

Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination

Im Jahr 1256 gab der spanische Herrscher Alfons von Kastilien die Übersetzung eines arabischen Textes mit dem Titel *Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti* in Auftrag, der dann als *Picatrix* in ganz Europa bekannt wurde.¹ Die breitere Rezeption der Schrift setzte ein, als der Text nicht nur ins Spanische, sondern ins Lateinische und später in Teilen auch ins Italienische übertragen wurde.² Die meisten der zahlreich erhaltenen Handschriften datieren vom Ende des 15. Jahrhunderts und bezeugen sowohl nördlich als auch südlich der Alpen ein reges Interesse an der Schrift. So ist das Buch um 1500 unter anderem zweifach in der Bibliothek des deutschen Kaisers Maximilian dokumentiert.³ Aber noch im ausgehenden 17. Jahrhundert beschäftigt sich der skeptische Philosoph und Philologe Pierre Bayle in seinem *Dictionnaire historique* mit dem Werk und auch Giacomo Casanova besaß, als er verhaftet wurde, eine handschriftliche Version des *Picatrix*.⁴ Allein an diesen Beispielen läßt sich das bis in die frühe Aufklärung anhaltende Interesse wie auch die Faszination erkennen, die von der Schrift als einem der einflußreichsten der überlieferten magischen Handbücher ausgegangen sein muß. Den Höhepunkt seiner Rezeption und seiner kontroversen Beurteilung erlebte das Werk in den Jahren um 1500. Diesem historischen Abschnitt der Überlieferungsgeschichte des *Picatrix* gelten auch die hier vorgetragenen summarischen und in Zukunft noch zu vertiefende Überlegungen.

Ein bis heute nicht sicher identifizierter Autor beschreibt in dem Text unter anderem die Herstellung zweier Puppen, die einem Zauber dienen, dessen alleiniges Ziel eine Ansteckung ist. Um die sehr spezifische Art der „Infektion“, die sie sich mit der „Herstellung eines Zaubers“ verbindet, zu verdeutlichen, sei hier eine etwas längere Passage aus dem zweiten Teil der Schrift zitiert. Der Zauber besteht darin:

- 1 *Picatrix. Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti*, übers. a. d. Arabischen v. Hellmut Ritter u. Martin Plessner, London, 1962; *Picatrix. The Latin Version of the Ghayat Al-Hakim*, hg. v. David Pingree, London, 1986.
- 2 Vgl. Hellmut Ritter, „Einleitung“, in: *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. XX-LVIII u. Vittoria Perrone Compagni, „La magia cerimoniale del *Picatrix* nel Rinascimento“, in: *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche*, Bd. 88, Neapel, 1977, S. 279-302.
- 3 Ritter (Anm. 2), S. XX.
- 4 Federico Barbierato, „La Letteratura Magica di Fronte all'Inquisizione Veneziana fra '500 e '700“, in: *Magia, Alchimia, Scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto* [Ausst.kat.], hg. v. Carlos Gilly u. Cis van Heertum, Venedig u. Amsterdam, 2002, S. 135-158, hier S. 139.

daß Du unverbrauchtes Wachs nimmst und daraus ein ausgehöhltes Bild [„imago“] mit dem Namen des Königs machst, den Du meinst, und ein zweites, mit dem Namen der Frau, der du sein Wohlwollen gewinnen willst. Du nimmst das Bild des Königs, legst es auf Deine Hand, und bohrst ein Loch in seinen Kopf. Dann nimmst Du 1 Mitquāl zerlassenen Schafschwanz, 1 Mitquāl Kampfer und ein Danāq Moschus, sammelst dies alles in einem Reagenzglas, und bringst es bei gelindem Feuer zum Schmelzen. Wenn es dann geschmolzen ist, bohrst Du ein Loch in seinen Kopf nach der Brust zu, gießt es hinein, läßt es kalt werden, und klebst ein Stück Wachs darauf.

Dann nimmst Du 2 Mitquāl Menschenblut, je zwei Mitquāl Gazellenblut und zerlassenen Schafsschwanz, 1 Mitquāl Kampfer, ā Mitquāl Ambra, ā Mitquāl Moschus, 1 Mitquāl Stückzucker und 2 Mitquāl Gehirn eines weißen Esels, pulverisierst den Kampfer und den Zucker zusammen, pulverisierst den Moschus und das Ambra und wirfst den Zucker und den Kampfer darauf. Dann vereinigt Du es mit dem Gehirn und dem Blut in einem Reagenzglas auf Kohlenfeuer, damit es schmilzt. Wenn es nun schmilzt, bohre ein Loch in sein Schlüsselbein, gieß es in sein Inneres und laß es kalt werden; wenn es kalt geworden ist, so kleb ein Stück Wachs darauf. Dann stell es vor Dich hin, bis Du mit dem anderen Bild fertig bist.⁵

Für das Bild der Frau, die durch den Zauber zum Gegenstand des Begehrens gemacht werden soll, folgt eine fast wörtliche Wiederholung der eben geschilderten Produktion einer wächsernen, in ihrem Inneren mit bestimmten Substanzen gefüllten Puppe. Gerade in der wörtlichen Wiederholung wie auch in den Handlungen selbst zeigt sich der die magische Praxis konstituierende rituelle Charakter des gesamten Vorgangs. Nach dem Abschluß der Anfertigung des zweiten Wachsbildes wird der Leser, der zugleich ein Zauberlehrling ist, weiter angewiesen:

Dann nimmst Du das Bild jenes Königs und das andere Bild und legst beide so, daß sie sich umarmen, die Hand des Königs auf den Leib des anderen Bildes. Dann umwindest Du beide mit jenen Dochten [...], nimmst einen silbernen Nagel und treibst ihn hindurch, vom Rücken des Bildes des Königs bis zum Rücken des anderen Bildes, und sprichst: ‚Bahahajus, Balijas, Udarijas, Armulis‘. Dann wickelst Du die beiden zusammen in ein Stück weißen Baumwollstoff. Leg sie in ein Stück neue weiße Seide, dann binde es mit einem weißen Seidenfaden zu, dann nimmst Du die Enden des Fadens, knüpfst darauf sieben Knoten und sprichst: ‚[...]‘. Dann legst Du diese in einen neuen kleinen Henkeltopf der mit neuem Lehm verlehmt ist, trägst ihn an den Fuß eines Berges und gräbst dort dafür eine Grube. Dann begrab ihn darin aufrecht, mit der Öffnung nach der Oberseite der Grube, dann leg einen Stein auf seine Öffnung, dann wirft Du die Erde darauf; und während Du das vornimmst, räucherst Du mit Räucherwerk [...]. Du wirfst das Räucherwerk auf das Feuer und sprichst: ‚[...] Ich erzeuge das Herz des Königs zu der Frau hin und suche seine Neigung zu ihr mit Liebe, Hochachtung, guter Behandlung und hohem Rang

5 Zitiert ist hier nach der deutschen Übersetzung aus dem Arabischen. Für ein Verständnis der Rezeption des Textes um 1500 ist aber regelmäßig die lateinische Übertragung, die in wichtigen Passagen vom arabischen Original abweicht, zu konsultieren. Picatrix (1962) (Anm. 1), S. 267 f.

zu gewinnen und bewege das Pneuma seines Herzens zu ihr hin mit einer Bewegung, die nicht zur Ruhe kommt, durch die Kräfte der Pneumatischen Geister'.⁶

Der gesamte Abschnitt, in dem die Zauberkraft mit der „Kraft der pneumatischen Geister“ identifiziert wird, schließt mit der Behauptung der Wirksamkeit des Zaubers: „Und wenn Du dies getan hast, so gehe weg in der Gewißheit, Erfolg mit Deinem Tun zu haben; denn jener König wird in Liebe zu dieser Frau erregt werden, so daß er die Trennung von ihr nicht ertragen kann und sie Gewalt über ihn bekommt und ihn beherrscht.“⁷ Wie die ethnologische Forschung gezeigt hat, liegt gerade in dem Glauben an den Zauber eine der Bedingungen der magischen Praktiken.⁸ Der geschilderte magische Ritus soll, wie der Text ausdrücklich affirmiert, mittels der beiden Wachsbildnisse zu einer „Ansteckung“ eines Menschen durch zwei Artefakte führen. Mit Hilfe dieser Artefakte werde die eine der durch die Puppen repräsentierten Personen in Liebe zur anderen „entflammen“. Auch wenn es sich bei den Puppen um durchaus aufwendig und kunstvoll gefertigte dreidimensionale Objekte handelt, ist die geschilderte Infizierung dabei nicht an den Prozeß visueller Wahrnehmung gebunden, sondern vollzieht sich auf anderem Wege. Die gewünschte Ansteckung durch den Puppenzauber ist demnach gerade keine ästhetische Infektion.

Es bleibt aber zu fragen, ob die magischen Praktiken, wie sie im *Picatrix* geschildert werden, aufschlußreich sein können für ein historisches Verständnis dessen, was als „ästhetische Ansteckung“ Gegenstand des vorliegenden Bandes ist. Im Folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich jene ästhetische Ansteckung, wie sie von Bildern auszugehen scheint, und magische Ansteckung einerseits ähneln, andererseits aber auch unterscheiden. Der Schlüsselbegriff, der ein Bindeglied zwischen Ästhetik und Magie darstellen könnte, ist dabei – wie hier als Hypothese formuliert sei – der der Imagination. Denn gerade in der Zeit um 1500 scheint die intensive Suche nach einer natürlichen Magie zu einem ebenso intensivierten Nachdenken über die Kraft der Imagination geführt zu haben. Erst die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Magie, wie sie angestoßen durch eine Beschäftigung mit dem *Picatrix* um 1500 ihren Höhepunkt erlebte, war einer der entscheidenden Auslöser für eine neue Auseinandersetzung mit der Phantasie als einem bestimmten psychischen Vermögen. Dieses Vermögen der *phantasia* bzw. Imagination erfährt in der Zeit um 1500 eine neue Bewertung, indem es als zugleich gefährlich und dennoch als grundlegend für den kognitiven Prozeß angesehen wird.⁹ Die hier

6 Ebd., S. 268 f.

7 Ebd., S. 269.

8 Vgl. Marcel Mauss u. Henri Hubert, „Esquisse d'une théorie générale de la magie“, *L'Année Sociologique*, Bd. 7, 1902-1903, S. 65, wo es heißt: „La magie est, par définition, objet de croyance.“ Vgl. a. Claude-Lévi Strauss, „Der Zauberer und seine Magie“, *Strukturelle Anthropologie I*, Frankfurt a. M., 1977, S. 183-203.

9 Luigi Ambrosi, *La psicologia della immaginazione nella storia della filosofia*, Rom, 1898; Murray Wright Bundy, *Theories of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, 1927; Eugenio Garin, „Phantasia-Imaginatio“, in: *Lessico Intellettuale Europeo*, hg. v. Marta Fattori u.

gemachten Ausführungen sind dabei als der Versuch zu verstehen, einige der für diesen historischen Prozeß relevanten Motive zusammenzutragen und damit eine mögliche Perspektive innerhalb des mehr als komplexen – und im einzelnen noch zu erforschenden – Sachverhaltes aufzuzeigen.

Gerade in der hier interessierenden Zeit um 1500, in der Schriften wie *Picatrix* ihre weiteste Verbreitung fanden, war die Beschäftigung mit Magie keine Angelegenheit der Volkskultur, sondern viel eher Gegenstand für naturwissenschaftliche, philosophische und theologische Kontroversen.¹⁰ Zunehmend herrscht heute Einigkeit darüber, daß gerade die frühneuzeitliche Suche nach einer „natürlichen“ Magie, die sich von einer schwarzen, teuflischen Magie unterscheiden sollte, eine entscheidende Grundlage für die Entstehung der modernen Naturwissenschaften bildete.¹¹ Erst in dem mit der Suche nach der natürlichen Magie verbundenen Nachdenken über die Wirkungen und Ursachen in der Natur, in der damit verbundenen Erforschung von ihren Zusammenhängen und in der neuen Bedeutung des Experiments konnte sich ein verändertes Nachdenken über die Kräfte der Natur herausbilden. Eine der wichtigsten Texte für eine gelehrte Beschäftigung mit der Magie war dabei zunächst der *Picatrix*.¹² Die in manchem rätselhafte Schrift bot einen möglichen Ausgangspunkt für eine Beschäftigung und Untersuchung derjenigen Kräfte, die in der Natur wirksam zu sein schienen. Daß seine Rezeption langfristiger möglicherweise auch zu einer veränderten Einschätzung der Wirkungen der Phantasie und Imagination geführt hat, ist dagegen bisher erst zu wenig in den Blick der Forschung geraten.

Die Schrift, die für eine Vielzahl von Autoren des 15. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung war, stellt ein Kompendium unterschiedlicher Überlieferungen dar, das durch einen bisher nicht einhellig identifizierten Autor in späthellenistischer Zeit zusammengetragen wurde.¹³ Seine Quellen dürften im Neuplatonismus, d. h. unter anderem in den Texten Plotins und vor allem in denen des Proklos liegen.¹⁴ Der Verfasser beruft sich aber immer wieder auf Pla-

Massimo Bianchi, Rom, 1988; Klaus Krüger u. Alessandro Nova, „Einleitung“, *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz, 2000, S. 7-11; Jean-Claude Schmitt, „L'imagination efficace“, in: ebd., S. 13-20.

10 Cesare Vasoli, „Le tradizioni magiche ed esoteriche nel Quattrocento“, in: *Le filosofie del Rinascimento*, hg. v. dems., Mailand, 2002, S. 133-153; ders., „La polemica contro l'astrologia. Pomponazzi e il *De incantationibus*. Filosofia, medicina e profezia nella cultura del Cinquecento“, in: ebd., S. 374-397; Brian P. Copenhaver, „Astrology and Magic“, in: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, hg. v. Charles B. Schmitt u. Quentin Skinner, Cambridge, 1990, S. 264-299; Alfonso Ingegno, „The New Philosophy of Nature“, in: ebd., S. 236-263.

11 Vgl. Copenhaver (Anm. 10); Wolf-Dieter Müller-Jahncke, „Agrippa von Nettesheim. Philosophische Magie, Empirie und Skepsis“, in: *Philosophen der Renaissance*, hg. v. Richard Blum, Darmstadt, 1999, S. 112-117, hier S. 115.

12 Vasoli (Anm. 10), S. 146 ff.

13 Ritter (Anm. 2), S. XX-LVIII; David Pingree, „Some Sources of the *Gayat al-hakim*“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), S. 1-15.

14 Pingree (Anm. 13), S. 1 ff.

ton und nicht identifizierbare vermeintliche Schriften des Aristoteles. Als Kompendium der Magie bietet der Text naturgemäß keine in sich „geschlossene“ Theorie. Präsentiert werden dem Leser zwei Formen der Zauberei, nämlich sowohl eine praktische, zu der das zitierte Beispiel des Puppenzaubers gehört, als auch eine theoretische Magie, deren Grundprinzipien in den ersten Kapiteln ausführlich dargelegt werden. Gerade in dieser theoretischen Fundierung der magischen Verfahren und dem Versuch ihrer philosophischen Begründung liegt einer der Gründe für das breite Interesse, auf das das Werk insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert stieß. Anders als an den konkreten Zauberrezepten ließen sich an diese Ausführungen Überlegungen zu den Wirkkräften einer sog. „natürlichen“ Magie anknüpfen. Die Bindung an philosophisch-naturwissenschaftliche Fragestellungen findet sich im Text selbst festgehalten. Der Verfasser beteuert etwa, daß die Kunst der Magie nicht möglich wäre, „wenn die Philosophie nicht wäre.“¹⁵ Ohne sie könne es keinen Weg zur magischen Kunst geben, denn wer nicht alle ihre Disziplinen wie die Mathematik, Physik und Metaphysik beherrsche, könne auch die magische Wissenschaft nicht verstehen.¹⁶ Dieser universelle Anspruch der Magie mußte notwendig das Interesse der Leser des Werkes um 1500 wecken, die durch die Verbindung eines christlichen Denkens mit den Weisheitslehren des Orients und der griechischen Philosophie eine neue Wissenschaft zu begründen suchten. Die Philosophie selbst bestehe, wie der Autor schreibt, „in der Kenntnis der entfernten Ursachen, auf denen das Sein der seienden Dinge und das Sein der nahen Ursachen der Dinge, die Ursachen haben, beruht, indem man nämlich ein sicheres Wissen von ihrem Sein gewinnt und erkennt, was sie sind und wie sie sind.“¹⁷ In dieses Verständnis der Magie und zugleich Philosophie als einer Wissenschaft von den Ursachen und Wirkungen muss sich das hier zitierte Beispiel des Ansteckungszaubers einfügen. Zauberei, explizit „als eine schwer zu verstehenden Wissenschaft“ bezeichnet, wird als „eine göttliche Kraft, wirkend aus vorausgehenden Ursachen“ klassifiziert, wobei letztere zugleich „die Voraussetzung für sein Begreifen bilden.“¹⁸

In der magischen Praxis ist die Wirkung der Zauberei die „von Geist auf Geist“, d. h. von *spiritus* auf *spiritus*, wie es im lateinischen Text heißt.¹⁹ Neben der Wirkung von „Geist auf Geist“ gibt es auch Formen der Magie, bei denen die Wirkung von „Geist auf Körper“ erzeugt wird oder von „Körper auf Körper“ wie im Fall der Alchemie. Die praktische Magie des *Picatrix* kennt demnach verschiedene Erscheinungsformen, die alle das Verhältnis von Geist und Materie oder konkreter noch: von Körper und Materie betreffen. Zu ihnen gehört auch die Talismankunde, die im weiteren Verlauf des Textes in einem lan-

15 *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. 6.

16 Ebd., S. 58 f.; s. a. Ritter (Anm. 2), S. XXXIV.

17 *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. 4.

18 Ebd., S. 7.

19 Ebd., S. 7.

gen Abschnitt über „die himmlischen Bilder und ihre Wirkungen“ die umfangreichste Darlegung erfährt.²⁰

Talismane werden dabei wie Amulette als „ansteckende Bilder“ verstanden, die physikalisch faßbare Wirkungen zeigen.²¹ Ihre Wirkkraft beruht auf der durch Ptolemäus geäußerten Vorstellung, daß „die Formen, die in der Welt der Zusammensetzung sind, den himmlischen Formen gehorchen.“²², d. h. daß die Konstellationen der Planeten die sublunare Welt in ihren Erscheinungen bestimmen. Die behauptete Wirkung von Talismanen stützt sich auf die kosmologische Vorstellung einer Verbindung und eines stetigen Austauschs zwischen der sublunaren – irdischen – Welt und dem Ganzen des Kosmos. Ihre ansteckenden Kräfte können die Talismane entfalten, weil sie zwischen den beiden Bereichen vermitteln. Indem die Zeichen der Sterne im Moment einer spezifischen Gestirnskonstellation auf bestimmte Metalle oder Steine eingraviert werden, können in diesen Steinen die Wirkungen der Gestirne konserviert werden. Der *influxus*, d. h. der Einfluß der Sterne auf den Körper wird im Talisman durch das „Herabziehen“ der Kräfte in die Zeichen der Gestirne verlegt. Es ist in unserem Zusammenhang einer Rezeption des *Picatrix* im 15. und 16. Jahrhundert bezeichnend, daß sich die Anfertigung und Verwendung von Talismanen und Amuletten seit 1500 häuft.²³ Unter den erhaltenen, bisher kaum systematisch erfaßten Stücken findet sich unter anderem auch eine der im *Picatrix* angeführten Figuren – die dort als aus dem Sternbild des Löwen zusammengesetztes Zeichen gegen Mäuseplagen beschrieben wird (Abb. 1).²⁴

Um die Wirkung dieser Bilder zu erklären, wird vom Autor des *Picatrix* erneut auf ein antikes philosophisches Konzept zurückgegriffen. In einer durchaus eigenwilligen Lesart wird Platons Ideenlehre im Sinne eines magischen Verhältnisses zwischen dem Urbild und seinem irdischen Abbild gedeutet.²⁵

Vielerlei Zauber geschehen daher [...] durch die Wirkungen der Bilder und die Dienstbarmachung der pneumatischen Kräfte auf die ruhenden hylischen Formen [...] Um solcher Dinge willen sind seine [Platons] Bücher, die von der Philosophie handeln, so voll von der Erwähnung der Bilder und der Ermahnung, zu ihnen zu gelangen. [...] in der Weise, daß sie Urbilder für die irdischen Bilder sind, d. h. daß es ewige pneumatische Substanzen gibt, die aus den Intelligenzen hervorgehen und welche dauernden Bestand haben.²⁶

20 Ebd., S. 91 ff.

21 Liselotte Hansmann u. Lenz Kriss-Retenbeck, *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*, München, 1966.

22 *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. 55. Im lateinischen Text heißt es: „dicitur quod omnia huius mundi celestibus obediunt formis.“ *Picatrix* (1986) (Anm. 1), S. 32.

23 Hansmann u. Kriss-Retenbeck (Anm. 21), S. 77 ff.

24 *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. 111.

25 In der lateinischen Textfassung werden die platonischen Ideen als „figurae“ bezeichnet.

26 *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. 154 f. In der für die Rezeption relevanten lateinischen Fassung lautet die Passage wie folgt: „Et omnia predicta que diximus fiunt potentis et virtutibus figurarum et propter attractionem fortitudinum spirituum ut nobis sint obedientis et propter eorum

Abb. 1: Birkenrindenamulett,
Dreiwegzeichen, OCH



Die platonischen Ideen werden in dieser Passage mit den ewigen Sternbildern in Zusammenhang gebracht, diese werden als „Kräfte“ gedeutet, die aus der Welt des Intelligiblen in die Materie herabwirken. Genau dieser etwas eigenartige philosophische Hintergrund, der sich um den Begriff des *pneumas* bzw. *spiritus* zentriert²⁷, bildet die Folie für bestimmte Techniken des eingangs geschilderten Zauberrituals mit den beiden Puppen. Denn durch sie soll eine Ansteckung der zu verzaubernden Person mit Hilfe des *pneuma* oder *spiritus* erreicht werden. So ist etwa die Räucherung, die für den Zauber notwendig sein soll, ein Vorgang, bei dem die Elemente durch die Verbrennung verwandelt werden und so mit dem aufsteigenden Rauch wiederum *pneuma* freigesetzt werden soll. Magie besteht damit in einer Nutzbarmachung bestimmter „Kräfte“, den *virtutes*, der Natur, nicht aber in der Beschwörung des Teufels.

Auch die Verwendung von Wachs im Rahmen des geschilderten magischen Rituals mit den beiden Wachspuppen ist kaum zufällig. Denn das Wachs ist ein

composicionem fortitudinum cum figuris corporum materiei istius inferioris mundi compositorum. Ideo ex istis erunt spirituales motus omnia corpora moventes, quibus motibus effectus mirabiles fiunt necnon et opera que non sunt hominibus usitata, sed quasi de miraculorum genere apparencia. Qua quidem ratione omnes libri ab ipso sapiente compositi pleni sunt nominandi figuras et hortandi ut eas sciamus, et earum proprietates et effectus addiscamus, et qua semita suos effectus attingere valeamus modis omnibus prosequamur. Et hoc est quod Pitagoras loquens in figuris celi dicit: quod sunt exempla propter istas alias figuras mundi. Dicit etiam quod in alciori mundo est materia durabilis et spiritualis quam sensus percipere non potest.“ Ebd., S. 88 f.

27 Ritter (Anm. 2), S. XXVI f.; vgl. Gérard Verbeke, *L'Évolution de la doctrine du pneuma, du stoïcisme à saint Augustin*, Paris u. Löwen, 1945; Daniel P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, 1958.

weiches, formbares Material, das paradigmatisch für das Verhältnis von Form und Materie – und damit letztlich auch für die Beziehung zwischen Körper und Seele – steht.²⁸ In den Zauberrezepturen des *Picatrix* findet sich dabei immer festgehalten, daß das Wachs „unverbraucht“ sein müsse. Dieses Insistieren auf die „Unverbrauchtheit“ zeigt, daß das Wachs hier als eine Materie Verwendung finden soll, die vor ihrer Nutzung im magischen Verfahren noch keine spezifische Form angenommen hatte. Die besondere Ambivalenz des Stoffes Wachs hat jüngst Georges Didi-Huberman ausführlich dargelegt, wenn er das Wachs als einen Stoff bezeichnet, anhand dessen sich nicht nur das abendländische Verständnis des Verhältnisses von Materie und Form, sondern gerade auch seine verborgenen, unheimlichen und abgründigen Aspekte aufzeigen lassen.²⁹ Er hat daher auch von Wachs als einem „Stoff der Spaltung“ gesprochen. Dieser ambivalente Aspekt scheint sich auch in der Verwendung im Zauberritual zu spiegeln, denn neben die für die Zauberpraxis konstitutive Anspielung auf das Verhältnis von Form und Materie tritt, verstärkt durch die zum Teil ekelerregenden Ingredienzien des Zauberrezeptes, auch das Unheimliche der Zauberei.

Wie die ‚Ansteckung‘ durch Bilder auf lebende Personen und ihre Körper funktionieren soll, läßt sich nur erklären, wenn man zugleich das im Rahmen des *Picatrix* entwickelte und in der Rezeption um 1500 fortgeschriebene Verständnis des menschlichen Körpers berücksichtigt. Ausführlich beschreibt der Autor diesen Körper und seine Organe in ihrem Verhältnis zum Kosmos. Als ein Problem des Zusammenhangs zwischen ‚Form‘ und ‚Materie‘ stellt sich im *Picatrix* nämlich insbesondere der menschliche Leib selbst dar. Das Material des Körpers sind die vier Elemente, aus denen auch die gesamte sublunare Welt besteht: „Er [der Körper] ist zusammengesetzt aus feiner und aus grober Substanz, er hat in sich von dem Groben der Erde und dem Feinen der Luft und dem Zarten des Feuers und dem Kalten des Wassers.“³⁰ Als materieller und partikularer ist der Körper dem Einfluß, dem *influxus*, des gesamten Kosmos unterworfen. Seine [des Menschen] Vermischung und Vermengung mit all den Dingen, die sich ihm anheften, ist akzidentiell, bedingt durch die verschiedenen Zuständlichkeiten und Ortslagen, von denen er sich nicht lösen kann. Sie sind es, die seine Gestalt verändert und ihn gewandelt haben.“³¹ Der Körper ist daher immer schon den Einflußnahmen und gefährlichen wie zuträglichen Ansteckungen ausgesetzt. Allein auf diesen nicht nur als vergänglich, sondern auch als beeinflussbar gedachten Körper kann das Zauberritual einwirken. Vormoderne Körperbild und die Zauberpraxis der ‚Ansteckung‘ sind demnach unmittelbar aufeinander bezogen.

28 Georges Didi-Huberman, „Ein Stoff der Spaltung“, in: *Vorträge aus dem Warburghaus* 3 (2000), S. 3–29. Hinzuweisen wäre hier auch auf Aristoteles' berühmten Vergleich der Seele mit einer wächsernen Tafel.

29 Ebd.

30 *Picatrix* (1962) (Anm. 1), S. 42.

31 Ebd., S. 49.

Der Mensch ist in dieser Vorstellung Teil des kosmischen Systems, oder in den die bekannte Analogie von Mikro- und Makrokosmos aufnehmenden Worten des *Picatrix*: „er ist nämlich eine kleine Welt, die einer großen Welt entspricht.“³² Sein Fleisch gleicht der Erde, seine Organe den Planeten, seine Augen sind die „Spione der logischen Kraft“.³³

Wie es nun im Kreise und in den Tierkreiszeichen des Himmels Bezirke, Dekane und Grade gibt, so gibt es auch in den Gelenken des Körpers und den Gliedern des Leibes Gelenke und Adern verschiedener Art. Und wie aus den Kräften der Allseele in die sieben Planeten und die zwölf Tierkreiszeichen *Pneumata* ausströmen, die Wirkungen ausüben [...], so übt auch die Seele des Menschen auf seinen Körper und Seine Gelenke Wirkungen und Tätigkeiten aus, die an ihnen sichtbar werden und hervortreten mit jedem Blick und Atemzug.³⁴

Der Kosmos wird dabei von dem Autor des Zauberbuches selbst als belebt gedacht, er besitzt eine Allseele und wird durch das *pneuma*, das auch die sublunare Welt durchdringt, zu einem Lebewesen höherer Ordnung. Quelle des die natürliche Magie bewirkenden *spiritus* ist dabei die Allseele, die sich in die Welt verströmt, wobei der Zauberer ihre Kräfte zu nutzen und zu lenken weiß. Die lange und poetische Passage über den menschlichen Leib und seine grundsätzliche Beziehung zum Kosmos wird mit den Worten abgeschlossen: „Das ist die Beschreibung des sensiblen Partikularmenschen, der in dem, was an ihm partikular ist, aber nicht in dem, was an ihm universal ist, vergänglich ist. Denn zum Partikularmenschen wird er bloß durch die Akzidentien, Veränderungen und Generationes, die ihn treffen, und deswegen ist er vergänglich. Der intelligible Universalmensch aber ist bleibend existent, gleichviel ob ihn der Partikularmensch hier mit seinem Intellekt erfaßt hat oder nichts von ihm weiß. Es ist wie bei dem Element, das als Partikulare vergeht und zunichte wird, nicht aber als Universale“.³⁵

Erst diese in unserem Zauberhandbuch vermittelte Konzeption des Körpers läßt ihn zu einem durch seine Umwelt beeinflussbaren und jenseits der medizinischen Infektion ansteckbaren Körper werden. Erst dieser Körper macht ihn auch für die Wirkung der genannten *imagines* – sei es der Puppen wie der Bildzeichen auf den Talismanen – anfällig. Daß die Auffassung vom menschlichen Körper als ein dem Einfluß der Gestirne ausgesetztem, wie er im *Picatrix* geschildert wird, gerade um 1500 einer verbreiteten Vorstellungen entsprochen haben dürfte, zeigt sich unter anderem auch an einer Reihe von Darstellungen in der Buchmalerei. So etwa in der Miniatur eines Tierkreiszeichenmanns in einer griechischen Handschrift aus dem 15. Jahrhundert, in der die Beziehung bestimmter Körperteile zu bestimmten Planeten sichtbar gemacht werden soll

32 Ebd., S. 40.

33 Ebd., S. 43.

34 Ebd., S. 46.

35 Ebd., S. 47.



Abb. 2: Tierkreiszeichenmann,
15. Jahrhundert, Cod. Parisin.
Gr. 2419, fol. 1.

(Abb. 2).³⁶ Dasselbe Motiv findet sich ähnlich auch in einem ebenfalls in das 15. Jahrhundert zu datierenden Codex, der in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wird. Der Körper des Dargestellten ist hier so zwischen die Sterne geklemmt, daß dadurch visuell besonders eindrucksvoll die Determiniertheit des Leibes durch die kosmische Ordnung zum Ausdruck gebracht wird (Abb. 3).³⁷ Sicher die schönste und eindrucksvollste erhaltene Wiedergabe des Tierkreiszeichenmannes ist in den *Tres riches Heures* des Duc de Berry, einem Stundenbuch des Bruders des französischen Königs, wiedergegeben (Abb. 4). Das relativ große Blatt, das vor 1417 von der Hand der Brüder Limburg entstanden sein muß, ist wahrscheinlich kurz nach dem Tod des Herzogs in das Stundenbuch eingefügt worden, für das es ursprünglich wohl nicht bestimmt war.³⁸ Bei den beiden leicht versetzt stehenden, vollendet schönen Körpern des hier verdoppelt wiedergegebenen Tierkreiszeichenmannes scheint es sich um ideelle Körper zu handeln, die jenseits der „partikularen“ Beeinflussung durch die in

³⁶ Codex Parisin. gr. 2419, fol. 1.

³⁷ Codex Urbin. lat. 1398, fol. 10v.

³⁸ Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance* (= Studien aus dem Warburghaus 3), Berlin, 2000.

Abb. 3: Tierkreiszeichenmann, 15. Jahrhundert, Cod. Urbin. Lat. 1398, fol. 10v (Rom, Vatican).



den vier Ecken der Miniatur schriftlich fixierten Kräfte der Sterne und der aus ihnen resultierenden *humores* gezeigt sind.

Wie verbreitet und selbstverständlich diese allgemeinen astrologischen Vorstellungen von einer Prägung des eigenen Körpers und des eigenen Schicksals durch Gestirne und Elemente vermutlich war, und wie dieses vermeintliche Wissen zugleich in eine Geschichte der naturwissenschaftlichen Forschung einzuordnen ist, ließe sich an einer Handschrift zeigen, die um 1470 sehr wahrscheinlich in Mailand für Mitglieder der Fürstenfamilien Visconti und Sforza entstand.³⁹ Die einleitenden Seiten des Codex geben in sehr exakten Illustrationen Methoden und Probleme der Himmelsbeobachtung, aber auch ein einfaches Schema des Kosmos und seiner Zusammensetzung wieder. Ihnen folgen auf sieben Doppelseiten Darstellungen der sieben Planeten, bei denen jeweils ein Planet und die ihm zugehörigen Sternzeichen am Himmel erscheinen. Ihnen zugeordnet sind Darstellungen der unter ihrem Einfluß stehenden Menschen. Ihren Abschluß findet der Bildcodex durch eine Reihe von weiteren Schemata, die Planetengötter und ihre Kinder wiederum astronomisch verorten und mit

39 Ernesto Milano (Hg.), *Commentario al codice De Sphaera della Bibliotheca Estense di Modena*, Modena, 1995; Leandro Ventura, „L'iconografia planetaria del De Sphaera e le sue fonti“, in: ebd., 1995, S. 91-103.



Abb. 4: Gebrüder Limburg, Doppelter Tierkreiszeichenmann, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris, Musée Condé-Chantilly, fol. 14v.

der Elementenlehre verbinden. Astronomisches und naturwissenschaftliches Wissen, wie es seit dem Ende des 13. Jahrhunderts durch Lehrstühle in Padua und Bologna verstärkt vermittelt wurde, und astrologisches Denken stehen in diesem Codex unvermittelt nebeneinander und zeigen erneut, wie – in historischer Perspektive – das eine aus dem anderen hervorgegangen ist. Neben diesen bisher weniger im Hinblick auf Konzeptionen des Körpers, sondern allein im Blick auf eine Geschichte der Astrologie untersuchten Darstellungen ließe sich das hier interessierende, vormoderne Körperbild aber auch in einer Reihe medizinischer Handschriften wiederfinden.⁴⁰ Denn da die Krankheiten ihre Ursache zum Teil in der falschen Ablage von Materie haben, sind auch die medizinischen Behandlungsmethoden von der Säfte- bzw. Elementenlehre dominiert.⁴¹ Auch

⁴⁰ Vgl. Loren MacKinney, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, Berkeley u. Los Angeles, 1965.

⁴¹ Die wesentlichsten Aspekte dieser Vorstellung finden sich in den Schriften Galens, dessen medizinische Traktate eine der wichtigsten Grundlagen für die medizinischen Lehren des Mittelalters bildeten. Rudolf Siegel, *Galens System of Physiology and Medicine*, Basel, 1968 sowie Raymond Klibansky, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. v. Christa Buschendorf, 2. Aufl., Frankfurt, a. M., 1990.

die vormoderne Medizin und die ihr zugrunde liegenden Körpervorstellungen reichen demnach in den Bereich eines kosmologischen Denkens, wie es für die natürliche Magie und für die mit ihr verbundene Frage nach einer möglichen Ansteckung durch Bilder konstituierend ist, hinein.⁴²

Die Vorstellung einer Ansteckung und Beeinflussung des Körpers durch pneumatische Kräfte, wie sie dem eingangs geschilderten Zauber zugrunde liegen, dringen, angeregt durch die Rezeption des *Picatrix*, um 1500 auch in die zeitgenössische Philosophie vor. Ganz ähnliche, an den *Picatrix* angelehnte Vorstellungen im Bezug etwa auf die Wirkung vom Talismanbildern entwickelt etwa Marsilio Ficino in einer seiner Hauptschriften *De vita triplici* von 1489, einem Text, der zwischen 1489 und 1647 in einunddreißig Auflagen erschien.⁴³ Einzelne Abschnitte der Schrift sind auch ins Italienische übersetzt worden.⁴⁴ Wahrscheinlich aus Angst vor dem Verdacht der Häresie hat Ficino manche Auffassung mit Vorsicht formuliert, anderes in der späteren *Apologia* revidiert. Ficino, der bezeichnenderweise zunächst in Padua eine Ausbildung als Arzt durchlaufen hatte, beschreibt in dem Werk das Leben des Gelehrten als Melancholiker, der durch Diätetik, d. h. durch richtige Speise, Wein, richtige Luft, reines Wasser etc. seinen Säftehaushalt pflegen muß. Gerade der Gelehrte neige bekanntlich dazu, das ihm eigene Instrument, seinen Geist, den *spiritus*, zu vernachlässigen.⁴⁵ *Spiritus* wird von ihm zunächst im medizinischen Sinne als jener „Dampf“, *vapor*, verstanden, der im Blut enthalten ist, von dort aber zum Gehirn gelangt und für die Verarbeitung der Sinneseindrücke verantwortlich ist.⁴⁶ Der *spiritus*, der den Körper genauso wie den Kosmos durchwaltet, ist leichter als alle übrigen Elemente. Das dritte der Bücher behandelt dann den Einfluß der Gestirne auf das Leben des Gelehrten und schildert ausführlich, wie ihr *influxus* etwa durch die Nutzung von Talismanen positiv zu wenden sei. Die dem Autor vorliegende Schrift *Picatrix* scheint gerade in diesen Abschnitten eine wichtige Referenz darzustellen, auf die er sich zum Teil auch explizit beruft. Auch Ficino rechnet also mit einer Ansteckung des Körpers durch Bilder, wobei diese Ansteckung ebenso jenseits des Ästhetischen gedacht wird, wie im Falle

42 Richard Toellner, „Der Körper des Menschen in der philosophischen und theologischen Anthropologie des späten Mittelalters und der beginnenden Neuzeit“, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, hg. v. Klaus Schreiner u. Norbert Schnitzler, München, 1992, S. 131-146.

43 Marsilio Ficino, „De vita Triplici“, in: *Opera Omnia*, 2. Bde., Turin, 1962 [Reprint d. Ausgabe Basel, 1561], Bd. I, S. 525ff.; Brian P. Copenhaver, „Scholastic Philosophy and Renaissance Magic in the *de vita* of Marsilio Ficino“, *Renaissance Quarterly* XXXVII (1984), S. 523-554; zu den Talismanbildern ebd., S. 530 ff.; Patrizia Castelli, „Per una storia della fortuna degli scritti di Marsilio Ficino tra ‘500 e ‘600: Note preliminari sugli scritti medici e astrologici“, in: *Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell’anima* [Ausst.kat.], Florenz, 1984, S. 11.

44 Vgl. Paul Oskar Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, Florenz, 1937, S. V-CLXVIII.

45 Ficino (Anm. 43), S. 537.

46 Zu Ficanos *Spiritus*begriff vgl. Robert Klein, „L’imagination comme vêtement de l’Âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno“, in: Ders., *La Forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’Art Moderne*, Paris, 1970, S. 65-88, hier S. 72 ff.

des ansteckenden Puppenzaubers.⁴⁷ Vermittler für die einflussnehmenden Vorgänge ist für Ficino wie schon im *Picatrix* das *pneuma*, über dessen Beschaffenheit er sich an verschiedenen Stellen seines Werkes in unterschiedlicher und zum Teil divergierender Weise äußert, das aber im Zentrum seiner Überlegungen zu einer natürlichen Magie steht. Ficino versucht demnach, die im *Picatrix* geschilderte Magie in eine moderne christliche Philosophie zu integrieren.

Um das Problematische seiner Position zu verstehen, die tendenziell unter dem Verdacht der Häresie und der Götzenanbetung stehen konnte, sei hier exemplarisch für den dogmatischen christlichen Umgang mit der Frage der Magie aus der *Summa gegen die Heiden* des Thomas von Aquin zitiert. Seine Überlegungen zur Magie behandelt der Dominikaner unter dem allgemeineren Aspekt des Wunders.⁴⁸ Er fragt, woher die Tätigkeiten der Magier im Gegensatz zu den göttlichen Wundern ihre Wirksamkeit haben.⁴⁹ Die Wirksamkeit von Zaubersprüchen, an der Thomas nicht zweifelt, muß wie das gesprochene Wort überhaupt seine Wirksamkeit von irgendeinem Verstand her haben, der diese Worte aufnimmt. Wenn die Magier bei der Anwendung ihrer Kunst bestimmte Schriftzeichen und bestimmte Bilder, *characteres* und *figurae*, verwendeten, dann hätten diese Bilder, wie er meint, selbst keine Wirkung, sondern seien bloße Zeichen. Sie haben insofern eine Kraft, als sie sich – wie alle Zeichen – an eine bestimmte Intelligenz wenden, da in ihnen selbst keine Macht liege: „Also wird durch Bilder oder Schriftzeichen kein Körper zur Aufnahme irgendeines Einflusses eines Himmelskörpers bestimmt.“⁵⁰ Die Intelligenzien, an die sich die Talismane wenden, sind der Teufel selbst.⁵¹ Es sind also nicht das Bild, der Talisman oder der Zauberspruch als solche, die eine Wirkung erzeugen, sondern eine dämonische Macht, die sie jeweils belebt und ihnen wirksame Kräfte verleiht. Der Vorgang ist in theologisch strengem Verständnis demnach kein Er-

47 Eine ansteckende Verwendung von Bildern findet sich bei Ficinios Nachfolger Trithemius. Er beschreibt, wie das Bild eines entweder aus Wachs gefertigten oder gemalten Engels für eine Art telepathischer Übertragung anzuwenden sei. Das Bild wird nach einer kurzen Invokation, zusammen mit dem Porträt der Person, an die man eine bestimmte Botschaft zu übermitteln wünscht, in ein Tuch eingeschlagen. Innerhalb eines Zeitraumes von vierundzwanzig Stunden überträgt sich nun die Botschaft, die man zu senden wünscht, auf den im Bildnis Repräsentierten. Aber umgekehrt kann man auf diese Weise auch alles, was man über eine Person wissen will, mit Hilfe von dessen *imago* erfahren.

48 Unter Wunder versteht Thomas eine Wirkung, die eine schlechthin – *simpliciter* – verborgene Ursache hat. Die höchste Form des Wunders ist ein Geschehen, das die Natur niemals tun könnte, das aber von Gott bewirkt werden kann, etwa wenn die Sonne ihren Lauf umkehrte oder stehen bliebe. Je weiter ein wunderbares Geschehen also von den Möglichkeiten der Natur entfernt ist, desto wunderbarer und insofern auch göttlicher ist es. Vgl. Thomas von Aquin, *Summa contra gentilis / Summe gegen die Heiden*, hg. u. übers. v. Karl Allgaier, 3. Bd, Teil 2, Buch III, Kap. 101ff., S.105 ff.

49 Ebd., Kap. 105, S. 125.

50 Ebd., Kap. 105, S. 127.

51 Als Werk von Dämonen, d.h. als dem Teufel unterworfen, gelten Thomas auch die vermeintlich belebten, sich bewegenden oder sprechenden Statuen, von denen etwa Hermes Trismegistos berichtet. Vgl. ebd., Kap. 104, S. 121 ff.

eignis einer natürlichen Magie, das in der Natur selbst begründet läge, sondern vielmehr ein Akt des Teufels.⁵²

Im Gegensatz zu dieser Auffassung besteht für Ficino eine natürliche Magie darin, den „Fluß“ des *spiritus* in die Materie zu untersuchen.⁵³ In den Bereich des *spiritus* und seine Wirkungen gehört für Ficino aber auch die Imagination als eine körperliche Kategorie, denn sie entsteht durch ein bestimmtes *pneuma* im Körper – den *spiritus phantasticus*.⁵⁴ Diese Imagination ist das entscheidende Vermögen einer Vermittlung zwischen Sinnen und Verstand genauso wie zwischen Körper und Seele. Entsprechend kann auch der Imagination, d. h. der menschlichen Fähigkeit des Erzeugens mentaler Bilder, eine eigene Kraft zukommen. Neben die materiellen Bilder treten daher die imaginierten – und damit die Frage, in wie weit auch diese „ansteckend“ wirken können.

In deutlicher Anlehnung an die Philosophie des Marsilio Ficino schreibt etwa der Paduaner Naturphilosoph Pietro Pomponazzi 1520 dazu in *De incantationibus*: „Wenn die Vorstellungskraft und das Begehren sich stark auf etwas ausrichten, – nicht als eine einmalige Disposition, sondern als eine starke und lang anhaltende Gewohnheit – erlangen sie die Herrschaft über das Blut und die *spiriti*. In diesem Fall kann die vorgestellte und begehrte Sache in ihrem realen Sein durch die Kraft der Imagination und des Begehrens geschaffen werden.“⁵⁵ Es ist hier demnach die Einbildungskraft selbst, die immer im Wege einer natürlichen und nicht dämonischen Magie eine Wirkung in der Außenwelt erzielen kann.⁵⁶

Es scheint dabei, als habe erst das Nachdenken über die Magie bei Autoren wie Ficino zu einer neuen Beschäftigung mit der Imagination und ihrer Rolle im kognitiven Prozeß geführt.⁵⁷ Daß dieses neue Nachdenken über die Imagination gerade in jener Zeit einsetzt und entscheidende Veränderungen erfährt,

52 Armando Maggi, *Satan's Rhetoric. A Study of Renaissance Demonology*, Chicago u. London, 2001.

53 Zu dieser Entschätzung kommt zusammenfassend Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago u. London, 1991 (1964), S. 69, die sich hier an Walker (Anm. 27) anlehnt.

54 Vgl. Klein (Anm. 46).

55 Pietro Pomponazzi, *De incantationibus*, IV, III, zit. n. Nicola Panichi, „Einleitung“, in: Michel de Montaigne, *L'immaginazione*, Florenz, 2000, S. 37, Anm. 1. Damit schließt Pomponazzi an Aristoteles an, bei dem es heißt: „Die Bilder, die Empfindungen und die Gedanken verursachen eine Veränderung [des Körpers].“ Aristoteles, *De motu anim.*, hg. v. Martha Nussbaum, Princeton, 1978, S. 24ff., 708b.

56 Eine solche „transitive“ Magie vertritt etwa auch einer der intellektuellen Nachfolger Ficanos im europäische Norden, der Philosoph Trithemius, dessen Gedanken zum Teil in einer nur in Manuskriptform zirkulierenden Schrift überliefert sind. Siehe auch Anm. 47.

57 Schon bei Thomas von Aquin wird die Bedeutung der Einbildungskraft und ihre ansteckende Wirkung auf die körperlichen Vorgänge beschrieben, wenn er Avicenna zitiert, der meinte, daß der Sturz von einem Balken durch die Furcht vor dem Sturz unausweichlich wird. Den „Gedanken fand er (Avicenna) bei unserer Seele, die den Körper bei einem bloßen Gedanken [apprehensio] verändert, wenn der in ihrer Vorstellung, d. h. ‚in sua imaginatione‘ stark gewirkt hat. Wenn jemand z. B. über einen Balken gehe, stürze er leicht, weil er sich aus Furcht den Sturz vorstelle.“ Aquin (Anm. 48), Kap. 103, S. 113.

in der auch die Interesse an einer natürlichen Magie seinen Kulminationspunkt erreicht, zeigt sich unter anderem an der bekannten Schrift des Gianfrancesco Pico della Mirandola *Über die Vorstellungskraft*.⁵⁸ In dieser wie in seinen mehr als sechzig Titel umfassenden, aber kaum bekannten Werken richtet er sich gegen eine zu starke Beschäftigung mit der heidnischen Philosophie. Dabei wendet er sich dezidiert auch gegen Vorstellungen einer natürlichen Magie als einer heidnischen und nicht christlichen Praxis.⁵⁹ Während die Phantasie in der älteren philosophischen Tradition eher den wiederholenden (memorialen) Teil im Erkenntnisprozeß meint, ist die Vorstellungskraft für Gianfrancesco ein wichtiger Mittler zwischen den Sinnen und der *ratio*. Imagination ist für ihn ein Vermögen, das zwischen dem Intellekt und den Sinnen liegt und zwischen diesen vermittelt. Eine herausragende Rolle kommt ihr schon deshalb zu, weil „die rationale Seele im Augenblick ihres Eintrittes in den Körper wie einer leere Tafel ist, auf der noch nichts gemalt oder aufgezeichnet ist. Daher erkennt sie auch nichts von sich aus, sondern erlangt jedes Wissen durch Vermittlung der Phantasie aus den Sinnen.“⁶⁰ Gianfrancesco zögert dabei nicht, darzulegen, daß das Leben der Menschen weitgehend von dem Vermögen der Vorstellung bestimmt wird.⁶¹ Sie ist unbedingte Voraussetzung für jede kognitive Fähigkeit, denn mehr als nur die sinnliche Wahrnehmung ist sie mit einem Urteil verbunden. Dabei gilt auch für Pico, daß die Unterschiedlichkeit der Phantasie – außer von Gott – auch vom Temperament des Körpers sowie von den Gegenständen, die wir wahrnehmen und die unsere Sinne affizieren, abhängt.⁶² Gehorcht die Imagination allerdings allein den Sinnen, dann ist ihre Macht so groß, daß sie „den Körper infiziert und den Geist verdunkelt.“⁶³

Wer auf Grund der Ausgewogenheit seiner Körpersäfte zu einer besonders starken Imagination neigt, kann daher gefährdeter, aber auch begabter sein. Er zitiert Aristoteles mit der Behauptung: „Menschen mit zarter Haut haben einen aufnahmefähigen Geist“, ein Gedanke, der erneut die körperliche Dimension der frühneuzeitlichen Psychologie deutlich macht. Gianfrancesco Pico beruft sich auf Cicero, der behauptet, daß in bestimmten Gegenden und Städten der „Geist der Menschen wegen der größeren Dichte der Atmosphäre stumpfer sei“, und an anderer Stelle berichtet er, daß „die Atmosphäre in Athen dünner sei“, weswegen dort „so hervorragende Geister herangewachsen“ seien. Es ist

58 Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung / De imaginazione*. Lateinisch-deutsche Ausgabe eingel. v. Charles B. Schmitt u. Katharine Park, hg. v. Eckhard Kessler, München, 1984.

59 Vgl. Charles B. Schmitt „Einleitung“ (Anm. 58), S. 11 ff.; Werner Raith, *Die Macht des Bildes. Ein humanistisches Problem bei Gianfrancesco Pico della Mirandola*, München, 1967.

60 Pico della Mirandola (Anm. 58), S. 63, der sich hier auf den bekannten Vergleich des Aristoteles stützt.

61 Ebd., S. 61.

62 Die Imagination ist auch von der Unterstützung, die wir durch gute und schlechte Engel erfahren, abhängig. Vgl. ebd., S. 71.

63 Ebd., S. 65.

jetzt das Klima oder die Atmosphäre, die die Imagination des Einzelnen beeinflusst, ohne daß dies aber im Rückgriff auf magische Vorgänge erklärt würde.⁶⁴ Über die Möglichkeiten der Beeinflussung durch die Imagination schreibt Pico: „Die Krankheiten, die aus der Betätigung der Vorstellung und den Affekten hervorgehen, müssen ebenso durch entgegengesetzte Betätigung und entgegengesetzte Affekte geheilt werden. Werden wir also mehr als vertretbar von dem Bild eines bestimmten Gegenstandes angezogen, so müssen wir uns in Gedanken ab und etwas anderem zuwenden; es ist nämlich gelegentlich vorgekommen, daß manche aus allzu angestrenzter und allzu häufiger Betätigung der Vorstellung einen Zusammenbruch erlitten haben und sogar zum Wahnsinn getrieben wurden.“ So schildere etwa Johannes Gerson einen Menschen, „der beim bloßen Anblick jenes Buches, daß die Griechen *Climax* nennen, zusammengebrochen sein soll, da er sich allzu häufig jene Dinge vorgestellt habe, die in ihm beschrieben werden“.⁶⁵

Wo Ficino den *influxus* der Sterne einsetzen zu können meint, wobei er dem dadurch wirkenden *spiritus* weitreichende Einflüsse auf die Welt der Dinge wie auf Körper und Seele einräumt, und Pomponazzi an die wirksame Kraft der Imagination glaubt, versucht Pico, die Imagination erkenntnistheoretisch einerseits aufzuwerten, andererseits durch die *ratio* zu regulieren. Es ist für ihn die Einbildungskraft selbst – und nicht die Magie – die den Körper anstecken kann. Das Subjekt kann auf diese Wirkungen der Einbildungskraft reagieren, indem es sich selbst gezielt andere mentale Bilder vor Augen ruft und damit die Wirkungen der Imagination auf den Körper beeinflusst. Die mögliche „Ansteckung“ durch mentale Bilder bleibt aber auf den eigenen Körper beschränkt. Sie kann nur insoweit auf einen anderen Körper übertragen werden, insofern auch die Imagination der betreffenden Person aktiviert wird.

Die Annahme einer „Ansteckung“ durch die Einbildungskraft, die an die Stelle jener „Ansteckung“ tritt, wie sie durch die Magie erzeugt wird, findet sich

64 „Die von der körperlichen Disposition verursachten Krankheiten und Fehler der Phantasie resultieren aus einem Zuviel an Trockenheit, Feuchtigkeit, Wärme oder Kälte ihres Organs, aus jedem von ihnen einzelnen oder aus mehreren gemeinsam. [...] So kommt es einerseits, daß die Vorstellung äußerst labil und unstet wird und die aufgenommenen Bilder der Dinge nicht festzuhalten vermag. So kommt es andererseits, daß sie sich mehr als nötig auf etwas fixiert, und so verbissen an einer Sache festhält, daß sie nur mit Mühe von einem Bild zum anderen voranschreiten kann. So kann man viele Irrtümer feststellen, die ebenso aus einem Widerstand des Organs, daß entweder in seiner Tätigkeit über das gebotene Ziel hinauschießt oder, untätig, allzu träge ist, wenn Tätigkeit nötig wäre, wie aus der unterschiedlichen Mischung der Säfte entspringt, die den Menschen bald maßlos traurig, bald überaus fröhlich, bald überaus aktiv, und bald über die Maßen aktiv machen. Die Ursache hierfür ist in der jeweiligen körperlichen Disposition zu suchen, in der [...] entweder das Blut oder der Schleim oder die rote oder die schwarze Galle dominieren. Aber man kann sie auch zurückführen auf die Betätigung der Vorstellung selbst, die von den Dingen, die den Sinnen zugrunde liegen und die wir Objekte nennen, ihren Ausgang nimmt. Dies ist der Fall, wenn wir, von einem bestimmten Gegenstand sehr stark angezogen, alle übrigen Objekte außer acht lassen und nur dessen Spiegelbild oder Abbild zu erfassen suchen.“ Ebd., S. 77.

65 Ebd., S. 79.

explizit in den *Essaies* des Michel de Montaigne beschrieben. In dem Kapitel „Über die Stärke der Einbildungskraft“ hat der Skeptiker wesentliche Aspekte seiner Auffassung der Imagination dargelegt.⁶⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, daß Montaigne dabei die Schriften Ficinos genauso wie diejenigen Picos und Pomponazzi vorlagen und er insbesondere Ficinos Gedanken über die Macht der Imagination weiterverarbeitete.⁶⁷ Der Glaube an die Magie und ihre Wirksamkeit wird von ihm aber entschieden ironisch gewendet. Die Einbildungskraft bleibt für ihn ambivalent und gefährlich, ist aber auch Grundlage jeder Erkenntnis. Bezeichnenderweise beschreibt er dabei gerade solche Phänomene, die in der älteren Literatur wie im *Picatrix* als Magie klassifiziert werden, als körperliche Resultate der Einbildungskraft, um damit ihre irreführende Macht zu demonstrieren: „Wahrscheinlich entspringt die Tatsache, daß man den Wundern, Gesichtern, Zaubereien und dergleichen außergewöhnlichen Erscheinungen Glauben schenkt, hauptsächlich der Macht der Phantasie.“⁶⁸

Eine längere Erzählung kann diese Verschiebung von der Magie zur Einbildungskraft deutlich machen. Danach habe ein mit Montaigne befreundeter Graf bei seiner Hochzeitsfeier für sich

den Behexungsspek des Nestelknüfens [das ist „jene lachhafte Behexung zur Impotenz“, H. B.] gefürchtet. Ich bat ihn jedoch, sich auf mich zu verlassen. Ich hatte nämlich in meinem Gepäck ein kleines flaches Goldstück, auf dem zur Abwendung von Sonnenstich und Kopfschmerz Himmelszeichen eingepreßt waren und das man genau über der Schädelnaht auf den Kopf legen mußte; und damit es dort nicht wegrutsche, war es an ein unterm Kinn zusammenknüpftes Band genäht – ein Schnickschnack also, verschwistert den hier besprochenen Hirngespinsten. Mein Gedanke war nun, es nutzbringend anzuwenden, und so sagte ich dem Grafen, daß ihm solche Ungemach widerfahren könnte wie jedem anderen, denn es seien Leute da, die es ihm tatsächlich zu bereiten vorhätten; er möge sich jedoch unverdrossen zu Bett begeben, da es mir, um ihm zu helfen, selbst auf ein in meiner Macht stehendes Wunder nicht ankäme. [...] All das, was seinen Ohren und seiner Seele eingehämmert worden war, hatte seine Phantasie nun derart aufgewühlt, daß er sich nun tatsächlich ins Nestel geknüpft fand.⁶⁹

In einer Versuchsordnung, die ihm dazu dient, experimentell die Macht der Einbildungskraft zu erkunden, erteilt Montaigne dem Freund Anordnungen, wie er sich gegen den eingebildeten Zauber zu verhalten habe. Er erklärt ihm, er müsse „sein Wasser abschlagen, dreimal einen bestimmten Spruch aufsagen und genau festgelegte Bewegungen machen, bei jedem der drei Mal sich mit dem Band gürten und hierbei sorgfältig beachten, daß die daran befestigte Medaille

66 Michel de Montaigne, *Essaies*, übers. v. Hans Stilett, Frankfurt a. M., 1998, Buch I, Kap. 21, S. 52ff.; vgl. auch ders., *L'immaginazione*, hg. v. Nicola Panichi, Florenz, 2000.

67 Vgl. Panichi (Anm. 55), S. X.

68 Montaigne (1998) (Anm. 66), S. 53.

69 Ebd., S. 54.

auf seinen Lenden zu liegen komme, die Himmelszeichen, in der und der Stellung, daß es sich weder lösen noch verschieben könne, dann solle er sich wieder an das hochzeitliche Werk machen.“⁷⁰ Anders als den Grafen klärt Montaigne den Leser über die wahre Wirkung dieser rituellen Vorgänge auf, indem er die Wirkung als rein psychische beschreibt, während die körperliche Wirkung der Impotenz lediglich als deren Folge anzusehen sei. Gerade das rituelle, geheimnisvolle des vermeintlichen magischen Vorgangs trage dabei zur Wirkung bei: „Solcherart Affentheater macht den Hauptteil der Wirkung aus, weil unser Geist nicht von dem Vorurteil lassen kann, solch ausgefallene Mittel müßten irgendeiner Geheimwissenschaft entstammen.“⁷¹

Montaigne erkundet damit in einem ironischen Experiment, an dem er den Leser teilhaben läßt, die Ansteckungskraft der Imagination. An die Stelle der Magie und die Wirkungen der Zauberbilder treten nun die mentalen Vorstellungen als ebenso wirkmächtige Kräfte. Auch wenn Montaignes Begriff der Imagination keineswegs dem romantischen Verständnis des Terminus entspricht, zeigt sich in seinem Text – wie in den gesamten *Essaies* – ein neues und verändertes Interesse an den Wirkungen der Einbildungskraft. Es ist nun zum einen die Imagination selbst, die als ansteckend beschrieben wird, zugleich ist es aber der Text, der der Disziplinierung genauso wie der Entfaltung der Phantasie dient. Die Macht der Ansteckung findet ihren Platz auf diese Weise im literarischen Werk.

70 Ebd.

71 Ebd.