

20461

DEUTSCHE
VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT
UND
GEISTESGESCHICHTE



89. JAHRGANG

2015

HEFT 2/JUNI

VERLAG J.B. METZLER
STUTT GART · WEIMAR

»Betriegliche Apparentzen«
Techniken der Imaginationssteuerung
in Andreas Gryphius' *Leo Armenius*

VON MAXIMILIAN BERGENGRUEN (Karlsruhe)

ABSTRACT

Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung ist die Geisterbeschwörung im zweiten Eingang der vierten Abhandlung von Gryphius' *Leo Armenius*. Die Analyse wird deutlich machen, dass diese Szene weniger ein teuflischer Ritus denn eine Inszenierung ist, welche auf den Mitteln der zeitgenössischen Optik und Katoptrik beruht. In einem zweiten Schritt soll die Theatertechnik analysiert werden, die es ermöglicht, den Zuschauer glauben zu machen, die teuflische Beschwörung sei bei näherem Hinsehen technisch erzeugt. Zum Schluss erfolgt die Rekonstruktion der theologischen Bedingungen dieser in sich gedoppelten Darstellung. Es wird zu zeigen sein, dass sich bei Gryphius medial evozierte Illusion und göttliche Botschaft keinesfalls ausschließen. Vielmehr gehen sie eine bemerkenswerte Allianz ein, die das Wort Gottes jedoch nicht nur sichtbarer, sondern zugleich auch unkenntlicher werden lässt.

In the following study the point of departure is the spirit conjuring in the second *Eingang* of the fourth *Abhandlung* of Gryphius' *Leo Armenius*. The analysis will reveal that this scene is less a devilish ritual than a performance which relies on the means of contemporary optics and catoptrics. In a second step techniques of the theatre will be analysed which make the viewer believe the devilish evocation is created technically when looking a little closer. Towards the end, the theological conditions of this in itself dual performance is reconstructed. It will be shown that medially evoked illusions and divine messages do not exclude each other. Rather they form a remarkable alliance which however not only makes the word of god more visible, but simultaneously also unrecognizable.

I.

MAGIE. Byzanz am 24. Dezember 820. Der Thron des Herrschers und Tyrannen Leo Armenius wackelt; eine Gruppe von Verschwörern trachtet ihm nach dem Leben und möchte an seiner Stelle Michael Balbus zum Alleinherrscher machen. Balbus ist jedoch von Leo festgenommen worden, die Umsturzpläne können jederzeit ans Licht kommen. Die Verschwörer müssen also losschlagen, bevor es zu spät ist.¹

Daher senden sie einen von ihnen zum Schwarzmagier Jamblichus. Dieser will einen »Höllische[n] Geist« (D 79) beschwören, der verkünden soll, wie und wo

¹ Vgl. zur politischen Dimension des Dramas die Ausführungen in Rüdiger Campe, »Theater der Institution. Gryphius' Trauerspiele ›Leo Armenius‹, ›Catharina von Georgien‹, ›Carolus Stuardus‹ und ›Papinianus‹«, in: *Konfigurationen der Macht in der frühen Neuzeit*, hrsg. Roland Galle, Rudolf Behrens, Heidelberg 2000, 257–287, hier: 263–265.

man den Tyrannenmord »verrichten wird« (D 78, V. 4).² Der Abgesandte zögert ein wenig, weil er weiß, dass der Teufel, gemäß Joh 8,44, der Vater der Lügen ist, dass er also paradoxerweise einen »Betrüger« (D 78, V. 3) bitten wird, ihm die Wahrheit zu sagen. Jamblichus kann ihn jedoch überzeugen, der Zeremonie beizuwohnen, nicht zuletzt deswegen, weil sich die Umstürzler insgesamt in einer Situation befinden, in der es kein richtiges Leben mehr im falschen gibt: »Diß Spill geht so verkehrt | Daß uns kein rechter Weg mehr wird zu Ende führen« (D 78, V. 6f.).

Jamblichus enttäuscht den Verschwörer keineswegs. Am Ende einer längeren Beschwörung taucht er tatsächlich auf: »der Geist« (D 83, V. 135) – und gibt auch die heißersehnte Prophezeiung ab: »Des Kaeyzers Thron zubricht / doch mehr durch List / als Staercke. | Wo man kein Blut vergeust / geht man mit Mord zu Wercke. | Der Kercker wird erhoeht wo euch nicht Zwytracht schlaegt. | Du: suche keinen Lohn / dir wird / was Leo traegt.« (D 83, V. 135–138)

Ganz so einfach, wie sich die Verschwörer das vorgestellt haben, ist die Angelegenheit jedoch nicht: Ihr Abgesandter muss zugeben, dass ihm der Spruch »in etwas dunckel scheint«. Er kommt also nicht umhin, Jamblichus zu bitten, ihn auszulegen. Der Geisterbeschwörer hat dann auch, ohne zu zögern wohlgemerkt, eine Erklärung parat: »Wo man kein Blutt vergeust« – damit ist seiner Meinung nach ein Ort wie z. B. eine »Kirche[]« gemeint; mit »Dir wird was Leo trägt« – damit ist, gemäß Jamblichus, die »Cron« (D 83, V. 145; 138f.) bezeichnet. Die Verschwörer sollen also Leo während einer Messe die Krone entreißen, ihn töten und Michael zu seinem Nachfolger krönen. Die Vorhersage ist – von einem kleinen Detail abgesehen (dazu später mehr) – korrekt: Der Anschlag auf Leo wird in der nächtlichen Christmette erfolgen; und in der Tat wird Michael sich dort die Krone Leos auf sein Haupt setzen können.

Dieses zentrale Ereignis in Gryphius' *Armenius* birgt das theologische Skandalon, dass die Verschwörer auf, wie es in der Vorrede heißt, »Träume / Gesichter« bauen (D 11), die den »nichtigen und verdammten Wissenschaften« der »verfluchten Zauberei« (D 230f.) entspringen, und damit, jedenfalls vordergründig, auch noch Erfolg haben. Gryphius weiß, dass er sich metaphysisch auf dünnes Eis begibt, wenn er »nicht mit den Alten einen Gott aus dem Gerüste; sondern einen Geist [...] herfür bringen« lässt. Die Folge davon ist, so die Befürchtung Gryphius', dass man nicht nur dem Geist, sondern auch ihm selbst als Autor keinen »Glauben zustellen« wird, weil man beide als Betrüger im Sinne von Joh 8,44 einordnen wird (D 231; 234). Die teuflische Lüge färbt also, so lässt sich das Argument rekonstruieren, auf den, der sie darstellt, ab.

² Ich zitiere hier wie im Folgenden unter der Sigle »D« nach der Ausgabe: Andreas Gryphius, *Dramen*, hrsg. Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991.

Gleichzeitig beschwört Gryphius den Leser geradezu, das von ihm Beschriebene nicht für »gantz eitel«, nicht für »unerhört« zu halten (D 12). Er beansprucht nämlich für sein Stück Wahrscheinlichkeit im Sinne von Aristoteles' *Poetik* 1451a: Zwar hat, wie er zugibt, seine »Dichtkunst« ein »wenig Freyheit« von der historischen Wahrheit genommen (D 12); aber dies nur, um ein, wie er mit Rekurs auf *Rhetorik* 1394a schreibt, »Beyspiel dieser Warheit« (D 12) darzustellen.

Beide Intentionen – also die Darstellung von betrügerisch-teuflichen Erscheinungen auf der einen Seite und der Anspruch auf exemplarische Wahrheit auf der anderen – scheinen sich auf den ersten Blick auszuschließen. Ich werde aber im Folgenden zu zeigen versuchen, dass es bei näherem Hinsehen durchaus eine Schnittmenge gibt. Ich beginne dafür mit einer ausführlichen Interpretation der bereits erwähnten Beschwörungsszene.

Grundsätzlich orientiert sich Gryphius für seinen *Leo Armenius* an einem jesuitischen Bezugstext, nämlich Joseph Simons' *Leo Armenus seu Impietas punita* von 1645.³ Für die Magierszene greift er jedoch auf ein anderes Stück Simons', den *Zeno* von 1648, zurück,⁴ an dessen Anfang sich der Protagonist von einem Magier namens Euphemianus die Zukunft weissagen lässt. Ähnlich ist in beiden Stücken, dass jemand in eine »Magi officina« auf der neu geöffneten Hinterbühne (»reducto siparium« – »nach Öffnung des Zwischenvorhangs«)⁵ tritt und um eine Geisterbeschwörung bittet (»Exprome genium Tartari eductum sinu« – »lasse einen Geist erscheinen, der aus der Tiefe des Tartarus stammt«); aber hier enden dann schon die Gemeinsamkeiten: Der Magier im *Zeno* lässt nämlich keine wirklichen Geister erscheinen, sondern hilft Zeno vielmehr bei der Erstellung seines Horoskops.

Aber auch ohne literarische Vorlage verfügt Gryphius über genügend Kenntnisse, um die Erscheinung eines bösen Geistes auf die Bühne zu bringen, weil er zur Zeit der Abfassung des *Leo* eine Abhandlung über Gespenster verfasst hat oder gerade verfasst: *De spectris*. Auf diese Schrift, die im Übrigen unveröffentlicht verloren gegangen ist, weist er in einer Anmerkung zum *Leo* hin und gibt dabei zu erkennen, dass er sich im Zusammenhang dieser Arbeit auch mit »*Bodini Daemonomania*« (D 115, V. 10) auseinandergesetzt hat; also dem viel-

³ Vgl. hierzu Gerhard Kaiser, »Leo Armenius. Oder Fürsten=Mord«, in: ders. (Hrsg.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Interpretationen*, Stuttgart 1968, 3–34, hier: 4–10; Peter Rusterholz, »Nachwort« zu *Andreas Gryphius: Leo Armenius. Trauerspiel*, hrsg. Peter Rusterholz, Stuttgart 1971, 127–146, hier: 129.

⁴ Ich zitiere nach: Joseph Simons, *Zeno. Tragoedia*, Rom 1648, digitalisiert durch: Bayerische Staatsbibliothek München: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10609895.html> (Zugriff: 13. September 2014).

⁵ Ebd., 10. Hierzu Willi Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, Halle 1921, 154–156; 163–165.

leicht einflussreichsten Buch der Hexenverfolgung, zumindest auf der Seite der Befürworter.

Angesichts dieses Kenntnisstandes verwundert es nicht, dass die Beschwörung des höllischen Geistes sehr detailliert beschrieben wird, auch und besonders im Hinblick auf seine technischen Momente. Bevor Jamblichus mit der eigentlichen Beschwörung oder, wie es in der Zeit heißt, »Anrufung« des Geistes⁶ beginnt (»Schrecklicher König der mächtigen Geister. Printze der Lüfte Besitzer der Welt«; D 80, V. 61), wendet er das gesamte praktische Wissen seiner, Zitat Gryphius, »verdammten Wissenschaften« (s. o.) an, um sein Ziel zu erreichen. Er stellt eine umfangreiche magische Anordnung her und überprüft diese mehrfach mithilfe eines Knaben, der als sein Gehilfe fungiert.

Die äußere Form dieser Anordnung ist ein »Circkel«, der in sich mehrfach unterteilt ist: »Diß sey der erste Ring, diß sey der letzte Kreiß« (D 80, V. 53). Der Doppelkreis ist der klassische Anwendungsbereich für einen Schwarzmagier, der einen Geist beschwören möchte. Es gibt verschiedene zeitgenössische Darstellungen, die einen Magier in einem Doppelkreis zeigen. Eine mögliche Quelle könnte ein Holzschnitt des Petrarca-Meisters in der deutschen Fassung von *De Remediis utriusque fortunae (Von der Artzney beyder Glück)* darstellen, da hier ebenfalls ein Knabe mit im Kreis steht.



Abb. 1: Holzschnitt des Petrarca-Meisters aus Francesco Petrarca, *Von der Artzney beyder Glück* [...], 1532.

⁶ Tommaso Garzoni, *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln unnd Handt-Wercken* [...], Frankfurt a. M. 1641, 486.

Auf dem Boden hat der Magier – um zu Gryphius zurückzukehren – »Zeichen aufgeschriben«, um deren Überprüfung er seinen Helfer bittet: »Gib achtung [...] Ob nichts was nöthig ist sey unter wegen bliben« (D 80, V. 59f.). Diese und auch die weiteren »frembde[n] Zeichen« (D 82), die er im weiteren Verlauf der Zeremonie auf den Boden malt, dürfen in keiner Beschreibung einer Teufelsbeschwörung bzw. einer schwarzmagischen Praktik fehlen: »Das geringste / das diese Magie oder Zauberer thun / ist / dz sie mit aberglaubischen Charakteren / mit vnbekanten Namen« arbeiten, ist der *Piazza Universale* Tommaso Garzonis zu entnehmen.⁷

So viel zu den Charakteren. Weiterhin verteilt Jamblichus verschiedene Leichen- bzw. Skeletteile an genau vorhergesehene Orte in seinem Kreis:

Hieher gehoert der Kopff. Hieher das Tuch mit Schweiß

Der Sterbenden genetzt; die eingebund'nen Hertzen.

Hieher die Frauen Haut / die in den Kinderschmertzten

Durch dise Faust erwuergt. (D 80, V. 54–57)

Was Jamblichus hier ausführt, ist eine Mischung aus teuflischem Opfer-Kult (»Wo ich dein Prister bin / der niemals unterließ | Mit solchen Opffern dich zu ehren«; D 82, V. 117f.) und einem Haruspizium, also einer Prophezeiung aus Eingeweiden, hier allerdings aus menschlichen: »Wo du was kuenfftig oft erklaer't / | In einer Jungfrau'n Eingeweide« (D 82, V. 105–106f.). Denn darum geht es ja: Der böse Geist soll dazu gebracht werden, die Zukunft vorherzusagen.

Der weitere Kontext, in dem sich Jamblichus mit dieser Mischung aus Opfer und Haruspizium bewegt, ist der der Nekromantie (Totenbeschwörung, nicht zu verwechseln mit Nigromantie, also Schwarzkunst). Auch hier gibt es Vorbilder in der Literatur: Bodin führt beispielsweise aus, dass »es ein verdammlicher handel sei / der Necromanntzei sich gebrauchen / vnd vom Teuffel / dem Vatter der Lugen / die Warheit wollen erfragen / vnd von den Todten verborgene sachen erkundigen«. Er berichtet aber auch von Schwarzmagiern, die mithilfe der Toten bzw. ihrer Überreste, wie z. B. der bei Gryphius erwähnten »Totenköpff«, »den Teuffel« selbst »haben reden gemacht«. ⁸ Weiterhin erwähnt Bodin einige »abschewliche Gottlose stuck«, bei denen z. B. ein Kind aus Gründen der »Zauberischen warsagung« dem »Teuffel zu lieb metzigt vnd auffopffert« worden sei.⁹

Vergleicht man Bodins Beschreibung der Nekromantie mit der Vorführung des Jamblichus, fällt auf, dass Letzterer die Exempel Bodins einerseits überbie-

⁷ Garzoni (Anm. 6), 487.

⁸ Jean Bodin, *De magorum daemonomania: vom außgelaßnen wütigen Teuffels-her, allerhand Zauberern, Hexen und Hexenmeistern, Unholden, Teuffelsbeschwerern, Warsagern, Schwartzkünstlern, Vergifftern, Augenverblendern [...]*, übers. Johann Fischart, Graz 1973 [Reprint der Ausg. Straßburg 1591], 93.

⁹ Bodin (Anm. 8), 91f.

tet: Statt *einer* Kinderleiche werden *mehrere* Leichen aus noch weit grausameren Exzessen verwendet, aber dies, andererseits, nur rhetorisch. Es wird überhaupt niemand *coram publico* »metzigt« (s. o.), sondern nur von verschiedenen Totenköpfen und Gebeinen *behauptet*, dass dieses einmal passiert sei. Es ist also nicht auszuschließen, dass die Gegenstände im Zauberkreis nicht Mittel zur Teufelsbeschwörung sind, sondern vielmehr zur Evokation einer Teufelsbeschwörung im Kopf des Besuchers dienen.

Dieser Verdacht erhärtet sich, wenn man berücksichtigt, dass Jamblichus zu seinem knabenhaften Gehilfen sagt: »Gib Ypen / gib zu räuchern« (D 80, V. 48). Auch das ist durchaus diskursgetreu. Bei Garzoni ist zu lesen, dass für die »Beschwerung« u. a. »Dünst / Rauch« sowie die bei Gryphius später ebenfalls erwähnten »Kräuter« verwendet werden.¹⁰ Damit ist nicht nur die olfaktorische Dimension der Teufelsbeschwörung angesprochen, sondern auch die visuelle. Das spätere Auftauchen des Geistes findet nämlich in einem Raum voller Rauch statt. Dies ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass dieser Raum sowieso schon eher dunkel ist (die Handlung findet »fern über Mitternacht« statt; D 79, V. 27) und kurz vorher noch einmal zusätzlich abgedunkelt wurde (»der Sternen Glantz erleicht«; D 82, V. 129) – und nun also durch den Rauch auch der Möglichkeit kontrastiven Sehens ermangelt.

Der Verdacht der technischen Täuschung erhärtet sich weiter mit einem Blick auf Garzoni, der bei seiner Beschreibung der schwarzen Magie eine andere Seite stark macht als Bodin. Zwar behauptet auch er, dass es sich bei einer Teufelsbeschwörung um einen Betrug im Sinn von Joh 8, 44 handelt, aber dieser Betrug muss nicht unbedingt, wie bei Bodin, ein Betrug »durch verblendung vnd Verzauberung *des Teuffels* / der den Leuten solchen Höllischen dunst vor den Augen macht«, sein.¹¹ Vielmehr kann er auch vom Magier selbst ausgehen. Mit Rekurs auf Agrippa von Nettesheims *Von der Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften*¹² beschreibt nämlich Garzoni auch »Gauckeleien vnd Verblendungen«, die nicht vom Teufel selbst, sondern von »etlichen Gaukelern oder Lotterern« verübt werden – und die in nichts anderem als einer »geschwinde[n] Art [...] zu verblenden« bestehen. Und er fährt fort: »Dann das Ende dieser Kunst / vnd solcher Künstler ist [...] nicht / daß sie schlecht etwas machen / sondern allein / daß sie die Imagination mit einem Schein außfüllen«. ¹³

Welcher teuflische oder technische Betrug könnte aber hinter der Teufelerscheinung stecken? Die *Laterna magica* ist gerade erst in Kirchers *Ars magna lucis et umbrae* (1646) einem größeren Publikum vorgestellt worden und also

¹⁰ Garzoni (Anm. 6), 484.

¹¹ Bodin (Anm. 8), 79; Hervh. MB.

¹² Hierzu Vf., *Nachfolge Christi/Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur* (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen), Hamburg 2007, 238.

¹³ Garzoni (Anm. 6), 484.

noch nicht flächendeckend popularisiert; aber fasziniert sind die Menschen im frühen 17. Jahrhundert bereits von der Camera obscura, die es ermöglicht, in einen dunklen Raum – wie bei Gryphius, bei dem der Raum wie gesagt verdunkelt wurde – Gegenstände aus einem hellen Nebenraum zu reflektieren.¹⁴ Auch Teufel gehören nebenbei gesagt, wie bei dem Jesuiten Christoph Schreiner nachzulesen und zu sehen ist, zum Repertoire der Camera obscura – und zwar interessanterweise zum Zwecke der Abschreckung und Ermahnung im Sinne einer »propagatio fidei«.¹⁵

Beschrieben wird die Camera obscura sehr ausführlich in den *Deliciae Physico-Mathematicae* von 1636 durch Daniel Schwenter, eben jenem Werk, dem Harsdörffer später zwei weitere Bände hinzufügen wird. Schwenter führt aus, dass in einer »Kammer«, deren Lichteinfall »verstopft« ist und deren »Wende [...] alle schwarz seyn / ausser einer weisen«, durch »ein Löchelein / so hinauswärts sehr groß vnd weit wird / damit [...] Bildnussen dadurch mögen reflectirt werden«.¹⁶

Bemerkenswert für das Folgende ist nun, dass Vorführungen einer Camera obscura, und zwar schon im 16. Jahrhundert, von den Zuschauern als technisch gemacht durchschaubar und die Erscheinungen trotzdem als Zauberei angesehen werden können.¹⁷ Schon Giambattista della Porta beschreibt in seiner *Natürlicher Magie* die technische Anordnung der Camera obscura ganz ähnlich wie später Schwenter, fügt aber hinzu, dass alle, die es »sehen werden / nicht wissen / ob es warhaftig so geschieht / oder ob es Zauberey«.¹⁸

Es ist jedoch auch möglich, dass Jamblichus eine andere Technik als die Camera obscura verwendet. Garzoni erwähnt z.B. in seinem Artikel über die Optici den »Betrug« der Augen »durch Staub oder Nebel / Rauch«; und in diesem Zusammenhang werden Veränderung von »Farb oder Gestalt« eines Gegenstandes oder Menschen durch ein vorgeseztes »eckigtes Glas« erwo-

¹⁴ Hierzu Jörg Jochen Berns, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000, 121ff.

¹⁵ Christoph Schreiner, *Oculus, hoc est Fundamentum Opticum*, Innsbruck 1619, zitiert nach Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999, 46.

¹⁶ Daniel Schwenter, Georg Philipp Harsdörffer, *Deliciae physico-mathematicae: oder mathematische und philosophische Erquickstunden*, hrsg. Jörg Jochen Berns, Frankfurt a.M. 1991 [Reprint der Ausg. Nürnberg 1636–1653], I, 252.

¹⁷ Vgl. Jörg Jochen Berns, »Der Zauber der technischen Medien. Fernrohr, Hörrohr, Camera obscura, Laterna magica«, *Simpliciana* 26 (2004), 245–266, hier: 252, mit Rekurs auf Larry J. Schaaf, »Camera Obscura und Camera Lucida. Bild und Vorstellung vor Erfindung der Photographie«, in: Bodo von Dewitz, Werner Nekes (Hrsg.), *Ich sehe was, was du nicht siehst!, Sehmashinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, Göttingen 2002, 48–53, hier: 51f.

¹⁸ Giambattista della Porta, *Magia Naturalis, oder Haus-Kunst-und Wunder-Buch*, übers. Christian Knorr von Rosenroth, 2 Bde., Sultzbach 1680, I, 722, zitiert nach Berns (Anm. 17), 253f.; Hervh. MB.

gen.¹⁹ In eine ganz ähnliche Richtung geht der Bericht über eine Vorführung des Physikers Cornelis Drebbel, der sich selbst in einem Zimmer medial so verändert zu haben behauptet, dass die »Zuseher« ihn »bald wie einen König / bald wie einen Bettler anschauen«.²⁰ Wie Drebbel die Veränderungen zustande gebracht hat, ist nicht überliefert. Schwenter, der von dieser Veranstaltung gehört hat, spekuliert, »es müsse zwischen deß Zusehers vnd deß Autoris Person ein *diaphonum* [recte: diaphanum] oder durchsichtiges *corpus* gestellt« worden sein, welches den Effekt hatte, die gesehenen Gegenstände räumlich zu verändern, eventuell zu verzerren.²¹ Bemerkenswert hieran ist, dass Drebbel seine Vorführung wie ein Theater mit verschiedenen »Zuseher[n]« aufgebaut hat. Es scheint also Mitte des 17. Jahrhunderts eine sehr enge Verbindung zwischen teuflischer Magie, optischen Illusionen und Theater zu geben.²²

Dass wir es bei Gryphius überhaupt mit einer technischen Illusion zu tun haben, wird insbesondere in dem Augenblick klar, da der Geist verschwindet. Bevor dies nämlich geschehen ist, darf sich der Verschwörer verräterischerweise nicht bewegen oder umdrehen: »Schau' nicht zuruecke! still! bleib biß der Geist auffhebe«. Erst wenn dies geschehen ist – und zwar mit dem Aufruf: »Er fleucht« (D 83, V. 141) –, ist der Blick nach hinten wieder frei.

Warum dieser Aufwand? Es wäre möglich, dass die Öffnung/Linse der Camera obscura vor dem Umdrehen des Verschwörers verschlossen werden soll oder dass er sich deswegen nicht bewegen darf, damit die Perspektive vor dem Glas (und mithin das Bild in ihm) nicht verändert wird; ebenjenes Glas, das dann, wenn sich der Verschwörer umdreht, weggeräumt wird. Einen letzten Hinweis darauf, dass bei Jamblichus kein wirklicher Geist erscheint, erhält man, wenn man die bereits genannte Szene in Simons' *Zeno* heranzieht, in welcher der Kaiser den Magier/Astrologen am Ende als einen »Fraudis Artificem«, also als einen »Täuschungskünstler« entlarvt.²³ Doch das nur am Rande.

Richten wir nun unser Augenmerk auf die sprachliche Kommentierung der Geistererscheinung durch Jamblichus:

Der Himmel steht bestuertzt / der Loew / der Baehr entweicht /
Die Jungfrau scheust zurueck / die dicken Lueffte blitzen /
Der Erden Grund erbebt / die waechs'ne Bilder schwitzen.
Wie raast die Hecate! die Flammen brechen vor! (D 83, V. 130–133)

Die Erscheinung selbst leitet der Magier mit einem »Erschrick nicht!« ein. Der verschworene Zuschauer auf der Bühne (und mit ihm der Zuschauer im Publikum) weiß also, dass er jetzt etwas Erschreckliches zu sehen bekommt.

¹⁹ Garzoni (Anm. 6), 346.

²⁰ Schwenter, Harsdörffer, *Deliciae physico-mathematicae* (Anm. 16), 263; vgl. Berns (Anm. 17), 256f.

²¹ Schwenter, Harsdörffer, *Deliciae physico-mathematicae* (Anm. 16), 264.

²² Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei Schaaf (Anm. 17), 50.

²³ Simons (Anm. 4), 10.

Und was das ist, darauf wird er auch wiederum hingewiesen: »Schau der Geist?« – Letzteres für den (sehr wahrscheinlichen) Fall, dass die Darstellung des höllischen Geistes nicht deutlich genug ist und daher einer Interpretation bedarf. Und die erfolgt natürlich genauso auditiv wie der Spruch des Geistes. Daher gilt, wie der Magier sagt: »hir dint ein achtsam Ohr« (D 83, V. 134). Das damit angesprochene Primat des Wortes wurde schon im »Reyen der Höfflinge« aus dem ersten Akt vorbereitet: »Die schwartze Zauberkunst / [...] Ist durch der Zungen Macht geboren« (D 36, V. 531–537).²⁴ Weiterhin ist besagtes Primat die Konsequenz aus dem oben Gesagten: Ohne Jamblichus' allegorisierte Festlegung auf die Kirche (als Ort des Attentats) und die Krone (als Übergangsobjekt der Herrschaft) wäre der Spruch den Verschwörern vollkommen unverständlich geblieben. Der Schwarzmagier lenkt also in allen Phasen der Teufelsseance durch seine Worte die inneren Bilder seines Zusehers.

Halten wir die bisherigen Ergebnisse dieser Untersuchung fest: Auf der Bühne soll eine nicht näher bestimmte Medientechnik (man könnte sagen: eine Technikfantasie) gezeigt werden, die ein vielleicht scharfes, vielleicht aber auch verzerrtes Bild eines Geistes erzeugt. Dazu gehören zweitens die »Requisiten« der Teufelsbeschwörung (Zauberkreis, Totenkopf und Gebein), die aber keinen Geist zeigen, sondern nur die Vorstellung eines Geistes evozieren. Hinzu kommen drittens die beschwörenden Worte des Magiers, welche ebenfalls vor allem auf die Evokation innerer Bilder abzielen.

Das Primat bei der teuflischen Erscheinung liegt also – trotz Einsatz von visueller Medientechnik – nicht bei den äußeren Bildern, sondern, vermittelt über Jamblichus' Stimme, bei den inneren Bildern des Zuschauers. Genau das ist typisch für die barocke Medienauffassung: Durch »betriegliche[] Apparentzen« Leute mit einer »starcke[n] Imaginaton vnnnd gewaltsame[n] Impression der

²⁴ Vgl. Wilfried Barner, »Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels ›Leo Armenius‹«, in: *Rhetorik*, hrsg. Josef Kopperschmidt, 2 Bde., Darmstadt 1990, I, 387–414. An diesem Aufsatz hat sich eine kleine Forschungsdebatte zur Funktion der Rhetorik im *Leo* entzündet. Vergleiche zu dieser Debatte Thomas W. Best, »Classical Precursors of Gryphius ›Leo Armenius‹«, *Euphorion* 82 (1988), 375–392; Harald Steinhausen, *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*, Tübingen 1977, 105; Andreas Solbach, »Politische Theologie und Rhetorik in Andreas Gryphius' ›Leo Armenius‹«, in: Gabriela Scheuer, Beatrice Wehrli (Hrsg.), *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*, Bern [u. a.] 1996, 409–425, hier: 410; Ralf Georg Bogner, *Die Bezähmung der Lunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1997, 1–43, bes. 2, und Claudia Brinker von der Heyde, »Freundschaft und grimmer Haß oder: Die Macht des Wortes im ›Leo Armenius‹ von Andreas Gryphius«, *Simpliciana* 20 (1998), 293–305; Heinz J. Drügh, »Was mag wol klärer seyn? Zur Ambivalenz des Allegorischen in Andreas Gryphius' Trauerspiel ›Leo Armenius‹«, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, 1019–1031, hier: 1023.

Phantasie«²⁵ betrügen – so nennt Garzoni das, was heute als Techniken der »Imaginationssteuerung« bezeichnet wird.²⁶

II.

THEATER. Bis jetzt war von Techniken die Rede, die auf der Bühne dargestellt oder deren Anwendung zumindest angedeutet wird (Camera obscura, geschliffenes Glas). Nun soll es um die Technik der Darstellung, also um Bühnentechnik, gehen, die es ermöglicht, die Zuschauer im Publikum glauben zu lassen, der Zuschauer auf der Bühne sei im Glauben, es handele sich um eine Geistererscheinung. All dies bei einem Autor, von dem früh festgestellt wurde, dass er vom und fürs Theater mit all seinen technischen Möglichkeiten denkt.²⁷

Die »Requisiten« Jamblichus' (Totenkopf und Gebein) und die theatrale Anordnung von Camera obscura bzw. Glas-Vorführungen (Stichwort »Zuseher«; s. o.) nähren wie gesagt den Verdacht, dass auf dem Theater eine theatrale oder genauer: theaterähnliche Inszenierung inszeniert wird. Mit Alewyn könnte man von einer barocken Verdoppelung der Illusion sprechen:²⁸ die Illusion der Schwarzen Magie auf der Illusionsmaschine des Theaters.

Gryphius bedient sich im *Leo*, gemäß den Ergebnissen der Theaterwissenschaft, mit großer Souveränität der barocken Theatermaschinerie, wie sie das protestantische Schultheater seiner Zeit, auf das seine Stücke hauptsächlich zielen, zur Verfügung hatte. Die Rede ist von der vollständigen und schnellen Veränderung der Szenerie auf der qua Kulissen perspektivisch gestaffelten Bühne mit hoher Raumentiefe durch a.) Flugmaschinen b.) Versenkungen und c.) schnelle Szenenwechsel durch Kulissen bzw. Periakte, all dies, d.), ergänzt durch Lichteffekte.²⁹

Diese ganze Maschinerie findet sich auch und explizit – freilich nicht für den Zuschauer erkenntlich weil in einer Regieanweisung – im *Leo Armenius*. Bei einer weiteren Geistererscheinung, zu ihr gleich mehr, wird beschrieben, wie »Tarasius [d. i. der Geist] erscheint / umb welchen auff blosser Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen / die nachmals zugleich mit ihm verschwinden« (D 64, Z. 23–25; Hervh. MB). Gryphius benennt und benutzt also explizit die Licht- und vor allem Versenkungskünste der Schultheater-Bühne.

²⁵ Garzoni (Anm. 6), 346.

²⁶ So der Untertitel des in Anm. 15 genannten Buchs.

²⁷ Vgl. Flemming (Anm. 5), 165.

²⁸ Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959, 85.

²⁹ Vgl. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, 6 Bde., Stuttgart 1997–2009, II, 135–138. Vgl. hierzu auch, auf Gryphius bezogen, Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg ²1966–1974, III, 416–420. Egon Treppmann, *Besuche aus dem Jenseits, Geistererscheinungen auf dem deutschen Theater im Barock*, Konstanz 1999, berücksichtigt in seiner Darstellung nur den Geist der Mutter Theodosias (84f.).

Aus diesem Grund geht die Forschung davon aus, dass Gryphius auch in der Jamblichus-Szeue, theatertechisch gedacht, den Geist auf- und absteigen lässt.³⁰

Daraus erhellt, dass die technische Inszenierung des Theaters der teuflischen Magie in nichts nachsteht. Ganz im Gegenteil; sie werden zeitgenössisch sogar, geradezu topisch, gleichgesetzt: François Hédelin Abbé d'Aubignac vergleicht z. B. wenig später in *La pratique du théâtre* den Theaterapparat seiner Zeit mit der »Magie«.³¹ Berücksichtigt man nun, dass auch technische Projektionen wie die Camera obscura, nicht zuletzt bei der Darstellung von bösen Geistern, einerseits, wie gezeigt, als »Zauberei« (s. o.), andererseits als theatral (»Zuseher«; s. o.) gekennzeichnet werden, hat man eine enge metonymische Verflechtung der drei Bereiche – und zwar so eng, dass die bei Gryphius thematisierte teuflische Magie, in ihrer technischen Variante, als Reflexion der illusionistischen Bühnentechniken des Theaters angesehen werden kann. Benjamins Satz, dass die barocke »Bühne« in »der Machination« ihren »Gott« habe,³² gilt also ganz augenscheinlich auch für den Teufel. Immerhin geht es in beiden Bereichen – in der teuflischen Magie wie auf der Bühne – um technisch erzeugte Illusion, die aber in jedem Falle Mittel zum Zweck der Imaginationsteuerung ist und daher neben die technische Dimension die Macht des Wortes setzt. Letzteres ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass man heute davon ausgeht,³³ dass die Barockbühne nicht nur eine vollständige Illusion, sondern auch eine Entlarvung des Scheins anstrebt. Genau das gilt auch und besonders für die Zauberei auf dieser illusionistischen Bühne.

III.

THEOLOGIE. Wenn Gryphius mit seiner genauen Darstellung der Schwarzmagier-Szene im *Leo Armenius* die zweifach technische Seite der schwarzen Magie inklusive ihres Täuschungspotenzials reflektiert, dann hat er damit noch nicht das anfangs geschilderte Problem gelöst, dass er mit seinem Stück exemplari-

³⁰ Hierzu Flemming (Anm. 5), 164. Vgl. auch Werner Eggers, *Wirklichkeit und Wahrheit im Trauerspiel von Andreas Gryphius*, Heidelberg 1967, 43.

³¹ François Hédelin Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre und andere Schriften zur doctrine classique*, hrsg. Hans-Jörg Neuschäfer, München 1971 [Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1715], 322. Hierzu Heinz Schütz, *Barocktheater und Illusion*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1984, 92.

³² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1991, I/3, 261. Aufbauend auf diesem Satz plädiert Nicola Kaminski, »Martyrogenese als theatrales Ereignis des »Leo Armenius«. Theaterhermeneutischer Kommentar zu Gryphius' Märtyrerdramen«, *Daphnis* 28 (1999), 613–630, hier: 617; 622, für einen Blick auf das Drama unter der Perspektive einer »Theaterhermeneutik«. Diesen Ansatz nehme ich auf, konzentriere mich dabei aber weniger auf die Hermeneutik denn auf die von Benjamin in den Mittelpunkt gestellte »Machination«.

³³ Vgl. Eggers (Anm. 30), 24f.

sche Wahrheit beansprucht, dies aber mit einem Sujet wie der teuflischen Magie anscheinend nicht erreichen kann, weil er dessen Lügenhaftigkeit nolens volens mitübernehmen muss.

Ich werde nun im Folgenden ausführen, dass es durchaus eine Lösung für das geschilderte Teufel/Wahrheitsproblem gibt, die allerdings alles andere als unproblematisch ist. Man muss dafür berücksichtigen, dass es im *Leo Armenius* nicht nur um teuflische, sondern um ganz verschiedene Geistererscheinungen geht – und Gryphius' Rechtfertigung gilt, wie man hinzufügen muss, für alle diese »Träume / Gesichter« (s. o.).

Schauen wir uns also die zwei anderen Geistererscheinungen aus dem *Leo Armenius* an, in denen ebenfalls die Zukunft vorhergesagt wird. Von einer der beiden Erscheinungen habe ich ja bereits gesprochen, nämlich »*Tarasii Geist*« (D 64), der Leo in einem Traum vor Augen führt, dass ihn sein Widersacher Michael ermordet wird. Tarasius, ein verstorbener Patriarch von Konstantinopel, warnt Leo jedoch nicht in dem Sinne, dass es noch eine Möglichkeit gäbe, das Geschehen zu wenden. Zwar mahnt er »Auff Käyser auff! und wache!«; doch im gleichen Atemzug ruft er auch das Attentat auf: »Stoß Michael! stoß zu!« (D 65, V. 84, V. 91).

Und noch ein Geist verkündet den Anschlag auf Leo Armenius, nämlich der Geist der Mutter von Theodosia, der Frau von Leo. Die Kaiserin ist eingeschlafen, während ihr Mann bereits »voran / zum Gotts-dinst« (D 96, V. 55) gegangen ist, also zur Christmette, in der er ermordet werden wird. Auch diese Erscheinung beginnt mit einer Warnung, die eigentlich keine Warnung mehr ist (»Auff! Wo es nicht zu spaeth«) und beschreibt dann, beinahe zeitgleich mit dem eigentlichen Geschehen, den Tod des Kaisers: »Die heil'ge Nacht bedeckt die hoechsten Missethaten / | Die sicher Kirche; Mord!« (D 95, V. 29; 31f.).

In beiden Fällen wird dem Kaiser und seiner Gemahlin eine psychologische Erklärung angeboten. Die Zofe der Kaiserin beschwichtigt ihre Herrschaft so: »Wo Sorgen / da sind Traem'. Ein Kummer-voll Gewissen | Entsetzt sich auch ob dem das wir nicht fuerchten muessen« (D 96, V. 51f.). In eine ähnliche Richtung geht der Berater des Kaisers, Exabolius, der den Tarasius-Traum seines Herrschers so kommentiert: »Der Wahn hat oft durch Traum' ein müdes Hertz erschreckt« (D 73, V. 282).

Müdigkeit und Furcht führen also, so die Erklärungen der kaiserlichen Entourage, zu Erscheinungen von Wahn; ein Begriff, der in der damaligen Zeit als deutsche Übersetzung von lt. *opinio* und gr. *dóxa* gebraucht wird, also als affektgestützte und imaginationshaltige Vorstellung (nicht zu verwechseln mit dem heutigen, pathologischen, Begriff von Wahn).³⁴ Die beiden Herrscher widersprechen dem nicht unbedingt. Dennoch sind sie davon überzeugt, dass

³⁴ Vgl. hierzu Verf., »Übernatürliches (Hermetik, Schwarze Magie, Gespenster, Wahn)«, erscheint in: Nicola Kaminski (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Stuttgart 2015.

auch der Wahn etwas bedeutet: »Der Himmel hat durch Traum' oft grosse Ding entdeckt« (D 73, V. 281).

Es ist für Leo also letztlich nicht entscheidend, ob es wirklich Tarasii Geist war oder ein Traum. Unabhängig von dieser Frage glaubt der Regent in seinem Wahn Kontakt mit Gott gehabt zu haben, von ihm gewarnt, über seine Zukunft informiert worden zu sein und die Möglichkeit zu Umkehr und Buße³⁵ erhalten zu haben. An dieser Stelle stellt sich nun der auf den ersten Blick erstaunliche Befund ein, dass nicht nur die guten Geister, sondern auch die bösen, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise (dazu gleich mehr), den Tod Leos und ein Gelingen des Anschlags der Verschwörer voraussagen.

In Simons' *Leo Armenus* besteht dieses Problem noch nicht. Dort kommt nur ein einziger Geist, nämlich der von Tarasius, vor – und der ist eben ein guter. Dies geht mit der katholischen Geisterlehre zusammen, welche besagt: »*Spectra sunt daemones, & aliquando fortassis etiam Angeli boni*« – »Gespenster sind Dämonen und bisweilen wohl auch gute Geister.«³⁶ Und Tarasius ist eben bei Simons ein guter Geist.

Für den Lutheraner Gryphius ist das Problem jedoch ein größeres. Gemäß lutherischer Orthodoxie sind nämlich Gespenster nicht, wie im katholischen Kontext, Geister im Fegefeuer,³⁷ sondern niemand anders als der »Teufel« selbst, der »des Nachts« für die Erscheinungen der »Gespenst vnd Poltergeister« verantwortlich zeichnet.³⁸ Daher heißt es in Bezug auf mantische Praktiken dieser Art kategorisch: »Gott wils nicht haben / das du von den Todten lernen / vnd Wahrheit forschen solt«. Der Mensch soll statt auf das Wort böser Geister allein »auff Gottes Wort«³⁹ hören.

³⁵ Vgl. zu diesem Komplex Kaiser (Anm. 3), 23–27; Rusterholz (Anm. 3), 144f., und, speziell auf die Geister-Erscheinungen bezogen, Günther Rühle, *Die Träume und Geistererscheinungen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius und ihre Bedeutung für das Problem der Freiheit* (Diss. masch.schr.), Frankfurt a. M. 1952, 135–140.

³⁶ Caspar Schott, *Physica curiosa Aucta & Correcta, sive Mirabilia Naturae et Artis*, Würzburg 1667, 241. Vergleiche zu Schotts Gespenstertheorie, auch und besonders in Abgrenzung zur lutheranischen Position, die Ausführungen bei Barbara Mahlmann-Bauer, »Grimmelshausens Gespenster«, *Simpliciana* 26 (2004), 105–141, hier: 115f.; 123f., und allgemeiner zu den Differenzen von lutheranischer und katholischer Gespenstertheorie in der Frühen Neuzeit, Wolfgang Neuber, »Die Theologie der Geister in der Frühen Neuzeit«, in: Moritz Baßler, Bettina Gruber, Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, Würzburg 2005, 25–38, hier: 29–32.

³⁷ Vgl. hierzu und zum Folgenden Miriam Rieger, *Der Teufel im Pfarrhaus. Gespenster, Geisterglaube und Besessenheit im Luthertum der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2011, 11–16.

³⁸ Conrad Porta, *Pastorale Lutheri. Das ist: Nützlicher vnd nötiger Vnterricht / von den fürnemsten stücken zum heiligen Ministerio gehörig*, l. 1591, fol. 328^r.

³⁹ Ebd., fol. 329^r.

Gemäß dieser Ausgangslage ist es nur konsequent, dass der Lutheraner Gryphius weniger Unterschiede zwischen den Aussagen eines bösen und zweier scheinbar guter Geister macht, als man erwarten könnte, vielmehr alle mehr oder weniger gleichlautende und daher auch metaphysisch gleichwertige Aussagen machen lässt, da sie ja doch der gleichen, letztlich teuflischen, Provenienz entstammen. Aber es bleibt natürlich das Problem, dass man auf gute wie böse Geister, da sie nach lutherischem Verständnis vom Teufel kommen, eigentlich nicht hören darf – während sie bei Gryphius die Zukunft, wenn auch auf ihre spezielle Art und Weise, voraussagen und damit etwas tun, was eigentlich nur Gottes Wort vorbehalten ist.

Bei näherem Hinsehen finden sich jedoch durchaus Lösungen für das Problem – und zwar sowohl auf Seiten der Befürworter wie auch der Gegner der Hexenverfolgung. Ich beginne mit den Befürwortern. Man muss wissen, dass auch bei fanatischen Hexenverfolgern wie Remigius und Bodin unter Rückgriff auf das Alte Testament, z. B. 1 Sam 28,⁴⁰ diskutiert wird, ob es nicht doch möglich sei, dass Gott durch die bösen Geister hindurch spreche. Bodin lässt sich in diesem Zusammenhang, obwohl er sonst seine Leser vermahnt, dem Teufel und seinen Helfershelfern kein Wort zu glauben, zu der Aussage hinreißen, »daß Gott seinen Willen [...] gleich so wol durch Zauberer / Hexen vnd bösen Buben / als durch seine Außerwehlte könne offenbaren«.⁴¹

Weiterhin muss man bedenken, dass für Gryphius, wie vorhin ausgeführt, nicht so sehr die Geister selbst, sondern vor allem der Wahn, also deren psychischer Effekt bzw. deren psychische Entsprechung, von Bedeutung ist. Der böse Geist Jamblichus' ist ja höchstwahrscheinlich technisch erzeugt, Tarasii und der Frau Mutter Geist vielleicht nur Traum und Einbildung. Und doch oder gerade deswegen sind sie so wirkmächtig, und zwar als Medium von Gottes Wort. Das wiederum hat damit zu tun, dass sich Gryphius mit seiner Imaginationslehre in einer augustinischen Traditionslinie befindet, die im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert vor allem bei den protestantischen Gegnern der Hexenverfolgung diskutiert wird. Die Rede ist von der Theorie, dass dem Teufel keine reale Macht auf den Menschen zugesprochen wird, sondern bei seiner Beeinflussung des Menschen, wie es im wichtigsten diesbezüglichen Buch, Johann Weyers *De Praestigis Demonum*, heißt, lediglich eine »verblen-

⁴⁰ Nicolaus Remigius, *Daemonolatria, das ist, Von Unholden und Zauber Geistern [...], übers. von Johann A. Lonicerus*, Frankfurt 1598, 439: »So hat auch der Geist der Wahrsagerin vnter der gestalt deß Samuelis 1. Reg. 28 dem König Saul verkündigt / dz er folgenden Tags / von seinem Königreich vnd Kinder würde verstossen werden«.

⁴¹ Bodin (Anm. 8), 91.

dung der augen«⁴² und eine Verwirrung der »imagination oder Fantasy« statt hat.⁴³

Und im Rahmen dieser Traditionslinie gilt auch ein zweiter, ebenfalls auf Augustin zurückzuführender und in *De praestigiis demonum* zitierter, Satz. Dieser besagt, dass der »Teuffel« nur das tun kann, was ihm von »Gott [...] verhengt« ist. Obwohl er von Gott abgefallen ist, »wircket« er »in seiner ordnung / als ein diener Gottes«. Was er tut, »geschicht« also, ganz gottgefällig, »zu straff der bösen vnd zu vbung vnd bewehrung der frommen«.⁴⁴

Unter Rückgriff auf diese augustinische Position der Psychologisierung und Depotenzierung des Teufels eröffnet sich für Gryphius die Möglichkeit einer Retheologisierung der bösen (und guten) Geistererscheinung auf seinem Theater: Auch die bösen Geister der schwarzen Magie, auch die teuflischen Ursachen der verschiedenen (guten) Gespenstererscheinungen sind also in seinen Dramen letztlich dem göttlichen Verhängnis unterworfen und können daher nichts anderes tun als nach dessen Vorgaben zu sprechen und zu handeln – und dies gilt auch und insbesondere für deren psychische Erscheinungsform, also die wahnhaften Vorstellungen der Zuseher. Auch hier, in der Imagination, wird Gottes Wort verkündet.

Allerdings hat das Wort auf dem Weg aus dem Münd Gottes hin zu seinen teuflisch-wahnhaften Manifestationsformen eine entscheidende Änderung erfahren: Es hat seine, mit Luther zu sprechen, »claritas«,⁴⁵ seine Eindeutigkeit verloren. Kommen wir dafür noch einmal auf die Weissagung des Geistes in der Beschwörungsszene zurück. Seine Worte werden sich wie gesagt bewahrheiten; die Verschwörer können Leo töten und Balbus zum König krönen. Trotzdem lässt sich das, »was Leo trägt«, weiter auslegen, als es Jamblichus und mit ihm die Verschwörer anfangs getan haben: Es ist nicht nur die »Cron«, sondern auch der »Tod« Leos, der eines Tages Michael Balbus ereilen wird.⁴⁶ Jamblich gibt dies gerne zu, wenn er, nach Abgang des Verschwörers wohlgermerkt, die vorherige Szene mit den Worten kommentiert: »Was uns der Geist erkläret; | Siht *doppelsinnig* aus« (V. 155–157; Herv. MB). Der Preis für die Medialisie-

⁴² Johann Weyer, *De praestigiis demonum. Von ihrem vrsprung / vndercheid / vermögenheit / vnd rechtmäßiger straff [...]*, Amsterdam 1967 [Reprint der Ausgabe Amsterdam 1578], fol. a3^r.

⁴³ Ebd., fol. a4^r. Vgl. hierzu Verf. (Anm. 12), 246–248; Verf., »Genius malignus. Descartes, Augustinus und die frühneuzeitliche Dämonologie«, in: Carlos Spoerhase et al. (Hrsg.), *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850*, Berlin 2009, 87–108.

⁴⁴ Weyer (Anm. 42), fol. 8^{rv}.

⁴⁵ Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe), Weimar 1883ff., XVIII, 609.

⁴⁶ Vgl. hierzu Peter Szondi, »Versuch über das Tragische«, in: ders., *Schriften*, hrsg. Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. 1978, I, 233; Rusterholz (Anm. 3), 137.

rung von Gottes Wort ist also anscheinend ein Verlust an Claritas zugunsten einer Doppel- oder Mehrsinnigkeit, was insofern nicht weiter verwundern darf, als wir es ja, auf der Gegenstands- wie auf der medialen Ebene, mit Betrug zu tun haben: dem Teufel als Vater der Lügen und den »betrieglichen Apparentzen« (s. o.). Die Überantwortung des göttlichen Wortes an diese Institutionen kann nicht ohne Verlust an der Substanz dieses Wortes vonstatten gehen.

Berücksichtigt man nun, dass diese Geistererscheinungen, wie bei Tarasii Geist, durch Theatertechnik ermöglicht oder, wie in der Teufelsseance, durch optische Kunststücke erzeugt werden, die man als Reflexion auf die illusionistische Theatertechnik des Barock lesen kann, dann lässt sich festhalten, dass Gott, Gryphius' Gott, nicht zuletzt in einem theatertechnisch erzeugten Wahn zu den Menschen spricht.

Diese Reflexion von technisch erzeugtem Wahn als Medium einer, freilich nicht reibungsfreien, Zwiesprache des Menschen mit Gott ist nun die Lösung für das in der Leser-Vorrede geschilderte Dilemma, das entsteht, wenn man mit teuflischen Erscheinungen christliche »Realia« (um einen Ausdruck Sigmunds von Birken zu verwenden) darstellen möchte.⁴⁷ Gryphius' Gott spricht eben nicht nur in der Kirche, sondern auch bei einer Teufelsbeschwörung, er spricht nicht nur zu den Menschen reinen Herzens im Gebet, sondern auch und besonders in ihren Wahnvorstellungen.

Man könnte also sagen, dass sich Gryphius' Gott dem Menschen dort anbietet, wo er am dringendsten benötigt wird, und dass sich dieser Gott die medial attraktiven Mittel zunutze macht, die eigentlich dem Teufel oder seinen Helfershelfern zugeschrieben werden, nämlich die erwähnten Techniken der Imaginationssteuerung – nur eben mit einer göttlichen Botschaft überschrieben. Mit dieser Umschreibung ist allerdings eine Abschwächung verbunden: Je medienwirksamer sich das göttliche Wort gibt, umso vieldeutiger wird es. Und je vieldeutiger es wird, umso weniger lässt es sich als Gottes Wort verstehen. Die Vorstellung, die im *Leo* transportiert wird, besagt jedoch nicht, dass man deswegen auf die Theatralisierung von Heilsbotschaften verzichten solle. Vielmehr wird das Theater als der Ort ausgerufen, an dem die geschilderte Unschärferektion zwischen Sichtbarkeit und Verständnis des göttlichen Wortes immer wieder neu auszuhandeln ist.

⁴⁷ Sigmund von Birken, *Vor-Ansprache zum edlen Leser*, in: Catharina Regina von Greiffenberg, *Sämtliche Werke*, Millwood 1983 [Reprint der Ausgabe Nürnberg 1662–1693], I, fol. 8^r.