

# Hvornår slutter middelalderen?

*Historia om D. Fausto* (1587) i brudfladerne mellem senmiddelalder og nyere tid

KIRSTEN MOLLY SØHOLM

Hvornår slutter middelalderen, og hvordan kan overgangen fra senmiddelalder til nyere tid karakteriseres? Forsøgene på at definere middelalderens alteritet<sup>1</sup> i forhold til den moderne tid benytter sig ofte af syntetiserende epokekonstruktioner, men samtidig skaber mængden af enkeltanalyser et forvirrende billede af en langstrakt overgangstid fyldt med diskontinuiteter, hvor cæsurerne forskydes alt efter, hvilke kriterier der anlægges. Dette gør en binær strukturering af epokemodsætninger såvel som forestillingen om en "tærskel" til en problematisk sag, men mindsker ikke behovet for at forstå de komplicerede forandringsprocesser, som begynder i Norditalien omkring 1200, og som når det tilbagestående Tyskland og Danmark i tidsrummet 1400-1600. Jeg vil derfor først præsentere nogle udvalgte, overordnede bud på beskrivelser af epokeforskellene og derefter se nærmere på et enkelt værk: *Historia om D. Fausto* fra 1587, som med sine stærkt hybride strukturer er et interessant udtryk for denne brydningsfulde tid.

Denne tidlige prosaroman klassificeredes i ældre forskning som "folkebog"<sup>2</sup> og er den første sammenhængende, skriftlige udformning af myten om den lærde videnskabsmand og troldmand Faust, der slutter pagt med djæveln. Denne skal tjene ham i 24 år og får derefter som løn hans udødelige sjæl. I bogen skildres gennem en moraliserende, protestantisk fortællestemme, hvorledes Faust indgår djævelpagten, rejser omkring med Mefistofeles og udspørger ham om alle den dennesidige og hinsidige verdens fænomener, hengiver sig til vellevned og utugt og til slut hentes af djæveln i en overordentlig effektfuld scene. Den tyske Faustroman fra 1587, som allerede året efter udkommer i dansk oversættelse og

som leverer stof til bl.a. Chr. Marlowes lidt senere drama *The Tragicall History of D. Faustus* (1604),<sup>3</sup> Goethes *Faust* (1808 og 1832) og Thomas Manns *Doctor Faustus* (1947)<sup>4</sup>, er et værk, der i voldsom grad er i strid med sig selv. Det fremmaner en verden fyldt med diskontinuiteter og modsigelser og blander gamle og nye fortælle- og vidensformer med en radikalitet, som sjældent ses i tysk og dansk litteratur. Netop værkets hybride karakter gør det interessant som symptom på en tid, hvor medieformer, diskurser og paradigmer brydes, og store sociale og kulturelle forandringer finder sted. Der er et påfaldende tidsmæssigt sammenfald mellem Faustmytens opståen og fremkomsten af tre andre europæiske myter, der fortæller om denne brydningstid: Hamlet (1600-01), Don Quijote (1605-15) og Don Juan (ca. 1613). Sammen med Fauststoffet har de fascineret gennem flere århundreder og er blevet centrale, identitetsskabende fortællinger i den moderne europæiske kultur.

Prosaromanen om Faust bygger på mundtligt fortællestof om en historisk person, Johan Georg Faustus; han levede ca. 1480-1540 omkring Wittenberg, var magister i filosofi og renæssancemagi fra Heidelberg Universitet og blev omvandrede læge, alkymist, spåmand og astrolog, som det var almindeligt for den tids lærde.<sup>5</sup> Det efterreformatoriske Tyskland var fyldt med kampe mellem de kirkelige retninger, regionale krige og sociale og religiøse oprørsbevægelser. På denne tid kulminerede i Mellemuropa djævletroen og angsten for, at djævlens rige skulle vinde over Guds rige (f.eks. hos Luther), ligesom forfølgelsen af hekse, troldmænd og kættere. I den intellektuelle debat blev dæmonisering brugt som yndet argument, som det var tilfældet i

den udbredte djævelitteratur<sup>6</sup>, eller når Luther og paven i deres strid om teologiske spørgsmål gensidigt beskyldte hinanden for pagt med djævelen. Mange af tidens lærde fik som humanisten Konrad Celtis (1459-1508) kætter- eller troldmandsry, og ikke få havnede som fysikeren Giordano Bruno (1564-1642) på bålet. I de mundtlige fortællinger, som hurtigt opstod om Faustus, ses, hvorledes populære Schwank-historier om narre, troldmænd og djævelpagter efterhånden knyttedes til figuren, og dette fortællestof dannede baggrund for de første nedskrevne vandrehistorier af Chr. Rosshirt (1575) og prosaromanen fra 1587, som med ét slag gjorde Fauststoffet berømt i hele Europa. Efter et par årtier som europæisk bestsellerstof lever figuren videre i de engelske komedianters repertoire, i de populære trolddomsbøger (*Höllenzwänge*) som f.eks. *Doctor Fausten Miraculenkunst* og i markedspladsernes Mester Jakel- og dukketeater, hvor Goethe lærer den at kende som barn; fra midten af det attende århundrede vokser interessen for Faustfiguren igen (f.eks. Lessings *Faust-fragment*, 1759), og med genibevægelsen (bl.a. Goethes *Urfaust*, 1772-75) bliver Faust et af de populæreste symboler på det moderne, geniale subjekt.<sup>7</sup> *Historia von D. Johann Fausten* fra 1587 er derimod stadig dybt indlejret i den middelalderlige verden.

### I

Modeller for epoker er – med Niklas Luhmanns ord – del af en kulturs selvbeskrivelsessystem og tjener til selvorientering i nutidskulturen.<sup>8</sup> Det samme gælder for behovet for at sætte klare cæsurer mellem tidsaldre og epoker – som når f. eks. renæssancen opfattes som en ny begyndelse i forhold til den middelalderlige verden, eller oplysningen som et brud med den barokke tidsalder. Når Luhmann derfor taler om, at opfindelsen af skriften i oldtiden og af bogtrykkerkunsten i Mainz i året 1452 er to kommunikationsteknikker, som har revolutioneret verden, og dermed alligevel sætter cæsurer, gør han det ud fra en viden om, at der er tale om højstilerede hjælpekonstruktioner, som vi – nødvendigvis – må operere med for at kunne tale om fortiden.<sup>9</sup>

Siden oplysningstiden har den sejlivede fortælling om den mørke middelalder og om et radikalt brud

omkring 1400 – 1600 (i Nordeuropa) mellem denne og den moderne, oplyste tid trivedes i bedste velgående. Denne fortælling var en vigtig del af oplysningskulturens modernisering af sociale, kulturelle og videnskæsmæssige strukturer, som var blevet anakronistiske. På det bevidsthedsmæssige plan bekæmpedes gammel viden under overskriften "overtro" og heksevæsen; et eksempel herpå ses i Christian Thomasius' skrift *Historische Untersuchung vom Ursprung und Fortgang des Inquisitionsprozesses wider die Hexen* (1712), hvor myten om middelalderens dæmoni og barbari, der fortrænges af den oplyste tid, finder en tidlig formulering.

Efter ophøret af den moderne historiediskurs, som Herder, Hegel og Marx er fremtrædende repræsentanter for, er denne fortælling med dens centrale kategorier brud, revolution og emancipation næsten forstummet. For eksempel leger Umberto Eco i essayet "Middelalderens genkomst"<sup>10</sup> ironisk med "ti måder at drømme om middelalderen på"; han fører dermed alle enhedskonstruktioner om epoken ad absurdum, og fastslår først og fremmest middelalderens "grådige, altfavnende mangfoldighed" – et træk han ser som fælles med nutiden. For Eco udgør middelalderen "Europas og den moderne kulturs støbeske" (17), og kontinuiteten mellem middelalder og nyere tid er for ham væsentligere end bruddet. Tilsvarende undgår historieforskning-en i dag de store syntetiseringer, som omfatter tænkningen i brud, og koncentrerer sig mere beskædent om de mange "små fortællinger" (Lyotard). Begreberne kontinuitet, diskontinuitet og modernisering anvendes i stigende grad til forståelse af det komplekse samspil mellem kontinuitet og forandring og mængden af små forskydninger hen over et langt tidsforløb, som kan fastslås i forbindelse med de trods alt dybtgående forskelle i tænkning, æstetik, fortælleformer, medieformer, mentalitet, menneskeopfattelse osv., der findes mellem den middelalderlige og den moderne verden.<sup>11</sup>

For at middelalderen på en lang række områder er anderledes, kan umiddelbart erkendes; spørgsmålet er imidlertid, om der er tale om cæsur eller glidende overgang og hvornår den skal placeres: Er den afgørende hændelse renæssancen eller – i det nordlige

Europa – reformationen? Skyldes forandringerne senmiddelalderens voksende kendskab til antikke, jødiske og arabiske videnstraditioner, pengeøkonomiens fortrængning af naturalieøkonomien, opdagesrejserne og med dem den voldsomme åbning af den europæiske horisont og forstørrelse af informationsmængden, udviklingen af handels- og bykulturen begyndende med de norditalienske byer i det 12. og Hansestæderne i det 13. århundrede, eller fremkomsten af de moderne territorialstater fra omkring 1400? Er det centralperspektivet i kunsten, individualiseringen af subjektet, Montaignes skelsættende essayistik (1588), de moderne naturvidenskaber med navne som Kopernikus (1473-1543), Galilei (1564-1642), Kepler (1571-1630) og Tycho Brahe (1546-1601), opfindelsen af bogtrykkerkunsten i Mainz 1452 eller skabelsen af de moderne myter om Faust, Hamlet, Don Quijote og Don Juan omkring 1600 til afløsning af de middelalderlige identifikationsfigurer Parcifal, Tristan m.fl.? Afhængigt af hvilket perspektiv man vælger til sin konstruktion af epoken bliver resultatet forskelligt, og alle epokekonstruktioners relative gyldighed bliver evident.

Når N. Luhmann taler om opfindelsen af bogtrykkerkunsten som en afgørende og revolutionerende begivenhed, vælger han altså, i fuld vished om sin egen konstruktion, det informationsteknologiske perspektiv. Også for M. McLuhan er denne medieteknologiske landvinding den afgørende faktor, der indleder det, han efter opfinderen af bogtrykkerkunsten kalder "Gutenberg-Galaksen" med dens alfabetisering af Europas befolkninger og med hele den moderne verdens dybtgående forandringer til følge.<sup>12</sup> For at antyde spændvidden og forskelligheden i de mange bud på forståelsen af forholdet mellem middelalder og nyere tid og for at relativere det perspektiv, jeg har valgt i den følgende analyse, skal her kort omtales et par andre overordnede konstruktioner:

For Michel Foucault er tiden omkring 1600 en periode, hvor de fundamentale dispositioner i den vesterlandske vidensarkæologi ændres inden for få årtier. I værket *Les mots et les choses* (1966)<sup>13</sup> er det valgte perspektiv især sproget og dets forhold til verden. Med naturvidenskabernes og rationalismens

fremkomst ophører sproget ifølge Foucault med at være en signatur, der opleves som værende lagt ind i tingene af Gud; tegnsystemet bliver arbitrært, og hvor sproget førhen var middel til erkendelse af verden, givet af Gud, bliver det nu repræsentation. Tænkningen i ligheder viger for en tænkning i forskelle ("tænkningen får til opgave at opdele verden", 95), og magien forsvinder ud af tænkningen inden for få årtier: "Her bryder vidensformen sit gamle slægtskab med *divinatio*" (93). Noget lignende – men uden Foucaults hævde af et brud – hævder Jan Lindhardt med sin formulering, at sproget i renæssancen går fra at være kult til kommunikation.<sup>14</sup> Denne tese ligger på linje med Hans Blumenbergs store afhandling om "naturens bog", hvor han skildrer ophøret af det, han kalder "verdens læselighed", dvs. middelalderkulturens tradition for at forstå virkeligheden som en betydningsfuld og læselig tekst.<sup>15</sup> Denne kristne model for læsning af verden blev i løbet af århundrederne udviklet på baggrund af Augustins *De doctrina christiana* (ca. 397-426) og systematiseret i læren om den firfoldige skriftbetydning: Den ordrette, allegoriske, moralske og den anagogiske betydning, som af Gud var lagt ind i alle verdens fænomener.<sup>16</sup>

I et helt centralt dokument fra tiden, Luthers *Sendbrief vom Dollmetschen* (1530), formuleres denne overgang fra kult til kommunikation som det egentlige dilemma for Bibeloversætter Luther, idet han her reflekterer over, om Biblens hellige sprog bevarer sin status som åbenbaring, når det oversættes fra den kanoniske *Vulgata* til folkesprogene. Og hans argumentation er interessant: Fordi oversættelsen virker i og med, at den jævne tyske mand forstår den og bruger den (dvs. fordi den kommunikerer), er Bibeloversættelsens skrift i Luthers optik stadig hellig, er "kult". Luther konstaterer altså sprogets overgang til kommunikation, men vil samtidig ikke give slip på troen på Biblens åbenbaringskarakter<sup>17</sup> – en ambivalens vi genfinder i Faustbogens ortodokst protestantiske fortællestemme.

Ud fra et helt andet perspektiv forsøger Hans Blumenberg i *Die kopernikanische Wende* (1965)<sup>18</sup> at diskutere den nye astronomiske verdensordens betydning for overgangen fra middelalder til nyere tid. Hvor

verden ifølge skolastikkens ordosystem var gennemkodificeret og bestemt af mål, vægt og tal, som var fastlagt af Gud, og hvor al bevægelse udgik fra Gud, henlægger astronomen Kopernikus i sine *Seks bøger om himmellegemernes bevægelser* (*De revolutionibus orbium coelestium libri VI*, 1534) mange modsatrettede bevægelser til det immanente, til jorden, og erstatter det geocentriske verdensbillede med det heliocentriske. I Blumenbergs analyse er der imidlertid – modsat Foucault – ikke tale om et epokalt brud; Kopernikus og med ham den gryende moderne tid ses ikke som “befrier” fra en stivnet, feudal, hierarkisk verdensorden, men som et resultat af den pluralisme og de mange modsætninger og spaltninger, som middelalderen selv rummede, blandt andet inden for kirken.

Årsagerne til disse modsætninger var dels interne diskussioner i middelalderskolastikken selv, som når nominalisterne William Occam (1285-1349) og Buridan (1300-58) begynder at udvikle ansatser til en empirisk erkendelsesteori og kritisere det geocentriske verdensbillede, dels den megen ny viden, som i løbet af høj- og senmiddelalderen og især i renæssancen kommer til Europa fra antikke, arabiske og byzantinske lærdomstraditioner. Det berømteste eksempel herpå er *Hermes Trismegistos* (efter den græske gud Hermes), en græsk samling af teologiske, astronomiske, medicinske og kultiske skrifter fra de ægyptiske, koptiske og græske traditioner; som *Corpus Hermeticus* bringes samlingen i det trettende århundrede til Norditalien og opnår stor udbredelse i renæssancen, hvor den f.eks. inspirerer den tysk-svejtiske læge Paracelsus (1493-1541) med sit nyplatoniske tankegods. Kendskabet til disse anderledes tankesystemer skaber bevidsthed om, at videnssystemer er udskiftelige og relative og anfægter dermed kirkens absolutte lære og skolastikkens trossystem. *Hermes Trismegistos* dæmoniseredes derfor af kirken og gjaldt som den største blandt tidens kendte troldmandsfigurer Merlin, Cyprian, Simon Magus og Kong Salomon – og senere Faust og andre lærde som Agrippa von Nettesheim (1486-1535), forfatteren til *Occulta philosophia* (ca. 1530), der ligesom Faust var omvandrede læge, magiker og filosof.

En tankegang, som minder om Blumenbergs, ses i Peter Sloterdijks *Kopernikanische Mobilmachung und*

*ptolemäische Abrüstung* (1987).<sup>19</sup> Men hvor Blumenberg taler om den kopernikanske tænkning som resultat af en lang pluraliseringsproces i middelalderen selv, er det centrale begreb for Sloterdijk “det kopernikanske chok”, som ifølge ham trænger igennem i kulturens bevidsthed i anden halvdel af det 16. århundrede. Jorden er ikke mere verdens ubevægelige centrum, men en planet, der bevæger sig gennem et tomt verdensrum efter geometriske og fysiske love. Hermed indledes det modernes “destruktion af alle selvfølgeligheder” (59), og den dynamisering, som griber alle kulturens områder, får sproget til at miste sin sandhedsværdi og det middelalderlige sandhedsrum med dets tre dimensioner, det gode, det sande og det skønne, til at falde fra hinanden. Det hidtil kosmosorienterede subjekt begynder i sin erkendelse at skille sig ud fra verden, erkende den udefra og gribe ind i verden.

Også middelalderspecialisten Umberto Eco giver i værket *Kunst und Schönheit im Mittelalter*<sup>20</sup> sin konstruktion af det paradigmeskift, der indtræffer ved overgangen fra senmiddelalder til nyere tid: Hvor middelalderens skolastiske tænkning kender verdens modsætninger, men i sin erkendelsespraksis stræber efter at beskrive verden som orden og klarhed, at læse verden som i princippet forståelig og reducere og forsone modsætningernes mangfoldighed, accepterer renæssancens og den nyere tids tænkere ifølge Eco modsigelser, bevægelighed og flerhed, f.eks. Cusanus’ (1401-64) pluralitet af verdener og Giordano Brunos (1548-1600) verdensbillede med en flerhed af midtpunkter. Ordoprincippet med dets klarhed, harmoni og identitet af sandhed, godhed og skønhed viger ifølge Eco for realitetens polydimensionalitet og tegnenes bevægelighed.<sup>21</sup> Denne karakteristik ligger tæt op ad C.S. Lewis’ beskrivelse af middelalderens overordnede særkende, nemlig at det fuldkomne/harmoniske altid går forud for det ufuldkomne/disharmoniske.<sup>22</sup>

Over for den flerhed af diskurser og paradigmer, som i påfaldende grad begynder at karakterisere tiden 1400-1600, er de hidtidige fortællemonstre ikke brugbare. Som en af de første skildrer Walter Benjamin i *Der Erzähler* (1936),<sup>23</sup> hvorledes den traditionelle kulturs mundtligt prægede fortæller,



Billedet er anonymt og er opstået samtidig med den første, tyske udgave af *Historia* (1587). Faustfiguren er her fremstillet som et tidstypisk monster: Fragmenter fra forskellige elementer (ild, vand, luft, jord), dyrearter (pelsdyr, fisk, fugl, krybdyr) og mytologiske forestillingskomplekser (Moses, Hekate, Jesus, der går på vandet, djævlediskursen og heksesabbaten) er monteret sammen til en hybrid, førmoderne artefakt.

som deler erfaringshorisont med sine tilhørere og derfor kan fortælle med autoritet, omkring denne tid afløses af den moderne romans fortæller, *roman-cieren*, der er skabt af skriftmediet, og som med den tiltagende pluralisering af verden ikke længere kan videregive kollektivt forbindtlige erfaringer og kodificerede betydninger, men må nøjes med i sin tekst



Billedet tilskrives Rembrandt (ca. 1620). Dette billede af Faust opstår få årtier efter det allegoriske monster (ovenfor), og illustrerer det skred, der sker i diskursiveringen af mennesket fra en kodificeret, allegorisk montagefigur til et moderne, individualiseret subjekt. De to her anvendte illustrationer er fra: *Doctor Fausti Wehckelag. Die Völksbücher von D. Johann Faust und Christoph Wagner*. Udg. af H. Wiemken, Bremen 1961

at formulere ét blandt mange mulige udkast til en meningsgivende fortolkning af verden. M. Bachtins romanteori om overgangen fra epos til roman arbejder med samme grundtanke og har som sin grundlæggende tese den dialogisering og pluralisering af verden og sproget, som bliver evident omkring 1600 med Cervantes' *Don Quijote*, og som betyder en ændring af de hidtidige narrative mønstre.<sup>24</sup> Tilsvarende skildrer Aleida Assmann i *Die Legitimität der Fiktion* (1980) fra et lidt andet perspektiv, hvorledes bevidstheden om det fortalte fiktive karakter tager til omkring 1600;<sup>25</sup> "forfaldet af en transcendent sandhedsgaranti" (107) fører til en omstrukturering af den litterære kode "fra en kodificeret til en tekstuel betydningsrelation" og skaber et fiktionsbegreb, som i stadig stigende grad forstår sig som "et konstruktivt udkast til verden" (106).

Som dette korte rids antyder, kan overgangen fra middelalder til nyere tid beskrives fra utroligt forskellige vinkler. Fælles for de mange tilgange er, at de forsøger at indfange de komplekse forandrings-

processer fra det før-moderne til det moderne, fra en traditionalistisk, ikonografisk og mundtligt orienteret, gennemkodiceret ordo- og stænderkultur til en alfabetiseret, sækulariseret og mere dynamisk og individualiseret kultur med en voldsom forøgelse af informationsmængden og en stigende bevægelighed i det kulturelle system af koder. Denne udvikling kan forstås som summen af mange små forandringer, der sker diskontinuerligt og på forskellige områder, og som forløber over en periode af flere hundrede år. Det fremgår også tydeligt, at middelalderen ikke kan ses som en enhed, men først bliver til det gennem de mange forskelligartede konstruktioner, som eftertiden har opstillet.

På denne baggrund er det interessant at spørge, hvad et litterært værk, som fremmaner en verden fyldt med dæmoner og trolddom, som indeholder et væld af brudflader og modsigelser og har en sjældent hybrid karakter – og som minder ikke så lidt om mange af de mere fantastiske produkter inden for nutidens mediekultur – udsiger, at det ikke er et ligeegyldigt værk, men den tyske litteraturs første, famlende (anonyme) forsøg på at skrive en moderne roman i Benjamins forstand og om en figur, som med sin dobbelthed af naturvidenskab og trolddom har appelleret til utallige kunstnere i eftertiden, gør det ikke mindre relevant.

## II

*Historia von D. Johann Fausten* (1587)<sup>26</sup> er et diffust værk, som interesserer mere ved sin hybriditet end ved sin kvalitet. De mange tidstypiske paratekster,<sup>27</sup> som består af titelblad, dedikation og forord; glosser, ordsprog og kommentarer i margin, Bibelcitat til slut, giver rent visuelt indtryk af en førmoderne prosatekst. Gennem parateksterne vil udgiveren Johan Spies og den anonyme forfatter styre perceptionen og overtale læseren til en ortodoks protestantisk fordømmelse af hovedpersonen, den berygtede troldmand Faustus, og formodentlig samtidig sikre sig mod anklager for trolddom og kætteri. Men forargelsen blandes med fascination, og værkets udsagn forbliver rodet og mangetydigt. Som overordnet tilgang har jeg derfor valgt begrebet hybriditet, som ifølge Elisabeth Bronfen<sup>28</sup> er det strukturerende træk ved en kultur, hvor

der hersker "polykontextualitet" og "polykodering". Det helt centrale ved værket er – i min læsning af det – dets hybride grundstruktur på både det narrativt-mediale og det diskursive niveau.

Både Luhmann og McLuhan fremhæver som nævnt betydningen af bogtrykkerkunstens opfindelse 1452 og den intensiverede alfabetisering af kulturen, som sker gennem de følgende århundreder.<sup>29</sup> På *Historias* tid var mediebildet endnu multimedialt ligesom i den følgende baroktid, og orale, ikonografiske og skriftlige udtryksformer interagerede på en måde, der minder om nutidens medieblade. Dette forhold er bestemmende for narrationen i *Historia*, hvor der foregår en intens dialog mellem de forskellige mediale koder; f.eks. benytter den moraliserende fortællestemme mange orale fortællestrategier: Hans fortællen er spækket med korte, fyndige udsagn så som ordsprog, sentenser, exempla og Bibelcitat, f.eks. i de mange paratekster i margin. Disse mundtlige kommunikationsformer, som eksisterede på både latin og folkesproget, blev omkring 1500 i stor stil indsamlet og trykt, f.eks. Johs. Agricolas *Drey hundred gemeyner Sprichwörter* (1529), Seb. Franckes *Sprichwörter* (1541) og Andreas Hondorffs *Promptuarium Exemplorum* (1568), som var uhyre populære og tjente som kildemateriale for den anonyme forfatter af *Historia*. Mundtlighed er en kommunikationsform, der indebærer en bestemt vidensform: Tilhøreren skal ikke erfare noget nyt, men derimod gennem stærkt kodicerede udsagn genkende en fælles norm, tro, mytologi eller anden erfaring. Gentagelsen af det kendte er det væsentlige, og tidsbegrebet er cyklisk i modsætning til skriftens processualitet og lineære tid. Når fortællestemmen i *Historia* understøtter sin beretning med ordsprog og andre mundtlige genrer, er det en fortællestrategi, der hævder at formulere en sandhed, her den ortodokse, protestantiske lære og diaboliseringen af alt det, der ligger ude for denne, og som Faust repræsenterer.

Samme funktion har de utallige citater, som er indmonteret i teksten, f.eks. afsnit fra Hartmann Schedels populære *Weltchronik* (1493), folkebogen *Elucidarius* (1572), Luthers *Bordtaler* (1566) eller Johann Weyers lærebog i dæmonologi *De preastigiis*

*daemonum* (tysk oversættelse 1586). *Historias* forfatter benytter sig, typisk for den middelalderlige fortælling, i udpræget grad af intertekstualitet, men hvor nutidens intertekstuelle fortællestrategier er selvrefleksive og viser, at betydningen opstår gennem tekstualisering, og at forfattersubjektet forsvinder som autoritet, har den udstrakte brug af citater i *Historia* en helt anden funktion: Forfatteren fremstår herigennem som en lærd imitator med det formål at give det sagte autoritet og legitimitet gennem referencer til traditionens kodificerede betydninger – ligesom ved brugen af ordsprog, sentenser og Bibelcitater, hvor det talende og skrivende subjekt retorisk viser, at det imiterende behersker de kano-niske mønstre. At disse autoritetsskabende strategier er så overdrevent og næsten hysterisk brugt i *Historia* skyldes nok, at det orale på denne tid mister autoritet over for det skriftlige, hvilket er med til at gøre fortællestemmen tvetydig.

Den mundtlige fortællings struktur gennemtrænger også selve handlingsforløbet, der består af korte, afsluttede fortællinger, som især hen imod slutningen er taget fra de mange vandrehistorier om Fausts trolddomsgerninger. Der er tale om korte, episodiske enkeltbegivenheder som i narre- og schwanklitteraturen, der ligesom ordsprogene fortæller noget kendt. Som i hele den middelalderlige fortællende litteratur er den grundlæggende strategi at bekræfte det kendte og givne – og ikke at fortælle noget nyt eller søge nye indsigter. I de korte episoder fremstår verden og livet desuden som scener fra eventyr og sagn. Tidsmodaliteten er her de korte øjeblikke bundet sammen til serier, uden skriftens sekventialitet og processualitet.

Også ikonets modus bidrager til bogens hybride struktur. Dette ses allerede på titelbladet, som danner et grafisk billede, hvor skrift og billede ikke er væsensforskellige, som Lessing langt senere hævdede det i *Laokoon* (1766), men interagerer med hinanden og flyder sammen i én perceptionsform. Skrift er billede og billede er skrift, og dette får naturligvis betydning for narrationen. På titelbladet fortælles hele bogens handling frem mod dens afslutning og morale på én side. På billedets todimensionale overflade er begrebet handling altså noget rumligt og

statisk; et hændelsesforløb fremstilles som en scene og ikke som et successivt forløb i tid som i den moderne roman, hvor spændingen omkring slutningen er et afgørende element i narrationen. På *Historias* titelblad oplever læseren skrift-billedet synkront og ikke diakront; billedets imaginære gehalt er lig med dets reale indhold, det er med V. Flussers begreb "magisk"<sup>30</sup> og perciperes med ét blik – ligesom i tidens populære kunstform emblemet, hvor skrift og billede viser hen til samme allegoriske betydning.<sup>31</sup>

I hele den følgende fortælling ser vi en ejendommeligt blanding af mundtlige, ikonografisk-sceniske og skriftlig-processuelle fortælle-mønstre. I 1. kapitel fortælles tre små "billeder" på Fausts hele liv fra barndommen og frem mod den afgørende fortæ-belse, fra "teolog" til "verdensmenneske" (betegnelse for en lærd inden for de empiriske naturvidenskaber). Disse sceniske livsforløb, hvor et helt liv sammentrækkes i en rumligt struktureret repræsentationsform som på et allegorisk billede, blandes med fortællestemmens generelle refleksioner, Bibelhenvisninger og ordsprog til en typisk middelalderlig narration, hvor billeder altererer med kommentarer. Gennem hele bogen gentages det Luciferiske fald igen og igen, f.eks. kapitel 5: "Netop i denne stund faldt denne gudløse mand fra sin Gud og skaber, som havde skabt ham, og blev en del af djævlens verden". Fausts liv fremstilles gennem disse episoder ikke som et sammenhængende, fremadskridende forløb, men som en række ikonografiske fremstillinger af det sceniske og apokalyptiske øjeblik, som i deres struktur kunne være en ekfrase af Dürers berømte træsnitsamling *Apokalypse* (1498).

Men ved siden af den mundtlige fortællings og ikonets serielle scener og apokalyptiske enkeltscener ses forsøg på en tydelig lineær strukturering af narrationen: Med djævpagten 24 år drives handlingen lineært frem mod den afslutning, der – som i Ben-jamins beskrivelse af den moderne roman i *Der Erzähler* – skal skabe sammenhæng i og fortolkning af det fortalte. Med Fausts nedstyrtning til helvede skabes som slutning på et usikkert forløb en entydig fortolkning. Djævpagten kan med andre ord ses som skriftens lineære kode, der trænger ind i og hybridiserer billedets episodiske og rumlige fortællen,

breder det scenisk strukturerede fortælle-mønster ud til en successiv fortælling, som ifølge Flusser skaber bl.a. den empiriske, videnskabelige tænkning, der er radikalt forskellig fra billedets magiske tænkning. Synkron scene transkoderes til diakrone hændelsesforløb, hvorved den antihistoriske, magiske billedkode, der aflæses i et blik, "rulles ud" til et lineært, retningsbestemt historisk forløb.<sup>32</sup> Skriftens lineære, fremadrettede narrativitet blandes således i *Historia* med billedets og mundtlighedens rumlige, sceniske fortælling og skaber på det narrative plan en voldsom hybriditet, hvor forskellige fortælle- og tidsmodi: den serielle, den apokalyptiske og den lineære tid, interagerer.

Dette kan – lidt forkortet – sammenfattes med, at der i *Historia* foregår en kamp om et nyt fortælle-mønster, hvor skriftens kode blander sig med billedets og mundtlighedens koder med store ændringer af tidsmodi og diskurser til følge.

Den kompleksitet og hybriditet, som narrationen afspejler, gentages på det diskursive plan. Ikke kun italesættelsen af det menneskelige subjekt ændres herved; der foregår også i bogen en debat om gyldigheden af hele det middelalderlige allegoriske betydningsrum. Dette var blevet udviklet siden antikken og blev i højmiddelalderens exegese af skolastikken perfektioneret til forestillingen om *mundus symbolicus*, en omfattende kodificering af alle fænomener i verden, der så et system af usynlige henvisninger til spirituelle betydninger indlejret i de synlige fænomener.<sup>33</sup> Disse allegoriske og typologiske relationer får fra 1400 og frem til det 17. århundrede stor udbredelse gennem det trykte medie, og især emblem-bøgerne blev solgt i store oplag.<sup>34</sup> Reformationens og modreformationens dogmatiske kulturer knytter bevidst an til dette middelalderlige semiotiske system,<sup>35</sup> som i renæssancen havde mistet en del af sin gennemslagskraft. For med renæssancebevægelsen sætter bevægeligheden i de faste betydningssystemer ind, det empiriske blik rettes i stigende grad mod de synlige ting, og de individuelle fortolkninger begynder at blande sig med de kodificerede. Denne problematik kan ses som det drama, som *Historia* først og fremmest handler om, og som strukturerer dens diskurser. Denne påstand skal underbygges ved

en diskussion af to udvalgte allegoriske betydningssystemer i værket: melankolien og den faste typologi omkring laster og djævle, som går igennem hele fortællingen.

Faust er (ligesom Hamlet) melankoliker<sup>36</sup>. Læren om de fire temperamentter var del af et omfattende betydningssystem til erkendelse af verden og subjektet. Livsaldre, ugedage, dyrekredsen, metaller, planeter, verdenshjørner, årstider, kropsvæsker m.m. sås som forbundne via ligheder og som sæt af betydninger, der kunne læses af den kyndige. Det melankolske temperament var således forbundet med bl.a. Saturn, jord, bly, efterår og sort galde, medens sangvinikeren som sine attributter havde Merkur, luft, kviksølv, forår og blod. På samme måde diskursiveredes kolerikeren og flegmatikeren med faste typologiske relationer, og disse motiver blev indflettet i billeder og tekster til karakteristik af figurerne, som det er tilfældet i *Historia*<sup>37</sup> – og som nutidige læsere ofte læser hen over.

Vurderingen af især melankolien kunne imidlertid variere stærkt: I den middelalderlige teologiske tradition var melankolikerens svingninger mellem eufori og depression udtryk for syndig tvivl om den guddommelige sandhed og nåde og blev indgivet af djævelen ved hjælp af den sorte galde, Adams blod, der videregav arvesynden til menneskeslægten. Især under reformationen udvikledes djævelen, og melankolikeren defineredes som en, der var besat af djævelen og hengav sig til synderne hovmod (*superbia*), nysgerrighed (*curiositas*) og tvivl og træghed (*acedia*).<sup>38</sup> I renæssancen omtolkes denne nysgerrighed til noget positivt og emanciperende, og melankolien bliver tidens intellektuelle modetemperament, tegnet for individualitet, genialitet og opdagelseslyst.

Bondesønnen Faust (jf. jorden og bondestanden som emblem for melankolikeren) introduceres allerede i første kapitel som besat af en djævelske *curiositas*:<sup>39</sup> Hans "spekulering" og opgivelse af teologien for at blive "verdensmenneske" er tydelige tegn på *superbia* og *curiositas* og på det "hovmod og overmod" (18), der bragte Lucifer til fald; Fausts videbegær indgydes ham af djævelen og får ham til at spørge til de afgørende trosindhold: Skabelsen, himlen, paradiset og helvedet. Han flyver gennem luften



(i hekseprocesserne et tegn på pagt med djæveln), vil vide besked om alle jordiske fænomener og overskrider gennem de udstrakte rejser med Mefistofeles både fysisk og intellektuelt de af Gud satte grænser. Samtidig svinger han hele værket igennem på typisk melankolsk vis mellem overmod og tvivl, mellem nysgerrighed og anger, mellem *superbia* og længsel efter nåde (en ambivalens, der også præger Dürers berømte kobberstik *Melancholia* (1514)):

Doctor Faustus forlod atter djæveln ganske melankolsk, blev helt forvirret og fyldt med tvivl, tænkte snart på det ene, snart på det andet, grublede dag og nat over disse ting. Men der var ingen bestandighed i ham, for djæveln havde ham som allerede nævnt i sin magt, havde besat og forblændet ham. Og når han var alene og ville tænke over Guds ord, sneg djæveln sig i en smuk kvindes skikkelse hen til ham, kærtegnede ham og bedrev alskens utugt med ham, så at han hurtigt glemte det guddommelige ord, var ligeglad med det og fortsatte med sine onde forehavender (42).

Ved siden af denne dæmonisering af melankolien, spores en tydelig positiv valorisering af Fausts *curiositas*- og *superbia*: Han afkræver – som renæssancetidens astronomer – Mefistofeles svar på spørgsmål om stjernernes placering, om meteorologiske fænomener som torden, om kometer, paradiset og helvedes placering og beskaffenhed m.m. Fausts empiriske blik rettes vitalt og overmodigt mod den synlige verden, og i *Historias* fortællers univers er dette på én gang syndigt, positivt og angstskabende. Det gamle korpus af typologiske tegn omkring temperamentslæren – diskursiveringen af subjektet – optræder i denne tekst med andre ord glidende og tvetydigt, snart positivt, snart negativt konnoteret. Forholdet mellem *res* og *significatio* er mindre fast end førhen, og rummet for den subjektive tolkning er blevet større.<sup>40</sup>

Det tydeligste eksempel på det allegoriske betydningsrums begyndende opløsning ses imidlertid i de scener, hvor djæveln demonstrerer dødssynderne (kapitel 8) og tager Faust med til helvede (kapitel 23). I kapitel 8 fremfører djæveln en række kendte, kristne middelalderallegorier for Faust: Dragens (djæveln) kamp med løven (Kristus), der ender med

at løven sluges af dragen (en omvendning af frelseshistoriens budskab om dommedag, idet djæveln her besejrer Kristus). Desuden opræder påfluglen (*vanitas*), en rasende tyr (*luxurias* ridedyr), aben (*vanitas* og *acedia*), svinet (*luxuria*), ulven (*gula*, frådseri), sække med guld og sølv (*avaritia*, begærlighed) sammen med en mængde musikinstrumenter, der er almindelige djævlattributter. Helvedesbeskrivelsen indledes med en imponerende djævlparade (*Belial*, *Lucifer*, *Asteroth*, *Belsebub*, *Satanas* m.fl., udstyret med røde snabler, lange hvide tænder, lange haler, vinger o. lign.), der skal illustrere tidens allegoriske dæmonologi og morallære. Det bemærkelsesværdige er Fausts reaktioner: "det behagede Faust godt" [...] "D. Faustus lo og ønskede at se dette" [...] "Faustus ønskede, at de skulle lade ham se en prøve på det" [...] "Faust lo og spurgte" (51). Den århundredgamle billedtradition (*res significativae*) genkendes ikke af Faust, der kaster sit empiriske blik på disse fænomener og afmonterer det allegoriske betydningsniveau med sin latter. Dette svarer til, at de mange djævle i det samtidige *Theatrum Diabolarum* er sunket ned til næsten uskadeligt, moraliserende stof med en ofte humoristisk karakter. I *Historia* udspilles altså en voldsom strid om gyldigheden af den traditionelle dobbelthed af *sensus litteralis* og *sensus spiritualis*, middelalderens semiotiske system; fortælleren insisterer offensivt på dets gyldighed, men kan ikke skjule sin fascination af protagonisten Faust, der benægter og degraderer det – men uden at erstatte det med et andet betydningssystem. Også her svinger udsagnet mellem modsatrettede holdninger, og helheden bliver lige som ved melankolien og fortællemonstret et hybridt udsagn, der udtrykker tidens blanding af koder og diskurser.

Denne hybriditet er værkets grundtenor, dets "trolddom": Gennem hele romanen gentages ordene trolddom, fortryllelse, blændværk, spøgeri, gøgleri atter og atter og udtrykker en oplevelse af verdens og menneskets forblændelse i en tid, hvor de kulturelle symboliseringer og fortolkninger befinder sig i ombrud, og hvor fortællemonstre og diskurser blandes. *Historias* bærende metafor, troldmandens djævlpagt, hans dobbelthed af naturvidenskab og trolddom, kan ses som et udtryk for en

sådan erfaring af kulturens hybriditet; og tematiseringen af blændværk og trolddom som verdens tilstand kan derfor – i stedet for at være et udtryk for den “mørke middelalder” – læses som en anticipation af barokkens vanitaserfaring og dens eksperimenter med at skabe bevægelige, multimediale og hybride repræsentationsformer, der kan rumme den forøgede informationsmængde og dynamiseringen af det kulturelle tegnsystem.<sup>41</sup>

Til den række af beskrivelser af overgangen mellem middelalder og nyere tid, som jeg nævnte i begyndelsen, kan jeg altså – generaliseret ud fra dette ene værk – føje begrebet hybriditet, vel vidende, at det er ét blandt mange mulige perspektiver. Den omtalte transkoding fra et oralt-ikonografisk, synkront billedrum til skriftens mere abstrakte kode, som med sin logiske, processuelle struktur “voldtager billedets mytisk-magiske tænkning”, som Flusser udtrykker det,<sup>42</sup> bringer efterhånden de middelalderlige diskurser og fortællemonstre til ophør. På *Historia von D. Johann Faustens* tid hersker endnu den store diffusion, og der udspilles drabelige kampe om fortællingerne om verden. Den lærde troldmand Faust kunne her blive et symbol på alt det, der på én gang skabte angst og fascination.<sup>43</sup>

#### Noter

1. Et hermeneutisk begreb, som H.R. Jauss har indført i diskussionen om, hvorledes vi kan nærme os den middelalderlige verdens anderledeshed: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977.
2. I romantikken præges betegnelsen “folkebog” om en lang række prosatekster fra tiden omkring 1500. I Herders ånd blev de set som udtryk for folkets sjæl, medens de i dag mere neutralt betegnes som “tidlige prosaromaner” (*Romane des 15. und 16. Jahrhundert. Nach den Erstgedrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, hg.v. J.-D. Müller, Frankfurt am Main 1990). På dansk findes en del af dem i *Danske folkebøger fra 16. og 17. århundrede*, udgivne af J.P. Jacobsen, Jørgen Olrik og R. Pauli, København 1932, der indeholder en faksimileudgave af *Historia om D. Johan Fausto den vidbercytede Troldkarl* – prentet i Kiøbenhaffn / uff Matz Vingaard. Aar Effter Guds Byrd / 1588. Her henvises til den tyske kritiske udgave *Historia von D. Johann Fausten*, hg.v. S. Füssel und H. J. Kreutzer. Stuttgart 1988.
3. Førsteudgaven er dateret til 1604, men er formodentlig skrevet 1588-89, et år før mordet på Marlowe.
4. Især Th. Mann benytter bevidst Faustromanen fra 1587 som palimpsest og indbygger mange citater direkte i *Doctor Faustus*.
5. Flere af tidens kendte skikkelser omtaler Faustus i deres skrifter, bl.a. Luther og Melanchton. Diaboliseringen af ham begynder endnu mens han lever: Pukkelyggethed, trolddom og seksuelle perversioner som pædofili og homoseksualitet var almindelige diaboliseringsstrategier og knyttes ofte til den historiske Faustfigur.
6. En populær genre inden for den ortodokse, moraliserende protestantisme; de forskellige synder og laster personificeres med en specialdjævel, f.eks. lediggangs-, drikke-, danse- og hovmodsdjævelen. Eksempler herpå er A. Musculus: *Hosenteufel* (1555), *Fluchteufel* (1556), *Eheteufel* (1556), *Teuffellstyrannei* (1556) og det berømte *Theatrum Diabolarum* (1569) – et af tidens mest læste tyske værker.
7. Frank Baron: *Faustus. Geschichte, Sage, Dichtung*, München 1982.
8. Niklas Luhmann: “Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie”. In: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg.v. H. U. Gumbrecht und U. Linke-Heer, Frankfurt am Main 1985, s. 11-33.
9. Denne fundamentale viden om al historiefortællens konstruktivitet formuleres første gang af Walter Benjamin i essayet *Über den Begriff der Geschichte* (1932). Med de ofte citerede ord: “Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion” polemiserer han mod selvforståelsen hos det nittende århundredes kulturhistorie- og historievidenskab, hvis mål det med den tyske historiker Rankes berømte ord var at erkende “wie es eigentlich gewesen ist” (W. Benjamin: *Gesammelte Schriften I,2*, Frankfurt am Main 1974).
10. In: Umberto Eco: *Middelalderens genkomst og andre essays*, København 1988, s. 16-49.
11. Et vigtigt eksempel på en forskning i tiden 1400-1600, der hylder de mange “små historier” og undgår de store synteser, er den omfattende publikationsserie *Fortuna vitrea*, Bd. 1-15, Tübingen 1991-1995.
12. M. McLuhan: *The Gutenberg-Galaxis* 1962.
13. M. Foucault: *Les mots et les choses*, 1966; her refereres til den tyske oversættelse: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974.
14. Jan Lindhardt: *Retorik*, København 1987.
15. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981. Interessant er i denne sammenhæng tillige *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1966, *Aspekte der Epochenchwelle*, Frankfurt am Main 1976 og *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt am Main 1981.
16. Skoleeksemplet er læsningen af ordet “Jerusalem” som – alt efter niveau – betyder 1: den konkrete by, 2: den kristne kirke, 3: den kristnes sjæl, 4: det himmelske Jerusalem.
17. *Hutten. Münzer. Luther. Werke in zwei Bänden*, Ausgewählt von S. Streller, Berlin und Weimar 1982, Bd. 2, s. 263-283.

18. Hans Blumenberg: *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt am Main 1965.
19. Peter Sloterdijk: *Kopernikanische Mobilmachung und ptolémäische Abrüstung*, Frankfurt am Main 1987.
20. Her refereres til den tyske udgave: Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, Frankfurt am Main 1991.
21. U. Eco: *Opera aperta*, Milano 1962. Tysk: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977.
22. C.S. Lewis: *The Discarded Image*, Cambridge 1964.
23. W. Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: *Gesammelte Schriften II/2*, Frankfurt am Main 1977, s. 438-465. Dansk: *Fortælleren og andre essays*, København 1996.
24. M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main 1979, s. 154-300.
25. A. Assmann: *Die Legitimität der Fiktion*, München 1980.
26. "Historia" var en gængs betegnelse i datiden for en tekst, der beretter om noget der faktisk er hændt, og som benytter sig af historiografiske dokumentationsteknikker - her henvisning til Fausts breve, testamentet o. lign.
27. G. Genette: *Paratexte*, Frankfurt/New York 1992.
28. E. Bronfen et. al. (udg.): *Hybride Kulturen*, Tübingen 1997.
29. Undersøgelserne omkring alfabetiseringen af den europæiske kultur er utallige. Af tyske kan vsa. Luhmann fremhæves V. Flussers værker (f.eks. *Die Schrift*, Frankfurt am Main 1987) og M. Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1991.
30. F.eks. i V. Flusser: *Die kodifizierte Welt*. In: *Medienkultur*, Frankfurt am Main 1997.
31. Andrea Alciatos *Emblematum liber* (1531) var et af tidens mest læste værker og udkom i 180 oplag og oversættelser. Emblemet opstod af renæssansens hieroglyfik og modefænomenet imprese.
32. En lignende ambivalens mellem synkroni og diakroni har Walter Blank behandlet i forbindelse med det middelalderlige Lancelot-stof: *Zur narrativen Bildstruktur im Mittelalter*, In: *Bildhafte Rede in Mittelalter und frühe Neuzeit*, hg.v. W. Harms und K. Speckenbach, Tübingen 1992.
33. Erwin Panoffsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character I*, Cambridge/Mass. 1953. Jan-Dirk Müller: *Transformationen allegorischer Strukturen im frühen Prozaroman*. In: *Bildhafte Rede im Mittelalter und frühe Neuzeit*. Hg. Von W. Harms und K. Speckenbach, Tübingen 1992. Illustrerende billedmateriale kan f.eks. ses i kataloget *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei*, Braunschweig 1978.
34. A. Henkel und A. Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967.
35. Diskussionen omkring middelalderens allegoriske betydningssystemer er meget omfattende. I Tyskland indledes den for alvor af F. Ohly: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1983. Desuden kann henvises til: *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg.v. W. Harms und K. Speckenbach, Tübingen 1992 og *Mittelalter und frühe Neuzeit*, hg.v. Walter Haug, Tübingen 1999.
36. Maria E. Müller: *Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der Historia von D. Johann Fausten*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1986, H. 3.
37. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992.
38. Smlg. hertil afsnittet *Der melancholische Teufel i Theatrum Diabolarum*, Frankfurt am Main 1569.
39. Diskussionen omkring begrebet *curiositas* (nysgerrighed, erkendelsestrang) og dets status inden for kristendommen går tilbage til Augustin. Det indeholder mange træk fra begrebet *hybris* og oscillerer mellem positiv erkendelsestrang og negativ formastelighed mod Gud. I det 16. århundredes dogmatiske, protestantiske lære var det en dødssynd.
40. Et lignende træk diskuterer J.-D. Müller i forbindelse med prozaromanen: *Die Fortuna des Fortunatus*. In: *Fortuna*, hg. v. W. Haug und B. Wachinger, Tübingen 1995.
41. Se U. Ecos karakteristik af barokken i *Das offene Kunstwerk*, jf. note 21.
42. V. Flusser: *Die Schrift*, jf. note 29.
43. Det er sigende, at diskursen om hekseri og trolddom ikke i første række var et almuefænomen, men især trivedes i hovedet på de veluddannede, moderne mænd og reformatorer, f.eks. Luther, den franske jurist og statsteoretiker Jean Bodin (som ved siden af den moderne franske forfatter Jean Bodin (som ved siden af den moderne franske forfatter Johan Fischart, hvis værk *Vom ausgelassenen, wütigen Teuffelsheer* (1591) alene med sin titel udtrykker den ophidsede tidsånd, og alle de navnløse forhørmænd og dommere i hekseprocesserne.