



BRILL  
RODOPI

DAPHNIS 44 (2016) 374-395

D  
a  
p  
h  
n  
i  
s  
brill.com/daph

# Heilung des Wahns durch den Wahn

## *Psychologie, Theologie und Technik der Geistererscheinungen in Gryphius' Cardenio und Celinde*

*Maximilian Bergengruen*

Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Karlsruhe, Deutschland  
*maximilian.bergengruen@kit.edu*

### Abstract

Andreas Gryphius' *Cardenio und Celinde* is a ghost story which at the same time is also a psychological healing story and one of theological conversion. Both stories would not have been possible had the technical preconditions offered by Baroque theater not been available to let ghosts appear on stage with public appeal. For analyzing the entertaining function of these ghosts the mentioned three levels provide orientation. This article will therefore examine psychology (1), then turn to theology (2) in order to finally address the technical preconditions of their presentability (3).

### Keywords

technique – entertainment – drama

In *Cardenio und Celinde*, einem Drama, das sich auf eine moralische Erzählung des spanischen Dominikaners Juan Pérez de Montalván bezieht, seinem Autor Andreas Gryphius höchstwahrscheinlich durch eine italienische Übersetzung bekannt,<sup>1</sup> wird eine Gespenstergeschichte erzählt, die zugleich

---

1 Vgl. Karl Neubauer: Zur Quellenlage von Andreas Gryphius' 'Cardenio und Celinde'. In: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 2 (1902), S. 433–451; Eduard Castle: Zur Stoffgeschichte von 'Cardenio und Celinde'. In: Archivum romanicum 23 (1939), S. 242–271; Marian Szyrocki: Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk. Tübingen 1964, S. 95 f.; Blake Lee Spahr: Andreas Gryphius. A Modern Perspective. Columbia 1993, S. 93. Vgl. zur literarischen Vorgeschichte des Cardenio-Stoffs, insbesondere bei Lope de Vega und Cervantes, Helmut Göbel: Andreas Gryphius' 'Cardenio und Celinde' im Spannungsfeld französischer und deutscher

eine psychologische Heilungs- und eine theologische Bekehrungsgeschichte darstellt. Beide Geschichten wären nicht möglich ohne die technischen Voraussetzungen, die das Theater des Barock bereitstellt, um Gespenster publikumswirksam erscheinen zu lassen. Wenn man die unterhaltsame<sup>2</sup> Funktion dieser Gespenster in *Cardenio und Celinde* analysieren möchte, und das ist das Ziel dieses Aufsatzes, gilt es, sich an diesen drei Ebenen zu orientieren: Ich beginne mit der Psychologie (1), wende mich dann der Theologie zu (2), um schließlich auf die technischen Voraussetzungen ihrer Darstellbarkeit zu sprechen zu kommen (3).

## 1 Die psychologische Geschichte

In *Cardenio und Celinde* werden die Geistererscheinungen, von denen Cardenio spricht, von Olympia, von der wahrhaftigen Olympia wohlgermerkt (nicht von ihrem Gespenst), als aus der Melancholie geborene täuschende Vorstellungen erklärt: "OLYMP. *Cardenio*, so ists: schwermütige Gedancken/ | Benebeln die Vernunft/ die ausser allen Schrancken | Auff solche Träume und fällt!" (D 297; vv. 145 ff.).<sup>3</sup> Mit dem Begriff "Benebeln" nimmt Olympia die antike, noch in der frühen Neuzeit gültige Theorie der 'vapeurs' auf, also die Vorstellung, dass in der Melancholie bzw. Hypochondrie ein Überschuss an schwarzer Galle aus den Hypochondrien aufsteigt, alle anderen Organe beeinträchtigt und somit die Melancholie erzeugt.<sup>4</sup>

---

Spanien-Rezeption. In: Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik. 17.-20. Jahrhundert. Hrsg. von Horst Turk und Jean-Marie Valentin. Bern 1992, S. 9–25.

2 Vgl. zum Begriff Unterhaltung im Barock Franz M. Eybl: Einleitung. Unterhaltung zwischen Barock und Aufklärung. In: *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*. Hrsg. von Dems. und Irmgard M. Wirtz. Bern 2009, S. 9–26. Eybl führt aus, dass Unterhaltung im Barock ein Motor für Innovationen darstellt (S. 17), dabei aber ein Komplementär- oder Begleitbegriff bleibt, also niemals alleine stehen kann (S. 11). Das gilt auch und insbesondere für das Verhältnis von Theologie und Unterhaltung in Gryphius' Dramen.

3 Ich zitiere nach der Ausgabe Andreas Gryphius: *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M. 1991 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit 3) unter der Sigle D.

4 Vgl. zum säfetheoretisch gedachten Konzept von Melancholie in der Frühen Neuzeit Jean Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Übers. und hrsg. von Cornelia Wild. Köln 2011, S. 91–103; zum antiken und frühneuzeitlichen Konzept der Hypochondrie Esther Fischer-Homberger: *Hypochondrie. Melancholie bis Neurose. Krankheiten und Zustandsbilder*. Bern 1970, S. 13–20.

Gleichzeitig wird die Krankheit bereits geistig gedacht, denn es sind ja nicht die 'vapeurs', sondern "schwermuetige Gedanken", welche die Vernunft benebeln. Der Terminus *technicus* für eine solch philosophisch-psychologische Betrachtung ist "Wahn" (z. B. D 256; v. 560), zu verstehen im Sinne Justus Lipsius'. Gemäß dessen neostoischer Philosophie entsteht "Wahn", die deutsche Übersetzung für lt. 'opinio', aus der "vereinigung vnd Gesellschaft zwischen Leib vnd Seel". Er ist nichts anderes als "ein liederlich Bild vnd Schatten der Vernunft/ Welches warhafftiger Sitz sein die Sinne/ sein Vrsprung aber die Erde". Dieser Zustand nimmt "dem Gemüte die Beständigkeit vnnnd Warheit".<sup>5</sup> Der Mensch, der dem Wahn verfallen ist, wird also, ohne dass ihm das bewusst wäre, durch Körper und Sinne getäuscht<sup>6</sup> und muss daher zur Vernunft als dem eigentlichen und rechten Ort in der Seele, und damit auch zu dem von Wahrheit und Beständigkeit, zurückkehren.

Angesichts dieses Befundes verwundert es nicht, dass sich das ganze Trauerspiel<sup>7</sup> als eine psychologische Krankheits- und Heilungsgeschichte verstehen

- 
- 5 Justus Lipsius: *Von der Beständigkeit [De constantia]*. Faks.-Druck d. zweiten Aufl. von 1661, mit den Lesarten d. ersten Aufl. von 1599. Hrsg. von Leonhard Forster, übers. von Andreas Virritius. Stuttgart 1965, Bl. 13<sup>v</sup> und 14<sup>r</sup>. Vgl. hierzu auch Xaver Stalder: *Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluss der Stoa auf die deutsche Barockdichtung – Martin Opitz, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg*. Bonn 1976, S. 73.
- 6 Hierzu Peter Michelsen: 'Wahn'. Gryphius' Deutung der Affekte in 'Cardenio und Celinde'. In: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Festschrift für Herman Meyer. Hrsg. von Alexander von Bormann. Tübingen 1976, S. 64–90, hier S. 70 f. Ihm folgt Thomas Rahn: *Gryphius' 'Cardenio und Celinde'. Zwei dramatische Krankengeschichten*. In: *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Jean-Daniel Krebs. Bern 1996, S. 93–106. So aber auch schon Horst Turk: 'Cardenio vnd Celinde, Oder Unglücklich Verliebete'. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Hrsg. von Gerhard Kaiser. Stuttgart 1968, S. 73–116, hier S. 76 (ihm folgend: Ferdinand van Ingen: *Wahn und Vernunft, Verwirrung und Gottesordnung in 'Cardenio und Celinde' des Andreas Gryphius*. In: *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*. Hrsg. von Richard Brinkmann und Karl-Heinz Habersetzer. München 1982, S. 253–289, hier S. 255 f.). Gegen eine neostoisch basierte Interpretation des Wahn-Begriffs wendet sich, soweit ich sehe, lediglich Rainer Hillenbrand: *Cardenios Wahn und Schuld. Moralischer und religiöser Konservatismus bei Gryphius*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 45 (1995), S. 279–287, hier S. 283 f.
- 7 Vgl. zur Gattungsbezeichnung 'Trauerspiel' für *Cardenio und Celinde* und den damit verbundenen Problemen Michael Titzmann: *Gryphius' 'Cardenio vnd Celinde, Oder Unglücklich Verliebete'*. Die dramatische Inszenierung eines ideologischen Systems und ihr Platz in der Epoche. In: *Literaturgeschichte als Profession*. Festschrift für Dietrich Jöns. Hrsg. von Hartmut Laufhütte. Tübingen 1993, S. 99–118, hier S. 99–106; Judith P. Aikin: *Genre Definition and Genre Confusion in Gryphius' Double Bill: 'Cardenio und Celinde' and 'Herr Peter Squentz'*. In: *Colloquia Germanica* 16 (1983), S. 1–12; Jonathan Philip Clark: *The Words of the Letter,*

lässt.<sup>8</sup> Cardenio kommentiert seine Rasereien und Wahnvorstellungen wie folgt: „Ach wo verfil ich hin! Wer bin ich vor gewesen! | Wer jetzt! wo werd' ich doch! wenn werd ich doch genesen!“ (D 254; v. 509 f.). Er sieht seinen Zustand also als krankhaft bzw. genesungsbedürftig an und sich selbst gespalten in mehrere, zeitlich differenzierte Manifestationsformen.

Am Ende des Stücks scheint eine Heilung eingetreten zu sein: Cardenio spricht, auf seine frühere Formulierung und Krankheitsdiagnose zurückkommend, zu seinem Nebenbuhler bzw. Olympiens Hauptbuhler Lysander: „Jch bin *Cardenio!* nicht der ich bin gewesen | Mehr toll als tolle sind! nein! nein! ich bin genesen!“ (D 295; v. 73 f.). Cardenio kann also seine Tollheit, genauer gesagt: den tollen Teil seiner Persönlichkeit,<sup>9</sup> hinter sich lassen und wieder zu einem gesunden Menschen werden. Interessanterweise ist sogar Lysander – und in gewissem Maße ließe sich von Olympia ähnliches sagen – durch die Krankheit Cardenios und die Reflexion darüber einer psychischen Erkrankung entkommen: „Weil ich [Lysander; M.B.] durch seine [Cardenios; M.B.] Pein in meiner Angst genesen“ (D 293; v. 22).

Worin besteht aber nun Cardenios und Celindes (und in Abschwächung auch Lysanders und Olympias) Krankheit – und vor allem: ihre Heilung? Ein Punkt wurde oben schon genannt: Cardenio und Celinde neigen zur „Schwermutt“ (D 244; v. 196) oder Melancholie und damit auch zu, aus ihr resultierenden, täuschenden Vorstellungen, dem genannten Wahn (nicht unbedingt: Wahnsinn).<sup>10</sup> Damit ist besagt, dass der melancholiegenährte, auf einer Prädominanz der Sinnesleistung basierende Wahn in der Krankheit auf die Sinne zurückschlägt, so dass diese Täuschungen ausgesetzt sind. Celinde beschreibt deren Zustandekommen wie folgt (D 259 f.; vv. 76–88):

Der Seuchen uns besigt/ ein zagend Hertze schmacht/ | Jn hart entbrandter Glutt; und die geschwächten Sinnen | Empfinden nach und nach wie Krafft und Geist zerrinnen/ | Jndem die inn're Flamm nunmehr den Sitz anfällt | Jn welchem sich Vernunfft gleich als beschlossen hält/

---

the Letter of the Word: Monological and Dialogical Discourse in Gryphius' 'Cardenio und Celinde'. In: *Daphnis* 17 (1988), S. 223–245, hier S. 224 f.

8 Vgl. Michelsen (s. Anm. 6), S. 69.

9 Vgl. zum Problem der Identität Cardenios Blake Lee Spahr: 'Cardenio und Celinde'. In: *Problems and Perspectives. A Collection of Essays on German Baroque Literature*. Hrsg. von Dems. Frankfurt a. M., Bern 1981, S. 131–150, hier S. 139 f.

10 Dies gegen Rahn (s. Anm. 6), S. 93. Zu diesem Unterschied vgl. vom Verf.: *Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur* (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen). Hamburg 2007 (= *Paradeigmata* 26), S. 264.

| Denn taumelt der Verstand/ denn irren die Gedancken/ | Denn zehlt die schwartze Zung des abgelebten Krancken | Vil ungestalte Wort in schwerem Schwermen her/ | Die Augen blind von Harm/ von stetem wachen schwer | Sehn was sie doch nicht sehn! die Ohren taub von Sausen! | Die hören hir Trompet; hir Schwerdt und Drommel brausen/ | So handelt mich die Noth! was Rath! komm Giff und Stahl; | Vnd end'/ (ich bin mein selbst nicht mehr/ ) die lange Qual.

Es fällt auf, dass Celinde ihre Krankheit wie Cardenio sowohl psychologisch-philosophisch als auch medizinisch beschreibt. Sie diagnostiziert einerseits unter Rekurs auf die neostoische Wahn-Theorie einen Angriff auf "Vernunft" und "Verstand" und beschreibt andererseits den Aufstieg der schwarzen Galle bis hin in den Mund, wenn sie von der "schwartz[e] Zung" spricht. Beides führt in ihrer Sichtweise zu einer Unfähigkeit sich zu artikulieren ("Vil ungestalte Wort in schwerem Schwermen"). Entscheidend ist aber, dass sie bei sich den Verlust der Wahrnehmung ("Die Augen blind von Harm"/"die Ohren taub von Sausen") und die die Krankheit charakterisierende Täuschung identifiziert, die darin besteht, scheinbare Wahrnehmungen ("Die hören hir Trompet; hir Schwerdt und Drommel brausen") für tatsächliche zu nehmen. Diese Täuschungen scheinen so quälend zu sein, dass sie an Suizid denkt: "komm Giff und Stahl".

Der Grund für die beschriebenen psychopathologischen Symptome Cardenios und Celindes liegt, entsprechend der neostoischen Erklärungsweise, in der fälschlicherweise erfolgten Synkatathesis gegenüber den Affekten, als da wären der "Zorn", die damit verbundene "Rach-Lust", aber auch andere Affekte, die an den Wurzelsünden orientiert sind: "Geitz/ Hochmuth/ Angst/ Einbildung [...] und Pracht. | Doch allen flog erhitzte Brunst zuvor" (D 256; vv. 560 f.). Denn, heißt es im ersten Reyen, bei dieser letzten Urform der "Rasereyen" ist die Derealisierung sozusagen schon in der Anlage enthalten: Die "Lib" ist nicht ohne "ihre[n] Schein" zu haben (D 256; v. 563). Die Krankheit von Cardenio und Celinde basiert also, philosophisch gesprochen, auf einer uneingeschränkten Hingabe an die Liebe und deren tendenziell immer vorhandene wahnhaftige Struktur.

Konzentrieren wir uns also auf die Brunst als Basis aller Wahnvorstellungen – und der Beschreibung ihrer Heilung. Gegen Brunst hilft gemäß neostoischer Lehre nur die Mäßigung. Diese Mäßigung wird Cardenio schließlich von Lysander im Sinne der lutherischen Theologie der Ehe nahegelegt: "ist er mit *Celinden* | Durch festen Schluß der Eh' gesonnen sich zu binden?" (D 296; vv. 125 f.). Wenn Cardenio diese Frage verneint ("Ach nein! der Wahn ist falsch!"; D 296; v. 127), dann nicht, weil er das Konzept der Mäßigung, das ihm Lysander

angedient hat, nicht annehmen würde, sondern nur, weil Celinde und er, entsprechend dem katholischen Ausgangstext, die andere Variante der Kanalisierung sexueller Energien gewählt haben, nämlich das Kloster: “*Celinden Lib’ ist tott/ | Celinde libt mit mir nichts als den höchsten Gott*” (D 296; vv. 127 f.).

Die Therapie erscheint also eher aus der neostoischen denn aus der melancholietheoretischen Perspektive zu erfolgen: Die Psychopathologie wird aus einer fehlenden Synkatathesis erklärt, deren Ursprungsort in der Erotik und Sexualität liegt. Die Wiedergewinnung einer Herrschaft der Vernunft wird dementsprechend durch Enthaltung in Bezug auf die Sexualität bzw. deren Kanalisierung möglich. Allerdings wird, und das bringt die Melancholie-Theorie wieder ins Spiel, von Cardenio und Celinde nicht verlangt, dass sie sich ohne Zwischenschritte wieder auf den Standpunkt der Vernunft begeben; vielmehr wird ihnen zugestanden, den Weg von der Melancholie zur Gesundheit nach und nach zu gehen. Den ersten Ansporn, sich von ihrem Wahn zu befreien, erhalten Cardenio und Celinde nämlich bezeichnenderweise durch wahnhaftes Entitäten, nämlich die Gespenster Olympias und Marcellus’.

Das therapeutische Konzept, auf das sich Gryphius hier bezieht, wird seit der spätantiken Melancholietheorie prominent tradiert und wird von der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert angepriesen und angewandt: die Heilung des Wahns durch den Wahn. Alexander von Tralles schreibt z. B. in *Περὶ Μελαγχολίας*, dass man in der Psychotherapie “die Form und den Inhalt der Wahnideen [...] [τῆς φαντασίας; M.B.] welche eine plötzliche Umwandlung [τὴν μεταβολήν; M.B.] derselben herbeizuführen im Stande sind”, ins “Auge fassen” müsse.<sup>11</sup>

Es gibt jedoch keinen menschlichen Therapeuten, der Cardenio und Celinde die Heilung des Wahns durch den Wahn ermöglichen könnte. Vielmehr ist es, gemäß der Christus/Medicus-Parallele,<sup>12</sup> Gott selbst, der es, als Ursache der Gespenstererscheinungen, Cardenio und Celinde ermöglicht, aus dem “verfälschte[n] Wahn” (D 238; v. 6) zur Wahrheit zurückzufinden. Gott schreibt sich also bei Gryphius in die brunstbedingten Wahnvorstellungen hinein und hilft dem Menschen so, den Wahn durch den Wahn zu überwinden.

Gryphius’ Reformulierung dieses medizinisch-theologischen Ansatzes lautet wie folgt: “Die Libe wächst in Noth und staerckt sich durch Gefahr. | Vnd wündscht/ durch was nicht ist/ und unerhörte Sachen | Vnd nie gebahnte

11 Alexander von Tralles: Original-Text und Übersetzungen. Bd. 1. Übers. und hrsg. von Theodor Puschmann. Wien 1878 f., S. 604–606. Vgl. hierzu Starobinski (s. Anm. 4), S. 123–125.

12 Vgl. hierzu Martin Honecker: Christus medicus. In: Der kranke Mensch in Mittelalter und Renaissance. Hrsg. von Peter Wunderli. Düsseldorf 1986, S. 27–44; Hubertus Lutterbach: Der Christus Medicus und die Sancti Medici. In: Saeculum 47 (1996), S. 239–281.

Weg' ihr Anschläg außzumachen" (D 249; vv. 340 ff.). Man kann den ersten Vers in Verbindung mit dem zweiten und dritten lesen und käme dadurch zu der Behauptung, dass die Liebe lediglich "durch was nicht ist", also durch täuschenden Wahn, zu ihren "Anschläg" kommt. Man kann aber auch den ersten Vers isoliert und damit als Beschreibung des, mit Hölderlin gesprochen, "Rettenden" in der Gefahr lesen.

Daraus erhellt: Cardenio und Celinde sind durch ihre melancholische Liebeskrankheit im täuschenden Wahn, sie werden aber durch Vorstellungen gerettet, bei denen sie ihre Sinne ebenfalls täuschen oder zu täuschen scheinen. Gryphius' Gott, als der oberste aller Mediziner und Heiler, unterscheidet also, auch psychologisch, nicht zwischen seiner Welt und der Welt der Sünde bzw. Krankheit, sondern schreibt seine Heilsbotschaft dorthin, wo sie die Menschen am meisten benötigen: in den Wahn selbst.

## 2 Die theologische Geschichte

Es wurde oben bereits gesagt, dass die psychologische Heilung der Hauptfiguren zwar durch das Prinzip der Heilung des Wahns durch den Wahn, nicht aber durch einen menschlichen, sondern einen göttlichen Arzt stattfindet, der wiederum ein sehr ungewöhnliches Mittel verwendet, nämlich die Gespenstererscheinungen von Olympia und Marcellus. Man muss dazusagen, dass Gryphius in dieser Zeit an einer (später verlorengegangenen) Abhandlung über Gespenster mit dem Titel *De spectris* arbeitet oder gearbeitet hat, auf die er sowohl in der Erklärung zum *Leo Armenius* ("Vnsere Meynung führen wir weitläufftiger aus in unserm Bedencken von den Geistern: welche wir mit ehestem/ da GOTT wil/ hervor zu geben gesonnen"; D 115) als auch am Ende der Einleitung zu *Cardenio und Celinde* hinweist: "Deren Meynung aber/ die alle Gespenster und Erscheinungen als Tand und Mährlin oder traurige Einbildungen verlachen: Sind wir in kurzem vernünfftig an seinem besondern Ort/ zu erwegen entschlossen" (D 235).

In *Cardenio und Celinde* steht, ähnlich wie im *Leo Armenius*,<sup>13</sup> das Thema der Geistererscheinung in Zusammenhang mit dem der schwarzen Magie: Celinde bittet bekanntlich Tyche, "*Cardenio* [...] die Lib [zu; M.B.] entzünden" (D 260; v. 98). Sollte dies nicht gelingen, möchte sie sterben. Daher darf und soll diese auch zu den letzten Mitteln, also auch teuflischen, greifen. Tyches

13 Vgl. vom Verf.: 'Betriegliche Apparentzen'. Techniken der Imaginationssteuerung in Andreas Gryphius' 'Leo Armenius'. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 182–197.

Plan ist der, dass sie das “Hertz” eines Menschen, der Celinde “trew’ und ohne falsch gelibt” – das trifft auf den durch Cardenio getöteten Marcellus zu –, “mit ihrem”, also Celindes, “Blutt” verbrennt. Die Asche muss dann, sei es oral oder olfaktorisch, Cardenio “beygebracht” werden (D 261 f.; v. 135, v. 139 und v. 143).

Celinde ist anfangs skeptisch. Doch angesichts ihrer psychischen Not lässt sie sich von Tyche überzeugen, die im Rahmen ihrer Überzeugungsarbeit eine Art von Rechtfertigung für ihre magischen Praktiken vorbringt (D 263; vv. 175–184):

Die Eisen-harte Noth die unser Leben quaelt | Zwang Seelen Himmel an/  
wo man die Sternen zehlt; | Zwang Seelen in der Luftt: Jn Wäldern Rath zu  
suchen: | Der Abgrund ward durchforscht: mit Segnen und mit Fluchen |  
Riß man das ehre Thor der tiffsten Höllen auff: | Durch frembder Worte  
Macht begab sich in den Lauff/ | Ein fest gewurtzelt Stamm: Die Geister  
in den Lüfften | Entdeckten was uns Noth. Die Leichen aus den Grüfften  
| Verkündigten den Schluß den die Verhängnüß schrib | Nichts war/ das  
durch die Kunst unüberwunden blib

Bemerkenswert an diesen Ausführungen Tyches ist, dass die ersten drei Verse noch als Rechtfertigung der *Magia naturalis* gelesen werden könnten. In der “Noth” der Beschränktheit seiner Mittel sieht sich der Mensch gezwungen, bei den Sternen und in der Natur Hilfe zu suchen, also Astrologie und *Magia naturalis*, genauer: die der Letzteren zugehörige Signaturenlehre, zu betreiben.<sup>14</sup> Weiß man jedoch, dass die Noth bei Gryphius immer auch das *Fatum*, die Noth-Wendigkeit, mitmeint,<sup>15</sup> gegen die sich der Mensch aus neostoischer Sicht nicht auflehnen darf, wird das Fragwürdige der Argumentation bereits hier deutlich.

Daher verwundert es nicht, dass sich in den darauffolgenden Versen Tyches Argumentation wendet und sie sich nun nicht weiter auf den Geist der Sterne oder der Natur, sondern den der “Höllen” beruft. Und zu dieser, damit explizit angesprochenen, teuflischen Magie gehört, wie Tyche ausführt, auch die Grab- und Leichenschändung (“man zog den dürren Leichen | Die feuchte Leinwand aus”; D 264; vv. 205 f.).

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, wenn man aus diesem Befund den Schluss zöge, dass sich Gryphius in seinen Dramen einfach von der

14 Vgl. hierzu vom Verf. (s. Anm. 10), S. 38–177.

15 Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen*. Köln 1966 (= *Kölner germanistische Studien* 2), S. 196–198.



schwarzen oder teuflischen Magie absetzte,<sup>16</sup> noch dazu im Rahmen einer Legitimierungsstrategie für die natürliche.<sup>17</sup> Tyches Beispiel ist nämlich insofern bemerkenswert, als Gryphius bereits in der Vorrede des Dramas von Grabschändung gesprochen hatte, dort um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten zu unterstreichen, d. h. damit man das Drama nicht als „ungereimet“ (D 235) empfinde. Seine Beispiele zieht er aus Johannes Moschus' *Pratum Spirituale*, das in lateinischer Übersetzung den zehnten Band der *Vitae Patrum* darstellt, die der Jesuit Heribert Rosweyde, der Neubegründer der katholischen Hagiographie, herausgegeben hat.

Ein Blinder, das ist das erste Beispiel, berichtet in Kapitel 77 der *Geistlichen Wiese* (Originaltitel des Kapitels bei Rosweyde: „Relatio trium pauperum Caecorum, quomodo excaecati fuissent“ [Bericht dreier armer Blinder, wie sie ihres Augenlicht beraubt wurden])<sup>18</sup> über die Entstehung seiner Blindheit. Der Mann, einer der drei titelgebenden Blinden, wollte eine Leichenschändung begehen und einem frisch begrabenen Toten alles, sogar sein „Leinen Tuch“, abnehmen. Da richtete sich „der Todte“ aber auf und „riß mir mit den Fingern die Augen aus“ (D 233).

Gryphius zitiert daraufhin eine sehr ähnliche Geschichte aus dem „folgende[n] Capittel“ (Original-Überschrift bei Rosweyde: „Stipendium miraculum Pvellae mortuae, quae exspoliatores detinuit, nec eum relaxare voluit, donec is promitteret se monachum futurum“ [erstaunliches Wunder einer toten jungen Frau, die einen Grabplünderer von seinem Vorhaben abhielt, ihm nicht vergeben wollte, bis dieser versprach, ein Mönch zu werden]): wieder ein Leichenraub bis auf das letzte „Hembd[...]“ – und wieder eine Reaktion der Leiche, diesmal aber (und das wird für das Drama stilbildend werden) letzten Endes begnadigend und nicht rächend. Die Tote beschwert sich gegenüber ihrem Schänder, dass sie, die sie im Leben sehr schamhaft war, nun „nackend“ zu sehen sei und so auch „vor Christum“ treten müsse. Durch den Schwur des Mannes, „ins Kloster“ zu gehen (D 233 f.), lässt sich die junge Frau jedoch,

16 So Eberhard Mannack: Schwarze Magie in Gryphius 'Cardenio und Celinde'. In: Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996). Hrsg. von Hans Feger. Amsterdam 1997 (= Chloe 27), S. 35–44, hier S. 44.

17 Vgl. Hans-Georg Kemper: Beglaubigung und Bekämpfung der schwarzen Magie. 'Welt als Schlüssel zu den Strukturen' von Gryphius' 'Cardenio und Celinde'. In: Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger. Bd. 2. Hrsg. von Johannes Janota. Tübingen 1992, S. 893–913.

18 *Vitae patrum. De vita et verbis seniorum libri X. Accedit Onomasticon Rerum et Verborum difficiliorum, cum multiplici Indice, etiam Concinatorio.* Hrsg. von Heribert Rosweyde. Antwerpen 1628, S. 883.

wiewohl sie ursprünglich als Strafe an eine lebendige Begrabung gedacht hatte, erweichen und ihren Schänder schließlich ziehen.

Über diese Interferenz mit der Vorrede wird das Thema der schwarzen Magie mit dem der „Gespenste[r]“ (D 231), denn als solche firmieren die in ihrer Ruhe gestörten Leichen, eng verknüpft; selbstredend mit Rückwirkungen auf den Haupttext, in dem, wie gesagt, ebenfalls ein Toter geschändet werden soll, nämlich Marcellus. Bei dieser Leiche scheitert jedoch der Versuch, die teuflische Magie ins Werk zu setzen, weil Celinde zufällig – und zwar von niemand anderem als Cardenio – dabei entdeckt wird, wie sie im Begriff ist, Marcellus liebendes bzw. geliebt habendes Herz herauszuschneiden.

Cardenio hat seinerseits, wie man hinzufügen muss, gerade einen „Geist“ (D 237) bzw. ein „*Gespenst in Gestalt Olympiens*“ (D 277) gesehen. Dieses Gespenst hatte sich genauer gesagt als Olympia ausgegeben, die noch in ihn verliebt ist und nachts nach ihm „winselt“, ihm zugleich aber voraussagt, dass Celinde sein „Vntergang“ sein würde und ihn von ihr – dem Ziel Tyches diametral entgegengestellt – entfernt: „ich haß! ich flieh *Celinden!*“ (D 280 f.; v. 84, v. 112 und v. 121). Gleichzeitig hatte sich dieses Gespenst, nach seiner Verwandlung in seinen Ausgangszustand, als ein Totengerippe,<sup>19</sup> als zumindest imaginäre Rächerin bzw. RichterIn seiner Taten ausgewiesen (D 285):

*Olympie selbst* [verwandelt sich; M.B.] *in ein Todten-Gerippe/ welches mit Pfeil und Bogen auff den Cardenio zilet.* | CARDEN. — — — O Himmel ich verschwinde! | OLYMP. Schau an so blitzt mein Stral/ dein Lohn/ die Frucht der Sünde.

Anscheinend begnadigt jedoch das Gespenst Olympiens letztlich Cardenio, obwohl sie sich eigentlich „rächen“ wollte (D 301; v. 262), ähnlich wie die unbekleidete Frau im Grabe den Jüngling aus der Vorrede. Und das ist nicht die einzige Gemeinsamkeit: Cardenio glaubt sich, was jener fürchtet, nämlich lebendig begraben („faul ich schon in einer finstern Grufft?“), und bereut, als er merkt, dass er noch lebt, bitterlich, dass er „von der Bahn der Tugend abgeglitten“ (D 287; v. 275 und v. 294) ist. Daher wird auch er, genau wie Moschus' zweiter Grabschänder, der irdischen Liebe endgültig entsagen und ins Kloster gehen.

19 Nicola Kaminski: Der Liebe Eisen-harte Noth. 'Cardenio und Celinde' im Kontext von Gryphius' Märtyrerdramen. Tübingen 1992, S. 95–99, diskutiert, ob die mittelalterliche Denkfigur der Frau Welt für das Gespenst der Olympia und seine Verwandlung Pate gestanden haben könnte.

Während dieser Entschluss in ihm reift, sieht Cardenio, nachdem er den Weg zum Kirchhof zurückgelegt hat, die frisch ausgegrabene "entseelte Leich" (D 288; v. 331) des Marcellus mit Celinde an seiner Seite. Und auch dieser Tote wird zum Gespenst und spricht: "Des Höchsten unerforschliches Gerichte; | Schreckt eure Schuld durch dises Traur-Gesichte/ | Die ihr mehr todt denn ich! O selig ist der Geist | Dem eines Todten Grufft den Weg zum Leben weist" (D 290; vv. 381–384). Diesem Hinweis auf "den Weg zum Leben" scheinen Cardenio und Celinde nachzugehen, finden die beiden doch, wie oben gezeigt, aus ihrem Liebeswahn heraus. Festzuhalten ist dabei, dass den Beteiligten deutlich wird, dass niemand geringeres als "*Gott selbst* den Vnfall [...] wenden" wollte (D 299; v. 206; Hervorhebung d. Verf.).<sup>20</sup>

Man muss allerdings hinzufügen, dass die Botschaften, die von den beiden Gespenstern überbracht werden, alles andere als eindeutig sind. Das Gespenst in Gestalt von Olympia spricht ihre Begnadigung gar nicht aus. Sie lässt sich nur, wie gesehen, durch Vergleich mit der entsprechenden Geschichte aus der *Geistlichen Wiese* erraten. Gleiches gilt für das Marcellus-Gespenst, dessen Botschaft, die "den Weg zum Leben weist" (s. o.), außer einer Schuld-Zuweisung ("Schreckt eure Schuld"; s. o.) nichts Konkretes beinhaltet. Es lässt sich also festhalten, dass das göttliche Wort, wenn es von Gespenstern ausgesprochen wird, einerseits sehr stark auf die Affekte zielt, in der Forschung wurde von einer "Schocktherapie" gesprochen,<sup>21</sup> und sich daher gut im Bewusstsein derjenigen verankert, denen die Erscheinung widerfährt, andererseits jedoch seine, mit Luther zu sprechen, "claritas" verliert, die es an seinem angestammten Ort, der Bibel, hat.<sup>22</sup> Die Überantwortung des göttlichen Wortes an Geister und

20 In der Forschung hat ein beinahe erbittert zu nennender Streit darüber stattgefunden, ob die Verwandlung und Heilung Cardenios aus sich bzw. ihm heraus (so Harald Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*. Tübingen 1977 [= *Studien zur deutschen Literatur* 51], S. 159–163; ähnlich Clark [s. Anm. 7], S. 234 f.) oder aus Gottes Macht und Willen heraus (so z. B. Roger Paulin: *Gryphius' 'Cardenio und Celinde' und Arnims 'Halle und Jerusalem'. Eine vergleichende Untersuchung*. Tübingen 1968, S. 25; Günther Rühle: *Die Träume und Geistererscheinungen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius und ihre Bedeutung für das Problem der Freiheit*. Frankfurt a. M. 1952, S. 70 u. ö.) geschehe. Der pelagianisch anmutende Streit lässt sich meines Erachtens auflösen, wenn man bedenkt, dass die Geister vor allem Gottes heil- und gnadenbringendes Wort aussprechen, das von dem jeweiligen Adressaten verinnerlicht werden muss, und weniger einen okkasional zu verstehenden Eingriff in die Wirklichkeit darstellen.

21 Rahn (s. Anm. 6), S. 97 und S. 101.

22 Vgl. Martin Luther: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 18. Abt. Schriften. Weimar 1908, S. 609.

Gesperster kann anscheinend nicht ohne Verlust an der Substanz dieses Wortes vonstattengehen.<sup>23</sup>

Dies mag mit einem theologischen Problem zusammenhängen, das sich in diesem Zusammenhang auftut, nämlich dem, dass für einen Protestanten göttliche Botschaften nicht durch Geister übermittelt werden dürfen. Gemäß lutherischer Orthodoxie ist es nämlich niemand anderes als der "Teufel" selbst, der "des Nachts" für die Erscheinungen der "Gespenst vnd Poltergeister" verantwortlich zeichnet.<sup>24</sup> Die lutherische Haltung verdankt sich einerseits einem starken Teufelsglauben, andererseits einer Abgrenzung gegenüber der katholischen Position, die auf der Existenz des Fegefeuers beharrt. Ihr zufolge sind Gespenster entweder Dämonen oder aber "animae damnatae" bzw. "animae purgandae", also Verdammte bzw. Seelen im Fegefeuer, die zum Menschen kommen, um ihn zu schrecken oder ihn für ihre Erlösung um Hilfe zu bitten.<sup>25</sup>

Gryphius' metaphysische oder gespenstische Geschichte sperrt sich deswegen auf den ersten Blick der protestantischen Lehre, weil die Worte des bösen Geistes und der Gespenster nach Luther eigentlich in schärfster Konkurrenz zum göttlichen Wort stehen: "Gott wils nicht haben/ das du von den Todten lernen/ vnd Wahrheit forschen solt". Der Mensch soll nicht auf das Wort der bösen Geister, sondern "auff Gottes Wort"<sup>26</sup> allein hören.

Damit ist das Problem beschrieben, das sich der Lutheraner Gryphius mit den oben bereits erwähnten Beispielen aus der Vorrede zu *Cardenio und Celinde* sowie den Olympia- und Marcellus-Gespenstern einhandelt: Die Gespenster sind, wie gezeigt, Träger göttlicher Wahrheit und Gnade, obwohl man ihnen

23 Waltraud Wiethölter: 'Schwarz und Weiß auß einer Feder' oder Allegorische Lektüren im 17. Jahrhundert. Gryphius, Grimmelshausen, Greiffenberg. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72 (1998), H. 4, S. 537–591 und 73 (1999), H. 1, S. 122–151, hier S. 545 f., geht sogar so weit zu behaupten, dass keine Heilungsgeschichte stattfindet.

24 Conrad Porta: Pastorale Lytheri. Das ist: Nützlicher vnd noetiger Vnterricht/ von den foernemsten stuecken zum heiligen Ministerio gehoerig [...]. o.O. 1591, Bl. 328<sup>r</sup>.

25 Vgl. Caspar Schott: *Physica curiosa Aucta & Correcta, sive Mirabilia Naturae et Artis*. Würzburg 1667, S. 292; hierzu Miriam Rieger: *Der Teufel im Pfarrhaus. Gespenster, Geisterglaube und Besessenheit im Luthertum der Frühen Neuzeit*. Stuttgart 2011 (= *Friedenstein-Forschungen* 9), S. 39–47; Wolfgang Neuber: *Die Theologie der Geister in der Frühen Neuzeit*. In: *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*. Hrsg. von Moritz Baßler [u.a.]. Würzburg 2005, S. 25–34, hier S. 31 f.; Barbara Mahlmann-Bauer: *Grimmelshausens Gespenster*. In: *Simpliciana* 26 (2004), S. 104–140, hier S. 124 f.; Jörg Wesche: *Die Leibhaftigkeit der Gespenster. Theatergeists Rollenspiel bei Gryphius und der Höllische Proteus Erasmus Franciscis*. In: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 32 (2005), S. 69–90, hier S. 75 f.

26 Porta (s. Anm. 24), Bl. 329<sup>v</sup>.

nach lutherischer Lehre kein Gehör schenken dürfte. Die jeweiligen Prätexte können dieses Problem insofern umgehen, als Gespenster im katholischen Kontext nicht nur verstorbene Seelen oder Dämonen sein können, sondern auch – zumindest wird diese Möglichkeit nicht vollständig ausgeschlossen – gute Geister: *“Spectra sunt daemones, & aliquando fortassis etiam Angeli boni”* – ‘Gespenster sind Dämonen und bisweilen wohl auch gute Geister’.<sup>27</sup>

Diese Vorgaben des katholischen Prätextes kann Gryphius nicht vollständig streichen; er kann lediglich versuchen, sie mit der lutherischen Lehre in Verbindung zu bringen. Dies tut er, indem er die katholische Theorie des guten Geistes theologisch universalisiert: In Gryphius Dramen sind die Gespenster nicht mehr vereinzelt “Angeli boni”, sondern treten eher universal, d. h. als Sprachrohr Gottes,<sup>28</sup> auf. Das Gespenst der (eigentlich lebendigen) Olympia und des (toten) Marcellus sprechen in letzter Instanz nicht ihr eigenes, sondern Gottes – heilendes – Wort aus.

Dadurch wird das lutherische Konkurrenzproblem Gespensterwort/Gottes Wort umgangen und ein Anschluss an die Lehre von der Verteufelung des Gespenstes gefunden. Denn aus einer augustinisch-lutherischen Sichtweise hat auch der Teufel einen wohldefinierten Platz in Gottes Heilsplan. Bei dem prominenten Gegner der Hexenverfolgung Johann Weyer ist z. B. in *De praestigiis Demonvm* nachzulesen, 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”.<sup>29</sup> Mit dieser, nebenbei gesagt: epochentypischen,<sup>30</sup> Depotenzierung des Teufels eröffnet sich eine Möglichkeit, die katholische Theorie des guten Gespenstes mit der protestantischen Geistertheologie in Verbindung zu bringen: Auch die bösen Geister, auch die teuflischen Ursachen der verschiedenen Gespenstererscheinungen sind also in Gryphius’ Dramen dem göttlichen Verhängnis unterworfen und können nichts anderes tun, als nach seinen Vorgaben zur Umkehr aufrufen.

Die lutherische Gefährlichkeit des teuflischen Wortes ist jedoch, trotz dieser Depotenzierung, nicht gänzlich gestrichen worden, sondern findet sich an einer anderen Systemstelle wieder, nämlich in dem oben herausgearbeiteten

27 Schott (s. Anm. 25), S. 241.

28 Vgl. auch Natalie Binczek: Bannung des Geistes. Gespenstische Erscheinungen in Andreas Gryphius’ ‘Cardenio und Celinde’. In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hrsg. vom Verf. und Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 69–103, hier S. 72.

29 Johan Wier: *De Praestigiis Demonvm*. Von ihrem vrsprung/ vnderscheid/ vermögenheit/ vnd rechtmeißiger straaft [...]. Nachdruck d. Ausg. 1578. Amsterdam 1967, Bl. 8<sup>r</sup>/v.

30 Vgl. hierzu, am Beispiel Grimmelshausens, vom Verf. (s. Anm. 10), S. 236–286.

Verlust an 'Claritas' der göttlichen Botschaft. Während das göttliche Wort in der Bibel eindeutig ist, so stellte es sich in seiner teuflisch-gespensischen Form als zwar eindringlich für die Figuren (und unterhaltend für die Zuschauer) dar, es hat aber zugleich seine Eindeutigkeit verloren.

Trotz dieser Veruneindeutigung des göttlichen Wortes ist damit der psychologischen Vorgabe Rechnung getragen: Es gibt für Cardenio und Celinde tatsächlich eine Heilung des Wahns durch den Wahn – und zwar durch den Obersten der Medici, nämlich Christus. Er integriert in den Wahn der Geistererscheinungen, der, wie gezeigt, immer auch eine subjektive, psychologische Dimension besitzt, ein, wenn auch alles andere als deutlich formuliertes, Heilsversprechen, das die Kranken aufnehmen können, um sich aus ihrem eigentlichen Wahn, dem Liebeswahn, befreien zu können.

### 3 Die technische Geschichte

Gryphius leitet die oben rekonstruierte Rechtfertigung seiner Gespenstergeschichte mit der Befürchtung ein, dass es den Zuschauern seltsam vorkommen könne, dass er in *Cardenio und Celinde* "nicht mit den Alten einen Gott aus dem Gerüste; sondern einen Geist aus dem Grabe herfür bringen" lässt (D 231). Durch diesen Rekurs auf den Deus ex machina wird zugleich eine theologische wie auch eine theatertechnische Ersetzung beschrieben: die eines Gottes durch ein Gespenst, aber auch die einer Flugmaschine<sup>31</sup> ("aus dem Gerüste") durch eine Hebevorrichtung ("aus dem Grabe herfür bringen"). Durch die Engführung der beiden Ersetzungen wird schließlich beschrieben, dass in *Cardenio und Celinde* metaphysische und theatertechnische Verwandlungen eng miteinander verzahnt sind.<sup>32</sup> Gryphius, so die These, die in diesem letzten Kapitel vertreten werden soll, denkt das theologische Thema der Geistererscheinungen in *Cardenio und Celinde* sehr stark von der Bühnentechnik und deren möglichen Effekten her.

Zwei Beispiele aus anderen Stücken mögen demonstrieren, wie sehr Gryphius sein Theater von der konkreten Bühne her denkt: Das erste Beispiel ist aus Gryphius' erstem Drama, *Leo Armenius*, in dem ebenfalls verschiedene Geister auftreten. Bei einer dieser Erscheinungen, nämlich bei der Apparition des ehemaligen Patriarchen von Konstantinopel, Tarasius, heißt es in einer

31 Vgl. zur Flugmaschine in der frühen Neuzeit – auf dem Theater und im Vergleich zu Flugmaschinen jenseits davon – Viktoria Tkaczyk: *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*. München 2011.

32 Vgl. Binczek (s. Anm. 28), S. 73 f.

Regieanweisung: *“Tarasius erscheint/ umb welchen auff blosser Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen/ die nachmals zugleich mit ihm verschwinden”* (D 64; Hervorhebung d. Verf.).<sup>33</sup> Beschrieben wird also einerseits ein Lichteffect (“Lichter sonder Leuchter”), dessen Wirkung auf den Zuschauer aber davon abhängt, dass Teile der Bühne abgesenkt und wieder aufgeföhren werden (“verschwinden”). Eine Geistererscheinung wird also dadurch möglich, dass der Geist nicht einfach auftritt, sondern, im wahrsten Sinne des Wortes, aufföhrt.

In *Catharina von Georgien*, um ein zweites Beispiel zu nennen, erscheint die Märtyrerin Catharina ihrem Peiniger Chach Abbas am Ende als Geist. Bei Gryphius ist ihr Auftreten genau mit einem Sternchen gekennzeichnet: *“\*Der Geist erscheint. | \*\*Verschwindet”* (D 222). Wie das Erscheinen und Verschwinden des Geistes aussehen kann, zeigt eine freilich idealisierende und über das rein Technische des Theaters hinausgehende, zeitgenössische Darstellung (Abb. 1). Grundsätzlich wäre es möglich, dass Catharina, wie zuvor auch, also zu dem Zeitpunkt, da sie noch kein Geist war, auf- und abtritt. Die enge Verbindung zwischen der ersten und der letzten Szene macht es jedoch wahrscheinlich, dass Catharina, wie die ganz zu Beginn auftretende Allegorie der Ewigkeit, *“von dem Himmel”* (D 125) gekommen ist - und das heißt: durch eine Flugmaschine.<sup>34</sup>

Damit sind zwei der wichtigsten Theatereffekte des Barock, die auch dem Schultheater zur Verfügung stehen, genannt: die Heb- und Senkbühne und die Flugmaschine. Hinzu kommen – und auch das spielt für Gryphius eine wichtige Rolle – die perspektivische Staffelung der Bühne und die Möglichkeit eines schnellen Szenenwechsels innerhalb dieser Bühne (dazu gleich mehr), all das begleitet von der Möglichkeit, zwei miteinander zusammenhängende Räume auf der Bühne zu bespielen, nämlich die Vorder- und die Hinterbühne.<sup>35</sup>

33 Hierzu Egon Treppmann: *Besuche aus dem Jenseits. Geistererscheinungen auf dem deutschen Theater im Barock*. Konstanz 1999, S. 83. Zur theatralen Vorgeschichte von Geistererscheinungen im niederländischen und im Jesuiten-Theater vgl. Treppmann (s. diese Anm.), S. 59–67 und S. 139–148; vor ihm schon Günther Rühle: *Die Träume und Geistererscheinungen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius*. Frankfurt a. M. 1952, S. 9–28.

34 Vgl. hierzu vom Verf.: *The Physics of Metaphysics. The Technique of Ghost Apparation in Gryphius’ ‘Catharina von Georgien’ and ‘Carolus Stuardus’*. In: *Physics and Literature*. Hrsg. von Aura Heydenreich [u.a.]. Leiden [u.a.] 2016, im Erscheinen.

35 Vgl. zu den technischen Möglichkeiten der barocken Schulbühne Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 2. Stuttgart [u.a.] 1996, S. 135–138. Vgl. hierzu auch, auf Gryphius bezogen, Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 3. 2., verb. und erg. Aufl. Salzburg 1967, S. 416–420. Zur Faszination der barocken Theatermaschinen und zu den mathematisch-technischen Voraussetzungen vgl.

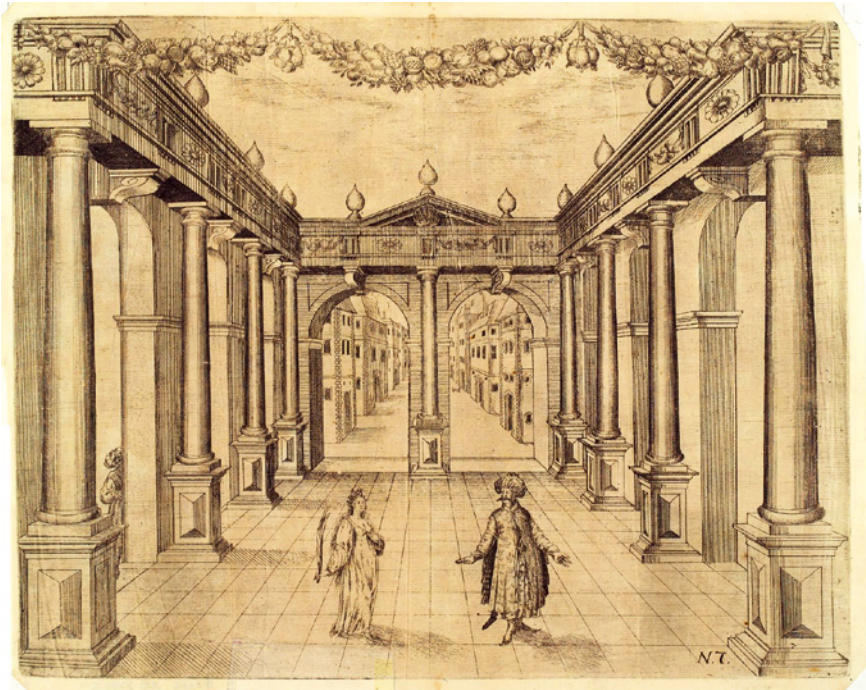


ABB. 1 Andreas Gryphius: Catharina von Georgien, Schlusszene, Letztes von sieben Kupfern von Gregor Bieber und Johann Using; abgedruckt nach D 928/929.

Wie werden diese Möglichkeiten in *Cardenio und Celinde* genutzt? Beginnen wir mit den Szenenwechseln. Die erste Abhandlung spielte in „*Cardenii Gemach*“ (D 238), die zweite in einem „*Lust-Garten*“ (D 257); kein Schauplatzwechsel während der Abhandlung also. Die dritte Abhandlung beginnt mit: „*Der Schau-Platz stellet Lysanders Hauß vor*“ (D 267). Und in dieser Abhandlung kommt es zum ersten Mal zu einem Schauplatzwechsel: „*Der Schau-Platz ist*“ nämlich wenig später „*Cardenii Gemach*“ (D 272). Technisch ist dies im Sinne der Zeit noch nicht besonders anspruchsvoll, da eine solche Veränderung durch einen Wechsel von der Vorder- zur Hinterbühne (oder andersherum) bewerkstelligt werden kann. Noch weniger komplex im Sinne der

---

Margret Dietrich: Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater. In: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 107 (1970), H. 3, S. 7–22; Jan Lazardzig: Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken des 17. Jahrhunderts. In: Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert. Hrsg. von Helmar Schramm [u.a.]. Berlin 2006, S. 167–194, hier S. 177–180.



zeitgenössischen Theatertechnik ist die fünfte Abhandlung, die wiederum nur auf einem einzigen Schauplatz spielt.

Anders ist dies jedoch in der vierten Abhandlung, in der die genannten Geistererscheinungen stattfinden. Hier haben wir zwei Schauplatzwechsel, die durch ihre besondere Formulierung auffallen. Die Abhandlung beginnt mit: *“Der Schau-Platz ist umb Lysanders Hauß”* (D 277). Darauf folgt ein Schauplatzwechsel, der explizit als ein solcher beschrieben wird: *“Der Schau-Platz verwandelt sich in einen Lust-Garten”* (D 284; Hervorhebung d. Verf.). Unmittelbar folgend ein erneuter Schauplatzwechsel: *“Der Schau-Platz verändert sich plötzlich in eine abscheuliche Einöde”* (D 285; Hervorhebung d. Verf.). Und genau hier, bei diesem Wechsel vom ‘locus amoenus’ zum ‘locus terribilis’,<sup>36</sup> findet nun die schreckliche Begegnung mit dem *“Gespenst”* statt, das nun nicht mehr *“in Gestalt Olympiens”* (D 284) agiert, sondern *“ein Todten-Gerippe”* darstellt (D 285).<sup>37</sup>

Von herausragender Wichtigkeit sind die Begriffe *“verändert”/“verwandelt”*, die, ganz praktisch gedacht,<sup>38</sup> unmissverständlich deutlich machen, dass der Schauplatz nicht von der Vorder- auf die Hinterbühne (oder vice versa) verlagert wird, sondern *der gleiche Schauplatz vor den Augen der Zuschauer* (also ohne Vorhang)<sup>39</sup> *“verändert”* bzw. *“verwandelt”* wird.<sup>40</sup> Wie Gryphius sich diesen Schauplatz-Wechsel vorstellt, ist nicht ganz einfach zu eruieren. Mitte des 17. Jahrhunderts ist der schnelle Wechsel der Bühne durch Kulissen in Deutschland, anders als in Italien und Frankreich, noch nicht etabliert. Da es wahrscheinlich ist, dass Gryphius bei der Abfassung des Stücks, die auf

36 Zur Topik dieser Schauplätze Klaus Garber: *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts.* Köln 1974.

37 Vgl. zu analogen Formulierungen im englischen Drama des 17. Jahrhunderts Richard Southern: *Changeable Scenery. Its Origin and Development in the British Theatre.* London 1952, S. 130 f.

38 Marlis Radke-Stegh: *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte und Funktion.* Meisenheim a.Gl. 1978 (= *Deutsche Studien* 32), S. 354, weist darauf hin, dass diese Angaben nicht für den Leser, sondern als theaterpraktische Anweisung gedacht sind.

39 Zur Verwandlung auf offener Bühne im 17. Jahrhundert vgl. Radke-Stegh (s. Anm. 38), S. 321.

40 Willi Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne.* Halle a.d.S. 1921, S. 146, überliest diese spezifischen Formulierungen Gryphius’ und ihre Differenz zu den Formulierungen, die einen Wechsel von Vorder- und Hinterbühne beschreiben, und geht daher fälschlich davon aus, dass auch hier ein Wechsel von der Vorder- und Hinterbühne stattfindet. Der These vom regelmäßigen Wechsel von Vorder- und Hinterbühne folgen Werner Eggers: *Wirklichkeit und Wahrheit im Trauerspiel von Andreas Gryphius.* Heidelberg 1967, S. 30 f., und Othmar Müller: *Drama und Bühne in den Trauerspielen von Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein.* Zürich 1967, S. 137 f.

1650 zu datieren ist,<sup>41</sup> konkret an eine Aufführung am Breslauer Elisabeth-Gymnasium gedacht hat (wo das Stück ja auch 1661 zur Darstellung kam),<sup>42</sup> liegt es nahe, ihm zu unterstellen, dass er das in Deutschland zu dieser Zeit gängige Telari-System<sup>43</sup> im Kopf hatte, bei der die Bühnenbilder durch drehbare bemalte Prismen gebildet werden. Gryphius kannte zwar durch seine Reisen nach Frankreich und Italien die von Giovanni Battista Aleotti erfundene und von Giacomo Torelli weiterentwickelte, schnell bewegliche Kulissen-Bühne,<sup>44</sup> so dass man auch vermuten könnte, dass er auf eine Bühnen-Technik hinschrieb, von der er ahnte, dass Sie irgendwann auch in Deutschland Standard sein würde (nämlich ab den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts). Da es sich jedoch um einen zweifachen Schauplatzwechsel handelt, der sich exakt mit den dreiseitigen drehbaren Prismen des Telari-Systems bewerkstelligen lässt, scheint mir die erstgenannte Lösung wahrscheinlicher.

Nun zum nächsten Schauplatzwechsel und zur nächsten Gespenstererscheinung (das Gespenst des Marcellus). Diese werden nicht mit Begriffen wie "verwandelt"/"verändert" angekündigt, sondern so: "*Der Schau Platz stellet einen Kirchhof mit einer Kirchen vor*" (D 285; Hervorhebung d. Verf.). Hier wird also nicht der gleiche, zu verwandelnde, sondern ein neuer Ort beschrieben, was insofern folgerichtig ist, als Cardenios und Celindes Gespenstererscheinungen nicht am gleichen Ort stattfinden. Wenn Cardenio sich vom Schrecken des Olympia-Gespenstes soweit erholt haben wird, dass er wieder aufstehen kann, nämlich in der darauf folgenden Szene ("*Cardenio*"; D 287), geht er zu dem Ort, an dem sich Marcellus als Gespenst zeigt, nämlich zum Kirchhof. Insofern liegt es nahe, dass in der Szene "*Tyche. Celinde. Cleon.*" (D 285), z. B. vermittle des Einsatzes eines Schnurrahmens, die Vorder- oder Hinterbühne als zweiter Schauplatz miteinbezogen wird.<sup>45</sup>

41 So der Hrsg. Eberhard Mannack (D 963).

42 Vgl. zu dieser Aufführung Gerhard Spellerberg: Szenare zu den Breslauer Aufführungen Gryphischer Trauerspiele. In: *Daphnis* 7 (1978), S. 235–265, hier S. 249–252 und S. 262, der das entsprechende Szenar präsentiert und analysiert.

43 Hierzu Kindermann (s. Anm. 35), S. 409 f.; Brauneck (s. Anm. 35), S. 385–387. Zu Furtenbachs Weiterentwicklung des Telari-Systems vgl. Margarete Baur-Heinhold: *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*. München 1966, S. 121.

44 Vgl. zu dieser revolutionären Umstellung in der Theater-Maschinerie des Barock Hans Tintelnot: *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*. Berlin 1939, S. 49–73; Brauneck (s. Anm. 35), S. 23–27; Nikola Roßbach: *Poesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*. Berlin 2013, S. 19 f. Zu Gryphius' Italien- und Frankreichreisen vgl. Flemming (s. Anm. 40), S. 59–75.

45 Flemming (s. Anm. 40), S. 147, geht davon aus, dass die Olympia-Gespenst-Episode auf der Hinterbühne spielt, da seine These besagt, dass alle "bedeutenden Szenen" auf der

Kommen wir nun zu den beiden Gespenstererscheinungen und ihren technischen Voraussetzungen: Das Gespenst Olympias ist in sich zweigeteilt. Grundsätzlich könnte es, anders als das Gespenst des Marcellus, das auf der physischen Basis einer Leiche basiert, eine subjektive Erscheinung sein. Der Grund ist bereits genannt worden: Cardenios Hang zur Wahnhaftigkeit in der Wahrnehmung durch das starke, zu starke Überlassen an Liebe und Sexualität inklusive der daraus erwachsenden Melancholie. Wenn dem so sein sollte, wäre die Perspektive des Zuschauers mit der Cardenios gleichgesetzt.

Differenziert werden muss auf jeden Fall das erste Erscheinen, in dem dieses Gespenst, zumindest für Cardenio, nicht von Olympia zu unterscheiden ist. Es handelt sich hier um eine Geistererscheinung ohne schaurigen Effekt. Zu diesem Zeitpunkt kann Olympias Gespenst auftreten wie alle anderen Figuren auch und bedarf weder einer Flugmaschine noch einer Bühnenhebung. Dies ändert sich beim zweiten Auftritt von Olympias Gespenst, da es nun seine wahre oder zumindest eine wahrere Gestalt zeigt, nämlich als *“Todten-Gerippe/welches mit Pfeil und Bogen auff den Cardenio zilet”* (D 285). Hierbei ist bemerkenswert, dass das oben erwähnte *“verändert”* nicht nur auf den *“Schau-Platz”*, sondern auch auf *“Olympie”* bezogen ist (*“Der Schau-Platz verändert sich plötzlich in eine abscheuliche Einöde/ Olympie selbst in ein Todten-Gerippe”*; D 285; Hervorhebung d. Verf.). Zur erwähnten Verwandlung der Bühne tritt also eine Verwandlung der Figur der Olympia. Technisch gesprochen muss Olympia eins, die durch eine Schauspielerin dargestellt werden kann, durch Olympia zwei (das Gerippe) ersetzt werden, während zugleich der Schauplatz verändert wird. Neben dem Telari-System kommen also eine Flugmaschine und/oder eine Hebesenkbühne zum Einsatz.

Von dieser technischen Anordnung unterscheidet sich nun die zweite Geistererscheinung – und zwar nicht nur, wie eben gesagt, dadurch, dass in diesem Falle kein neues Kulissen- bzw. Telari-Set am gleichen Ort benötigt wird, weil die Bühne nach hinten/vorne erweitert wird, auch die Geistererscheinung selbst wird technisch anders realisiert. Bevor Cardenio aus seiner Ohnmacht erwacht, also in der Szene *“Tyche. Celinde. Cleon.”*, sieht der Zuschauer, wie Cleon Celinde die Tür zur Gruft von Marcellus öffnet – *“Die Thür/ | Jst offen; was wir thun bleibt zwischen ihr und mir | Sie folg’ ich wil die Grufft des Ritters leicht entschlossen!”* (D 286; vv. 267 ff.) – und Celinde in der Gruft des Marcellus verschwindet. Hierfür bedarf es keiner komplexen Bühnentechnik, sondern lediglich eines Grabens, in den man absteigen kann.

Was dann passiert, wird nicht beschrieben, weil nun Cardenio auf der anderen Bühnenhälfte aus seiner Ohnmacht erwacht, seiner Gespenstererscheinung

---

<sup>1</sup>“Hinterbühne” spielen. Diese These ist aber erstens als Ganze angreifbar (s.o.) – und zweitens fragt sich, ob die Marcellus-Episode nicht ihrerseits “bedeutsam” ist.

in Form eines Monologs gedenkt und sich dabei auf den Weg macht, an dessen Ende er Celinde in der Gruft des Marcellus findet: "O Gott was find ich!" (D 289; v. 348). In der fünften Abhandlung berichtet nun Celinde, was während Cardenios Monolog passiert ist: "als ich die Leinwand trennt/ | Jn die sein Leib verhüllt (O grause grimme Sachen!) | Begönt er aus dem Schloff des Todes zu erwachen. | Er zuckt und richte sich von seinem Lager auff" (D 303; vv. 316–319). Marcellus macht Celinde Vorwürfe ("Jsts nicht genung daß vmb dich und vor dir/ | Jch diese Stich' in meine Brust empfangen/ | Durch die mir Blut vnd Seel' ist ausgegangen?"; D 303; vv. 322 ff.). Dabei fährt er fort, sich aufzurichten: "So sprach er: und erhub sich aus dem Staub der Erden" – und zwar so weit, dass er schließlich "an dem Pfeiler stund". Damit nicht genug: Am Ende hat er sich sogar aus der Gruft entfernt, sagt doch Celinde, dass sie ihn durch "meine freche That aus seiner Grufft verjagt" (D 303; v. 329, v. 334 und v. 336).

Diese Szene ist – sonst hätte Gryphius sie nicht durch einen Bericht nachgeschoben – für den Zuschauer unsichtbar, die Bühnenhälfte, auf der sich diese Szene abspielt, also verborgen; wahrscheinlich handelt es sich um die Hinterbühne, die durch einen Zwischenvorhang<sup>46</sup> verdeckt ist. Die Ergebnisse dieser Szene müssen nichtsdestotrotz in der nachfolgenden sichtbar sein, weil Cardenio, wenn er am Kirchhof angelangt ist, genau die Situation vorfindet, die nachträglich durch Celinde berichtet wurde: "Ein entseelte Leich | Gelehnt an disē Maur!" (D 288; vv. 331 f.) auf Bühnenhöhe, während sich Celinde in der Gruft, also in einem Graben, befindet. Sie selbst ruft nämlich: "Wil mich *Cardenio* aus diser Grufft erwecken!" und Cardenio ruft: "Wer führt sie in ein Grab" (D 289; v. 350 und v. 355). Auf Aufforderung Cardenios ("Sie steige zu mir auff") klettert sie auf Bühnenhöhe: "Er reiche (wo er kan.) | Mir den behertzten Arm!" (D 290; vv. 371 ff.). Bis hierhin ist also keine komplexe Bühnentechnik nötig, da Celinde aus eigener Kraft bzw. durch die Hilfe des Cardenio die Höhendifferenz überwindet.

Dies ändert sich, wenn Cardenio Marcellus' gespenstisches Dasein bemerkt: "Schau ich den Todten sich bewegen? | Er eilt dem Grabe zu" (D 290; vv. 378 f.).<sup>47</sup> Damit ist besagt, dass sich, nachdem Celinde aus dem Graben auf die Höhe des Cardenio geklettert ist, das Gespenst des Marcellus von der Bühne in die Vertiefung begibt – und genau auf diesem Weg hält er dann den oben erwähnten bühnenwirksamen, aber vieldeutigen Monolog: "Des Höchsten unerforschliches Gerichte" etc. (D 290; vv. 381 ff.).

Wenn wir nun die Vorrede ernst und ihr technisches Vokabular wörtlich nehmen, in der ja steht, dass nicht ein Gott "aus dem Gerüste; sondern ein[...]

46 Zum Zwischenvorhang im barocken Schultheater vgl. Radke-Stegh (s. Anm. 38), S. 350–360.

47 So auch die Rekonstruktion in Kaminski (s. Anm. 19), S. 100.

Geist aus dem Grabe herfür" gebracht wird (s. o.), dann lässt sich daraus nur schließen, dass der Geist des Marcellus während der Szene "*Cardenio*" auf der verborgenen Bühnenhälfte mit einem Hub- bzw. Versenkungselement auf Bühnenhöhe gebracht worden ist und von da nun, genauer gesagt: während seines Monologs, dieses Mal jedoch sichtbar, abgelassen wird; ganz analog zur Erscheinung von "Tarasii Geist" im *Leo Armenius*, der, wie gesagt, auch mit verschiedenen Lichtern "*erscheinet [...] / die nachmals zugleich mit ihm verschwinden*" (D 64).

#### 4 Fazit

Fassen wir zusammen: Die psychologisch und metaphysisch zentralen Episoden in *Cardenio und Celinde* sind die Erscheinungen von Olympias und Marcellus' Geist, weil hier, psychologisch gesprochen, eine Heilung des Wahns durch den Wahn erfolgt oder, theologisch gesprochen, Gott sein gnadebringendes Wort so platziert, dass es auch die in ihrem Wahn befangenen Sünder *Cardenio* und *Celinde* wahrnehmen und sich bekehren können.<sup>48</sup>

Es ist nun alles andere als ein Zufall, dass die beiden genannten Episoden auch theatertechnisch gesehen die aufwändigsten sind: Der Wechsel von Vorder- und Hinterbühne, die Verwandlung des Schauplatzes durch das Telari-System, der Einsatz von Flugmaschine (Olympias Gespenst) und Hebebühne (Marcellus' Gespenst); all das findet beinahe ausschließlich in den genannten Szenen statt; das restliche Geschehen kann ohne größeren technischen Aufwand auf die Bühne gebracht werden.

Damit wird performativ zum Ausdruck gebracht, dass es nicht nur die "Brunst" (auf der Ebene des Dargestellten), sondern auch die Bühne durch ihre technischen Möglichkeiten (auf Ebene der Darstellung) ist, die Wahn produziert; und zwar einen Wahn, der nur auf den ersten Blick diametral entfernt von Vernunft und göttlichem Wort zu sein scheint. Wenn nämlich im Trauerspiel eine psychologisch-theologische Heilung des Wahns durch den Wahn propagiert wird und das Theater als technisches Analogon dieses Wahns ausgestellt wird, dann gilt die genannte Hinführung des Menschen zum Göttlichen auch

48 Dies macht vor allem die ältere Forschung stark, z. B. Erik Lunding: *Das Schlesische Kunstdrama. Eine Darstellung und Deutung*. Kopenhagen 1940, S. 71; Mary E. Gilbert: 'Cardenio und Celinde'. In: *Interpretationen*. Bd. 2. *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M., Hamburg 1965, S. 11–32, hier S. 16, während eine psychologisch-medizinische Bedeutung, soweit ich sehe, nur bei Michelsen und Rahn (s. Anm. 6) zu finden ist.

für eben dieses Theater als technische Anstalt: Auch mit Telari-System, Flugmaschine und Hebebühne lässt sich, so die implizite Botschaft von *Cardenio und Celinde*, das göttliche Wort darstellen – und dies auch und besonders für Menschen, die das Theater eher als Illusionsmaschine schätzen.

Wenn sich das Theater in Gryphius' Trauerspiel aber durch die "potenzierte Illusion"<sup>49</sup> der Darstellung von gespenstischem Wahn auf der Bühne als technischen Produzenten von Wahn selbst ausstellt, dann übernimmt es auch die oben rekonstruierten Reflexionen zur Verbindung von Wahn und Theologie. Damit ist besagt, dass mit dem Gewinn der Eingängigkeit göttlicher Botschaften, welche das Theater durch seine spektakulären Effekte für sich verbuchen kann, der oben erwähnte Verlust der Eindeutigkeit dieser Botschaften einhergeht; eine Entwicklung, die dazu führt, dass für das Theater nicht mehr die Maxime der 'sola scriptura' gilt, sondern eine Überantwortung an die Auslegung der entstandenen Vieldeutigkeit statthat. Wie z. B. in diesem Aufsatz.

---

49 Richard Alewyn: *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. 2. Aufl. München 1985, S. 83–87, hier S. 83.