



**Fachrichtung 4.1 Germanistik**

Wintersemester 2009/2010

PS Einführung in die Literatur des Barock

Dr. Johannes Birgfeld

**Die Geschichte des Barocktheaters in Deutschland im 17.  
Jahrhundert am Beispiel der Dramen  
*Titus Andronicus und Cardenio und Celine***

Julia Kriegsmann

###Straße###

PLZ Stadt

Tel.: #####

E-mail: #####

Studiengang

X. Fachsemester Fach 1 und

X. Fachsemester Fach 2

Matr. Nr.: #####

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>2. HISTORISCHE REKONSTRUKTION .....</b>	<b>3</b>
<b>2.1 DAS BAROCKE THEATERSYSTEM.....</b>	<b>3</b>
<b>2.2 DAS WANDERTHEATER .....</b>	<b>6</b>
<b>2.3 DAS SCHLESISCH-PROTESTANTISCHE SCHULTHEATER.....</b>	<b>9</b>
<b>3. TEXTANALYSE.....</b>	<b>11</b>
<b>3.1 TITUS ANDRONICUS .....</b>	<b>11</b>
<b>3.2 CARDENIO UND CELINDE .....</b>	<b>14</b>
<b>4. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE .....</b>	<b>21</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>23</b>

## 1. Einleitung

Die nachfolgende Hausarbeit geht der Frage nach, in wie weit sich das theatrale System und die Bühnensituation des Theaters im 17. Jahrhundert in Deutschland an zwei ausgewählten Dramentexten widerspiegeln. Dabei wird das Wandertheater am Beispiel einer Bearbeitung des Shakespeare-Dramas *Titus Andronicus* durch die englischen Komödianten analysiert. Dem gegenüber steht Andreas Gryphius' Trauerspiel *Cardenio und Celinde*, welches als Vertreter des schlesisch-protestantischen Schultheaters die literarisch ambitionierte Dramatik des Barock in Deutschland repräsentiert.

Um einen Überblick über das Theater des Barocks zu gewinnen und zu einem umfassenden Verständnis desselbigen zu gelangen, wird in einem ersten Schritt das barocke Theatersystem historisch nachgezeichnet. Zunächst wird der theatralische Code der Barockzeit aufgezeigt, allgemeingültige Regeln werden erläutert und es wird die Allgegenwärtigkeit der Zeichen veranschaulicht. Danach werden die zeitgeschichtliche Entwicklung und die Bühnenverhältnisse für das Wandertheater und das schlesisch-protestantische Schultheater beschrieben. Diese historische Rekonstruktion bildet die Grundlage für die im nächsten Schritt folgende Textanalyse:

Ihr Ziel wird sein, zu ermitteln, inwieweit der Text *Titus Andronicus* ein typischer Repräsentant der Wanderbühne ist und inwieweit *Cardenio und Celinde* kennzeichnend für das schlesisch-protestantische Schultheater ist. Um diese Frage beantworten zu können, werden nun die vorher dargelegten Spuren des barocken Theatersystems, sowie der zeitgenössischen Bühnenverhältnisse anhand beider Dramen aufgezeigt und interpretiert.

Abschließend werden die erarbeiteten Ergebnisse in einem Schlussfazit zusammengefasst.

## 2. Historische Rekonstruktion

### 2.1 Das barocke Theatersystem

Das barocke Theater im 17. Jahrhundert in Deutschland ist durch regionale, standesbezogene und religionsspezifische Profilbildungen gekennzeichnet. Außerdem hatten alle Theaterentwicklungen dieser Zeit gemein, dass diese grundsätzlich von ausländischen Einflüssen bestimmt waren. Deutschland galt als Rezeptionsregion für in England, Frankreich und den Niederlanden erwachsenes Theaterwesen und aufsteigende Schauspielkunst. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelten sich durch die schlesischen Schuldramatiker Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein eigenständige Ansätze, deren Geltung sich aber auf den regionalen Raum beschränkte. Eine Sonderstellung nahm hingegen die Bühnenkunst des Jesuitenordens ein, die aufgrund ihres übernationalen Charakters weit reichende Beachtung fand.<sup>1</sup>

Grundlegende Forderung aller theatralen Formen war dabei, „dass die einzelnen Aufführungen spezifische, außerhalb ihrer selbst liegende Zwecke [...] erfüllen“<sup>2</sup>, indem sie weltliche Elemente als theatralische Zeichen mit festgelegten Bedeutungen in die Vorstellungen einbinden. Jede Zeichenkonstellation kann dabei, als allgemeingültiges Modell, auf das menschliche Leben bzw. die Welt übertragen werden.

Dieser Anspruch spiegelt sich in dem Topos des *Theatrum mundi* wider. Das menschliche Leben wird hierbei als die von Gott übertragene Rolle angesehen, in der der Mensch, als Schauspieler, agiert und von Gott, als zentralem Spielleiter, beurteilt wird.<sup>3</sup> Dabei erscheinen Theater und Welt „als zwei grundsätzlich aufeinander bezogene Größen“<sup>4</sup>, die in einer Wechselbeziehung zueinander stehen. Das Theater fungiert als „vollständige[s] Abbild und vollkommene[s] Sinnbild der Welt“<sup>5</sup> und repräsentiert sie mit ihren Vorstellungen von Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit

---

<sup>1</sup> Vgl. Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart; Weimar 1996, S. 330-331.

<sup>2</sup> Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. 5. Aufl., Tübingen 2007, S. 28.

<sup>3</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 89.

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen 1993, S. 40.

ebenso, wie diese Attribute vom Leben selbst repräsentiert werden. Infolgedessen wurde das Alltagsleben, sowohl an den deutschen Höfen, als auch kirchlich theatra-  
lisiert. Diese Selbstinszenierung fand in höfischen Festen und kirchlichen Feiertagen ihren Höhepunkt.

Das Barocktheater, als perfekte Vertretung der menschlichen Lebenswelt, kann dieser Aufgabe aber nur gerecht werden, zumal seine theatralen Elemente in der Lage sind Komponenten der Welt zu porträtieren. Jede Kombination dieser Elemente bildet dabei spezifische Zusammenhänge ab, „die auf die göttliche Weltordnung verweisen und daher auf ihre ewige heilsgeschichtliche Bedeutung hin interpretiert werden müssen“<sup>6</sup>. Deshalb muss untersucht werden, welche weltlichen Elemente auf welche Weise von unterschiedlichen theatralen Zeichen repräsentiert werden.

Als eines der wichtigsten Zeichen gilt dabei der Schauspieler, der gleichzeitig als Vertreter des von der Rollenfigur repräsentierten Ichs und der menschlichen Existenz auftritt. Einer unmissverständlichen Identifikation der Rollenfigur dienen hierbei das Kostüm und die Requisiten. Barocke Kostüme zeichneten sich durch eine Fülle an Farben, Formen und Materialien aus. Während sich die Komödie, ebenso wie die weibliche Rollenfigur, an zeitgenössischen Kleidungsstücken orientierte, war die Tragödie für ihre hochstilisierten Kostüme bekannt. Als die beiden beliebtesten Kostümtypen sind hier das römische und das türkische Kostüm zu nennen, die nicht einmal im Repertoire einer Wanderbühne fehlten. Das römische Kostüm „galt als Inbegriff des Heroischen schlechthin“<sup>7</sup> und repräsentierte ein erhabenes und willensstarkes Ich. Das türkische Kostüm, welches üppig mit Gold und Federn geschmückt war, charakterisierte hingegen den Typus eines affektverfallenen Tyrannen. Hinzu kamen täuschend echt aussehende Requisiten, die einerseits bezeichnend für die dramatischen Rollenfiguren waren, andererseits die allegorisch-mystischen Figuren der Reyen auswiesen. So wurde beispielsweise Cupido immer mit Bogen und Pfeilen ausgestattet.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theater, S. 41.

<sup>6</sup> Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 90.

<sup>7</sup> Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 63.

<sup>8</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 62-64.

Um die dargestellte Rolle eindeutig und allgemeingültig verkörpern zu können, brauchte der Schauspieler neben seinem Äußeren weitere theatrale Zeichen, die ihm halfen die Affekte der Figur zu transportieren. Oberstes Ziel war es hierbei, die von der Rollenfigur geforderten Emotionen, in der Weise darzustellen, dass diese sich auch beim Zuschauer regten, um so eine Affektreinigung zu erreichen. Dabei wurde die Auffassung vertreten, dass die Wirkung der Affekte stärker ist, wenn sie gleichzeitig auf Augen und Ohren einwirkt. Deshalb gab es ein festgelegtes, umfassendes Regelsystem, welches mit intersubjektiver Gültigkeit Regeln für die Präsentation und Anwendung der theatralen Zeichen formulierte. So wurde jedem Affekt nicht nur eine spezifische Sprechweise zugeordnet, sondern auch ein bestimmter Gesichtsausdruck, eine feste Körperhaltung sowie ein bezeichnender Bewegungsablauf. Demgemäß erfordert der Affekt der Trauer eine gebrochene, klagende, von Seufzern zerrissene Sprechweise, einen leidenden Gesichtsausdruck und eine bestimmte Gestik. Dabei werden die Hände ineinander gefaltet und zur Brust gehoben oder zum Gürtel gesenkt. Die strikte Befolgung dieser Regeln kennzeichnet dabei ein beständiges Ich, während eine affektverfallene Rollenfigur durch die Missachtung dieser Normen charakterisiert wird.<sup>9</sup>

Als weitere Bedeutungsträger des Theaters galten die Beleuchtung, die Musik sowie die Bühnendekorationen. Da die Aufführungen im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend vom Tag in den Abend verlegt wurden, wurde eine künstliche Beleuchtung nötig, um ausreichend Licht für Bühne und Zuschauerraum zu schaffen. Diese künstliche Beleuchtung wurde so zu einem weiteren Zeichensystem, indem erstaunliche Lichteffekte zur Bedeutungskonzeption eingesetzt wurden. Grelle Feuereffekte, wie Höllenflammen, Vulkanausbrüche oder Blitze standen dabei als Sinnbild für den Teufel, das Böse und nahendes Unheil. Sanfte Lichteffekte waren hingegen dem Göttlichen zuzuordnen und kündigten Engel oder Heilige an. Auch die Musik wurde als Abbild der göttlich geschaffenen Ordnung angesehen, da sie auf der natürlichen Ordnung der Zahlen basiert. Darüber hinaus wurde sie zur Untermalung bestimmter Affekte verwendet.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 41-59.

<sup>10</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 79-86.

Ähnlich wie die Beleuchtung, kann auch die Bühnendekoration bestimmte zugrunde liegende Handlungsmuster verstärken. Diese Dekorationen, sowie die Raumkonzeption werden im Folgenden getrennt voneinander am Beispiel des Wandertheaters und des schlesisch-protestantischen Schultheaters beschrieben, sodass die Eigenheiten und Bühnenverhältnisse der beiden Theaterformen Berücksichtigung finden.

## 2.2 Das Wandertheater

Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens wurde maßgeblich von englischen Komödianten geprägt. Dennoch waren es Truppen der *Commedia dell'arte*, die als die ersten Berufsschauspieler Ende der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts überall in Deutschland ihre Bühnen aufschlugen. Dabei spielten die Italiener, anders als die englischen Wandertruppen, in ihrer Muttersprache und nahmen auch keine deutschen Darsteller in ihren Kreis auf. Aufgrund eines ungünstigen heimischen Marktes suchten die Komödianten auf dem europäischen Kontinent ein viel versprechendes Absatzgebiet, in dem sie mit ihren Aufführungen die publikumseigenen Bedürfnisse befriedigten und den Wunsch nach Wiederholung weckten. Dabei spielten sie fast ausschließlich Haupt- und Staatsaktionen. Ziel einer jeden Wanderbühne war es dabei, ein Engagement an einem fürstlichen Hof zu ergattern und sich so ein konstantes Einkommen zu sichern. Da sie für die höfische Repräsentation aber nur bedingt geeignet waren, waren sie auf Fürsprache und Empfehlungsschreiben fürstlicher Gönner angewiesen.<sup>11</sup>

Die Zeit der englischen Komödianten beginnt Ende des 16. Jahrhunderts und ist eng mit den Namen Robert Brown, Thomas Sackville und Joris Jollyphus verknüpft. Ihr Markenzeichen war vor allem ein drastischer und schockierender Darstellungsstil, der Gewalt mit großer Routine und großem Realismus auf die Bühne brachte und so die Zuschauer erschauern ließ. Ihre Stücke waren zumeist in schlichter, umgangssprachlich gefärbter Prosa abgefasst, was dem szenischen Realismus eine wirklichkeitsnahe Sprachgestaltung hinzufügte. Eine weitere Besonderheit stellte die Figur des Pickelherings dar, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch erläutert wird.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theater*, S. 60-64.

<sup>12</sup> Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 338-343.

Während sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zunehmend deutsche Schauspieltruppen formierten und etablierten, war die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts von der Spielkunst der niederländischen Komödianten geprägt. Diese stellten das Theater auf eine höhere Kunststufe, als ihre englischen Kollegen und verbanden „anspruchsvolle literarische Dramatik“<sup>13</sup> mit leichtem Unterhaltungstheater, Possen und Singspielen.<sup>14</sup>

Die erste eigenständige deutsche Wandertruppe war das Ensemble von Michael Daniel Treu, der in Deutschland die spanische und italienische Barockdramatik einführte. Damit nahm er eine Sonderstellung ein, da sich das Repertoire anderer deutscher Truppen vornehmlich auf die von den Engländern eingeführten Stücke beschränkte. In den 60er Jahren machte sich dann eine weitere Truppe einen Namen. Carl Andreas Paulsen und seine Schauspieler setzten Komödien von Molière in Szene, lange bevor in Deutschland Druckfassungen dieser Stücke erschienen. Dabei wurden die Texte auf den Stil der Wanderbühne hin umgearbeitet. Die bühnenwirksamen Handlungsteile wurden in den Vordergrund gerückt, Monologe weitgehend gestrichen und spektakuläre Szenen eingeführt. Des Weiteren soll die Paulsen-Truppe eine der ersten Wanderbühnen gewesen sein, die auch Schauspielerinnen beherbergte. 1678 wurde die Leitung der Paulsen-Truppe von Johannes Velten übernommen, der als Akademiker mit Abschluss zu einem der bedeutendsten Prinzipale seiner Zeit wurde.<sup>15</sup>

Die institutionelle Struktur all dieser Wandertruppen war weitgehend identisch. Die Spitze des überschaubaren Ensembles bildete der Prinzipal, der als Unternehmer und künstlerischer Leiter der Truppe vorstand. Ihm oblagen dabei die Gestaltung des Repertoires sowie alle Vertragsangelegenheiten. Tänzer und Musikanten waren ebenfalls fester Bestandteil des Bühnenprogramms. Gespielt wurde auf einem einfachen Podium ohne nennenswerte Dekoration. Ein Mittelvortrag teilte die Spielfläche in zwei Auftrittsorte. Die Vorderbühne stellte verschiedene Örtlichkeiten dar, während die Hinterbühne innerhalb eines Stückes einen bestimmten Ort repräsentierte. Nach oben hin schloss die Bühne mit blauen Tüchern, den Wolken, ab.

---

<sup>13</sup> Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 344.

<sup>14</sup> Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 344-345.

<sup>15</sup> Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 345-349.

Die Seiten wurden von Teppichen begrenzt, in denen sich wiederum Türen befanden, durch die die einzelnen Auftritte erfolgten. Des Weiteren gab es in der Vorbühne eine Versenkung, die für Geistererscheinungen diente. Erst Mitte des 17. Jahrhunderts näherten sich die Bühnenverhältnisse an die der Oper und des protestantischen Schultheaters an. Die Auftrittsorte waren hingegen vielfältig. So gastierte die Wandertruppe am Hof, in Sälen von Rathäusern, in Wirtshäusern, in Schlachthäusern, auf dem Marktplatz oder in Zelten. In der Regel bedurfte es dafür einer Auftrittsgenehmigung des Stadtrates. Dabei stellten die Prinzipale in einer geschlossenen Probevorstellung ihr Repertoire vor. Immer wieder wurden auch Auftrittsverbote ausgesprochen, da die Stücke häufig mit Obszönitäten und moralisch Verwerflichem getränkt waren.<sup>16</sup>

Allzu oft verdankte man diese Obszönitäten, der bereits erwähnten Figur des Pichelherings. Dieser wurde erstmals von den englischen Komödianten auf die Bühne gebracht und hatte zunächst die Aufgabe „für eine störungsfreie und erfolgreiche Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauern zu sorgen“<sup>17</sup>. Im Laufe der Jahre wurde die komische Figur zu einem Publikumsmagneten des Wandertheaters und hielt unter verschiedenen Namen (Harlekin, Hanswurst, Narr) Einzug in viele Bühnenstücke. Dabei verkörperte er immer den gleichen Typus, nämlich einen bäuerlichen, triebhaften, morallosen Aufschneider mit materialistischer Weltansicht. Sein Agieren auf der Bühne war geprägt von Reden und Gesten aus dem Sexual- und Fäkalbereich und machte ihn so zu einem Negativbeispiel für den guten Barockmenschen.<sup>18</sup>

Fasst man nun all diese theatralen Zeichen zusammen, führt dies schließlich zu der zweifachen Funktion der Wanderbühne in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts. Zum einen demonstriert sie Affektkontrolle und Körperbeherrschung durch die Helden der aufgeführten Dramen, zum anderen schafft sie beispielsweise durch die komische Figur, eine Ventilfunktion für die vom Zivilisationsprozess auferlegte Selbstbeschränkung.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 335-338.

<sup>17</sup> Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theater, S. 74.

<sup>18</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theater, S. 73-79.

<sup>19</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theater, S. 79.

### 2.3 Das schlesisch-protestantische Schultheater

Die Entwicklung des schlesisch-protestantischen Schultheaters wurde wesentlich von den Reformbestrebungen Martin Opitz' beeinflusst. Dieser legte 1642 mit seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* eine richtungweisende Programmschrift vor, die das Deutsche als eine hoffähige Gebildetensprache etablierte und „jhrer Poesie den glantz / welchen sie lengest hette kriegen sollen“<sup>20</sup> gab. Um dies zu erreichen, formulierte Opitz eine Reihe von normativen Vorgaben, die sowohl das Versmaß, als auch die unterschiedlichen literarischen Gattungen betrafen. Dabei eignete sich zur Umsetzung seiner Idee kein Ort besser, als das protestantische Gymnasium. Hier wurde das schlesische Trauerspiel zu einem Musterbeispiel für ein regelkonformes Theaterstück, welches „zue vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute; welches der Poeterey vornemster zweck ist“<sup>21</sup>, beitrug. Neben dem Vergnügen diente das schlesische Kunst drama aber vor allem der rhetorischen und politischen Schulung der Gymnasiasten. Des Weiteren sollte insbesondere das Trauerspiel „gegen den Schrecken der Zeit abhärten, durch das gezeigte Martyrium die Standhaftigkeit festigen, angesichts weltlicher Schrecken mit Bezug auf das Jenseits trösten oder politisch kluges Handeln stärken“<sup>22</sup>. Die Sprache der Theatertexte setzte dabei vor allem auf eine ausgereifte Rhetorik, emblematische Anspielungen und Strukturen, schnelle Wortwechsel, als auch auf ausdrucksstarke Monologe. Dabei fanden sowohl die *Genera dicendi* Beachtung, als auch die von Opitz geforderte Versform, denn „vnter den Jambischen versen sind die zue föderste zue setzen / welche man Alexandrinische / [...] /. zue nennen pflaget“<sup>23</sup>. Diese Kunst wurde vor allem von Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein perfektioniert, die als die herausragenden Vertreter dieser Dichtkunst gelten.<sup>24</sup>

Obwohl das schlesische Schultheater das erste Theater war, dem eine Dramatik zugrunde lag, die über die Aufführungen hinaus einen eigenständigen Kunstwert be-

---

<sup>20</sup> Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Hrsg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 1970, S. 70. Im Folgenden werden bei Zitaten aus der Primärliteratur die Umlaute nach neuer Typographie wiedergegeben.

<sup>21</sup> Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 19.

<sup>22</sup> Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar 2007, S. 685 s.v. 'Schlesisches Trauerspiel'.

<sup>23</sup> Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 53.

<sup>24</sup> Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 387-390.

anspruchte, beschränkte sich der Wirkungsraum auf das städtische Umfeld. Die Bedingungen dieser Theaterarbeit waren sogar in den Schulordnungen verankert und regelten somit die schulinternen und öffentlichen Vorstellungen. So gab es kleine ganzjährige Aufführungen, die als Übungsstücke auf provisorischen Bühnenkonstruktionen im Klassenzimmer gespielt wurden, aber auch öffentlichkeitswirksame Inszenierungen. Diese fanden vorwiegend zweimal im Jahr in den Aulen der Gymnasien, in Ratssälen oder Patrizierhäusern statt. Unterstützt von aristokratischen Gönnern wurden die Räumlichkeiten in Theatersäle verwandelt, sodass bereits Mitte des 17. Jahrhunderts die barocke Verwandlungsbühne Einzug erhielt.

Diese bestand aus einer Vorder- und Hinterbühne, die durch eine bemalte Mittellgardine voneinander separiert wurde. Während die Hinterbühne durch einen auswechselbaren Prospekt begrenzt wurde, schloss ein ebenfalls bemalter Vorhang das Bühnenportal zum Zuschauerraum hin ab. Dieser Vorhang hob und senkte sich bei jedem Akt. Talaridekorationen, Schnurrahmen oder Kulissen mit Bemalungen, auf der Höhe der zeitgenössischen Perspektivkunst, sorgten für die perfekte Illusion und Verwandlung. Auf diese Weise konnte auch der überraschende Schauplatzwechsel, welcher fester Bestandteil der meisten Kunst Dramen war, problemlos umgesetzt werden und so die Vergänglichkeit alles Seienden kaum eindrucksvoller demonstrieren. Die einzelnen Dekorationen realisierten dabei einen Typus von Räumlichkeit, „den der Zuschauer eindeutig zu identifizieren und auf ein bestimmtes Handlungsmuster zu beziehen vermochte“<sup>25</sup>. So konnte man unter anderem Himmelsdekorationen, wie Wolken, Blitz und Donner, sakrale Dekorationen mit Tempeln, Altären oder Gräbern, königliche und bürgerliche Kulissen oder poetische Dekorationen, wie den Sonnenpalast oder den Tempel des Todes. Letztere fanden insbesondere in den charakteristischen Reyen des schlesischen Trauerspiels Verwendung, welche sich in der Regel zwischen oder nach den Akten befanden und die Handlung kommentierten. Hier wurden auch Tanzeinlagen und Musik dargeboten, sowie eine große Anzahl von Schauspielern eingesetzt, da sich möglichst viele Schüler an den Aufführungen beteiligen sollten.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theater, S. 49.

<sup>26</sup> Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 382-387.

### 3. Textanalyse

#### 3.1 Titus Andronicus

Das Shakespeare Drama *Titus Andronicus*, welches in der Tradition der blutrünstigen elisabethanischen Rachetragödien steht, wurde erstmals im Jahr 1620 in der Bearbeitung englischer Komödianten nach Deutschland gebracht. Die Tragödie erzählt die Geschichte des römischen Feldherrn Titus Andronicus, der sich durch eine Reihe Unheil bringender Fehler ins Unglück stürzt. Mit seinen acht Akten und dem in Prosa verfassten Text weicht das Stück von der barocken Regelpoetik ab und kennzeichnet sich zugleich als typischen Vertreter, der von Wanderbühnen überwiegend inszenierten Haupt- und Staatsaktion. Mit der schlichten, ungezwungenen und deutschen Prosa genügt die Sprache den Ansprüchen eines einfachen, bürgerlichen Publikums, welches das Theater hauptsächlich zum Zeitvertreib und zur Unterhaltung besuchte.

Überhaupt ist der Text kennzeichnend für ein barockes Wandertheater. So spiegelt bereits das Personenregister eine Beschränkung auf die Hauptcharaktere der Tragödie wider. Zum einen liegt dies in der Tatsache begründet, dass die Wandertruppe nur über eine begrenzte Anzahl an Schauspielern verfügte, da diese mit den geringen Einnahmen des Ensembles verpflegt werden mussten. Zum anderen wird hierdurch illustriert, dass die Tragödienhandlung auf ihre Hauptstränge gekürzt wurde und nur die bühnenwirksamen Handlungsteile szenisch umgesetzt wurden. Da es den Wanderbühnen hauptsächlich um eine ausreichende Entlohnung ging, mussten die Aufführungen also so gestaltet werden, dass sie sowohl das Laufpublikum auf Marktplätzen, als auch die Ratsherren zu entsprechenden Spenden bzw. Empfehlungsschreiben ermutigten. Um dies zu erreichen wurde nicht nur Sprache und Handlung an das Publikum angepasst, sondern auch immer wieder das Geschehen innerhalb des Handlungsverlaufs zusammengefasst. In *Titus Andronicus* wird dies vor allem am Beginn der Akte sowie innerhalb aktionsreicher Szenen deutlich. So fasst Helicates bereits im zweiten Akt während des Kampfes mit seinem Bruder regelmäßig die Gründe des Streits zusammen: „ihr sollet wissen / daß ich hefftig verliebet gegen die Andronica, mein Bruder saget auch daß er sehre gegen sie ver-

liebet / derhalben haben wir uns darumb gezancket“<sup>27</sup>. Auf diese Weise ist es dem vorbeilaufenden Zuschauer jederzeit möglich, in das Bühnengeschehen einzusteigen und der Handlung zu folgen. Auch Titus Andronicus und Morian beschreiben im vierten Akt wiederholt die bisherigen Ereignisse und gestatten folglich dem Publikum den allzeitigen Einstieg (vgl. TA 483-485). Am offensichtlichsten wird das Resümee der Handlung jedoch im siebten Akt, wo Morian einen knapp zweiseitigen Überblick der Tragödienhandlung gibt. So wiederholt er bereits offenbarte Geheimnisse: „So eröffnet nun ewre Ohren / und höret mir wol zu. Ihr sollet wissen daß ich der Käyserinnen allzeit heimlicher Bule gewest“ (TA 508, 8-10), umreißt Andronicas Schändung: „darnach befehlet sie ihnen / daß sie die Andronica nehmen sollen / und brauchen ihre Wollust beyde an sie / unnd solten sie darnach also zurichten / daß sie keines Menschen gleich were“ (TA 509, 9-12) und deckt Listen auf: „Damit sie sich aber künfftiglich von ewrem Vater keines Unglücks zu gewarten hette / ließ sie ihm sagen / daß seine Söhne gröblich wieder ihr gesündigt hetten“ (TA 509, 18-20).

Weitere Punkte, um insbesondere das Laufpublikum an sich zu binden, stellen die drastischen und realistischen Gewaltszenen, sowie die teils derben Äußerungen dar. Dabei untermalen die meist knappen Regieanweisungen genau, wie und was auf der Bühne zu inszenieren ist. So wird erläutert, welche Verletzungen Andronica nach der Schändung durch die Söhne der Kaiserin davon tragen muss: „beyde Hände haben sie ihr abgehawen / und die Zunge auß dem Munde gerissen“ (TA 486, 8-9), wie sich Titus für die Rache an diesen vorbereitet: „Jetzt kömpt einer / bringet ihm ein scharffes Scheermesser und SchlachtTuch / er macht das Tuch umb / gleich als wenn er schlachten will“ (TA 514, 9-10) und wie er den Älteren der beiden Brüder umbringt: „Titus schneidet ihm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß / legen ihn da das Blut außgerennet / todt an die Erden“ (TA 514, 20-22). Zusammen mit der derben Sprache, wie der Befehl der Kaiserin: „gehet mit ihr an den grawsamsten Orten dieses Waldes / unnd brauchet beyde ewer Lust genugsam an sie / und richtet sie also zu / daß sie keines Menschen gleich ist“ (TA 480, 29-31; TA 481, 1-3) oder Titus' Rede nach der Ermordung beider Söhne der Kaiserin: „die Häupter

---

<sup>27</sup> Anonymus: Eine sehr klägliche Tragaedia von Tito Andronico. In: Spieltexte der Wanderbühne. Hrsg. von Manfred Brauneck. Berlin 1970. Bd. 1, S. 472. Im Folgenden zitiert als: Sigle TA unter

wil ich gar klein zuhacken / und sie in Pasteten backen / worauff ich denn den Keyser sampt ihrer Mutter zu gaste bitten wil“ (TA 515, 5-7), bildet der szenische Realismus unverkennbare Merkmale der englischen Komödianten ab. Zugleich werden aber auch die Affekte der Rollenfigur demonstriert und repräsentiert. Dementsprechend visualisieren die von Gewalt durchsetzten Szenen die Affektverfallenheit der Figuren und untermalen ihre Selbstzerstörung und ihren Untergang, was wiederum als perfektes Sinnbild der Vergänglichkeit interpretiert werden kann.

Des Weiteren werden die Emotionen der Rollenfiguren durch eine Vielzahl von verbalen und gestischen Zeichen verkörpert, in dem beispielsweise der Affekt der Trauer durch einen auf den Knien sitzenden Titus beschrieben wird, der schwer seufzt und sich seine Hand vor die Brust hält. Hinzu kommt ein Klagelied, welches die Trauer noch intensiver hervorhebt (vgl. TA 494). Dabei wird deutlich, dass die Regeln der barocken Schauspielkunst selbst auf den Wanderbühnen Beachtung fanden, auch wenn sie dort nicht in der Konsequenz umgesetzt wurden, wie in höfischen und schulischen Aufführungen. Dennoch wurde das Wandertheater vorzugsweise durch die Affektdarstellung, der zeitgenössischen Forderung nach Reinigung von den selbigen gerecht.

Schaut man sich die Kulissenangaben und Vorgaben zu Schauplätzen und Requisiten innerhalb der Regienanweisungen an, stößt man auf weitere Spuren der Wanderbühne. Keiner der acht Akte enthält explizite Angaben zu einem Schauplatz oder zu verwendenden Kulissen. Hier wird der Wandertruppe eine künstlerische Freiheit eingeräumt, sodass jedes Ensemble, entsprechend ihrer eigenen Ausstattung, das Stück in Szene setzen kann. Dagegen werden Requisiten häufiger verwendet. So finden sich innerhalb der Tragödie beispielsweise eine Krone (vgl. TA 464, 22), welche zu Beginn des ersten Akts, als Zeichen für Macht, die Krönung des Kaisers begleitet, mehrere Schwerter (vgl. TA 479, 8), die überwiegend als Mordinstrumente dienen, ein Scheermesser und ein Schlachttuch zur Ermordung von Helicates und Sophonus (vgl. TA 514, 9-10), sowie die abgetrennte Hand von Titus (vgl. TA 488, 12). Letztere kann als theatralisches Zeichen der Vergänglichkeit ausgelegt werden, denn „nur in seiner Zerstückelung zeigt sich der Körper einer allegorisch-

emblematischen Ausdeutung fähig“<sup>28</sup>. Das Abhacken der Hand Titus’ sowie die Schändung Andronicas’ bekommen so, über den Handlungszusammenhang hinaus, einen sinnbildhaften Charakter. Die abgehackten Glieder „hören auf, vergängliches Fleisch zu sein und werden zu Allegorien der Auferstehung und des ewigen Lebens“<sup>29</sup>.

Anders als bei den Requisiten, finden sich zu den Kostümen der Dramenfiguren nur wenig konkrete Angaben. Einzig in der Regieanweisung des ersten Aktes findet man die Information, dass Morian ein „geringe[s] Gewandt über seine prechtige Kleider gezogen“ (TA 463, 7-8) hat. Anhand des Wissens über die Stereotypen der barocken Kostüme, kann man wohl davon ausgehen, dass Morian als listiger, farbiger Buhle der Kaiserin das türkische Kostüm trägt. Titus, als römischer Feldherr, hingegen in das römische Gewand gekleidet wurde.

Zusammen mit der Gestik und den Requisiten bildeten die Kostüme umfassende theatrale Zeichen ab, welche die Rollenfigur in angemessener Weise repräsentierten und dem Zuschauer so eine eindeutige Identifikation des vom Schauspieler verkörperten Ichs erlaubten.

### 3.2 Cardenio und Celinde

Andreas Gryphius’ Tragödie *Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte* wurde 1661 am protestantischen Elisabethanum in Breslau uraufgeführt.<sup>30</sup> Den Zweck dieses Bekehrungsdramas beschreibt Gryphius bereits in seiner Vorrede: „Mein Vorsatz ist zweyerley Liebe: Eine keusche / sitsame vnd doch inbrünstige in Olympien: Eine rasende / tolle vnd verzweifflende in Celinden, abzubilden“<sup>31</sup>.

Obwohl *Cardenio und Celinde* in der Tradition des schlesischen Trauerspiels steht, in gebundener Rede verfasst ist und die bereits von Aristoteles geforderten drei Einheiten einhält, weicht es in mancherlei Hinsicht von der von Opitz postulierten Regelpoetik ab. „Das Trauer-Spiel beginnt wenig Stunden vor Abends / wehret durch die Nacht / vnd endet sich mit dem Anfang deß folgenden Tages“ (CC 12, 15-

---

<sup>28</sup> Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, S. 68.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 397.

<sup>31</sup> Andreas Gryphius: *Cardenio und Celinde. Oder Unglücklich Verliebte*. Hrsg. von Rolf Tarot. Stuttgart 1968, S. 6. Im Folgenden zitiert als: Sigle CC unter Angabe von Seite und Vers.

17), setzt sich aber über die von der Tragödie geforderte Ständeklausel und den *genus grande* hinweg. Gryphius ist sich dieser Missachtung bewusst und rechtfertigt sich deshalb in seiner Vorrede:

Die Personen so eingeführet sind fast zu niedrig vor ein Traur-Spiel / doch hätte ich diesem Mangel leicht abhelffen können / wenn ich der Historien die ich sonderlich zu behalten gesonnen / etwas zu nahe treten wollen / die Art zu reden ist gleichfalls nicht viel über die gemeine / ohn daß hin vnd wieder etliche hitzige vnd stechende Wort mit vnter lauffen (CC 6, 7-13).

Des Weiteren endet die Tragödie glücklich. Die von blinder Leidenschaft getriebenen und von Fortunawechsel gebeutelten Protagonisten finden sich im Laufe des Stücks mit Geistererscheinungen konfrontiert, durch welche sie zur Bekehrung und Selbstbesinnung finden. So sprechen sie sich letztendlich von jeglichen irdischen Leidenschaften frei und finden Trost und Erfüllung in Gott und der Ewigkeit:

PAMPHIL. Wol dem / dem Gottes Hand will selbst das Hertze rühren!

OLYMP. Wol dem / der sich die Hand deß Höchsten lasset führen!

CELIND. Wol dem / der jeden Tag zu seiner Grufft bereit!

PAMPHIL. Wol dem / den ewig krönt die ewig' Ewigkeit (CC 86, 425-428).

Dennoch weist der Text, eine Vielzahl von Spuren auf, die es als ein schlesisch-protestantisches Schultheaterstück kennzeichnen. Als besonders charakteristisch erweist sich die Sprache des Schauspiels. So ist *Cardenio und Celinde* von schnellen Wortwechseln und pathetischen Monologen durchsetzt. In der zweiten Abhandlung beispielsweise liefern sich Celinde und Tyche, als Ausdruck ihrer Affektverfallenheit und Liebesraserei, ein Wortgefecht, das durch raschen Sprecherwechsel geprägt ist.

TYCHE. Viel andre wünschten nach dem lieblichen Gesicht.

CELIND. Dein ists Cardenio, vnd keines andern nicht.

TYCHE. Die grosse Schönheit wird leicht andre Freund' erwerben!

CELIND. Cardenio mein Freund ich wil die deine sterben!

TYCHE. Sein Vndanck hat ja nie so treue Gunst verdient.

CELIND. Ade! Ich habe mich zu jedem Tod' erküht (CC 39, 119-124).

Cardenio erzählt hingegen im ersten Akt in einem ausdrucksstarken Monolog von den unglücklichen Umständen, die zu dem Verlust Olympias führten.

Er bittet: Sie noch mehr! doch auff sein fünfftes Schreiben:

Schwer ich Olympien vnendlich trew zu bleiben /

Und eh der zweytte Mond im Himmel kan vergehn /

Schwer ich vor jhrem Aug' ohn alles Falsch zu stehn (CC 24, 265-268).

[...]

Der Himmel / sprach sie / hat mir eine Seel gegeben!

Ich bin Lysanders Braut / Cardenio mag leben!

Der Himmel hat von jhm mich gänzlich abgeschreckt:

Der mir sein falsches Hertz zum zweytenmal entdeckt – (CC 25, 317-320).

Diese beiden Beispiele zeigen, dass innerhalb des Theaterstücks die sprachliche Auseinandersetzung dominiert sinnliche Effekte, aber in den Hintergrund treten. So wird die gesamte Vorgeschichte im ersten Akt aus den Erinnerungen Cardenios dargestellt und nicht bühnenwirksam inszeniert.

Auch finden sich eine Reihe emblematischer Anspielungen innerhalb des Stückes, die besonders in den Reyen sinnbildhaft werden. Diese Zwischenspiele sind typisch für das schlesische Kunstdrama und haben zum einen die Aufgabe, die Dramenhandlung zu deuten und das Stück zu gliedern, zum anderen heben sie aber auch das individuelle Geschehen der Akte auf eine Ebene genereller Bedeutung.<sup>32</sup> Innerhalb des Emblemcharakters des Trauerspiels bilden die Reyen die subscriptio und fassen so die in den Akten gezeichnete pictura und den Titel des Dramas, welcher die inscriptio bildet, allegorisch zusammen. Auf diese Weise verstärken sie den pädagogischen Gehalt der Historie, indem sie die didaktische Absicht des Stückes hervorheben und „alle diese Eitelkeiten in welche die verirrete Jugend gerathen mag“ (CC 6, 25-27) aufzeigen. So verkörpert der erste Reyen die Jugend der Stadt Bononien, die als „Mutter der Wissenschaften und freyen Kuenste“ (CC 12, 17-18) gilt und somit auf Cardenios Verführung durch den wissenschaftlichen Ruhm verweist: „Ach leider! diesen Ruhm den ließ ich mich bethören“ (CC 17, 58). Auch der zwei-

te Reyen erzählt von einer Verirrung der Jugend, den Leidenschaften. Und macht am Beispiel von Celinde deutlich was passiert „wenn man die Sünd anlacht“ (CC 44, 273) und „auff Morast sich wagt“ (CC 44, 265), man befindet sich nämlich „Bald über Knie und Brust / in [den] verschlammten Pfützen“ (CC 44, 270) und kann diesem Sündenpfehl nur noch schwer entkommen. Ebenso nimmt der vierte Chor Bezug auf die vorhergehende Handlung, indem er noch einmal die Vergänglichkeit des Lebens betont: „Das geliebte Fleisch verfällt“ (vgl. CC 71, 397) und auf die Rettung durch den Tod hinweist: „Sterben heist's genesen“ (CC 72, 420). Eine Sonderstellung nimmt hingegen der dritte Reyen ein, der aus den allegorischen Figuren der Jahreszeiten, der Zeit und des Menschen gebildet wird. Dieser weist entscheidend über die Handlung hinaus und stellt „die Schicksalsverstrickung der Figuren aus dem Gesichtspunkt der Zeit als eine Wahl zwischen irdischen Glücksgütern“<sup>33</sup> dar. Des Weiteren eröffnen die unterschiedlichen Chorgesänge umfangreiche Rollenfiguren, sodass es einer Vielzahl an Gymnasiasten möglich wird am Theaterstück mitzuwirken.<sup>34</sup>

Im Vergleich zum Wandertheater ist das schlesisch-protestantische Schultheater durch genaue Kulissenangaben gekennzeichnet. Zu Beginn der ersten vier Akte finden sich in den Regieanweisungen genaue Schauplatzangaben, die dem Zuschauer im ersten Akt „Cardenii Gemach“ (CC 15), im Zweiten einen „Lust-Garten“ (CC 34) und in der dritten und vierten Abhandlung „Lysanders Hauß“ (CC 45 & 56) vorführen. Bereits beim Öffnen des Vorhanges ist es dem barocken Zuschauer möglich, aus der Dekoration den Typ der Handlung herauszulesen. „Die Dekoration fungiert dergestalt als ein Zeichen, in dem ein Typ von Handlung angemessen repräsentiert ist“<sup>35</sup>. So tritt der Lustgarten beispielsweise als ein Symbol für die Celinde beherrschenden Affekte auf. Ihre Leidenschaft für Cardenio ist so groß, dass sie schließlich in einen Liebeszauber einwilligt, der sie nur noch weiter in Sünde und Verzweiflung stürzt.

Doch leider meine Noth hat mich so weit gebracht!

---

<sup>32</sup> Metzler Lexikon Literatur, S. 649 s.v. 'Reyen'.

<sup>33</sup> Horst Turk: Cardenio und Celinde. Oder Unglücklich Verliebte. In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hrsg. von Gerhard Kaiser. Stuttgart 1968, S. 114.

<sup>34</sup> Vgl. Turk: Cardenio und Celinde, S. 75-77.

Daß ich / was ich nicht wil / doch zu versuchen tracht! (CC 43-44, 247-248)

[...]

Streckt man den Arm dahin! ich leider Tyche muß

Hinfolgen wo du gehst! versuch (ich wil es reichen)

Durch auffgezehlttes Gold / den Cleon zu erweichen (CC 44, 260-262).

Das barocke Publikum begreift so, durch die Lustgarten-Dekoration, dass der folgende Akt eine affektverfallene Handlung auf die Bühne bringen wird.

Doch auch andere Dekorationen sind mit Bedeutung aufgeladen. In der vierten Abhandlung verändert sich der Schauplatz plötzlich von einem „Lust-Garten“ (CC 64), „in eine abscheuliche Einöde“ (CC 65), um Sekunden später einen „Kirchhof mit einer Kirchen“ (CC 65) darzustellen. Die schreckliche Einöde wird hier zum Sinnbild für alles Vergängliche, während der Kirchhof mit der Kirche eine sakrale Dekoration signalisiert, welche die Hinwendung der Handlung zum Göttlichen und Religiösen ankündigt.

Hier wird auch der Einsatz der Kulissenbühne deutlich. Ohne die Technik der barocken Verwandlungsbühne wäre eine rasante Umgestaltung des Bühnenbildes unmöglich. Der vierfache Schauplatzwechsel des vierten Aktes könnte so nicht inszeniert werden und könnte seiner nach Turk zugedachten Aufgabe nicht nachkommen: „Ein vierfacher Szenenwechsel, unterstützt durch trügerische Vorausdeutungen, gliedert das mehrsträngige, antagonistische Geschehen in eine augenblickshafte, simultane Situationsspannung aus“<sup>36</sup>. Wo eben noch Cardenio mit dem Gespenst in Gestalt Olympias im Lustgarten stand, erblickt man im nächsten Augenblick eine trostlose Einöde, auf die das Bild einer Kirche folgt. Die Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit alles Seienden kann somit dem Zuschauer kaum eindrucksvoller vor Augen geführt werden. Auf diese Weise wird ihm erneut der Vanitas-Gedanke veranschaulicht und es wird versucht, ihn durch die Reizung seiner Sinne zur Abkehr von der irdischen Welt zu bewegen.

Dieser Aufgabe dient aber nicht nur der Einsatz der Kulissen, sondern auch der Gebrauch bestimmter Requisiten. Auch in *Cardenio und Celine* kommt der Leiche

---

<sup>35</sup> Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 76.

eine besondere Bedeutung zu. Als Celinde im vierten Aufzug die Gruft ihres ermordeten Liebhabers Marcellus betritt, „bringt ihr die schon halb verweste Leiche die Vergänglichkeit alles Irdischen zum Bewußtsein“<sup>37</sup>.

Da ich die Leich erblickt: Erzittert ich vor Schrecken.

Wo war der Stirnen Glantz / wohin der Augen Paar?

Wohin Marcellus selbst? Was läst vns doch die Baar

Als ein verstelltes Aaß / das blauer Schimmel decket

Das eine braune Fäul ansteckt vnd gantz beflecket / (CC 83, 310-314).

Und auch Cardenio begreift durch Marcellus Leiche die Endlichkeit des Lebens:

Was aber find ich hier! wie? Ein entseelte Leich

Gelehnt an diese Maur! Von Fäule blaw vnd bleich!

Verstelltes Todten-Bild! Weit eingekrämpffte Lippen!

Was sind wir arme doch! so bald man an den Klippen

Deß Todes scheitern muß / verschwindet die Gestalt

Die vorhin frische Haut wird vor dem Alter alt / (CC 69, 331-336).

Somit ist die Leiche, wie kaum ein anderes Requisit als theatrales Zeichen geeignet, dem Publikum das Gedenken an die Sterblichkeit vorzuführen und somit zugleich „allegorisch auf die Auferstehung und das ewige Leben zu verweisen“<sup>38</sup>.

Aber nicht nur die Leiche hilft den dramatischen Figuren bei ihrer Bekehrung, sondern auch die Geistererscheinung. Insbesondere Olympia, die als „Todten-Grippe / welches mit Pfeil vnd Bogen auff den Cardenio ziele“ (CC 65) erscheint, hinterlässt bei Cardenio einen bleibenden Eindruck:

Vnd spür / ob ichs nicht seh' das Traur-Gespenst vor mir /

Diß zwingt mich; kommt mir ein wie rasend es sich wittert /

Wie es den Bogen spannt / wie es den Pfeil erschittert /

Zu dencken wer ich sey! auff welcher Bahn ich steh /

<sup>36</sup> Turk: Cardenio und Celinde, S. 100.

<sup>37</sup> Turk: Cardenio und Celinde, S. 86.

<sup>38</sup> Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 69.

Wie alle Pracht der Welt in Eitelkeit vergeh! (CC 80, 220-224).

Die Begegnung führt ihm seine irdischen Verfehlungen und „die Todesverfallenheit seiner Liebe“<sup>39</sup> vor und befreit ihn zugleich von diesen. Die zuvor so herrliche und schöne Olympia steht plötzlich als ein Knochengerippe vor Cardenio, welches mit den Waffen Cupidos auf ihn zielt (vgl. CC 65). Auf diese Weise identifizieren die Zuschauer das Knochengerippe als Zeichen für den Liebesgott, da dieser immer mit Pfeil und Bogen ausgestattet ist. Demgemäß ergibt sich erneut ein theatrales Symbol, das vom Publikum entschlüsselt werden muss.

Durch die Verknüpfung aller Symbole wird so ein theatrales System erzeugt, welches in erster Linie dem Zuschauer den Vergänglichkeitspathos vorführt, „um ihn auf diese Weise von jeglichen Affekten, die ihn befallen mögen, zu befreien und zur Tugend der Beständigkeit [...] zu führen und in ihr zu bekräftigen“<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Turk: Cardenio und Celinde, S. 100.

<sup>40</sup> Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 29.

#### 4. Zusammenfassung der Ergebnisse

Die vorangegangenen Seiten haben sich mit der Frage beschäftigt, in wie weit sich das theatrale System und die Bühnensituation des Theaters im 17. Jahrhundert in Deutschland am Beispiel des Wandertheaters *Titus Andronicus* und des schlesisch-protestantischen Kunstdramas *Cardenio und Celinde* widerspiegeln.

Dabei wurde deutlich, dass die deutsche Wanderbühne im 17. Jahrhundert maßgeblich von der Schauspielkunst und Theatralik der englischen Komödianten beeinflusst wurde. Auch *Titus Andronicus*, in der Adaption der Engländer, weist mit seinem drastischen Darstellungsstil und den realistischen Gewaltszenen typische Merkmale dieser Gattung auf. Kulissen und Dekorationen spielen bei dieser Art von Theater eine untergeordnete Rolle, was sich auch in den knappen Regieanweisungen ausdrückt. Als oberstes Ziel der Ensembles galt die Sicherung des Lebensunterhalts, sodass der Text auf seine bühnenwirksamen Szenen hin gekürzt, die Sprache an das Niveau des Publikums angepasst und zu Prosa wurde. Auf diese Weise erhoffte man sich das Laufpublikum zum Stehen bleiben zu verleiten und den Wunsch nach Wiederholung zu wecken. Der theatrale Code des Barock fand dabei in der Gestik, den Kostümen und den Requisiten seine Entsprechung, sodass das Wandertheater seiner zweifachen gesellschaftlichen Funktion gerecht werden kann. So demonstrierte es zum einen eine wünschenswerte Affektkontrolle und Körperbeherrschung und zum anderen diente es denjenigen als Ventil und Entlastung, die den vom Zivilisationsprozess gestellten Anforderungen nicht nachkommen konnten.

Die Entwicklung des schlesisch-protestantischen Schultheaters ist hingegen nachdrücklich von Martin Opitz normativer Regelpoetik geprägt. Obwohl sich die von ihm geforderten Regeln nur bedingt in *Cardenio und Celinde* wieder finden, verfügt die Tragödie über eine Reihe kennzeichnender Merkmale. So ist die Sprache des Textes von pathetischen Monologen und schnellen Wortwechseln geformt. Die dialektische, exemplarische Absicht der Historie und die emblematische Struktur des Stückes werden besonders in den typischen Reyen anschaulich, die die Geschehnisse innerhalb der Akte des Trauerspiels auf eine Ebene allgemeiner Bedeutung heben. Darüber hinaus steht dem Schultheater eine ausgereifte Kulissenbühne zur Verfügung, sodass genaue Schauplatzangaben sowie plötzliche Kulissenwechsel zum Inventar eines jeden Kunstdramas gehören. Auch in *Cardenio und Celinde*

---

werden sich diese theatralen Zeichen zu Nutze gemacht, um dem barocken Publikum die Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit der irdischen Welt vor Augen zu führen. Auf diese Weise ist sich jeder Zuschauer allzeit dem barocken Leitmotiv bewusst: „Wer hier recht leben wil vnd jene Kron ererben / Die vns das Leben gibt; denck jede Stund ans Sterben“ (CC 86, 429-430).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Anonymus: Eine sehr klägliche Tragaedia von Tito Andronico. In: Spieltexte der Wanderbühne. Hrsg. von Manfred Brauneck. Berlin 1970. Bd. 1, S. 463-522.
- Gryphius, Andreas: Cardenio und Celinde. Oder Unglücklich Verliebte. Hrsg. von Rolf Tarot. Stuttgart 1968.
- Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 1970.

### Sekundärliteratur

- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart, Weimar 1996.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. 5. Aufl. Tübingen 2007.
- Dies.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen 1993.
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar 2007.
- Turk, Horst: Cardenio und Celinde. Oder Unglücklich Verliebte. In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hrsg. von Gerhard Kaiser. Stuttgart 1968, S. 73-116.