.« (21)

Diese *curiositas*, dieses »Forschen / Lernen / Fragen vnd Disputiern« (52) steht auch am Ursprung der zweiten großen Tierszene des Textes. Auf die insisierende Nachfrage hin stellt Mephostophiles dem Faustus ein auserlesenes Sample von Teufelsgestalten vor Augen und nimmt ihn dann mit auf einen Ritt durch die Hölle. Die sieben vornehmsten Teufel präsentieren sich als schimari-sche Tiermischungen – etwa aus Bär und Vogel (vgl. 49) – oder wahlweise als »allerley Vnziffer / als Omeissen / Egel / Kühhfliegen / Grillen / Heuwschrecken / etc.« (51); die niedrigeren Teufelsgester erscheinen als »vnuernünftige Thier / als wie die Schwein / Råhe / Hirschen / Beeren / Wölffe / Affen / Biber / Böffel / Böck / Geissen / Eber / Esel / etc.« (51). Die Beschreibung der Hölle selbst liest sich dann wie eine Reprise der ersten Tierszene: Der Hirsch taucht wieder auf,

³ Vgl. M.E. Müller, »Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der Historia von D. Johann Fausten« (Anm. 1), 577; J.-D. Müller, *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts* (Anm. 1), 1339f.; vgl. des Weiteren Klaus Krüger, Lorraine Daston (Hrsg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugier in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002; Marina Munkler, »allezeit den Spekulierer genennet. Curiositas als identifizierendes Merkmal in den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Faust-Jahrbuch* 2 (2005/2006), 61–81.

diesmal fliegend und diesmal nicht von Hunden, sondern von drei teuflischen »Würme vertrieben« (53); »Vnziffer und Schlangen« (53) drohen, die nun von fliegenden Bären besiegt werden; wieder stürzt ein Stier auf Faust zu, und wieder endet alles mit einem »alte[n] runzlechte[n] Affen« (53), der Faust im letzten Augenblick vor dem Absturz rettet.

Wie schon die erste Tierszene, so bewegt sich auch die zweite im Bedeutungsraum religiöser Allegorese, und wieder erscheinen die Zeichen-Tiere als Agenten des Teufels; der Bär etwa verweist auf die Wollust (*luxuria*) sowie auf Zorn, Gefräßigkeit oder Trägheit.⁴ Der Kampf zwischen den Tieren verweist hier nicht auf den Widerstreit zwischen dem Guten und dem Bösen, sondern auf den ununterbrochenen Zwist in der Hölle selbst.⁵ Wichtiger jedoch als die emblematische Chiffrierung der einzelnen Tiere ist meines Erachtens der Wiederholungscharakter der beiden ersten Tierszenen. Damit wird ein bestimmtes Tierbild gesetzt und bestätigt. Spätestens nach dem Ritt durch die Hölle ist eindeutig klar, dass die Tiere in der *Historia von D. Johann Fausten* Schaustücke des Teufels und Geschöpfe der Hölle sind. »Eber / Esel / etc. vnd dergleichen«, das sind Zeichen-Tiere einer theologischen Zoologie, genauer: Zeichen-Tiere einer negativen Zootheologie.

Solchermaßen eingestimmt trifft der Leser auf die dritte und letzte große Tierszene der *Historia*. Faust verweilt während einer seiner Reisen beim Grafen von Anhalt. Nachdem er dort schon einige Beweise seiner Kunst geliefert hat, präsentiert er seinem Gastgeber zum Abschied ein ganzes Schloss:

Diß Schloß war mit Zauberey also formirt / daß rings herum ein tieffer Wassergraben gienge / darinnen allerley Visch zusehen waren / vnd mancherley Wasservogel / als Schwane / Enten / Reyger vnd dergleichen / welches alles lustig anzusehen. In diesen graben stunden fünf Steirern Thürr / vnd zwey Thor / auch ein weitter Hof / darinn allerley Thier gezaubert waren / sonderlich die / so in Teutschland nicht viel zusehen / Als Affen / Bern / Büffel / Gembsen / vnd dergleichen frembder Thier. Sonten waren wolbekannte Thier auch darbey / Als Hirschen / wilde Schwein / Reh / auch allerley Vögel / so man je erdencken mag / die von einem Baum zum andern hüpfen und flogen. (90f.)

Beschrieben wird hier die historische Früh- und Vorform des Zoos, ein Tierpark, ein Tiergehege, eine Menagerie.⁶ Anders als zuvor werden nun keine theologischen Zeichen-Tiere mehr präsentiert, sondern empirische Zoobewohner, die zunächst einmal nichts bedeuten, sondern einfach sind: Der Affe ist ein Affe (und kein Teufelsbild); der Bär ist ein Bär (und kein Emblem der Wollust); der Hirsch ist ein Hirsch (und nicht die allegorische Darstellung einer christlichen Seele).

⁴ Vgl. J.-D. Müller, *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts* (Anm. 1), 1397.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Zur Geschichte des Zoos vgl. z. B. Eric Baratay, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000.

Zunächst einmal handelt es sich bei dem Übergang von den Bibel-Tieren zu den Zoo-Tieren um die Verschiebung von einer theologischen zu einer empirischen Zoologie. Diese Verschiebung hat ihren kulturgeschichtlichen Ort in der Neuformierung der Wissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert, in deren Zuge auch der Tierpark im aktualisierenden Rückgriff auf die Antike eine Renaissance erlebt. Das antike Vorbild, auf das in der Renaissance zurückgegriffen wird, sind die *theriopathia* (»ther« für »wildes Tier«, »trophos« für »ernährend«), vor allem das *theriotropheton*, das Alexander der Große im Verlauf seiner Feldzüge zusammentragen ließ⁷ und das Aristoteles, so berichtet Plinius, als Grundlage für seine Zoologie gedient hat:

König Alexander der Große, von der Begierde entflammt, die Natur der Tiere kennen zu lernen, beauftragte Aristoteles, den im jeden Fach ausgezeichneten Gelehrten, mit diesen Forschungen und einige tausend Personen in ganz Asien und Griechenland, die sich alle durch Jagd, Vogelfang und Fischerer ernährten und Tiergärten, Herden, Bienenstöcke, Fischteiche und Vogelhäuser zu besorgen hatten, erhielten den Befehl, seinen Wünschen zu entsprechen, damit ihm kein Lebewesen unbekannt bleibe. Nach ihren Berichten verfasste Aristoteles nahezu fünfzig berühmte Bücher über die Tiere.⁸

Der Zoo und die Zoologie sind – historisch betrachtet – Effekte eines imperialistisch geführten Krieges.

Als früheste Menagerie der Neuzeit gilt das seit 1235 im Tower von London eingerichtete Tiergehege (mit dem Faustens Zaubertier überigens einiges an optischen Ähnlichkeiten aufweist); die Blütezeit der frühneuzeitlichen Menagerien fällt indes ins 16. und 17. Jahrhundert. Dies hängt nicht nur mit der Wissenschaftsgeschichte, sondern auch mit der Geschichte der politischen Theorie zusammen. Denn »spätestens ab dem 16. Jahrhundert wurde der Status eines Fürsten oder Königs auch durch seine Menagerie erzeugt.«⁹ Die Menagerie diente der Demonstration politischer Macht; anschaulich gemacht wird die Verfügungsgewalt des Herrschers über die Welt. So betrachtet, sind zwar nicht die Tiere im Einzelnen als Zeichen, als Allegorien aufzufassen und zu entschlüsseln, wohl aber das Tierarrangement im Ganzen: Der Zoo ist das Emblem weltlicher Herrschaft.

⁷ Vgl. Virginie Maris, *La protection de la biodiversité, Entre science, éthique et politique* (http://www.creum.umontreal.ca/IMG/pdf_These_VM_-_La_protection_de_la_biodiversite_-_entre_sciences_ethique_et_politique.pdf), 12: »Theriotropheton, ancêtre des muséums d'histoire naturelle, où sont collectés des spécimens récoltés lors des grandes expéditions d'Alexandre le Grand«.

⁸ Vgl. C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde, Band III: Anthropologie und Zoologie*, hrsg. u. übersetzt v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Joachim Hopp, Düsseldorf 2008, 64.

⁹ Thomas Macho, »Zoologik. Tierpark, Zirkus und Freakshow«, in: Hartmut Fischer (Hrsg.), *TheaterPeripherien*, Konkursbuch 35 (2001), 13–33.

Was also Faust mit seiner Zauberkraft zur Darstellung bringt, das ist ein Zoo und mit ihm die naturwissenschaftlichen und politischen Implikationen der Tierschau. Der Weg von den Bibeltieren der Hölle zu den Zootieren der Welt, der zu einer wissenschaftlichen und zugleich politischen Zoologie führt, lässt sich nun nach zwei Seiten hin ausdeuten. Entweder man lässt den düster flackernden Widerschein der Hölle aus den ersten beiden Tierszenen auch auf die dritte fallen. Dann formuliert die *Historia* eine doppelte Kritik des Zoos: Der Wissens- und Polit-Zoo ist Teufelszeug. Oder aber man erkennt das neue Licht der New Science, das die Tiere in ihrer a-semiotischen Empirie beleuchtet. Dann erscheint die wissenschaftlich-politische Wende der dritten Tierszene als Einspruch gegen die negative Zoo-Theologie der Teufelsbeschworung und der Höllenfahrt. Diese Kritik ist einerseits eingebettet in eine breite, orthodox-lutherische Kritik am Weltlichen; andererseits besticht sie durch die besondere Art und Weise, in der sie vorgebracht wird: nicht als expliziter Kommentar eines belehrenden Autors, sondern im strukturellen Arrangement des Textes mit seinen drei großen Tierszenen zu einem Argument politischer Kritik, das die engeren Grenzen reiner Reformationspolemik deutlich übersteigt.

III.

Während der Weg aus der Hölle in den Zoo narrativ durch die Fülle der animalischen Kreaturen ausgestaltet wird, erzählt die *Historia* den Weg vom Teufel zur Kunst vermittelnd über ein einziges Tier: den Affen. Erstaunlich ist schon, wie oft vom Affen die Rede ist, erstaunlicher noch, welch breites Deutungsspektrum über dieses Tier in den Text eingespeist wird,¹⁰ am erstaunlichsten aber, wie auch hier die einzelnen Affenszenen sich in ihrer Abfolge zu einem Argument fügen.

Sehr früh, schon im zweiten Kapitel, führt die *Historia* den Affen ein und zwar in einer für das Folgende charakteristischen Dopplung. Zum einen lässt sie den Affen evidentielle Gestalt annehmen, zum anderen nutzt sie ihn als sprachliche Metapher für Illusionstechniken. Von seinem »Fürwitz« (15) getrieben

¹⁰ Darauf hat als erster nachhaltig Böhme (Anm. 1) hingewiesen. Vgl. zum Affen in der Kultur-, Kunst- und Literaturgeschichte der Antike, des Mittelalters und der Frühen Neuzeit Roland Borgards, »Affen. Von Aristoteles bis Soemmerring«, erscheint in: Günter Oesterle, Roland Borgards, Christiane Holm (Hrsg.), *Monster. Zur ästhetischen Verfasstheit eines Grenzbewohners*, Würzburg 2009; Udo Friedrich, *Menschentier und Tiermensch, Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, Göttingen 2009, 138–141; Virginia Richter, »Blurred copies of himself. Der Affe als Grenzfigur zwischen Mensch und Tier in der europäischen Literatur seit der Frühen Neuzeit«, in: Hartmut Böhme (Hrsg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, Weimar 2005, 603–624; H. W. Janson, *Ape and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952; William Coffman MacDermott, *The Ape in antiquity*, Baltimore 1938.

beschwört Faust den Teufel. Der Autor der *Historia* kommentiert dies folgendermaßen:

Da wirdt gewißlich der Teuffel in die Faust gelacht haben / vnd den Faustum den Hindern haben sehen lassen / vnd gedacht: Wolan / ich will dir dein Hertz vnd Muht erkühlen / dich an das Affenbäncklin setzen / damit mir nicht allein dein Leib / sondern auch dein Seel zu Theil werde [...] / wie auch geschach / vnd der Teuffel den Faustum wunderbarlich äfft. (15f.)

Der seinen Hintern zeigende Teufel ist, wenn auch auf verdeckte Weise, ein Affe. Denn das Zeigen des Hinterns ist nicht nur als Geste der Geringschätzung zu deuten,¹¹ sondern auch als ein Effekt von Klettereien, ein Effekt, den z. B. Hans Aßmann Freiherr von Abschatz im 17. Jahrhundert auf die Formel bringt: »Je höher der Affe die Leiter ersteigt, je mehr er die Blöße des Hintersten zeigt.«¹² Das Hochklettern des Tieres entblößt dessen Hintern, der Hochmut des Teufels provoziert dessen Sturz, die *curiositas* des Faustus führt zu dessen Fall. Derjenige, der Faust hier an ein »Affenbäncklein« setzen und »affen« will, derjenige, der Faust zum Affen machen will, hat selbst schon vorab die Gestalt eines Affen; zumindest zeigt er dessen nackten Hintern. Die allererste evidentielle Gestalt, die der Text dem Teufel assoziiert, ist der Affe.

Gleichzeitig mit dieser evidentuellen Ausgestaltung der Affenfigur wird der Affe als Metapher für die Illusionskunst eingeführt. Faust sitzt am »Affenbäncklin« und lässt sich affen; er ist der überwältigte Zuschauer kunstvoller Täuschung. Entsprechend wird die erste große Tierszene insgesamt als teuflisches »Gaukelspiel« (24) bezeichnet, in dem auch, wie schon zitiert, Mephistophiles als Affe sein Unwesen treibt: »Hierauff ward wider gesehen ein grosser alter Aff / der bot D. Fausto die Handt / sprang auff in / liebete in / und lieff die Stuben wider hinauß.« (24f.) Mit dem Affen wird das im weiteren Verlauf zentrale Thema der sexuellen Ausschweifungen eingeführt. Der Affe konfrontiert christliche Tugenden wie die *temperantia* (die Mäßigung) und kirchliche Gebote (wie die Ehe) mit der fünffachen Perversion eines Sexualaktes, der außerehelich ist und außerjüngendlich, doppelt sodomitisch (insofern *Mensch* mit *Tier* und insofern ein *männlicher* Mensch mit einem *männlichen* Tier kopuliert) und grundsätzlich teuflisch (als Beischlaf des Teufels mit dem Menschen). Wenn also die Tiere und die Tiergeschichten in der ersten großen Tierszene der *Historia* insgesamt dem Teufel zugeschlagen werden, dann scheint sich dies im Fall des Affen noch einmal zu verdichten. Der Affe ist, in Anknüpfung an alte Traditionen des

¹¹ Vgl. J.-D. Müller, *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts* (Anm. 1), 1373; »Gebärde des Hohns«; Kommentar in *Historia* (Anm. 1), 187: »Haltung der überlegenen Verachtung«.

¹² Hans Aßmann von Abschatz, *Poetische Übersetzungen und Gedichte, Faksimiledruck nach der Gesamtausgabe von 1704*, hrsg. Erika Alma Metzger, Bern 1970, 189.

Physiologus aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert¹³ und in Übereinstimmung mit Aurlifabers *Tischreden Luthers* aus dem Jahr 1566,¹⁴ die *figura diaboli* schlechthin.

Auch im Umfeld der zweiten großen Tierszene der *Historia* mit Teufelsaufmarsch und Höllenfahrt wird der Affe zur sichtbaren Figur und zugleich zur Metapher für die Techniken der Illusion. Sichtbar wird der Affe schrittweise: Einer der vornehmen höllischen Geister, Luzifer, erscheint »in gestalt eines Manns hoch / vnd war Härig und Zottig« (50), womit die Affenfigur zunächst nur evoziert wird; sodann gibt es unter den kleineren Höllengeistern, die sich in »gleicher Gestalt / wie vnuernünftige Thier« (50) zeigen, auch »Affen« (50); und schließlich spielt bei der Teufelsfahrt wieder ein »alter runtzlechter Affe« (53) eine herausragende Rolle. Zur Metapher für Illusionstechnik wird der Affe schon vorab erhoben, wenn der Text die Erlebnisse der Höllenfahrt folgendermaßen einführt: »Nu höret / wie in der Teuffel verblendet / und ein Affenspiel macht / daß er nit anders gemeinet / denn er seye in der Helle gewest.« (52) Die Bezeichnung der Höllenfahrt als »Affenspiel« qualifiziert die Produkte des Teufels formal als gelungene Illusionen und disqualifiziert sie inhaltlich als trügerische Verblendungen. Schon seit der Antike – und explizit noch einmal in den lateinischen Schulpoetiken des 12. und 13. Jahrhunderts – dient der Affe als Symbol einer präzisen, aber leeren Mimikry: Er ahmt nach, doch bezieht sich seine Nachahmung nur auf die Oberfläche; deshalb handelt er in der Nachahmung ohne Tiefe, ohne Sinn, ohne Gehalt. Seine Nachahmung ist eben *bloße* Nachahmung. In diesem Sinn verknüpft die *Historia* immer wieder die Begriffe »Affenwerk« (154) und »Affenspiel« (68) mit »Gauckelspiel« (154), »Gauckelwerk« (55), »Verblendung« (55) und »süß Geplerr« (55).

Zunächst also läuft die Inszenierung des Affen parallel zur allgemeinen Tierdarstellung der *Historia*. Was die erste Tierszene setzt, wird von der zweiten wiederholend bestätigt: Der Affe ist eine Teufelsfigur; das Affen ist eine Illusionstechnik; also ist die äffische Illusionskunst ihrerseits teuflisch. Dieser doppelte Affengebrauch wird nun im weiteren Verlauf der *Historia* immer wieder aufgegriffen; in den Affen- und Gauckelspielen des Mephostophiles und des Faustus erscheinen ein Tanzaffe (vgl. 95), eine dressierte dreizehnköpfige Affenbande (vgl. 96) und vier Kutschen-Affen (vgl. 96), die ihrerseits »gauckeln« (96).

In der Zooszene wird ein »Affe« zwar erwähnt; eine argumentative Konstellation kurz vor seinem angekündigten Tod setzt Faust seinen Famulus Wagner als Erben ein und verspricht ihm neben Geld, Grundbesitz und seinen Büchern als

¹³ Vgl. *Physiologus*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. Otto Schönberger, Stuttgart 2001, 87: »Auch der Affe ist Sinnbild desselben Teufels.«

¹⁴ Zit. in den Erläuterungen zur *Historia* (Anm. 1), 189: »Die Schlangen vnd Affen / sind für allen andern Thieren dem Teuffel vnterworfen / in die er feret / vnd sie besitzt.«

Äquivalent zu seinem Mephostophiles einen eigenen hilfreichen Geist. Auf die Frage, in welcher Gestalt sich dieser zeigen solle, antwortet Wagner:

Mein Herr vnd Vatter / in Gestalt eines Affen / auch in solcher grösse vnd Form. Darauf erschien ime ein Geist / in gestalt vnd form eines Affen / der in die Struben sprang. D. Faustus sprach: [...] so soltu in nennen den Auwerhan / denn also heisset er. Darneben bitte ich / daß du meinen Kunst / Thaten / vnd was ich getrieben habe / nicht offenbarest / biß ich Todt bin / alsdenn wölltest es aufzeichnen / zusamen schreiben / vnd in eine Historiam transferren / darzu dir dein Geist vnd Auwerhan helffen wirt / was dir vergessen ist / das wirt er dich wider erinnern / denn man wirt solche meine Geschichte von dir haben wöllen. (112f.)

Im Grunde ist der Wunsch Wagners wenig überraschend: Er denkt an den Teufel und wählt dafür eine gängige, zudem vom Text gut eingeführte Figur, die *figura diaboli* des Affen. Überraschend ist aber die Funktion, die Faust diesem Affen dann zuweist. Er wird zum Hilfstier des Dichters und versorgt als animallische Muse Wagner mit den niederzuschreibenden Geschichten. Man muss sich diese Wendung in aller Schärfe vor Augen führen: Mit ihr kippt die bisherige Bewertung der Affenkunst als leere Illusionstechnik in ihr Gegenteil, denn nun steht der Affe plötzlich für die Sachhaltigkeit des Erzählten, verbürgt er die Authentizität des Geschriebenen; nun wird ausgerechnet der Affe, der bisher so nachhaltig geschmähte Illusionstrickser, zur Instanz der »res factae«, zur Instanz der Real-Geschichte.¹⁵

Entscheidend für die Interpretation dieser Stelle ist nun, dass Faust dort, wo er die zukünftige Aufgabe Wagners und des Affen beschreibt, eine literarische Gattungsbezeichnung benutzt: die »Historia«. Dies ist zugleich die Gattungsbezeichnung, die auch der Autor des Faustbuches für dessen Titel gewählt hat: *Historia von D. Johann Fausten*. Das also, was Faust seinen Famulus Wagner mit Hilfe des Affen zu tun auffordert, ist genau das, was der Autor des Faustbuches selbst schon unternommen hat: das Geschehene »aufzeichnen / zusamen schreiben / vnd in eine Historiam transferren« (112). Auch wenn sich der anonyme Autor des Faust-Buches immer wieder explizit von den erzählten Gegebenheiten distanziert, blitzt hier für einen Augenblick eine gefährliche

¹⁵ Böhme (Anm. 1), 122, bezeichnet dies als einen »Lapsus des Autors«: »Denn es kann nicht mehr ausgeschlossen werden, daß das Faust-Buch womöglich mit Hilfe des Teufels als sekundierendem Autor und Memorialkundigen geschrieben wurde.« Böhme beschreibt in seinem Beitrag einen Widerstreit zwischen zwei Affenbildern: dem abwertenden, verteidelnden Affenbild der christlichen Orthodoxie auf der einen Seite und dem nobilitierten Affen der *magia naturalis* auf der anderen Seite. Die *Historia* schlägt Böhme dabei ganz auf die Seite der christlichen Affenverteilung. Aus dieser Perspektive muss es als »Lapsus« erscheinen, wenn dem Affen ein positives Handeln zugewiesen wird. Ich versuche hingegen zu zeigen, dass die Konfliktlinie, die Böhme so überzeugend herausgearbeitet hat, mitten durch die *Historia* selbst geht.

Nähe auf zwischen ihm und seinen vom Affenteufel besessenen Gestalten.¹⁶ Diese Nähe lässt sich nach zwei Richtungen auslegen.

Entweder man nimmt die mit den vorherigen Tierszenen verbundene Diskreditierung des Affen weiterhin ernst; dann zeigt sich, dass neben Faust und Wagner auch der Text selber dem Teufel verschrieben ist und dass dieser Text das Affenspiel der Illusion nicht nur beschreibt, sondern selbst mit betreibt. Den zauberhaften Zoo etwa gaukelt nicht nur Faust vor die staunenden Augen des Fürsten von Anhalt, sondern stellt zugleich der Text vor die nicht weniger staunenden Augen seiner Leser. Angesprochen ist damit ein fundamentales Dilemma dieses so explizit auf orthodox protestantische Didaxe setzenden Werkes: Um die Verführung des Faustus plausibel zu machen, muss es selbst verführerisch sein. Aus dieser Perspektive ist es nur konsequent, dass der Besitz des Faustbuches noch in den Hexenprozessen des 17. Jahrhunderts als belastendes Indiz galt.

Die andere Auslegungsmöglichkeit besteht darin, nicht die vorausgesetzte Diskreditierung des Affen, sondern dessen plötzliche Nobilitierung zur Gartungsmuse der ›Historia‹ ernst zu nehmen. Diese Nobilitierung kommt – literaturhistorisch betrachtet – keineswegs gänzlich unverhofft; sie findet ihr Vorbild in einem prominenten Gründungstext neuzeitlicher Poetik, in Boccaccios *Apologie der heidnischen Dichtkunst* aus dem späten 14. Jahrhundert. Im 17. Kapitel dieses Epoche machenden Traktates weist Boccaccio den Vorwurf zurück, die Dichter seien lediglich die »Affen der Philosophen«.¹⁷ Wenn die Gegner der Poesie behaupteten, so Boccaccio, »die Dichter seien Affen der Natur, könnte man das vielleicht mit gelassenerem Sinn hinnehmen; der Dichter versucht nach Kräften, in seinem gefeiertem Lied all das zu beschreiben, was die Natur selbst, was ihre Werke in unaufhörlicher Ordnung bewirken.«¹⁸ So ahmt die Dichtung etwa »das Tosen und Stürmen der Winde, das Knistern der Flammen, das rauschende Lärmen der Wellen« so gut nach, »daß man glauben könnte, sie seien selbst in den Buchstaben der Gedichte enthalten.«¹⁹ Falsch an dem Vorwurf findet Boccaccio also nicht, dass der Dichter ein affengleiches Talent zur Nachahmung habe, sondern nur, dass er sich nachahmend ausgerechnet auf die Philoso-

¹⁶ Vgl. auch M.E. Müller, »Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der Historia von D. Johann Fausten« (Anm. 1), 580, die anlässlich einer anderen Stelle zum gleichen Ergebnis kommt: »Damit ist die anfänglich durchgehaltene Distanz von Erzähler und Erzähltem vollends eingezogen.« Vgl. auch J.-D. Müller, *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts* (Anm. 1), 996: »Die Historia benutzt historiographische Verfahren, um den Leser zu illusionieren.« Nicht nur die Historia, auch der Affenteufel Auerhan benutzt diese historiographischen Verfahren.

¹⁷ Boccaccios *Apologie der heidnischen Dichtkunst in den Genealogie deorum gentium: Buch XIV*, Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung von Brigitte Hege, Tübingen 1997, 121.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

phie beziehen solle. Als »Affe der Natur« hingegen sei der Dichter durchaus zu bezeichnen, denn seine Kunst zielen genau auf diese Nachahmung: »Daß die Dichter in dieser Hinsicht Affen sind, will ich zugeben; ich halte es nämlich für eine höchst ehrenvolle Tätigkeit, sich mit Kunst an dem zu versuchen, was die Natur in ihrer Macht vollbringt.«²⁰ Boccaccios *Apologie der heidnischen Dichtkunst* vollzieht also zugleich – und dies gegen die im gesamten Mittelalter dominierende Tradition und gegen lutheranische Positionen – eine Apologie des öffentlichen Dichtens.

Ars simia naturae: Die Kunst ist der Affe der Natur. Daraus wird ein Standardargument der Renaissance-Asthetik; zugleich avanciert der Affe im Rahmen der *Magia naturalis*, etwa dann 1619 bei Robert Fludd, zum positiven Emblem eines umfassenden technologischen und naturwissenschaftlichen Weltwissens.²¹ Die Frühe Neuzeit kennt den Affen also auch als eine positive poetologische und epistemologische Figur. Als solche kann sie Wagner zu dichterischem Nutzen gereichen. Wenn Faust (und mit ihm sein Autor) den Affen als Historien-Muse einsetzt, ist dies von der zeitgenössischen Poetik und Epistemologie gedeckt.

Wie schon bei den Tieren im Allgemeinen, so fügt sich also auch bei dem Affen im Besonderen die nur scheinbar kompilatorische Serie der Bilder zu einer argumentativen Konstellation. Der Zusammenhang von Affe, Teufel und Illusion wird gesetzt und wiederholend bestätigt; dann kommt in einem dritten Schritt das Bild des Affen-Dichters hinzu. Diese Konstellation bleibt ambivalent; sie schwankt zwischen einer Abwertung der teuflischen Dichtkunst (die dann aber den Text selbst mit treffen würde) und einer Aufwertung des dichterischen Affentums (die dann aber dem vorher etablierten Affenbild widersprechen würde). Ob der Affe nun auf seinem Weg vom Teufel zum Dichter für die *Historia* zum Fluch wird oder ihr zum Segen gereicht, ob also der Affe als *figura diaboli* seine dunkle Macht noch im Reich der Literatur entfaltet oder als *figura poeti* seine diabolischen Stigmatisierungen abzustreifen vermag, bleibt unentschieden.

IV.

In ihrer Abfolge fügen sich die drei großen Tierszenen der *Historia* zu einer narrativen Konstellation. Entscheidend ist dabei der Übergang von den einzelnen theologischen Tier-Allegoresen hin zum Tierpark als epistemologischem Raum der Naturkunde und als kompaktem Emblem weltlicher Herrschaft; entscheidend ist also der Übergang von einer theologischen zu einer wissenschaftli-

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. hierzu Böhme (Anm. 1), 125–131. Zur zentralen Stellung der »Imitatio« für die *Magia naturalis* bei Paracelsus und den Paracelsisten vgl. Bergengruen (Anm. 1), 104–132.

chen und zugleich politischen Zoologie. Diese Bewegung aus der Hölle in den Zoo lässt sich indes doppelt lesen: entweder als Diffamierung von Wissenschaft und Politik im Schlaglicht des zoo-theologischen Negativexempels oder als empirisch-politischer Einspruch gegen eine überkommene theologische Zoologie. Die Hölle und der Zoo kämpfen um die Tiere.

Auch die Auftritte der Affen ergeben eine argumentative Konstellation und dienen der narrativen Strukturierung des Textes. Mit ihnen kommt die Dichtkunst ins Spiel. Entscheidend ist hier der Übergang vom Affen als Teufelstier zur Dichtung als Affenkunst; entscheidend ist also der Übergang von der *figura diaboli* zur *figura poeti*. Auch die Bewegung vom Teufel zum Dichter lässt sich doppelt lesen: als Versteufung der Dichtkunst im Zeichen des Affen oder als Apologie des Affen im Zeichen der Dichtkunst. Der Teufel und der Dichter kämpfen um den Affen. Dass der Ausgang dieses wie auch des ersten Kampfes offen bleibt, gehört zu den charakteristischen Eigenheiten der *Historia von D. Johann Fausten*.

Bedenkt man, auf welche komplexe Weise dieser Text die Tiere zu nutzen weiß, dann zeigt sich, dass das Faust-Buch nicht einfach dem Genre der Kompilationsliteratur zugerechnet werden kann.²² Im Faust-Buch wird nicht einfach kompiliert, sondern vielmehr konstellierte; es werden nicht Exempel und Schwänke willkürlich aneinandergereiht, sondern Bildgruppen sorgsam in ein komplexes Beziehungsgefüge gebracht. Das, was in der Romantheorie des 18. Jahrhunderts als Gebot einer kompositorischen Motivierung der Ereignisse formuliert werden wird, nimmt hier seinen literaturgeschichtlichen Anfang. Auf eine Formel gebracht: Schon in der *Historia* ist nicht nur von Bedeutung, was, sondern auch, an welchem narrativen Ort es gesagt wird.²³

Die Tiere eröffnen somit den Blick auf eine formale Eigenheit des Romans, eine Eigenheit, die neben der Vita des großen Faust als strukturierendem Handlungsschema bisher wenig Beachtung gefunden hat: die konstellierende Narrativik, die erzählerische Arbeit mit argumentativen Bildgefügen. Diese Gefüge, und darin liegt ihre Besonderheit, sind offener als eine Vita, und sie sind geschlossener als eine Kompilation. Sie eröffnen eine Mittellage narrativer Strukturierung, die dem thematisch ausgestalteten Kämpfen der Hölle und des Zoos um die Tiere sowie des Dichters um den Affen gerade in ihrer unentschlossenen Ambivalenz auf formaler Ebene zuarbeitet.

Die Gattung der *Historia* ist charakteristisch für die Anfänge der erzählenden Prosa im 16. Jahrhundert. In ihr erfüllt sich der Doppelsinn des Begriffs »Geschichte«, insofern sie historischen Inhalt und narrative Form untrennbar

²² Vgl. hierzu z. B. auch M.E. Müller, »Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der *Historia von D. Johann Fausten*« (Anm. 1), 575.

²³ Vgl. hierzu allgemein auch J.-D. Müller, *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts* (Anm. 1), 99f.

ineinander verklammert. Die *Historia* erzählt eine Episode aus der Geschichte, und sie erzählt dies in Form einer Geschichte.²⁴ Verbunden damit ist ein neuer Wahrheitsanspruch der Literatur, der auf zweierlei Art eingelöst wird: zum einen durch den – und sei's fiktiven – Verweis auf Dokumente, Realia, Augenzeugenschaften; zum anderen durch kohärenzstiftende Erzählstrukturen. Die *Historia von D. Johann Fausten* ist voll von alldem. Es gibt den Verweis auf Dokumente: Die Geschichte von der tiererfüllten Höllenfahrt etwa habe »Doct. Faustus /selbs aufgeschrieiben / vnd ist nach seinem Todt solch schreiben in einem Zettel / seiner eigenen Handschrift / vnd in einem Buch verschlossen liegendt / hinder jm gefunden worden.« (55) Es gibt eingestreuete Realia, etwa die Tier-Liste des Zauberzoos. Es gibt Augenzeugenschaften, vor allem den Famulus Wagner, der immer wieder bei den Ereignissen anwesend ist und deshalb später von ihnen zu berichten weiß, so etwa schon bei der ersten großen Tierszene vom Aussehen des Drachen: »D. Fausti Famulus sagt / daß er einem Lindwurm gleich gesehen habe« (24). Und es gibt schließlich den Einsatz kohärenzstiftender Erzählstrukturen. Die prominenteste davon ist gewiss die Lebensgeschichte, die Vita, die Erzählung eines Lebens von seinem Anfang bis zu seinem Ende, von der Geburt bis zum Tod. Ein weniger offensichtliches, aber gleichfalls sehr wirksames Mittel der narrativen Strukturierung liegt darin, dass Bildgruppen zu durchgeformten Argumenten gefügt werden. Wie die Form der Lebensgeschichte, so stiften auch die weiträumigen Tier-Argumente textübergreifende Kohärenzzusammenhänge, in die sich die einzelnen evidentellen Bilder der plausible einfügen.

Liest man die *Historia von D. Johann Fausten* als Tiergeschichte, dann löst sie sich aus dem Schatten ihrer großen literarischen Nachfahren. Statt gebannt auf die Titelgestalt, auf diesen Prototyp des modernen Subjekts zu schauen, blickt man verdrzt auf die Tiere und erkennt in ihnen die schillernden Innovationsfiguren literarischer Formgebung. Das Faustbuch erzählt gewiss von den Modernisierungsnöten eines frühneuzeitlichen Individuums; es erzählt aber auch von den Tieren als dessen Gefährten auf dem Weg von der Theologie zur Empirie, von christlicher zu weltlicher Dichtkunst.

²⁴ Vgl. z. B. ebd., 993.