



Niklas Bender

KÖNIG SAUL

Der missglückte Anfang
und Europas religiöses Erbe

Eine Literaturgeschichte

Wallstein

Niklas Bender
König Saul

Niklas Bender

König Saul

Der missglückte Anfang
und Europas religiöses Erbe

Eine Literaturgeschichte

Wallstein Verlag

Meinem Sohn Hippolyte: das Glück, das Saul fehlte

Inhalt

Einleitung: Ein vergessener König	7
Saul, eine »falsche Wahl«?	7
Säkularisierung oder nicht?	13
Methode und Vorgehen: Stoffgeschichte und Intertextualität . . .	24
I. König Saul im Alten Testament und in der frühen Rezeption . .	31
I.1 Die Geschichte Sauls in den Büchern Samuel	31
I.2 Historischer Kontext: Niederschrift und Funktion	62
I.3 Vom Judentum zu griechisch-römischen Werten (Flavius Josephus)	70
I.4 Saul in Theologie und Politik, von den Kirchenvätern bis ins Mittelalter	77
II. Der Wechsel in die Literatur: Exempel und Empathie	93
II.1 Saul zwischen Jenseitshoffnung und Universalmonarchie (Dante Alighieri)	93
II.2 Saul ganz exemplarisch? (Giovanni Boccaccio)	105
III. König Saul auf der Bühne, vom Mittelalter bis heute	117
III.1 Die Saul-Erzählung als Dramenstoff	117
III.2 Saul und die gute Herrschaft der Feudalherren (<i>Mistère du Viel Testament</i>)	126
III.3 Saul als Teil eines dramatischen Erziehungsprogramms (Antonia Pulci)	142
III.4 Ein protestantischer Saul (Hans Sachs)	152
III.5 Sauls großer Zorn und die Gefahren der Magie (Jean de La Taille)	167
III.6 Krieg und Aufstand, Wille und Fatalität: Der politische <i>Saül</i> der Klassik (Pierre Du Ryer)	191
III.7 Private Gefühle in biblischer Poesie (Georg Friedrich Händel/ Charles Jennens)	207

III.8	Die große Wende: Das Ende des Gehorsams und der Beginn des Lachens (Voltaire)	222
III.9	Saul als erhabene Eiche, jenseits von Staat und Religion (Vittorio Alfieri)	243
III.10	Prophetenmord, verdrängte Schuld und inspirierte Ahnung (Alphonse de Lamartine)	266
III.11	Vom Gebrauch der Lüste: Die Gefahr der kleinen schwarzen Clowns (André Gide)	284
III.12	Saul als dunkler Indianerprophet (D.H. Lawrence)	299
IV.	König Saul im Erzähltext: Verstreute Akzente	319
IV.1	Saul und das Theater als Paradigma des Romans (Johann Wolfgang Goethe)	321
IV.2	Saul als Getreidehändler: Alttestamentliches in den Wirtschaftskämpfen der Moderne (Thomas Hardy)	342
V.	König Saul in der Lyrik: Der Cluster um 1900	359
V.1	Herr und Knecht nach Rembrandt (Stefan George)	360
V.2	Die Verkrallung von Kunst und Leben (Rainer Maria Rilke) . . .	368
V.3	Primitiver Elan und Todesverfallenheit (Else Lasker-Schüler/ Nelly Sachs)	385
VI.	König Saul in der (Buch-)Malerei	397
VI.1	Saul in Bibel- und Boccaccio-Illuminationen	398
VI.2	Saul zwischen Melancholie und Zorn (Rembrandt van Rijn) . . .	432
VI.3	Sauls maximaler Schrecken (William Blake)	441
VII.	König Saul und das religiöse Erbe Europas	451
	Danksagung	459
VIII.	Literaturverzeichnis	461

Einleitung: Ein vergessener König

Saul, eine »falsche Wahl«?

»Der erste König meines Volkes war ich – Gottes falsche Wahl.«¹ So spricht Saul, vor dem Leichnam seines erstgeborenen Sohnes Jonathan² sitzend, als die letzte Schlacht gegen die Philister geschlagen ist. Der erste König Israels hat sein Glück ein letztes Mal gewagt und verloren. In seinen Notizen hält Botho Strauß, dessen Drama ich zitiere, fest: »Saul: Disproportion von Amt und Talent.« Ist das so? Fest steht: Er, der anfangs »tapferste Krieger«, ist am Ende seines Lebens zerfressen, »Depression, Wutanfälle, Mißtrauen, Neid, fruchtlose Kampfhandlungen, Ungebärde.«³ Wie konnte es so weit kommen?

Tragische Herrscher, die am Ende vor dem Trümmerhaufen ihres Lebens und ihres Hauses stehen, kennt die Literatur (besonders das Drama) viele, von Sophokles' König Ödipus, dem Lieblingsbeispiel der aristotelischen *Poetik*, über Shakespeares Monarchen, ob Macbeth oder Lear, bis hin zu Brechts Gangster-Hitler Arturo Ui. Unter all diesen Figuren hat König Saul eine besondere Stellung: nicht nur als erster König Israels und damit einer der zwei Traditionen, auf die sich das Abendland stützt, sondern weil er der einzige wirklich tragische Held der Bibel zu sein scheint,⁴ trotz so vieler biblischer Tragödiensujets. Denn: Der Hirte Saul wird bis ins höchste Amt erhoben und fällt tief, und zwar aufgrund eines kleinen Fehlers, der eine exzessive Strafe nach sich zieht – so scheint es zumindest Lesern und Zuschauern der Neuzeit.

1 Botho Strauß, *Saul*, Hamburg 2019, S. 68.

2 Wenn in der Folge der Name ohne H steht, dann deshalb, weil die zitierte Einheitsübersetzung der Bibel dies vorgibt: An ihr orientiert sich die Schreibung biblischer Personen- und Ortsnamen. Die Schreibweise weicht von der Einheitsübersetzung ab, wenn die Bearbeitung des Stoffes, die herangezogen wird, dies vorgibt – hier Strauß' Drama. *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament*. Ökumenischer Text, Stuttgart 1980.

3 Strauß, *Saul*, S. 63 und S. 83. Die lateinische Grundlage ist die Neuausgabe der Vulgata mit Übersetzung: Hieronymus, *Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch*, 5 Bde., hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger, Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum), Bd. II.

4 Laut Northrop Frye ist Saul »the one great tragic hero of the Bible«: Exemplarisch stehe er für Aufstieg und Fall sowie für »the suggestion of malice within the divine nature«; Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, London u.a. 1982, S. 181. Fries These macht explizit, was viele Exegeten denken. Auf die Frage, ob Saul tatsächlich ein tragischer Held im aristotelischen Sinne sei, wird später detailliert eingegangen (Kap. III.1).

Fasst man Sauls Geschichte, so, wie sie vor allem im ersten Buch Samuel des Alten Testaments erzählt wird, knapp zusammen (ausführlicher unten), ergibt sich folgende Erzählung: Am Anfang steht der Wunsch des Volkes Israel nach einem König, wie andere Völker möchte es von einem Souverän regiert werden; wir befinden uns im 10. oder 11. Jahrhundert v. Chr., ungefähr in der Zeit, in der die mythischen Herrscher und Helden Griechenlands leben, von denen Homer berichtet. Gott fügt sich erbost darein und lässt seinen Propheten Samuel einen Hirtenjungen aus dem Stamme Benjamin salben: Saul. Drei Erzählungen legitimieren die Wahl aus unterschiedlichen Perspektiven, eine Suche nach verirrtten Eselinnen, die Saul zu Samuel führt, eine Wahl per Losentscheid, eine Bewährung im Kampf gegen die Ammoniter. Saul erweist sich als fähiger Herrscher: Er gewinnt Schlachten gegen die Philister. Aber er gehorcht dem Propheten Samuel, also Gott, nicht bis ins Detail: Er opfert ein wenig zu früh und er tötet nicht das *gesamte* Feindesvolk der Amalekiter, sondern verschont König und Vieh. Darum wendet Gott sich von Saul ab und wählt einen neuen König: David, einen weiteren Hirtenjungen, den Samuel salbt. Ohne dass er es mit Sicherheit erführe, hat Saul nun einen Rivalen.

Saul hingegen wird mit dem bösen Geist geschlagen: Er leidet an Wahnsinn, an Melancholie. Erleichterung kann ihm – ausgerechnet! – David verschaffen, dessen Zitherspiel ihn beruhigt. David erweist sich zudem als hervorragender Kämpfer, der den Riesen Goliat tötet. Saul gibt ihm seine Tochter Michal zur Frau; David verbindet sich der Familie auch durch eine enge Freundschaft zu Jonatan, Sauls Sohn. Saul ahnt nun, dass David in Gottes Gunst steht und gerät immer wieder in Raserei, versucht, David mit dem Speer aufzuspießen. Er verfolgt ihn zu den Priestern von Nob, die er als Helfer tötet. Wiederholt gerät er in prophetische Ekstase. David hingegen flieht und lässt zwei Gelegenheiten zur Rache ungenutzt verstreichen. In Davids Abwesenheit zieht Saul schließlich in den finalen Krieg gegen die Philister. Am Abend vor der Entscheidungsschlacht ahnt er das Unheil, erhält aber keine Antwort auf seine Gebete; daher will er mit Samuel, dem mittlerweile verstorbenen Propheten, sprechen. Er, der Magie zeitlebens verfolgt hat, lässt nun eine Hexe den Geist Samuels heraufbeschwören: Er sagt das Ende Sauls und seiner Söhne, also des gesamten Hauses, voraus. In der Tat fallen Sauls Söhne in der Schlacht am Tag darauf, und er stürzt sich ins Schwert; David trauert um ihn. Sauls verbleibenden Kindern ist kein gutes Schicksal beschieden: Sohn Ischbaal verliert gegen David, Michal wird mit Unfruchtbarkeit geschlagen. David hingegen bleibt trotz zahlreicher Fehlritte in Gottes Gunst und tritt Sauls Nachfolge an.

Sauls Geschichte ist die eines missglückten Anfangs: die der Königsherrschaft im Volke Israel. Das große, weitaus dauerhaftere Herrscherhaus wird von David begründet, Sauls Schwiegersohn; in der christlichen Tradition wird aus ihm

Jahrhunderte später Jesus Christus hervorgehen, der Erlöser. In jüdischer und christlicher Perspektive ist Saul nicht ein König unter anderen, sondern der erste König des auserwählten Volkes. Er zeigt Chancen und Gefahren des Königtums in exemplarischer Weise – genau so hat ihn das Mittelalter verstanden.

Vor allem aber erzählt Sauls Geschichte, wie eine staatliche Zentralmacht im Konflikt mit der Religion entsteht: Anders als die Richter übt Saul nur weltliche Macht aus, er ist der erste politische Führer des Volkes Israel. Allerdings hängt seine Macht von Samuel ab, der ihn erwählt und zum König salbt – ihn und seinen Konkurrenten David –, ein Akt, der die Gnade Gottes sozusagen institutionalisiert. Damit wird der Prophet zum Königsmacher, auch wenn das Alte Testament die Entscheidungsgewalt natürlich bei Gott sieht und Samuel nur als dessen Sprachrohr begreift.

Die literarischen und politischen Werke Europas, die das Sujet aufgreifen, werden über viele Jahrhunderte hin in Sauls Geschick den Konflikt zwischen religiöser Autorität und weltlicher Macht verkörpert sehen. Erst der Aufklärer Voltaire spitzt im 18. Jahrhundert den Antagonismus derart zu, wendet das Kräfteverhältnis so radikal, dass das Sujet schließlich für neue Themensetzungen frei wird.

Sauls Geschichte ist folglich eine, ja *die* Erzählung über die konfliktreiche Etablierung säkularer Macht im großen Buch der abendländischen Religion. Liest man die Bibel mit moderner Brille, berichtet sie, wie sich eine innerweltliche Autorität herauszubilden versucht, sich früh emanzipiert und genau deshalb ausgelöscht wird; David steht dann für eine gehorsamere, Gott gefügigere Königsherrschaft. Im Hintergrund steht die Frage nach dem Ursprung: was zuerst war, religiöse oder staatliche Autorität, wem der Vorrang zukommt – wobei die Saul-Geschichte auch an die Frage des grundsätzlichen Ursprungs rührt (s. dazu die Ausführungen zum Begriff der Säkularisierung im Anschluss). Im heutigen Kontext neu aufgeflammter politisch-kultureller Kämpfe gerade zwischen dem ›Westen‹ und ›islamischer Welt‹ – in Konflikten also, die sich auf Werte und Differenzen berufen, die entweder in der Religion fußen oder den Umgang mit ihr regeln – ist es wichtig und nützlich, sich an diesen verhinderten Anfang des Königtums zu erinnern: daran, dass der Versuch einer (relativen) Emanzipation des noch jungen Zentralstaates von religiöser Autorität unternommen wurde und scheiterte, und mehr noch daran, dass dieser Versuch in der abendländischen Kultur bis ins 18. Jahrhundert tendenziell so bewertet wurde, dass Saul die Rolle des Bösewichts – und nicht etwa die eines heroischen Vorkämpfers staatlicher Autonomie – einnahm.

Aber man muss gar nicht eine heutige Perspektive wählen, um den Fall Saul interessant zu finden: So oder so wird in der jeweiligen literarischen Gestaltung der alttestamentlichen Erzählung das Verhältnis von weltlicher *potestas*

und geistlicher *auctoritas* auf immer neue Weise verhandelt, ein Verhältnis, das offenbar von andauerndem Interesse war und ist. Der Spannungs- und Facettenreichtum der oft indirekt geführten Debatte ist faszinierend: Daher wird sie im Zentrum dieses Buches stehen. Hinzu kommen weitere Elemente der Saul-Erzählung, die mitunter pittoresk, oft aber von großem literarischen, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Interesse sind. Um nur die prominentesten zu nennen: Sauls Erkrankung am bösen Geist kann als eines der frühesten Beispiele für Melancholie gelten und Davids Zitherspiel als eines der frühesten für Musik- bzw. Kunsttherapie.⁵ Die Erzählung über die Hexe von En-Dor und die Beschwörung des Geistes Samuels berührt nicht nur die spannende Frage der Jenseitsvorstellungen im (frühen) Judentum, sondern auch die der Magie – es handelt sich um die einzige Stelle von okkulten Praktiken in der Bibel.

Einzelne oder mehrere Aspekte dieser alttestamentlichen Erzählungen wurden von prominenten Autoren, Künstlern und Musikern aufgegriffen: Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Hans Sachs, Jean de La Taille, Pierre Du Ryer, Voltaire, Vittorio Alfieri, Lord Byron, Johann Wolfgang Goethe, Alphonse de Lamartine, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Thomas Hardy, André Gide, Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler, D.H. Lawrence, Nelly Sachs, Botho Strauß – um nur einige der bekanntesten Schriftsteller zu nennen. Auch in der Malerei finden sich Gestaltungen bekannter Künstler, etwa von Rembrandt van Rijn und William Blake; in der Musik ist ein Oratorium von Georg Friedrich Händel zu nennen. Hinzu kommen anonyme Werke, etwa das Saul-Mysterienspiel im *Mistère du Viel Testament* oder wunderschöne Buchillustrationen. Saul war zudem lange eine selbstverständliche Bezugsgröße in Kultur und Alltag, die offenbar erst vor Kurzem in Vergessenheit geraten ist. Es sei nur ein Beispiel genannt, das freilich für viele steht. Goethes Friedrich sagt zu seinem Freund Wilhelm:

Die Zeiten waren gut, und ich muß lachen, wenn ich dich ansehe, du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

Ich kenne den Wert eines Königsreichs nicht, versetzte Wilhelm, aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte.⁶

5 Dazu Eckart Goebel, Art. »Schwermut/Melancholie«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2000–2005, Bd. V, S. 446–486, hier S. 455.

6 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von Hans-Jürgen Schings, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, 21 Bde., München/Wien 2006, Bd. V, S. 610.

So schließen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, und wenn man Goethe zu »Sinn und ›Idee‹« seines Romans befragte, antwortete er mit eben einem Zitat aus der Saul-Geschichte.⁷

Allein die Vielzahl und Prominenz der genannten Autoren und Werke sollte hinreichende Anregung zu einem Saul-Band bieten. Tatsächlich gab es immer wieder den Versuch umfassenderer Darstellungen. Die meisten sind jedoch auf eine Nationalliteratur,⁸ eine Gattung⁹ oder einen Zeitraum¹⁰ beschränkt (oft finden sich alle drei Beschränkungen). Die einzige der Intention nach breit angelegte Untersuchung ist eine amerikanische Dissertation, die (aus gutem Grund) nur in Manuskriptform vorliegt, nicht wirklich umfassend ist und außerdem beträchtliche methodologische und philologische Schwächen aufweist.¹¹

7 Vgl. die Anmerkungen zu S. 610: ebd., S. 856.

8 Hugo Bergenthal, *König Saul im deutschen Drama 1500–1900*, Diss. New York University (NY) 1941, Ann Arbor (MI): Xerox University Films; Edward Forman, »Pour être donc humain j'éprouve sa colère!«. Saul, King of Israel, as Tragic Hero in French Drama«, in: *The Modern Language Review* 108.2/2013, S. 438–458; Charles Mazouer, »Le roi Saül, personnage théâtral au théâtre français, du Moyen Âge à Voltaire«, in: *Romanica Cracoviensia* 2/2019, S. 79–87, URL: doi 10.4467/20843917RC.19.008.11698 (aufgerufen am 22. 3. 2021); Inger Nebel, *Harfe, Speer und Krone. Saul und David in deutschsprachigen Dramen 1880–1920*, Göteborg 2001 (Göteborger Germanistische Forschungen 40); Anne Lake Prescott, »Exploiting King Saul in Early Modern England. Good Uses for a Bad King«, in: Arthur F. Marotti/Chanita Goodblatt (Hg.), *Religious Diversity and Early Modern English Texts. Catholic, Judaic, Feminist, and Secular Dimensions*, Detroit (MI) 2013, S. 178–194; Maria Arendina Thiel, *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, Diss. Amsterdam 1926.

9 Sarah Nicholson, *Three Faces of Saul. An Intertextual Approach to Biblical Tragedy*, London/New York (NY) 2002 (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 339); vgl. auch die Arbeiten von Bergenthal, Forman, Mazouer, Nebel und Thiel in der vorhergehenden Anm.

10 François Lecerclé, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel (XVI^e–XVIII^e siècle)*, Genf 2011 (Les seuils de la modernité 13); Bruno Méniel, »Saül et ses démons. Un personnage biblique à la croisée des discours, de la fin du Moyen Âge à la Renaissance«, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes/Journal of medieval and humanistic studies* 13/2006 (N^o La Noblesse en question [XIII^e–XV^e siècle]), URL: <http://crm.revues.org/770> (aufgerufen am 19. 3. 2025); Zeev Schapira, *Le Roi Saül et sa fortune littéraire à l'époque romantique (1782–1822)*, Diss. Université Toulouse-Le Mirail 1976; vgl. auch die Arbeiten von Mazouer, Nebel und Prescott in Anm. 8.

11 Barry Craig Crawford, *Saul Among the Prophets. The Thematology of King Saul*, Diss. University of California Riverside 1998. Methodisch soll die Arbeit auf Raymond Trousson »structural« und Harold Brooms »rhetorical view« (S. 2) basieren; tatsächlich ist sie unterreflektiert, was sich bereits daran zeigt, dass der Autor wiederholt von der »incarnation of a theme« spricht (S. 36), als ob sich ein abstraktes Saul-Thema stets neu verkörpern würde. Die Textanalysen gleichen Elemente der Handlung ab, ohne dass deren Zusammenhang oder die Eigenart der Werke erfasst würde; eine Leitfrage wird nicht gestellt. Hinzu kommt, dass der Autor seiner eige-

Der vorliegende Band beansprucht insofern, die erste repräsentative Saul-Studie zu sein. Sie weist zwar einen romanistischen Schwerpunkt auf; die relative Untergewichtung etwa der angelsächsischen Welt hat jedoch auch externe Gründe, die in der Zensur-Geschichte liegen (s. Kap. III.1). Besagter Anspruch bedeutet nicht, dass alle literarischen Saul-Darstellungen berücksichtigt werden: Schon im deutschsprachigen Raum kann man von gut 40 Saul-Dramen allein für die Zeit um 1900 ausgehen,¹² die natürlich nicht alle gleich gelungen sind.¹³ Es sprechen daher quantitative und qualitative Gründe gegen eine erschöpfende Behandlung: Sie wäre weder möglich noch wünschenswert.

Angeichts eines enormen Korpus bestand die Möglichkeit, aber auch die Notwendigkeit einer Auswahl. Hierbei wurden drei Ziele verfolgt: Erstens kamen nur die im Allgemeinen interessantesten und im Besonderen für meine Fragestellung aufschlussreichsten Werke infrage. Die Gesamtschau sollte zweitens ein Panorama möglicher Übernahmen bieten, um Repräsentativität zu gewährleisten und das Potenzial des Stoffes zu entfalten. Drittens war ein gut lesbarer, historisch, sprachlich und formal ausgewogener Band beabsichtigt. Aus diesen Gründen wollten alle drei literarischen Großgattungen berücksichtigt werden: Generisch verschiedene Ansätze nutzen bereits variierende Gestaltungsmöglichkeiten. Den drei Zielen dient auch der Blick in andere Künste, vor allem die Malerei. Wenn der Band dennoch einen klaren Schwerpunkt im Drama setzt, dann deshalb, weil es dort die meisten und spannendsten Saul-Darstellungen gibt. Allerdings wurde gerade dieser Bereich der Ausgewogenheit halber beschränkt (nicht aufgenommen wurden z.B. Louis Des Masures, *David combattant*, 1563, und Friedrich Rückert, *Saul und David. Ein Drama der heiligen Geschichte*, 1843) und gekürzt (um Kap. zu Karl Gutzkow, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Karl Wolfskehl und Botho Strauß); soweit es ging, wurden wesentliche Bezüge eingearbeitet.

Familienähnlichkeit hat die Auswahl dann beeinflusst, wenn die Werke in einen fruchtbaren Dialog treten: Besteht eine deutliche, aber abgrenzende Bezugnahme der Texte aufeinander, so entstehen spannende Wechselspiele von Ähnlichkeit und Unterschied, der Vergleich lässt Eigenheiten reizvoll hervor-

nen Aussage nach nur Englisch und Französisch beherrscht (S. 3f.), was das Korpus derart beschränkt, dass Repräsentativität kaum gegeben ist.

¹² So Nebel, *Harfe, Speer und Krone*, S. 8; vgl. auch das Schaubild zur Zahl der deutschsprachigen Saul-Dramen von 1840 bis 2000 (S. 28), sowie den Anhang A mit einer Dramen-Liste (A 1–8).

¹³ Nebel, die sich diesem Zeit- und Sprachraum widmet, betont, dass wenige bekannte und viele weniger bekannte deutschsprachige Autoren um 1900 Saul-Dramen verfasst haben. Die Werke der bekannten liegen meist lückenhaft vor: Lion Feuchtwangers *Saul* gilt als verschollen und Bertold Brechts Version ist ein Fragment; ebd., S. 30–36.

treten. So ist das Drama von Lamartine auch deshalb spannend, weil es sich auf Alfieri bezieht, der wiederum Voltaire zur Basis hat. Schließlich sind Wechsel zwischen den Gattungen, ja zwischen den Künsten besonders aufschlussreich: Georges Gedicht baut auf Rembrandts Gemälde auf und hat wiederum Rilkes Dichtung beeinflusst.

Dass die getroffene Auswahl teils subjektiv und in einzelnen Punkten diskutabel ist, sei von vornherein gern zugestanden – auch dass die schiere Machbarkeit und der Wille, zu einem Abschluss zu gelangen, am Ende einer langjährigen, intensiven Forschungsarbeit eine beschränkende Rolle gespielt hat.

Im Folgenden sollen zunächst Fragestellung, Begriffe und Methoden geklärt werden. In Teil I werden die alttestamentliche Saul-Erzählung, ihr historischer Kontext sowie ihre Niederschrift dargestellt; auch die (überwiegend theologische) Rezeption von den Rabbinern bis ins Mittelalter wird als Hintergrundfolie entwickelt. Teil II leitet über zur Literatur, indem die Saul-Variationen zweier stark dem theologischen Diskurs verpflichteter Autoren, Dante und (der spätere) Boccaccio, eingeführt werden. Teil III ist der Hauptteil in Bedeutung und Umfang: Er widmet sich Saul-Dramen verschiedener Literaturen, vom späten Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Teil IV zeigt Saul-Übernahmen in zwei Romanen (Goethe und Hardy), Teil V in der Lyrik anhand einer Gruppe von Autoren um 1900 (George, Rilke und Lasker-Schüler); beide gehen exemplarisch vor. Teil VI untersucht Saul-Darstellungen in der (Buch-)Malerei (diverse Manuskripte, Rembrandt, Blake).

Säkularisierung oder nicht?

Als der Autor durch Vittorio Alfieris berühmtes Drama erstmals die Saul-Figur näher kennengelernt hat, fiel ihm die Nähe zu Problemen und Fragen ins Auge, welche die Öffentlichkeit in den letzten Jahrzehnten beschäftigt haben: Religion in starken, mitunter extremistischen Ausprägungen ist – für viele überraschend – erneut ein Faktor der Weltpolitik geworden und prägt heutzutage selbst die religionsfernen Gesellschaften des Westens. Die literarischen Saul-Gestaltungen stellen ebenfalls das problematische Verhältnis zwischen Staat und religiös begründeten Machtansprüchen dar, sie verhandeln die Legitimität rein irdischer, also politisch verstandener Macht. Mehr noch: Saul, als der erste König im Alten Testament, ist der erste der jüdisch-christlichen Tradition. Ihn als künstlerischen Gegenstand zu wählen, läuft in letzter Konsequenz darauf hinaus, sich die Frage zu stellen, ob und wie sich religiöse

Autorität und weltliche Staatsmacht zueinander verhalten, ob sie zu trennen sind bzw. sich überhaupt trennen lassen. Insofern ist eine Studie zu Saul generell eine Untersuchung zur Frage, wie sich die okzidentalen Gesellschaften zur Religion verhalten: Die Art und Weise, wie Sauls Geschichte im Laufe der Zeiten gestaltet wird, zeigt dem Leser, wie sich das Verhältnis von Religion, Staat und Politik in Europa entwickelt hat und bis heute entwickelt.

Eine Saul-Studie scheint mir nicht nur für literaturwissenschaftliche Spezialisten aufschlussreich, sie ist auch für die Selbstverständigung einer europäischen Öffentlichkeit relevant, die der Wiederkehr des Religiösen selten mehr als Fassungslosigkeit und Unverständnis entgegenzusetzen hat. Auf die aktuelle Konfrontation mit dem Islam bzw. dem Islamismus (die sich bereits in der Literatur niedergeschlagen hat, wie Michel Houellebecqs Romane zeigen), aber auch mit dem evangelikalen Fundamentalismus, reagiert sie mit oft wortreicher Sprachlosigkeit, meist in einer zeitlich und intellektuell beschränkten Perspektive. Diese Reaktion wird der kritischen Lage nicht gerecht, denn von den Vertretern emphatischer Religiosität wird ein Macht- und Geltungsanspruch formuliert, der das Selbstverständnis weitgehend säkularisierter Demokratien infrage stellt: Extremistische Positionen beanspruchen, den öffentlichen Raum zu prägen, weil sie die Trennung von Religion und Staat nicht akzeptieren und eine religiöse Politik propagieren, die das freie Spiel der Überzeugungen und Positionen suspendieren will. Wo jedoch ein absolutes Primat des Religiösen angenommen wird, wird gemäßigeren, für das Gemeinwesen konstruktiven Formen des religiösen Lebens ihr Existenzrecht tendenziell abgesprochen und der Extremismus drängt sie zur Parteinahme. Die Politik insgesamt – verstanden als der staatlich garantierte Raum, in dem sich gesellschaftliche Akteure mit diversen Vorstellungen vom Gemeinwohl positionieren – wird zur bloßen Erfüllungsgehilfin der Religion degradiert; es wird versucht, ihr Eigenleben, ihre Eigengesetzlichkeit außer Kraft zu setzen.

Auf dem alten Kontinent hat die Politik dieses Eigenleben über Jahrhunderte entwickelt; ihr Fundament ist ein weltanschaulich möglichst neutrales Staatsverständnis. Im 20. Jahrhundert tritt die Religion im politischen Raum folglich nur mehr als eine partikulare Kraft unter anderen auf; das gilt besonders für klar laizistische Länder wie Frankreich, für Deutschland ist der Befund grundsätzlich richtig, aber mitunter zu nuancieren, weil der Religion explizit ein positiver Beitrag zum Gemeinleben zugeschrieben wird. Die generelle Entwicklung freilich hat das Bewusstsein für das spannungsreiche und vielgestaltige Verhältnis von religiöser und staatlicher Macht in der eigenen Geschichte schwinden lassen, obwohl es von grundlegender Bedeutung ist, wie Jean-Claude Eslin in Erinnerung ruft: »Les tensions et les articulations entre la politique et la religion constituent un fil directeur majeur pour l'étude de

l'Occident. Elle ne caractérisent pas seulement un objet particulier, mais elles reflètent les structures mêmes de notre pensée, les catégories de notre civilisation.«¹⁴ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum die aktuellen Phänomene weder diskutiert noch überhaupt recht begriffen werden können, wenn man keine historischen Linien zieht. Mit Saul erschließt sich ein repräsentativer Strang dieser Geschichte, seine kulturelle Semantik wird ausbuchstabiert. Literarische Saul-Darstellungen zu untersuchen, dient der Aktualisierung des kulturellen Gedächtnisses und damit der Fundierung der heutigen Debatten.

Die Beschäftigung mit Saul kann dazu dienen, die Herausbildung einer unabhängigen staatlichen Gewalt besser zu verstehen. Dabei, das sei in aller Deutlichkeit vorweggeschickt, muss klar unterschieden werden zwischen der Entstehung staatlicher Gewalt als solcher sowie ihrer Unabhängigkeit von der religiösen Autorität. Erstere ist in den großen Hochkulturen in Vorderasien zu situieren, wo sie sich vor mehreren Tausend Jahren herausgebildet hat, als sich städtisch-zentralisierte Gesellschaften entwickelt haben; letztere ist – zumindest im emphatischen Sinne – eine (hart erkämpfte und fragile) Errungenschaft der europäischen Neuzeit. Gerade die Frage der Unabhängigkeit nun soll im Zentrum dieser Untersuchung stehen. Auch wenn zeitlich gesehen zwischen der Entstehung staatlicher Gewalt und ihrer Unabhängigkeit ungefähr 4500 bis 5000 Jahre liegen, schwingt die Frage nach dieser Unabhängigkeit doch von Anfang an mit, wird seit der Entstehung staatlicher Gewalt mehr oder weniger implizit mitverhandelt: Genau das soll unser Beispiel zeigen.

Ein Begriff, der häufig verwendet wird, um das besagte Phänomen des Unabhängigwerdens zu erfassen, ist »Säkularisierung«. Dieser Begriff ist allerdings nicht unproblematisch. Ernst-Wolfgang Böckenförde versteht Säkularisierung ganz allgemein im Sinne einer »Ablösung der politischen Ordnung als solcher von ihrer geistig-religiösen Bestimmung und Durchformung«.¹⁵ Erst in einem spezifischeren Sinne bestimmt Böckenförde den Begriff als »die sogenannte Neutralitätserklärung gegenüber der Frage der religiösen Wahrheit«, wie sie in den frühneuzeitlichen Konfessionskriegen relevant wurde:¹⁶ Säkularisierung meint hier, dass die Politik sich nicht länger konfessionell verpflichtet sieht, sondern im Gegenteil einen neutralen Rahmen schafft, in dem alle Staatsbürger, also Gläubige verschiedener Konfessionen, miteinander leben

14 Jean-Claude Eslin, *Dieu et le pouvoir. Théologie et politique en Occident*, Paris 1999, S. 9.

15 Ernst-Wolfgang Böckenförde, »Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation«, in: ders., *Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte* (1991), erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. 2006, S. 92–114, hier S. 93.

16 Ebd., S. 93 f.

können, ohne um Leib, Leben oder Besitz fürchten zu müssen. Damit sind mindestens zwei Dinge mitgedacht: dass der Staat eine umfassende, rahmende Rolle einnimmt und dass sich das religiöse Leben bis zu einem gewissen Grad von dem Gedanken verabschiedet, das öffentliche Leben nach den Richtlinien seines Glaubens zu gestalten.

Die zwei unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs nach Böckenförde repräsentieren unterschiedliche Etappen der Säkularisierung, die in verschiedene Epochen fallen: Die Ablösung der politischen Ordnung von ihrer religiösen Bestimmung beginnt nämlich bereits mit dem Investiturstreit, also im 11. Jahrhundert. In der Auseinandersetzung zwischen Papst und Kaiser wäre der Beginn der Säkularisierung im weiten Sinne gemeint: »In ihr wurde die alte religiös-politische Einheitswelt des orbis christianus in ihren Fundamenten erschüttert und die Unterscheidung und Trennung von ›geistlich‹ und ›weltlich‹, seither ein Grundthema der europäischen Geschichte, geboren.«¹⁷ Das neutrale Staatsverständnis hingegen entsteht viel später, im Anschluss an die Konfessionskriege, also ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auch mit Toleranzerlässen wie dem Edikt von Nantes (1598) ist dieses Staatsverständnis freilich noch nicht dauerhaft in die Praxis umgesetzt, es wird bekanntermaßen 1685 von Ludwig XIV. wieder aufgehoben. Als dritte Etappe wäre daher die französische Verfassung von 1791 zu nennen,¹⁸ die Glaubens- und Religionsfreiheit als Grundrecht garantiert; auch diese ist nicht definitiv, Frankreich wird im 19. Jahrhundert nicht nur diverse Regierungsformen, sondern auch unterschiedliche Haltungen zur Religion erproben. Mit dem staatlichen Laizismus, wie er sich am Ende des 19. bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts festigt – in Deutschland: der Kulturkampf und die Weimarer Verfassung, in Frankreich: das Gesetz von 1905 zur Trennung von Kirche und Staat –, wäre der (vorerst) letzte Schritt gemacht.

Bereits die Wechselhaftigkeit des Prozesses zeigt: Vorsicht in der Einschätzung ist geboten. Die genannten Etappen suggerieren eine Linearität, die irreführend ist, ›Säkularisierung‹ im Sinne Böckenfördes ist ein geschichtlicher Prozess und als solcher grundsätzlich offen und reversibel; zahlreiche Wendungen, Rücknahmen, Aufhebungen belegen dies, und auch die aktuelle Diskussion etwa über Karikaturen, Kruzifixe in Amtsgebäuden oder die Behandlung von religiösen Themen im Schulunterricht sind anschauliche Beispiele.¹⁹

17 Ebd., S. 94 (mit Verweis auf Albert Mirgeler, *Rückblick auf das abendländische Christentum*, Mainz 1969).

18 Ich folge in der Darstellung den Etappen, die Böckenförde skizziert.

19 Zum Thema ein wichtiger journalistischer Debattenbeitrag, der gerade in seinen Schwächen die französische Position treffend umreißt: Caroline Fourest, *Le Génie de la laïcité*, Paris 2016; zu den Kritikpunkten s. Verf., »Kirchen ist nun einmal kaum

Vor allem belegen etwa die Vereinigten Staaten von Amerika eindrücklich, dass eine starke Präsenz des religiösen Lebens der Herausbildung eines modernen Staates (zumindest bis zu einem gewissen Grad) förderlich sein kann.

Ob dieser Prozess mit dem Begriff der Säkularisierung bzw. der Säkularisation überhaupt treffend beschrieben werden kann, diese kritische Frage hat Hans Blumenberg aufgeworfen und in seiner Antwort Einwände grundsätzlicher Art geltend gemacht.²⁰ Blumenberg hat mehrfach erheblichen Zweifel an der Validität der Kategorie geäußert, in einem Vortrag 1964²¹ sowie vor allem im ersten Teil von *Die Legitimität der Neuzeit* (1966).²² Grundtenor seiner Kritik ist, dass er eine nicht religiöse Neuzeit nicht einfach als Schwundstufe einer früheren, religiös geprägten Zeit gedeutet sehen will – das aber lege der Begriff der Säkularisierung nahe. Es handele sich um einen »Spezialfall von historischem Substantialismus«,²³ weil er davon ausgehe, dass ein (materielles oder geistiges) Gut der Theologie enteignet bzw. entfremdet werde, indem man es einer rein weltlichen Bestimmung zuführe. Fest macht Blumenberg seine Beobachtung an der Herkunft des Begriffs (bzw., vorsichtiger, an einem dieser Herkunft verpflichteten Begriffsgebrauch): Der »ursprüngliche[] juristische[] Bedeutungsgehalt« sei dem »Verfahren der *Enteignung* von Kirchengütern« zu verdanken, wie es seit den Konfessionskriegen praktiziert worden sei.²⁴ Blumenberg sieht den Begriff in Analogie zu besagtem Verfahren und schreibt ihm daher dessen Merkmale zu: »Identifizierbarkeit des enteigneten Gutes, Legitimität des primären Eigentums, Einseitigkeit seines Entzuges«.²⁵

Um den Begriff konsequent zu verwenden, sollte man sich laut Blumenberg folglich fragen, wer mit welcher Legitimität »enteignet« wird – man kann sich denken, dass Blumenbergs differenziertes historisches Denken eine solche Enteignung in den meisten Phänomenen, die gemeinhin als Säkularisation bezeichnet werden, nicht erkennen kann. So bestreitet er die »Identifizierbarkeit des enteigneten Gutes« in der These, dass die Geschichtsphilosophie eine sä-

zu trauen. Scharfkantige Urteile: Caroline Fourest holt aus zu einem Plädoyer für den französischen Laizismus«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.8.2022, S. 10.

20 Blumenberg verwendet »Säkularisierung« und »Säkularisation« offenbar weitgehend synonym, entscheidet sich aber für ersteren Begriff (in *Die Legitimität der Neuzeit*, der ausführlichsten Diskussion); dieser Entscheidung folge ich.

21 Hans Blumenberg, »Säkularisation«. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität« (1964), hier zitiert nach: Christine Frey/Uwe Hebekus/David Martyn (Hg.), *Säkularisierung. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte*, Berlin 2020, S. 531–544.

22 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), erneuerte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1988, Erster Teil: »Säkularisierung – Kritik einer Kategorie des geschichtlichen Unrechts«, S. 9–134.

23 Ebd., S. 37.

24 Blumenberg, »Säkularisation«, S. 532.

25 Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, S. 32.

kularisierte Eschatologie darstelle, oder die »Legitimität des primären Eigentums« am Beispiel der Eschatologie selbst, die für ihn »schon primär der Frage nach dem Sinn der Geschichte selbst« diene, nicht aber theologischen Fragen.²⁶ Blumenberg betont diesbezüglich, dass »Weltlichkeit« und »Unweltlichkeit« als Komplementärphänomene beide der christlichen Eschatologie entsprungen seien, dass also gar keine Enteignung stattgefunden habe, sich die Theologie vielmehr selbst der Weltlichkeit zugewendet habe.²⁷ An anderer Stelle arbeitet er heraus, in welcher Weise das Christentum die antike Philosophie beerbt habe. Die Stoßrichtung der Argumentation ist eine doppelte: Entweder argumentiert Blumenberg, dass zentrale Begriffe, an denen eine Säkularisierung exemplifiziert wird, gar keine theologische Herkunft hätten; ein Beispiel sei der Begriff der Vorsehung, der aus dem Naturdenken der Stoa stammt, dessen »Verweltlichung« im Rahmen des Fortschrittsdenkens im Grunde nur eine Rückkehr zu den Wurzeln sei.²⁸ Oder er zeigt, dass die Theologie selbst bereits weltlich argumentiere, sich quasi selbst enteigne.

In methodischer Hinsicht kritisiert Blumenberg darüber hinaus die Vorstellung, Begriffe oder Konzepte würden einfach identisch von einem Kontext in den anderen übernommen: »[D]ie historische Identität und methodische Identifizierbarkeit der als *säkularisiert* vermeinten Vorstellungen ist ein Schein, der entsteht durch die Identität der *Funktion*, die ganz heterogene Gehalte an bestimmten *Stellen* des Systems der Welt- und Selbstdeutung des Menschen annehmen können.«²⁹ Gegen Identität und Kontinuität macht Blumenberg also eine Gleichheit der Funktion gelten.³⁰ Er betont, dass das Christentum in ähnlicher Weise eine »Umbesetzung« von Fragen und Problemen der antiken Metaphysik vorgenommen habe, dass insofern ein ganz ähnliches Phänomen in der Spätantike vorliege.³¹ Der weitere Horizont von Blumenbergs Kritik ist, dass er mit der Vorstellung aufräumen will, die Neuzeit habe eine »*objektive Kulturschuld*« gegenüber dem Christentum.³²

Blumenbergs Einwände sind für jede Untersuchung zum Verhältnis von Staat und Religion ein wichtiger Warnhinweis. Sie regen vor allem dazu an, die Herausbildung einer Dualität von weltlicher und religiöser Autorität mit Vorsicht zu betrachten; Beispiele wie der Investiturstreit, in dem Saul eine große Rolle spielt, sind hier einschlägig, wie gezeigt werden soll. Für sich genommen

26 Blumenberg, »Säkularisation«, S. 534–539, hier S. 539.

27 Ebd., S. 540.

28 Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, S. 41, 46–49.

29 Blumenberg, »Säkularisation«, S. 542.

30 Vgl. auch Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, S. 70.

31 Ebd., S. 79.

32 Ebd., S. 33.

scheint die Saul-Erzählung allgemein zunächst ein Gegenbeispiel zu Blumenbergs Einschränkungen zu bieten: In der uns überlieferten Form – als eine Erzählung des Alten Testaments, zu der eine theologische oder theologisch inspirierte Deutungstradition gehört – ist der Stoff ganz konkret zunächst ein religiöses Erbe; in diesem Sinne besteht in der Tat eine ›Kulturschuld‹, die jeder aufnimmt, der sich seiner bedient.

Freilich sei dieser ökonomisch-juristische Begriff nur aufgegriffen, um desto stärker relativiert zu werden: Erstens haben Literatur und Kunst nie wirklich Schulden, weil sie im Falle des gelingenden Werks in klingender Münze zurückzahlen – auch wenn die Zeitgenossen es nicht sogleich sehen. Zweitens gilt es, Ort und Funktion zu begreifen, welche der Saul-Stoff einnimmt: Es muss je konkret unterschieden werden zwischen der biblischen Geschichte und ihrem argumentativen Einsatz, ihrer rhetorischen Nützlichkeit. Eine Untersuchung der diversen Gestaltungen des Saul-Stoffes soll hier keinen Schwundprozess religiöser Autorität untersuchen, sondern konkrete historische Deutungen einer Konstellation zwischen staatlicher Macht und religiöser Autorität. Diese Konstellationen bilden sich im Feld des Politischen, das man wiederum verstehen kann als das Verhandeln von Fragen des Gemeinwesens auf Basis rein immanenter Regeln und Gründe; dieses Verständnis ist nahe an dem des Politischen nach Jürgen Habermas, welches »das symbolische Feld [bezeichnet], mit dessen Hilfe sich die ersten staatlich organisierten Gesellschaften ein Bild von sich selbst gemacht haben«.³³ Politisch wird das Feld staatlicher Gewalt erst in dem Moment, in dem es nicht mehr als gegeben erscheint und verhandelbar wird, in dem die Herrscher »nur noch als menschlicher *Repräsentant* des Göttlichen und nicht mehr als dessen *Verkörperung* wahrgenommen werden«.³⁴ Saul ist ein früher – weil zeitlich vor der von Habermas im Anschluss an Karl Jaspers anvisierten Achsenzeit liegender –³⁵ Fall. In der Einschätzung seiner Gestalt findet eine ständig sich wandelnde Bewertung der mitverhandelten moralischen Normen statt: Während die Kirchenväter Saul vor allem wegen seines Mangels an Demut und Gehorsam kritisieren, mögen spätere Autoren wie Voltaire, Al-

33 Jürgen Habermas, »Das Politische«. Der vernünftige Sinn eines zweifelhaften Erbstücks der Politischen Theologie«, in: Eduardo Mendieta/Jonathan VanAntwerpen (Hg.), *Religion und Öffentlichkeit*, übers. von Michael Adrian, Frankfurt a.M. 2012, S. 28–52, hier S. 31.

34 Ebd., S. 33.

35 Karl Jaspers setzt sie »rund um 500 vor Christus«, genauer »zwischen 800 und 200« an; Karl Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Zürich 1949, S. 19. Früher datiert – nämlich im »mythische[n] Zeitalter« der »alten Hochkulturen« (S. 21, 25), welches nach Jaspers die erste Phase der Geschichte bildet (vgl. das Schema S. 49) – sind freilich nur die Ereignisse um Saul selbst, sofern sie als historisch gegeben verstanden werden: Die endgültige Form der historiografischen Niederschrift fällt in die Achsenzeit (s. dazu Kap. I.2).

fieri oder Gutzkow seine Haltung mit positiven Begriffen verknüpfen und die Wächter der religiösen Autorität angreifen.

Im Sinne Blumenbergs könnte man sogar einwenden, dass eine Säkularisierung gar nicht vorliege, weil erstens gar nicht sicher sei, ob die Saul-Erzählungen (man muss von mehreren ausgehen) im engeren Sinne biblisch gewesen seien, bevor die deuteronomistische Geschichtsschreibung sie homogenisiert und integriert habe (zu diesen Punkten s. Kap. I.2). Tatsächlich weist die Geschichte Züge einer Heldenerzählung auf, wie sie im Raum der antiken Hochkulturen in großer Zahl zirkulierten. Eventuell hat es sich bei den Saul-Geschichten um epische Stoffe gehandelt, die dann in einem oder mehreren späteren Überarbeitungsschritten religiös gedeutet, umgeschrieben und funktionalisiert wurden – ein Umdeutungsprozess, der so gesehen das spiegelbildliche Gegenstück einer Säkularisierung wäre, was letztere dann zu einer *Wiederaneignung* machte. Zweitens könne man die Übertragung von Macht an einen weltlichen Herrscher, einen König, auch nicht notwendig als Säkularisierung begreifen, weil es nicht ohne Weiteres sicher sei, dass Herrschaft zuvor immer theokratisch gewesen sei. Es handelt sich im Grunde um die allgemeine Frage, ob die Menschheit erst religiöse Autorität oder erst soziale Machtstrukturen herausgebildet habe – eine Frage anthropologischer Natur, die manche Autoren literarischer Saul-Variationen mit Nachdruck aufwerfen, Alfieri ist das bekannteste Beispiel. Auch den Autor der vorliegenden Studie treibt diese anthropologische Frage um; er spekuliert dahingehend, dass die meisten Menschengruppen vermutlich von Anfang an sowohl weltliche Machtstrukturen als auch religiöse Autorität herausgebildet haben, die sich dann in wechselnden Dominanz- und Verweisungsbeziehungen zueinander befunden haben; erst mit der Zeit ist in Europa eine Dynamik hin zu einer Autonomie staatlicher Gewalt und einer freien Reflexion darauf entstanden.

Wissenschaftlich betrachtet sind die beiden erörterten Fragen vermutlich unentscheidbar: Weder kennen wir bisher die ›Originalversionen‹ (bzw. frühere Varianten) der Saul-Geschichte, und es ist fraglich, ob diese in irgendeiner Form überdauert haben und je gefunden werden; noch können auf dem aktuellen Wissensstand endgültige Aussagen über den Ursprung von Autorität – sei sie weltlich oder religiös – getroffen werden. Allerdings genügt der Zweifel in diesem Fall, um an das Wesentliche zu erinnern: Bei der Untersuchung der jeweiligen Gestaltung des Saul-Stoffes kommt es – obwohl die Erzählung aus dem Alten Testament stammt – in letzter Konsequenz nicht darauf an, einen religiösen Ursprung von Herrschaftslegitimität festzustellen. Es geht darum, die wechselnden Machtkonstellationen zu analysieren und in ihren Variationen zu begreifen, um zu sehen, ob und wie sich die Gewichte seit dem Mittelalter in Europa verschieben. Dabei sind besonders wechselseitige Abhängigkeiten

zu berücksichtigen, die von Anfang bestehen, wie Habermas mit Blick auf die frühen Hochkulturen an der Wende vom 4. zum 3. Jahrtausend v. Chr. betont:

Mit dem evolutionär neuen Komplex von Recht und politischer Macht entstand eine ganz neue Art von Legitimationsbedarf: Daß einer oder einige für alle kollektiv bindende Entscheidungen treffen dürfen, versteht sich nicht von selbst. *Erst die überzeugende Verknüpfung der Herrschaft mit religiösen Glaubensvorstellungen und Praktiken sicherte den Herrschern in der Bevölkerung Autorität und Rechtsgehorsam.* Während die Rechtsordnung durch die Sanktionsmacht des Staates stabilisiert wurde, musste die politische Herrschaft wiederum von der legitimierten Kraft eines sakralen Rechts zehren, um als gerecht akzeptiert zu werden.³⁶

So gesehen liegt nicht nur ein Konkurrenz-, sondern auch ein Ergänzungsverhältnis zwischen staatlicher Macht und religiöser Autorität vor, das von der Entstehung der Alten Reiche bis weit in die Neuzeit hinein andauert.

Wenn es daher eine »Kulturschuld« gibt, dann nur in dem Sinn, dass die von der europäischen Literatur aufgegriffene Saul-Erzählung ganz konkret aus der Bibel und dem Kontext christlicher Theologie kommt. Säkularisierung kann in unserem Fall dann nur so gemeint sein, wie Böckenfördes Formel sie fasst: »Ablösung der politischen Ordnung als solcher von ihrer geistig-religiösen Bestimmung und Durchformung«. Allerdings ist das eben nicht in dem Sinne gemeint, dass diese Bestimmung und Durchformung ihr Ursprung oder ihr Naturzustand wäre, sondern viel neutraler als vorgängige Undifferenziertheit der Bereiche Religion und Politik im frühen Mittelalter, die nun entflochten werden – gleichgültig, ob die Ablösung nun ein Novum oder die Rückkehr zu einem früheren Zustand (etwa in der Antike oder in der Prähistorie) darstellt. Wenn der Begriff »Säkularisierung« in der Folge überhaupt verwendet werden wird – eher aus Gründen der argumentativen Ökonomie als aus Überzeugung betreffs seiner Pertinenz –, dann in diesem relativen Sinn: als eine konkrete Ablösungsdynamik ausgehend von einer Situation religiöser Machtausübung auch im nicht im engeren Sinne religiösen Bereich. Historisch näher gefasst meint er die Herausbildung unabhängiger staatlicher Macht in religiös dominierten Gemeinwesen (die Rede ist von europäischen Staatsgebilden), und zwar in zwei gegebenen Epochen (Mittelalter, Frühe Neuzeit); in der Moderne kommt der Prozess bereits zu seinem (vorläufigen?) Abschluss.

36 Habermas, »Das Politische«. Der vernünftige Sinn eines zweifelhaften Erbstücks der Politischen Theologie«, S. 31 f.; Hervorh. N.B.

Nicht explizit gegen, aber eventuell nicht ganz im Sinne Blumenbergs soll freilich die Bedeutung der religiösen Tradition in Erinnerung gerufen werden, und sei es als Lieferant geistigen Materials für Literatur und Künste. Auf diese Weise trägt das vorliegende Buch zu einer vorsichtigen Neueinschätzung bei, allerdings nicht im Sinne der programmatisch-philosophischen (und theologischen) Kritik am Begriff der ›Entzauberung‹ (Max Weber), wie sie aktuell Hans Joas übt,³⁷ sondern im Sinne eines beobachtenden, nicht teleologischen Interesses an der Evolution des Spannungsverhältnisses von weltlicher Macht und religiöser Autorität in ästhetischen Gebilden, ein Interesse, das wechselnde Gewichtungen in Rechnung stellt und Geschichte grundsätzlich als offenen Prozess begreift. Offenheit meint, dass historische Abläufe zwar mitunter starke Tendenzen und ebensolche Determinanten aufweisen sowie deutliche, nur schwer reversible Etappen markieren, dennoch grundsätzlich immer ihre Richtung ändern können. Die Zeitzeugen seit 1989 hatten reiches Anschauungsmaterial für diese These, darunter eben die ›überraschende Rückkehr des Religiösen‹.

Meine Analyse erfolgt aus der Grundhaltung einer »*ernüchtert modernen Perspektive*« heraus, wie Eva Illouz sie überzeugend vertritt, also aus

einer Perspektive, für die ausgemacht ist, dass die Moderne zwar Zerstörung und Elend in großem Stil verursacht hat, für ihre zentralen Werte (politische Emanzipation, Säkularismus, Rationalität, Individualismus, moralischer Pluralismus, Gleichheit) aber gegenwärtig keine überlegene Alternative in Sicht ist.³⁸

Eine solche Perspektive sollte sich für ihre vormodernen Ahnen und für das Erbe, das sie ihr hinterlassen haben, umso brennender interessieren, und zwar gerade für die Seiten, die nicht mit ihrem primären Selbstverständnis vereinbar scheinen. Ziel ist nicht, dieses Selbstverständnis der Moderne zu erschüttern, denn das ist längst geschehen. Es geht vielmehr darum, es im Sinne eines kritisch-dynamischen Traditionsverständnisses zu weiten, zu schärfen und verborgene historische Potenziale nutzbar zu machen. Schließlich haben die Geisteswissenschaften innerhalb der modernen Wissenschaftslandschaft unter anderem die Funktion eines kulturellen Gedächtnisses, das Gehalte erschließt, bewahrt und periodisch aktualisiert – auch solche, die der Moderne zunächst fremd erscheinen. Die Moderne, als Prozess der Funktionalisierung begriffen,

37 Hans Joas, *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung* (2017), Berlin 2019.

38 Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung* (2011), übers. von Michael Adrian, Berlin 2013, S. 30.

bewährt sich stets an ihrem Anderen, da ihre Verfahren vom Gegenstand unabhängig sind. Das macht sie überlegen und anfällig.

Im Kontext der genannten Prozesse ist der Saul-Stoff deshalb relevant, weil er eine durch die Autorität des Bibeltextes legitimierte Verhandlung dieses äußerst heiklen Themenkomplexes erlaubt, der die Geschichte des Abendlandes vom Investiturstreit bis zu Kulturkampf- und Laizismus-Debatten um 1900 geprägt hat und, wie ausgeführt, aktuell weiter prägt. Über die Saul-Figur und ihre Geschichte erschließt sich, wie die kommenden Ausführungen belegen sollen, das spannungsreiche Verhältnis zwischen weltlicher Macht und religiöser Autorität in Europa – es erschließt sich neu, muss es richtiger heißen, da die Tragweite des literarischen Stoffes eben bisher nicht gewürdigt wurde.

Die vorliegende Untersuchung steht nicht allein, sie teilt das seit gut 25 Jahren neu erwachte Interesse für die Bedeutung des Religiösen auch in der wissenschaftlichen Betrachtung.³⁹ In diesem Rahmen erleben im Bereich der Literaturwissenschaft Untersuchungen zu Literatur und Religion eine (relative) Konjunktur, die Rede ist gar – wie könnte es anders sein – von einem *religious turn*.⁴⁰ In diesem Erkenntnisfeld bietet meine Studie durch ihren Fokus einen neuen Zugang und Beitrag, der gleichzeitig ein Desiderat der Forschung einlöst: erstmals repräsentativ zu untersuchen, wie literarische Texte und bildende Kunst jene biblische Erzählung aufgreifen, in welcher die fragile Etablierung weltlicher Macht in der europäischen Tradition geschildert wird. Dass damit nicht nur einer flüchtigen Mode nachgelaufen wird, wie das in der Wissenschaft inzwischen leider sehr oft geschieht, sondern ein gesellschaftliches Faktum von großer historischer Tragweite reflektiert wird, sollte aus dem Obenstehenden hervorgehen; es ist Aufgabe der Arbeit am Text, die Absicht konkret umzusetzen. Insofern versteht sich der vorliegende Band als Teil einer Forschung, die sich in der *longue durée* sieht und nicht nur den Umtrieben des Tages- bzw. Tagungsgeschäfts verpflichtet ist.

39 Vgl. Jean Baubérot/Philippe Portier/Jean-Paul Willaime (Hg.), *La Sécularisation en question. Religions et laïcités au prisme des sciences sociales*, Paris 2019; Ahmet Cavuldak, *Gemeinwohl und Seelenheil. Die Legitimität der Trennung von Religion und Politik in der Demokratie*, Bielefeld 2015 (Edition Politik 22).

40 Vgl. z.B. Albrecht Grözinger/Andreas Mauz/Adrian Portmann (Hg.), *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, Würzburg 2009; Andreas Nehring/Joachim Valentin (Hg.), *Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse – Neue religiöse Wissensformen*, Stuttgart 2008; Toni Tholen (Hg.), *Literatur und Religion*, Hildesheim 2012. Systematisch und überzeugender als viele partielle Zugriffe geht Thomas Langenhorst das Thema an: *Theologie und Literatur. Ein Handbuch*, Darmstadt 2005 (zu »David und Saul« Kap. 2.3, S. 90–92).

Methode und Vorgehen: Stoffgeschichte und Intertextualität

Methodisch ist eine Studie zu wechselnden Darstellungen einer Erzählung oder eines Motivs immer riskant, denn sie gerät leicht in das Fahrwasser der viel gescholtenen *Stoff-* bzw. *Motivgeschichte*, im Ausland auch *thematology* bzw. *thématologie* genannt. Die prominenteste Publikation dieser Art in Deutschland ist Elisabeth Frenzel's *Stoffe der Weltliteratur*, häufig konsultiert, seltener zitiert, gern kritisiert. Was wirft man dieser Form literaturwissenschaftlichen Arbeitens (besonders in Deutschland) vor? Erstens handele es sich um positivistische Materialhuberei, welche die Eigenarten der Texte aus den Augen verliere. Zweitens wird kritisiert, dass (wie der Name ›Stoffgeschichte‹ nahelege) die Grundannahme unwissenschaftlich sei: Es würde ein invariabler Stoff vorausgesetzt, dessen Übernahmen untersucht würden – als handelte es sich z.B. bei Saul um eine fest umrissene, real existierende Figur, die in unterschiedlichen literarischen Gewändern aufträte, in einer Art literarhistorischem Kostümball. Tatsächlich ist die Saul-Erzählung für sich bereits vieldeutig, zudem wurde die Bibel unterschiedlich übersetzt und ausgelegt, hinzu kommen wechselnde Regeln im Umgang mit Autoritätstexten, bedingt durch sich wandelnde Kontexte, ein je nach Autor neues Konzept der Figur usw. Kurz: Die *eine* Saul-Figur gibt es gar nicht, daher dürfe man sie auch nicht unterstellen. Der dritte Kritikpunkt betrifft den Umgang mit den besagten literarischen Gewändern: Man suche in ihrer Analyse dann nur noch die Bestätigung der eigenen Annahmen über die betreffende Epoche (Beispiel: Lamartines *Saül* als typisch *romantisches* Drama), woraus sich ein steriler hermeneutischer Zirkel ergebe, der eben keine Erkenntnis hervorbringe. Die Kritikpunkte weisen auf reale Schwierigkeiten hin.

Nun bedeutet eine Untersuchung zu einem Thema wie Saul aber noch nicht, dass man besagte Fehler begeht. Im Gegenteil: Es scheint überhastet, die Untersuchungen stoffgeschichtlicher Prägung ganz aufzugeben, nur weil sie bislang mitunter methodisch unterreflektiert vorgegangen sind. Schließlich erlauben sie es, spannende Textkorpora auf leserfreundliche Weise zu präsentieren. Auch handelt es sich um eine der Kernmethoden der Komparatistik (vermutlich ist die Kritik darum gerade in konkurrierenden Disziplinen wie der Romanistik besonders häufig und deutlich zu hören), deren Fokus auf Rezeptionsprozessen nicht nur (inter)kulturelle Dynamiken erkennen lässt, sondern vor allem die jeweilige Eigenheit eines Kunstwerks plastisch, weil durch den Vergleich mit ähnlichen Werken, ins Relief hebt.⁴¹ Diese legitimen Gründe kann

⁴¹ Vgl. Maria Moog-Grünewald, »Einfluss- und Rezeptionsforschung«, in: Manfred Schmeling (Hg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1981, S. 49–72.

man hinter diversen Renaissancen der Stoffgeschichte und auch ihrer mitunter stummen, hartnäckigen Fortexistenz vermuten,⁴² die alle Kritik überdauert.

Methodisch lässt sich den erwähnten Schwierigkeiten vorbeugen, indem man die jeweilige Text- und Interpretationsgrundlage einer literarischen oder künstlerischen Saul-Gestaltung in Rechnung stellt. Vor allem aber muss man sich von der Idee der *einen* Saul-Figur verabschieden, es gibt einfach eine Bandbreite von Variationen in der Gestaltung der Saul-Erzählung. Das bedeutet nun aber nicht im Umkehrschluss, einem völligen Relativismus, einem beliebig breiten ›Spektrum möglicher Sauls‹ die Tür zu öffnen. Vielmehr lässt sich (zumindest in der europäischen Wirkungsgeschichte) ein struktureller Kern ausmachen, der es erlaubt, eine Saul-Erzählung als solche zu identifizieren und dann gerade die Besonderheit der jeweiligen Gestaltung herauszuarbeiten.

Bei besagtem Kern handelt es sich um die zentrale Handlungsstruktur, nämlich eben die – als isolierte Struktur der tragischen zunächst analoge – von Aufstieg, ›Hybris‹ und Fehltritt sowie Fall, die sich, und das ist entscheidend, im Konfliktfeld zwischen etablierter religiöser und sich herausbildender weltlicher Macht entwickelt. Genauer bestimmt sich Sauls Aufstieg als weltliche Macht von Gottes Gnaden, sein Fehler als Ungehorsam gegen Gott, sein Fall als Strafe für mangelnde Demut gegenüber religiös motivierten Vorgaben; zentrales Thema im Hintergrund ist dabei die grundsätzliche Legitimität weltlicher Macht. Die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bearbeitungen beruhen auf dieser Basisstruktur, wenn auch die Gestaltungen und Bewertungen variieren; tendenziell entwickelt sich die Bewertung dabei von der exemplarischen Bestrafung des Stolzes und Ungehorsams gegen Gott hin zu einer Vergrößerung des politischen Handlungsspielraums. Erst in der Moderne wird die Erzählung frei für neue Besetzungen, etwa eine Erforschung der Sinnlichkeit bei Gide; aber nur vor dem besagten Hintergrund erhält Gides eigensinniger Saul seine Bedeutung.

Konkretisiert und zugespitzt wird der Basiskonflikt von Religion und weltlicher Macht in der Rivalität zwischen Saul und David, wobei David das Glück

42 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf Manfred Beller, »Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre«, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 5.1–3/1970, S. 1–38; Adam John Bisanz, »Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie. Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47/1973, S. 148–166; Peter Goßens, »Vom Inhalt der Literatur«. Elisabeth Frenzel und die Stoff- und Motivforschung«, in: *Komparatistik* 2001, S. 128–136; Christine Lubkoll, »Thematologie«, in: Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/New York (NY) 2009 (De Gruyter Lexikon), S. 747–762; Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964), Genf 32001, »Avant-propos« (S. 9–17) und »Préface à la 3^e édition« (S. 19–21).

der Begründung einer legitimen und dauerhaften Herrschaft beschieden ist. Die Rivalität – auch das ist ein distinktives Merkmal des Saul-Stoffes – wird durch eine ansonsten enge familiäre bzw. freundschaftliche Verbindung zwischen den Rivalen pointiert, die mittels der Kinder Sauls hergestellt wird (Heirat Davids mit Michal, Freundschaft Davids mit Jonatan); die Einzelheiten dieser Verbindungen können in den literarischen Übernahmen wiederum recht frei gestaltet werden, eine Betonung der Liebe von David und Michal etwa ist ebenso denkbar wie eine weitgehende Vernachlässigung der Tochter Sauls.

Diesem Handlungskern der Saul-Erzählung eng verbunden sind die Melancholie Sauls als Strafe für bzw. als Folge von und Symptom seiner Gottverlassenheit, die ihr zugeordnete Musiktherapie sowie schließlich der Rückgriff auf Magie und die Beschwörung Samuels als Ausdruck von Verzweiflung angesichts der Katastrophe. Dieser Strukturbereich ist zwar eng mit dem primären verbunden (die Melancholie ist Teil der Strafe Sauls), aber insofern sekundär, als er sich um die zentrale Handlung ansiedelt und für deren Ablauf nicht entscheidend ist; die Variationsfreiheit ist dementsprechend relativ groß. Hält man sich an diesen strukturellen Kern, den man wie angedeutet in zwei Stufen untergliedern kann, so hat man die wesentlichen Bestandteile des Saul-Stoffes. Eine essenzialistische Verwendung des Begriffes ›Stoff‹ wird so vermieden.

Da die Begriffe aus dem Bereich stoffgeschichtlicher Arbeit allgemein oft konfus verwendet werden, seien abschließend die wichtigsten unter ihnen – ›Stoff‹, ›Motiv‹ und ›Thema‹ – heuristisch voneinander abgegrenzt:⁴³ Während man unter einem ›Motiv‹ eine konkrete literarische Gestaltungseinheit versteht (eine Figur, ein Objekt: »die Hexe«, »das Gebirge«), die auch mehrere zentrale Eigenschaften haben kann (»der verrückte König«), ist ein ›Thema‹ weiter und abstrakter gefasst, etwa »der Tod«;⁴⁴ die Übergänge zwischen beiden Begriffen sind freilich fließend. ›Stoff‹ im hier verwendeten Sinne meint im Unterschied dazu eine größere Einheit, die mehrere Motive umfasst, ein Thema oder mehrere Themen gestaltet und vor allem einen Handlungs- oder zumindest Geschehenszusammenhang beinhaltet. Es geht also nicht um den Stoff im Sinne der rhetorischen *materia*, die eine im frühen Arbeitsstadium der *inventio* erfasste und erst noch zu formende Vorlage meint, sondern ganz im Gegenteil um ein literarisch bereits stark strukturiertes Gebilde. Es ist damit auch nicht eine

43 Ich stütze mich hier auf Werner Sollors (Hg.), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge (MA)/London 1993, besonders auf die Beiträge von Theodor Wolpers, »Motif and Theme as Structural Content Units and ›Concrete Universals‹« (S. 80–91), Michel Vanhelleputte, »The Concept of Motif in Literature. A Terminological Study« (S. 92–105) sowie Sander L. Gilman »Themes and the ›Kernel of Truth‹« (S. 294–296).

44 Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, Kap. »Motif«, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, S. 280–285.

abstrakte Handlungsformel wie »Der Fall einer hochstehenden Person« (allgemeinste Version der Tragödienformel) gemeint, sondern eine konkrete Ausgestaltung, die dennoch Modellcharakter hat – neben Saul könnte man Nero, Faust, König Lear, Romeo und Julia und viele andere Stoffe zitieren.

In den folgenden Kapiteln sollen, dem oben Ausgeführten entsprechend, Saul-Gestaltungen der europäischen Literatur untersucht werden. Dabei wird eben nicht von einem überzeitlichen Saul ausgegangen, sondern die *historische Eigenart* der Gestaltung je in Rechnung gestellt. Dieses historische Bewusstsein meint aber keine rein historische Perspektive. Denn es soll noch eine weitere Schwäche stoffgeschichtlicher Darstellungen vermieden werden: die chronologische Abarbeitung aller irgendwie relevanten Werke und Autoren (Stichwort »Stoffhuberei«). Gleichwohl ist ein Bewusstsein für den mentalitätsgeschichtlichen und epistemologischen Horizont der Autoren unverzichtbar. Geht man nämlich nur von der Struktur aus, so riskiert man ebenfalls, entscheidende Dimensionen des Saul-Stoffes zu übersehen. Hierfür bietet die »Tragik« des Saul-Stoffes, die Frye und viele theologische Interpreten betonen, ein prominentes Beispiel. Tatsächlich wirkt das Handlungsschema wie der Basisplot einer Tragödie: Eine physisch herausragende, moralisch aber mittlere Figur steigt sozial hoch auf, begeht einen begrenzten Fehler, wird übermäßig gestraft und fällt entsprechend.

Wie noch detailliert auszuführen sein wird, ist der Kontext des Alten Testaments nicht mit dem der antiken Tragödie vergleichbar (s. Kap. III.1): Während in der griechischen Antike eine exzessive Strafe der Götter (die ihre Launen und Parteilichkeiten haben) denkbar ist, schließt der Gedanke der göttlichen Vorsehung diese aus. In biblischer Sicht kann die Strafe immer nur in *menschlicher* – d.h. per definitionem nachgeordneter, beschränkter – Perspektive als exzessiv erscheinen. Anders gesagt: Absolut gesehen (und dieser Sicht sind die gläubigen Interpretationen verpflichtet) ist Gott immer gerecht, auch wenn der Mensch dies nicht zu erkennen vermag. Saul hingegen ist notwendig im Unrecht. Das aber ist ein Punkt, den man an der Handlungsstruktur nicht ablesen kann: daher die Notwendigkeit einer breiteren mentalitätsgeschichtlichen Sicht.

Nichtsdestotrotz ergeben sich insbesondere Anschlussmöglichkeiten für Dramenautoren. Das hat mehrere Gründe – teils zeitspezifische, teils epochenüberschreitende –, die in der Summe zu einem andauernden dramatischen Interesse an Saul geführt haben (mögliche Gründe werden ebenfalls noch erläutert). Tatsache ist: Dramen machen den Großteil des Korpus aus, von den Mysterienspielen bis Botho Strauß. Sauls Geschichte wurde dabei ab der Frühen Neuzeit als tragischer Stoff rezipiert, erst spät lassen sich in Absetzung von einem dann

kanonisch gewordenen Modell (gebrochen) komische Variationen beobachten, z.B. bei Voltaire oder Gide. Dieser Besonderheit der Rezeptionsgeschichte soll im weiteren Vorgehen Rechnung getragen werden: Die Anlage soll nicht den üblichen stoffgeschichtlichen Darstellungen entsprechen, welche jedem Autor ein Kapitel widmen und diese chronologisch reihen. Vielmehr soll sie der Besonderheit ihres Gegenstandes gerecht werden, die primär darin liegt, dass Saul vor allem als Dramenheld gestaltet wurde: Die Dramen sollen im Zentrum der Monografie stehen, ihnen wird der Hauptteil gewidmet sein.

Ein wichtiger Punkt wurde noch nicht angesprochen: der alttestamentliche Text selbst und seine historische Basis. Die Bücher Samuel wurden Jahrhunderte nach den ›Ereignissen‹, die sie berichten, niedergeschrieben; sie hatten ihre eigenen Herausforderungen zu bewältigen, die zu einem komplexen Text führten. Außerdem liegen ihnen spannende geschichtliche Veränderungen zugrunde, die Konflikte und Kooperationen mit der rätselhaften Zivilisation der Philister etwa und die Herausbildung einer städtischen Gesellschaftsform. Einleitend soll daher diese Grundlage dargestellt werden, in einem Kapitel zum Bibeltext und in einem weiteren zu dessen historischem Entstehungskontext.

Schließlich sind literarische Saul-Darstellungen Beispiele von *Intertextualität*: Sie beziehen sich allesamt mehr oder weniger direkt auf das Alte Testament und übernehmen eine Geschichte daraus. Dabei wird eine Auswahl getroffen, es werden bestimmte Handlungssequenzen gewählt, Figuren dargestellt, Motive transponiert, Akzente gesetzt. Das gilt für die literarischen Gestaltungen des Saul-Stoffes mehr noch als für jene anderer biblischer Geschichten und Themen, aus dem einfachen Grund, dass die Saul-Erzählung umfang- und wendungsreich ist. Das führt seitens der Autoren notwendigerweise zum Versuch der Straffung, schon um der Kohärenz willen, sei diese nun dramatisch, erzählerisch oder sprachbildhaft (in der Lyrik); in der Malerei wiederum muss sowieso ein Ausschnitt gewählt werden.

Ohne auf die zahlreichen Debattenbeiträge der letzten Jahrzehnte im Einzelnen eingehen zu können, seien hier die wichtigsten Punkte skizziert, die aus meiner Sicht bei intertextuell angelegten Werken wie den Saul-Gestaltungen in Rechnung gestellt werden müssen.⁴⁵ Die Bestandteile von Intertextualität

45 Ich baue auf mehreren Debattenbeiträgen und -resümees auf, die jeweils ihr Scherflein beitragen, mir aber insgesamt entweder nicht systematisch oder nicht erschöpfend genug erscheinen. Am wichtigsten: Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982; Thomas Pekar, Eintrag »Intertextualität«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Bd. IV: Hu-K, Tübingen 1998, Sp. 526–533; Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002 (UTB 2261).

(sowie *mutatis mutandis* von Intermedialität) sind drei Komponenten, nämlich erstens der Hypo-, Prä-, oder Referenztext, alles Fremdworte für die aufgerufene Vorlage. Aufgegriffen wird diese Vorlage zweitens im Hyper- oder Phänotext, womit der neue, vorliegende Text gemeint ist. Drittens ist der Bezug zwischen beiden zu untersuchen, also auf welche Weise der Hypertext auf den Hypotext referiert (um die zwei Begriffe nach Gérard Genette zu verwenden), oder auf gut Deutsch, wie eine ältere Vorlage im vorliegenden Text aufgegriffen wird.

Hinsichtlich der Bezugnahme eines Hypertextes auf einen Hypotext, also eines vorliegenden Werkes auf eine Vorlage, kann man drei Hauptaspekte unterscheiden. Erstens stellt sich die quantitative Frage, also jene des Umfangs. Liegt eine Einzelreferenz oder eine Systemreferenz vor? Eine Einzelreferenz meint den Bezug auf ein Werk bzw. mehrere Einzelwerke, eine Systemreferenz etwa die auf eine Gattung (die Tragödie) oder ein Set von Konventionen, wie sie z. B. im petrarkistischen Diskurs vereint sind. Beide Arten der Referenz können wiederum partiell oder generell stattfinden. Bei einer Einzelreferenz kann sich das vorliegende Werk auf nur ein Werk oder aber auf mehrere beziehen (es läge dann eine Kontamination vor). In diesem Rahmen sind die klassischen rhetorischen Operationen möglich, die allgemein aus einem Alltagssprachlichen Text einen besonders geformten Text machen, nämlich Hinzufügung (*adiectio*), Auslassung (*detractio*), Substitution (*immutatio*) und Umstellung (*transmutatio*).⁴⁶

Zweitens stellt sich die Frage des Tons, in dem diese Bezugnahme gehalten wird: Ist er ernst oder komisch? Der Ernst wird etwa in Hommage oder Pastiche gepflegt, während Satire und Parodie komische Formen intertextuellen Bezugs darstellen. Drittens stellt sich die Frage der Haltung, die im neuen Werk gegenüber der Vorlage zum Ausdruck kommt: Ist diese eine Affirmation der im Werk dargestellten Werte? Oder handelt es sich um eine kritische Darstellung? Für den ersten Fall typisch wären erneut Hommage und Pastiche, aber auch die Überbietung. Für den zweiten Fall käme die Satire infrage. Diese Fragen meinen sowohl ästhetische als auch moralische, religiöse u. a. Werte.

Wichtige allgemeine Feststellungen zur Intertextualität des Saul-Stoffes wären die folgenden: Erstens ist die Vorlage an sich kein literarischer, sondern ein theologischer Text. Bei einer literarischen oder künstlerischen Gestaltung der Saul-Geschichte liegt also ein Diskurswechsel von der Theologie zur Literatur vor; dieser ist für die Einschätzung einer zunächst scheinbar orthodoxen Gestaltung (bei Dante und Boccaccio) besonders relevant, die Innovation liegt hier bereits im Aufnahmediskurs, weniger in den dargestellten moralisch-

46 Pekar, »Intertextualität«, Sp. 528–530.

ästhetischen Werten. Dann fragt sich, in welcher Weise dieser Bezug genau erfolgt, welcher Bibeltext vorliegt: Oft handelt es sich um die Vulgata, die lateinische Bibelübersetzung, später um volkssprachliche Bibelübertragungen. Diese Frage ist nicht immer zentral, weil die literarischen Übernahmen oft die Handlung betreffen, die grosso modo in den verschiedenen Sprachen gleich dargestellt wird; auch die Sprache findet früh zu einer Formelhaftigkeit in der Vulgata oder den großen volkssprachlichen Übersetzungen. Mitunter finden sich in den Übertragungen aber aufschlussreiche Abweichungen, etwa bei der von Voltaire benutzten Bibelübersetzung; diese müssen dann in Rechnung gestellt werden. Schließlich muss beim jeweiligen Autor eines Saul-Werkes keine Kenntnis des Bibeltextes selbst vorliegen, es kann sich auch um den Bezug auf ein geteiltes Wissen von religiösen Erzählungen handeln, das dann freilich in den seltensten Fällen schriftlich fixiert und überprüfbar ist.

Zweitens ist die Bezugnahme auf die Vorlage(n) selten eine ›reine‹: Anfangs weisen die Werke Dantes und Boccaccios bzw. die frühen Dramen große Religionsnähe auf und es spielen theologische Elemente und Überformungen des Stoffes in die literarische Gestaltung hinein; später greifen die Werke auf frühere literarische oder künstlerische Gestaltungen einer regelrechten Saul-Tradition zurück. Es stellt sich die Frage, wie viele Einzelreferenzen dann genau vorliegen und welche dieser Referenzen schwerer wiegt – die Bibel oder eine literarische Gestaltung? Auch kann sich die Frage der genauen Vorlage stellen (analog zum Fall der Bibel und ihrer Übertragungen): Lamartine z.B. hat Alfieris Saul-Drama in französischer Übersetzung gelesen, nicht im italienischen Original. Schließlich kann die Bezugnahme über die Grenzen der Künste hinweg stattfinden, etwa in Georges und Rilkes Gedichten, die auf einem Saul-Gemälde Rembrandts aufbauen: Sie wird dann intermedial, mit allen Konsequenzen, die Medienwechsel mit sich bringen (s. Teil V).

I. König Saul im Alten Testament und in der frühen Rezeption

I.1 Die Geschichte Sauls in den Büchern Samuel

Sauls Geschichte wird in den beiden Büchern Samuel erzählt, mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem ersten, während das zweite vor allem von Sauls Nachfolger David berichtet. Sie sollen nun betrachtet werden: Nicht im Sinne einer innovativen Exegese des Alten Testaments (das überschritte die Kompetenz des Verfassers), sondern als ein behutsames, forschungsgestütztes Resümee der Erzählung mit besonderem Blick auf die Deutungstraditionen, welche sie im christlichen Europa hervorgebracht hat. Letztere stellen den weiteren Fokus dar: wie der Saul-Stoff rezipiert wurde, welche Bedeutung ihm je beigelegt wurde.

Allgemein geht es in den Büchern Samuel um die Ereignisse, die auf den Auszug aus Ägypten folgen: um die Etablierung der Israeliten in ihrem Land, um den Beginn des Königtums in Israel und um den Kampf gegen äußere Feinde, vor allem die Philister. Historisch gesehen befinden wir uns im Übergang von einer agrarisch-dezentralen zu einer städtisch-zentralisierten Gesellschaft; dieser findet im 11. oder 10. Jahrhundert v. Chr. statt, also in der Eisenzeit I.

Wie die Situation historisch zu bewerten ist, soll im kommenden Kapitel betrachtet werden. Zunächst sei Sauls Geschichte aus Sicht des Alten Testaments nachvollzogen. Dabei geht es zum einen darum, die biblische Geschichte in ihren Details darzustellen und dabei bereits auf Aspekte zu achten, die für theologische und politische Deutungen und Funktionalisierungen, vor allem aber für literarische Übernahmen relevant sein könnten. Aus letzterem Grund wird die Geschichte in Handlungssequenzen untergliedert, die für literarische Saul-Gestaltungen zentral sind und jeweils die Grundlage für ein Unterkapitel liefern. In dieser Perspektive wird jede Sequenz der Saul-Erzählung kurz in ihrer narrativen Struktur resümiert werden.¹ Zum anderen seien aber auch die

¹ Zwei Einführungen, die literarische und theologische Perspektiven vereinen, sind Heinrich Krauss/Max Küchler, *Saul. Der tragische König. Erzählungen der Bibel IV. Das erste Buch Samuel in literarischer Perspektive*, Freiburg (Schweiz)/Stuttgart 2010; sowie Georg Hentschel, *Saul: Schuld, Reue und Tragik eines »Gesalbten«*, Leipzig 2003 (Biblische Gestalten 7). Als aktuelle, exzellente Summe der Forschungen in Theologie, Frühgeschichte, Archäologie, Kunst- und Literaturwissenschaft

philologischen Hintergründe und theologischen oder politischen Deutungsansätze aufgegriffen und erläutert.

1.1 Sauls Auswahl, Salbung und Krönung

Der Richter und Prophet Samuel lenkt die Geschicke des Volkes Israel: Er ist kein Feldherr, hat aber die Gabe, die Zukunft vorherzusagen. Auch werden seine Opfer und Fürbitten von Gott erhört, was den Erfolg im Kampf ermöglicht (1 Sam 7,7–13).² Eines Tages aber werden »alle Ältesten Israels« in Rama bei ihm vorstellig:

Sie sagten zu ihm: Du bist nun alt und deine Söhne gehen nicht auf deinen Wegen. Darum setze jetzt einen König bei uns ein, der uns regieren soll, wie es bei allen Völkern der Fall ist. Aber Samuel missfiel es, dass sie sagten: Gib uns einen König, der uns regieren soll. Samuel betete deshalb zum Herrn, und der Herr sagte zu Samuel: Hör auf die Stimme des Volkes in allem, was sie zu dir sagen. Denn nicht dich haben sie verworfen, sondern mich haben sie verworfen: Ich soll nicht mehr ihr König sein. Das entspricht ganz ihren Taten, die sie (immer wieder) getan haben, seitdem ich sie aus Ägypten heraufgeführt habe, bis zum heutigen Tag; sie haben mich verlassen und anderen Göttern gedient. So machen sie es nun auch mit dir. (1 Sam 8,5–8)

Verhandelt wird hier ein Problem (die Unzulänglichkeit von Samuels Söhnen), vor allem aber ein radikaler Lösungsversuch: ein Wechsel der Regierungsform.³ Bisher haben die Richter regiert, die weniger juridische und mehr weltliche bzw. militärische Macht ausgeübt haben, und zwar jeweils auf dezentrale Weise (meist nur über einen Stamm Israels);⁴ die Richter bemühen sich dabei stets auch um das Seelenheil des Volkes, das häufig von Gott abfällt und sich anderen Gottheiten zuwendet.

ist der von Carl S. Ehrlich und Marsha C. White herausgegebene Band zu nennen, der mir wertvolle Quelle und Anregung war: Carl S. Ehrlich/Marsha C. White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, Tübingen 2006 (Forschungen zum Alten Testament 47). Einschlägig für die Theologie ist Walter Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel. 10. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 1997 (Biblische Enzyklopädie 3).

² Karin Schöpflin, *Die Bibel in der Weltliteratur*, Tübingen 2011 (UTB 3498), S. 136.

³ Gerechtfertigt wird das dadurch, dass es einen Präzedenzfall gibt, Samuels Vorgänger Eli; Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 22f.

⁴ Vgl. Andreas Scherer, Eintrag »Richter / Richterbuch« (2005), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11857/> (aufgerufen am 2.8.2019)

Das Volk wünscht sich den König, damit er Recht spreche, regiere und Krieg führe: »[...] nous avons d'abord affaire à un chef de guerre [...]«, resümiert Pierre Gibert und zieht eine Parallele zu Richtern wie Gideon oder Samson.⁵ Besagte Richter freilich haben sich diskreditiert, weil Samuels Söhne und Nachfolger, es wird nur angedeutet, beide korrupt sind: Samuels Familie kommt für die Instauration einer dynastischen Folge (die bei den Richtern, die charismatische Persönlichkeiten waren, ursprünglich auch nicht vorgesehen war) nicht infrage;⁶ bereits bei seinem Vorgänger Eli war das Problem unwürdiger Söhne evident, es gibt eine »klare antidynastische Tendenz gegen Priester- und Richterfolgen«.⁷ Hintergrund ist also eine dreifache Krise: »L'émergence du politique agit comme un triple remède à la faiblesse sacerdotale, à l'insuffisance d'un symbole de l'alliance du Dieu souverain et à l'instabilité de la gouvernance héroïque.«⁸ Neben den korrupten Richtersöhnen sind die Bundeslade als – durch äußere und innere Feinde gefährdetes – Symbol des Bandes zwischen Gott und auserwähltem Volk sowie die ungesicherte Verteidigungslage gemeint (sie beruht auf dem nur episodischen Auftreten heldenhafter Figuren). Die Wahl eines Königs soll auf all diese Schwierigkeiten antworten und bringt daher weitreichende Folgen mit sich: Ein König zentralisiert z.B. die Macht. Saul bewegt sich auch – anders als die Richter – in einem größeren Territorium und beginnt so, die Grenzen eines Reiches (und damit einer Nation) anzudeuten, die später, unter Salomon, fixiert werden.⁹

In der Tat, was zunächst recht anekdotisch wirkt, erweist sich in der Folge als ein politischer Systemwechsel – und gerade dieser ist der Grund, warum Sauls Geschichte für das Alte Testament und die jüdisch-europäische Kultur insgesamt von so entscheidender Bedeutung ist. Das ist nicht nur die Meinung des Verfassers. Auch Botho Strauß erachtet bündig: »Abstrakt politisch bedeutet das: Das erwählte Volk betreibt den elementaren Wechsel von der Theokratie zur Monarchie.«¹⁰ Die aktuelle Forschung – hier vertreten durch den Theologen Hannes Bezzel – urteilt ähnlich, dass Saul sich »auf der Grenze zwischen

5 *La Bible à la naissance de l'histoire. Au temps de Saül, David et Salomon*, Paris 1979, S. 66.

6 Samuel steht somit selbst für den ersten zaghaften Ansatz, zu einer dem Königtum ähnlichen Organisation der politischen Macht überzugehen – ein weiterer denkbarer Grund für sein ungnädiges Verhalten Saul gegenüber. Ebd., S. 79–81.

7 Johannes Klein, »Dynastiekritische Vorstellungen und das Königtum. Ein Blick auf die Samuelbücher«, in: Sara Kipfer/Jeremy M. Hutton (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, Stuttgart 2021 (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 228), S. 299–310, bes. S. 300f., hier S. 301.

8 Bernard Forthomme, »La tragédie du roi Saül«, in: *Nowvelle revue théologique* 133.2/2011, S. 245–265, hier S. 246.

9 Gibert, *La Bible à la naissance de l'histoire*, S. 67–69 (vgl. die Karte S. 69).

10 Botho Strauß, »Notizen zum Text«, in: ders., *Saul*, S. 83–86, hier S. 84.

einer königlos theokratischen Richterzeit und der Einführung der Monarchie als Regierungsform in Israel« bewege.¹¹ Walter Dietrich spricht vom Übergang zwischen der vorstaatlichen und der staatlichen Epoche.¹²

Diese Einschätzung ist zudem nicht neu, sondern speist sich aus einer langen Tradition. Bereits Thomas Hobbes, ein Gründervater des modernen politischen Denkens, hält im dritten, der Religion gewidmeten Teil seiner staatskundlichen Abhandlung *De cive* (1642) fest:

Als später die Könige herrschten, war unzweifelhaft die weltliche Macht bei diesen; denn die Herrschaft Gottes durch die Priesterschaft war auf Bitten der Israeliten mit Einwilligung Gottes aufgehoben worden; was auch Hieronymus, als er über die Bücher Samuels spricht, mit den Worten sagt: »Samuel zeigt, daß nach dem Tode Elis und der Tötung Sauls das alte Gesetz abgeschafft worden ist.« [...] Der Priester war nur so weit berechtigt, als Gottes Befehl ging; das Recht des Königs ging aber so weit wie das Recht jedes einzelnen gegen sich selbst. Denn die Israeliten hatten ihm die Rechtsprechung über alle und die Kriegsführung für alle zugestanden, und darin liegt alles Recht, das überhaupt ein Mensch dem andern einräumen kann.¹³

Mit der Einsetzung eines Königs wird, so die weltlich-monarchistische Deutung des Philosophen, das Recht eines Menschen über seine Mitmenschen instauriert. Es ersetzt die Herrschaft Gottes, die sich durch von Propheten übermittelte Befehle äußert; Königsherrschaft hingegen artikuliert sich in Rechtsprechung und Kriegsführung, was neben einer gewissen Unabhängigkeit von der Transzendenz auch längere Planungszeiträume, Voraussicht und Zukunftsorientierung in der Regelung der öffentlichen Angelegenheiten suggeriert. Für Hobbes steht Saul für beides – Rechtsprechung und Kriegsführung als Vorrecht des Königs – paradigmatisch ein,¹⁴ wie auch gleichlautende Passagen aus dem Hauptwerk *Leviathan* (1651) belegen.¹⁵ In der literarischen Gestaltungstradition des Saul-Stoffes wird sich die Aufgabe der Kriegsfüh-

11 Hannes Bezzel, *Saul. Israels König in Tradition, Redaktion und früherer Rezeption*, Tübingen 2015 (Forschungen zum Alten Testament 97), S. 1.

12 Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 94.

13 Thomas Hobbes, *Vom Bürger*, in: ders., *Vom Menschen. Vom Bürger*, übers. und hg. von Günter Gawlick, Hamburg 1959 (Philosophische Bibliothek 158), S. 57–327, hier S. 268.

14 Bereits in Kap. 11: »Stellen und Beispiele aus der Heiligen Schrift über das Recht der Herrschaft, welche das Bisherige bestätigen« bezieht er sich mehrmals auf 1 Samuel; ebd., S. 187–192, bes. S. 188.

15 Thomas Hobbes, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. und eingel. von Iring Fetscher, übers. von Walter Euchner, Berlin 172020, S. 160.

rung als zentral erweisen, die der Rechtsprechung als nachgeordnet – sicher geht es, wie bei Hobbes, um die »*souveräne Gewalt*« des Königs,¹⁶ der nun über den Priestern steht.¹⁷

Hier freilich ist ein Einwand zu machen, der für die Folge gelten wird und manch vorsichtige Formulierung bedingt: Es ist (auch in Absetzung zum teils verwendeten Vokabular in Tradition und Forschung) grundsätzlich Vorsicht in der Verwendung von frühneuzeitlichen und modernen Begriffen geboten.¹⁸ Im Nahen Osten der frühen Eisenzeit gelten sicherlich nicht dieselben Bedingungen von Staatlichkeit wie im England des 17. oder im Deutschland des 21. Jahrhunderts. Erstens ist keine strenge chronologisch-logische Abfolge von Stammesgesellschaft zu zentralistischem Königreich vorzustellen, sondern vermutlich eher eine Koexistenz verschiedener Modelle. Zweitens ist es wahrscheinlich, dass die Identität der damaligen Bewohner Israels nicht primär eine staatsbürgerliche war, sondern (in abnehmender Bedeutung) die Mitgliedschaft zu einer Sippe, einem Stamm und schließlich einem Königreich beinhaltet hat, d.h. entsprechend »fluide« war.¹⁹ Für die Darstellung des Alten Testaments ist das entscheidend, in der Folge meiner Untersuchung interessiert jedoch vor allem die Rezeption ab dem Mittelalter, die wesentlich anachronistisch, d.h. dem eigenen, zeitgenössischen Denken verpflichtet gewesen sein dürfte – siehe Hobbes.

Zurück zum Alten Testament: Gott erfüllt den Wunsch Israels, aber dem heutigen Leser fällt auf, wie unwirsch er und sein Prophet auf ihn reagieren: Die Forderung nach einem menschlichen König wird als Zurückweisung Gottes gesehen. Im alttestamentlichen Kontext erscheint dieser Punkt noch deutlicher. Richter Gideon etwa hatte den Wunsch der Israeliten, er solle König werden, abgelehnt: »Aber Gideon antwortete ihnen: Ich will nicht über euch herrschen, und auch mein Sohn soll nicht über euch herrschen; der Herr soll über euch herrschen.« (Ri 8,23) Gott persönlich gibt diesmal nach, aber der literarisch orientierte Leser nimmt eine böse Vorahnung mit: Wer so ungnädig eingesetzt wird, ist ein Herrscher auf Abruf; der kleinste Fehltritt wird ihm zum Verhängnis werden. Noch nach Sauls Ernennung spricht Samuel vom Königswunsch des Volkes als von einem »Unrecht«, das er durch ein die Ernte zerstörendes Ungewitter bestrafen wird (1 Sam 12,17f.).

¹⁶ Ebd., S. 364.

¹⁷ Ebd., S. 472.

¹⁸ Diese Überlegungen in Anknüpfung an Hannes Bezzel, »Der ›Saulidische Erbfolgekrieg‹. Responses to Which Kind of Monarchy?«, in: Kipfer/Hutton (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, S. 165–181, hier S. 165–168.

¹⁹ Ebd., S. 168.

Allgemeiner noch stellt sich die Frage, ob der Institution eine gute Zukunft beschieden sein kann:

L'institution royale est présentée par cette tradition comme une dégradation de l'autorité idéale, un substitut à un gouvernement divin plus direct, plus charismatique et plus bénin, une concession divine, une solution de remplacement par laquelle les israélites aliènent leur liberté et dont on pressent à l'avance qu'elle n'apportera que malentendus, déceptions et exploitation pour le peuple.²⁰

In der Tat werden sogleich die Nachteile aufgelistet, die eine Einführung des Königtums bedeuten wird. Samuel erklärt dem Volk:

Das werden die Rechte des Königs sein, der über euch herrschen wird: Er wird eure Söhne holen und sie für sich bei seinen Wagen und seinen Pferden verwenden und sie werden vor seinem Wagen herlaufen. Er wird sie zu Obersten über (Abteilungen von) Tausend und zu Führern über (Abteilungen von) Fünfzig machen. Sie müssen sein Ackerland pflügen und seine Ernte einbringen. Sie müssen seine Kriegsgeräte und die Ausrüstung seiner Streitwagen anfertigen. Eure Töchter wird er holen, damit sie ihm Salben zubereiten und kochen und backen. Eure besten Felder, Weinberge und Ölbäume wird er euch wegnehmen und seinen Beamten geben. [...] An jenem Tag werdet ihr wegen des Königs, den ihr euch erwählt habt, um Hilfe schreien, aber der Herr wird euch an jenem Tag nicht antworten. (1 Sam 8,11–18)

Der Prophet erläutert, was die königliche Zentralgewalt mit sich bringen wird: Zugriffsrechte, Abgaben, Umverteilung. Eine Negativliste, die schlechte Erfahrungen mit und grundsätzliche Vorbehalte gegenüber dem Königtum zum Ausdruck bringt. Für die Geschichte Sauls, sein Verhalten und sein Geschick haben die hier genannten Punkte jedoch keine Bedeutung – es sei denn, man setzt das konkrete Fehlverhalten eines Herrschers gegenüber Gottes Geboten mit den strukturellen Problemen königlicher Gewaltkonzentration gleich, als zwei Formen von Tyrannei.

Nun zu Saul selbst. Zunächst wird er ausgewählt, und zwar auf gleich dreifache Weise: Erstens sucht der Hirte Saul verirrte Eselinnen (damals »kostbare, zuweilen gar königliche Tiere«),²¹ kommt dabei zu Samuel und wird von diesem als König gesalbt: »Hiermit hat der Herr dich zum Fürsten über sein Erbe

20 Eslin, *Dieu et le pouvoir*, S. 25.

21 Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 150.

gesalbt.« (1 Sam 10,1) Diese Erzählung hat die Tradition am stärksten geprägt, zeigt sie doch die Macht von Gottes Gnade, die einen einfachen Hirten aus einem unbedeutenden Stamm zum König erhebt. Der Akt der Salbung ist hier nicht derselbe wie im Mittelalter, er begründet nur »die Anwartschaft« auf den Thron, markiert aber noch nicht die Inthronisation:

Auch bewirkte die Salbung allein noch keinen *body politic* für den Thronanwärter. Bereits bei der Salbung des ersten Königs Saul wird bezüglich des Königtums deutlich, dass der *body politic* allein durch das Mitsein Gottes zustande kam bzw. durch die Begleitung des göttlichen Geistes. Erst dadurch veränderte sich die auserwählte Person. Die Salbung war aber ein wichtiges Zeichen, das die Begleitung des Erwählten durch den Geist und die Gnade Gottes bzw. seine göttliche Legitimation sichtbar bestätigen wollte.²²

Aber die Salbung macht Saul unantastbar, wie sich später zeigen wird. Allgemein ersetzt sie dynastische oder andere menschliche Legitimationsweisen durch diejenige göttlicher Gnade.²³

In einem zweiten Schritt versammelt Samuel das Volk und lässt Lose ziehen, die wiederum Saul zum König bestimmen;²⁴ Saul wird vom Volk bejubelt. Drittens eilt Saul den Einwohnern von Jabesch im Kampf gegen die Ammoniter zu Hilfe; ein gemeinsames Opfer bestätigt Sauls Königtum, und Samuel zieht sich zurück.²⁵ Das Alte Testament führt diese drei Geschichten, die verschiedenen Überlieferungen entsprechen, zu einer einzigen zusammen. Gemein ist ihnen, dass die Wahl zunächst einmal nicht religiös erfolgt: Die liturgische Legitimierung durch Opfer und Salbung erfolgt erst im Anschluss.²⁶ In narrativer Hinsicht fällt auf, dass eine Homogenisierung nur ansatzweise erreicht wird, die Verdreifachung der Inthronisation ist sowohl rituell als auch erzählökonomisch eigentlich überflüssig, wird nur der Erzähltradition halber beibehalten. Auch ist die Lage interpretatorisch nun komplex: Saul wird von Gott und vom

22 Barbara Kühn, *Die »Zwei Körper des Königs« in den westsemitischen Kulturen. Ugarit, aramäische Königreiche, Phönizien, Moab, Israel und Juda*, Münster 2018 (Kasion 4), S. 247. Die hier verwendete Opposition von *body politic* und *body natural* geht auf Ernst H. Kantorowicz zurück, der zwischen dem persönlichen, vergänglichen Körper und dem politischen, ewigen Körper des Königs unterscheidet (dazu s.u.).

23 Ebd.

24 Es handelt sich wohl um eine ältere Erzählung, die zusätzlich integriert wurde; vgl. Gibert, *La Bible à la naissance de l'histoire*, S. 78 (mit Anm. 1); sowie vor allem Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 124–126.

25 Die zweite und dritte Erwählungsgeschichte schließen einander aus, was eben den Rückschluss auf verschiedene Überlieferungen nahelegt; Schöpflin, *Die Bibel in der Weltliteratur*, S. 136 (inkl. Anm. 19).

26 Gibert, *La Bible à la naissance de l'histoire*, S. 78.

Volk gewählt, es stellt sich daher die Frage, »nach wem er sich faktisch richten wird: nach JHWH oder nach dem Volk«?²⁷

Wer nun ist dieser Saul, der zum König gemacht wird? Er ist volljährig und wird zweimal so viele Jahre über Israel herrschen.²⁸ Physisch ist er attraktiv:

Er [Kisch] hatte einen Sohn namens Saul, der jung und schön war; kein anderer unter den Israeliten war so schön wie er; er überragte alle um Haupteslänge. (1 Sam 9,2)

Da antwortete Saul: Bin ich nicht ein Benjaminiter, also aus dem kleinsten Stamm Israels? Ist meine Sippe nicht die geringste von allen Sippen des Stammes Benjamin? (1 Sam 9,21)

Der Sohn Kischs zeichnet sich einerseits durch Jugend, Schönheit, Größe und Kraft aus – er ist auch physisch ein König. Damit steht er in der Tradition der charismatischen Richter: »Die ersten Könige in Israel, insbesondere Saul, knüpften an die charismatischen Rettergestalten der Richterzeit an, die sich ebenfalls durch besondere militärische oder physische Kraft auszeichneten.« Allerdings »galt die Außergewöhnlichkeit eines Menschen in der Antike bereits als göttliche Gabe«,²⁹ sodass Saul gewissermaßen doppelt auserwählt ist.

Auch sein Verhalten belegt seine Eignung. Er betont zunächst selbst, dass er aus bescheidenen Verhältnissen stammt – obwohl seine Familie wohlhabend ist (1 Sam 9,1), ist sie »die geringste von allen Sippen« (1 Sam 9,21) im kleinsten der Stämme Israels. Das ist aufrichtig: Saul verhält sich in der Öffentlichkeit zunächst schüchtern, versteckt sich nach der Auslosung verschämt »beim Tross« (1 Sam 10,22): »Wenn sich je ein Machthaber nicht nach der Macht gedrängt hat, dann Saul.«³⁰ Es entspricht aber auch einer gewissen Rhetorik: »This reminder resembles the traditional prophetic response to a divine call [...]. The narrative's use of the reluctance theme here, since it echoes the motif of reluctance to assume the throne, serves to underscore Saul's modesty and therefore the appropriateness of Yahweh's election of him to kingship.«³¹ Saul ist also als Krieger groß, aber in letzter Konsequenz doch klein – seine Wahl hängt

27 Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 26; ähnlich S. 45 f., 49.

28 So der Übersetzungsvorschlag von Hendrik J. Koorevaar, »He Was a Year Son. The Times of King Saul in 1 Sam 13,1«, in: Walter Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel. Stories – History – Reception History*, Leuven/Paris/Bristol (CT) 2016, S. 355–369.

29 Kühn, *Die »Zwei Körper des Königs« in den westsemitischen Kulturen*, S. 237 f., ähnlich S. 239.

30 Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 45.

31 Mark W. Hamilton, *The Body Royal. The Social Poetics of Kingship in Ancient Israel*, Leiden/Boston (MA) 2005 (Biblical Interpretation Series 78), S. 118–128, hier S. 121.

von etwas anderem ab, nämlich der Salbung³² und damit Gottes Gnade: »Als sich Saul nun umwandte, um von Samuel wegzugehen, verwandelte Gott sein Herz.« (1 Sam 10,9) Damit verändert sich Sauls Körper und zugleich sein Geist (als dessen Sitz das Herz gelten konnte).³³

Das Handlungsschema dieser Sequenz ist das des unerwarteten Aufstiegs eines positiv geschilderten, jungen, männlichen Protagonisten. Dank der Intervention einer übersinnlichen Macht und auf Wunsch des Volkes gelangt er aus eher einfachen Verhältnissen in die königliche Machtstellung. Sieht man Gott als zentralen Akteur, ist die Intervention auf den ersten Blick ein Akt der reinen Gnade; auf den zweiten Blick ist sie hingegen an Bedingungen gebunden, nämlich an Gehorsam und Demut dem Allmächtigen gegenüber. Vor allem aber steht sie unter schlechten Vorzeichen, weil die göttliche Instanz sozusagen vom Volk gezwungen wurde und wider Willen vorgegangen ist.

1.2 Erfolg, Ungehorsam und Ungnade

König Saul residiert in Gibeon, einer Siedlung etwas nördlich von Jerusalem. Sein Herrschaftsgebiet erstreckt sich mit der Zeit auf einen guten Teil des Landes zwischen Totem Meer im Süden und See Genezareth im Norden.³⁴ Seine Herrschaft ist zunächst durch militärische Siege seines Sohnes Jonatan gegen die Philister gekrönt; die Philister, das wird hier deutlich, haben dem Land das Eisen verboten, um ein Monopol zu besitzen (1 Sam 13,19–22). Die Forschung geht denn auch davon aus, dass »die Bedrohung Israels durch die straff organisierten Heere der Philisterfürsten als das eigentliche Motiv für die Einsetzung eines Königs« gelten muss, während 1 Samuel eine »Laune des Volkes« anführt.³⁵ Saul beweist in weiteren Kriegen militärische Kompetenz: »mit Moab und den Ammonitern, mit Edom und den Königen von Zoba und mit den Philistern« (1 Sam 14,47). Kurz: Anders als die Richter drängt er Israels Feinde umfassend zurück, markiert seinem Volk ein Territorium,³⁶ Grundlage jedes Staatswesens. Auch handelt er seinem Volk gegenüber – anders als befürchtet und von Samuel ausbuchstabiert (1 Sam 8,10–18) – durchaus nicht als Tyrann.³⁷

³² Ebd., S. 121f.

³³ Ebd., S. 126f.

³⁴ Vgl. die Karte bei Siegfried Kreuzer, Eintrag »Saul« (2014), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/26137/> (aufgerufen am 2.8.2019).

³⁵ So das Resümee von Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 104.

³⁶ Gibert, *La Bible à la naissance de l'histoire*, S. 74.

³⁷ Hamilton, *The Body Royal*, S. 122.

Bei diesen Gelegenheiten bezeugt er zugleich großen Gottesgehorsam: Er stellt ein Fastengebot auf und ist sogar bereit, seinen Erstgeborenen zu töten, als dieser es bricht und Honig zu sich nimmt; das Volk rettet Jonatan (1 Sam 14,24–46).³⁸ Auch erfahren wir später, als Saul zur Hexe geht, dass er »die Totenbeschwörer und die Wahrsager aus dem Land vertrieben« (1 Sam 28,3), also auch eine Religions- und Sittenpolitik betrieben hat, die ganz im Sinne der geistlichen Autoritäten gewesen sein muss.³⁹ Dienst am Volk und Dienst an Gott finden bei Saul vorerst reibungslos zusammen.

Dennoch ist der Erfolg von kurzer Dauer, denn Saul begeht zwei kapitale Verstöße gegen religiöse Gebote. Erstens wartet er nicht auf Samuel, sondern opfert allein: »Samuel erwiderte Saul: Du hast töricht gehandelt: Hättest du den Befehl befolgt, den dir der Herr, dein Gott, gegeben hat, dann hätte er jetzt deine Herrschaft über Israel für immer gefestigt. Nun aber wird deine Herrschaft keinen Bestand haben.« (1 Sam 13,13f.) Das Urteil klingt harsch, denn Saul hat die vereinbarte Zeit von sieben Tagen gewartet – »wie vereinbart«, heißt es explizit (1 Sam 13,8) – und erst geopfert, als ihm das Volk davonlief. Dementsprechend kontrovers diskutiert die Exegese den Passus.⁴⁰ Recht verstehen kann man die Stelle eigentlich nur, wenn es Saul überhaupt verboten ist, allein zu opfern,⁴¹ oder wenn er von Samuels Anweisungen abhängig ist,⁴² wie die Instruktion nahelegt: »Sieben Tage musst du warten, bis ich zu dir komme. Dann werde ich dir verkünden, was du tun sollst.« (1 Sam 10,8) Aus heutiger Sicht scheint in Samuels dünnhäutiger Reaktion eine grundlegende Ablehnung der Königsherrschaft durch, die sich beim erstbesten Vorwand Bahn bricht, und mangelndes Gottesvertrauen Sauls, der allein auf Gottes Beistand bauen sollte. Sicher ist, dass Sauls Handeln ein fragiles Gleichgewicht stört.

Der zweite Verstoß ist schwerwiegender. Im Krieg gegen die Amalekiter fordert Samuel:

So spricht der Herr der Heere: Ich habe beobachtet, was Amalek Israel angetan hat: [...]. Darum zieh jetzt in den Kampf und schlag Amalek! Weihe

³⁸ In der Septuaginta hingegen, die teils ältere Versionen als die Samuel-Bücher bezeugt, wird hier ein Irrtum Sauls angeklagt; Hentschel, *Saul*, S. 208–211, hier S. 210.

³⁹ Es geht um Verfolgung »kanaanäischer Mantik«, also letztlich die Baal-Religion; Herbert Donner, »Die Verwerfung des Königs Saul«, in: ders., *Aufsätze zum Alten Testament aus vier Jahrzehnten*, Berlin/New York (NY) 1994 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 224), S. 133–164, hier S. 141.

⁴⁰ Hätte Saul den Abend abwarten müssen? Hätte er – allgemein oder im Rahmen eines heiligen Krieges – gar nicht allein opfern dürfen? 1 Samuel erklärt das nicht. David M. Gunn, *The Fate of King Saul. An Interpretation of a Biblical Story*, Sheffield 1980 (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 14), Kap. 2 (S. 33–40).

⁴¹ Donner, »Die Verwerfung des Königs Saul«, S. 156.

⁴² Gunn, *The Fate of King Saul*, S. 39f.

alles, was ihm gehört, dem Untergang! Schone es nicht, sondern töte Männer und Frauen, Kinder und Säuglinge, Rinder und Schafe, Kamele und Esel! (1 Sam 15,2f.)

Saul und das Volk schonten Agag [den König von Amalek], ebenso auch die besten von den Schafen und Rindern, nämlich das Mastvieh und die Lämmer, sowie alles, was sonst noch wertvoll war. Das wollten sie nicht dem Untergang weihen. Nur alles Minderwertige und Wertlose weihten sie dem Untergang.

Deshalb erging das Wort des Herrn an Samuel: Es reut mich, dass ich Saul zum König gemacht habe. Denn er hat sich von mir abgewandt und hat meine Befehle nicht ausgeführt. Das verdross Samuel sehr und er schrie die ganze Nacht zum Herrn. (1 Sam 15,9–11)

Der heutige Leser fragt sich, woher der Hass auf Amalek kommt und warum die Milde des Siegers Saul derart strafenswert ist. Es gibt hier folgende Vorgeschichte: Das Volk Amalek⁴³ hat dieselben Wurzeln wie das Volk Israel, es stammt von Elidas, Sohn Esaus und Enkel Isaaks, ab (Gen 36,12), wird aber als feindlich angesehen. Es lebt im Süden der Halbinsel Sinai. Beim Auszug aus Ägypten greift es das Volk Israel – das sich auf der Flucht und daher in einer Schwächeposition befindet – an und wird dennoch besiegt:

Danach sprach der Herr zu Mose: Halte das zur Erinnerung in einer Urkunde fest und präg es Josua ein! Denn ich will die Erinnerung an Amalek unter dem Himmel austilgen. Mose baute einen Altar und gab ihm den Namen »Jahwe mein Feldzeichen«. Er sagte:

Die Hand an Jahwes Feldzeichen! Krieg ist zwischen Jahwe und Amalek von Generation zu Generation. (Ex 17,14–16)⁴⁴

Die rabbinische Literatur wird daher aus Amalek »the irreconcilable enemy« machen, den Erzfeind Israels, der anderen Feinden als Anstifter und schlechtes Beispiel gedient habe.⁴⁵

Wenn Saul diesem Feind gegenüber Milde walten lässt, verstößt er erstens gegen Samuels konkrete Anweisung und zeigt damit einen gravierenden Man-

43 Vgl. W. Max Muller/Kaufmann Kohler, Art. »Amalek, Amalekites«, in: *Jewish-Encyclopedia.com. The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia*, URL: <https://jewishencyclopedia.com/articles/1351-amalek-amalekites> (aufgerufen am 16.9.2019); Samuel Abramsky/S. David Sperling/Elimelech Epstein Halevy, Art. »Amalekites«, in: Fred Skolnik/Michael Berenbaum (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, Bd. II: *Alr-Az*, Detroit (MI)/Jerusalem ²2007, S. 28–31.

44 Ähnlich Dtn 25,17–19.

45 Abramsky/Sperling/Epstein Halevy, Art. »Amalekites«, S. 30f.

gel im Gehorsam gegen Gott. Zweitens respektiert er die Rolle der Propheten als Überbringer des göttlichen Wortes nicht.⁴⁶ Drittens ist die von Gott gewünschte Kriegführung eine besondere, nämlich der »sogenannte Bann [...] (hebr. *herem*)«:

Das Wort bedeutete ursprünglich, daß etwas der profanen Nutzung entzogen war. In der Kriegführung bezog sich das Wort auf die Beute an Menschen, Tieren und Wertsachen, die man nicht zum eigenen Nutzen verwenden durfte. Sie mußten vielmehr vernichtet werden, da sie Gott als dem eigentlichen Kriegsherrn gehörten.⁴⁷

Auch diese speziellen Vorgaben stellt Saul nicht in Rechnung.

Die Saul-Kritiker unter den Exegeten haben die Milde zudem mit wenig zweifelhaften Motiven in Verbindung gebracht. Calvin etwa sieht im Verschonen des Viehs entweder »avarice« – wie andere Kommentatoren steht der Verdacht der persönlichen Bereicherung an der Beute im Raum – oder »ambition«, in jenem Agags hingegen Stolz: »c'est quil a voulu estre plus misericordieux que Dieu«.⁴⁸ Zweitens bezeugt Sauls Verhalten Unwissen gegenüber der Geschichte seines Volks.⁴⁹ Zumindest die Vermutung von »avarice«, die Todsünde Habgier, ist nicht abwegig, jedenfalls wenn man sie auf Agag anwendet: Wenn Saul ihn verschont, dann aus Sicht moderner Kommentatoren sicherlich, weil er sich Lösegeld für den feindlichen König erhofft.⁵⁰

Sauls Urteil scheint zudem generell nicht stark genug auf Gott und zu sehr auf sein Volk hin ausgerichtet zu sein. Im selben Erzählabschnitt haben wir schon erfahren, dass er sich in Karmel »ein Denkmal errichtet« hat (1 Sam 15,12). Auch entschuldigt Saul seine Handlung unter anderem mit dem Argument, er »habe [sich] vor dem Volk gefürchtet und auf seine Stimme gehört« (1 Sam 15,24): zwei Indizien, die nahelegen, Saul könnte menschliche Autorität

46 Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 126f.

47 Ebd., S. 27f.

48 Johannes Calvin, »Du Sabmedi 23^e May 1562. Samuel 2. ch. 1.«, in: ders., *Predigten über das 2. Buch Samuelis*, hg. von Hanns Rückert, Neukirchen 1961 (Supplementa Calviniana: Sermons inédits 1), S. 7.

49 Die Forschung ist sich uneins darüber, ob man dem Feldzug gegen die Amalekiter historische Vorbilder zuschreiben kann. Donner etwa argumentiert vehement dagegen: Sauls Reich habe fern des Herrschaftsgebiets der amalekitischen »Halbnomaden« gelegen, es habe also keinerlei Gefahr gedroht, und die Ereignisse während des Exodus lagen mindestens 200 Jahre zurück; Donner, »Die Verwerfung des Königs Saul«, S. 154.

50 Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 138. Eine Übersicht über exegetische Positionen bietet auch Gunn, *The Fate of King Saul*, Kap. 3 (S. 41–56).

höher einschätzen als göttliche.⁵¹ Damit wäre ein Hauptfehler benannt – der zweite ist der mangelnde Gehorsam, der aus dieser Einstellung folgt.

Samuel überbringt Saul Gottes Verdikt. Saul verteidigt sich, die Tiere seien als Opfer für Gott gedacht gewesen; das Volk (nicht er) habe sie bewahrt. Saul bringt also den Dienst am Volk als zentrales Argument; das erinnert an die Herkunft seiner Königsmacht, Gott hat Saul zwar eingesetzt, aber eben auf den Wunsch des Volkes hin. Samuel kleidet seine Lehre in eine einprägsame Formel, die oft aufgegriffen werden wird: »Gehorsam ist besser als Opfer« bzw. »melior est enim oboedientia quam victimae« (Vulgata); »Trotz« und »Widerspenstigkeit« hingegen sind Sünden (1 Sam 15,22f.). Da gesteht Saul seine Schuld: »Ich habe gesündigt; denn ich habe mich über den Befehl des Herrn und deine Anweisungen hinweggesetzt [...]« (1 Sam 15,24) Er fleht um Vergebung, doch vergebens: »Als Samuel sich umwandte, um wegzugehen, griff Saul nach dem Zipfel seines Mantels, doch der riss ab. Da sagte Samuel zu ihm: So entreißt dir heute der Herr die Herrschaft über Israel und gibt sie einem anderen, der besser ist als du.« (1 Sam 15,27f.) Mit dem Gleichnis – der Mantel steht für die Königswürde Sauls, die zerstört wird – ist das Urteil gefällt und das Schicksal des Königs besiegelt. Samuel haut König »Agag in Stücke« (1 Sam 15,33) und straft Amalek so im Sinne Gottes. Er verlässt Saul, den er lebend nicht mehr sehen wird.

Die Sequenz ist nach dem Schema des Falls einer hochgestellten Person strukturiert: Der Protagonist begeht einen Fehler und wird dafür gestraft. Die weltliche Macht wird ihm wieder genommen, ihre Bindung an Konditionen der übersinnlichen Instanz wird hier offenbar. Trotz Sauls Fehltritt, der durch die kollektive Geschichte besonders brisant erscheint, wirkt die Strafe Gottes unproportional: Der Held hat schließlich kein Verbrechen begangen, wird aber mitsamt Nachkommen Untergang und Vergessen geweiht. Diese aus moderner Perspektive geradezu tragische Konstellation entsteht nicht nur aus dem schlichten Fall, sondern auch aus der unterschiedlichen Einschätzung der Relevanz von Gehorsam.

Aus Sicht der Handlungsführung überrascht, dass Saul zwei Fehler begeht, nicht nur den einen großen. Anders formuliert: Schon als Saul beim Opfer nicht auf Samuel wartet, wird seine Verwerfung ausgesprochen – warum also noch der mangelnde Gehorsam im Krieg gegen die Amalekiter? Hinzu kommt, dass sie zeitlich relativ weit auseinanderliegen. Es gab Harmonisierungsversuche durch Bibelhermeneuten: Ein Versuch stipuliert, dass der erste Fehler das Ende der Dynastie Sauls bewirkte, der zweite aber seine persönliche Königs-

51 Ich folge hier der Argumentation von Yisca Zimran, »Divine vs. Human Authority in the Books of Samuel«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel*, S. 403–411, bes. S. 404f.

herrschaft beendet habe; ein weiterer sieht ein Verhältnis von Androhung und endgültiger Verwerfung. Vielleicht ging es auch um eine bessere und zeitnähere Begründung für Davids nun folgenden Aufstieg als die lang zurückliegende Missachtung eines Opferbefehls.⁵²

1.3 Sauls Ab- und Davids Aufstieg

Gott schickt nun Samuel – der (immerhin, ist man versucht zu sagen) um Saul trauert (1 Sam 15,35–16,1) – mit Öl zu Isai. Isai wohnt in Betlehem (1 Sam 16,1), was für die christliche Auslegung eine evidente Bedeutung haben wird. Seinen jüngsten Sohn, der gerade Schafe hütet, soll er zum König salben: »David war blond, hatte schöne Augen und eine schöne Gestalt. Da sagte der Herr: Auf, salbe ihn! Denn er ist es. Samuel nahm das Horn mit dem Öl und salbte David mitten unter seinen Brüdern. Und der Geist des Herrn war über David von diesem Tag an.« (1 Sam 16,12f.) Die Salbung ist nicht öffentlich, Samuel fürchtet Sauls Rache. So kommt es, dass Saul insgeheim einen Rivalen hat, quasi bereits zu Lebzeiten ersetzt ist, wenn auch nicht durch eine öffentliche Zeremonie.

Es besteht eine mehrstufige Symmetrie zwischen Saul und David: Erstens ist David, wie vor ihm Saul, physisch attraktiv und schon dadurch ausgezeichnet, wenn auch nicht durch das für Königswürde zentrale Kriterium der Körpergröße (wie Saul); später wird immerhin von ihm gesagt, er sei »tapfer und ein guter Krieger« (1 Sam 16,18). Zweitens wird auch bei ihm eine bescheidene Stellung betont (als jüngster Sohn und Hirte), was wiederum die Wahl zum Herrscher als göttlichen Gnadenakt erscheinen lässt: Der Herr beschließt, den zu erheben, der ihm gefällt. Zudem gehört die »Hirtenmetaphorik [...] im ganzen Orient zum Standardrepertoire der Königsideologie«;⁵³ in christlicher Perspektive wird daran angeknüpft werden. Den direkten Entsprechungen zu Saul gesellt sich drittens eine diametrale Entgegensetzung hinzu, die göttliche Gunst bzw. Missgunst betreffend, denn »der Geist des Herrn war über David von diesem Tag an« (1 Sam 16,13), während er Saul verlässt: »Der Geist des Herrn war von Saul gewichen; jetzt quälte ihn ein böser Geist, der vom Herrn kam.« (1 Sam 16,14)

Ein wichtiger Kontrast ist ebenfalls festzuhalten: Seinem guten Aussehen zum Trotz ist David nicht nach diesem Kriterium ausgewählt worden. Für ihn sind andere Eigenschaften wichtig: »Der Herr aber sagte zu Samuel: Sieh nicht auf sein Aussehen und seine stattliche Gestalt, denn ich habe ihn verworfen;

⁵² Zu diesen Versuchen s. Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 162f.

⁵³ Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 61.

Gott sieht nämlich nicht auf das, worauf der Mensch sieht. Der Mensch sieht, was vor den Augen ist, der Herr aber sieht das Herz.« (1 Sam 16,7) Der prächtige Körper eines Kriegers ist nicht mehr das ausschlaggebende Kriterium für die Königswahl, sondern das gehorsame Herz. Gott kritisiert hier Samuels Vorgehen in der Herrscherwahl.

Es beginnt die Zeit von Sauls Strafe. Zunächst ist diese durch die Qualen des bösen Geistes charakterisiert, die man als Melancholie gedeutet hat. Diese kann durch »Lebensmüdigkeit und Apathie« charakterisiert sein, tritt bei Saul aber in einer anderen Variante auf, nämlich ihrer »aktiven ›cholerischen‹ Spielart«.⁵⁴ Als Therapie bietet sich die Musik an:

Da sagten die Diener Sauls zu ihm: Du siehst, ein böser Geist Gottes quält dich. Darum möge unser Herr seinen Knechten, die vor ihm stehen, befehlen, einen Mann zu suchen, der die Zither zu spielen versteht. Sobald dich der böse Geist Gottes überfällt, soll er auf der Zither spielen; dann wird es dir wieder gut gehen. (1 Sam 16,15 f.)

So kommt David an Sauls Hof und wird sein Waffenträger, ja sogar sein Kammermusiker: »Sooft nun ein Geist Gottes Saul überfiel, nahm David die Zither und spielte darauf. Dann fühlte sich Saul erleichtert, es ging ihm wieder gut und der böse Geist wich von ihm.« (1 Sam 16,23) In den literarischen und künstlerischen Gestaltungen wird die Zither bzw. Leier meist zur Harfe, also ein auf dem Boden stehendes Instrument.

Die Bibelstelle wird topisch werden für Abhandlungen über Musik und ihre therapeutischen Effekte, von der Spätantike bis zur Moderne.⁵⁵ Allerdings setzt das Alte Testament hier auch eine bereits existierende Tradition fort, welche der Musik heilende Wirkung zuschreibt:

Musik ist ein magisches Mittel, böse Dämonen zu besänftigen oder zu vertreiben und gute Geister herbeizurufen und zu erfreuen. In urtümlicher Denkweise wirken die guten und bösen Geister im und durch den Menschen;

54 Hierzu Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960, S. 11–46, hier S. 12.

55 Vgl. die beeindruckende Liste bei Don Harrán, die von Clemens von Alexandria bis Johan Nicolaus Forkel reicht; »David's Lyre, Kabbalah, and the Power of Music« (= Kap. 11), in: Linda Phyllis Austern u.a. (Hg.), *Psalms in the Early Modern World*, Burlington 2011, S. 257–295, hier S. 257f., Anm. 4. Zur Deutungstradition auch Andreas Bernhardt, *König David als Künstler. Von der biblischen Gestalt zur poetologischen Leitfigur*, Berlin/Boston (MA) 2020 (Hermaea N.F. 154), S. 41–45.

durch Musik, im weiteren Sinne verstanden, können die Mächte beeinflusst werden.⁵⁶

Die Medizin der griechischen Antike wird Musik als probates Gegenmittel der Melancholie sehen, Galen empfiehlt sie besonders; das Mittelalter bleibt dessen Viersäftelehre bekanntlich verpflichtet.⁵⁷ In christlicher Perspektive wird die Melotherapie freilich manchen Autoren zum Problem: Es gilt dann, die Wirkung der – eben ›nur‹ sinnlichen – Musik zuzugeben, und den Schritt gehen nicht alle. Daher gibt es z.B. eine Deutungstradition, welche die Wirkung der Anordnung der Zithersaiten zuschreibt:⁵⁸ Deren Kreuzesform vertreibe den Dämon, nicht die Musik. Die Erklärung findet sich in Heinrich Institoris' *Malleus maleficarum* (1486), dem berühmt-berüchtigten *Hexenhammer*,⁵⁹ und wird prominent vom Kabbalisten Angelo Berardi vertreten.⁶⁰

Auch die Art des Instrumentes wird der Deutung wichtig sein. Augustinus unterscheidet in den *Enarrationes in Psalmos* Psalterium und Zither/Kithara: Ersteres sei wegen seines Aufbaus für das Lob Gottes in zufriedener Verfassung, letzteres für die verzweifelte Seele auf der Suche nach Hilfe gemacht.⁶¹ Schließlich kann der Episode ein feinerer Sinn entlockt werden, wenn man davon aus-

56 Bandmann, *Melancholie und Musik*, S. 11.

57 Ebd., S. 32.

58 Bandmann erläutert diese Tradition; ebd., S. 20.

59 Vgl. Teil I, Frage 5: »Mit Bezug aber darauf, daß Könige I, 6 steht, daß Saul, der von Dämonen geplagt wurde, Erleichterung spürte, so oft David die Harfe vor ihm spielte, und daß der böse Geist von ihm wich etc., muß man wissen, daß es wohl wahr ist, daß durch das Spielen der Harfe infolge der natürlichen Kraft der Harmonie die Schwermut Sauls ein wenig gelindert wurde, insofern diese Harmonie in gewisser Hinsicht sein böses Trachten durch das Hören stillte, durch welche Stillung er weniger geneigt zu jener Beunruhigung ward. Daß aber der böse Geist von ihm wich, wenn David die Harfe spielte, geschah durch die Kraft des Kreuzes, was ziemlich deutlich in der Glosse gesagt wird, wo es heißt: »David war in den musikalischen Gesängen erfahren, verstand sich auf die verschiedenen Tonleitern und war unterrichtet im Konzertieren. Es bedeutet die Einheit der Wesenheit, welche täglich tönt in verschiedenen Weisen. David bezähmte den bösen Geist durch die Harfe, nicht weil so große Kraft in der Harfe wohnte, sondern im Zeichen des Kreuzes (des Gekreuzigten)*), welcher auf dem Holze der Harfe und mit Ausspannung der Saiten, d.h. der Adern, getragen ward, was schon damals die Dämonen verscheuchte.« * verweist auf die Anm.: »Meine Texte lesen: sed in signo crucis qui in ligno crucis et cordarum extensione id est venarum gerebatur quae iam tunc demones effugebat.« *Der Hexenhammer*, übers. von J.W.R. Schmidt, Berlin/Leipzig 31923, S. 64 (im zitierten Text schließen die Anführungszeichen nicht).

60 Vgl. Harrán, »David's Lyre, Kabbalah, and the Power of Music«, S. 258f. und passim.

61 Das gewölbte Holz des Instruments sitzt mal oben, mal unten; Bandmann, *Melancholie und Musik*, S. 24–26.

geht, dass die melancholische Seele dem Spieler die Musik zum Anruf Gottes eingibt.⁶²

Es folgt Davids blitzartiger Aufstieg. Die erste Station ist die bekannteste: Er kämpft gegen den Philister Goliath und besiegt ihn, den Riesen, dank seiner Hirtenschleuder – Sauls Waffen und Rüstung, die dieser ihm angeboten hatte, hatte er abgelehnt, weil er ihren Gebrauch nicht gewohnt war (1 Sam 17,38–40). Die Goliath-Erzählung, das sei nur am Rande erwähnt, passt erzählerisch erneut nicht recht zur Einführung Davids als Zitherspieler, denn er wird so präsentiert, als habe Saul ihn noch nie gesehen; offenbar kollidieren hier erneut zwei Erzählungen.⁶³ In der Folge unterwirft David jedenfalls alle Philister und wird Teil von Sauls Familie: Er befreundet sich mit Sauls Sohn Jonatan, mit dem er einen engen Bund schließt, besiegelt durch ein Geschenk, das Jonatan David überreicht: Rüstung, Schwert, Bogen und Gürtel sind Symbole von Krieger- und Herrscherwürde, David erhält also doch noch die Ausstattung, die ihm zusteht (1 Sam 18,1–9); auch wird hier bereits die Übergabe der Macht von einem Haus zum anderen bildlich vorweggenommen. Die Bindung ist so eng, dass sie erstens in literarischen Gestaltungen zur dynastischen Gefahr werden kann: Manche Autoren lassen Jonatan freiwillig die Königswürde an David abgeben. Zweitens wurde die ungewöhnlich große Zuneigung immer wieder als biblisch-dezenter Ausdruck von Homosexualität gedeutet,⁶⁴ eine These, die etwa Gide literarisch gestaltet hat, während Botho Strauß sie vehement ablehnt.⁶⁵ Vor allem aber erkennt Jonatan offenbar Gottes Wirken in David.

David wird auch konventionell, nämlich von Sauls Tochter Michal geliebt. Saul lässt sich auf eine Heirat ein: Als Bedingung verlangt er von David 100 Philister-Vorhäute (die Philister sind die ›Unbeschnittenen‹), in der Hoffnung, dass der junge Rivale »den Philistern in die Hände fallen« möge (1 Sam 18,25). David jedoch bringt 200 Vorhäute und kann Michal ehelichen.⁶⁶ Statt sich über

62 Ebd., S. 27.

63 Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 165f.

64 Tom Horner vereindeutigt relativ offene Bibelpassagen und begründet das vor allem damit, dass in den antiken Kulturen des Vorderen Orients Homosexualität weit verbreitet gewesen sei, gerade zwischen einem König oder Fürsten und einer ihm nahestehenden Vertrauensperson; *Jonathan Loved David. Homosexuality in Biblical Times*, Philadelphia (PA) 1978, S. 15–39.

65 Er schreibt in seinen »Notizen zum Text«, Sauls Sohn habe einen Freundschaftsbund mit David geschlossen – »ohne jede Andeutung eines erotischen Umgangs miteinander, den heutzutage Vertreter der protestantischen Kirche gern unterstellen, um die Billigung von Homosexualität in der Bibel zu belegen«; Strauß, *Saul*, S. 83–86, hier S. 84.

66 Pierre Bayle wird diesen Schritt strategisch als eine »fausse politique« und »ruse« beurteilen, deren Ziel, David durch Auflagen ins Verderben zu stürzen, fehlgeschlagen

die Erfolge zu freuen, die zudem mittels Freundschaft und Ehe seinem eigenen Haus zugutekommen, wird Saul misstrauisch und eifersüchtig. Der erste Anlass ist ein Volkslied: »Saul hat Tausend erschlagen, / David aber Zehntausend.« (1 Sam 18,7) Saul wird nun von *invidia*, von Neid, zerfressen, eine Todsünde, deren Ausprägung laut christlicher Deutungstradition besonders schlimm ist:

L'envie, absente des vices capitaux chez Cassien et Isidore, est introduite parmi eux par saint Grégoire dans ses *Moralia in Iob* [XXXI, 45, 87]. Thomas d'Aquin, qui adopte le septénaire des vices de Grégoire, ajoute que l'envie est un des péchés les plus graves lorsqu'elle est suscitée par la grâce de nos frères [S. *Th.*, Ia–IIæ, q. 36, a. 4, sol. 2]. Or Saül est précisément dans ce cas: délaissé par Dieu, il envie David d'avoir été élu [...].⁶⁷

Es verwundert nicht, dass Saul sich in großen Hass steigert. Der nächste Anfall von Wahn wird lebensbedrohlich:

Am folgenden Tag kam über Saul wieder ein böser Gottesgeist, sodass er in seinem Haus in Raserei geriet. David aber spielte wie jeden Tag. Saul hatte den Speer in der Hand. Saul dachte: Ich will David an die Wand spießen!, und schleuderte den Speer, aber David wich ihm zweimal aus. Und Saul begann sich vor David zu fürchten, weil der Herr mit David war, Saul aber verlassen hatte. (1 Sam 18,10–12)

Saul entfernt David, der weiter in den Krieg zieht und Erfolge feiert. Die Feindschaft verfestigt sich: »Als Saul immer deutlicher erkannte, dass der Herr mit David war und dass seine Tochter Michal ihn liebte, fürchtete er sich noch mehr vor David. So wurde Saul für alle Zeit zum Feind Davids.« (1 Sam 18,28f.) Saul wirft zweimal den Speer auf David und einmal sogar auf den mit David befreundeten Jonatan, der Saul zu beruhigen sucht.

Entscheidend ist hier erstens, dass Saul, der nach wie vor nicht von der Salbung Davids weiß, die Wendungen des Schicksals als Gunstbeweise Gottes begreift – so erklärt sich das Zusammenspiel der Emotionen bei Saul, die bei Achtung beginnen und über Furcht zu Feindschaft anwachsen – eine für die Bibel ungewöhnlich detaillierte psychologische Darstellung.⁶⁸ Der König wird

sei; Eintrag »David«, in: Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Bd. 1.2, Rotterdam 1697, S. 923–932, hier S. 924.

⁶⁷ Bruno Méniel, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*, Paris 2020 (Bibliothèque de la Renaissance 81), Kap. »La rage de Saül«, S. 282–295, hier S. 287f. Die Nachweise habe ich aus den Anmerkungen Méniels eingefügt.

⁶⁸ Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 193f.

fortan zwischen Misstrauen, Verdacht, Neid und Hass auf seinen Schwiegersohn schwanken. Zweitens ist zentral, dass Sauls Ungehorsam gegen Gott ein hierarchisch spiegelbildliches Verhalten findet: Er wendet sich in Form tyrannischer Handlungen gegen Familie und Untertanen. Saul als tyrannischer Herrscher wiederum wird in den literarischen Übernahmen oft in jeder abweichenden Meinung oder Handlung seiner Kinder oder Davids Ungehorsam, ja Rebellion vermuten. Diese Eigenschaften von Saul – Ungehorsam gegenüber Gott, Tyrannei gegenüber den Untergebenen – sind zwei Seiten einer Medaille und werden topisch für Saul-Darstellungen.

Es kommt zu Verfolgungsszenen: David flieht, Jonatan möchte vermitteln. Saul sucht David – *»poussé d'une furie diabolique comme vn frenetique«*, schreibt Calvin,⁶⁹ der, wie viele Protestanten, im Verfolger Davids sicherlich auch die religiöse Gegenpartei des Papsttums sieht – und tötet seine Helfer, die Priester von Nob. Die Episode ist düster, auch für David, denn er belügt den Priester Ahimelech, um sowohl Brot als auch Waffen zu erhalten: David holt das Schwert Goliats, das in Nob für ihn aufbewahrt wurde, wieder (1 Sam 21,1–10);⁷⁰ er zieht weiter. Saul kommt nach Nob und klagt die Priester der Verschwörung mit David an: *»Warum habt ihr euch gegen mich verschworen, du und der Sohn Isais?«* (1 Sam 22,13) Die Priester verteidigen David: Saul setzt sich im Vollbesitz seiner politischen Macht darüber hinweg und lässt den Edomiter Doëg, Sauls obersten Hirten, der doch Zeuge von Davids Lüge war (1 Sam 21,8), alle Priester töten und die Priesterstadt massakrieren (1 Sam 22,6–23). Es handelt sich um eine der emblematischen Taten Sauls gegen die Religion – freilich muss auch David gegenüber Abjatar, dem Sohn Ahimelechs, seine Schuld eingestehen (1 Sam 22,22).

Neben diesen Handlungen gegen die Religion finden sich auch zwei Szenen, in denen Saul zusammen mit Propheten in Ekstase gerät (1 Sam 10,10–12 und 19,23f.) – aus ihnen leitet sich das Sprichwort *»Ist denn auch Saul unter den Propheten?«* ab. Die Szenen, die in den literarischen Bearbeitungen nur selten

69 *»Du Lundi premier Jour de Iung 1562. Premier chap. du 2. liure de Samuel.«*, S. 15. Das Wortfeld des Teuflischen ist bei Calvin stark präsent: Hier zeigt sich, dass der Wahn Sauls nicht nur als Melancholie, sondern wortwörtlich als Besessenheit verstanden werden kann. Calvin führt in der Folge aus, dass man wie David lernen solle, im Feind auch Gottes Willen zu sehen, den es zu ehren gelte: *»Voila comment il prise les graces de Dieu en ung homme si peruers.«* (S. 17) Auch solle man am Beispiel Davids lernen, seine Leidenschaften zu zügeln (S. 16f.).

70 Vgl. Joachim Vette, Eintrag *»Ahimelech«* (2010), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/12829/> (aufgerufen am 15.9.2021). Vette verweist auf die Beziehungen zwischen Sauls Haus und den Priestern von Nob: *»1 Sam 14,3 erzählt davon, dass Ahimelechs Bruder, Ahija, Sauls Feldgeistlicher auf seinen Militärzügen war. Diese kurze Passage deutet auf eine enge Verbindung zwischen dem saulidischen Haus und dieser Priesterfamilie [...].«*

aufgegriffen werden, zeigen eine andere Seite Sauls: Seine Verzückung belegt religiöse Qualitäten. Der Leser fragt sich, warum Saul, der eigentlich für die weltliche Macht steht, sich Gott auf diese Weise annähert: Ist es ein Versuch, sich religiös zu läutern? Ein Machtanspruch des Königs auch in religiösen Fragen? Oder ein weiterer Ausdruck von Sauls Wahnsinns?

Ein zentraler Punkt in der Rivalität der beiden ist schließlich, dass David sich Saul gegenüber stets vorbildhaft verhält. Während sein Schwiegervater ihn zu töten versucht, schont er zweimal sein Leben: Beim ersten Mal befindet sich David mit seinen Männern in einer Höhle bei En-Gedi, in der Saul seine Notdurft verrichtet. Heimlich schneidet David einen Zipfel von Sauls Mantel ab (1 Sam 24,4–7) – symbolisch nimmt er Saul die Königswürde. Ein anderes Mal dringt David nachts in Sauls Lager ein; er nimmt Saul nur den Speer und den Wasserkrug (1 Sam 26,7–12). David beweist dadurch sein kriegerisches Geschick, seine edle Gesinnung sowie die Tatsache, dass er in Gottes Gunst steht. Hier wie in der Folge wird David Saul immer Respekt erweisen, nach Sauls Tod die Landschaft verfluchen: »Ihr Berge in Gilboa, kein Tau und kein Regen / falle auf euch, ihr trügerischen Gefilde. / Denn dort wurde der Schild der Helden befleckt, / der Schild des Saul, als wäre er nicht mit Öl gesalbt.« (2 Sam 1,21) Diese vielzitierten Verse geben den Grund für Davids Respekt an, den er auch an anderer Stelle nennt: Saul ist »der Gesalbte des Herrn« (1 Sam 24,7) – er ist der von Gott eingesetzte Herrscher. Das verweist auf die exemplarische Gottesfurcht Davids, die im Kontrast zu Sauls Mangel an Respekt steht. Es zeigt aber auch, dass in Saul Gottes Wahl – ausgedrückt durch die Salbung zum König – zu respektieren ist, selbst wenn Saul sich als unwürdig erweist.

Wie wichtig dieser Punkt in der weiteren Tradition des Königtums ist, zeigt sich daran, dass Pippin der Kurze 752 die königliche Salbung in Anlehnung an die Vorbilder Saul und David konzipieren wird – ein Präzedenzfall, der das mittelalterliche Königtum Frankreichs allgemein prägt.⁷¹ Im Mittelalter ist die Salbung dann wesentlich für ein liturgisches Verständnis des Königtums, wie es Ernst H. Kantorowicz in seiner bekannten Studie *The King's Two Bodies* herausgearbeitet hat.⁷² Kantorowicz zufolge ist die Salbung Teil einer Nachahmung Christi durch den Herrscher⁷³ (die auch die Ausrichtung an David, einen Vorläufer Christi, rechtfertigt): Sie verleiht dank göttlicher Gnade einen zweiten Körper, so wie auch der Heiland (allerdings von Geburt

71 Jacques Le Goff, *Saint Louis* (1996), in: ders., *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*, Paris 2004 (Quarto), S. 173–983, hier S. 503.

72 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (NJ) 1957, bes. Kap. III und VII. Kantorowicz geht meines Wissens nicht auf das Beispiel Saul ein.

73 Später verwandelt sie sich in eine *imitatio Dei*; ebd., S. 89.

an) eine göttlich-menschliche Doppelnatur hat; die *christomimesis* ging einher mit einer quasi-klerikalen Funktion des Herrschers.

The king a *gemina persona*, human by nature and divine by grace: this was the high-mediaeval equivalent of the later vision of the King's Two Bodies, and also its foreshadowing. Political theology in that early period was still hedged in by the general framework of liturgical language and theological thought, since a Church-independent secular »political theology« was as yet undeveloped.⁷⁴

Diese wiederum hat die Blaupause für die Lehre von den zwei Körpern des Königs – dem natürlichen, sterblichen (*body natural*), und dem politischen, ewigen (*body political*) – geliefert und damit ein Staatsverständnis, das den Herrscher übersteigt, ja letzten Endes von Monarchen unabhängig ist, vorbereitet; die mittelalterliche Lehre, die noch liturgisch geprägt ist und ganz im Zeichen der Gnade Gottes steht, legt den Grundstein für ein späteres juristisches Verständnis von staatlicher Souveränität.

Die mittelalterliche Lehre wiederum baut auf Davids Verehrung des Gesalbten auch über Sauls Fehlerhaftigkeit (und später sogar seinen Tod) hinaus auf: Hier wird, gleich zu Anfang des biblischen Königtums, der Gedanke formuliert, dass die Herrschaft mehr als die Person meint, dass die Institution unabhängig von ihrer Verkörperung zu sehen ist. Auch wenn dies vorerst noch in rein religiösem Sinn geschieht (die Salbung als Ausdruck der Gnade Gottes), ist es doch diese Aufteilung, die im frühneuzeitlichen Europa ein politisches Staatsverständnis ermöglichen wird. Insofern steht Saul nicht nur am Anfang der jüdisch-christlichen Königsidee, sondern er führt auch eine Differenzierung ein, die später ihre Herauslösung aus der enggefassten Einheit mit der religiösen Autorität ermöglichen wird.

Die Königssalbung wurde erst am Ende des Mittelalters – wohlgermerkt von päpstlicher Seite – sinnentleert und durch ein legalistisch-dynastisch verstandenes Königtum ersetzt.⁷⁵ Ihr Fortdauern über diese Abwertung hinaus belegt Jacques Bénigne Bossuet gut 900 Jahre später: In seiner für den Kronprinzen bestimmten *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte* (1709), eine der wichtigsten politisch-theologischen Abhandlungen der Frühen Neuzeit, hält der Bischof von Meaux als erste und wichtigste Eigenschaft der »autorité royale« fest, dass diese »sacrée«, »heilig«, sei, eine Eigenschaft, die sich in der Salbung auf die Person des Gesalbten überträgt; jede Handlung gegen sie wird

⁷⁴ Ebd., S. 87.

⁷⁵ Ebd., S. 314–336.

zum Sakrileg. In seinen Erläuterungen geht Bossuet ausgiebig auf Sauls Beispiel bzw. auf Davids vorbildliches Verhalten gegenüber Saul eben in seiner Eigenschaft als Gesalbter Gottes ein.⁷⁶ Dass diese Vorbildhaftigkeit nicht nur in der französischen Tradition zentral ist, zeigen elisabethanische Predigten des 16. Jahrhunderts, und zwar genauer das *Second Book of Homilies* (1571): Dort wird David als Beispiel für »passive obedience« zitiert, die *Homely against Disobedience and Wilfull Rebellion* etwa »insisted that all kings, queens and other governors are especially appointed by God's ordinance; a rebel is worse than the worst prince«.⁷⁷

David verlässt Sauls Königshof schließlich endgültig. Er ist nicht allein, seine Truppe ist aber wenig ruhmreich: »Auch schlossen sich ihm viele Männer an, die unter Druck standen, sowie alle möglichen Leute, die Schulden hatten oder verbittert waren, und er wurde ihr Anführer.« (1 Sam 22,2) David geht zu den Philistern, läuft also zu den Erzfeinden über, und bekommt Ziklag; er zieht gegen zahlreiche Feinde in den Krieg, beschränkt sich aber auf Nicht-Israeliten.⁷⁸ Saul führt Krieg gegen die Philister, kämpft aber nicht gegen seinen Schwiegersohn, weil die Obersten der Philister David in diesem Kampf nicht dabeihaben möchten. David kehrt daher heim und kämpft gegen die Amalekiter, die zwischenzeitlich Ziklag überfallen haben; er siegt.

Die Handlung dieser Sequenz ist der Niedergang Sauls. Ein Teil der göttlichen Strafe ist bereits verfügt, nämlich die Melancholie; der Protagonist leidet und beginnt, sich zusätzlich zu verstricken. Hinzu tritt die ambivalente Beziehung zwischen Herrscher und Untergebenem. Dem Schein nach ist Saul weiter König, tatsächlich ist die Macht bereits auf den jüngeren Rivalen übergegangen. Zudem ist der Protagonist aufgrund der Strafe vom Rivalen abhängig. Daraus ergibt sich eine instabile Relation, die zu Gunstbeweisen oder Racheakten führt.

76 Jacques Bénigne Bossuet, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, hg. von Jacques Le Brun, Genf 1967 (Les classiques de la pensée politique 4), Livre III, Article II, 1^{re} und 11^e Proposition, S. 64–67.

77 So Christopher Hill, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, London 1993, S. 55.

78 Offenbar wurde diese Zusammenarbeit mit dem Feind als schockierend empfunden. Vom Erzähler werden daher mehrere Gründe und Entschuldigungen angeführt, um Davids Schuld abzuschwächen, vorweg die unerbittliche Feindschaft Sauls; Krauss/Kühler, *Saul. Der tragische König*, S. 237.

1.4 Die Katastrophe naht: Die Hexe von En-Dor

Der Krieg gegen die Philister spitzt sich zu, die Entscheidungsschlacht rückt näher. Saul ist besorgt und sucht Rat. Der Prophet Samuel freilich ist längst verstorben und die »Losorakel« und Propheten, die Saul befragt, geben keine Antwort (1 Sam 28,6). Saul möchte daher mit Samuels Geist sprechen, also Magie einsetzen, was streng verboten ist. Sauls Handeln steht im Widerspruch zu seinem sonstigen Wirken, denn er hat sich bislang durch den Kampf gegen Magie hervorgetan, indem er »die Totenbeschwörer und die Wahrsager aus dem Land vertrieben« hatte (1 Sam 28,3). Dieses Vorgehen steht im Einklang mit den religiösen Geboten: »Männer oder Frauen, in denen ein Toten- oder ein Wahrsagergeist ist, sollen mit dem Tod bestraft werden. Man soll sie steinigen, ihr Blut soll auf sie kommen.« (Lev 20,27) Auch in diesem Punkt war Saul ein guter König.

In der Not aber verkleidet Saul sich und schleicht nächtens aus dem Lager, zur Totenbeschwörerin von En-Dor. Die Beschwörerin, die ihn zunächst nicht erkennt, vermutet eine Falle, Saul beruhigt sie jedoch. Seine Bitte: »Wahrsage mir durch den Totengeist! Lass für mich den heraufsteigen, den ich dir nenne!« (1 Sam 28,8) Sie führt den Auftrag aus, es erscheint ein »alter Mann«, »in einen Mantel gehüllt« (1 Sam 28,14).⁷⁹ Es handelt sich um die einzige Bibelpassage zu okkulten Praktiken, die dank dieses Alleinstellungsmerkmals im Mittelalter als wichtiger Modellfall für das Verhältnis zu Geistern gelten wird.⁸⁰

Samuel erläutert Saul seine Situation:

Samuel erwiderte: Warum fragst du mich? Der Herr ist doch von dir gewichen und ist dein Feind geworden. Er hat getan, was er durch mich angekündigt hatte: Der Herr hat dir das Königtum aus der Hand gerissen und hat es einem anderen, nämlich David, gegeben. Weil du nicht auf die Stimme des Herrn gehört und seinen glühenden Zorn an Amalek nicht vollstreckt hast, darum hat dir der Herr heute das getan. Der Herr wird auch Israel

79 Die Septuaginta, die griechische Bibelübersetzung, nennt die Frau eine »Bauchrednerin«: »Das war vielleicht eine tendenziöse Interpretation, könnte aber auch ein Hinweis auf die bei der Totenbeschwörung übliche Technik sein. Denn Individuen, die im Stande waren, in ihrem Klang verfremdete Worte hervorzubringen, ohne dabei den Mund zu bewegen, konnten bei einem leichtgläubigen Publikum unschwer den Eindruck der Präsenz Verstorbener erwecken.« Ebd., S. 243.

80 Vgl. die Arbeiten des Historikers Jean-Claude Schmitt: *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris 1994 (Bibliothèque des histoires), bes. S. 28–31; sowie »Le spectre de Samuel et la sorcière d'En Dor. Avatars historiques d'un récit biblique: I Rois 28«, in: *Études rurales* 105–106/1987 (Nr. »Le retour des morts«), S. 37–64.

zusammen mit dir in die Gewalt der Philister geben und morgen wirst du samt deinen Söhnen bei mir sein [...]. (1 Sam 28,16–19)

Saul erfährt also endlich mit Sicherheit, dass Gottes Gunst und damit das Königtum an David übergegangen sind; er versteht zugleich, dass sein Schicksal besiegelt ist. Diese klare Erkenntnis, die Saul kurz vor seinem Tod erlangt, ist als wichtiger Einschnitt in der Erzählung festzuhalten. Die Begründung wird in aller Deutlichkeit benannt, es ist die ›Milde‹ gegenüber den Amalekitern; die Bestrafung wird durch die Philister erfolgen. Die Drohung »morgen wirst du samt deinen Söhnen bei mir sein« kündigt den Tod Sauls, seiner Söhne und damit seines Königshauses an. Samuels Geist spricht dabei aus einem nicht näher bestimmten Jenseits; im Ecclesiastes heißt es: »*Aus der Erde* erhob er seine Stimme« (Sir 46,20; Hervorh. N.B.).

Die Befragung der Hexe ist jedenfalls eine weitere Sünde: »Wendet euch nicht an die Totenbeschwörer und sucht nicht die Wahrsager auf; sie verunreinigen euch.« (Lev 19,31)⁸¹ So wird denn auch Sauls Vorgehen als Verstoß gegen Gott gedeutet:

So starb Saul wegen der Treulosigkeit, die er gegen den Herrn begangen hatte. Er hatte das Wort des Herrn nicht befolgt und den Totengeist befragt, um Auskunft zu suchen; an den Herrn aber hatte er sich nicht gewandt. Darum ließ er ihn sterben und übergab das Königtum David, dem Sohn Isais. (1 Chr 10,13 f.)

Diese spätere Passage aus der Chronik steht zwar betreffs der Fakten im Widerspruch zu anderen Stellen – in 1 Sam 28,6 heißt es, dass Saul sich an Gott gewandt hatte, »aber der Herr gab ihm keine Antwort« –, aber erstens hat sie lange Zeit die Deutung der Saul-Geschichte bestimmt und zweitens verstößt Saul in beiden Fällen gegen Gottes (und gegen sein eigenes) Gebot.

Die Szene der Totenbeschwörung ist eine Schlüsselszene der Saul-Erzählung.⁸² Sie hat schon in der frühen Kirchengeschichte zu intensiven Diskussionen geführt, denn es stellte sich die Frage, ob Samuel leibhaftig erschienen war. Die Meinungen sind geteilt und lassen sich in folgende Lager gruppieren:

Without too much difficulty we can reduce the opinions of the Christian exegetes of the period till 800 A.D. into three basic views:

81 Ähnlich Lev 20,6 und Dtn 18,11.

82 Laut Donner, der den Wortlaut genau analysiert, lässt dieser auf den prädeuteronomistischen Charakter der Szene schließen; »Die Verwerfung des Königs Saul«, S. 140–143.

I. Samuel was resuscitated by the woman:

Justin Martyr, Origen, Zeno of Verona, Ambrose, Augustine, Sulpicius Severus, Dracontius, and Anastasius Sinaita.

II. Either Samuel or a daemon in his shape appeared on God's command:

John Chrysostom, Theodoret of Cyrrhus, Pseudo-Justin, Theodore bar Koni, and Isho'dad of Merv.

III. A daemon deceived Saul and gave him a forged prophecy:

Tertullian, Pseudo-Hippolytus, »Pionius«, Eustathius of Antioch, Ephraem, Gregory of Nyssa, Evagrius Ponticus, Pseudo-Basil, Jerome, Philastrius, Ambrosiaster, and Pseudo-Augustine.⁸³

»Cyril of Alexandria, Procopius of Gaza and Bede« seien sowohl II. als auch III. zuzuordnen. Das Problem war schwerwiegend genug, um Origenes zu ausführlichen Stellungnahmen zu motivieren.⁸⁴ Die dritte Gruppe konnte am meisten normative Kraft entwickeln – man glaubte nicht daran, dass Samuel tatsächlich erschienen war. Die Rabbinische Literatur hingegen ging von einer realen Erscheinung aus.⁸⁵

Wie man die Erscheinung auch bewertet, der Akt der Beschwörung an sich belegt das transgressive Verhalten Sauls im Moment seines tiefsten Falls. Durch das nächtliche Setting in den Bergen von Gilboa wird die extreme Situation illustriert, durch die unmittelbar bevorstehende Schlacht Spannung und Dringlichkeit erzeugt. In seiner Verzweiflung ist Saul nun entschlossen, alle Mittel einzusetzen, auch wenn das heißt, den Propheten mit unlauteren Mitteln zu zwingen. Ins Extrem getrieben, wendet sich der König dunklen Mächten zu, um die Religion in seinem Sinne zum Sprechen zu bringen. Darüber hinaus ist die Szene ein weiterer Kontrapunkt zur legitimen Spiritualität Davids sowie zu seinem Handeln: Er hat die Philister bereits verlassen (1 Sam 29,1–11)⁸⁶ und kämpft nun siegreich gegen die Amalekiter (1 Sam 30,1–31), deren Verschonen ja Sauls großer Fehler war. Schließlich ist die Magie an sich Faszinosum und Skandalon zugleich – in den literarischen und künstlerischen Bearbeitungen wird sie eine wichtige Position einnehmen.

83 K.A.D. Smelik, »The Witch of Endor. I Samuel 28 in Rabbinic and Christian Exegesis Till 800 A.D.«, in: *Vigiliae Christianae* 33.2/1979, S. 160–179, hier S. 164f.; dort detaillierte Nachweise.

84 Hentschel, *Saul*, S. 222–224. Vgl. auch Joseph Verheyden, »Origen on ›The Witch of Endor‹ (1 Sam 28). Some Comments on an Intriguing Piece of Reception History«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel*, S. 589–598.

85 Smelik, »The Witch of Endor«, S. 178.

86 Obwohl dies nach der Totenbefragung berichtet wird, ist Davids Weggang wohl vorher anzusetzen: Er wird nicht mit den Philistern sein eigenes Volk bekämpfen; Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 255.

Die Handlungsstruktur der Sequenz ist die eines retardierenden Momentes: Der Protagonist unternimmt einen Ausbruchversuch, der aber letzten Endes in weitere Verstrickung und den endgültigen Niedergang mündet. Der Strafe durch die positive übersinnliche Macht wird der Rückgriff auf eine negative übersinnliche Macht entgegengesetzt.

1.5 Tod, Schändung und späte Ehrung

Am darauffolgenden Tag kommt es zur Schlacht mit den Philistern:

Die Philister verfolgten Saul und seine Söhne und erschlugen Sauls Söhne Jonatan, Abinadab und Malkischua. Um Saul selbst entstand ein schwerer Kampf. Die Bogenschützen hatten ihn getroffen und er war sehr schwer verwundet. Da sagte Saul zu seinem Waffenträger: Zieh dein Schwert und durchbohre mich damit! Sonst kommen diese Unbeschnittenen, durchbohren mich und treiben ihren Mutwillen mit mir. Der Waffenträger wollte es nicht tun; denn er hatte große Angst. Da nahm Saul selbst das Schwert und stürzte sich hinein. (1 Sam 31,2–4)

Der König, dem Gottes Gnade entzogen wurde, wird verletzlich und sterblich.⁸⁷ Es handelt sich nicht um einen einfachen Tod: Saul wird zusätzliches Leid zugefügt. Erstens sieht er drei seiner Söhne sterben, er bekommt also sein dynastisches Scheitern vor Augen geführt.⁸⁸ Sein eigener Tod wird zweitens dadurch erschwert, dass der Waffenträger ihm nicht zum Selbstmord verhelfen will; dessen Angst bezieht sich vermutlich darauf, dass Saul Gesalbter des Herrn ist, es also Frevel wäre, Hand an ihn zu legen. Schließlich sind die ›Richter‹ die Philister, die hier als ›Unbeschnittene‹, also Ungläubige, benannt werden. Während David sie nach Belieben besiegt oder ihnen Zugeständnisse abringt, gelingt es Saul nicht, sie zu bezwingen. Sauls problematisches Verhältnis zur Religion spiegelt sich auch darin, dass er den äußeren Feinden des Glaubens kein Paroli bieten kann. Der Tod selbst ähnelt zwar oberflächlich einem Suizid, kann aber – angesichts der Verletzung und der Umstände – kaum

87 Inwiefern der Entzug des *body politic* daran schuld ist, wie Kühn argumentiert, wäre zu diskutieren – Könige sterben nun einmal in der Schlacht, und gerade an der Sterblichkeit ihres *body natural* erweist sich die Unsterblichkeit des politischen Körpers; Kühn, *Die »Zwei Körper des Königs« in den westsemitischen Kulturen*, S. 285.

88 Tatsächlich werden einige Nachkommen überleben, laut 1 Chr 8,29–38 sogar zwölf Generationen; aber die Thronfolger werden getötet und die verbliebenen Nachkommen sind unbedeutend.

im engeren Sinne als solcher bezeichnet werden; Saul wurde dafür in der Auslegungstradition nicht kritisiert.⁸⁹ In den Saul-Dramen wird dennoch mitunter eine weniger heikle Lösung gesucht.

Eine Variation auf den Tod bietet der Anfang des zweiten Buches Samuel: Dort bringt ein Amalekiter, Sohn eines Einwanderers, der zufällig vorbeikommt, den geschwächten Saul auf dessen Wunsch hin um, nimmt ihm »Stirnreif« und »Spange«, also Insignien königlicher Macht, ab und berichtet später David davon (2 Sam 1,6–10). Da die Passage erneut eine etwas andere Version des Endes liefert, scheint parallel zur multiplen Krönungserzählung eine redaktionelle Doppelung vorzuliegen. Jedenfalls ist die Tötung durch einen Amalekiter erzählerisch und symbolisch besonders sinnfällig, Sauls Ende erfolgt hier nämlich durch eben diejenigen, die er zu Unrecht verschont hat, ein Punkt, den Calvin betont.⁹⁰

Mit dem Tod ist der Tiefpunkt im öffentlichen Ansehen noch nicht erreicht:

[Die Philister] schlugen [Saul] den Kopf ab, zogen ihm die Rüstung aus und schickten beides im Land der Philister umher, um ihrem Götzentempel und dem Volk die Siegesnachricht zu übermitteln. Die Rüstung Sauls legten sie im Astartetempel nieder; seinen Leichnam aber hefteten sie an die Mauer von Bet-Schean. (1 Sam 31,9f.)

Die Schändung durch die Feinde bestätigt Sauls Befürchtungen. Die Reaktionen der Israeliten freilich zeigen, dass Sauls Ansehen im Grunde weiter geehrt wird. Die Bewohner von Jabesch-Gilead, die Saul zu Antritt seiner Herrschaft befreit hat, nehmen seinen Leichnam und die seiner Söhne ab, bringen sie heim, verbrennen sie und beerdigen die Gebeine auf würdige Weise (1 Sam 31,11–13).

Auch David tut seinen Teil: Das zeigt zunächst sein Umgang mit dem Boten, der ihm die schlechte Nachricht überbringt. David führt sein konsequentes Verhalten gegen die Amalekiter, die er erfolgreich bekriegt hat, fort: Er lässt den Boten töten (2 Sam 1,14–16; ebd. 4,10). Die Tat ist in letzter Konsequenz auch Selbstschutz, denn David klagt den Amalekiter vor allem an, einen Gesalbten des Herrn getötet zu haben (2 Sam 1,16). David stimmt dann die Totenklage Sauls an und gibt sich der Trauer hin.⁹¹ Er verflucht den Ort, an dem der Gesalbte des Herrn zu Tode kam: »Ihr Berge in Gilboa, kein Tau und kein

89 Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 253.

90 Das Ziel sei, Saul »plus grande ignominie« zuzufügen; Calvin, »Du Sabmedi 23^e May 1562. Samuel 2. ch. 1.«, in: ders. *Predigten über das 2. Buch Samuelis*, S. 8.

91 Der gestrenge Calvin sieht hier gar einen Exzess des Gefühls am Werk, der die Menschlichkeit Davids betone; »Du Lundi premier Jour de Iung 1562. Premier chap. du 2. liure de Samuel.«, in: ebd., S. 14f.

Regen / falle auf euch, ihr trügerischen Gefilde. / Denn dort wurde der Schild der Helden befleckt, / der Schild des Saul, als wäre er nicht mit Öl gesalbt.« (2 Sam 1,21)⁹² Auch für die Zukunft wünscht David sich, dass Sauls Andenken bewahrt wird (2 Sam 1,17f.); Jonatans Sohn Merib-Baal wird er ehren (2 Sam 9,1–13).

Die Struktur der Handlung dieser Sequenz ist analog zur tragischen Katastrophe entworfen. Sie beinhaltet drei Elemente: den Tod der Kinder, den Tod des Protagonisten, die Schändung seines Leichnams.

1.6 Der Aufstieg Davids

Sauls Geschichte im engeren Sinne endet mit Tod und Beerdigung. Als Kontext sind allerdings der Übergang und die Folge wichtig: die Krönung und der weitere Aufstieg Davids sowie der fortgesetzte Niedergang von Sauls Haus. Der amalekitische Bote überbringt David nämlich nicht nur die Nachricht von Sauls Tod, sondern auch Stirnreif und Spange, Insignien des Königtums; er huldigt David.

Durch die Übergabe der Insignien geht das Königtum zeichenhaft direkt auf David über. Dass David außerdem den verstorbenen König Saul durch sein Klagelied (2 Sam 1,17–27) betrauert und seinen Tod durch die Hinrichtung des Amalekiters rächt, ehrt auch ihn selbst und macht ihn zum legitimen Thronfolger.⁹³

David wird erst König von Juda und residiert in Hebron. Zeitgleich regiert als Sauls Nachfolger Sauls Sohn Ischbaal über den Rest Israels; er wird unterstützt von Abner, Sauls Onkel und Heerführer, und herrscht zwei Jahre lang. Es kommt zum Krieg zwischen David und Ischbaal (2 Sam 2,12–3,1). Abner läuft nach einem Streit zu David über und bringt ihm seine Frau Michal, Sauls Tochter, wieder; kurz darauf wird Abner von Joab ermordet. Auch Ischbaal wird ermordet, der Kopf zu David gebracht, der allerdings erneut die Mörder töten lässt.

Nach dem Tod von Sauls Sohn wird David von den Ältesten aufgesucht und zum König von ganz Israel gesalbt. Er wählt als Residenz Jerusalem: Er baut die Siedlung zur Stadt aus und verteidigt sie gegen die ungläubigen Philister.

92 Für Calvin erneut ein Exzess, der gar »quelque espece de blasphemie« beinhalte, weil mit der Schöpfung der Schöpfer verflucht werde. »Du Mardi. 2e Juin. 1562. 2. Samuel. Chapitre 2.«, in: ebd., S. 19.

93 Kühn, *Die »Zwei Körper des Königs« in den westsemitischen Kulturen*, S. 285.

Anschließend lässt er die Bundeslade mit den Gesetzestafeln von Baala dorthin bringen. Es handelt sich um eine zentrale Szene, in der David sich als gläubiger König erweist und den Pakt zwischen Staat und Religion im Sinne der Religion festigt:

Sobald die Träger der Lade des Herrn sechs Schritte gegangen waren, opferte er einen Stier und ein Mastkalb. Und David tanzte mit ganzer Hingabe vor dem Herrn her und trug dabei das leinene Efod. So brachten David und das ganze Haus Israel die Lade des Herrn unter Jubelgeschrei und unter dem Klang des Widderhorns hinauf. Als die Lade des Herrn in die Davidstadt kam, schaute Michal, Sauls Tochter, aus dem Fenster, und als sie sah, wie der König David vor dem Herrn hüpfte und tanzte, verachtete sie ihn in ihrem Herzen. (2 Sam 6,13–16)

Als David zurückkehrte [...] kam ihm Michal, die Tochter Sauls, entgegen und sagte: Wie würdevoll hat sich heute der König von Israel benommen, als er sich vor den Augen der Mägde seiner Untertanen bloßgestellt hat, wie sich nur einer vom Gesindel bloßstellen kann. [...] Michal aber [...] bekam bis zu ihrem Tod kein Kind. (2 Sam 6,20–23)

David's Tanz vor der Bundeslade ist ikonologisch einschlägig: Der König legt seinen Mantel ab, tritt in volkstümlichem Leinen auf und erweist in aller Demut Gott die Ehre, indem er vor der Bundeslade tanzt – eine für David's Verständnis des Königtums entscheidende Szene bzw. Geste, wie sowohl Dante (s. Kap. II.1) als auch die neuere Forschung betonen.⁹⁴ Damit sieht David gänzlich vom Urteil des Volkes ab, ordnet das Königtum Gott allein völlig unter,⁹⁵ bis hin zu dessen Verleugnung, denn mit dem Mantel legt er zugleich die Würde seines Amtes ab. Der Unterschied zu Saul wird durch den Kommentar Michals betont, welche die Erniedrigung als soziale Verleugnung verurteilt. Ihre Kritik wird durch Kinderlosigkeit sanktioniert, welche das Aussterben der Saul-Dynastie besiegelt und zugleich verhindert, dass Sauls Blut im Hause David weitergegeben wird. In dieser Szene ist der Kontrast der Königshäuser aufs Schärfste hervorgehoben – bei gleichzeitiger Kaschierung eines dynastischen Bruchs, der David's Legitimität hätte infrage stellen können.⁹⁶

94 Zimran, »Divine vs. Human Authority in the Books of Samuel«, S. 406–409.

95 Ebd.

96 Kühn, *Die »Zwei Körper des Königs« in den westsemitischen Kulturen*, S. 285 f. Die Überlegungen gelten mutatis mutandis auch, wenn man vorsichtiger formuliert und weniger von dynastischen Folgen und mehr von konkurrierenden Sippen ausgeht; Bezzel, »Der ›Saulidische Erbfolgekrieg‹«, S. 169.

Davids Herrschaft wird gefestigt und Gottes Gunst dauerhaft. Der Prophet Natan übernimmt die Rolle des Sprachrohrs und gibt Gottes Botschaft weiter:

Wenn er [Davids Sohn] sich verfehlt, werde ich ihn nach Menschenart mit Ruten und mit Schlägen züchtigen. Meine Huld aber soll nicht von ihm weichen, wie sie von Saul gewichen ist, den ich vor deinen Augen verstoßen habe. Dein Haus und dein Königtum sollen durch mich auf ewig bestehen bleiben; dein Thron soll auf ewig Bestand haben. (2 Sam 7,14–16)

In der Tat, auch David begeht in der Folge Sünden – und zwar so schwere, dass sich der heutige Leser der Bücher Samuel fragt, inwiefern David besser sei als Saul. Besonders bekannt ist das Beispiel Batseba, eine verheiratete Frau, die David begehrt: Um an sie zu gelangen, schickt er ihren Gatten, den Hetiter Urija, in den Tod; pikant ist, dass gerade aus dieser mörderisch-ehebrecherischen Verbindung Salomo hervorgehen wird, der für seine sprichwörtliche Weisheit bekannte Sohn und Thronfolger Davids. David wird zwar durch den Verlust eines Sohnes sowie eine lange Reihe teils schwerer Verwerfungen in Familie und Königreich gestraft,⁹⁷ aber die Herrschaft seines Hauses wird (vorerst) nicht infrage gestellt. Zentral für die Fortdauer ist, dass David Gottes Strafen willig akzeptiert, dass er stets Demut zeigt.

Die Coda – die in den literarischen Saul-Bearbeitungen in der Regel keine Rolle spielt – dient als Kontrast zur Saul-Erzählung. Um es mit Karin Schöpf-
lin zu sagen:

Die Erzähler nutzen Saul als negative Folie zu David; während Saul schon sehr bald göttliche Gebote verletzt, handelt David stets in Rückbindung an Gott, da er vor entscheidenden Handlungen Gottesbefragungen durchführt und so den göttlichen Willen erforscht. Saul und David sind beide Gesalbte Gottes, doch nur David bleibt der gute Geist Gottes treu, weil er recht handelt.⁹⁸

Davids Herrschaft wird als positives Gegenstück entworfen bzw. Sauls missglückte Regentschaft ist die Kontrastfolie, welche sie erst ins rechte Licht rückt. David gehorcht Gott immer und vertraut auf ihn. Seine Herrschaft ist darum dauerhaft, Sünden werden ihm und seinen Söhnen vergeben.⁹⁹ Wichtiger

⁹⁷ Davids Sohn Amnon vergewaltigt seine Schwester Tamar. Dafür lässt Absalom, beider Bruder, Amnon umbringen. Absalom rebelliert in der Folge und vertreibt David zeitweise aus Jerusalem (2 Sam 13,1–19,44).

⁹⁸ Schöpf-
lin, *Die Bibel in der Weltliteratur*, S. 139.

⁹⁹ Was wiederum der christlichen Theologie als Beispiel dienen konnte, genauer als eines jener »erbaulichen Trostexempel (*exempla consolationis*)« dafür, »daß Büsser

aber ist, dass David über ein einiges Volk Israel mit der Hauptstadt Jerusalem herrscht. Das Königtum hat den Primat des Religiösen akzeptiert, beide sind daher in Harmonie. Am Rande: Das hält die Autoren des Alten Testaments nicht davon ab, auch David und Salomon als im Alter schwache Herrscher zu zeigen, auf die schwächere Erben folgen – die staatliche Macht bleibt fragil.¹⁰⁰

David wird in den 200 bis 300 Jahre später verfassten Chronik-Büchern weiter idealisiert,¹⁰¹ eine Tendenz, die auch für die weitere Rezeption gilt, die Ambivalenzen weitgehend ausblendet.¹⁰² Im Unterschied zu Saul (und zu allen anderen Königen Israels) wird er intensiv im Neuen Testament rezipiert: 59-mal wird David dort genannt – Saul nur ein einziges Mal, im Rahmen einer Aufzählung von Ereignissen in heilsgeschichtlicher Perspektive (Apg 13,21).¹⁰³

Zwei Punkte sind in der David-Rezeption zentral. Erstens wird David auf Basis der Prophezeiung Jesajas als Ahnherr Jesu verstanden,¹⁰⁴ eine Filiation, die das im 11. Jahrhundert entwickelte mittelalterliche Motiv der Wurzel Jesse (Isai) oder des Jesse-Baums besonders veranschaulicht –¹⁰⁵ sehr bildmächtig sind dessen Glasdarstellungen in den Kathedralen von Saint Denis und Chartres. Große Nähe zwischen Jesus und David besteht schon aufgrund des gemeinsamen Geburtsorts Betlehem (1 Sam 16,1). Matthäus bezeichnet Jesus als Sohn Davids (Mt 12,22–24), obwohl er die Genealogie des Erlösers bei Abraham beginnen lässt (Mt 1,1f.); Lukas führt David unter Jesu Vorfahren auf (Luk 3,31) und auch für Paulus ist Jesus »Nachkomme Davids« (Röm 1,3). Diese Herkunft wird umso eher als bedeutsam angesehen, als dem Haus David

wieder in die Gnade Gottes aufgenommen werden«; so Wolfram Washofs Ausführungen zu Martinus Balticus: *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit*, Münster 2007 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 14), S. 73.

¹⁰⁰ Klein, »Dynastiekritische Vorstellungen und das Königtum«, passim.

¹⁰¹ Schöpflin, *Die Bibel in der Weltliteratur*, S. 140. Zu Einzelheiten der Präsentation dort, die auf den Samuel-Büchern aufbaut, aber in einzelnen Punkten abweichen kann, vgl. Hentschel, *Saul*, S. 206–208. Zur David-Rezeption insgesamt vgl. den umfassenden Überblick bei Bernhardt, *König David als Künstler*, bes. S. 8–22.

¹⁰² Konrad Huber, »Die Könige Israels: Saul, David und Salomo«, in: Markus Öhler (Hg.), *Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament. Beiträge zur Biblischen Theologie*, Darmstadt 1999, S. 161–183, hier S. 163.

¹⁰³ Ebd., S. 161, 166f.

¹⁰⁴ Vgl. die »genealogische Namensketten« bei Robert Oberforcher, »Die jüdische Wurzel des Messias Jesus aus Nazaret. Die Genealogien Jesu im biblischen Horizont«, in: Öhler (Hg.), *Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament*, S. 5–26, hier S. 8.

¹⁰⁵ Zur Bedeutung des Motivs und seiner Entwicklung vgl. Séverine Lepape, »L'Arbre de Jessé normand et la question de l'Immaculée Conception«, in: Françoise Thelamon (Hg.), *Marie et la »Fête aux Normands«. Dévotion, images, poésie*, Mont-Saint-Aignan 2011, S. 195–209; URL der Onlineversion: <http://books.openedition.org/purh/10938> (aufgerufen am 3. 11. 2023).

eben keine ewige realpolitische Herrschaft beschieden war: Die Wiederkunft Davids, ein »David redivivus«, ist die heilsgeschichtliche Hoffnung der Prophetenbücher,¹⁰⁶ und dieser Hoffnung meint das Neue Testament eine Erfüllung entgegenzusetzen zu können.

Zweitens wird David große Bedeutung als »inspirierter Verfasser der Psalmen« zugeschrieben,¹⁰⁷ die Gestalt des biblischen Königs also nicht nur mit musikalischen, sondern auch mit literarischen Fähigkeiten ausgestattet – beide finden im Gesang zueinander. Diese Rolle ist für die literarische Rezeption von großer Relevanz, macht sie aus David doch eine (implizit oder explizit) metapoetische Figur.

I.2 Historischer Kontext: Niederschrift und Funktion

2.1 Die historische Lage

Hat es König Saul wirklich gegeben? Diese Frage wurde immer wieder gestellt, und sie ist ebenso legitim wie die nach realen Vorbildern der Figuren und Orte in den homerischen Epen. Um mit dem Titel einer archäologischen Forschungsarbeit¹⁰⁸ darauf zu antworten: Ob es *den* König Saul gegeben hat, wissen wir mangels außerbiblischer Zeugnisse nicht,¹⁰⁹ aber *einer* hat höchstwahrscheinlich existiert. Warum? Weil die Saul-Geschichte der historischen Situation des 11. Jahrhunderts v. Chr. entspricht: Sie berichtet von einem sozialhistorischen, administrativen und urbanistischen Wandel im Israel der frühen Eisenzeit.

Die Situation ist die einer Zerstreuung Israels in viele kleine Ortschaften, die ebenso vielen Stämmen entsprechen. Es gibt keine zentrale Gewalt und die

¹⁰⁶ Vgl. Alexander Achilles Fischer, Eintrag »David (AT)« (2009), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <https://bibelwissenschaft.de/stichwort/16233/> (aufgerufen am 7. 12. 2020)

¹⁰⁷ Huber, »Die Könige Israels: Saul, David und Salomo«, S. 161.

¹⁰⁸ Avraham Faust, »Settlement Patterns and State Formation in Southern Samaria and the Archaeology of (a) Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 14–38. Die folgenden Überlegungen stützen sich auf diese Arbeit, die von Siegfried Kreuzer, »Saul – not always – at War. A New Perspective on the Rise of Kingship in Israel«, in: ebd., S. 39–58; sowie auf Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, Teil II.

¹⁰⁹ Zu diesen Zeugnissen Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 134–141. Später merkt Dietrich an, dass Saul in keinem außerbiblischen Text erwähnt werde (S. 150).

zukünftige Hauptstadt Jerusalem ist ein Dorf. Israel ist in dieser Zeit von dem zivilisatorisch fortgeschritteneren Volk der Philister abhängig, das große Küstenstädte gebaut hat und das Land beherrscht;¹¹⁰ es stellt den äußeren Faktor, der Druck ausübt, dar. In diesem Kontext nun bildet sich eine Königsherrschaft in Israel heraus und eine komplexe, zentrale Verwaltung des Landes entsteht.

Der ›Philister‹ ist den bildungsbürgerlichen Restpopulationen als ihr spießiges Äquivalent aus Goethes Gedicht »Allerdings« (»Dem Physiker« gewidmet) bekannt: »*Ins Innere der Natur – O du Philister! – Dringt kein erschaffner Geist.*«, heißt es dort.¹¹¹ Tatsächlich waren die Philister eine wichtige Zivilisation des Mittelmeerraums, über die in den vergangenen Jahren dank intensiver Ausgrabungen mehr in Erfahrung gebracht wurde. Im 12. Jahrhundert v. Chr. hatten sie sich vor allem in den Küstenstädten Palästinas angesiedelt und dort einen Städtebund von fünf Städten, eine Pentapolis, begründet: Aschkelon, Gaza, Aschdod, Ekron, Gat. Die Staatsform war offenbar die Monarchie, dezentrale Tendenzen wurden wirksam bekämpft; so konnten die Philister geeint und schlagkräftig auftreten.¹¹² Die Herkunft des Volkes ist weiter ein Rätsel, sie waren keine Semiten und kamen evtl. aus Zypern, Griechenland oder Anatolien; es handelt sich jedenfalls um ein Seefahrervolk, um eine Handelsnation, die im Austausch mit Ägyptern und Griechen stand. Ab ca. 1100 v. Chr. nun kann man eine Expansion und ein starkes Bevölkerungswachstum beobachten, die Philister erlangen die Kontrolle über Hügelland und Handelswege – das geschieht durch Konflikte mit Israel. Sie gewinnen eine Schlacht bei Aphek im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts v. Chr. und kontrollieren das Inland durch Vorposten. 732 v. Chr. werden sie von den Assyryern unterworfen; wenige Zeit später verschwinden sie aus der Weltgeschichte.

Die Philister dominieren offenbar Israel in dieser Zeit: Das Alte Testament berichtet von Kriegen, ägyptische Zeugnisse bestätigen das. Offenbar kontrollieren die Philister sowohl die Küste (und damit den internationalen Verkehr) als auch die Handelswege zu Land. Offenbar besitzen sie zudem ein Eisenmonopol wie das Alte Testament andeutet (1 Sam 13,20f.): Nur Saul und Jonatan haben Schwerter; die Israeliten lassen ihr Eisenwerkzeug (bes. Pflugscharen) bei den Philistern schleifen. Allerdings setzt die Ausübung eines sol-

110 Vgl. Carl Ehrlich, Eintrag »Philister« (2007), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/30904/> (aufgerufen am 6. 11. 2020).

111 Johann Wolfgang Goethe, »Allerdings. Dem Physiker« (1820), in: *Gott und Welt*, in: ders., *Sämtliche Werke* Bd. XIII.1: Die Jahre 1820–1826, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, S. 144–183, hier S. 162.

112 Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 109.

chen Monopols weitgehend friedliche Beziehungen voraus. Goliath, der Riese, den David besiegt, wäre in diesem Kontext möglicherweise als ein Bild für die Überlegenheit der Philister zu sehen.

In diesem Kontext nun könnte man sich das Szenario eines konkreten politisch-militärischen Konfliktes vorstellen. Sauls Heimatort Gibeon, seit dem frühen 20. Jahrhundert und den Arbeiten Walter F. Albrights mit dem heutigen Tell el-Ful gleichgesetzt,¹¹³ kontrolliert eine zentrale Kreuzung von Handelsachsen West/Ost und Nord/Süd. Ein Saul hätte hier relativ große Macht, stünde jedoch, wie das gesamte Territorium, unter mehr oder weniger direkter Kontrolle der Philister. Gewinnt dieser Saul nun in Kämpfen mit Dritten Macht, kann er eine zentrale Herrschaft etablieren. Einerseits käme diese den Philistern entgegen: Sie erlaubte eine leichtere Kontrolle großer Bereiche. Andererseits suchen Saul und besonders sein Sohn Jonatan Souveränität. David, offenbar eine Art Söldnerführer, paktiert mit den Philistern und wird von ihnen als Fürst von Ziklag, als alternativer Herrscher also, eingesetzt, nach dem Motto *divide et impera* (»teile und herrsche«). Dieses Szenario freilich ist reine Spekulation: Außer der Bibel gibt es kaum Quellen, nur archäologische Zeugnisse.

Unabhängig von den Fragen nach einem konkreten historischen Szenario, das der alttestamentlichen Erzählung sozusagen zugrunde liegen könnte, ist die generelle Situation interessant, welche die Plausibilität und Sinnhaftigkeit eines solchen Plots überhaupt erst nahelegen. Archäologische Grabungen haben nämlich nachgewiesen, dass sich die Siedlungsmuster in Süd-Samaria ungefähr in der Herrschaftszeit Sauls ändern: Einige Siedlungen werden aufgegeben, andere hingegen befestigt, d.h. durch massive Verteidigungsanlagen (Wälle, Tore) abgesichert. Dieser Konzentrationsprozess hat Konsequenzen: Er führt erstens zu einer relativen Verstärkung, zweitens zu einer Bündelung der politischen Macht, drittens zur Herausbildung einer zentralisierten Verwaltung und viertens – so kann vermutet werden – zur Aufstellung eines ständigen Heers von Söldnern.

Auslöser dieses Konzentrationsprozesses könnte konkret der Außendruck durch die Philister sein, Hintergrund sind vermutlich jedoch soziale, technische, militärische und urbanistische Langzeitprozesse: »The growth of population and the expansion of settlements and agricultural activities in the different areas led to more exchange and trade, and this development in turn necessitated a higher degree of organization and administration and last, but not least, a

¹¹³ Bezzel, *Saul*, S. 2. Dazu auch Dietrich, *Die frühe Königszeit in Israel*, S. 114, der anmerkt, dass »Gibeon« nur so viel wie »Hügel, Anhöhe« bedeute; der Name ist wenig aussagekräftig. Eine Skizze findet sich S. 116.

higher degree of security.«¹¹⁴ Die Philister wären dann als Katalysatoren in einem langfristigen und komplexen Prozess zu sehen, in dem Sauls Leben und Sterben nur eine untergeordnete Rolle spielten.¹¹⁵ Man kann daher von »a Saul« ausgehen,¹¹⁶ also einer analogen Figur, die sich in einer analogen Situation in etwa analog verhält.

2.2 Niederschrift und Funktion der Saul-Erzählung

Die Samuel-Bücher, die Sauls Geschichte enthalten, stammen nicht aus dem 11. Jahrhundert v. Chr.: Sie wurden im Rahmen des Deuteronomistischen Geschichtswerks¹¹⁷ vermutlich im 7./6. Jahrhundert v. Chr. verfasst. Das Deuteronomistische Geschichtswerk ist eine Forschungsannahme, denn seit dem 19. Jahrhundert geht man davon aus, dass die Bücher des Alten Testaments vom Buch Josua bis zu 2 Könige (ohne Rut) einer gemeinsamen Redaktion unterlagen, deren Theologie der des Deuteronomiums (d.i. das letzte der fünf Bücher Mose) ähnelt: Besonders die Figurenreden, welche die Ereignisse deuten, seien im Sinne einer theologisch-heilsgeschichtlichen Deutung hinzugefügt oder vereinheitlicht worden. Als übergeordnete Leitfrage kann dabei die Organisation des auserwählten Volkes gelten: »Kann der Staat zur Gestalt des Gottesvolkes werden?«¹¹⁸

Niedergeschrieben wurde das Deuteronomistische Geschichtswerk von einem oder mehreren Autoren, der Zeitpunkt ist ebenso unklar wie die Autorschaft. Man kann jedoch vermuten, dass der Redaktionszeitraum in oder nach der Babylonischen Gefangenschaft nach der ersten Zerstörung des Jerusalemer

114 Kreuzer, »Saul – not always – at War«, S. 45.

115 Dass diese Frage nicht abschließend geklärt ist, liegt auf der Hand. So hat Hannes Bezzel auf Grundlage der internen Erzähllogik versucht, die ältesten Textelemente in 1 Sam 13f. zu isolieren und ist dabei zu dem Schluss gekommen, dass jene Teile, welche die Philister betreffen, meist neueren Datums seien und vor allem Sauls Sohn Jonatan beträfen. Er schließt dies zusammen mit archäologischen Überlegungen von I. Finkelstein, welche die Darstellung der Philister eher durch die historische Lage des 8. Jahrhunderts gedeckt sähen; »Saul und die Philister. Redaktionskritische Überlegungen zu 1 Samuel 13–14«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel*, S. 457–466.

116 Faust, »Settlement Patterns and State Formation in Southern Samaria and the Archaeology of (a) Saul«, S. 34.

117 Georg Braulik, Eintrag »Deuteronomium, Deuteronomist. Geschichtswerk, Deuteronomist. Schule«, in: Walter Kasper (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche* (LThK), 11 Bde., begründet von Michael Buchberger, Freiburg i.Br. 2009 (entspricht der durchgesehenen Ausgabe der 3. Auflage), Bd. III, Sp. 116–118.

118 Erich Zenger u.a., *Einleitung in das Alte Testament*, hg. von Christian Frevel, Stuttgart 2012, S. 242.

Tempels (586 v. Chr.) liegt; ein anderer wahrscheinlicher Zeitpunkt läge früher, nach der Niederlage Israels gegen die Assyrer im Jahr 721 v. Chr. Gemein ist den genannten Ereignissen, dass es sich um Katastrophen handelt, die im Volk Israel zu einer Besinnung und zu Erklärungsversuchen geführt haben, welche wiederum eine neue Deutung der Vorgeschichte mit sich bringen. Der Vorschlag des Deuteronomistischen Geschichtswerks lautet, dass Gott sein Volk für Ungehorsam bestraft hat: »Hauptkriterium ist dabei, ob man Jahwe allein verehrte oder fremde Götter – womöglich in Form von Bildern – anbetete, Heiligtümer außerhalb Jerusalems einrichtete und damit gegen grundsätzliche Gebote Jahwes verstieß.«¹¹⁹ Die Position ist »a clear-cut one, with unequivocal right and wrong«.¹²⁰ Auch könnte hinter der ideologischen Homogenisierung der Versuch stehen, Israel am Ende der Assyrierrherrschaft erneut zu einigen.

Im Deuteronomium wird allgemein ein Konzept von Königsherrschaft entwickelt. Es handelt sich um eine der wenigen theoretischen Überlegungen dieser Art in der Bibel,¹²¹ daher sei sie zitiert:

Wenn du in das Land, das der Herr, dein Gott, dir gibt, hineingezogen bist, es in Besitz genommen hast, in ihm wohnst und dann sagst: Ich will einen König über mich einsetzen wie alle Völker in meiner Nachbarschaft!, dann darfst du einen König über dich einsetzen, doch nur einen, den der Herr, dein Gott, auswählt. Nur aus der Mitte deiner Brüder darfst du einen König über dich einsetzen. [...] Der König soll sich aber nicht zu viele Pferde halten. [...] Er soll sich auch keine große Zahl von Frauen nehmen, damit sein Sinn nicht vom rechten Weg abweicht. Er soll nicht zu viel Silber und Gold anhäufen. Und wenn er seinen Königsthron bestiegen hat, soll er sich von dieser Weisung, die die levitischen Priester aufbewahren, auf einer Schriftrolle eine Zweitschrift anfertigen lassen. Sein Leben lang soll er die Weisung mit sich führen und in der Rolle lesen, damit er lernt, den Herrn, seinen Gott, zu fürchten, auf alle Worte dieser Weisung und dieser Gesetze zu achten, sie zu halten, sein Herz nicht über seine Brüder zu erheben und von dem Gebot weder rechts noch links abzuweichen, damit er lange als König in Israels Mitte lebt, er und seine Nachkommen. (Dtn 17,14–20)

Diese Bestimmung des Königtums erlaubt zu begreifen, welche Perspektive die spätere Bearbeitung des Saul-Stoffes auf den Protagonisten entwickelt, nach

¹¹⁹ Schöpflin, *Die Bibel in der Weltliteratur*, S. 121.

¹²⁰ Yairah Amit, »The Delicate Balance in the Image of Saul and Its Place in the Deuteronomistic History«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 71–79, hier S. 76.

¹²¹ Gibert, *La Bible à la naissance de l'histoire*, S. 50f.

welchen Werten sie ihn beurteilt. Sie gibt wertvolle Anhaltspunkte unter der Vorgabe, dass man den Anachronismus dieser Bestimmung des Königtums nicht unterschlägt. Zentrale Vorgaben sind, dass der König Gottes Wahl entsprechen, aus der Mitte des Volkes stammen, kein Ausländer sein, sich nicht zu viele Privilegien zugestehen oder zu viele Reichtümer anhäufen sollte; auch sollte er sich sinnlich konzentrieren. All diese Vorgaben leiten sich vermutlich aus negativen Erfahrungen mit bisherigen Königen her,¹²² verweisen aber eventuell auch auf ursprüngliche Erwartungen. Saul erfüllt die meisten der hier präsentierten Ansprüche an das Königtum. Nur bei den offenbar zentralen Vorgaben – die Ausrichtung auf religiöse Gebote und eine demütige Grundhaltung – hapert es im Verlaufe der Erzählung. Am Rande: Man sieht, auf welche alttestamentlichen Werte sich spätere christliche Deutungen stützen konnten.

Was nun konkret den deuteronomistischen Zugriff auf den Saul-Stoff betrifft: Mit großer Wahrscheinlichkeit überarbeiteten die Geschichtsschreiber vorher existierende Quellen. Wie erzählerische Brüche nahelegen, gab es offenbar mehrere Saul- und David-Geschichten. Das zeigt beispielsweise die komplizierte und redundante Königswahl Sauls: Hier werden zwei Geschichten durch eine Übergangslösung kombiniert – es gibt dadurch drei Versionen. Die Geschichtsschreiber führt sie zusammen und entwickelten eine weitgehend kohärente Aussage, die sich in eine übergeordnete Ideologie einfügt. Das bedeutet freilich nicht im Umkehrschluss, dass alle bereits existierenden Geschichten zu den (ideologisch überformten) expliziten Aussagen passen: Der Text kann Widersprüche enthalten, das Saul-Bild selbst ist von »Polyvalenz« geprägt.¹²³ Auch existieren unter den deuteronomistischen Geschichtsschreibern verschiedene Positionen, von einer David freundlich zugewandten bis zu einer generell königskritischen, welche dem König- das Prophetentum entgegenstellte.¹²⁴

Daraus folgt, dass etwa das Auseinanderklaffen zwischen einem positiven Saul-Bild (Beginn des Königtums, Kriegserfolge) und seiner baldigen Abwertung eventuell auf diese Überarbeitung zurückzuführen ist: Die positive Dar-

122 »L'histoire que nous étudions nous apprend que les échanges commerciaux, notamment avec l'Égypte, le souci d'avoir une cavalerie à la fois pour le prestige et la puissance, le désir de se constituer un harem et la cupidité vis-à-vis de tout ce qui est or et argent correspondent davantage à la réalité »royale« que ce texte qui en prendra précisément le contrepied.« Gibert, *La Bible à la naissance de l'histoire*, S. 51.

123 Bezzel, *Saul*, S. 4. Bezzel weist auf »mögliche redaktionskritische Implikationen« hin und führt neuere Forschung zu den Samuel-Büchern an (ebd. sowie Anm. 22).

124 Vgl. Walter Dietrich, *David, Saul und die Propheten. Das Verhältnis von Religion und Politik nach den prophetischen Überlieferungen vom frühesten Königtum in Israel*, Stuttgart u.a. 1987 (Beiträge zur Wissenschaft von Alten und Neuen Testament, Siebente Folge 2/122), S. 151 f.

stellung entspräche einer älteren Erzählung, die Abwertung der neuen Ideologie. Der Grund dafür wäre David: »[...] the character of Saul functions in the Book of Samuel simply as a negative contrast to David«, er ist »a bridge between the judges and David«. ¹²⁵ David als Begründer Jerusalems und eines dauerhaften Geschlechts soll in ein möglichst positives Licht gestellt werden. Darum ist er zentraler Gegenstand des Deuteronomistischen Geschichtswerks. Seine Regierung beruht auf Gehorsam gegen Gott – konsequenterweise wird ein nicht ganz so gehorsamer Saul zu einer wirksamen Kontrastfigur. Auch mag der Wunsch, ja die Forderung nach narrativer Konsequenz eine Rolle gespielt haben: Sowohl die Wahl als auch die Strafe Sauls müssen gerechtfertigt sein, um eine kohärente Moral entwickeln zu können – ein Anspruch, den die Quelle(n) nicht unbedingt gehabt haben muss bzw. müssen.

Aus all dem folgt die Vermutung einer narrativen Strategie und damit die Erklärung der aktuellen Textgestalt der Samuel-Bücher: Saul wird als tragische Figur entworfen, die Gnade und Ungnade Gottes erfährt; er wird zuerst mit Samuel und anschließend mit David kontrastiert. Um den Umschlag erzählerisch plausibel zu machen, wird die Figur zudem konsequent ambivalent gezeichnet, sodass sowohl eine positive als auch eine negative Wende angemessen erscheinen.

Es stellt sich die Frage, welche Funktion Saul und auch David in übergeordneter Perspektive erfüllen. In der Forschung wird intensiv debattiert, inwiefern die Samuel-Bücher »a polemic against kingship« darstellen könnten. ¹²⁶ Besonders »the common notion that an antimonarchic party, perhaps drawing on the ›egalitarian‹ ideals of a nomadic past, perdured in Israelite history«, ¹²⁷ ist eine Überlegung wert, auch im Hinblick auf die pastorale Prägung der David-Figur. Allerdings kann man mit Mark W. Hamilton, der hier zitiert wurde, fragen, inwiefern die ritualisierte Erwähnung möglicher Fehler und Exzesse der Machtausübung nicht Teil einer ritualisierten Opposition sei. Als solcher wären sie wiederum bereits Teil des Königtums – als eine Art Exorzismus von den Gefahren, die durch die rituelle Nennung gebannt wären. ¹²⁸ Sprich: Man wollte einen König, sah aber auch denkbare Risiken und suchte sie zu vermeiden, spirituell und in Form konkreter Mahnungen an den Herrscher, dem gesagt werden konnte, was er nicht tun sollte. Hamilton bezieht sich nur auf

¹²⁵ Steven L. McKenzie, »Saul in the Deuteronomistic History«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 59–70, hier S. 59 und 68.

¹²⁶ Hamilton, *The Body Royal*, S. 120; ausführliche Forschungsverweise dort in Anm. 8.

¹²⁷ Ebd., S. 123.

¹²⁸ Ebd., S. 124.

die tyrannischen Aspekte, die Samuel im Rahmen der Krönung aufzählt, die dann in Sauls Herrschaft jedoch nicht eintreten.¹²⁹

Klein betont letzten Endes vergleichbar, dass die antidynastischen Tendenzen, die zugleich antimonarchische Züge haben, auf deuteronomistische Zusätze zurückgehen: Diese hätten Sauls Herrschaft als nicht gefestigt gezeigt, um das Königtum als gnadenabhängig darzustellen; ältere Textschichten hingegen seien nicht per se kritisch gegen das Königtum eingestellt.¹³⁰

Es ließe sich argumentieren, dass die Saul-Erzählung als Ganzes spätere Leser zur Vorsicht anregen sollte, indem sie die Gefahren des Königtums benannte. Aus der Rezeptionsperspektive ist dabei nicht entscheidend, ob die Haltung vollständig antimonarchisch oder nur warnend promonarchisch im Sinne einer ambivalenten Haltung war, auch wenn letztere plausibel scheint, im Sinne Dietrichs:

Das Königtum erscheint in den Samuelbüchern als ambivalente Größe und die ersten beiden Könige als ambivalente Figuren. Als Leserin oder Leser fühlt man sich hin- und hergerissen zwischen zwei möglichen Einschätzungen: Staatsgründung und Monarchie haben Israel vorangebracht, ihm womöglich die Existenz gesichert – und: Dies war ein Sündenfall, eine Weichenstellung in die falsche Richtung. Ist womöglich *beides* richtig?¹³¹

Diese Überlegungen heben (erneut) die Ambivalenz der Saul-Darstellung ins Profil. Zusammengenommen mit Hamiltons Ausführungen legen sie dem heutigen Leser darüber hinaus nahe, die tiefere Begründung von Zweischneidigkeiten nicht voreilig mit heutigen Denkmustern erklären zu wollen.

129 Ebd.

130 Vgl. das Resümee bei Klein »Dynastiekritische Vorstellungen und das Königtum«, S. 300–305.

131 Walter Dietrich, »Die Samuelbücher und das Königtum. Bemerkungen zu den Beiträgen dieses Bandes«, in: Kipfer/Hutton (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, S. 311–320, hier S. 320.

1.3 Vom Judentum zu griechisch-römischen Werten (Flavius Josephus)

Saul hat in der späteren jüdischen Tradition teils eine positivere Bewertung erfahren, als die Samuel-Bücher das nahelegen: Es gab eine Legende, die seine Sünde durch den Tod im Kampf gegen die Philister gesühnt sah;¹³² an anderer Stelle wurde seine Reue über den Priestermord oder sein Engagement im Kampf gegen die Ammoniter betont.¹³³ In weiteren Schriften der jüdischen Tradition hingegen – bei Ben Sira, in den nichtbiblischen Schriften von Qumran oder in Pseudo-Philos *Liber Antiquitatum Biblicarum* – gibt es eine Tendenz zum Kürzen und Verschweigen der Saul-Geschichte,¹³⁴ weil ein Frevler im kollektiven Gedenken keinen Platz haben sollte; dass Saul ihn dennoch erhält, liegt daran, dass er als gesalbter König nicht einfach verschwiegen werden konnte.¹³⁵

Die rabbinischen Exegeten wiederum sind milde mit Saul, finden beispielsweise Gründe dafür, dass er Gottes Gebot überschreitet, ohne ihn deshalb völlig zu entschuldigen.¹³⁶ Auch wird die Disproportion zwischen den Sünden- und Strafregistern Sauls und Davids durchaus gesehen, etwa vom babylonischen Weisen Rav Huna (3. Jahrhundert n. Chr.), der Gott geradezu eine Art Günstlingsbehandlung für David unterstellt.¹³⁷ Die Vergehen Sauls werden tendenziell entschuldigt;¹³⁸ Das von Gott geforderte radikale Vorgehen gegenüber Amalek scheint den spätantiken Exegeten offenbar nicht nachvollziehbar; das Opfern ohne Samuel wird als legitimes Laienopfer angesehen; den Mord an den Priestern von Nob führt man auf Davids Aufenthalt dort zurück; die Totenbeschwörung wird mit Samuels »zwielichtige[r] Rolle« Saul gegenüber erklärt.¹³⁹ Hintergrund ist wohl, dass sich das talmudische Judentum bis zu

132 Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 256.

133 Vgl. Hentschel, *Saul*, S. 220f.

134 Bezzel, *Saul*, S. 13–58.

135 Ebd., S. 79.

136 Hanna Liss, »The Innocent King. Saul in Rabbinic Exegesis«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 245–260, hier S. 246–252. Ebenso Bustanay Oded u. a., Art. »Saul«, in: Skolnik/Berenbaum (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, Bd. XVIII: *San–Sol*, S. 78–83, hier S. 80f.

137 Gabrielle Oberhänsli-Widmer, »... weil das Saul'sche Königshaus ganz ohne Mangel war«. Die Rehabilitierung Sauls in der jüdischen Rezeption«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel*, S. 579–587, hier S. 580f.

138 Die nun folgenden Argumente nach Oberhänsli-Widmer, ebd., S. 581 f.

139 Ebd., S. 582.

einem gewissen Grad in Saul wiedererkennt, genauer in seiner »Erwählung zur Verwerfung«.¹⁴⁰

Der Koran schließlich ist Saul gegenüber relativ versöhnlich eingestellt: Er nimmt ihn unter die Vorläufer des Propheten Mohammed auf, beschreibt ihn als Mann von königlichen Qualitäten und zieht Vergleiche mit dem Propheten.¹⁴¹ In der christlichen Tradition hingegen wird Saul ob seines Ungehorsams zum Negativexempel werden.

Eine wichtige Vermittlungsstation zwischen der alttestamentlichen Saul-Erzählung und den literarischen Gestaltungen des Stoffes im Europa des Mittelalters, der Frühen Neuzeit und der Moderne sind die *Antiquitates Judaicae*, die *Jüdischen Altertümer* des Flavius Josephus,¹⁴² sowie die Aufnahmen bei den Kirchenvätern. Sie sollen als Rezeptionsdokumente, die Deutungsmöglichkeiten ausarbeiten, und als Vorformungen des Stoffes betrachtet werden. Dies muss den Kompetenzen des Verfassers entsprechend auf eine bescheidene Weise, und unter Rückgriff auf einschlägige Forschung zum Thema, geschehen.

Flavius Josephus' auf Griechisch verfasste *Antiquitates Judaicae* (93/94 n. Chr.)¹⁴³ stellen den Versuch eines jüdisch-römischen Intellektuellen dar, seine Herkunftskultur nach Rom zu vermitteln. Der Autor (37 bis 100), der aus jüdischer Sicht als Überläufer oder gar Verräter gelten konnte, verstand sich primär als Priesterfigur, weil ihm dies einen entsprechenden Status sowohl in der jüdischen Diaspora als auch gegenüber dem römischen Publikum garantierte.¹⁴⁴ Er verfasste als wohlhabender Privatgelehrter ein Werk, das die Erzählungen des Alten Testaments quasi historisch begreift und so darstellt, dass das römische Publikum und darüber hinaus die Leserschaft einer griechisch geprägten Mittelmeerkultur sie goutieren konnte.¹⁴⁵ Er geht dabei chro-

¹⁴⁰ Ebd., S. 583.

¹⁴¹ Krauss/Küchler, *Saul. Der tragische König*, S. 256.

¹⁴² Einschlägig für die frühe Rezeption ist Bezzel, *Saul*, zu Josephus bes. S. 58–81. Zur Einführung: Honora Howell Chapman/Zuleika Rodgers (Hg.), *A Companion to Josephus*, Chichester 2016 (Blackwell Companions to the Ancient World). Einen Überblick bietet Hentschel, *Saul*, S. 211–217.

¹⁴³ Zitiert nach Flavius Josephus, *Jüdische Altertümer*, übers. und hg. von Heinrich Clementz, Bd. I: Buch I–X, Wiesbaden ¹³1998, Buch VI (S. 317–389). In der Folge wird mit Verweis auf das Buch (römische Zahl), das Kapitel sowie das Unterkapitel und schließlich die Seitenzahl zitiert, damit die Belege auch anhand anderer Ausgaben nachverfolgbar sind.

¹⁴⁴ Michael Tuval, »A Jewish Priest in Rome«, in: Menahem Mor/Jack Pastor/Pnina Stern (Hg.), *Flavius Josephus. Interpretation and History*, Leiden/Boston (MA) 2011 (Supplements to the *Journal for the Study of Judaism* 146), S. 397–411. In den zahlreichen Beiträgen des Bandes wird Saul nicht verhandelt.

¹⁴⁵ Zu den Quellen, auf die sich Josephus beruft, s. Étienne Nodet, »Josephus and Discrepant Sources«, in: Mor/Pastor/Stern (Hg.), *Flavius Josephus. Interpretation and History*, S. 259–277.

nologisch vor und greift auf Quellen zurück, die uns nicht mehr unbedingt alle zugänglich sind; auch das macht den Wert des Werks aus.

Sauls Geschichte wird im Buch VI der *Antiquitates* entwickelt, besonders in den Kapiteln 3–14: Josephus widmet ihr sehr viel Raum, stellt Saul nicht nur umfangreich, sondern auch verhältnismäßig positiv dar. Seine Darstellung trägt Züge eines Heldenlebens, etwa jenes Hektors: Er wählt ein kurzes, aber ruhmreiches Leben. Louis H. Feldman hat Josephus' Saul daher charakterisiert als »a Hellenized portrait of a Jewish Hero, with stress placed upon precisely those qualities that would appeal to a Greek audience«. ¹⁴⁶ Das stehe im Gegensatz zur rabbinischen Literatur, welche die Reue Sauls betone.

Wie sieht das Heldenporträt genau aus? Saul hat die Naturanlagen von Helden: Er ist »von hervorragender Gestalt, schlankem und herrlichem Wuchs und, was noch erwähnenswerter ist, von grossem Mut und glänzenden Geistesanlagen« (VI.4.1: S. 326). Saul ist ein tapferer Krieger:

Denn obwohl er infolge der Weissagung des Propheten seinen Tod voraussah, wollte er ihm doch nicht entfliehen oder aus Liebe zum Leben sein Heer dem Feinde preisgeben und so seine Königswürde entehren, sondern er setzte sich mit seinem ganzen Hause mutig der Gefahr aus und hielt es für ruhmvoll, zugleich mit seinen Söhnen im Kampfe für sein Volk zu unterliegen. Denn er wollte lieber, dass seine Söhne heldenmütig den Tod suchten, als dass er sie in Ungewissheit über ihr zukünftiges Schicksal zurücklassen müsse. [...] Saul scheint mir deshalb ein gerechter, tapferer und kluger Mann gewesen zu sein, und wer ihm ähnlich ist, kann auf allgemeine Anerkennung rechnen. (VI.14.4: S. 383 f.)

Hier wird auch die ethische Dimension der Figur angesprochen. Saul vertritt die vier griechischen Kardinaltugenden: Weisheit, Tapferkeit, Mäßigung, Gerechtigkeit. Er ist zudem fromm gegenüber Gott und Familie. Weisheit: Josephus benennt diese Eigenschaft nicht nur, sondern führt als Beleg auch an, dass Saul sich umsichtig beim ersten Treffen mit Samuel zeigt. Tapferkeit: Josephus betont, dass Saul als Krieger zum König gewählt wird. Er lässt Samuel bei der Salbung sagen: »Sei König nach dem Willen Gottes, bekämpfe die Palaestiner und räche die Hebräer.« (VI.4.2: S. 328) Sauls Krönung wird, das ist eine wichtige Neuakzentuierung, als »Wechsel von der Aristokratie zur Monarchie« dargestellt, nicht als jener von einer theokratischen Herrschaft

¹⁴⁶ Louis H. Feldman, »Josephus' View of Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 214–244, hier S. 217. Vgl. auch Louis H. Feldman, *Josephus's Interpretation of the Bible*, Berkeley (CA) u.a. 1998 (Hellenistic Culture and Society XXVII), bes. S. 509–536.

zum Königtum; hier ist vermutlich ein Kommentar auf die Zustände im römischen Imperium zu sehen:¹⁴⁷ »Saul gibt hier nicht nur das Beispiel eines tragischen Helden, sondern steht auch exemplarisch für die Risiken und Nebenwirkungen der Staatsform Monarchie generell.«¹⁴⁸ In diesem Zusammenhang sind die kritischen Punkte in der Saul-Darstellung zu sehen. Die sind freilich nicht dominant: Josephus betont in Detailschilderungen die herausragenden militärischen Fähigkeiten Sauls (Zahl und Schlagkraft der besiegten Feinde; ein außergewöhnlicher Nachtmarsch usw.). Saul vollbringt gleich anfangs eine »herrliche Kriegsthat« (VI.5.3: S. 333). Mäßigung: Saul ist bereits im Alten Testament bescheiden, Josephus weist auf seine (relativ) bescheidene Herkunft hin. Bei Josephus wird »eine so grosse Mässigung und Bescheidenheit« geschildert (VI.4.5: S. 330), dass Saul gar vermutet, Samuel treibe Scherze mit ihm, als er ihn zum König machen will (VI.4.1: S. 327). Gerechtigkeit: Saul sucht seine Esel – anders als in 1 Samuel – zunächst im eigenen Land.

Hinzu kommen weitere Tugenden. Bei Josephus werden Frömmigkeit und Rechtgläubigkeit Sauls, seine *pietas*, gesteigert. Zum Beispiel gehorcht er Gott sehr rasch und eifrig im Krieg gegen die Amalekiter. Er rechtfertigt zugleich die Tatsache, dass Saul auch die Schwachen töten lässt: »Denn Gott hasste das Volk der Amalekiter derart, dass er nicht einmal die Kinder verschont wissen wollte, mit denen man doch sonst grösseres Mitleid zu haben pflegt.« (VI.7.2: S. 343f.) Saul ist bei Josephus zudem wie ein zweiter Aeneas besonders respektvoll seinem Vater gegenüber.

Schließlich blüht Saul in der finalen Schlacht auf zum ruhmsuchenden Heroen, der seine Heldentaten im Gedanken an die Nachwelt begehrt. Die Tapferkeit stellt auch sein Tod nicht infrage: Sein Suizid wird abgeschwächt durch Mithilfe eines Amalekiters (VI.14.7: S. 388), eine Milderung, die eher für Josephus selbst relevant ist als für das römische Publikum, das Selbstmord in aussichtsloser Lage geradezu erwartete. Insofern ist Sauls Ende hier Teil eines heldenhaften Kriegerverhaltens, das in keiner Weise anstößig wirkt – ein wichtiger Unterschied etwa zu Pseudo-Philos *Liber Antiquitatum Biblicarum*.¹⁴⁹

Als zentrales Vergehen Sauls wird nach wie vor der mangelnde Gehorsam im Vorgehen gegen Amalek gewertet. Anders als in der Vorlage und anderen jüdischen Rezeptionsdokumenten aber spielt die Befragung der Hexe für Sauls Schuld keine Rolle: Hierin etwas Verwerfliches zu sehen, wäre für die polytheistische Leserschaft in Rom nicht nachvollziehbar gewesen; sie wird durch das Töten der Priester von Nob ersetzt.¹⁵⁰ Dennoch wird insgesamt der Hiatus

¹⁴⁷ Bezzel, *Saul*, S. 69f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 70.

¹⁴⁹ Ebd., S. 70–73.

¹⁵⁰ Ebd., S. 73.

zwischen dem König und den Vertretern der geistlichen Autorität bei Josephus eher geschwächt. Besonders Saul und Samuel werden einander angenähert: Zuerst wird Samuels heikle familiäre Lage durch die Betonung der Vergehen seiner Söhne hervorgehoben, ein Punkt, der in 1 Samuel erwähnt, aber nicht gestaltet wird. Sodann opfern Samuel und Saul gemeinsam. Auch ist Samuel nach Sauls Vergehen nicht der erzürnte Richter des Königs: Er betet für ihn, ergreift also anfangs seine Partei, kann aber Gott nicht erweichen (VI.7.4: S. 345). Insgesamt, so kann man festhalten, gestaltet Josephus das Verhältnis von religiöser und weltlicher Macht weniger asymmetrisch als in 1 Samuel.

Die Positivierung Sauls findet auch mittels der Abschwächung seiner negativen Charakterzüge bzw. der seiner Strafe statt – gemeint sind sein Wahn und seine Eifersucht. Josephus mindert sie systematisch. Statt Wahn zeigen sich »Unruhen und böse Geister, die ihn ersticken und erwürgen wollten« (VI.8.2: S. 349) – eine fast schon klinische Beschreibung, die auch dadurch »medikalisiert« wird, dass gar nicht gesagt wird, dass der Wahn von Gott stammt. Es sind Ärzte, die den Rat geben, einen Harfenspieler zu suchen, und David wird Sauls »einziger Arzt« (ebd.). Kurz: Tendenziell wird der böse Geist Gottes auf ein medizinisches Problem reduziert. Ähnliches gilt für Sauls Eifersucht: Josephus dämpft die Darstellung, auch wenn Saul, anders als Louis H. Feldman behauptet,¹⁵¹ versucht, David beim Harfenspiel mit dem Speer zu töten (VI.11.3: S. 358).¹⁵² Sein mörderischer Wahn wird jedoch durch »Furcht und Bestürzung« vor Davids Erfolg, Macht und Gefolgschaft motiviert (VI.12.4: S. 365), seine Verantwortung derart gemindert – Saul ist nicht ganz Herr seiner selbst.¹⁵³

Ganz zentral schließlich findet eine Milderung von Sauls Verbrechen dadurch statt, dass Saul als exemplarischer Fall für den verderblichen Einfluss von Macht dargestellt wird. Denn erst die Macht zeige »so recht der Menschen wahre Natur«:

Sobald sie dagegen zu Macht und Würde gelangt sind, legen sie alle ihre Sitten und Gebräuche, wie der Schauspieler die Maske, ab und kehren Wahlgelüste, Übermut und Verachtung aller göttlichen und menschlichen Ein-

¹⁵¹ *Josephus's Interpretation of the Bible*, S. 534.

¹⁵² Um ein Übersetzungs- oder Versionsproblem handelt es sich hierbei nicht, die englische Übertragung in der Loeb Classical Library überträgt eindeutig; Flavius Josephus, *Jewish Antiquities*, 9 Bde., Bd. V, übers. und hg. von H. St. J. Thackeray und Ralph Marcus, London/Cambridge (MA) 1950, S. 273.

¹⁵³ An anderer Stelle werden freilich auch negative Aspekte entwickelt, etwa Mord an Greisen, Frauen und Kindern anlässlich der Tötung der Priester von Nob (VI.12.6f.). Diese sind im Kontext der erwähnten (kritischen) Diskussion der Monarchie zu sehen.

richtungen hervor. Und obwohl es ihnen dann am besten anstände, sich der Frömmigkeit und Gerechtigkeit zu befehligen, da ihre Gedanken und Werke der allgemeinen Aufmerksamkeit ausgesetzt sind, benehmen sie sich in allen Stücken so übermütig, als ob Gott sie nicht mehr sehe oder sogar sich vor ihrer Macht ängstige. (VI.12.7: S. 368)

Diese Erklärung – Saul als Exempel für »die Korruptierbarkeit durch Macht«¹⁵⁴ dient in der Argumentation von Josephus dazu, durch Sauls anschließende Reue Mitleid mit ihm zu erregen. Auch wenn das Mitleid nicht immer Ziel der Aufnahme ist: Die korumpierende Wirkung königlicher Macht wird auch späteren Saul-Deutungen, besonders aus der Theologie, zum zentralen Thema werden. Die spezifische Untat – hier der Mord an den Priestern in Nob – wird tendenziell erklärt, wenn nicht sogar entschuldigt.

Josephus' Apologie geht aber auch im konkreten Detail davon aus, dass Sauls Vergehen gegen Gott aus einer entschuldbaren Gemengelage heraus zustande gekommen ist. Saul verschont Agag, den König der Amalekiter, aus Milde, Mitleid und Leichtsinn, vor allem aber aus Sinn für die Schönheit des Gegners:

Den König der Amalekiter, Agag, nahm er gefangen, liess ihn jedoch wegen seiner Schönheit und seines stolzen Wuchses am Leben. Hiermit handelte er indes nicht nach dem Willen Gottes, vielmehr folgte er nur seiner persönlichen Milde und gab zur Unzeit und zu seinem eigenen Schaden dem Mitleid nach. [...] Saul aber liess sogar ihren König, der der Urheber so vieler Leiden der Hebräer war, am Leben und verachtete den Befehl Gottes, indem er sich durch die körperliche Schönheit des Feindes dazu verleiten liess. (VI.7.2: S. 343f.)

Als Gründe für Sauls Fehlverhalten werden also teils positive Charakterzüge angeführt, die besonders im 1. Jahrhundert n. Chr. schwereres Gewicht gehabt haben dürften¹⁵⁵ als zu Zeiten der deuteronomistischen Geschichtsschreibung. Es folgt eine Verurteilung, aber sie wird gemäßigt, weshalb Hentschels Schluss abzuschwächen wäre, der festhält: »Saul hat sich danach durch allzu ›humane‹ Motive – Schönheit oder Mitleid – ablenken lassen, ist der Hybris verfallen und in einen radikalen Gegensatz zu Gott geraten.«¹⁵⁶

¹⁵⁴ Bezzel, *Saul*, S. 69.

¹⁵⁵ Ähnlich ebd., S. 67.

¹⁵⁶ Hentschel, *Saul*, S. 215. Hentschel weist zu Recht darauf hin, dass bei Josephus das Massaker der Priester von Nob ausführlich dargestellt und reflektiert, stellt aber auch heraus, dass Sauls »Reue und Umkehr« betont wird (S. 216f., hier S. 217).

All das Gesagte führt in letzter Konsequenz dazu, dass Josephus den Kontrast zwischen Saul und David spürbar mindert. Allein die Ausführlichkeit der Darstellung lässt das erkennen: Während Josephus die Saul-Erzählung erheblich ausbaut, ist die Verlängerung der David-Erzählung relativ weniger umfangreich.¹⁵⁷ Oder, mit den Worten von Feldman:

The fact that Josephus devotes more space, as compared with his biblical source, to his account of Saul than to almost any other biblical personality and, above all, the fact that his encomium of Saul is longer than that of any other biblical figure, Moses included, should alert us to Saul's importance and fascination for Josephus.¹⁵⁸

Während in der Bibel Moses und David das Alte Testament dominieren, räumt Josephus Saul relativ viel Raum ein. Ja die Aufwertung Sauls gegenüber David ist, so kann man vermuten, eventuell gar das geheime argumentative Ziel seiner Darstellung. Denn erstens stammt Josephus mütterlicherseits selbst aus königlichem Haus, dem der Hasmonäer, das mit dem Davids in Konkurrenz steht; es liegt freilich eine gewisse Ironie darin, dass ein Abkömmling der Hasmonäer, die das Priesterkönigtum vertraten, Saul aufwertet, der eher für eine Trennung beider steht. Zweitens muss der Anspruch ewiger Königsherrschaft, den Davids Haus hat (2 Sam 7,31; 1 Chron 17,12), auf das römische Publikum wie Rebellion wirken, schließlich ist im 1. Jahrhundert n. Chr. Rom die Herrscherin über Israel.

Für die Folge der Saul-Gestaltungen sind die *Jüdischen Altertümer* bedeutsam: Die Rezeption des Stoffes erfolgt nicht nur aus dem Alten Testament, sondern oft (auch) aus dieser Darstellung, die eine von griechisch-römischen Werten geprägte Perspektive wählt. Diese Werte gehen ebenso in die abendländische Tradition ein wie die alttestamentlichen Werte der Samuel-Bücher, denn die *Altertümer* werden, wie das Werk Josephus' insgesamt, im Christentum schon ab der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts rezipiert, und sie erfahren in der gesamten Spätantike und im Mittelalter eine intensive Aufnahme.¹⁵⁹ Josephus gilt als »wahrheitsliebend«,¹⁶⁰ auch ist der Rückgriff auf ihn (der in der jü-

157 Feldman, *Josephus's Interpretation of the Bible*, S. 538f., Anm. 6.

158 Ebd., S. 535.

159 Heinz Schreckenberg/Kurt Schubert, *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, Assen/Maastricht/Minneapolis (MN) 1992 (Compendia Rerum Iudaicarum ad Novum Testamentum 2), S. 131. Detaillierte Nachweise in Teil I dieses Bandes.

160 Heinz Schreckenberg, »Josephus und die christliche Wirkungsgeschichte seines *Bellum Judaicum*«, in: Hildegard Temporini/Wolfgang Haase (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neu-*

dischen Tradition rasch vergessen wurde) deshalb naheliegend, »weil man ihn in der Rolle eines Kronzeugen gegen seine eigenen Landsleute und Glaubensgenossen sieht, der wider Willen und von der Wahrheit der Geschichte selbst genötigt dieser Wahrheit die Ehre gibt«. ¹⁶¹ Der *Bellum Judaicum* wird als die zentrale historische Quelle für das Verständnis des Neuen Testaments – man spricht gar von einem »Fünften Evangelium« oder einer »Kleinen Bibel«, die syrische Vulgata integriert Auszüge – ¹⁶² herangezogen und mit ihm (Parallel zum Verhältnis AT/NT) in einem Verhältnis von »Weissagung und Erfüllung« gesehen; ¹⁶³ den Autor stellt man den Kirchenvätern gleich, neben denen sein Werk in den Bibliotheken de facto steht. ¹⁶⁴ Es erfolgt eine »almost total assimilation of his work by the Christian tradition«. ¹⁶⁵

Vor diesem Hintergrund ist klar: Die Version von Josephus ist relevant und kann daher potenzielle Diskrepanzen zu und Reibungspunkte mit der Version des Alten Testaments in literarische Gestaltungen der Saul-Erzählung tragen; sie kann sogar als (zumindest unterirdisch präsente) Basis für eine von der christlichen Hauptlinie abweichende Bewertung des Stoffes dienen, die Sauls Tugenden und Vorzüge zu schätzen weiß. Kurz: Die Aufwertung Sauls, die im Alten Testament durch die Ambivalenz der Figurencharakterisierung als Potenzial angelegt ist, wird bei Josephus ein erstes Mal entschieden aktualisiert.

1.4 Saul in Theologie und Politik, von den Kirchenvätern bis ins Mittelalter

Für die Saul-Rezeption im Mittelalter werden theologische Darstellungen und Diskussionen der Figur entscheidend sein. Tatsächlich wird Saul eine zentrale Stellung in den Debatten um kirchliche und weltliche Macht im Mittelalter

eren Forschung II, dort Wolfgang Haase (Hg.), *Principat*, Bd. 21.2: *Religion (Hellenistisches Judentum in römischer Zeit: Philon und Josephus [Forts.])*, Berlin/New York (NY) 1984, S. 1106–1218, hier S. 1164.

¹⁶¹ Ebd., S. 1166.

¹⁶² Ebd., S. 1167–1172.

¹⁶³ Ebd., S. 1168.

¹⁶⁴ Ebd., S. 1169f.

¹⁶⁵ Schreckenberg/Schubert, *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, S. 131.

einnehmen.¹⁶⁶ Das verwundert insofern, als Gottes Wort in Samuels Mund die Königsherrschaft als Verirrung Israels zu verdammen scheint – aus christlicher Perspektive wäre damit das Urteil gesprochen und die Debatte mithin obsolet. Freilich wurde die Passage anders rezipiert:

Die Apologeten des *dominium regale* ignorierten faktisch die Verwerfung der Institution durch Gott, indem sie die Beleidigung Gottes auf den vom Volk ausgehenden rebellischen Wunsch nach einem Regierungswechsel reduzierten. Gleichzeitig akzeptierten sie aber gerne das von Samuel dem Monarchen zugeschriebene »Königsrecht« als eine von Gott der eingesetzten Ordnungsmacht zur Erfüllung ihrer Aufgabe zugesprochene, aber sparsam und überlegt umzusetzende Blankovollmacht.¹⁶⁷

Erst auf dieser Grundlage kann besagte Debatte stattfinden: Noch die radikalste Kritik weltlicher Macht gesteht dieser eine relative Autonomie zu.

Genährt werden die mittelalterlichen Diskussionen besonders von den Positionen der Kirchenväter. Augustinus hat in seiner für das Christentum im Allgemeinen und für das christliche Staatsdenken im Besonderen grundlegenden Schrift *De civitate Dei* (412 bis 426) das Verhältnis von *civitas Dei* und *civitas terrena* zu bestimmen versucht;¹⁶⁸ sie wurde vor dem Hintergrund des Falls von Rom 410 verfasst, basiert also auf der Erfahrung der Vergänglichkeit eines der größten Reiche, das die Welt gesehen hat, und zwar unter christlicher Herrschaft – woraus eine Anklage folgt, die es nach Ansicht des Bischofs von Hippo abzuschmettern galt. *De civitate Dei* ist zweigeteilt: Während der erste Teil (Bücher 1–10) den christlichen Gott verteidigt und die römischen Götter verurteilt, wird im zweiten Teil (Bücher 11–22) das Verhältnis von Gottesreich und Weltreich dargelegt. Innerhalb dieses zweiten Teils figuriert Saul im zweiten und mittleren Abschnitt (Bücher 15–18), wo nach den Anfängen beider Reiche im Bruderzwist von Kain und Abel (Abschnitt eins) und vor dem Ausblick auf die Zukunft beider Reiche (Abschnitt drei) deren Geschichte dargestellt wird.

¹⁶⁶ Josef Funkenstein, »Samuel and Saul in Medieval Political Thought«, in: *Hebraic Political Studies* 2.2/2007, S. 149–163.

¹⁶⁷ Hans Dieter Metzger, »David und Saul in Staats- und Widerstandslehren der Frühen Neuzeit«, in: Walter Dietrich/Hubert Herkommer (Hg.), *König David. Biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg i.Br./Stuttgart 2003, S. 437–484, hier S. 446. Auch Thomas von Aquin schreibt sich in diese Tradition ein: Für ihn imitiert das innerweltliche Königtum Gottes Herrschaft über die Welt.

¹⁶⁸ Zitiert nach Aurelius Augustinus, *Der Gottesstaat/De civitate Dei*, 2 Bde., Bd. II: Buch XV–XXII, übers. von Carl Johann Perl, Paderborn u.a. 1979.

Es ist zentral, die genaue Natur des Gottesstaates zu begreifen: Er ist nämlich nicht mit dem Himmel oder der Kirche gleichzusetzen, meint auch kein reales Staatsgebilde, sondern vielmehr die Gemeinschaft jener Menschen, die Gott laut Prädestinationslehre erwählt hat und die gemäß seinen Gesetzen leben. Der Weltstaat wiederum ist nicht mit realen Gebilden oder dem Staat schlechthin identisch, sondern meint die Gemeinschaft derer, die nur sich selbst lieben; real existierende Staaten können also im Sinne des Gottesstaates wirken. Die Hierarchie im Verhältnis beider Staaten ist klar.

Saul wird in *De civitate Dei* ausführlich im 17. Buch (genauer 17,6f.) erwähnt. Zwei Punkte sind von Relevanz. Zunächst ist für Augustinus die Absetzung Sauls weniger überraschend und bestürzend als in anderen Darstellungen. Das liegt an der Perspektive: Die große Unbeständigkeit von Hohepriestertum und Königtum im Alten Testament ist für Augustinus Beleg dafür, dass weltliche Institutionen (auch von Gott geschaffene) nur ein Hinweis auf den Gottesstaat sein können. Augustinus erläutert das am Beispiel Aarons und kommt zu Saul: »Auf gleiche Weise war auch das Königtum Sauls, der doch bekanntlich verworfen und verstoßen worden ist, ein Schatten des künftigen in Ewigkeit bestehenden Königtums.«¹⁶⁹ In einer Auslegung von Samuels verdammenden Worten hält Augustinus fest:

Das ist nicht so aufzufassen, als hätte Gott den Saul auf Ewigkeit als König in Aussicht genommen gehabt und habe es nachher nicht mit dem Sündigen halten wollen. Er wußte ja, daß er sündigen würde. Aber er hatte sein Königtum eingerichtet, in dem das Vorbild ewigen Königtums lag. Darum sagte der Prophet: »Deshalb wird deine Herrschaft nun nicht bestehen bleiben.« Bestand haben und bestehen bleiben sollte, was in ihm vorgebildet war, aber nicht in ihm würde es bestehen bleiben, weil er selbst nicht in Ewigkeit regieren würde und ebensowenig seine Nachkommenschaft, so daß auch nicht durch Abkömmlinge eine Nachfolge entstehen und der Ausspruch »in Ewigkeit« scheinbar Geltung behalten würde.¹⁷⁰

Man erkennt die strikte Trennung von Welt- und Gottesstaat sowie die Abwertung weltlicher Staatsgebilde. Die Instabilität historisch-realer Institutionen ist hier Verweis¹⁷¹ auf den Gottesstaat. Gerade die generelle Abwertung weltlicher

¹⁶⁹ Ebd., S. 235.

¹⁷⁰ Ebd., S. 237.

¹⁷¹ Augustinus versteht das Alte Testament als »Realprophetie«, d.h. als nicht rein allegorischen Text, sondern als Bericht geschichtlich realer Ereignisse oder Personen, welche dennoch eine heilsgeschichtliche Bedeutung haben, »und zwar eben in dem Sinne, dass ihre unbezweifelte, fleischlich-geschichtliche Wirklichkeit durch die

Herrschaft freilich bedeutet für Saul Entlastung: Sein mangelnder Gehorsam wird Teil einer allgemeinen Verweisstruktur, ist eher typisch als schockierend singulär; die Vergänglichkeit seines Hauses ist kein Einzelfall, sondern erwartbares Beispiel für das Schicksal irdischer Institutionen.

Daher überrascht es nicht, dass Augustinus anhand von Sauls Geschichte die »dauernde[] Trennung des geistigen Israels vom fleischlich gesinnten« erläutert: »Dieser Mensch (Saul) spielte also figürlich die Rolle des Volkes Israel, das seiner Herrschaft verlustig zu gehen hatte, sobald Christus Jesus, unser Herr, durch das Neue Testament, nicht fleischlich, sondern geistig die Herrschaft antreten sollte.«¹⁷² Der Wechsel zu David hat dementsprechend eine genau bestimmte Funktion, nämlich die, »Vorbild für jenen Wechsel zu sein, um den sich eigentlich alle diese göttlichen Aussprüche drehen, dessentwegen sie auch aufgeschrieben sind, und dessen Verheißung in wesentlichem Zusammenhang mit unserem Vorhaben steht.«¹⁷³ Hier verdoppelt oder vielmehr präzisiert sich die Opposition Weltstaat/Gottesstaat durch eine typologische Gegenüberstellung: Israel *ante gratiam* wird der Zeit der Erlösung gegenübergestellt, die in der Realisierung des Gottesstaates ihren Höhepunkt und ihr Ende finden wird. Saul steht für das alttestamentliche Volk Israel allgemein, ist nur als fleischlich-vergängliche Vorausdeutung auf eine geistige, ewige Herrschaft zu verstehen.

Für Gregor den Großen, um einen zweiten Kirchenvater zu zitieren, ist Saul hingegen ein Beispiel von Hochmut. Gleich zu Beginn seines *Liber regulae pastoralis* (591)¹⁷⁴ kommt Gregor auf ihn zu sprechen: Es handelt sich um eine Abhandlung für Kleriker, die u.a. die Schwierigkeiten des Amtes erörtert, in diesem speziellen Fall die ihm inhärenten Tücken der Macht. Saul wird als mahnendes Beispiel für den Klerus bemüht, dem die eigene Macht nicht zu Kopf steigen soll:

Das war der Fall bei Saul; zuerst hielt er sich für unwürdig und ergriff die Flucht; sobald er aber einmal die Zügel der Regierung in Händen hatte, wurde er übermütig; er verlangte Ehrenbezeugungen von dem Volke, wäh-

christliche Erfüllung, nicht minder geschichtlich, enthüllt und geistig gedeutet – und [...] durch eine neue, vollständigere, klarere Versprechung ersetzt worden ist«; Erich Auerbach, »Figura«, in: ders., *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944 (Istanbuler Schriften 5), S. 11–71, hier S. 34–36.

¹⁷² Augustinus, *Der Gottesstaat/De civitate Dei*, S. 239.

¹⁷³ Ebd., S. 243.

¹⁷⁴ Zu Aufbau des Werks und seiner Verbreitung (zur Zeit Gregors und im Mittelalter) vgl. Martine Pagan, »Introduction« in: Grégoire le Grand, *Le Pastoralet. Traduction médiévale française de la Regula Pastoralis*, Paris 2007, S. 11–239, hier S. 11–25.

rend er sich keine öffentliche Zurechtweisung gefallen ließ, und entfernte sogar denjenigen aus seiner Nähe, der ihn zum Könige gesalbt hatte. (1 Kön. 15, 30. 35)¹⁷⁵

Die weltliche Macht erzeugt im König solchen Stolz, dass er denjenigen, der sie verliehen hat und weiterhin legitimiert, desavouiert. Im zweiten Teil, der die menschlichen Qualitäten der geistlichen Führer zum Gegenstand hat, analysiert Gregor das Phänomen genauer:

Um seiner Demut willen ward er erhoben, wegen seines Stolzes aber verworfen [...]. [...] Er erhob sich über andere und hielt sich wegen seiner Macht für größer als alle anderen. Aber wunderbarerweise war er in den Augen Gottes damals groß, als er sich selbst noch klein vorkam, so wie er aber sich selbst groß dünkte, war er klein vor Gott. Meistens also wird die Seele aufgeblasen, wenn die Zahl der Untergebenen zunimmt; so verführt sie der Zuwachs an Macht zum Hochmut.¹⁷⁶

Die Demut (gegenüber Gott) ist der Grund, warum Saul von Gott überhaupt zum König erhoben wird. Sein durch die weltliche Macht erzeugter Hochmut hingegen ist der Grund dafür, dass Gott ihm die Macht wieder entzieht. Wie bei Flavius Josephus die Tötung der Priester von Nob,¹⁷⁷ wie bei Augustinus die allzu große Nachsicht gegenüber Agag: Sauls Fehler geht über eine individuelle Übertretung hinaus. Bei Gregor zeigt sich dieses Faktum darin, dass sogar David nicht ausgenommen, sondern durch Macht hochmütig wird.¹⁷⁸ Gregor legt nicht dar, warum sein Haus dennoch verschont wurde.

Saul betreffend jedenfalls ist Gregors Verständnis einschlägig für die Deutungen im Mittelalter; viele Bibelkommentatoren wie Pseudo-Eucherius, Walafrius Strabo oder Rupert von Deutz folgen ihm darin, Saul die Todsünde

¹⁷⁵ *Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen Buch der Pastoralregel. Mit einem Anhang: Zwölf Briefe Gregors des Grossen*, übers. von Joseph Funk, Kempten/München 1933 (Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen ausgewählte Schriften Bd. I; Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Bd. IV), S. 69 (Teil I, Kap. 3).

¹⁷⁶ Ebd., S. 103 f. (Teil II, Kap. 6).

¹⁷⁷ Bei Flavius freilich im Rahmen einer quasi politikwissenschaftlich-anthropologischen Diskussion über Machthaber, welche »der Menschen wahre Natur erkennen« lassen: »Sobald sie dagegen zu Macht und Würde gelangt sind, legen sie alle ihre Sitten und Gebräuche, wie der Schauspieler die Maske, ab und kehren Waghalsigkeit, Übermut und Verachtung aller göttlichen und menschlichen Einrichtungen hervor.« (VI.12.7: S. 368)

¹⁷⁸ *Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen Buch der Pastoralregel*, S. 69 (Teil I, Kap. 3) sowie S. 220 (Teil III, Kap. 26).

superbia zuzuschreiben.¹⁷⁹ Hinzu können sekundäre Zuschreibungen kommen, auch von Todsünden, etwa *invidia*, die Gregor der Große in der bewaffneten Verfolgung Davids am Werk sieht.¹⁸⁰ Entscheidend aber für die Wirkung – über die theologische Deutungslinie hinaus – ist diese mangelnde Demut.

Unter den allgemeinen theologischen Beispielen ist zum letzten, ebenfalls einschlägigen Beispiel zu kommen: Thomas von Aquin entwickelt im zweiten Teil der *Summa Theologiae* bekanntlich moralische Themen, darunter die Frage des Gesetzes und der staatlichen Ordnung. Gerade in einem moralischen Rahmen werden also politische Fragen behandelt, denn im mittelalterlichen Denken unterstehen politisches Leben und moralisches Handeln derselben Gesetzmäßigkeit, sind also nicht kategorisch trennbar.¹⁸¹ Für Thomas, der an Aristoteles' *Politik* anknüpft,¹⁸² ist der Mensch grundsätzlich auf Gemeinschaft angelegt, als biologisches Mängelwesen, mehr noch aber als mit Vernunft und Sprache begabtes Wesen, das beide im Austausch zum Einsatz bringen muss, um zur höchsten Entfaltung zu kommen.¹⁸³ Ein Staat ist gut, da er Unterschiede ausgleicht und den Rahmen für die Entfaltung des Menschen bietet; ob des Sündenfalls freilich sind seine Aufgaben erweitert, er soll den Menschen zum sittlich Guten hinleiten.¹⁸⁴

Zum Grundsätzlichen: Im Verhältnis von weltlicher und religiöser Gewalt vertritt Thomas keine hierokratische Position, er steht also nicht für die Vorstellung ein, der Papst sollte weltliche Gewalt ausüben. Das jedoch wurde oft auf Grundlage der Schrift *De regno ad regem Cypri* vermutet – fälschlicherweise, denn das unvollendet gebliebene Werk wurde von einem Schüler, Ptolemäus von Lucca (ein Anhänger papalistischer Theorien), fertiggestellt.¹⁸⁵ Tatsächlich

179 Dazu Erich Auerbach, »Saul's Pride (*Purg.* XII. 40–42)«, in: *Modern Language Notes* 64.4/1949, S. 267–269, hier S. 267f.

180 *Moralia in Iob*, Teil I, Buch V, Cap. xlv.

181 Vgl. Eberhard Schockenhoff, »Dient die Politik dem Glück des Menschen? Zum Verhältnis von geistlicher und weltlicher Gewalt bei Thomas von Aquin«, in: *Theologie und Philosophie* 76/2001, S. 338–367, hier S. 342.

182 François Daguet erläutert, dass Thomas im Bereich des Politischen zu den Wiederentdeckern Aristoteles' zähle; *Du Politique chez Thomas d'Aquin*, Paris 2015 (Bibliothèque thomiste 64), S. 299. Denis Sureau betont, dass die jüngere Forschung auch Platons Einfluss belegt habe; »Avant-propos«, in: Saint Thomas d'Aquin, *Petite somme politique. Anthologie de textes politiques traduits et présentés par Denis Sureau*, Vorwort von Richard Dubreuil, Paris 1997, S. 15–29, hier S. 19–21.

183 Schockenhoff, »Dient die Politik dem Glück des Menschen?«, S. 347f.

184 Hansjosef Goertz, »Staat und Widerstandsrecht bei Thomas von Aquin«, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg* 17.3/1970, S. 308–343, S. 313–315.

185 Schockenhoff, »Dient die Politik dem Glück des Menschen?«, S. 363.

vertritt Thomas die Vorstellung, dass weltliche und religiöse Gewalt (die in der mittelalterlichen Vorstellungswelt sowieso nicht grundsätzlich getrennt werden können, sondern zwei Pole einer politisch-sozialen Ordnung sind) jede ihren eigenen Geltungsbereich haben, dass ein Gläubiger daher einem weltlichen Herrscher in seinem Zuständigkeitsbereich Gehorsam schuldet. Eberhard Schockenhoff ordnet Thomas überzeugend als Vertreter »einer gemäßigt dualistischen Position« ein, welche der Tatsache Rechnung trägt, dass die Gläubigen »während ihrer irdischen Pilgerschaft als Bürger zweier Welten leben, die einander gleichwohl zugeordnet bleiben«.¹⁸⁶

Für die Entstehung der spezifischen Staatsform der Königsherrschaft in Israel interessiert Thomas sich, nachdem er Sitten- und Kultvorschriften behandelt hat: Nun kommt er auf das Recht des Alten Testaments zu sprechen und entwickelt in diesem Rahmen allgemeine staatsphilosophische Überlegungen (bes. in II.I, quaestio 105).¹⁸⁷ Thomas präsentiert zunächst Einwände, welche die staatstheoretischen Elemente des Alten Testaments zu disqualifizieren scheinen. Er stellt sodann zwei Grundsätze der Herrschaft heraus: dass alle teilhaben sollen und dass die beste Herrschaft daher eine Mischung von Monarchie, Aristokratie und Demokratie sei, nämlich eine Königsherrschaft (Monarchie) mit wenigen, tugendhaften Fürsten als nächste Führungsebene (Aristokratie), Fürsten, die freilich aus dem Volk gewählt werden (Demokratie); Thomas sieht diese Herrschaftsform unter Moses verwirklicht.¹⁸⁸

Die »Einsetzung eines ersten leitenden Fürsten«, eben Moses, hat Gott »sich selber vorbehalten«;¹⁸⁹ so sollen ausländische Könige ausgeschlossen werden. Auch darf der König nicht zu Reichtum kommen, und um seine Habgier einzuhegen, schreibt Thomas ihm diverse Tugenden vor, vor allem Demut und

¹⁸⁶ Ebd., S. 365.

¹⁸⁷ *Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider*, 12 Bde., Bd. V, Regensburg 1885, S. 460–476, bes. der erste Artikel (S. 460–462); im Original: *Sancta Thomae Aquinatis doctoris angelici Opera omnia, iussu impensaque Leonis XIII. P.M. edita*, 16 Bde., Bd. VII, Rom 1882, S. 262–272, bes. S. 262f. – Vgl. die treffende Darlegung bei Paul Kirn, »Saul in der Staatslehre«, in: Alfred Doren u.a. (Hg.), *Staat und Persönlichkeit. Erich Brandenburg zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1928, S. 28–47, hier S. 35–37.

¹⁸⁸ Diese Theorie vertieft Thomas in der unvollendeten Schrift *De Regno*; vgl. Sureau, »Avant-propos«, S. 24.

¹⁸⁹ *Die katholische Wahrheit*, S. 461. Auch die Richter ernennen Gott. Daguet betont, dass Thomas damit nicht prinzipiell die Gotteswahl bevorzuge, im Gegenteil: »Pas un instant il n'envisage une désignation divine, quelle qu'en serait [sic] les modalités.« *Du Politique chez Thomas d'Aquin*, S. 291.

Gehorsam gegen Gott: »[D]ann sollten die Könige die Gerechtigkeit pflegen, das Gesetz Gottes stets vor Augen haben, Gott fürchten und Ihm folgen«. ¹⁹⁰

Saul hingegen wird im Rahmen der Abweichungen von einer tugendhaften Herrschaft Thema. Die Königsherrschaft ist durch ihre Machtfülle stets in Gefahr, in Tyrannei (die schlechteste Regierungsform) auszuarten: Man muss tugendhaft sein, so Thomas mit Bezug auf Aristoteles, um den Versuchungen der Macht zu widerstehen. Das aber sind wenige:

Wenige aber solcher Tugendhaften giebt es; und zumal das Volk Israel neigte zu Grausamkeit und Habsucht hin, wodurch die Menschen zumeist Tyrannen werden. Darum setzte Gott zuerst keinen König ein, sondern einen Richter und Führer. Erst später ließ Er, aber gleichsam in Unwillen, auf die Bitte des Volkes einen König zu, wie Er spricht zu Samuel (1. Kön. 8.): »Nicht dich haben sie verworfen, sondern mich, daß ich nicht herrsche über sie.« ¹⁹¹

Das Zitat verweist deutlich darauf, dass Saul gemeint ist, eine Einschätzung, die dadurch gestützt wird, dass er bereits vorher unter die Tyrannen gezählt wurde. ¹⁹² Grund ist, dass die Macht ihn korrumpiert hat. Der Eindruck wird später bestätigt, als Thomas Sauls mangelnden Gehorsam in eine einschlägige Formel fasst. Gehorsam resultiert aus der Ehrfurcht (*reverentia*) vor Gott, wie Thomas mit Verweis auf Gregor den Großen betont: »Danach ist es also lobenswerter, Gott zu gehorchen als Opfertiere darzubringen; denn im Gehorsam »wird der eigene Wille geschlachtet.« Speziell Saul nun hätte lieber Gott gehorchen als gegen Gottes Gebot die fetten Opfertiere der Amalekiten Gott darbringen sollen.« ¹⁹³ Tatsächlich erinnert die Diskussion hier an die verlorene Demut Sauls, ein Verlust, der ihn für Gregor zum Tyrannen werden lässt.

¹⁹⁰ *Die katholische Wahrheit*, S. 462.

¹⁹¹ Ebd. »Perfecta autem virtus in paucis invenitur: et praecipue Iudaei crudeles erant et ad avaritiam proni, per quae vitia maxime homines in tyrannidem decidunt. Et ideo Dominus a principio eis regem non instituit cum plena potestate, sed iudicem et gubernatorem in eorum custodiam. Sed postea regem ad petitionem populi, quasi indignatus, concessit: ut patet per hoc quod dixit ad Samuelem, I Reg. VIII: *Non te abiecerunt, sed me, ne regnem super eos.*« *Sancta Thomae Aquinatis doctoris angelici Opera omnia*, S. 263.

¹⁹² »Der Herr richtete vielmehr eine Tyrannenherrschaft ein, die schlechteste nämlich, anstatt einer Königsherrschaft, der besten. Denn 1. Kön. 8. heißt es: »Das soll das Recht des Königs sein, der euch gebieten soll: euere Söhne wird er nehmen etc.« *Die katholische Wahrheit*, S. 461.

¹⁹³ So in der quaestio »Über den Gehorsam« (*Summa Theologica* II.2 q. 104 a. 3 ad 1), zitiert nach *Die katholische Wahrheit*, Bd. VII (1888), S. 651. Im Original: »Et etiam quia in sacrificio immolatur aliena caro, per obedientiam autem propria voluntas, ut Gregorius dicit. Specialiter tamen in casu in quo loquebatur Samuel, melius fuisset Sauli obedire Deo quam animalia pinguis Amalecitarum in sacrificium offerre,

Für die Gesamtbewertung ist entscheidend, dass Samuel das Volk Israel genau vor dieser Gefahr des Abgleitens in die Tyrannei gewarnt hat, wie Thomas betont.¹⁹⁴ Auch funktionalisiert Thomas Saul im Rahmen der Diskussion einer gerechten Regierung – eine wesentliche Erweiterung der Überlegungen Gregor des Großen, der sich auf Führungsfragen von Kirchenführern beschränkt – als vom Ideal abweichendes Beispiel, und er markiert Sauls Königtum als Wunsch-erfüllung eines zur Sünde tendierenden (weil erlösungsbedürftigen) Volkes. Im Rahmen von Thomas' staats-theoretischen Überlegungen ist Sauls Tyrannei als Negativfolie sowie als Strafe für die Unbelehrbarkeit Israels zu sehen. Mit anderen Worten: Saul ist das, was dem auserwählten Volk zustößt, wenn es Gottes weise Regierung (eine durch aristotelische Prinzipien bestimmte Regierung, wie Moses sie ausübte) ablehnt.

Man kann vermuten, dass der je *allgemeine* Rahmen ihrer Überlegungen den Kirchenvätern eine exemplarisch-versöhnliche Sicht auf Saul nahelegt: Er ist hier ein Beispiel in einem topischen Satz von Negativexemplen. Dass eine politische Sicht die Verurteilung verschärft, zeigt der erste große politische Text des Mittelalters, der *Policraticus* (ca. 1159), Hauptwerk des John of Salisbury, wo Saul als Beispiel für königliche Tyrannei (neben häuslicher und religiöser) angeführt wird;¹⁹⁵ er teilt damit das Schicksal aller Herrscher, die sich nicht als Diener der Kirche verstehen.¹⁹⁶

David hingegen ist (mit Salomon) Vorbild mittelalterlicher Könige, sie lassen sich als »David«, als »novus David«, »alter David« titulieren,¹⁹⁷ spricht: Es findet

contra Dei mandatum.« *Sancta Thomae Aquinatis doctoris angelici Opera omnia*, Bd. IX (1882), S. 387.

¹⁹⁴ *Die katholische Wahrheit*, Bd. V, S. 462.

¹⁹⁵ Siehe dort Buch VIII, Kap. 18. Zu Dantes möglicher Kenntnis und Rezeption vgl. Filippo Gianferrari, »Pride and Tyranny. An Unnoted Parallel between Purgatorio 12 and Policraticus 8.20–21«, in: *Dante Notes* 12.5.2016, URL: https://dantesociety.org/node/104#_edn1 (aufgerufen am 19.3.2025). Zu John of Salisbury allgemein Peter von Moos, *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die historiae im Policraticus Johanns von Salisbury*, Hildesheim u.a. 1988 (Ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 2).

¹⁹⁶ Kirn, »Saul in der Staatslehre«, S. 34.

¹⁹⁷ So Hugo Steger, *David, rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bild Darstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6), S. 2. Steger betont, dass David zugleich als »figura quae Christum praesignat« verstanden wurde (ebd.), dass die Figur also »in vielfältiger Bindung« interessiert habe: »in Bezug zu Davids eigener Geschichte, in Bezug zu Christus und zum mittelalterlichen Herrscher.« (S. 3)

eine »imitatio David regis« statt.¹⁹⁸ Diese Vorbildhaftigkeit bildet sich etwa in nordischen Herrscherhandschriften des 9. Jahrhunderts sehr prägnant heraus: Sie dient ursprünglich dazu, den König in die Tradition des byzantinischen Kaisertums zu stellen, etabliert eine Nähe zur Priesterfunktion sowie eine Annäherung an den Stamm Jesse, der als Haus Jesu gilt.¹⁹⁹ In Frankreich bildet sich die Exemplarität Davids bereits ab 614 heraus und dominiert bis ins 13. Jahrhundert hinein.²⁰⁰ Die Bezugnahme ist um die drei Prinzipien des erwählten Volkes, des heiligen Königtums und der dauerhaften Allianz zwischen Gott und seinem Volk herum organisiert.²⁰¹ Aber auch wenn der David-Bezug in Frankreich offenbar systematischer stattfindet als in manchen anderen europäischen Ländern,²⁰² ist die Referenz in europäischen Herrscherhäusern doch weitverbreitet. So figuriert David im Krönungsgebet aus der Zeit Ottos III. und ist auf der Kaiserkrone abgebildet.²⁰³ Noch in Bossuets *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte* ist er das zentrale Beispiel.

Tyrannei zeichnet sich dadurch aus, dass der Fürst das Volk unterdrückt, während ein gerechter Herrscher die (gottgegebenen) Gesetze achtet.²⁰⁴ Ohne in die komplexe Diskussion der Tyrannei-Konzeption des *Polycraticus* einzusteigen, sei die einschlägige Stelle, die argumentativ eine wichtige Funktion hat, zitiert:

Finally, against the wrath of God, they were given kings, some good, yet others bad. For Samuel had become old and, when his sons did not walk in his path but pursued avarice and impurity, the people, who perhaps had deserved that such priests should preside over them, had extorted a king for themselves from God, whose will was disregarded. Therefore, Saul was selected according to the aforementioned rights of the king, that is, one who would take away their sons in order that they might be made into charioteers, and their daughters in order that they might become bakers and cooks, and their lands and estates in order that they might be distributed to his servants according to his will, and who would oppress all people with the

¹⁹⁸ Ebd., S. 125–132.

¹⁹⁹ Ebd., S. 132.

²⁰⁰ Aryeh Graboïs, »Un mythe fondamental dans l'histoire de France au Moyen Âge: Le ›roi David‹, précurseur du roi ›très-chrétien‹«, in: *Revue historique* 287.1/1992, S. 11–31, hier S. 13 und 28. Vgl. auch Le Goff, *Saint Louis*, S. 506–509. Sowie Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 81–84.

²⁰¹ Graboïs, »Un mythe fondamental dans l'histoire de France au Moyen Âge«, S. 17.

²⁰² Ebd., S. 12.

²⁰³ Kirn, »Saul in der Staatslehre«, S. 32.

²⁰⁴ Vgl. dazu Kate Langdon Forhan, »Salisburian Stakes. The Uses of ›Tyranny‹ in John of Salisbury's *Polycraticus*«, in: *History of Political Thought* 11.3/1990, S. 397–407, hier S. 403.

yoke of servitude. Yet the same man was called the anointed of the Lord and, exercising tyranny, he did not lose the honour of kingship. For God had aroused fear in everyone, so that they venerated Saul like a minister of God, whose image he would in a certain measure display.²⁰⁵

Saul wird hier als Ursprung des Königtums erwähnt. Letzteres ist eine Strafe dafür, dass Israel eine andere, ebenfalls verdiente Strafe (die Herrschaft von Samuels Söhnen, d.i. korrupter Priester) flieht. »The idea that kingship is inherently oppressive«²⁰⁶ wird also am Beispiel Sauls begründet, es belegt die grundsätzlich problematische Natur weltlicher Herrschaft; der *Policraticus* erforscht eben eine Balance der Macht durch das Zusammenwirken verschiedener Institutionen. Sauls Geschichte, so ließe sich argumentieren, zeigt einen König, der sowohl politisch als auch religiös versagt, indem er das Volk unterdrückt und Regeln missachtet.

Noch deutlicher aber heben *konkrete* Auseinandersetzungen von weltlicher Macht und Religion die Brisanz der Saul-Erzählung ins Relief: Das belegt erstens Papst Innozenz III., der den staufischen Thronanwärter Philipp von Schwaben daran erinnert, dass Sauls Königtum nur durch menschliche Auflehnung zustande gekommen und dass das Priestertum zeitlich älter sei – ein höheres Alter implizierte im Mittelalter juristisch ein Vorrecht.²⁰⁷ Zweitens belegt es schon mehr als 100 Jahre vor ihm sein Amtsvorgänger Papst Gregor VII., der Sauls Schicksal unversöhnlich deutet. Gregor trieb die Zentralisierung der Kirche, ihre liturgische, administrative und juristische Ausrichtung auf den Papst und Rom, wesentlich voran,²⁰⁸ orientierte sich dabei explizit am Vorbild der kaiserlichen Institutionen.²⁰⁹ Aus diesem Anspruch einer effektiven Durchsetzung des Universalepiskopats entsprang der Investiturstreit (1057 bis 1122), der wichtigste Konflikt zwischen König- und Papsttum im Mittelalter, der das Recht des Königs bzw. Kaisers, Bischöfe einzusetzen, verhandelte. Darüber hinaus geht es direkt um die Macht: Wider älteres Kirchenrecht

205 John of Salisbury, *Policraticus. Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, übers. und hg. von Cary J. Nederman, Cambridge 1990 (Cambridge Texts in the History of Political Thought), S. 201 f.

206 Forhan, »Salisbury Stakes«, S. 404.

207 Dazu vgl. Werner Goetz, »Legitimation weltlicher Herrschaft von Geistlichen im Abendland«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Kanonistische Abteilung* 90.1/2004, S. 192–206, hier S. 194. Weitere Saul-Referenzen bei Innozenz III. untersucht Kirn, »Saul in der Staatslehre«, S. 34.

208 Hierzu und zur Folge: Wilfried Hartmann, *Der Investiturstreit*, München 1993 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 23), S. 4, 45–49.

209 Hartmann spricht von einer »*imitatio imperii*«; ebd., S. 47.

spricht sich Gregor VII. im *Dictatus Papae* 1075 das Recht zu, den König absetzen zu dürfen, und tut es 1076 tatsächlich.²¹⁰ Diese Forderungen gehen weit über die Papst Gelasius I. zugeschriebene Unterscheidung von *regalis potestas* und *auctoritas sacrata pontificum* hinaus, welche fast 600 Jahre zuvor die Zweigewaltenlehre begründet und eine Dominanz des Religiösen nur prinzipiell (sowie aus einer realpolitischen Situation der Schwäche heraus) entworfen hat. Gregor VII. zieht nämlich nun die Konsequenz daraus, den Anspruch auf Vorrang auch in weltlichen Machtfragen zu begründen. Im Resultat jedoch wurde »die politische Ordnung als solche aus der sakralen und sakramentalen Sphäre entlassen«, was im Laufe der Jahrhunderte zu ihrer Emanzipation führen sollte.²¹¹ Diese Auseinandersetzung ist deshalb von entscheidender Bedeutung, weil sie die »prinzipielle Säkularisation [...] erst ermöglichte«: »In ihr wurde die alte religiös-politische Einheitswelt des orbis christianus in ihren Fundamenten erschüttert und die Unterscheidung und Trennung von ›geistlich‹ und ›weltlich‹, seither ein Grundthema der europäischen Geschichte, geboren.«²¹²

In diesem Streit dient Sauls Ungnade an zentraler Stelle als zentrales Argument.²¹³ Konkreter Ausgangspunkt der Auseinandersetzung ist die Besetzung des Mailänder Bischofsamtes. In einem auf den 8. Januar 1076 datierten Schreiben (korrekt vermutlich 8. Dezember 1075),²¹⁴ das in der Forschung als »Ultimatum« bekannt ist,²¹⁵ wendet sich Gregor VII. an seinen Kontrahenten Heinrich IV. Gleich einleitend erteilt er »den apostolischen Gruß und Segen nur unter dem Vorbehalt künftigen Gehorsams«, ²¹⁶ d.i. »wie es einem

210 Ebd., S. 22–26.

211 Böckenförde, »Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation«, S. 96. Böckenförde präzisiert: dem Prinzip nach. Denn es wurden im Investiturstreit zunächst prinzipielle Möglichkeiten geschaffen, deren Realisierung freilich oft später stattfand (S. 99).

212 So Böckenförde ebd., S. 94 (mit Verweis auf Mirgeler, *Rückblick auf das abendländische Christentum*).

213 Das Schreiben und die Passage zu Saul darin sind so relevant, dass Christian Schneiders Untersuchung zum Konflikt zwischen Gregor VII. und Heinrich IV. ihnen ein eigenes Kapitel widmet: »Heinrich IV. als Saul in der Vorstellung Gregors VII. Das Dezember-Ultimatum des Papstes (Reg. III 10)«, in: *Prophetisches Sacerdotium und heilsgeschichtliches Regnum im Dialog: 1073–1077. Zur Geschichte Gregors VII. und Heinrichs IV.*, München 1972 (Münstersche Mittelalter-Schriften 9), S. 139–145 (dort ältere Forschung).

214 Zitiert nach: *Quellen zum Investiturstreit. Erster Teil: Ausgewählte Briefe Papst Gregors VII.*, übers. von Franz-Josef Schmale, Darmstadt 1978 (FSGA 12a), S. 196–205.

215 Ich zitiere Schneider, *Prophetisches Sacerdotium*, S. 139, der auf den Kontext eingeht: Gregor VII. bereitete die Fastensynode 1076 vor, in deren Rahmen über die besagten Investituren des Königs entschieden werden sollte.

216 So Schneider, ebd., S. 140.

christlichen König ziemt«, ²¹⁷ und kritisiert Heinrich dafür, dass er (nach dem Erzbischof von Mailand) auch die Bischöfe von Fermo und Spoleto eingesetzt habe. ²¹⁸ Er fordert »schuldige Ehrerbietung« und ermahnt Heinrich »in väterlicher Liebe, die Herrschaft Christi über Dich anzuerkennen«, die eigene Ehre jener Christi unterzuordnen. ²¹⁹ Die Hierarchie König/Kirche lässt sich auf die asymmetrische Opposition *filius ecclesiae* vs. *magister ecclesiae* bringen. ²²⁰ Und die gesamte Argumentation, die sich durch massiven Rekurs auf Christusworte auszeichnet, lässt sich dahingehend resümieren, dass sie unter Einsatz maximaler Mittel eine Rechts- zur Glaubensfrage zuspitzt. ²²¹

Im Rahmen dieser argumentativen Eskalation ist der Rekurs auf Saul zu sehen. Am Ende des Briefes findet sich das stärkste Bild und die längste Bibelreferenz, denn auf Heinrichs Sieg über die Sachsen 1075 anspielend führt der Papst aus:

Und damit die Furcht vor Gott, in dessen Hand und Macht jede Königsherrschaft und das Imperium liegen, tiefer in Dein Herz eindringe als unsere Ermahnung, mögest Du bedenken, was Saul nach der Erlangung des Sieges, den er auf Geheiß des Propheten errang, widerfuhr, da er sich seines Triumphes rühmte und den Mahnungen des Propheten nicht folgte, und wie er von Gott verworfen wurde und wieviel Gnade dagegen für den König David aus dem Verdienst seiner Demut, umgeben von Zeichen der Tüchtigkeit, folgte. ²²²

Die Rollenverteilung ist klar, Heinrich IV. gleicht Saul, Gregor VII. hingegen Samuel, dem prophetischen Mahner in göttlichem Auftrag; die Sakralisierung weltlicher Herrschaft seit Karl dem Großen wird in eine Gehorsamspflicht umgedeutet. ²²³ Saul dient als Beispiel dafür, dass kriegereischer Erfolg und politische Macht aus Gottes Hand kommen, dass die Legitimität des Herrschers eine religiöse Quelle hat und wieder genommen werden kann; durch zwei Verweise auf Samuel, die geschickt eingeflochten werden, legt er die Bedeutung, ja den Primat von Gottes Vertretern auf Erden in dieser Frage nahe. ²²⁴

²¹⁷ *Quellen zum Investiturstreit*, S. 197.

²¹⁸ Ebd., S. 199.

²¹⁹ Ebd., S. 201.

²²⁰ Schneider, *Prophetisches Sacerdotium*, S. 142.

²²¹ Ebd., S. 143. Schneider betont, dass der Papst historisch gewachsene Rechte des Königtums nicht berücksichtigt.

²²² *Quellen zum Investiturstreit*, S. 205.

²²³ Schneider, *Prophetisches Sacerdotium*, S. 144f.

²²⁴ Heinrich wird sich u.a. mit dem Argument wehren, er sei (wie Saul) Gesalbter des Herrn und damit unantastbar – ein Argument, dem der Gang nach Canossa widerspricht; Hartmann, *Der Investiturstreit*, S. 24–26.

Die Hierarchie der Werte könnte ebenfalls klarer nicht sein: Demut steht über Tüchtigkeit.²²⁵

Ein kleiner Ausblick soll verdeutlichen: Das Argument, dass Demut eine zentrale Eigenschaft jedes Herrschers sei, wird trotz eines weniger dominanten christlichen Denkens auch in der Frühen Neuzeit Fortbestand haben. Noch bei Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622 bis 1676), der nicht nur Romanautor, sondern auch Staatsdenker war, lässt sich lesen, dass die »Demuht« anfänglich Sauls größte Tugend gewesen sei, die spätere Sünde hingegen »hoffärtige / übermütige und trotzige Gedancken« und Taten.²²⁶ Saul stürzt aus Hochmut:

Und hat diesen seinen erbärmlichen Fall sonst nichts verursacht / als daß er seine anfängliche Haupt-Tugenden der Demuht und Gottes-Forcht beyseits gesetzt / und sich hingegen auf sich selbst / auf sein königlichen Gewalt und Politische Griff die ihm sein *Ratio Status* eingeben / verlassen; welche ihn aber schrecklich betrogen: und von einer Staffel zur andern: von einem Laster ins ander: Ja biß endlich in die Verzweiflung hinunter gestürzt: Ja so unglückseelig gemacht haben [...].²²⁷

Die Diatribe aus dem Pamphlet *Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status* (1670), die sich gegen die instrumentelle politische Vernunft nach Machiavelli richtet,²²⁸ zeigt eine politiktheoretische Wendung der Kritik.

Denn zuvor hat Grimmelshausen den Ursprung weltlicher Herrschaft untersucht. Die wichtige Prämisse: Herrscher der Welt ist Gott, von Natur aus gibt es keinen menschlichen Souverän.²²⁹ Menschliche Herrscher hingegen werden eingesetzt: Grimmelshausen unterscheidet erstens direkt von Gott, zweitens durch Menschen dank Eingabe Gottes und drittens von Menschen eingesetzte Herrscher (Tyrannen).²³⁰ Die zentrale Eigenschaft ist daher, dass ein »rechter Regent vor allen Dingen gegen Gott demühtig seye / als welcher

225 »[...] quanta vero gratia David regem ex merito humilitatis inter virtutum insignia subsecuta fuerit.« *Quellen zum Investiturstreit*, S. 204.

226 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status*, hg. von Rolf Tarot, Tübingen 1968, S. 12 und 18. Die erste Rede der Abhandlung ist allgemein, die zweite Saul gewidmet; die folgenden haben Jonathan, David, Joab und Sabud zum Thema.

227 Ebd., S. 31.

228 Letzterer wird mehrmals erwähnt und auch für seinen »*Atheismo*« kritisiert; ebd., S. 31 f.

229 Ebd., S. 7.

230 Ebd., S. 8 f.

ihn in einen solchen hohen Stand gesetzt / und ihm vermittelst seines Beystands darinn erhält«; zudem sollte er die Religion erhalten, drittens die Gesetze respektieren.²³¹ Die Demut gegenüber Gott ist also die zentrale Tugend, als »Grundveste«, die jedes »Gebäu« benötige;²³² Sie sei weit wichtiger als Ratio Status – Staatsräson, verstanden als »selbst Erhaltung« ihrer Person oder des Staates –²³³ und königliche Gewalt.

Saul ist bei Grimmelshausen eigentlich ein tüchtiger Herrscher: Er ist ein »eiferiger Verthädiger der Religion« und »Beobachter des Gesetzes«, »bescheiden und vorsichtig gewesen im Regieren«, außerdem gerecht, tapfer, »grosmüthig / standhaftig / und ohnerschrocken in aller Gefahr«.²³⁴ Die Liste ist nicht erschöpft, genannt seien nur noch: »von Gestalt des Leibs / ein ansehlicher Majestätischer König!«²³⁵ Aber Saul verlässt sich auf die Staatsräson, er glaubt, »sich seines königlichen Stands und Gewalts wie andere heidnische König nach eigenem Belieben zu gebrauchen und *absolute* nach seinem Gefallen zu regieren / zu halten und zu walten / gleichsamb als wann kein GOTT im Himmel were / der ihm solchen Gewalt auch wieder nemen könnte!«²³⁶ Zu dieser auf menschliche Vernunft und Fähigkeiten beschränkten Haltung gehört auch, seine Vergehen nicht einsehen zu können, wie das Gegenbeispiel David zeigt:

[...] Sündigen ist Menschlich; darinnen verharren / ist Teufflich; viel abscheulicher aber / wann der Gefallene sich noch unterstehet / durch seine Vernunft und GOTT widerstrebende spitzfindige Staats-Griff der Machiavellisten / ihm selbst zu helfen; wie Saul getan; Solches that unser König David aber nicht [...].²³⁷

Sauls Vergehen ist in letzter Konsequenz mangelnde Einsicht und hochmütiges Vertrauen auf menschliche Vermögen – beides belegt Mangel an Demut gegen Gott.

So lädt sich der christlich-theologisch fixierte Saul-Stoff in die frühneuzeitlichen Politikdebatten ein: Ein verstandesfixierter Absolutismus, der meint, Gottes Gnade nicht in Rechnung stellen zu müssen, wird hier harsch verurteilt. Grimmelshausen kritisiert damit ein rein weltlich ausgerichtetes Staats- und Politikverständnis, das er als »Machiavellische Staats-Meinung« bezeich-

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 12.

²³³ Ebd., S. 9.

²³⁴ Ebd., S. 14f.

²³⁵ Ebd., S. 16.

²³⁶ Ebd., S. 18.

²³⁷ Ebd., S. 45.

net und als ›gottlos‹ verurteilt.²³⁸ Saul dient ihm als Beispiel dafür, wie ein solches Verständnis der öffentlichen Sache erst in Tyrannei mündet (es ist »der tyrannische *Ratio Status* deß Sauls«)²³⁹ und schließlich zum Sturz des Tyrannen führt, weil »der politische *Ratio Status* gegen denen die GOTT vertrauen / nichts vermag«.²⁴⁰ Auch wenn die Autonomie des Politischen im Barock recht weit fortgeschritten ist, Demut und Gottesfurcht bleiben für Grimmelshausen die transzendenten Anker weltlichen Gemeinwohls.

²³⁸ Ebd., S. 27.

²³⁹ Ebd., S. 28.

²⁴⁰ Ebd., S. 30.

II. Der Wechsel in die Literatur: Exempel und Empathie

II.1 Saul zwischen Jenseitshoffnung und Universalmonarchie (Dante Alighieri)

Dante Alighieri (1265 bis 1321) bringt König Saul aus dem theologisch-moralischen ins literarische Feld. Seine äußerst konzise Darstellung verdient schon aus diesem Grund volle Aufmerksamkeit: Es ist die erste hochliterarische Gestaltung von König Sauls Geschichte. Allerdings ist damit nicht alles gesagt, denn ein Werk ist bei Dante oft ja meist mehr als ein literarischer Text: So situiert sich auch und gerade die Geschichte von König Saul an einer Scharnierstelle zwischen philosophischem, theologischem, politischem und literarischem Diskurs – und diese ist durchaus brisant.

Die besagten Diskurse artikulieren sich auf unterschiedliche Art und Weise bei Dante. Während der Dichter in der *Commedia* (1321) ein einheitliches Gedankengebäude auf dem christlichen Erlösungsgedanken zu errichten scheint und alles Irdische in diese Perspektive einordnet, entwickelt er in den Büchern der *Monarchia* das Konzept eines Weltkaisertums (Buch I), illustriert es am bis dato prominentesten Beispiel Rom (Buch II) und verteidigt die Unabhängigkeit des Kaisertums von päpstlicher Autorität (Buch III). Kurz, er will die Trennung von Weltkaisertum und Kirche, behauptet damit eine relative Autonomie des Irdischen und widerspricht so manchem Zeitgenossen, vor allem Bonifaz VIII., Autor der Bulle *Unam sanctam* (18. November 1302), der es für »heilsnotwendig« hält, »daß jedes menschliche Geschöpf dem römischen Papst unterworfen sein muß«.¹

Die Saul-Erzählung ist für diesen Kontext einschlägig und aufschlussreich: Es überrascht daher nicht, dass Dante auf Saul zurückgreift, und zwar im *Purgatorio* (die prominenten *canti* X und XII) sowie in der *Monarchia*. Vorweg sei gesagt, dass Saul in der *Commedia* gar nicht als leibhaftige, handelnde Figur auftritt, sondern als Bildnis des Stolzes: Seine topische Präsenz im theologisch-moralischen Diskurs wird durch diese Erscheinungsform bestätigt. Insofern

1 Zitiert nach Dante Alighieri, *Monarchia. Studienausgabe Lateinisch/Deutsch*, übers. und hg. von Ruedi Imbach und Christoph Flüeler, Stuttgart 1989, S. 355.

hat Dantes Saul illustrierenden Charakter, die Bestimmung seiner Funktion wird seinen argumentativen Wert herausstellen müssen.

Um zur Relevanz und Stellung der Saul-Gesänge im Kontext der *Commedia* zu kommen: Purg X und XII sind aus mehreren Gründen prominent.² Erstens wird der Bereich des (von Dante neu eingeführten)³ Vorfegefeuers verlassen und jener der eigentlichen Buße betreten; strukturell ist Purg X dementsprechend mit Inf VIII gleichzusetzen, wo mit dem Eintritt in die Höllengestadt Dite der Bereich der inneren Hölle erscheint.⁴ Zweitens büßen die Sünder die schwerste aller Sünden, *superbia*: Sie ist der Ursprung aller anderen, ihre Auslöschung wird deren Verschwinden erleichtern, wie der Engel am Ende von *canto* XII festhält (V. 112–114), sie gibt dem Wanderer am meisten zu denken und zu fürchten (Purg XIII, V. 136–138); das erklärt, warum Dante dem Hochmut gleich drei Gesänge widmet. Drittens werden Exempel⁵ für die genannte Sünde und die ihr entsprechende Tugend Demut mittels Bildnissen gegeben, die sich an der Wand bzw. auf dem Boden des Kreises befinden, ein einzigartiges Beispiel bildender Kunst in der *Commedia*.⁶ Diese Illustration fügt sich erstens ein in die allgemein visuelle Konzeption von Imagination bei Dante und dient zweitens dazu, den Nachvollzug der Läuterung durch den

2 *Commedia*-Zitate: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 3 Bde., Kommentar von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 2005 (Oscar classici, seitenidentisch mit i Meridiani).

3 Jacques Le Goff, *La Naissance du purgatoire*, Paris 1991 (folio histoire), zur *Commedia* S. 449–479, S. 461.

4 Auch wenn die zugrunde liegende Gliederung eine andere ist: Das *Inferno* ist bekanntlich auch nach Prinzipien der antiken (d.i. aristotelischen) Moralphilosophie gegliedert, während der Aufbau des *Purgatorio* einzig dem Katalog der christlichen Sünden entspricht. Dadurch divergieren die Gliederungen beider Bereiche, genaue Entsprechungen sind auf dieser Ebene kaum herzustellen. Das spricht nicht gegen Parallellstrukturen der drei Teile der *Commedia*, wie sie rezente »Vertical Readings« vornehmen, nur folgen die Symmetrien dann anderen, auch ästhetischen Gesetzen; vgl. George Corbett/Heather Webb (Hg.), *Vertical Readings in Dante's Comedy*, 3 Bde., Cambridge 2015–2017; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.11647/OBP.0066> (aufgerufen am 13.2.2024).

5 Zu Begriff und Geschichte des Exempels vgl. von Moos, *Geschichte als Topik*, bes. S. 1–113; sowie Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, S. 75–81. Beide rezipieren umfangreich ältere Forschung.

6 Ein literarisches Vorbild mag man in den berühmten allegorischen Darstellungen auf der Gartenmauer des *Roman de la Rose* sehen, betont Katharina Münchberg in ihrem Kapitel zu den Gesängen X–XII, und hebt zudem hervor, dass Dante als Erster Gott als rein ästhetischen Schöpfer präsentierte; *Dante. Die Möglichkeit der Kunst*, Heidelberg 2005 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 30), S. 70–80, hier S. 71.

Wanderer, der das *Purgatorio* allgemein (im Unterschied zur Strafe im *Inferno*) charakterisiert, anzufeuern und zu betonen.⁷

Gesänge X und XII rahmen Gesang XI, der die Begegnungen mit den ehemaligen Hochmütigen darstellt, die durch eine Steinlast gebeugt ihren Stolz büßen.⁸ Die Gespräche mit den Sündern, welche bereits die Kernstücke des *Inferno* darstellten, veranschaulichen durch Einzelschicksale das Vergehen (und *ex negativo* die Tugenden). Die Rahmen-*canti* hingegen präsentieren künstlerische Werke, von Gott selbst in strahlend weißem Marmor geformte Reliefs, die antithetisch Sinnbilder der Demut (X) und des Hochmuts (XII) darbieten, also vom Exempel zum Gegenbeispiel fortschreiten;⁹ die Bildnisse stellen exemplarische Figuren der Geschichte (d.i. der Bibel) sowie der antiken Geschichte und Mythologie dar. Vertikal, d.h. im Zusammenspiel der drei Teile der *Commedia*, spiegeln sie andere Herrscherfiguren, nämlich einerseits die Tyrannen im *Inferno* (XII), denen die Gegenbeispiele gleichen, und andererseits König Salomon im *Paradiso* (XIII), der wiederum ein Beispiel für Tugend ist.¹⁰ Anhand der Reliefs entwickelt das *Purgatorio* sowohl eine Produktions- als auch eine Rezeptionsästhetik,¹¹ die Gesänge X–XII sind daher häufig Gegenstand von Auslegungen geworden.¹²

Zentral und vielschichtig ist bereits die räumliche Anordnung:¹³ Während die Kunstwerke in Gesang X die Bergesstufe zieren, sind jene in Gesang XII in den Boden eingelassen, sodass die durch Steine gebeugten Büsser sie stets vor

7 Rainer Stiller, »Das Unvorstellbare und die Vorstellung. Zur Imagination in Dantes *Purgatorio* (Canti IX–XVII)« in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91/2016, S. 62–78, hier S. 67.

8 Zu allen drei Gesängen einleitend die jeweiligen Kommentare von Georges Güntert (*canto* X), Karlheinz Stierle (*canto* XI) und John A. Scott (*canto* XII) in: Georges Güntert/Michelangelo Picone (Hg.), *Lectura Dantis Turicensis*, 3 Bde., Bd. II: *Purgatorio*, Florenz 2001.

9 Der Rekurs auf visuelle Mittel an sich betont bereits die didaktische Funktion; vgl. Gloria K. Fiero, »Dante's Ledge of Pride. Literary Pictorialism and the Visual Arts«, in: *Journal of European Studies* 5/1975, S. 1–17.

10 Dazu Gianferrari, »Pride and Tyranny«.

11 Vgl. Andreas Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (Purg. X–XII)«, in: ders./Gerhard Neumann (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i.Br. 1998 (Litterae 52), S. 309–356, hier S. 325.

12 Außer den bereits zitierten Titeln vgl. Karlheinz Stierle, der darauf hinweist, dass das *Purgatorio* fast »wie eine große Künstlerkolonie« erscheine, so reich sei der zweite Teil der *Commedia* an Künstlern, Dichtern, Werken; »Das System der schönen Künste im ›Purgatorio‹ von Dantes *Divina Commedia*«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996 (Bild und Text), S. 389–416, hier S. 397.

13 Dante betont die Grundstruktur des Denkens, welche überhaupt erst die »Geburt des Fegefeuers« als eines »intermédiaire« ermöglicht hat: »le processus de *spatialisation* de la pensée«; Le Goff, *La Naissance du purgatoire*, S. 13f.

Augen haben. Der Wanderer muss sich in seiner Körperhaltung anpassen – »chinato« betrachtet er die Bildnisse (Purg XII, V. 69) – und büßt den eigenen Hochmut mit. Die Position spiegelt das Gezeigte: Die aufrechte Haltung von Bildnis und Betrachter (Purg X) entspricht den Tugendbeispielen. Die liegende Stellung der Bildnisse – eine Position, die an Grabplatten erinnert, was wiederum auf den doppelten, nämlich den zeitlichen und den ewigen Tod der gezeigten Sünder sowie an den der *superbia* allgemein erinnert –¹⁴ und die gebeugte Haltung der Betrachter (Purg XII) entsprechen den Sündenfällen. Sie werden im Prozess des *Purgatorio* – des Aufstiegs und der Reinigung – gebüßt, was es erlaubt, die Aufrechte wieder einzunehmen: »che drizza voi che 'l mondo fece torti« (Purg XXIII, V. 126).¹⁵ Dieser Spiegelung entspricht eine weitere: Dante der Dichter beugt sich ebenfalls demütig-büßend über seinen Text, eine Haltung, die wiederum der Leser spiegelt.¹⁶ Diese für die mittelalterliche Ästhetik typische, verstärkende Doppelung ist nicht die einzige, wie zu zeigen sein wird.

Die Qualität der Kunstwerke ist außergewöhnlich: Der göttliche Künstler schafft im »marmo candido« (Purg X, V. 31) »imagini di tante umilitadi« (Purg X, V. 98), die von absoluter Meisterschaft sind. Das göttliche Werk übertrifft jede andere Kunst, sowohl die der Natur als auch jene der Antike: »[...] che non pur Policeto, / ma la natura lì avrebbe scorno.« (Purg X, V. 32f.)¹⁷ Während das Maria- und das David-Relief auf einer traditionellen Ikonografie aufbauen, verbildlicht das Trajan-Relief, das den Kaiser im Gespräch mit der Witwe zeigt, nicht einen Moment, sondern inszeniert einen Dialog, eine Abfolge von Repliken, die im Text als direkte Rede markiert sind (Purg X, V. 73–93).¹⁸ Kurz: Das Relief entfaltet einen zeitlichen Ablauf, soll damit seine mediale Kondition als Bild, ja als Kunst im irdischen Sinne übersteigen: Gott betätigt sich als Schöpfer, er verleiht der Kunst Atem, Rede, Leben. Dante

14 Vgl. Georges Corbett, »Parallel Exempla. A Theological Reading of Dante's Terrace of Pride (Purgatorio X–XII)«, in: *Le Tre Corone* 4/2017, S. 73–96, hier S. 89; Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer«, S. 343f.

15 Le Goff, *La Naissance du purgatoire*, S. 458.

16 So treffend Stiller, »Das Unvorstellbare und die Vorstellung«, S. 70.

17 Vgl. als (indirektes) Echo den Nachsatz, der direkt auf die Hochmut-Darstellungen in *canto* XII folgt: »Qual di pennel fu maestro o di stile / che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi / mirar farieno uno ingegno sottile?« (V. 64–66) – Kablitz betont, dass die göttlichen Kunstwerke auch dadurch ihre menschlichen Pendants übertreffen, dass sie deren moralische Defizite nicht teilen: Sie täuschen nicht, sondern zeigen höhere Wahrheit, und sie wecken Neugier nicht, um von Gott ab-, sondern um zu ihm hinzulenken; Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer«, S. 326.

18 Hierzu sowie zur Frage der Ekphrasis in Purg X vgl. James H. McGregor, »Reappraising Ekphrasis in Purgatorio 10«, in: *Dante Studies* 2003/121, S. 25–41; dort weitere Literaturhinweise.

bringt die synästhetische Wirkung auf den Begriff des »visibile parlare«, welches für den Menschen neu sei (Purg X, V. 94–96).¹⁹ Erich Auerbach sieht in der Betonung der Besonderheit dieser Reliefs einen Beleg dafür, dass die dargestellte Kunst mehr sein könne als Allegorie, nämlich *figura* im Sinne eines innerweltlichen Verweises auf ebenso innerweltliche göttliche Erfüllung.²⁰ Da es sich zugleich um Gestalten der Geschichte handelt, welche Teil der allgemein figuralen Formenwelt der *Commedia* sind,²¹ also auf die erfüllte Wahrheit vorausweisen, ist die figurale Struktur hier doppelt: thematisch und im künstlerischen Darstellungsmodus.

Inwiefern stellt Purg X überhaupt Saul dar? Tatsächlich tut er es mittels Verschiebung, wie zu zeigen sein wird. Der *canto* führt prominent (als eines von nur drei Beispielen) nach der Jungfrau Maria und vor Kaiser Trajan König David als Exempel für Demut ein; zusammen sind es drei Beispiele aus der jüdischen und römischen Geschichte, welche die Zeit vor, zu und nach Christi Geburt abdecken. In der bildlichen Darstellung werden sie zunehmend komplexer und belebter. Der Fokus wandert von der rein religiösen Figur Maria²² über eine religiös-weltliche Figur (David) zu einem rein weltlichen Herrscher (Trajan).

Wie wird nun Sauls glücklicher Nachfolger gezeigt? Dante gestaltet die Szene, in welcher die Bundeslade nach Jerusalem gebracht wird (2 Sam 6,1–23): Saul ist gestorben, David offiziell König von Israel; er hat Jerusalem zur Hauptstadt gemacht. Die doppelte Institutionalisierung – sowohl des Herrscherhauses als auch der Kapitale – wird besiegelt. Im Alten Testament beruht diese Harmonie weltlicher und religiöser Festigung auf einer Asymmetrie: David als Monarch zeigt die Hierarchie von Staat und Religion, indem er sich vor Gott erniedrigt. David tritt als »l'umile salmista« (Purg X, V. 65) auf, der tanzt

19 Stiller betont den mehrfachen Sinn der Formel: Gemeint sein kann, dass das Bild zu sprechen scheint, dass die Sprache bildhaft plastisch oder dass ein Zeichen anschaulich ist, welches die innere Anschauung stimuliert. Stiller, »Das Unvorstellbare und die Vorstellung«, S. 69.

20 Vgl. Auerbach, »Figura«, S. 57f.

21 Ebd., S. 66f.

22 Deren Schlüsselstellung analysiert Kablitz: Die Verkündigung sei dem *Purgatorio* strukturell parallel, denn beide böten Zugang zum Himmel. Auch sei im »visibile parlare« der Bilder die auf der Inkarnation Gottes gründende Heilsgewissheit gespiegelt, da jeweils das Bild durch das Wort überstiegen werde – er sieht eine »Theologie der Aisthesis« am Werk; vgl. »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer«, S. 327–331. Münchberg hingegen hält zwar fest: »Die Bilddarstellung ist transparent auf das undarstellbare *verbum dei*.« Im Anschluss betont sie (in Abgrenzung zu Kablitz) jedoch die ästhetische Selbstreflexivität der Bildnis-*canti*; Dante. *Die Möglichkeit der Kunst*, S. 73. Ähnlich Patricia Oster, »Dove si puote ciò che si vuole«. Gottes Bildkunst im X. *Canto* des *Purgatorio*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91/2016, S. 79–94.

und das königliche Kleid geschürzt hat (»trecando alzato«; ebd.). Mit dieser Geste beweist er einerseits weltliche Demut und andererseits religiöse Größe (»e più e men che re era in quel caso«; Purg X, V. 66). Die religiöse Akzentuierung überwiegt, denn David wird nur periphrastisch, in seiner Funktion als Autor der Psalmen, genannt; diese Funktion wird im *Paradiso* entwickelt, wo David als »höchster Sänger«, der Dante die Hoffnung gelehrt hat, adressiert wird (Par XXV, V. 71–73).²³ Ebenso aufschlussreich ist, dass der religiösen die dichterische Funktion zu Seite steht: Hier wird das zentrale Strukturelement der *Commedia*, die ja die dichterische Summe einer theologischen Weltsicht ist, in einer Figur verdichtet. Die Partizipation an der Gesamtstruktur verleiht David besondere Relevanz.

David ist jedoch nicht nur Sauls erfolgreicher Nachfolger; seine textinterne Positionierung zwischen Maria und dem römischen Kaiser, zwischen Religion und Staat, ist insofern eine berechtigte.²⁴ David ist auch Sauls Schwiegersohn, er hat Michal, Sauls Tochter, geheiratet:

Di contra, effigiata ad una vista
d'un gran palazzo, Micòl ammirava
sì come donna dispettosa e trista. (Purg X, V. 67–69)

Die Passage ist bibeltreu, in 2 Sam 6,16 »schaute Michal, Sauls Tochter, aus dem Fenster und als sie sah, wie der König David vor dem Herrn hüpfte und tanzte, verachtete sie ihn in ihrem Herzen« (in der Vulgata: »Michol filia Saul prospiciens per fenestram | vidit regem David subsilientem atque saltantem coram Domino | et despexit eum in corde suo«). Sie drückt zudem in ihrer bei Dante beschriebenen Körperhaltung das aus, was sie in 2 Sam 6,20 in Worte fasst: »Wie würdevoll hat sich heute der König von Israel benommen, als er sich vor den Augen der Mägde seiner Untertanen bloßgestellt hat, wie sich nur einer vom Gesindel bloßstellen kann.« Dante greift damit die Kritik des Alten Testaments an der Königin auf, die ein weltliches Urteil über ihren Gatten fällt.

23 Vgl. auch Par XX, V. 37–39 (wo David erneut als »cantor de lo Spirito Santo« vor der Bundeslade tanzt und als einer der Herrscher auftritt, die dem Fürstenadler sein Licht spenden – abermals neben Trajan: V. 44f.); sowie Par. XXV, V. 72; ebd. XXXII, V. 11.

24 Wenn man David als Präfiguration Christi versteht, wie Erich Auerbach das mit Verweis auf Gregor den Großen tut, dann ist die Stellung zwischen der Mutter Gottes und dem römischen Kaiser abermals sinnfällig: als Stellvertreter des (einzigen) vollkommen legitimen Herrschers über Dies- und Jenseits; »Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's *Commedia*«, in: *Speculum* 21.4/1946, S. 474–489, hier S. 476f. Siehe auch Dante Isella, »Gli »exempla« del Canto X del *Purgatorio*«, in: *Studi danteschi* 45/1968, S. 147–156, hier S. 152.

Er erwähnt die Strafe nicht, diese ist jedoch bekannt: »Michal aber, die Tochter Sauls, bekam bis zu ihrem Tod kein Kind.« (2 Sam 6,23) Die stolze, weltlich denkende Herrscherin hat keine Zukunft.

Die Darstellung in Purg XII²⁵ reiht sich wie gesagt in eine Serie von *superbia*-Exempeln ein. Die 13 vorchristlichen Erzählungen aus Bibel, Mythologie und Geschichte, die je in einer Terzine resümiert werden, gliedern sich in drei Gruppen, die durch ein bekanntes Akrostichon rhetorisch sowohl sauber getrennt als auch eng verknüpft sind: Die erste Gruppe hat als Anfangsbuchstaben der Terzine V, die zweite O, die dritte M. Die Anfangsbuchstaben formen also das Wort VOM (*uomo*) – zusammen sagen sie den Stolz als *conditio humana* aus. Die erste Gruppe umfasst Aufständische gegen Gott bzw. die Götter wie Luzifer, Briareus oder Nimrod; die zweite Geltungssüchtige wie Niobe, Saul und Arachne; die dritte aus Stolz Herrsch- und Besitzsüchtige wie Eriphyle, Cyrus oder Holofernes.

Saul befindet sich – wie bereits David und Michal – in einer Gruppe, welche auf das religiöse Extrembeispiel folgt (in Purg X die Jungfrau Maria, in Purg XII der Leibhaftige). Die Figuren dieser zweiten Gruppe strafen sich selbst, während die in der ersten Gruppe von Gott/den Göttern und die in der dritten von den Menschen gestraft werden. Die zweite Gruppe ist insofern ein besonders gelungener *contrappasso*, denn die Hochmütigen werden in ihrer Selbstjustiz durch ihren Hochmut, ihren Stolz auf sich selbst, gestraft. Dies gilt auch für Saul: Er wird im Moment der Niederlage gezeigt, der Krieg gegen die Philister ist verloren, seine männliche Nachkommenschaft tot. Der König stürzt sich ins Schwert:

O Saùl, come in su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non sentì pioggia né rugiada! (Purg XII, V. 40–42)

Hier kommt nun eine Reihe rhetorischer Verfahren zum Einsatz, welche das Urteil über Saul abmildern. Die Konzentration auf das tragische Ende der Figur, auf ihre Strafe, ist eine Weise, die verursachende Sünde nur indirekt zu thematisieren. Gezeigt oder erwähnt wird – anders als vorher die Demut Davids – nicht sie selbst: Sie ist nur metonymisch, in der Konsequenz des Stolzes, enthalten. Die Wahl Dantes fällt umso mehr auf, als sich die Frage ansonsten eben nicht stellt: Die *Commedia* insgesamt beruht auf dem metonymischen Darstellungsprinzip, die kausalen Folgen menschlichen Handelns auf Erden

25 Einleitend zum Hintergrund und dazu der Eintrag »Saul« von Gian Roberto Sarolli, in: Umberto Bosco (Hg.), *Enciclopedia dantesca*, Bd. V, Rom 1976, S. 43.

im Jenseits zu zeigen. Die Bildnisse bieten die rare Möglichkeit, den Akt selbst direkt zu veranschaulichen – im Falle Sauls ergreift Dante sie eben *nicht*. Das entscheidet bereits die Frage, ob die Darstellung eher Schrecken oder eher Mitgefühl erzeugt: Da Dante sich entscheidet, nicht den Stolz selbst zu zeigen, sondern das Leid, das aus ihm folgt, überwiegt letzteres; auch die rhetorische Form der *exclamatio* verschiebt das Gewicht in besagte Richtung (die Abschreckung ist weit mehr der ersten Gruppe vorbehalten). Wie die ihm vorangehende Niobe, mit der er ein Bilderpaar formt, erweckt Saul primär Mitleid bei Wanderer und Leser.

Hinzu kommt, dass nicht nur Saul bestraft wird, sondern auch der Ort seines Suizids, »che poi non senti pioggia né rugiada!«. Die vielzitierte Passage, auf die Dante sich bezieht, ist Davids Totenklage. In dieser verflucht David, der noch im Gestraften den Gesalbten ehrt, das Gebirge, in dem Saul den Tod gefunden hat: »Ihr Berge in Gilboa, kein Tau und kein Regen falle auf euch, ihr trügerischen Gefilde. Denn dort wurde der Schild der Helden befleckt, der Schild des Saul, als wäre er nicht mit Öl gesalbt.« (2 Sam 1,21) Dante selbst zitiert die Stelle in der *Epistola* an die Florentiner und macht dort deutlich, dass es auch die Berge sind, die sich des Hochmuts schuldig machen,²⁶ ja man kann sie als Inkarnation des Stolzes sehen.²⁷ Bei Francesco Petrarca wird signifikanterweise das Gebirge in der anthropomorphen Periphrase »der stolze Berg« wiederkehren, wenn es über David heißt: »et sopra 'l buon Saùl cangiò le ciglia, / ond'assai può dolersi il fiero monte«.²⁸ Bestraft wird also nicht nur der Hochmut Sauls, sondern auch jener des Ortes seiner Strafe, metonymisch die Strafe selbst, weil diese immerhin – wie David anführt – einen Gesalbten des Herrn trifft. Nach Gregor dem Großen sind die Berge gar als Volk der Juden und Saul als Figuration Jesu Christi zu verstehen, eine Deutung, auf die Dante

26 »Sin prorsus arrogantia vestra insolens adeo roris altissimi, *ceu cacumina Gelboe*, vos fecit exsortes, ut Senatus eterni consulto restitisse timori non fuerit, nec etiam non timuisse timetis; nunquid timor ille perniciosus, humanus videlicet atque mundanus, abesse poterit, superbissimi vestri sanguinis vestreque multum lacrimande rapine inevitabili naufragio properante?« Epistola VI,3, zitiert nach: Dante Alighieri, *Opere*, hg. von Marco Santagata, 3 Bde., Bd. II: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, hg. von Gianfranco Fioravanti u.a., Mailand 2014 (i Meridiani), S. 1454–1463, hier S. 1456; Hervorh. N.B.

27 Das sagt eine wichtige Quelle Dantes – William Peraldus in *De vitiis et virtutibus* – explizit; vgl. Corbett, »Parallel Exempla«, S. 92. Allgemein und grundlegend Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989, Kap. »Dante e Peraldo«, S. 195–257.

28 Sonett 44, V. 7f., des *Canzoniere*; Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. von Marco Santagata, überarbeitete Auflage, Mailand 1996 (i Meridiani), S. 233.

hier gegebenenfalls anspielt.²⁹ Wie eine Litotes führt diese doppelte Strafe für Hochmut letzten Endes wenn nicht zu einer Bejahung Sauls, so doch zu einem verhältnismäßig milden Blick auf ihn.

Wie sind die beiden Saul-bezogenen Reliefs verbunden? Es lässt sich einerseits eine Abfolge und andererseits eine Spiegelung ausmachen. Die Abfolge besteht darin, dass über den Stolz der Tochter metonymisch jener des Vaters zur Darstellung kommt, dessen Konsequenzen dann in der direkten Saul-Darstellung in Purg XII gezeigt werden. Zusammengenommen bilden die Darstellungen von Michal und Saul das Schema Sünde/Strafe und damit die moraltheologische Basisstruktur der Saul-Geschichte nach. Die Spiegelung wiederum meint eine Reihe von Symmetrien: die der Sünde – Michals Verachtung für David spiegelt Sauls Stolz – und jene der Strafe – Saul verliert die Thronfolge, Michal die Mutterschaft –, denn Vater und Tochter ist der dynastische Tod gemein. Insofern nimmt Michal in Purg X Saul in Purg XII vorweg, beide rahmen Purg XI als unfruchtbare Negativexempel. David schließlich ist ebenfalls in beiden Darstellungen präsent: Direkt in der ersten, durch seinen Fluch in der zweiten; während die erste Szene den Kontrast zu Saul betont, stellt die zweite Nähe zwischen den beiden gesalbten Königen her. Auch im Kontext der Darstellungen ist wiederholende Variation zu beobachten, etwa im Nexus Kinder und Stolz: Während Maria als Mutter Inkarnation der Demut ist, ist Michal eine stolze Tochter, die daher kinderlos bleibt.³⁰ Darüber hinaus findet sich eine Reihe von theologisch-moralischen Entsprechungen, die systematisch sind und die Formulierung der »parallel exempla« rechtfertigen.³¹

Es sei resümiert. Einerseits wird Saul topisch aufgerufen, um Stolz zu illustrieren,³² und zwar auf raffinierte und nachdrückliche Weise, mittels Vorandeutung, Symmetrie und Kontrast; dadurch füllt er im enggeknüpften Verweisnetz

29 *Moralia in Iob*, Teil I, Buch IV, Cap. iv. Auerbach erwähnt das Zitat der Passage durch Pseudo-Eucherius und schließt daraus, dass in Dantes Saul eine Präfiguration Christi zu sehen sei – und das, obwohl Saul vorher für die *superbia* stand. So wird Saul für Auerbach z.B. für »the principle of ›polysemy‹ in the figurative interpretation«; »Saul's Pride«, S. 269.

30 Eine Parallele, die verschärft wird, wenn man die patristische Bibelexegese berücksichtigt, die in der Bundeslade, welche Michal auch bei Dante verschmäht, ein Zeichen Marias sieht; vgl. Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer«, S. 333.

31 Vgl. dazu Corbett, »Parallel Exempla«, bes. S. 88–96. Ganz allgemein kann man zwischen den Exempelreihen den grundsätzlichen Unterschied zwischen einer göttlichen Sprache, die in der Inkarnation des Wortes gipfelt, und einer babylonischen Sprachlosigkeit der Sünde (Nimrod) feststellen; Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer«, S. 347.

32 Ob man deshalb einen *typus diaboli* in ihm sehen muss, wie Kablitz unter Berufung auf die (jüngere) Exegese des Hieronymus Lauretus (*Silva Allegoriarum totius Sacrae Scripturae*) ausführt, mag anhand der folgenden Ausführungen neu bedacht werden; »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer«, S. 345, Anm. 59.

der *Commedia* seine Funktion auf prominente Weise aus. Andererseits wird seine Darstellung auf überraschende Weise rhetorisch gedämpft, und der Bezug auf seinen Tod lässt das positive Bedeutungspotential der Figur hervortreten. Auch fällt in der Gesamtschau auf, dass Saul überhaupt im *Purgatorio*, nicht aber im *Inferno* figuriert; auch die mediatisierte Form (als Statue) verstärkt (aller göttlichen Bildhauerkunst zum Trotz) den vermittelnden Eindruck. Das führt zu der Frage, wie Dante diese für die Legitimität weltlicher Herrschaft zentrale Figur letzten Endes versteht.

Hier nun ist ein Blick auf Dantes wichtigste Schrift zu Herrschaft unabdingbar: Wie behandelt Dante Saul im Kontext der *Monarchia* (1310er Jahre), wo er die Idee des Weltkaisertums verteidigt? Die Frage drängt sich auf, ist der erste König Israels doch eher ein Gegenbeispiel für die Autonomie des Königtums. Tatsächlich gehört 1 Samuel zu den Texten, die Dante im Rahmen der Widerlegung gegnerischer Argumente diskutiert (Buch III, Kap. iv–xi). Bevor das geschieht, nimmt Dante eine wichtige Weichenstellung vor. Buch II verhandelt, »ob das römische Volk von Rechts wegen das Amt des Monarchen für sich in Anspruch genommen habe« (I,ii,3):³³ Da das Recht sich aus Gottes Wille speist, geht es im Grunde darum, ob Gott Roms Herrschaft gewollt habe. Wie manifestiert sich Gottes Wille? Er kann ihn direkt oder in den Entscheidungen, im Ausgang von Handlungen, kundtun; sein Urteil kann direkt (*simplex* bzw. *manifestum*) oder verborgen (*occultus*) sein,³⁴ dem Verstand oder dem Glauben zugänglich. Die direkte oder einfache Offenbarung, die auch dem Verstand zugänglich ist, kann »aus freiem Handeln Gottes oder aufgrund eines inständigen Gebetes« (II,vii,8) geschehen.³⁵ Gottes Zorn auf Saul nun, der seine Ungnade bedeutet, wurde Samuel direkt mitgeteilt: »Ausdrücklich wurde Samuel das Urteil gegen Saul geoffenbart« (ebd.).³⁶ Diese direkte Offenbarung wird wie gesagt in der Perspektive erläutert, dass Geschichte als von Gott gewollt und damit religiös legitim erkannt wird – sodass Stellvertreter Gottes auf Erden tendenziell überflüssig werden. Dante wendet die Ungnade Sauls gegen das Papsttum.

Genau in diesem Sinne, diesmal auf explizite Weise, interessiert Dante dann die Frage, inwiefern die Absetzung Sauls durch Samuel nicht doch die Blaupause

33 Dante, *Monarchia*, S. 63.

34 »Ad bene quoque venandum veritatem quesiti scire oportet quod divinum iudicium in rebus quandoque hominibus est manifestum, quandoque occultum.« Ebd., S. 148.

35 Ebd., S. 153.

36 Ebd. Der gesamte Passus im Original: »Simplici revelatione dupliciter: aut sponte Dei, aut oratione impetrante; sponte Dei dupliciter: aut expresse, aut per signum; expresse, sicut revelatum fuit iudicium Samueli contra Saulem; per signum, sicut Pharaoni revelatum fuit per signa quod Deus iudicaverat de liberatione filiorum Israel.« Ebd., S. 152.

für ein päpstliches Machtprimat über das Kaisertum sein könnte (Buch III, Kap. vi). Sauls Geschichte wird nämlich in diesem Sinne bemüht, wie Dante anmerkt: »[...] ebenso besitzt jetzt der Stellvertreter Gottes, der Vorsteher der universalen Kirche, die Autorität, das Szepter der weltlichen Regierung zu verleihen und zu nehmen [...]« (III,vi,1)³⁷ Dieses Argument widerlegt Dante: »[Samuel]³⁸ hat nämlich nicht als Stellvertreter, sondern als besonderer Beauftragter in dieser Sache oder als Bote, der einen ausdrücklichen Befehl Gottes überbrachte, die erwähnten Akte vollzogen.« (III,vi,3)³⁹ Der Unterschied zwischen einem Stellvertreter (*vicarius*) und einem Boten (*nuntius*) ist derjenige, dass dem ersteren »die Rechtsprechung nach dem Gesetz oder nach seinem Gutdünken anvertraut ist«; ein Bote hingegen handelt »nur nach dem Gutdünken dessen, der ihn schickt« (III,vi,5).⁴⁰ Dante zieht als weiteres Beispiel für Boten Engel heran und vergrößert so die Unähnlichkeit zwischen göttlichem Boten und Papst, der eben ›Vicarius Christi‹ als Titel führt.⁴¹ Sprich: Samuel ist kein Vorläufer des Papstes. Damit dient – ausgerechnet! möchte man sagen – Sauls Geschichte als Beispiel für die Trennung von Papst- und Kaisertum, von Kirche und Weltreich, die Programm der *Monarchia* ist.⁴²

Dante spricht zwar einer Trennung von Staat und Kirche das Wort,⁴³ aber die Etablierung einer guten irdischen Herrschaft ist Teil des Heilsplans, ja spielt mit der Erlösung selbst zusammen, wie das *Convivio* ausführt. Hier wird die Etablierung von Davids Haus, das Marias Familie begründet, mit der Gründung Roms zeitgleich angesetzt und kausal enggeführt: Es sind zwei notwendige Voraussetzungen, um die Ankunft von Gottes Sohn und die Erlösung der Menschheit zu ermöglichen (Buch IV, Kap. iv). Jedoch versucht Dante, Gottes Intervention auf wenige und vor allem klar identifizierbare Fälle zu reduzieren. Die Vorstellung, Gott könne mittels der Auslegungs- und Urteils-kraft menschlicher Mittler auf Erden wirken, weist er zurück – eine fast schon reformatorische Begrenzung des Klerus ist die Folge und eine weitgehende Autonomie rein weltlicher (sprich: genuin politischer) Machtausübung. Sauls Geschichte ist eines der raren klaren Beispiele göttlicher Intervention: *Gerade*

³⁷ Ebd., S. 201.

³⁸ In der zitierten Übersetzung (ebd.) bezieht sich der Text auf Saul, es handelt sich aber um ein Versehen, wie der Blick ins Original zeigt (s. die folgende Anm.).

³⁹ Ebd., S. 201. Im Original: »Et ad hoc dicendum per interemptionem eius quod dicunt Samuelem Dei vicarium, quia non ut vicarius sed ut legatus spetialis ad hoc, sive nuntius portans mandatum Domini expressum, hoc fecit: quod patet quia quicquid Deus dixit, hoc fecit solum et hoc retulit.« Ebd., S. 200.

⁴⁰ Ebd., S. 203.

⁴¹ Dazu Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 87–97.

⁴² Vgl. bei Kantorowicz (ebd.) das Dante gewidmete Kap. VIII, passim.

⁴³ Dies im Anschluss an Kantorowicz und abweichend von meiner früheren Publikation der Dante-Deutung (s. den Publikationsnachweis am Schluss).

deshalb ist sie Dante *kein* Vorbild für päpstliche Machtansprüche⁴⁴ und dient dazu, diese abzulehnen.

Abschließend sei die exemplarische Dimension resümiert. Im *Purgatorio* ist Saul ein Beispiel für Stolz, ganz im Sinne Gregors des Großen, und in einer ähnlichen Perspektive. Freilich ist bei Dante der Fokus so gewählt, dass Strafe und Leid Sauls im Zentrum der Darstellung stehen; das leisten vor allem rhetorische Verfahren, deren wichtigstes die metonymische Darstellung des Stolzes mittels Michal ist. Saul wird auf diese Weise ein prominentes Beispiel für Stolz und göttliche Strafe: Dante lässt an letzterer keinen Zweifel, räumt aber dem Mitgefühl großen Raum ein, betont auch die Fortdauer der königlichen Funktion durch Davids Klage um den Gesalbten. Für den theologischen Dichter Dante ist Saul ein bedauernswertes Beispiel für *superbia* – durch den Blick auf *Monarchia* wissen wir, warum.

Denn für den politischen Denker Dante ist eindeutig, dass Sauls ›Absetzung‹ durch Samuel nicht als Vorbild päpstlichen Eingreifens missverstanden werden darf. Dante entschärft das theokratische Potenzial der alttestamentlichen Erzählung, indem er sie zu einem seltenen Beispiel direkter göttlicher Initiative in Herrschaftsfragen erklärt; einem päpstlichen Interventionismus bietet ein solcher Sonderfall keine Legitimierung, das stellt die *distinctio* zwischen Bote und Stellvertreter klar, die Samuel auf eine simple Exekutivfunktion reduziert. So gelingt es Dante, ein brisantes Beispiel zu entschärfen, das auf die nicht immer einfache Koexistenz der theologischen und der politischen Perspektive seines Werkes verweist.

Es sei ein möglicher letzter Grund für das Interesse an Saul genannt. Die Dialektik von Stolz und Demut, die das Schicksal des unglücklichen ersten Königs beherrscht, mag Anklänge bei einem Dichter finden, der sich ohne Zögern neben die großen Alten stellt (Inf IV). Seine Größe zieht er aus seiner Demut (als gottesfürchtiger Verfasser der *Commedia*), die Demut aber ist im Moment der Größe immer in Gefahr, in *superbia* umzuschlagen, die jenseitsorientierte Tugend in eine diesseitige Hinwendung zum Dichterruhm. Um Gregor zu variieren: Auch Dichterrfürsten sind vor Hochmut nicht gefeit – dieser Gedanke dürfte Dante nicht fremd gewesen sein.

Im größeren Kontext dieser Studie betrachtet, markiert Dantes Umgang mit der Saul-Geschichte nicht nur den – fließenden – Übergang von einer moralisch-theologischen Verwendung mit argumentativer Funktion zu einer markant literarischen Gestaltung. Dantes Beispiel zeigt auch paradigmatisch die Ambivalenzen, die damit einhergehen: Auf der einen Seite ist die Verurteilung

⁴⁴ Diese Feststellung geht mit der Kritik am Papsttum in der *Commedia* konform (s. bes. Inf XIX).

von Sauls Hochmut sowie seines mangelnden Gehorsams – letztlich also die Sicht der Kirchenväter und Theologen – weiterhin präsent bis dominant; das moralisch-normative Register bestimmt die Perspektive auf die Figur. Auf der anderen Seite manifestiert sich ein literarisches Interesse an Saul, das den Weg zu Einfühlung und – auf längere Sicht – emotionaler und/oder intellektueller Identifikation öffnet. Auch wird die Erzählung aus ihrer konventionell gewordenen Exempelfunktion gelöst und auf unerwartete Weise refunktionalisiert. In diesem Spannungsfeld bewegen sich die literarischen Aufnahmen der Saul-Geschichte im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Die Akzentsetzungen variieren je nach Autor, können dem einen oder dem anderen Pol näher sein.

II.2 Saul ganz exemplarisch? (Giovanni Boccaccio)

Für das soeben Erörterte bietet Giovanni Boccaccios (1313 bis 1375) Saul-Text einen guten Beleg. Es handelt sich zum einen um eine kurze, exemplarische Saul-Erzählung, diejenige nämlich, welche das zweite Buch von *De casibus virorum illustrium* (ca. 1360) eröffnet. Das erste große lateinische Werk Boccaccios, entstanden unter dem christlich-moralisierenden Einfluss seines Freundes und Meisters Petrarca, erzählt 56 Geschichten berühmter Männer (und Frauen) aus Geschichte, Mythologie und eben der Bibel, deren Glück sich wendete.

De casibus ist ein zentrales Buch Boccaccios, das etwa im spätmittelalterlichen Frankreich, wo es 1400 von Laurent de Premierfait übersetzt wird, intensiver aufgenommen wird als jedes andere Werk des Autors.⁴⁵ Es findet eine »weite[] europäische[] Verbreitung« und regt zur Nachahmung an.⁴⁶ In seiner deutschen Übersetzung von Hieronymus Ziegler (1544) kann es etwa Hans Sachs – dessen Saul-Bearbeitung später betrachtet werden soll – zu zahlreichen

45 Olivier Delsaux, »Un témoignage inédit sur la fortune du *De casibus virorum illustrium* de Giovanni Boccaccio en France à la fin du Moyen Âge«, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 29/2015, S. 347–361; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.4000/crm.13789> (aufgerufen am 10.6.2022). S. auch Patricia M. Gathercole, »Laurent de Premierfait. The Translator of Boccaccio's *De casibus virorum illustrium*«, in: *The French Review* 27.4/1954, S. 245–252.

46 Gilles Lecuppre, »Le *De casibus* et ses épigones. Une autre forme d'édification des princes?«, in: Nicolas Michel (Hg.), *Les Miroirs aux princes aux frontières des genres* (VIII^e–XV^e siècle), Paris 2022 (Civilisation médiévale 49), S. 241–263, hier S. 242 f.

Meisterliedern inspirieren.⁴⁷ Als Erfolgsfaktoren dieser von Boccaccio initiierten didaktischen Textsorte kann man vermuten, dass die Beispielhaftigkeit der Fürstenspiegel hier an die Umbruchssituation zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit angepasst wurde:

Il me semble que le vieux fonds moralisant de la littérature des miroirs, s'il n'a pas complètement disparu, puisqu'on le voit illustré par une galerie de vices personnels garants de tyrannie, est désormais complété par une batterie de principes plus étroitement politiques liés à la nature des gouvernants, à leur caractère ou à leurs relations envers telle ou telle catégorie de la société politique.⁴⁸

Zugleich wird, wie Gilles Lecuppre nach Durchsicht einer Reihe erbaulicher Fallsammlungen feststellt, weniger auf eine immanente Gerechtigkeit und mehr auf jenseitige, göttliche Fügung gehofft. Hintergrund ist die Einsicht in die Instabilität der Welt, die nurmehr auch die Herrschaft zum Wanken bringt.⁴⁹

De casibus weist Saul eine prominente Rolle zu, wie seine Stellung in der Gesamtkomposition zeigt. Denn Buch I hat mit Adam und Eva begonnen, Buch III wird mit Tarquinius superbus einsetzen, dem letzten Kaiser Roms vor der Republik: Saul, als erstes Beispiel von Buch II, wird diesen beiden prominenten Exempeln äquivalent gesetzt. Auch die radikale erzählerische Verknappung (Saul werden – in der Zählung der Werkausgabe – nur drei Seiten gewidmet) und die für den späten Boccaccio typische moralische Zuspitzung machen den Text interessant. Schließlich ist die funktionale Verschiebung im Vergleich zum theologischen Diskurs aufschlussreich: Boccaccio strebt das Exemplarische an, wendet es aber bis zu einem gewissen Grad in eine weltliche Perspektive und einen ebensolchen Gebrauch. Ein letzter Grund, sich mit Boccaccios Saul-Darstellung zu beschäftigen, ist, dass in Kap. VI.1 eine illuminierte Ausgabe von *De casibus* Thema sein wird; die Beschäftigung mit dem Textgehalt bereitet diese Untersuchung vor.

47 Michael Dallapiazza, *Ideologiekritik und Wirkungsgeschichte. Ausgewählte Essays*, Frankfurt a.M. 2020, Kap. 7: »Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik«, S. 117–148, hier S. 123–125, 142–147; Mario Zanucchi, »FVrnehmste Historien vnd Exempel von widerwertigem Glück. Hieronymus Zieglers frühneuhochdeutsche Übersetzung von Boccaccios *De casibus virorum illustrium*«, in: Achim Aurnhammer/Rainer Stiller (Hg.), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2014, S. 229–258, hier S. 233, zu Hans Sachs S. 255–257.

48 Lecuppre, »Le *De casibus* et ses épigones«, S. 244.

49 »Telle était bien l'intention de Boccace et sans doute de ses suiveurs: provoquer la vigilance des gouvernants contre l'irrationnel qui guette. Le pouvoir est en lui-même fragile, soumis à l'intranquillité.« Ebd., S. 262.

Zunächst zum Rahmen:⁵⁰ *De casibus* ist in neun Bücher eingeteilt, die sich wiederum in 159 Kapitel untergliedern, die allerdings unregelmäßig auf die Bücher verteilt sind. Rahmenerzählung ist die progressive Begegnung mit den Figuren, die sich dem Erzähler als Schatten präsentieren; die kurzen Erzählungen, die sich daraus ergeben, sind eingefasst durch Reflexionen auf deren Geschick, moralische Überlegungen und Appelle. Dem Werk, das die Zeit von der Erschaffung des Menschen bis 1356 abdeckt,⁵¹ ist eine Spannung zwischen historischer Rekonstruktion der jeweiligen Figur und der moralischen Überformung ihrer Vita in exemplarischer Absicht eigen. Generelles Thema ist »una nemesi implacabile contro la superbia e la lussuria dell'uomo«.⁵²

Die Widmung an Mainardo de' Cavalcanti ist aufschlussreich: Boccaccio führt dort aus, dass er sein Werk einem großen weltlichen oder kirchlichen Fürsten habe zueignen wollen, bevorzugt einem der »pontifices« (S. 2). Dem Wunsch stand jedoch die Einsicht entgegen, dass die Kleriker mittlerweile zur Waffe gegriffen und sich in die Politik eingemischt hätten – »satagentesque adversus veritatis Verbum dicentis ›Regnum meum non est de hoc mundo‹, orbis imperium occupare« (ebd.).⁵³ Sprich: Die Widmung wurde deshalb einem weltlichen Adressaten übertragen, weil die Kirche kriegerische Ambitionen entwickelt und sich verweltlicht hat, was dem Geist des Evangeliums widerspricht. Boccaccio kritisiert die kirchliche Einmischung in weltliche Politik vehement, seine Position ist nicht weit von jener Dantes entfernt. Zur Erinnerung: Das Königtum wurde in Israel ja eingeführt, weil sich das Volk einen Heerführer für Kriegezeiten wünschte, eine Funktion, welche die Richter *eben nicht* mehr ausfüllen sollten. In Boccaccios Sittenbild sind die Kirchenfürsten von den Richtern so weit nicht entfernt.

Die Einschätzung wird durch die Diskussion möglicher weltlicher Adressaten der Widmung bekräftigt. Die Kritik am zweiten Kandidaten Karl IV. wendet sich gegen die konkrete Politik des Kaisers, die ihn von Italien entfernt; es findet sich keine ähnlich grundsätzliche Missbilligung seiner Amtsausübung. Boccaccio zieht auch über diverse Könige ob ihrer mangelnden Bildung her –

50 Zum Folgenden vgl. Vittorio Zaccaria, »Introduzione«, in: Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, in: ders., *Tutte le opere*, Bd. IX, hg. von Pier Giorgio Ricci und Vittorio Zaccaria, Mailand 1983, S. XIII–LII, hier S. XXVf. Im Folgenden wird diese Ausgabe zitiert, sowohl für das lateinische Original als auch für die italienische Übersetzung; die deutsche Übersetzung (s.u.) kürzt leider nicht nur Absätze, sondern auch in Sätzen; insofern ist sie nicht ohne Weiteres zitierfähig.

51 So Simone Marchesi, »Boccaccio on Fortune (*De casibus virorum illustrium*)« (= Kap. 22), in: Victoria Kirkham u.a. (Hg.), *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago (IL) 2014, S. 245–254, hier S. 245.

52 Zaccaria, »Introduzione«, S. XVII.

53 Im Italienischen: »e contraddicendo al Verbo della verità che dice ›Il mio regno non è di questo mondo‹, occupare l'imperio del mondo« (S. 3).

»simulacra quam reges« (S. 4) –, eine Kritik, die auch die Kraft eines quasi universalen Sittenbildes erreicht; sie baut aber nicht auf einer vergleichbaren Grundsatzkritik auf wie die Verurteilung kirchlicher Würdenträger.

Das Proömium zu Buch I präzisiert das Vorhaben des Bandes: Boccaccio will sich dem Gemeinwohl nützlich erweisen und sieht beim Nachdenken über das Wie hartnäckig-obszöne Bilder verdorbener Herrscher vor seinem geistigen Auge vorüberziehen. Er fasst den Entschluss, gegen diese Negativbeispiele und für die öffentliche Tugend zu schreiben (S. 8); er wagt dies trotz der großen literarischen Vorbilder der Antike, in der Hoffnung, Entscheidungsträger, von denen das Wohl aller abhängt, zum Guten zu beeinflussen (»vitia reprimantur et extollantur virtutes«; ebd.). Stellt sich die Frage der Mittel: Da das anvisierte Publikum in seiner sittlichen Verdorbenheit Argumenten nicht sonderlich zugänglich sei, wählt Boccaccio exemplarische Geschichten –⁵⁴ er geht von der Vorstellung aus, dass Tugenden sich erzählerisch leichter vermitteln lassen. Im Proömium zu Buch II ergänzt Boccaccio noch, dass eine Vielzahl von Geschichten nötig sei, im Geiste des sprichwörtlichen Tropfens, der den Stein höhlt (S. 104), und rechtfertigt so die paradigmatische Redundanz seiner Geschichtensammlung. Freilich deutet sich indirekt ein erzählerischer Selbstzweck an, denn die Wiederholung lässt ja nicht die Tugend klarer werden, sondern formt vor allem das Publikum durch Genuss am Literarischen.

Die Geschichten haben den Fall hochstehender Persönlichkeiten zum Thema; die Identifikation zwischen Publikum und Figuren wird vom Autor vorausgesetzt. Der Sturz kann durch zwei Deutungsmuster verstanden werden, die Boccaccio im ersten Proömium beide erwähnt: durch das neopagane der sich wendenden Fortuna oder durch das christliche des strafenden Gottes. Letzteres ist für Boccaccio das einzig richtige, da es den Ereignissen einen heilsgeschichtlichen Sinn verleiht; er weiß aber, dass sein Publikum davon abweichend Fortuna am Werk sieht,⁵⁵ die Ereignisse also als das Wüten des Zufalls begreift. Boccaccios Gottvertrauen hält ihn nicht davon ab, auf das topische

54 »Sane cum tales, obscenis sueti voluptatibus, difficiles animos demonstrationibus prestare consueverint, et lepiditate hystoriarum capi non nunquam, exemplis agendum ratus sum eis describere quid Deus omnipotens, seu – ut eorum loquar more – Fortuna, in elatos possit et fecerit.« (S. 10) Im Italienischen: »Senza dubbio costoro, avvezzi agli osceni piaceri, difficilmente sono soliti a prestar attenzione ai ragionamenti, mentre talvolta son presi dall'interesse dei racconti; mi convinsi pertanto ch'era opportuno servirmi d'esempi, descrivendo loro che cosa possa e che cosa fece Dio onnipotente (o la Fortuna, per usare il loro linguaggio) contro chi stava in alto.« (S. 11)

55 Er weiß das umso eher, als er selbst als jüngerer Autor des *Decameron* einer ähnlichen Konzeption des Glücks anhing: »Fortune is the power that helps Boccaccio's characters carry out their illicit intentions.« Vincenzo Cioffari, »The Function of Fortune in Dante, Boccaccio and Machiavelli«, in: *Italica* 24.1/1947, S. 1–13, hier S. 3.

Bild des Rades der Fortuna zurückzugreifen, das er freilich in einem nicht kontingenten Sinn begreift:

[...] for Boccaccio Fortune is *not* the cipher of unpredictability that it would be in Machiavelli. Quite the contrary, her ways are the most predictable, almost mathematically certain, element in human life. Fortune's work ethic, as it were, has one single rule: whatever she elevates, she eventually brings down.⁵⁶

Laut Boccaccio beherrscht eine Konkordanz von Vorsehung und Geschick, nämlich eine Auswahl dank Tugend das menschliche Leben: Die Forschung hat daher ein mittelalterliches Weltbild erkennen wollen, ein Punkt, der zu nuancieren sein wird.⁵⁷

Ein wichtiger Punkt ist, dass Boccaccio keine eschatologische oder metaphysische Perspektive einnimmt, kein weltgeschichtliches Resümee liefert.⁵⁸ Seine zahlreichen Exempel nehmen nicht am großen, christlich-typologischen Geschichtsnarrativ teil, das mit Christi Geburt als wesentlicher Schwelle arbeiten würde, sondern stellen lediglich zyklische Individualgeschichten von Aufstieg und Fall dar.⁵⁹ Damit ist ein wichtiger Unterschied zu Dantes *Commedia* benannt, auch wenn Boccaccios Perspektive einer theologischen nicht widerspricht, weil Fortuna hier eben nicht für Kontingenz steht.⁶⁰ Boccaccio präsentiert schlicht eine Reihe von Fällen, verstanden auch im rhetorischen und juristischen Sinn, und verfolgt dabei ein ethisch-politisches Ziel: Denn die falsche Fortuna-Sicht auf das weltliche Geschehen soll dem Publikum offenbar abgewöhnt werden zugunsten der heilsgeschichtlichen Perspektive. Konkretes Ziel des Werks ist, dass die Leser aus anderer Unglück Nutzen ziehen (»aliorum periculo sue possint utilitati consulere«; S. 10), und das ist, denkt man es konsequent zu Ende, auf die konkreten Beispiele ebenso anzuwenden wie auf die Zusammenschau.

Zum literarisch-rhetorischen Vorgehen: Um Abwechslung zu bieten, schiebt Boccaccio Passagen mit generellen Überlegungen zu Lastern und Tugenden ein: So werde Angenehmes und Nützliches vereint.⁶¹ Es überrascht, dass nun das Argumentative das *delectare* übernehmen soll, denn eigentlich (wir erin-

⁵⁶ Marchesi, »Boccaccio on Fortune«, S. 247f.

⁵⁷ Ebd., S. 248.

⁵⁸ Ebd., S. 250.

⁵⁹ Zanucchi, »FVrnehmste Historien vnd Exempel von widerwertigem Glück«, S. 231.

⁶⁰ Ebd., S. 232.

⁶¹ »Porro, ne continua hystoriarum series legenti possit fastidium aliquod inferre, morsus in vitia et ad virtutum suasiones inseruisse quandoque tam *delectabile* quam *utile* arbitratus adnectam.« (S. 10; Hervorh. N.B.)

nern uns) wurde es ja abgelehnt, weil es das Publikum weniger anspreche als Erzählungen – Grund für die Unterhaltung ist offenbar schlicht die Variation, die als solche vergnügt. Dieses Prinzip wird in den ersten drei Büchern recht konsequent durchgehalten; später reduziert Boccaccio die argumentativen Passagen.⁶²

Buch I setzt mit dem ersten und folgenreichsten Exempel ein, nämlich Adam und Eva sowie ihrem Sündenfall. Die Eltern des Menschengeschlechts (*De Adam et Eva parentibus primis*) werden erst in einem Paradies präsentiert, das als Lustort par excellence erscheint (S. 12); sie werden als Herrscher beschrieben, denen die Natur dient, nicht Höflinge (S. 14). Anschließend listet Boccaccio die Übel auf, welche als Folgen des Sündenfalls über Adam und Eva sowie das gesamte Menschengeschlecht gekommen sind – mit dem sicheren Tod als Höhepunkt einer Steigerungsreihe (S. 14/16). Das Schlimme ist die harte Bestrafung eines einzigen Vergehens – »ob inobedientiam unam tam gravi pena multatus est« (S. 18) –, eine Beobachtung, die für Sauls Fall durchaus aufschlussreich ist. Das gilt für das zweite Kapitel generell, das, »Adversus inobedientiam« betitelt, Sauls zentrale Verfehlung angreift; es handelt sich um eines der argumentativen Kapitel, die Abwechslung von den Beispielgeschichten bieten sollen. Boccaccio ruft hier dazu auf, das Joch des Gehorsams (»obedientie iugum«; ebd.) zu schultern und die *superbia* abzuwerfen. Mit anderen Worten pointiert: Wir befinden uns bereits mitten in den Werten und Normen, in jenen angestrebten, aber nicht erreichten Tugenden – vorneweg der Gehorsam –, die im theologischen Kontext als zentral für die Saul-Erzählung angesehen werden. Auch die äußerst harte Bestrafung für ein einziges Vergehen ist einschlägig.

Während Buch I Adam und Eva, Nemroth und die griechische Mythologie (Saturn, Kadmos, Jokaste, die Atriden, die Trojaner usw.) zum Gegenstand hat, widmet sich Buch II vor allem dem Alten Testament (außer Saul z.B. Nimrod und Zedekia), erneut griechischen sowie orientalischen Herrschern (etwa Dido, Sardanapal und Astyages). Es teilt Saul seinen Ehrenplatz als erster König Israels zu (S. 104). Boccaccio steigt dann in die eigentliche Geschichte ein und erzählt Sauls Schicksal nach dem Schema Aufstieg und Fall bzw. Erfolg und Versagen. Einleitend wird kurz der Wunsch des Volkes Israel nach einem König erwähnt – weder Gottes noch Samuels Verstimmung spielt eine Rolle, die institutionelle Innovation wird nicht im Detail entwickelt. Sauls Aussehen hingegen wird beschrieben: »von kräftiger und schöner Gestalt«⁶³ (»eo quod procere stature et robusti corporis esset et pulchra facie«; S. 106) – hier

62 Marchesi, »Boccaccio on Fortune«, S. 246.

63 Zitiert nach der (leider – teils auch innerhalb von Sätzen – gekürzten) deutschen Übersetzung: Giovanni Boccaccio, *Vom Glück und Unglück berühmter Männer*

wird sein Heldenstatus betont. Dies dient sicherlich der Identifikation des Publikums, das sich gern in einem gutaussehenden Herrscher spiegelt, ist aber auch ein spürbares Erbe von Boccaccios Flavius Josephus-Lektüren.⁶⁴ In der Folge wird Sauls Auswahl relativ detailliert beschrieben. Seine prophetischen Ekstasen werden stark gedeutet: Saul sei »unter die Propheten aufgenommen und zum Richter gemacht« worden (»inter vatum cuneos susceptus videns effectus est«; ebd.) – eine Interpretation, die im Alten Testament keine Basis hat. Die Hypostasierung prophetischer Anwandlungen wird als Zeichen des Umschwungs ins Glück gesehen. Es folgt, ganz im Detail, die Aufzählung von Sauls kriegerischen Verdiensten (basierend auf Kampfesstärke und Mut). Sie schließt:

A Pelusio Egypti usque ad litora Rubri maris quidquid includitur, exceptis Sicimitis, armorum vi ac virtute sua, favente ceptis Deo, felicissime vicit; unde, tam ex gestarum rerum quam filiorum pulcherrima prole et regio cultu amplissimo famosus tremendusque rex, inter ceteros orientis effulsit. (S. 108)⁶⁵

Mit diesem Dreiklang von Kriegstaten, dynastischer Folge und strahlender Königsherrschaft endet der Teil zum Aufstieg Sauls – er ist im Glück.

Es erfolgt die Erklärung des folgenden Abstiegs:

Qui dum gloriosus regio resideret solio, male eius memor qui illum a gregibus vel campestribus sublimarat in tam grande fastigium, divino iudicio inimica Fortuna gloriam sue magnificentie turpi fedavit caligine. Nam ob servatum Agag adversus mandatum, sacer spiritus illi sublatus est, et per consequens futurorum visio. (Ebd.)⁶⁶

und Frauen. De casibus virorum illustribus, Auswahl, übers. und hg. von von Werner Pleister, Zürich 1992, S. 62–64.

64 So die Anmerkung des Hg. zum gesamten Kapitel (S. 929 zit. Ausgabe).

65 Im Italienischen: »Da Pelusio in Egitto fino alle coste del mar Rosso, tutto ciò che v'è compreso, eccettuati i Sichimiti, felicissimamente vinse con la forza delle sue armi e con il suo valore, favorendo Dio quelle imprese; poi, famoso e terribile re, per le gesta, per la bellezza della prole, e per la vastissima regale autorità, tra gli altri dell'Oriente, splendette.« (S. 109)

66 Im Italienischen: »Mentre egli superbamente sedeva sul trono regale, poco ricordandosi di chi l'aveva messo a tale altezza togliendolo dal gregge e dai campi, la Fortuna, divenutagli nemica per giudizio di Dio, imbrattò di brutta caligine la gloria della sua grandezza. Infatti, per aver risparmiato Agag contro gli ordini di Dio, gli fu tolta la sacra ispirazione, e di conseguenza la capacità di vedere il futuro.« (Ebd.)

Äußere Gründe von Sauls Handeln werden hier nicht diskutiert, eventuelle Motivationen ebenfalls nicht. Als erste Strafe hingegen wird die Hinwegnahme der prophetischen Gabe angeführt, ebenfalls ein Punkt, der sich nicht auf 1 Samuel stützen kann. Als weitere Strafen werden Krankheit und Wahnsinn aufgeführt.

Die Rivalität mit David interessiert Boccaccio einzig im Rahmen der Strafe Sauls, d.h. in dem Maße, wie Saul angesichts von Davids Erfolgen neidisch wird, leidet, aggressiv handelt. David wird zwar als Auserwählter Gottes benannt (»quem sibi iam Deus elegerat«; ebd.), seine zentrale Rolle als erster »glücklicher« König Israels hingegen wird erwähnt, aber nicht ausgeführt. Stattdessen weitet Boccaccio Sauls Scheitern auf sein ganzes Volk aus: Der kriegerische Erfolg fehlt fortan,⁶⁷ vermutlich aufgrund der eingeschränkten Sicht in die Zukunft. Boccaccio lässt Saul zur verschmähten Figur ohne Glück (»infelicitate«; S. 110) werden. Seine Niederlage in der Schlacht wird berichtet, sein Selbstmord ebenfalls: Boccaccio sieht diese unchristliche Tat als berechtigt an, weil es für einen König keine schmachvollere Lage als die Gefangenschaft gebe (»Quid regi turpius aut dedecoriosius esse potest quam hostium catenas induere?«; ebd.).

Das Ende ist auch aufschlussreich darin, was es verschweigt: Nicht berichtet wird das pietätvolle Verhalten der Bewohner von Jabesch-Gilead, welche die Leichen bergen, oder gar Davids Trauer über Saul und seine Söhne; von Davids eigentlicher Regentschaft ist ebenfalls keine Rede. Der Text endet ohne die hoffnungsstiftende oder auch nur trauerrituelle Note, welche fast alle Bearbeitungen kennzeichnet, und begnügt sich mit einem Bild makabren Schreckens (»funestum [...] spectaculum«), das die Schändung der Kadaver zeigt:

Eius inde cadaver et cadavera filiorum, a Philistinibus armis nudata regiis et Astaroth deo suo dicatis, cervicibus privata sunt. Que per civitates eorum et oppida delate, signum sumptu victoriae prebuere. Nec illis sat hoc fuisse visum est, quin imo trunca corpora, in muro Bethsan suspensa ab eis, funestum aliquandiu cunctis fuisse spectaculum. (S. 110/112)⁶⁸

Durch diese effektvolle Zuspitzung im finalen Schreckenstableau, welches das Kapitel abschließt, wird Saul in Boccaccios Text zu einem packenden Beispiel

67 »Hinc secuta frequens suorum cedes, exercitus fusi, oppressi populi qui semper erant ante victores [...]« (S. 108)

68 Im Italienischen: »Il suo cadavere e i cadaveri dei figli, spogliati delle armi regali dai Filistei, che le posero come voti al loro dio Astorte, vennero privati delle teste, che, portate in giro per le loro città e i loro villaggi, furono la testimonianza della vittoria riportata.« (S. 111)

für den tiefen Fall einer hochstehenden Person. Er illustriert die Wechselhaftigkeit des Glücks,⁶⁹ die zu Nachdenken und Umkehr anregen soll. Narrativ betont wird die Wende durch den Kontrast zwischen dem vorherigen – vor allem kriegesischen – Erfolg und der erlittenen Niederlage und Schmach: Boccaccio arbeitet die Fallhöhe doppelt heraus, indem er zuerst den Aufstieg ausmalt und dann den Schrecken des Falls betont. Akzentuiert wird der Sachverhalt in einer einprägsamen Sentenz: »Que mors, etsi infelicitis, magnanimi tamen regis fuit.« (Ebd.)⁷⁰

Es folgt ein kurzes zweites Kapitel zur Tugend des Gehorsams (»Obedientie commendatio«), die nun als Lehre herausgestellt wird. Hier findet die eigentliche moralische Beurteilung von Sauls Fall statt. Dabei geht Boccaccio hart mit dem König ins Gericht. Er sagt mit Bezug auf Gott:

Cui profecto mos gerendus est, et cum humilitate omnis obedientia exhibenda. Ipse quid velit, quid iubeat, quid agat optime novit, et iuste operatur in cunctis: quod si rite considerasset Saul, in suam perniciem formositati Agag non pepercisset. Quid stultius – queso – servulum audere pro arbitrio suo sapientis Domini mandatum interpretari, et suo quam imperantis malle iudicio obsequi? (S. 112)⁷¹

Boccaccio verschärft die Angelegenheit – in einer Strenge, welche die vorherige Darstellung von Sauls Schicksal nicht nahegelegt. Seine Kritik ist die folgende: Saul vertraut seiner eigenen Urteilskraft und legt Gottes Weisungen – von Agags Schönheit betört – sinnentstellend aus; absurderweise stellt er seinen Verstand über denjenigen Gottes. Schon im Ansatz handelt Saul falsch: Obgleich er König ist, steht er zu Gott in einem Diener-, ja Sklavenverhältnis (»servulum«). Als Diener überschreitet Saul seine Kompetenzen, wenn er meint, zusätzlichen Sinn in Gottes Befehl suchen zu müssen, also die ursprüngliche

69 Boccaccio betont: »Talis igitur ex agris ad thronum sublimati regis exitus fuit. Sic primis adversa sunt ultima, sic vertit Fortuna vices, sic Deus iustas iras suas ulciscitur.« (S. 112) Im Italienischen: »Tale fu dunque la fine del re, dai campi innalzato al trono. Così la fine è contraria al principio, così la Fortuna muta le vicende, così Dio fa vendetta del suo giusto sdegno.« (S. 113)

70 Im Italienischen: »Morte d'un re magnanimo, anche se sventurato.« (S. 111)

71 Im Italienischen: »A lui senza fallo bisogna avere riguardo ed a lui con umiltà dobbiamo ciecamente obbedire. Egli sa bene ciò che vuole, quali ordini impartire, che cosa fare; e su tutti esercita la sua giustizia: se Saul l'avesse ben considerato, non avrebbe per sua disgrazia risparmiato la bellezza d'Agag. Che c'è di più stolto – domando io – d'un servo che osa a suo capriccio interpretare l'ordine di Dio sapiente e preferisce obbedire al suo giudizio che a quello di chi gli ha impartito il comando?« (S. 113)

Weisung zu deuten und zu verdrehen – seine einzige Aufgabe wäre gewesen, demutsvoll zu gehorchen.

Boccaccio stimmt sodann – kontrafaktisch zu Sauls Geschick – ein Loblied des Gehorsams an: Gehorsam erlaube es, wilde Tiere zu bändigen, er zeige Demut, bremse Laster, fördere Tugenden, bewahre Ordnung, vermeide Gesetzesstrenge. Das Gemeinwohl profitiere davon: »hac regna florent, ampliatur urbes, et mentium tranquillitas servatur« (ebd.).⁷² Boccaccio legt es hier darauf an, den Gehorsam über den christlichen Tugendkanon hinaus geltend zu machen; gerade das zivilisatorische Argument (Domestizierung von Haustieren) sowie die Verweise auf Vorteile für das Gemeinwesen sprechen im Kontext der politischen Diskussionen der Renaissance nicht nur Theologen an. Aber auch der Verweis auf den Vorteil für Sekundärtugenden wie Fleiß (»solertie mater sit«; ebd.) ist einschlägig. Am Ende schlägt Boccaccio freilich den theologischen Bogen: Um Gehorsam zu erlangen, muss man die »superbia« ablegen (ebd.), also die größte Sünde.

Wie Dantes Saul-Darstellung wirkt diejenige Boccaccios auf den ersten Blick rigoros: eine knappe, exemplarische Erzählung, deren Protagonist im Rahmen eines klaren, theologisch-moralischen Koordinatensystems verurteilt wird; die königliche Macht scheint klar durch Demut gegen Gott begrenzt, ja von ihr abhängig zu sein. Tatsächlich hat sich das Koordinatensystem verschoben; zudem ist die Verurteilung weniger eindeutig, als es auf den ersten Blick scheint, denn proklamierte Werte und erzählte Geschichte sind nicht in allen Punkten deckungsgleich.

Es gilt ganz allgemein: In *De casibus virorum illustrium* steht die theologisch proklamierte Tugend in einem Spannungsverhältnis zur Geschichte, die sie theologisch-exemplarisch illustrieren soll.⁷³ Manche der von Boccaccio bemühten Beispiele zeigen, dass die Geschichte diese Funktion nicht erfüllen kann, diejenige Ciceros etwa, dessen Niedergang kaum moralisch zu rechtfertigen ist.⁷⁴ Grund für das besagte Spannungsverhältnis ist die sekundäre Funktionalisierung eines präexistenten Materials: Boccaccio will bereits vorhandene Geschichten exemplarisch fruchtbar machen, diese passen sich dem intendierten Deutungsschema jedoch nicht immer reibungslos ein; das Resultat muss zudem das anvisierte Publikum überzeugen.

Dieser Anspruch lässt zwei Aspekte hervortreten: die proklamierten Werte und ihre narrative Einbettung. Zunächst zu den Werten: Auch wenn bei Boc-

72 Im Italienischen: »con l'obbedienza i regni fioriscono, le città s'ingrandiscono, la pace viene salvaguardata.« (S. 113)

73 Es handelt sich um eine generelle Problematik; s. Zaccaria, »Introduzione«, S. XXVI.

74 Zanucchi, »FVrnehmste Historien vnd Exempel von widerwertigem Glück«, S. 233.

caccio die theologische Verankerung weiterhin unbestreitbar ist, sind doch weltliche Aspekte nicht zu verkennen. Saul wird gemäß dem antiken Tugend- und Attraktivitätskanon (konkret intertextuell: durch Anlehnung an Flavius Josephus) für sein Publikum reizvoll gestaltet; seine kriegserischen Erfolge sind rein weltlich. Boccaccio gibt sich zwar Mühe, letztere auf die prophetische (und damit göttliche) Seherkompetenz zurückzuführen – aber das eben in Abweichung vom Alten Testament. Ähnliches gilt für das Lob des Gehorsams, dessen Bedeutung im Fall Sauls vor allem für das Gemeinwesen herausgestellt wird, so, wie Boccaccios Werk selbst sich als Dienstbarmachung des eigenen Talents zugunsten des Gemeinwesens versteht (ein Punkt, den man nicht als didaktische Strategie verrechnen kann); das Gemeinwohl aber ist ein rein immanenter Wert. Die Verschiebung des Gehorsams in den Bereich weltlicher Tugenden kann in ihrer Bedeutung nicht stark genug betont werden.

Narrativ gesehen liegt im Fall des Saul-Stoffes die zur Überzeugung nötige Überformung längst vor: Sie ist in theologisch-moralischen Werken und Debatten erfolgt, wie wir gesehen haben; Boccaccio kann sich auf eine jahrhundertalte Diskussion von Sauls Ungehorsam stützen. Zugleich will er jedoch auch seinem Publikum gefallen bzw. es beeindrucken, und das zwingt ihn erstens dazu, Saul als möglichst heldenhafte Figur zu entwerfen, und zweitens, das Schema von Aufstieg und Fall zu akzentuieren. Im Resultat ist Sauls Fall radikal, ja geradezu ungerechtfertigt brutal – wenn da nicht das Beispiel von Adam und Eva wäre, wo ein einziger Ungehorsam ungleich katastrophalere Folgen gezeitigt hat. Boccaccio stellt die Parallele nicht direkt, wohl aber implizit her, durch die Parallelplatzierung der beiden Geschichten an den Anfängen aufeinanderfolgender Bücher.

Nichtsdestotrotz spürt man bei Boccaccio – wie schon bei Dante – eine Empathie, die auf Figurenentwurf und Handlungsschema basierend das Exemplarische zwar nicht entwertet, aber doch in einen menschlichen (psychologischen, literarischen) Kontext einbindet, der es tendenziell abschwächt. Auch mindert die Einordnung in eine lange, heterogene Reihe von Figuren, die ins Unglück stürzen, das Vergehen Sauls. Die in der religiösen Diskussion primär theologisch verstandene Tugend des Gehorsams verschiebt sich einerseits hin in den Bereich weltlicher Werte, wird andererseits weniger determinierend. Bei aller Drastik in Darstellung und didaktischem Diskurs entsteht auf diese Weise der Eindruck eines Spannungsverhältnisses, einer Verschiebung des Interesses an Saul: Ob beabsichtigt oder nicht, Saul wird aus einem eher ästhetischen Impuls heraus verstanden und seine literarische Existenz dadurch aufgewertet.

III. König Saul auf der Bühne, vom Mittelalter bis heute

III.1 Die Saul-Erzählung als Dramenstoff

Viele der literarischen Darstellungen König Sauls sind Dramen, in der Frühen Neuzeit Tragödien. Bevor mit der Betrachtung von Stücken – vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, vom *Mistère du Viel Testament* bis zu D.H. Lawrence – begonnen wird, stellt sich daher die Frage, was genau am Saul-Stoff – über das umgangssprachliche Verständnis im Sinne von ›traurig‹ hinaus – eigentlich tragisch oder tragödien-affin ist. Durch welche Taten oder Eigenschaften taugt Saul zum tragischen Helden? Welche Charakteristika machen seine Geschichte potenziell zu einer regelkonformen, bühnentauglichen Tragödienhandlung? Genauer eingegrenzt wird damit auch der dargestellte Teil der Saul-Geschichte, der dem Schema entspricht.

Dass dem so ist, davon wurde offenbar ausgegangen, wie Northrop Frye festhält:

Saul is the one great tragic hero of the Bible: not only physically taller than any of his subjects (I Samuel 9:2), he is an able ruler and by his standards a fair-minded one. But he seems to do nothing right. He spares his enemy King Agag out of human decency, only to be told that in not killing him he is cheating Samuel's ferocious god out of a sacrifice [...]. [...] It seems to me that the narrator has [...] managed to add the one element that makes the story of Saul genuinely tragic. This is the suggestion of malice within the divine nature, a suggestion that is perhaps essential to all great tragedy. Saul becomes a doomed man from then on [...].¹

Andere Literaturwissenschaftler teilen die Einschätzung, etwa Charles Mazouer in seiner großen Studie zum christlichen Theater: »l'histoire de Jephthé et celle de Saül ont beau être dans la Bible, elles présentent des victimes que ne récuserait pas la tragédie grecque.«² Zu Saul allein: »[...] on voit à quel point

¹ Frye, *The Great Code*, S. 181 f.

² Mazouers Argumentation ist nuancierter als die Fryes: In seiner Studie über das Theater des Mittelalters und der Renaissance erklärt er dies als bewusste Wahl, die gerade bestimmte Passagen innerhalb der Bibel privilegiert, welche ideologisch der

ce Dieu châtiant au-delà de toute mesure, haïssant sa victime, mais restant silencieux, est proche de la divinité méchante d'un Sophocle».³ Diese Einschätzung findet sich (oft zur Andeutung verkürzt) in zahlreichen theologischen Deutungen:⁴ Als aktuelles Beispiel sei der Theologe Dietrich, ein Experte der Samuel-Bücher, zitiert, der anmerkt, Sauls Schuld sei »vergleichsweise gering«, und über der Figur liege ein »tragischer Schatten«.⁵ Andere ziehen explizite Vergleiche zu König Ödipus oder Macbeth.⁶

Resümieren wir die Attraktivitätsmerkmale aus literarischer Sicht, welche den Saul-Stoff geradezu für eine dramatische Form empfehlen. Betrachtet man unsere Erzählung bezüglich tragischer Handlungsmomente im aristotelischen Sinne, so fallen folgende Aspekte ins Auge: Generell erzählt 1 Samuel eine Geschichte von Aufstieg und Fall, also einen Umschwung vom Glück ins Unglück. Der oder die Wendepunkte sind dabei der bzw. die Fehler Sauls: In Betracht kommen die Ungeduld Sauls beim Opfer, vor allem aber sein mangelnder Gehorsam gegen Gottes Befehl im Kampf wider die Amalekiter; weitere können seine Verfolgung Davids und dabei begangene Gräueltaten gegen die Priester von Nob sein. Ein prominenter zweiter Wendepunkt ist Sauls Besuch bei der Hexe von En-Dor: Die Hinwendung zu Magie ist zum einen eine weitere Verfehlung und leitet zum anderen die Katastrophe ein. Auch erfolgt in diesem Moment die Anagnorisis, die Wiedererkennung oder Einsicht also: Saul erfährt von Davids Salbung, eine Erkenntnis, welche die von Sauls eigener Ungnade und ›Absetzung‹ beinhaltet. Die Konsequenzen von Sauls Verfehlung haben gleichfalls ›tragische‹ Züge: Saul leidet am ›bösen Geist‹, also Melancholie, und an Anfällen von Furor. Am Ende steht eine Katastrophe kollektiven Ausmaßes, denn die Entscheidungsschlacht gegen die Philister wird verloren, Saul sowie einige seiner Söhne sterben und das Haus Saul geht insgesamt unter (auch wenn es überlebende Kinder gibt).

paganen Antike nahezustehen scheinen, während andere Passagen klarer die dominanten Gedanken von Juden- und Christentum artikulierten. Auch hält er fest: »[...] aucune victime de la tragédie biblique ne se dit plus soumise à une Fortune arbitraire et muable, à une transcendance imprévisible et capricieuse« – und er schließt in ähnlicher Weise wie die hier nun folgenden Ausführungen; *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris 2015 (Convergences Antiquité – XXI^e siècle 2), Kap. »Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?«, S. 389–406, hier S. 398 sowie S. 406.

3 Ebd., S. 399.

4 Vgl. etwa die Auflistung neuerer Forschung bei Liss, »The Innocent King«, S. 245 (Anm. 1).

5 Walter Dietrich, *Samuel*, drei Teilbände, Teilbd. 1, Neukirchen-Vluyn 2010, S. 35*f. (der Seitenverweis bezieht sich auf die Einführung).

6 Gunn, *The Fate of King Saul*, S. 28, 31, 75, 108, 115, 118–120.

Betrachtet man Saul als tragischen Helden, so kann man sagen, dass er sozial wie gefordert herausragt, er wird König; auch bringt er die physische Ausstattung eines Kriegers sowie die Fähigkeiten eines begabten Heerführers ein. Moralisch hingegen ist er der geforderte mittlere Held: Saul zeigt sich vor seiner Ernennung als bescheidene, demütige Person, die gar nicht hervortreten möchte. Als König ist er sodann bemüht, ein guter, gottesfürchtiger Herrscher zu sein. Er begeht jedoch einen bzw. mehrere Fehler im Bereich der Erkenntnis,⁷ der oder die dann eine – aus der Sicht moderner und offenbar auch frühneuzeitlicher Leser – unverhältnismäßig große Strafe nach sich zieht oder ziehen, nämlich den persönlichen und den dynastischen Tod. Strafende Instanz ist ein Gott, der in seiner Strenge hart bis ungerecht erscheint. Schließlich kann man einzelne Momente der aristotelischen Theorie wie die Anagnorisis in Sauls Geschichte ausmachen (s.o.). Insgesamt liegt – eine Ausnahme in der Bibel – eine Konstellation vor, welche starke strukturelle Parallelen zur griechischen Tragödie aufzuweisen scheint (und für Frye tatsächlich aufweist).

Es ergeben sich also spürbare Übereinstimmungen zwischen Sauls Charakter und Geschichte sowie den Charakteristika von Protagonist und Handlung einer aristotelisch verstandenen Tragödie; das mag die zitierten und viele weitere Annäherungsversuche zwischen 1 Samuel und griechischer Tragödie rechtfertigen. Es erklärt auch, warum etwa Mazouer in einer Studie, die das christliche Theater vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert umfasst, die Frage, ob Bibeldramen christlich sein können, ausgerechnet am herausragenden Beispiel Saul diskutiert.⁸ Dieser Schein trägt jedoch bzw. die impliziten moralischen und ästhetischen Werte differieren. Im Grunde geht es immer um die Frage des Sinns des dargestellten Leides.⁹ Bei näherer Reflexion weicht die ethisch-moralische Grundsituation der Saul-Erzählung von jener der griechischen Tragödie ab, vor allem bezüglich der Schuld des Protagonisten. In der griechischen Tragödie steht die Frage des Fehlers (der Erkenntnis und, daraus folgend, der Moral) im Zentrum, auf den die Strafe folgt (die freilich härter als nötig ist); die antike Weltanschauung sieht nämlich ein blindes Schicksal vor,

7 Dazu Arbogast Schmitt, »Innere und äußere Wahrscheinlichkeit im *König Ödipus* oder: Über Ödipus in uns«, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.), *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014 (Beihefte zur Romanisch-Germanischen Monatsschrift 60), S. 1–62, hier S. 54f.

8 *Théâtre et christianisme*, Kap. »Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?«, S. 389–406. Zur Frage der *tragédie sainte* vgl. das konzise Forschungsresümee von Michele Mastroianni, »Note sur les études de la tragédie sainte en tant que genre littéraire«, in: ders. (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610). Problématiques d'un genre*, Paris 2018 (Le Siècle classique 8), S. 7–32.

9 Mazouer: »Il faut considérer la place et le sens de la souffrance dans la pensée philosophique et religieuse qui régit chaque tragédie.« *Théâtre et christianisme*, S. 406.

das ungerecht sein kann, ja bösartige Götter sind denkbar.¹⁰ Dem stehen in der Bibel mehrere zentrale Vorstellungen entgegen: im Alten Testament jene der Erbsünde, die aus dem Menschen ein per se fehlerhaftes Wesen macht, sowie die einer allwissenden, allmächtigen göttlichen Vorsehung, deren Teil der Mensch ist. Allgemeiner ist der Gedanke zentral, dass Gott sowohl gerecht als auch barmherzig und liebevoll gegen sein auserwähltes Volk ist.¹¹ Im Christentum wird sodann die Vorstellung von der Erlösung der Menschheit durch das Opfer des Gottessohns eingeführt und der Gedanke der Liebe akzentuiert.¹²

Anders gefasst: Die biblischen Grundannahmen sowohl des Alten wie auch des Neuen Testaments ermöglichen keine Schuld und Strafe im Sinne der griechischen Tragödie;¹³ die göttliche Erlösung nicht unbedingt des Körpers, aber mit Sicherheit der Seele bleibt der Horizont der christlichen ›Tragödie‹.¹⁴ Man kann also, erneut mit Mazouer, allgemein festhalten: »Il ne peut donc y avoir, à la vérité, de tragique biblique, dès l'Ancien Testament.«¹⁵ Konkreter auf unser Thema angewendet: Sauls Strafe und Leid entspringen dem Urteil eines gerechten Gottes, sie sind insofern angemessen und über menschlichen Zweifel erhaben; Saul ist zudem ein Herrscher *ante gratiam*, der Gnade nicht teilhaftig. Aus all dem folgt begrenztes Mitleid mit ihm.

Schon die generelle Diskussion, ob eine Tragödie christlich sein kann oder nicht, deutet eine komplexe Gemengelage an; sie wird sich in den konkreten Beispielen aus dem Saul-Korpus des Öfteren als intrikat erweisen. Ganz allgemeiner Grund für die schwierigen Mischverhältnisse ist der hybride Charakter der abendländischen Kultur:¹⁶ Sie speist sich aus drei Traditionen, der jüdisch-christlichen, der griechisch-lateinischen sowie der keltischen. Während

10 Vgl. Paul Ricoeur, »Culpabilité tragique et culpabilité biblique«, zuerst in: *Revue d'histoire et de philosophie religieuse* 33/1953, S. 285–307, hier in: Marie-Madeleine Fragonard, (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans 1998 (Références 14), S. 153–173. S. auch Mazouer, *Théâtre et christianisme*, S. 397.

11 Mazouer, *Théâtre et christianisme*, ebd.

12 Ebd., S. 398.

13 So auch Oberhänsli-Widmer, auch wenn sie das Fatum ins Zentrum rückt; »... weil das Saul'sche Königshaus ganz ohne Makel war«. Die Rehabilitierung Sauls in der jüdischen Rezeption«, S. 584. Anders Amit, »The Delicate Balance in the Image of Saul and Its Place in the Deuteronomistic History«, S. 71–74.

14 So das Resümee von Ruth Stawarz-Luginbühl zu ihrem Korpus, eine Feststellung, die sich generalisieren lässt; *Un Théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France 1550–1573*, Genf 2012 (Travaux d'Humanisme et de Renaissance 505), S. 18.

15 Mazouer, *Théâtre et christianisme*, S. 406.

16 Die Überlegungen dieses Absatzes bauen auf Olivier Millet auf, akzentuieren aber neu: »Introduction«, in: ders. (Hg.), *Bible et littérature*, Paris 2003 (Travaux et recherches des Universités rhénanes 18), S. 7–16, hier S. 8–11.

die jüdisch-christliche das religiöse Erbe, die Wahrheit also, stellt, steht das griechisch-lateinische für die Dichtkunst; die keltische Tradition liefert den Roman und die dazugehörigen Vorstellungswelten. In Mittelalter und Früher Neuzeit gehen besonders erstere eine fragile Verbindung ein; erst der ganz auf die Sprache zentrierte moderne Literaturbegriff ab der Romantik befreit sich von beider Vorgaben (Regelpoetik und Wahrheitsanspruch). Bis dahin gilt vor allem bei einem biblischen Stoff wie der Saul-Geschichte, dass aus der griechisch-römischen Antike hergeleitete regelpoetische Gebote und aus der jüdisch-christlichen Tradition stammende Wahrheitsansprüche eine mitunter heikle, stets neu zu bestimmende Verbindung eingehen.

Die theologisch-ethischen Differenzen zwischen griechischer und hebräischer Weltanschauung haben Dramenautoren der Frühen Neuzeit – die oft versuchten, mythologische, historische oder biblische Geschichten mit jenen Regeln in Einklang zu bringen, die sie Aristoteles' *Poetik* entnahmen oder zuschrieben –¹⁷ jedoch offenbar nicht als Hindernis für eine Gestaltung des Saul-Stoffes als Tragödie gesehen, wie die zahlreichen Saul-Dramen dieser Zeit belegen. Auch sind die Dramen offenbar nach tragischem Modell gebaut, mit einem Handlungsfokus auf der Zeit der Strafe und mit rückwirkender Erkenntnis, wie im *König Ödipus*. Trotz der tendenziellen Unvereinbarkeit der literarischen Gattung Tragödie mit der christlichen Weltanschauung gab es offenbar ein produktives Missverständnis: Diese Tatsache muss der Interpret in Rechnung stellen und sehen, welche Affinitäten denn zwischen der biblischen Saul-Erzählung und besagtem Modell bestehen oder bestehen könnten. Zugleich gab es in manchen Literaturen erstaunliche Saul-Lücken.

Es seien daher summarisch reale und mögliche Gründe betrachtet – teils zeitspezifische, teils epochenüberschreitende –, die zu einem Interesse oder Desinteresse an Saul geführt haben oder haben könnten. Der zeitlich erste Grund für Interesse an unserem Stoff betrifft das Mittelalter am Übergang zur Renaissance und liegt darin, dass biblische Stoffe allgemein in dieser Zeit Gegenstand liturgisch integrierter Dramenaufführungen werden – so auch die Saul-Geschichte, die im Rahmen von *mystères* und *sacre rappresentazioni* gezeigt wird. In der (Frühen) Neuzeit wiederum wird das Interesse durch die politisch-religiösen Auseinandersetzungen im Kontext von Reform und Gegenreform verschärft. Die Einführung aristotelischer Regelhaftigkeit in der Dramentheorie und -praxis der Zeit könnte den Saul-Stoff eher begünstigt haben: Erstens war sie in der Renaissance noch nicht so bekannt und so in-

17 Es sei am Rande daran erinnert, dass Aristoteles streng genommen kaum Regeln formuliert, sondern deskriptiv vorgeht und festhält, welche Sujets, Verfahren usw. gut in Tragödien funktionieren.

tensiv rezipiert, dass sie ein Hindernis hätte darstellen können. Nicht nur der englische Sonderweg (Shakespeare!) belegt das Gegenteil, auch weite Teile der französischen oder deutschen Dramenproduktion der Frühen Neuzeit lassen sich schwer oder nur teilweise auf einen (rein) aristotelischen Nenner bringen; zu wichtig ist der Nachhall mittelalterlicher Dramenpraxis, zu zentral der Einfluss anderer Theoretiker, wie Horaz, und weiterer antiker Vorbilder, vorneweg dasjenige Senecas. Zweitens erzeugen die besagten Elemente der Handlungskonstellation eher den Eindruck einer Übereinstimmung mit einer aristotelisch verstandenen Tragödie; daher finden sich Variationen in der Gestaltung des Saul-Stoffes, die ihn der aristotelischen Tragödienkonzeption annähern. Dies geschieht um den Preis, entweder die Tragödienkonzeption oder den Sinn der alttestamentlichen Geschichte zu verändern, kann aber umso leichter geschehen, je weniger genau die aristotelischen Regeln bekannt sind und je weniger strikt sie gelten.

Ein weiterer Punkt kommt dem Saul-Stoff entgegen: Viele protestantische Bühnenaufsteller folgen Martin Luther in seiner Haltung zu biblischen Dramen. Diese besteht in einer Kritik an Fronleichnamsfest und -spiel, weil beide der Verehrung der Eucharistie im Sinne der katholischen Orthodoxie dienen, also der Kommunion des Priesters, nicht der gesamten Gemeinde.¹⁸ Auch die zwei weiteren Höhepunkte des mittelalterlichen Dramas, die Passions- und Osterspiele, lehnt Luther ab aus Furcht vor einer »Entheiligung des Christusgeschehens«.¹⁹ Im Gegenzug wertet er das Alte Testament dramatisch gesehen auf: In seiner Vorrede auf das Buch Judith (1534) entwickelt er den Gedanken, dass es sich bei dem Buch um ein »geistliches Gedicht« handle, das zur Auf-führung bestimmt gewesen sei, dass also »das Theater seinen Ursprung nicht bei den Griechen, sondern bei den Juden des Alten Testaments« habe;²⁰ in der Vorrede zum Buch Tobias vertieft er seinen als Hypothese präsentierten Gedanken, der dann jedoch als Faktum von protestantischen Dramenautoren übernommen wird.²¹ Kurz: Der Protestantismus privilegiert alttestamentliche Dramenstoffe, was dem Saul-Stoff zugutekommen muss, und katholische Autoren stehen unter einem gewissen Rechtfertigungsdruck.²²

Andere Faktoren verhindern Saul-Dramen, und zwar gerade in England, das in dieser Hinsicht eine arme Tradition hat. Denn zeitgleich entwickelt sich eine Kritik des Bibeldramas allgemein: In England lehnen die Puritaner das Theater als solches ab, sie greifen die christliche Theaterkritik auf und radika-

18 Dazu Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, S. 51 f.

19 Ebd., S. 51–55, hier S. 52.

20 Ebd., S. 42 (dort entsprechende Verweise).

21 Ebd., S. 43.

22 Ebd., S. 54.

lisieren sie noch.²³ Das Drama gerät auch anderenorts in den Blick der Politik und der Zensur;²⁴ in England ist die Lage freilich besonders brisant. Der *Act for Advancement of True Religion* (1543) sucht, die Bühnen ganz von Bibelstoffen freizuhalten.²⁵ Im 16. Jahrhundert fördert das Königshaus eine staatliche Kirche und beschränkt die Möglichkeiten des Bibeldramas;²⁶ ab dem frühen 17. Jahrhundert wird ein Zensurapparat entwickelt und biblische Themen sind für gut 300 Jahre weitgehend von der Bühne verbannt.²⁷ Eckdaten sind hier diverse Gesetze zum Theater: Der Theatres Act von 1737 gibt der Zensur ihre konstitutionelle Form, fortan muss der Lord Chamberlain der Aufführung der Dramen zustimmen; diese Genehmigung wird 1909 optional und erst 1968 (!) mit einem weiteren Theatres Act abgeschafft.²⁸ In England wurde daher im Großen und Ganzen bis zu einer gewissen Liberalisierung 1912 kein Bibeldrama mehr aufgeführt,²⁹ mit wenigen Ausnahmen, z.B. der notablen des Oratoriums – ein Grund, Händels *Saul* unbedingt aufzunehmen. Die beschriebene Entwicklung trifft selbstverständlich auch Saul-Dramen.

Auch wenn England einen Extremfall darstellt: In den meisten Ländern Europas gibt es die Tendenz, biblische Dramen von öffentlichen Bühnen in den halb-privaten Bereich schulischer Aufführungen oder in den ganz privaten von Dramenlektüre zu verdrängen.³⁰ Die Einführung des *Index librorum prohibitorum* im Rahmen des Tridentinischen Konzils (1545–1563), also der Gegenreformation, der auch für andere Zensurverfahren, etwa seitens staatlicher Instanzen, die Blaupause lieferte, dürfte zu dieser Scheu massiv beigetragen haben.³¹ In Frankreich werden 1548 Mysterienspiele mit biblischen Stoffen vom Parlement de Paris zumindest in Einzelfällen verboten,³² auch

23 Murray Roston, *Biblical Drama in England. From the Middle Ages to the Present Day*, London 1968, S. 109–115.

24 Vgl. den Überblick bei Henning Marmulla, »III.3.4 Drama und Zensur«, in: Andreas Englhart/Franziska Schößler (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Drama*, in Zusammenarbeit mit Andreas Grewenig und Hannah Speicher, Berlin 2018, S. 435–447.

25 Roston, *Biblical Drama in England*, S. 113.

26 Ebd., S. 113f.

27 Katherine Brown Downey, *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*, New York (NY)/London 2004, S. 4–9.

28 Steve Nicholson, »Theatre Censorship in Britain (1909–1968)«, in: Laurent Martin (Hg.), *Les Censures dans le monde: XIX^e–XXI^e siècle*, Rennes 2016, S. 109–118; URL der Onlineversion: <http://books.openedition.org/put/45008> (aufgerufen am 28.9.2023).

29 Roston, *Biblical Drama in England*, S. 229.

30 Brown Downey, *Perverse Midrash*, S. 9.

31 Bodo Plachta, *Zensur*, Stuttgart 2006, S. 27–33.

32 Man hat hierin den Gnadenstoß für das Mysterienspiel sehen wollen. Dass die Dinge weit komplexer liegen, entwickelt Jelle Koopmans, »L'effectivité de la légis-

wenn die Forschung betont hat, dass es in der Folge ebenso Erlaubnisse oder gar Ermutigungen gibt, durch François II oder später durch Louis XIV, der Racines biblische Dramen zwar auf der Bühne der Mädchenschule von Saint-Cyr sehen will, aber doch einen guten Teil des Hofstaates dazu einlädt. Dass Frankreich eine umfangreichere Tradition des Saul-Dramas hat, mag auch an einer lockereren Zensur liegen.

Ab dem 18. Jahrhundert bietet dort ein bereits etablierter Saul-Stoff mit einer einschlägigen Semantik die Kontrastfolie zu transgressiven Gestaltungen (Voltaire und Folgen). Ein epochenübergreifender Grund schließlich ist in der (ob bewusst oder unwissentlich erfolgten) christlichen Überformung vieler, und besonders alttestamentlicher, Stoffe zu sehen; die christlichen Konzepte wiederum harmonieren wie gesagt nur bedingt mit jenen der antiken Ästhetik und Ethik, waren in der Tragödie dennoch akzeptiert.

Stellt man diese Gründe in Rechnung, überrascht es in der Summe etwas weniger, dass sich unter den zahlreichen literarischen Gestaltungen der Saul-Erzählung, die seit dem Mittelalter entstanden sind, viele dramatische Bearbeitungen finden, von den Mysterienspielen bis hin zu Botho Strauß; sie machen den Großteil des Korpus aus. Auch wenn die Zensur manche Übernahme verhindert hat, konnten doch gerade in Spätmittelalter und Renaissance zahlreiche Bearbeitungen gedeihen; der geografische Schwerpunkt der Dramen-Produktion liegt in Frankreich und Mitteleuropa, während England besonders von der Zensur betroffen war. Sauls Geschichte wurde ab der Frühen Neuzeit als tragischer Stoff rezipiert, erst spät lassen sich in Absetzung von einem zu diesem Zeitpunkt kanonisch gewordenen Modell (gebrochen) komische Variationen beobachten, z. B. bei Voltaire oder Gide.

Was das für den Stoff zentrale Verhältnis von weltlicher Macht und religiöser Autorität angeht, so verschieben sich die Gewichte mit der Zeit. Vorwegnehmend kann angedeutet werden, dass die Tendenz von einer stillen, mitunter auch spannungsvollen Anerkennung des Primats der Religion über eine zunehmende Autonomie des Politischen (Du Ryer, 1642) bis hin zum polemischen Vorwurf der Aufklärung geht, die Religion betreibe machiavellistische Machtpolitik (Voltaire und Alfieri, 1763 und 1789). In der Moderne finden sich wiederum Gestaltungen der Saul-Figur, die neue Themen einbinden und reflektieren, etwa Begehren und Schuld (Gide, 1898), oder neue Perspektiven suchen, so den Vergleich des alttestamentlichen Judentums mit anderen »primitiven« Religionen wie der indianischen (D.H. Lawrence, 1926). Ohne eine

lation sur le théâtre«, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 23/2012, S. 141–150; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.4000/crm.12821> (aufgerufen am 17.11.2022). Vgl. auch Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart/Weimar 1993–2007, hier Bd. I, S. 476.

teleologische Entwicklung unterstellen zu wollen, liegt doch auf der Hand, dass die Moderne sich größere Freiheit im Umgang mit religiösen Texten und Themen zugesteht als Mittelalter und Frühe Neuzeit dies taten.

Ein abschließendes Wort zu Saul im Unterschied zu anderen biblischen Dramenstoffen. Allgemein stellt die Bibel neben der griechisch-römischen Mythologie und der Geschichte über lange Zeit eine der drei Hauptquellen des europäischen Theaters dar. Ja, das Drama des Mittelalters – Mysterienspiele und Moralitäten – und damit das nach-antike Drama Europas überhaupt entstehen in einem liturgischen Kontext, mit massivem Bezug auf die Bibel und religiöses Schrifttum, besonders auf Märtyrerlegenden. Das macht die Bibel zu einer der großen Stoffquellen der Literatur.

Betrachtet man die Saul-Dramen vor diesem weiten Panorama, so fällt auf, dass es sich nicht nur hinsichtlich seines tragischen Scheins um einen besonderen Stoff handelt: Schon auf der weit basaleren Ebene von Handlung und Figuren ist er viel ausführlicher und komplexer als die meisten vergleichbaren Geschichten. Zwei Beispiele aus Italien und Frankreich: Antonia Pulci nutzt nicht nur Saul, sondern auch das Gleichnis vom verlorenen Sohn als Grundlage ihrer *Rappresentazione del figliuol prodigo*. Der Text der biblischen Vorlage (Lk 15,11–32) umfasst weniger als eine Seite, die Handlung ist schlicht, das Personal (Vater, zwei Söhne, Bedienstete, Gäste) so reduziert, dass Pulci es um die personifizierten sieben Todsünden anreichert, die den verlorenen Sohn erfolgreich in Versuchung führen. *Abraham sacrificant* (1550) von Théodore de Bèze wiederum gilt als erste französische Tragödie im engeren, aristotelischen Sinne. Das Stück basiert auf Gen 22,1–19, erneut ist die Textvorlage schmaler (selbst wenn man die Vorgeschichte einbezieht), der Plot deutlich schlichter, das Personal reduzierter (Abraham, Sara, Isaac, La Troupe des bergers, L'Ange, Satan) als bei Saul-Dramen der Zeit, etwa jenem von Jean de La Taille.

Auch wenn Sauls Geschichte nur »ein schön exempel« von Strafe für »unbillig Rebellion« zu sein scheint, wie der Wiener Schultheaterdichter Wolfgang Schmeltzl 1555 schreibt:³³ Der Stoff zeichnet sich durch Umfang aus, der einhergeht mit Komplexität, umso mehr, wenn etwa konkurrierende Erzählungen verschmolzen werden, wie es bei Sauls Königswahl der Fall ist. Hinzu kommen zahlreiche Einzelepisoden, allein die David-Handlung entspricht einer ganzen Reihe von Etappen. Schließlich gilt es mitunter, unter mehreren Versionen zentraler Ereignisse auszuwählen (Sauls Königswahl, sein Tod). Das alles impliziert einen großen Reichtum, aber auch die Notwendigkeit einer

33 Wolfgang Schmeltzl, *Samuel und Saul*, hg. von Franz Spengler, Wien 1883 (Wiener Neudrucke 5), »Prologus«, V. 18 und 6 (S. 8).

Auswahl und Akzentsetzung; die für schlichte Beispielhaftigkeit nötige narrative Geradlinigkeit bleibt dabei tendenziell auf der Strecke. Zwar wird sich ein relativ stabiler Dramenkern etablieren, weil die Autoren versuchen, die aristotelischen Einheiten zu respektieren. Aber sie sind immer gezwungen, eine bestimmte Perspektive auf Figur und Geschehen zu entwickeln und können, wenn sie es denn wünschen, relativ leicht neue Schwerpunkte auf der Ebene von Figuren, Handlung und Deutung setzen.

III.2 Saul und die gute Herrschaft der Feudalherren (*Mistère du Viel Testament*)

Der Saul-Stoff wird in den großen sakralen Dramen des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit inszeniert. Hier sollen zwei Dramenarten in den Blick genommen werden: *mystères* und *sacre rappresentazioni* sind Theaterstücke unterschiedlicher Herkunft, Machart und Sprache, sie teilen aber zentrale Charakteristika.³⁴ Es handelt sich um Sakraldramen, die erbauen und erziehen sollen, die dem Volk die Stoffe der Heiligen Schrift nahebringen, indem sie sich ihm annähern und – im Widerspruch zur antiken Stillehre, im Einklang mit der Ideologie des Christentums – *humilitas* und *sublimitas* kombinieren. Zu diesem Zweck nutzen sie die örtlichen Ressourcen, bauen auf lokalen sozialen Praktiken auf und versuchen, das Publikum zu unterhalten. In beiden Dramenarten hat Saul selbstverständlich seinen Ort.

Das *Mistère du Viel Testament* soll stellvertretend für mehrere denkbare Mysterien untersucht werden. Ebenfalls prominent wären *Les Mystères de la procession de Lille*,³⁵ die hier untersuchte ist jedoch die wichtigste Sammlung mittelalterlicher Mysterienstoffe. Wie ihr Name sagt, verwandelt sie Erzählungen des Alten Testaments, und sie ist die einzige, die allein diesem Teil der Bibel

34 Dieser Absatz baut auf Sophie Stallinis Ausführungen auf; *Le Théâtre sacré à Florence au XV^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Paris 2011, S. 27–32.

35 Vgl. dazu Méniel, der zeigt, dass in dem Drama Saul zuerst von einem gerechten Zorn angetrieben wird, dann aber durch Sünden die Seite wechselt. Gottes Urteil fällt: »La pièce s'efforce de justifier celui-ci par toute une série de péchés dont Saül est coupable: l'avarice (V. 552), l'ambition (V. 735), l'arrogance (V. 736), la présomption (V. 647), l'outrecuidance (V. 735). La conséquence de tous ces péchés est la déobéissance (V. 733), qui conduit Samuel à rapprocher Saül du sorcier et de l'idolâtre.« *Anatomie de la colère*, S. 283.

gewidmet ist.³⁶ Sie zeigt die biblischen Figuren als »exemples pour la foi et pour la vie morale des croyants«.³⁷ Die Teile des Spiels wurden auf Marktplätzen oder in eigenen Theatern aufgeführt,³⁸ und zwar auf Juxtapositionsbühnen, welche die Schauplätze nebeneinander zeigten;³⁹ das *Mistère* konnte nur selten ganz aufgeführt werden, da es etwa 50000 Verse umfasst,⁴⁰ die von unterschiedlichen, anonymen Autoren des 15. Jahrhunderts verfasst und ungefähr um 1450 zusammengeführt wurden.⁴¹ Allgemein ist der relativ kohärente erste Abschnitt bis zum Besuch der Königin von Saba von einem weiteren Abschnitt zu unterscheiden, der eigenständige Stücke enthält.⁴² Insgesamt handelt es sich nicht um eine systematische dramatische Fassung, es gibt entsprechende Lücken oder detaillierte Entwicklungen bestimmter Erzählungen; auch sprachlich und metrisch variiert der Text.⁴³ Es existieren drei Druckversionen aus dem 16. Jahrhundert aber keine Handschrift; die einzige vollständige moderne Edition stützt sich auf den Druck von 1500⁴⁴ des Verlegers Pierre le dru.⁴⁵

Der Herausgeber der modernen Ausgabe gibt an, dass die Quellen des *Mistère*, dem zu vermutenden Status der Autoren entsprechend, eher in der mündlichen Überlieferung, in der Predigt, in der talmudischen Tradition und in populären Fassungen biblischer Stoffe als direkt in der Vulgata selbst zu sehen

36 Roston, *Biblical Drama in England*, S. 33.

37 Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris 2016, S. 265–275, hier S. 267. Mazouer bietet allgemein eine knappe, präzise Einführung.

38 Mazouer betont, dass der Eintritt bezahlt werden musste, was einen abgeschlossenen Zuschauerraum impliziert; zu den Aspekten der Aufführungspraxis ebd., S. 175–202, hier S. 201.

39 Herbert Hess, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, Frankfurt a.M. 1936 (Frankfurter Quellen und Forschungen 11), S. 127.

40 Graham Runnalls, »La compilation du *Mistère du Viel Testament*. Le mystère de Daniel et Susanne«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 57.2/1995, S. 345–367, hier S. 345; zur Forschung allgemein vgl. S. 346, Anm. 3.

41 So Hg. James de Rothschild, »Introduction«, in: *Le Mistère du Viel Testament*, hg. von James de Rothschild, 6 Bde., Paris 1878–1891, Bd. I, S. I–XCII, hier S. IVf.

42 »The larger portion of the collection (the first 36,535 lines) relates events ranging from the creation of the world to the visit of the Queen of Sheba at the court of Solomon. The rest of the collection, comprising six quite independent plays, gives the stories of Job, Tobias, Susannah and Daniel, Holofernes and Judith, Esther, Octavian and the Sibyls.« Barbara M. Craig in der »Introduction« ihrer Ausgabe der ersten drei Stücke: *La Creacion, La Transgression and L'Expulsion of the Mistere Du Viel Testament*, Lawrence (KS) 1968 (*Humanistic Studies* 37), S. 1–42, hier S. 1; dort ältere Forschung.

43 Hess, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, S. 26–47.

44 Zur Textbasis vgl. Rothschild, »Introduction«, S. XX–XXXIV.

45 Hess, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, S. 11. Hess betont, wie wenige Studien es zu diesem Text gebe (S. 12); daran hat sich in mehr als 80 Jahren wenig geändert, daher ist seine eigene Studie weiterhin relevant – und die zitierte Forschung leider dünn.

seien.⁴⁶ Dem widerspricht allerdings die teils große Textnähe, zumindest des Saul-Teiles: Neben Übereinstimmungen auch in kleinen sachlichen Details und in Formulierungen fällt auf, dass das *Mistère* teils minutiös Handlungsschritte von 1 Samuel nachvollzieht, eine Genauigkeit, die bei nur vermittelter Rezeption schwer nachvollziehbar erscheint, auch wenn man große Vertrautheit mit religiösem Wissen voraussetzt.

Als Entstehungsgeschichte der Gattung kann man eine Entwicklung des *Sermo Beati Augustini* ansetzen: In dieser zur Weihnachtsliturgie gehörenden pseudo-augustinischen Predigt lässt der Kirchenvater verschiedene Propheten auftreten, die den Erlöser weissagen, um die Juden zu überzeugen. Diese »hochdramatische Predigt« wird rasch zu einem kleinen Spiel, aus dem sich im 10. und 11. Jahrhundert »ein kleines Drama, das von den Geistlichen in der Kirche gespielt wird«, entwickelt.⁴⁷ Die Prophetenfiguren erhalten nach und nach Szenen, es entsteht so progressiv eine Inszenierung zentraler Stationen des Alten Testaments.

In der Folge wird ein Blick auf die Textgestalt des *Mistère* geworfen, danach die Saul-Handlung so knapp wie möglich resümiert.⁴⁸ Sodann seien Besonderheiten der Ausgestaltung und Akzentsetzungen herausgestellt, bevor die Saul-Figur als solche ins Zentrum der Analyse rückt. Sauls Geschichte wird im *Mistère* in zwei langen Abschnitten von insgesamt ca. 3100 Versen erwähnt, und zwar in V. 28802–30358 sowie V. 30360–31919;⁴⁹ diese Abschnitte sind durch Leerzeilen weiter untergliedert. Metrisch handelt es sich um Achtsilber; die Sprache des Saul-Abschnitts ist vom Niveau her homogen, was insofern auffällig ist, als sich an anderen Stellen des *Mistère* durchaus Argot findet.⁵⁰ Vom thematischen Fokus her ist bedeutsam, dass die beiden Abschnitte zugleich der – im Vergleich mit anderen großen alttestamentlichen Figuren wie Abraham knapp gehaltenen –⁵¹ Geschichte Davids gewidmet sind; zusammen mit Salomons Leben entsteht eine Art Triptychon, ein ca. 8500 Verse langes »ensemble consistant [...] et assez homogène«.⁵²

46 Rothschild, »Introduction«, p. IX–XII.

47 So Hess im zustimmenden Resümee der Position von Marius Sepet (*Les Prophètes du Christ*, Paris 1878); *Studien zum Mistere du Viel Testament*, S. 12f. Ähnlich Roston, der aber auch abweichende Positionen zitiert: Sie postulieren, dass das »medieval desire for completeness« genüge, um die Entstehung auch alttestamentlicher Dramen zu erklären; *Biblical Drama in England*, S. 32f.

48 Ein Resümee des gesamten *Mistère* bietet Hess; ebd., S. 21–25.

49 In der zitierten Edition von James de Rothschild, die der Herausgeber der Übersichtlichkeit halber in 45 Kapitel gegliedert hat, entspricht das den Kapiteln XXXIII und XXXIV: Bd. V, S. 76–144 und S. 145–213.

50 Hess, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, S. 26f., 32.

51 Rothschild, »Introduction«, in Bd. I, S. V.

52 Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, S. 267.

Um den Text verstehen zu können, muss man Eigenheiten der Textgestalt kennen, die aus dem Dramenverständnis der Mysterienspiele herrühren. Ich zitiere Mazouer:

Rappelons que celle-ci [la dramaturgie; N.B.] est fonction des habitudes scéniques médiévales et de la mise en scène simultanée sur les échafauds du Moyen Âge. Insoucieux de la continuité et de l'unité spatiale, indifférent au resserrement temporel, le mystère présente une série de tableaux, en général simplement juxtaposés, sans grand souci d'agencement. Ni actes, ni scènes, mais une suite de séquences rythmées par des pauses – la *pausa* des manuscrits – et selon une trame sensiblement chronologique.⁵³

Aus dieser »dramaturgie essentiellement narrative«⁵⁴ folgt: Von einer wie auch immer gearteten Handlungseinheit im aristotelischen Sinne kann keine Rede sein, die Einheiten von Raum und Zeit werden ebenso wenig respektiert. Im Resultat hat die generell schwach strukturierte Handlung wenig raumzeitliche Markierungen. Die Szenenanweisungen beschränken sich vor allem auf Gestik und Handlungen der Figuren; Angaben zu Zeit und Ort hingegen werden nicht und in der Figurenrede nur selten gemacht. Die Handlungsschritte wiederum folgen (trotz der besagten Umstellung) *innerhalb* der Episoden detailliert dem Alten Testament; allerdings werden einige Schritte *zwischen* den Episoden ausgelassen, sodass es im Gesamtbild zu starken Abweichungen von der Saul-Handlung in 1 Samuel kommt. Der Handlungs- und Zeitrahmen ist so umfassend, wie er es erst bei Botho Strauß wieder sein wird, dann allerdings unter ansonsten minimalistischen Vorgaben.

Der Umgang mit der Saul-Erzählung ist vor allem anfangs frei: Eingesetzt wird mit einer Rede von Isay, wie hier der Vater Davids heißt (statt dem biblischen Jessé), der die Situation der Familie beschreibt, die von vornherein der »noblesse« zugeschrieben wird; einzig David als Jüngster (von nur drei Söhnen) muss das Hirtenamt ausüben (V. 28822) und wird von seinem Vater ausgiebig dazu ermuntert, die Herde gut zu beschützen (V. 28854–28921).⁵⁵ Das *Mistère* beginnt also mit David, es verleiht ihm eine adelige Stellung, die er im Alten Testament nicht hat, und betont seine symbolische Funktion als guter

53 Charles Mazouer, »La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval. L'attraction d'un contre-modèle«, in: *Seizième Siècle* 6/2010, S. 95–105, hier S. 100.

54 Olivier Halévy, »Le renouveau du théâtre antique, Lausanne, 1550 et Paris, 1553«, in: Darwin Smith/Gabriella Parussa/Olivier Halévy (Hg.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scènes*, Paris 2014 (Anthologie de L'avant-scène théâtre), S. 375–383, hier S. 378.

55 Später erhofft der Vater, auch David werde Güter erhalten (V. 29636f.) – Isais Familie wird nach dem Schema (mittelalterlicher) Adelsfamilien entworfen.

Hirte – letztere weist natürlich auf Jesus Christus voraus;⁵⁶ Saul hingegen wird erst später evoziert. Kurz: Die Chronologie des Alten Testaments wird umgestellt, wodurch die David-Handlung, die ja nach Sauls Tod erst recht einsetzt, nun den Rahmen der Saul-Handlung stellt.

Der erste Abschnitt resümiert Säuls Aufstieg, sein Vergehen und seine Strafe sowie Davids Auftritt bis hin zu seiner Heirat mit Säuls Tochter. Der zweite Abschnitt hingegen ist Säuls Niedergang gewidmet. Nach dem Einsatz mit David wird Prophet Samuel vom Volk mit der Forderung nach einem König konfrontiert und auf den Stamm Benjamin verwiesen. Säul sucht seine Eselinnen, trifft auf Samuel, wird gesalbt; seine Auswahl durch das Volk wird (anachronistisch) durch ein Losverfahren mit Papierstücken getroffen. Säul bewährt sich im Kampf gegen die Philister, aber Gott setzt ein Zeichen für seinen Unwillen über den Wunsch nach einem König: Während Säul zum Angriff übergeht, kommt ein von Samuel erbotenes Unwetter über Israel, welches das Volk richtig als »ire« Gottes deutet (V. 29269); es fleht Samuel um Beistand an, der Prophet verzeiht. Das *Mistère* folgt hierin treu dem Alten Testament, wo ein die Ernte zerstörendes Unwetter das Volk Israel nach der Krönung straft (1 Sam 12,17f.).

Säuls Sündenfall hingegen ist auf sein zögerliches Vorgehen gegen Amalek beschränkt. Nach Säuls Sieg fleht König Amalech [sic] ihn an, nicht »inhumain«, sondern »doux et courtoys« zu sein (V. 29352f.). Säul gibt nach und beschränkt sich auf die Gefangennahme zwecks Lösegelderpressung. Gott ist erzürnt und aus seinem Zorn folgt, dass er Säul ebenfalls mit solchem schlagen wird. Samuel bittet Gott noch um Gnade für Säul, jedoch ohne Erfolg: Der Prophet verkündet Säul seine Strafe und tötet Amalech.

Es folgt Davids Aufstieg: Samuel wird zu Isay gesandt und salbt dessen Sohn David. Gottes guter Geist kommt über David, der böse über Säul: Er wird melancholisch. David kommt nun in Säuls Haus: Man holt ihn seines Harfenspiels wegen; in der Tat besänftigt es Säul. David bewährt sich auch im Kampf gegen Goliath, Säul nimmt ihn als Sieger auf. Säuls Sohn Jonatas sucht Davids Freundschaft und schlägt ihm eine »alliance«, einen Freundschafts- und Beistandspakt, vor (V. 30097–30112, hier V. 30100); er kleidet ihn neu ein. Michol ist ob der Taten Davids ebenfalls von ihm eingenommen. Säul hingegen nimmt das Lob des Kriegers – »Säul a mille hommes tuez, / Mais dix mille sont desnuez / Par David.« (V. 30138–30140) – wie im Alten Testament mit wahnhaftem Zorn auf. Davids Harfenspiel wird mit einem Messer- statt dem

⁵⁶ Hess betont, dass die für das Mittelalter charakteristische typologische Deutung Davids sich im Wesentlichen auf diese Szene beschränke und damit relativ schwach ausfalle – ganz zutreffend ist das nicht (s.u.); *Studien zum Mistère du Viel Testament*, S. 120.

biblischen Speerwurf belohnt. Säul plant, David dem Feind entgegen und in sein Verderben zu schicken (V. 30173–30176), eine Vorwegnahme von Davids eigener böser Tat gegen Urye (s.u.); Jonatas, der Böses ahnt, verteidigt den Freund als »tresjuste et leal« (V. 30188). Säul schickt David in den Kampf, mit der Aufgabe, »Cent membres des Philistiens« (V. 30203) zu finden (diese ersetzen die Vorhäute in 1 Samuel), um so die Hand von Säuls Tochter Michol zu erhalten. David besteht die Probe, und der erste Abschnitt endet mit dem Rückzug der Brautleute.

Der zweite Abschnitt berichtet vom Niedergang Säuls. Er setzt mit Säuls Wunsch, David zu töten, ein. Jonatas und Michol warnen David bzw. verhelfen ihm zur Flucht. Sodann wird die ganze Folge an Episoden, die in 1 Samuel von Davids Flucht und Säuls Verfolgung berichten, ausgelassen: Nur Säuls Gefolgsleute erzählen von ihrer Suche nach David und resümieren stark gerafft die Stationen seiner Flucht (V. 30553–30562). Sodann wendet sich Säul »plain de merencolie« (V. 30525) nochmals an Gott, präsentiert sich als »homme desolé« (V. 30580) und bittet ihn um sein Gehör:

Sire Dieu, je suis ton ouvrage,
 Tu m'as fait tel comme je suis:
 Si te supply tant que je puis
 Me reveller, sans plus enquerre,
 Se gagneray en ceste terre
 Bruyt et honneur. [...] (V. 30585–30590)

Gott antwortet auf diese Bitte um Auskunft nicht, die in der Bibel nicht allgemein gehalten, sondern konkret auf die bevorstehende Schlacht mit den Philistern bezogen ist (1 Sam 28,6). Wie in 1 Samuel verfällt Säul freilich auf den Gedanken, »Ung devin ou devineresse« zu befragen (V. 30599). Es folgt die Szene bei der »Devine« bzw. »Devyneresse« von En-Dor. Der Geist Samuels wird beschworen und befragt, den Kampf mit den Philistern betreffend: Säul fürchtet die »Strafe«, die ihm hier droht (V. 30657). Samuel sagt ihm in aller Kürze, dass der Herr ihn verlassen habe, die Herrschaft an David übertragen werde; auf seine Söhne und Säul selbst warte der Tod. Säul reagiert mit Pathos und malt sich die Schrecken seines Endes aus; es braucht die Ermutigung der Hexe, damit er Mut für die Schlacht schöpft.

Die Handlung endet mit der finalen Schlacht gegen die Philister unter ihrem »dieu Dagon« (V. 30758): Säul lässt sich töten, danach stirbt Jonatas – in beiden Punkten weicht das *Mistère* vom Alten Testament ab, wo Säul sich nach dem Tod seiner Söhne selbst töten muss. Aufschlussreich ist auch der Epilog: Der Escuyer berichtet David von Säuls Ende, dieser befragt ihn, woher er sei. Es

stellt sich heraus, dass er Amalekiter ist (V. 30793f.), also einer jener Feinde, deren Verschonen Säuls Schuld ausmacht. David lässt ihn als Königsmörder hinrichten (V. 30796). Die Szene schließt mit Davids Trauer und seiner rituellen Verfluchung des Gilboa-Gebirges, das den Tod Säuls und vieler Landsleute gesehen habe. Gott verspricht David dauerhafte Herrschaft, »gouverneras / Selon raison et équité« (V. 30849).

Für die Einordnung Säuls ist wichtig, was in der unmittelbaren Folge über David gesagt wird – dessen Einführung als Hirte steht wie gesagt am Anfang, am Ende jedoch sein Verhalten als König. Auch wenn die Abschnitte das Werk des Herausgebers sind, ist die rahmende Funktion selbst durch das *mystère* vorgegeben. Die Wahl der an Säuls Tod anschließenden Episode ist auffällig: Statt wie 2 Samuel zunächst von den Kämpfen gegen Säuls verbleibende Söhne oder von der in jeder Hinsicht zentralen Überführung der Bundeslade nach Jerusalem zu berichten (die Dante ins Zentrum rückt), wird sogleich zur unrühmlichen Batseba-Episode gesprungen. Diese berichtet, wie David mit Batseba (Bersabée im *Mistère*) ehebricht und dann, als sie schwanger wird, ihren Gatten Urija (Urye oder Urie) in den sicheren Tod schickt, um die Folgen zu vertuschen und Batseba zu ehelichen. Es handelt sich um die Episode, die Davids Ungehorsam gegen Gott zeigt, der wesentlich erfolgt, da David vom Propheten Nathan vorab in aller Deutlichkeit gewarnt wird. Sie begründet, warum Davids Haus später von Gott mit Inzest und Brudermord bestraft werden wird; sie zeigt jedoch auch, was David von Säul unterscheidet, denn David wird vergeben und sein Haus erhalten werden.

Welche Besonderheiten bietet die Bearbeitung der Saul-Geschichte im *Mistère du Viel Testament*? In der Rollenverteilung wäre der Auftritt von Gott als Figur zu nennen – eine Eigenart des mittelalterlichen Mysterienspiels, die fast allen späteren Dramen abgeht. Die direkte Rede zu den betroffenen Figuren (Säul, David, die Propheten) reduziert den Interpretationsspielraum durch die Ausschaltung von Mittlerfiguren (vor allem die Propheten Samuel und Nathan) erheblich. Die getroffenen Aussagen müssen damit als theologisch-moralisch vollkommen abgesichert gelten.

Sodann wird in der Darstellung Davids die Thematik des »guten Hirten« durch entsprechende Episoden entwickelt und semantisch aufgeladen, und zwar über 1 Samuel hinaus. Erstens wird durch die Betonung von David als Beschützer der Tiere Säul abgewertet: Seine Suche nach den entlaufenen Eselinnen, die ihn zu Samuel und seinem Königreich bringen wird, erscheint nun als frühes Zeichen mangelnder Sorgfalt. Eine biblisch belegte und in der Saul-Ikonologie wichtige Stelle wird so durch die einleitende Umstellung mit neuer Bedeutung aufgeladen, ein Zeichen von Säuls Auserwählung wird symbolisch gegen ihn gewendet. In der Folge wird Davids Hirtenfunktion – die neben der heils-

geschichtlichen auch eine politische Bedeutung hat, da der Fürst im Mittelalter oft als Hirte modelliert wurde –⁵⁷ weiter betont. Als man ihn auf Samuels Wunsch von der Weide holen lässt, erklärt David in einer verhältnismäßig langen Rede seine Sorge um das liebe Vieh (V. 29570–29591); da Gott direkt im Anschluss Samuel befiehlt, diesen Hirten zum König zu salben, wird Davids Haltung per Metonymie belohnt. Gottes Geist wird auf ihn übertragen, und David belegt seine Hirtenqualität gleich darauf dadurch, dass er seine Schafe gegen Wildtiere verteidigt: Er tötet einen angreifenden Bären und rettet ein »aigneau« (V. 29638–29655); später wiederholt er die Tat mit einem »lyon sauvage« (V. 29705–29721). Beide Taten werden in 1 Samuel nicht beschrieben, sondern nur erwähnt, und zwar nachholend und summarisch bei den Vorbereitungen zum Kampf gegen Goliath (1 Sam 17,37). Das *Mistère* arbeitet hier im Vorgriff und szenisch ausschmückend.

Eine dritte – erwartbare – Besonderheit ist in der anachronistischen Überformung der Figuren zu sehen: Sie werden in Verhalten und Sitten dem spätmittelalterlichen Adel angeglichen. Als Säul die Amalekiter besiegt und Amalech gefangen genommen hat, fleht dieser ihn an, nicht »inhumain«, sondern »doux et courtois« zu sein (V. 29352f.); Säul gibt nach und beschränkt sich auf die Gefangennahme in Erwartung einer »rançon«, eines Lösegelds (V. 29361). Diese »realistische« Ausschmückung durch Verhaltensnormen und Gepflogenheiten der spätmittelalterlichen Gegenwart, die Säul als höfischen Souverän zeigen, der den adeligen und königlichen Umgangsformen entspricht, wird Voltaire aufgreifen, weiter aktualisieren und positiv wenden. Im *Mistère* ist sie vermutlich gerade deshalb möglich, weil das Alte Testament eine untergeordnete Stellung einnimmt und Figuren präsentiert, gegenüber denen größere darstellerische Freiheit herrscht.⁵⁸ Auf den ersten Blick könnte Säuls Verhalten auch hier als korrekt erscheinen, es erweist sich jedoch als Abwendung von den religiösen Vorgaben; ein Punkt, der durch Isays Warnung betont wird: Vor Davids Gang an Säuls Hof weist er seinen Sohn auf die Gefahren des Hoflebens hin, besonders auf die Todsünde »Envye«, *invidia*, welche dort herrsche (V. 29738). Die Kritik wird mehrfach betont, erstens generell dadurch, dass Isay als Weiser auftritt, dessen Rat wertvoll ist,⁵⁹ zweitens spezifischer dadurch, dass die Krieger, die der eifersüchtige Säul gegen David schickt, murren und ebenfalls »envye« am Werke sehen (V. 30435) – und zwar ganz eindeutig

⁵⁷ Hess, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, S. 67f.

⁵⁸ Roston, *Biblical Drama in England*, S. 33f., 37.

⁵⁹ Vgl. die Dissertation von Dominique Vinay, *La Couronne et la Lyre. Présence du roi David dans la littérature française de la Renaissance*, Université François Rabelais-Tours 2002, S. 103–105, URL: <https://theses.hal.science/tel-00583138> (aufgerufen am 29.4.2022).

jene Säuls; sie fügen sich aber: »Advis m'est que le roy a tort, / Mais il fault faire son plaisir.« (V. 30440f.)

Neben den höfischen werden andere zeitgenössische Werte im *Mistère* dargestellt, zuvorderst kriegerischer Natur. Säul reagiert mit Pathos auf die Weissagung, die ihm der Geist des toten Propheten Samuel macht, und malt sich die Schrecken seines Endes aus; auf Zureden der Hexe jedoch ermannt er sich und will »Ma fierté et mon grant couraige« (V. 30708) im finalen Kampf zeigen. Sprich: Säul ist ein guter Hofmann, Krieger und Souverän, aber ein schlechter Gläubiger. Eindeutiger noch wird David als ritterlicher Held entworfen. Zum einen zeigt er sich als Kämpfer: Seinem markanten körperlichen Merkmal – »regards joyeux et humains« (V. 29806) – zum Trotz tötet er wie gesagt wilde Tiere. Die zweite kämpferische Bewährung ist der Zweikampf mit Goullias, Goliat also, dem Champion der Philister. Als David die Belohnung für den Sieg erfährt – biblisch heißt es: »Le roy luy donnera sa fille.« (V. 29910) – will er kämpfen; sein Bruder will ihn abhalten, Säul ihm eine Rüstung leihen. David zieht nur mit Hirtenstab und Schleuder in den Kampf, und nach drei Würfen ist Goullias tot (V. 30060); die Philister fliehen. Was sich so knapp resümieren lässt, wird im *Mistère* ausführlich als Konfliktszene geschildert.

David pflegt sodann die Minne, und zwar mal in ihrer offiziellen, mal in ihrer erotisch-verbotenen Variante. Die offizielle bietet der weitere Kampf um Michols Hand, für die David in den Krieg zieht, um die nötigen Körperteile der Philister zu erkämpfen. Michol erfreut sich in der Diskussion mit Hofdamen über den Zukünftigen (»il est tant doulx, / Gracieux et simple à tous«; V. 30212f.), David verabschiedet sich von ihr wie ein Ritter, der zur *aventure* aufbricht. Er bringt in der Tat besagte Körperteile zurück, allerdings nicht die biblischen Vorhäute, sondern euphemistisch »testes, jambes et mains« (V. 30285). Davids Sieg wird durch ein höfisches Festmahl inklusive *morisque* gefeiert, in dem das Heiratsversprechen eingelöst wird.

Die illegitime Minne zeigt sich weit ausführlicher in der Ausschmückung der Batseba-Episode, die in epischer Breite berichtet wird – sie nimmt gut 1000 Verse in Anspruch (V. 30867–31919). Davids Verhalten erinnert an Szenen höfischen Werbens: Er sieht Bersabée an der »belle fontaine« (V. 30982) des königlichen Gartens (V. 31031) baden, sie lässt ihrem Körper standesgemäße Wohltaten zukommen (V. 31000); David verliebt sich in sie (V. 31045f.), während ihre körperlichen und geistigen Vorzüge gepriesen werden (V. 31051–31068). Davids Werben schmeichelt der Dame, als es aber handfester wird, beruft Bersabée sich auf ihre Ehre (V. 31242–31246) und zeigt die Sünde auf. Vom »desir naturel« (V. 31248) getrieben, zwingt David dennoch die Dame, ihm zu folgen. Die Hofdamen entschuldigen sein Verhalten mit Blick aus Bersabées Schönheit, sehen keine »deshonneur« für die Umworbene und wollen das Geheimnis

wahren (V. 31275–31290). Hier wird der Ehebruch als Teil einer (religiös betrachtet) zweifelhaften höfischen Kultur gezeigt, die letzten Endes alles dem Begehren des Königs unterordnet. David geht in seinem Liebeswahn so weit, machiavellistische Freude am Fehlverhalten zu entwickeln: »Si ay je joué ung tour fin, / A Urie, dont je suis fort joyeux« (v. 31495f.).

Eine letzte Eigenart Davids ist sein Harfenspiel, das Säuls Melancholie erfolgreich heilt; oder, wie Jonatas festhält: »Mauvais esprit hait armonie.« (V. 29795) Dieser Punkt ist hier und in den anderen Bearbeitungen des Stoffes insofern von Bedeutung, als David auch als geistig-musisches Gegenbild zu Säul gezeichnet wird.

Die genannten Beobachtungen sind relevant im Rahmen der vorliegenden Untersuchung: Wenn Säul und David weltlichen Entscheidungsträgern des 15. Jahrhunderts angenähert werden, fällt eine Identifikation zumindest eines Teils des Publikums mit ihnen leichter; Mazouer fasst das Vorgehen als »humanisation de la Bible«. ⁶⁰ Kernthema bleibt jedoch die Einführung des Königtums sowie das darin skizzierte Verhältnis von weltlicher Macht und religiöser Autorität. Angesichts der Forderung des Volkes Israel nimmt Gott im *Mistère* Samuel die Entscheidung, einen König einzusetzen, ab: Einer aus der »ligne de Benjamyn« werde auf ihn zukommen und solle zum König gesalbt werden, da er die Philister vertreiben werde (V. 28930–28939). Während im Alten Testament die Funktion der Kriegsführung ganz allgemein angesprochen wird (1 Sam 8,20), benennt das *Mistère* den Feind direkt und macht eine Aufgabe besonders stark (V. 28970–28973), an deren Bewältigung David wesentlichen Anteil haben wird. Sprich: Die Passage betont indirekt Davids Eignung.

Im Verhalten zur religiösen Autorität ist Säul zunächst exemplarisch. Im Moment der doppelten Auswahl zeigt er sich gegenüber Samuel, dem Sprachrohr Gottes, sehr demütig:

SAÛL

Samuel,

Puis que le cas doit estre tel,
Faictes ainsi qu'il vous plaira,
Car mon vouloir obeyra
A Dieu et a vous. (V. 28999–29003; vgl. V. 29092f.)

Samuel, der als »fort saige« (V. 28570) charakterisiert und mancher Ambivalenz entkleidet wird, die er für moderne Leser des Alten Testaments hat, sieht

60 Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, S. 272–275, hier S. 273 (mit explizitem Bezug auf Säul).

offenbar zunächst die Möglichkeit eines gemeinsamen Wirkens, ruft das Volk zu Gehorsam auf (V. 29099). Im Moment der Krönungszeremonie ermahnt er Saul:

Saül, pensez de gouverner
Vostre peuple et en ordonner
Ainsi qu'il est requis de faire;
Monstrez vous *doux et debonnaire*,
Ou vous perdrez de Dieu la grace.
Pourtant, si vous avez audace,
Seigneurie, dominacion,
N'ayez en vous presumption
Cuider mieulx que ung autre valoir;
Metez *orgueil* en nonchalloir,
Congnoissez d'ou estez venu
Et qu'estez a Dieu fort tenu,
Qui vous donne tel dignité;
Entretenez en unité
Le peuple; je vous aideray
A le regir et instruyray
A voz commandemens garder.

Icy se va vestir Saül en roy. (V. 29115–29131; Hervorh. N.B.).

Die Begriffe, die hier fallen, mengen das Standesgemäße mit moralischen Werten: »debonnaire« kann im Mittelalter so viel wie »adelig«, aber ebenso »gut« bedeuten. Zu den gewünschten Tugenden kommt die Milde des Herrschers (»doux«). Das adelige Standesbewusstsein (»audace, / Seigneurie, dominacion«) ist erwartbar und wird auch nicht per se verurteilt. Samuel ermahnt Saül jedoch mit Nachdruck: Er solle sich daran erinnern, dass er Gott seine Königsmacht verdanke und nicht der Sünde des Stolzes (»orgueil«) erliegen – diese Gefahr gilt in der theologischen Tradition als die für Saul zentrale, Gregor etwa betont sie. Zudem will Samuel Saül im Regierungsgeschäft beistehen, eine politische Funktion des Propheten, die er in 1 Samuel nicht innehat. Laut *Mistère* soll das Königtum in seinen Regierungsgeschäften also durch die geistliche Autorität gestützt werden – die Autonomie staatlicher Herrschaft wird im Drama stärker eingeschränkt als im Alten Testament.

Der gesamte Prozess einer Einführung von Königsherrschaft ist anders gewichtet als in 1 Samuel. Dort wird der Prophet und Richter um das familiäre Privileg gebracht (Samuels Söhne sind korrupt und als Nachfolger ungeeignet); er zeigt sich erzürnt darüber (1 Sam 8,6) und kommt später

erneut auf das »Unrecht« zurück (1 Sam 12,17). Im *Mistère* hingegen ist Samuel angesichts der Forderung nach einem König vor allem ratlos und bittet Gott deshalb um Beistand. Gott wiederum erteilt ohne Weiteres Auskunft (V. 28930–28939), von Zorn ist nichts zu sehen. Erst später, nach der Krönung, zeigt sich die »ire« Gottes (V. 29269), und er lässt während der Schlacht, der ersten Bewährungsprobe des Königs also, das besagte Unwetter auf Israel niedergehen.

Neben der Krönung ist der zweite zentrale Moment für die hier besprochene Thematik derjenige, in dem Saül seine Zukunft und die seines Hauses verspielt. Im *Mistère* handelt es sich einzig um die Entscheidung, die Amalekiter nicht sämtlich auszulöschen. Tatsächlich begeht Saül die Tat nach nur kurzem Zögern: »esse mal faict?« (V. 29379). Gott hingegen ist erzürnt:

Or est esmeu tout ce discord
 Entre Saül et moy; sans doubte
 Qu'il sera force que le boute
 Hors de son règne et son arroy.
 Courcé suis de l'avoir faict roy
 [...] (V. 29404–29408)

Aus Gottes Zorn folgt, dass er Saül mit eben diesem strafen wird: »Je le provoqueray à ire« (V. 29402), kündigt der Herr an – Zorn ist hier also Reaktion und Strafe Gottes zugleich.⁶¹ Samuel folgt Gott weit weniger emotional als in 1 Samuel, er bittet Gott um Gnade für Saül – »pardonne luy son tort« (V. 29415) –, ohne Erfolg. Er verkündet Saül die zentrale Spruchweisheit: »Beaucoup vault mieulx obediencie / Que ne faict aucun sacrifice.« (V. 29442 f.), also »Gehorsam ist besser als Opfer« (1 Sam 15,22). Saül wird in Zukunft weder mit Samuel opfern dürfen noch König sein. Wenn diese Strafe der biblischen Vorlage entspricht, so ist Säuls Reaktion doch eher die eines europäischen Edelmannes: »Ce mot la trop mon honneur blesse.« (V. 29452) Ganz biblisch jedoch ist Samuels Abgang, bei dem Saül seinen Mantel zerreißt und der Prophet ihm das Ende seiner Herrschaft ankündigt. Samuel lässt Amalech holen und tötet ihn.

Der Zorn Gottes wird Saül auch insofern zeichnen, als er fortan Wahnschüben unterliegt, die ihn ebenfalls in Zorn versetzen:

Je suis plain de merencolie,
 Si fort, que je ne sçay que dire;

61 Dazu Méniel, *Anatomie de la colère*, S. 289.

Je ne sçay se c'est par follie
 Que je suis provoqué a ire.
 Verray je mon hault nom destruire?
 Sera David regnant sur moy? (V. 30525–30530)

Die Pathologie, die »follie«, umfasst »merencolie« und »ire«: Säuls Schwermut schlägt in Wüten um, besonders gegen David, weil dieser seinen Namen (also seine Herrschaft) zu zerstören droht. Aus Sicht des 15. Jahrhunderts ist diese Verbindung von Wut und Melancholie legitim: »L'irritation peut ensuite révéler le tempérament de Saül. Suffit-elle à faire de lui un colérique? Non: dans la médecine de l'époque, elle n'est pas nécessairement le symptôme de la prédominance de la bile jaune.«⁶² Anders gewendet: Auch der Melancholiker kann durch Zornesausschübe charakterisiert sein; Ärzte wie Johann Weyer oder Gerolamo Cardano untersuchen die den jeweiligen Temperamenten eigenen Zornesausschübe.⁶³

Interessanterweise beschränkt das *Mistère* Säuls Sündenfall auf die Milde gegen Amalech. Von manch anderen Vergehen, die in 1 Samuel entwickelt werden – das verfrühte Opfer ohne Samuel, das Töten der Priester von Nob – ist keine Rede. Die Befragung der Hexe und die Beschwörung Samuels werden nicht als Vergehen entwickelt oder in der Figurenrede als solches bewertet, im Gegenteil, Jonatas hält sogar explizit fest: »Point ne forfaites, / Se a quelque devin vous parlez.« (V. 30603f.), bevor er Saül an die Hexe von En-Dor verweist. Sprich: Saül wird als in nur einer Hinsicht sündig dargestellt. Nebenbei kann man festhalten, dass im *Mistère* Praktiken, die aus orthodoxer Sicht als Aberglaube oder gar als Blasphemie eingestuft werden müssten, als akzeptabel gelten. Bei La Taille wird dieser Punkt erneut virulent werden.

Der zweite, finale Teil von Säuls Strafe ist nur oberflächlich dem Alten Testament konform. Erstens sterben Säuls Söhne nach ihm, was eine spürbare Abmilderung darstellt (der Vater muss nicht den Tod seiner Nachkommen sehen). Zweitens bleibt Saül der direkte Selbstmord erspart. Die Situation ist zwar dieselbe wie in 1 Samuel: Angesichts der Übermacht der Philister und des nahenden Todes sowie in Sorge davor, in die Hände der »non circoncis« zu fallen (V. 30741), bittet Saül seinen »Escuyer« darum, ihn zu töten. Im Alten Testament gibt es wie erläutert dann zwei Versionen von Sauls Tod: In der ers-

62 Ebd., S. 285f. Méniel betont, dass sich im 15. und 16. Jahrhundert verschiedene Leidenschaften, Sünden (bzw. Strafen) und Krankheitsbilder artikulieren: »Le cas de Saül révèle donc les liens logiques qui unissent la colère à des passions que l'on aurait pu croire indépendantes d'elles, la mélancolie, l'envie, la possession démoniaque.« Grund ist ein epistemologischer Eklektizismus und Synkretismus (S. 295).

63 Vgl. dazu ebd., Kap. »Expliquer la colère. Le discours médical«, S. 17–37.

ten fordert der verletzte Saul seinen Waffenträger auf, ihn zu töten; als dieser sich weigert, begeht Saul Selbstmord (1 Sam 31,4). In der zweiten Version ist der Suizid indirekt, der verletzte Saul fordert einen Amalekiter, der zufällig vorbeikommt, auf, ihn zu töten; dieser führt seinen Befehl aus (2 Sam 1,6–10). In den meisten literarischen Bearbeitungen des Stoffes wird die erste Version gewählt – das *Mistère* hingegen entscheidet sich für ein ganz anderes Ende, das beide Versionen kombiniert:

L'ESCUIER

Puis que avez si tresgrant desir
Mourir par mes mains, vous mourrez.
Tout maintenant occis serez:
Je croy je n'ay pas failly.

Il tue Saül. (V. 30747–30750)

Es ist also Säuls Knappe, der ihn tötet – der zugleich aber Sohn eines Amalekiters ist, wie er David gegenüber zugibt (V. 30793f.). Erstens betont das Handeln des Knappen die Werte der feudalen Gesellschaft, besonders die Gehorsamspflicht; sie wird noch sinnfälliger dadurch, dass es der Knappe ist, der die Tötung durchführt, keine Zufallsbegegnung. Diese Pflicht wird allgemein des Öfteren betont, etwa im Verhalten Batsebas gegenüber David. Zweitens homogenisiert das Ende die Geschichte im Ganzen: Säuls mangelnder Gehorsam findet seine Strafe im Gehorsam des Dieners. Auch die Tatsache, dass es ein Amalekiter ist, der Säul tötet, rundet das Bild – aus Säuls Strafe wird so erneut eine Art *contrappasso*, wie sich schon der Zorn Gottes in Säuls Wutanfällen spiegelte. Drittens ist die Vermeidung des direkten Selbstmords erneut eine Form, die Strafe etwas abzumildern.

Insgesamt lässt sich über die Säul-Figur sagen, dass ihre Sünde der Tradition entsprechend als Problem des Stolzes und des daraus folgenden Ungehorsams verstanden wird. Damit steht Säul in der Gesamtperspektive des Stücks, das »un thème plus religieux que moral« illustriert, »qui fonde toute éthique chrétienne: celui de la soumission à la volonté divine«. ⁶⁴ Sowohl das Vergehen Säuls als auch seine Strafe werden jedoch vereinfacht und abgemildert, sodass das Bild eines zwar sündigen, aber nicht unrühmlich bestraften Königs entsteht, der ansonsten den höfischen und kriegerischen Werten seiner Zeit entspricht.

Zur Vertiefung dieses Befundes sei auch Davids Stellung zwischen Königsmacht und religiöser Autorität bestimmt. David wird wie erwähnt von vornherein als guter Hirte präsentiert, ein positives Bild, das sich zu Säuls Lebzeiten

64 Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, S. 268.

um Nuancen anreichert, aber nicht gebrochen wird. Nach Säuls Tod ist sein Verhalten allerdings problematisch: Er begeht Ehebruch mit der Frau eines Gefolgsmanns. Zwar wird sein Fehler durch die außerordentliche Schönheit Bersabées nachvollziehbar, zugleich lässt das *Mistère* jedoch keinen Zweifel daran, wie verwerflich Davids Handlung ist. Hierzu werden mehrere Register bemüht. Der Prophet Nathan mahnt – abweichend vom Alten Testament – David vorab: Er weist ihn auf die moralische (Umwerben der Frau eines Gefolgsmanns; V. 31105–31108) und die theologische Dimension (Liebe zur Frau des Nächsten; V. 31144–31148) hin. Im Grunde geht es um das rechte Selbstverständnis als König. David artikuliert die falsche Version: »Les grans seigneurs et les grans dames / Peuent beaucoup mieulx leur plaisir faire / Que autres gens.« (V. 31265–31267) Diesem Beharren auf Herrscherprivilegien setzt Nathan antithetisch einen Appell an Davids besondere Herrscherpflichten entgegen: »Tu dois moins faire de meffais / Que tes subgetz, pense a ton cas.« (V. 31139f.) Bersabée argumentiert ebenfalls für das »bonne exemple« (V. 31269), bevor sie ihrem Gebieter gehorcht. Der Seitensprung wird durch diese Einlassungen als Fehler eines Königs, basierend auf einem falschen Rollenverständnis, exemplarisch gedeutet.

Es wundert also nicht, dass Gott auch über David erzürnt ist:

Je suis courcé terriblement
 Contre David, qui a forfait
 Et commis ung trop grant meffaict,
 Dont s'est ensuivy deux grans maulx,
 Car, comme deceptif et faulx,
 A commis l'œuvre de luxure,
 Et puis a livré a mort sure
 Urie, son leal serviteur. (V. 31825–31832)

Das Vokabular (»courcé«) erinnert sehr an den Zorn auf Säul. Die Sünden sind benannt: *luxuria* und Mord an einem Schutzbefohlenen. Gott schickt den Propheten Nathan zu David, der dem König mittels eines Gleichnisses seine Schuld vor Augen führt und Gottes Strafe ankündigt, nämlich dass das Schwert nicht mehr aus seinem Haus weichen werde. David bereut sogleich:

DAVID *descend*

O que j'ay peché grièvement
 Devant mon souverain Seigneur.
 Mon maistre, mon seul createur,
 Suis je du tout habandonné?

NATHAN

Dieu t'a ton peché pardonné,
Car encor pas tu ne mourras,
Ton règne pas ne lesseras:
Dieu a congneu ta repentance.

DAVID

Helas! encor ay je esperance
Que Dieu me face qulque grace.

Nathan s'en va. (V. 31910–31919)

Die Demutsgeste des Niederkniens, eine Erneuerung des Vasallenverhältnisses, zeigt Wirkung: Trotz der angedrohten Strafe ist der Ton wie in der Bibel bei David weitaus versöhnlicher gehalten als bei Saül. Auch wenn sich Davids Hoffnung schon im kommenden Abschnitt als unberechtigt erweisen wird – dort wird gezeigt, wie Davids Sohn Amon seine Schwester Thamar vergewaltigt –, bringt Davids Vergehen doch seine Herrschaft nicht in Gefahr.

Insgesamt ist der David-Rahmen der Saül-Geschichte im *Mistère* also kontrastiert. Anfangs werden die Hirtenqualitäten des zweiten Königs betont; dies geht so weit, dass er Züge einer Heilsfigur erhält.⁶⁵ Später werden seine Vergehen und seine Bestrafung herausgestellt, bei gleichzeitiger Betonung von Reue und stabiler Herrschaft.

Wie schon bei Dante und in manchen Darstellungen der Kirchenväter gilt der Saül des *Mistère* als eindeutig, aber entschärft Schuldiger. Er zeigt adelige Tugenden und begeht den typischen Fehler einer Führungsperson im Sinne Gregors; in Kombination mit dem höfischen Kontext mag man darin eine dezente Kritik am Fehlverhalten von Feudalherren sehen, ein Punkt, der durch die Eigenart und die Erörterung von Davids Sünden noch betont wird. Anders gesagt: Die Erzählung von der Einführung des Königtums wird als Vorlage begriffen, um mögliche Verfehlungen, die mit dieser Position verbunden sind, aufzuzeigen und die Herrschenden daran zu erinnern, dass ihre Stellung eher Pflichten als Vorrechte mit sich bringt.

65 Als Saül beschließt, David zu töten, spricht er anachronistisch vom »martire«, das er ihn erleiden lassen möchte (V. 30453).

III.3 Saul als Teil eines dramatischen Erziehungsprogramms (Antonia Pulci)

Die Antonia Pulci (ca. 1452–1454 bis 1501) zugeschriebene *Rapresentatione della distruttione di Saul e del pianto di Davit* ist, auch wenn die hier zitierte Ausgabe auf einem Druck des Jahres 1559 basiert,⁶⁶ früher zu datieren, nämlich auf die Zeit um 1492.⁶⁷ Wie die *sacre rappresentazioni* allgemein, die in Florenz ab den 1440er Jahren aufgeführt wurden, handelt es sich um ein frommes Laienstück in der Volkssprache;⁶⁸ es wurde am Ende des 15. Jahrhunderts aufgeführt. Da es sich um die einzige *sacra rappresentazione* über den Saul-Stoff handelt, ist es mit dem von Fra Antonio Dolciati genannten Stück zu identifizieren, das er 1492 auf der Bühne gesehen hat und das er eben Pulci zuschrieb.⁶⁹

Die *sacre rappresentazioni* dramatisieren moralisch exemplarische biblische Erzählungen, Mysterienstoffe oder Heiligenviten, etwa der *Legenda aurea*; mitunter liegen profane Erzähltexte zugrunde.⁷⁰ Sie werden zu liturgischen Festtagen aufgeführt; nicht immer sind die Autoren bekannt. Strukturell besonders ist der Einsatz mit »dem Auftreten eines Engels, der das Spiel ankündigt (*L'angelo annuntia*) und nach seinem Abschluß das Publikum entläßt (*L'angelo dà la licentia*)«.⁷¹ Ansonsten handelt es sich um Kurzdramen

66 Die *Rapresentatione della distruttione di Saul e del pianto di Davit* wird zitiert nach Erhard Lommatzsch (Hg.), *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, 4 Bde., Bd. IV: *Ein vierter Wolfenbütteler Sammelband. 2. Teil: Sacre rappresentazioni*, Berlin 1963 (Veröffentlichungen des Instituts für Romanische Sprachwissenschaft 17), S. 68–97; da keine Untergliederung in Akte oder Szenen vorliegt, wird auf die Verszahl verwiesen. Die Orthografie des Titels der *rappresentazione* variiert je nach Quelle und Ausgabe, es wird hier die von Lommatzsch zitierte Florentiner Ausgabe von 1559 übernommen; es ist bereits eine um 1500 nachgewiesen, vgl. Liliana Poli, »Contributi sopra Bartolomeo de' Libri«, in: *La Bibliofilia* 51.1/1949, S. 9–27, hier S. 19.

67 So Elissa B. Weaver in ihrer Ausgabe von Antonia Pulcis Stücken. In Datierungs-, Editions- und Kontextfragen ist diese sicher die verlässlichste Grundlage: »Editor's Introduction« in: Antonia Pulci, *Saints' Lives and Bible. Stories for the Stage*, hg. von Elissa B. Weaver, übers. von James Wyatt Cook, Toronto 2010 (*The Other Voice in Early Modern Europe*), S. 1–65, hier S. 23.

68 Vgl. zu Geschichte, Kontext, Praxis und Funktion des Genres aktuell die Studie von Stallini, die ältere Forschung umfassend diskutiert: *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle*.

69 Dazu Weaver, »Editor's Introduction«, S. 23–25; zur Publikationsgeschichte S. 62.

70 Zu den Quellen ebd., S. 32f. – Zur Druckgeschichte der Gattung vgl. Nerida Newbiggin, »Plays, Printing and Publishing, 1485–1500. Florentine *sacre rappresentazioni*«, in: *La Bibliofilia* 90.3/1988, S. 269–296.

71 Erhard Lommatzsch, »Zur Charakteristik der in W⁴ vorliegenden Sacre Rappresentazioni«, in: ders. (Hg.), *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung*, Bd. IV, S. 1–24, hier S. 7.

ohne Akt- oder Szeneneinteilung. Die Struktur ist vor allem metrischer Natur: Üblich ist die Gliederung in Oktaven. So auch in unserem Saul-Drama: Es fügt Elfsilber zu einer klassisch toskanischen *ottava rima*, bestehend aus drei Kreuz- und einem Paarreim;⁷² es misst insgesamt 728 Verse. Ort, Zeit und Handlung sind weiter gesteckt, als aristotelische Angaben das später zulassen werden. Dementsprechend sind die Szenenanweisungen recht ausführlich, um jeweils den Kontext herzustellen.

Die Autorin ist nicht sonderlich bekannt, verdiente aber stärkere Berücksichtigung seitens der Literaturgeschichtsschreibung. Antonia Pulci, Tochter des Händlers Francesco di Antonio di Giannotto Tanini, der von Scarperia nach Florenz gezogen war, heiratete in die altadelige Pulci-Familie ein; sie ist damit die Schwägerin von Luigi Pulci, dem Autor des *Morgante*. Die Heirat kam eventuell über die Medici (genauer über die Frau von Lorenzo, Clarice Orsini) zustande, jedenfalls ist Antonia ihnen sowohl durch die eigene Familie (ihre Mutter stammte wie Clarice aus Rom) als auch durch jene ihres Mannes eng verbunden. Sie ist Autorin einer Reihe von *sacre rappresentazioni* und eine der ersten Frauen überhaupt, deren Werke gedruckt wurden.⁷³ Nach dem Tod ihres Mannes Bernardo 1488 wandte sie sich zunehmend der Religion zu und gründete das Kloster Santa Maria della Misericordia.

Die *Rapresentatione della distruttione di Saul e del pianto di Davit* hat, wie der Titel nahelegt, das Ende von Sauls Herrschaft zum Gegenstand. Allerdings ist die Handlungsführung des Dramas weitgehend von der Vorlage des Alten Testaments unabhängig gestaltet, sodass ein ungewöhnliches Drama entsteht, das keinem der anderen hier untersuchten Stücke gleicht. Die wirklich überraschende Handlung sowie die Darstellung sowohl der Philister als auch der Frau Sauls machen Pulcis Stück zu einem originellen Beitrag zur Saul-Tradition, der einen genaueren Blick lohnt.

Der *annuncio* fällt im Drama ungewöhnlich kurz aus.⁷⁴ Wie die Verteilung der Oktaven auf teils unterschiedliche Sprecher⁷⁵ ist das ein formaler Hinweis darauf, dass wir es mit einer *sacra rappresentazione* zu tun haben, die nicht

72 Zur Metrik Stallini, *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle*, S. 41, 56–61.

73 Alle biografischen Angaben stützen sich auf Weaver, »Editor's Introduction«, S. 1–30.

74 Zu den Bestandteilen und der gewöhnlichen Gestalt vgl. Stallini, *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle*, S. 40f. Stallini betont, dass die Entwicklung der Dramengattung hin zu einer Reduzierung der Engelsrolle ging (S. 45). Gespielt wurde der Engel von einem kleinen Jungen in Weiß (S. 51–56).

75 Anfangs müssen Sprecherwechsel mit dem Oktavenschluss zusammenfallen, ab den 1460er Jahren können diese auch in der Oktave erfolgen, ab 1469 gibt es keine Texte mehr, welche die Oktave als Sprechereinheit durchgängig einhalten; ebd., S. 70f. – Dass das vorliegende Drama nicht der Spätzeit entstammt, wird hingegen durch die Beibehaltung der Einheit des Verses angedeutet; um 1500 wird es ein gewöhnliches Phänomen, dass sich mehrere Sprecher einen Vers teilen; ebd., S. 72.

der Frühzeit der Gattung angehört: In nur einer Oktave (statt der anfangs üblichen zwei oder drei) erfolgt keine Anrufung der Dreifaltigkeit, sondern nur eine Ankündigung des Gegenstands. Der Engel betont darin die zweite Hälfte des Titels, »di Davit il pianto« (V. 2), bevor er dessen Anlass, »le battaglie« und »di Saul la sua destrutione« benennt (V. 4f.); als dritten – gänzlich erfundenen – Gegenstand führt der Engel den Tod der Königin, Sauls Gattin, ein. Der Aufruf an das Publikum, aufmerksam zuzuschauen, eröffnet und beschließt den *annuncio*.

Die eigentliche Handlung ist wie folgt gegliedert: In einer an eine »romance«, also den höfischen Roman, erinnernden Szene⁷⁶ spricht König Saul zu seinen »baroni« und setzt Gismetro als »governator« (V. 24f.) der »città del Be« (V. 17), also Bet-Schean,⁷⁷ ein; er ermahnt ihn, ein gerechter Herrscher zu sein (V. 22: »giustitia«). Die Handlung wechselt zu den Philistern, deren König Disnudo den Angriff auf die Stadt vorbereitet. Er nimmt Abschied von seiner Frau, der er die Herrschaft überträgt (V. 103–108). Die Götter der Philister sind die antiken Gottheiten – Giove, Marte, Minerva usw. –, als Prototypen heidnischer Idole (vgl. V. 89f., V. 121–128). Die Philister werden den Orientalen zugeschlagen, die hier aus zeitgeschichtlichen Gründen als Türken (»turco«) auftreten.⁷⁸ Den belagerten Einwohnern von Be erscheinen sie als »demoni« (V. 146); tatsächlich erweisen sie sich als blutrünstige Krieger. Heerführer Carfase wird als Spitze eines Dreigespanns benannt, das jenes der Söhne Sauls spiegelt.

Die Flüchtigen aus Be kommen zu Sauls Sohn Gionatas, der seinem Vater von der Lage berichtet. Dieser sammelt seine Söhne Gionatas, Aminadab und Melchi um sich; Gionatas wird die Heeresführung übertragen (V. 225f.). Erneut spiegelbildlich zur Figurenkonstellation der Philister überträgt Saul der Regina für die Zeit seiner Abwesenheit die Macht; er ermahnt sie zu »giustitia« und »prudenza« (V. 209–216). Nach einem einstimmigen Gebet (V. 241–248) brechen Saul und seine Söhne auf; letztere trennen sich von ihrem Vater, um in den Kampf zu gehen. Der Philister-König Disnudo verspricht eine große

76 So Weaver, »Editor's Introduction«, S. 55.

77 So Anm. 2 der Herausgeberin Weaver in: Pulci, *Saints' Lives and Bible*, S. 457. Es handelt sich um eine an einem Verkehrsknotenpunkt südlich des Sees Genezareth, unweit des Gilboa-Gebirges gelegene Stadt (erwähnt in 1 Sam 31,10–12 und 2 Sam 21,12). Vgl. Klaus Koenen, Eintrag »Bet-Schean« (2006), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15152/> (aufgerufen am 14.2.2022).

78 Weaver erinnert an den historischen Kontext, d.i. die türkische Expansion im östlichen Mittelmeerraum, die das ganze 15. Jahrhundert prägte und Höhepunkte im Fall Konstantinopels (1453), in der Zerstörung Negropontes (1470) und Otrantos (1480) fand; »Editor's Introduction«, S. 56f.

Belohnung für das Töten Sauls oder seiner Söhne – Carfase will Sauls Kopf, Krone und Kleid (V. 326–328). Es kommt zum Kampf, Sauls Truppen unterliegen, seine Söhne sterben. Saul trauert um sie und will sich vom Waffenträger, der ihm die Nachricht überbracht hat, den Tod geben lassen (V. 345–364); dieser weigert sich. Daraufhin stürzt Saul sich in sein Schwert und der Waffenträger tut es ihm nach. Die Philister stellen ihren Sieg und den Tod der feindlichen Anführer fest, suchen aber weiter nach Saul. Ein »viandante« findet den Leichnam, nimmt Mantel und Krone und geht zu David in der Hoffnung auf Belohnung. David beklagt die Toten und fragt den Boten aus, der zugibt: »da Malecchite sono« (V. 454). Er berichtet dann, er habe Saul getötet, in Übereinstimmung mit den Samuel-Büchern, die ja ebenfalls zwei Versionen von Sauls Tod geben – eine Inkohärenz, die hier nicht geglättet wird. David, der den Unglücksboten »*con superbia*« (vor V. 454) ausgehört hat, lässt ihn töten und betrauert sodann Saul und seine Söhne. Ein Baron ermahnt ihn zu sinnvollem Regieren.

Die Philister haben Saul nicht gefunden und kehren zu ihrem König zurück. Dieser fällt in Sauls Land ein, und Carfase nimmt Sauls Frau gefangen. Der König will unter Todesdrohung von ihr wissen, wo ihr Gatte sich aufhält; sie weiß es nicht. Disnudo lässt sie wegbringen, sie soll mit den Haaren an einen Baum gefesselt, gezeißelt und den Vögeln überlassen werden. Auf dem Weg dorthin betet die Königin und erbittet Auskunft über Saul: Ein Engel erscheint und verkündet ihr Sauls Tod (V. 609–616); daraufhin wird sie nach einem letzten Gebet wie geplant hingerichtet. Die Philister fallen in Schlaf, ein Engel entführt die Leiche. Die Philister kehren zum König zurück.

Der Philisterkönig kehrt heim zu seiner Gattin. Er gibt Carfase seine Tochter Clareta zur Frau und überträgt ihm die Herrschaft Sauls; Ginieri erhält die Herrschaft über Be, der dritte Anführer wird zum ersten Baron des Hofes ernannt (V. 665–672). Es folgt die Hochzeit von Carfase und Clareta. Dann nehmen das Brautpaar und Ginieri Abschied. Carfase übernimmt von Disnudo die Ermahnung zu »*giustitia con prudentia*« (V. 702). Das Stück schließt mit dieser triumphalen Einsetzung von Carfase. Der Engel formuliert noch seinen Abschied: Es wird auf die »pene« dieser Welt verwiesen und darauf, dass Saul die Strafe für seinen Ungehorsam erhalten habe (V. 721–728).

Das Stück reduziert die Saul-Handlung nicht nur auf den letzten Lebensabschnitt, sondern erfindet auch weite Teile neu: die Berichte aus dem Philisterlager, die Einsetzung des Gouverneurs von Be, die Hinrichtung von Sauls Gattin, um nur die wichtigsten zu nennen. Selbst die Entscheidungsschlacht und der Tod von Sauls Söhnen sind sehr frei geschildert. Mit den Worten von Weaver: »The play, typically of the late fifteenth-century *sacre rappresentazioni*, [...] privileges variety and complication over fidelity to the religious

story and consistency of message.«⁷⁹ Relativ nah am Geschehen – wenn auch nicht am Wortlaut – des Alten Testaments sind nur die Passagen zu Sauls Tod und zu Davids Trauer, die zwar laut Titel den Gegenstand des Dramas ausmachen, in der tatsächlichen Handlung aber kein übermäßiges Gewicht haben, wie das Resümee gezeigt haben sollte. Die Handlung ist stark auf die Philister konzentriert, wechselt im Fokus auf sie und zeigt sie in einer Position der Stärke: Sie führt im Wesentlichen vor, wie Sauls Haus vernichtet und sein Reich unter den Siegern aufgeteilt wird; am Ende feiert der feindliche Heerführer und neue Herrscher Hochzeit. Die Philister, nicht David, treten Sauls Erbe an – ein zentraler Unterschied zu den Samuel-Büchern. Angesichts dieser Vernichtung bleibt in der Tat nur die Trauer, erst die Davids, dann jene der Königin.

In der Figurenkonstellation fällt das Bemühen auf, eine personelle Entsprechung zwischen Philistern und Juden herzustellen, sowohl die Königsfamilie als auch die Heerführergruppe betreffend; diese strukturelle Spiegelung erinnert ebenso an die *Chanson de Roland* wie der Rückgriff auf antike Götter zur Darstellung heidnischen Glaubens. Die Symmetrie, die das Geschehen organisiert und den Sieg der Philister betont, zeigt sich auch in weiteren Akzentsetzungen: Das Handeln der Herrscher beider Lager hat nämlich zwei Schwerpunkte, das Verleihen von Regierungsfunktionen oder Leitungsaufgaben an Untergebene sowie Gebete. Beide Seiten heben dabei die erwähnten Werte von Gerechtigkeit und Prudentia, also Klugheit, Umsicht, hervor. David betont besonders die »giustitia« durch die Hinrichtung des Unglücksboten, eine praktische Anwendung der Tugend (V. 494).

Die zweite exemplarische Handlung kommt Sauls Frau zu. Die ihr gewidmete Handlungssequenz ersetzt in mancher Hinsicht diejenige der Hexe von En-Dor: Erneut gelingt es einer Person des Saul-Hauses, übernatürliche Instanzen über Sauls Schicksal zu befragen, auch wenn es dieses Mal seine Frau *nach* seinem Tod ist. Dass die Auskunft durch einen Engel erfolgt, ist nicht nur konsequent im Sinne des weiteren Einsatzes der Engelsfigur, diesmal auf Handlungsebene,⁸⁰ sondern stellt eine deutliche religiös-moralische Entschärfung dar: Immerhin wird damit die Magie der Vorlage restlos getilgt, ja, es wird ein Kontakt mit dem Göttlichen eingeführt. Dieser »Reinigung« der Saul-Erzählung gesellt sich eine christlich konnotierte Überhöhung hinzu, denn das Sterben und die durch Engel begleitete Himmelfahrt der Regina erinnern

79 Weaver, »Editor's Introduction«, S. 54.

80 Stallini betont zu Recht, dass streng zwischen dem Engel des *annuncio*, der nicht an der Handlung selbst teilnimmt, und den Figuren des Stücks getrennt werden muss; *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle*, S. 41. Dennoch ist ein weiteres Auftreten von Engelsfiguren nun theologisch vorbereitet und ästhetisch konsequent.

stark an Passion und Entrückung christlicher Märtyrer; die *sacra rappresentazione* scheint hier durch hagiografische Figuren- und Handlungsmodelle kontaminiert.⁸¹ Die Königin zeigt sich dabei durchweg fromm und zuversichtlich, wendet sich an den »giusto Dio« (V. 626) und bittet um Aufnahme »nel tuo chiostro« (V. 620) bzw. »a la tua corte« (V. 628). Sie erhält in dieser Passage geradezu marianische Züge, ein religiöses Element, das im Florentiner Kontext eine besondere politische Dimension hat (s.u.). Vor allem aber ist sie Teil einer Reihe von Figuren, die für »female sanctity and heroism« eintreten: Sie verkörpert die letzte Lebensetappe einer Frau, jene der Witwe (und spiegelt damit Pulcis eigene Situation!), während Santa Domitilla jene der Jungfrau und Santa Guglielma jene der Ehefrau inkarnieren.⁸²

Die metaphorische Übertragung von Ort und Tugenden der Herrschaft auf Gott hingegen ist so traditionell wie konsequent. Der göttlichen Herrschertugend entspricht die Frömmigkeit der weltlichen Herrscher: Saul und die Mitglieder seines Hauses berufen sich bei jeder Gelegenheit auf den »alto Dio« (V. 234), man betet vor dem Auszug in einer gemeinsamen »oratione« (V. 240) usw.

Einerseits sind die Philister also als strukturelle Symmetrie entworfen, andererseits jedoch stehen sie in scharfem ideologischen Kontrast zu Sauls Familie. Zwar appelliert Disnudo an dieselben Herrschertugenden wie Saul, aber seine Truppen sind für die Bewohner von Be »demoni«, scheinen aus dem »inferno« zu kommen (V. 145–152). Carfase, der Heerführer, bestätigt diese Furcht in einer eindrücklichen Szene, im Laufe derer er ein Geschwisterpaar tötet. Das Mädchen (sprich: die Zivilbevölkerung) fleht erfolglos um Gnade, apostrophiert ihn dann als »pessimo tiranno« (V. 169), womit Carfase Sauls Rolle als Herrscher auf Abwegen übernimmt – der wahnsinnige Saul nach dem Sündenfall wird oft als Tyrann bezeichnet. Das ist umso aufschlussreicher, als Carfase am Ende des Stücks real die Nachfolge von Sauls Herrschaft antritt. Sprich: Das Negative von Sauls Verhalten wird gewissermaßen auf die Heiden ausgelagert.

Wie sieht es hingegen mit Sauls eigener Schuld aus? Dargestellt wird keines seiner Vergehen, es finden sich nur zwei Erwähnungen. Als David Sauls Tod beweint, spricht er von den »torti« (V. 519), die dieser begangen habe, und sagt:

Oimè, baroni, i' triemo di dolore.
O Re Saul, che cosa hai tu fatto!
non hebbi mai al cuor pena maggiore.

81 Ähnlich Weaver, die »the familiar pattern of the virgin martyr play« durchscheinen sieht; »Editor's Introduction«, S. 59.

82 Ebd., S. 61.

Guarda chi s'è del regno incoronato!
 Benchè mi fusse inimico mortale,
 e pur m'incresce del suo brutto male. (V. 499–504)

Der Zuschauer erfährt en passant, dass David Saul zuvor als Todfeind betrachtet hat, eine Radikalisierung gegenüber dem Alten Testament. Hintergrund ist der nur ganz allgemein benannte Fehler Sauls («che cosa hai tu fatto!«). In der Gegenwart überwiegen jedoch der Schmerz und das Mitleid Davids, sie betreffen freilich weniger Sauls Person, mehr den Verlust des Königreichs; in der Folge wird David auch den Tod der drei Söhne bedauern und Gott um Gnade bitten (V. 507–520). Kurz: Sauls Person wird weitgehend ausgespart, sein Sündenfall nur als generische Verfehlung erwähnt.

Erst der Engel am Ende des Stückes erwähnt die Ursache all dieses Unglücks und wird dabei etwas genauer:

L'angelo dà licentia, e dice:
 Licentia diamo a voi con divotione,
 perchè'l di passa e la sera viene.
 O buona gente, ognun faccia oratione!
 Vedete questo mondo pien di pene.
 Veduto havete a l'honor del Grisone
 e per *disubidir* quel che contiene;
Saul non ubbidì el comandamento
del gran Signor: vedete, che l'ha spento. (V. 721–728; Hervorh. N.B.)

Der konkrete Gegenstand und der Anlass von Sauls Vergehen werden zwar weiterhin verschwiegen, aber die Natur seines Fehlverhaltens wird hier bestimmt: Ungehorsam («non ubbidì el comandamento / del gran Signor»). Auch dieser Hinweis entspricht der traditionellen theologischen Interpretation der Saul-Geschichte, die auf Gregor den Großen zurückgeht und im 15. Jahrhundert vermutlich Teil des kulturellen Wissens über Saul ist. Dass es bei Pulci der Engel ist, der – wenn auch spät – die Kausalität des Stückes etabliert und seine theologische Kohärenz sichert, ist ein zentraler Punkt. Schließlich ist der Engel die Mittlerfigur zwischen der Handlungswelt des Dramas und der Lebenswelt des Publikums und als solche »l'interlocuteur privilégié du spectateur«: »Autrement dit, grâce à l'Ange [...] le spectateur est *appelé à participer* à ce qui lui est présenté.«⁸³ Der Engel macht die Saul-Geschichte auf ihren exemplari-

83 Stallini, *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle*, S. 44.

schen Gehalt hin transparent und legt damit dem Publikum *ex negativo* das rechte Verhalten nahe.

Erst in diesem Licht wird die ausladende Darstellung von Carfases Triumph verständlich: Der Sieg des Heiden, des Bösen ist (erneut indirekter) Ausdruck für das Vergehen des – im Verlauf der dramatischen Handlung tadellos sich verhaltenden – Königs Saul. Die Strafe Sauls besteht einzig darin, der böse Geist des Wahnsinns, der den biblischen König heimsucht, wird nicht erwähnt. Damit externalisiert die *Rapresentazione della distruttione di Saul e del pianto di Davit* Sauls Strafe, die ›Zerstörung‹ zielt auf das Königreich und das Herrscherhaus, nicht auf Sauls Psyche, die unbehelligt bleibt.

Man muss einen weiteren Punkt hinzufügen: Der Engel als Teil einer biblisch zu verstehenden *annunziata* hat zugleich eine staatstragende Rolle. Denn die Jungfrau Maria wurde als Schutzherrin der Stadt Florenz begriffen, die Lilie als ihr Symbol und das der Stadt zugleich (der berühmte *giglio rosso*, gehalten vom Marzocco, dem Florentiner Löwen). Das Verkündigungsfest mit seinen Aufführungen von *sacre rappresentazioni* nutzte die Stadt gern zum Empfang ausländischer Staatsgäste – kurz, Frömmigkeit und (politische) Identität fanden in Florenz nahtlos zueinander.⁸⁴ Auch in diesem Sinne ist die Einführung einer Engelserscheinung im Stück selbst ein Verweis auf die außer-dramatische Lebenswelt sowie die enge Verknüpfung religiöser Sinnhaftigkeit und politischer Legitimation.

Insgesamt wirkt das Drama ideologisch gereinigt. Dafür spricht eine ganze Reihe von Elementen: die strukturelle Klarheit der Symmetrie und Opposition zwischen den Lagern; der unmissverständliche Triumph eines Feindes, der den Bruderzwist im Volk Israel ersetzt; die Tilgung von Magie zugunsten einer Engelserscheinung; die eindeutige Botschaft eines Vergehens (das nicht durch Details nuanciert wird) und der entsprechenden Strafe, die bei allem Schrecken harmloser wirkt als die durch Wahnsinn verstärkte dynastische Strafe; die sonstige moralische und persönliche Integrität Sauls, der so begrenzt exemplarische Qualitäten erhält. Die so erzeugte Klarheit wirkt pädagogisch, ebenso wie die Aufrufe von Figuren zu kollektiver Sammlung und Gebet (etwa V. 241–248) – selbst in der Jupiteranrufung der Philister ein Abbild christlicher Praxis (V. 121–128) – sowie die häufige Erinnerung an Tugenden der Staatsführung.

All diese Elemente verweisen auf die Herkunft und Funktion der *sacra rappresentazione*: Sie wurde im Rahmen von Laienbruderschaften als eines der erzieherischen Mittel im Bemühen um die turbulente und vernachlässigte flo-

⁸⁴ Ebd., S. 49–51.

rentinische Stadtjugend eingesetzt,⁸⁵ bevor sie auch für die Formung des erwachsenen Publikums Verwendung fand:

La *sacra rappresentazione* a pour but initial de faire des jeunes Florentins de bons chrétiens et de bons citoyens en une période de troubles (civils, religieux et politiques). Dirigée d'abord vers les problèmes éducatifs, son champ d'action s'élargit au monde des adultes, aux vices qu'il faut condamner, aux vertus qu'il faut acquérir, comme individu et comme peuple. Son objectif implicite est de faire passer le destinataire du statut de spectateur de théâtre à celui d'acteur dans la vie de la cité, qui serait susceptible d'appliquer à son foyer et à la rue les enseignements reçus.

En ce sens, la *sacra rappresentazione* est un genre politique.⁸⁶

Hinsichtlich dieses Entstehungskontextes fällt die Betonung von Sauls Söhnen auf, etwa in der Trauer Davids:

Qual fu quel ferro che fu tanto forte
ch'a Gionatas mio desti la morte?

Chi fu quel crudo e sì superbo cane
che amazzò Aminadabbe bello?
e quel ch'uccise Malchi con le mane,
che fu gentile, costumato e snello? (V. 511–516)

Sauls starke Hinwendung zu seinen Söhnen und Davids spätere Trauer um diese sind Spuren, die diese generisch zentrale Sorge um die männliche Jugend der Stadt im Text hinterlassen haben mag. Die Wertschätzung der jungen Männer als solche, die Betonung ihrer Eigenschaften und Qualitäten⁸⁷ zeugen jedenfalls von einem Bewusstsein für die Eigenart der Jugendlichen.

Freilich handelt es sich nicht um die einzige ›Botschaft‹ des Stücks. Inszeniert wird mehrmals die Delegation von Macht an Untergebene und damit verbundene Aufrufe zu guter Führung der Staatsgeschäfte. So zeigt sich zu Beginn des Stücks der von Saul über Be eingesetzte Gismetro sogleich als eifriger

85 Deutlicher noch spürt man das in *La rappresentazione del figliuol prodigo*, deren Hauptfigur sich auch durch Ungehorsam (hier allerdings gegen den leiblichen Vater) auszeichnet und am Ende Gehorsam und *umilitas* gelernt hat. In diesem Stück liegt der Fokus auf Gnade und Vergebung Gottes, während die *Saul-rappresentazione* die Bestrafung betont.

86 Stallini, *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle*, S. 125.

87 Auch in Sauls Trauerrede auf seine Söhne, wo dieselben Eigenschaften betont werden: V. 345–360.

Gouverneur, der Sauls »Santa Corona« (V. 29), also eine religiös legitimierte Königsherrschaft, anerkennt. Seinen *baroni* sagt er:

Prudenti giudici, a tutti rammento,
e a voi come a' capi principali,
di far giustitia è mio proponimento,
e sopra tutto gastigar gli huomin' mali.
E la pietà sia con voi, e son' contento,
sì come fanno e' dotti ufficiali
e l'alto Dio de la superna gloria;
ce ne risulterà maggior' vittoria. (V. 41–48)

Neben der weltlichen Klugheit sind die – stärker religiös gefärbten – Werte Gerechtigkeit und Erbarmen zentral; der Bezug der Herrschenden auf Gott ist omnipräsent. Die Einlassungen zu guter Staatsführung zielen weit mehr auf ein erwachsenes Publikum, die politische Elite von Florenz, der hier zentrale Prinzipien ins Stammbuch geschrieben werden.

Auf den ersten (trügerischen) Blick vermag die didaktische Vereindeutigung paradoxerweise neue Ambivalenzen zu erzeugen: Ein sich im Verlauf der Dramenhandlung so tugendhaft gebender Herrscher wie Saul scheint seine Strafe kaum zu verdienen. Mit diesem Schluss allerdings wäre das Pferd falsch herum aufgezäumt: Gerade weil Sauls Vergehen feststeht und bekannt, gerade weil seine Strafe übergroß ist, sind die Dinge klar – was dann wiederum erst einen gewissen Spielraum erzeugt für tugendhaftes Verhalten auch des Sünders. Hier liegt ein wichtiger Unterschied zu Dante, der grundsätzliche Konflikte zwischen weltlicher Macht und religiöser Autorität im Saul-Stoff mit eigenen Überlegungen bestärkt hat.

In den pädagogischen Kontext passt auch die Natur des Vergehens: Gehorsam ist ja die Voraussetzung jeder erzieherischen Arbeit der Zeit, Ungehorsam ihr Hauptproblem. Insofern ist Saul ein Exemplum, das an die didaktische Funktion der *sacra rappresentazione* erinnert, indem es den lautstarken Triumph des Heidentums zeigt, welchen mangelnder Gehorsam erst ermöglicht hat. Im Sinne pädagogischer Führung und Eindeutigkeit nähert Pulci staatliche Gewalt und religiöse Autorität weitgehend an, lässt Saul zum Repräsentanten christlicher Herrschaft werden. Auch das Ziel ihrer Didaxe liegt in der Annäherung: Identität und Macht des Stadtstaates beruhen auf einer ausgeprägten Marienverehrung, und in diesem Sinne wird das Saul-Drama strukturiert (man denke an die Märtyrerhafte Königin) und ideologisch ausgerichtet. Gerade weil die *Rapresentatione della distruttione di Saul e del pianto di Davit* auf einem verbreiteten, negativen theologischen Wissen über Sauls Geschick aufbauen

kann, gewinnt sie ihm hier – kontraintuitiv – Argumente für das Zusammenwirken von Staat und Religion ab.

III.4 Ein protestantischer Saul (Hans Sachs)

Hans Sachs (1494 bis 1576) ist nicht nur der wichtigste deutsche Dramenautor des 16. Jahrhunderts,⁸⁸ er hat auch eine der ersten – freilich nicht die erste –⁸⁹ Saul-Bearbeitungen aus protestantischer Feder verfasst;⁹⁰ angesichts seiner reichhaltigen Dramenproduktion (man geht von ca. 130 Stücken aus) überrascht das freilich nicht. Spannend ist sein Drama aber weniger deshalb, sondern weil es die Scharnierstelle zur frühneuzeitlichen Saul-Tragödie markiert. Die *Tragedia könig Sauls, mit verfolgung könig Davids, gantz. Von dem authore selbst mit zweyen actis und sieben personen gemehret, und hat ietzt sieben actus und ein und zweyentzig person* wurde 1557 verfasst: ein Fünfkakter am 6. September, der hier genannte und behandelte Siebenakter am 28. August.⁹¹

88 Seine literarische Stellung wird etwa bei Wolfgang F. Michael deutlich, der Sachs einen Sonderteil widmet: *Ein Forschungsbericht. Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern u.a. 1989, S. 165–201. Eine knappe, präzise Einführung bietet Marie Lesaffre, »La Bible de la Réforme sur la scène. Hans Sachs«, in: Jean-Pierre Bordier/André Lascombes (Hg.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Turnhout 2006 (*Études Renaissance* 2), S. 307–331.

89 Ihm zuvor kommt vor allem Hans von Rüthe, dessen *Saul* 1535 in Bern aufgeführt wird; vgl. Bergenthal, *König Saul im deutschen Drama 1500–1900*, S. 7–11. Hinzu kommt Valentin Boltz' *Oelung Davidis vnnd sein streit wider den Risen Goliath*, wohl kurz vor Sachsens Drama für das Baseler Publikum verfasst; der Text wurde 1554 gedruckt; vgl. Valentin Boltz, *Bibeldramen, Gesprächsbüchlein*, hg. von Friederike Christ-Kutter, Zürich 2009 (*Schweizer Texte N.F.* 27), Kommentar, S. 345, 348; sowie Bergenthal, *König Saul im deutschen Drama 1500–1900*, S. 14–24. Die Frage ist nur, ob letzterer Text als Saul-Drama einzuordnen ist: Dafür spricht, dass Saul eine sehr prominente Rolle spielt, dagegen der Fokus, der anfangs etwa ganz auf David liegt, was sich nicht zuletzt im Titel ausdrückt.

90 Zur Entwicklung des protestantischen Glaubens bei Sachs vgl. Franz Otten, *mit hilff gottes zw tichten ... got zw lob vnd zw außspreitung seines heilsamen wort. Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs*, Göppingen 1993 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 587), S. 1–43.

91 Das Verhältnis beider ist verwirrend. Zum einen legt der Titel der ersten, längeren Tragödie nahe, es habe eine frühere, kürzere Fassung existiert – wobei die kürzere tatsächlich die später erschienene ist. Zudem behandelt die erste einen früheren Abschnitt der Saul-Erzählung bis zur Verfolgung Davids, während die spätere daran anschließt. Washofs Datierung entspricht nicht der der zitierten Ausgabe; *Die Bibel auf der Bühne*, S. 270.

Die Dramen fallen in die letzte Schaffensphase des Schustermeisters, welche die Jahre 1545 bis 1564 umfasst.⁹²

Die Saul-Tragödien⁹³ gehören zu den Bibeldramen, die Sachs dazu einsetzt, dem Publikum die Bibel in der Volkssprache zu präsentieren. Unter protestantischen Autoren gilt dies wie ausgeführt als legitim, weil eben vom Ursprung des Theaters bei den Juden des Alten Testaments ausgegangen wurde. Eine didaktische Absicht ist durchaus dabei: Allgemein kann man die Funktion des protestantischen Bibeldramas »als Predigt, Katechese und Gottesdienst« bestimmen.⁹⁴ Spezifischer sieht Sachs Literatur insgesamt als »Mittel der moralischen Unterweisung und der Belehrung«.⁹⁵ So schreibt er speziell über seine eigene Folio-Ausgabe:

helt in sich tragedi, comedi, figur, herrliche schöne historien und beschreibungen, auß heylicher göttlicher schrift und glaubwürdigen cronicken, mit fleiß zusammen getragen, zu *außbreitung göttlicher ehr und lob, besserung des menschen, gottes forcht zu pflantzen und die sündlichen laster zu meyen.*⁹⁶

Diese – von der konkreten dramatischen Gattung unabhängige – Wirkabsicht ist im 16. Jahrhundert stärker als im Mittelalter, gilt es doch, dem Volk Bibelkenntnis und -verständnis zu vermitteln, und zwar vor dem Hintergrund der Konfessionsstreitigkeiten das *rechte* Verständnis. Die theologische Dimension der Saul-Darstellung ist nun brisanter, die Präzision, Dringlichkeit und ethische Dimension eine andere als im Mittelalter. Dass das Volk wirklich erreicht wird, dafür sorgen die Rahmenbedingungen: der Aufführungsort Martha-

92 Brigitte Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen der Mittleren Deutschen Literatur N.F. 5), S. 36–38.

93 Zur Verwendung des antiken Begriffs bei Sachs – der ihn als Erster für deutschsprachige Dramen einsetzt – vgl. ebd., S. 50–52. Allgemein erfolgt die Verwendung der Begriffe ›Drama‹, ›Tragödie‹, ›Komödie‹ im 16. Jahrhundert sehr frei; vgl. Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, S. 35–41.

94 Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, S. 55–67, hier S. 55.

95 Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, S. 42.

96 Hans Sachs, *Werke*, hg. von A. v. Keller und E. Goetze, Bd. 15, Tübingen 1885 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart CLXXIII), S. 29; Hervorh. N.B. Das Drama nach Sachs ist eine »Orientierungshilfe, deren man desto dringender bedurfte, je mehr die Bedeutung literaler Wissensbestände zunahm, und zu diesen gehörte nicht zuletzt Luthers Glaubenslehre«; so Raphael Dammer/Benedikt Jeßing, *Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs*, Berlin/New York (NY) 2007 (Quellen und Forschungen zu Literatur- und Kulturgeschichte 42 [276]), S. 25.

kirche oder Remter (also Speisesaal) des Predigerklosters, der Preis von drei Pfennigen.⁹⁷

Literarisch gesehen steht das Drama in mancher Hinsicht auf der Schwelle zwischen den Epochen. Einerseits setzt Sachs sich früh und intensiv mit der humanistischen Kultur auseinander, und das Ergebnis ist in seiner dramatischen Produktion nachvollziehbar:

Was uns dann bei Hans Sachs begegnet, und auch in seinen »geistlichen Spielen« – Prolog und Argument, Botenbericht und Monolog als Möglichkeit von Standortbestimmung, die Aufteilung des dramatischen Gesamtgeschehens auf dargestellte und szenisch ausgesparte Handlungsteile, das Nacheinander von Schauplätzen, Aktgrenzen, die zur Zeitraffung genutzt werden können –, das alles sind die dramaturgischen Mittel, mit denen die Humanisten bei ihren theatralischen Versuchen operierten.⁹⁸

Andererseits, so muss kritisch ergänzt werden, erinnert eben die Präsentationsweise der »Botschaft« noch recht stark ans mittelalterliche Drama – dazu in der Folge.

Sachs' Drama besteht neben den besagten sieben Akten aus einem Vor- und einem Nachspiel sowie einem Figurenverzeichnis; mit insgesamt 1066 Versen (vierhebige Jamben in Paarreimen) ist es kurz gehalten. Die große Zahl an Akten täuscht, denn sie sind weit kürzer, als das im aristotelisch geprägten Theater später der Fall sein wird;⁹⁹ Szenenwechsel schlagen sich zumindest nicht im Nebentext nieder, können aber im Austausch des Personals mitten im Akt gesehen werden. Das Vorspiel nimmt (wie bei Sachs üblich) die Handlung resümierend vorweg. Wie oft in Dramen des Mittelalters und der Renaissance ist die Überraschung nicht im Was? der Handlung zu suchen, sondern eher im Wie? ihrer dramatischen Vermittlung.

Zunächst jedoch das Was:¹⁰⁰ Sachs beginnt in Akt I mit dem durch Samuel vermittelten Befehl Gottes an Saul, die Amalekiter auszulöschen, den Saul

97 Dazu Dorothea Klein, *Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs*, Stuttgart 1988 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 197), S. 99f.

98 Ebd., S. 116. Knapper und weniger präzise Bergenthal, *König Saul im deutschen Drama 1500–1900*, S. 36–41, hier S. 37.

99 Darüber hinaus ist relevant, dass Aktwechsel nicht durch Vorhang o. Ä. signalisiert werden, sondern durch den vollständigen Austausch des Bühnenpersonals sowie durch den Einsatz des Dreireims; Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, S. 112.

100 Zitiert wird die genannte Ausgabe: Sachs, *Tragedia könig Sauls, mit verfolgung könig Davids, gantz. Von dem authore selbst mit zweyen actis und sieben personen gemehret, und hat tertz sieben actus und ein und zweyntzig person*, in: ders.,

nicht befolgt, woraufhin Samuel ihm erklärt, Gott habe ihn verworfen; Samuel tötet Hagag. Akt II berichtet von der Wahl und Salbung Davids, vom bösen Geist Sauls und dem Krieg gegen die Philister. In Akt III kämpft David gegen Goliath und erringt so Michals Hand. In Akt IV besteht David auch die Probe der 100 Vorhäute; zudem gedeiht sowohl die Rivalität zwischen Saul und David als auch die Freundschaft zwischen David und Jonathan. Akt V berichtet davon, wie Saul Jonathan gegen David einzusetzen versucht. Es folgt ein weiterer Akt, der die Feindschaft Sauls und die Freundschaft Jonathans zeigt; David flieht. Der letzte Akt ist originell: Er zeigt David, der erst bei den Priestern von Nobe und dann bei König Achis von Gath unterkommt. Letzterer will ihn töten. Saul tötet die Priester von Nobe. David verbirgt sich in einer Burg, um dort Sauls Tod abzuwarten.

Das Resümee zeigt bereits die erste der Besonderheiten von Sachs' Saul-Drama: Wie im *Mistère* ist der dargestellte Handlungsausschnitt nicht mit demjenigen identisch, der in den meisten späteren Saul-Dramen gestaltet werden wird. Um dem Anspruch an eine kondensierte Handlung im Sinne der aristotelischen Poetik zu genügen, wird dort der letzte Tag im Leben Sauls gewählt, sein Besuch bei der Hexe, die Einsicht in sein Schicksal, sein Untergang. Dementsprechend selten wird die zentrale Episode, in der Saul Schuld auf sich lädt – das Verschonen des Amalekiter-Königs –, dargestellt. Sachs' Drama ist nun *vor* den entsprechend angelegten Stücken geschrieben, der Grund ist also nicht Originalitätssuche, sondern vielmehr ein weniger strenges Verständnis der dramatischen Einheiten. Das wird schon dadurch nahegelegt, dass die Fassung des Stückes in fünf Akten den Fokus auf Wahn und Ende Sauls legt.¹⁰¹

Seinen Fokus wählt Sachs vermutlich nicht aus dramaturgischen Überlegungen heraus – wahrscheinlicher ist, dass er eine möglichst klare Botschaft formulieren will. Tatsächlich ist die Handlung, die weder Sauls Ernennung noch seinen Tod zeigt, konzentriert auf Sauls Sünde und Strafe sowie auf die daraus sich ergebende Rivalität mit David. Die Frage eines Königs für Israel

Werke, Bd. XV, S. 31–69. Die Verweise folgen mit Akt-, Seiten- und Verszahl (da die Verszählung auf jeder Seite neu einsetzt, ist diese umständliche Angabe nötig).

¹⁰¹ Die *Tragedia mit 14 personen, die vervolging könig david von dem könig saul, bat 5 actus* beginnt mit Sauls Suche nach David, der schließlich Versöhnung heischend zu ihm kommt (Akt I). Aber David flieht Sauls Nachstellungen erneut und sucht bei den Philistern Zuflucht, die ihm Ziklag überlassen (Akt II). Saul wiederum sieht sich mit der Übermacht der Philister konfrontiert, die sein Sohn Jonathan als gerechte Strafe deutet, und befragt »das weib«, die Hexe von En-Dor, zu seinem Schicksal – er erfährt von Gnadenverlust und bevorstehendem Tod (Akt III). Es kommt zur Schlacht mit den Philistern, Jonathan fällt, Saul ersticht sich, die Philister siegen (Akt IV). Zum Schluss erfährt David durch Botenbericht von den Vorgängen, trauert, verflucht die Berge Gilboas und bereitet sich auf den Thron vor (Akt V). Sachs, *Werke*, Bd. X, S. 262–287.

wird nicht zentral verhandelt, und Sauls Legitimität als solche wird nicht zuletzt dadurch geschwächt, dass seine Salbung und die damit einhergehende symbolische Dimension ausgelassen wird. Stattdessen liegt der Schwerpunkt auf dem Kontrast Saul/David, genauer: Sauls Wahn und Davids Tugend.

Daran lässt Sachs keinerlei Zweifel, indem er schon in Akt II Gott persönlich zu Samuel sprechen und den Wandel seiner Gunst artikulieren lässt. Der Reue Sauls in Akt I zum Trotz: Der König ist »faul« und wird daher »verworfen« (so Gottes Wort; II: S. 38, V. 18), die Salbung Davids ebenfalls gezeigt. Sauls Ungewissheit über sein Schicksal und das seines Hauses wird vom Zuschauer, der hier den entscheidenden Informationsvorsprung erhält, in der Folge nicht geteilt. Der Kontrast zwischen Saul und David ist primär ein religiöser: Sachs' Saul ist vom »teuffel« (V: S. 56, V. 14) bzw. »sathan« (VII: S. 66, V. 34) besessen, und bezeichnenderweise ist es David, der das beide Male betont.¹⁰² Die Einführung des Leibhaftigen geht weit über den »bösen Geist« des Alten Testaments hinaus, der ja deutliche psychopathologische Züge trägt, weil ihn Davids Musiktherapie – und eben nicht religiöse Rituale – zu beeinflussen vermag. Daher kann als zweite Besonderheit die Stärkung der theologisch-moralischen Ebene festgehalten werden: Sachs vereindeutigt die biblische Erzählung, indem er die moralischen Aspekte und ihren theologischen Hintergrund betont, die medizinische Kausalität hingegen schwächt.

Konkret in der Handlung schlägt sich das darin nieder, dass der Verfolgung von David durch Saul (wie in 1 Samuel, aber abweichend von den meisten literarischen Bearbeitungen) großer Raum gegeben wird. In die Auseinandersetzung wird Sauls Sohn Jonathan hineingezogen: Er ist David sehr zugetan, der Bund betont die Freundschaft. Saul hält ihm das zornig vor:

Du schalck und bub, ich weiß wol, daß
Du Isay ausserkoren
Und einen bund zu im geschworen
Dir und deiner mutter zu schand. (VI: S. 61, V. 5–8)

Ein Speerwurf auf Jonathan wird ebenfalls gezeigt, damit sowohl der gewalttätige Zorn Sauls als auch die Nähe Jonathans zu David betont.

Sauls eigener Fehltritt wird explizit und unbarmherzig von Samuel thematisiert:

¹⁰² Das ist auch bei Boltz so, dort sagt Saul es selbst, nachdem Davids Sieg über Goliath besungen wurde: »Der Tüffel plagt mich jemerdar.« (VII: V. 2471) *Oelung Davidis*, S. 283.

Samuel, der prophet, spricht:

Meinst, der herr seh das opffer an?
Denckst, die brandopffer gfallen im
Als *ghorsam* sein deß herren stimm?
Ghorsam besser denn opffer ist;
Nach seim wort thun liebt er all frist;
Unghorsam ist ein *zauberey*
Und widerstrebn *abgötterey*.
Weyl du verworffen hast sein wort,
So hat dich gott an diesem ort
Verworffn, dast nit mehr könig seyst. (I: S. 36, V. 10–19; Hervorh. N.B.)

Der zentrale Fehler Sauls ist also der Ungehorsam – er wird, ganz in der Tradition Gregors des Großen, als das schwerste Vergehen benannt. Sachs buchstabiert sogleich aus, was diese Sünde theologisch impliziert: »zauberey« und »abgötterey«, also Götzendienst, was Sauls Fehler in den Bereich schwerster Schuld rückt. Sein Vergehen besteht im ›Verwerfen‹ von Gottes Wort, dessen Strafe im ›Verwerfen‹ von Sauls Königtum und Person – »Und bist nun ein verworffner mann«, schließt der Eröffnungsakt (I: S. 37, V. 31). So wird im Geiste des *contrappasso* bzw. des *ius talionis*, das eine der Quellen für Dantes Strafprinzip ist, ein Vergehen mit einer ihm analogen und daher ebenso bildhaften wie einleuchtenden Strafe belegt. Auch kompensiert Sachs einen ausgelassenen Abschnitt: Der Besuch bei der Hexe von En-Dor, in dessen Zentrum Sauls verzweifelte Hinwendung zur Magie steht, wird nicht gezeigt; ein schweres Vergehen Sauls fällt damit weg. Durch die Formulierung »zauberey« wird der ausgelassene in den explizit gezeigten Fehltritt mit hineingeholt.

Der zweite Teil von Sauls Strafe, sein Wahnsinn, wird – im Sinne der beobachteten Tendenz zu moralisch-theologischer Vereindeutigung – weniger als Melancholie im Sinne von Traurigkeit oder Depression beschrieben. Die Strafe erfolgt abrupt direkt nach Davids Salbung zum König: Es findet kein Aktwechsel statt, der dramatische Übergang ist minimal (Szenenanweisung: »**Sie gehen alle ab. König Saul geht ein mit Abner**«; S. 41) und die geografische Trennung der Handlungsorte wird nicht in Rechnung gestellt. Saul wird alttestamentlich von einem »böß geist« geplagt (IV: S. 50, V. 25; ähnlich II: S. 41, V. 25), die Symptome sind Schmerz von Herz und Kopf sowie der Verlust der Sinne und des Verstandes. Der Zorn, die (weitere Todsünde) *ira*, ist hierbei die alles beherrschende Emotion.

Mir thut gleich hertz und haubet weh;
Ich hab mein vernunfft nicht wie eh,

Mir sind verrucket all mein sinn,
 In grimm und zoren ich entbrinn.
Ich zürn und weyß doch nicht, warumb,
 Bin auch umbgeben umb und umb
Mit forcht und grosser phantasey,
 Die tag und nacht mir wohnet bey. (II: S. 41, V. 14–26; Hervorh. N.B.)

Saul betont selbst vor allem seine Anfälle von Furor, also das, was Außenstehende von seiner Krankheit als Verhaltensfolgen sehen. Sie machen Saul endgültig zu einem unfähigen Herrscher, einem Tyrannen. Parallele Beobachtungen stellt Sachs in seiner Tragödie *Alexander Magno* (1558) an, deren Held sich durch Ruhmsucht und Eigennutz, aber auch durch Jähzorn auszeichnet, der sich etwa darin zeigt, dass er einen langjährigen Freund im Zorn erschlägt.¹⁰³ Bei Saul kommen Furcht und Halluzinationen hinzu, denn das meint der Begriff der »phantasey« (es ist eine »nicht der Wirklichkeit entsprechende Vorstellung«).¹⁰⁴ David wird gerufen, »Das harppfenspiel sein ärztney was« (IV: S. 50, V. 30) – eine medizinische Deutung wird also kurz suggeriert, ansonsten überwiegt die theologische Erklärung.

Hier nun liegt die dritte Besonderheit: Die Furor-Anfälle sind beeindruckend geschildert und nur mit denen in La Tailles Drama zu vergleichen; auf diesem Motiv liegt ein besonderer Akzent der Saul-Dramen des 16. Jahrhunderts. Bei Sachs gibt es zwei Szenen, in denen Saul außer sich gerät. In Akt IV denkt er allein über Davids Erfolge im Kampf gegen die Philister nach: Er erinnert sich an die Szene, in der ein vom Volk Israel gesungenes Lied David, der gerade Goliath getötet hatte, über ihn gestellt hat (im Alten Testament: »Saul hat Tausend erschlagen, / David aber Zehntausend.«; 1 Sam 18,7). Saul gerät außer sich, »**wird unsinnig, schreyet und tobet**« (IV: S. 50, V. 21) – er wird vom Furor gepackt. Abner lässt David holen, er spielt Harfe, aber Saul wirft alsbald den Speer nach ihm. Das Handlungsschema wiederholt sich in Akt V.

Warum solcher Zorn und was bedeutet er für den Christenmenschen? Saul ist ein abschreckendes Beispiel dafür, was Gottes Unmut bewirkt, aber auch ein Inbild der Bedrohung, die von einer gottesfernen Welt ausgeht. Dieser Punkt erschließt sich über David und dessen Rolle. Einerseits steht David im Drama als Sieger über Goliath da: Der Zweikampf selbst wird in der Mitte des Stücks, am Ende von Akt III nämlich, gezeigt, damit kommt ihm große symbolische Relevanz zu. Wer ist Goliath? Ein Philister-Riese, »grausam und wild« (III: S. 47, V. 33), der für sein ganzes Volk einsteht. Ihn kann David be-

¹⁰³ Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, S. 287–299, bes. S. 296.

¹⁰⁴ Vgl. das *Frühneuhochdeutsche Wörterbuch*, URL: <https://fwb-online.de/lemma/phantasei.s.i.f.> (aufgerufen am 6. 11. 2019).

zwingen und so kriegerische Qualitäten beweisen. Andererseits flieht David vor Sauls Speerwürfen und bringt sich schließlich am Ende des Stücks in der Burg Engedy in Sicherheit.¹⁰⁵ Offensichtlich wird Saul zu einer Bedrohung, der man sich nicht stellen sollte. Davids Heldentum ist nicht sein entscheidendes Charakteristikum, ein Aspekt, der dadurch vorbereitet wurde, dass Gott ihn nicht aufgrund seines heroischen Äußeren (»sein herrlich und groß person«) auswählt: Davids »hertz« gibt den Ausschlag (II: S. 39f., V. 30–32). Das ist zwar ein wörtliches Zitat des Alten Testaments (1 Sam 16,7), aber als Auswahl aufschlussreich; die Passage lässt sich besonders gut mit lutherischen Positionen verbinden (*sola fide*) und verstärkt die Opposition gewalttätiger Saul/friedliebender David.

Worauf Sachs abzielt, wird dem Zuschauer explizit gesagt. Denn als ein viertes Merkmal dieses Saul-Dramas ist die Explizierung der Botschaft im Epilog des Stücks zu sehen: Während der ehrenholt (Herold) in seiner Vorrede die Handlung resümiert, liefert er im Nachwort eine Deutung dieser (S. 67f.). Diese strikte Trennung von Handlung und Deutung, die durch die handlungs-externe Heroldsfigur weiter betont wird,¹⁰⁶ ist divergierend gedeutet worden; die These, »daß das ungetrübte delectare einer in sich geschlossenen Dramenhandlung im Vordergrund steht«, stützt sich allgemein auf die »typische Kürze des Dargebotenen« als zentrales Argument;¹⁰⁷ im Fall des Saul-Dramas kommt hinzu, dass die von Sachs entwickelte Deutung nur in Ansätzen durch das Stück selbst vorbereitet wird (s. dazu das Folgende). Dennoch ist dessen moralische Exempelfunktion nicht von der Hand zu weisen. Sicher ist, dass Sachs seiner Tragödie eine Metaebene einzieht, die vom Zuschauer und Interpreten wiederum zu deuten ist, denn sie bringt Aspekte – Argumente, Bilder, Symbole – ins Spiel, die sich aus dem Dramengeschehen nicht immer ohne Weiteres herausziehen lassen.¹⁰⁸

105 Hier weicht Sachs von 1 Samuel ab: In En-Gedi, oberhalb des Westufers des Toten Meeres gelegen, schont David Sauls Leben und beweist es ihm mittels des abgeschnittenen Mantels (1 Sam 24,1–23). Die Rede ist von einer Höhle, nicht von einer Burg; es kommt zur direkten Feindberührung.

106 Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, S. 101.

107 Ebd., S. 107; dort auch Kritik an der These, dass Sachs durch die Epilog-Deutung Stoff und Interpretation bewusst trennen wolle. Stuplich betont zudem die »Einmaligkeit der Charaktere«, die »erst im Epilog zugunsten einer allgemeingültigen Lehre aufgegeben« werde (S. 212); es fällt auf, dass dieses Urteil nach Dramen gefällt wird, deren Stoff aus Boccaccios *Decameron* stammt, die also besonders individualisierte Figuren aufweisen. Zudem: Die Lehre ist im Stück vorbereitet, ihre Existenz und ihr Geltungsanspruch können nicht gelegnet werden.

108 Daran hängt die Frage des Verhältnisses von Vergnügen und Belehrung: Wenn die Lehre nicht zum Stück passt, dann deshalb, weil es dem Dramatiker mehr ums Spektakel als um die Moral zu tun war. Vgl. Niklas Holzberg, der jedoch in Abgrenzung

Wie genau sieht die Deutung im Epilog aus? Sachs lässt den Herold die Zuschauer direkt ansprechen – »So habt ir gehört die histori, / Die wol dienet zu gottes glori« (Epilog: S. 67, V. 1f.) – und weckt so die Aufmerksamkeit des Publikums. Sodann kommt er auf die Bedeutung der einzelnen Figuren zu sprechen, denen je eine Belehrung zugeschrieben wird, ein Vorgehen, dass man in vielen Sachs-Stücken antrifft.¹⁰⁹ Im Zentrum steht natürlich die Saul-Figur und ihr verborgener Sinn:

*König Saul ist ein klar fürbild
Aller weltkinder, toll und wild,
So haben kein achtung auff gott,
Verachten sein wort und gebott
Und füren ein gottloses leben:
Was fleisch und blut in ein ist geben,
Dem kommens nach; [...].* (Epilog: S. 67, V. 4–10; Hervorh. N.B.)

Das Drama ist allegorisch zu verstehen: Saul ist ein der Welt verfallener Sünder, der ein »gottloses leben« führt. Er steht aber nicht einfach für sich, als historische Figur, sondern ist »ein klar fürbild / Aller weltkinder« – sprich: Saul repräsentiert die der Sünde verfallene Menschheit, d.h. all jene, die nicht gehorchen und vom rechten Pfad abkommen. Kurz: Sachs versteht die Figuren im Sinne einer allegorischen Deutung, die auf der rhetorischen Differenz von Wort und Sinn aufbaut.

Das Verfahren verdient allerdings eine genauere Bestimmung: Es handelt sich nämlich nicht um eine *literarische* Allegorie. Im Laufe des Stücks treten keine Personifikationsallegorien auf, also Abstrakta, die Personen werden, etwa Schöner Empfang (Bel Accueil) und Gefahr (Danger) im *Roman de la Rose*, dem großen mittelalterlichen Liebesroman von Guillaume de Lorris und Jean de Meung, oder die allegorischen Figuren der mittelalterlichen Mysterienspiele. Die Figuren in Sachs' Tragödie sind vielmehr »historische« Figuren im Sinne der Allegorese; sie entwickeln durchaus individuelle Züge und über-

zu Klein (*Bildung und Belehrung*, S. 137) präzisiert, dass eine des Öfteren zu beobachtende Diskrepanz noch längst nicht meint, Sachs habe auf eine Verbindung von Belehrung und Vergnügen ganz verzichten wollen – Ziel seines Aufsatzes ist vielmehr, das exemplarisch zu widerlegen; »Das Verhältnis der Spielhandlung zu der *angehenkten lehr* in der Lucretia-Tragödie des Hans Sachs«, in: James Hardin/Jörg Jungmayr (Hg.), »*Der Buchstab tödt, der Geist macht lebendig*«. *Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff*, 2 Bde., Bern u.a. 1992, Bd. I, S. 533–552, hier S. 533f.

¹⁰⁹ Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, S. 108–111.

steigen das Typische.¹¹⁰ Erst in einem zweiten Schritt, eben im Epilog, werden sie »geistlich-allegorisch ausgedeutet«¹¹¹ und dabei auf einen klar bestimmten Sinn, einen Wert, eine Tugend, einen Typus festgelegt: Michal z.B. »deut die christlich gemein« (Epilog: S. 68, V. 7), steht für die christliche Gemeinde, und schützt mit Jonathan die verfolgten Christen. Die Figuren erhalten so exemplarischen Wert. Durch diese Sinnbestimmung leitet Sachs das Publikum zum rechten Verständnis an.

Für Saul wird dabei ein Sünderleben gezeichnet, welches die Etappen seines Verderbens als solche benennt (Epilog: S. 67, V. 4–23). Der durchweg eingesetzte Plural (der sich auf die »weltkinder« bezieht) zeigt dem Publikum an, dass es sich nicht einfach um ein verfehltes Leben, sondern um eine allgemeingültige Laufbahn im Laster handelt: Sünder wie Saul folgen einfach dem, was die Erbsünde ihnen vorgibt (»Was fleisch und blut in ein ist geben, / Dem kommens nach«). Belehrungs- und Bekehrungsversuchen zu »gottes forcht und lieb« gegenüber sind sie resistent, ja sie reagieren mit Missgunst (»neydig unde gram«) und Aggression (»Verfolgen den ohn alle scham / Durch arglistige hinter-dück«). Das führt dazu, dass »Entlich sie gar besitzen thut / Der böß«: Sie vergießen unschuldiges Blut und sind »verstocket«, was in der theologischen Sprache der Zeit völlige Uneinsichtigkeit in und Hingabe an die Sünde meint. Tatsächlich begegnen sie Gott mit »hon und spot« und werden schließlich von ihm verstoßen: »Daß sie an ehr und gwalt verderben, / An leib und seel auch ewig sterben.« Sprich, es folgen Ehrverlust und doppelter Tod, nämlich sowohl der weltliche als auch der Seelentod. Diese Sünderkarriere entspricht gängigen Vorstellungen der Zeit. Kurz: Überraschenderweise ist Saul nicht mehr ein Sonderfall von Gnade, Ungehorsam und Fall oder ein Typus für eine bestimmte Gruppe, sondern er steht für alle Menschen ein.

Das unterscheidet diese Tragödie von vielen anderen Saul-Dramen, auch von der zweiten Tragödie, die Sachs dem Stoff zeitnah gewidmet hat. Dort dient der Epilog dazu, »zwey regiment« zu unterscheiden, das von Saul und jenes von David:

Bey könig Saul erkennet wirdt,
 Wo in eim regiment regiert
 Ein gar gottlose oberkeit,
 Gantz blutdurstig zu aller zeit,
 Nur lust hat, zu balgen und kriegen,
 Zu peinigen die unschuldigen,

¹¹⁰ Ähnlich ebd., S. 191.

¹¹¹ Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, zur Tragödie, S. 270–272, hier S. 271.

Die friedtsamen vervolgt, durchecht
 Wider Gott, billigkeit und recht,
 Auß mutwillen, neidt und haß,
 Wo es geht einer herrschafft baß,
 Thuts weder Got noch menschen verschonen.
 [...].
 Solcher tyrannei Gott zusicht,
 Biß er endtlich sitzt zu gericht
 Und sein hende von ir abwendt.¹¹²

Sachs entwirft in der fünfkäftigen Kurzversion seiner Tragödie zwei Formen von Königsherrschaft, die in einer klar markierten Hierarchie stehen. Während David ein »fromb gotseliger regent« ist, der »friedlich und gütig regiert«¹¹³ und auf Krieg so weit irgend möglich verzichtet, d.h. zum Schwert nur in größter Not greift, wird Saul als »gottlose oberkeit«, als waschechter Tyrann geschildert, mit Lust an Krieg und Qual, »blutdurstig«, sadistisch, angetrieben von Neid (*invidia*) und Hass. Diese allegorische Lesart der Figur wurde in einer Rede Jonathans vorbereitet.¹¹⁴ Wir haben also erneut eine Deutung der zentralen Figuren des Stücks, hier beschränkt auf Saul und David im Rahmen einer deutlich politischeren Lesart, freilich in religiöser Perspektive: Der Grund der Tyrannei ist ja eben die Gottlosigkeit, welche sich in mangelndem Gehorsam ausgedrückt hat. Sachs macht Saul zum Inbild des Tyrannen und ordnet ihn damit einer beschränkten Personengruppe zu.

Wie gesagt, in der Langfassung stellt sich die Lage anders dar. Zum einen steht Saul hier für die »weltkinder« allgemein. Zum anderen ist auch David, der konkrete Gegenstand von Sauls Missgunst, Stellvertreter einer größeren Gruppe Menschen. Denn mit David ist nicht nur eine biblische Figur oder synekdochisch das Volk Israel im Alten Testament gemeint, wie der Epilog weiter ausführt:

David aber ist ein figur
Aller christen, recht glaubig nur,
 Sind durch den tauff gesalbet frumb
 Zu eim königlichen priesterthumb,
 Welliche allein auff gott schawen,
 Auff ihn hertzlich hoffen und trawen

¹¹² Sachs, *Tragedia mit 14 personen, die vervolung könig david von dem könig saul*, Akt V, S. 286, V. 12–30.

¹¹³ Ebd., V. 37f.

¹¹⁴ Ebd., Akt III, S. 273, V. 22–36; dazu Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, S. 296f.

Und durch genad auch überwinden
Ir fleisch und blut fahen und binden,
Das sich gott widersezet heut,
Welches den Goliath bedeut; [...] (Epilog: S. 67, V. 24–33; Hervorh. N.B.)

David steht vielmehr für die – wohlgemerkt: rechtgläubigen (vermutlich also protestantischen) – Christen allgemein: Sein ›königliches Priestertum‹ ist das aller Gläubigen, weil die Taufe einer Königssalbung gleichkommt. Mehr noch, dadurch, dass David nicht nur als zentrale biblische Figur, sondern als konkretes Exempel für alle Christen gedeutet wird, ist hier die protestantische Lehre vom »Priestertum aller Gläubigen, dem Auftrag zur Verkündigung und Seelsorge aller Christen« im Sinne Luthers angesprochen.¹¹⁵ Die Allegorese, die Sachs entwickelt, zeigt den Gläubigen, was sie überwinden müssen: ihr »fleisch und blut« (die Begriffe fallen ein zweites Mal), das sich »gott widersezet« (Epilog: S. 68, V. 31 f.). Wie kann das gelingen? Dadurch, dass die Gläubigen »auff gott schawen, / Auff ihn hertzlich hoffen und trawen,« (Epilog: S. 67, V. 28 f.): *sola fide*.

Im Drama wird das zu überwindende »fleisch und blut« nicht nur durch Saul, sondern auch durch Goliath vertreten, auf den die eben zitierte Stelle Bezug nimmt; Goliath wird teils wortgleich wie Saul bestimmt. Der Riese ist schon durch seine schieren Ausmaße eine besonders dieser Welt verhaftete Kreatur; es ist daher sinnfällig, dass der Kampf gegen ihn das Zentrum des Stücks darstellt. Wenn David als Vertreter aller rechtgläubigen Christen Goliath besiegt, dann ist das nichts weniger als ein Sieg über die Sünde des Fleisches:

Durch das creutz dempffens *fleisch und blut*,
Daß es bleib ghorsam in demut,
Tretten ire *wollüst* mit füßen,
Die weltkinder sie fliehen müssen. (Epilog: S. 67, V. 34–37; Hervorh. N.B.)

Das Angedenken an Christi Opfertod am Kreuz hilft ihm im Kampf (»dempffen« meint ›bezwingen‹, ›überwinden‹)¹¹⁶ gegen die Erbsünde (hier *pars pro toto* durch *luxuria* vertreten), seine zentralen Tugenden sind hierbei Gehorsam und Demut.

Zusammengefasst nimmt Sachs folgende Operationen vor: Er setzt sowohl Saul als auch Goliath als Vertreter der weltlichen Sünde ein; er nähert beide auf diese Weise einander an, denn wo Saul »toll und wild« ist (Epilog: S. 67, V. 5),

¹¹⁵ Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, S. 271.

¹¹⁶ Vgl. das *Frühneuhochdeutsche Wörterbuch*, URL: <https://fwb-online.de/lemma/dämpfen.s.3v?q=dempffen&page=1> (aufgerufen am 13. 11. 2020).

ist Goliath »grausam und wild« (III: S. 47, V. 34); er setzt sie zudem in Opposition zum Christenheitsvertreter David, der damit einen allgemeinen Kampf gegen die durch Saul/Goliath repräsentierte Erbsünde bzw. die weltlichen Gelüste führt. Auf diese Weise wird Saul zum allgemeinen Schlüsselglied einer Sündhaftigkeit, welche die rechtgläubigen Christen bekämpfen sollen.

Allerdings kann dieser Kampf nicht aufgrund menschlicher Initiative gelingen, sondern nur »durch genad«: dank Gottes Gnade, auf die allein man vertrauen könne und müsse – auch Luthers *sola gratia* klingt an. Das fromme Werk in der Welt hingegen wird diskreditiert. Diese vierte Besonderheit von Sachs' Saul-Gestaltung wird durch das ungewöhnliche Ende des Stücks evoziert und bildmächtig betont. Nach dem Massaker an den Priestern von Nob, das Blasphemie und Mord vereint, zieht David sich nämlich zurück und fordert den überlebenden Sohn des Oberpriesters auf:

Dauß hab ich auff sechs hundert mann,
Die mir auch trewlich bey-gestahn,
Die in Israel sind vertrieben,
Schuld halb in das elend verschrieben,
Gantz unbillich und wider recht,
Sambt mein brüdern und gantz geschlecht
In der burg Engedy verborgen.
Da wird uns gott trewlich versorgen
Und erhalten in dem elend,
Biß er mit Saul auch mach ein end,
Den der sathan besitzen thut,
Der hefftig stellt nach unsrem blut.
Komb, gott halt uns in seiner hut. (VII: S. 66, V. 24–36)

Dieses Ende – das in den literarischen Saul-Gestaltungen einzigartig ist – hat natürlich ebenfalls eine allegorische Bedeutung. Der Herold erklärt dem Publikum, was es mit dem Rückzugsort auf sich hat:

In der burgk, *bedeut die hoffnung*,
Darinn sie einhelliglich leben
In dem elend, biß in wird geben
Dort das himelisch königreich [...]. (S. 68, V. 25–28; Hervorh. N.B.)

Die Christen sollen sich also aus weltlichem Engagement in die Hoffnung auf das Himmlische Königreich zurückziehen, Schutz an einem sicheren Ort suchen.

Das Motiv der Burg lässt dabei erneut an Luther denken, der die Burg metaphorisch eingesetzt hat, und zwar in dem heute bekanntesten protestantischen Choral »Ein feste Burg ist unser Gott«. Luther hat ihn in Anlehnung an den 46. Psalm gedichtet, er wurde 1533 im *Klugschen Gesangbuch* in Wittenberg zum ersten Mal gedruckt, also gut 25 Jahre vor der Niederschrift von Sachs' Saul-Drama. Im Choral wird Gott als Schutz vor Feinden evoziert, gemeint sein könnten die »Altgläubigen«, denn die Protestanten sehen sich im Rahmen der Konfessionskriege immer wieder der bewaffneten Verfolgung ausgesetzt.¹¹⁷ In diesem Kontext ermutigt der Choral mittels kriegerischer Metaphern zu Gottvertrauen:

Ein feste burg ist vnser Gott
 Ein gute wehr vnd waffen /
 Er hilfft vns frey aus aller not /
 die vns itzt hat betroffen /
 Der alt bö | se feind / [fol. 43r]
 mit ernst ers itzt meint /
 gros macht vnd viel list /
 sein grausam rüstung ist /
 auff erd ist nicht seins gleichen.¹¹⁸

Bei Luther wird das Bild der Burg also auf wehrhaftere Weise entwickelt, der Kampf gegen den »feind« mit Hilfe göttlicher »wehr vnd waffen« steht im Zentrum seiner Gestaltung.

Bei Sachs hingegen ist die Burg der mentale Zufluchtsort aus einer Welt, die allgemein von der Sünde regiert wird. Die Bedeutung, die dem Bild beigelegt wird, ist eine weit defensivere angesichts der »weltkinder tyranny« (Epilog: S. 68, V. 10), die dazu führt, dass die Gläubigen »nirgent sicher sein« (Epilog: S. 68, V. 6) können. Allerdings können die Christen auf Helfer und Diener bauen: Michal steht für die Gemeinde, Ahimelech für die »diener in der chris-

¹¹⁷ In Frankreich findet sich ein vergleichbarer Kontext in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Protestantische Dramenautoren verfassen in dieser Lage Tragödien, die alttestamentliche Stoffe entsprechend deuten. Mazouer bemerkt zu Louis Des Masures, Autor einer David-Trilogie: »[...] à travers les histoires bibliques (la lutte de David, l'élue de Dieu, contre Goliath, puis son conflit avec Saül, le roi rejeté par Dieu, sont presque un lieu commun d'allégorie politique), les huguenots prenaient position face au pouvoir dans ces temps de guerre civile.« »La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval«, S. 104.

¹¹⁸ Martin Luther, »Ein feste Burg ist unser Gott« (1529/1533), Edition A; nach: *Historisch-kritisches Liederlexikon*, URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/ein_feste_burg_ist_unser_gott/editiona (aufgerufen am 6. 11. 2019)

tenheit« (Epilog: S. 68, V. 7, 13), welche den Christen Brot und bewaffneten Schutz gewähren.

Die Tragedia könig Sauls ist damit eine Gestaltung der Saul-Geschichte mit überraschenden Akzentsetzungen, die auch das Verhältnis von staatlicher Macht und religiöser Autorität betreffen. Sachs führt den König als eindeutig böses, abschreckendes Beispiel vor, sein Leben als exemplarische Sünderlaufbahn bis hin zu Wahn und doppeltem Tod, also dem Verlust des Seelenheils. Hier ist allerdings im oben genannten Sinn zu differenzieren zwischen Stück und Epilog. Einerseits stärkt Sachs im Stück im Vergleich zu Pulci die moralisch-theologische Bedeutung der Saul-Geschichte. Andererseits entschärft er durch den Epilog die Besonderheit des Falls, weil der erste König Israels laut Herold gleich die ganze Menschheit und ihr »gottloses leben« (Epilog: S. 67, V. 8) repräsentieren muss; schließlich charakterisiert Ungehorsam einen Großteil der Menschen. Ungehorsam aber meint bei Sachs sogleich die Herrschaft des Teufels, also radikale Sünde. Die tyrannisch gewordene staatliche Macht, die Saul verkörpert, wird hier als Ausdruck einer allgemeinen Sündhaftigkeit verstanden.

David hingegen ist als erbauliche Figur entworfen, um die sich eine Gruppe von Helfern zur Verteidigung der von ihm inkarnierten Christenheit versammelt; die defensive Haltung wird ihnen durch den schreckenerregenden Wahn der Weltkinder aufgezwungen. Man kann Saul und David vermutlich insofern konfessionellen Lagern zuordnen, als David nur für die Christen steht, die »recht glaubig« (Epilog: S. 67, V. 25), für Sachs also protestantisch, sind – Saul als sein Gegner müsste dann, sollte Sachs die Anlage polemisch durchdacht haben, die Katholiken repräsentieren. Freilich ist nicht sicher, ob der Autor das getan hat, es liegt ebenso nahe, dass Saul für alle Christen steht, die vom rechten Weg abgekommen sind, gleich welcher Konfession. Offensichtlich hingegen ist, dass Davids Vertrauen auf Gottes Gnade und sein unerschütterlicher Glaube wichtiger sind als andere Herrscherqualitäten bzw. sie überhaupt erst deren Fundament ausmachen. Hier zeichnet Sachs das Idealbild eines protestantischen Fürsten, der sich dem verdorbenen Teil der Menschheit entgegenstellt (Goliath) oder aber vor ihm flüchtet (Saul), wenn die Lage es gebietet.

Sicher ist, dass Saul bei Sachs im Vergleich zu den früheren Darstellungen besonders wütend und virulent auftritt und dass der Nürnberger eine christlich »aktualisierende«, aggressiv zugespitzte Deutung der Bücher Samuel vorlegt, die das Kriegerische und Bedrohliche in den Vordergrund stellt. Im Zeichen der Konfessionskriege, welche Spaltungen und Gefahren für Leib und Seele mit sich bringen, radikalisiert sich die Allianz von staatlicher Macht und religiöser Autorität.

III.5 Sauls großer Zorn und die Gefahren der Magie (Jean de La Taille)

Über das Leben von Jean de La Taille, seigneur de Bondaroy (um 1533 bis ca. 1614), ist wenig bekannt.¹¹⁹ Der Edelmann genießt eine hervorragende humanistische Erziehung bei Marc-Antoine Muret im Collège de Boncourt, im Paris der Zeit das wichtigste *collège* für die Theaterpraxis,¹²⁰ und studiert Jura in Orléans bei Anne du Bourg, einem bekannten Reformier; er bewundert die Dichter der Pléiade-Gruppe. La Taille nimmt an mehreren der acht Religionskriege (1562 bis 1598) teil, offenbar auf wechselnder Seite: Während er beim ersten Krieg mit den Katholiken kämpft, ist er im dritten Gefolgsmann des Protestanten Henri de Navarre (dem späteren Henri IV) – ein wechselndes Engagement, dass die Devise des Hauses Bondaroy »in utrumque paratus« (»zu beidem bereit« – eigentlich auf Schwert und Feder in den Tatzen des Wappenlöwen bezogen) zu spiegeln scheint, vermutlich aber allgemeiner auf die (auch bei Protestanten weit verbreitete) Königstreue zurückzuführen ist. In der Forschung wird La Taille meist der Reform zugerechnet.¹²¹ 1570, nach dem dritten Religionskrieg, zieht er sich infolge einer schweren Verwundung aus Militärdienst und öffentlicher Existenz zurück. Bekannt ist noch, dass er 1575 Charlotte Dumoulin de Rouville ehelicht, mit der er drei Kinder haben wird.

Es folgen literarische und andere Veröffentlichungen, vor allem *Saül le Furieux* (1572),¹²² das Erstlingsdrama und die erste regelmäßige Saul-Tragödie unseres Korpus; La Taille schickt seinem Stück das Vorwort »De l'Art de la tragédie« voraus, die erste aristotelische Tragödienpoetik der französischen

119 Die präsentierten Daten und Informationen entstammen der »Notice biographique« der Historikerin Anne-Cécile Tizon-Germe, die sich auf Archivarbeit stützt; in: Fragonard (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés*, S. 191–196.

120 Im Collège de Boncourt wurden in den frühen 1550er Jahren Stücke von Muret, Buchanan, Jodelle und La Péruse aufgeführt; vgl. Martine Gorrichon, »L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül le furieux*«, in: Raymond Chevalier/Rémy Poignault (Hg.), *Présence de Sénèque*, Paris 1991, S. 155–170, hier S. 156.

121 Auch wenn ein Großteil der Forschung in dieser Frage viel urteilsfreudiger ist als Tizon-Germe in ihrer »Notice biographique« (S. 192f.) – Vorsicht scheint geboten, klare Stellungnahmen sind weder im Stück noch in Paratexten zu finden. Dazu Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 226.

122 Obwohl der Text vermutlich auf 1562 zu datieren ist; vgl. Claude-Gilbert Dubois, »David et Saül. L'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563–1601)«, in: *Revue de théologie et de philosophie* 51.3/2001 (Nr. »La Bible à la croisée des savoirs«), S. 401–420, hier S. 411, Anm. 17.

Renaissance. Kurz darauf verfasst er die Tragödie *La Famine* (1573). Für heutige Leser exotischer ist die Abhandlung *La Geomance abregee* (1574), welche die Kunst des Weissagens aus Erde, Sand, Steinen usw. behandelt, sowie ein *Discours notable des duels* (1607), der in der heiklen Frage des adeligen Zweikampfs Stellung bezieht, und zwar zugunsten des königlichen Gewaltmonopols und gegen das Duell.¹²³

Die schmerzhaften Erfahrungen der Bürgerkriege motivieren eine vermittelnde politische Position sowie – für uns wichtiger – die Wahl eines biblischen (sprich: zeitlich und thematisch entfernten) Stoffs, um zu vermeiden, heikle aktuelle Themen zu berühren.¹²⁴ Die Hinwendung zur Form der Tragödie lässt sich aus den Neuerungswünschen der Renaissance erklären – und aus der allgemeinen Tendenz der Protestanten, sich von den mittelalterlichen Mysterien abzuwenden, die religiöse Darstellungen und komische Einlagen enthielten, welche aus Sicht eines an der eigenen Bibellektüre geschulten Publikums blasphemisch waren.¹²⁵

Dank des Vorworts »De l'Art de la tragédie«¹²⁶ stellt La Taille *Saül le Furieux*¹²⁷ ins Zentrum der Debatten um eine Tragödie in französischer Sprache: Offensichtlich hält er den Stoff für geeignet, diese literarische Gattung

123 Jean de La Taille, *Discours notable des duels, de leur origine en France, & du malheur qui en arrive tous le iours au grand interest du public*, Paris 1607. La Taille hält Duelle für ein »crime« gegen Gott, König und Natur (S. 10). Mögliche biografische Gründe für seine Stellungnahme – die Verwicklung eines Sohnes in ein Duell – nennt La Taille im Widmungsschreiben an den Prince de Condé.

124 S. dazu Reinhard Krüger, *Zwischen Wunder und Wahrscheinlichkeit. Die Krise des französischen Versepos im 17. Jahrhundert*, Marburg 1986 (Marburger romanistische Beiträge 1), S. 83.

125 Marguerite Soulié, »Le théâtre et la Bible au XVI^e siècle«, in: Fragonard (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés*, S. 121–142, hier S. 121 f.

126 Vgl. die detailliert kommentierte separate Ausgabe: Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, éd. Christian Barataud, Paris 2007. Dazu Marie-Madeleine Fragonard, »L'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique«, in: dies. (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés*, S. 47–55.

127 Zitierte Ausgabe: Jean de La Taille, *Tragédies. Saül le furieux, La Famine ou les Gabeonites*, hg. von Elliott Forsyth, Paris: Société des Textes Français Modernes 21998 (erste Auflage 1968). Einleitend zum Stück: Yvonne Bellenger (Hg.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, Paris 1998 (Unichamp 72); Jean-Yves Boriaud (Hg.), *Saül le Furieux. Jean de La Taille*, Paris 1998; Fragonard (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés* (der Band versammelt bereits publizierte kanonische Beiträge); die klassische Studie von Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514–1573)*, Paris 1929 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance N.S. 17), S. 397–439 (zu *Saül*: S. 410–424); sowie die ausführliche Deutung von Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, Kap. »Saül ou le »cerne« vicieux du présent«, S. 221–280. Allgemein zum Kontext: Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris 1980 (Lettres modernes).

populär zu machen und ihren Platz in der Öffentlichkeit zu sichern.¹²⁸ Denn in Frankreich gibt es überhaupt erst seit Kurzem – seit den 1550er Jahren nämlich – Tragödien im engeren Wortsinn, zu nennen sind insbesondere Théodore de Bèze, *Abraham sacrificant* (1550), und Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive* (1552/1553). Sie fallen in drei Kategorien, die Übersetzungen von lateinischen oder italienischen Dramen, antike sowie biblische Stoffe. Aristoteles wird von den französischen Dramatikern vorerst kaum herangezogen, wichtiger ist Horaz' *Ars poetica*.

In diesem Kontext einer Neugeburt der antiken Dramengattung meldet sich La Taille zu Wort: »j'ay pensé de vous donner quelque ouverture, et quelque goust d'une Tragedie, et en dechifrant les principaux poincts, vous en pourtraire seulement l'ombre, et les premiers traicts.«, schreibt er Henriette de Clèves, duchesse de Nevers und Adressatin seiner Widmung (L'Art, S. 3). Seine kurze Abhandlung geht in fünf Schritten vor: Die Einleitung enthält die Widmung und rechtfertigt die Erläuterungen zur Tragödie; es folgen Gegenstand und Wirkung der Tragödie sowie der Aufbau ihrer Handlung. Die Struktur der Tragödie und das antike Vorbild werden als nächstes betont, bevor La Taille allgemeiner Dichtung und Dichter gegen adelige Lebensideale verteidigt. Schließlich geht der Autor auf seine Saul-Tragödie, ihre Vorbilder und ihre Quellen ein.

La Taille bestimmt die Tragödie einleitend wie folgt: »La Tragedie donc est une espece et un genre de Poësie non vulgaire, mais autant elegant, beau et excellent qu'il est possible. Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune [...], que larmes et miseres extremes [...].« (L'Art, S. 3) Man sieht die Abweichung von der Handlungsdefinition, die Aristoteles vorgenommen hat: La Taille ist die Vornehmheit von Personal und Stil wichtiger, und er betont weniger die Struktur der Handlung und weit mehr die Wechselfälle des Glücks (hier nur negativ verstanden, während Aristoteles bekanntlich Umschwünge in beide Richtungen akzeptiert), ein Aspekt, der dazu führt, dass er in seiner Betrachtung des Handlungsaufbaus dem Wendepunkt eine besondere Bedeutung zumisst.¹²⁹ Ziel ist die deklamatorische Darstellung von Leid. Die Akzente, die La Taille setzt, zielen vor

128 Er selbst freilich wird dabei keine entscheidende Rolle spielen; vgl. Emmanuel Buron, »L'art de la tragédie« humaniste comme refus de la »théologie«. *Saül le furieux* de Jean de la Taille«, in: Bordier/Lascombes (Hg.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, S. 409–435, hier S. 410.

129 »Or c'est le principal point d'une Tragedie de la sçavoir bien disposer, bien bastir, et la deduire de sorte qu'elle change [...], et faire qu'ils [les escoutans] voyent maintenant une joye tournee tout soudain en tristesse, et maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines.« (L'Art, S. 6f.)

allem auf eine Annahme am Hofe ab: Dort spielt die Tragödie in der Tat noch keine wichtige Rolle.¹³⁰

Die beabsichtigte Wirkung ist das Erregen starker Leidenschaften: »[...] la vraye et seule intention d'une tragedie est d'*esmourvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun*, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion [...]« (L'Art, S. 4; Hervorh. N.B.) Auf den ersten Blick mag es sich schlicht um Erregung von *eleos* und *phobos* handeln, jene tragischen Affekte also, die Aristoteles als Schritt zur Katharsis, dem Wirkziel der Tragödie, eingeführt hat und die man in deutschen Texten oft als Furcht und Mitleid oder Schaudern wiederfindet. Allerdings hat das Mittelfranzösische seine Eigenarten: »poindre« ist hier nicht im Sinne von »piquer« zu nehmen, sondern als »stimuler«, also anregen,¹³¹ was dann, wie bereits »émouvoir«, eher auf das rhetorische Wirkziel des *movere* verweist. Es sollen Leidenschaften erregt werden, von Katharsis ist nicht notwendig die Rede. Dank dieser Vagheit erlaubt La Tailles Bestimmung eine Vielzahl von Sujets, die recht zugespitzte Heldenkonzeption Aristoteles' wird erheblich ausgeweitet.

Unter den weiteren Aspekten sei besonders noch die Sprache betont. La Taille hebt hervor:

Et voudrois bien qu'on eust banny de France telles *ameres espiceries* qui gastent le goust de nostre langue, et qu'au lieu on y eust adopté et naturalisé la vraye Tragedie et Comedie, qui n'y sont point encore à grand'peine parvenues, et qui toutefois auroient aussi bonne grace en nostre langue Françoisse qu'en la Grecque et Latine. (L'Art, S. 9; Hervorh. N.B.)

La Taille unterstützt hier die seit der Jahrhundertmitte im Umfeld der Pléiade laut gewordene Forderung nach einer Erweiterung und Aufwertung der französischen Sprache. Das Zitat verweist direkt auf Joachim Du Bellay, den sprach-

¹³⁰ Krüger setzt den Akzent zu stark auf eine Auflösung der Grenzen zwischen Adel und Bürgertum sowie damit verbunden zwischen Tragödie und Komödie: Der Schwerpunkt von La Tailles Ausführungen ist ein anderer, der Adressat auch, und wenn er von den Wechselfällen des Glücks sowie »l'exemple des choses humaines« spricht (L'Art, S. 17), dann nicht in der klassenüberschreitenden Perspektive der Aufklärung, sondern um Fortunas Einfluss auf den Lauf der Welt zu markieren. Vor allem aber zitiert Krüger verkürzt die wichtige Passage, in der La Taille sagt, er wolle nicht die »fureurs« von Herkules oder Roland darstellen: La Taille sagt das nicht, wie Krüger behauptet, um gar keinen Furor darzustellen, sondern um, wie La Taille dann ausführt »celles que la Verité mesmes a dictée« auf die Bühne zu bringen (L'Art, S. 21) – an dieser Stelle entstellen Krügers Zitierweise und Ausführungen den Textsinn. Krüger, *Zwischen Wunder und Wahrscheinlichkeit*, S. 84.

¹³¹ Vgl. die Anm. 34 der zitierten Ausgabe (S. 34).

theoretischen Kopf der Gruppe, der empfiehlt, sich in literarischen Dingen an den antiken Vorbildern zu orientieren, nicht aber an »ces vieilles Poësies Francoyses [...] comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue«, wie er in *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (1549) schreibt.¹³² Wenn La Taille im selben Kontext dieselbe abwertende Gewürz-Metapher für überkommene volkssprachliche Dramenformen verwendet, muss man darin eine Ratifikation der Pléiade-Reformen sehen: Die antiken Dichtungsformen und das dazugehörige Sprachniveau sollen ins Französische transponiert werden.

In welcher Weise, das zeigt La Tailles *Saül le furieux*. Das Stück wird 1572 veröffentlicht; von Aufführungen weiß man nichts Genaues. Immerhin gibt das Vorwort die wichtigsten Quellen preis: »[...] m'estant principalement aidé de la Bible, à sçavoir des livres des Roys et des Chroniques d'icelle, et puis de Josephe et de Zonare grec.« (L'Art, S. 14) La Taille stützt sich also wenig überraschend auf das Alte Testament – in der 1554 von Jean de Tournes publizierten Übersetzung –¹³³ und Flavius Josephus; hinzu kommt Johannes Zonaras (frz. Jean Zonare), ein byzantinischer Geschichtsschreiber des 12. Jahrhunderts, dessen *Epitome Historion*, eine Art Weltchronik, 1560 übersetzt wurde. Als weitere Inspiration legen Titel und »L'Art« (S. 21) eines der bekanntesten antiken Dramen nahe, nämlich Senecas *Hercules furens*, ein Werk, das für die Form der Tragödie und die Behandlung des Wahns zentral ist;¹³⁴ auch der tyrannische Machtmissbrauch ist für Seneca einschlägig und mag La Taille beeinflusst haben. Olivier Millets Resümee für die französische Tragödie der Zeit lässt sich ohne Weiteres auf *Saül le furieux* anwenden: »Nous avons affaire à un genre d'inspiration latine (ou néo-latine) et sénéquienne bien plus que grecque,

132 Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I, hg. von Francis Goyet und Olivier Millet, Paris 2003 (Textes de la Renaissance 71), Buch II, Kap. IV, S. 54; Hervorh. N.B.

133 Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 221, Anm. 3.

134 Vgl. Gorrichon, »L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül le furieux*«, bes. S. 160–165; Jean-Claude Ternaux, »*Saül le furieux* au moule de la tragédie sénéquienne«, in: Bellenger (Hg.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, S. 67–86; Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 228–243. Es kommen weitere Einflüsse hinzu, etwa Senecas *Thyestes* oder Lukans *Pharsalia*; vgl. Timothy Chesters Resümee der Forschung: »Jean de La Taille et la scénographie du »creux«. *Saül le furieux* (1572)«, in: François Lecercle/Françoise Lavocat (Hg.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes 2005, S. 101–118; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.4000/books.pur.29960> (aufgerufen am 15.3.2021), Abs. 10–20 sowie 32; Normand Doiron, »Saül sur la scène. Jean de La Taille, *Saül le furieux*, précédé de l'Art de la tragédie (1572)«, in: *Études françaises* 44.2/2008, S. 33–50, hier S. 34–38.

mais dont le ressort essentiel est le pathétique de terreur ou de pitié comme chez Aristote.«¹³⁵

Saül le furieux ist das frühe Beispiel einer regelmäßigen Tragödie, vermutlich die früheste wirklich gelungene in französischer Sprache. Denn das sei am Rande festgehalten: La Taille hat eine knappe, mitreißende Tragödie verfasst, die in ihrer leidenschaftlichen Intensität die meisten zeitgenössischen Dramen übertrifft und sich am ehesten mit den nach wie vor unterschätzten Meisterwerken von Robert Garnier vergleichen ließe. Vor allem aber gibt er dem Saul-Stoff eine dramatische Form, die in der Folge variiert werden wird, die grosso modo jedoch ein Grundmodell für die kommenden 250 Jahre liefert.

Formal gliedert *Saül* sich in fünf Akte ohne Szeneneinteilung, die ersten vier schließen mit Chorliedern. Mit 1500 Versen ist die Tragödie eher kurz, der Alexandriner als Versmaß herrscht vor; er wird in den Chorliedern und -einlagen durch Siebensilber variiert sowie im letzten, elegischen Akt durch Zehnsilber ersetzt. Ansonsten entspricht das Stück in der Form späteren klassizistischen Forderungen, etwa in der Einhaltung der Einheiten von Zeit, Ort und Handlung.

Die Handlung des Stücks ist ganz auf Wahn, Magie, Leid und Tod konzentriert, also auf die Strafe, die der Held für seinen Ungehorsam empfängt. Die Tragödie verzichtet auf den Prolog, den Seneca und viele Renaissance-Autoren voranschicken, und setzt unmittelbar mit dem titelgebenden Furor ein. Wie Sachs, im Unterschied zum *Mistère* und Pulci, inszeniert sie Säuls Wahn: »La Taille rend donc spectaculaire l'aliénation du roi.«¹³⁶ In der Tat: In einem Anfall stürzt Säul sich auf seine Söhne Jonathe, Abinade und Melchis, die er für Feinde hält. Jonathe überredet seine Brüder dazu, die Armee in den Kampf gegen die Philister zu führen, aber schlechte Omen lassen das Schlimmste ahnen; in der Tat steht die finale Strafe (der Tod) unmittelbar bevor – wir sind weit in der Saul-Handlung fortgeschritten. In Akt II hat Säul geschlafen und erwacht verwirrt; er erinnert sich nicht an den Wahnanfall. Sein Escuyer (Schildknappe) erklärt ihm und dem Zuschauer die Lage: Er ist im Lager am Berg »Gelboé«, die Schlacht Siraels gegen die Philister wird vorbereitet. Der Escuyer ruft Säul sein Vergehen gegen Gott in Erinnerung und erzählt Sauls Geschichte; er macht Säul Hoffnung. Der hingegen ruft verzweifelt Samuel an und will sein Schicksal »par l'art de Negromance« kennen (V. 461) – der zweite

135 Olivier Millet, »L'ombre dans la tragédie française (1550–1640), ou l'enfer sur la terre«, in: Jean-Claude Arnould/Pierre Demarolle/Marie Roig Miranda (Hg.), *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 25–27 novembre 1993*, Paris 1995, S. 163–177, hier S. 164.

136 Buron, »L'art de la tragédie« humaniste comme refus de la »théologie«, S. 416.

Knappe weist ihn auf die »Dame sorciere« von En-Dor hin (V. 468). Der Chor bittet Gott um Sieg und spätere Strafe, er verurteilt die Magie; hier endet die Exposition, die lang ist, da sie eine umfangreiche Vorgeschichte nachliefern muss.

Akt III ist der Höhepunkt der Tragödie und ganz auf die Beschwörungsszene konzentriert. Er beginnt mit einem Bericht von David: Ein amalekitischer Soldat berichtet den Leviten, dass dieser nicht mehr für die Philister kämpft, sondern die Amalekiter bei »Sicelle« (Ziklag) geschlagen hat. Die Pythonisse (Pythia, also die Hexe von En-Dor)¹³⁷ kommt mit Säul und beschwört die Geister, der Geist Samuels tritt auf: Er sagt vorher, dass David König werden wird, Säul aber dem Tod geweiht ist; auch Säuls Kindern sagt er ein schreckliches Ende voraus. Säul klagt Gott an, der ihn erst zum König gemacht und dann gestürzt hat. Der Chor wirft Säul seine Neugier vor, bedauert ihn aber zugleich. In Akt IV informiert ein Soldat Säul in einem ersten Botenbericht über die Niederlage des Heeres und den Tod seiner Söhne; er warnt vor dem nahenden Feind. Der verzweifelte Säul fordert seinen Knappen dazu auf, ihn zu töten; dieser weigert sich jedoch und fordert Säul zu Standhaftigkeit auf. Daraufhin sucht Säul den Tod im Kampf; der Chor verurteilt Selbstmord als Ausweg. In Akt V berichtet ein amalekitischer Soldat von Säuls Niederlage. Im Gegensatz dazu steht David, der nun hinzukommt und von seinem Sieg gegen die Amalekiter berichtet; er erfährt von Sauls Tod, trauert und lässt den Soldaten töten, der die Botschaft bringt. Der zweite Knappe betrauert ebenfalls Säuls Tod und liefert einen dritten Botenbericht vom Suizid Säuls und der Schändung des Leichnams. David beschließt das Stück mit einer Warnung an Israel vor Hochmut und einer Würdigung Säuls.

Aus dem Resümee erschließt sich der Fokus des Stücks. Wie fast alle Bearbeitungen nach ihm lässt La Taille die Geschichte spät einsetzen: Der Held Säul hat vor Langem gefehlt und leidet am ersten Teil der Strafe, dem Wahn nämlich, der ihn schubweise quält; der zweite Teil der Strafe – der physische und dynastische Tod – steht unmittelbar bevor. Aus der Wahl dieses Handlungsausschnittes ergibt sich für den Autor die Notwendigkeit, eine umfangreiche Vorgeschichte mittels Figurenrede hereinzuholen; die Exposition ist dementsprechend umfangreich und erstreckt sich über zwei Akte. Dennoch ist in den ersten drei Akten auch die intensivste Handlungsfolge konzentriert, die im Höhepunkt der Tragödie gipfelt, der Totenbeschwörung (Akt III), die zugleich die finale Wende darstellt (Peripetie). Der Besuch bei der Hexe liefert die Einsicht darein (Anagnorisis, Akt III), die zugleich eine wichtige Verschlim-

137 Ein Ausdruck, der vermutlich auf die Septuaginta zurückgeht; Donner, »Die Verwerfung des Königs Saul«, S. 141.

merung der Schuld mit sich bringt. Der letzte Teil (Akt IV und V) ist trotz des heroischen Kampfes und Todes ein eher elegischer Ausklang, dominiert von der finalen Strafe (Katastrophe).¹³⁸

Darstellerisch im Zentrum der Tragödie steht der Furor des Helden. La Taille beginnt nicht mit dem Anfang, also mit Sauls Ernennung zum König oder seiner Schuld, sondern er stellt direkt die Strafe dar, den »bösen Geist«, den Gott ihm gesandt hat. Werfen wir einen Blick auf diesen Einstieg in *medias res*,¹³⁹ die sich deutlich vom Furor von Senecas Hercules absetzt (der später im Stück inszeniert wird):

SAUL.

Las, mon Dieu, qu'est-ce cy? que voy-je, mes soldarts?
Quell' *eclipse obscurcit* le ciel de toutes parts?
D'où vient desja *la nuict et ces torches flambantes*
Que je voy dans la mer rencontre val tombantes?
Tu n'as encor, *Soleil*, parachevé ton tour,
Pourquoy doncques *pers tu ta lumiere en plein jour?*

JONATHE.

Mais, Sire, qui vous trouble ainsi la fantaisie?
Est-ce doncques l'humeur de ceste frenaisie
Qui par fois vous tourmente et vos yeux esblouit?

SAUL.

Sus doncques, ce pendant que *la Lune reluit*
Chargeons nos ennemis: sus donc, qu'on les saccage,
Qu'on face de leurs corps *un horrible carnage*,
Qu'on aille de leur sang *la plaine ensanglanter*.
[...]
Mais n'en ne voy-je pas trois qui me regardent tant?
Ça, que de mon epieu, puis qu'ils vont m'espiant,
Je les enferme tous. (I: V. 1–19; Hervorh. N.B.)

¹³⁸ In der Forschung ist oft von einer Zweiteilung des Stücks die Rede, eine These, die Alan Howe auf den Punkt gebracht hat: »La Taille's *Saül*. A Play of Two Halves«, in: *French Studies Bulletin* 19/1986, S. 3–5.

¹³⁹ Dieser entspricht La Tailles Anforderungen an die Tragödie (die sich an Horaz orientieren): »[...] et de ne commencer à déduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subject, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est un des principaux secrets de l'art dont je vous parle) à la mode des meilleurs poëtes vieux, et de ces grands œuvres heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais avec ceste attente, et ce plaisir d'en sçavoir le commencement, et puis la fin apres.« (L'Art, S. 8)

Säuls Rede ist geprägt von Tageslicht-Metaphorik, inklusive einer Apostrophe der Sonne, die den Wahn in einprägsame Bilder übersetzt. So ist zum einen von einer Sonnenfinsternis (»eclipse«; I: V. 2) die Rede, welche die Verdunkelung von Säuls Bewusstsein bezeichnet – eine konventionelle Assoziation von Licht und Verstand, die schon in der Antike topisch war. Komplexer wird die Bildgestaltung auch dadurch, dass sie zur Bedrohung von Säuls Sohn Jonathe führt, »Le plus beau, gentil et doux, / Que le Soleil voye au monde,« (I: V. 184f.) – die Verdunkelung der Sonne führt zur Bedrohung all dessen, was sie bescheint. Zum anderen findet sich die Bedrohung im Mondlicht (I: V. 10), besondere Lichtverhältnisse, in denen der wütende Säul Feinde sieht, wo nur seine Söhne sind; die Präsentation der »folle cholere«, wie Jonathe sie nennt (I: V. 23), ist spürbar von Senecas *Hercules furens* inspiriert (V. 939–943). Freilich ist der mörderische Wahn für La Taille nur ein Einstieg, während er Seneca als Hauptthema des Stückes gilt.

Ein zweiter elementarer Bildspender zur Beschreibung von Säuls Wahn ist die See. Der Schildknappe beschreibt Säuls unruhigen Schlaf nach seinem Anfall:

Ores sur un costé, or sur l'autre il se vire,
 Pendant que le sommeil luy digere son ire:
 Mais comme l'Ocean du vent d'Ou-est soufflé
 Se tempeste long temps et devient tout enflé,
 Et jaçoit que du vent cesse la rage horrible,
 Son flot n'est pas pourtant si tost calme et paisible,
 Ainsi de son esprit la tourmente, et les flots
 Qu'es mouvoit sa fureur, ne sont or en repos:
 Car tantost estendu, gisant comme une beste,
 Il regimboit du pied et demenoit la teste.
 Mais le voicy levé, voyez comme ces yeux
 Estincellent encor' d'un regard furieux! (II: V. 237–248)

Die Urgewalt des Windes, die das Meer zu Wellen auftürmt, wird mit dem Furor gleichgesetzt, welcher Säuls Geist peitscht: Der König erscheint machtlos, als von höheren Mächten getrieben und bestimmt. Diese maritimen Metaphern benutzt Säul an späterer Stelle selbst, in einer Passage mit stoizistischen Anklängen, um das Ausgeliefertsein seiner Existenz an die Launen Fortunas zu beschreiben.¹⁴⁰

140 »O que le Ciel m'eust fait de faveurs liberalles / Si je n'eusse gousté de ces douceurs Royalles, / Et que j'eusse tousjours chez mon pere hors des flots / Et des escueils du sort vescu seur en repos!« (V: V. 1023–1026)

Einstweilen jedenfalls zeigt sein umnachteter Geist keine Demut, sondern Züge von Stolz, ja Größenwahn.¹⁴¹ Saül vergöttlicht sich selbst:

SAÜL.

*Je veux monter au ciel, que mon char on attelle,
Et comme les Geants entassants monts sur monts,
Je feray trebuscher les Anges et Dæmons,
Et seray Roy des Cieux, puis que j'ay mis en fuite
Mes ennemis, dont j'ay la semence destruite.* (II: V. 254–258; Hervorh. N.B.)

Saül will hier im Streitwagen gen Himmel fahren wie der Prophet Elijah (2 Kön 2,1–18), der als Vorgänger Christi gesehen wurde. In dieser Passage kann man eine Anspielung auf das Thema von »Saul unter den Propheten« sehen, vor allem aber macht Saül sich zum »König der Himmel«, also zur gottgleichen Figur. Im Wahn zeigt sich der Stolz (*hybris, superbia*), der Säuls Handeln gegen Gott innewohnt, ganz unverhüllt. Sein Vergehen hat also keine Einsicht oder gar Einkehr zur Folge, Saül hat sich vielmehr in seinen Fehler immer weiter hineingesteigert.

Die Beherrschung durch äußere Mächte wirft die Frage auf: Was zeichnet Saül als tragischen Helden aus? Wie steht es um seine Schuld? Er wird seinerseits von einem Zorn verfolgt, die »longue cholere« Gottes (II: V. 293), um die Saül sehr wohl weiß.¹⁴² Freilich scheint er über deren Ursache im Unklaren – er spiegelt religiöse Fragen seiner Zeit, zeigt »le spectacle de la créature humaine en butte aux desseins secrets de la Providence«.¹⁴³ Tatsächlich ist die göttliche Vorsehung der Fokus von Säuls Qualen und Zweifeln. Als er nämlich nach seinem Fehler fragt, wird dieser vom Schildknappen – dessen Funktion als weiser Ratgeber ihn als Avatar des *senex* des römischen Dramas ausweist –¹⁴⁴ klar benannt. Es ist die mangelnde Strenge gegen die Amalekiter:

¹⁴¹ Vgl. Frank Lestringant, »La tragédie ou la colère de Dieu. Les tragédies saintes de Jean de La Taille: *Saül le furieux, La Famine, ou les Gabéonites*«, in: Mastroianni (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610)*, S. 269–311, hier S. 273f.

¹⁴² Saül vergleicht den Zorn Gottes mit dem Wind, der das Meer peitscht (II: V. 289–294) – eine Stelle, die zusammen mit der oben zitierten Passage zu lesen ist, in welcher der Furor erneut als Wind das Meer peitscht, das diesmal als Metapher für Säuls Geist dient. Da der Furor der von Gott gesandte böse Geist ist, ist der zweite Einsatz des Bildspenders hier eine konsequente Weiterführung.

¹⁴³ So Luigia Zilli, »Saül: de Jean de La Taille à Pierre du Ryer«, in: Bellenger (Hg.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, S. 207–221, hier S. 209.

¹⁴⁴ Zilli entwickelt die Entsprechungen, sieht im Schildknappen aber darüber hinaus das Echo der mittelalterlichen Engelsfigur; ebd., S. 212f.

L'ESCUYER.

Ne vous souvient-il plus que DIEU par son Prophete
Vous commanda un jour de faire une deffaite
Sur tous ceulx d'Amalec, qui nous feirent arrests
Quand nous veinsmes d'Ægypte, et qu'il voulut expres
Qu'on n'espargnast aucun, mais quand vous ruinastes
Ce bourg, vous et vos gents de malheur pardonnastes
Au bestail le plus gras, et contre le vouloir
Que DIEU par Samuel vous fit ainsi sçavoir,
Tout ne fut mis à sac, ains *par grand courtoisie*
Au triste Roy Agag vous laissastes la vie,
Plustost que de souiller dedans son sang vos mains? (II: V. 301–311; Her-
vorh. N.B.)

Diese Erklärung wird später Samuels Geist bestätigen, der eben diesen Fehler als Ursache für Säuls Strafe nennt (III: V. 773–776). Genau der Grund aber ist Säul ein Rätsel:

« O que sa Providence est cachee aux humains!
Pour estre donc humain j'esprouve sa cholere,
Et pour estre cruel il m'est donc debonnaire! (II: V. 312–314)

Die Anführungszeichen weisen den Sentenzcharakter der Passage aus: Es handelt sich um eine allgemeingültige Aussage, die vom Autor als universell ein-satzfähiges Zitat zur Verfügung gestellt wird. Damit stellt La Taille die göttliche Vorsehung ins Zentrum des Stücks: Letzten Endes rührt Säuls Schuld daher, dass er Gottes Befehl, weil er ihm grausam erschien, nicht befolgt hat. Säul sieht hier ein Paradox und schreibt die Schuld einer für Menschen un-verständlichen Vorsehung zu – eine Deutung, die jener des Autors nicht fern scheint, denn auch La Taille spricht in seinem Vorwort von »un des plus mer-veilleux secrets de toute la Bible, un des plus estranges mysteres de ce grand Seigneur du monde« (L'Art, S. 3). Offenbar ist der göttliche Plan für die Tragö-die zunächst nicht so bedeutsam wie die menschliche Reaktion darauf.¹⁴⁵

Aufschlussreich ist auch Säuls Motivation: Mit der »grand courtoisie« (II: V. 309) wird Säul ein höfisches Verhalten zugeschrieben, das erst Voltaire ihm wieder unterstellen wird; nicht erwähnt wird hingegen der erste Fehler, nämlich ohne Samuel geopfert zu haben. Säul zeigt sich nicht einsichtig, im

145 Dazu Buron, »L'art de la tragédie humaniste comme refus de la ›théologie‹«, S. 415; sowie Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 227.

Gegenteil: Er äußert Erstaunen darüber, dass Gott ihn allein dafür bestrafe, »humain« gewesen zu sein und »pitié« gezeigt zu haben (II: V. 312–326) ¹⁴⁶ La Taille bringt christliche Werte ins Spiel. Der Schildknappe ruft Säul zur Vernunft, weist ihn auf seine Gehorsamspflicht hin, ja er artikuliert – erneut in massiver Abweichung vom Text des Alten Testaments – die Hoffnung darauf, Einsicht und Demut könnten Gottes Vergebung bewirken: »[...] à l'heure qu'on l'invoque / On gagne sa faveur« (II: V. 417f.). Später wird gleichgesinnt die Hexe suggerieren: »Peut-estre flechira Dieu qui est pitoyable.« (III: V. 815), und auch der erste Schildknappe rät: »[...] DIEU (peut-estre) voiant vostre constance ferme, / Bening vous fera veoir de voz travaux le terme.« (IV: V. 1059f.) La Taille überträgt eine christliche Vorstellung, die des mitleidenden, vergebenden Gottes (»pitoyable«), auf die alttestamentliche Handlung. Man kann das Gottesverständnis gar protestantisch zugespitzt sehen, wenn man die Notwendigkeit, aber auch die andauernde Möglichkeit göttlicher Gnade bedenkt, die Säul jeder Zeit und stets unverdient aus dem Unglück reißen könnte wie einen zweiten Hiob.¹⁴⁷ Hinzu kommt schließlich neostoisches Gedankengut, wenn gerade die Beharrlichkeit im Unglück (»votre constance ferme«) Gott zu Milde und Vergebung bewegen soll. La Taille formt das Gottesbild offensichtlich nach späteren religiösen und weltanschaulichen Vorstellungen um, an dieser Stelle freilich nur in der Erwartungshaltung seiner Figuren, die jedoch enttäuscht werden wird.¹⁴⁸

Die Hoffnung auf Vergebung macht Saul selbst zunichte, zunächst in seiner Haltung: Er weigert sich, auf Gottes Lossprechung zu vertrauen, »et c'est peut-être là que gît sa démesure, son *hubris*: refuser toute demande de pardon, s'enfermer dans les sentiment de l'abandon, de manière désespérée.«¹⁴⁹ Später schwingt er sich aus diesem Geist heraus zu einer stolzen Haltung auf, sieht sich als »Un Empereur, et presque un DIEU terrestre« (V: V. 1310): Er erkennt die religiösen Grenzen selbst der königlichen Macht nicht mehr an. Damit aber

¹⁴⁶ Die *pitié* ist (neben der *fureur*) in mehrfacher Hinsicht der zentrale moralische und ästhetische Wert des Stücks: Trauer und Mitleid beherrschen Säul sowie zahlreiche Figuren und sollen sowohl bei Gott als auch bei den Zuschauern erweckt werden; vgl. Sophie Garnier-Zuchelli, »La déploration dans *Saül le furieux* ou la mise en scène de la pitié«, in: *L'Information Grammaticale* 81/1999, S. 24–27.

¹⁴⁷ Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 223–225.

¹⁴⁸ Als weitere Abweichung kann man die Vorstellung ewigen Lebens nach dem Tod ausmachen (I: V. 115f.).

¹⁴⁹ Charles Mazouer, »Révolte et consentement dans les tragédies bibliques de la Renaissance«, in: Mastroianni (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610)*, S. 35–47, hier S. 42. Damit weicht Säul von vielen Helden biblischer Dramen der Renaissance ab, die nach einer anfänglichen Revolte zu einem »consentement«, einem Einstimmen in ihr Geschick durch Vertiefung des Glaubens, finden (ebd. sowie S. 46f.).

wird Saul zum Tyrannen, auch wenn sonstige Merkmale von Tyrannei, etwa die Unterdrückung des Volkes, fehlen.¹⁵⁰ Freilich hängt diese weniger von individuellem Fehlverhalten und mehr vom Amt ab, wie David festhält.¹⁵¹

Aber schon vor diesem letzten Stolz folgt ein weiteres Vergehen: Das gesamte Drama ist um die Szene bei der Hexe von En-Dor herum angelegt, die mit Akt III das Zentrum füllt. Sie sticht aus dem Theater ihrer Zeit heraus durch ihren anschaulich-visuellen, ja spektakulären Charakter.¹⁵² Die Beschwörung wird in diverse Phasen¹⁵³ untergliedert, welche die Schwierigkeit des Übergangs von der Welt der Toten in die der Lebenden illustrieren; schließlich ist laut der Hexe Samuel seit zwanzig Jahren tot (III: V. 621f.). Die Phitonisse geht zur Seite und ruft die »Dæmons tout-sçachants«, die »esclaves esprits«, die »Diables« und schließlich die Oberteufel »Sathan et Belzebus« mit beschwörenden Anaphern an; es kommen noch »Leviathan, Belial, Belfegore« sowie die gefallenen Engel um Luzifer hinzu (III: V. 629–644). Sie sollen die Macht der Magie beweisen (III: V. 645–662). Die Anrufung ist zunächst ohne Erfolg, Samuel zeigt sich nicht, die Phitonisse besteht aber auf ihrer Macht und droht (III: V. 663–676). Die Hexe verlässt die Szenerie kurz in höchster Erregung, mit gesträubtem Haar, was Saül die Gelegenheit gibt, seine »horreur« zum Ausdruck zu bringen (V. 677–692). Die Hexe kommt wieder und sagt Saül – der sich verkleidet hat – seine wahre Identität auf den Kopf zu (III: V. 693–697). Nun sprechen sie über die Vision der Hexe: Saül erkennt in der Beschreibung Samuel (III: V. 697–706), der dann tatsächlich erscheint, wie der Ausruf des I. Escuyer – »Las! qu'est-ce que je voy? bon Dieu, quelle merveille!« (III: V. 707) – zu verstehen gibt. Die Hexe beschwört nun den Geist, um ihn zum Sprechen zu bringen (III: V. 712–731). Schließlich ergreift Samuel das Wort und unterhält sich mit Saül, um ihm seine Sünde vorzuhalten, ihm in juristischen Termini¹⁵⁴ das Urteil und sein nahendes Ende anzukündigen (III: V. 732–780).

150 Dazu Buron »L'art de la tragédie« humaniste comme refus de la »théologie«, S. 423.

151 Ebd., S. 424.

152 So Chesters Resümee der Forschung: »Jean de La Taille et la scénographie du »creux«, Abs. 34f.

153 Die Gliederung deckt sich weitgehend mit jenen acht Phasen, die François Lecercle unterscheidet; »Les bénéfiques de la trahison. Impératifs de foi et exigences dramatiques dans le *Saül* de Jean de La Taille«, in: Dario Cecchetti/Daniela Dalla Valle (Hg.), *Il tragico e il sacro dal cinquecento a Racine. Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14–16 ottobre 1999)*, Florenz 2001 (Biblioteca dell'*Archivum Romanicum* 301), S. 17–54, hier S. 28.

154 Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 260. In Anschluss an Olivier Millet betont Stawarz-Luginbühl, dass Samuel hier nach der protestantischen Vorstellung von Propheten entworfen ist: nicht als Seher, sondern als Verkörperung

Das Resümee zeigt: Die Szene ist stark strukturiert und organisiert geschickt die Wechselrede der verschiedenen Figuren. Mal beschwört die Hexe selbst, mal wird sie in Wort und Tat beschrieben (etwa III: V. 725–731), sodass eine lebhafte Handlung von großer Anschaulichkeit entsteht; allein diese Szene belegt die Qualitäten des Dramatikers. Die Emotionen der beiwohnenden Figuren (neben dem Schildknappen die Leviten) nehmen jene der Zuschauer vorweg. Anfangs dominieren klar Furcht und Schrecken, im Anschluss dann das Mitleid.¹⁵⁵ Die Vorhersage ist grausam für Saül und bewegt sogar die Phitonisse zu einer empathischen Reaktion. Ja, ins Gefühl des *horror* mischen sich Faszination für das Geschehen und Erschrecken vor dem Sakrileg.¹⁵⁶ Dramaturgisch ist die Geisterbeschwörung ein Gewinn, sie erinnert an Hexenszenen in *Macbeth* u.ä. Durch die übernatürliche Erscheinung hat Akt III eine andere Dynamik als Weissagungen oder vergleichbare Ersatzlösungen. Das ist auch die Absicht: Tatsächlich fällt die Aneignung des ›Geistesdiskurses‹ durch weltliche Intellektuelle und das humanistische Theater in eins mit der Kritik an einem mittelalterlichen Theater, dessen mangelnde Illusionshaftigkeit kritisiert wurde: Man suchte anderen Orts nach stärkeren ›Erscheinungsformen‹, und seien diese übernatürlicher Art.¹⁵⁷

So einprägsam sie ist: Die genaue Bedeutung der Szene ist schwer zu erfassen. Man muss mehrere Ebenen unterscheiden, die aber zur Vermischung tendieren. Zunächst: Wie ernst meint La Taille die Szene? Ist Magie im späten 16. Jahrhundert überhaupt glaubwürdig, d. h., kann La Taille davon ausgehen, dass sein Publikum es für bare Münze nimmt, wenn Samuel von den Toten heraufbeschworen wird? Oder wird es den Hexenzauber als kindischen Aberglauben bzw. künstlerische Freiheit abtun? Dass diese Fragen in der Tat brisant sind, kann man daran erkennen, dass La Taille in »L'Art de la tragédie« explizit darauf eingeht: »Mais tant y a que j'ay leu quelque auteur qui, pensant que ce fust l'ame vraye de Samuël qui revint, ne trouve cela impossible, comme disant qu'on peult bien pour le moins faire revenir l'esprit mesme d'un trespasé, avant l'an revolu du trespas, et que c'est un secret de Magie.« (L'Art, S. 12 f.) Mit diesem Argument – dass er eben noch nicht seit Langem verstorben sei – lässt La Taille den toten Propheten auftreten (im Widerspruch zu III: V. 621 f.).

Er kann sich mehrfach auf die Wahrscheinlichkeit dieses okkulten Handlungsteils berufen: Erstens sind überirdische Gestalten in der Tragödie der

des göttlichen Gesetzes, »avant tout porteur éloquent – donc prédicateur – d'une actualisation de la Parole divine« (S. 263).

155 So Lecercle, »Les bénéfices de la trahison«, S. 26–33.

156 Ebd., S. 32.

157 So die überzeugende These von Chesters, »Jean de La Taille et la scénographie du ›creux‹«, Abs. 5.

Renaissance akzeptiert, wie auch der Geist von Egea zeigt, der Robert Garniers *Hippolyte* (1573) mit einem Monolog eröffnet; man hat sie als paganes Überbleibsel und »symptôme d'une crise de la Renaissance« im Kontext der Religionskriege gedeutet, in dem Sinne, dass sie eine »vérité cachée et insoutenable« anzeigen würden, nämlich dass Erde und Hölle gar nicht (wie angenommen) getrennt seien;¹⁵⁸ in dieser Hinsicht beerbe die französische Tragödie der Zeit das mittelalterliche Drama.¹⁵⁹ Zweitens ist der Geist Samuels ja biblisch beglaubigt, und der Gehalt der Samuel-Bücher wurde im 16. Jahrhundert bis ins Detail als historisch gesichert angesehen (auch wenn die Natur der Erscheinung diskutiert wurde: s.u.).¹⁶⁰ Drittens ist der hier von La Taille angeführte Autor dieser Meinung, auch wenn die Zeitspanne zwischen Tod und Geistererscheinung viel zu lang ist, wie La Taille in der Folge selbst einräumt.

Magie, zu der die Geisterbeschwörung zählt, war eine verbreitete »Kunst« im 16. Jahrhundert, anders kann man sich nicht erklären, dass Katholiken und Protestanten sie einhellig verurteilten.¹⁶¹ Dennoch erfreute sie sich einer gewissen Popularität, am französischen Hof unter Caterina de' Medici (1519 bis 1589, Königin ab 1547) wurde sie gepflegt. Ein bekanntes Beispiel sind Nostradamus' Weissagungen in den *Centuries* (1555). Dass es sich hier um weit mehr als ein Kuriosum handelt, belegen die Einlassungen Bossuets, der noch 150 Jahre später mit Verve die astrologischen Interessen der Fürsten verdammt:

Ces sciences curieuses, qui servent de couverture aux sortilèges et aux maléfices, sont condamnées dans tous les Etats, et néanmoins souvent recherchées par les princes qui les défendent. Malheur à eux, malheur encore une fois! ils veulent savoir l'avenir, c'est-à-dire pénétrer le secret de Dieu. Ils tomberont dans la malédiction de Saül. Ce roi avait défendu les devins, et il les consulte.¹⁶²

Es folgt – wenig überraschend – eine ausführliche Paraphrase der Magie-Episode im Alten Testament.¹⁶³ Es folgen weitere Anklagen gegen die Astrologie, die drohend schließen: »C'est ainsi que Saül trouva dans sa curiosité la sentence de sa mort. C'est ainsi que Dieu doubla son supplice, le punissant non

158 Millet, »L'ombre dans la tragédie française (1550–1640), ou l'enfer sur la terre«, S. 163 und 165.

159 Sie erbt die »scènes de diablerie et des éléments macabres« der Mysterien und Moralitäten; ebd., S. 165.

160 Dubois, »David et Saül«, S. 402.

161 Einschlägig hierzu: Lecercle, *Le Retour du mort*.

162 Bossuet, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Livre V, Article III, 1^{re} Proposition, S. 173.

163 Ebd., S. 173f.

seulement par le mal même qui lui arriva, mais encore par la prévoyance.«¹⁶⁴
Das Wissen um die Zukunft erleichtert deren Ertragen nicht, ganz im Gegenteil, es verdoppelt die Strafe.

Als nächstes stellt sich die Frage der Bewertung des Phänomens: Ist die Magie verdammenswert? Das Alte Testament ist in der Hinsicht eindeutig, der Nachgeborene Bossuet ebenfalls, aber schlägt La Taille in dieselbe Kerbe? Es scheint zunächst so. Der Chor der Leviten am Ende des Aktes II warnt mit drastischen Worten vor dem bevorstehenden Einsatz okkulten Wissens:

[...]
Puis que tu és insensé,
O toy, qui premier commandes,
Et qui encores appliques
Ton esprit aux arts magiques.
Que maudit soit l'inventeur
De la Magie premiere,
Et qui premier Enchanteur
Trouva premier la maniere
D'ouvrir les portes aux choses
Que le Seigneur tenoit closes.
Car vrayement non moins nuit
Ceste Avant-science à l'homme,
Que le pernicieux fruict
De l'abominable Pomme. (II: V. 507–520)

Der Schaden, welcher dem Menschen aus der Magie entstehe, wird dem Sündenfall selbst angenähert: Die Entstehung ist bereits ein Akt gegen Gott (später heißt es von der Magie, »leurs arts pleins de blasphemes« schaffe sogar »miracles«; II: V. 545 f.), und die Folgen sind Adams Sünde vergleichbar – die Parallelsetzung maximiert Sauls Vergehen, nähert es der Ursünde an. Das Urteil des Chores, der wie bei Seneca zwischen den Akten viermal auftritt,¹⁶⁵ ist hierin glaubwürdig.¹⁶⁶ Er kommt am Ende von Akt III nochmals auf seine Warnung zurück.

¹⁶⁴ Ebd., S. 174.

¹⁶⁵ Wie im *Hercules furens* tritt er nach Akt V nicht auf.

¹⁶⁶ Die Leviten stehen für die Gemeinschaft Israels: Sie kommentieren die Handlung, bedauern Saul, bewerten die Ereignisse und ziehen die Lehre daraus. Der deskriptive Anteil, der in Senecas Chorgesängen zu finden ist, wird bei La Taille weitgehend getilgt.

Son futur trespas, quel qu'il soit,
D'un bon exemple servir doit
De ne pratiquer un tel art
A tel pris et à tel hazart. (III: V. 869–872)

Der Text suggeriert also eine exemplarische Lektüre. Dafür spricht auch die Verknüpfung der Sünden: Säuls zweites Vergehen schließt direkt an den mangelnden Gehorsam im Kampf gegen die Amalekiter an, wie man mit Calvin vermuten kann. Dieser führt in der *Institution de la religion chrétienne* im Kapitel »De la puissance ecclesiastique« aus, dass Ungehorsam gegen Gott nicht nur verwerflich, sondern genauer wie »sorcellerie« sei – und zwar in Anlehnung an jene Worte Samuels, mit denen er Sauls Ungehorsam bezüglich der Tötung Agags bedauert: »Le Seigneur demande-il hosties et Sacrifices; et non pas plustost qu'on obeysse à sa voix? Car obeyssamce est meilleure que Sacrifice, et vault mieux escouter, que d'offrir grasses hosties. Car repugner à Dieux est comme sorcellerie, et ne acquiescer point à luy, est comme ydolatrie.«¹⁶⁷ Allgemein ist Saul für Calvin ein Rebell, dessen Ungehorsam immer wieder der Magie angenähert wird,¹⁶⁸ wodurch die Szene der Hexenbeschwörung eine besondere Relevanz erhält: wird in ihr doch der »schwarzmagische« Charakter von Sauls Fehler explizit sichtbar. Die gesamte Beschwörungsszene findet für das Publikum folglich im Bewusstsein ihrer moralischen Verwerflichkeit als explizite Fortführung des Lasters statt.¹⁶⁹

Die Frage wird durch die Bewertung der Geisterscheinung selbst noch komplexer. Für die Renaissance-Theologie stellt sich nämlich die Frage, was sich da eigentlich zeigt: Tritt Samuel selbst in Erscheinung oder nicht vielmehr ein dämonisches Abbild? Die Diskussion knüpft an die Debatte unter den Kirchenvätern an (s. Kap. I.4). Die meisten Katholiken der Zeit gehen von einer Erscheinung Samuels aus,¹⁷⁰ und die Frage betrifft dann vor allem den Modus der Erscheinung, d.h. ob Samuel sich unter Zwang zeigt oder aus eigenen Stücken; auch wird diskutiert, ob er mit Leib und Seele erscheint oder ob die Seele eine Leibesform annehme.¹⁷¹ Im Gegensatz dazu optiert die Lutherbibel von 1572

167 Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, hg. von Olivier Millet, 2 Bde., Genf 2008 (Textes littéraires français), Bd. II, S. 1532f. (Bd. II, S. 731, in der Ausgabe von 1541).

168 In einer Predigt nennt er Saul einen »enchanteur et sorcier«; »Du Lundi premier Iour de Iung 1562. Premier chap. du 2. liure de Samuel.«, in: ders., *Predigten über das 2. Buch Samuelis*, S. 16 (ähnlich weitere Stellen, etwa die Predigt vom 2.6. 1562, S. 22).

169 Lecercle, »Les bénéfices de la trahison«, S. 33.

170 So Chesters, »Jean de La Taille et la scénographie du »creux«, Abs. 8.

171 Lecercle, »Les bénéfices de la trahison«, S. 21–26, hier S. 21f.

dafür, dass ein Dämon oder Teufel die Gestalt Samuel angenommen und dessen Erscheinung nur vorgetäuscht habe.¹⁷² Die Mehrzahl der protestantischen Autoren stimmt der dämonischen These zu, gilt es doch erstens, ein Vergehen gegen Gottes Gebot zu verurteilen, und zweitens, zweifelhafte Praktiken der Katholiken zu verdammen, nämlich die Verehrung der Toten, besonders der Heiligen.¹⁷³ Eine Vortäuschung wiederum legt eine Komplizenschaft der Frau von En-Dor mit dem bösen Geist nahe: Calvin ist vermutlich der erste Autor, der sie als »Hexe« bezeichnet.¹⁷⁴ Protestanten, die die Magie verurteilen, stützen sich jedenfalls auf 5 Mose und führen zur Illustration Sauls Geschichte an; Calvin greift auf das Beispiel zurück und »urteilt, dass dieser Geist nicht Samuel gewesen sein könne, sondern nur eine Illusion (>spectrum<) des Teufels«.¹⁷⁵ Zusammengefasst: La Taille als guter Protestant müsste eigentlich die Position vertreten, dass von der Phitonisse der Teufel beschworen wurde und der Akt der Beschwörung aufs Entschiedenste verdammt werden muss.

La Tailles Haltung ist jedoch keineswegs so eindeutig. Zum einen hat die Hexe ja Erfolg: Sie erfährt offenbar vom Geist, wer der Verkleidete wirklich ist, nämlich König Säul; das legitimiert das Kommende. Eine ähnliche Beglaubigungsfunktion haben der Schildknappe und die Leviten – also die Verurteiler der Magie in Person –, die jeweils den Geist als Samuel den Propheten identifizieren. In der Tat deuten alle Anzeichen der Erscheinung (ein weißhaariger, Ehrfurcht gebietender Mann) darauf hin, dass es sich um den echten Propheten handelt, nicht um den Teufel. Auch führt seine Weissagung Säul nicht zu ihm (in die Unterwelt des Alten Testaments): »Tantost aux bas

172 Vgl. Klaus Koenen, »Frau von En-Dor« (2016), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/200061/> (aufgerufen am 15.3.2021), hier Abschnitt 3.2.

173 Vgl. hierzu Lecercle, »Les bénéfices de la trahison«, S. 23 f. – Eine eigenartige Zwischenstellung nimmt Bossuet ein. Er resümiert erst die Episode und spricht davon, dass Samuel erscheine, wendet dann aber ein: »Il n'était pas au pouvoir d'une enchanteresse d'évoquer une âme sainte: ni au pouvoir du démon, qui a paru, selon quelques-uns, sous la forme de Samuel, de dire si précisément l'avenir. Dieu conduisait cet événement; et voulait nous apprendre que quand il lui plaît, il permet qu'on trouve la vérité par des moyens illicites, pour la juste punition de ceux qui s'en servent.« Damit schreibt Bossuet diplomatisch das Geschehen Gott zu. *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Livre V, Article III, 1^{re} Proposition, S. 174.

174 Koenen, »Frau von En-Dor«, Abschnitt 3.2.

175 Achim Detmers, »Jean Calvin und die Hexenverfolgung« (2013), in: Gudrun Gersmann/Katrin Moeller/Jürgen-Michael Schmidt (Hg.), *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*, in: *historicum.net*, URL: <https://www.historicum.net/purl/jfzof/> (aufgerufen am 10.11.2023), Anm. 1. Vgl. für einen Überblick auch Doiron, »Säul sur la scène«, S. 38–44; Doiron erinnert daran, dass La Taille gut zehn Jahre später *Le Negromant* veröffentlicht, eine Übersetzung der Ariost-Komödie *Il Negromante* (1520).

enfers je te verray sans doute« (III: V. 763). Durch die Trennung beider ist ein Hauptargument der protestantischen These widerlegt. Sie hat das Diabolische der Erscheinung daran festgemacht, dass Samuels Ankündigung »morgen wirst du samt deinen Söhnen bei mir sein« (1 Sam 28,19) nicht die des echten Propheten sein könne: Das hieße ja, dass Samuel, die unschuldigen Söhne Sauls und der schuldige König an ein und demselben jenseitigen Ort versammelt worden wären.¹⁷⁶ Indem La Taille den Wortlaut der Bibel abändert, entkräftigt er die protestantische These: Laut Lecercle zeigt sich an dieser Stelle deutlich, dass La Taille für die katholische Position optiere.¹⁷⁷ Er tue das aus dramaturgischen Gründen:¹⁷⁸ Nur durch die verlässliche Weissagung des echten Samuel sei Säul »absolument prisonnier d'une catastrophe, qui soit à la fois inévitable, terrible et hyperbolique«. ¹⁷⁹ Genau darum verliere Säul sich auch, erneut abweichend von 1 Samuel, in Blasphemie, statt niedergeschlagen zu schweigen.¹⁸⁰ Für Lecercle liegt das christliche Tragische des Stücks darin, dass der Anagnorisis eine weitere Verblendung folge, die (anders als in *Ödipus*) schuldig sei, ja in Blasphemie gipfele.¹⁸¹

Lecercles Argumentation ist bestechend, gut belegt und trifft zentrale Aspekte. Sie übergeht jedoch zweierlei:¹⁸² La Tailles sonstige Haltung zur Magie und das konkrete Verhalten Säuls nach Akt III – denn das Stück ist ja noch nicht an seinem Ende angekommen. Zur Magie: La Taille hat sich wie gesagt noch anderweitig mit ihr beschäftigt, vor allem als Autor der *Geomance abregée*. Dort geht er noch weiter, denn er hält nicht nur die Beschwörung eines verstorbenen Propheten für möglich, sondern er rechtfertigt das Anrufen übernatürlicher Kräfte auch außerhalb des christlichen Glaubens: La Taille verteidigt die Geomantie. Diese sei eine ›Tochter der Astrologie‹, die drei

176 Lecercle verweist besonders auf die prominenten Positionen von Ludwig Lavater und Pierre Le Loyer: »Les bénéfices de la trahison«, S. 36, Anm. 49.

177 Ebd., S. 25 f. und S. 34 f.

178 Lecercle führt weitere ästhetische Gründe an: Dass der Zuschauer der Zeit nicht wirklich an eine Rückkehr der Toten glaube, diese aber als glaubwürdig vorgeführt bekomme, erzeuge eine Verunsicherung, welche die kathartischen Gefühle intensiviere; ebd., S. 36.

179 Ebd., S. 41.

180 Ebd., S. 39.

181 Ebd., S. 42.

182 Stawarz-Luginbühl macht außerdem geltend, dass La Taille, wenn er der Samuel-Figur wirklich eine »caution auctoriale« hätte verleihen wollen, sie als protatische Figur hätte auftreten lassen. So aber sei sie eine Figur unter anderen, und der Leser könne selbst entscheiden, ob er sie für wahr halte. Allerdings halten die Figuren den Geist für wahr, in diesem Punkt folgt sie Lecercle; *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 259 und 237.

Zweige hätte, den himmlischen – die eigentliche Astrologie –, den irdischen – die Geomantie – sowie die Alchimie.¹⁸³ Sein Argument für die Geomantie:

Ayant plutost dressé cest Art (qui nous a seruy maintesfois d'adoucir, & tromper l'ennuyeuse fatigue des Armes) pour le passetemps des gentils Esprits que pour aucune certaineté que i'y pense estre, encores que ie ne l'aye trouué gueres faux. Quant à ceux qui croiroient qu'il y eust icy de l'offense de Dieu, ou quelque inuocation d'Esprits, j'estime ceux la tellement ignorants, qu'ils me semblent indignes de la peine que ie prendrois à leur monstrier le contraire.¹⁸⁴

Eine eigenartig ambivalente Stellungnahme, welche die Geomantie auf einen Zeitvertreib während Feldzügen reduziert, ihr aber zugleich zutraut, treffende Aussagen zu machen; die sich gegen moralisch-theologische Kritik verwahrt, dieser Kritik aber im Grunde nichts entgegensetzt. Der Glaube an die mögliche Richtigkeit entspricht auch der Bestimmung als Zugriff auf »les choses paßées, présentes, & futures«, »pour bié iuger des choses incertaines (qu'on veult sçauoir)«.¹⁸⁵

Angesichts dieser Passage überrascht es, wenn Interpreten La Taille nur als Ankläger von okkulten Praktiken sehen: Er habe den Medici-Hof davor warnen wollen, habe Saül als ein abschreckendes Beispiel gestaltet, das die fatalen Folgen der Magie vorführt.¹⁸⁶ Die Totenanrufung stelle seine zweite Sünde dar, zugleich verspiele er die Möglichkeit von Vergebung. Hier ist eben der gewichtige Einwand geltend zu machen, dass Saüls Sünde ja im Versuch besteht, »choses incertaines« in Erfahrung zu bringen – genau wie die von La Taille propagierte Geomantie. Freilich soll nicht generell bezweifelt werden, dass La Taille Magie verurteilt: Der Chor der Leviten macht diese Deutung wie gesagt unvermeidbar. Aber man muss den Befund relativieren. La Taille hat der Totenbeschwörung eine zentrale Position und ästhetisch große Kraft gegeben; er hat darauf verzichtet, sie aus dem Bühnenraum zu verbannen und in einen Botenbericht »auszulagern«, verleiht ihr stattdessen sinnliche Evidenz.¹⁸⁷ Wenn La Taille also tatsächlich Kritik übt, dann an der Art und Weise, nämlich dem Anruf eines verstorbenen Propheten.

183 Jean de La Taille, *La Geomance abregee*, Paris 1574, S. 1.

184 So im Widmungsschreiben »A un sien amy«, zit. Ausgabe, o.S.

185 Ebd., S. 1.

186 So Forsyth, der Herausgeber der hier zitierten Ausgabe: »Introduction«, in: Jean de La Taille, *Tragédies*, S. XI–LXXIX, hier S. LVI.

187 Eine Option, die nahegelegen hätte, wie Stawarz-Luginbühl betont; *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 237.

Ein wichtiger Aspekt ist zudem, dass die Phitonisse relativ positiv, ja als fromm dargestellt wird. Sie ermuntert Saül abschließend (»Pren espoir«) und betont: »Peut-estre flechira Dieu qui est pitoyable.« (III: V. 813–815) Im Kontrast mit der frommen Hexe wirkt Säuls Uneinsichtigkeit doppelt blasphemisch, wie Lecercle betont, der zudem berechtigterweise darauf hinweist, dass die Aufwertung der Hexe nach dem Beispiel von Flavius Josephus geschieht. Dies kann im historischen Kontext der Religionskriege als Toleranzauftrag gesehen werden: Der Glaube des anderen mag als Aberglaube erscheinen, soll aber respektiert werden.¹⁸⁸

Nach der zweiten Sünde bleibt Saül nur der Tod. Denn auf die Ratschläge der Hexe kann er kaum noch reagieren, die Philister unter König Achis greifen an, ja, sind siegreich, Säuls Söhne sind bereits gefallen. In dieser schwierigen Lage wird Saül mit der zweiten schwerwiegenden Entscheidung des Stücks konfrontiert: der des Selbstmords. Was die Stoa (und damit La Tailles Vorbild Seneca) als legitimes Mittel der Selbstbestimmung wertet, ist in den Augen der christlichen Ethik eine schwere Sünde; im Alten Testament wird der Akt auch nicht als wohlüberlegte Entscheidung präsentiert, sondern als Flucht vor dem Feind, als verzweifelte Tat.¹⁸⁹ Hier allerdings wird nicht einmal ein »richtiger« Suizid gezeigt, denn Saül sucht den Tod im Kampf mit dem Feind. Dennoch, Saül begeht eine Sünde, wie der Chor erneut kritisiert:

[...]

Veu qu'il n'est rien à la loy

« De Nature si contraire,

« Que son chef-d'œuvre deffaie?

« Pource, l'ame jointe au corps

« Ne doit point saillir dehors,

« Si DIEU, qui dans nous l'a mise,

« N'a son issue permise [...]. (IV: V. 1126–1132)

Erneut betonen die Anführungszeichen, dass die Passage allgemeingültige Sentenzen formuliert. Damit wird deren moralische Valenz verstärkt. Für Saül bedeutet das, dass sein Leben mit einer weiteren Sünde endet.

Überraschenderweise steht Saül am Ende des Stücks dennoch verhältnismäßig gut da. Zum einen kann ein Suizid unter bestimmten Umständen genuin tragisch sein, wie La Taille in seinem programmatischen Vorwort festhält. Un-

¹⁸⁸ Vgl. Lecercle, *Le Retour du mort*, S. 65. La Taille ist einer der wenigen, die Flavius Josephus in diesem Punkt folgen (ebd., S. 97).

¹⁸⁹ So auch Gorrichon, die in Säuls Tat einen paganen Einfluss sieht; »L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül le furieux*«, S. 165.

ter den die Zuschauer zu leidenschaftlichen Reaktionen bewegenden Beispielen stellt er u.a. Folgendes heraus: »[...] et d'un autre qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux, fut contraint de faire ce piteux office de sa propre main.« (L'Art, S. 4)¹⁹⁰ Der Passus klingt wie eine Rechtfertigung in eigener Sache; ein Spannungsverhältnis zwischen christlichen Werten und tragischen Anforderungen scheint auf.

Die Aufwertung des Helden geht aber noch weiter: In den letzten Momenten seines Lebens ermannt Säul sich und entwickelt eine heroische Dimension, die manchem tragischen Helden fehlt. Als sein Knappe sich weigert, ihn zu töten, fasst Säul neuen Mut:

[...]
J'emploiray contre Achis et contre moy mes mains:
Je vas rallier gens et leur donner courage,
Je vas sur l'ennemy faire encor quelque charge:
[...]
Je veux donc vaillamment mourir pour la patrie,
Je veux m'acquerir gloire en vendant cher ma vie,
[..] (IV: V. 1082–1088)

Säuls voluntaristische Anaphern werden sogleich durch Taten gedeckt. In der Schlacht macht der König – dessen Herrschaft bei La Taille vor allem dank militärischer Erfolge positiv zu bewerten ist –¹⁹¹ erneut mit Gott gemeinsame Sache, das zeigt auch die Neuordnung zentraler Begriffe. Zum einen hat die »fureur«, Zeichen von Gottes Strafe, nun die Seiten gewechselt: Sie trifft nicht mehr Säul, sondern seine Feinde (IV: V. 974); Saul scheint am Ende von seinem Straf-Furor befreit.¹⁹² Zum anderen ist Säul, der Blasphemiker, auf Gottes Seite in der Schlacht, wenn der Philisterkönig beide angreift: »[...] d'y voir mesme Achis comme au milieu / Blasphemer (las!) contre Saul et DIEU« (V: V. 1169f.). Die Synästhesie »voir ... Blasphemer« (in der Folge wird klar, dass es sich um einen verbalen Angriff handelt, der auf den physischen folgt) bringt pointiert den Sachverhalt zum Ausdruck: Säul ist Opfer der Blasphemie, nicht Täter,

¹⁹⁰ Auch wenn der Kommentar von Barataud hier zur Vorsicht mahnt: Säul sei bereits verloren gewesen, der Selbstmord diene nur dazu, einem entehrenden Tod zuvorzukommen; La Taille, *De l'Art de la tragédie*, S. 36 (Anm. 38 zur hier zitierten Stelle, in Baratauds Ausgabe S. 16).

¹⁹¹ Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 250.

¹⁹² Stawarz-Luginbühl bemerkt treffend, Senecas *Hercules furens* ginge vom Helden-tum in den Wahn, während La Tailles Säul den umgekehrten Weg zurücklege (ebd., S. 270) – allerdings nur, wenn man den Wahn einzig als Krankheit begreift (zum *furor heroicus* s.u.).

was wiederum bedeutet, dass er in seinen letzten Stunden erneut als Gesalbter und Beauftragter des Herrn zu sehen ist.¹⁹³

Nach dem Tod ist es David, der Säul regelrecht als Helden des Vaterlandes inszeniert:

[...] O dure cruauté
Des cieux malings! Mais un heur t'est resté,
C'est d'estre mort au milieu de l'armée
Changeant ta vie en une renommée
Que tu auras mourant pour ton païs.
[...]
Qui par voz morts acquerez un renom
Lequel doit rendre immortel vostre nom,
[...]
Tu fus, ô Roy, si vaillant et si fort
Qu'autre que toy ne t'eust sceu mettre à mort. (V: V. 1479–1500)

Diese Schlussworte deuten Säuls Tod im Sinne einer Metamorphose, das Leben wird in Ruhm verwandelt, die Wechselhaftigkeit des Schicksals – das Rad der Fortuna wurde ausführlich evoziert (V: V. 1303–1316) und wird auch im Schlusssonett an Henry de Bourbon in extenso bemüht –¹⁹⁴ in die Stetigkeit eines dauerhaften Namens. Die Heroisierung ist überraschend, sie entspricht nicht dem Alten Testament: Zwar trauert dort David um den Gesalbten des Herrn, aber von einem ruhmreichen, unbesiegten Kämpfer ist nicht die Rede. Ganz anders beim Krieger La Taille, der auch seinen Helden zu Kämpferehren kommen lässt.

Betrachtet man also den Parcours des Helden insgesamt, so ist das Ende trotz allem versöhnlich. Insofern ist die oben erläuterte innere Form des Dramas leicht zu modifizieren. La Tailles Stück beginnt mit der Einsicht Säuls, dass Gott ihn ins Unglück gestürzt hat und die »fureur« seine Strafe ist (Exposition). Daraus folgt Verzweiflung: Säul will den Befehl aufgeben, kein Anführer und Held mehr sein. In seiner Verzweiflung begeht er die zweite Sünde, den Einsatz von Magie, die direkt an die frühere anschließt (Höhepunkt; Akt III); daraus folgt Wissen um sein Schicksal (Anagnorisis). Aber die Niederlage in

193 Insofern ist Stawarz-Luginbühl nicht exakt, die behauptet, in dem Moment, in dem Säul sich nicht mehr Gott anvertraue, werde »une fin héroïque, une fin stoïcienne« möglich (ebd.). Tatsächlich ist es ein heldenhaftes Ende mit stoischen Zügen (Suizid), aber die analysierte Begrifflichkeit legt auch eine religiöse Dimension nahe, selbst wenn sie Säul als Person nichts mehr »nützt«.

194 In der zitierten Ausgabe S. 90.

der Schlacht lässt ihn eben wieder zum Krieger werden (Wendepunkt), der zweite Schildknappe hebt zu Recht heraus, dass Saüls Herz »heroique« sei (IV: V. 1099) – hier liegt die eigentliche Wende vor. Säul stirbt (Katastrophe), scheidet aber als Heros: Er schlägt sich »comme on voit un lion escumant« (V: V. 1352).

Letzten Endes kann man diese heroische Apotheose Säuls nur vor dem Hintergrund der *fureur* sehen, die hier in militärische Ehren (die meist auf dem *furor heroicus* basieren) münden. La Taille schätzt das Gesetz der Begeisterung sicherlich nicht gering: »Dieses ließ sich gleichsam bruchlos auf eine feudale Tugendidee beziehen. Es umfaßt genau jene Tüchtigkeit, mit denen [sic] der Wehr- und Kriegsstand und insbesondere seine Führer Staaten und Reiche begründen und erhalten.«¹⁹⁵ Mehr noch: *furor heroicus* und *furor poeticus* sind aufs engste verwandt, sind als variiierende Formen zu sehen, in denen sich »derselbe ekstatische Raptus« ausdrückt.¹⁹⁶ So gesehen trägt Sauls Wahn zur Größe des Dramas bei. Die Frage der göttlichen Gnade hingegen ist auch *post mortem* weiter offen, könnte man im Geiste der protestantischen Gnadenlehre sagen.¹⁹⁷

Es ist daher nicht einfach, La Tailles Version des Saul-Stoffes auf einen Nenner zu bringen; viele Interpreten haben betont, dass die divergierenden Ansprüche seiner Quellen (die Bibel, Seneca, die protestantische Theologie)¹⁹⁸ zu einer vielschichtigen, teils auch widersprüchlichen Tragödie führen. Sicher ist: La Tailles Säul ist ein vom Furor – dem Wahn, aber auch dem Mut – Getriebener. Er ist als König ein höchst vergänglicher Tyrann (V: V. 1321), der die religiösen Grenzen nicht anerkennt; dennoch wird sein Name mit ewigem Ruhm verbunden. Lebègue hat in seiner klassischen Studie resümiert:

Après avoir distingué dans la personne de Saül le fou, le coupable et l'homme de cœur, nous sommes pris d'un scrupule: cette analyse donne-t-elle une idée exacte de la complexité du personnage? Non, car à ces trois caractères fondamentaux qui se développent sous le triple signe de Sénèque, de la re-

195 Winfried Wehle, »Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des »Klassischen««, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985 (Romanistisches Kolloquium 3), S. 167–201, hier S. 177.

196 Ebd.

197 So Stawarz-Luginbühl, die betont, dass das Stück »surtout une tragédie de l'épreuve de la foi« sei, freilich nur, wenn man in Rechnung stelle, dass ihm jegliche Erbauung abginge; *Un Théâtre de l'épreuve*, S. 279f., hier S. 280.

198 Es handelt sich hier um eine für die Renaissance typische epistemische Struktur, wie sie Klaus W. Hempfer herausgearbeitet hat; »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische »Wende«« in: ders. (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993 (Text und Kontext 10), S. 9–45.

ligion et d'Aristote, La Taille a ajouté divers traits, et il a poussé assez loin l'étude des mobiles.¹⁹⁹

Tatsächlich kommen in der Figur die Elemente Wahn, Schuld und Heroismus zusammen – Säul ist ein Kompositum. Eine gewisse Einheit des Charakters wird dennoch erreicht, und zwar durch die Leidenschaftlichkeit des Furors, die über den Verstand siegt und Säul zu Taten bewegt, die sowohl Schuld als auch Ruhm über ihn bringen.

Auch hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von staatlicher Macht und religiöser Autorität sind mindestens zwei Elemente relevant. Einerseits steht Säul in der Tradition der christlichen Auslegung, welche den Ungehorsam gegen Gott betont. Zwei Nuancen sind hierbei festzuhalten: Erstens wird diese durch den Verweis auf die für den Menschen nicht einsehbare Vorsehung (reformerisch) pointiert, zweitens durch die Reduzierung der Sünden und die Möglichkeit von Vergebung christlich relativiert. Andererseits ist aber auch die von Flavius Josephus initiierte Tradition, in Säul einen paganen Heros zu sehen, spürbar präsent.²⁰⁰ Diese letztere, weltliche Dimension ist im Begriff des Furors mit angesprochen und zeigt Säul einen – relativen – Ausweg aus den theologisch-moralischen Verstrickungen: den Weg des mutigen Kriegers zu gehen, im Vertrauen darauf, dass diese Qualitäten ausschlaggebend sein könnten, wenn nicht für das Seelenheil, so doch für den weltlichen Ruf.

III.6 Krieg und Aufstand, Wille und Fatalität: Der politische *Säul* der Klassik (Pierre Du Ryer)

Wie Jean de La Taille ist auch Pierre Du Ryer (1605 bis 1658) ein heute weitgehend unbekannter Autor. Wie La Taille aus dem weiteren Umfeld der Pléiade stammte, so zählt Du Ryer zu den *malherbiens* und gehört einem wichtigen Literatenkreis an, nämlich demjenigen um Pierre Corneille; seine Bekanntheit

199 Lebègue, *La Tragédie religieuse en France*, S. 415.

200 Buron etwa sieht die theologische Dimension in den Hintergrund treten: »La seule explication satisfaisante que suggère la pièce est que le désespoir du roi naît de ses malheurs: c'est une réaction psychologique et morale à ›la male grace‹ divine, qui va finalement briser l'individu qui l'éprouve sans que Dieu ait à intervenir. La tragédie esquive de nouveau les spéculations théologiques pour se rabattre sur la description d'une maladie morale.« »L'art de la tragédie‹ humaniste comme refus de la ›théologie‹, S. 419.

ab den späten 1620er Jahren verdankt er zunächst Tragikomödien,²⁰¹ bevor er 1637 mit *Alcionée* (einer Tragödie, deren Held bewundernswert und dennoch schuldig ist) als einer der Ersten die Tragödie im Sinne der klassizistischen Regeln etabliert.²⁰²

Du Ryers Saul-Drama ist schon deshalb interessant, weil es in die frühe französische Klassik fällt (1639 oder 1640 aufgeführt, 1642 publiziert): Es ist aufschlussreich zu sehen, welche Form der alttestamentliche Stoff unter den Vorgaben einer konsequent durchdachten Regelpoetik annimmt. Darüber hinaus ist die Mitte des 17. Jahrhunderts eine Blütezeit des Absolutismus und damit der Moment einer großen politischen Machtkonzentration: Auch in der hier interessierenden Perspektive ist also eine wichtige Markierung erreicht, in welcher die königliche Zentralgewalt eine relative Autonomie vom religiösen Diskurs erzielt hat. Schließlich ist Du Ryers Tragödie großer Erfolg beschieden,²⁰³ was eventuell auch daran liegt, dass die Gattung zu dieser Zeit wieder an Beliebtheit gewinnt. Es ist freilich nicht mehr die Tragödie der Renaissance: Statt das Unglück hochstehender Personen zu zeigen und davon ausgehend Ursachen und Leid deklamatorisch zu beschreiben, ist die klassizistische Tragödie handlungsorientiert, lässt einen »conflit passionnel« eine überraschende Entwicklung provozieren.²⁰⁴

Du Ryers Widmung ist eine ungewöhnliche: »Je ne dédie cet ouvrage à personne, parce que je le dédie à tout le monde. Je le donne aux Grands et aux Petits, aux Profanes et aux Religieux, parce que les uns et les autres peuvent trouver dans son sujet une instruction sans aigreur, et un divertissement sans scandale.«²⁰⁵ Während eine Widmung normaler Weise eine hochstehende Person adressiert, einen Fürsten, Bischof, Kardinal, um Schutz vor Widersachern, eine moralische Garantie und eine erfolgreiche Verbreitung zu sichern, wendet sich Du Ryer an jedermann; man kann hieran seinen Rückzug aus dem höfi-

201 Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris 2010 (Collection U Lettres), S. 18, 26.

202 Ebd., S. 213.

203 So die Académie française, die Du Ryer 1646 aufgenommen hat – als Sieger im Wettstreit mit Pierre Corneille; URL: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/pierre-du-ryer?fauteuil=9&election=21-11-1646> (aufgerufen am 19.9.2023). Des weiteren Kosta Loukovitch, der in Du Ryers *Saül* gar »l'apogée« der religiösen Tragödie der Klassik ausmacht; *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris 1933 (Bibliothèque de la société des historiens du théâtre 3), S. 173.

204 Forestier, *La Tragédie française*, S. 210.

205 Pierre Du Ryer, *Saül*, in: ders., *Théâtre complet*, hg. von Hélène Baby u. a., Bd. III, Paris 2022 (Bibliothèque du théâtre français 92), S. 229–341, hier S. 257.

schen Protektionssystem festmachen.²⁰⁶ Für unseren Kontext aufschlussreicher ist das, was Du Ryer über das Ziel seines Dramas schreibt:

Je demande seulement qu'on me sache bon gré d'avoir au moins essayé de faire voir sur notre Théâtre la majesté des Histoires saintes. Comme j'ai eu cet avantage d'y faire paraître le premier des sujets de cette nature avec quelque sorte d'applaudissement; si j'en ai mérité quelque chose, je souhaite pour ma récompense que je serve en cela d'exemple, et que mes Maîtres, je veux dire ces grands Génies qui rendraient l'ancienne Grèce envieuse de la France, deviennent mes imitateurs dans un dessein si glorieux. Ainsi l'on ramènera la poésie à son ancienne institution, on rejoindra l'utilité au plaisir, et l'instruction au divertissement. [...] le Théâtre [...] deviendra pour tout le monde la plus agréable École où l'on puisse apprendre la Vertu.²⁰⁷

Der Dramatiker behauptet, er habe als Erster ein biblisches Thema mit Erfolg auf die Bühne gebracht; das trifft nicht einmal auf das 17. Jahrhundert zu, Claude Billard (1550 bis 1623?) hat 1610 einen *Saül* veröffentlicht. Allerdings verfasst er in der Tat die erste Bibeltragödie der französischen Klassik;²⁰⁸ auch sein Erfolg ist unbestreitbar. Du Ryer hofft, große Nachahmer zu finden: Tatsächlich werden Rotrou und Corneille, die wichtigsten Zeitgenossen, religiöse Themen behandeln (Corneille etwa in seinem *Polyeucte*, 1643) – aber keine Bibeldramen verfassen. Die bleiben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Ausnahme: Nach *Saül* wird zwar eine kleine Mode einsetzen, aber erst Jean Racine wird mit *Esther* (1689) und *Athalie* (1691) wirklich einen Wendepunkt des Interesses markieren.

An der Zielsetzung kann man nebenbei die Entwicklung des französischen Dramas seit La Taille nachvollziehen: Du Ryer glaubt, dass Frankreich bereits »grands Génies« hervorgebracht habe, die es mit den griechischen Dramatikern aufnehmen könnten; anders als zu Zeiten der Pléiade scheint die Bereicherung von Sprache und Literatur durch *imitatio* der Alten nicht mehr als schmerzliche Notwendigkeit. Mit anderen Worten: Die Übernahme der antiken Dramenformen, die seit der Renaissance versucht wurde, scheint jetzt, gut hundert Jahre später, abgeschlossen.

206 1640 endete vermutlich seine Arbeit für den duc de Vendôme, Du Ryer hat fortan keinen »Beschützer« mehr; offenbar zieht er sich aufs Land zurück.

207 Du Ryer, *Saül*, S. 257f.

208 So auch Bénédicte Louvat-Molozay, »*Saül* de Du Ryer. Entre La Taille et la Bible, le double défi d'une tragédie biblique moderne«, in: *Littératures classiques* 42/2001 (Nr. »Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur«), S. 257–276.

Kommen wir zum eigentlichen Stück, das in jeder Hinsicht kanonisch wirkt.²⁰⁹ Wenn das nicht der natürlichen Neigung des Autors entspringt, so mag es an der gerade ausgefochtenen »Querelle du *Cid*« (1637) liegen, deren Donnergrollen noch im Hintergrund hallt. Es handelt sich bei *Saül* nämlich um eine regelmäßige Tragödie in fünf Akten, mit 1744 Alexandrinern auch von üblicher Länge und gewohntem Versmaß. Die drei Einheiten werden respektiert, indem das Stück den Tagesumlauf als Zeitrahmen einhält, die Handlung geografisch an den »*Mont de Gelboé, en Judée*« bindet und als Plot das Ende Sauls präsentiert.²¹⁰ Probleme bereitet vor allem die Einheit des Ortes: Die Gilboa-Berge liegen nicht in Judäa, Jonathas' Reise nach Jerusalem macht aber eine Anpassung nötig. Außerdem kommt zum Ort – ein Feldlager – ein Wald in der Nähe (für die Weissagung der Hexe) hinzu.

Bereits ein Blick in das Figurenverzeichnis lässt auch bei Du Ryer Besonderheiten erkennen. So bekommt Michol, Säuls Tochter und Davids Frau, eine Rolle im Stück zugewiesen, ebenso ein Verehrer Michols, Phalti, der damit zum Rivalen und Feind Davids wird; letzterer wiederum tritt gar nicht auf. Schließlich fällt Ahas, »Écuyer de Jonathas«, auf, ein Schildknappe also. Den bei La Taille prominenten Chor sucht man bei Du Ryer vergebens, was einer allgemeinen Entwicklung entspricht: Der Einsatz des Chores ist der französischen Tragödie im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts verloren gegangen.

Auch die Handlung setzt eigene Akzente. In Akt I ist Säul angesichts der feindlichen Philister verzweifelt, während seine Kinder, Jonathas vorweg, ihn ermutigen. Heerführer Abner berichtet, dass das Volk in Jerusalem rebelliert; Jonathas bricht auf, es zu beruhigen. Michol schlägt vor, ihren Mann David einzusetzen, Säul misstraut David jedoch. Phalti bringt die Neuigkeit, dass David auf Seiten der Philister kämpft: Säul vermutet, dass David hinter dem Volksaufstand steht, Michol hingegen glaubt, dass Phalti David nur deshalb diskreditieren will, weil er sie liebt. Der Akt schließt mit einer zweifelnden Michol. Akt II hingegen vertieft Säuls Verzweiflung: Der Himmel schweigt, er will daher Rat in der Hölle suchen; er befiehlt Phalti, jemanden zu finden. Michol bittet Säul, David herbeizurufen und auf die Probe zu stellen, was zu einer Diskussion über Davids Integrität führt. Säul will Michol Phalti zur Frau geben, weil David so

209 Allgemein dazu: James F. Gaines, *Pierre Du Ryer and His Tragedies. From Envy to Liberation*, Genf 1988 (Histoire des idées et critique littéraire 257); Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, S. 173–194; Margaret A. Pascoe, *Les Drame religieux du milieu du XVII^e siècle (1636–1650)*, Paris 1932, S. 49–56; J.S. Street, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille. Dramatic Forms and Their Purposes in the Early Modern Theatre*, Cambridge u.a. 1983, S. 172–175. Thiel, *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, S. 46–67.

210 Du Ryer, *Saül*, S. 260.

gut wie tot sei und Könige die Macht hätten, Ehen zu annullieren. Jonathas kehrt zurück, er hat das Volk beruhigt, das (zu Recht) glaubte, David sei zurückgewiesen worden; Jonathas empfiehlt dem erbosten Säul, David zurückzuholen, Abner unterstützt Jonathas. Säul scheint schließlich zuzustimmen. In Akt III schickt Säul David eine Provinz verteidigen. Säul kündigt Jonathas an, dass er die Weissagerin befragen wird; sein Sohn versucht erfolglos, ihn davon abzubringen. Phalti betont die Bedeutung der Verkleidung Säuls. Auch Abner rät Säul ab und scheitert. Säul kommt zur Pythonisse, der Hexe von En-Dor, und verspricht ihr Schutz für die Beschwörung Samuels. Die Hexe zieht sich für die Beschwörung zurück, der wartende Säul zweifelt. Die Hexe kündigt Samuels Geist an, der Säul an seine Verfehlungen erinnert; er sagt ihm seinen Sturz, Davids Herrschaft und vor allem den Tod seiner Kinder voraus.²¹¹

In Akt IV ruft Phalti die Kinder zusammen und informiert sie (ohne Säuls Wissen) über die Prophezeiung. Im Gespräch mit Säul hält Abner den Geist für eine »illusion« (IV,1: V. 1083; IV,2: V. 1095): Säul stimmt zu, möchte sich aber vorbereiten; er beschließt, seine Kinder zu retten. Michol warnt Säul, sie hatte einen Alptraum; Säul will sie und Jonathas nach Jerusalem senden, aber letzterer will in die Schlacht ziehen und rät Säul, nicht auf die Prophezeiung zu hören. Säul beschließt, sich heldenhaft zu zeigen, d.h. sich nicht durch die Weissagung ängstigen zu lassen. Er schickt Michol in Sicherheit und zieht in die bereits angebrochene Schlacht. Akt V besiegelt die Katastrophe: Phalti wird mit den fliehenden Truppen und der Niederlage konfrontiert. Abner trifft ein: Der König kämpft, gefolgt von Jonathas; Phalti zeigt Abner zwei tote Kinder Säuls. Der schwer verletzte Jonathas kommt hinzu, er will weiterkämpfen. Säul trifft ein, sieht die Toten und den Sterbenden; Jonathas fordert ihn auf, sich zu retten, aber der ebenfalls verletzte Säul will und kann nicht. Jonathas stirbt, Säul fordert seinen Knappen auf, ihn durch Selbstmord vor der Demütigung durch den Feind zu bewahren; der Knappe weigert sich, Säul begeht Suizid, der Knappe ebenfalls.

Das Resümee zeigt, dass Du Ryer aus der Saul-Erzählung dieselbe Sequenz wählt wie La Taille, nämlich die letzten Stunden vor dem Tod. Die Wahl liegt nahe, denn die Einheiten von Zeit und Handlung werden respektiert und der Moment der tragischen Konsequenz wird gezeigt – in einer Tragödie unabdingbar. Auch steht die Anrufung der Hexe in Akt III im Zentrum des Stücks. Dennoch gibt es neue Elemente: Besonders ist hier der Volksaufstand hervorzuheben, von dem im Alten Testament keine Rede ist. Auch wird die Sequenz

211 In der Szene fehlt die eigentliche Beschwörung sowie das Essen im Anschluss; Loukovitch resümiert: »Moins de détails matériels, plus de vie psychologique: progrès vers le classicisme.« *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, S. 186.

neu akzentuiert, die Figuren sind ganz anders entworfen, das Stück als Ganzes wird verwandelt.²¹²

Schon der angeschlagene Tonfall wirkt neu. Zur Erinnerung: La Taille setzte mit Säuls Wahn ein, der wortmächtig beschworen wurde. Ganz anders Du Ryer:

SAÛL

*Cessez, mes chers enfants, de consoler un père,
Que le Ciel met en butte aux coups de sa colère,
Quand son bras irrité frappe si rudement
Une soudaine mort est un soulagement.
Fuyez donc de mes yeux, fuyez d'un misérable,
De peur qu'en l'appuyant son sort ne vous accable,
Et que d'un Dieu vengeur l'équitable courroux,
En tombant dessus lui, ne tombe dessus vous.* (I,1: V. 1–8; Hervorh. N.B.)

Die kursivierten Verben in parallelistischer Fügung drücken – wie die gesamte Passage – vor allem ein Gefühl aus: Resignation. Säul wird nicht im Wahn gezeigt, weder hier noch in der Folge, und er argumentiert fast durchweg vernünftig. Der Wahnsinn ist zwar im ganzen Stück präsent, charakterisiert aber meist andere Akteure: Er manifestiert sich als Furor der Feinde (I,1: V. 77), des Volks in Jerusalem (I,2: V. 134; II,3: V. 553 und 562), des Himmels als Quelle beider (II,1: V. 331–334; IV,5: V. 1457) oder auch als Wunsch Jonathas, der eine »utile fureur« der Soldaten erhofft (V,3: V. 1512). Der Wahn betrifft also viele – Säul hingegen zeigt sich als zivilisiert-vernünftiger Herrscher im Geiste der französischen Klassik.

Das ist insofern geradezu eine Notwendigkeit, als die Figur des Monarchen den französischen Hof und die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts derart dominiert, dass jede Herrscherdarstellung als Kommentar gesehen werden muss – zum konkreten König (Louis XIII) oder zur Institution des absoluten Monarchen allgemein. Daher hat die Tragödie – im Prestige zwar theoretisch hinter dem Epos stehend, de facto aber die repräsentativste literarische Form ihrer Zeit – geradezu eine politisch-moralische Verpflichtung, zumindest vor-

212 Mit den Worten von Zilli: »Au centre de sa réflexion, il y a la grandeur que l'homme acquiert par l'exercice de sa volonté, non la leçon d'humilité et le sentiment de la vanité des valeurs mondaines.« (»Säul: de Jean de La Taille à Pierre du Ryer«, S. 216). Eine Akzentverschiebung liegt in der Tat vor – inwiefern es genau diese ist, das gilt es zu prüfen. Es sei festgehalten, dass Zillis Position jener Loukovitchs entgegensteht, der festhält: »C'est que *Saül* n'est pas une tragédie de la volonté [...]. [...] *Saül* est impuissant à choisir.« *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, S. 187.

dergründig einen anständigen Herrscher zu zeigen. Eventuelle Kritik kann nur auf hintergründige Weise formuliert und platziert werden. Hinzu kommt die Vernunftorientiertheit der Epoche, die beginnt, Phänomene wie Wahn mental aus- und real einzuschließen.²¹³

Zurück zu Saül: Einzig auf David bezogen ist sein Furor intakt. Hier zeigt er sich irrational, ein Punkt, der zu erläutern sein wird.²¹⁴ Ansonsten wird Säuls Wahn nur in der Mitte des Stücks prominent zur Sprache gebracht, nämlich durch die Hexe: »La fureur de Saül a menacé nos têtes« (III,5: V. 886). Hier spielt die Pythonisse auf die von Saül angeordnete Hexenverfolgung an; Saül hat diese freilich im Sinne Gottes durchgeführt, seine »fureur« war also legitimer Eifer und keine Strafe. Anschließend wird der Wahn erneut ausgeblendet, nur die letzte »fureur« Säuls, nämlich sein Selbstmord (V,4: V. 1703), hat Bedeutung. Kurz: Säuls Wahn wird kräftig entwertet, durch die vielfältigen Formen und Träger von Wahn, durch die spürbare Einschränkung bei Saül.

Was die Ursache des Wahns, Säuls Vergehen, betrifft, so ist es ebenfalls reduziert. L'Ombre (der Geist des Propheten Samuel) nennt folgende Fehler (III,8): die Tötung der Priester von Nob (V. 991–994), die David beschützten,²¹⁵ eine Tat, die im Alten Testament durchaus relevant, aber weniger entscheidend ist; sodann Ungehorsam gegen Gott allgemein, ein Befund, der für das Alte Testament und die Auslegungstradition zentral ist, aber dort eigentlich auf bestimmte (grausame) Befehle Gottes gemünzt wird, vorneweg das Töten der Amalekiter. Davon ist hier zunächst keine Rede, auch die Verfolgung Davids wird heruntergespielt. Auffälliger als sein vergangenes ist Säuls aktuelles Fehlverhalten – und auffällig ist vor allem seine Liebe zu seinen Kindern.

Denn Du Ryers Saül ist ein fürsorglicher Vater, der sich um seine Nachkommen sorgt und fürchtet, sie könnten von seinem Unglück mitbetroffen werden. In dieser Sorge drückt sich zweierlei aus: vermutlich aufrichtige Vaterliebe, aber auch – egoistischer – die Furcht um sein dynastisches Erbe, d.h. um die Fortdauer seiner Herrschaft. Du Ryer verwandelt die tatsächlich eintretende biblische Strafe hier in ein vorausgreifendes Gefühl des Protagonisten, ein geschickter Schachzug zur Erweiterung der Figurenpsychologie. Auch für den

213 Vgl. dazu Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1972 (tel 9), Kap. »Le grand renfermement«, S. 67–109.

214 Den Punkt betont zu Recht Pascoe gegen Thiel: *Les Drame religieux du milieu du XVII^e siècle*, S. 49–56, hier S. 52. Thiel: *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, S. 57.

215 Unverständlicherweise deutet Zilli die Passage als »péché de désobéissance«, bestehend im »meurtre arbitraire d'Achimelech et des autres prêtres«: Davon ist nicht die Rede, sondern von jenen Priestern, die David Asyl gewährten. »Saül: de Jean de La Taille à Pierre du Ryer«, S. 217.

Fortgang der Handlung nutzt Du Ryer das Verhältnis Säuls zu seinen Kindern. Als diese sich dem Vater verweigern, sieht er eine Rebellion darin:

SAÛL

Quoi, *mes propres enfants* ennemis de leur sang,
Abandonnent leur père, et leur gloire, et leur rang?
Des sujets révoltés demandent un rebelle,
Et *mes propres enfants* soutiennent leur querelle!
Quels maux à mon esprit ne sont pas préparés,
Quand je vois *mes enfants* parmi les conjurés? (II,3: V. 583–588; Hervorh. N.B.)

Die Kinder lehnen sich gegen den Vater auf: in einer Königsfamilie, in der sich Macht und Besitz von den Eltern auf die Kinder übertragen, eine schwierige Lage, deren Brisanz durch den allgemeinen politischen Kontext weiter gesteigert wird:

SAÛL

Ce mal, ce mal est grand dès qu'il se fait paraître.
Mais sais-tu la raison d'un peuple révolté?

ABNER

La raison de tout peuple est sa légèreté.
J'ai voulu m'informer des causes de son crime,
Mais on lui parle en vain quand *la fureur* l'anime,
Le peuple est incapable en sortant du devoir,
De donner des raisons comme d'en recevoir. (I,2: V. 130–136; Hervorh. N.B.)

Laut Cousin und Heerführer Abner ist es in diesem Drama das Volk, das ganz seinem Wahn ausgeliefert ist: In seiner Leichtfertigkeit und Unvernunft zeigt es sich als diskussionsunfähig. Der Vergleich mit einem Kind liegt auf der Hand, und die andere Rebellion geht ja wie gesagt in der Tat von Säuls Nachkommen aus. Gleich zwei Aufstände gegen den König, von denen keiner in der alttestamentlichen Vorlage oder in der Rezeptionstradition erwähnt wird: Du Ryer fügt der Saul-Handlung neue Elemente hinzu.

Von welchem Aufstand ist eigentlich die Rede? Es ist das Volk von Jerusalem, das sich gegen Säul auflehnt. Du Ryer nimmt einen Anachronismus in Kauf – Jerusalem wird erst unter David zur Hauptstadt gemacht werden –,²¹⁶

²¹⁶ Loukovitch führt aus, Jerusalem sei unter Saul nur ein Dorf gewesen; *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, S. 183.

um einen Zweifrontenkonflikt zu konstruieren: Säul muss auch an der Heimatfront kämpfen, neben den äußeren Feinden (die Philister) den Rivalen David sowie die Rebellion in Stadt und Familie in Schach halten. Seine Situation ist folglich die eines Fürsten in einer schwierigen politisch-strategischen Lage. Dramatisch ist diese interessant und liefert Wechselreden unter den Figuren: Handlungsoptionen werden durch Vertraute (Jonathas, Michol, Phalti) in kontroversen Dialogen ausformuliert und bewertet. Der Volkswille ist hier mehr als nur ein Vorwand, hinter dem Saul sich zur Entschuldigung seiner Taten versteckt.²¹⁷

Die Rebellion hat nicht nur eine dramatische, sondern auch eine eminent symbolische Bedeutung, und zwar in ihrer Funktion als Strafe für Säuls Vergehen. Denn beide entsprechen einander zutiefst. Samuels Geist betont: »tu te montras rebelle« gegen Gott (III,8: V. 997), Säuls ungehorsames Verhalten ist eine »rébellion« (III,8: V. 999) – eine Einstufung, die sich des Öfteren findet, etwa bei Calvin.²¹⁸ Der Volksaufstand ist also nicht nur ein Zeichen dafür, dass Säul nicht mehr in Gottes Gunst steht (vgl. I,1: V. 101f.): Säul war in seinem Ungehorsam ein Aufständischer gegen Gott und wird nun seinerseits mit Rebellion gestraft. Es liegt ein *contrappasso* wie bei Dante vor.

Die Strafe aus religiösen Gründen ist nichtsdestotrotz eine eminent politische, was zu einer Neuausrichtung der Gesamthematik des Stücks und der Dynamik seiner Handlung führt. Säul (und mit ihm der Zuschauer) ist nun gezwungen, sich mit politischen Fragen und Problemen zu beschäftigen. Im historischen Kontext der Zeit ist Du Ryers Bild eines Volksaufstands als Gottesstrafe nicht ohne Relevanz: Dass die Rebellion gute Gründe hat, sie eben nicht (wie Abner glauben möchte) auf die kindischen Launen des »people« zurückgeht, ist eine Gegenposition zum Absolutismus.

Botho Strauß wird 2019 die Gegenposition dazu formulieren: Hier scheint das Ende einer Linie erreicht zu sein, die Du Ryer erstmals explizit artikuliert. Strauß verbannt das Volk in einen »länglichen Glaskasten«, gesteht ihm eine Existenz nur als »Puppen, Kostüme, holzgeschnitzte Figuren (>Teraphim<)« zu:²¹⁹ Wo Du Ryer Machtkritik artikuliert, disqualifiziert Strauß das Volk, auch indem er es als wankelmütig zeigt – erst verspottet das Volk Saul (»Dürr und lang wie ein Spieß.«; S. 20), dann verehrt es ihn, um schließlich David als neuen »Liebling« (S. 50) zu hätscheln. Wichtiger noch ist, dass Strauß Sauls

217 Demgegenüber betont Bossuet, dass der Volkswille eben nicht zur Entschuldigung herangezogen werden dürfe; *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Livre IV, Article I, VI^e Proposition, S. 99f.

218 So in einer Predigt: »Car Saul jusques au bout a esté rebelle a Dieu [...]« »Du Mardi. 2^e Iuin. 1562. 2. Samuel. Chapitre 2«, in: *Predigten über das 2. Buch Samuelis*, S. 22.

219 Strauß, *Saul*, S. 11.

Amt an die Gunst des Volkes bindet, ein protodemokratischer bzw. populistischer Nexus, den man in anderen Saul-Dramen vergeblich sucht. Strauß vertieft die weltliche Natur des Königtums, das nun als Funktion des unberechenbaren Volkswillens erscheint; er verschärft Sauls Abhängigkeit vom Volk, die von Anfang angelegt ist, radikal. Während Du Ryer im Kontext des voll erblühten Absolutismus mit dem Volk gegen den Herrscher argumentiert, richtet sich die Kritik des Spätgeborenen gegen die Demokratie, deren populistische Elemente nun fragwürdig erscheinen.

Um Du Ryers Position ins Relief zu heben, sei zudem Bossuets Meinung in der Frage angeführt; Bossuet, Bischof und einer der wichtigsten Staatstheoretiker der Zeit, hält seine Gedanken 1709, wenige Jahrzehnte nach Erscheinen von Du Ryers Tragödie, fest. Im Livre VI seiner *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, das dem Gehorsam dem Fürsten gegenüber gewidmet ist, führt er Saul als einschlägiges Beispiel an: Er belegt, dass sich die Pflicht zum Gehorsam auch auf die Untertanen von Tyrannen erstreckt – selbst auf den Klerus und in explizit theologischer Perspektive. Um das zu zeigen, weist Bossuet zunächst auf den Gemeinplatz hin, dass David Saul noch verehrt habe, als er bereits verworfen war,²²⁰ geht dann jedoch auf den weniger topischen Respekt des Propheten Samuel ein. Dieser drücke Saul sein Missfallen aus, lenke dann allen Einwänden zum Trotz ein: »[...] mais Samuel à la fin se laisse fléchir, et consent à honorer Saül devant les grands et devant le peuple: nous montrant par cet exemple que le bien public ne permet qu'on expose le prince au mépris.«²²¹ Das Beispiel des Propheten gilt natürlich *a fortiori* für den Rest der Bevölkerung,²²² Bossuet zufolge hätte sie unbedingt gehorsam sein müssen. Du Ryer hingegen zeigt einen (berechtigten) Aufstand.

Die durch den Aufstand herbeigeführte Lage und der daraus resultierende Handlungsdruck führen zur Kernfrage von Du Ryers Drama: »dans la détresse d'Israël, Saül acceptera-t-il ou non le retour de David, qu'il avait fait fuir?«²²³ Die Not, die eigentlich den Rückgriff auf David nahelegt, vergrößert die Rivalität in politischen und religiösen Dingen, die Saül und Schwiegersohn entzweit. David

220 Später rechtfertigt Bossuet im Detail Davids Widerstand gegen Saul; vgl. *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Livre VI, Article III, I^{re} Proposition, S. 204–207.

221 Ebd., Livre VI, Article II, IV^e Proposition, S. 197f.

222 Saul als Beispiel erscheint weniger schockierend, wenn man bedenkt, dass Bossuet vorher mit Emphase herausgestellt hat, dass die Funktion des absoluten Königtums jeden König transformiert, auch Saul: »Ce Saül changé en un autre homme dans le temps qu'il fut fidèle à la grâce de son ministère, était au-dessus de tout.« Ebd., Livre V, Article IV, II^e Proposition, S. 181.

223 Mazouer, »Le roi Saül, personnage théâtral au théâtre français, du Moyen Âge à Voltaire«, S. 81.

ist der große Abwesende des Stücks, der nicht auftritt, aber in Jonathas und Michol wichtige Fürsprecher am Hof und in Säuls Familie hat. Von Säul wird er als Gegner beschrieben, der Teil der politischen Opposition ist – David ist in seinen Augen »un rebelle« (I,4: V. 257), »le traître« (II,3: V. 634). Ihn zurückzurufen, wäre ein Zeichen der Schwäche: »Quoi David reviendrait! N'est-ce pas témoigner / Que sans lui désormais nous ne pouvons régner?« (II,3: V. 643 f.)

Das ist natürlich eine Frage der politischen Strategie: Die Rivalität der Gesalbten und die Frage der Ehre beherrschen das Stück. Dadurch, dass nicht im Detail gesagt oder gezeigt wird, wie Säul David verfolgt, wird seine Rolle in dieser Rivalität zwar positiver dargestellt als im Alten Testament. Das kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Säul sich letztlich irrt – ein Irrtum, der mit einer politischen Botschaft verbunden ist. L'Ombre, Samuels Geist, ist es, der Säul darauf hinweisen wird. Denn David ist nicht nur als Hafenspieler ein geradezu medizinisches Heilmittel für Säul, sondern auch politisch. Und der Volksaufstand hat ebenfalls gute Gründe:

Ce David de tes maux *le souverain remède*,
Que ton peuple inspiré demandait pour ton aide,
 Ce David repoussé par d'injustes efforts,
 Entrera glorieux au trône d'où tu sors,
 [...] (III,8: V. 1005–1008; Hervorh. N.B.)

Das Volk war »inspiriert«, hat also im Sinne Gottes gesprochen.²²⁴ Ganz anders als der zeitgenössische Absolutismus sieht Du Ryer gute Gründe für eine Rebellion des Volkes.

In dieselbe Richtung geht die Kritik an Säuls Herrschaftsverständnis. Dass dieses in der Tat absolutistische Züge hat, zeigt übrigens seine Rechtfertigung der Geisterbeschwörung:

[...]
 Ne pensez plus m'atteindre et m'imposer des lois,
 La crainte et les remords sont indignes des rois.
 Que mon dessein soit lâche et passe pour un crime,
Puisqu'il me peut aider, je le crois légitime;
 S'il est enfin suivi d'un succès fortuné,
 Il paraîtra louable à qui l'a condamné. (III,7: V. 927–932; Hervorh. N.B.)

²²⁴ So auch Mazouer, ebd., S. 83 f.

Der Zweck heiligt die Mittel, denn alles, was dem Monarchen dient, ist auch legitim: Saül drückt ein radikales Herrschaftsverständnis aus. Sein späterer schrecklicher Sturz ist folglich die Bestrafung eines Tyrannen, der sich durch seine Herrschaft schuldig gemacht hat: »Et les rois apprendront par ta chute effroyable / Que qui règne en tyran doit périr en coupable« (III,8: V. 1009f.). Mehr noch, die Strafe ist ein Exempel: Andere Herrscher sollen sich ein Beispiel daran nehmen – eine politische (und religiöse) Botschaft, die dem absoluten Monarchen Grenzen setzt.

Doch auch den gewöhnlichen Sterblichen ist das Fehlverhalten des Königs einsichtig. Neben einem falschen Machtverständnis gibt es weitere Gründe. Sohn Jonathas kritisiert das Konkurrenzverhalten seines Vaters vehement:

JONATHAS

Ce n'est là qu'un prétexte à cette défiance
 Qui n'abandonne point la suprême puissance;
Ce n'est là qu'un prétexte à cette passion
 Que l'on a pour l'honneur, et pour l'ambition.
 Il regarde *la gloire* ainsi qu'un avantage
 Qu'il craint *injustement* que David ne partage,
 Comme s'il ignorait qu'après de grands exploits
 La gloire des sujets est toute pour les rois.
 Mais que pensons-nous faire, impuissants que nous sommes?
Le démon qui le pousse est plus fort que les hommes;
 [...] (III,1: V. 701–710; Hervorh. N.B.)

Es ist die Stimme der Vernunft: Jonathas benennt die Gründe für Säuls Fehlverhalten. Erstens ist der König durch Leidenschaften geleitet, die seine Haltung gegenüber David bestimmen (vgl. die parallelistischen Verse zu »défiance« und »passion«); diese verweisen auf ihren Urheber, den »démon«, also auf den Teufel selbst. Genau hier müsste der König sich durch seinen Verstand beherrschen – es geht um eine zentrale Eigenschaft des Königs, besonders aus der Sicht der französischen Klassik. Daher sei erneut Bossuet angeführt, dessen *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte* die königliche Autorität anfangs mit knappen Worten charakterisiert, um diese Charakterisierung dann durch ausführliche Belege aus der Bibel, vor allem aus dem Alten Testament, zu unterfüttern. Zentral ist der apodiktische Satz: »Dieu est le Roi des rois«. Königliche Gewalt ist eigentlich göttlich und wird an Menschen lediglich delegiert, wie die Widmung an den Dauphin festhält.²²⁵ Was zeichnet sie

²²⁵ Bossuet, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, S. 1.

aus? Die königliche Autorität ist erstens heilig, zweitens väterlich, drittens absolut und viertens dem Verstand unterworfen.²²⁶ Die Anmerkungen zu Saul bezüglich der ersten Eigenschaft wurden in der Darstellung der biblischen Erzählung bereits präsentiert (s. Kap. I.1). Säul wird noch anderweitig erwähnt, nämlich bezüglich der notwendigen Verstandeskontrolle:

Le contraire d'agir par raison, c'est agir par passion ou par humeur. Agir par humeur, ainsi qu'agissait Säul contre David, ou poussé par sa jalousie, ou possédé par sa mélancolie noire, entraîne toute sorte d'irrégularité, d'inconstance, d'inégalité, de bizzarerie, d'injustice, d'étourdissement dans la conduite.²²⁷

Da Säul gleich unter den ersten Beispielen angeführt wird, ist er einschlägig für die Vernachlässigung der Verstandestätigkeit. Wie gesagt, Du Ryers Säul ist nur bezüglich David so unverständlich, die Verurteilung ist dennoch maximal.

Zweitens ist der tiefere Antrieb für Säuls Eifersucht bei Du Ryer der Anspruch auf »gloire«, also Ruhm – hier ist ein Fehlverhalten benannt, das für Fürsten und Krieger einschlägig ist. Aus dieser Ruhmsucht folgt Ungerechtigkeit (»injustement«). In das Gesamtbild der aristokratischen Tugenden und Laster, denen Säul mehr als allem anderen verpflichtet scheint, gehört auch das Leitbild der Ehre. Säul folgt ihm bis in den Tod: Er sieht seine Kinder tot bzw. sterbend, wird selbst verletzt und bringt sich um (Szene V,4), aber nicht etwa aus völliger Hoffnungslosigkeit oder Verzweiflung, auch wenn sein Leid durch den Tod seiner Kinder vergrößert wird (V,4: V. 1731–1734). Dominant ist vielmehr das Ehrgefühl: Säul will nicht dazu dienen, dem Feind zum »éclat de sa gloire« zu verhelfen (V,4: V. 1702) – und er will nicht der »risée«, dem Lachen des Feindes, anheimfallen (V,4: V. 1686). Die Strafe durch die eigene Hand hingegen ist für Säul auch Beweis seiner Größe, wie seine letzten Worte zeigen: »Apprenez par ce coup qui vous dérobe un roi, / Que Säul seulement peut triompher de soi.« (V,4: V. 1739f.) Damit entmachtet Säul sozusagen die Rebellion und bestätigt die eigene *grandeur* in dem Augenblick, in dem er bereits nicht mehr recht an sie glaubt: Sie ist ihm nurmehr eine »Charmante illusion«, die Macht hat ihre »fatale inconstance« gezeigt (V,4: V. 1650–1660), eine Feststellung, die sich mit der von La Tailles Held deckt.

Das betont auch Michols Rolle, die in Du Ryers Ausgestaltung umfassende Kompetenzen hat, welche das Alte Testament so nicht vorgegeben hat. Michol tritt als treue Frau Davids und aktive Fürsprecherin ihres Mannes auf. Für Säul

226 Ebd., Livre III, Article I, Unique Proposition, S. 64. Die Ausführungen zu den vier Charakteristika füllen die Bücher III–V.

227 Ebd., Livre V, Article I, 1^{re} Proposition, S. 114.

ist sie ein wichtiger Stein im Machtspiel mit David, mit wechselnden Funktionen. Erst will er sie Phalti zur Frau geben, der sie liebt – mit einer denkbaren Liebesintrige wird eine an die Haupthandlung eng gebundene Nebenhandlung angedeutet, die in der Folge jedoch nicht entwickelt wird; hier wäre Michol das im Rahmen einer Strafe entzogene Gut. Später hingegen muss Säul zugeben, dass David die Krone verdient. Michols Funktion ändert sich, durch sie könnte Säul nun an der Größe des Rivalen teilhaben:

Tout ce que veut le Ciel est juste et légitime;
Mais il soulagera le fardeau de mes fers
S'il te laisse une part des grandeurs que je perds. (IV,3: V. 1218–1220)

Das dynastische Denken kennt jedoch auch seine Grenzen:

Hélas! C'est le bonheur d'un prince malheureux
De voir autour de lui *des enfants généreux*;
Et je fais cependant des plaintes légitimes
De trouver dans les miens *des cœurs trop magnanimes*!
Et par un sort étrange, et privé de tous biens,
Je suis même gêné par la vertu des miens! (IV,4: V. 1379–1384; Hervorh. N.B.)

Säul gesteht selbst ein, dass seine Kinder im Recht sind. Er wird zwar durch die Tugend seiner Kinder – hier Jonathas, der mit ihm in den Kampf (und den Tod) ziehen will – gestört, muss aber im Grunde die Legitimität ihres Handelns anerkennen. Die Kinder hingegen bleiben ihm treu (III,1: V. 719–724) und beweisen so erneut ihre sittliche Überlegenheit.

Diese Konstante hält sich in der Hexenszene durch, wird sogar zu ihrem eigentlichen Höhepunkt geführt. Die Geisterbeschwörung steht zwar wie bei La Taille im Zentrum von Akt III, wird allerdings (vermutlich aus Gründen der Schicklichkeit) nicht gezeigt. Säuls Motiv für die Anrufung Samuels ist: »J'ai consulté le Ciel, il n'a point répondu, / Je vais voir si l'enfer m'aura mieux entendu.« (III,2: V. 759f.) Es ist nicht einfach die Rede von einer Unterwelt und deren Bewohnern, die man nicht stören darf:²²⁸ Bei Du Ryer ist bereits der Bereich der Verstorbenen die Hölle. Es folgt eine ausführliche Diskussion über die Beschwörung, verschiedenste Gründe werden angeführt und erörtert. Säul rechtfertigt sich ausführlich: »Au moins quand je saurai ce triste événement /

²²⁸ In der dramatischen Sprache der Klassik sind »les enfers« eigentlich die Unterwelt, nicht die Hölle. Du Ryer aber verwendet den Begriff in der Einzahl und im Gegensatz zum Himmel – insofern ist die Hölle gemeint.

Je me préparerai de périr noblement.« Sein Sturz (»chute«) soll wenigstens »glorieuse« sein, er äußert den Wunsch, »noblement« zu sterben; darin soll sein Tod vorbildhaft für Könige werden, die eine »semblable fin« erwartet. Die Leitbegriffe, die hier fallen, sind aristokratische Normen wie »noblesse«, »gloire«, »honneur« (III,2: V. 777–784).

Jonathas wiederum will seinen Vater nun nicht einfach davon abhalten, er präsentiert eine äußerst vernünftige, ja geradezu spitzfindige theologische Argumentation (III,2); damit zeigt er sich als der im Grunde fähigere Herrscher. Er führt zunächst aus, dass Wahrsagerei ein Sakrileg darstellt. Vor allem aber ist sie wider den Verstand, denn die Hexe sagt eventuell nicht die Wahrheit (»un discours trompeur«; V. 768). Hier sind nun drei Teilargumente zu unterscheiden. Erstens ist das Wissen um die Zukunft per se Gott vorbehalten, es macht »la puissance divine« aus (V. 797–810). Zweitens gilt jedoch, dass selbst wenn die »démon« (V. 798) die Zukunft kennten, sie den Menschen diese als ihre »plus grands adversaires« nicht zuverlässig verkünden würden (V. 811–814): Wenn sie Gutes ankündigen, ist es ein Köder, um die Menschen ins Unglück zu stürzen (V. 815f.); wenn sie hingegen Schlechtes ankündigen, wollen sie die Menschen damit zur Verzweiflung bringen (V. 817–820). Drittens ist zu bedenken: Selbst wenn wir in der Wahrsagerei die Zukunft erführen, könnten wir sie nicht ändern, daher sollten wir Gottes Willen abwarten.

Einer so präzisen Argumentation kann man wenig entgegensetzen, und tatsächlich überzeugt Jonathas seinen Vater auf Verstandesebene.²²⁹ Allein, der König kann nicht anders:

SAÛL

Tes discours, Jonathas, ont passé dans mon âme,
 Tu blâmes mon dessein, moi-même je le blâme,
 Il porte dans mon sein une juste *terreur*,
 Il me couvre de honte, il me comble d'*horreur*,
 Je reconnais mon mal, et ce qui m'en délivre,
Bref, je sais mon devoir, mais je ne puis le suivre;
Un pouvoir que le mien ne saurait ébranler
M'entraîne avec horreur où j'ai honte d'aller. (III,2: V. 833–840; Hervorh. N.B.)

Saül kennt also seine Rechte und Pflichten, er weiß, dass er im Begriff ist, einen schweren Fehler zu begehen, ja, er ist entsetzt ob seiner künftigen Tat. Er hat

²²⁹ Unwissenheit kann Saül nicht mehr vorschützen; Forman, »Pour être donc humain j'éprouve sa colère!«. Saul, King of Israel, as Tragic Hero in French Drama«, zu Du Ryer S. 445–448, hier S. 447.

volle Einsicht in die Verwerflichkeit des eigenen Tuns und dennoch ist er unfähig, anders zu handeln: Eine höhere Macht (»Un pouvoir que le mien ne saurait ébranler«) zwingt ihn dazu. Die Fatalität des Geschehens, die Machtlosigkeit und relative Passivität des Helden unterscheiden Du Ryer sowohl von der biblischen als auch von literarischen Vorlagen, auch von seinem Zeitgenossen Corneille, der willensstarke Helden entwirft. Säul ist zudem von Gewissensbissen gequält (III,6) – bei La Taille gibt es keine Spur davon.

Im Ganzen skizziert Du Ryer also einen tragischen Helden im Sinne einer gequälten, der Fatalität unterworfenen Figur. Säul hat einerseits keinen übergroßen Fehler begangen und erliegt auch nicht seinem Wahn, der eine deutlich eingeschränktere Rolle als bei Sachs oder La Taille spielt; andererseits setzt er den eigenen Verstand nicht sinnvoll ein, misst der *gloire* übergroßen Wert bei und geht sehenden Auges in sein Verderben. Schließlich vertritt Säul ein absolutistisches Herrschaftsverständnis und wird durch die (berechtigte) Rebellion ins Unrecht gesetzt. Diese komplexe Psyche des Helden zeigt vor allem Defizite als Herrscher. Die religiösen Fehler sind ihrerseits vor allem in ihren politischen Konsequenzen relevant.

Auch ansonsten dominiert die politische Thematik: Durch die Rebellion, die Rivalität zwischen Säul und David oder die Instrumentalisierung Michols bestimmt sie die Handlung. Politik ist die Kunst der Machbaren, des Möglichen; sie setzt Voluntarismus und kühle Verstandestätigkeit voraus. An diesen – rein weltlichen – Maßstäben versagt Säul vor allem. Auch seine ethische Orientierung (adelige Werte wie Ruhm, Ehre und Ansehen) scheint mehr einer höfischen Öffentlichkeit als transzendenten Mächten verpflichtet, legt mehr Wert auf individuellen Willen als auf das Schicksal. Einen Punkt hat der Fatalismus von Du Ryers Säul mit dieser politischen Perspektive gemein: Es ist die Distanz zum Religiösen, denn er erinnert weit eher an pagane als an christliche Vorbilder, und er nimmt mehr das gelingende Handeln im und für den Staat zum Maßstab als Wohlverhalten gegen Gott. Und selbst in seinem Scheitern scheint Du Ryer seine Messlatte noch zu beglaubigen – und damit den Saul-Stoff ein großes Stück weit zu verweltlichen.

III.7 Private Gefühle in biblischer Poesie (Georg Friedrich Händel/Charles Jennens)

Den Formenreichtum der Saul-Dramen erweitert Georg Friedrich Händel (1685 bis 1759) auf entscheidende Weise: Die Gestaltung des Saul-Stoffes als Oratorium setzt völlig neue Akzente, im Medium, aber auch in der Handlungsführung. Uns ermöglicht das, einen Blick auf eine auch musikalische Gattung zu werfen – neben Henry Purcells Andachtslied »In Guilty Night (Saul and the Witch of Endor)« (1693) handelt es sich um die prominenteste Vertonung des Stoffes. Dabei erlaubt es die Form des Oratoriums, das von der englischen Zensur seit dem frühen 17. Jahrhundert durchgesetzte Verbot biblischer Stoffe auf der Bühne zu umgehen:

The technique which was discovered eventually was to combine the dramatization of a sacred theme with the solemnity of church music, and thus to create a semi-religious performance easily distinguishable from the ›profanities‹ of the professional theatre. Despite the Puritan disapproval of ecclesiastical music, its power of evoking an atmosphere of prayerfulness and of elevating the audience from mundane thoughts to a mood of awe and humility had never waned.²³⁰

Da das Oratorium, das die Umgehung des Verbots auf originelle Weise ermöglicht, eigenen Gesetzen gehorcht, zunächst ein paar Worte zu dieser musikalisch-dramatischen Gattung, die (der Verf. spricht aus literaturwissenschaftlicher Sicht) nicht jedem bekannt sein dürfte. Die »erstmal um 1640 verwendete« Gattungsbezeichnung stammt – wie die Etymologie belegt: Oratorium kommt vom *oratorio*, ital. »Betsaal« – aus dem Klosterkontext Italiens und blieb dort lange verankert.²³¹ Es ist eine »zu außerliturgischer und nicht szenischer Aufführung durch mehrere Personen oder Personengruppen bestimmte Vertonung eines geistlichen Textes«, bestimmt für die »volkssprachliche Andacht«.²³² Dabei wird eine besondere Wirkintention verfolgt: »Ziel des italienischen Oratoriums, zumindest der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist die Überwindung der Leidenschaften, der Gefühle, um der Nachfolge Christi Willen, und zwar mittels Ratio, Einsicht und Jenseitserwartung und damit

²³⁰ Roston, *Biblical Drama in England*, S. 181 f.

²³¹ Art. »Oratorium«, in: Wolfgang Ruf/Annette van Dyck-Hemming (Hg.), *Riemann Musik Lexikon*, aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden, Bd. IV: Niss-Schw, Mainz ¹³2012, S. 62–64, hier S. 62.

²³² Ebd.

die Beförderung einer charakterlichen Festigung.«²³³ In seinem Ursprungsland ist das Oratorium eng auf das andere Musikdrama Italiens bezogen, die Oper: »Das ital. Or. spiegelt [...] bis ins 18. Jh. die gleichzeitige Entwicklung der ital. Oper; in beiden Gattungen erscheinen dieselben Satztechniken und Formelemente: Rezitativ, Arie, Duett und Chor (als Ensemble der Vokalsolisten).«²³⁴ Von dieser Entwicklung setzt sich die in anderen Ländern, besonders in Deutschland, ab:

Als eigener Typus entstand das O. in deutscher Sprache (dt. O.) kurz nach 1700 im Bereich der protestantischen Kirchenmusik. Sein Vorbild war das ital. O.; Entstehung und Entwicklung wurden jedoch mitbestimmt von der (liturgischen) dt. Passion, der Historia und dem Kirchenstück des 17. Jh. sowie der neuen geistlichen Kantate [...].²³⁵

Händel freilich steht nicht in dieser deutschen, liturgienahen Traditionslinie, er nutzt etwa die musikalischen und stimmlichen Möglichkeiten der Oper.²³⁶

Eine Tendenz spielt dem Oratorium zu: Die direkte Konkurrenzgattung Oper entspricht immer weniger dem Publikumsgeschmack, denn sie wird von einem zunehmend selbstbewussten bürgerlichen Publikum als aristokratische Repräsentationskunst kritisiert; Teil dieser Ablehnung ist die Sprachbarriere, die Oper wird auf Italienisch gesungen. Das Oratorium gehört insofern zu den bürgerlichen Gegenentwürfen im Bereich des Theaters, wie das bürgerliche Trauerspiel ist es weniger regelbestimmt als sein Gegenstück. Es führt den Chor ein und gibt intimen Gefühlen mehr Raum.

In diesem Rahmen ist Händels Schaffen zu sehen.²³⁷ Der Komponist leistet mit 29 oratorienartigen Werken einen großen Beitrag zur Gattung; er begründet das englische Oratorium mit *Esther* (1720). Händels Oratorien waren zunächst für eine nicht-szenische Aufführung im Theater oder Konzertsaal gedacht,²³⁸ später auch in Kirchenräumen. Seine Stoffe bezieht Händel vor allem

233 Helen Geyer, »Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres«, in: Michael Zywiets (Hg.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Lilienthal 2010, S. 39–58, hier S. 44.

234 Art. »Oratorium«, S. 62.

235 Ebd., S. 62f.

236 Dazu Greta Haenen, »Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien«, in: Zywiets (Hg.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, S. 75–93, hier S. 75.

237 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Peter Overbeck, *Georg Friedrich Händel. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt a.M. 2009.

238 Geyer merkt an, in England habe seit dem *Blasphemy Act* 1605 ein Verbot szenischer Aufführungen von Bibelstoffen bestanden, was den nicht-szenischen Charakter der Händel'schen Oratorien erkläre; »Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres«, S. 40.

aus dem Alten Testament und dessen dramatischen Episoden. Der Aufbau der Werke ist dabei meist dreiteilig. Im Charakter sind sie entweder betrachtend, allegorisch oder dramatisch – in letzterem Fall ist auch eine szenische Aufführung möglich. Der Unterschied zur Oper, eine Gattung, die Händel selbstverständlich ebenso beherrschte, ist wie gesagt zentral. Das Oratorium bietet ihm dramaturgisch neue Möglichkeiten, besonders der Chor als Kommentator oder Träger der Handlung ist hier zu nennen, aber auch eine flexiblere Handhabung z.B. der Arien. Ein wichtiger Punkt ist, dass Spannung vor allem durch die Musik erzeugt wird. Die Libretti stammen von wechselnden Autoren, mit denen Händel zusammengearbeitet hat.

Saul (HWV 53) ist ein solches englisches Oratorium, das Händel 1738 in einem Akt der Verzweiflung geschaffen hat: Die Opernsaison drohte nicht zustande zu kommen, wirtschaftlich stand er vor dem Aus, und auch seine Gesundheit war angegriffen.²³⁹ *Saul* ist Händels viertes englisches Oratorium und Auftakt einer großen Reihe dramatischer Werke dieser Gattung; allgemein fällt es in die Hochzeit von Händels Oratorienproduktion, die 1736 einsetzt.²⁴⁰ Dem Oratorium liegt ein mühsamer Entstehungsprozess zugrunde, wie die häufig korrigierte Handschrift belegt.²⁴¹ Es wurde am 16. Januar 1739 im Kings Theatre am Haymarket, auch Haymarket Theatre genannt, uraufgeführt²⁴² und ist die Frucht einer Zusammenarbeit mit dem Librettisten Charles Jennens, der ersten von mehreren.

Da in der Folge das Libretto eine wichtige Rolle spielen wird, seien ein paar Worte zu Jennens (1700 bis 1773) gesagt.²⁴³ Es handelt sich um den Spross einer begüterten Industriellenfamilie mit Sitz in Gopsall (Leicestershire), der auch ein Haus in London unterhält. Er ist Mäzen und Gönner Händels; er wird eine umfangreiche Sammlung von Händelhandschriften zusammentragen, die Aylesford Collection. Die Zusammenarbeit geht auf einen Vorschlag des zukünftigen Librettisten zurück,²⁴⁴ der für Händel Texte zu so zentralen

239 Andreas Waczkat, »and heal his wounded souk. Die Heilung durch Musik in Händels *Saul* und ihr Kontext«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 21/2020, S. 33–40, hier S. 34.

240 Zum biografischen Kontext sowie als Einführung allgemein vgl. Christian Bettels, »*Saul* (HWV 53)«, in: Zywiets (Hg.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, S. 259–267.

241 Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London u.a. 1959, Kap. 13: »*Saul*« (S. 274–310), S. 274f.

242 Zur Besetzung vgl. ebd., S. 299f.

243 Zur Zusammenarbeit vgl. Anthony Hicks, »Handel, Jennens, and *Saul*. Aspects of a Collaboration«, in: Nigel Fortune (Hg.), *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge u.a. 1987, S. 203–227; Ruth Smith, »The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)«, in: *Music & Letters* 70/1989, S. 161–190.

244 Smith, »The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)«, S. 165.

Werken wie den *Messiah*, *L'Allegro* oder *Belshazzar* verfasst wird. Sie ist ungewohnt eng, Eingriffe Jennens sind noch in Händels Autograf zu finden.²⁴⁵ Der spätere Shakespeare-Herausgeber ist, das muss betont werden, ein gläubiger Christ, was sich im Text widerspiegelt, weil er seinen Glauben verteidigt; andererseits, und das wird eine wichtige Rolle spielen, hängt er der abgesetzten (und katholischen) Stuart-Familie an, deren Anspruch auf den Thron er als legitim da gottgegeben ansieht.²⁴⁶ Charakterlich hat er depressive Züge, eine wichtige Seelenverwandtschaft zum Melancholiker Saul.²⁴⁷ Der Ruf Jennens wird 1771 durch einen konkurrierenden Shakespeare-Herausgeber, George Steevens, gründlich ruiniert; er galt in der Händel-Forschung lange als dilettierender Parvenü.²⁴⁸ Das trägt schon seiner gesellschaftlichen Stellung keine Rechnung: Seine Vorfahren waren teils Adelige in gehobener Stellung am Hof von William III, Jennens ist »thoroughly connected with the cultivated landed gentry«.²⁴⁹ Der Schaden war dennoch angerichtet, seine Libretti wurden (zu Unrecht) nicht immer ernst genommen.²⁵⁰

Das Werk selbst baut auf einer Reihe möglicher Vorbilder auf, die freilich alle auf David fokussiert sind –²⁵¹ man kann hierin eine Stellungnahme gegen

245 Hicks, »Handel, Jennens, and *Saul*. Aspects of a Collaboration«, S. 207.

246 Dass Jennens keine Laufbahn in Politik, Diplomatie oder Justiz anstreben konnte, erklärt sich aus der Tatsache, dass er als vermutlich sogenannter Nonjuror den Eid auf den aktuellen König William verweigerte; Smith, »The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)«, S. 172–175.

247 Ebd., S. 170.

248 Vgl. Smith, die Jennens Beitrag zu Händels Werk betont und herausstellt, dass Steevens sogar unter seinen eigenen Freunden als skrupelloser Geschäftsmann verrufen war; ebd., S. 162, 171. Allerdings hat Dean schon 1959 an Jennens' Rehabilitierung gearbeitet; *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 277 und passim.

249 Smith, »The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)«, S. 163.

250 Ebd., S. 162.

251 Zu nennen wären: Giovanni Battista Bononcini, *La vittoria di Davidde contro Golia* (1687) – der Einfluss Bononcinis bei anderen Stücken ist belegt; Francesco Conti, *David* (1724); Reinhard Keiser, *Die durch Großmuth und Glauben triumphirende Unschuld oder Der siegende David* (1721); Nicola Porpora, *David e Bersabea* (1734) – Porpora war ein Londoner Rivale Händels. Als englische Quellen gibt Bettels Abraham Cowley, *Davideis* (1656) und Roger Boyle, *The Tragedy of King Saul* (1703; das Werk wurde lange Joseph Trapp zugeschrieben) an – letzteres als Ausnahme von der Regel der David-Zentriertheit; Bettels, »*Saul* (HWV 53)«, S. 259f. Dean nennt manche dieser potenziellen Vorbilder sowie Johann Christian Schieferdeckers *Der Königliche Prophet David* (die Rechtschreibung ist von Dean) und John Lockmanns Libretto *David's Lamentation over Saul and Jonathan*; *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 275f. Vgl. zu weiteren möglichen Vorlagen Rüdiger Bartelmus, »Handel and Jennens' Oratorio *Saul*. A Late Musical and Dramatic Rehabilitation of the Figure of Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 284–307, hier S. 287f.

den musikalischen Tenor der Zeit sehen.²⁵² Vor allem aber zeichnet *Saul* sich durch eine ungewöhnlich reiche Instrumentierung aus: Es spielen Streicher, Holzbläser, Trompeten, aber auch Carillon (ein Glockenspiel), Harfe, Orgel, Posaunen²⁵³ und Kesselpauken, die für die Uraufführung aus dem Londoner Tower entliehen wurden. Diese Instrumentierung ist freilich nicht nur ein Ohrengenus, sondern hatte auch eine Kehrseite: Sie machte das Stück kostspielig in der Aufführung und begrenzte so seine Reichweite. Grund dafür ist jedenfalls, dass Händel dem Alten Testament möglichst nahekommen möchte. Das begründet besonders den Einsatz des Carillons (hebräisch: Tubalkain), das dem hebräischen *shalish* ähneln soll. Durch dieses Instrument hoffte Händel, ein möglichst dem Geist der Bibel entsprechendes Oratorium zu verfassen.

Händels Motivation ist freilich keine historistische, er strebt keine Rekonstruktion der Geschichte um ihrer selbst willen an. Vielmehr wird der Bibel im 18. Jahrhundert eine poetische Kraft zugeschrieben, man entdeckt ihre ästhetischen Qualitäten; ein berühmtes deutsches Beispiel, wenn auch einige Jahrzehnte später, wäre Johann Gottfried Herder. Viele Zeitgenossen Händels halten die göttlich inspirierte Tempelmusik für den Höhepunkt der Musik – es ist denkbar, dass Händel diese deshalb nachahmen will. Dem Publikum soll das Geschehen besonders lebhaft vor Augen stehen: Wegen des nicht-szenischen Charakters des Stücks ist die Musik das zentrale Mittel zur Erzeugung dieses (eher emotionalen) Realitätseffekts.

Die Stimmen verteilen sich wie folgt: Saul wird durch eine Bassstimme dargestellt, ebenso Abiathar und Doeg; Jonathan, High Priest, Hexe und Amalekiter werden von Tenören gesungen, David durch eine Altstimme; Merab und Michal, die Töchter Sauls, sind Sopranos. Hinzu kommt noch der Chorus, der auch deshalb von großer Bedeutung ist, weil die Engländer sich mit dem Volk Israel identifiziert haben:²⁵⁴ »[...] Handel succeeded in glorifying in biblical terms the confident patriotism of the English people as they rose on the wave of imperial expansion, convinced that they were carrying the true word of God to the pagan corners of the world.«²⁵⁵

Die Handlung sei wie gewohnt knapp resümiert.²⁵⁶ Zu Beginn des Oratoriums hat David Goliath und die Philistines besiegt. Es ist der Anlass, alle wichtigen Figuren des Stücks einzuführen: Sie preisen David, Saul bietet ihm

252 So Bartelmus, »Handel and Jennens' Oratorio *Saul*«, S. 288 f.

253 Erstmals, zur Illustration von Sauls Schwermut, aber auch zur Evokation des Schlachtenlärms; vgl. Bettels, »*Saul* (HWV 53)«, S. 264.

254 Roston, *Biblical Drama in England*, S. 185 f.

255 Ebd., S. 185.

256 Georg Friedrich Händel, *Saul, Israel in Egypt, Messiah, Belshazzar, Theodora, Jephtha. Textausgabe Englisch/Deutsch*, übers. und hg. von Annette Landgraf, Stuttgart 2008; in der Folge zitiert als Akt, Szene: Seite.

die Hand seiner Tochter an, Jonathan seine Freundschaft; nur Sauls Tochter Merab verachtet David seiner niedrigen Herkunft wegen. Sie will ihn nicht heiraten, als Saul sie dazu auffordert. Als die »daughters of the land« (I,3: S. 54) David mehr als Saul preisen, erwacht Sauls Neid. Saul befällt der Wahn, »his old disease« (I,4: S. 58), Davids Gesang kann ihn nicht beruhigen: Saul wirft den Speer ein erstes Mal nach ihm. Er beauftragt Jonathan, David zu töten, aber Jonathan will das nicht tun. Zu Anfang von Akt II verurteilt der Chor »Envy« als schlimmste Sünde: »Eldest-born of hell!« (II,1: S. 64). Jonathan berichtet David vom Hass seines Vaters und versichert ihn seiner Treue; er berichtet David auch, dass Saul Merab verheiratet hat – David liebt Michal. Jonathan beruhigt Saul und ruft David hervor. Saul geht auf David zu, gibt ihm Michal zur Frau; sobald er allein ist, zeigt Saul sich erneut hasserfüllt. David und Michal freuen sich über ihre Heirat und singen ein Liebesduett. In der Folgeszene berichtet David Michal, dass Saul zum zweiten Mal mit dem Speer nach ihm geworfen habe. Doeg kommt, um David zum Neumondfest zu bringen, der aber ist geflohen. Merab spricht zu sich: Sie fürchtet um David als ihren Schwager, dem beim Fest etwas zustoßen könnte. Jonathan berichtet Saul von Davids Flucht: Saul wirft den Speer nach ihm; damit schließt der Akt. In Akt III ist Saul in En-Dor und sucht Rat »from hell« (III,1: S. 84): Er befiehlt der Hexe, Samuel zu beschwören. Dessen »Apparition« begründet die Schuld Sauls (das Verschonen der Amalekiter) und sagt dem König voraus, er und seine Söhne würden morgen bei ihm sein. David befragt einen Amalekiter nach dem Schlachtausgang: Der berichtet ihm, er habe den sterbenden Saul am Berg Gilboa gesehen und ihm die Krone geraubt; David lässt ihn töten. Der Chor stimmt einen Trauergesang auf Saul und Jonathan an, der einen eindrucksvollen Kontrast zum Siegesgesang am Anfang des Stücks schafft;²⁵⁷ Abner kündigt die Wiederherstellung des israelitischen Judentums durch David an.

Die Handlung ist, wie in einem Musikstück zu erwarten, stark reduziert, die Akzente sind verschoben (dazu gleich). Die äußere Form ist die von Händels Opern und großen Oratorien gewohnte Einteilung in drei Akte. Der Verlauf unterscheidet sich teils vom gewohnten Dramengang: Es gibt keine Exposition; die Einheiten von Ort und Zeit werden nicht respektiert; es gibt handlungsferne Elemente; nur der Spannungsbogen der eigentlichen Handlung ist dramatisch; an Anfang und Ende schließlich stehen Preislieder auf den triumphierenden David.

Der gewählte Handlungsausschnitt ist originell und verdichtet die Ereignisse: Von Davids Sieg über Goliath bis zur Schlacht scheint sich die Handlung in kurzer Zeit abzuspielen (im Alten Testament handelt es sich um Jahre bis

²⁵⁷ Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 279.

Jahrzehnte). Der Fokus der Akte I und II ist Sauls Hass, der sich in drei Speerwürfen (zwei auf David, einer auf Jonathan) entlädt: Sie rhythmisieren und steigern das Geschehen. Akt III wiederum zeigt die Katastrophe (die Hexe als Hölle; die Schlacht als Tod) – endet aber mit Hoffnung auf David. Ungewöhnlich und daher auffällig ist, dass – trotz der relativ früh (nämlich weit vor der letzten Nacht) einsetzenden Handlung – der Prophet Samuel zu Lebzeiten nicht auftritt, sich erst als Geisterscheinung zeigt.²⁵⁸

Mit dem Handlungsausschnitt weicht der Fokus des Oratoriums leicht ab. Das Libretto nimmt die klassische Opposition zwischen Saul und David auf: Die Originalität liegt hier sowohl in Akzentsetzungen bei Handlung und Figuren als auch im musikalischen Bereich. Saul wird als von »rage«, »envy« und »mortal hate« (I,1: S. 66) zerfressene sowie vom Wahn getriebene Figur gezeigt. Er steht für die Vergangenheit. David hingegen zeigt sich als milder, treuer Fürst und als bedingungslos gläubig – er verkörpert die Zukunft. Originell ist die relativ große Rolle Sauls sowie die schwache Betonung seiner Schuld: Das Stück beginnt mit der Geburt von Sauls Hass und endet mit Davids Triumph, es konzentriert sich also auf die heftige Emotion und ihren Lebenslauf. Das dazwischenliegende Stück wird durch Stücke in C-Dur gerahmt: »The Overture, the first and last choruses, and all five of the orchestral movements that punctuate the action (together with the two welcome choruses based on the first of them) stand firmly in this key.«²⁵⁹

Die Geburt von Sauls Hass ist hier betont. Das liegt nahe, denn er beginnt auch in der alttestamentlichen Erzählung mit den Lobliedern, die auf David gesungen werden:

Als sie nach Davids Sieg über die Philister heimkehrten, zogen die Frauen aus allen Städten Israels König Saul singend und tanzend mit Handpauken, Freudenrufen und Zimbeln entgegen. Die Frauen spielten und riefen voll Freude:

Saul hat Tausend erschlagen, / David aber Zehntausend.

Saul wurde darüber sehr zornig. Das Lied missfiel ihm und er sagte: David geben sie Zehntausend, mir aber geben sie nur Tausend. Jetzt fehlt ihm nur noch die Königswürde. Von diesem Tag an war Saul gegen David voll Argwohn. (1 Sam 18,6–9)

258 Bartelmus, »Handel and Jennens' Oratorio *Saul*«, S. 290.

259 Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 282; ähnlich Bartelmus, »Handel and Jennens' Oratorio *Saul*«, S. 296–300. Dean betont zudem, dass die fünf Symphonien jeweils verstreichende Zeit markieren und so zur Strukturierung des Stücks beitragen (S. 282 f.).

Der Siegesgesang der »Frauen aus allen Städten Israels« ist eine natürliche Vorlage für ein Oratorium. In der Tat gelingt es Händel auf mitreißende Weise, den Triumphgesang zu inszenieren:

CHORUS.

(Chorus of Women alternately.)

I.

Welcome, welcome, mighty King!

Welcome all who conquest bring!

II.

Welcome, David, warlike boy,

author of our present joy!

III.

Saul, who hast thy thousands slain,

welcome to thy friends again!

IV.

David his ten thousands slew;

ten thousand praises are his due! (I,3: S. 56)

Der Gesang wird vom Carillon als Gegenstück zur besänftigenden Harfe Davids begleitet²⁶⁰ und wirkt dementsprechend suggestiv. Die Reaktion Sauls entspricht den biblischen Vorgaben:

Accompagnato

SAUL.

What do I hear? Am I then sunk so low,
to have this upstart boy preferr'd before me?

[...]

To him ten thousands! And to me but thousands?
What can they give him more? Except the kingdom?

Air

SAUL.

With rage I shall burst his praises to hear!
Oh! how I both hate the stripling, and fear!
What mortal a rival in glory can bear? (Ebd.)

²⁶⁰ Waczkat, »and heal his wounded soul«, S. 36f.

In dieser »großen, affektiven und opernhaften Arie[]«²⁶¹ bricht Sauls Wahn aus Neid auf den jüngeren David auf. Er wird zugleich als zutiefst menschlich gekennzeichnet (»What *mortal* a rival in glory can bear?«), rückt also von vornherein in eine psychologische Perspektive, die Mitleid ermöglicht. Auch wird später als Ursache Krankheit angeführt: »'Tis but his old disease«, erklärt Michal David (I,4: S. 58).²⁶²

Dies verhindert eine spektakuläre Entwicklung nicht. Im Laufe des Stücks versinkt Saul im Wahn, selbst die David gegenüber skeptische Merab sagt: »My father's cruelty / strikes me with horror!« (II,8: S. 80) Schließlich greift er sogar seinen Sohn an. Der Chor kommentiert:

O fatal consequence
of rage, by reason uncontroll'd!
With ev'ry law he can dispense;
no ties the furious monster bold;
[...] (II,10: S. 82)

Saul erscheint in diesem Urteil, das sicherlich der Sicht des Autors entspricht, als vom Affekt (»rage«, »furious«) geleitetes Ungetüm, das der Vernunft (»reason«) entsagt und Gesetze (»ev'ry law«) bricht. Musikalisch gesehen findet Händel eine eindrucksvolle Untermalung für Sauls ersten Wahnsinnsanfall:

He begins the air »A serpent in my bosom warm'd« on the orthodox *da capo* principle, with a full close at the end of the first half followed by a turn to the relative minor. But after three bars there is a sudden *fortissimo*, a headlong scale down two octaves, the flash of the monarch's spear; David flees and the scene continues in recitative [...]. Nothing could more forcibly convey the snapping of Saul's reason than this unprepared overthrow of expectation.²⁶³

Von der tieferen Ursache von Sauls Furor ist (abgesehen vom medizinischen Hinweis) lange keine Rede: Sein Ungehorsam gegen Gott im Kampf gegen die Amalekiter wird nicht erwähnt, und man erfährt auch nicht, dass David zum König gesalbt worden wäre. Erst zu Anfang von Akt III benennt Samuels Geist die Schuld Sauls, und auch die Strafe Sauls wird erst jetzt bekannt gegeben: Sein Königreich geht an David über.

²⁶¹ Bettels, »Saul (HWV 53)«, S. 264.

²⁶² Zu beidem Angela Baier, »I feel, I feel Deity from within«. *Händels Oratorien und ihr Publikum*, Diss. Oldenburg 2010, S. 236, URL: <https://d-nb.info/1008755540/34> (aufgerufen am 31.8.2021).

²⁶³ Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 288f.

Recitative

SAMUEL.

Hath God forsaken thee? And dost thou ask
my counsel? Did I not foretel thy fate,
when, madly disobedient, thou didst spare
the curst Amalekite, and on the spoil
didst fly rapacious? Therefore God *this day*
hath verifiy'd my words in thy destruction;
bath rent the kingdom from thee, and bestow'd it
on David, whom thou hatest for his virtue. (III,3: S. 88; Hervorh. N.B.)

Dass David König werden soll, wird also am Ende des Stücks bekannt (seine Salbung wird gar nicht erwähnt); anders als im Alten Testament wird hier dramatische Spannung aufgebaut, die der Informationsvorsprung des (das kann man voraussetzen) bibelkundigen Publikums freilich lindert. Sauls Erkenntnis in Akt III geht der Auflösung nur kurz vorher, die dann nicht mehr geschildert wird, sondern im Botenbericht des Amalekiters figuriert.

Der Auftritt des Amalekiters scheint zunächst ein Detail zu sein, verstärkt die Strafe aber entscheidend. Er liegt unmittelbar nach Samuels Prophezeiung, das dazwischenliegende Geschehen ist in seinem Botenbericht resümiert: Die direkte Juxtaposition suggeriert eine Kausalität zwischen der gottlosen Hexenbeschwörung – die Hexe ruft »Infernal spirits« an (III,2: S. 86) – und der darauffolgenden Strafe. Auch ist es der Amalekiter, der Saul die Krone raubt – diese Version stützt sich zwar auf das Alte Testament (2 Sam 1,1–16), wird aber selten dramatisch eingesetzt.²⁶⁴ Im Rahmen der sowieso minimalistischen Handlung eines Oratoriums erhält jedes Detail zusätzliche Bedeutung, und das gilt in *Saul* gerade angesichts des sonstigen Verschweigens der Amalekiter. Die übertragene Bedeutung der Episode lässt sich wie folgt formulieren: Das Fehlverhalten gegen die Amalekiter (verschlimmert durch die Totenbeschwörung) nimmt Saul das Königtum (metonymisch durch die Krone repräsentiert).

Neben der musikalischen Dimension finden sich bei Händel/Jennens zwei wichtige Elemente, ein privates und ein politisches. Mit »privat« ist hier die Gefühlsdarstellung gemeint, und zwar jener Teil, der über Sauls ja auch »politischen« Zorn auf einen Rivalen hinausgeht. In dieser Gefühlsdarstellung nun setzt *Saul* wiederum zwei ganz eigene Akzente. Der erste ist in der Liebe zwischen David und Michal zu sehen: Im Alten Testament ist zwar auch sie angelegt, aber auf Michal beschränkt und rein diskursiv, wird also nur als solche erwähnt, nicht aber in Beschreibung oder Handlung gestaltet. Bei Händel/Jen-

²⁶⁴ Ähnlich Dean; ebd., S. 279.

nens hingegen wird sie als beiderseitige, zärtliche Liebe entwickelt, welcher ein Duett Ausdruck verleiht:

Duet
MICHAL.

O fairest of ten thousand fair,
yet for thy virtue more admir'd!
Thy words and actions all declare
the wisdom by thy God inspir'd.

DAVID.

O lovely maid! Thy form beheld,
above all beauty charms our eyes;
yet still within that form conceal'd
thy mind, a greater beauty, lies.

MICHAL, DAVID.

How well in thee does Heav'n at last
compensate all my sorrows past. (II,5: S. 74)

Diese Empfindsamkeit des Gefühls (die in der Forschung erstaunlich wenig Beachtung findet) betont die Weisheit Davids sowie die Schönheit der Seele Michals; neuplatonische Elemente klingen in der Schönheit jenseits der Form an. Die Liebe lässt nicht nur ein neues Band in den Fokus des Stücks rücken, sondern ergänzt auch das Kriegerische, Heroische des Helden David durch neue, intime Züge; David wird so eine (aus Sicht des 18. Jahrhunderts) vollständigere Figur. Die frische Liebe des jungen Paares steht dabei in scharfem Kontrast zum tyrannischen Wahn des alternden Vaters Saul.

Ein vergleichbarer Akzent wird zweitens in der Darstellung der Freundschaft von Jonathan zu David gesetzt, eine Beziehung, deren Bedeutung ähnlich zentral ist wie die Liebe des jungen Paares. Das wird bereits ex negativo klar: Merab zeigt sich arrogant gegen den »Emporkömmling« David, sie dient als Kontrastfigur zu ihren großzügig charakterisierten Geschwistern.²⁶⁵ Bruder Jonathan hingegen verachtet Klassengrenzen: »Birth and fortune I despise! / (to Merab) From virtue let my friendship rise.« (I,2: S. 52) Im Kern seiner Wertschätzung stehen also nicht Geburt und sozialer Status, sondern die Tugend: »O early piety! O modest merit! / In this embrace my heart bestows

265 So Dean, der betont, dass Jennens sich bei der Figurenkonzeption von Cowleys *Davideis* inspirieren ließ; ebd., S. 279.

itself.« (I,2: S. 50) Jonathan entscheidet sich klar für David, gegen seinen Vater. Wichtiger aber ist, dass hier (wie bereits bei Michal) einem Tugendkult im Gegensatz zu aristokratischem Standesdenken das Wort geredet wird: Das entspricht dem bürgerlichen Denken der Zeit. Zudem privilegiert das Oratorium die selbst gewählten Bindungen Liebe und Freundschaft gegenüber vorgegebenen, traditionellen Familienbanden. Auch das entspricht der bürgerlichen Umwertung sozialer Bindungen.

Neben der privaten Gefühlsdarstellung gibt es ein zweites innovatives Element im Stück, das wie gesagt politischer Natur ist. Zur Einordnung sei kurz der historisch-politische Kontext in England in Erinnerung gerufen:²⁶⁶ Im 17. und 18. Jahrhundert stellte sich die Legitimität des Herrscherwechsels als drängendes Problem dar, das eng mit konfessionellen Fragen verknüpft war. Bereits 1649 war Karl I. (Charles I) aus dem Hause Stuart hingerichtet worden. Im Rahmen der Glorious Revolution (1688–1689) war Jakob II. (James II), sein Sohn, ein Katholik, entmachtet worden. Der neue Herrscher war Jakobs Schwager Wilhelm von Oranien (William III), unter der Bedingung, dass Jakobs Tochter Anne die Nachfolge antreten solle; die Legitimität der Herrschaft war denkbar schwankend. Als Anne kinderlos starb, ging 1714 die Krone aufgrund einer komplexen Erbfolgeregelung an Georg I. (George I) und damit an das Haus Hannover. Jakobitische Thronanwärter blieben einen Gutteil des 18. Jahrhunderts in Stellung, Stuart-Anhänger zettelten Aufstände und Anschläge an. Tatsächlich wurde im Moment der Uraufführung von *Saul* der Beweis angeführt, dass der herrschende König Georg II. (zu dessen Krönung Händel vier Hymnen komponiert hatte) eigentlich nur auf Platz 58 der Thronfolge stand; 1745 kam es zur Rebellion.

Es wurde bereits angesprochen: Die Engländer der Zeit identifizieren sich mit dem Volk Israel, sehen sich selbst als ein analog auserwähltes Volk. Der Wechsel von Saul zu David wird als Blaupause gesehen für den Wechsel von James II zu William III. Eigentlich wäre damit die Lage relativ eindeutig – käme nicht die Religion hinzu, hier der Konflikt zwischen Katholizismus und Protestantismus. Der Librettist Jennens befindet sich in einem politisch-religiösen Zwiespalt:²⁶⁷ Einerseits ist er Legitimist und setzt sich als solcher für die Nachfahren des hingerichteten Stuart-Königs Karl I. ein; sein Engagement

266 Ruth Smith tut dies detailliert, ich resümiere ihre Darstellung: *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995, Kap. 13: »Images of government«, S. 304–334, bes. S. 327–333.

267 Smith stellt heraus, dass Jennens hier Handels Version durch Umstellung u.Ä. verschärft in dem Sinne, dass die Strafe eines gottlosen Königs als legitim herausgestellt wird; ebd., S. 327–333 (zum besseren Verständnis: in England wird Jakob II. als James II bezeichnet).

geht sehr weit, bis hin zur Verbreitung von Propaganda, zur Wahl seines Londoner Wohnortes etc.²⁶⁸ Andererseits ist er ein gläubiger Protestant, Jakob II. als Katholik ist für ihn von der rechten Religion abgefallen – religiös gesehen ist für Jennens der Machtwechsel also wiederum legitim. Kurz: Politische und religiöse Überzeugungen liegen überquer.

Dieser Zwiespalt spiegelt sich in *Saul* wider: Einerseits findet sich die starke (politische) Überzeugung von der Legitimität des Gesalbten des Herrn, der als Oberhaupt einer Dynastie auftritt. Hinzu kommen Mitleid mit dem Herrscher und sicherlich eine persönliche Sympathie des Melancholikers Jennens für seinen Leidensgenossen Saul. Andererseits wird die (religiöse) Notwendigkeit von Sauls Ablösung betont. Saul wird hier zu einer Figur mit widersprüchlichen Zuschreibungen, denn die politische Legitimität ist in letzter Konsequenz auch gottgegeben – der Konflikt ist so alt wie die Saul-Erzählung selbst. Bei Jennens freilich bekommt sie durch den Kontext eine neue Färbung: Die anglikanische Kirche Englands ist von Rom unabhängig und auf den Landesherrn ausgerichtet. Die Verschmelzung weltlicher Macht und religiöser Autorität ist hier vorerst und zugunsten einer absolutistischen Politik erfolgt – aber sie ist nicht endgültig besiegelt, solange katholische Anwärter begründete Thronansprüche gelten machen können. Während Du Ryer eine weitgehende Autonomie des Staates inszenieren kann, bestimmen bei Händel/Jennens potenzielle Konflikte zwischen weltlicher und geistlicher Instanz eine absolutistische Politik, die das Religiöse einerseits als äußere Begründung benötigt, andererseits in sich aufgenommen hat.

Diese Ambivalenz versuchen Händel/Jennens zu überspielen, die nationalen Brüche zu kitten. Sie setzen ihr gegenüber einheitsstiftende Mittel ein, welche das Stück rahmen. Erstens ist der Chor zu nennen, der im Bereich der dramatisch-musikalischen Mittel wie gesagt eine der wichtigsten Neuerungen des Oratoriums darstellt und auch ideologisch Zusammenhang stiftet. Er steht für die kollektive Stimme des Volkes Israel (und damit Englands), welche die Ereignisse begleitet und kommentiert. Dabei wirkt er nicht parteiisch oder kontrovers, sondern harmonisierend: Er hat die eigentliche Hauptrolle und dient Händel dazu, sich als englischer Nationaldichter zu positionieren.

268 Dazu Smith, »The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)«, S. 172–175.

Chorus

I.

How excellent thy name, O Lord,
in all the world is known!
Above all heav'ns, O King ador'd,
how hast thou set thy glorious throne!

Air

(Soprano)

II.

When thou to quell the rebel host
an infant didst ordain,
thy rebels to the child oppos'd
a giant's dreadful rage in vain.

Trio

(Alto, Tenore, Basso)

III.

Along the monster atheist strode
with more than human pride,
and armies of the living God
exulting in his strength defy'd.

Chorus

IV.

The youth inspir'd by thee, O Lord,
with ease the boaster slew,
our fainting courage soon restor'd,
and headlong drove that impious crew.

Chorus

V.

How excellent thy name, O Lord,
in all the world is known!
Above all heav'ns, O King, ador'd,
how hast thou set thy glorious throne! Hallelujah! (I, 1: S. 46/48)

Der Anfang des Oratoriums lobt David als Strafinstrument Gottes: In Seinem Auftrag hat er die »impious crew«, die stolzen Gottlosen (die Philister, inkarniert durch Goliath) für ihre Rebellion bestraft. Die Salbung eines Kindes er-

innert dabei an Jesu Salbung. Vor allem evoziert »the monster atheist« eher die Freidenker des 18. Jahrhunderts (Atheisten, Deisten usw.) als die Philister der Eisenzeit I: Wenn jemand in diesem Oratorium scheitert, das wird von vornherein deutlich gemacht, dann, weil ihm der rechte Glaube fehlt.

Das Ende hält Ähnliches fest. Sauls Cousin Abner wird in einer Arie die Konklusion gestattet, eine Sprecherrolle, welche bereits als solche – nämlich durch die Verwandtschaft Abners mit Saul und seine zentrale Rolle als Heerführer – die Legitimität des neuen Königs betont. Die Worte Abners tun ein Übriges:

Air

ABNER.

Ye men of Judah, weep no more,
let gladness reign in all our host;
for pious David will restore
what Saul by disobedience lost.
The Lord of Hosts is David's friend,
and conquest will his arms attend. (III,5: S. 98)

Jennens Text weicht hier signifikant vom Alten Testament ab, wo Abner Sauls Sohn Ischbaal zum König »über ganz Israel« macht (2 Sam 2,9), während David vorerst nur König von Juda ist. Es kommt zu einem langen Krieg zwischen den Königshäusern (David bekommt in der Zeit sechs Söhne; 2 Sam 3,2–5), der erst mit dem Tod Abners und dann Ischbaals endet (2 Sam 2,8–4,12); nach Abners Tod wird David König von ganz Israel (2 Sam 5,3). Im Libretto hingegen tut sogleich Abner alles, um den neuen König zu legitimieren und die Einheit zumindest Judas herzustellen: Sauls Ungehorsam (>disobedience«) ist topisch, Davids »Frömmigkeit« (>pious« statt Demut) akzentuiert seine Tugenden hingegen etwas anders als gewohnt; betont wird das auch durch die Tötung des Amalekiters, der Sauls Tod verkündet, denn für David ist er ein »Impious wretch« (III,4: S. 92). Hinzu kommt die religiöse Konnotation, welche Sauls Strafe dadurch erhält, dass sie direkt mit der Totenbeschwörung in Verbindung gebracht wird (s.o.).

Die strukturelle und moralische Klammer des Stücks ist, das ist ebenfalls festzuhalten, die Gewissheit von Davids Sieg: Am Anfang (I,1) ist der Sieg gerade eingetreten. Am Ende (III,5) wird er verheißen und die Israeliten bereiten sich wohlgenut auf die Schlacht vor – David wird sie zum Sieg führen: »Gird on thy sword, thou man of might« (III,5: S. 98). Dieser Sieg des neuen Königs hängt ab vom Schöpfer: Gott wird als König (!) gelobt, nicht der Krieger David. Der Sieg ist daher mit dem Lobpreis Gottes eng verbunden, hinter

Erfolg oder Misslingen steht Er allein. Das aber ist Anlass zu Freude – das einzige »Halleluja« findet sich in Szene I,1. Der Preisgesang weist bereits auf das spätere Lob Gottes zu Christi Geburt voraus. Das Volk verkündet die frohe Botschaft – die zugleich eine frohe Botschaft für England ist.

Der hymnische, kollektive Gesang führt in das – prinzipiell liturgieferne – Oratorium à la Händel ein liturgisches Element ein, das wie eine Illustration der Lesung mit anschließendem Gotteslob wirkt. Das ist schon deshalb nötig, weil die evozierten Konflikte nie rein politisch, sondern immer auch religiös sind: Es geht schließlich bei der Frage der Thronfolge wesentlich um das Glaubensbekenntnis des Königs und die daraus folgenden Konsequenzen für das Seelenheil der Nation. Sauls Geschichte wird derart integraler Bestandteil einer kollektiven, Identität und Einheit stiftenden historisch-politischen Erzählung, welche die religiös-politischen Brüche der Vergangenheit aufnimmt, erläutert und akzeptabel macht.

Freilich geschieht all das im Rahmen einer postreformatorischen und (im englischen Kontext) auch postrevolutionären Auffassung des Verhältnisses von staatlicher Macht und religiöser Autorität: Die Herrscher haben die Wahl, und die religiösen Optionen sind zusehends Spielball innerstaatlicher und -politischer Debatten um das Gemeinwohl. Zugleich gewinnen sowohl Saul selbst als auch seine Kinder menschliche Züge, das Private und Intime bildet sich zunehmend aus. In dieser Hinsicht unternehmen Händel/Jennens Akzentsetzungen, die in zukünftigen Darstellungen eine wichtige Rolle spielen werden. Eine zärtliche Liebe, eine tugendbasierte Freundschaft, allgemein die Abwendung von sozialen Standesprivilegien: Das Oratorium trägt in seiner Gestaltung des Saul-Stoffes zur Herausbildung moderner Subjektivität bei.

III.8 Die große Wende: Das Ende des Gehorsams und der Beginn des Lachens (Voltaire)

François-Marie Arouet, genannt Voltaire (1694 bis 1778), hat sich seit seinem ehrgeizigen Erstling *Ce dipe* (1718) immer wieder beiden Formen der dramatischen Gattung zugewandt.²⁶⁹ Obwohl er allgemein nicht als großer Erneuerer

²⁶⁹ Und zwar mit besonderen Erfolgen in den Jahren 1729 bis 1743; vgl. Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport (CT)/London 1998, S. 39–57 (dort weitere Forschung). Zu Voltaire als Theaterautor vgl. auch Marie Wellington, *The Art of Voltaire's Theatre. An Exploration of Possibility*, New

des französischen Dramas gelten kann, gewinnt er dem Saul-Stoff doch völlig neue Aspekte ab. Anders als viele frühe Saul-Dramen hat das seine einen doppelten Fokus, es ist halb Saul und halb seinem Nachfolger David gewidmet. Grund ist Voltaires besondere Intention: Für ihn stehen nicht Ungehorsam, Schuld und Strafe Sauls im Vordergrund, sondern die Realität hinter der alttestamentlichen Erzählung – beide, Realität und Bibel, problematisiert er. Sieht man genauer hin, so Voltaire, dann erweist sich David, der in der Tradition ein guter Herrscher und würdiger Ahnherr Christi ist, als höchst problematische Figur. Saul dient dazu, diese Kritik an David zu motivieren.

Um Voltaires Neubewertung zu begreifen, ist ein Blick auf den Kontext hilfreich.²⁷⁰ Voltaire verfasst *Saül* vermutlich 1762, in einer Phase intensiven Engagements: Ab 1761 ist er in der Affäre Calas tätig (*Traité sur la tolérance* 1763), und man muss *Saül* als Teil einer Gesamtstrategie sehen, die im Rahmen dieser Kampagne ein dogmatisches Christentum attackiert;²⁷¹ in der Folge wird er sich mit dem Kampfruf »Écrasez l'infâme«²⁷² in weiteren *causes* (Sirven, La Barre) engagieren. Es sind Jahre des intoleranten Zusammenwirkens von Staat und Religion, und stets droht die Zensur: *Saül* zirkuliert daher zunächst als Manuskript in Paris, und zwar ab Ende 1762. Die erste Druckversion erscheint im Juli 1763: *SAUL, tragédie tirée de l'écriture sainte*. Es ist nicht vollständig sicher, ob es sich um die Erstpublikation handelt, es existiert eine (wohl falsch) auf 1755 datierte Version; der Briefwechsel hilft wenig weiter, da Voltaire dort

York (NY) u. a. 1987. Zu Voltaires Komödien Russell Goulbourne, *Voltaire Comic Dramatist*, Oxford 2006 (SVEC 2006.3); Lilian Willens, *Voltaire's Comic Theatre. Composition, Conflict and Critics*, Banbury 1975 (SVEC 136). Lediglich Einzelaspekten gewidmet sind die Beiträge, welche eine Zeitschriftennr. zu »Le théâtre de Voltaire« enthält: *Œuvres et Critiques* 33.2/2008.

270 Meine Ausführungen zum Kontext basieren auf der detaillierten »Introduction« der Herausgeber; Voltaire, *Saül*, hg. von Henri Lagrave/Marie-Hélène Cotoni, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. LVIA, Oxford 2001, S. 325–540, hier S. 403–426; vgl. auch das *Saül*-Kapitel bei Goulbourne, *Voltaire Comic Dramatist*, S. 227–245; sowie Präsentation und Interpretation bei Thiel, die eher einen ersten Überblick gibt, da ihr Urteil (Indezenz, »manque de pénétration psychologique«) das Stück nicht trifft; *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, S. 68–76, hier S. 76.

271 So René Pomeau, der den Text im Zusammenhang mit dem *Traité sur la tolérance*, dem *Catéchisme de l'honnête homme*, dem *Dialogue du douteur et de l'adorateur* und den *Dernières paroles d'Epictète* sieht: *La Religion de Voltaire*, Paris 1969, S. 335.

272 Voltaire beendet so seine Briefe an Freunde und Geistesverwandte, besonders in den Jahren 1762/1763, wie etwa Étienne Noël Damilaville oder d'Alembert; vgl. den Brief an letzteren vom 18. Januar 1763 (Brief D10922); Voltaire, *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CIX: *Correspondence and related documents XXV: June 1762-January 1763*, Banbury 1973, S. 421.

gezielt Wahrheit und Fiktionen vermischt.²⁷³ Er gibt zudem vor, es handle sich um eine Übertragung: »Traduit de l'anglais de M. Hut.« –²⁷⁴ nicht ganz zu Unrecht.²⁷⁵ Warum Voltaire auf diese Weise Spuren verwischt, belegt ebenfalls der Kontext: Am 8. 8. 1763 wird Pierre Hallé, ein Pariser Buchbinder, ins Gefängnis geworfen, weil er 62 Exemplare des *Saül* besitzt. Weitere Drucke belegen die heikle Situation: Der zweite in Genf wird 1764 verboten; die Anthologie *L'Évangile de la raison* (1764) enthält eine überarbeitete Fassung, welche die Bibelverweise reduziert und ihre angeblich englische Herkunft betont; in der »édition dite »encadrée« (1775) versteckt Voltaire *Saül* in einem Supplementband, ist dennoch gezwungen, die Ausgabe zu verleugnen.²⁷⁶

Saül hat als Manuskript großen Erfolg und löst einen Skandal aus.²⁷⁷ Trotzdem finden sich kaum gedruckte Echos: Eine Verteidigung wäre für den Autor und seine Unterstützer gefährlich, ein Angriff bedeutete unnötige Aufmerksamkeit für einen gefährlichen Gegner. Die wenigen Bemerkungen beziehen sich meist auf die religionskritischen Aussagen: »contraire aux mœurs« (*L'Année lit-*

273 Er beschuldigt mehrere Buchdrucker, seinen Namen für die Schriften Dritter zu verwenden; Lagrave/Cotoni, »Introduction«, S. 327–457, hier S. 408–410. Entsprechende (teils ironische) Distanznahmen finden sich im Briefwechsel, etwa im Brief vom 14. August 1763 an den comte und die comtesse d'Argental (D11364) sowie im Brief vom 21. August 1763 an Damilaville (D11379); *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CX: *Correspondence and related documents XXVI: February–September 1763*, Banbury 1973, S. 356–358 und S. 369f.

274 Besagter M. Hut (oder Huet) sei »membre du parlement d'Angleterre« (»Avis« zu *Saül*, S. 461). Es handelt sich vermutlich um eine Anspielung auf den konservativen Bischof von Avranches (1630 bis 1721), aber auch auf William Hewett (1696 bis 1766), einen englischen Besucher Voltaires (Lagrave/Cotoni, »Introduction«, S. 395f.). Vor allem aber verweist Voltaire mit der Idee einer Übersetzung auf eine englische Quelle: Peter Annet's *The History of the Man after God's own Heart* (1761), ein Buch, das David als einen Herrscher entlarvt, der nichts Exemplarisches hat (ebd., S. 392). Walter Rex weist darauf hin, dass Annet's Text vermutlich vom Baron d'Holbach übersetzt (1768) und von Aufklärern wie Grimm und Diderot freudig aufgenommen wurde; »Pierre Bayle. The Theology and Politics of the Article on David: Part 1«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 24.1/1962, S. 168–189, hier S. 171.

275 Norman L. Torrey, der den Einfluss des »radical and late deist« auf Voltaire untersucht, betont, dass durch die Anonymität des Verfassers Voltaire dessen Namen vermutlich nicht kannte und dass angesichts zahlreicher Übernahmen *Saül* in mancher Hinsicht tatsächlich eine Übersetzung von Annet's Buch sei. Schon angesichts des Gattungsunterschieds ist die These zu pointiert, aber Annet ist eine zentrale Quelle. Einschränkung sei hinzugefügt: Es finden sich Ungenauigkeiten bei Torrey, angefangen mit der zitierten Ausgabe (jene von 1764, die Voltaire zum Zeitpunkt der Niederschrift nicht kennen konnte); Norman L. Torrey, »Voltaire and Peter Annet's *Life of David*«, in: *PMLA* 43.3/1928, S. 836–843, hier S. 836f. Vgl. auch Lecerle, *Le Retour du mort*, S. 390–392.

276 Lagrave/Cotoni, »Introduction«, S. 421.

277 Zum Echo ebd., S. 426–435.

téraire, 17.3.1763), »impie« und »abominable« (*Mémoires secrets*, 3.2.1763).²⁷⁸ Die Reaktion der Autoritäten ist entsprechend: Die Heilige Glaubenskongregation setzt ihn auf den *Index librorum prohibitorum* (8.7.1765),²⁷⁹ verleiht ihm also den aufklärerischen Ritterschlag.

Was wird auf diese Weise verborgen und verfolgt? Das Drama sei kurz resümiert. Es umfasst in regelpoetischer Tradition fünf Akte, zerfällt jedoch in zwei Teile: Teil I umfasst die ersten beiden Akte und hat Saül zum Zentrum. In Akt I sieht Saül sich von David und Samuel bedrängt, die ihm Konkurrenz um den Thron und den Prophetentitel machen. Saül unterhält sich mit Agag, dem König der Amalekiter, der sein Gefangener ist. Samuel kommt hinzu, ist erbost darüber, dass Saül Agag am Leben gelassen hat, und tötet den Gefangenen. In Akt II werden eheliche Sorgen Davids behandelt; zudem stellt er sich gegen Saül auf die Seite der Philister. Saül tritt auf, er ist vom bösen Geist befallen und will die Zukunft kennen: Er fragt nach der Pythonisse (erneut der Name der Hexe von En-Dor). Diese behauptet gegen Geld, Samuels Schatten grimmig blicken zu sehen; Saül glaubt sich verloren.

Teil II spielt nach Säuls Tod und ist auf David fokussiert. In Akt III zeigt David seine Eigenschaften als König: Er fragt nach den Finanzen, wählt seine Residenz und lässt Säuls Sohn Isboseth ermorden. Man bringt ihm Michol zurück, Säuls Tochter, seine Frau, die wegen seiner Vielweiberei geflohen war. Tatsächlich umwirbt David Betzabée. In Akt IV werden Zerwürfnisse unter Davids Kindern berichtet: Die Vergewaltigung der Tochter Thamar durch den Sohn Ammon, die Rebellion des Sohnes Absalon; allerdings erscheinen sie weniger als göttliche Strafen und mehr als menschliche Abgründe. David spielt Harfe, tanzt und singt grausame Lieder. In Akt V schließlich wird das Ende einer offensichtlich schlechten Regentschaft berichtet: Das Geld fehlt weiterhin, die Volkszählung war eine Sünde und erfolglos. David lässt sich die blutjunge Abisag zuführen. Davids Söhne Salomon und Adonias konkurrieren um seine Nachfolge: Der sterbende David macht Salomon zum König und gibt ihm auf, Adonias, Joab und Semeï zu ermorden. Nach seinem Tod lockt Salomon Abisag zu sich und deutet mit dieser wollüstigen Geste an, das Erbe seines Vaters fortführen zu wollen.

Mit der Struktur in fünf Akten wahrt *Saül* die traditionelle äußere Form. Ansonsten ist das Drama jedoch unregelmäßig: Das Personal ist umfangreich, diverse Regeln werden gebrochen. Die drei Einheiten etwa werden allesamt nicht eingehalten: Jeder Akt spielt an einem anderen Ort. In zeitlicher Hinsicht komprimiert Voltaire zwar Sequenzen, aber die Handlung erstreckt sich

²⁷⁸ Ebd., S. 428f.

²⁷⁹ Ebd., S. 435.

von Sauls Verschönerung Agags bis zu Davids Tod, also über einen Zeitraum von Jahrzehnten. Die Handlung selbst zerfällt wie gesagt in zwei Teile mit je einem Helden, zuerst Säul, dann David; relative Einheit entsteht höchstens auf Ebene der Charakterdarstellung, die offensichtlich das Ziel verfolgt, David möglichst negativ darzustellen. Unter alldem leiden die *vraisemblance* (Wahrscheinlichkeit), und auch die *bienséance* (Schicklichkeit) wird nicht respektiert (s.u.).²⁸⁰ Grund der Regelferne ist vermutlich u.a., dass der Text als Lesedrama intendiert ist; man vermutet nur eine Aufführung zu Lebzeiten, in Berlin.²⁸¹ Auch überwiegt das polemische Ziel bei Weitem den Willen, ein kohärentes Drama zu schaffen – das mag einer der Gründe dafür sein, dass der Text in der Forschung wenig berücksichtigt wurde.

Wendet man sich der Funktion des Dramas zu, so zeigt sich ein polemisches Ziel: Voltaire sucht, aus aufklärerischer Warte David und – mittels dieser zentralen Figur des Alten Testaments – darüber hinaus die Bibel insgesamt zu diskreditieren.²⁸² Fernziel der Polemik ist vermutlich – analog zu den Attacken in

²⁸⁰ Während Voltaire einen klassizistischen Theatergeschmack hat, lässt ihn sein England-Aufenthalt (1726–1728) nicht nur andere politisch-gesellschaftliche Verhältnisse, sondern auch ein weniger normiertes Theater kennenlernen – er kritisiert daraufhin das französische Drama, gerade hinsichtlich der *bienséance*. Vgl. dazu Marcelle Sandhu, die in Voltaire einen Fortführer der Klassik und einen Wegbereiter der Romantik sieht: »Le théâtre de Voltaire. Tragédie ou drame?«, in: *Dalhousie French Studies* 38/1997 (Meaning and Manner: From Marie de France to Marie-Claire Blais. *Mélanges de littérature présentés à Rostislav Kocourek par ses collègues et élèves*), S. 77–84, hier S. 81.

²⁸¹ Die Herausgeberin Marie-Hélène Cotoni hält in einem einschlägigen Aufsatz fest: »[...] cette pièce, qui semble n'avoir connu qu'une représentation du vivant de Voltaire, à Berlin, était d'abord faite pour être lue.« »Les notes de *Saül*«, in: Nicholas Cronk/Christiane Mervaud (Hg.), *Les Notes de Voltaire. Une écriture polyphonique*, Baskerville 2003 (SVEC 2003.3), S. 213–222, hier S. 213. Tatsächlich legt eine Bemerkung im Briefwechsel eine Aufführung vor Friedrich II. nahe; Brief vom 7. August 1769 an die Marquise Du Deffand (D15805), in: *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CXIX: *Correspondence and related documents XXXV: June 1769-January 1770*, Banbury 1973, S. 141f., hier S. 142. Auch handschriftliche Anmerkungen Voltaires deuten darauf hin; vgl. Christophe Paillard, »Voltaire nous écrit. Marginalia de Voltaire sur trois exemplaires de *Saül*«, in: *La Gazette des Délices. La revue électronique de l'Institut et Musée Voltaire* 37/2013, URL: http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-gazette/37/voltaire_nous_ecrit.html (aufgerufen am 20.12.2019).

²⁸² Die Herausgeber: »Cette pièce permet à son auteur de concentrer en une œuvre unique, cohérente et suivie, la plupart des traits dont il accable l'Ancien Testament.« (Lagrange/Cotoni, »Introduction«, S. 369) Laut Arnold Ages ist David nach Jiftach die Bibelfigur, welche Voltaire am meisten kommentiert; »Voltaire's Biblical Criticism. A Study in Thematic Repetitions«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 30/1964, S. 205–221, hier S. 214 sowie Folge (bis S. 216). – Zum Umgang der Aufklärung mit der Bibel allgemein vgl. die Summe von Yvon Belaval/Dominique Bourel (Hg.), *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Paris 1986; dort

Mahomet (1741), die nur vordergründig auf den Islam abzielen –²⁸³ eine Kritik des Christentums, die jedoch aus den dargelegten Gründen sorgfältig kaschiert wird. Aber zu diesem Zweck, und darin liegt der heikle Punkt, wird das Volk Israel äußerst negativ dargestellt: Voltaire schildert es als arm, habgierig, grausam und lüstern; gerade die materielle Gier scheint mir eine wichtige Ergänzung zu den Themen »sex and violence«, die David M. Gunn als entscheidend für das Stück sieht,²⁸⁴ denn sie entspricht dem jüdenfeindlichen Klischee vom habgierigen Hebräer. Zwei Figuren repräsentieren Israel und seine negativen Eigenschaften in besonderer Weise, der Prophet Samuel und eben David.

Zunächst zur Armut. Wie der Offizier Abiézer bemerkt: »Hélas! nous n'avons pas le sou; [...] aussi nos charrues nous sont-elles fort inutiles dans un mauvais pays pierreux, hérissé de montagnes pelées, où il n'y a que quelques oliviers avec un peu de raisin [...]«.²⁸⁵ Für Voltaire, der seinen Reichtum dank geschickter Geschäfte und Spekulationen enorm gemehrt hat und eine wirtschaftsfreundliche Form der Aufklärung vertritt,²⁸⁶ ist diese Armut ein gravierender Mangel. Auch wird das gelobte Land der Israeliten als eine der Ursachen von Besitzlosigkeit dargestellt: Die steinige Wüste ist völlig unfruchtbar und wird so diskreditiert.

Schwerer wiegt für Voltaire der Zeit seines Lebens bekämpfte religiöse Fanatismus, in *Saül* prominent vertreten durch den Propheten Samuel: Dieser tötet eigenhändig Agag, den König der Amalekiter – darin folgt Voltaire dem Alten Testament, lässt Samuel aber abweichend als grausam erscheinen.²⁸⁷ Samuel bindet Agag auf den Tisch und sägt ihm die Glieder ab, »morceau par

zu Voltaire der Beitrag von Marie-Hélène Cotoni, »Voltaire, Rousseau, Diderot«, S. 779–803.

283 Eine gerissene Strategie: Das christliche Publikum in Lille applaudiert drei Aufführungen begeistert, der Klerus arrangiert gar eine vierte in einem privaten Haus. Das offensichtlich hellsichtigere Pariser Publikum hingegen rebelliert, Voltaire muss das Stück zurückziehen. Vgl. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, S. 148–156.

284 »Prudent Abigail, Submission, and the Force of Beauty. Voltaire's Version of the Bible in His *Saül*, 1763«, in: Duncan Burns/J. W. Rogerson (Hg.), *Far from Minimal. Celebrating the Work and Influence of Philip R. Davies*, London/New York (NY) 2012, S. 151–163, hier S. 154.

285 *Saül*, Akt III, Szene 1, S. 502f. In der Folge im fortlaufenden Text zitiert nach folgendem Schema: Akt,Szene: Seite (hier also: III,1: S. 502f.). Da es sich um ein Prosadrama handelt, scheint eine Zeilenangabe wenig sinnvoll.

286 Vgl. dazu Verf., »Voltaire zwischen Aufklärung und Rokoko: Luxus als Notwendigkeit«, in: Angela Oster (Hg.), *Das ›andere‹ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania. Für Maria Moog-Grünwald*, Heidelberg 2010, S. 33–49.

287 Voltaire bemüht Agag häufig als Beispiel: vgl. Lagrave/Cotoni, »Introduction«, S. 379–381, sowie Ages, der betont, dass für Voltaire dies die wichtigste Episode der Samuel-Bücher sei; »Voltaire's Biblical Criticism«, S. 210.

morceau« (I,3: S. 478), ein suggestives Detail, das nicht der Bibel entstammt. Zudem werden sie gegessen: Voltaire suggeriert, dass die Juden des Alten Testaments anthropophag gewesen seien.²⁸⁸ Das zweite große Glaubenthema der Aufklärung hingegen, der Aberglaube, wird in *Saül* nur gestreift. Die Hexe von En-Dor macht Weissagungen gegen Geld und ist völlig unglaublich: Sie plappert nach, was Saül ihr vorspricht,²⁸⁹ und der König glaubt es.

Hierzu sind zwei Punkte anzumerken. Zum einen vernachlässigt Voltaire ein Thema, das von Vorgängern detailliert gestaltet wurde: La Taille nimmt die Hexe zum Anlass, auf die Chancen und die moralisch-religiösen Gefahren der Magie hinzuweisen; er denkt wie ausgeführt vermutlich an den französischen Hof unter Caterina de' Medici. Auch Du Ryer widerlegt mit theologisch-scholastischer Genauigkeit den Nutzen von Geisterbeschwörungen, indem er beweist, dass Weissagungen des Bösen, selbst wenn sie zutreffen, nur Böses bewirken können. Zum anderen vergibt Voltaire auf den ersten Blick eine Gelegenheit für eine vertiefte aufklärungstypische Kritik am Aberglauben, die oft genug den Glauben mit trifft bzw. treffen soll.²⁹⁰ Das mag nun daran liegen, dass die Vorgängerdramen diese Kritik bereits gestaltet haben, dass Voltaire hier also nur ein begrenztes Innovationspotenzial sieht; vor allem aber ist für Voltaire die Unglaubwürdigkeit der Totenbeschwörung mehr als evident, und er führt sie daher eher beiläufig, als banalen Taschenspielertrick vor. Die eigentliche Gefahr aus der Sicht des Aufklärers ist der Fanatismus, den es zu attackieren gilt. Resultat dieser Reduzierung ist freilich, dass ein Vergehen Säuls, das in anderen Gestaltungen der Geschichte als weitere Sünde Betonung

288 Das Thema beschäftigt Voltaire offenbar; vgl. die Belege in der zitierten Ausgabe (I,3: S. 478f., Anm. 20).

289 Diese Episode betreffend betont Lecercle vier Innovationen Voltaires: Erstens behandelt er das Thema auf komische Weise; zweitens macht er ein Nicht-Ereignis aus der Totenbeschwörung (so auch meine Argumentation in der Folge); drittens folgt Voltaire der Bibel in dem Punkt, dass er von der Bitte Säuls direkt zur Erscheinung wechselt – beide Texte verschweigen die Beschwörung; viertens macht Voltaire aus der Erscheinung einen Trick, während es vorher entweder eine echte oder eine teuflische Erscheinung war. Vgl. *Le Retour du mort*, Kap. »Un exemplum philosophique«, S. 388–400, hier S. 394–396.

290 Dass Voltaire sich hier über »les prophéties« (Lagrange/Cotoni, »Introduction«, S. 367) lustig mache, wie die Herausgeber der Werkausgabe behaupten, stünde im Widerspruch zur Tradition: Prophezeiungen geben die Propheten ab, nicht aber die Hexe, die für verbotene magische Praktiken steht; in der Bibel sowie in zahlreichen literarischen Gestaltungen ist der Hexenbesuch Teil der Sünden Säuls. Plausibler scheint, dass die Hexe generell für »the allegedly primitive state of the Israelite religion« herhalten muss; Ages, »Voltaire's Biblical Criticism«, S. 210f.

findet,²⁹¹ hier nur gestreift wird. Auf die Frage, welche Auswirkung dies auf die Saul-Interpretation hat, wird zurückzukommen sein.

Wie gesagt, das zentrale Ziel von Voltaires Polemik ist David. Voltaire kann hier auf zwei wichtigen Vorläufern aufbauen, nämlich wie angedeutet Annet, der wiederum auf Pierre Bayles »David«-Eintrag in seinem *Dictionnaire historique et critique* (1697) zurückgreifen kann. Bayle hat Davids Vergehen und Schwächen erstmals ausführlich dargestellt; besonders die Anmerkungen betonen Ungerechtigkeiten und grausame Taten. Tatsächlich war der Eintrag in der ersten Ausgabe des *Dictionnaire* eine der fünf Passagen, welche Bayles Einbestellung durch das Rotterdamer Konsistorium motivierten. Das Konsistorium legte Änderungswünsche vor: »It was as if they had already sensed the special importance of this dangerous article, which in fact became a milestone in the development of the anti-biblical attitude of the century which followed.«²⁹² Das freilich ändert nichts daran, dass Bayles Absicht vielleicht weniger kritisch war, als die Aufklärer dachten, wie der soeben zitierte Walter Rex herausgearbeitet hat: Er weist in der Folge seines Artikels auf die Unterschiede in den Absichten Bayles und der *philosophes* hin. Bayle argumentierte nicht gegen die Bibel, sondern im Rahmen der theologischen Debatte innerhalb des französischen Calvinismus, die sich der Sünden Davids bewusst war:

[...] Bayle's insistent reiteration that there is an absolute necessity to judge David's actions according to the rigid, unyielding criterium of ethics; and finally Bayle's attack upon the brutal violence of David's political regime – may have their origin in the mainstream of Seventeenth Century French Calvinism.²⁹³

Die Kritik an David sei zudem vor allem im Rahmen der Kontroverse mit Pierre Jurieu zu sehen, der einem zunehmend politischen und widerständigen Calvinismus das Wort sprach (zu bedenken ist der Kontext: der Widerruf des Edikts von Nantes durch jenes von Fontainebleau 1685). Bayles Rezeption

291 Du Ryer betont die Bedeutung der Magie-Szene so weit, dass man sich – angesichts der Tatsache, dass Säuls frühere Vergehen nur allgemein als Ungehorsam gegen Gott evoziert werden – fragen kann, inwiefern es sich hier nicht um die eigentliche Sünde handelt. Zudem wird diese als eine quasi tragische Fatalität beschworen, wie Säuls Worte zeigen: »Bref, je sais mon devoir, mais je ne puis le suivre; / Un pouvoir que le mien ne saurait ébranler / M'entraîne avec horreur où j'ai honte d'aller.« (*Saül* III,2: V. 838–840)

292 So Rex, auf den sich die Ausführungen zum Kontext stützen: »Pierre Bayle. The Theology and Politics of the Article on David: Part 1«, S. 168 (zur Verbreitung sowie zum Einfluss von Bayles Text auf Annet und Voltaire: S. 170f.).

293 Ebd., S. 183.

durch die Aufklärer des 18. Jahrhunderts begreift Rex so als fruchtbares Missverständnis. Annets Werk freilich ist im Kontext der David-Kritik einschlägig.

In der Tat findet Voltaire Bayles Kritik »*beaucoup trop timide*«. ²⁹⁴ Sein David entwickelt die bereits bei Bayle und Annet inkriminierten Charakterzüge bis zum Exzess: Er ist grausam, ²⁹⁵ ein Bild, das sich zum Teil aus einer fehlerhaften Bibelübersetzung speist. ²⁹⁶ Tatsächlich findet sich in der Vulgata folgende Übertragung von 2 Sam 12,31, eine Passage, welche Davids Feldzüge gegen die Ammoniter behandelt:

[...] *populum quoque eius adducens serravit | et circumegit super eos ferrata carpenta | divisitque cultris et transduxit in typo laterum | sic fecit universis civitatibus filiorum Ammon | [...]*.

Auch ihr Volk führte [David] heran und zersägte es und führte über ihnen eisenbeschlagene Wagen im Kreis herum und zerschnitt sie mit Messern und überführte sie in die Form von Ziegelsteinen. So machte er es mit allen Städten der Kinder Ammons [...].

In der Einheitsübersetzung hingegen heißt es: »Auch ihre Einwohner führte er fort und stellte sie an die Steinsägen, an die eisernen Spitzhacken und an die eisernen Äxte und ließ sie in den Ziegeleien arbeiten. So machte er es mit allen Städten der Ammoniter.« Die per Übersetzungsfehler induzierte Grausamkeit des Alten Testaments stellt zwar eine willkommene Vorlage, aber nicht die einzige derartige Passage in *Saül*. Zu nennen wäre vor allem eine Gesangseinlage, in der David seine Soldaten ermutigt:

²⁹⁴ Zitiert nach Pierre Rétat, *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIII^e siècle*, Paris 1971 (Bibliothèque de la faculté de lettres de Lyon 28), S. 359–371, hier S. 361, Anm. 31. Rétat betont, dass Voltaire die Darstellung Davids betreffend Annet den Vorzug gebe (S. 360f.); im Kommentar des Buchs der Könige in *La Bible enfin expliquée* (1776) ziehe er nur Annet heran (S. 361, Anm. 31).

²⁹⁵ David: »[...] et ayant des commissions du roi Akis [Achisch, der Philisterkönig], pour aller ravager vos terres, j'ai très souvent ravagé les siennes: j'allais dans les villages les plus éloignés, je tuais tout sans miséricorde, je ne pardonnais ni au sexe ni à l'âge, afin d'être pur devant le Seigneur, et afin qu'il ne se trouvât personne qui pût me déceler auprès du roi Akis, je lui amenais les bœufs, les ânes, les moutons, les chèvres des innocents agriculteurs que j'avais égorgés, et je lui disais par un salutaire mensonge que c'étaient les bœufs, les ânes, les moutons et les chèvres des Juifs: quand je trouvais quelque résistance, je faisais scier en deux, par le milieu du corps, ces insolents rebelles, ou je les écrasais sous les dents de leur herse, ou je les faisais rôtir dans des fours à briques. Voyez si c'est aimer sa patrie, si c'est être bon Israélite.« (II,2: 483f.)

²⁹⁶ Hierzu der Kommentar zu *Saül* II,1: S. 484f., Anm. 7.

DAVID

Eh! là, là, doucement: qu'on donne à boire au prophète; [...] je veux faire des chansons gaillardes; qu'on me donne ma harpe. (*Il joue de la harpe.*)

Chers Hébreux par le ciel envoyés,

Dans le sang vous baignerez vos pieds;

Et vos chiens s'engraïsseront

De ce sang qu'ils lécheront. (IV,5: S. 523 f.)

Das Lied ist über weite Teile ein Zitat aus den David zugeschriebenen Psalmen (68,23 f.), die sich in der Tat nicht immer durch Sanftmut und Menschenliebe auszeichnen. Durch den Wechsel in ein farcenhafte Soldatenlied – Betzabée spricht angesichts des Kontexts treffend von »vos airs de corps de garde« (IV,5: S. 524) –, durch die legere Präsentationsweise sowie durch Detailzusätze (»s'engraïsseront«) wird die Vorlage parodiert und satirisch verschärft;²⁹⁷ bereits Annet hat die Psalmen in einer suggestiven Zusammenstellung zum Zweck der Bibelkritik eingesetzt.²⁹⁸

Die Szene karikiert zwei traditionelle David-Bilder: Einerseits ist es das von David als Harfenspieler, der spielt und singt, um Sauls Wahn zu beruhigen; dieses erste Beispiel von Musiktherapie führt die Macht der Musik bzw. der Dichtkunst vor. Andererseits handelt es sich um jenes von David als demütigem Gottesdiener, eine Qualität, die sich besonders anlässlich der Überführung der Bundeslade nach Jerusalem zeigt, als David ihr in einfachen Kleidern singend und tanzend vorangeht, in indirektem Kontrast zu seinem Vorgänger Saul und in direktem zu dessen Tochter Michol, die ihn mit Verachtung straft; Dante hat die Szene im Purgatorio eindrucksvoll gestaltet. Die therapeutisch-beruhigenden bzw. demütig-verehrenden musischen Darbietungen Davids ersetzt Voltaire durch ein blutrünstiges Soldatenlied: Er bedient sich einer makabren Farce, die mit der *bienséance* bricht. Dass die Passage als Kritik an David gemeint ist, wird durch den entsetzten Kommentar Betzabées ebenfalls betont.

Noch charakteristischer für die Figur sind zwei weitere Züge, nämlich Habgier und ungezügelter sexuelles Begehren. Nach Säuls Tod fragt David sogleich in unverschämter Direktheit: »Dites-moi un peu vous autres, Säul a-t-il laissé beaucoup d'argent? Serai-je bien riche?« (III,1: S. 502) Später fordert er: »[...] allez, mes amis, allez saisir tout ce que possédait Isboeth, apportez-le-moi,

²⁹⁷ »Der Herr hat gesprochen: [...] Dein Fuß wird baden im Blut, / die Zunge deiner Hunde ihren Anteil bekommen an den Feinden.« (Psalmen 68,23 f.)

²⁹⁸ Anonym [Peter Annet], *The History of the Man after God's Own Heart*, London 1761, S. 84–86; der hier zitierte Psalm findet sich S. 84. Torrey hebt diesen Punkt hervor, zieht dann aber eine spätere Passage heran, die nicht direkt dazugehört; »Voltaire and Peter Annet's *Life of David*«, S. 841.

nous le partagerons [...]» (III,1: S. 505) Weit stärker betont wird seine sexuelle Gier – ein Punkt, den später überraschenderweise ausgerechnet Botho Strauß aufgreifen wird, bei dem David auf Gegenliebe stößt, während Saul enthaltsam lebt: »Wie furchtbar er strahlt! Die Weiber spreizen die Knie, sie wiehern vor Lust, wenn er vorbeikommt. Ich aber verbringe meine Tage verhüllt, gehe in Keuschheit und in Unterwürfigkeit.«²⁹⁹ Bei Voltaire sammelt David Ehefrauen, wie er Michol gegenüber zugibt: »Je n'en ai que dix-huit en vous comptant: ce n'est pas trop pour un brave homme.« (II,2: S. 488)

An anderer Stelle verbindet Voltaire Grausamkeit und Lüsternheit: Es handelt sich um die Passage, in der David mit seiner Geliebten Betzabée versucht, deren Gatten Urie, einen Soldaten Davids, loszuwerden:

DAVID

[...] (*A Urie qui entre.*) Tenez, mon cher Urie, portez cette lettre à mon capitaine Joab, et méritez toujours les bonnes grâces de l'oint du Seigneur.

URIE

J'obéis avec joie à ses commandements; mes pieds, mon bras, ma vie sont à son service: je voudrais mourir pour lui prouver mon zèle.

DAVID *en l'embrassant.*

Vous serez exaucé, mon cher Urie.

URIE

Adieu, ma chère Betzabée, soyez toujours aussi attachée que moi à notre maître.

BETZABÉE

C'est ce que je fais, mon bon mari. (III,2: S. 511 f.)

Urie wird von David in den sicheren Tod geschickt, damit er mit Betzabée ungestört ehebrechen kann (s. dazu unten); Voltaire betont dieses Skandalon auch anderen Orts.³⁰⁰ In *Saül* folgt die Passage dem Bibeltext, spitzt die Situation aber durch die Antithese zwischen dem ahnungslos-treuen Gefolgsmann

²⁹⁹ Strauß, *Saul*, S. 43 f. Strauß' Hexe greift den Aspekt in ihren Schlussworten auf, wenn sie festhält: »Saul war düster und blieb keusch vom Tag an, da Gott ihn verwarf. David aber ist eine helle Seele, und immer wird er bei vielen Weibern liegen.« (S. 75)

³⁰⁰ Zu einer Übersicht vgl. Anm. 15 der zitierten Ausgabe zu V. 110 (S. 510). Vgl. auch Ages, »Voltaire's Biblical Criticism«, S. 214 f.

und dem zynisch-lasterhaften König sowie durch den Einsatz ätzender Ironie, ja Sarkasmus deutlich zu. Die Ironie wendet sich freilich auf die Ehebrecher zurück, denn dem Zuschauer zeigt sich hinter dem Sinn der Doppelrede eine weitere, vom Autor intendierte Ebene: Voltaire distanziert sich spürbar von diesem Willkürherrscher, der seine Triebe befriedigt und seine Laster scheinheilig hinter der Qualität als Gesalbter des Herrn verbirgt. Die Ironie schlägt um in scharfe Satire, d.h. in eine komische Darstellung mit kritischer Absicht.

Fassen wir zusammen: Voltaire stellt die Juden als habgieriges, blutrünstiges und erotomanes Volk vor, das in einem öden Landstrich haust; König David ist die exemplarische Verkörperung nicht von Königstugenden, sondern besagter Laster. Der Aufklärer greift dabei eine Reihe von Stereotypen auf, die antijudaistische Intentionen nahelegen; Belege finden sich in vielen Werken und im Briefwechsel. Es sei *pars pro toto* die Konklusion der geschichtsphilosophischen Abhandlung *Des Juifs* (1756) zitiert:³⁰¹ »Enfin vous ne trouverez en eux qu'un peuple ignorant et barbare, qui joint depuis longtemps la plus sordide avarice à la plus détestable superstition, et à la plus invincible haine pour tous les peuples qui les tolèrent et qui les enrichissent. *Il ne faut pourtant pas les brûler.*«³⁰²

Zentral für den Kontext ist, dass Voltaire Juden kaum aus eigener Erfahrung kennt: Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es wenige in Frankreich; im Ausland hat Voltaire bei Geschäften ein paar schlechte Erfahrungen gemacht. Auch aus Lektüren weiß er wenig über sie, seine Bibliothek ist in Judaika schlecht ausgestattet. Es überrascht nicht, dass Voltaire sich kaum für die Rechte der Juden einsetzt, ja mitunter judenfeindliche Klischees (Habgier, Erotomanie) transportiert. Aussagen wie die Davids – »On ne peut pas dompter tout à fait la nature, quelque juif qu'on soit [...]« (IV,4: S. 520) – oder Gemeinplätze wie »voilà un bien abominable peuple«³⁰³ sind wohl weniger einem »anti-judaïsme« zuzuordnen, wie die Herausgeberin vorschlägt (ebd., Anm. 8), und mehr einem »antisémitisme virulent«.³⁰⁴ Insofern kommt die Forschung nicht umhin, eine

301 Der Text ist 1756 erschienen, wurde aber vermutlich wesentlich früher verfasst, wie die Herausgeberin Marie-Hélène Cotoni betont; vgl. die »Introduction« zu Voltaire, *Des Juifs*, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. XLVB, hg. von Michel Mervaud u.a., Oxford 2010, S. 79–138, »Introduction«: S. 81–111, hier S. 81.

302 *Des Juifs*, ebd., S. 138. Der Schluss gibt – um wenigens zugespitzt – die Tonalität des gesamten Textes wieder.

303 So in einem Brief über *Saül* an Damilaville vom 1. September 1763; *The Complete Works of Voltaire*, Bd. CX: *Correspondence and related documents XXVI: February–September 1763*, S. 381 f., hier S. 382.

304 So Lecercle, *Le Retour du mort*, S. 392 f., der dazu anmerkt: »ce qui présuppose qu'un juif est par nature dépourvu de tout sentiment humain« (S. 393, Anm. 89). Es sei hier nicht diskutiert, inwiefern die Verwendung des Begriffs in diesem Kontext

Schattenseite des Aufklärers einzugestehen.³⁰⁵ Einschränkend muss gesagt werden: Wenn Voltaire Juden attackiert, handelt es sich nicht immer, aber oft um jene der vorchristlichen Zeit; *Saül* ist in dieser Hinsicht typisch. Daran sieht man, dass Voltaire von den Vorurteilen seiner Zeit zwar nicht frei ist, es ihm jedoch – das scheint angesichts der marginalen Präsenz und Bedeutung von Juden in der französischen Gesellschaft evident – vor allem darum geht, Geschichte und Botschaft des Alten Testaments zu entmystifizieren.³⁰⁶ Angegriffen wird der Ursprung und die Schriftquelle des Christentums.³⁰⁷ Es entbehrt nicht der Ironie, dass diese Form der Aufklärung selbst jene exzessiven Züge aufweist, welche sie der Religion ankreidet (Stichwort ›Fanatismus‹).

Die Attacke nimmt David zum Ziel, weil er Stammvater jenes Hauses ist, aus dem Christus hervorgehen wird. Voltaire betont diesen Aspekt im Eintrag »David« des *Dictionnaire philosophique* (1764), wenn er festhält: »[...] les voies de Dieu sont si différentes des voies des hommes, qu'il a permis que Jésus-Christ descendît de cette infâme Betzabéa, tout étant purifié par ce saint mystère.«³⁰⁸

– d.i. vor Etablierung eines biologisch fundierten Rassismus – überhaupt sinnvoll ist.

305 Vgl. besonders die Synthese von Bertram Eugene Schwarzbach, der die hier angeführten biografischen Informationen entnommen wurden: »Voltaire et les Juifs. Bilan et plaidoyer«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 358/1997, S. 27–91. Vgl. auch Arnold Ages, »Tainted Greatness. The Case of Voltaire's Anti-Semitism. The Testimony of the Correspondence«, in: *Neohelicon* 21.2/1994, S. 357–367. Zu Kritikern und Verteidigern Voltaires: Charles Porset, »Voltaire et les Juifs«, in: *L'Affaire Dreyfus. Juifs en France. Actes du 6^e symposium humaniste international de Mulhouse*, Besançon 1994, S. 79–104. In den genannten Aufsätzen wird die ältere Forschung zum Thema berücksichtigt.

306 Zu Voltaires Umgang mit der Bibel, seiner Bibelkritik sowie zu seiner eigenen religiösen Haltung vgl. François Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, Oxford 1999; Bertram Eugene Schwarzbach, *Voltaire's Old Testament Criticism*, Genf 1971 (zu Saul/David als Beispiel für die Unglaubwürdigkeit der Bibel: S. 149–152); Pomeau, *La Religion de Voltaire*.

307 Das kann man gerade am Verhalten Samuels sehen. Voltaire greift es im Artikel »Fanatisme« des *Dictionnaire philosophique* auf und schreibt über die Fanatiker: »Ces misérables ont sans cesse présent à l'esprit l'exemple d'Aod, qui assassine le roi Eglon; de Judith, qui coupe la tête d'Holopherne en couchant avec lui; de Samuel qui hache en morceaux le roi Agag; ils ne voient pas que ces exemples qui sont respectables dans l'antiquité, sont abominables dans le temps présent; ils puisent leurs fureurs dans la religion même qui les condamne.« Samuels Verhalten ist in der Antike gerechtfertigt – in der Gegenwart hingegen wäre es problematisch. Voltaire, *Dictionnaire philosophique II (David-Vertu)*, hg. unter der Leitung von Christiane Mervaud, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. XXXVI, Oxford 1994, S. 109.

308 *Dictionnaire philosophique II (David-Vertu)*, S. 7f. Voltaires Kritik kann auf der Pierre Bayles in seinem *Dictionnaire historique et critique* (Eintrag »David«) sowie auf jener Annets aufbauen; vgl. Schwarzbach, *Voltaire's Old Testament Criticism*, S. 150.

Damit wird Christus das Produkt eines Ehebruchs, zwar nicht desjenigen Marias (soweit geht Voltaire nicht), aber doch desjenigen von David und Batseba.

Saül, um nun zu unserer Figur zu kommen, ist als Gegenbild zu David und den Juden entworfen: Voltaire kehrt den traditionellen Kontrast radikal zugunsten des ersten Königs um. Handlungen, die Saul im Alten Testament und in vielen literarischen Bearbeitungen zum Verhängnis werden, sind in *Saül* positiv dargestellt, allen voran das Verschonen des Königs der Amalekiter:

AGAG

Doux et puissant vainqueur, modèle des princes, qui savez vaincre et pardonner, [...]; je serai désormais un voisin, un allié fidèle, un vassal soumis; [...]; je vous dois la vie, je vous devrai encore la liberté: j'admèrerai, j'aimerai en vous l'image du Dieu qui punit et pardonne.

SAÜL

Illustre prince, que le malheur rend encore plus grand, je n'ai fait que mon devoir en sauvant vos jours: les rois doivent respecter leurs semblables: [...]: soyez libre; les tributs que vous payerez à Israël seront moins des marques de soumission que d'amitié: c'est ainsi que les rois doivent traiter ensemble. (I,2: S. 471 f.)

Die beiden Erzfeinde unterhalten sich höflich miteinander: Die Regeln der gesitteten Kriegsführung sowie der höfischen *bienséance* werden eingehalten. Saül zeigt sich als aufgeklärter Herrscher, der mit seinesgleichen respektvoll konversiert – bis eben der Fanatiker Samuel dazwischenfährt und ein Gemetzel anrichtet. Auch Säuls Fehler wird neu definiert:

SAÜL

Eh! quel homme n'en commet pas? Parlez, de quoi suis-je coupable?

SAMUEL

D'avoir pardonné à un roi. (I,3: S. 474)

Säuls Vergehen ist also nicht mehr Ungehorsam gegen Gott, sondern sein zivilisiertes Verhalten: Er hat einem König vergeben. Er zeigt sich dank seines »cœur compatissant« (I,2: S. 475) zudem als guter Christ *avant la lettre*; Agag sieht das göttliche Vergeben in Saül inkarniert: »j'admèrerai, j'aimerai en vous l'image du Dieu qui punit et pardonne.« (I,2: S. 471) Das unsinnige Verdikt des Propheten fällt somit in den Bereich dramatischer Ironie: Samuel macht eine christliche Tugend zum Laster. Voltaire kritisiert folglich ihn, nicht Saül.

Daraus folgt: Saül steht im ersten Akt für eine weltliche, tugendhaft-aufgeklärte Herrschaft. Deren rein politischer Charakter wird dadurch betont, dass die Vorgeschichte (Saüls Salbung durch Samuel und damit die religiöse Herkunft des Königtums) weitgehend ausgespart wird. Sie wird nur evoziert, um den Fanatismus Samuels, der als Prototyp des fanatischen Priesters auftritt, zu betonen: »Samuel, tu le sais, m'oignit malgré lui; il fit ce qu'il put pour empêcher le peuple de choisir un prince, et dès que je fus élu, il devint le plus cruel de tous mes ennemis.« (I,1: S. 469) Erneut ist das Urteil Agags ein resümierender Schlusspunkt: »Hélas! Saül, que je te plains d'être soumis à de pareils monstres.« (I,3: S. 477) Wie seine Quelle Peter Annet sieht Voltaire also eine Konkurrenz zwischen Religion und Politik,³⁰⁹ schlägt sich dabei ganz auf die Seite letzterer: Bei Voltaire ist die Säkularisierung der Königsherrschaft gelungen, muss aber gegen fanatische Priester verteidigt werden.

Dementsprechend milde fällt die traditionelle ›Strafe Gottes‹ – Saüls Wahnsinn – aus. Er manifestiert sich auf harmlose Weise: Saül läuft einer jungen Frau nach. Seine Tochter bemerkt dazu, es handele sich um Dämpfe: »C'est cette malheureuse boucherie d'Agag qui lui a donné des vapeurs; dérobonous à sa furie.« (II,6: S. 495)³¹⁰ Die »furie« ist kein heroischer, sondern ein erotischer Furor, der zudem nicht metaphysisch, sondern medizinisch-kausal erklärt wird; Grund dafür ist auch nicht die strafende Hand Gottes, sondern ganz im Gegenteil die Bluttat des Propheten Samuel, auf die Saül nurmehr reagiert. Damit aber fällt die Schuld auf letzteren zurück – Saül ist kein tragischer Held mehr.

Dass diese Umwertung aller religiösen Werte in vor allem polemischer Absicht erfolgt, macht ein zusätzlicher Blick in *Des Juifs* deutlich. Dort resümiert Voltaire Sauls und Davids historische Rollen wie folgt:

Enfin ils se font un roi, et l'élisent par le sort. Ce roi ne devait pas être fort puissant; car à la première bataille que les Juifs donnèrent sous lui aux Philistins leurs maîtres, ils n'avaient dans l'armée qu'une épée et qu'une lance, et pas un seul instrument de fer. Mais leur second roi David fait la guerre avec avantage. Il prend la ville de Salem, si célèbre depuis sous le nom de Jérusalem; et alors les Juifs commencent à faire quelque figure dans les environs de la Syrie.³¹¹

309 [Annet], *The History of the Man after God's Own Heart*, S. 6f. – Willens hat offenbar keine Vorstellung, um welchen Text es sich hierbei handelt, und spricht von einem Drama; Willens, *Voltaire's Comic Theatre*, S. 157.

310 Kurz später ist präziser von »vapeurs hypocondriaques« die Rede (II,6: S. 494).

311 Voltaire, *Des Juifs*, S. 119f.

Hier wird Sauls Bedeutung geringgeschätzt, gerade im Vergleich zu David. Im Briefwechsel finden sich vergleichbare Passagen, in denen David und Saul mehr oder weniger über einen Kamm geschoren werden – Voltaire spricht etwa von den Figuren seines Stücks als »bien bêtes et bien fous«.³¹²

Auch im Drama wird die Figur nicht *nur* aufgewertet: Das zeigt sich eben anhand seiner wenig schmeichelhaften Leichtgläubigkeit gegenüber der Hexe von En-Dor. Ob Saül freilich im Rahmen des Stückes nur die Rolle eines »nigaud« hat, wie Lecercle in seiner einschlägigen Studie festhält,³¹³ ist zu bezweifeln, denn die weitgehende Reduzierung der Episode wirkt zugleich einer zu starken Kritik an Saül entgegen; er erscheint in religiösen Belangen als reichlich naiv, eine Qualität, die er mit den anderen Figuren seiner Zeit und seines Volkes teilt. Wenn Saul im Drama dennoch eine erhebliche Aufwertung erfährt, dann gerade dank seiner Qualität als Kontrastfigur. Dass diese Bedeutung Sauls für Voltaire relativ ist, ändert nichts daran, dass sie in der Geschichte der Rezeption des Saul-Stoffes in der Literatur entscheidend ist; ja die Radikalität, mit der Voltaire die Auf- und Umwertung vornimmt, mag sich gerade dieser Nebenstellung, die Saul für ihn hat, verdanken. Die Geschichte der Saul-Gestaltungen freilich belegt die Relevanz dieser Neubewertung (dazu in der Folge).

Voltaires *Saül* ist ein eminent komisches Stück. Das legt einen ganz anderen Umgang mit der Heiligen Schrift nahe, deren Figuren und Geschichten seit der Reform ernst zu nehmen sind. Für Voltaire hingegen ist die Bibel ein Stück Literatur, das man dementsprechend zitieren und verformen, sprich: desakralisieren kann – was François Bessire für den Umgang Voltaires mit der Bibel im Briefwechsel herausgearbeitet hat,³¹⁴ gilt auch in seiner Dramatisierung der Saul-Erzählung. Dass er sich dabei durchweg strikt an der Bibel orientiert, belegen zahlreiche Zitate³¹⁵ und Anmerkungen, welche gerade die absurdesten und grausamsten Passagen zu beglaubigen suchen.³¹⁶

³¹² So in einem Brief an die Marquise Du Deffand vom 11. Oktober 1763 (D11455); *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CXI: *Correspondence XXVII* (1763–1764), Banbury 1973, S. 25f., hier S. 26. Dazu Goulbourne, *Voltaire Comic Dramatist*, S. 232.

³¹³ Lecercle, *Le Retour du mort*, S. 399.

³¹⁴ Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, S. 137–187.

³¹⁵ Deshalb in *Saül* »no more than a mosaic of passages taken textually from the Old Testament« zu sehen, scheint übertrieben; Diana Guiragossian Carr, *Voltaire's Facéties*, Genf/Paris 1963, zu *Saül* S. 76–78, hier S. 76. Ähnlich Goulbourne, der die komische Eigenleistung betont: *Voltaire Comic Dramatist*, S. 232.

³¹⁶ Cotoni, »Les notes de *Saül*«, passim. Cotoni resümiert zu Recht, dass die in diesem Drama ungewöhnlich zahlreichen Belege dazu tendieren, die schöpferischen Freiheiten im Umgang mit dem Stoff zu kaschieren (S. 220). Für sie ist das Motiv dieser Beglaubigungsversuche vor allem die »hantise du Dieu-tyran, du prêtre fourbe et ambitieux« sowie eine Wiederkehr religiöser Gewaltakte (S. 222).

In den analysierten Passagen klang bereits an, welche Verfahren hier bevorzugt zum Einsatz kommen: Sie gehören dem Bereich des Komischen an und bestimmen *Saül* bis in die Struktur hinein. Denn, wie Bernhard Greiner ausführt:

Die vorliegende Darstellung der Komödie erkennt im Komischen deren konstitutives Moment. Von ihm leiten sich die Handlungsmuster ab, die für die Komödie charakteristisch sind, z.B. der episodische Charakter der Komödie oder deren Öffnung zu einer Metahandlung als Spiel im Spiel, in dem die der Komödie eigene Selbstreflexivität gründet.³¹⁷

Liegt in diesem Sinne eine Komödie vor? Diese Frage zielt auf mehr ab als eine beiläufige Kategorisierung: Potenziell geht es um eine völlig neue Deutung des Saul-Stoffes.

Die Antwort fällt gemischt aus: *Saül* ist eine Komödie nur in Ansätzen, etwa in dem Sinne, dass die Handlung aufgebrochen ist, aber keine wirklich episodische Struktur zeigt, die nach paradigmatischen Kriterien organisiert wäre. Allgemein kann man die Grundkonstellation des Dramas als die eines despektierlichen Umgangs mit einem religiösen Stoff beschreiben, der dem zeitgenössischen Publikum (wenn überhaupt) nur akzeptabel erscheinen mag, weil eine weit zurückliegende, alttestamentliche Episode aufgegriffen wird. Jedenfalls ist für die Komik erstens konstitutiv, dass durch allzu menschliche Figurenzeichnung sowie zwischen Anspruch und Wirklichkeit ein Abgrund klafft, der eine Normverletzung darstellt; ein Beispiel ist Davids Beschreibung der künftigen Hauptstadt Jerusalem, die durch Joabs Einwurf geerdet wird, die gewählte Örtlichkeit sei eine Steinwüste (II,1: S. 504). Zweitens werden die herkömmlichen Saul- und David-Bilder auf den Kopf gestellt: Der melancholische oder dem Furor erlegene Saul zeigt sich als höfisch-respektvoller Monarch, der demütige David als auftrumpfender Geld- und Frauenraffer. Schließlich ist die Darstellung Voltaires durch die der Komik eigene Distanz geprägt, die Hinrichtung Agags etwa wird nicht als mitleiderregendes Spektakel inszeniert, sondern als grobe Farce.

Insgesamt ist das Drama wohl eine Satire,³¹⁸ denn die komischen Verfahren werden zum Erreichen eines kritischen Ziels eingesetzt: David soll als Herrscher kritisch hinterfragt werden. Die Satire transformiert zudem auf komische Weise einen Text (die Bücher Samuel) in einen anderen, und zwar durch die Auswahl von Passagen, welche die inkriminierten Eigenschaften Geiz,

³¹⁷ Bernhard Greiner, *Die Komödie*, Tübingen ²2006, S. 87.

³¹⁸ Thiel votiert für eine »farce satirique«; *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, S. 72.

Grausamkeit, Erotomanie usw. auf besonders krasse Weise belegen – insofern hat sie auch Züge einer Parodie und einer Karikatur. Ein Pastiche liegt nicht oder kaum vor, zumindest nicht im Sinne der hier verwendeten Terminologie: Dieser zufolge meint das Pastiche ein ›Schreiben im Stil von‹, es basiert also auf einer ludischen Komponente, hat aber keine komische oder kritische Wirkintention.³¹⁹ Eine Parodie hingegen meint die spielerisch-komische Aufnahme eines Hypotextes, eine Satire eine komisch-kritische Bezugnahme.³²⁰

Dieser massive Einsatz komischer Verfahren stellt eine Premiere in Voltaires Werk dar: »In 1762 Voltaire used for the first time the medium of the comic theatre to wage war on religious intolerance.«, bemerkt Lilian Willens in Hinblick auf *Saül*.³²¹ Voltaire kann damit gleich zwei Ziele auf einmal verfolgen: die besagte Kampagne fortsetzen und für das Lachen kämpfen, dessen Abwesenheit auf den Bühnen er in den 1760er Jahren bedauert.³²²

Im Rahmen dieser übergeordneten Gattung(en) kommen einzelne Verfahren zum Einsatz. Die Ironie des Autors etwa ist in vielen Passagen spürbar; ein besonders abgründiges Beispiel stellt der bereits zitierte Dialog zwischen Urie und David dar. Andere Verfahren sind auf bestimmte Abschnitte beschränkt: Da wäre das bereits zitierte Soldatenlied Davids, ebenfalls ein Beispiel für eine Farce, das durch hyperbolische Überbietung eine deftige Komik erzeugt. In dieselbe Richtung gehen Einschübe zu Davids Sohn, den David als »ce coquin d’Absalon« bezeichnet und über dessen Tod er in Gelächter ausbricht: »Ah! Absalon mon fils! Hi, hi, ho, ho, hi.« (IV,4: S. 520)

Ein Beispiel für eine punktuelle Parodie, nämlich des Hohelieds, findet sich in den Worten, die David an Betzabée richtet:

DAVID

Ma chère Betzabée, je ne veux plus aimer que vous: vos dents sont comme un mouton qui sort du lavoir; votre gorge est comme une grappe de raisin, votre nez comme la tour du mont Liban; le royaume que le Seigneur m’a donné

319 Im Anschluss an Genette benutzt Goulbourne den Begriff »satirical pastiche«, um Voltaires Verfahren insgesamt zu definieren; *Voltaire Comic Dramatist*, S. 231. Es liegt hier vor allem eine terminologische Abweichung vor; freilich verwendet Goulbourne insgesamt weit häufiger den Begriff Satire und lässt das Pastiche beiseite.

320 Zu den Begriffen Parodie, Satire und Pastiche – drei Formen intertextueller Komik – und den dazu existierenden Positionen vgl. Verf., *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, Freiburg i.Br. 2017 (Litterae 223), S. 62–69.

321 Willens, *Voltaire’s Comic Theatre*, S. 156.

322 Ebd., S. 23.

ne vaut pas un de vos embrassements: Michol, Abigaïl, et toutes mes autres femmes, sont dignes tout au plus d'être vos servantes.

BETZABÉE

Hélas, milord! vous en disiez ce matin autant à la jeune Abigaïl. (III,2: S. 507)

Um eine Parodie handelt es sich in einem besonderen Sinne. Die Zitate, die mehreren Kapiteln entstammen (etwa Hld 4,2; 7,5; 7,8), sind mehr oder weniger wortgetreu und nicht komisch modifiziert; es handelt sich insofern zunächst um einen Pastiche. Eine komische Wirkung erhalten sie freilich durch den Kontext: Erstens steht die Situation im Kontrast zum hohen Stil des Imitierten, denn es handelt sich um ein ehebrecherisches Stelldichein – bei Weitem nicht das erste, Betzabée ist bereits schwanger. Zweitens entsteht komische Fallhöhe dadurch, dass David die biblischen Worte, die traditionell auf der Schwelle von Liebes- und religiösem Diskurs stehen, offenbar routiniert in Verführungsabsicht einsetzt und dabei drittens von Betzabée mit resignierter Routine seines Tuns überführt wird.

Wie provokant diese komischen Mittel auch auf ein intellektuell aufgeschlossenes Publikum wirken konnten, davon legt der lutheranisch erzogene (und wohlgemerkt junge) Goethe 1772 ein beredtes Zeugnis ab. Über seinen Umgang mit der Bibel schreibt er:

Eben von dieser gemütlichen Seite war ich gegen alle Spöttereien geschützt, weil ich deren Unredlichkeit sogleich einsah. Ich verabscheute sie nicht nur, sondern ich konnte darüber in Wut geraten, und ich erinnere mich noch genau, daß ich in kindlich fanatischem Eifer, Voltaire, wenn ich ihn hätte habhaft werden können, wegen seines Sauls gar wohl erdrosselt hätte.³²³

Aus all dem sollte hervorgehen, dass wir an einem Schlüsselmoment in der Geschichte literarischer Saul-Gestaltungen angelangt sind. Der Aufklärer löst die Saul-Figur aus dem tragisch-exemplarischen Register heraus, dem sie bis dato angehörte, und schreibt ihr nun positive Eigenschaften zu: Sein Saul ist kein tragischer Held, da keine wirkliche Schuld vorliegt. Damit wird der bislang unglücklichen Handlungskonstellation ein entscheidendes Merkmal genommen: Der Held begeht keinen Fehler, der Fall vom Glück ins Unglück erfolgt unverschuldet und ist daher ungerecht. Die Lage kehrt sich (zumindest moralisch) zu Sauls Gunsten: Der zivilisierte, humane, christlicher *caritas* und königlicher

323 Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, hg. von Peter Sprengel, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. XVI, S. 545.

clementia verpflichtete Monarch steht für die verpasste Chance eines aufgeklärten israelitischen Königtums; auf ihn folgt Davids Fanatismus und Egoismus.

Dementsprechend treten klassische Saul-Themen wie der Wahnsinn oder die Hexerei in den Hintergrund, werden nur noch en passant präsentiert: Sie belegen Saüls Zugehörigkeit zu einem aus aufklärerischer Sicht ›rückschrittlichen‹ Volk bzw. einer ebensolchen Epoche, sind aber keine spezifischen Makel des Königs mehr; sie werden weit weniger betont, als Voltaire es bei vergleichbaren Gelegenheiten tut. Spätere Bearbeitungen werden die positive Darstellung Sauls meist nicht übernehmen, aber sie bemühen sich, ein nicht tragisches Heldenbild zu zeichnen und vor allem die relative Religionsferne fortzuführen. Übergeordnet zeichnet sich am Beispiel *Saül* ein tendenziell desakralisierend-literarischer Umgang mit der Heiligen Schrift ab, die auch bzw. noch nicht der Poesie zugeschrieben wird, wie es Herder und nach ihm Teile der Romantik vorschlugen.

Sauls Opponenten Samuel und David werden bei Voltaire umso schwärzer gezeichnet. Die dahinterstehende Absicht ist Kritik an der jüdischen und indirekt an der christlichen Religion – eine Dimension, die durch den despektierlichen Umgang mit dem Alten Testament betont wird. Zentral ist, dass das in der Bibel angelegte Spannungsverhältnis zwischen religiöser und weltlicher Macht bei Voltaire erstmals so akzentuiert wird, dass beide nicht nur auseinandertreten – schon Du Ryers *Saül* ist primär politisch –, sondern in einen offenen Konflikt miteinander geraten, in dem der Autor Partei für die Politik ergreift. Voltaire geht darin so weit, das moralische Verhältnis der zwei großen genealogischen Linien Saul und David umzukehren. In der Religionskritik weist Voltaire besonders Alfieri den Weg (sowohl dem Essayisten als auch dem Dramenautor), im freien Umgang mit der biblischen Autorität der gesamten Moderne, von Lamartine bis D.H. Lawrence, von Gutzkow bis Strauß, von Hardy bis Rilke. Freilich zeigt Voltaires Antijudaismus auch die Dialektik bzw. die großen Gefahren einer religionskritischen Aufklärung, die selbst in Gefahr gerät, in fanatischen Eifer gegen ihre Gegner zu verfallen, hier die Vertreter des jüdischen Glaubens.

Komische Verfahren wie Ironie, Satire, Parodie oder Farce haben wesentlichen Anteil an der Freiheit gegenüber Bibel und Gattungspoetik. Sie führen dazu, dass die Gattungszuordnung des Stücks verschwimmt; Voltaire selbst spricht wie gesagt in einer Ausgabe von einem »hyperdrame héroï-comique en cinq actes«.³²⁴ Die komische Wendung des Stoffes ist zukunftsweisend. Zwar wird die Romantik sie vorerst zugunsten eines neuen, auf die Bibel als *literarische* Inspirationsquelle gestützten Lyriismus zurücknehmen, aber die Moderne

324 Vgl. Lagrave/Cotoni, »Introduction«, S. 437.

greift sie wieder auf, wie Gides *Saül* zeigen wird. Die neue, freidenkerische, despektierlich-komische Tonlage hat Voltaire als Erster auf den Stoff angewendet.

Dadurch dass die Vorlage – die Erzählung des Alten Testaments – jedoch tendenziell tragische Züge trägt und auch Saül weiterhin ein von Strafe und Niedergang geprägtes Schicksal erleidet, entsteht eine radikale Mischung, welche den Rahmen der dramatischen Gattungen sprengt: So zeigt *Saül* nebenbei die Auflösung der Gattungspoetik, wenn auch eher im Geiste einer polemischen Collage als in jenem einer substanziellen Durchmischung der vormals getrennten Dramengattungen, wie sie etwa in der *comédie larmoyante* oder im *drame bourgeois* stattfindet.³²⁵ Ja, man kann im freien Umgang mit der tragischen Tradition, aber auch im Entwurf psychologisch »flacher« Dramenfiguren, die auf ein elementares Triebleben reduziert sind, sowie einer farcenhafte, fast schon automatischen Komik zum ersten Mal eine Konstellation erkennen, die sich in Alfred Jarrys *Ubu roi* (1896) komplett entfalten wird.³²⁶ Vor allem jedoch markiert Voltaires *Saül* den Anfang der modernen Bearbeitungen der Saul-Erzählung, welche sich von der religiösen Deutung des Stoffes weitgehend freimachen und der Figur eine weltliche, posttragische Bedeutung verleihen.

325 Vgl. Patricia Oster, *Marivaux und das Ende der Tragödie*, München 1992, Kap. »Die aufklärerische Infragestellung der Tragödie«, S. 18–43. Goulbourn, der die »generic instability« des Stücks ebenfalls betont, sieht in *Saül* eine Antwort auf das *drame bourgeois* Diderots; *Voltaire Comic Dramatist*, S. 241–245, hier S. 242. – Tatsächlich lehnt Voltaire die zunehmend ernsten »Komödien« seiner Zeit ab und verteidigt prinzipiell ein klassizistisch gereinigtes Lachen. In seinen späten Stücken greift er aber sowohl auf Mischformen (in *L'Enfant prodigue*, 1736; *L'Écosaise*, 1760) als auch auf deftigere Formen des Komischen zurück; Willens, *Voltaire's Comic Theatre*, S. 23 f. und S. 179–184; sowie Sandhu, »Le théâtre de Voltaire«, S. 82. Zur (prinzipiellen) klassizistischen Abscheu Voltaires vor Mischformen auch Henri Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris 1895, S. 288–290.

326 So auch Lecercle, *Le Retour du mort*, S. 392, 395. Zur Eigenart von Jarrys Komik, vgl. Verf., *Die lachende Kunst*, S. 103–136.

III.9 Saul als erhabene Eiche, jenseits von Staat und Religion (Vittorio Alfieri)

Vittorio Alfieri, conte di Cortemiglia (1749 bis 1803), schreibt einen auf den ersten Blick klassizistischen *Saul* (1789),³²⁷ eine regelhafte Tragödie, die nicht nur Alfieris »il mio personaggio più caro« inszeniert,³²⁸ sondern allgemein eines der schönsten Dramen der italienischen Literatur ist.³²⁹ Dennoch beerbt Alfieri Voltaires unkonventionelles, polemisches Stück in mehr als einer Hinsicht, wie wir sehen werden. Erste Niederschriften erfolgen 1782 in Rom: Die Konzeption und eine erste Skizze werden am 30. März verfasst, es folgt in der Zeit vom 2. bis 8. April eine Prosaversion sowie schließlich die Verfassung vom 3. bis 30. Juli; Alfieris Sekretär arbeitet im September daran. Das Stück bleibt jedoch liegen, die Arbeit daran wird erst zwischen 1786 und 1788 abgeschlossen. Alfieri widmet es am 27. Oktober 1784 dem Abt Tommaso Valperga di Caluso (der ein gelehrter Freund des Autors war) als einem »amico del cuore« (S. 161); er hatte die Widmung Papst Pius VI. angeboten, offenbar ohne Erfolg.

Der *abate* di Caluso ist ein exzellenter Bibelkenner,³³⁰ was bereits etwas über den Anspruch von Alfieris Tragödie verrät. Auch verweist der Widmungsempfänger auf den Piemonteser Kontext,³³¹ in dem Alfieri sich in den 1760er und 1770er Jahren bewegte, nämlich Kreise, in denen die Bibel genau gelesen und diskutiert wurde; Alfieri selbst studierte die Bibel in jungen Jahren freilich in italienischer Übersetzung (erst 1799 las er die Septuaginta, die griechische

327 Vittorio Alfieri, *Saul*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. XXXI: *Tragedie XIV*, hg. von Carmine Jannaco und Angelo Fabrizi, Asti 1982.

328 Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. I, hg. von Luigi Fassò, Asti 1951, S. 301. Dazu Giovanni Getto, »Saul«, in: ders., *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta/Rom 1976 (Aretusa 35), S. 7–85, hier S. 7 (zuerst erschienen als »Struttura del Saul«, in: *Lettere Italiane* 24.4/1972, S. 448–498). Einführend Paola Trivero, »Il Saul di Vittorio Alfieri«, in: *Altre Modernità* 7/2011, S. 159–168.

329 Entsprechend umfangreich ist die italienische Forschung. Zwar wurde versucht, den Stand zu berücksichtigen, aber es ist wahrscheinlich, dass Titel ausgelassen wurden. Ein Resümee der älteren Forschung bietet Riccardo Scrivano, »Il Saul«, in: ders., *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani*, Mailand/Messina 1963, S. 83–141, hier S. 83–94. Die einzige umfassende deutschsprachige Alfieri-Studie der jüngeren Zeit bietet Daniel Winkler, der die Tragödien *Merope* und *Filippo*, nicht aber *Saul* gesondert untersucht: *Körper, Revolution, Nation. Vittorio Alfieri und das republikanische Tragödienprojekt der Sattelzeit*, Paderborn 2016 (Laboratorium Aufklärung 29).

330 Carlo Calcaterra, »Alle origini del Saul Alfieriano«, in: ders., *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna 1950, S. 291–319, hier S. 295.

331 Vgl. Giovanna Ioli (Hg.), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano (San Salvatore Monferrato, 22.-24.9.1983)*, San Salvatore Monferrato 1985.

Übersetzung).³³² Die Erinnerung an diese Zeit und ihre Diskussionsgegenstände muss bei der Niederschrift, das legt die Widmung nahe, präsent und einflussreich gewesen sein.³³³ Das freilich impliziert noch keine gläubige Bibelrezeption: Denn einerseits ist Alfieris Interesse für das Alte Testament vor allem ein ästhetisches.³³⁴ Andererseits mag man Giovanni Gettos Worte über Alfieris Umgang mit der Tradition im Hinterkopf behalten: »Alfieri non modifica sostanzialmente l'immagine consegnata dalla tradizione. Per il nostro poeta la tradizione è costituiva dell'esperienza artistica e soprattutto teatrale: la condizione di una figura e di una vicenda elaborate e cristallizzate attraverso la storia non può essere ignorata e trascurata.«³³⁵ Diese enge Beziehung zur Tradition (Getto denkt an das Alte Testament, dessen Deutung und künstlerische Darstellung) steht in einem Spannungsverhältnis zum disruptiven Kontext: *Saul* erscheint zuerst im Rahmen der Gesamtausgabe bei François-Ambroise Didot in Paris 1789, in Band IV. Ziel der Ausgabe bei diesem prestigeträchtigen Verleger ist »Selbstnobilisierung und Monumentalisierung«.³³⁶ Hier treffen Editions- und Weltgeschichte aufeinander: Das Erscheinen fällt zusammen mit der Französischen Revolution. Die Rezeption ist begeistert: Alfieri, der aus England nach Frankreich zurückkehrt, wird als republikanischer Autor verstanden, eine Rezeption, welche Alfieris aufklärerische Essays – allen voran *Del principe e delle lettere* (1785) – und seine politischen Überzeugungen vorgegeben haben.³³⁷ Alfieri selbst ist allerdings bald skeptisch gegenüber der Revolution und allgemein gegenüber Frankreich,³³⁸ was auch daran liegt, dass er auf der Flucht 1792 sein Hab und Gut (besonders seine Bibliothek) verliert;³³⁹

332 Vincenza Perdichizzi, »Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri«, in: Pietro Gibellini/Nicola Di Nino (Hg.), *La Bibbia nella letteratura italiana*, Bd. I: *Dall'illuminismo al decadentismo*, Brescia 2009, S. 45–62, hier S. 46.

333 Dazu Calcaterra, »Alle origini del *Saul* Alfieriano«, S. 295; sowie Luisa Avellini, »A pena lascia d'esser religioso, che doventa politico«. Il *Saul* del tacitismo malvezziano nella ricezione di Alfieri«, in: *Lettere Italiane* 57.2/2005, S. 237–260, hier S. 242.

334 Vgl. Perdichizzi, »Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri«, S. 46f. (weitere Forschung in Anm. 11).

335 Getto, »*Saul*«, S. 11.

336 So Winkler, *Körper, Revolution, Nation*, S. 154–159, hier S. 156.

337 Zu Drucklegung und Rezeption vgl. Vincenza Perdichizzi, »Tradurre le tragedie di Alfieri. Considerazioni preliminari«, *TheMA*, III.1–2/2014, S. 68–95, hier S. 68, URL: <http://archive.thema-journal.eu/thema/2014/1–2/perdichizzi> (aufgerufen am 27.9.2022).

338 Alfieri ist in der Tat ein so skeptischer wie genauer Beobachter der Geschichte, der seinen Observationsposten selten und ungern verlässt; Franco Betti, *Vittorio Alfieri*, Boston 1984 (Twayne's World Author Series 732), S. 2.

339 Guido Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Florenz 1988 (Biblioteca di *Lettere italiane*. Studi e testi 34), S. 30.

er verfasst das Pamphlet *Il Misogallo* (1799). Das ändert nichts daran, dass Alfieris Stücke während der napoleonischen Besatzung Italiens häufig dort gegeben werden.

Im internationalen Kontext ist wichtig, dass auf Goethes Anregung eine deutsche Übersetzung durch Ludwig von Knebel entsteht, die 1811 und 1812 in Weimar auf die Bühne kommt: Die Aufführungen haben mäßigen Erfolg, was wohl auch an den Schauspielern lag;³⁴⁰ Goethe kritisiert jedoch Alfieri³⁴¹ und bemerkt in einem Brief vom 19. Mai 1812, dass alttestamentliche Stoffe zwar keine »Abneigung«, aber dafür eine »Unneigung« des Publikums erregten.³⁴² Vielleicht liegt in Goethes Scheitern die Wurzel für die deutsche Alfieri-Abstinenz sowohl an Bühnen als auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung.³⁴³

Alfieri kann sich wie viele Saul-Darsteller auf Vorbilder stützen. Sein wichtigstes ist wie angedeutet Voltaires *Saül*, besonders in der Religionskritik; nur am Rande sei hier angemerkt, dass Alfieris Haltung zu Voltaire komplex ist und im Laufe der Französischen Revolution entschieden ablehnend wird – gerade die aufklärerische Religionskepsis betreffend.³⁴⁴ Neben Voltaire kennt Alfieri vermutlich auch die Version des abbé Nadal.³⁴⁵ Entscheidender noch dürfte die intensive Lektüre des Alten Testaments gewesen sein.³⁴⁶ Denn das, was Alfieri vorlegt, ist eine auf das Wesentliche verknappte, auch sprachlich radikal reformierte Version des Saul-Stoffes.³⁴⁷ Bereits die Figurenliste lässt

340 Horst Rüdiger, »Die Kritik der Romantiker und Goethes an den Tragödien Alfieris«, in: ders., *Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944–1983*, hg. von Willy R. Berger und Erwin Koppen, Berlin/New York (NY) 1990 (Komparatistische Studien 14), S. 160–193, zur Übersetzung S. 175–179, zur Aufführung und Rezeption S. 179–182; zur späteren deutschen Rezeption S. 192.

341 Ebd., S. 182.

342 Ebd., S. 181. Goethe polemisierte bis in die 1820er Jahre gegen Alfieri; Winkler, *Körper, Revolution, Nation*, S. 147.

343 Die deutschsprachige Romanistik ignorierte ihn lange weitgehend; in jüngerer Zeit s. die Arbeiten von Gisela Schlüter und Daniel Winkler.

344 Guido Santato, »Le Contre Voltaire d'Alfieri. La satire *L'Antireligioneria*«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 12/2001, S. 15–43, hier S. 28f.

345 Calcaterra dazu und kritisch zu Massimo Baldini (welcher die Parallelen betont): »Alle origini del *Saul* Alfieriano«, ab S. 301; besprochen wird Massimo Baldini, *La genesi del Saul di Vittorio Alfieri*, Florenz 1934.

346 Vgl. ähnlich und mit umfassender Forschung Santato, der leider keinen Vergleich der Stücke unternimmt; *Alfieri e Voltaire*, S. 113. Zur Rolle der Bibel Franca Angelini, »*Saul* di Vittorio Alfieri«, in: Alberto Asor Rosa u. a. (Hg.), *Letteratura italiana. Le Opere*, Bd. II: *Dal Cinquecento al Settecento*, Turin 1993, S. 1197–1211, hier S. 1197f. und 1205–1207.

347 Zu Alfieris Verständnis der literarischen Sprache vgl. Verf., »Poesie und Prosa in Italien um 1800 (Alfieri, Leopardi)«, in: Verf./Georges Felten/Hugues Marchal (Hg.), *Grenzritte zwischen Vers und Prosa/Chevauchements du vers et de la*

eine Konzentration auf den Handlungskern erkennen: Neben Saul, Gionata, Micol, David und Abner finden sich nur Achimelèch sowie Soldaten (Israeliti und Filistei). Handlungsort ist, wie so oft, »*il campo degli Israeliti, in Gelboè*«, also das Feldlager der Israeliten im Gilboa-Gebirge. Die Einheit der Zeit wird streng respektiert, die Handlung erstreckt sich vom Morgengrauen bis Einbruch der Nacht. Bereits hier kann man feststellen, dass Alfieri über den Respekt formaler Vorgaben weit hinaus geht: Er schöpft die übertragene Bedeutung der Tageszeiten voll aus, am Ende der Tragödie ist die Finsternis umfassend.³⁴⁸ Auch die Form entspricht der klassizistischen Norm, es ist ein Fünkfakter, im *endecasillabo sciolto* gehalten (einzige Ausnahme sind Davids Lieder in Szene III,4).³⁴⁹

Die Handlung sei knapp resümiert. Die ersten zwei Akte bahnen scheinbar eine Versöhnung zwischen Saul und David an. Zunächst tritt – wie in Alfieris Tragödien generell –³⁵⁰ der Protagonist gar nicht auf, sondern wird in den Dialogen Dritter eingeführt: David kehrt zum Volk Israel zurück, denn er ist die Flucht leid und will gegen die Philister kämpfen (I,1). Er trifft auf seinen Schwager Gionata, der ihn warnt: Saul, vom »Perfid' Abner« (I,2: V. 68) beeinflusst, denkt, David sei zu den Philistern übergelaufen; Gionata selbst sieht David als von Gott gesandt, weil der sterbende Samuel ihn geküsst hat (I,2). Nach dieser Exposition bereitet Gionata seine Schwester Micol auf das Treffen vor (I,3). Die Eheleute David und Micol entscheiden bei ihrem Wiedersehen, dass der rechte Moment für ein Treffen zwischen David und Saul abgewartet werden soll (I,4). Wie Akt II zeigt, ist letzterer zunächst wohlgesonnen: Im Dialog mit Abner bedauert Saul seinen Wahn, Abner hingegen wettert gegen Samuel, der Saul den Thron geneidet habe, und Samuels Gehilfen David; Saul berichtet Träume von Davids Königssalbung (II,1). Gionata und Micol stoßen hinzu: Saul weist Gionatas Kampfesmut und Micols Hoffnung auf Aussöhnung ab; Micol und Gionata präsentieren David als Retter (II,2). David tritt auf und gibt sich in Sauls Hand – der scheint zu Gnade bereit, aber Abner wirft David vor, mit den Propheten paktiert zu haben und zu den Philistern übergelaufen zu

prose (1700–1900), Würzburg 2024 (Philologie der Kultur 19), S. 81–105. Zu diesem Thema sowie zum literarischen Kontext in Italien allgemein Winkler, *Körper, Revolution, Nation*, passim.

³⁴⁸ Für Mario Fubini liegt die unkonventionelle Handhabung der Einheit der Zeit gerade im Wechsel von Licht und Schatten, welcher den letzten Tag eines Helden charakterisiere; Vittorio Alfieri (*il pensiero – la tragedia*), Florenz 1937, Kap. VI. *Saul*: S. 235–281, hier S. 258.

³⁴⁹ Zu Alfieris Sprach- und Stileinsatz vgl. Vincenza Perdichizzi, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa 2009 (Letteratura italiana 17), zur Metrik: S. 131–138.

³⁵⁰ Scrivano, »Il Saul«, S. 98f.

sein; David demonstriert seine Unschuld durch einen Zipfel von Sauls Mantel, der belegt, dass er Saul hätte töten können (II,3).

Die Folgeakte berichten von Zerwürfnissen, Saul wird erst von David (Akt III) und dann von seinen Kindern verlassen (Akt IV). Im Einzelnen: Abner legt David seinen Schlachtplan vor, der ihn gutheißt. Er überlässt ihm das Kommando und will mit Gionata kämpfen (III,1). Im Monolog spricht David Abners Problem an: Er hat nicht »de' soldati il cor« (III,2: V. 71). Micol teilt David ihre Sorgen mit, sie hat Alpträume und hört Saul zweifeln (III,3). Saul stößt hinzu und sieht Davids Schwert (das Schwert Goliats, das in einem Tempel verwahrt wurde): Er klagt David an, der sich rechtfertigt, der Priester Achimelèch habe es ihm gegeben; David versucht, Saul mit Gesang zu beruhigen: Sauls wütet im Zorn – hier ist der Höhepunkt der Konfrontation und der Tragödie erreicht. David flieht (III,4), Micol und Gionata suchen, Saul zu beruhigen (III,5). Gionata berichtet Micol: Sauls Zorn ist intakt (IV,1). Saul sucht David, Micol soll ihn holen (IV,2). Saul klagt Gionata an, er würde David bevorzugen, dabei sei David die Rache der Priester; Gionata hingegen betont, dass David wirklich von Gott geschützt werde (IV,3). Abner hat den Priester Achimelèch gefangen genommen: Dieser ist ins Lager gekommen, um für den Sieg zu beten und hatte David das Schwert gegeben. Saul erinnert sich an Samuel Kritik daran, dass er Agag verschont hat, Achimelèch sagt seinen Untergang vorher: »Trema, Saùl« (IV,4: V. 219, 225) – Saul lässt ihn hinrichten (Wendepunkt) und verstärkt so seine Sünde (IV,4). Es kommt zur Konfrontation zwischen Saul und Gionata, Micol kommt ohne David zurück, Saul verstoßt seine Kinder (IV,5) und ist allein (IV,6).

Es kommt zur nächtlichen Katastrophe. David will an der Seite Israels kämpfen, Micol rät ab: Saul hat befohlen, ihn zu töten, Achimelèch wurde hingerichtet; David sieht das Schlachtfeld verunreinigt und flieht allein (V,1). Micol bedauert es in einem Monolog (V,2). Saul im Delirium hat die Visionen von Gespenstern und Samuel, die ihn verfolgen und seinen Untergang vorhersagen; er will in die Schlacht ziehen, Micol will ihn aufhalten (V,3). Abner kommt mit flüchtigen Soldaten: Die Philister haben gesiegt, Sauls Söhne sind tot; Saul befiehlt Abner, Micol in Sicherheit zu bringen (V,4). Er begeht Selbstmord, seine Worte beschließen das Stück (V,5).³⁵¹

Zu den bereits genannten Elementen der Handlungsstruktur ist noch der tragische Konflikt hinzuzufügen: Einerseits hasst Saul David als Konkurrenten, andererseits ist er auf ihn angewiesen, und zwar im Kampf (so Gionata)

351 Als Spiegel zu Davids Eröffnungsworten; Laura Nay, *La tirannide degli affetti. »Affetti naturali« e »affetti di libertà« nelle tragedie alfieriane*, Mailand 2017 (Letteratura italiana: saggi e strumenti), S. 84–99, hier S. 86.

und weil er sein Schwiegersohn ist (so Micol). Recht zu sich selbst findet Saul nur am Schluss, im heroischen Selbstmord.

Die Handlungsführung weist Besonderheiten auf. Die Wahl des Ausschnittes insgesamt allerdings ist gewohnt, er liegt kurz vor der Niederlage (wie bei La Taille, Du Ryer u.a.). Spezifischer ist, dass Davids Perspektive eingenommen wird: Das Stück beginnt mit einem Monolog Davids (I,1). Auch werden mehr oder weniger wichtige Details verändert (in der Reihenfolge): Davids Raub des Mantelstücks wird hier erst Jahre später eingebracht (II,4), während David das Stück im Alten Testament sofort zeigt (1 Sam 24,1–23). Davids Salbung zum König ist nicht sicher: Saul vermutet sie, aber weder er noch Gionata erfahren Genaueres (IV,3), auch aus dem Mund des verstorbenen Propheten Samuel nicht, weil die Weissagung der Hexe von En-Dor nämlich ganz entfällt. Die Szene wird ersetzt durch die Drohung von Achimelèch (IV,4), die im Alten Testament nicht zu finden ist, sowie Sauls Delirium, in dem er Samuel sieht (V,3). Auch ist die Tötung der Priester von Nob (IV,4) hier eine Konsequenz der Drohung von Achimelèch und damit zeitlich versetzt. In der Summe überraschen die Freiheiten im Umgang mit der Vorlage, gerade angesichts der sorgfältigen Bibellektüren Alfieris: Offensichtlich sind die Veränderung im Sinne psychologisch überzeugender Kausalität vorgenommen worden.

Wie die Zusammenfassung erkennen lässt, verschieben sich die Verhältnisse der Figuren zueinander. Anders als in den bisherigen Bearbeitungen spielt Abner eine ebenso zentrale wie ambivalente Rolle. Auch Micol hat eine wichtige Funktion als direkte, emotionale Reflektorin der Leidenschaften ihres Vaters,³⁵² als Unterstützerin Davids und als innig geliebte Ehefrau; Alfieri setzt die bei Händel begonnene Aufwertung der Figur also fort. Die Hexe von En-Dor tritt wie gesagt nicht auf und wird ersetzt, besonders durch Achimelèch. Dieser ist der Anführer der Priester von Nob und kommt so auch im Alten Testament vor: Die Priester von Nob nehmen David auf, der vor Sauls Tötungsversuchen geflohen ist; Saul lässt daraufhin ganz Nob töten (1 Sam 22,6–23). Das alles freilich geschieht laut biblischer Chronologie Jahre vor der in *Saul* präsentierten Situation.

Diese Beobachtungen seien vertieft: Der Wegfall der Hexe geht in eine ähnliche Richtung wie die Veränderungen im Handlungsverlauf. Denn mit dieser Figur fällt das *maraviglioso* (das Wunderbare, d.i. das Übernatürliche) weg, was wiederum die *verosimiglianza* (die Wahrscheinlichkeit) der Handlung verstärkt. Wie Winfried Wehle gezeigt hat, ist die Ersetzung des Wunderbaren, das sich im Barocktheater (in Frankreich also dem Theater der 1620er und frühen

352 Franco Betti, »Itinerari alfieriani, *Saul e Mirra*«, in: *Forum Italicum* 33.1/1999, S. 27–38, hier S. 29.

1630er Jahre) großer Beliebtheit erfreute, durch das Wahrscheinliche typisch für die (französische) Klassik.³⁵³ Alfieri erweist sich in diesem Punkt folglich als (französisch inspirierter) Klassizist – mit einiger Verspätung insofern, als in Italien zu diesem Zeitpunkt Carlo Gozzi in seinen *fiabe teatrali* dem Wunderbaren bereits zu neuem Ansehen verhalf (wenn auch im komischen Register); Gozzi zeigt sich hier als Erneuerer, denn in der Romantik wird das Wunderbare z.B. im Kunstmärchen neue Prominenz erhalten. Alfieri hingegen hält es eher mit dem in dieser Hinsicht tendenziell epigonalen Voltaire, ist also, was die Fragen der Handlungsführung und der Wahrscheinlichkeit angeht, ein Nachzügler. Das verhindert Freiheiten im Umgang mit der Wahrscheinlichkeit und Sittlichkeit nicht: Die Tatsache, dass Alfieri Sauls Tochter sich im Heerlager aufhalten lässt, verstößt gegen beide Regeln.

Das zentrale Verhältnis von Staatsmacht und Religion wiederum hängt von zwei der genannten Figuren ab: Abner und Achimelèch spielen im Stück eine ungewohnt prominente Rolle. Besonders Abner ist ebenso wichtig wie umstritten, das zeigt bereits die Exposition:

GIONATA

Misero padre! ha chi l'inganna. Il vile
 Perfid' Abner, gli sta, mentito amico,
 Intorno sempre. Il rio demon, che fero
 Gl'invasa il cor, brevi di tregua istanti
 Lascia a Saulle almen; ma d'Abner l'arte
 Nol lascia mai. Solo ei l'udito, ei solo,
 L'amato egli è: lusingator maligno,
 Ogni virtù che la sua poca eccede,
 Ei glie la pinga e mal sicura, e incerta.
 Invan tua sposa ed io, col padre ... (I,2: V. 67–76)

Die Charakterisierung ist wenig schmeichelhaft: Abner wird als Höfling und Intrigant präsentiert; neben der Melancholie erscheint er als der zweite Negativfaktor, der Saul beeinflusst. Sein Handeln sei geprägt durch kunstvolle Einflussnahme, durch gerissene Lügen. Gionata ist nicht der Einzige, der Sauls Hörigkeit gegenüber Abner kritisiert; auch David (II,3: V. 321–324) und Achimelèch (IV,4: V. 225–229) misstrauen ihm. Saul selbst zweifelt an seinem Cousin: Mal sieht er ihn als »caldo verace amico, / Guerrier, congiunto, e forte duce«, mal als »vile / Uom menzogner di corte, invido, astuto / Nemico, traditore ...« (II,1: V. 51–56).

353 Wehle, »Eros in Ketten«, passim.

Das Abner-Bild ist also doppeldeutig, kennt zwei Extreme: Entweder ist er ein kongenialer Krieger, und für diese Deutung spricht, dass Alfieri selbst ihn so im *Parere sulle tragedie*, dem Begleittext der Pariser Ausgabe, präsentiert: »Abner, è un ministro guerriero, più amico che servo a Saulle; quindi egli a me non par vile, benché esecutore talora dei suoi crudeli comandi.«³⁵⁴ Oder aber er ist ein lügnerischer, verräterischer, intriganter Hofmann.³⁵⁵ Diese Ambivalenz in der Einschätzung, die vom *gender*-Register her klar der schwankenden Einordnung als männlich oder weiblich entspricht, wird sich am Beispiel Davids wiederholen.

Die Einschätzung Abners steht und fällt mit dem Lager, in dem man steht. Denn er vertritt die Position einer radikalen Religionskritik:

[...] A te chi ardiva primo
 Dir, che diviso eri da Dio? l'audace,
 Torbido, accorto, ambizioso vecchio,
 Samuél sacerdote; a cui fean eco
 Le sue ipocrite turbe. A te sul capo
 Ei lampeggiar vedea con livid'occhio
 Il regal serto, ch'ei credea già suo.
 Già sul bianco suo crin posato quasi
 Ei sel tenea; quand'ecco, alto concorde
 Voler del popol d'Israello al vento
 Spersi ha suoi voti, e un re guerriero ha scelto. (II,1: V. 61–71)

Abner kritisiert den Propheten Samuel als machtgierigen Alten, der die Königskrone für sich begehrt hat; die Forschung sieht ihn in dieser Kritik »il linguaggio delle *lumières*«³⁵⁶ benutzen. Er skizziert *in nuce* eine Opposition zwischen Klerikern und Kriegern, die für das Stück insgesamt wichtig ist und noch aufgegriffen werden soll. Sauls Konflikt mit Gott, so Abner, sei einzig auf Samuels Intrigen zurückzuführen; da wie gesagt keine außenstehende Instanz wie die Hexe eine unabhängige Information liefert, bleibt der Punkt für den

354 Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. XXXV: *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hg. von Morena Pagliai, Asti 1978, S. 79–167, zu *Saul* S. 120–124, hier S. 122. Dazu Adolfo Forlini, »Alfieri »ateo malnato«? Letture eterodosse dalla *Tirannide* al *Saul*«, in: *Rivista di letteratura moderne et comparate* 57/2004, S. 29–59, hier S. 47.

355 Dazu Nay, *La tirannide degli affetti*, S. 90f.

356 Forlini, »Alfieri »ateo malnato«?, S. 51. Offenbar hat die frühe Prosafassung des Stücks diesen antireligiösen Ausführungen Abners deutlich mehr Raum zugestanden (S. 57f.) – die finale Version reduziert also die aufklärerische Religionskritik.

Zuschauer offen – es könnte sein, dass Abner recht hat.³⁵⁷ Die Kritik an Samuel zieht jene an David nach sich. Dieser sei, so Abner weiter, nur Samuels Gehilfe: »David, ch'è prima, / Sola cagion d'ogni sventura tua ...« (II,1: V. 24f.); und: »nulla è in David ...« (II,2: V. 211). Abner betont erneut die Opposition Priester/Kämpfer: »guerrier di braccio egli era, / Ma di cor, sacerdote.« (II,1: V. 80f.) Auch wenn er den letzteren Punkt später ändern und Davids mentale militärische Qualitäten anerkennen muss (IV,2: V. 30f.): Seine Kritik an den Priestern bleibt bestehen.

Abners Priesterkritik wird von Saul aufgegriffen und besonders in Szene IV,4 entwickelt. Samuels Forderung, Agag, den König der Amalekiter, zu töten, missbilligt Saul auch jetzt noch: Jener sei »un alto re, guerriero« (V. 181) gewesen, eine kriegerische Wertschätzung des Gegners, die im Alten Testament kein Gegenstück hat. Angesichts der grausamen Forderungen klagt Saul Achimelèch und alle Priester an: »Or, donde in voi, donde pietade?« (V. 176) Samuel habe ihn wohl »Reo di coraggio«, also schuldig wegen seines Muts, gefunden (V. 187) und ihn deshalb getötet – damit fehlen der Priesterpartei sowohl genuin christliche als auch heroische Tugenden, nämlich Mitleid und Mut, ein Punkt, den nicht nur Voltaire (s.o.), sondern auch Paul Thiry d'Holbach in *L'Esprit du Judaïsme, ou examen raisonné de la Loi de Moïse, et de son influence sur la Religion Chrétienne* (1770) hervorhebt.³⁵⁸ Überhaupt seien die Priester Feiglinge, welche die Krieger vom Kampf abhalten wollten (V. 203–205). Aus dieser erneuten Opposition Klerus/Krieger folgt denn auch Sauls Kritik an David: »vendetta à questa / De' sacerdoti. Egli è stromento David / Sacerdotale, iniquo« (IV,3: V. 54–56). In dieser Perspektive – David als Instrument der Priester – scheint ein Topos der aufklärerischen David-Kritik auf.

Nun scheinen die Dinge klar zu liegen: Aufklärer Alfieri kritisiert durch die Figuren Achimelèch und David letzten Endes die Kirche. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass Samuel gar nicht persönlich auftritt, weder als Lebender noch als Geist, sondern nur in Sauls Erinnerung die zentrale Schuld Sauls benennt, also den Ungehorsam in der Amalekiter-Frage (IV,4). So wird Samuels Urteil ganz in Sauls Nachdenken gerückt, bekommt nicht die unmittel-

³⁵⁷ Jerome Mazzaros Sicht auf Abner als »merely an instigator of evil« ist insofern verkürzt – später gesteht er ihm denn auch zu, politische Positionen Alfieris zu vertreten; »Alfieri's *Saul* as Enlightenment Tragedy«, in: *Comparative Drama* 33.1/1999, S. 125–139, hier S. 128, 131. Diese negative Einschätzung Abners, die sich vor allem in der älteren Forschung findet, hat schon Walter Binni zu Recht kritisiert; »Lettura del *Saul*«, in: ders., *Saggi alfieriani*, Florenz 1969, S. 71–118, hier S. 88.

³⁵⁸ Dazu Forlini, »Alfieri »ateo malnato?«, S. 5. Er übergeht an dieser Stelle, dass Voltaires Drama – als Hypotext näherliegend als jeder Essay – besagte Kritikpunkte mehrere Jahre vor d'Holbach artikuliert, und betont es auch nicht, als er später das Drama behandelt (S. 57).

telbare Kraft einer feurigen Figurenrede. Zusammen mit der Samuel-Vision des fünften Aktes wird so der Eindruck verstärkt, die Handlung verlagerere sich mehr und mehr in Sauls subjektives Empfinden.³⁵⁹ Sauls Schuld erscheint bei Alfieri nicht mehr als objektiv gegebenes Faktum, sondern als persönliches Gefühl.

Dennoch greift diese rein religionskritische Deutung zu kurz, denn ein genauerer Blick auf die angeklagten Priester ergibt einen anderen Eindruck. Lassen wir Achimelèch zu Wort kommen:

E tu, che sei? *re della terra sei*:
 Ma, innanzi a Dio, chi re? — Saúl rientra
 In te; *non sei, che coronata polve*. —
 Io, per me nulla son; *ma fulmin sono*,
Turbo, tempesta io son, se in me Dio scende:
 Quel gran Dio, che ti fea; che l'occhio appena
 Ti posa su; dov'è Saúl? [...] (IV,4: V. 206–212; Hervorh. N.B.)

Der Priester ruft Saul in Erinnerung, dass Gott ihn geschaffen hat. In einer drastischen Steigerung und mit Bezug auf Genesis 3,19 betont er, Sauls irdische Macht sei wertlos, Saul sei nichts als »gekrönter Staub«; ja seine schiere Existenz sei nichts vor Ihm. Auf dieser Basis kritisiert Achimelèch Agag, der »un re perverso« (IV,4: V. 214) gewesen sei und Strafe verdiente habe. Er verurteilt »quest'Abner, di Satán fratello«, der nur Verdacht säe (IV,4: V. 225–229). Kurz, Saul habe sich »nella via d'empiezza«, auf den Weg der Gottlosigkeit, begeben (IV,4: V. 213). Als Konsequenz sagt Achimelèch Sauls Untergang voraus, in einer schwarzen Wolke bereite sich der Todesengel vor: »Trema, Saúl« (IV,4: V. 219). Auch Sauls Haus werde zusammenbrechen, wie Achimelèch in drastischen Worten betont:

Dov'è la casa di Saúl? nell'onda
 Fondata ei l'ha; già già crolla; già cade;
 Già in cener torna; è nulla già. (IV,4: V. 231–233)

Mit der emphatischen Verwendung des »già« (mal anaphorisch, mal als Geminatio) betont Achimelèch, dass der Untergang unmittelbar bevorstehe; Metaphern von Vergänglichkeit und Untergang (Wasser, Asche) unterstreichen die

359 Dazu Avellini, »A pena lascia d'esser religioso, che doventa politico«, S. 246f.

Nichtigkeit der Saul-Dynastie. Saul hat dieser charismatischen Prophezeiung wenig entgegenzusetzen.³⁶⁰

Rhetorisch und ideologisch trägt Achimelèch in dieser Wechselrede den Sieg davon. Diese relativ positive Perspektive auf die Religion wird an anderer Stelle gestützt. Tatsächlich strebt Saul ein besseres Verhältnis zu Gott an: Er sieht sich von ihm durch die Priester getrennt (III,4: V. 173–176). Auch Samuel – als Prophet nicht auf die Priesterrolle zu reduzieren – wird als »sovrano profeta« (I,2: V. 124) und »veglio sacro« (I,2: V. 151) evoziert; dies geschieht zwar perspektivisch an Gionata und David gebunden, scheint in der Weise der Erwähnung aber auf einen wahren Sachverhalt zu referieren. Sauls Verhältnis zu Gott ist dementsprechend komplex, die Frage, inwiefern er nicht ein schwerwiegendes »delitto« (II,1: V. 72; IV,4: V. 179) begangen habe – also eine Sünde und/oder ein Verbrechen –³⁶¹ und Sühne leisten müsse, steht weiterhin im Raum. Mitunter scheint er für Davids Worte aufgeschlossen, der ausführt, dass Gott mit dem ist, der zu ihm betet (III,4: V. 177–182); es bleibt aber naturgemäß offen und unklar, ob Saul tatsächlich eine Vergebung Gottes erlangen könnte.

Es stellt sich die Frage der Bewertung, und zwar gerade der Figur Achimelèchs. Es griffe zu kurz, dessen wortmächtige Prophezeiung als priesterliche Polemik abzutun: Erstens wird sie sich erfüllen, das Drama setzt die Priesterfigur also ins Recht (der religiös gebildete Zuschauer weiß dies im Moment seiner Rede bereits). Zweitens ist die sprachliche Schönheit der Tirade ein deutlicher Hinweis darauf, dass Alfieri sie inhaltlich für richtig hält, umso mehr, als Abners Ambivalenz bereits vorher eine Rolle spielte und stets die Möglichkeit offenließ, die Figur – und damit die von ihr vertretene Religionskritik – neu, d. h. negativ, zu bewerten. Freilich sind auch die Attacken Abners nicht alle gehaltlos.

Wie also ist die Tragödie einzuordnen? Es wird sich zeigen, dass erst in der komplexen Hauptfigur die widersprüchlichen Positionen bezüglich weltlicher Macht und religiöser Autorität zu einer schwachen Form der Einheit finden. Um zu diesem Punkt zu gelangen, müssen freilich diese Positionen zunächst unter Rückgriff auf Alfieris Essays ausbuchstabiert werden.

Alfieris bedeutendes essayistisches Werk beschäftigt sich vor allem mit der Stellung des Schriftstellers in der Gesellschaft. Vor dem Hintergrund eines

360 Das stützt die These, es handle sich bei Alfieris Tragödie um ein Werk über Revolution und Melancholie zugleich, »come la tragedia dell'estrema maturità alfieriana, o meglio della precoce vecchiaia del vate, figura speculare del Re-Tiranno«. Massimo Riva, *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo 1992, Kap. »Epilogo: »Saul, o del divino furore.«« (S. 274–289), S. 278.

361 Zur Ambivalenz des Begriffs: Richard B. Hilary, »Biblical Exegesis in Alfieri's *Saul*«, in: *South Atlantic Bulletin* 38.2/1973, S. 3–7, hier S. 5.

aufklärerischen Literaturkonzepts kritisiert Alfieri das höfische Schriftstellerverständnis.³⁶²

[...] le lettere sono l'arte d'insegnar diletstando, e di commuovere, coltivare, e bene indirizzare gli umani affetti; come mai il toccare ben addentro le vere passioni, lo sviluppare il cuore dell'uomo, l'indurlo al bene, il distornarlo dal male, l'ingrandir le sue idee, il riempirlo di nobile ed utile entusiasmo, l'inspirargli un bollente amore di gloria verace, il fargli conoscere i suoi sacri diritti [...].³⁶³

Genau dieser Aufgabe könne ein höfischer Dichter aber nicht nachkommen, denn der Fürst hat andere Ziele. Sein Volk muss leicht zu kontrollieren sein: »Vuole, e dee volere il principe, che siano ciechi, ignoranti, avviliti, ingannati ed oppressi i suoi sudditi; perchè, se altro essi fossero, immediatamente cesserebbe egli di esistere.«³⁶⁴ Angesichts dieser Grundannahme ist es nur konsequent, dass für Alfieri jede Form der Fürstenherrschaft Tyrannei ist – diese sei keine Frage der Person, sondern der Struktur, nämlich der mangelnden Gewaltenteilung.³⁶⁵ Aufgrund seiner Situation habe der Fürst kein Interesse daran, Literatur und Wissenschaft zu fördern. Prinzip der Monarchie sei nicht etwa die Ehre, wie Montesquieu behauptet: Im zentralen Kapitel »Della paura« (I,3) führt Alfieri vielmehr aus, dass die Tyrannei einzig und allein auf dem Prinzip der Angst basiere;³⁶⁶ sie sei der alleinige Motor, das einzige Band zwischen Herrscher und Untertanen. Diese Situation bringe Verstellung, Heuchelei, Intrigen am Hofe hervor. Alfieris Folgerung ist, dass ein Schriftsteller bei Hofe kein großes Werk schaffen könne.³⁶⁷

362 Hier scheint die Literatur zum Bestandteil des politischen Feldes zu werden. Zu Recht hat jedoch Raffaello Ramat betont: »Egli pone la letteratura come un elemento della politica; e non s'avvede invece che la politica gli serve per la scalata alla poesia.« »L'io: alfieriano«, in: ders., *Vittorio Alfieri. Saggi*, Florenz 1964 (Collana di cultura storica et letteraria), S. 11–24, hier S. 16.

363 *Del principe e delle lettere*, in: Vittorio Alfieri, *Della tirannide. Del principe e delle lettere. La virtù sconosciuta*, Vorwort Marco Cerruti, hg. von Ezio Falcomer, Mailand 2011, S. 195–361, Buch I, Kap. 3, S. 204.

364 Alfieri, *Del principe*, Buch I, Kap. 4, S. 206.

365 »[...] talchè la tirannide per lo più non risiede nella persona del tiranno, ma nell'abusiva e iniqua potenza di lui, amministrata dalla necessaria tristizia de' cortigiani.« Alfieri, *Della tirannide*, in: ders., *Della tirannide. Del principe e delle lettere. La virtù sconosciuta*, S. 71–193, hier Buch I, Kap. 3, S. 94.

366 Die Angst ist »base e molla della tirannide«; ebd., S. 87.

367 Vgl. zu diesem Punkt Verf., »Poesie und Prosa in Italien um 1800 (Alfieri, Leopardi)«, S. 84–86.

Es gibt also, ausgehend von der Frage nach den Entstehungsbedingungen großer literarischer Werke, eine Staatskritik bei Alfieri, die an keiner Form kaiserlicher, königlicher oder aristokratischer Herrschaft ein gutes Haar lässt, weder ethisch noch ästhetisch. Alfieri partizipiert hier an der Tendenz der italienischen Tragödiendichtung, die der Gattung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts »politische Bedeutung [...] im Sinn einer nationalen und herrscherkritischen Positionierung« zuschreibt; als weitere Protagonisten wären etwa Saverio Bettinelli, Melchiorre Cesarotti und Alessandro Verri zu nennen.³⁶⁸ Voltaire hingegen, der die Monarchie nicht prinzipiell ablehnt, lässt Alfieri weit hinter sich.³⁶⁹

So gesehen ist Saul als Vertreter des gerade in Israel eingeführten Königtums für Alfieri kritikwürdig. Freilich gilt, dass für Alfieri nicht nur die Priester zweifelhaft sind, sondern auch die Religion als solche kein bisschen besser dasteht. Sie bildet nicht etwa ein Gegengewicht, im Gegenteil, Monotheismus und Tyrannei sind genetisch aufs Engste miteinander verknüpft:

Perciò, fra moltissimi popoli, dalla tirannide religiosa veniva creata la tirannide civile; spesso si sono entrambe riunite in un ente solo; e quasi sempre si sono l'una l'altra ajutate.

[...] La giudaica, e quindi la cristiana e maomettana, coll'ammettere un solo Dio, assoluto e terribile signor d'ogni cosa, doveano essere, e sono state, e sono tuttavia assai più favorevoli alla tirannide.³⁷⁰

Alfieri sieht also das Königtum als Erben einer religiösen Tyrannei: Der monotheistische Gottesbegriff meine bereits eine Art Tyrannen und erleichtere so die Schaffung einer staatlichen Tyrannei. Letztlich seien Tyrannen und Priester im Alten Testament völlig austauschbar:³⁷¹ »Questa reciproca e simulata idolatria, è certamente molto vetusta; e vediamo nell'antico testamento a vicenda sempre i re chiamar sacri i sacerdoti, e i sacerdoti i re; ma da nessuno mai dei due udiamo chiamare, o reputare mai sacri, gl'incontestabili naturali diritti di tutte le umane società.«³⁷² Bezüglich des Christentums präzisiert Alfieri noch:

³⁶⁸ Winkler, *Körper, Revolution, Nation*, S. 29f.

³⁶⁹ S. den detaillierten Vergleich bei Forlini, »Alfieri ›ateo malnato?‹«, bes. S. 33.

³⁷⁰ Alfieri, *Della tirannide*, Buch I, Kap. 8, S. 119.

³⁷¹ Es ist folglich mehr als eine *metaphora continua*, wenn Alfieri die Tyrannenherrschaft als Götzendienst beschreibt: »Il tempio è la reggia; il tiranno n'è l'idolo; i cortigiani ne sono i sacerdoti; la libertà nostra, e quindi gli onesti costumi, il retto pensare, la virtù, l'onore vero, e noi stessi; son queste le vittime che tutto di vi s'immolano.« Ebd., Buch I, Kap. 3, S. 86.

³⁷² Ebd., Buch I, Kap. 9, S. 126.

La cristiana religione [...] non è per sè stessa favorevole al viver libero: ma la cattolica religione riesce incompatibile quasi col viver libero.

[...] la religion cristiana, nata in un popolo non libero, non guerriero, non illuminato, e già intieramente soggiogato dai sacerdoti, non comanda se non la cieca obbedienza; non nomina nè pure mai libertà; ed il tiranno (o sacerdote o laico sia egli), interamente assimila a Dio.³⁷³

Jenseits der Genealogie tyrannischer Strukturen lässt sich festhalten, dass Monotheismus und staatliche Tyrannei analog aufgebaut sind und somit je für den anderen beste Bedingungen schaffen; beide verurteilt Alfieri aufs Schärfste. Im Grund wirft Alfieri Monotheismus und Königtum in einen Topf, sieht in beiden dieselbe schädliche Struktur am Werke; dem stehen die positiven Werte Republik³⁷⁴ und Polytheismus entgegen, letzterer vermutlich in Anknüpfung an Machiavelli, Hume und vor allem Helvétius.³⁷⁵ Alfieri steht damit in klarer Opposition zu Voltaire, der den Polytheismus zum Aberglauben des Volkes rechnet und als Deist kein grundsätzliches Problem mit dem Monotheismus hat.³⁷⁶

Die theologische Tradition hat Gehorsam mittels des abschreckenden Negativbeispiels Saul von allen Gläubigen bis hinauf zum König eingefordert – Alfieri kritisiert in Monotheismus und Königtum die »cieca obbedienza«. Damit stellt er sich der traditionellen Verwendung des Saul-Stoffs diametral entgegen. Aufschlussreich ist auch, dass unter den Gegentugenden neben »illuminato« und »libero« bei Alfieri »guerriero« figuriert: Krieger, wie Saul einer ist, sollten aufseiten der Aufklärung stehen. Im Geiste Alfieris muss man ergänzen: Solange sie nicht als Kriegerkönige Angst verbreiten und die Aufklärung verraten. Das erklärt die Zweischneidigkeit der Priester- und Heerführerdarstellung in *Saul*: Zu Beginn der politischen Moderne werden weltliche Königsmacht und religiöse Autorität zugleich kritisiert: »La tragedia del Potere è anzitutto la tragedia della non unicità del Potere, della precarietà e conflittualità di un valore che per definizione dovrebbe essere assoluto e che invece si moltiplica tra guerrieri, re e sacerdoti, originando rivalità e invidie.«³⁷⁷ Das macht die Bewertung der Konfliktparteien im vorliegenden Drama nicht unbedingt einfacher.

Heikler noch ist die grundsätzliche Frage der Beurteilung der Religion: Die Einlassungen in den Essays sind offen antireligiös, diejenigen in *Saul* hingegen

373 Ebd., Buch I, Kap. 8, S. 119f.

374 Oder evtl. konstitutionelle Monarchie – Alfieri scheint hier zu schwanken; Edoardo Villa, »Modernità del *Saul*«, in: *Studium* 70/1974, S. 729–734, hier S. 730.

375 Forlini, »Alfieri »ateo malnato«?, S. 33 f.

376 Ebd., S. 33.

377 Cristina Barbolani, »Il *Saul* alfieriano tra inconsistenza del potere e »sogno della ragione«, in: Anna Dolfi (Hg.), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Rom 1993 (Biblioteca di cultura 478), S. 131–148, hier S. 134.

»nur« antiklerikal. Tendenziell wird die übernatürliche Präsenz Gottes zu einer persönlichen Glaubensfrage – mit den Worten Alfieris:

Saul, ammessa da noi la fatal punizione di Dio per aver egli disobbedito ai sacerdoti, si mostra, per quanto a me pare, quale esser doveva. Ma per chi anche non ammettesse questa mano di Dio vendicatrice aggravata sovresso, basterà l'osservare, che *Saul credendo d'essersi meritata l'ira di Dio, per questa sola sua opinione fortemente concepita e creduta, potea egli benissimo cadere in questo stato di turbazione*, che lo rende non meno degno di pietà che di maraviglia.³⁷⁸

Tendenziell psychologisiert Alfieri die Schuldfrage in dieser Passage, das heißt, sie wird der subjektiven Sicht des Helden zugeschrieben: Saul glaubt, den Zorn Gottes verdient zu haben, allein das zählt. Das Publikum wiederum muss folglich nicht, kann aber an Gottes gerechten Zorn und Sauls Strafe glauben;³⁷⁹ Insofern scheinen mir die berühmten Worte von De Sanctis, die Gott nun zum Tyrannen machen, zu weit zu gehen.³⁸⁰ Die Institution hingegen wird eindeutig diskreditiert, Glaube und Klerus treten auseinander.³⁸¹

Neben die Religionskritik tritt freilich die Kritik an der Tyrannei, die Alfieri ja allgemein weit intensiver beschäftigt, weil er dem höfischen Schriftstellerverständnis großen und verderblichen Einfluss auf die Literatur zuschreibt. Saul kann in der Tat als Beispiel eines Tyrannen dienen: Er handelt unkontrolliert und grausam. Seiner Willkür sind alle ausgeliefert, selbst seine Kinder. Zudem wird er von Abner beraten, der potenziell wie eine Inkarnation des Höflings, des schlechten Ratgebers wirkt – und gerade die Höflinge (zu denen Alfieri die höfischen Autoren zählt) kommen in Schriften wie *Del principe e delle lettere* bekanntlich besonders schlecht weg.

378 Alfieri, *Parere sulle tragedie*, S. 121 f.; Hervorh. N.B.

379 So auch Avellini, »A pena lascia d'esser religioso, che diventa politico«, S. 248.

380 »E come un tiranno ci ha da essere, Dio è il tiranno, e tutto l'interesse è per Saul, i cui moti sono inconsci, e determinati più dalla malizia di Abner, che da malizia sua propria. Il suo Saul è la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul, e i sacerdoti tinti di colore oscuro.« Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, hg. von Benedetto Croce, Bari 1912, S. 375. Vgl. bereits die Kritik von Fubini, der betont: »Saul, e non Iddio [...], è il tiranno di questa tragedia«; Vittorio Alfieri (*il pensiero – la tragedia*), S. 236.

381 Dies entspricht klar Alfieris persönlichen Überzeugungen; s. Betti, *Vittorio Alfieri*, S. 75.

Abners Darstellung wirkt auch deshalb negativ, weil seine ›Gegner‹, allen voran David und Sauls Kinder, dem König wohlgesinnt sind und als integer auftreten.³⁸² Auch können David und Micol erneut als Ehepaar rühren:

DAVID

[...] Oh sposa!
Oh dolce nome! ov'è Micol mia fida?
M'ama ella ancor, mal grado il padre crudo?...
[...]
Oh sposa amata! A me il tuo dolce aspetto
Torrà il pensier d'ogni passata angoscia;
Torrà il pensier d'ogni futuro danno. (I,2: V. 77–88)

MICOL

Oh voce!... Oh vista! Oh gioia!...
Parlar ... non ... posso. – Oh meraviglia! ... E fia ...
Ver, ch'io t'abbraccio?... (I,4: V. 231–233)

Die zwei zeigen sich als zärtlich-liebendes, tugendhaftes Paar, von Saul bedroht, des Mitleids würdig; David betont die Leiden, besonders für Micol (III,3). Die gestörte Liebe setzt Saul ins Unrecht. Die Abweichung vom Alten Testament ist hier (wie bei Händel) spürbar, auch weil David zu diesem Zeitpunkt der Geschichte bereits mehrfach verheiratet ist. Sie dient der Profilierung privater Subjektivität in Abgrenzung zu höfischer und religiöser Macht.

Aber Alfieri zeichnet nicht nur in Ehefragen eine positive David-Figur. Das Stück setzt mit ihm ein, auch wird er als in jeder Hinsicht exemplarisch vorgeführt: Er ist tugendhaft, ein hervorragender Krieger, dabei loyal und bescheiden. Abners Verdacht zum Trotz, David sei so ›weibisch‹ wie die Priester, zeigt er männliche Tugenden: Er geht ohne Zögern in die Wildnis (V,1), zeigt eine männliche Verachtung für Komfort und vor allem für die höfische Mode (I,4: V. 254–261). Es wurde schon angedeutet, es klingt hier durch: Allgemein stellt die Tragödie kriegerisch-männliche Geschehnisse und Eigenschaften sehr positiv dar (IV,4: V. 108–116), genau wie hier oder in *Del principe e delle lettere* Kritik oft dadurch geübt wird, dass Eigenschaften oder Verhaltensweisen als weiblich-schwach abgewertet werden – Alfieri, der Zögling der Militärakademie Turin, setzt *gender*-Kategorien massiv ein. Seine Tragödienkonzeption ist eine »tugendhaft-republikanische« in Absetzung von einer »des Mitgefühls

³⁸² Angelini sieht im Stück daher vor allem die Themen von Vaterschaft und Thronfolge; »*Saul* di Vittorio Alfieri«, S. 1202–1205.

und der Versöhnung«, wie sie empfindsame Dichter zeitgleich vertreten;³⁸³ ästhetisch gesehen neigt Alfieri zum Erhabenen.³⁸⁴

Saul tritt Tochter und Schwiegersohn als tyrannischer König und Vater entgegen. Hier klingen Themen aus Shakespeares *King Lear* an, wo ebenfalls ein alternder Herrscher in Niedergang und Wahnsinn gezeigt wird, der sich im Konflikt mit der Kindergeneration befindet. Der entscheidende Unterschied ist freilich die umgekehrte Rollenverteilung: Sauls Kinder handeln aus Liebe (zu Gott, Saul und David), nicht aus Eigennutz; die negative Rolle hat diesmal der Vater als zerrütteter, schuldiger, kranker, alter und halb wahnsinniger Gegenspieler. Saul lehnt sich in titanischer Schuld gegen Gott und die ganze Welt auf. Das freilich ist im 18. Jahrhundert nicht mehr auf dieselbe Weise problematisch wie in den Jahrhunderten zuvor. Kurz: »[...] Alfieri makes the figures of the tyrant and the victim merge and become one.«³⁸⁵ Das meint nicht die Unterstellung einer weiteren Figur, die zu Saul hinzukäme, sondern eben eine Fusion der Instanzen³⁸⁶ bzw. ein Widerstreiten beider in einer Brust. Denn anders als beim frühen Alfieri streiten in *Saul* (trotz diverser heftiger Wechselreden) eigentlich nicht zwei Protagonisten, sondern der Konflikt liegt nun in Sauls Innerem;³⁸⁷ Alfieri distanziert sich insofern von seinen aufklärerischen »Freiheitstragödien«, die einen republikanischen Helden mit einem Tyrannen konfrontierten.³⁸⁸

Das Drama steht damit nicht sogleich im Widerspruch zur aufklärerischen Tyrannenkritik. Alfieri sieht wie angesprochen die Angst als das Prinzip der Tyrannei: Gemeint ist erstens die Angst der Feinde, der Untertanen, der Hölflinge vor dem allmächtigen Herrscher. In einem zweiten Schritt schlägt die Angst jedoch auf den Tyrannen selbst zurück. Alfieri hält explizit fest, dass es in der Tyrannei zwei Arten Angst gebe, und die zweite sei eben die des Tyrannen:

Il timore e il sospetto, indivisibili compagni d'ogni forza illegittima (e illegittimo è tutto ciò che limiti non conosce) offuscano talmente l'intelletto del tiranno anche mite per indole, che egli ne diviene per forza crudele, e

383 Winkler, *Körper, Revolution, Nation*, S. 30.

384 Das Traktat des Pseudo-Longinus hat Alfieri gelesen; ebd., S. 31.

385 Betti, *Vittorio Alfieri*, S. 66.

386 Dies in Absetzung von De Sanctis, wie zuletzt auch Nay; *La tirannide degli affetti*, S. 88f.

387 Die Forschung kommentiert diese Evolution umfassend, s. bereits das Resümee bei Angelo Fabrizi, »La novità del *Saul*«, in: Ioli (Hg.), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, S. 495–502, hier S. 496.

388 Gemeint sind die Trilogie *La congiura de' Pazzi*, *Virginia* und *Timoleone* sowie die beiden *Bruto*-Dramen; Winkler *Körper, Revolution, Nation*, S. 32.

pronto sempre ad offendere, e a prevenire gli effetti dell'altrui odio meritato e sentito.³⁸⁹

In letzter Konsequenz wird so der Tyrann selbst von Verdacht und Sorge zerfressen: In der Tyrannei siegt das Prinzip Angst, nicht der Alleinherrscher – unter den Menschen gibt es nur Opfer. Dieses komplexe Verständnis von tyrannischer Macht als Angststruktur, die alle bestimmt, schlägt sich auch in der Figurenkonzeption von Alfieris Dramen nieder: »Ma è anche facile osservare che in fondo tutti i tiranni alfieriani sono vittimizzati dal loro stesso potere, dalle loro ambizioni e paure.«³⁹⁰

Der Autor selbst sucht die unter anderem dadurch entstehende Komplexität der Figur mit dem Begriff der »perplexità« zu fassen:

In questa tragedia l'autore ha sviluppata, o spinta assai più oltre che nell'altre sue, quella *perplexità del cuore umano*, così magica per l'effetto; per cui *un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie*, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplexità è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. [...] Né suoi lucidi intervalli, ora agitato dalla invidia e sospetto contra David, ora dall'amor della figlia pel genero; ora irritato contro ai sacerdoti, or penetrato e compunto di timore e di rispetto per Iddio; fra le orribili tempeste della travagliata sua mente, e dell'esacerbato ed oppresso suo cuore, o sia egli pietoso, o feroce, non riesce pur mai né disprezzabile, né odioso.³⁹¹

Alfieri beschreibt eine zwischen gegensätzlichen Leidenschaften zerrissene Figur, die gerade in dieser Zerrissenheit große dramatische Wirkkraft entfaltet. Er buchstabiert die gegenstrebigen Tendenzen des Charakters aus – ohne dies im Detail zu wiederholen,³⁹² ist Komplexität wohl der passende Oberbegriff. Vincenza Perdicizzi entwickelt die aus dieser Gegenstrebigkeit der Affekte resultierenden ideologischen Ambivalenzen:

³⁸⁹ Alfieri, *Della tirannide*, Buch I, Kap. 3, S. 88.

³⁹⁰ Betti, »Itinerari alfieriani, *Saul e Mirra*«, S. 27. Mir scheint hier die tatsächliche Grenze tyrannischer Macht zu liegen – weniger in der per se begrenzten Freiheit des Menschen, wie Tommaso Pisanti behauptet; »Il *Saul* tra libertà e limite«, in: *Filologia e Letteratura* 61.1/1970, S. 188–196, S. 191.

³⁹¹ Alfieri, *Parere sulle tragedie*, S. 123f.; Hervorh. N.B. Dazu Angelini, die betont, dass sich die Perplexität des Charakters auf die Struktur des gesamten Stückes überträgt; »*Saul* di Vittorio Alfieri«, S. 1200.

³⁹² Mit den Worten von Raffaello Ramat ist Saul als einziger von Alfieris Helden in einem wahren Dialog mit sich begriffen, denn er vereint in sich »il tiranno e l'oppresso, il superuomo e l'uomo, il gigante e il nano«; »Il *Saul*«, in: ders., *Vittorio Alfieri. Saggi*, S. 71–118, hier S. 72.

Il fatto che il soggetto del *Saul* imponesse ad Alfieri la trattazione di valori religiosi, quali l'umiltà e l'obbedienza, in contrasto con il proprio umanesimo eroico, contribuisce alla complessità della tragedia, che esula dallo schema oppositivo tendenzialmente rinvenibile nelle altre sue opere, in cui i valori sono impersonati in maniera univoca dall'antitiranno e i disvalori dal tiranno. Da ciò deriva l'ambiguità ideologica del *Saul*, che richiede l'identificazione emotiva con un personaggio la cui empia rivolta opposta alla »cieca obbedienza« di David non risulta sconfitta solo sul piano fattuale dell'intruccio, ma anche in relazione ai valori ufficialmente esaltati attraverso la figura del pio rivale.³⁹³

Der ideologische Einheitspunkt des *Saul* liegt in dieser komplexen Subjektivität der Hauptfigur: Nur von ihr aus lassen sich die tendenziell widersprüchlichen Positionen des Stücks kohärent verstehen.

Auch wenn Alfieri die eigene »Perplexität« kleinredet,³⁹⁴ bleibt doch in letzter Konsequenz die zentrale Frage zu klären: Kann Saul als Identifikationsfigur dienen? Sie hat besonders seit Voltaire eine neue Dringlichkeit und Legitimität. Denn moderne Leser und Zuschauer – und von diesen muss man Ende des 18. Jahrhunderts ausgehen – erkennen sich im »titano sconfitto«³⁹⁵ sicherlich wieder: Sauls Zerrissenheit, seine Gottesferne, seine kämpferische Souveränität – in der Forschung finden sich des Öfteren Formeln mit dem Adjektiv »eroico«: »umanesimo eroico«,³⁹⁶ »individualismo eroico«³⁹⁷ oder schlicht »sentimento eroico dell'io«³⁹⁸ – und seine komplexe Identität sind prototypisch moderne Eigenschaften. Saul verkörpert eine gesteigerte Individualität,³⁹⁹ die noch durch die Tatsache betont wird, dass Alfieris Dramen »tragedie con un solo personaggio« sind.⁴⁰⁰ Man mag sogar von »a clearly Romantic fashion«

393 Perlichizzi, »Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri«, S. 58f.

394 »L'autore, forse per la natura sua poco perplessa, non intendeva questa parte nelle prime sue tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle seguenti, fino a questa, in cui l'ha adoprata per quanto era possibile in lui.« Alfieri, *Parere sulle tragedie*, S. 124.

395 Vitilio Masiello, »Il *Saul* nella storia della poesia alfieriana I«, in: *Convivium* 29/1961, S. 561–579, hier S. 572; ders., »Il *Saul* nella storia della poesia alfieriana II«, in: ebd., S. 677–696.

396 Perlichizzi, »Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri«, S. 58.

397 Vitilio Masiello, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Rom 1964, Kap. 4, S. 162.

398 Ramat, »L'io« alfieriano«, S. 11. Die in der Forschung ebenfalls zu Recht konstatierte Schwäche und Zerbrechlichkeit des Helden – vgl. Fabrizi, »La novità del *Saul*«, S. 497 – ist nur der Anlass, an dem dieser Heroismus des Ichs sich entwickeln kann; allerdings bleibt Alfieri eben nicht bei dieser Schwäche stehen.

399 Fubini deutet diese gesteigerte Subjektivität so, dass Alfieri den Tyrannen in jedem sehe; *Vittorio Alfieri (il pensiero – la tragedia)*, S. 241.

400 Ramat, »L'io« alfieriano«, S. 23.

sprechen⁴⁰¹ und Alfieri mit guten Gründen für einen »protoromantico«⁴⁰² halten – als eine Art Vorläufer von Lord Byrons Saul, der ungebeugt in seinen Untergang geht (*Hebrew Melodies*, 1816).⁴⁰³ Dies gilt allerdings nur unter dem Vorbehalt, dass sich dieser Protoromantiker im Rahmen eines neoklassizistischen Dramas bewegt.⁴⁰⁴ Sein von vornherein verlorener Kampf, den er dennoch mit dem Mut der Verzweiflung ficht, mag zu diesem Eindruck besonders beitragen;⁴⁰⁵ aber auch die Liebe zu seinen Kindern übersteigt die schlichte Tyrannei.⁴⁰⁶ Zugleich steht er für aufklärerische Werte, bekämpft gar den Tyrannen in sich,⁴⁰⁷ eine Seite, die Abner – ansonsten eher eine Verkörperung von Sauls schlechten Tendenzen – durch Positionen Alfieris (Kirchen- und Religionskritik) verstärkt.

Schließlich hat Alfieri selbst sich offenbar mit Saul identifiziert, nicht mit David. Darauf gibt es mehrere Hinweise. Das Stück wurde wie andere Dramen Alfieris in seinem Florentiner Haus sowie in Privatwohnungen aufgeführt.⁴⁰⁸ Alfieri hat dabei die Rolle des Saul mit Leidenschaft gespielt, wie seine *Vita scritta da esso* betont: In den Florentiner Jahren 1793 und 1794 hat er das Stück häufig mit Literaturliebhabern rezitiert und dabei die Hauptrolle übernommen;⁴⁰⁹ auch im Briefwechsel vergleicht er sich mit dem König.⁴¹⁰ Zudem verwendet er eine Metapher sowohl für Saul als auch für sich selbst, und gibt damit einen weiteren Hinweis darauf, dass er sich in seinem Protagonisten spiegelt. So sagt Saul über sich selbst:

401 Betti, *Vittorio Alfieri*, S. 66. Ein Übermensch Nietzsche'scher Prägung hingegen ist Saul mit Sicherheit nicht, Giuseppe Citanna geht fehl; *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*, Bari 1935 (Biblioteca di cultura moderna), S. 78–81. Er kann darin auf Benedetto Croce aufbauen: »Alfieri«, in: ders., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari 1964, S. 1–14, hier S. 7f.

402 So bereits Croce, der Alfieri dem Sturm und Drang annähert: »Alfieri«, Zitat S. 2, zu Sturm und Drang S. 1.

403 Sol Liptzin/Joseph McClatchey, »Saul«, in: David Lyle Jeffrey (Hg.), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Grand Rapids (MI) 1992, S. 681–683, hier S. 682.

404 Pisanti besteht sogar darauf, dass der Protagonist der neoklassizistischen Figurenkonzeption entspreche – ein Punkt, der aus besagten Gründen zu diskutieren wäre; »Il Saul tra libertà e limite«, S. 188.

405 Betti, »Itinerari alfieriani, *Saul e Mirra*«, S. 28.

406 Ebd., S. 31.

407 So überzeugend Mazzaro, »Alfieri's *Saul* as Enlightenment Tragedy«, S. 126.

408 Dazu Winkler, *Körper, Revolution, Nation*, S. 34f.

409 Alfieri, *Vita scritta da esso*, S. 300f.

410 Brief an Mario Bianchi vom 1. Juli 1785; zitiert nach Vittorio Alfieri, *Vita, rime e satire*, hg. von Giuseppe G. Ferrero und Mario Rettori, Vorwort Luigi Fassò, Turin 1978, S. 777f., hier S. 778. Nay zitiert eine Reihe an Forschungspositionen, die in die hier skizzierte Richtung gehen; *La tirannide degli affetti*, S. 98f.

Piangete tutti. Oggi, *la quercia antica*,
Dove spandea già rami alteri all'aura,
Innalzerà sue squallide radici.
Tutto è pianto, e tempesta, e sangue, e morte:
[...] (II,2; V. 157–160; Hervorh. N.B.)

Saul wählt die Metapher der alten, bald stürzenden Steineiche, deren Wurzeln in die Luft ragen werden, um seinen Fall zu illustrieren.⁴¹¹ Die Motivwahl vereint scheinbare Stabilität (die Eiche als besonders mächtiger Baum) und tatsächliche Vergänglichkeit. Zudem ist es radikal, denn es beschreibt eine völlige Umkehrung der Situation, die Wurzeln werden den Platz der Zweige einnehmen. Nebenbei sei angemerkt, dass der Schlussvers »a noi, l'estremo, è questo« (II,2: V. 163) auch (über den *pluralis majestatis* hinaus) so verstanden werden kann, dass Figuren und Zuschauer mitgemeint sind.⁴¹²

Alfieri beschließt die Ausgabe seiner Tragödien (in denen *Saul* wie erläutert zum ersten Mal erscheint) von 1789 mit einem eng verwandten Bild. Der fünfte und letzte Band endet mit einem persönlich gehaltenen Gedicht, Alfieri zeigt hier seine hohe Kunst des Selbstporträts in Sonettform:

Già dell'ali sue il franco volo
Giovinezza da me lunge dispiega:
Dei MA, dei SE, dei FORSE, ecco lo stuolo,
Con la impiombata forza che l'uom lega.

Dunqu'è omai tempo, ch'io mi sacri al solo
Freddo lavoro che l'anima sega;
La lima (io dico) onde pur tanto ha il duolo
E chi l'adopra, e chi adoprarla nega.

Quercia, che altera agli onor primi aspira
Fra quante altre torreggiano sul monte,
Allor che giunta in piena età si mira,

Non di rami novelli a ornar sua fronte,
Ma al vieppiù radicarsi il succo gira,
Per poi schernir d'Austro e di Borea l'onte.⁴¹³

⁴¹¹ Betti betont die Bedeutung der Metapher, die sich den Vegetationsbildern der Bibel sinnvoll anpasse; *Vittorio Alfieri*, S. 73 f.

⁴¹² Betti, »Itinerari alfieriani, *Saul e Mirra*«, S. 32.

⁴¹³ Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Bd. V, Paris 1789, S. 425; Hervorh. N.B.

Das Bild entspricht Alfieris Lebensalter (zu diesem Zeitpunkt 40 Jahre): Er verstärkt nun den Aspekt der Stabilität, die Eiche will sich stärker verwurzeln. Der Kontrast, der hier aufgemacht wird, ist der zu den Flügeln der Jugend (im ersten Quartett), die für den Enthusiasmus stehen, nicht jener zwischen Wurzeln und Zweigen. Dennoch ist das Motiv, das Alfieri sowohl für Saul als auch für seine Selbstreflexion verwendet, dasselbe. Auch kann man in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Alter ein Echo der Tragödie erkennen, in der Saul in Opposition zur Jugend steht und die eigene Vergänglichkeit akzeptieren muss.⁴¹⁴

Schließlich wäre ein weiteres Gedicht zu zitieren, das ebenfalls ein Selbstporträt darstellt: In Sonett CLXIX der *Rime* schildert sich Alfieri als beherrscht von »Due fere donne, anzi due furie atroci« (V. 1).⁴¹⁵ Gemeint sind »Ira« (V. 3) und »Malinconia« (V. 5) – also ausgerechnet jene Laster, die auch die Eigenart von Sauls Charakter ausmachen. Hier wird, ohne konkreten Verweis auf Saul, der tiefere Grund für die Identifikation mit seinem Tragödienhelden genannt: eine analoge Charakterkomposition. Freilich verzehrt Alfieri sich in einem Akt der Verinnerlichung (vgl. die Terzette), während Saul die (tödliche) Befreiung im Kampf suchen kann.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so kritisiert Alfieris Tragödie sowohl die königliche Macht als auch den religiösen Autoritätsanspruch. Sie greift dabei einerseits auf die Tradition zurück, wenn sie Sauls Fehlhandeln anklagt, ja verstärkt diese noch durch grundsätzliche Überlegungen zur Tyrannei von Königen (freilich aus demokratischer Perspektive). Andererseits übernimmt sie Voltaires Kirchen- und Religionskritik. Beide Kritiken und die dahinterstehenden Macht- und Deutungsansprüche werden gegeneinandergestellt und bleiben in der Schwebe; keine über dem Streit stehende Instanz, wie die übernatürliche Erscheinung Samuels in anderen Saul-Dramen, spricht ein Machtwort. In letzter Konsequenz liegt die Bewertung bei Saul, und der ist eben eine zerrissene Subjektivität, die zudem den Tyrannen in sich selbst bekämpft – eine Subjektivität, mit der sich Alfieri identifizieren kann.

Abschließend sei noch ein wichtiger Aspekt angesprochen, nämlich das Motiv der Stimme: Es durchzieht Alfieris *Saul* und trägt zu seiner Strukturierung bei. Es entwickelt u. a. das seit dem Alten Testament präsente Motiv von Davids Gesang. Tatsächlich ist es gleich zu Anfang Davids Stimme, welche seine Wiedererkennung ermöglicht: Gionata hört sie (I,2: V. 31 f.), Micol ebenfalls (I,4: V. 231). Sodann ist der Gesang Davids zentral, der »celeste suo canto« (II,2: V. 181), der Saul beruhigt und in seine Jugend versetzt (III,4: V. 265 f.). Neben

⁴¹⁴ Mario Baratto, »Tyrannie et liberté dans la tragédie d'Alfieri«, in: Jean Jacquot (Hg.), *Le Théâtre tragique*, Paris 1962, S. 297–313, hier S. 312.

⁴¹⁵ Vittorio Alfieri, *Rime*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. IX, hg. von Francesco Maggini, Asti 1954, S. 143.

dieser konkreten, menschlichen Stimme gibt es weitere: Saul hört im Herzen eine Stimme, die ruft, dass David König sei (IV,3: V. 25f.). Hier kann man bereits eine göttliche oder zumindest göttlich inspirierte Stimme vermuten. Gottes Stimme manifestiert sich freilich auch eindeutig als solche: Saul selbst betont, einmal »la sovrana voce« (II,1: V. 88) gehört zu haben; die Vergangenheit des Erlebnisses entspricht Sauls aktueller Situation. Später hört Saul im Delirium Samuels Stimme ihn anklagen (V,3: V. 142) – es handelt sich auch um Sauls schlechtes Gewissen. In der Gegenwart ist es die David-Fraktion, die Zugang zu Gottes Stimme hat: Gionata betont, dass sie es sei, die David zum König beruft (IV,3: V. 27–30), und David hört eine Stimme den Schicksalstag Israels ankündigen (V,1: V. 37–39).

Die Stimme hat also mehrere Funktionen: Sie dient als wichtiges Erkennungsmerkmal, als Heilmittel gegen den Wahn, als innere Instanz (Gewissen) sowie als Offenbarung der Wahrheit bzw. der Zukunft. Warum ausgerechnet die Stimme? Einerseits verweist sie in Anschluss an 1 Samuel konkret auf Gottes Wort und das seiner Stellvertreter (Samuel, David); auf diese Weise steht die Stimme für Schönheit, Wahrheit, Beruhigung. Bei einem so sprachbewusst arbeitenden Dichter wie Alfieri liegt darüber hinaus nahe, dass die Stimme auch auf das literarische Werk verweist, auf die Sprache der Tragödie und die Macht des Dichters, Emotionen zu bewirken – was aus Alfieris aufklärerischer Sicht legitim ist, wenn der Verstand involviert ist. Schließlich zeugt der Text von einer harten Arbeit am Vers, vom Versuch, diesen so unlyrisch, so hart und »männlich« wie möglich zu schmieden, um damit der Bestimmung der Tragödie gerecht zu werden und dem Schicksal höfischer Literatur zu entkommen.⁴¹⁶ Eine gelungene literarische Sprache ist für Alfieri der Beleg für eine souveräne, da nicht höfische Existenz; insofern hat sie eine eminent politische Dimension, ist mit der Autonomie des Subjekts aufs Engste verknüpft.⁴¹⁷

Während Voltaires Saul-Drama also gegen Bibel, Klerus und Judentum polemisiert, die staatlichen Instanzen aber unbehelligt lässt, zeigt sich Alfieri gegen König und Klerus gleichermaßen skeptisch: Es sind Inkarnationen der Tyrannei. In Sauls Zerrissenheit geraten beide miteinander in Konflikt und lösen die fatale Krise des Gottesgnadentums⁴¹⁸ aus, ja, man kann sich fragen, ob nicht auch das Heldentum (klassisch verstanden als Verbindung von Gött-

⁴¹⁶ Vgl. Verf., »Poesie und Prosa in Italien um 1800 (Alfieri, Leopardi)«, S. 86–88.

⁴¹⁷ Im weiteren literaturgeschichtlichen Kontext gehört Alfieri zu den vielen italienischen Dramenautoren des 18. Jahrhunderts, die in Absetzung von Frankreich eine eigenständige, klassizistische Theatertradition zu etablieren suchen; s. Winkler *Körper, Revolution, Nation*, passim.

⁴¹⁸ Riva, *Saturno e le Grazie*, S. 280f.

lichem und Menschlichem) durch Saul erschüttert wird.⁴¹⁹ Die Identifikation des Autors mit Saul beruht nicht auf seinem Amt, sondern auf seiner komplexen Persönlichkeit und seiner existentiellen Situation. Ästhetisch interessant wird er gerade als Verdammter, der ein ungeklärtes Verhältnis sowohl zu den Religionsvertretern (Achimelech) als auch zu den Repräsentanten staatlicher Macht (Abner) hat: Grund hierfür ist Sauls problematischer Stand, der diesmal nicht durch eine objektivierende Instanz geklärt wird. Die Bibel ist nicht mehr verbindlich, sondern bietet einem rationalistischen Zeitalter »l'elemento suggestivo di un mondo primitivo e patriarcale«⁴²⁰ an, wie es zeitgleich Homer und Ossian repräsentieren.

Saul löst sich aus den Institutionen, nimmt ihre ideologische Vielstimmigkeit in sich auf: Insofern führt Alfieris Tragödie, die auf den ersten Blick wie eine konventionelle dramatische Gestaltung des Saul-Stoffes wirkt, diesen in neue Bereiche. Im Zentrum steht eine komplexe Subjektivität, auf sie laufen die Fragen von Politik und Religion zu – bleiben aber unentscheidbar. Alfieri bietet insofern nur scheinbar eine regelpoetische Restauration, tatsächlich schließt er die Umgestaltung der Saul-Rezeption ab, die Voltaire begonnen hat. Mit der Letztfundierung in einer romantischen Subjektivität wird die Saul-Figur aus allen Banden gelöst, was poetologisch dazu führt, dass man nun auch andere, ja alle im Stoff angelegten Themen ins Zentrum rücken kann. Das wird in den kommenden 240 Jahren tatsächlich geschehen.

III.10 Prophetenmord, verdrängte Schuld und inspirierte Ahnung (Alphonse de Lamartine)

Alphonse de Lamartine (1790 bis 1869) ist als Begründer der romantischen Lyrik in die Geschichte der französischen Literatur eingegangen, nicht als jener des romantischen Dramas – diese Rolle blieb Victor Hugo vorbehalten. Dabei hat der junge Lamartine vielversprechend mit einem *Saül* begonnen,⁴²¹

⁴¹⁹ Ebd., S. 284.

⁴²⁰ Binni, »Lettura del *Saul*«, S. 75.

⁴²¹ Ein Urteil, das die Forschung offenbar nicht teilt, wenn man den geringen Raum berücksichtigt, welchen die Tragödie darin einnimmt. Sie fehlt in Publikationen, wo man sie erwarten dürfte, etwa in Renée David, *Lamartine. La politique et l'histoire*, Paris 1993; oder Simone Bernard-Griffiths/Christian Croisille (Hg.), *Relire Lamartine aujourd'hui. Actes du colloque international (Mâcon, juin 1990)*, Paris 1993.

dessen erste Skizze auf das Jahr 1812 datiert. Es folgt die Arbeit an einer zweiten Fassung 1817 und in den ersten Monaten des Jahres 1818, die Arbeit wird Ende April abgeschlossen. Trotz intensiven Werbens gelingt es Lamartine, der Talma in der Hauptrolle sieht, nicht, das Stück auf die Bretter zu bringen, und es wird ihm auch Zeit seines Lebens verwehrt bleiben.⁴²² Nichtsdestotrotz: *Saül* stellt eine zentrale Etappe in der Stilbildung Lamartines dar, denn die Sprache des Stücks ist zugleich diejenige der *Méditations poétiques* (1820), welche eben Lamartines Ruhm begründen werden; dieser Punkt wird in der Folge von Bedeutung sein. Trotz des mangelnden Erfolgs ist positiv zu vermerken, dass *Saül* das Pariser Publikum vorbereitet und dem jungen, ehrgeizigen Dichter die Türen weit öffnet.

Lamartines *Saül* kann sich auf eine Reihe von Vorgängern stützen. Grundlage ist offenbar weniger die Bibel,⁴²³ der Jungdramatiker referiert primär auf andere Saul-Dramen: »[...] Alfieri m'en a donné l'idée, mais le mien aura une marche qui me paraît plus chaude et une intrigue un peu plus pressée que le sien.«, schreibt er im Oktober 1812.⁴²⁴ Tatsächlich sind Lektüren über und von Alfieri (in Übersetzung) ab 1809 belegt. Zwei Akte tragen deutliche Spuren, nämlich I und IV (vgl. bes. IV,2), aber darüber hinaus kann man davon ausgehen, dass große Teile der Grundstruktur vom Italiener inspiriert sind;⁴²⁵ hinzu kommt eine Kenntnis von Du Ryers Drama, zumindest durch den Kommentar von Petitot, dem Alfieri-Übersetzer.⁴²⁶ Die Gestaltung der Weissagung durch die Pythonisse (Szene II,3) zieht hieraus sicherlich Anregungen, denn Voltaires Farce kann kaum gedient haben – und Alfieri lässt die Szene ja ganz weg. Im Stil lehnt Lamartine sich an Voltaire und Racine an. Berühmte Figuren hallen nach, etwa der Chiasmus aus *Phèdre*, wenn Säul über David sagt: »Absent, je le

422 Zu Lebzeiten wird es zwei Ausgaben geben, in Bd. III der Édition des Souscripteurs 1861 sowie separat bei Lévy 1879. Hier zitiert nach: Alphonse de Lamartine, *Saül*, hg. von Jean des Cognets, Paris 1918 (Société des textes français modernes).

423 In seiner einschlägigen Studie spricht Claudius Grillet dem jungen Lamartine die Bibelkenntnis rundweg ab: »Pour nous en tenir au biblisme, il est de seconde main. L'auteur a suivi de trop près, je ne dis pas la Bible, mais Alfieri. La Bible? Il n'en connaît point encore le texte complet: il n'a lu, des annales sacrées, que les résumés de la Bible abrégée de Royaumont. Sa connaissance des textes est limitée au Psautier.« *La Bible dans Lamartine*, Lyon/Paris 1938, zu *Saül* S. 19–22, hier S. 20.

424 Brief an Aymon de Virieu vom 29./31. Oktober 1812, in: *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, Bd. I: 1807–1815, hg. von Christian Croisille und Marie-Renée Morin, Paris 2004 (Textes de littérature moderne et contemporaine 77), S. 381–384, hier S. 381.

425 Thiel vergleicht die Akte im Detail; *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, zu Lamartine S. 87–104, hier S. 89–96, bes. S. 96.

426 Vgl. die »Introduction« von Jean des Cognets, Herausgeber der zitierten Ausgabe, der besonders Akt III auf Du Ryer zurückführt (S. I–XXIV, hier S. VIII), sowie den Kommentar zu II,3: V. 620–626 (S. 47).

regrette, et, présent, je le crains.» (IV,2: V. 1218)⁴²⁷ Auf Voltaire geht mit großer Sicherheit die Priesterkritik zurück (s.u.).

Das Stück setzt in der Tat wie bei Alfieri mit Davids Rückkehr ein: Er kommt ins Lager mit dem Entschluss, sein Exil zu beenden und Micol wieder zu erlangen. Jonathas empfängt ihn besorgt und will erst seinen Vater vorbereiten. Micol tritt auf, beklagt Davids Exil, bis Jonathas ihr David zuführt; David berichtet von seinem Exil in der Wildnis. Säul trauert um seinen früheren Ruhm und beklagt, er sei »puni, sans connaître mon crime« (I,4: V. 249); er sieht schlechte Omen und beklagt Davids Abwesenheit – da kündigt ihm Jonathas dessen Präsenz an. Im Monolog zeigt sich Säul halb erfreut, halb erschrocken, heißt David aber willkommen. Er sieht den Grund für das Zerwürfnis bei Dritten und schenkt David eine Lanze zur Wiedergutmachung; Jonathas gibt David einen Helm, Micol einen Schild – David soll Israel in den Kampf führen.

Akt II hält eine Überraschung bereit. Denn auf Abners Warnung hin – er fürchtet, dass David im Fall eines Sieges das wankelmütige Volk begeistern könnte – möchte Säul die Zukunft kennen. Abner berichtet von der Hexe, die ihn sprechen möchte, Säul erhofft sich Einsicht in sein Schicksal; der Besuch in En-Dor findet also ungewöhnlich früh im Stück statt. Die Hexe verkündet Säul, dass Jonathas sterben, David das Königtum erhalten und Säul von seinem eigenen Arm bestraft werden wird. Erst als Säul sein Vergehen erfahren will, ruft die Hexe den Geist Samuels auf: Dieser konfrontiert Säul mit seinem Verbrechen, nämlich dass er ihn ermordet hat [sic]. Alle erwarten von Säul das Signal zum Kampf, aber dieser ist erschüttert und wendet sich gegen David: Micol und Jonathas retten diesen, indem sie sich vor ihn werfen.

In Akt III wird David zur zentralen Figur im israelischen Heer: Ein Zusammenwirken der königlichen Rivalen scheint möglich. Jonathas und David besprechen die Situation – Säuls Wahn, Micols Pflege –, David will erneut ins Exil gehen. Abner schlägt jedoch vor, dass David und er das Heer gemeinsam anführen sollen; David bleibt als einfacher Soldat. Da tritt Priester Achimélech auf und hält eine von Gott inspirierte Rede: Er gibt David Goliaths Schwert und befiehlt ihm zu kämpfen – David gehorcht und geht opfern. Im Monolog bedauert Micol ihr Geschick. Säul, aus dem Schlaf erwacht, erinnert sich nicht an seinen Wahnanfall (»tout s'est effacé«; III,5: V. 983); Micol singt zur Opfer-

⁴²⁷ Zitiert werden Hippolytes bekannte Worte zu Aricie: »Présente je vous fuis, absente je vous trouve.« (Racine, *Phèdre* II,2: V. 542) Zu den zahlreichen Racine-Referenzen vgl. Schapiras Deutung des Stücks; *Le Roi Saül et sa fortune littéraire à l'époque romantique* (1782-1822), S. 172-198, bes. S. 181-190.

musik für Säul, der sich beruhigen lässt, bis der Chor der Opfernden David zum Anführer ausruft. Lamartine hält den Akt für »presque lyrique«.⁴²⁸

Akt IV zeigt Säuls Wankelmuth gegen David und Gott. Im Monolog berichtet Micol, dass Säuls Anfall dank Jonathas' Zureden überwunden wurde. Säul freut sich über Jonathas Kriegertaten im siegreichen Kampf gegen die Philister; er warnt ihn vor David, dem »instrument« der Priester (IV,2: V. 1227), und spricht das Gerücht an, dass David zum König gesalbt worden sei. David nimmt Abschied, Säul wirft ihm vor, im Namen Gottes zu sprechen; als er Goliaths Schwert sieht, will er David hinrichten, aber Achimélech tritt erneut als Prophet auf, der David zum König und Ahnherrn Jesu erklärt: Wie unter Zwang verehrt Säul David; dieser zieht sich mit Micol zurück. Säul bedauert die Verehrung und befiehlt Abner, Achimélech hinzurichten. Micol und Jonathas wollen ihn umstimmen, Säul wendet sich gegen Gott: Der Höhepunkt der Tragödie und von Säuls Wahn – Achimélech: »ce comble à tes forfaits« (IV,4: V. 1462) – ist in der blasphemischen Tat des Priester- und Prophetenmordes erreicht, der den früheren Mord an Samuel wiederholt. Nach der Hinrichtung führt Säul seine Truppen erneut in den Kampf, um seine Vergehen vergessen zu machen. Er ruft Jonathas zu Heldentum auf.

Akt V zeigt die Katastrophe und soll laut Autor nur Shakespeare gleichen.⁴²⁹ In einer »nuit sombre« (Szenenangabe zu Akt V) irren Micol, Priester, Leviten und Frauen durch das verwüstete Lager, um die Bundeslade zu retten. David stößt bewaffnet hinzu, um Gottes Volk zu retten (V,2: V. 1570f.). Micol und ihre Begleiter verschwinden mit der Bundeslade, welche die Hoffnung des Volkes Israel verkörpert. Jonathas erscheint schwer verletzt mit seinem alten Knappen Esdras und bittet ihn, Wasser zu holen; im Monolog befiehlt er sich Gott. Säul tritt lebensmüde auf: Er trifft auf Jonathas, der ihn bittet, David den Thron zu geben. Wütend wendet Säul sich gegen Gott; Jonathas stirbt, Säul begeht Selbstmord. Krieger feiern Davids Sieg und finden Säul. David beweint Jonathas, Säul kommt noch einmal zu sich: »Et mon dernier regard voit David triomphant!« (V,8: V. 1819) Säul stirbt, David trauert.

Formal betrachtet hat *Säul* klassische Züge – Lamartines Ideal ist schließlich »du Shakespeare écrit par Racine«.⁴³⁰ Der Fünfkakter respektiert die drei

428 Brief an Virieu vom 6. Februar 1818, in: *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, Bd. II: 1816–1819, S. 187f., hier S. 188.

429 Ebd.

430 So die Formel seines Freundes Virieu, die Lamartine aufgreift; Brief vom 17. Juli 1818, in: *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, B. II: 1816–1819, S. 244–250, hier S. 247. Zu Lamartines poetologischen Programm allgemein vgl. Andreas Kablitz, *Lamartines Méditations poétiques. Untersuchung zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Leserfahrung und Textstruktur*, Stuttgart/Wiesbaden 1985 (Text und Kontext 1).

Einheiten: Ort ist wie gewohnt »sur la montagne de Gelboë, dans le camp de Saül« (S. 5), Zeit ein Tagesumlauf, von Nacht zu Nacht – wie bei Alfieri wird die Symbolkraft der Tageszeit genutzt. Die Handlung verbindet das Ende von Sauls Herrschaft mit dem glänzenden Sieg Davids; freilich ist der Handlungszusammenhang etwas weniger zwingend als in einer klassizistischen Tragödie. Auch metrisch entspricht das Stück regelpoetischen Vorgaben, es ist in Alexandrinern verfasst, in alternierenden Paarreimen; Ausnahmen bilden Micol's beruhigende Lieder, die in Quartetten mit Kreuzreim gehalten sind oder ungewöhntere Formen annehmen, wie die Fünfsilber im Schweifreim (III,5; V. 1049–1063).

Die Akzentsetzungen erfolgen auf andere Weise. Da wäre die Handlung, die auf der bekannten Konstellation aufbaut: der letzte Tag im Leben König Sauls, die finale Schlacht, sein Tod. Aber die gewohnten Elemente sind teils neu angeordnet bzw. werden teils neu perspektiviert oder motiviert. Die Veränderungen betreffen dabei frühere Saul-Darstellungen, aber auch das Alte Testament. Ein wichtiger Punkt ist der frühe Auftritt der Hexe von En-Dor in Akt II: Sie tritt von sich aus auf und sagt selbst (ohne Samuels Geist) Saül sein Ende vorher. Auch das kriegerische Geschehen ist anders gestaltet als gewohnt: Die finale Schlacht geht gut aus für die Israeliten. Sie wird dabei aufgespalten in eine siegreiche Schlacht unter der Führung von Abner und eine siegreiche Schlacht unter der Führung von David: Saül führt diese zweite Schlacht – und damit seinen Untergang – selbst herbei (IV,6f.). Säuls Vergehen sind neu oder neu platziert: Im Alten Testament ist von einem Mord an Samuel keine Rede, jener an Ahimelech erfolgt früher und trifft einen Priester, nicht eine prophetische Gestalt (es handelt sich um die Rache an den Priestern von Nob: 1 Sam 22,6–23). Lamartine radikalisiert Säuls Vergehen: Aus mangelndem Gehorsam gegen Gott bzw. seinen Propheten werden tödliche Anschläge auf Samuel. Schließlich bringt Saül sich aus Verzweiflung selbst um, ohne um Hilfe gebeten zu haben.

Bevor diese Änderungen im Kontext situiert und gedeutet werden, seien auch die Neuerungen in der Figurendarstellung berücksichtigt. Zunächst zu einer ungewohnten Auslegung: Die Hexe verwandelt sich unter Lamartines Feder zu einer positiven Figur.

ABNER

Oui, dans l'esprit menteur des prêtres corrompus,
L'Esprit du Dieu vivant, Seigneur, ne descend plus.
Mais chez le peuple saint, il est, il est encore
Des cœurs simples et purs que son zèle dévore,
Et qui, lisant ce livre à nos yeux effacé,
Racontent l'avenir ainsi que le passé. (II,1: V. 499–504)

Der Heerführer macht einen Gegensatz auf zwischen der Priesterkaste, welche das Wort Gottes nicht mehr höre, und dem einfachen Volk, als dessen Vertreterin er die Hexe einführt, »une simple femme« (II,1: V. 509), die freilich »l'Esprit« (II,1: V. 511) empfangt. Tatsächlich präsentiert die Hexe sich in diesem Sinne als »La voix du Dieu suprême« (II,3: V. 537). Man kann hier ohne Weiteres ein romantisches Interesse für die »phantastischen und übernatürlichen Elemente des biblischen Stoffes« veranschlagen⁴³¹ sowie eine ebenso typische Sympathie für das »einfache, authentische Volk«. Im Resultat wird die Hexe von der Stigmatisierung des Aberglaubens und der Magie befreit, als Sprecherin eines heiligen Volkes wird sie von Abner zu einer Art inoffiziellen Klerus erklärt, eine Parallele, die durch die identische David-Prophezeiung von Hexe und Achimélech (in IV,3) betont wird. Der eigentliche Klerus hingegen wird von Abner als gottesfern kritisiert.

Eine zweite Frauenfigur wird stark aufgewertet: Micol, Sauls Tochter. Sie ist zentraler noch als bei Händel oder Alfieri, ihre Bedeutung ist gleichgewichtig mit jener von Jonathas, was man schon an der Textgestalt ablesen kann: Micol hält zwei der fünf Monologe des Dramas, sie singt an Davids Stelle für Saül. Der naheliegende Grund liegt in ihrer Liebe zu David, für den sie nunmehr so wichtig ist, dass er in der Eröffnungsszene eine existenzielle Alternative aufmacht: »Je viens redemander ou Micol ou la mort!« (I,1: V. 28) Hier spricht der absolutistische Anspruch der romantischen Liebe. Lamartine entwickelt die Liebessehnsucht des jungen Paares so sehr, dass das »Nebenmotiv das Hauptmotiv der Haßliebe König Sauls gegen David zu überwuchern« droht.⁴³²

Dieser Schwerpunkt findet sich ähnlich in einer zweiten romantischen Ausgestaltung des Stoffes, in *Saül. Drama biblico en cuatro actos y en verso* (1844)⁴³³

⁴³¹ So Sigrid Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide. Studien zu Saül und Bethsabé, Perséphone und Œdipe*, Hamburg 1993 (Hamburger romanistische Dissertationen 24), zu Lamartine S. 40–45, hier S. 40f.

⁴³² Ebd., S. 44.

⁴³³ Es wurde 1844 verfasst, 1846 erfolgreich öffentlich gelesen, am 29. Oktober 1849 im Teatro Español aufgeführt, im selben Jahr in einer ersten und 1869 in einer zweiten Fassung publiziert; María Prado Mas, *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Diss. Universidad Complutense de Madrid 2001, URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=16330> (aufgerufen am 29.9.2023); in einem Großteil der Arbeit fehlt die Seitenzählung, auch im *Saül*-Kapitel, das die PDF-Dokument-Seiten 284–324 abdeckt, hier S. 284–286 (es wird auf die PDF-Seiten referiert). Zitate des Stücks nach Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Saül. Drama biblico en cuatro actos y en verso*, in: *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días (continuación)*, Bd. CCLXXVIII: *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda II*, hg. von José María Castro y Calvo, Madrid 1978, S. 137–187. Da die Ausgabe über keine Verszählung verfügt, werden Akt-, Szenen- und Seitenangabe gemacht.

von Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 bis 1873), die zu punktuellen Vergleichen herangezogen sei. Die Kubanerin entwickelt ebenfalls die Liebe zwischen David und Micol und stellt sie ins Zentrum des Stücks;⁴³⁴ sie wertet die Frauenfigur entsprechend auf. Lamartines und Gómez de Avellanedas emotionale Emphase in Liebesdingen lässt sich aus den romantischen Wert- und Gefühlsvorstellungen heraus begreifen, überrascht aber, stellt man das skrupellose Sexualverhalten des biblischen David in Rechnung.

Lamartine schreibt David die bekannte Funktion zu, er stellt das Gegenbild zu Saül. Artikuliert wird diese Opposition nun in der Gottesfurcht des einen bzw. der Hybris des anderen sowie in beider Haltung zu den Priestern. David und sein befreundeter Schwager Jonathas gehorchen Gott bedingungslos: Sie ordnen die weltliche Macht der Religion unter. Dennoch stellt sich von Anfang an die Frage, welche politische Dimension David entfaltet, denn seine Heimkehr erfolgt bei Weitem nicht nur aus Liebe zu Micol:

Et vous, drapeaux sacrés! Et vous, armes brillantes,
Que Saül confiait à ces mains triomphantes!
Après un si long tems d'exil et de malheurs,
Je vous vois, je vous touche, et vous baigne de pleurs!
Il embrasse les étendards et les trophées. (I,1: V. 5–8)

David inszeniert sich als der religiös legitime Herrscher, der aus dem Exil heimkehrt: Er küsst die »heiligen Fahnen«, was mehr als religiöse oder heimatliche Gefühle zum Ausdruck bringt. Im Frankreich des Jahres 1818 hat eine solche Gestik eine ausgeprägt politische Konnotation: Es klingt die Restauration nach Revolution und napoleonischem Kaiserreich an, gekrönt durch die Rückkehr eines in letzter Konsequenz religiös legitimen Königs in sein Heimatland. Diese Dimension wird noch verschärft durch den Auftritt Achimélechs in Szene III,3: Der Priester erscheint an der Spitze und als Vertreter einer Volksschar, er überreicht David das Schwert Goliaths, um ihn als Heerführer in den Kampf zu schicken. Als David sich zunächst mit Verweis auf seinen König Saül weigert, kommt Achimélech zum Kern seines Arguments: »Qu'est-ce qu'un roi, Seigneur, devant le Dieu des rois? / Obéissez! c'est moi, c'est Dieu qui vous l'ordonne;« (III,3: V. 935 f.). Der Priester als Stellvertreter Gottes hat auf Erden die höchste Befehlsgewalt – so die theokratische These Achimélechs. David beugt sich dieser Position, entwickelt geradezu jesuitische Argumente: »Dieu le veut, j'obéis. Devant ta loi suprême, / Seigneur, je fais fléchir jusqu'à ma vertu même.« (II,3: V. 940 f.)

434 Prado Mas, *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, S. 298.

Aber auch die heilsgeschichtliche Dimension der Figur wird entwickelt. Gleich zwei Figuren mit starkem Transzendenzbezug, die Hexe und der Priester Achimélech, nehmen die (anachronistische) christliche Perspektive ein und sehen David als Stammvater Jesu.⁴³⁵ Mit den Worten der Hexe:

Que David est brillant! que son triomphe est juste!
Qu'il sort de rejets de cette tige auguste!
Que vois-je? Un Dieu lui-même! O Vierge du saint lieu!
Chantez, chantez David! David enfante un Dieu! (II,3: V. 589–592)

Lamartine setzt die altbekannte Pflanzenmetaphorik des Jesse-Baums ein: David ist eine »tige« (»Stengel«, »Stamm«), seine Nachkommen sind »rejets« (»Sprösslinge«). David wird zur Mutter eines Gottes (»enfante«). Die Bildlichkeit wird dadurch verstärkt, dass Achimélech in seiner Prophezeiung eben diese Ausdrücke verwenden (IV,3: V. 1373–1375) und Säuls Dynastie mittels ihrer als unfruchtbar brandmarken wird: »De ce tronc réprouvé la tige est desséchée« (IV,3: V. 1381). Die Anspielung der Hexe jedenfalls ist, auch dank der evozierten Jungfrau, leicht zu verstehen, wird aber mit dem auch im Artikel unbestimmten Nomen »un Dieu« noch etwas offengehalten, um den Anachronismus zu vermeiden. Aus christlicher Sicht freilich ist sie von wünschenswerter Deutlichkeit.

Schließlich erhält David eine existenzielle und literarische Tiefe, die neu ist. Da wäre die Liebe zu seiner Frau, die durch das erzwungene Exil auf die Probe gestellt wird. Die romantische Exilvorstellung kann als eine der Über- bzw. Umsetzungen romantischer Subjektivität gelten: Das absolut und unendlich gesetzte Subjekt muss sich in jeder konkreten Wirklichkeit als fehl am Platze und dadurch existenziell als heimatlos sehen.⁴³⁶ Besonders anschaulich wird diese Exilvorstellung in konkreten Situationen mit handfesten Anlässen, die dann wiederum zentrale ästhetische Kategorien ins Spiel bringen. David beschreibt seine erzwungene Flucht mit folgenden Worten:

- ⁴³⁵ Bei Gómez de Avellaneda wird Davids »sacrosanta dinastía« von Achimelech prophezeit (*Saúl* IV,14: S. 187). Zudem wird im Stück betont, dass aus Betlehem der »rey predestinado« (III,6: S. 167) kommen werde, was primär auf David, sekundär auf Jesus Christus verweist; die Passage erzeugt typologische Zweideutigkeit. In beiden romantischen Dramen wird so das christliche Potenzial Davids gestärkt.
- ⁴³⁶ Zum romantischen Exil vgl. Verf., »Die Exilierung des Exils. Fortführung und Aufhebung des romantischen Exils bei Balzac«, in: Frank Estelmann/Olaf Müller (Hg.), *Exildiskurse der Romantik in der europäischen und lateinamerikanischen Literatur*, Tübingen 2011 (edition lendemains 13), S. 71–86, hier S. 71–77.

D'abord, loin des humains, seul avec ma douleur,
 J'ai cherché les déserts, et j'aimais leur horreur;
 Des profondes forêts j'aimais les vastes ombres.
 Les monts et les rochers et leurs cavernes sombres
 M'ont vu, pendant deux ans, troubler leur triste paix,
 Disputer un asile aux monstres des forêts,
 [...].
 Du moins, lorsque la nuit enveloppait les cieux,
 Je gravissais les monts qui dominent ces lieux
 Et, parcourant de loin cette immense étendue,
 Je revoyais la terre à mes yeux si connue. (I,3: V. 175–186)

Hier verknüpft Lamartine die Exilidee mit einer eindrücklichen Naturdarstellung, denn David beschreibt sein Exil als Flucht in menschenferne Wüsteneien. Er lebt dort einsam und isoliert, gleich einem der dort beheimateten »monstres«; eine Situation, die durch das Alte Testament nicht gedeckt ist. Die Natur selbst ist schroff und erhaben, ein *locus horribilis*: Die Szenerie ist die der »déserts«, die Reaktion eigentlich »horreur«, im Falle Davids jedoch Liebe zu diesem Schrecken. Als unendliche Weite (»immense étendue«) entspricht die öde Landschaft der unausschöpflichen Tiefe und Traurigkeit des romantischen Ichs im Exil – es liegt eine romantische Korrespondenzlandschaft vor.⁴³⁷ Die Neugestaltung des Exils, die Naturerfahrung sowie die romantische überzeichnete Liebe zu Micol und Freundschaft zu Jonathas machen aus David eine besonders facettenreiche Figur.⁴³⁸

Ähnliches gilt für Säul, wenn auch unter umgekehrten moralischen Vorzeichen. Dabei sind anfangs die Dinge diesbezüglich offen, denn Säul weiß nicht, wofür er bestraft wird: »Persécuté, puni, *sans connaître mon crime*, / Par une main de fer entraîné dans l'abîme,« (I,4: V. 249f.; Hervorh. N.B.). Abweichend von 1 Samuel erinnert Säul sich ganz offensichtlich nicht mehr an seine Tat. Erst die Pythonisse ruft ihm den Hergang ins Gedächtnis:

437 Dasselbe Motiv findet sich in Säuls Vorahnungen: »Ah! je lis mon arrêt sur toute la Nature!« (I,4: V. 274; ähnlich II,4: V. 651–654)

438 Gómez de Avellaneda wird all diese Punkte ähnlich gestalten: David und Micol sind zärtliche Liebende, David flieht ebenfalls und verbringt sein Exil in einer wilden Natur (hierzu bes. *Saül* IV,2).

SAÛL

Eh bien! qu'a de commun Samuel avec moi?

LA PYTHONISSE

Qui plonge dans son sein le fer sanglant?

SAÛL

Qui?

LA PYTHONISSE

Toi!

SAÛL, *hors de lui.*

Monstre, qu'a trop longtemps épargné ma clémence,
Ton audace à la fin appelle la vengeance.

Il lève sa lance et la poursuit.

Tiens, va dire à ton Dieu, va dire à Samuel,
Comment Saül punit ton imposture ...

*Au moment où il va frapper, il aperçoit l'ombre de
Samuel; il laisse tomber le fer, il recule.*

Oh! ciel!

Ciel! que vois-je? c'est toi! c'est ton ombre sanglante!
Quels regards! Son aspect me glace d'épouvante!
Pardonne, ombre fatale! ah pardonne! oui, c'est moi,
C'est moi qui t'ai porté tous ces coups que je voi! (II,3: V. 615–624)

Der Anblick von Samuels Geist mit den von Saül verursachten Wunden bringt letzteren zur schmerzhaften Anagnorisis – eine auch für den Zuschauer überraschende Wende, denn hier wird ein völlig neues Motiv für die Ungnade Gottes präsentiert; vom verschonten Amalekiter-König und -Vieh ist keine Rede. Hinzu kommt, dass Saül seine Tat vollständig vergessen oder verdrängt hat, Lamartine also die dunkle Seite der Seele, ihre nicht bewussten Anteile, spürbar betont. Auf diese Weise nimmt Lamartine eine doppelte Neuakzentuierung vor: Säuls Schuld wird einerseits spürbar gesteigert und andererseits verborgen – Saül ist maximal schuldig und maximal unwissend. Er ist ein zerrissener, von Kontrasten gezeichneter Charakter.

Betrachtet man seine Schuld näher, lassen sich mehrere Aspekte festhalten. Dass er Samuel tötet, ist ein doppeltes Verbrechen, Mord und – weil es sich um einen Propheten handelt – Blasphemie. Sodann zeigt Saül weder Bewusstsein noch Einsicht die Tat betreffend. Hinzu kommen weitere Missetaten: Der Tö-

tungsbefehl wider Achimélech wiederholt die Untaten gegen Samuel; die Verfolgung Davids ist eines von mehreren Beispiel für Ungehorsam wider Gott. Eine vertiefte Bewertung setzt allerdings den Einbezug der theologischen Perspektive des Stückes voraus (s.u.).

Die Haltung des Protagonisten entwickelt sich: Besonders am Ende des Stückes entsteht eine Negativedynamik, die Säul in einen immer heftigeren Strudel reißt. Durch Achimélechs zweite Weissagung (IV,3) begreift Säul, dass sein Thron für ihn und für seinen Sohn Jonathas verloren ist. War er bisher noch unentschieden und wankelmütig, so sieht er Gott jetzt nur noch als Feind: »Un Dieu jaloux de moi« (IV,5: V. 1468). Aus einer unsicheren Stellung gegenüber dem eigenen Schöpfer wird eine erklärte Opposition und Feindschaft. Säul wendet sich gegen Gott, es ist nunmehr gleich, ob er Unrecht begeht: »Eh bien! justice ou crime, / Que m'importe?« (IV,5: V. 1473f.) In einer Reihe mit den zahlreichen titanischen Rebellenfiguren der Romantik, von Prometheus bis Satan, lehnt Säul sich gegen Gott auf und will ihn bekämpfen: »Quel plaisir! Qu'il est beau, pour un simple mortel, / De combattre à la fois les hommes et le ciel!« (IV,7: V. 1510f.) Mit entsprechender Lust am Untergang zieht Säul in die Schlacht:

SAÜL

Et que me peut ton Dieu? Que me fait sa colère?

A son corroux enfin que reste-t-il à faire?

[...]

– Va! tant que j'espérai de conserver ta vie,

J'ai craint ce Dieu, mon fils; tu meurs, je le défie!

Sa cruauté ne peut accroître mon tourment.

Je tombe sous ses coups, mais en le blasphémant! (V,6: V. 1740–1747)

Mit der Hoffnung stirbt der Glaube. Der Haltung Säuls entsprechend wirkt der letzte Akt bereits wie ein Inferno auf Erden: »*Il est nuit sombre.*«, lautet die Szenenanweisung zu Beginn von Akt V (S. 105), und: »Mais tout meurt dans un vaste silence.« (V,1: V. 1529)

Die abschließende Beurteilung der Saul-Figur ist wie gesagt abhängig von der theologischen Dimension des Stückes. Dass diese der Orthodoxie entspricht, ja dass sie überhaupt im engeren Sinne eine wirklich theologische ist, das kann man seit Voltaire nicht mehr selbstverständlich voraussetzen. La-martine selbst sieht das so, schon aus dem pragmatischen Grund des Erfolges, den der junge, ehrgeizige Autor dringend herbeisehnt. Die Wahl des Stoffes betreffend schreibt er seinem Vertrauten Aymon de Virieu:

Je sens qu'il aurait été mieux reçu venant d'ailleurs que de *la Bible*, mais je ne crois pas pourtant que le parterre impie y trouve rien qui sente la capucinate; et, qu'ils regardent *la Bible* comme une fable, comme une histoire, ou comme *la Bible*, il me semble que le spectacle est le même à leurs yeux, celui d'un homme poursuivi par un Dieu, par les dieux, ou par un rival adroit et des prêtres puissants. J'ai écrit à peu près pour les trois hypothèses [...]. [...] L'effet général de *la Bible* est précisément cela [...].⁴³⁹

Man sieht es: Lamartine hält alle Lesarten offen, begründet das mit einem ungläubigen Publikum (»le parterre impie«) und dem Lektüreindruck der Bibel (ein diskutables Argument). Freilich: Von dieser grundsätzlichen Frage hängt die moralische Bewertung des Stückes ab. Daher soll doch ein zweiter Blick gewagt werden.

In der Tat ist in allen Saul-Bearbeitungen, die sich auf die moralisch-theologische Dimension zumindest ein Stück weit einlassen, die Schuldfrage nicht nur von Saul abhängig. Mindestens ebenso wichtig sind drei weitere Faktoren: Diese wären das konkrete Gottesbild, die Ausgestaltung des Propheten Samuel sowie jene des Klerus, jeweils als Mittlerfiguren zwischen Gott und Mensch. Zunächst zum Klerus. Voltaires Erbe, die Priesterkritik, die Abner artikuliert, ist anfangs plausibel, die priesterliche Parteinahme für David ist interessegeleitet, denn David ordnet sich dem Klerus unter. Abner, Säuls »fidèle ami« (II,1: V. 423), findet wie bereits ausgeführt harte Worte für diese Personengruppe: »Où, dans l'esprit menteur des prêtres corrompus, / L'Esprit du Dieu vivant, Seigneur, ne descend plus.« (II,1: V. 499f.) Die Priester sind nicht mehr von Gott inspiriert: Abner ist nicht ungläubig, sondern kritisiert den Klerus gerade für seinen mangelnden Bezug zu Gott, der reiner Machtausübung Platz gemacht hat. Tatsächlich wird zunächst die Hexe die Priesterschaft ersetzen und Gottes Wort verkörpern. Auch Säul klagt die Priester an:

[...] mais du moins je vois trop clairement
 Que des prêtres cruels David est l'instrument,
 Que dès longtemps, mon fils, ces prêtres me haïssent,
 Qu'à l'ombre de l'autel leurs complots me trahissent,
 Qu'ils menacent, du ciel, un vieillard malheureux,
 Qui ne voulut pas être aussi barbare qu'eux. (IV,2: V. 1226–1231)

439 Brief an Virieu vom 10. Juni 1818, in: *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, B. II: 1816–1819, S. 225–230, hier S. 226.

Hier wird erstens die Grausamkeit der Priester angeprangert – in den letzten Versen ist eine Anspielung auf Gottes Befehl, Amalek auszulöschen, zu vermuten, der jedoch dem Klerus zugeschrieben wird. Zweitens kritisiert Saül den Machtwillen des Klerus, der nicht von der Hand zu weisen ist. Er trifft vielleicht auch auf Samuel zu: Samuel und Achimélech haben streng analoge Positionen inne, und es stellt sich die Frage, ob daher nicht Samuel von ähnlichem Machtwillen angetrieben war wie Achimélech.

Im Verlauf des Stücks entwickelt Lamartine jedoch eine andere Sicht auf Klerus und Propheten. Abners Urteil, das anfangs so plausibel wirkt, erweist sich als falsch: Achimélech wird dieselbe Weissagung wie die Hexe machen, beider Prophezeiungen verifizieren sich damit wechselseitig. Verstärkend wirkt, dass die Szenenanweisungen den Priester dabei eindeutig als göttlich inspiriert ausweisen, es fallen die Begriffe »*inspiré*« und »*d'un accent prophétique*« (IV,3: S. 92). Auch die Anbetung Davids, die er daraufhin einleitet, ist von Gott gewollt, das zeigt Säuls Verehrung wider Willen (IV,3: V. 1400–1423).

Dieser Entwicklung des Priester- entspricht eine des Gottesbildes. Am Anfang erscheint Gottes Zorn als tragisch im antiken Sinn: als exzessive und daher unbegreifliche Strafe für einen (unbekannten) Fehltritt. Auch wenn Jonathas einwendet: »Le Seigneur est sévère et n'est pas inflexible; / Aux cris de l'innocent il se montre sensible« (I,3: V. 141 f.), also die Gnade und Verzeihung ins Zentrum rückt, teilt der Zuschauer zunächst die Unwissenheit und den guten Glaubens Säuls. Der geht (historisch glaubwürdig) von der Existenz Gottes aus, malt ihn jedoch als Willkürherrscher:

Inexorable, au gré de son ordre suprême,
Il conduit les mortels, les peuples, les rois même,
Aveugles instruments de ses secrets desseins.
Tout tremble devant nous, nous tremblons dans ses mains!
Sous les doigts du potier l'argile est moins soumise,
Et Dieu, *quand il lui plaît*, nous rejette et nous brise. (I,4: V. 265–270; Her-
vorh. N.B.)

Eingangs steht also das Bild eines strengen, unbarmherzigen (»*Inexorable*«), ungerechten und unverständlichen Gottes. Später erfährt der Zuschauer allerdings, dass Saül sich irrt, ihm die eigene Tat und Schuld nicht präsent sind – dass er gesündigt hat und im Unrecht ist. Was wie Willkür erschien, wirkt auf einmal motiviert.⁴⁴⁰ Das wertet paradoxerweise Davids und Jonathas Position

⁴⁴⁰ Gómez de Avellaneda *Saül* akzentuiert die Abkehr von der aufklärerischen Religionskritik: Die Verurteilung Säuls wird kaum abgemildert, die Liebe von Micol zu David sowie Davids exemplarisches Verhalten stärken die »religiöse Partei«. In-

eines verzeihenden Gottes auf. Voraussetzungen für Gnade und Verzeihung wären nämlich Einsicht und Reue des Schuldigen: Da Säul diese zu keinem Moment zeigt, rechtfertigt er Gottes Härte. Erschwerend kommt hinzu, dass Säuls Vergehen wirklich ein Verbrechen ist, während das Alte Testament »nur« Ungehorsam gegen eine harte Forderung Gottes anführt: Die bei Lamartine entwickelte Schuld und Strafe sind für moderne Zuschauer deutlich leichter nachvollziehbar als das Geschehen in den Samuel-Büchern.

Es stellt sich dennoch die Frage, ob Gott nicht im Grunde ungerecht gegenüber Säul ist:⁴⁴¹ Dessen Sünden, voran die Tötung von Samuel und Achimélech, sind ja allererst eine Konsequenz des Verlusts von Gottes Gnade; sie erklären sich auch aus seiner Sorge um Thron und Königshaus. Derart kann man die Vergehen des Protagonisten als Reaktionen auf seinen Abstieg in Gottes Gunst sehen und nicht (wie im Alten Testament) zwangsweise als dessen Auslöser: In dieser Perspektive wäre Säul schließlich doch ein unschuldig von Gott, den Priestern und Propheten sowie dem Rivalen David Verfolgter. Gestützt wird diese Möglichkeit – bei allen validen Gegenargumenten, zu denen vorneweg die Unterstützung Davids durch Säuls Kinder zählt – durch die überzeugenden Worte Säuls über die Ungerechtigkeit Gottes. Sicher, dies sind Worte vom Beginn des Stücks, aus jener Phase, als Säul sein Verbrechen völlig verdrängt hat: Dennoch sind sie einprägsam formuliert und könnten auf einen wahren Sachverhalt verweisen – der Verdacht steht nun zumindest im Raum.

Einerseits ist Säul daher trotz allem eine Identifikationsfigur als verfolgter Rebell. Erstens hat er möglicherweise recht, weshalb Lamartine sich zweitens im aufmüpfigen Zweifler Säul wiedererkennt, wie auch andere Werke nahelegen, etwa das Gedicht »Le Désespoir« (*Méditations poétiques*), das eine von Gott – »Votre persécuteur« – im Stich gelassene Welt zeigt.⁴⁴² Außerdem zieht er drittens laut Lamartine, obgleich »odieux«, aufgrund seines exzessiven Leids

sofern trägt die »romantische« Dimension des Stücks zu seinem traditionellen Charakter bei: Es vertritt theologisch inspirierte Werte wie Bescheidenheit, Demut, Gehorsam. Allerdings fällt Säuls Strafe bei Gómez de Avellaneda dann so exzessiv aus (er tötet versehentlich seinen Sohn), dass das Mitleid mit dem Protagonisten dennoch gewährleistet bleibt.

441 Dass dies nicht unbedingt Lamartines persönlicher Überzeugung entspricht, steht auf einem anderen Blatt – es steht wie erläutert die Möglichkeit im Raum, dass er aus Opportunitätsgründen mehreren theologischen und ideologischen Ansätzen Raum bieten wollte. Nach seinen politischen (!) Überzeugungen befragt, verweist er auf seinen Glauben an eine »Providence«, die er auch »fatalité« nenne; Brief an Éléonore de Canonge, 4. März 1819, in: *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, B. II: 1816–1819, S. 379–381, hier S. 380.

442 Alphonse de Lamartine, »Le Désespoir«, in: ders., *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, hg. von Aurélie Loiseleur, Paris 2006, S. 109–115, hier S. 110, V. 30.

die »pitié« auf sich,⁴⁴³ ein Punkt, der in der Romantik eine weitaus stärkere Identifikation meint als etwa zu Dantes Zeiten, als das Mitleid mit Paolo und Francesca (*Inf.* V) keinerlei Milde im Urteil implizierte. Im Zeitalter der Emotion und Subjektivität hingegen kann Mitleid auch ein Verzeihen und eine moralische Aufwertung meinen – ein Zugeständnis der Moderne, das Saul zugutekäme.

Andererseits ist David als einfacher, frommer König ein Sympathieträger – wenngleich literarisch weniger interessant. Dafür bietet er als Dichter ein Modell an, das zur Identifikation einlädt, wie die »Première préface des *Méditations*« (1849) zeigt. Denn David verkörpert für Lamartine den idealtypischen zeitlichen Dreischritt einer Dichterexistenz:

Ainsi fut David, le plus lyrique, le plus pieux et le plus pathétique à la fois des hommes qui chantèrent leur propre cœur ici-bas. D'abord une harpe à la main, puis une épée et un sceptre, puis une lyre sacrée; poète au printemps de ses années, guerrier et roi au milieu, prophète à la fin, voilà l'homme d'inspiration complet!⁴⁴⁴

Eine enthusiastische Dichterjugend, ein aktiv-kämpferisches Mannesalter, ein sakral inspiriertes Altersdichten –⁴⁴⁵ das strebt auch Lamartine an. Insofern spiegeln sowohl Saül als auch David Tendenzen des Autors wider,⁴⁴⁶ der sich auf diese Weise als kontraststarke Persönlichkeit inszeniert.

Gerade in diesem Kontext einer Dichterberufung erhält aber auch Saül eine zusätzliche Aufwertung durch seine Ahnungen (vgl. Szene I,4), die sich zudem an der Natur festmachen; sie haben zwar nicht dieselbe Inspirationsgewalt wie

443 Brief an Virieu vom 10. Juni 1818, in: *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, B. II: 1816–1819, S. 228.

444 Alphonse de Lamartine, »Première préface des *Méditations*«, in: ders., *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, S. 49–69, hier S. 66f.

445 Dass man die romantische Stilisierung von Davids Inspiration deutlich stärker betonen kann, belegt Gómez de Avellaneda: David ist in *Saül* in gleich drei Bereichen inspiriert, in Musik, Krieg und Liebe. Micol wird beim Hören von Davids Gesang von einer »invencible emoción« ergriffen (*Saül* I,2: S. 145) und betont sogleich den »genio« des Sängers (I,3: S. 146). Dass diese Qualitäten nicht nur der Liebenden auffallen, bezeugt Saül, der vom »celeste influjo« jener Stimme schwärmt (III,4: S. 165). Saüls Rede stellt die Verbindung zum zweiten Bereich inspirierten Handelns her: David ist auch ein Krieger, der »entusiasmo« zeigt (ebd.). Es kommt noch die so offensichtliche wie diskursiv nicht thematisierte Liebe hinzu.

446 Ähnlich, ohne ins Detail zu gehen, Thiel, *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, S. 103. Schapira betont ebenfalls, die Tragödie drücke die zwei »inneren Stimmen« Lamartines aus, »la révolte de la raison et la foi de sa mère, incarnées en Saül et David«; *Le Roi Saül et sa fortune littéraire à l'époque romantique (1782–1822)*, S. 197.

die prophetischen Worte Achimélechs und der Hexe oder der Gesang Micols, ordnen ihn dennoch dieser Personengruppe zu, die übermenschliche Fähigkeiten entwickelt.

SAÜL

Ah! je lis mon arrêt sur toute la Nature!
Un fantôme implacable agite mon sommeil,
Un fantôme implacable assiege mon réveil;
Mille songes affreux, sans liaison, sans suite,
Sont présents à toute heure à mon âme interdite.

[...]

*J'ai fait pour les lier des efforts superflus,
Mon fils, depuis longtemps Dieu ne m'éclaire plus.* (I,4: V. 274–288; Hervorh. N.B.)

Charakteristisch für diese Ahnungen ist, dass Säul sie nicht zusammenführen, sie nicht zu einem großen Ganzen fügen kann, weil ihm Gottes Leitung fehlt. Dadurch erschließt sich ihm der Sinn des anaphorisch evozierten »gnadenlosen Gespenstes« und seiner Worte nicht.

Die Inszenierung Säuls als Ahnender ist deshalb zentral, weil der Dichter selbst sich als Inspirierter begreift. Dieses Erbe der Antike erfährt in der Romantik erneut große Wertschätzung und markiert eine Neubewertung des Verhältnisses von Literatur und Religion:

N'ayant plus à se définir comme profane face à la culture religieuse du Livre, la littérature moderne peut revendiquer pour elle-même les pouvoirs – par exemple prophétiques chez les romantiques – ainsi que les ambitions totalisantes (cf. Joyce ou Proust), qui sont ou étaient celles du discours biblique lui-même.⁴⁴⁷

In dem Moment, wo die göttliche Offenbarung nicht mehr selbstverständlich als gegeben sowie als (gegebenenfalls ferner, aber stets präsenter) Maßstab auch des literarischen Schreibens vorausgesetzt wird, kann der Dichter die Aufgabe des Offenbarens, die prophetische Sprechrolle übernehmen – umso leichter, wenn ein biblischer Stoff diese Rolle sozusagen als angemessen, als natürlich erscheinen lässt.

In der Tat schreibt Lamartine in seiner Widmung an Virieu (datiert auf den 1. Mai 1818) über seine eigene Arbeit:

⁴⁴⁷ Millet, »Introduction«, S. 9f.

Je ne sais ce que décideront les connaisseurs d'un ouvrage si peu soumis aux règles inconnues de leur art: la poésie, tu le sais, m'a toujours semblé moins un art que *le résultat d'une inspiration* et, dans cet ouvrage [...] *je n'ai suivi qu'elle*, et je puis dire avec vérité que ce qu'il y a de bon, comme ce qu'on y pourra trouver de mal, appartient à elle, et non à moi. *J'ignore donc absolument ce que j'ai fait.*⁴⁴⁸

Selbstverständlich kann die Passage guten Gewissens als Stilisierung gelesen werden, welche bewusst regelpoetische Vorgaben missachtet sehen will und die handwerklichen bzw. rationalen Aspekte des literarischen Arbeitens unterschlägt. Darum aber geht es hier gar nicht: Die Inspirationsfiktion zeigt die literarischen Vektoren des Autors und hilft bei der Bewertung der Figuren. Die Inspirierten unter ihnen teilen die höhere Eingebung mit Lamartine, haben also poetische Fähigkeiten, sind potenzielle Identifikationsfiguren und tragen zu einem Drama mit lyrischen Einsprengeln bei.

In *Saül* findet sich das konkrete Ergebnis der Inspiration, und zwar auf mehreren Ebenen. Zum einen behauptet Lamartine wie gesagt, das Stück als Ganzes sei Produkt der Eingebung. Sodann sind die Prophezeiungen (die Hexe, Achimélech) als inspirierte Figurenrede darin enthalten. Schließlich baut Micol's inspirierter Gesang auf den Psalmen auf,⁴⁴⁹ die im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert als Inbegriff biblischer Poesie gelten, wie überhaupt das Alte Testament seit Robert Lowth's *De sacra Poesi Hebraeorum* (1753, englisch 1787) zunehmend als Wortkunstwerk verstanden und gedeutet wurde,⁴⁵⁰ im deutschsprachigen Raum etwa durch Herder. Insgesamt kann Lamartine daher für sein Drama die poetische Kraft der Inspiration, und besonders die göttliche des Alten Testaments, in Anspruch nehmen. Lamartine wird diese Teile seines *Saül* (die sich am ehesten auf eine eigene Kenntnis des Alten Testaments stützen können) in den *Méditations* und den *Nouvelles Méditations* wieder verwenden.⁴⁵¹

Beeinflusst die besondere Bedeutung der Inspirationslehre die Einschätzung der Saul-Figur? Sicherlich insofern, als Saül einem Geschehen angehört, das Gegenstand göttlicher Dichtung ist. Zentrale Dichterfigur ist hier David, Autor der Psalmen, aber auch Gegenstand der Prophezeiungen – seine Aufwer-

448 Nach der zit. Ausgabe, S. 3 f.; Hervorh. N.B.

449 Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, S. 42 f.

450 Josef Wehrle, Eintrag »Lowth, Robert« (2010), in: Bauks/Koenen/Alkier (Hg.): *WiBiLex*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/45606/> (aufgerufen am 22.9.2021)

451 Grillet, *La Bible dans Lamartine*, S. 21.

tung ist eher ein Kontraindikator für Saül. Gerade deshalb sind die Ahnungen Säuls so wichtig, weil sie ihn in eine gewisse Nähe zur Inspiration bringen. Es fällt freilich auf, dass Lamartine hier nicht die Gelegenheit genutzt hat, die topischen Szenen Saul'scher Inspiration zu verwenden, nämlich jene Passagen in Samuel, in denen Saul in Ekstase verfällt (1 Sam 10,10–12 und 19,23 f.), welche das sprichwörtliche »Ist denn auch Saul unter den Propheten?« geprägt haben. Daraus lässt sich nur ein Schluss ziehen, nämlich dass Lamartine vielmehr die spezifische Differenz zwischen Saül und den Propheten herausstellen wollte: Saül ahnt nur, er nimmt nur Fragmente wahr, gerade in der Natur, kann sie aber nicht (mehr) in einer kohärenten Schau des göttlichen Willens zusammenfügen. Das schwächt seine Position gegenüber David.

Es ist aber eine relative Schwächung, denn diese Unfähigkeit zur wirklich göttlich inspirierten Schau, dieses Ahnen des großen, göttlichen Ganzen ohne Gewissheit und wirkliches Wissen teilt Saül mit allen Modernen. Sie haben nicht mehr Davids Zugang zum göttlichen Wort und Sinn, auch nicht jenen von Priestern und Hexen. Anders gesagt: In der alttestamentlichen Welt wirkt der gottesferne König Saül wie ein naher Verwandter des Dichters – und auch wie der unsere. Seine königliche Macht dient freilich nur noch als Austragungsort und – in ihrem Verfall – als Indikator seines Exils und Scheiterns, die existenziell und daher unhintergebar geworden sind.

Der aufmerksame Leser wird gemerkt haben: Um die Frage, wie sich weltliche Macht und religiöse Autorität verhalten, geht es in *Saül* eher einleitend und später zunehmend am Rande. Der Protagonist tritt als (schuldig-zerrissener) Prototyp der modernen Subjektivität auf, dessen Ungehorsam geradezu programmatisch und angesichts eines wenig zuverlässigen göttlichen Gegenübers nicht schockierend wirkt. Expliziter noch als bei Alfieri dienen die politischen und religiösen Positionen der Ausbuchstabierung einer komplexen Individualität, sie werden quasi verinnerlicht als gegenstrebige Elemente einer widersprüchlichen Identität. Man muss gedanklich die Linien verlängern, die hier gezeichnet werden: Dann zeigt sich, dass die um 1800 entwickelte Wert-, ja Hochschätzung des Individuums die traditionelle Opposition nicht nur beeinflusst, sondern schlicht schluckt. Auch das ist eine Aussage zum Verhältnis von weltlicher Macht und religiöser Autorität: Sie müssen nun vor einem neuen Maßstab bestehen, der ihnen letztendlich übergeordnet ist.

III.11 Vom Gebrauch der Lüste: Die Gefahr der kleinen schwarzen Clowns (André Gide)

Wie Lamartine ist auch André Gide (1869 bis 1951) ein enttäuschter Dramenautor; stärker noch als Lamartine betrauert Gide mit der Erfolglosigkeit eines Saul-Dramas eine im Keim erstorbene Dramatiker-Karriere. Wie die beiden Enttäuschten ist auch der Verfasser dieser Zeilen von der Qualität ihrer Saul-Stücke überzeugt:⁴⁵² Das gilt besonders für Gide, dessen Drama die von Voltaire initiierte komische Linie vertieft – freilich ohne sie zu kennen.⁴⁵³ Es gelingt Gide, dem Stoff eine völlig neue Dimension abzurufen, ihn mit ungewohnten Themen in Verbindung zu bringen und so aus Saul einen eminent modernen, ja zeitgenössischen Stoff zu machen. Diese Innovationskraft ist Gide durchaus bewusst und geht konform mit seiner Vorstellung vom Theater als einem Ort, an dem neue Bereiche des Menschen erschlossen werden.⁴⁵⁴

Gides *Saül* hat italienische Wurzeln, und damit ist nicht Alfieri gemeint –⁴⁵⁵ allgemein scheint Gide nämlich »kein einziges« Exemplar der Saul-Dramen-Tradition gekannt zu haben.⁴⁵⁶ Eine erste Erwähnung des Projekts findet sich im Januar 1896 in einem Brief aus Rom, erste Skizzen verfasst Gide während des Aufenthalts in Rapallo im Mai 1897. Am Stück selbst schreibt er in La Ro-

452 Ausführliche Beachtung durch die Forschung findet das Stück erst in einem aktuellen Band, der mehrere Beiträge dazu enthält (sie werden in der Folge aufgegriffen): Vincenzo Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, Paris 2021 (Bibliothèque gidienne 17). Die ältere *critique gidienne* hat es dem zeitgenössischen Publikum gleichgetan und *Saül* eher gemieden – Grund ist oft eine Konzentration auf das Erzählwerk. Das belegt ein Blick in Arbeiten, für die das Drama eigentlich einschlägig gewesen wäre: Kenneth I. Perry, *The Religious Symbolism of André Gide*, Den Haag 1969 (Studies in French Literature 18); Antje Roggenkamp-Kaufmann, *Der Protestant André Gide und die Bibel*, Göttingen 1993 (Göttinger theologische Arbeiten 52); Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur. Les œuvres 'fin de siècle' d'André Gide*, Paris 1997 (Romantisme et modernités 13).

453 Am 8. November 1931 notiert Gide in seinem Tagebuch: »Je voudrais bien savoir ce que c'est que ce *Saül et David* de Voltaire, à quoi Pawlowsky fait allusion dans son article sur la *Judith* de Giraudoux.« André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris 1951 (Édition de la Pléiade), S. 1090.

454 Vgl. Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, S. 1 f., 7 f.

455 André Gide, *Saül*, in: ders., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Bd. I, hg. von Pierre Masson sowie Jean Claude u.a., Paris 2009 (Édition de la Pléiade), S. 693–771; zitiert wird mit Szenenangabe und Seitenzahl, da das Stück in Prosa gehalten ist. Informationen zum Werk und seinem Kontext stützen sich auf diese Ausgabe.

456 So Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, zu *Saül*: S. 28–99, hier S. 37 f.

que im Sommer 1897 sowie Anfang 1898 in Nizza und Rom. Es wird schließlich am 30. April 1898 in Arco, im Trentino, fertiggestellt. Es folgt rasch eine Publikation in Auszügen, nämlich in der Ausgabe der *Revue blanche* vom 15. Juni 1898. In der Folge will Gide das Stück im Théâtre Antoine aufführen lassen mit Édouard de Max in der Hauptrolle, einem offen homosexuellen Schauspieler. Leider scheitert dieser Plan sowie alle weiteren in der kommenden Zeit. Die Avancen von Lugné-Poe, Leiter des symbolistischen Théâtre de l'Œuvre, in dem Oscar Wildes *Salomé* (1891) und Alfred Jarrys *Ubu roi* (1896) ihre Uraufführung erlebt haben (beide 1896),⁴⁵⁷ weist Gide zurück –⁴⁵⁸ bedauerlicherweise, muss man sagen, denn in mancher Hinsicht ähnelt Gides *Saül* Jarrys *Ubu roi*, besonders in der Transformation eines großen Tragödiensuffs.

Gide entschließt sich zu einer Publikation im *Mercure de France*, wo *Saül* 1903 separat in Kleinstauflage erscheint (120 Exemplare). Eine weitere Veröffentlichung mit *Le Roi Candaule* und dem Vortrag »De l'évolution du théâtre« erscheint im Folgejahr; sie ist Édouard de Max gewidmet. Zu einer Inszenierung und Aufführung kommt es erst am 16. Juni 1922 am Théâtre du Vieux-Colombier mit Jacques Copeau als Saül; das Stück wird zehn Mal gegeben, zu diesem Anlass erscheint es erneut in der Buchreihe der *Nouvelle Revue Française* (N.R.F.). Der Erfolg ist mäßig.⁴⁵⁹ Seither wird das Stück selten aufgeführt: 1945 inszeniert La Nouvelle Compagnie *Saül* in Bordeaux, 1954 führt die Comédie de Provence ihn auf; ab 1960 ist er Teil des Repertoires der Comédie française. Festzuhalten ist auch eine ausländische Inszenierung, nämlich in Hamburg im Oktober 1948, basierend auf der Übersetzung von Thea Sternheim.

Mit großer Wahrscheinlichkeit hat der homosexuelle Gegenstand zum relativen Scheitern des Stücks beigetragen.⁴⁶⁰ Wie dem auch sei, Gide ist bitter enttäuscht: Er hat eine sofortige Aufführung ernsthaft erhofft und erwartet. Ein Theatererfolg hätte ihm, der um 1900 nur einen kleinen Leserkreis er-

⁴⁵⁷ Dazu s.u.

⁴⁵⁸ So zumindest Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, 2 Bde., Paris 1992 (Cahiers André Gide 15/16), Bd. I, S. 37; zu Entstehung, Aufführung und Publikation stütze ich mich neben der Notiz der zitierten Ausgabe auf S. 29–42. Die zitierte Ausgabe hingegen führt an, Lugné-Poe habe Gides zweites frühes Drama, *Le Roi Candaule*, bevorzugt (S. 1401).

⁴⁵⁹ Das Tagebuch vom 15. Juli 1922 hält fest, dass seine Werke fast immer negativ besprochen wurden: »Comment, après cela, m'étonnerais-je que *Saül* ait été si froidement accueilli par la critique? Elle n'y a vu que de la déclamation, comme elle ne voyait en mes *Nourritures* que des phrases. Ne pouvez-vous donc reconnaître un sanglot que s'il a même son que le votre?« Gide, *Journal 1889–1939*, S. 737.

⁴⁶⁰ Gätjen, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, S. 47f. (dort weitere Forschung).

reicht, ein größeres Publikum eröffnet. Eine Karriere als Dramatiker hätte Gide sich durchaus vorstellen können – eine Perspektive, von der er sich nun verabschiedet. Das ändert seine Bewertung des Dramas nicht: Zeit seines Lebens wird Gide *Saül* für ein gut spielbares Stück halten, wie ein Interview von 1949 zeigt.⁴⁶¹

Sicher ist, dass Gide ein originelles Stück verfasst hat. Es baut direkt auf dem Alten Testament auf: Gide kennt als (ehemals?) gläubiger Protestant die Bibel – vor allem in ihrer protestantischen Übersetzung von Louis Segond (1874) – sowie die Auslegungstradition sehr gut.⁴⁶² Auch zeigt er im Einsatz von Motiven und sprachlichen Mitteln eine große Vertrautheit mit dem Alten Testament allgemein und 1 Samuel im Besonderen, greift etwa Segonds Übersetzung noch in Formulierungsdetails auf oder verwendet rhetorische Mittel des Alten Testaments (bestimmte Vergleiche oder Metaphern z.B.).⁴⁶³ Zudem lässt Gide sich, wie die Forschung spätestens seit Thiel argumentiert,⁴⁶⁴ von Wildes *Salomé* beeinflussen. Wildes 1891 auf Französisch verfasstes Stück wurde 1893 veröffentlicht, drei Jahre vor besagter Uraufführung und fünf Jahre vor Gides *Saül*-Idee. Gide lernt den 15 Jahre älteren Wilde im Herbst 1891 in der Phase der Niederschrift von *Salomé* kennen, die beiden schließen Freundschaft.⁴⁶⁵ Weitere Quellen wie La Taille sind denkbar, aber soweit nicht belegt.⁴⁶⁶

Die Originalität von Gides Saul-Drama jedenfalls kann man schon an der Besetzung festmachen. Neben Saül tritt La Reine auf, Saüls Gattin, die weder im Alten Testament noch in den bisherigen Saul-Dramen eine Rolle spielte; hinzu kommen die üblichen Familienmitglieder und David. Mehrere Bedienstete übernehmen relativ wichtige Rollen: Da wären Le Barbier Jonas, zwei Serviteurs, Johel und ein Namenloser sowie Saki, ein Junge. Auf der Seite des

461 Interview mit Jean Amrouche; nach Claude, *André Gide et le théâtre*, S. 42. Das widerspricht der Einschätzung Gätjens, die Gides Stücke allgemein als Lesedramen klassifiziert; *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, S. 7.

462 Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, S. 15.

463 Ebd., S. 78–96, bes. S. 84, 88f. Aus katholischer Perspektive ist sein Werk problematisch: Es steht wegen offener Blasphemie komplett auf dem *Index librorum prohibitorum*; Plachta, *Zensur*, S. 32.

464 *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, zu Gide S. 123–133, hier S. 129f.

465 Brown Downey, *Perverse Midrash*, S. 1f. Die Studie datiert die Idee zu *Saül* früher, auf 1894 (S. 2).

466 Frank Lestringant wirft die Frage auf, beantwortet sie aber nicht; »*Saül le Furieux* de Jean de La Taille et *Saül* d'André Gide. La préfiguration huguenote d'une pièce symboliste«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre*, S. 171–183, hier S. 172f.

Klerus findet sich diesmal Le Grand Prêtre Nabal. Im Bereich des Überirdischen treten neben La Sorcière d'Endor (die ›Pythonisse‹ hat offenbar ihren Namensdienst getan und tritt ab) Les Démons auf, die ebenfalls einen genaueren Blick wert sind.

Kommen wir zum Geschehen, das sich erneut in fünf Akten entwickelt. Anders als Autoren früherer Saul-Dramen schert Gide sich zwar nicht mehr um dramatische Verdichtung in Raum und Zeit, weicht aber trotz der neuen erzählerischen Freiheit erheblich von der biblischen Vorlage ab. Wie ein Renaissance-Drama fängt *Saül* mit einem übernatürlichen Geschehen an. Freilich hält kein Geist eine erklärende Rede zum Geschehen: Im nächtlichen Königspalast schlüpfen vielmehr Dämonen in Säuls Objekte (z.B. sein Bett, sein Zepter usw.) und bereiten so die königlichen Obsessionen vor. Säul tritt sogleich auf: Er hat durch die Sterne erfahren, dass sein Sohn Jonathan den Thron nicht erben wird, und alle Magier töten lassen. Johel und ein zweiter Diener säubern den Saal und treffen auf Saki, der von Säuls Nacht erzählt. Hohepriester Nabal will von Johel wissen, was er durch Saki erfahren konnte – Saki ist zu jung zum Spionieren. Nabal bespricht sich mit der Königin, die eigentlich die Herrschaft ausübt, aber beunruhigt ist: Seit einem Monat entgleitet Säul ihrer Kontrolle, während die Philister und Goliath die Israeliten herausfordern; der Barbier Jonas soll einen neuen Spion bei Säul einführen. Säul will erfahren, ob der Befehl der Magiertötung ausgeführt wurde; Jonathan fällt in Ohnmacht. Der Barbier kündigt David an, der die Königin um Erlaubnis bittet, gegen Goliath zu kämpfen. David und Jonathan befreunden sich.

Akt II ist der Verführung gewidmet. Im Königspalast bei Tag: Gerüchte machen die Runde, dass David gesalbt sei. David hat Goliath besiegt und Säul will ihn sehen. Er ist von Davids Schönheit überwältigt, unterhält sich mit ihm und geht. Die Königin unterhält sich mit David, erklärt, dass sie Säul manipuliert, und will David verführen. Säul, der heimlich zugehört hat, »*la frappe de plusieurs coups de javelot*« (II,8: S. 723) – er wendet also die Waffe gegen sie, die er sonst gegen David einsetzt – und tötet sie. Im Anschluss ist Säul allein in seinem Zimmer, trinkt und wird von seinen Dämonen belagert.

Akt III hält Enthüllungen bereit: Er enthält die Weissagungsszene mit der Hexe, wenn auch in ungewohnter Form. Im Palast fordert Johel den Barbier dazu auf, den König auszuforschen. David wird vom Barbier als künftiger König empfangen. Säul gibt Jonathan vor David die Insignien der Königswürde. Säul betrachtet aus dem Versteck, wie Jonathan, dem die Insignien zu schwer sind, diese an David weiterreicht: Er stürzt hervor, David flieht, Jonathan fällt abermals in Ohnmacht. Säul zwingt den Hohepriester, ihm die ›Beichte abzunehmen‹; man mag hier eine Bewusstwerdung und den Versuch,

wieder Kontrolle zu erlangen, sehen.⁴⁶⁷ Saül lässt sich jedoch auch vom Barbier den Bart abrasieren, um David zu gefallen; er berichtet vom Plan, die Hexe aufzusuchen. In der Hexenhöhle: Die Hexe beschwört Samuel herauf. Der benennt Säuls Fehler, nämlich David zu empfangen (III,7: S. 741); die Strafe ist der Verlust des Throns; Saül fällt in Ohnmacht, als er wieder zu sich kommt, tötet er die Hexe (wiederum mit dem Speer). Im Palast: David spielt für Saül Harfe, Saül wirbt um ihn; er beginnt zu delirieren und nähert sich David, der flieht. Hierin mag man mit Frank Lestringant die größte Veränderung sehen: »La principale liberté que Gide a prise avec le récit biblique est dans le fait que Saül, au lieu de jeter le javelot sur David pour le tuer, se jette sur lui pour l'aimer.«⁴⁶⁸

Akt IV spielt zunächst in einem nächtlichen Garten, wo Jonathan seinen Begleiter Saki täuscht, um heimlich David zu treffen: David geht zu den Philistern, um Saül zu besiegen und Jonathan den Thron zu geben. Saül ist mit einem Dämon allein in der Wüste: Er sucht die Eselinnen. Im Palast: Man hat Saül, der in der Wüste tanzte und sang, heimgebracht, die Untertanen murren gegen ihn; als Saül mit Jonathan kommt, wird er angefeindet; er verkündet den Krieg gegen die Philister. Saül spricht mit Saki: Er will Saki die Krone aufsetzen und verstört den Jungen; er will mit ihm die Eselinnen suchen gehen. Eine Höhle: Saül belauscht mit einem Dämon ein Treffen von David und Jonathan, die den Plan für die Schlacht besprechen; Saül stellt sich schlafend, David schneidet ihm ein Stück Mantel ab.

Akt V berichtet die Katastrophe, die sich in den nächtlichen Bergen abspielt. Johel und der Barbier besprechen die Situation: Alle Israeliten halten zu David, es wird »un simulacre de bataille« (V,1: S. 762) geben. Ein zitternder Saül tritt auf, er will mit Jonathan sprechen, der ihn flieht. Saül ist mit Saki in seinem Zelt, ein Dämon bezirzt ihn; als Jonathan kommt, ist Saül geniert, er hat nicht den Willen zu kämpfen, obwohl die Trompete das Signal gibt. Eine Schar von Dämonen kommt in Säuls Zelt. Saül tritt bei Tagesanbruch heraus, Johel tötet ihn hinterrücks; David bestraft Johel, bedauert Säuls Tod und die Tatsache, dass er die Krone tragen muss; er trauert um Jonathan.

Ungewohnt am Drama ist also die Geschichte, deren Eigenheiten gleich erörtert werden sollen. *Saül* ist aber auch formal innovativ: Das Stück hält etwa die Regel der drei Einheiten nicht einmal ansatzweise ein, hat auch ansonsten die Regelpoetik konsequent hinter sich gelassen. Die Handlung spielt in Säuls Palast, in einem Garten, in der Hexenhöhle, in den Bergen. Das Geschehen ist unbestimmt in seiner Dauer, der Zeitraum ist aber eindeutig länger als

467 Germaine Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée. Étude critique de l'œuvre d'André Gide*, Paris 1953 (Études Françaises 45), zu *Saül* S. 138–146, hier S. 141.

468 Lestringant, »*Saül le Furieux* de Jean de La Taille et *Saül* d'André Gide«, S. 172.

24 Stunden, denn die Tageszeit wechselt mehrmals. Das Geschehen schließlich ist auf den Titelhelden Saül und sein Begehren konzentriert – diese Einheit ist allerdings eine psychologische, keine der Handlung, wie bereits die Sprunghaftigkeit des Geschehens zeigt. Auch die äußere Form wird frei gehandhabt: Das Stück respektiert zwar die Aktstruktur einer Tragödie, ist aber in Prosa gehalten; vor allem stellt sich die Frage, inwiefern der Tonalität bzw. der Gegenstandsbehandlung nach eine Tragödie vorliegt (das wird zu diskutieren sein). Schließlich weist *Saül* eine für nach-regelpoetische Dramen typische Eigenschaft auf, es enthält nämlich ausführliche Regieanweisungen.

Kommen wir zur Handlung und ihren Besonderheiten. Das Geschehen ist nicht auf die Nacht vor der Niederlage beschränkt, es erstreckt sich über einen längeren Zeitraum und enthält Ereignisse, die im Alten Testament Jahre auseinander liegen: Davids Ankunft, der Kampf gegen Goliath, die Verfolgung Davids, die finale Schlacht gegen die Philister. In *Saül* werden die Ereignissequenzen einerseits gestreckt: Es scheint sich um nur einen Konflikt mit den Philistern zu handeln. Andererseits werden sie frei verschoben: David schneidet erst fast am Schluss ein Stück von Säuls Mantel ab; die Hexer werden zu einem anderen Zeitpunkt getötet usw. Der Fokus liegt dabei konsequent auf Saül, die Motivation des Protagonisten ist jedoch eine völlig neue: Saül wird von einem großen Begehren angetrieben. Auch tötet der König eigenhändig, nämlich seine Frau und die Hexe, Figuren also, die im Alten Testament verschont werden. Schließlich stirbt Saül nicht durch Selbstmord, sondern wird von seinem Diener Johel umgebracht. Insgesamt ergibt sich ein Geschehen, das sich von jeder dramatischen Konzentration im Sinne des aristotelischen Handlungsbegriffs freigemacht hat; ganz im Sinne des symbolistischen Theaters überwiegen psychische Zustände, Stimmungen, Ahnungen. Das Geschehen erinnert darüber hinaus an das, was sich an einem tyrannischen und/oder dekadenten Königshof zutragen mag, wird beherrscht von Begierden, Intrigen, Affekten und Meuchelmord.

Das Personal wird reduziert, aber in einem wichtigen Punkt auch erweitert: Säuls Frau, die Königin, kommt wie gesagt im Alten Testament nicht vor, spielt in den ersten zwei Akten jedoch eine zentrale Rolle. Sie ist die eigentliche Machthaberin und kontrolliert Saül zusammen mit dem Hohepriester Nabal – königliche Macht und priesterliche Autorität wirken zusammen, treffen sich in ihrer Intriganz (vgl. Szene I,4). Erst als sie Säuls Begehren in die Quere kommen, setzt dieser sich dagegen zur Wehr. Die aus Saul-Dramen gewohnte Frauenfigur Micol hingegen kommt nicht vor, ihr Bruder Jonathan ist kein biblischer Krieger mehr, sondern ein weichlicher Charakter, der zweimal in Ohnmacht fällt: Seine anmutig-androgyne Schwäche ist typisch für die Fin-de-Siècle-Kultur. Dem gegenüber erscheint David, der als einzige Figur auch

seinen arabischen Namen Daoud trägt,⁴⁶⁹ als fast langweilig, zumindest wird er recht eindimensional als treu dargestellt. Unter den bereits genannten neu eingeführten Nebenfiguren sind besonders die Dämonen bemerkenswert, die noch im Detail interessieren sollen.

Auch die Natur der Beziehungen zwischen den Figuren verändert Gide in seiner Version radikal: Das Begehren hält generell Einzug.⁴⁷⁰ Es lässt folgende Konstellation entstehen: David und Jonathan, die einander bisher in einer engen, oft rührenden Freundschaft verbunden waren, formen nun eine Art Liebespaar, Säul und die Königin begehren gleichermaßen David.⁴⁷¹ Allerdings nimmt das Begehren bei Säul eine komplexe Form an: Es tritt in eine Dialektik von Erwartung und Verdrängung,⁴⁷² wird zudem widersprüchlich gedoppelt durch den Antrieb, den politischen Rivalen zu zerstören –⁴⁷³ obwohl seine politische Ambition schwach ausgeprägt ist. Dadurch entsteht ein Liebeskreis um den erst 17 Jahre alten David, in dem sich ein typisches Motiv des Autors, der Durst nach und des Begehrens von Jugend spiegelt.⁴⁷⁴ Säul und die Königin hingegen begegnen einander mit Indifferenz, Hass und Verachtung.

469 Amina Ben Damir, »La royauté dans le théâtre d'André Gide. *Saül, Bethsabé et Amal et la lettre du roi*«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre*, S. 185–201, hier S. 188.

470 Angesichts dieser entscheidenden Neuerung scheint es mir wenig überzeugend, wie Brown Downey das Stück charakterisiert: »Like the account in 1 Samuel, Gide's drama offers no comfortable answers to the problem of Saul's rejection by God, no explanations, and no clearly culpable party. Rather, it is the experience of Saul's separation from God that Gide explores.« Erstens ist diese Bibeldeutung radikal modern und deckt sich nicht mit der Tradition, die die Schuld klar bei Saul und seinem Ungehorsam sieht. Zweitens trifft die Aussage zu Gides Protagonist nur dann zu, wenn sein Begehren eben Teil oder Konsequenz dieser Trennung von Gott ist. *Perverse Midrash*, Kap. zu *Saül*: S. 115–143, hier S. 132.

471 Den Nexus zwischen David und homosexuellem Begehren wird Gide im »dramatischen Gedicht« *Bethsabé* (1922) fortschreiben, ein Stück, das die Geschlechterverwirrung schon durch das fehlende finale E im Namen trägt. Dort ist es nun David, der ein »désir inavoué« empfindet, »pour Urie qu'il fait mourir pour étouffer des pulsions à lui-même inavouables«; Ben Damir, »La royauté dans le théâtre d'André Gide«, S. 186f.

472 Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, S. 142.

473 Anne Lapidus Lerner, *Passing the Love of Women. A Study of Gide's Saül and Its Biblical Roots*, Lanham (MD) 1980, S. 36, 84.

474 Justine Legrand, *André Gide. De la perversion au genre sexuel*, Paris 2021, S. 58–62. Gide, der sich selbst als »pédéraste«, als Liebhaber der »jeunes garçons«, bestimmt (so ein *Journal*-Eintrag von 1918), erkennt sich in den Neigungen Säuls wieder (zitiert nach ebd., S. 259, Anm. 4); leider geht Legrands Studie, die auch antike Vorbilder wie Vergil untersucht, nicht auf *Saül* ein. Im Stück selbst verweist die arabisch-mohammedanische Aussprache von Davids Namen auf Gides homosexuelle Erfahrungen, denn diese sind an Jugendliche des nordafrikanischen Raums gebunden; Ben Damir, »La royauté dans le théâtre d'André Gide«, S. 193f.

Angesichts dieser starken Veränderungen liegt ein erster Blick auf die Absichten des Autors nahe. Schließlich kennt Gide Bibel und Auslegungstradition sehr gut. Wenn er massiv von 1 Samuel abweicht, dann geschieht dies sehenden Auges. Seine Absicht tut er in einem Brief an François Mauriac vom 1. Juli 1922 kund:

Pour ce que vous dites de mes interprétations tendancieuses des textes saints ... 1° Je ne pense pas que l'histoire de Saül se puisse expliquer autrement – et quand je forcerais un peu la note, de-ci de-là – les interprétations pieuses du Cantique des cantiques (par exemple) ne la forcent-elles pas bien autrement – et Bossuet, *passim* [...]. 2° Je tiens les livres saints, tout comme la mythologie grecque (et plus encore) d'une ressource inépuisable, infinie, et appelés à s'enrichir sans cesse de chaque interprétation qu'une nouvelle orientation des esprits nous propose.⁴⁷⁵

Die – beabsichtigten – Abweichungen vom Alten Testament sind für Gide ebenso gerechtfertigt wie seine Interpretation; er stellt der Ausgabe in den *Œuvres complètes* (1933) vier Seiten Collage aus 1 Samuel voran, wohl um die These zu belegen.⁴⁷⁶ Dabei zitiert er die Übersetzung von Augustin Crampon, die Säuls Neigung zu David betont.⁴⁷⁷ Vor allem aber stellt er die Bibel auf eine Stufe mit der griechischen Mythologie: In letzter Konsequenz bedeutet das, dass er ihren Erzählungen keinen Glauben schenkt, sondern sie als formbaren Erzählstoff begreift.

Dennoch hat man den Eindruck, dass *Saül* bestimmten Werten verpflichtet ist – ein Eindruck, der am ehesten ex negativo entsteht:

PREMIER DÉMON: [...] Occupons-nous d'abord du logement [...]. [...] Toi, là-bas, dis, que prends tu?

SIXIÈME DÉMON: Sa coupe. Je m'appelle colère ou démente: il me trouvera quand il cherchera l'ivresse.

PREMIER DÉMON: C'est bien. Et toi?

CINQUIÈME DÉMON: Moi, sa couche – et je m'appelle luxure; c'est moi qui serai là quand il cherchera le sommeil. (I,1: S. 700f.)

475 *Correspondance André Gide – François Mauriac, 1912–1950*, hg. von Jacqueline Morton, Paris 1971 (Cahiers André Gide 2), S. 69.

476 In der zit. Ausgabe: S. 695–698.

477 Clara Debard, »*Saül*, du texte à la scène. La réécriture gidienne relayée par Duncan Grant, Marie-Hélène & Jacques Coupeau«, in: Clara Debard u.a. (Hg.), *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, Lyon 2013, S. 105–126, hier S. 106.

Das Stück wird durch Dämonen eröffnet – eine Erfindung Gides –,⁴⁷⁸ die eine Reihe von Todsünden und Lastern verkörpern; sie besetzen in I,1 Säüls Gegenstände. Gide merkt an, sie sollten durch kleine, schwarz gekleidete Clowns gespielt werden. Aufschlussreich ist die Abfolge: Zuerst manifestiert sich »co-lère ou démente« (Todsünde *ira*), gefolgt von »luxure« (Todsünde *luxuria*). Hinzu kommen »peur«/»doute«, »domination«, »vanité«/»indécence«: Hierbei handelt es sich um moralisch problematische Verhaltensweisen, nicht aber um Todsünden. Folglich stechen in Reihenfolge und Gewicht Wut und Wollust als die zentralen Charakterzüge heraus – auch hier zeigt sich die Relevanz des Begehrens (*luxuria*), das bei Gide den für Saul-Dramen traditionell wichtigen Furor (bzw. *ira*) des Helden ergänzt. Es ist naheliegend, dass die Dämonen psychische Elemente des Protagonisten verkörpern. In der Tat hält Gide in einer »Note pour la représentation de *Saül*« fest: »Les démons sont là pour manifester la partie de lui qu'il ignore lui-même. Et de là son abandon – tant qu'il ne s'y reconnaît pas, et ne comprend pas que ces démons ne sont pas extérieurs à lui.«⁴⁷⁹ Die Dämonen stehen also für das Unbewusste Säüls, das er offenbar verdrängt; wenn sie Überhand nehmen, ist damit der Selbstverlust Säüls, »la ›dépossession‹ par l'abandon aux désirs«,⁴⁸⁰ in Figuren verbildlicht.

Auf den ersten Blick scheint das Vorgehen eindeutig und bekannt: Personifikationsallegorien verkörpern abstrakte Tugenden bzw. hier Laster. Vertraut ist das Verfahren aus den mittelalterlichen Mysterienspielen, wo religiöse (z.B. *caritas*) und weltliche Tugenden (z.B. *prudentia*) als Figuren auftreten. Diese Dramen wurden im Rahmen der Messe aufgeführt und dienten der Illustration moralischer Predigtinhalte: Sie sollten die Gläubigen erbauen und zu tugendhaftem Verhalten anregen. Auf den zweiten Blick allerdings stechen die Unterschiede ins Auge: Die Dämonen dienen allein der psychologischen Analyse Säüls, sie transportieren keine Lehre, fördern keinerlei Erbauung. Ästhetisch gesehen bilden sie ein »cortège grotesque« (S. 701), erzeugen also Komik, ein Punkt, der in der Folge vertieft werden soll.

Im Bereich des Übernatürlichen gibt es zudem – wenig überraschend – die Hexe von En-Dor, die den Geist des Propheten Samuel heraufbeschwört. Wie bei den Dämonen liegt ein Geschehen vor, das um 1900 keinerlei Glaubwürdigkeit mehr beanspruchen kann und will: Es handelt sich um ein Spiel mit Konventionen und um die Erweiterung der Darstellungstechniken, deren Ziel es ist, die bewussten wie die unbewussten Anteile von Säüls Psyche möglichst

478 Dazu die Arbeit von Laurette Burgholzer, »C'est l'animalité qui ruine la beauté humaine«. Les démons masqués de *Saül*, d'André Gide à Jacques Copeau«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre*, S. 89–104.

479 In der zit. Ausgabe, S. 774.

480 Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, S. 143.

umfassend zu entwickeln: »Samuel est donc devenu l'inconscient de Saül, ou du moins son psychanalyste qui lit en lui à livre ouvert, à son corps défendant.«⁴⁸¹ Das Übernatürliche belegt zudem, dass Gide kein ›realistisches‹ oder vielmehr – im Kontext der 1890er Jahre – kein ›naturalistisches‹ Drama anstrebt. Er steht ganz in der Linie des symbolistischen Theaters, das sich eben durch übersinnliche Elemente vom Realismus-Naturalismus abgegrenzt. En passant wird auch die Wahrscheinlichkeitsforderung des klassizistischen Theaters gerissen.

Kommen wir zum Kern des Protagonisten: Ist Saül eine schuldige, ist er eine tragische Figur? Die erste Frage kann man mit einem Ja beantworten, denn offenbar ist Saül seit einem Monat nicht mehr er selbst. Allerdings ist die Natur seiner Schuld nicht deutlich, die bekannten Gründe aus dem Alten Testament spielen zumindest explizit keine Rolle. Saül beschwert sich nur darüber, dass Gott nicht mehr zu ihm spricht:

SAÛL: Je suis pourtant le roi Saül!.. Mais il reste un point, passé lequel je ne parviens plus à savoir. Il y eut un temps où Dieu me répondait; mais alors il est vrai que je l'interrogeais très peu. Chaque matin, le prêtre me disait ce que je devais faire: c'était tout l'avenir; et je le connaissais. L'avenir, c'est moi qui le faisais. (I,2: S. 701f.)

Kurz wird Saül als Marionette der Priester (die wie gesagt mit der Königin paktieren) skizziert – aber es handelt sich bereits um die Vergangenheit. Zum Einsatz der Handlung ist Saül seinen Manipulatoren seit Wochen entglitten und seinen intimen Verwirrungen verfallen. Saül bewegt sich nunmehr ganz in Bereich des Privaten. In diesem Sinne hat eine »desacralization« stattgefunden.⁴⁸²

Der Tradition konform ist es Samuels Geist, der schließlich Gründe benennt. Aber die Schuld Säuls wird selbst hier nicht ersichtlich, weil alles von Gottes Vorherbestimmung abhängig scheint:

L'OMBRE DE SAMUEL: Il est trop tard, Saül; – c'est maintenant ton ennemi que Dieu protège. Avant qu'il fût conçu dans le sein de sa mère, Dieu se l'était déjà choisi. C'est pour t'y préparer que tu l'accueilles.

SAÛL: Mais quelle était *ma faute* alors?

L'OMBRE DE SAMUEL: *De l'accueillir.*

SAÛL: Mais puisque Dieu l'avait choisi.

⁴⁸¹ Lestringant, »*Saül le Furieux* de Jean de La Taille et *Saül* d'André Gide«, S. 181.

⁴⁸² Lapidus Lerner, *Passing the Love of Women*, S. 84.

L'OMBRE DE SAMUEL: Crois-tu que Dieu, pour t'en punir, n'ait pas déjà connu de loin les derniers chancelllements de ton âme? – Il a posé tes ennemis devant ta porte; ils tiennent *ton châtement* dans leurs mains. Derrière ta porte mal close, ils attendent; mais ils sont depuis longtemps conviés. Tu sens bien aussi dans ton cœur l'impatience de cette attente: ce que tu nommes de la crainte, tu sais bien que c'est du *désir*. (III,7: S. 741; Hervorh. N.B.)

Gide spielt die Aporien des Prädestinationsgedankens durch. Es bleibt die Frage der Schuld: Saül kämpft mit einem »secret«, das zu keinem Moment wirklich enthüllt wird, das aber eng mit seinem Begehren verbunden ist. So sagt die Reine: »[...] le roi ne sait jamais ce qu'il désire.« (I,9: S. 713) Das Begehren mag als erotisches Verlangen allgemein problematisch sein, verweist sicherlich aber auf homosexuelle Neigungen, wie die Szenen mit Saki und einem Dämonen im Zelt nahelegen (IV,4 und V,3). Niemand Geringerer als Paul Valéry spricht gar von einem »violent pédérastisme«, er sieht die Neigung als Zentrum des Stücks,⁴⁸³ und mancher Forschungsansatz beurteilt den Rekurs auf einen biblisch-traditionellen Stoff vor allem als Mittel, die Akzeptanz von Homosexualität zu steigern.⁴⁸⁴ In der Tat wird die Persönlichkeit Säuls, ihr Kreisen um ein obskures Verlangen, anders kaum verständlich. So gesehen reiht sich Gides Stück ein unter jene Dramen, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts Saul in homosexuellen Beziehungen sehen – meist freilich nur mit David.⁴⁸⁵ Macht man diese Seite von Säuls Persönlichkeit und diesen Kontext stark, so ergibt sich eine Deutung des Stücks wie die, die Gätjens vorschlägt:

Gides *Saül* stellt eine literarische Adaptation der Geschichte um den Niedergang des ersten Königs Israels dar, die sich inhaltlich sehr weit von ihrer biblischen Vorlage entfernt. Im Vordergrund des Geschehens stehen die »Geburtswehen« einer innerlich zerrissenen Seele, die auf dem Weg ihrer

483 Brief vom Juli 1898; *Correspondance André Gide – Paul Valéry, 1890–1942*, hg. von Robert Mallet, Paris 1955, S. 323–325, hier S. 323, 324. Valéry spricht mehrmals davon und ist bei aller Offenheit verstört: »Ce qui me gêne carrément dans ta pièce, c'est le caractère »pervers«, »troublant«. J'en ai été surpris.« Er verwendet in der Folge das griechische Verb für »Päderastie praktizieren«. Brief vom 26. Juli 1898 (S. 325f., hier S. 326). Zur – für Valéry – zentralen Bedeutung der Homosexualität vgl. auch den Brief vom 22. Oktober 1898 (S. 337f.).

484 So Frédéric Canovas, »Un classicisme suspect. *Saül* ou l'autobiographie à l'épreuve de la scène«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre*, S. 203–218, hier S. 217.

485 Vgl. hierzu Wolf Borchers, *Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik*, Diss. Köln 2001, URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/d/2003/uni-koeln/11w1293.pdf> (aufgerufen am 7.4.2024). Borchers untersucht mehrere Saul-Dramen, bes. Friedrich Sebrect, *Saul* (1912–1916), Johanna Wolff, *Die Töchter Sauls* (1910–1918) sowie Alexander Lernet-Holenias Einakter *Saul* (1927).

Identitätsfindung zusehends an ihrem eigenen Wesen erkrankt und schließlich in vollkommener Isolation zugrunde geht. Der schmerzhafteste Prozeß der Bewußtwerdung einer homosexuellen Neigung wird künstlerisch geschickt in die aus der biblischen Überlieferung bekannten Etappen auf dem Weg des Niedergangs König Sauls eingekleidet.⁴⁸⁶

Damit wäre doch eine relative Handlungseinheit behauptet, die freilich psychischer Natur ist: eine scheiternde Suche nach sexueller und persönlicher Identität.⁴⁸⁷

Die Radikalität von Paul Valérys Befund – und damit Gätjens Deutung – ist freilich zu relativieren, und die Erläuterung von Säuls Begehren, Schuld und Qual in Gides Werk zu suchen. Denn schon vor der Begegnung mit David ist Saül gequält: »Le moindre bruit, le moindre parfum me réclame; mes sens sont ouverts au-dehors et rien de doux ne passe inaperçu de moi.« (I,2: S. 702) Durch Säuls Wort bringt Gide eine Gefahr zum Ausdruck: Der Entschluss zum vollen, sinnlichen Lebensgenuss, den er zuvor in *Les Nourritures terrestres* formuliert hat, droht, in sinnlicher Zerstreuung zu enden. Gide hat immer die Kontinuität seines Werkes betont: Ein Text antwortet stets auf den Vorgängertext – so *Saül* (1898) auf *Les Nourritures terrestres* (1897), zu denen er »la suite et la négation« bildet.⁴⁸⁸ Das ist Gides Antwort auf Paul Valéry (und meine Erweiterung von Gätjens Deutung): Thema von *Saül* ist nicht nur die Homosexualität – eine Orientierung, die Gide auf seinen Nordafrika-Reisen 1893–1894 und 1894–1895 intensiv entdeckt, aber in Frankreich in der Tat als schambesetztes Geheimnis hütet –,⁴⁸⁹ sondern allgemein der richtige Umgang mit Körper, Geist und Begierden, eine Art Lebenshygiene.

⁴⁸⁶ Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide*, S. 98.

⁴⁸⁷ Nicht geklärt wird durch diese Deutung allerdings die Frage, warum Säuls Begehren für David als schuldbehaftet, das wechselseitige zwischen Jonathan und David hingegen als unschuldig dargestellt wird. Brée sieht darin eine Schwäche des Stücks, die ihm ab Akt III die Kraft nehme; André Gide, *l'insaisissable Protée*, S. 144. Aus diesem berechtigten Einwand heraus sei die Deutung Gätjens in der Folge modifiziert.

⁴⁸⁸ Brief an Paul Valéry vom 22. Oktober 1898; ebd., S. 338–340, hier S. 339. Thiel weist auf Kontinuitäten zwischen den Werken hin, die sich dadurch ergeben, dass bereits in den *Nourritures terrestres* die sinnlichen Begierden als raumgreifende Gefahr beschrieben werden; *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, S. 127f.

⁴⁸⁹ Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, S. 65f. Anders als die verschämten Worte Brées nahelegen, handelt es sich nicht um eine zarte Entdeckung, sondern eher um den banalen Rückgriff auf (Knaben-)Prostitution in kolonialem Kontext.

Gide schützt, so meine Annahme, die Suche nach dem rechten Umgang mit dem Verlangen nicht einfach vor, weil er fürchtet, als Homosexueller stigmatisiert zu werden. Vielmehr muss er sich und anderen das homosexuelle Begehren schon eingestanden haben, bevor er es problematisieren und modifizieren kann. Das tut Gide sodann aus einer umfassenden Sicht auf seinen Helden heraus: Das Begehren Saüls hat neben der erotischen eine spirituelle Dimension. Darauf verweist bereits die Tatsache, dass Saül jede Nacht trinkt: Sein unerschöpflicher Durst ist eine Metapher für spirituelle Suche.⁴⁹⁰ Auch das Begehren für David hat eine spirituelle Seite: Für Saül ist Gott ein »Dieu de David« (II,9: S. 727), der ihm fehlt. David lehnt das Begehren dennoch ab: »Adieu, Saül! plus pour toi seul désormais ton secret est intolérable.« (III,8: S. 748)

Gide gibt sich allerdings wenig Illusionen hin, wie das dargestellte Begehren von der Öffentlichkeit aufgenommen werden könnte. Auf der Handlungsebene des Stückes spiegelt sich die erwartete Reaktion des Publikums in jener des Volkes wider. Die Untertanen reduzieren das Geheimnis auf homosexuelle Lust – und machen sich darüber lustig:

PREMIER HOMME, *s'esclaffe*, – *au troisième homme*: Tu veux savoir le secret du roi?

Il lui parle à l'oreille, le troisième s'esclaffe. (II,1: S. 717)

Saüls mysteriöses Begehren wird zu einem kleinen, schmutzigen Gerücht über den Hof. Die böse Nachrede und feindselige Satire – die tatsächlich das Vaudeville streift –⁴⁹¹ ist Teil der komischen Register des Stückes.

Eine Lehre lässt sich aus Paul Valérys Bewertung des Protagonisten ziehen: Saüls Bedeutung ist insgesamt eine andere, weit umfassendere als bisher. Das wird etwa deutlich, wenn Samuels Geist die Funktion des Begehrens benennt: Die Feinde, die er erwähnt, sind die Dämonen, die in Saüls Zelt kommen werden, diese aber sind Wut, Wollust usw. – also im Grunde Saüls Affekte. Das Geschehen ist verinnerlicht: Saüls Vergehen und Saüls Strafe spielen sich rein im Psychischen ab – die Dämonen und die Philister siegen zeitgleich. Wie radikal dieser Gedanke zu verstehen ist, geht aus einem Brief an Paul Valéry vom 27. Juli 1898 hervor: »[...] *Saül* tout entier n'est qu'un vaste monologue, tout ne concourant qu'à l'explication de son caractère [...].«⁴⁹² Später präzisiert er, dass er alle »hasards extérieurs« aus seinen Dramen verbannen möchte:

490 Darauf verweist auch die Forschung, etwa Brown Downey, die Parallelstellen in anderen Werken benennt; *Perverse Midrash*, S. 140.

491 Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, S. 139.

492 *Correspondance André Gide – Paul Valéry*, S. 327.

»Les démons ne sont là que pour mimer le monologue; David n'est là que pour figurer le drame intime qu'est tout vice: accueillir, aimer ce qui vous nuit.«⁴⁹³ Eigentlich ist das Stück eine Psychomachie, eine Veräußerung von Säuls psychischen Prozessen.

Knapp resümiert steht Gides Version der Saul-Figur damit jenseits der Fragen von Staat und Religion, von Politik und Glaube. Diese Instanzen treten auf, streiten miteinander, mischen sich bis zu einem gewissen Grad in die zentrale Motivation, das Verlangen, ein; aber im Grunde treten sie hinter das eigentliche Interesse zurück. Dieses ist vor allem persönlicher Natur, es geht um das Begehren und den rechten Umgang damit, den Säul nicht findet: Sein Scheitern entspricht der Poetik Gides, der das Stück als Illustration eines innerpsychischen Geschehens entworfen hat. Die Saul-Figur ist nicht mehr einfach der Protagonist des Dramas, sondern geradezu sein Hauptbestandteil, sein Rahmen, sein Medium – eine bemerkenswerte Innovation in der langen Reihe der Saul-Dramen; sie wird in der Lyrik Georges und Rilkes ihre Fortsetzung finden. Pointiert ausgedrückt: Bei Gide, einem eminent religiös geprägten Autor, schwingt die religiös verstandene Schuld von Sauls Ungehorsam zwar noch mit, wird aber gänzlich neu funktionalisiert für die Bewertung eines verfehlten *souci de soi*, der im schlechten Umgang mit dem eigenen Triebhaushalt besteht.

Dieser Rahmen nun nimmt auch komische Elemente auf. Der eben genannten Satire stehen weitere, weniger aggressive Formen und Verfahren zur Seite – es sind derer so viele, dass Paul Valéry über *Saül* insgesamt schreibt: »En somme, le ton général de la pièce m'a paru ... comment dirai-je, humoristique. (Ce n'est pas du tout le mot, ironique, non plus, mais quelque chose de mélange ...)«⁴⁹⁴ Die Démons jedenfalls tragen ein groteskes Element bei: Es sind Wesen, die jenseits der natürlichen Ordnung stehen und Verzerrungen von Charakterzügen darstellen. Sie balgen sich wie die Kinder und bringen Säul zum Lachen (II,9: S. 725).

Auch ansonsten gibt es das Stück hindurch immer wieder komische Elemente. Über den Krieg mit den Philistern sagt der Hohepriester: »Nos soldats mêmes ne se prennent plus au sérieux; c'est un jeu que cette guerre; on en rit [...]« (I,6: S. 708) Und Säul kommentiert Davids Gesang, der stark vom Alten Testament inspiriert ist, auf folgende Weise:

493 Brief vom 22. Oktober 1898; ebd., S. 339.

494 Brief vom Juli 1898; ebd., S. 323–325, hier S. 323.

SAÛL, *un peu gêné d'abord, puis bâillant, fait un geste pour que David cesse:*
Tu ne sais pas quelque chose de plus gai?

DAVID: Plus gai?

SAÛL: Oui. – Tu t'étonnes? C'est que tu méconnaiss qui je suis ... Allons!
laisse ta harpe, David! causons. Nous sommes là pour nous distraire. (III,8:
S. 745f.)

Was auf den ersten Blick fast salopp wirkt, lässt Säuls eigentliche Natur durchscheinen: Er begehrt David, sucht seine Anerkennung und Zerstreuung; Säul wendet sich von der Lyrik des Harfengesangs ab und der Plauderei mit dem Begehrten zu. Sein Verhalten wird in Kontrast zu David gesetzt, der Säuls Absicht zuerst nicht durchschaut. Damit steht es auch in Kontrast zur Tradition, denn David verhält sich in etwa so, wie es das Alte Testament vorgibt: mit Respekt vor Person und Amt. Es hat doppelte Bedeutung, wenn David seine Harfe angesichts von Säuls Begehren zerbricht (III,8: S. 748): Konkret ist es eine Geste des Trotzes und Unverständnisses, ja des Widerstands, auf einer poetologischen Ebene legt David damit sowohl die lyrische Dimension des Stücks als auch dessen Traditionstreue ad acta.

Die Irreverenz Säuls wendet sich später gegen ihn. Am Ende wird der König im Register des *comique triste* dargestellt, und das Stück zeigt allgemein viele mehr oder weniger deutliche, mitunter auch gebrochen komische Elemente. Das Volk schmäht Säul: »Quelle farce!!« (IV,3: S. 753) Als er eine Ansprache beginnt, ist die Reaktion brutal: »*Beaucoup se tordent de rire.*« (IV,3: S. 755) Aber es heißt auch in den Regieanweisungen: »*Säul brandit ridiculement son javelot*« (IV,3: S. 754). Als Säul sieht, dass David ein Stück seines Mantels abgeschnitten hat, reagiert er »*puis ricanant: Comme ils sont bons pour moi!*« (IV,5: S. 761) – hier bringt er beißende Ironie ein.

All diese komischen Register – Farce, Groteske, Satire, Ironie – sind in der Saul-Tradition für sich genommen oder zumindest in dieser Aufkommensdichte nur bei Voltaire zu finden. Dort ist ihre Funktion primär polemisch, sie tragen zur gezielten und indirekten Entwertung religiöser Autoritäten und – über die despektierliche Behandlung biblischer Stoffe – theologischer Doktrin bei; freilich ist bei Voltaire ausgerechnet Säul davon nicht betroffen, er hat die Rolle des aufgeklärten, höflichen Monarchen. So gesehen kehrt Gide den Einsatz komischer Verfahren um: Er wendet sie gezielt auf seinen Helden an und setzt sie psychologisch ein. Die komischen Elemente markieren die Brechung des tragischen Helden – persönlich, aber auch und vor allem ästhetisch. Im Resultat ist Gides Säul eine sowohl erhabene als auch lächerliche Gestalt, und zwar im modernen Sinne, d.h. in einer wechselseitigen Durchdringung und Verweisung beider Anteile aufeinander. Auf diese Weise transformiert Gide

das Tragische des Dramas: Durch die komischen Elemente wird das Tragische des Saul-Stoffes aktualisiert – *Saül* ist keine reine Tragödie mehr, sondern eher ein möglicher Beleg für George Steiners These von *The Death of Tragedy* (1961) in der Moderne.⁴⁹⁵

III.12 Saul als dunkler Indianerprophet (D. H. Lawrence)

Zwar endete die Zensur in England offiziell erst mit dem Theatres Act von 1968, sie wurde aber schon seit 1909 nicht mehr so rigoros angewendet; biblische Themen konnten aufgeführt werden. Das Resultat war kein Boom der Saul-Dramen, die Blütezeit der Bibelstoffe auf der Bühne allgemein war (im Falle Englands: verpasste) Vergangenheit. Dennoch ist ein Theaterstück herauszuheben: Den sicher spannendsten englischen Dramen-Saul hat David Herbert Lawrence (1885 bis 1930) unter dem benachbarten Titel *David* (1926) geliefert.⁴⁹⁶

Tatsächlich widmet sich das Stück Saul und David in gleichem Maße, und es fällt schwer zu entscheiden, welcher der beiden eine wichtigere Rolle spielt – der Autor selbst zögerte, änderte den Titel zeitweise in *Saul* um, bevor er sich letztlich für *David* entschied.⁴⁹⁷ Das ist bereits ein guter Grund, das Stück in meine Studie aufzunehmen, der zweite ist, dass so neben Handels Oratorium ein zweites englischsprachiges Drama vertreten ist. Noch wichtiger ist drittens, dass *David* ein prototypischer Fall von moderner Neudeutung und Refunktionalisierung traditioneller Stoffe ist. Schließlich ist Lawrence, dank Werken wie *Lady Chatterley's Lover* (1928) oft als primär erotischer Autor kategorisiert, ein spannendes Stück gelungen, das einen vertiefenden Blick lohnt.

495 Zur Bedeutung des Komischen für die Literatur der Moderne, vgl. Verf., *Die lachende Kunst*.

496 Zitiert nach D.H. Lawrence: *David. A Play*, New York (NY) 1974 (Reprint der Ausgabe von 1926). Der Text ist nur in Szenen gegliedert. In der Folge wird die Szene mit römischer, die Seite mit arabischer Zahlenangabe zitiert, Szene II, S. 19 als II: S. 19. Hinzugezogen wird die kritische Werkausgabe, zitiert wird sie jedoch nicht, da sie Veränderungen im Text vornimmt, die willkürlich erscheinen und mit der weg-gelassenen Gattungsbezeichnung beginnen; D.H. Lawrence: *David*, in: ders., *The Plays*, hg. von Hans-Wilhelm Schwarze und John Worthen, Cambridge 1999 (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence), S. 433–525.

497 Vgl. die Notiz zum Titel im Apparat in der Werkausgabe: ebd., S. 655 (zu 435:1). Grund wird nicht sein eigener Vorname gewesen sein, den Lawrence nicht mochte: George A. Panichas, *Adventure in Consciousness. The Meaning of D.H. Lawrence's Religious Quest*, London u.a. 1964, S. 136–150, hier S. 136.

Lawrence verfasst sein Drama im Frühjahr 1925 in New Mexico unter schwierigen Umständen: Er hat mit einer schweren Krankheit zu kämpfen.⁴⁹⁸ Eine wichtige Motivation bei der Niederschrift ist, dass die amerikanische SchauspielerIn Ida Ruh, die Sarah Bernhardt ähnelt, im Stück eine Rolle übernehmen möge.⁴⁹⁹ Als Kind von bibelfesten Nonkonformisten ist Lawrence aufs Engste mit dem Bibeltext vertraut;⁵⁰⁰ trotz dieser Kenntnis und obwohl Lawrence fern jeder Bibliothek arbeitet, belegen die intertextuellen Bezüge des *David*, dass er Zugang zur klassischen englischen Bibelübersetzung, der *King James Bible* von 1611, gehabt haben muss.⁵⁰¹ *David* ist nicht nur durch Bibelkenntnis, sondern mindestens ebenso sehr durch die Begegnung mit den Ureinwohnerkulturen Amerikas beeinflusst, deren Wertschätzung zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Christentum beiträgt.⁵⁰² Der Blick auf diese Kulturen, aber auch auf das Alte Testament, ist geprägt durch James George Frazers komparatistische Synthese *The Golden Bough* (1890)⁵⁰³ und das synkretistisch-esoterische Denken Madame Blavatskys, namentlich *The Secret Doctrine* (1888), ein Gründungsdokument der Theosophie, das z.B. biblische Geschichte und Atlantis-Mythos verflocht.⁵⁰⁴ Das unerwartete Ergebnis: »Consequently, the play became (paradoxically) both Lawrence's most Bible-influenced work, and an attempt to get behind the Bible story completely [...]«. ⁵⁰⁵ Anders formuliert: Statt direkt indianische Motive und Figuren zu gestalten (wie er es auch getan hat; s.u.), bürstet Lawrence nun einen traditionell christlichen Stoff gegen den Strich.

David erscheint am 25. März 1926 in Buchform und wird positiv rezensiert; die Kritiker drücken jedoch Zweifel an der Aufführbarkeit aus.⁵⁰⁶ In der Tat: Am 22. und 23. März 1927 wird es im Londoner Regent Theatre von der bekannten Stage Society zusammen mit der Truppe 300 Club aufgeführt; der Regisseur Robert Atkins leitet eine Gruppe von 20 Schauspielern. Lawrence wohnt der Aufführung nicht bei. *David* wird zwar um zwei Szenen gekürzt,

498 Das Referat des Entstehungskontexts resümiert die Informationen aus Hans-Wilhelm Schwarze/John Worthen, »Introduction«, in: D.H. Lawrence, *The Plays*, S. xxiii–cxxiv, hier S. lviii–lxxxix.

499 James Moran, *The Theatre of D.H. Lawrence. Dramatic Modernist and Theatrical Innovator*, London u.a. 2015 (Critical Companions), S. 79–85 und S. 134–136, hier S. 81.

500 Vgl. T.R. Wright, *D.H. Lawrence and the Bible*, Cambridge 2000, Kap. 1 (S. 1–13), hier S. 4; zu *David* vgl. Kap. 11 (S. 188–213).

501 Schwarze/Worthen »Introduction«, S. lxix.

502 Ebd., S. lxxi.

503 Lawrence liest die Studie 1922 erneut; Wright, *D.H. Lawrence and the Bible*, S. 190.

504 Schwarze/Worthen »Introduction«, S. lxv.

505 Ebd., S. lxxi.

506 Ebd., S. lxxviii f.

ist aber immer noch lang; Peter Cresswell (Saul) beherrscht seinen Text passagenweise schlecht, die Kritik fällt entsprechend harsch aus.⁵⁰⁷ Nach *David* wird Lawrence keine weiteren Dramen mehr verfassen.⁵⁰⁸

Das im Untertitel schlicht als »a play« bezeichnete Theaterstück ist frei in der Gestalt. Äußerlich nimmt es die Form von 16 Szenen an, was eine Abweichung von Lawrences sonstigen Dramen (Drei- oder Fünfakter) darstellt und im zeitgenössischen englischen Kontext auf das expressionistische Drama verweist.⁵⁰⁹ Die Figurenrede ist in Prosa gehalten, allerdings finden sich immer wieder Gesangseinlagen – besonders die Loblieder der Mädchen nach Davids Sieg über Goliath: »Lu-lu-a-li-lu-lu-lu!« (IX: S. 66) –, die frei Silben kombinieren und die üblichen Formen sprengen: Zwar klingt ein Halleluja an, aber auch der Vergleich mit rituellen indianischen Gesängen liegt nahe;⁵¹⁰ einige Passagen sind von musikalischem Rhythmus getragen.⁵¹¹ Auch die von Lawrence vorgeschlagene musikalische Begleitung geht in diese Richtung: »I enclose the music I have written out for *David*. It is very simple, needs only a pipe, tambourines, and a tom-tom drum.«⁵¹² Gemeint sind neun Lieder (von insgesamt zehn), die Lawrence zum Drama verfasst hat, und die dem Stück einen ganz besonderen Charakter verleihen: Dank 58 Musikern, Sängern, Tänzern, mit denen Lawrence ursprünglich geplant hat, ist *David* »operatic in scale«.⁵¹³ Freilich interessiert Lawrence eben speziell die indianische Musik, die er aus eigener Anschauung kannte – er wohnte dem Schlangentanz der Hopi im August 1924 vor Ort bei.⁵¹⁴ Die zentrale Einsicht des Autors ist dabei, dass die Musik der Ureinwohner den Rhythmus hervorhebt, im Gegensatz zur individualistischen Musikkonzeption des Abendlandes, welche Melodie

⁵⁰⁷ Ebd., S. lxxxvi–lxxxix.

⁵⁰⁸ Simonetta de Filippis, »Experimentalism and Ideology in D.H. Lawrence's Theatre«, in: *Il Castello Di Elsinore* 80/2019, S. 43–59, URL: <http://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/17> (aufgerufen am 22.9.2023), zu *David*: S. 54–59, hier, S. 58.

⁵⁰⁹ Schwarze/Worthen »Introduction«, S. lxxv.

⁵¹⁰ Moran, *The Theatre of D.H. Lawrence*, S. 134. Für die Erstausgabe des Stückes waren immerhin zwei Lieder vorgesehen, in Szene I und IX. Vgl. die Studie von Susan Reid, die insgesamt diese Seite von *David* nachzeichnet; *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, Basingstoke 2019, Kap. 7: »New World Musicals. *The Plumed Serpent* and *David*«, hier S. 174–176 und 197.

⁵¹¹ Reid, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, S. 195f.

⁵¹² Brief an Robert Atkins, 16. Oktober 1926, in: *The Letters of D.H. Lawrence*, Bd. V: *March 1924–March 1927*, hg. von James T. Boulton und Lindeth Vasey, Cambridge u.a. 1989 (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence), S. 557.

⁵¹³ Reid, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, S. 176.

⁵¹⁴ Ebd., S. 179.

und Harmonie betont.⁵¹⁵ Ziel seiner eigenen musikalischen Versuche ist es, dem Londoner Publikum »that feeling of primitive religious passion« zu vermitteln;⁵¹⁶ tatsächlich werden die Vorschläge bei der Inszenierung nicht aufgegriffen.⁵¹⁷ In der Forschung wird bezüglich der musikalischen Einlagen immer wieder die Parallele zu Brechts epischem Theater gezogen.⁵¹⁸

Der lockeren Szenengliederung und der Vielzahl an Einlagen entsprechend frei ist die Gestaltung der inneren Struktur. Die Handlungszeit zieht sich über Jahre, von Sauls mangelndem Gehorsam im Kampf gegen die Amalekiter bis zu Davids Flucht vor ihm; die Orte wechseln frei, mit Schwerpunkten auf Sauls Palast in Gilgal und dem Heerlager in Elah, dem Ort, wo David gegen Goliath kämpft. Eine relative Einheit findet sich nur in der Handlung, die sowohl den Niedergang Sauls als auch den Aufstieg Davids erzählt: Allerdings kann von einer Verknüpfung nach Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit im Sinne einer wirklichen Kette kaum die Rede sein, es finden sich vielmehr episodenhaft erwähnte Stationen. Zusätzlich geschwächt wird die Einheit der Handlung dadurch, dass die Konnotationen beider Prozesse (Auf- und Niedergang) im Laufe des Stückes wechseln und deren Vollendung – Davids Besteigen des Königsthrons nach Sauls Tod – am Ende nur ein Versprechen bzw. (in Sauls Mund) eine düstere Prophezeiung ist. Der Zuschauer weiß um die Folge, aber die Realisierung liegt in der Zukunft – das Stück bleibt in der Hinsicht offen, »the dramatic movement proceeds gradually in the two directions, never reaching a true climax«.⁵¹⁹ Schließlich ist ein im 20. Jahrhundert eher ungewohntes Schamgefühl im Sinne der *bienséance* zu beobachten: Samuel geht von der Bühne ab, um Agag zu schlachten (I: S. 16), der Kampf gegen Goliath wird vermittelt dargestellt durch den Bericht in einer Mauerschau (VII: S. 53) – die Zurückhaltung überrascht im zeitgenössischen Kontext der oft auf Schockeffekte versessenen Avantgarden.

Die zahlreichen Szenen des Stückes lassen sich in größere Abschnitte zusammenfassen. Der erste enthält Sauls Vergehen und Strafe: Sauls Ungehorsam beim Sieg über die Amalekiter, Samuels Drohung, sein Gebet für Saul, das aber im Auftrag, einen neuen König zu finden, endet (Szenen I–II). Es folgt die Salbung Davids: seine Auswahl unter Jesses Söhnen, sein Auftritt an Sauls Hof, sein Erfolg bei Michal (Liebe), Saul (Beruhigung), Jonathan (Freundschaft; III–V). Drittens erfolgt Davids Sieg über Goliath, den Saul ihm neidet (VI–X). Viertens wird der böse Geist dominant, was zur Bedrohung Davids führt, der

⁵¹⁵ Ebd., S. 179–184, bes. S. 182.

⁵¹⁶ Brief an Atkins, 16. Oktober 1926.

⁵¹⁷ Reid, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, S. 174–176.

⁵¹⁸ Z.B. bei Moran, *The Theatre of D.H. Lawrence*, S. 82, 134–136.

⁵¹⁹ De Filippis, »Experimentalism and Ideology in D.H. Lawrence's Theatre«, S. 56.

aber auch Michal heiratet (XI–XII). Fünftens schließlich verfolgt Saul David, der vom Hofe fliehen muss und von Saul bis zu den Propheten verfolgt wird (XIII–XVI).

Diese Grobgliederung verdient eine Auffächerung, denn Lawrence führt Variationen im Detail ein, die *David* eine besondere Faktur verleihen. Das Stück beginnt mit der Heimkehr Sauls nach Gilgal: Soeben hat er den Sieg über die Amalekiter errungen. Saul wird von Samuel wegen der unterlassenen Tötung König Agags und des Viehs zur Rede gestellt und sieht sein Vergehen auch ein; er fleht Samuel um Fürbitte an und kann ihm seinen Segen abringen. Samuel betet in der Tat in Ramah für ihn, muss aber im Gebetsmonolog erkennen, dass Saul nicht zu retten ist: »And I will find another King for Israel.« (II: S. 19) Diesen wird er in Betlehem unter den Söhnen Jesses ausmachen: Wider Erwarten ist es der jüngste, David; Davids ältester Bruder Eliab neidet es dem »whelp« (IV: S. 28). In Gilgal singen die Mädchen aus Sauls Gefolge, David ist Gesprächsstoff; Michal gibt ihre Zuneigung zu erkennen. Saul hingegen ist bereits von Gott verlassen und Opfer der »evil spirits« (V: S. 33); er beschreibt seine innere Leere einem David, der ihn zu beruhigen sucht und tatsächlich seine Laune bessert. Von Musik ist in diesem Kontext eher andeutungsweise, in einer metaphorischen Weise die Rede, wenn David anmerkt: »That is only when the harp-strings of the King's ears are unstrung.« (V: S. 37) Jonathan und David knüpfen Freundschaft.

Die nächste Etappe ist Davids Kampf gegen Goliath in Elah: David tritt ihn an, weil er auf Michals Hand und Reichtum hofft – diese Motivation ist nicht dem Alten Testament entnommen. Die Handlungssequenz hingegen ist bibeltreu erzählt: David vergleicht den Kampf gegen den Riesen mit jenen Kämpfen, die er als Hirte gegen wilde Tiere geführt hat; er lehnt Sauls Rüstung und Waffe ab. Als Belohnung erhält David Reichtum und das Versprechen, Merab, Sauls ältere Tochter, heiraten zu dürfen. Saul und sein Heer lassen David Ehren zuteil werden; Jonathan ringt ihm das Eingeständnis ab, dass Samuel ihn gesalbt habe (VIII: S. 64). Die Frauen in Gilgal besingen Davids Sieg. Wie in der Bibel wecken die Lobgesänge Sauls Neid. Dieser setzt sich fest, obwohl diverse Figuren für David sprechen, allen voran (von 1 Samuel abweichend) Abner. Adriel informiert Saul davon, dass laut Davids Bruder Eliab David von Samuel gesalbt worden sei – die Information verbreitet sich also früh in Sauls Familie. Der König will David seine Tochter Merab nicht mehr zur Frau geben. Saul hat eine prophetische Vision, die ihm sein Ende und das seines Hauses offenbart; Davids Geschlecht werde triumphieren, dies bedeute aber auch das Ende Gottes. David kommt mit Jonathan hinzu und singt für Saul, es kommt zu den Speerwürfen.

Entgegen Sauls Versprechen hat Adriel Merab zur Frau erhalten. David begehrt Michal, die Saul ihm verspricht. Monate nach der Hochzeit wird David

erneut von Saul verfolgt. Michal will ihn beruhigen; als Jonathan sie warnen kommt, sieht Michal ein, dass David fliehen muss. David findet bei Samuel und den Propheten Zuflucht, Samuel befragt ihn und sieht auch Schuld bei ihm; wie Saul zu Anfang bittet David um Samuels Segen. David tritt ab, Saul kommt hinzu und fragt nach ihm. Er gerät mit den Propheten in Trance und wiederholt seine Weissagung: das eigene Ende, das seines Hauses, Davids Sieg, die Gottlosigkeit Israels. Das Stück endet mit der Szene, in der Jonathan David mit Pfeilschüssen Signale gibt: Die zwei unterhalten sich, Jonathan rät David zur Flucht, sieht aber das eigene Ende luzide voraus. In seinen einsam gesprochenen Schlussworten kontrastiert er Saul und David und schlägt eine neue Deutung der alttestamentlichen Konstellation vor.

Das Personal des Stücks ist überschaubar, zu den Kernfiguren kommen vor allem Davids Familie sowie Adriel als Konkurrent im Werben um Sauls Tochter Merab hinzu. Das derart leicht erweiterte Familienpersonal dient einerseits dazu, die Auswahl Davids in Szene zu setzen, sie andererseits aber auch zu hinterfragen – wenngleich die von Eliab geäußerte Kritik an David eher auf das Konto von Neid und Missgunst zu gehen scheint. Adriel wiederum ist ein (loyaler) Konkurrent, der Davids Meriten anerkennt, aber auch sein Ziel, an Sauls Hof zu reüssieren, deutlich werden lässt.

Interessant ist die Weiterentwicklung von Michal, Sauls Tochter. Anfangs wird sie als launische, kokette Jugendliche entworfen, die erst Agag laut verflucht (»Dog! Son of dogs that lay in wait for us as we passed by! Dog!«; I: S. 8), dann jedoch, als Saul Agags Geschenke für seine Töchter zeigt, ihre Meinung rasch ändert: »That for *me*, Father, that for *me*! [...] Thank you, King Agag; thank you, King of Amalek.« (I: S. 9) Die hier gezeigte Unreife kontrastiert mit der reflektierten Ehefrau, die ihren Mann David am Ende des Stücks beruhigt, ihn jedoch, als die Gefahr unabwendbar wird, entschlossen auf die Flucht schickt. Lawrence hat Michal auf diese Weise zu einer komplexen Figur gedeihen lassen, die in den Samuel-Büchern nicht angelegt ist.⁵²⁰ Eine wichtige Motivation des Autors dürfte der erwähnte Wunsch gewesen sein, Ida Rauh möge den Michal-Part spielen.⁵²¹ Eine weitere Anregung könnte Handels Oratorium darstellen, das Lawrence mutmaßlich kannte:⁵²² Es gesteht Sauls Tochter (wie ausgeführt) eine ebenfalls prominente Rolle zu.

520 Simonetta de Filippis, »David and the Bible. The Transformations of Language«, in: *Études Lawrenciennes* 35/2007, S. 177–218, hier S. 211.

521 Schwarze/Worthen »Introduction«, S. lxviii. und lxxi–lxxiii.

522 Virginia Hyde, *The Risen Adam. D.H. Lawrence's Revisionist Typology*, University Park (PA) 1992, zu *David* S. 56–63, hier S. 59. Freilich wäre Handel wirklich nur als Anregung auf der Handlungsebene zu verstehen, denn seine Musik lehnt Lawrence dezidiert ab; Reid, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, S. 193.

Die Handlungsführung ist auf Sauls Niedergang und Davids Aufstieg konzentriert, die in enger Wechselwirkung gezeigt werden. Lawrence orientiert sich an der Bibel, nimmt dabei aber Veränderungen vor, die nicht immer sofort ins Auge springen, in der Summe jedoch eine völlig neue ideologische Ausrichtung erzeugen.⁵²³ Die Schuld des Königs steht dabei nicht infrage, weder für ihn noch für andere. Samuel bringt das Problem auf den Begriff, als Saul vorgibt, das Vieh nur zwecks eines Opfers verschont zu haben: »Does the Breather of the skies take as great delight in sacrifice and burnt offerings as in obedience to the Voice that spoke on the breath of the night? Behold, to obey is better than sacrifice, and to hearken than the fat of rams.« (I: S. 12) »Gehorsam ist besser als Opfer, / Hinhören besser als das Fett von Widdern.«, die alttestamentlichen Worte (1 Sam 15,22) werden hier im leicht erkennbaren Zitat aufgegriffen.⁵²⁴ Allgemein gilt für *David*, »that it is sometimes impossible – without checking – to tell precisely where quotation stops and pastiche begins«.⁵²⁵

Ein Aspekt von Sauls Vergehen ist also mangelnder Gehorsam, der zweite die Furcht vor dem Unwillen des Volkes: Bei Lawrence wird sie ernst genommen. Sie ist jedoch unangemessen, denn, wie Samuel sagt, »thou fearest the people, smaller than thyself« (I: S. 13). Hier kommt ein Aspekt ins Spiel, der im Alten Testament keine Rolle spielt, für Lawrence aber entscheidend ist: der Glaube an eine kleine Elite, die einzig für die Herrschaft und die Begegnung mit dem Göttlichen geschaffen ist; sie empfängt die Macht und muss sie dann ausüben.⁵²⁶ Sauls offenes Ohr für die Wünsche des Volkes wird in dieser Perspektive doppelt verwerflich: Es ist nicht nur eine Ausrede, wie im Alten Testament, sondern ein weiterer Fehler des Souveräns.

Das gewichtigste Argument allerdings bleibt deplatzierte Milde gegen Amalek. Gerechtfertigt wird Gottes Vernichtungsbefehl – auch gegenüber dem Publikum – durch eine Erinnerung an die Vergehen der Amalekiter, die in den Samuel-Büchern fehlt; dadurch wird Sauls Unterlassung betont. Einleitend,

523 De Filippis, »David and the Bible«, S. 180.

524 Vgl. den detaillierten Vergleich zwischen 1 Samuel und *David* bei de Filippis, ebd., S. 181–204.

525 Schwarze/Worthen »Introduction«, S. lxix.

526 De Filippis, »David and the Bible«, S. 207f. Weniger überzeugen die Ausführungen, die zu belegen suchen, dass Lawrence die Erwählung anders als in der Bibel gestalte: »The play stresses a conflict of authority rather than of conscience: the king could receive his power only by the prophet and any transgression on his part implied the possibility of having his power recalled. Whereas the Bible stresses the importance of respecting the hierarchical order, reminding the temporal power of its dependence on religious sanction, Lawrence establishes a direct contact between divinity and the leader (»[...] the Deep poured His power over thee«) and Samuel seems a mere spectator of that cosmic investiture.« (S. 210) Tatsächlich variiert Lawrence 1 Sam 15,17 an besagter Stelle nur minimal.

noch vor dem Dialog zwischen Samuel und Saul, fasst Michal zusammen: »Who hung on the heels of Israel when they journeyed out of the wilderness of Shur, coming from Egypt, in the days of our fathers, in the day of Moses our great deliverer?« (I: S. 8) Die rhetorische Frage legt die Notwendigkeit einer Bestrafung nahe; Merab erwähnt weitere Aspekte einer uralten Feindschaft. Dennoch scheint das Strafmaß übertrieben, zumindest muss es aus moderner Sicht als exzessiv erscheinen – das jedenfalls wird vom Autor suggeriert. Lawrence integriert diese Sicht als die einer Figur, Jonathans, ins Stück: »Is my father truly rejected from being King, as Samuel said? And merely that he spared Agag and a few Amalekite cattle? I would not willingly have drawn the sword on naked Agag.« (V: S. 40) Sprich: Lawrence plausibilisiert die Bestrafung der Amalekiter durch die Erklärungen Michals und Merabs, lässt aber auch eine gewisse Distanz zu deren Härte spürbar werden.

Vor diesem Hintergrund klagt Samuel Saul der »rebellion« (I: S. 13) gegen Gott an. Allerdings wird der Kontext der Strafe auch durch die Natur des Strafenden verändert: Ohne dass dieser Punkt vordergründig für die Handlung einer Rolle spielte, weicht das Gottesbild bei Lawrence zunehmend vom jüdisch-christlichen Bild eines personalen Gottes ab. Das zeigt sich zunächst und vor allem in der Namensgebung. Gleich eingangs wird nicht von Gott, vom Herrn, von Jahweh o.Ä. gesprochen, sondern von »the Voice« bzw. »the Voice from the beyond«, ⁵²⁷ »the Unclosing Eyes«, »the Great One«, »the Breather of the skies« usw. (alle Belege I: S. 12). Unter den Benennungen, die oft Periphrasen sind, fällt die Betonung der Stimme auf: Sie stellt einen weiteren Hinweis auf musikalisch-gesangliche Qualitäten des Stücks dar. Semantisch evozieren die anderen Namen häufig kosmische oder elementare Kräfte, oder aber es werden isolierte, abstrahierte menschliche Sinne benannt, wie eben die Stimme bzw. der Mund, aber auch das Gehör usw. Es handelt sich um »names referring to cosmic principles, names evocative of natural and divine phenomena, much closer to the animistic religions of the North American Indians who fascinated Lawrence so much«. ⁵²⁸

Gegen eine solche quasi anonyme Macht zu verstoßen, ist etwas anderes als mangelnder Gehorsam gegen einen menschenähnlichen Gott: Lawrence zeigt auf, was geschieht, wenn man sich universellen Gesetzen nicht beugt; die Strafe ist dementsprechend unpersönlicher. Wohlgemerkt: Der Text des Alten Testaments ist nicht obsolet, Lawrence greift immer wieder das personale Modell der Bibel auf; die Strafe für Sauls Ungehorsam ist etwa, »nothing unto the

⁵²⁷ Reid, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, S. 196.

⁵²⁸ De Filippis, »Experimentalism and Ideology in D.H. Lawrence's Theatre«, S. 54f.

Lord« (I: S. 14) zu sein. Die Ausbuchstabierung läuft dann jedoch oft in eine andere Richtung, Saul wird sich z.B. in der Folge über das Nichts beklagen:

For I am empty when the Lord abandons me. And evil spirits break into my empty place, and torture me. (V: S. 33)

And why do I feel the ache in me, and the void, where the Full should be? (V: S. 35)

Die göttliche Fülle hat sich zurückgezogen, in die klaffende Leere brechen böse Geister ein. Während in der Tradition diese die eigentliche Strafe Sauls sind, scheint bei Lawrence die Leere an sich bereits die schlimmste Erfahrung zu sein. Traditioneller wirkt das Verhalten der Familie: Wie bei anderen Autoren (etwa bei Du Ryer) probt sie aus Sauls Sicht ihrerseits den Aufstand, diesmal gegen den pater familias – Saul spricht mehrmals von Rebellion (etwa X: S. 71; XI: S. 74; XIV: S. 113). Diese aber ist eine Wiederholung seines eigenen Auflehns gegen Gott, Sauls Verhalten fällt im Sinne eines *contrappasso* auf ihn zurück.

Die Be- bzw. Verurteilung Sauls verschiebt sich ebenfalls. Gott greift an keiner Stelle direkt ein, der Zuschauer erfährt nur durch Samuel von Seinem Willen. Auch als Samuel Gott im Gebet anruft und für Saul um Verzeihung bittet, spiegeln sich Gottes Antwort und der Befehl, nach David zu suchen, ausschließlich in den Worten von Samuels Monolog wider (Szene II); insofern ist der Zuschauer ganz von einer Figurenperspektive abhängig. Samuel wiederum wird insgesamt positiv dargestellt: Die in der Moderne so häufigen Kautelen sind bei Lawrence so gut wie nicht zu beobachten. Zwar merkt Abner eingangs an, Samuel sei »jealous« und repräsentiere die »tyranny of prophecy« (I: S. 11). Wer davon ausgehend einen Konflikt zwischen weltlich-kriegerischen und transzendent-religiösen Kräften wie bei Voltaire oder Alfieri erwartet, wird jedoch enttäuscht. Samuel wirkt mitfühlend und überzeugend, seine Worte haben Gewicht; er segnet Saul, obwohl er ihn verloren glaubt. Davids Vater Jesse irrt nicht, wenn er sagt: »Samuel is more precious than the King, and more to be obeyed.« (III: S. 22) Zudem wird die potenzielle Front Saul/Abner (weltliche Macht) vs. Samuel/David (religiöse Autorität) auch an anderer Stelle aufgebrochen, etwa dadurch, dass Abner explizit David verteidigt (VIII: S. 61). Dass Abner sich für den »rude young shepherd« (XI: 73) einsetzt – er behauptet: »I find in him no presumption.« (XI: S. 74) –, ist ein Novum in der Behandlung des Stoffes.

Die Bresche in der traditionellen Gegenüberstellung wird dadurch vertieft, dass Davids Darstellung ambivalent ist: Einerseits zeigt er sich als gehorsamer Diener Gottes, andererseits als machthungriger Stratege. Er arbeitet sich an

Saul gemäß einem »plan d'encerclement psychologique« heran.⁵²⁹ Zentrales Dispositiv ist Davids größte Heldentat, die zugleich die zentrale Handlungsfolge des Stücks ausmacht, der Kampf gegen Goliath, der die Dramenmitte dominiert (Szenen VI–X) und vermutlich für die Namensgebung entscheidend war. In dieser Sequenz setzt David aufrichtig auf Gott, er stellt sich, nur mit der Steinschleuder bewaffnet, einem physisch überlegenen Gegner und weiß sich dabei offenbar auf der richtigen Seite. Sein eigenes Ziel (das er sozusagen im Rahmen der öffentlichen Heldentat mitverfolgt) ist allerdings kein altruistisches: Er will unbedingt die Tochter des Königs heiraten.

Die Motivation ist bereits diskutabel, mehr aber noch die Art, wie David sie vermittelt. Vorab erkundigt er sich gezielt nach dem Lohn für die Tat: »Will he [the King; N.B.] surely give him [dem Sieger; N.B.] his daughter?« (VII: S. 50) Nach erfolgter Riesentötung allerdings will David von nichts gewusst haben. Er fragt Saul scheinbar unschuldig: »Yet what should the reward be?«, und verneint, als Saul wissen möchte, ob er nicht von der ausgelobten Belohnung gehört habe (VII: S. 58). Davids zutiefst unaufrichtiges Verhalten⁵³⁰ findet seinen Ausdruck in einer »duplicité du langage«⁵³¹ und suggeriert, dass die an ihm geübte Kritik ihre Berechtigung hat. Denn: Davids älterer Bruder Adriel hat ihm »pride«, »naughtiness« und »vanity« (VII: S. 51) vorgeworfen (ähnlich XI: S. 75) – offenbar ist Adriels Motiv hier nicht nur der Neid eines Übergangenen. Dem Publikum jedenfalls hat sich David als Scheinheiliger entlarvt.

Deutlicher urteilt Samuel. Als David auf der Flucht vor Saul zu ihm stößt und seinen Wunsch nach Heimkehr und Frieden mit dem König ausdrückt, ist Samuel skeptisch:

529 Martine Ricoux-Faure, »David, Saul. Deux hommes, deux ordres, deux langages«, in: *Études Lawrenciennes* 1/1986 (série spéciale »Tropismes«), S. 111–118, hier S. 115.

530 Manche Interpreten haben diese zentrale Szene offenbar übersehen, wie Panichas, der so zu einer Fehleinschätzung des Charakters kommt. Er hält David für einen naiven, unschuldigen Jungen: »His every action is free of self-concern and selfishness.« Ähnlich seine Gesamtwertung: »In David's struggle with Saul, Lawrence portrays the eternal quarrel between purity and innocence on the one side, and treachery and debasement on the other.« *Adventure in Consciousness*, S. 142f. Kritik an dieser simplistischen Deutung bereits bei Keith Sagar/Douglas H. Jeffery, »D.H. Lawrence: Dramatist«, in: *The D.H. Lawrence Review* 4.2/1971, S. 154–182, zu *David* S. 178–180, hier S. 178.

531 So zu Recht die Lawrence-Übersetzerin Ricoux-Faure zu einer weiteren Szene, in der David Unwissenheit vorschützt (»I know not«), obwohl er gerade Saul angeklagt hat (die Passage findet sich V: S. 41). Diese Sprache Davids sei eine strategisch motivierte »rhétorique«, geprägt durch »restriction« und »dénégation«, der sie ein »langage désorienté« Sauls gegenüberstellt, das immerhin »authenticité« belege; Ricoux-Faure, »David, Saul«, S. 115–117.

My son, once the Lord chose Saul. Now hath He passed Saul over and chosen thee. Canst thou look guiltless into the face of Saul? Can he look guiltless into thy face? [...]

[...] And in thine heart, art thou King, and pullest the crown from his brow with thine eyes. (XV: S. 115)

Der Vorwurf des Ehrgeizes wird später wiederholt: »Thou seest thy God in thine own likeness, afar off, or as a brother beyond thee, who fulfils thy desire. Saul yearneth for the flame: thou for thy to-morrow's glory. [...] So shalt thou at last have the kingdom and the glory in the sight of men.« (XV: S. 116) David erscheint als Karrierist, der die weltliche Macht um ihrer selbst willen anstrebt.

Fast wichtiger als die Kritik als solche ist der Standpunkt, der sie zu artikulieren erlaubt. Samuel präsentiert sich hier und im Stück allgemein als überparteilicher Richter, der Sauls und Davids je individuelles Gottesverständnis sowie die damit einhergehenden Meriten anerkennt,⁵³² zugleich aber auch die moralisch blinden Flecken benennt; er beobachtet, analysiert, wertet. Folglich kann von einem Bündnis Samuels mit David gegen die weltliche Macht keine wirkliche Rede mehr sein, denn die Figuren stehen in einem asymmetrischen Verhältnis: Der Prophet stellt sich über beide Könige, salbt, segnet und beurteilt sie. Diese veränderte Position Samuels hat Konsequenzen für die anderen Figuren: Sie relativiert nicht nur Davids Stellung, sondern auch Sauls Schuld.

Insgesamt wird der Protagonist widersprüchlich dargestellt. Er ist ein stolzer Mann, der seine Rolle als König im Sinne des biblischen Auftrags voll ausfüllt: »Yet Saul is King, comely in his pride, and a great leader in battle. His *deeds* cry unto the whirlwind and are heard. Why should Saul wrestle with the Lord? Saul speaks in actions, and in the time of action the spirit of God comes upon him, and he is King in the sight of all men.« (V: S. 35) Saul als Kriegerkönig und Tatmensch: Auch wenn Davids Worte vermutlich dem Herrscher schmeicheln sollen, benennen sie doch wichtige Eigenschaften Sauls. Allerdings ändert seine Strafe die Sachlage: Saul wird nach der Verdammung durch Samuel anfällig. Da wäre der Neid auf David, den Abner wie folgt benennt: »It is a bad thing, O Saul, to let this jealous worm eat into a King's heart, that always was noble!« (XI: S. 75) Die Metapher des Wurmes dient als konventionelle bildliche Umsetzung für Sauls Todsünde Neid. In der Folge heißt es, Saul gehöre sich nicht mehr, sondern sei von den »evil spirits« übernommen worden (XIII: S. 98); David zufolge hasse er ihn. Hier zeigen sich also die moralischen

532 »Yea, each man's Lord is his own, though God be but one. I know not thy Lord.« (XV: S. 117)

Abgründe der Figur, die im Rahmen der modifizierten Figurenkonstellation gesehen werden müssen.

Betont wird Sauls im mehrfachen Wortsinn ›verdorbene‹ Seite durch Sprachbilder, denn Lawrence setzt in *David* gern Tiermetaphern und -vergleiche zur Figurencharakterisierung ein. Saul wird von Samuel als Fisch bzw. Krebs beschrieben, der das Wasser verlässt, »the sea of God« (II: S. 18), eine leicht zu entziffernde Chiffre für Glauben, Seelenheil, ewiges Leben; allerdings schwingen auch hier indianische Konnotationen mit, Lawrence hat in *The Plumed Serpent* bereits das Wassermotiv in diesem Sinne entwickelt.⁵³³ Saul kriecht nunmehr auf dem Trockenen, »he creeps up the rocks in vanity, the stink of him will rise up like a dead crab« (ebd.). Das Wasser hat nicht nur die traditionelle religiöse Bedeutung von Leben, sondern auch die Nebenbedeutung von »flood of power« (II: S. 17): Saul verlässt beides, (spirituelles) Leben und (weltliche) Macht, denn aus dem einen fließt die zweite. Dieses Bedingungsverhältnis ist nicht traditionell zu verstehen, dafür sorgt das veränderte Gottesverständnis: Sauls Macht war durch seine Verbindung zur spirituellen Welt legitimiert, nicht nur durch die Einsetzung durch einen personal verstandenen Gott; diese Verbindung ist (vorerst) verloren gegangen.

Der negativen Saul-Entwicklung steht allerdings eine positiv bewertete spirituelle Dimension gegenüber, die vor allem in der zweiten Hälfte des Stück entfaltet wird.⁵³⁴ Ihr Hauptelement ist im Alten Testament angelegt, wird in der literarischen Rezeption des Stoffes aber selten ausbuchstabiert: Saul wird zum Propheten, hat also selbst direkten Zugang zu Gott und seinem Willen. Allerdings wird die Thematik nicht etwa zu Beginn aufgegriffen – zur Erinnerung: Im Alten Testament gerät Saul unmittelbar nach seiner Salbung erstmals in »prophetische Verzückung« (1 Sam 10,10), und diese ist Teil seiner Königwerdung. Lawrence hingegen lässt die Fähigkeit zur Vorhersage erst zum Zuge kommen, als Saul bereits verdammt ist, unter den bösen Geistern leidet und von Davids wahrscheinlicher Salbung erfahren hat; allerdings ist das nicht zu Sauls Nachteil in der Bewertung des Phänomens. Diese Verschiebung innerhalb der Handlung geht nämlich einher mit weiteren wichtigen Veränderungen. Zunächst zum Inhalt seiner Weissagung:

Hath Saul no sight into the unseen? Ha, look! look down the deep well,
how the black water is troubled. – Yea, and I see death, death, death! I see
a sword through my body, and the body of Jonathan gaping wounds, and
my son Abinadab, and my son Melchishua, and my son Ishbosheth lying in

⁵³³ Reid, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, S. 196f.

⁵³⁴ Ähnlich de Filippis, »Experimentalism and Ideology in D.H. Lawrence's Theatre«, S. 56; und Wright, *D.H. Lawrence and the Bible*, S. 211.

blood. Nay, I see the small pale issue of my house creeping on broken feet, as a lamed worm. Yea, yea, what an end! And the seed of David rising up and covering the earth, many, with a glory about them, and the wind of the Lord in their hair. (XI: S. 77)

Die Prophezeiung ist exakt, Lawrence ersetzt durch diesen Vorgriff das tragische Ende des Dramas; er erspart dem Zuschauer die Wiederholung eines bekannten Handlungsablaufs. Zudem verleiht er seinem Protagonisten durch die Art der Prophezeiung eine eigene Färbung: Saul, »dark-skinned man in leathern loin-girdle« (XV: S. 121), der »under the influence of the chant« (XV: S. 119) gerät und inspiriert zu singen beginnt, erinnert im Gesamttabelleau mit den ihn umgebenden Propheten an Pueblo-Indianer, die – wie Saul – einen Sonnengott verehren, ein Anblick, der Lawrence fasziniert hat.⁵³⁵ Lawrence nimmt generell Ähnlichkeiten in Aussehen, Sitten und religiösen Ritualen zwischen den diversen antiken Hochkulturen des Mittelmeerraums (Israeliten, Etrusker, Römer) und den amerikanischen Ureinwohnern an.⁵³⁶

Es verwundert nicht, dass Lawrence die Sehergabe Sauls entwickelt, die er an zwei weitere Motive knüpft. Zum einen wird sie mit seinem Niedergang verbunden, denn Saul schaut in »the deep well«, »the black water«, während David an anderer Stelle Sauls Strafe als Fall in ein tiefes, schwarzes Loch anschaulicht: »But Saul is a man falling backward down a deep pit, that must e'en clutch what is nearest him, and drag it down along with him.« (XIII: S. 100) Es ist also erst die Ungnade Gottes, die Saul in die Tiefe der Schau führt. Diese wiederum ist jene des prophetischen Geistes, denn Sauls Vision wird zum anderen mit dem Geist aus der Unterwelt verbunden: »the King is prophesying with the spirit of the under-earth«, befürchtet Abner (XI: S. 79) – also mit Samuel. Saul hält fest: »Spirits of the earth possess me, and I am not my own.« (XI: S. 84) Damit werden Seherinspiration, »evil spirits« und Samuels Geist tendenziell zusammengeführt, sprich: Die Handlungselemente »Saul unter den Propheten«, »Der böse Geist als Strafe« und »Die Weissagung der Hexe von Endor« werden von Lawrence im Zeichen der Weissagung verschmolzen. Anders

⁵³⁵ Moran, *The Theatre of D.H. Lawrence*, S. 134f.

⁵³⁶ Vgl. seine Ausführungen zu etruskischen Gräbern, die er zu einem Essay über die Zivilisation der Etrusker weitet. Unter anderem hebt Lawrence hervor, dass die Etrusker sich – wie die »Red Indians« – den Körper im Rahmen religiöser Zeremonien mit roter Farbe bemalt hätten – eine natürliche Farbe, welche der Tönung sonnengebräunter Haut in Italien früher und heute entspreche (»dark as any Indian«). D.H. Lawrence, »The Painted Tombs of Tarquinia I«, in: ders., *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*, hg. von Simonetta de Philipppis, Cambridge 1992 (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence), S. 43–64, hier S. 50f.

gewendet wird Saul eine reale Sehergabe zugeschrieben – »the dark fountain of my prophecy« (XI: S. 81) –, die zumindest partiell auf seinem Vergehen aufbaut, wie sie mit Dunkelheit und mit Samuels Prophetentum eng verbunden ist.

Diese Zusammenführung verschiedener Elemente, von denen mehrere im Alten Testament negativ besetzt sind, führt paradoxerweise zu einer deutlichen Aufwertung Sauls.⁵³⁷ Diese setzt sich fort in der Vision, die Saul entwickelt, denn Lawrence lässt Saul gar den modernen Atheismus vorhersehen: »Oh, their God shall fall into the pit, that the sons of David have digged. [...] For God shall be gone! gone! gone! And men shall inherit the earth!« (XI: S. 78) Dieser neue, atheistische Mensch ist eng mit David verbunden. Zudem erinnert er durch seine Vielzahl (»in myriads«) und seine Tierhaftigkeit (»like locusts«) an den modernen Massenmenschen (ebd.). Der Gott Davids wird nicht nur – wie Saul selbst! – in ein Loch fallen (»even the God of David will fall down the endless pit«), er wird schließlich beim »Beetle of the Beginning« landen (XI: S. 80). Das wiederum verspricht einen Neuanfang – hier wird auf das Ende des Stücks vorausgewiesen, auf das später zurückgekommen wird. Sicher ist, dass Saul Gottes Geschick vorwegnimmt, dass sein Fall denjenigen Gottes nach sich ziehen wird: eine gewagte Parallele, die völlig neu in der Bearbeitung des Saul-Stoffes ist.

Auch die Abwertung des Kontrahenten stellt Saul in ein positives Licht. In der Tat: David wird ebenfalls als Tier metaphorisiert, dem älteren Bruder ist er ein Welp (IV: S. 28), Goliath ein Vogel oder Ei (VII: S. 54); Abner wendet das positiv und macht ein königliches Tier daraus, nämlich einen Adler (VIII: S. 62 f.). Später wird diese Metaphorik der (Un-)Reife fallengelassen. Saul bringt das moralisch wertende Bild des Fuchses ins Spiel, im Sinne von Gier (XI: S. 73) und List (XV: S. 122); die Metapher wird auch von anderen Figuren verwendet, die David wohlgesonnen sind wie Samuel (XV: S. 114) und Jonathan (XVI: S. 127). Ergänzend kommt die Metapher des Wiesels hinzu (bereits XI: S. 73), entscheidend für beide Tiere ist ein Charakterzug, den auch David teilt, wie Samuel hervorhebt: »Thou art brave, and alone, and by cunning must thou live, and by cunning shall thy house live for ever. But hath not the Lord created the fox, and the weasel that boundeth and skippeth like a snake!« (XV: S. 116f.) Die zentrale Eigenschaft Davids und des von ihm gegründeten Geschlechts ist »cunning« (s.a. VII: S. 57; XV: S. 122), also die List, die Gerissenheit.

Diese negative Konnotation Davids wird dadurch polemisch, dass David als Typus und Vorläufer Christi inszeniert wird: Er wird als »young lion of Judah« und »young eagle of the Lord« (VIII: S. 62) mit christlichen Attributen verse-

⁵³⁷ Auch das sieht Panichas nicht, der in Saul nur »darkness, hate, and death« erkennen kann – was angesichts der hier entwickelten Befunde und des Dramenschlusses (s.u.) nicht überzeugt; *Adventure in Consciousness*, S. 143.

hen.⁵³⁸ Er spricht von sich selbst als »twice begotten« und »son of God« (XIII: S. 97), womit er sich eine zentrale Eigenschaft des Erlösers zuschreibt, nämlich eine sowohl menschliche als auch göttliche Abkunft. Auch verwendet David die Worte des Heilands, wenn er sagt: »My day is not yet come.« (IV: S. 28), in Anspielung auf das bekannte Diktum zur Hochzeit von Kanaan: »Meine Stunde ist noch nicht gekommen.« (Joh 2,4) Denkbar traditionell wird David von Lawrence als Ankündigung Christi inszeniert –⁵³⁹ allerdings in einer Absicht, die der Tradition diametral entgegensteht: Die Parallele dient nicht dazu, David zu erhöhen, sondern dazu, Christus zu erniedrigen.

Das Kritikpotenzial zeigt sich in der abschließenden Charakterisierung Davids durch seinen hellsichtigen Freund Jonathan in einem Monolog, der eine Deutung des Stücks skizziert. Der Sohn Sauls beendet *David* mit folgenden Worten:

I would not see thy new day, David. For thy wisdom is the wisdom of the subtle, and behind thy passion lies *prudence*. And naked thou wilt not go into the fire. Yea, go thou forth, and let me die. For thy virtue is in *thy wit*, and *thy shrewdness*. But in Saul have I known the magnanimity of a man. Yea, thou art a smiter down of giants, with a *smart stone*! Great men and magnanimous, men of the faceless flame, shall fall from Strength, fall before thee, thou David, *shrewd whelp of the lion of Judah*! [...] Take thou the kingdom, and the days to come. In the flames of death where Strength is, I will wait and watch till the day of David at last shall be finished, and wisdom no more be *fox-faced*, and the blood gets back its flame. (XVI: S. 127f.; Hervorh. N.B.)

Aufgegriffen wird hier das Bild vom leidenschaftlich glaubenden Saul – »once a burning bush, afire with God« (XV: S. 117) – als Flamme. Die Metapher ist stark und glaubwürdig, da Samuel sie bereits vorbereitet hat, als er festhielt: »Saul yearneth for the flame« (XV: S. 116); er hat diese Eigenschaft mit einem steten Pflanzenwachstum kontrastiert, für das David stehe (XV: S. 117). Saul erkennt sich im Bild wieder: »My flesh is still flame, still steady flame.« (XV: S. 121) – eine Flamme, die sich in Gott, »Thou Bright One«, »O Thou of the

538 So Hyde, *The Risen Adam*, S. 60f.; im Anschluss daran Wright, *D.H. Lawrence and the Bible*, S. 212.

539 In »David«, einem der Stücke, die den *Sketches of Etruscan Places* (1932) zuzurechnen sind, zeigt sich diese ambivalente Genealogie, die Lawrence aufmacht: »Dionysus and Christ of Florence« nennt er dort Michelangelos David-Statue, deren körperliche Sinnlichkeit und erotische Vitalität er betont; D.H. Lawrence, »David«, in: ders., *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*, S. 185–189, hier S. 187.

faceless flame« (ebd.), gespiegelt sieht. Mit diesem durch den Glauben beseelten, im leidenschaftlichen Glauben erneut mit Gott vereinten Saul identifiziert Jonathan sich am Ende des Stücks. David gegenüber dauert Jonathans Zuneigung zwar an, aber Sauls Sohn markiert zugleich Distanz: David ist ein kleiner Kämpfer gegen Riesen, wie Jonathan in Anlehnung an den Kampf gegen Goliath formuliert. Dem Groß- oder Edelmüt der »giants«, zu denen Saul gezählt wird, steht auf Davids Seite zwar »Strength« gegenüber, aber eben auch »wit« und »shrewdness« (vgl. auch die Enallage »with a smart stone«). Formulierungen wie »shrewd whelp of the lion of Judah« betonen die Unreife und Petitesse Davids.

Die Sympathien werden im Laufe des Stücks also neu verteilt: Während Jonathan zuvor noch hin- und hergerissen war, zeichnet sich ab Mitte des Stücks eine Wende ab, die signifikant ist: »Yet my blood is my father's. And my soul is David's.« (VIII: S. 65), sagt Jonathan dort. Was auf den ersten Blick noch wie eine Spaltung wirkt (»The Lord sees fit to split me between King and King-to-be [...]«; ebd.), erweist sich letztlich als klare Alternative, nämlich jener zwischen Instinkt und Geist – Lawrence optiert schon hier für die Seite Sauls.⁵⁴⁰ Das Ende des Stückes bestätigt das: Jonathan vertritt die väterliche Flamme und nimmt sich vor, diese über den Tod hinaus in eine ferne Zukunft zu tragen.

In der Figurenzeichnung fallen Parallelen zu Thomas Hardy auf, der für D.H. Lawrence eine wichtige – wenn nicht die zentrale – literarische Referenz ist: Er hat dem 45 Jahre Älteren ein ganzes Buch, *Study of Thomas Hardy* (1914), gewidmet, das auch der Klärung seiner eigenen philosophischen Positionen dient.⁵⁴¹ Der Vergleich mit Hardys Saul-Roman *Mayor of Casterbridge* (s. Kap. IV.2) nun zeigt: Lawrence folgt Hardy darin, Saul (bei Hardy: Michael Henchard) als Gigant einer früheren Zeit zu sehen, als leidenschaftlich-maßlose Person. David (bei Hardy: Donald Farfrae) hingegen ist eine berechnende Person, die klein und blass erscheint. In Nietzsche'schen Begriffen gesprochen: Es findet ein Wechsel vom dionysischen zum apollinischen Paradigma statt,⁵⁴² wobei Lawrence das dionysische für das prinzipiell richtige hält –⁵⁴³ bei Hardy ist die Sachlage nicht so klar. Bei beiden Autoren findet en passant die Abwertung einer in der Tradition zentralen biblischen Figur statt: David galt der Vor-moderne als kaum hinterfragte Autoritätsperson, Prototyp des guten Königs,

⁵⁴⁰ De Filippis, »David and the Bible«, S. 216.

⁵⁴¹ Vgl. Richard D. Beards, »D.H. Lawrence and the *Study of Thomas Hardy*, his Victorian Predecessor«, in: *The D.H. Lawrence Review* 2.3/1969, S. 210–229, hier S. 210f. Beards geht leider nicht auf das Verhältnis der Saul- bzw. David-Figuren ein.

⁵⁴² Lawrence B. Gamache, »Lawrence's *David*. Its Religious Impulse and its Theatricality«, in: *The D.H. Lawrence Review* 15.3/1982, S. 235–248, hier S. 240.

⁵⁴³ Ebd., S. 242.

nun tritt er als berechnender, ehrgeiziger Jüngling auf, der bei Lawrence zudem fleischlichen Begierden nachgibt.

Diese Figurenzeichnung wiederum legt – bei Hardy und bei Lawrence – ein Geschichtsbild nahe, das seit dem 19. Jahrhundert in mehreren Aufnahmen des Saul-Stoffes eine strukturierende Funktion übernimmt: Es handelt sich hierbei um eine geschichtsphilosophische Überformung, die meist in einen Dualismus von Vorzeit und Moderne mündet. Der wichtigste Vorläufer im Bereich Drama ist *König Saul. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1839) von Karl Ferdinand Gutzkow (1811 bis 1878).⁵⁴⁴ Auch wenn Lawrence das Stück kaum kennen dürfte, sei es der geschichtsphilosophischen These halber kurz erläutert. Gutzkow geht frei mit Stoff und Tradition um, sein Drama weist eine komplexe Handlung auf, die neue Intrigen und Figuren enthält (den Philister-Hof und dortige Machtquerelen sowie einen Propheten Samuel, der am Leben bleibt). Er nimmt zudem eine politische Perspektivierung im Rahmen der Kulturkämpfe des 19. Jahrhunderts vor: Bei ihm stehen sich »Schwertesrecht« und »Gottesrecht« gegenüber (I,3: V. 165);⁵⁴⁵ als zeitgenössischen Hintergrund kann man den »1837 ausgebrochenen Machtkonflikt zwischen dem Kölner Erzbischof Clemens August von Droste Vischering und der preußischen Krone« ansetzen.⁵⁴⁶ Jedenfalls verachtet »Kriegsmann« (I,3: V. 108) Saul die »Pfaffen« (III,2: V. 924) um Samuel⁵⁴⁷ und vertritt das »bürgerliche Recht mit blankem Schwerte« (III,7: V. 1161). Samuel wiederum tritt für eine waschechte Theokratie ein (III,7: V. 1138–1156), jedes Aufbegehren dagegen gilt ihm als »Uebermuth[]« nach »Tyrannenart« (I,3: V. 101f.). Es ist allerdings nicht das letzte Paradox dieses Stücks, dass Samuel, der durch eine zutreffende Prophezeiung Glaubwürdigkeit gewinnt (vgl. V,6: V. 2134–2140), am Ende von David verlassen wird. Denn entscheidend ist letztlich nicht der Gegensatz zwischen Staat

⁵⁴⁴ Karl Gutzkow, *Dramatische Werke*, Bd. I: *Marino Falieri, Hamlet in Wittenberg, Nero, König Saul*, hg. von Anne Friedrich und Susanne Schütz, Münster 2009 (Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe); dort *König Saul*: S. 177–285, das »Nachwort« S. 291–319.

⁵⁴⁵ Ein Beleg für seine Fähigkeit, »abstrakte, »dialektische« Gedankenverbindungen bühnenwirksam zu machen« und mittels des Dramas Einfluss auf gesellschaftliche Fragen zu nehmen; Roger Jones, »Gutzkows Dramen. Möglichkeiten und Grenzen der Innovation«, in: ders./Martina Lauster (Hg.), *Liberalismus – Europäertum – Modernität*, Bielefeld 2000 (Vormärz-Studien 6/Gutzkow-Studien 2), S. 181–196, hier S. 181f.

⁵⁴⁶ Horst Denkler, *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*, München 1973, S. 258–263, hier S. 262.

⁵⁴⁷ Bergenthal merkt zu Recht an: »Der Kampf ist nicht mehr zwischen dem sündigen, verstoßenen Saul und dem gottesfürchtigen David, sondern zwischen der weltlichen und kirchlichen Macht.« *König Saul im deutschen Drama 1500–1900*, S. 84.

(Saul) und Kirche (Samuel), sondern jener zwischen heroischer Vorzeit (Saul) und kleinlicher Moderne (David): Saul sieht das Ende einer »Heldenzeit«, auf die eine Zeit der »Zwerge« folgt, charakterisiert durch »Verstand« bzw. »Witz und Klugheit«, aber auch durch Verstellung, ja durch Meuchelmord mittels »Gift« (V,5: V. 1963–1974). David hingegen verabschiedet sich von einer Epoche, die durch den Gegensatz von König und Priester bestimmt ist: Fortan sollen die Menschen im Zentrum stehen (V,6: V. 2141–2155). Die ideologischen Oppositionen, ja Widersprüche schreiben sich ästhetisch fort, denn Gutzkows von Konflikten bestimmtes Drama sieht sich einem ästhetischen Rahmen verpflichtet, welcher ihm Harmonie und Stasis vorschreibt.⁵⁴⁸

Lawrence ist formal innovativer, aber in seinem Drama gibt es einen vergleichbaren historischen Bruch:⁵⁴⁹ In beiden Fällen ist dieser auf das moderne Geschichtsdenken zurückzuführen. Aus der Inszenierung zweier Antagonisten (Saul und David) folgt allgemeiner eine Zweiteilung der Geschichte: Sie spaltet sich in eine leidenschaftlich-heroische, nicht rationale Vorzeit und in eine reduzierte, kühlere, ja berechnende Gegenwart – erneut ein leicht zu erkennendes Abbild der Moderne. Im Sinne einer geschichtsphilosophischen These werden die Etappen und die ihnen zugeordneten Figuren tendenziell objektiver – und damit im Falle Sauls positiver – dargestellt: Saul ist nämlich mit der Vorzeit verbunden, die bei Lawrence z.B. ein naturnahes, elementares Gottesbild hat – das hebt sich spürbar vom personalen Gott des Christentums ab, der Gott Jesu also, aber (so Lawrence) auch schon Davids. An anderer Stelle benennt er Davids historische Schlüsselstellung: »But with David the living cosmos became merely a personal god.«⁵⁵⁰

Das beginnende Zeitalter Davids wird in einer Gegenwart enden, die sich von einer naturnahen, intensiven Spiritualität verabschiedet hat. David ist insofern der Beginn allen Übels:

The choice of the story of David for the subject of the play written in those intense »ideological« years arises perhaps from his attempt to trace the roots of the malaise of modern society, an attempt which leads him to see in that biblical character the beginning of the darkness that had gradually obscured

548 Denkler sieht einen Widerspruch zwischen »Gehalt« und »Gestalt« (nämlich »die steril gewordene Form der klassizistischen Verstragödie«) am Werk; *Restoration und Revolution*, S. 262 f.; ähnlich das Nachwort der zitierten Ausgabe.

549 In Hardys Roman wird eher die ökonomisch-technische Dynamik betont, als ein Bruch inszeniert; dennoch stehen die Figuren wie ausgeführt für historisch unterschiedliche Haltungen und Stadien (s. Kap. IV.2).

550 Lawrence, »The Painted Tombs of Tarquinia I«, S. 58.

and eclipsed the true connection with the essential feelings and meanings in human life.⁵⁵¹

Diese geschichtsphilosophische Perspektive auf die Figurenkonstellation des Stücks verschiebt fundamental die Einordnung der Protagonisten; die theologisch-moralische Sicht und die damit verbundenen Bewertungen verschwinden nicht, werden im neuen Kontext aber anders (nämlich schwächer) gewichtet. Ihnen zur Seite treten neue Werte, die für eine Relativierung von Sauls strafwürdigem Ungehorsam sorgen, ja, ihn in den Hintergrund treten lassen. Kurz: Der moderne Saul wird – hier paradoxerweise gerade als Vertreter einer alten, heroischen Welt – ambivalent gezeichnet und in spiritueller Hinsicht als positives Vorbild entworfen. Denn schließlich hofft Jonathan, der am Ende des Stücks klar im Sinne des Autors spricht, auf eine Wiederkehr der von Saul repräsentierten Welt und Werte. Diese würde nicht nur einen Abschied von der Moderne bedeuten, sondern auch ein Geschichtsbild implizieren, das wiederum völlig neu ist: Eine Wiederkehr der archaischen Saul-Welt, die hatte noch keiner der untersuchten Autoren skizziert. Dieser Ausblick beendet das Stück und führt damit zugleich ein zyklisches Geschichtsmodell ein.

Für den Antagonismus zwischen königlicher Macht und religiöser Autorität bedeutet das eine radikale Neuausrichtung. Für Lawrence ist er als solcher nicht zentral: Entscheidend ist für ihn vielmehr ein richtiges und ein falsches Verständnis spirituell fundierter weltlicher Macht. Man kann sagen, dass Lawrence als moderner Autor die Trennung von weltlicher Macht und spiritueller Autorität infrage stellt, allerdings nicht im Sinne eines einfachen Rückgangs zu vormodernen Positionen. Vielmehr entwirft er eine primitivistische Ursprungserzählung, die genuin modern fundiert ist, etwa im Vergleich verschiedener Religionen und Glaubenssysteme. Wenn er hinter die moderne Trennung zurückgehen will, dann auf Grundlage einer synkretistisch-modernen Weltsicht.

551 De Filippis, »David and the Bible«, S. 179.

IV. König Saul im Erzähltext: Verstreute Akzente

In der Lyrik wie im Erzähltext gilt: König Saul ist nicht auf dieselbe Weise zentrale Figur von Werken wie im Drama, im Roman hat seine Geschichte keine große Tradition entwickeln können. Der Stoff wird zwar immer wieder aufgegriffen, aber nur selten als zentrales Thema, als Leitmotiv oder gar als strukturierende Vorlage eingesetzt. Über die Gründe kann man nur spekulieren. Offenbar wurde der Kern der Geschichte – Aufstieg und Fall eines Königs in konfliktueller Nähe zur Religion – als ein primär dramatisches Sujet tragischer Färbung angesehen; als die dramatische Tradition einmal etabliert war, galt Saul vermutlich als literarisch *genré*, wurde als einer Gattung zugehörig angesehen, was Übernahmen in andere Gattungen erschwert haben mag.

Wie dem auch sei: Tatsache ist, dass die Saul-Geschichte in der Vormoderne vor allem ein Dramenstoff ist, der in Erzähltexten zunächst aus einem theologisch-moralischen Kontext heraus (s. Kap. II.1 und II.2) erscheint. Erst ab 1800 treten zunehmend Saul-Gestaltungen in anderen Gattungen auf, der Stoff ist vermutlich mit Auflösung der gattungspoetischen Grenzziehungen mobil geworden. Daher werden die zwei folgenden Teile sich nicht nur Roman und Lyrik, sondern auch der Moderne zuwenden.

In der Folge sollen exemplarisch zwei bekannte Romane berühmter Autoren untersucht werden, in denen Saul mehr ist als eine intertextuelle Referenz unter vielen: Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Thomas Hardys *The Mayor of Casterbridge*. Es handelt sich meines Wissens um die mit Abstand prominentesten narrativen Beispiele für Gestaltungen des Saul-Stoffes. An ihnen sollen die grundsätzlichen Möglichkeiten und Charakteristika romanesker Adaptationen des Saul-Stoffes diskutiert werden.

Welche grundsätzlichen Punkte wären bei dessen Gestaltung in einem Roman zu beachten? Zunächst einmal bietet die Gattung eines langen Erzähltextes einen großzügigen und flexiblen Rahmen: Folglich kann die Übernahme umfangreicher als in der Lyrik und im Drama sein – theoretisch ist sowohl ein Aufgreifen von einzelnen Motiven und Episoden als auch eine Spiegelung der gesamten Handlungsstruktur möglich. Das betreffende Werk kann die alttestamentliche Erzählung sodann als eigentlichen Stoff gestalten, also einen ›Saul-Roman‹ darstellen, oder aber Saul als Referenz- und Vergleichsfolie heranziehen; während Goethes Roman klar unter die zweite Kategorie fällt, stellt Hardy einen komplexen Fall dar, der auf der Grenze zwischen beiden steht. Weiterhin stellt sich die Frage, welche Elemente aus den Samuel-Büchern auf

welche Art aufgegriffen werden und ob dies auf explizite Weise geschieht – in einem längeren Erzähltext, der mehrere Bezugnahmen erlaubt, kann etwa damit gespielt werden, dass manche Saul-Referenzen eindeutig sind, während andere optional, also kontext- und interpretationsabhängig, als solche verstanden werden können. Schließlich stellen sich die gewohnten Fragen intertextueller Analysen, die einleitend erläutert wurden, besonders jedoch die Frage nach dem gewählten Handlungsausschnitt sowie dem Modus seiner Darstellung (ob ernst oder komisch). Schließlich sind durch die weitläufigere Anlage von Romanen andere Akzentsetzungen in Handlungsführung und Figurenzeichnung zu erwarten.

Die hier präsentierten Beispiele nähern sich dem Saul-Stoff auf sehr unterschiedliche Weise. Während Goethe den Stoff an prominenten Stellen seines Romans als Vergleichsfolie zitiert und ansonsten nur in ausgesuchten Momenten Verweise einbaut, nimmt Hardy durchgängig auf das Alte Testament Bezug und scheint eine Variante des Stoffes erzählen zu wollen. Freilich wird diese radikal in die Moderne übertragen, passt Figuren und Setting an das gewohnte Lebensumfeld des Autors an und erzählt auch weit mehr als eine Variation des Saul-Plots; insofern handelt es sich nicht wirklich um einen ›Saul-Roman‹, obwohl die alttestamentliche Erzählung weit mehr als eine Vergleichsfolie ist. So gesehen sind die zwei Beispiele komplementär. Eine Eigenschaft aber teilen sie: Das Verhältnis von weltlicher Macht und religiöser Autorität ist nicht mehr zentral in ihrer Gestaltung des Saul-Stoffes.

Diesen Punkt haben die beiden hier untersuchten Romane mit den lyrischen Saul-Gestaltungen gemein, die anschließend analysiert werden sollen. Insofern betrachte ich in den Teilen IV und V weiterhin literarische Saul-Darstellungen, zeige aber neue Aspekte in der Aufnahme des Stoffes. Was als Inkonzsequenz in der Anlage dieser Studie kritisiert werden könnte, liegt in der Natur der literarischen Saul-Darstellungen begründet, die sich in der Moderne und in anderen Gattungen offenbar anderen Aspekten des Stoffes zuwenden. Man mag die nun folgenden zwei kurzen Teile daher lieber als Öffnung verstehen: Einerseits zeigen die Teile zu romanesken und lyrischen Saul-Gestaltungen das weitere semantische Potenzial des Stoffes über die genannte Kernthematik hinaus. Andererseits führen sie formale (vor allem generische) Möglichkeiten eines intertextuellen und (in der Lyrik) sogar intermedialen Bezugs vor.

IV.1 Saul und das Theater als Paradigma des Romans (Johann Wolfgang Goethe)

Es mag überraschen, dass Johann Wolfgang Goethes (1749 bis 1832) Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) unter die Saul-Bearbeitungen aufgenommen wird:¹ Schließlich gilt dieser Inbegriff des Bildungsromans,² der zugleich ein großer Theaterroman ist,³ stoffgeschichtlich vor allem als zentrales Dokument der deutschen Shakespeare-Rezeption.⁴ In der Tat: Wilhelm wird mit dem Werk des Engländers ausgerechnet durch den kalten Höfling Jarno, Mitglied der Turm-Gesellschaft, bekannt gemacht (III,8). Er liefert in der Folge – seinem zunehmend professionellen Verständnis der Schauspielkunst gemäß, die (so Wilhelm und Goethe) auf einer Deutung des Stücks aufzubauen habe – emphatische Interpretationen (vgl. IV,3), etwa der Hauptfiguren von *Hamlet*, ein Stück, an dessen erfolgreicher Aufführung er dann als Verkörperung des Titelhelden entscheidenden Anteil hat (V,11). Leider hat Shakespeare kein Saul-Stück verfasst, und auch die anderen Autoren, die wichtige Vorlagen des Ro-

- 1 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von Hans-Jürgen Schings, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V. In der Folge zitiert mit römischer Buch- sowie arabischer Kapitel- und Seitenzahl nach dem Schema: Buch IV, Kapitel 3, Seite 214 als IV,3: S. 214.
- 2 So das aus früherer Forschung stammende landläufige Urteil, das in der Goethe-Philologie spätestens seit Heinz Schlaffers Einspruch nicht mehr ohne Weiteres übernommen wird – die Gründe sollen in der Folge diskutiert werden. Schon Goethes Zeitgenossen haben Schwierigkeiten, den Roman als Geschichte einer Bildung zu verstehen, was sich in Formulierungen wie »Bildungsexperiment« (Friedrich Schlegel) ausdrückt; vgl. Rolf Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1994, Kap. 5: »*Wilhelm Meisters Lehrjahre* – Muster der Gattung?«, hier S. 58f. Zum Begriff »Bildungsroman« in Kürze Friederike Eigler, »Wer hat »Wilhelm Schüler« zum »Wilhelm Meister« gebildet? *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und die Aussparungen einer hermeneutischen Verstehens- und Bildungspraxis«, in: *Goethe Yearbook* 3/1986, S. 93–119, hier S. 93–96. Zur Überwindung des Begriffs in der jüngeren Forschung und zu den neuen Paradigmen vgl. die »Einleitung« in Franziska Schößler, *Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne*, Tübingen/Basel 2002, S. 9–21. Zum Nachwirken: Wilhelm Vosskamp, »Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution« (1988), in: ders., *Der Roman eines Lebens. Die Aktualität unserer Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*, Berlin 2009, S. 118–142. Weitere Positionen werden in der Folge diskutiert.
- 3 Zum Verhältnis von Theater- und Bildungsroman vgl. Rolf Selbmann, *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans*, München 1981, Kap. III (S. 62–87).
- 4 Vgl. dazu die Anm. des Hg. auf S. 748f. (zu III,8: S. 179).

mans liefern (Epen wie Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* zählen dazu),⁵ sind nicht als Gestalter des Stoffes bekannt.

Dennoch kommt man in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n an Saul nicht vorbei. Dafür gibt es drei kapitale Gründe: Erstens steht eine Bühnenversion der Samuel-Bücher am Anfang des Romans und der ›theatralischen Sendung‹ Wilhelms (so der Titel einer frühen Version), ein Ursprung, der an seinem Ende prägnant aufgegriffen wird; zweitens finden sich im Verlauf des Romans weitere Bezüge. Drittens hat Goethe selbst, wie oben bereits erwähnt, die Saul-Referenz gern dazu verwendet, um den Geist seines Werks insgesamt zu resümieren.⁶ Kurz: Die Saul-Geschichte ist eine zentrale Klammer des Romans und soll in dieser und anderen Funktionen untersucht werden – in der gebotenen Kürze und mit jener Bescheidenheit des Anspruchs, die Nichtspezialisten unter den Goethe-Exegeten ansteht.

Dass sie unternommen wird, liegt nicht nur am Wunsch des Verfassers, auch den großen Weimarer aufzunehmen: Tatsächlich ist der prominente Saul-Bezug in der Goethe-Philologie zwar seit Langem in ihrer Bedeutung erkannt (»Lieblingszitat G.s«, merkt Hans-Jürgen Schings, Herausgeber der Münchner Ausgabe, lakonisch an),⁷ aber »bislang nur selten untersucht« worden, wie Hauke Kuhlmann noch 2018 festgehalten hat.⁸ Eine solche Untersuchung soll unternommen sein, und ihr mag zudem der in dieser Studie analysierte Traditionsbestand als Folie von Nutzen sein.

Um die Saul-Referenzen einordnen zu können, muss der Roman vorab im Gesamtaufbau betrachtet werden: Die acht Bücher des *Wilhelm Meister* zeichnen Kindheit, Jugend und vor allem das junge Erwachsenenalter des Titelhelden nach, der als eine Art »Pseudo-Hamlet« und »Anti-Werther« mit der Welt progressiv ins Reine kommt.⁹ Im Zentrum steht seine berufliche und amouröse

5 Im Detail Hans-Jürgen Schings, »Wilhelm Meisters schöne Amazone« (1985), in: ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg 2011, S. 95–153.

6 Allgemein zu den Bibelreferenzen in Goethes Roman Jane K. Brown, »Im Anfang war das Bild. *Wilhelm Meister* und die Bibel«, in: Johannes Anderegk/Edith Anna Kunz (Hg.), *Goethe und die Bibel*, Stuttgart 2005, S. 241–259.

7 Anm. auf S. 856 zu VIII,10: S. 610.

8 Hauke Kuhlmann, »Der andere Saul. Die Saul-David-Erzählung in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n«, in: *Goethe-Jahrbuch* 135/2018, S. 31–38, hier S. 31. Kuhlmann arbeitet die ältere Forschung zum Thema auf (vgl. S. 32f.), die hier in der Folge ebenfalls aufgegriffen wird. Erstaunlich sind manche Interpretationen, besonders des Endes, welche die Saul-Referenz übergehen; vgl. das entsprechende Kapitel in Liisa Saariluoma, *Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands Geschichte des Agathon und Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Würzburg 2004, S. 310–316.

9 Hans-Jürgen Schings, »Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman« (1984), in: ders., *Zustimmung zur Welt*, S. 71–92, hier S. 81.

Selbstfindung: Als Kaufmannssohn ist Wilhelm für diesen seriösen Beruf und eine standesgemäße bürgerliche Ehe vorbestimmt, durch seine Leidenschaft für das Theater – sein »Lieblingstraum[]« (VII,7: S. 471) – und Damen sowohl der leichten Muse als auch der adeligen Gesellschaft weicht er jedoch von diesem Weg ab. Thema ist insofern sowohl die existenzielle Klärung als auch die gesellschaftliche Integration, die in zahlreichen Episoden und Sequenzen erzählt werden.

Folgende Etappen sind zentral: Der Einstieg berichtet von Wilhelms Jugendliebe zur Schauspielerin Mariane, die sich (von ihrer Haushälterin Barbara angetrieben) zugleich von dem reichen Gönner Norberg aushalten lässt. In einer Analepse werden Kindheit und frühe Jugend nachgeholt: Wilhelms Neigung zum Theater verdankt sich einem Puppenspiel. Ebenfalls zur prägenden Kindheitskonstellation gehört die Freundschaft Wilhelms zu Werner, Sohn eines befreundeten Kaufmanns, der den väterlichen Beruf mit Überzeugung akzeptiert und fortan als Kontrast dient – er zeigt auf, wie Wilhelm geworden wäre, hätte er den vorbestimmten Weg genommen. Auf einer Geschäftsreise hilft Wilhelm dem Schauspielerpaar Melina. Er bricht mit Mariane, als er von dem Rivalen erfährt und diesen vermeintlich von einem Rendezvous bei ihr kommen sieht; Wilhelm beginnt eine längere Fahrt (Buch I). Auf seiner Geschäftsreise, auf der er sich eigentlich als Kaufmann bewähren soll, trifft Wilhelm nach und nach Schauspieler, zunächst die Halbwelt dame Philine (in der Folge ein Dauerflirt), dann erneut die Melinas sowie andere Charaktere wie Laertes, Friedrich oder einen Landpfarrer. Er kauft Mignon, eine androgyne Jugendliche, frei, sie hängt sich ihm ebenso treu an wie später ein alter Harfenspieler, der ebenfalls eine mysteriöse Vergangenheit mit sich trägt. Wilhelm finanziert Melina die Ausrüstung einer Theatertruppe (II).

Die Truppe wird von der gräflichen Herrschaft der Gegend engagiert, um einem Prinzen Ehre zu erweisen, und zieht auf das Grafenschloss. Dort lernt Wilhelm nicht nur Adelige kennen und – in Gestalt der Gräfin – begehren, sondern kann auch seine dramatischen Kenntnisse und Fertigkeiten in den (recht eng gesteckten) Grenzen des »Auftragstheater[s]« höfischer Prägung¹⁰ verbessern. Wilhelms neuer Umgang Jarno legt ihm wie angedeutet Shakespeare nahe, will ihn aber auch zur Trennung von Mignon und dem Harfner überreden.¹¹ Wilhelm lässt sich in eine Verkleidungsszene locken, in der er die Gräfin überraschen soll, ungewollt jedoch dem Grafen als Widergänger erscheint; der Graf sieht die Erscheinung als Todesankündigung. Wilhelm kann

¹⁰ Selbmann, *Theater im Roman*, S. 67.

¹¹ Jarno steht allgemein Wilhelms Hang zur Schauspielerei entgegen. Der Rat, Shakespeare zu lesen, ist als Aufruf zu einem tätigen Leben gemeint, Wilhelm hingegen will nach der Lektüre *Hamlet* spielen; vgl. ebd., S. 68f.

der Gräfin zum Abschied einen Kuss abringen (III). Er wird für seine Dienste reich entlohnt. Nach dem Ende des Engagements entwickelt die nach wie vor dilettantische Truppe Ehrgeiz und eine quasi republikanische Verfassung; Wilhelm hofft, »durch die neue Form eine neue Aussicht für die vaterländische Bühne eröffnet zu haben« (IV,2: S. 214). Auf dem Weg aus einem kriegsgefährdeten Gebiet wird die Truppe jedoch überfallen und ausgeraubt, Wilhelm verwundet; eine »schöne Amazone« (IV,6: S. 224) rettet ihn. Die Truppe zerstreitet sich. Wilhelm reist allein weiter zu Theaterdirektor Serlo und dessen Schwester Aurelie, wo er das Theater auf einer neuen Höhe kennenlernt. Aurelie, scheinbar Mutter des unehelichen Kindes Felix, wurde von ihrem Liebhaber Lothario verlassen; sie wird Wilhelms Freundin. Serlo will Wilhelm als ersten Schauspieler engagieren und ist unter diesen Umständen auch bereit, die – in seinen Augen unfähige – Melina-Truppe zu engagieren (IV).

Wilhelm erfährt vom Tod seines Vaters. Der pragmatisch-beschränkte Freund Werner heiratet Wilhelms Schwester und übernimmt die Fruchtbarmachung des Erbes. Wilhelm antwortet ihm in seinem berühmten Brief, in dem er Werner seinen Bildungsgang als Bürger erläutert: Nur auf »den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den obern Klassen« (V,3: S. 291). Am »Scheidweg« (V,1: S. 284) wählt Wilhelm daher (vorerst) die Schauspielerei und übt mit Serlos neuer Truppe *Hamlet* ein, ein Erfolg. Mehrere Vorgänge sind mysteriös: In der Premiere spielt ein Anonymus den Geist, anschließend verbringt Wilhelm die Nacht mit einer Unbekannten – Philine, wie sich später klärt. Schließlich brennt das Haus, und der Harfenspieler verhält sich eigenartig; Wilhelm lässt ihn bei einem Landpfarrer zur Behandlung seines Wahns. Nach dem Stück bricht die Truppe auseinander, Serlo und Melina – »kalt und heimtückisch wie er war« (V,16: S. 351) – wollen aus finanziellen Gründen Opern aufführen; Aurelie stirbt und lässt Felix zurück. Der dem Theater gewidmete Teil des Romans ist beendet: »Aus dem Künstlerroman wird der Gesellschaftsroman.«¹² (V)

Das folgende Buch ist eine Binnenerzählung: »Bekenntnisse einer schönen Seele« berichtet den Lebensweg einer frommen Dame (Lotharios Tante), die vom Pietismus der Herrnhutischen Gemeinde angezogen wird – sie ist ganz auf die religiöse Bildung ihres Inneren konzentriert und stellt daher einen Kontrapunkt zur angestrebten Bildung Wilhelms dar.¹³ Sie ist zugleich inso-

12 Günter Saße, »Vom ›heimlichen Geist des Widerspruchs‹: Der Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Spannungsfeld von Subjektivität und Intersubjektivität«, in: Monika Fludernik/Ruth Nestvold (Hg.), unter Mitwirkung von Vera Alexander, *Das 18. Jahrhundert*, Trier 1998 (Literatur, Imagination, Realität 17), S. 69–89, hier S. 76.

13 Ebd.

fern von Bedeutung für den Gang des Romans, als sie die Lebensgeschichte Lotharios, Friedrichs, der Gräfin und der Amazone berichtet. Es wird der Hintergrund der verbleibenden Handlung geliefert: Man erfährt die verwandtschaftlichen Beziehungen, den intellektuellen Hintergrund sowie die materiellen Verhältnisse der Figuren (VI).

Nach Aurelies Tod reist Wilhelm zu Lothario, um ihm ihren Abschiedsbrief zu überreichen. Dort trifft er Jarno und den Landpfarrer wieder und lernt Therese kennen, eine weitere ehemalige Geliebte Lotharios. Wilhelm erfährt von der Turmgesellschaft, eine Art Freimaurerbund, zu dem Lothario sowie seine Freunde gehören und der seine Geschehnisse seit Längerem beobachtet, ja lenkt. Bei der Rückkehr in die Stadt trifft Wilhelm auf Barbara, die Vertraute Marianes: Durch sie erfährt Wilhelm vom Tod der Geliebten und davon, dass Felix sein Sohn ist; angesichts von Briefen muss er einsehen, dass er Mariane Unrecht getan hat, sie hatte sich von Norberg zu seinen Gunsten abgewandt. Wilhelm schickt Mignon und Felix zu Therese, nimmt seinen »Abschied vom Theater« (VII,8: S. 491) und kehrt zu Lothario zurück. Dort wird er in die Turmgesellschaft aufgenommen und erhält seinen Lehrbrief (VII).

Im letzten Buch sucht Wilhelm stabile Verhältnisse für seinen Sohn Felix und hält darum um Thereses Hand an. Er reist zu Lotharios Schwester Natalie, der Amazone, weil Mignon sich verzehrt: Dort entdeckt er die für seine Kindheit prägenden Kunstwerke wieder, die Natalies Oheim seinem Großvater abgekauft hat. Mignons Zustand einer »tiefen Sehnsucht« (VIII,3: S. 523) ist bedrohlich, sie verzehrt sich nach der Heimat und nach Wilhelm. Wilhelm spürt seine Neigung zu Natalie erneut, Jarno bittet ihn, Lothario nun Therese zu überlassen, da eine Verbindung doch möglich sei (Lothario hatte früher eine Affäre mit Thereses Mutter – erfährt nun aber, dass die Frauen doch nicht verwandt sind). Natalie zeigt Wilhelm den »Saale der Vergangenheit« des Oheims (VIII,5: S. 542). Therese trifft ein und fällt Wilhelm um den Hals, woraufhin Mignon eine Krise erleidet und stirbt. Lothario, Jarno und der Abbé kommen hinzu und erklären, dass die Turmgesellschaft eigentlich nur »Reliquien von einem jugendlichen Unternehmen« darstelle (VIII,5: S. 549); Friedrich, das vierte Geschwisterkind, taucht auf, er lebt mittlerweile mit Philine zusammen. Der Markese trifft ein, ein Freund des Oheims: Bei Mignons Totenmesse erkennt er anhand einer Tätowierung die Verstorbene als seine Nichte, durch ihn erfährt die Gesellschaft, dass der Harfner nicht nur ein religiöser Schwärmer, sondern auch Mignons inzestuöser Vater Augustin ist. Augustin will sich umbringen, setzt aber erneut Felix der Gefahr aus, bevor es ihm gelingt. Therese wird (so der im Roman selbst nicht ausgeführte Plan) Lothario, Natalie Wilhelm heiraten – es wären zwei Standesgrenzen überschreitende »Mißheiraten« (VII,6: S. 463), die belegen, dass Wilhelm sein

Bürgertum transzendiert; Wilhelm beerbt Mignon und wird mit dem Markese durch Deutschland reisen.

Zentrales Thema des Romans ist wie gesagt die beruflich-existenzielle Selbstfindung des jungen Wilhelm. Für seinen Entwicklungsgang ist seine Wanderschaft sowohl eine praktische Voraussetzung als auch ein Bild: Anders als der Adelige, der im *Grand Tour* seine Erziehung vollendet, um dann in der Heimat als ganzer Mann dazustehen, wird Bürgerssohn Wilhelm durch seine Fahrt in eine unbestimmte Ferne geführt, letztere ist also offen im Ausgang.¹⁴ Sie spiegelt und befördert die Selbstbildung: Denn »mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht«, wie er im berühmten Brief an Werner betont. Da er als Bürger nicht den Freiraum eines Edelmanns hat, der sich als »öffentliche Person« zur Entfaltung bringen könne,¹⁵ wählt er den Weg des Theaters (V,3: S. 288f.); zu dieser »harmonischen Ausbildung [s]einer Natur« (V,3: S. 290) gelangt er aber auch dort nicht wirklich. Zwar kann Werner beim Wiedersehen im letzten Buch Gestalt und Habitus bewundern: »sein Freund sei größer, stärker, gerader, in seinen [sic] Wesen gebildeter und in seinem Betragen angenehmer geworden« (VIII,1: S. 500). Die positive Entwicklung verdankt sich Wilhelms Einstellung, die in krassem Gegensatz zu Werners kaufmännisch-beschränktem »Glaubensbekenntnis« steht.¹⁶ Werner scheint dementsprechend auch »eher zurück als vorwärts gegangen zu sein« und zeigt als »arbeitsamer Hypochondrist« ein so kränkliches, unharmonisches, früh gealtertes Wesen, dass Goethes Urteil über dieses Alter Ego Wilhelms unschwer zu erraten ist (VIII,1: S. 500f.).

Der relative Erfolg hier und vor Publikum ändert wenig daran, dass das Theater eigentlich nicht der rechte Weg ist. Man muss die radikale Kritik Jarnos, der Schauspieler als »Zigeuner[]« (VII,3: S. 435) bezeichnet und urteilt, dass Wilhelm zum Theater »doch einmal kein Talent« habe (VII,7: S. 470), in seiner Radikalität nicht unterschreiben, auch wenn Wilhelm mitunter selbstkritisch meint, »nicht die geringste Anlage« (VII,9: S. 496) zur Schauspielerei zu haben. Hintergrund ist die romaneigene These, dass ein Schauspieler nur der sei,

14 Saße, »Vom heimlichen Geist des Widerspruchs«, S. 71.

15 Es sei am Rande festgehalten, dass Wilhelm naive Vorstellungen zu den Existenzbedingungen des Adels entwickelt: Tatsächlich hat eine Person von Stand Freiraum in der Selbstentfaltung nur qua Familienzugehörigkeit und ist daher dem familiären Kollektiv von Grund auf verpflichtet. Der Einzelne existiert nur als Teil des genealogischen Ganzen und muss im Zweifelsfall hinter es zurücktreten, etwa wenn es um Familienehre oder -fortbestehen geht; die Heiratsregeln sind restriktiv. All das übergeht Wilhelm in seiner Idealisierung.

16 Nämlich »seine Geschäfte verrichtet, Geld geschafft, sich mit den Seinigen lustig gemacht und um die übrige Welt sich nicht mehr bekümmert, als in so fern man sie nutzen kann« – eine philiströs-egoistisch-utilitaristische Einstellung (V,2: S. 286).

der andere Persönlichkeiten ganz und gar verkörpere, und »daß wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist« (VIII,5: S. 552). Diese sogenannte Dilettantismus-Diagnose, die eine falsche Erwartung an die Kunst kritisiert (von Goethe offensiv vertreten und an Karl Philipp Moritz vermittelt),¹⁷ trifft eben Wilhelms durch und durch identifikatorisches Verhältnis zum Theater: Er sieht Theater und Leben als Kontinuum und spielt den Hamlet, weil er sich in ihm wiedererkennt;¹⁸ erst nach und nach fallen ihm die Unterschiede auf.¹⁹

Auch ist das Ergebnis seiner theatralischen Bildung weit gemischter, als es die obigen Zitate suggerieren: Im Zuge der letzten zwei Bücher entfernt Wilhelm sich enttäuscht von der Bühne; mit dem Tod des Harfners und Mignons, zwei »Spiegelfiguren«, auf die Wilhelms »geniale Anteile« übertragen worden sind, scheint zudem das genialische Künstlerkonzept verabschiedet.²⁰ Nach dem Abschied vom Theater belegt Wilhelm in seinem Verhalten eine andauernde Ich-Zentriertheit sowie ein Ungenügen an sich und der Welt, was nahelegt, dass durch die »Theater-Bildung« keine Reife erreicht worden ist. Auch eine »zweckmäßige Tätigkeit« (VIII,1: S. 507), die Wilhelm in die Gesellschaft beruflich integrieren würde, findet er vorerst nicht. Trotz erfolgreich bestandener Lehrlingsprüfung wirkt der Bildungsprozess unvollständig: »Er konnte nichts, was ihn umgab, weder ergreifen noch lassen, alles erinnerte ihn an alles, er übersah den ganzen Ring seines Lebens, nur lag er leider zerbrochen vor ihm, und schien sich auf ewig nicht schließen zu wollen.« (VIII,7: S. 571), heißt es desillusioniert am Ende.

Die Bildung, die stattfindet, bleibt ein Ansatz; das gilt auch für die seines Gefühls und der persönlichen Verhältnisse. Wilhelm zeigt sich erst in der Vaterrolle als wirklich an der Außenwelt Interessierter: »Wilhelm sah die Natur durch ein neues Organ, und die Neugierde, die Wißbegierde des Kindes ließen ihn erst fühlen, welch ein schwaches Interesse er an den Dingen außer sich genommen hatte, wie wenig er kannte und wußte.« (VIII,1: S. 500) Aus der richtigen Haltung scheint eine integrierende Entwicklung zu erfolgen: »In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben.« (VIII,1: S. 504) Bald darauf muss Wilhelm jedoch einsehen, »daß wirklich der Knabe mehr ihn als er den Knaben erziehe« (VIII,1: S. 505), dass er allein als Pädagoge nicht ausreichen

17 So der Herausgeber Schings in der Anm. auf S. 839f. zu VIII,5: S. 552.

18 »Eben so dachte sich Wilhelm auch das häusliche Leben eines Schauspielers als eine Reihe von würdigen Handlungen und Beschäftigungen, davon die Erscheinung auf dem Theater die äußerste Spitze sei.« (I,15: S. 58) Dazu Selbmann, *Theater im Roman*, S. 66.

19 Ebd., S. 71.

20 Schößler, *Goethes Lehr- und Wanderjahre*, S. 183.

wird.²¹ Es folgt der Heiratsantrag an Therese, später die noch bessere Wahl der Erzieherin Natalie, denn laut Jarno kommt sie Wilhelms eigenen Idealen weit näher: »Therese dressiert ihre Zöglinge, Natalie bildet sie.« (VIII,4: S. 533) Welche der Damen es auch sei, Wilhelm gesteht im Grunde die eigene Unfähigkeit ein.

Die Wahl einer Mutter führt zu Wilhelms Liebesleben, das mit seiner Identitätssuche eng verknüpft ist. Seine diversen Lieben kann man wie folgt resümieren: »So liebte ich Marianen, und ward so schrecklich an ihr irre; ich liebte Philinen und mußte sie verachten. Aurelien achtete ich, und konnte sie nicht lieben; ich verehrte Thesen, und die väterliche Liebe nahm die Gestalt einer Neigung zu ihr an [...]« (VIII,7: S. 569) Es folgt noch die Liebe zu Natalie, die endlich zur Ehe zu führen scheint. Mariane, Philine und Aurelie sind die Schauspieler-Lieben, jede deckt einen Bereich davon ab: Mariane verkörpert den jugendlichen Traum vom Theater sowie sein Scheitern ganz allgemein – sie stirbt, hinterlässt aber die leibliche und symbolische Frucht dieser Zeit. In den zwei weiteren Schauspielerinnen diversifiziert sich das Theater: Philine ist die heitere, Aurelie die ernste Muse; beide nehmen einen entsprechenden Weg, Philine lebt eine offene Liebe, Aurelie stirbt an Liebesleid. Die Damen aus dem Umfeld der Turmgesellschaft hingegen verkörpern Optionen, die sich nach dem Theater bieten: Therese ist eine gute Wirtschafterin, Natalie eine tatkräftig Helfende, die den praktischen Ausgleich sucht (VIII,3: S. 527f.); beide sind gute Pädagoginnen mit Praxissinn, beide suchen in der Ehe ihre Lebensform, auch wenn es sich um nichtstandesgemäße Heiraten handelt.

Wilhelm freilich gelingt die Liebeswahl nicht ohne Weiteres. Zunächst will er Therese heiraten, eine Entscheidung, die ihm als Ausdruck seiner endlich erreichten Reife erscheint:

[Der] Entschluß, Thesen meine Hand anzubieten, ist vielleicht der erste, der ganz rein aus mir selbst kommt. Mit Überlegung machte ich meinen Plan, meine Vernunft war völlig damit einig, und durch die Zusage des trefflichen Mädchens wurden alle meine Hoffnungen erfüllt. Nun drückt das sonderbarste Geschick meine ausgestreckte Hand nieder [...]. (VIII,4: S. 536)

In der Tat wird ausgerechnet diese Entscheidung durch die Wechselfälle des Glücks zuschanden. Ob durch das Geschick oder andere Instanzen, dem Men-

21 Zudem wird Pädagogik im Roman auch insofern ironisiert, als nur Felix' Mangel an Erziehung ihn vor dem Schluck aus des Harfners giftigem Glas bewahrt: Der Junge trinkt aus der Flasche (was Wilhelm ihm abgewöhnen wollte), und der »zu Erziehende überlebt, weil er ungezogen bleibt«; Saße, »Vom heimlichen Geist des Widerspruchs«, S. 78.

schen werden Steine in den Weg gelegt, wie Wilhelm kurz vor Romanschluss verzweifelt festhält: »Vergebens klagen wir Menschen uns selbst, vergebens das Schicksal an! Wir sind elend und zum Elend bestimmt, und ist es nicht völlig einerlei, ob eigene Schuld, höherer Einfluß oder Zufall, Tugend oder Laster, Weisheit oder Wahnsinn uns ins Verderben stürzen.« (VIII,10: S. 607) Tatsächlich ist es dann ein Arrangement zwischen Lothario und Therese, das Wilhelm zu Natalie verhilft:

Und wenn nun, versetzte Lothario, indem er ihn bei der Hand nahm, Ihre Verbindung mit meiner Schwester die geheime Bedingung wäre, unter welcher sich Therese entschlossen hat, mir ihre Hand zu geben? Eine solche Entschädigung hat Ihnen das edle Mädchen zgedacht; sie schwur, daß dieses doppelte Paar an Einem Tage zum Altare gehen sollte. Sein Verstand hat mich gewählt, sagte sie, sein Herz fordert Natalien, und mein Verstand wird seinem Herzen zu Hülfe kommen. (VIII,10: S. 607)

Zwar kommt Wilhelm zu seinem Glück, nämlich der Heirat mit der wahren »schönen Seele« des Romans. Auch wird sie als Ergebnis eines natürlichen Prozesses verklärt: »Die Natur hat gewirkt, und der tolle Bruder hat nur die reife Frucht abgeschüttelt.« (VIII,10: S. 608) Dieses Resultat, Lothario betont das zu Recht, baut auf der Kenntnis von Wilhelms Gefühlen auf, und mit den Worten einer harmonisierenden Lektüre liegt ein »Zusammenwirken von Natur, leitendem Schicksal und vernünftiger Planung« vor.²² Was sie verschweigt: Es handelt sich auch um einen zweckdienlichen, durchaus egoistisch motivierten Kompromiss.

Ein wirklicher Bildungsgang ist damit nicht vollendet – Goethe selbst warnt auch vor einer zu stringenten Lektüre:

Es gehört dieses Werk übrigens zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.²³

22 Gerda Röder, *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman. Eine Studie zu Goethes Wilhelm Meister*, München 1968 (Münchener Germanistische Beiträge 2), S. 159.

23 Johann Wolfgang Goethe, *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. XIX; 18. Januar 1825, S. 128.

Eher wird eine Reihe problematischer Optionen kritisiert, der Werther'sche Hang zu Solipsismus und kränklicher Ich-Zentriertheit etwa wird überwunden, ebenso die Schauspielerei als Mittel des individualistischen Ausdrucks. Goethe mag im Gegenzug ein klassisches Kunstverständnis inszenieren, ob in Schauspielerei oder Architektur, wohl auch dessen Überzeugungskraft zeigen (vgl. Wilhelms Reaktion auf den Saal der Erinnerung; VIII,5: S. 543) – er lässt seinen Helden dennoch nicht zu einem klassisch Gebildeten werden. Hierin liegen Komplexität und Ambivalenz des Romans. Kritisiert und überwunden wird jedoch auch das manipulative Aufklärungskonzept der Turmgesellschaft: Diverse Heilungsprojekte (den Harfner und Mignon betreffend) scheitern, die Gruppe ist nach dem Tod des Harfners entsprechend ratlos und gibt sich dem Alkohol hin (VIII,10: S. 605). Rückblickend erweisen sich zudem Urteile des obersten Manipulators Jarno als fehlgeleitet, etwa die Empfehlung an Wilhelm, Mignon und Harfner loszuwerden: Die zwei exzentrischen Wesen erweisen sich letztlich als nahestehend und hilfsbedürftig; Wilhelms Beistand ist nicht nur ein Gebot der Nächstenliebe, sondern auch rentabel, da er Mignon beerben wird.

Überhaupt ist eine große Einsicht des Romans, dass Selbstbildung und -verwirklichung am ehesten in der Öffnung zu den Mitmenschen stattfinden kann; wie *Faust II* werden die *Wanderjahre* sich daher von den existenziell-philosophischen Fragen des Helden ab- und den sozialen Utopien sowie ihrem Potenzial zuwenden (dass man die stark allegorisierenden *Wanderjahre* nicht einfach als Fortsetzung verstehen kann, sei nur am Rande vermerkt). Die *Lehrjahre* formulieren bereits die dieser Neuausrichtung zugrunde liegende Einsicht:

[Wilhelm] wußte nicht, daß es die Art aller der Menschen sei, denen an ihrer innern Bildung viel gelegen ist, daß sie die äußeren Verhältnisse ganz und gar vernachlässigen. Wilhelm hatte sich in diesem Falle befunden, er schien nunmehr zum erstenmal zu merken, daß er äußerer Hülfsmittel bedürfe, um nachhaltig zu wirken. (VII,9: S. 493)

Hier wie in den Diskussionen zu Amerika oder zur Besteuerung von adeligem Grundbesitz klingt bereits die soziale Wende im Bildungsgedanken an.

Nach diesem Einblick in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* stellt sich die Frage, in welcher Form der Saul-Stoff darin eine Rolle spielt und ob die zentrale Konfliktkonstellation zwischen weltlicher Macht und religiöser Autorität gestaltet wird. Die Forschung hat sich meist auf ein anderes Leitmotiv konzentriert, das des kranken Königssohns Antiochos, das als Gemälde dem jungen Wilhelm als Projektionsfläche dient und am Ende des Romans wieder aufgegriffen

wird;²⁴ es findet spätere Fortsetzungen, etwa in der Hamlet-Figur. Anfang und Ende sind in der Tat als exponierte Stellen generell relevant, besonders in einem Roman, der sich »aufgrund der vielen Positions- und Richtungswechsel, der intendierten Wegveränderungen und der sich zufällig einstellenden Wegstörungen eindeutigen Festlegungen entzieht«.²⁵ In genau diesen Passagen allerdings wird auch die Saul-Referenz emphatisch inszeniert. So begeistert sich der kleine Wilhelm für ein Saul-Puppenspiel:

So saß nun alles und war still; eine Pfeife gab das Signal, der Vorhang rollte in die Höhe, und zeigte eine hochrot gemalte Aussicht in den Tempel. Der Hohepriester Samuel erschien mit Jonathan, und ihre wechselnden wunderlichen Stimmen kamen mir höchst ehrwürdig vor. Kurz darauf betrat Saul die Szene, in großer Verlegenheit über die Impertinenz des schwerlötigen Kriegers, der ihn und die seinigen herausgefordert hatte. Wie wohl ward es mir daher als der zwerggestaltete Sohn Isai mit Schäferstab, Hirtentasche und Schleuder hervorhüpfte und sprach: Großmächtigster König und Herr Herr! es entfalle keinem der Mut um deswillen; wenn Ihre Majestät mir erlauben wollen, so will ich hingehen und mit dem gewaltigen Riesen in den Streit treten. – Der erste Akt war geendet und die Zuschauer höchst begierig zu sehen was nun weiter vorgehen sollte, jedes wünschte die Musik möchte nur bald aufhören. Endlich ging der Vorhang wieder in die Höhe. David weihte das Fleisch des Ungeheuers den Vögeln unter dem Himmel und den Tieren auf dem Felde, der Philister sprach Hohn, stampfte viel mit beiden Füßen, fiel endlich wie ein Klotz und gab der ganzen Sache einen herrlichen Ausschlag. Wie dann nachher die Jungfrauen sangen: Saul hat Tausend geschlagen, David aber Zehntausend! der Kopf des Riesen vor dem kleinen Überwinder hergetragen wurde, und er die schöne Königstochter zur Gemahlin erhielt; verdroß es mich doch bei aller Freude, daß der Glücksprinz so zwergmäßig gebildet sei. Denn nach der Idee vom großen Goliath und kleinen David hatte man nicht verfehlt beide recht charakteristisch zu machen. (I,2: S. 12f.)

Was sich Wilhelm hier im Zwiegespräch mit der Mutter in Erinnerung ruft, ist jenes »verwünschte Puppenspiel« (so Wilhelms Mutter), das der Junge »vor zwölf Jahren zum heiligen Christ« erhalten hat (I,2: S. 12) und das man – be-

24 Es handelt sich um die von Plutarch und (Pseudo-)Lukian erzählte Geschichte eines syrischen Prinzen, der sich nach seiner Schwiegermutter Stratonike verzehrt. Der Vater erfährt durch den Arzt davon und überlässt seinem Sohn schließlich Weib und Reich. Zu dieser Referenz Kuhlmann, »Der andere Saul«, S. 31f.

25 Ebd., S. 31.

trachtet man den *Wilhelm Meister* im Ganzen – als Ursprung der Theaterleidenschaft sehen muss. In der Folge wird Wilhelm am Puppenspiel die verschiedenen Rollen des Theaterkontextes durchexerzieren (Zuschauer, Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner usw.). Damit aber steht die Puppe Saul am Anfang sowohl des Abweichens vom bürgerlichen Lebensweg als auch des (wie auch immer gebrochenen) theatralischen Bildungsgangs Wilhelm Meisters.²⁶

Mit Blick auf die Tradition der literarischen Saul-Darstellungen überrascht dieser Befund nicht. Wie in der Einleitung zu Teil IV erwähnt wurde, sind die vormodernen Saul-Darstellungen primär dramatischer Natur: Wenn Goethe den Stoff nun in einem Roman gestaltet, ist es gewissermaßen gattungspoetisch nur konsequent, dass er Saul darin zuerst als Bühnenphänomen zeigt, bevor er ihn genuin romanesk nutzbar macht. Für unsere Literaturgeschichte der Saul-Darstellungen ist dieser Moment zentral: Mit der Aufnahme Sauls in einen Theaterroman wird er Teil einer Gattungstransformation, die Goethe selbst vornimmt, der sich ab den 1790er Jahren »ganz zum Epischen« wendet²⁷ und nicht wenig dafür tut, diese Gattung zu nobilitieren – im *Wilhelm Meister* wird der Roman bereits als gleichrangig mit dem Drama gesetzt, wie die Debatte zwischen Wilhelm und Serlo um die jeweiligen Vorzüge der Gattungen belegt (V,7: S. 305f.). Saul betreffend kann man daher folgende zwei Thesen wagen: In Goethes Werk lässt sich an der Transformation des Stoffes die analog erfolgende Hinwendung zum Epischen ablesen; in der Literaturgeschichte allgemein setzt mit Goethes Übernahme die moderne Wanderung des Stoffes durch die Gattungen ein.

Zurück zum Text. Inszeniert wird dort nicht Sauls Geschichte allein, sondern just der Teil, in dem Davids Aufstieg beginnt. Es findet sogleich eine Verschiebung zu Sauls Rivalen statt, die im Rückblick als Beginn der genialischen Irrungen Wilhelms verständlich wird. Denn Wilhelm identifiziert sich mit dem Bezwingen Goliaths: »verdroß es mich doch bei aller Freude, daß der Glücksprinz so zwergmäßig gebildet sei« – was hier als Identifikation eher mitschwingt, wird an anderer Stelle deutlicher. Dort erinnert sich Wilhelms Mutter im Gespräch mit ihrem Sohn, dass Wilhelm sich »einen Goliath und David von Wachs« machte, »sie beide gegen einander perorieren ließest, dem Riesen endlich einen Stoß gabst und sein unförmliches Haupt auf einer großen

26 Selbmann, *Theater im Roman*, S. 63f. Man mag im Puppenspiel auch die noch frühe Entwicklungsstufe des Helden, »die Chrysalis im Charakter Wilhelms«, sehen; Hellmut Ammerlahn, *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre. Struktur, Symbolik, Poetologie*, Würzburg 2003, S. 60–63, hier S. 61.

27 So Goethe selbst im Gespräch vom 26. Juli 1826; Goethe, *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, S. 162–164, hier S. 164.

Stecknadel mit wächsernem Griff dem kleinen David in die Hand klebstest« (I,2: S. 13). Später ergänzt Wilhelm:

Von der Zeit an wandte ich alle verstohlenen einsamen Stunden darauf, mein Schauspiel wiederholt zu lesen, es auswendig zu lernen, und mir in Gedanken vorzustellen [...]. Ich ward darüber in meinen Gedanken selbst zum David und zum Goliath. In allen Winkeln des Bodens, der Ställe, des Gartens, unter allerlei Umständen, studierte ich das Stück ganz in mich hinein, ergriff alle Rollen, und lernte sie auswendig, nur daß ich mich meist an den Platz der Haupthelden zu setzen pflegte, und die übrigen wie Trabanten nur im Gedächtnisse mitlaufen ließ. So lagen mir die großmütigen Reden Davids, mit denen er den übermütigen Riesen Goliath herausforderte, Tag und Nacht im Sinne; ich murmelte sie oft vor mich hin [...]. (I,5: S. 21)

Was sich hier beobachten lässt, ist eine erste Identifikation mit einem »Glücksprinz[en]« (I,2: S. 13), dem weitere folgen werden, neben dem prominenten »Unglücksprinzen« Hamlet etwa Antiochos, Tancredi (Tasso), Harry (Shakespeare) und Hettore Gonzaga (Lessing).²⁸ Dies erklärt denn auch die auffällige Wahl, an den Romanbeginn den Aufstieg des jungen Rivalen und Nachfolgers zu setzen: David entspricht den Identifikationsmustern des jungen Wilhelm – Saul erscheint eher als Kontrast.²⁹ Jugend, Schönheit, musikalisches Talent, dichterische Begabung, kriegerische Stärke und Erfolg bei den Frauen wirken zusammen; das Vertrauen, von Gott erwählt zu sein, spiegelt das Weltvertrauen des Knaben.

Mariane hingegen, die den Anlass der erzählerischen Rückschau auf das kindliche Puppenspiel bietet, hat eine klare Präferenz für eine andere Figur:

König Saul im schwarzen Samtrocke mit der goldenen Krone wollte Marianen gar nicht gefallen; er sähe ihr, sagte sie, zu steif und pedantisch aus. Desto besser behagte ihr Jonathan, sein glattes Kinn, sein gelb und rotes Kleid und der Turban. Auch wußte sie ihn gar artig am Drahte hin und her zu drehen, ließ ihn Reverenzen machen und Liebeserklärungen hersagen. Dagegen wollte sie dem Propheten Samuel nicht die mindeste Aufmerksamkeit schenken, wenn ihr gleich Wilhelm das Brustschildchen anpries und erzählte, daß

²⁸ So Herausgeber Schings in der Anm. auf S. 715 zu I,2: S. 13.

²⁹ Es überrascht, dass Ammerlahn, der das Puppenspiel im Detail untersucht, nur die (gleich zu erläuternde) Neigung Marianes zu Jonathan aufgreift. Der Hinweis, dass »Mariane in mancher Hinsicht auch Wilhelm charakterisiert«, rechtfertigt nicht, Wilhelms Desinteresse für Jonathan und seine exklusive Neigung für David zu übergehen; *Imagination und Wahrheit*, S. 61.

der Schillertaft des Leibbrocks von einem alten Kleide der Großmutter genommen sei. David war ihr zu klein, und Goliath zu groß, sie hielt sich an ihren Jonathan. Sie wußte ihm so artig zu tun, und zuletzt ihre Liebkosungen von der Puppe auf unsern Freund herüber zu tragen, daß auch diesmal wieder ein geringes Spiel die Einleitung glücklicher Stunden ward. (I,3: S. 15 f.)

Die Wahl überrascht: Selten steht Sauls Sohn im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, seltener noch im Zentrum weiblichen Begehrens. Marianes Präferenz scheint zunächst anekdotische physische Gründe zu haben (»sein glattes Kinn, sein gelb und rotes Kleid und der Turban«), verweist strukturell aber auf einen Wechsel weg von David hin zu Saul, in dem Jonathan eine Zwischenstation darstellt; dieselbe Mittlerstellung hat die Puppe auch in den Zärtlichkeiten der Liebenden inne.

Erst der reifere Wilhelm kann sich mit Saul identifizieren. Er tut dies nicht direkt, es wird ihm – wie vieles andere – von außen angetragen, hier von seinem zukünftigen Schwager Friedrich. In den allerletzten Zeilen des Romans heißt es nämlich:

Erinnern Sie mich nicht in diesem Augenblicke des höchsten Glückes an jene Zeiten!

Deren ihr euch nicht schämen sollet, so wenig man sich seiner Abkunft zu schämen hat. Die Zeiten waren gut, und ich muß lachen, wenn ich dich ansehe, du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.³⁰

Ich kenne den Wert eines Königreichs nicht, versetzte Wilhelm, aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte. (VIII,10: S. 610)

Nun wird der junge Saul zum Modell, der – wie Wilhelm vom Vater ausgesandt – wie zufällig zu seinem Königtum kommt und erst später in Ungnade

30 Am Rande sei angemerkt, dass Goethe Christoph Martin Wieland zitiert; vgl. die »Einführung« im Kommentar der zitierten Ausgabe, S. 624. Es handelt sich um *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), Wielands ersten Bildungsroman (dort Buch I, Kap. 8), der sich ebenfalls um einen Schwärmer dreht und zugleich ein komischer Roman ist. Dies erläutert Lothar Bluhm, der auch darauf hinweist, dass Goethe selbst wiederum von Wilhelm Raabe in *Der Schüdderump* (1869/1870) zitiert werden wird: »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis« ...» *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zwischen »Heilung« und »Zerstörung«, in: ders./Achim Hölder (Hg.), »daß gepflegt werde der feste Buchstab«. *Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag*, Trier 2001, S. 122–140; URL der Onlineversion im *Goethezeitportal*: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_bluhm.pdf (eingestellt am 12. 1. 2004; aufgerufen am 23. 1. 2024), hier S. 11–14, zu Raabe S. 19f.

fallen wird. Wilhelm betont die Gnadendimension des Vorgangs: Das Königreich ist unverdient, »ein Glück« eben, nur ist es alles andere als ausgemacht, dass diese Gnade eine im strengen Sinne christliche Gottesgnade ist. Dagegen spricht bereits die Person, die den Vergleich aufmacht: Friedrich ist eine leichte, komische Figur mit stets fragmentarischen Kenntnissen kanonischer Texte; man kann die Referenz als »spielerisch« begreifen.³¹ Sicher stellt sie eine gewisse Symmetrie her, da sie den Romanschluss an den -anfang, den reiferen Wilhelm an seine Kindheit zurückbindet.³²

Dennoch dräut fortan die Gefahr des späteren Unglücks, das Saul widerfahren wird, nun auch für Wilhelm, denn das gefundene Königreich – von vielen Interpreten mit einer gelungenen Bildung Wilhelms gleichgesetzt –³³ wird Saul wieder verlieren: »Dem auf der Textoberfläche so eingängigen glücklichen Ausgang des Romans wäre über die angedeutete Ambivalenz der Saul-Figur also verdeckt ein Moment des Scheiterns eingeschrieben.«³⁴ Das ist eine Brechung des glücklichen Endes,³⁵ ob Bildung oder Heilung, der Prozess ist nicht abgeschlossen, wenn Saul als Modell in einem ephemeren Frühstadium gezeigt wird. Es überzeugt daher nicht vollauf, wenn der eben zitierte Lothar Blum in seinem Versuch, eine Ambivalenz des *Wilhelm Meister* herauszuarbeiten, dem eine »Glücksperspektive« entgegenzustellen versucht.³⁶ Goethe legt diese zwar selbst nahe, wenn er gegenüber Eckermann betont:

31 Brown, »Im Anfang war das Bild«, S. 242. Zur komischen Rollenhaftigkeit, die damit impliziert ist, vgl. Norbert Wichard, »Über das Lachen in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, in: Daniel Fulda u.a. (Hg.), »Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?« *Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*, Berlin/New York (NY) 2010, S. 203–213, bes. S. 212 f.

32 Röder, *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman*, S. 161. Röder sieht die Brechung nicht, die einem Bibelkenner wie Goethe nicht zufällig unterlaufen sein kann.

33 Bluhm, »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis' ...?«, S. 7.

34 Ebd., S. 9.

35 Ähnlich Saße, »Vom ›heimlichen Geist des Widerspruchs‹«, S. 81; sowie Kristina Skorniakova, *Moderne Transzendenz. Wie Goethes Wilhelm-Meister-Romane Sinn machen*, Leipzig 2010, S. 265–268. Weitere Forschungspositionen, die infrage stellen, ob Wilhelms weiterer Lebensweg im »Zeichen stabiler Bildung, Heilung und Glück« steht, trägt Hauke Kuhlmann zusammen: »Es fehlte mir der Zusammenhang, und darauf kommt doch eigentlich alles an.« *Zum Problem der Kohärenz in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bielefeld 2019 (Philologie und Kulturgeschichte 10), S. 234–241, hier S. 240, Anm. 597.

36 Entweder, indem man den jungen Saul isoliert als Glücksfigur begreift, die den jungen David am Romananfang spiegelt, oder indem man Goethe eine Neudeutung unterstellt: »Goethe habe in seinem Roman – so dieser Erklärungsweg – durch die Verkehrung der biblischen Reihenfolge eine Re-Lektüre der Saul-Geschichte initiiert. Indem er die biblische Erzählung quasi ›von hinten aufzäumt‹, vermag er die Geschichte eines Abfalls von Gott ›gegen den Strich‹ zu lesen und zu der einer glücklichen Verheißung zu konterkarieren. Gegen die Autorität des Prätextes fun-

Will man aber dergleichen [eine ausgesprochene Tendenz; N.B.] durchaus, so halte man sich an die Worte Friedrichs, die er am Ende an unsern Helden richtet, indem er sagt: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Hieran halte man sich. Denn im Grunde scheint doch das Ganze nichts anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch, trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höheren Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange.³⁷

Diese Reduktion der Saul-Geschichte auf das Motiv einer Episode wird quasi nur als Notlösung präsentiert³⁸ für den Fall, dass unbedingt eine klare Tendenz aus dem Roman gezogen werden müsse – Goethe hat sich vorher jedoch klar gegen diesen Ansatz ausgesprochen (»Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut.«).³⁹ Zudem würde Goethe, würde er wirklich diese optimistische Lesart der Saul-Geschichte forcieren, sowohl mit den Samuel-Büchern selbst als auch mit einer jahrhundertealten Deutungstradition brechen – was an sich denkbar ist, aber eine emphatischere Markierung der Neudeutung nahelegt. Dies gilt umso mehr, als er die radikale Saul-Umdeutung Voltaires vehement ablehnt (s. Kap. III.8).

Angemerkt sei, dass diese Ambivalenz selbst der auf den ersten Blick eindeutig optimistischen Lesarten des alten Goethe noch eingeschrieben ist:

Die Anfänge *Wilhelm Meisters* [...] entsprangen aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht ins Klare kommen, und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß wie es zugeht. Hiezu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus u.s. w. genannt hat. Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl das an Verzweiflung grenzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halb widerstrebend, fortreißen. [...] Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm

gierte der literarische Text mit seinem grundsätzlich veränderten Sinngehalt dann als Ansatzpunkt für eine neue Tradition der Saul-Erzählung.« Bluhm, »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis' ...«, S. 9.

³⁷ Goethe, 18. Januar 1825, *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, S. 128f.

³⁸ Ähnlich Bluhm selbst, »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis' ...«, S. 18.

³⁹ Goethe, 18. Januar 1825, *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, S. 128.

Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht: »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.«⁴⁰

Was flüchtig betrachtet wie ein Ausdruck von Gottvertrauen wirkt, bedarf eines zweiten Blicks. Denn davon abgesehen, dass Wilhelms Erkenntnisprozess auf ein Minimum reduziert wird (»Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf«), verweist die Passage ja nur auf Roman und alttestamentliche Vorlage zurück –⁴¹ womit das Geschehen der Samuel-Bücher und das offene, aber eben unter unheilvollen Saul-Vorzeichen stehende Ende des Romans nicht positiviert wären.

Die fundamentale Opposition zwischen dem jungen David und dem jungen Saul fasst den Roman ein. Bevor es zu dieser finalen Verschiebung kommt, sind weitere Referenzen auszumachen; diese finden sich vor allem zu Anfang des Romans. So wird das Ambiente von Wilhelms Elternhaus auf suggestive Weise beschrieben:

In einem feinen Bürgerhause erzogen, war Ordnung und Reinlichkeit das Element, worin er atmete, und indem er von seines Vaters Prunkliebe einen Teil geerbt hatte, wußte er, in den Knabenjahren, sein Zimmer, das er als sein kleines Reich ansah, stattlich auszustaffieren. Seine Bettvorhänge waren in große Falten aufgezogen und mit Quasten befestigt, wie man Thronen vorzustellen pflegt, er hatte sich einen Teppich in die Mitte des Zimmers, und einen feinern auf den Tisch anzuschaffen gewußt, seine Bücher und Gerätschaften legte und stellte er fast mechanisch so, daß ein niederländischer Maler gute Gruppen zu seinen Still-Leben hätte heraus nehmen können. Eine weiße Mütze hatte er wie einen Turban zurecht gebunden, und die Ärmel seines Schlafrocks nach orientalischem Costüme kurz stutzen lassen. (I,15: S. 57)

Was wie eine generisch ›orientalische‹ Ausstattung und Verkleidung wirkt,⁴² wird durch den oben eingeführten Kontext als Verstärkung der Identifikation mit David verständlich – auch wenn das »Gebet«, das auf dem Teppich verrichtet wird (I,15: S. 58), eher auf den Islam zu verweisen scheint.

40 Johann Wolfgang Goethe, *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. XIV: *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, hg. von Reiner Wild, S. 7–322, hier S. 12.

41 Ähnlich Bluhm, »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis« ...', S. 6.

42 Die man durch den Vergleich mit ähnlichen Passagen auch als Attribute dichterischer Einbildungskraft begreifen kann; Ammerlahn, *Imagination und Wahrheit*, S. 60.

Es finden sich weitere Bezugnahmen, die dazu führen, dass die Figur aus den Samuel-Büchern, mit der Wilhelm identifiziert wird, ausgetauscht wird: Aus David wird schrittweise Saul. Dies geschieht oft mittels Nebenfiguren, die durch ihre Zuordnung zu Figuren des Saul-Stoffes Wilhelm die Saul-Rolle zuweisen. Zentral ist hier die Inszenierung des Harfners,⁴³ denn er wird als Musiktherapeut im Geiste Davids dargestellt. Diese Gleichsetzung führt schon in Buch II zu einer ersten Annäherung Wilhelms an Saul:

In der verdrießlichen Unruhe, in der [Wilhelm] sich befand, fiel ihm ein, den Alten aufzusuchen, durch dessen Harfe er die bösen Geister zu verscheuchen hoffte. Man wies ihn, als er nach dem Manne fragte, an ein schlechtes Wirtshaus in einem entfernten Winkel des Städtchens, und in demselben die Treppe hinauf bis auf den Boden, wo ihm der süße Harfenklang aus einer Kammer entgegen schallte. Es waren herzerweichende, klagende Töne, von einem traurigen, ängstlichen Gesange begleitet. (II,13: S. 134)

Wie der Hirtenjunge erweist sich der mysteriöse Wanderer als Musiktherapeut: Er vermag dank seiner Harfenmusik »die bösen Geister« zu bannen, die Wilhelm heimsuchen. Wilhelm, der vorher die David-Rolle übernommen hat, erscheint nun als Wiedergänger Sauls, der von Gottes Gnade verlassen und melancholischen Schüben ausgesetzt ist. Allerdings ist die Referenz parodistisch gehalten, und zwar deutlicher noch als der David-Bezug im Puppenspiel. Denn Wilhelms Melancholie rührt daher, dass Friedrich zur lebenslustigen Philine zurückgekehrt ist, die eben noch auf Wilhelms Schoß gesessen hat, und nun »hemmte der heftige Krampf einer gewaltsamen Eifersucht auf einmal den Lauf seiner Lebensgeister und seiner Ideen, und da er sich nach und nach von seiner Erstarrung erholte, überfiel ihn eine Unruhe, ein Unbehagen, dergleichen er in seinem Leben noch nicht empfunden hatte« (II,12: S. 133). Eifersucht als Ursache für die Heimsuchung »böse[r] Geister« ist denkbar banal, die komische Fallhöhe zum alttestamentlichen Vorbild offensichtlich; die Bezugnahme ist parodistisch. Nichtsdestotrotz gesellt sich Wilhelm tief gerührt zum Harfner, um wie in »einer Versammlung frommer Menschen, die sich, abgesondert von der Kirche, reiner, herzlicher und geistreicher zu erbauen glauben,« die Musik genießen zu können (II,13: S. 136).

Die Situation gewinnt durch die Vorgeschichte des Harfners eine zusätzliche Dimension (VIII,9: S. 580–593). Augustin lebte erst in einem Kloster, wo er sich »ganz dem Genuß einer heiligen Schwärmerei« hingeeben hat, »jenen

43 In Kuhlmanns aufschlussreicher Studie wird der Punkt nur gestreift; »Der andere Saul«, S. 34f.

halb geistigen, halb physischen Empfindungen, die, wie sie ihn eine Zeit lang in den dritten Himmel erhuben, bald darauf in einen Abgrund von Ohnmacht und leeres Elend versinken ließen« (VIII,9: S. 581f.). Dieser in mancher Hinsicht Werther und dem jungen Wilhelm ähnliche Schwärmer ist es, der die Nachbarin Sperata liebt und mit ihr ein Kind zeugt – zunächst in Unwissenheit darüber, dass es sich um seine Schwester handelt. Als seine Geschwister ihn aufklären, will er es zuerst nicht glauben und schließlich dennoch nicht von Sperata lassen; er rechtfertigt seine Neigung mit Beispielen anderer Kulturen (»Gab es nicht edle Völker, die eine Heirat mit der Schwester billigten?«; VIII,9: S. 583) und der Macht einer hypostasierten Natur (»fragt die Natur und euer Herz«; VIII,9: S. 584); tatsächlich hat ihm jedoch der »ungebundene freie Verstand« den Tabubruch legitimiert (VIII,9: S. 585). Augustin wird fürsorglich in ein Kloster gedrängt; seine Tochter Mignon wird heimlich geboren und wächst am Seeufer auf, wo »eine Gesellschaft Seiltänzer« sie eines Tages raubt (VIII,3: S. 523). Sperata wird schier verrückt darüber und verstirbt schließlich. Augustin, der mittlerweile das Harfenspiel zur Selbstberuhigung erlernt hat (»Er saß fast niemals, als wenn er seine Harfe nahm und darauf spielte, da er sie denn meistens mit Gesang begleitete.«; VIII,9: S. 590), stattet ihrer aufgebahrten Leiche einen letzten Besuch ab und begibt sich dann auf eine Wanderschaft, die eher einem Irren gleicht und ihn schließlich zu Wilhelm führen wird.

Der Harfner muss mit seiner Schuld leben, sie ist nunmehr zu einer Quelle des Leids geworden: »[W]ie ein entferntes unförmliches Gespenst« sucht sie ihn heim (VII,4: S. 438) – eine mögliche Anspielung auf Samuels Geist, wenn man den Harfner als (weiteres) Echo Sauls versteht. Das wäre eine denkbare Lesart, schließlich hat er einen Fehler begangen und benötigt die Musik, um die ihn quälende Melancholie zu lindern; er wird offensichtlich weiter von seinen Dämonen heimgesucht, wie auch das Verhalten während des Brands zeigt. Zugleich wird er als Harfenspieler eben zur David-Figur Wilhelms.

Zugleich ist der Harfner – auch – eine Spiegelung des Helden. Denn sein Inzest mit der eigenen Schwester kann als eine Form der Ichbezogenheit und des Solipsismus verstanden werden: Er sucht in seiner Liebesbindung nur das radikal dem eigenen Selbst Ähnliche; die bewusste Verneinung sozialer Tabus mit dem einzigen Ziel, das eigene Begehren durchzusetzen, bestätigt diesen Eindruck.⁴⁴ In Verbindung mit der Kraft seiner Musik, die Wilhelm völlig überwindet, wird so aus dem Harfner eine Spiegelung des Helden, welche Wilhelms ge-

44 Der Harfner erinnert in dieser Hinsicht an François-René de Chateaubriands Erzählung *René* (1802), deren Held auch nur in der (unmöglichen) Liebe zur eigenen Schwester die angemessene Liebesneigung sieht. Es handelt sich um ein »Paradigma romantischer Subjektivität«; Joachim Küpper, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *El Desdichado*«, in: *Zeitschrift für*

nialische Anteile ins Pathologische übersteigert.⁴⁵ Auch vereint der Harfner, wie Wilhelm, David- und Saul-Referenzen, die bösen Geister und die Musiktherapie.

Zum Harfner hinzu kommen weitere Figuren, Konstellationen und Motive, welche besagte Annäherung Wilhelms an Saul befördern. Eine Etappe in dieser Annäherung ist sehr vermittelt präsent, wenn die schöne Seele sich in ihren Bekenntnissen mit David vergleicht, »als er Bathseba erblickte« (VI: S. 395), sprich als er zum Sünder wurde. Diese Figur der schönen Seele steht ja eben für eine Tendenz der kränklichen Innerlichkeit (Goethe spricht von »Hypochondrie«),⁴⁶ die Wilhelm überwindet. Wenn sie sich nun (im Schlechten) mit David identifiziert, dann folgt im Umkehrschluss daraus, dass Wilhelm zu Saul neigt. Eine eigenartige Referenz findet sich sodann darin, dass Wilhelms Rivale Norberg Mariane in ihrer »schwarz-grün-braune[n] Jacke« mit der »Hexe von Endor« vergleicht und sie so dazu ermuntert, »das weiße Neglige« zu tragen, das er ihr geschenkt hat (I,17: S. 74): Man kann Marianes Vertraute Barbara weit eher als Wiedergängerin der Hexe verstehen.⁴⁷ Tatsächlich wird diese »Sybille! Furie!« (VII,8: S. 477)⁴⁸ für Wilhelm die verstorbene Mariane wiederauferstehen lassen (VII,8: S. 476–483) – ein Anklang an die Beschwörung des Propheten Samuel. Weitere Aspekte weisen in dieselbe Richtung: Die Dämonisierung Barbaras (sie kommt nach Mitternacht und setzt »höllische Kunstgriffe« ein; VII,8: S. 477), aber auch die Verbindung mit einem Mahl (in den Samuel-Büchern zur Stärkung Sauls, hier als parodistische Nachahmung des früheren Nachtmahls unter Verliebten) sind wichtige Parallelelemente; hinzu kommt die vor allem aus der Deutungstradition stammende Unsicherheit ob des Wahrheitsgehalts der Aussagen (»Redest Du wahr? sagte Wilhelm.« VII,8: S. 481). Insgesamt nähert die Gleichsetzung Barbaras mit der Hexe parallel dazu Wilhelm an Saul an.⁴⁹

Es gibt also eine Reihe von Anspielungen auf die Samuel-Bücher; sie betreffen, wie einsichtig geworden sein sollte, zentrale Ereignisse des Romans, die eng mit Wilhelms Werdegang zusammenhängen. Ohne am Anfang einzuset-

französische Sprache und Literatur 98.2/1988, S. 137–165, S. 137 und S. 149f., hier bes. S. 150, Anm. 58.

45 Schößler führt aus, dass Wilhelms Begleiter für emphatische Subjektivität und Naturpoesie stehen, und zwar für eine religiös übersteigerte Liebeskonzeption (Mignon) und für ein Genie-Künstlertum (der Harfner). Beide Konzepte werden im Roman pathologisiert und so verabschiedet; *Goethes Lehr- und Wanderjahre*, S. 63–78. Zur generellen Frage von Pathologie und Heilung im Bildungsroman vgl. Schings (»Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister«), der weitere »pathologische Abspalungen« Wilhelms nennt, nämlich die schöne Gräfin und Aurelie (S. 80).

46 Schings, »Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister«, S. 77–79.

47 So auch Kuhlmann, »Der andere Saul«, S. 33f.

48 Zu den weiteren Konnotationen der Barbara-Figur vgl. Kuhlmann, »*Es fehlte mir der Zusammenhang, und darauf kommt doch eigentlich alles an.*«, S. 236, bes. Anm. 581.

49 Ebd., S. 238.

zen, folgen sie ein Stück weit dem Fortschreiten der Saul-Geschichte, und zwar in dem Moment, in dem die negative Dynamik einsetzt: Im Puppenspiel wird der beginnende Aufstieg Davids gezeigt, später folgen dessen Harfenspiel zur Beruhigung von Sauls Melancholie (die ja eben Davids Gnade und der eigenen Ungnade entspringt) sowie die Episode der Hexe von En-Dor, die kurz vor Sauls Tod stattfindet. Am Schluss des Romans allerdings findet sich der Bezug auf den Anfang der Saul-Erzählung, nämlich seine Wahl als König. Diese Saul-Referenz ist die deutlichste und bedeutungsträchtigste, schon David M. Martin hat in der Schlussformel die Matrix gesehen, die den Roman insgesamt erfasse: »Goethe has built his novel on a single image which integrates theme with structure«,⁵⁰ eben das Bild Sauls. Martin betont die Analogie zwischen Sauls vergeblicher Suche und Wilhelms Theatertätigkeit einerseits sowie zwischen dem Finden eines Königreichs und Wilhelms Erfolg andererseits. Zentral sei dabei nicht nur der Nexus zwischen (scheinbar) sinnarmer Tätigkeit und großem Gewinn, sondern auch der Kontrast (Esel/Königreich) –⁵¹ nach diesem Schema einer Abfolge mit kontraststarkem Wechsel sei auch der Roman angelegt. Die Bewertung der Analogie ist wie gesagt mit Vorsicht zu genießen; auch ist es sicherlich nicht nur eine Analogie des Bildes, schließlich ist eine Erzählstruktur mit impliziert. Die Tatsache einer Analogie zwischen Wilhelm und Saul wird dadurch jedoch nicht tangiert.

Nun ist die Frage, wie die Anordnung der diversen Episoden der Saul-Geschichte zu verstehen ist. Kuhlmann sieht eine Kreis-Struktur: »Diese in Goethes Roman vorgenommene Umstellung von Sauls Biografie führt zu einer Zirkularität, die eine zielgerichtete Entwicklung des Protagonisten (Sauls wie Wilhelms) unterläuft.«⁵² Ob man tatsächlich einen regelrechten Zirkel oder eine Rückblende veranschlagen will, tut wenig zur Sache, zentral ist, dass Goethe durch die nicht lineare Anordnung der Saul-Referenzen eine Offenheit des Zeit- und Sinnhorizonts erzeugt, was ein Beleg für die Modernität des Romans ist.⁵³ Zwar entwickelt die zunehmende Identifikation mit Saul sowie die zunehmende Betonung der negativen Aspekte seiner Lebensgeschichte eine gewisse »tragische« Zugkraft. Dem stehen jedoch zwei Punkte entgegen. Erstens ist die Tonalität in weiten Teilen die einer Parodie; nicht zufällig ist die Saul-Referenz zentraler Gegenstand einer Studie zum Lachen in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.⁵⁴ Als komischer Kontrast dient die Fallhöhe zwischen Niedergang

50 David M. Martin, »Thematic Structure of Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*«, in: *Criticism* 3.3/1961, S. 201–205, hier S. 201f.

51 Ebd., S. 202.

52 Kuhlmann, »Der andere Saul«, S. 36.

53 Ebd., S. 36f.

54 Wichard, »Über das Lachen in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*«.

und Tod der Saul-Geschichte einerseits und Wilhelms relativen Misserfolgen im Aufbau bürgerlicher Identität und Existenz andererseits. Zweitens setzt die Rückkehr an den glücklichen Anfang einen Kontrapunkt. Dieser wiederum krönt nicht ein offenes Ende, sondern ist, wie ausgeführt, durch das Wissen um die spätere Geschichte Sauls gebrochen – auch wenn der Leser ahnt, dass diese nur mutatis mutandis auf Wilhelms Geschick zu übertragen ist.

Zu betonen ist schließlich, was in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* völlig ausgespart wird: der Ungehorsam Sauls und Gottes Strafe dafür. Fehltritt und Schuld liegen bei Wilhelm nicht vor, eine derartige Parallele zu Saul wird nicht einmal ansatzweise skizziert – damit aber verabschiedet sich Goethe von der christlichen Deutungstradition. Die von ihm eingesetzten Bezüge sind motivisch und erzählerisch einzig auf die gelingende Existenz des bürgerlichen Subjekts hin angelegt – womit auch der weitere Rahmen des für den Saul-Stoff zentralen Konflikts zwischen Königtum und religiöser Autorität auf das weit kleinere Maß einer individuellen Existenz geschrumpft wäre. Theologische oder metaphysische Fragen klingen an, werden aber kaum im Sinne transzendenter Sicherheiten beantwortet. Und selbst die narrative Stringenz wird aufgebrochen, was in einem langen Erzähltext (anders als etwa in einem Gedicht) keinen zwingenden äußeren Grund hat; vielmehr liegt die Wahl einer bestimmten Perspektive auf den Stoff, einer individuellen Funktionalisierung vor. So sehr Goethe über Voltaires *Saül* geschimpft hat: Erstens gestaltet er den Stoff ebenfalls mittels komischer Verfahren, zweitens ist er in seiner Saul-Deutung nicht weniger radikal. Die Saul-Referenzen in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* sind letztlich nicht mehr den Fragestellungen verpflichtet, welche die Saul-Dramen bestimmen, sondern nutzen diese zur metaphorischen Erforschung der bürgerlichen Identität auf ihrer Suche nach sich selbst.

IV.2 Saul als Getreidehändler: Alttestamentliches in den Wirtschaftskämpfen der Moderne (Thomas Hardy)

Der Romancier Thomas Hardy (1840 bis 1928) gestaltet mit *The Mayor of Casterbridge. The Life and Death of a Man of Character* (1886) eine überraschende, aktualisierende Deutung der Saul-Erzählung. Ort und Zeit der Romanhandlung sind nämlich nicht mehr das Israel der vorchristlichen Zeit, sondern das England des 19. Jahrhunderts. Dementsprechend wird mit neuen Waffen gekämpft: Die Konflikte, in denen Hardys Saul-Figur sich wieder-

findet, sind unblutig, da ökonomischer und amouröser Art. Hardys Version zeigt, dass das narrative Grundgerüst der Saul-Geschichte sich durchaus auf den Kontext der industriellen Moderne übertragen lässt.

Hardy gilt als Agnostiker, und die Forschung tendiert dazu, diese Weltsicht auch in *The Mayor of Casterbridge* auszumachen.⁵⁵ Sicher ist, dass Hardy im Kontext einer anglikanisch dominierten Bildungs- und Kulturlandschaft solide Bibelkenntnisse erhielt. Er arbeitet ab 1861 mit einer Bibelübersetzung von 1859, wie Anstreichungen und Notizen belegen.⁵⁶ Schon dieses Faktum legt es nahe, biblische Anspielungen im Text sehr ernst zu nehmen.

Bereits die Publikationsgeschichte des Romans ist typisch für die moderne Presse- und Buchwelt⁵⁷ und zeigt, dass die literarischen Publikationsbedingungen der Moderne auch Konsequenzen für die ästhetische Gestaltung mit sich bringen. *The Mayor of Casterbridge* erscheint nämlich zuerst in zwanzig wöchentlichen Folgen, von Januar bis Mai 1886 in *The Graphic* (Großbritannien) und *Harper's Weekly* (USA); jede Folge enthält eine Illustration von Robert Barnes. Anschließend erscheint der Roman am 10. Mai 1886 in Buchform, genauer in zwei Bänden bei Smith, Elder; im selben Jahr erscheint auch eine amerikanische Ausgabe. 1887 folgt eine zweite, einbändige Ausgabe bei Simon Low. Die Vorab-Publikation als Fortsetzungsroman ist finanziell einträglicher als eine reine Buchpublikation, zwingt aber zu Zugeständnissen: Textintern besteht der Zwang zu häufigen Wendungen in der Handlung, ein Vorgehen, das zu einer episodischen Gesamtstruktur führt, die Hardy bis zu einem gewissen Grad bedauert hat, weil sie dem Stoff geschadet habe;⁵⁸ textextern ist eine rasche Buchveröffentlichung im Anschluss nötig, um Produktpiraterie zu vermeiden. In der Buchform wird der erste Mangel etwas ausgeglichen, indem Hardy die Handlung strafft, was einen wichtigen Unterschied erklärt: Das vorletzte Kapitel der Zeitschriften- und der amerikanischen Publikation ist in der englischen Version getilgt – diese wurde gründlicher überarbeitet.

Das Resümee der Handlung ist in diesem Fall einer freien Adaptation des Saul-Stoffes besonders wichtig. Die von Saul inspirierte Hauptfigur des Ro-

55 Dazu kritisch Alison Fisch Katz, die eine ›hebräische‹ Lektüre vorschlägt – und erstaunlicherweise zu Saul kein Wort verliert; »Biblical Exegesis in Thomas Hardy's *The Mayor of Casterbridge*, in: *Literature & Theology* 26.2/2012, S. 179–198, zum religiösen Hintergrund S. 180–185.

56 Ebd., S. 182.

57 Zu den Details vgl. »A note on the history of the text« sowie »Appendix III: Robert Barne's Illustrations for the Serial Issue« in der zitierten Ausgabe; Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge. The Life and Death of a Man of Character*, hg. von Keith Wilson, London 2003, S. xlv–lii, 382–385.

58 Laurence Lerner, *Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge. Tragedy or Social History?*, Sussex 1975 (Text and Context), S. 18f.

mans ist Michael Henchard, ein reicher und mächtiger Kornhändler. Die Vorgeschichte freilich zeigt ihn in sozial und moralisch niedrigem Stand: Der Heubinder betrinkt sich im Marktflecken Weydon-Priors und versteigert seine Frau Susan mit ihrem Säugling Elizabeth-Jane; sie geht an den Matrosen Richard Newson. Am nächsten Tag schwört der ausgenüchterte Wüstling, er werde zwanzig Jahre lang keinen Alkohol trinken, und sucht erfolglos nach Frau und Tochter, die verschwunden sind (Kap. I–II).

Diese Vorgeschichte führt später zu einer absurden Situation. Denn zwanzig Jahre darauf – in den 1840ern – gilt Newson als »lost at sea« (S. 20), und Susan kehrt mit ihrer Tochter nach Weydon-Priors zurück. Sie erfährt, dass Henchard in der ländlichen Kleinstadt Casterbridge lebt; ihrer Tochter Elizabeth, die die Vorgeschichte nicht kennt, sagt sie, Henchard sei »a relation by marriage« (S. 21). In Casterbridge sehen die Frauen Henchard als Kornhändler und Bürgermeister auf dem Höhepunkt seiner Macht; es gibt aber auch Kritik an ihm, denn er hat schlechten Weizen verkauft (Kap. III–V). Die Frauen steigen im King of Prussia Inn ab, Elizabeth beginnt, dort zu arbeiten. Im Inn trifft sie auf Donald Farfrae, dessen Gesang alle verzaubert. Farfrae hat Henchard beim schlechten Weizen geholfen, Henchard stellt ihn ein (Kap. VI–IX). Susan und Henchard treffen sich heimlich: Damit niemand ihre Vorgeschichte erfährt, soll Susan sich niederlassen und Henchard um sie werben; nur Farfrae erfährt die Wahrheit. Henchard berichtet ihm von Lucetta Templeman, die sich während einer Krankheit um ihn gekümmert und ihren Ruf riskiert hat; das ihr gegebene Heiratsversprechen bricht Henchard nun durch die (zweite) Hochzeit, die er mit Susan feiert, sobald das für die Außenwelt plausibel ist (Kap. X–XIII).

Die Zusammenarbeit von Henchard und Farfrae wird rasch zu Rivalität und Feindschaft. Denn während Henchard und Susan wieder zueinander finden, lässt Farfrae Henchards Handel prosperieren; er und Elizabeth verlieben sich. Der Erfolg des Jüngeren weckt den Neid des Älteren: Es kommt zum Konflikt, als Farfrae den zu spät gekommenen Abel Whittle sanktionieren will und Henchard sich dem entgegenstellt.⁵⁹ Farfrae ist zudem beliebter, er richtet ein Volksfest aus, das großen Erfolg hat; das Volk zieht ihn Henchard vor. Henchard feuert Farfrae daraufhin (Kap. XIV–XVI). Farfrae wird nun selbst Weizenhändler, und Henchard verbietet Elizabeth den Kontakt. Es beginnt ein Handelskrieg. Susan erkrankt und stirbt. Henchard eröffnet Elizabeth,

⁵⁹ Bernard J. Paris betont, dass Henchard in diesem Moment erstens die Nähe zu Farfrae verliert, weil er nun Sorge hat, seine Vertraulichkeit könne sich gegen ihn wenden, und zweitens erkennt, dass seine eigenen Arbeiter Farfrae für kompetenter halten; *A General Drama of Pain. Character and Fate in Hardy's Major Novels*, New Brunswick (NJ)/London 2012, S. 55–79, hier S. 59.

dass sie seine leibliche Tochter sei, erfährt aber durch einen Brief Susans, dass seine Tochter (der Säugling, den er einst mit Susan verkauft hatte) gestorben und Elizabeth in Wahrheit Newsons Tochter ist – er verschweigt es ihr (Kap. XVII–XIX).

Es folgt Henchards wirtschaftlicher und persönlicher Niedergang. Henchard vertreibt Elizabeth durch Kritik an ihrer Unkultiviertheit. Sie zieht zu Lucetta, die geerbt hat und nach Casterbridge gezogen ist: Sie möchte Henchard heiraten, um ihren Ruf zu sichern; Elizabeth erfährt nichts von alledem (Kap. XX–XXIII). Farfrae und Lucetta verlieben sich, Henchard wirbt ebenfalls um Lucetta: Zum Handels- kommt nun ein Liebeskrieg. Henchard verspekuliert sich im Kornhandel, zudem wird seine Vorgeschichte öffentlich. Lucetta heiratet heimlich Farfrae in Port-Breedy. Henchard will sich rächen, Elizabeth zieht bei Lucetta aus. Henchard verliert alles (Kap. XXIV–XXXI). Henchard wohnt bei Joshua Jopp, der sowohl Farfrae als auch Henchard übel gesonnen ist. Farfrae wiederum hat Henchards Scheunen, Haus und Möbel übernommen. Henchard arbeitet als Heubinder für ihn und trinkt wieder. Farfrae wird Mayor, hat Henchard nun also ökonomisch und politisch vollständig ausgespielt und ersetzt (Kap. XXXII–XXXIV).

Der Niedergang Henchards geht in die letzte Runde. Durch alte Briefe Lucettas, die Henchard Jopp anvertraut, wird Lucettas Geschichte im niederen Volk bekannt. Als »A Royal Personage« Casterbridge besucht (S. 259) und Farfrae ehrt, führt der Pöbel abends einen »skimmity-ride« (ein Charivari; S. 264) mit Figuren durch, die Henchards und Lucettas ehemalige Liebe zeigen. Lucetta erleidet eine Krise und stirbt (Kap. XXXV–XL). Henchard hofft auf Elizabeths Tochterliebe. Er erhält Besuch von Newson, der nicht gestorben ist, behauptet aber, Elizabeth sei tot. Henchard betreibt erneut Handel und lebt mit Elizabeth zusammen. Farfrae und Elizabeth verlieben sich wieder. Als Newson (wie von Henchard befürchtet) wiederkehrt, geht Henchard weg (Kap. XLI–XLIII). Elizabeth erfährt von Newson die Wahrheit. Farfrae und Elizabeth heiraten. Sie suchen Henchard und finden ihn in einer ärmlichen Hütte: Er ist gerade verstorben (Kap. XLIV–XLV).⁶⁰

Ohne gleich auf die Protagonisten Henchard und Farfrae näher einzugehen, kann man wichtige Strukturmerkmale der Handlung herausstellen. Hinter der Konfrontation der zwei zentralen Figuren sowie den damit – und mit der Publikationsform – verbundenen, zahlreichen Umschwüngen verbergen sich nämlich Symmetrien und Variationen der Handlungsstruktur. Im Bereich des Kornhandels zeigt ein globaler Blick eine zentrale Entsprechung: Sowohl

60 Ein Ende, das an Shakespeares *King Lear* erinnern mag – so Lerner, *Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge*, S. 67 –, aber, wie zu zeigen sein wird, eben auch an jenen viel älteren König, der verlassen und verrückt stirbt, nämlich König Saul.

Henchard als auch Farfrae feiern hier Erfolge. Berücksichtigt man den Handlungsverlauf in seiner Dynamik, zeigt sich jedoch zugleich der Kontrast einer inversen Entwicklung: Der Aufstieg Farfraes und der Niedergang Henchards finden zeitgleich bzw. mit geringer zeitlicher Versetzung statt. Die strukturelle Ähnlichkeit gilt zugleich für das Liebeswerben der beiden Rivalen: Henchard heiratet zwei Mal, nämlich Susan, die er zwischenzeitlich verkauft und dann zwanzig Jahre später zurücknimmt. Farfrae hält ebenfalls doppelt Hochzeit: Er heiratet erst Lucetta, dann Elizabeth. Die zweite Hochzeit soll bei beiden Protagonisten jeweils die Schande der ersten überdecken. Allerdings steht am Ende erneut ein Kontrast: Henchard endet allein und verlassen, Farfrae als Ehemann Elizabeths.

Um zum Chronotopos zu kommen: Ort und Zeit der Handlung sind dem Autor genauestens bekannt. Das Setting ist Dorset in Wessex (Südwestengland), wichtigster Ort die ländlich geprägte Kleinstadt Casterbridge, für die offensichtlich Hardys Heimatstadt Dorchester Modell gestanden hat;⁶¹ der Handlungszeitraum fällt in die 1840er Jahre. Das Besondere an diesem historischen Moment ist, dass die noch junge Eisenbahn raschen Transport ermöglicht, der Kornhandel jedoch bislang eine nationale Angelegenheit ist (Zollschranken verhindern internationalen Handel); witterungsbedingt können so starke Preisschwankungen entstehen, denn eine eventuelle Missernte kann nicht durch Importe ausgeglichen werden. Erst das ermöglicht die hohen Gewinne und Verluste von Henchard und Farfrae, die mit Spekulationen auf den Umfang der Ernte den völligen Ruin riskieren. Hardy weist auf diese besonderen historischen Umstände exakt hin (z.B. S. 183) und betont zugleich die landwirtschaftlichen Innovationen – sein Roman stellt also die Modernisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts und die Umwälzungen, die diese mit sich bringen (S. 168), realistisch dar.

Auch die Topografie des Romans ist eine besondere. Casterbridge, der fiktive Ort der Handlung, zeichnet sich durch eine höchst eigene urbane Geografie aus. Die Kleinstadt hat nämlich keine Vororte und grenzt unmittelbar an die umgebenden Felder: Nur durch »a mathematical line« (S. 27) ist sie von ihnen getrennt, die Felder reichen direkt bis an die städtischen Viertel heran (vgl. S. 88f.). Was will der Autor durch diese unwahrscheinliche Anlage erreichen? Er betont den ländlichen Charakter der Stadt bis an den Rand des Oxymorons: »Casterbridge was the complement of the rural life around; not its urban opposite.« (S. 56) Dadurch aber kann eine städtische Szenerie mit ihrem Machtgefüge zum Schauplatz eines im Grunde ländlichen Konflikts werden.

61 Lerner, *Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge*, S. 73.

Diese imaginären Strukturelemente macht Hardy durch Lokalkolorit attraktiv, anschaulich und wahrscheinlich. Er schildert die Sitten der südenglischen Landbevölkerung mit großem Realismus. Besonders sprachlich wird der Dialekt geschickt imitiert und damit ein *effet de réel* erzeugt. So sagt eine dralle Miederwarenverkäuferin über den beschlossenen Verkauf von Susan:

»Serves the husband well be-right,« said the staylace vendor. »A comely respectable body like her – what can a man want more? I glory in the woman’s sperrit. I’d ha’ done it myself – od send if I wouldn’t, if a husband had behaved so to me! I’d go, and ’a might call, and call, till his keacorn was raw; but I’d never come back – no, not till the great trumpet, would I!« (S. 14)

Selbst die aus heutiger Sicht unwahrscheinliche Eingangshandlung, die Versteigerung von Ehefrau und Kind, hat ein reales Vorbild: Das Vorgehen war im Großbritannien des 19. Jahrhunderts in der armen Landbevölkerung eine akzeptierte Form der Scheidung.⁶²

Die Handlung wird völlig vom großen Konflikt beherrscht, in dem sich Henchard und Farfrae gegenüberstehen; wie gesagt bleibt der Hauptakzent dabei stets auf Henchard.⁶³ Die zwei Figuren vertreten prototypische Positionen: Henchard ist der ältere, etablierte Machthaber, Farfrae der junge, energische Herausforderer. Die beiden konkurrieren wirtschaftlich (im Kornhandel) und privat (im Liebeswerben), materiell und spirituell: »And the sense of occult rivalry in suitorship was so much superadded to the palpable rivalry of their business lives. To the coarse materiality of that rivalry it added an inflaming soul.« (S. 181) Die Figuren sind als charakterliches Gegensatzpaar entworfen:

Character is Fate, said Novalis, and Farfrae’s character was just the reverse of Henchard’s, who might not inaptly be described as Faust has been described – as a vehement, gloomy being, who had quitted the ways of vulgar men without light to guide him on a better way.

[...]

A time came when [...] Farfrae was compelled, in sheer self-defence, to close with Henchard in mortal commercial combat. He could no longer parry the fierce attacks of the latter by simple avoidance. [...] It was, in some degree, Northern insight matched against Southron doggedness – the dirk against

62 Julie C. Suk, »The Moral and Legal Consequences of Wife Selling in *The Mayor of Casterbridge*«, in: Martha C. Nussbaum/Alison LaCroix (Hg.), *Subversion and Sympathy. Gender, Law, and the British Novel*, Oxford u.a. 2013, S. 27–47.

63 Lerner, *Thomas Hardy’s The Mayor of Casterbridge*, S. 14.

the cudgel – and Henchard's weapon was one which, if it did not deal ruin at the first or second stroke, left him afterwards well-nigh at his antagonist's mercy. (S. 112f.)

Dieser geografisch fundierten Opposition kann man bereits wesentliche Eigenschaften der Figuren entnehmen. Zu den Details: Michael Henchard ist ungefähr vierzig Jahre alt, groß und kräftig. Mit den Jahren ist er beherrscher und kultivierter geworden, hat aber weiter ein impulsives Temperament: »there was still the same unruly volcanic stuff beneath the rind of Michael Henchard« (S. 110) – er gibt sich Zornausbrüchen hin, verbreitet Angst bei seinen Untergebenen (S. 219). Er ist ungebildet und schreibt nicht gern. Donald Farfrae hingegen ist »a young man of remarkably pleasant aspect« (S. 37). Der Charakter des Schotten ist gemischt, er ist halb Träumer, halb kühl kalkulierender Geschäftsmann, »the curious mixture of romance and thrift« (S. 271). Was die Träume betrifft, so denkt er mit Melancholie an seine Heimat und empfindet das Leben als tragisches Geschehen; das Kalkül ist vor allem ein finanzielles. Im Ergebnis ist Farfrae widersprüchlich, er ist zugleich warm und kalt (S. 157) – eine in ihrer Ambivalenz an sich bereits moderne Existenz. Er ist darüber hinaus als rationaler Investor und als Förderer technisch-praktischer Innovation, wie z.B. neuer Landwirtschaftsmaschinen (S. 166), ein exemplarischer Vertreter seiner Zeit; dieser Punkt soll nun vertieft werden.

Da die zwei Protagonisten in einem Handelskonflikt aufeinandertreffen, ist es kein Zufall, dass sie sich besonders in ihren Geschäftsmethoden unterscheiden: Hardy nutzt ihre Tätigkeit zur Kontrastbildung. Ihre beruflichen Praktiken sind Ausdruck zweier unterschiedlicher Charaktere, präzisieren aber darüber hinaus auf der abstrakteren Ebene historischer Tendenzen exemplarisch die Entwicklung moderner ökonomischer Denkweisen, wie sie in der Präsentation von Farfraes Charakter bereits anklangen. Kommen wir zunächst auf Henchards Geschäftsgebaren zu sprechen:

[Henchard] stood behind Farfrae's chair, watching his dexterity in clearing up the numerical fogs which had been allowed to grow so thick in Henchard's books as almost to baffle even the Scotchman's perspicacity. (S. 74)
The old crude *vivâ voce* system of Henchard, in which everything depended upon his memory, and bargains were made by the tongue alone, was swept away. Letters and ledgers took the place of »I'll do't,« and »You shall hae't;« [...]. (S. 87)

He had used to reckon his sacks by chalk strokes all in a row like garden-palings, measure his ricks by stretching with his arms, weigh his trusses by a lift, judge his hay by a »chaw«, and settle the price with a curse. But now

this accomplished young man did it all *by smooth ciphering, and machines, and mensuration*. (S. 104; Hervorh. N.B.)

Die Zitate zeigen – im Modus der Mangelhaftigkeit und des Verschwindens – Henchards Weise, Handel zu betreiben. Mehrere Punkte fallen ins Auge: Seine Buchführung ist schlecht, die Zahlen ergeben nicht mathematische Zuverlässigkeit, sondern nebelige Vagheit; ja, Henchard nutzt kaum Papier. Lieber handelt er von Mensch zu Mensch, und das gesprochene Wort zweier Handelspartner gilt ihm mehr als ein Vertrag. Im Verhältnis zur Ware ist für Henchard der konkrete menschliche Körper das alleinige Maß, ihm vertraut er, nicht Messinstrumenten oder Maschinen. Der geschäftliche Vorgang insgesamt beruht daher auf physischer Konkret- und Direktheit, auf zwischenmenschlichem Kontakt und Vertrauen. Zentrales Speichermedium ist nicht das externe Register in Buchform, sondern das eigene Gedächtnis.

Dem steht Farfraes Methode entgegen. Er betreibt eine mathematisch genaue Buchführung und sein Kommunikationsmedium ist nicht die Oralität, sondern die Schrift: Briefverkehr, Register und schriftliche Verträge regeln die Handelsaktivitäten auf verlässliche und verbindliche Weise. Im Umgang mit der Ware werden genaues Maß und exakte Berechnung gepflegt; auch werden Maschinen statt Körper eingesetzt. Das Speichermedium ist dementsprechend abstrakt: Korrespondenz und Buchführung ersetzen den fehleranfälligen menschlichen Kopf.

Auch in der Landwirtschaft geht Farfrae anders vor. Er ist für die Innovationen der maschinellen Landwirtschaft offen und sieht das Potenzial von Sämaschinen. So führt er enthusiastisch aus:

»It will revolutionize sowing hereabout! No more sowers flinging about their seed broadcast, so that some falls by the wayside and some among thorns, and all that. Each grain will go straight to its intended place, and nowhere else at all!«

»Then the romance of the sower is gone for ever,« observed Elizabeth-Jane, who felt herself at one with Farfrae in Bible-reading at least. »He that observeth the wind shall not sow,« so the Preacher said; but his words will not be to the point any more. How things change.«

»Yes, yes – It must be so!« Donald admitted, his gaze fixing itself on a small point far away. (S. 168)

Farfrae steht damit für die ökonomische und technische Modernisierung. Auch psychologisch steht er für eine Entwicklung: Die Koexistenz von romantischer Sensibilität und ökonomischem Kalkül führt zu einer komplexen und

ambivalenten Psyche. Diese mentale Struktur bringt Erfolg in Wirtschafts- und Liebesdingen – nämlich Kapitalanhäufung und Eheschließung. Henchard hingegen ist in der Einfachheit seines *temper* ein *character* alten Schlags, ein Aspekt, auf den der Untertitel des Romans in aller Deutlichkeit hinweist. Er ist personenorientiert, offen konfrontativ, wenig anpassungsfähig, auf plumpe Überwältigung aus – sprich: unterlegen. Der Kampf wird mit fast darwinistischem Vokabular beschrieben (s. die Formulierungen im Zitat oben wie »mortal commercial combat«; S. 113).

Farfrae wird siegen, und das ist nicht nur ein Gewinn. Es ist erstens ein Verlust, weil Henchard daran zugrunde geht – er ist bei allen Schwächen ein Protagonist, der bis zu einem gewissen Grad sympathisch wirkt und zur Identifikation einlädt.⁶⁴ Hardy nennt zweitens – aus dem Munde von Elizabeth – die weiterreichenden, kollektiven Konsequenzen moderner Landwirtschaft gleich mit: die Entzauberung der Welt. Es wird dabei nicht nur das Romantische (»romance of the sower«; S. 168) des Landlebens zerstört, sondern weit radikaler die biblische Spiritualität des Lebens insgesamt: Wenn alttestamentliche Gleichnisse wie das des Sämanns nicht mehr auf einer realen Grundlage aufbauen können und daher die Realität nicht mehr zu fassen vermögen, sind die Menschen in eine nachreligiöse Wirklichkeit übergetreten, in der überlieferte Sinnangebote obsolet geworden sind. Bibelgleichnisse werden zu leeren Sprachhülsen.

Spätestens das ist der Punkt, auf jenen Bibelbezug zu sprechen zu kommen, der unser Kerninteresse darstellt: die Gestaltung des Saul-Stoffes.⁶⁵ Inwiefern ist *The Mayor of Casterbridge* überhaupt ein Text dieser Kategorie? Der Titel des Romans bietet schließlich keinen Hinweis darauf. Tatsächlich verweisen zahlreiche Indizien auf die Saul-Erzählung: So finden sich handfeste Verweise auf die Bibel und das Alte Testament; in einer Passage wird Saul direkt zum Vergleich herangezogen, eine weitere Stelle spielt auf Davids Flucht vor ihm an (s.u.). Das schafft einen Kontext, in dem viele *mögliche* Hinweise sowie strukturelle Parallelen (besonders im zentralen Konflikt) lesbar werden als Teil von Saul-Referenzen; ja, diese Deutungsmöglichkeit wird durch ein Umfeld eindeutiger Bezugnahmen suggeriert. Aber – und das ist ein zentraler Unterschied zu den Saul-Dramen – eine direkte Übernahme des Stoffes erfolgt nicht. Folglich ist die Referenz offener, weniger exklusiv.

64 Paris, *A General Drama of Pain*, S. 62–64.

65 In der Forschung gilt die Parallele seit Julian Moynahan als etabliert, wird aber nicht immer in aller Konsequenz ausbuchstabiert – und vor allem nicht vergleichend gedeutet; Julian Moynahan, »*The Mayor of Casterbridge* and the Old Testament's First Book of Samuel. A Study of Some Literary Relationships«, in: *PMLA* 71.1/1956, S. 118–130.

Nun ist *The Mayor of Casterbridge* ein Roman und als solcher viel weitläufiger angelegt als ein Drama. In Erzählweise und Gegenstand handelt es sich zudem um einen realistischen Text: Die Übernahme versetzt Handlung, Figuren und Umstände in einen dem Autor bekannten Chronotopos; er schildert soziale und psychologische Dynamiken der modernen Gegenwart. Der literarische Realismus aber zeichnet sich durch eine Opposition zur Romantik aus, und mit dieser ist nicht nur eine exaltierte Gefühlswelt gemeint, sondern auch eine idealistische Weltsicht; beide schlagen sich in dramatischem Vokabular und ebensolchen Handlungsstrukturen nieder. Spezifischer greift Hardy auch Elemente der *gothic novel* auf, entwickelt besonders Momente der unheimlichen Erscheinung, der Wiederholung oder der Wiederkehr des Vergangenen,⁶⁶ welche dann etwa der ›Hexenszene‹ erst ihre spezifische Atmosphäre verleihen. Der Realismus kocht all diese Elemente herunter, entromantisiert und entdramatisiert sowohl im literaturwissenschaftlichen als auch im alltags-sprachlichen Sinn.

Hardys Realismus allerdings hat die Eigenheit, dass er dennoch Wert auf dramatische Spannung legt und eine entsprechende Weltsicht entwickelt. Farfrae und Elizabeth etwa sehen das Leben als Tragödie: »He seemed to feel exactly as she felt about life and its surroundings – that they were a tragical, rather than a comical, thing; that though one could be gay on occasion, moments of gaiety were interludes, and no part of the actual drama.« (S. 55) Der Text beschränkt sich nicht darauf, diese Weltsicht als Figurenperspektive einzuführen, er übernimmt sie im Blick auf den Protagonisten als Erzählperspektive bzw. -kommentar.⁶⁷ Henchards Leben wird nämlich als Tragödie beschrieben – »The amends he had made in after life were lost sight of in the dramatic glare of the original act.« (S. 215) –, was den Roman insgesamt dem Drama annähert (vgl. auch S. 244). Tatsächlich hat die Forschung *The Mayor of Casterbridge* als eminent tragischen Text verstanden.⁶⁸ Während Goethes *Wilhelm Meister* den Saul-Stoff entdramatisiert, bewahrt Hardy dessen Theateraffinität zumindest vordergründig auch im Roman.

Nach diesen gattungsspezifischen Überlegungen also zu *The Mayor of Casterbridge* als Saul-Erzählung. Auf Ebene der Figuren ergibt sich folgende ›Be-

66 Julian Wolfreys, der diese Elemente herausstellt, betont freilich ihre Bedeutung in Absetzung vom Realismus des Romans; *Thomas Hardy*, London/New York (NY) 2009 (Critical Issues), S. 164–179, bes. S. 169–173.

67 Eine Zwischenstufe mag Farfraes Blick sein, der sich durch »tragic fixity« auszeichnet (S. 54): Die Tragik kann sowohl einer bewusst gewählten Haltung der Figur als auch einer Erzählerwertung zugeschrieben werden.

68 So prominent John Paterson, »*The Mayor of Casterbridge* as Tragedy«, in: *Victorian Studies* 3.2/1959, S. 151–172 (dort auch ältere Forschung). Viele Arbeiten stützen sich auf Paterson; zur These selbst s.u.

setzung: Henchard ist klar als Saul-Pendant zu sehen, er ist der ältere Herrscher (hier: Bürgermeister), der von einem jüngeren Rivalen herausgefordert wird und letztlich unterliegt. Der Rivale ist natürlich Farfrae, der, wie David, sich zunächst am ›Hofe‹ des älteren Herrschers verdient macht und seine ›Tochter‹ ehelicht; auch ist Farfrae ein begabter Sänger, dessen Gesang dem Herrscher gefällt. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass Elizabeth als ›Tochter‹ Henchards und Gattin Farfraes eine zweite Micol darstellt. Neben diesen drei zentralen Figuren gibt es weniger sichere Kandidaten: Mister Fall als Wettervorhersager und die Rumverkäuferin ergeben zusammengekommen die Hexe von En-Dor; Abel Whittle, der pflichtvergessene Landarbeiter, könnte eine Entsprechung zu Abner darstellen, denn Henchard verteidigt ihn als Teil seines ›Hofes‹, während Farfrae ihn loswerden möchte; auch Joshua Jopp, der mit Farfrae rivalisierende potenzielle Vorarbeiter, wäre ein Kandidat für diese Rolle.⁶⁹ All diese Andeutungen seien nun im Detail ausgeführt, sowohl in den Hinweisen des Textes als auch in seiner spezifischen Ausgestaltung.

Die skizzierte Besetzung wird durch einige wenige direkte Verweise auf die Bücher Samuel oder andere Stellen im Alten Testament, die direkt mit Saul oder David zu tun haben, nahegelegt. Diese mischen sich unter zahlreiche biblische, bevorzugt alttestamentliche Verweise, die als Vergleiche für Figuren, Gebäude, Motive aller Art herhalten, wie jener Vergleich des Brotes mit »manna-food« am Anfang des Romans (S. 30). Sie erhalten aber durch weitere Elemente (vor allem Charaktereigenschaften und die Handlungsstruktur) besonderes Gewicht für die Deutung des Romans.

Die wichtigsten Verweise seien genannt. Henchard wird direkt mit Saul verglichen, denn als er Mister Fall aufsucht, heißt es: »Henchard felt like Saul at his reception by Samuel [...]« (S. 185) Zweitens singt er Psalm 109, in dem David zum Kampf gegen die Feinde Israels aufruft (s.u.). Drittens wird das niedere Viertel, dessen Bewohner den *skimmity-ride* gegen Lucetta organisieren, mit Adullam, einem Zufluchtsort Davids, verglichen (S. 252). Es finden sich, das sei nicht verschwiegen, weitere Referenzen, die Henchard Hiob (S. 77, 283) und Kain (S. 307) annähern, man kann jedoch mit Nehama Aschkenasy festhalten: »But the only parallelism that extends to the entire plot and is sustained throughout the story is undoubtedly that between Henchard and Saul.«⁷⁰

Die expliziten Verweise sind lediglich die Spitze des Eisbergs: Die Laufbahn des Protagonisten Henchard weist offensichtliche strukturelle Parallelen zu

69 So Sarah Nicholson, »Catching the Poetic Eye. Saul Reconceived in Modern Literature«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 308–333, hier S. 322f.

70 Nehama Aschkenasy, »Biblical Substructures in the Tragic Form. Hardy, *The Mayor of Casterbridge*; Agnon, *And the Crooked Shall Be Made Straight*«, in: *Modern Language Studies* 13.1/1983, S. 101–110, hier S. 102f.

jener Sauls auf. Analog zu Sauls Anfängen als Hirte beginnt Henchard als einfacher landwirtschaftlicher Arbeiter und erreicht große politische Macht. Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn trifft er auf einen jüngeren Rivalen, der sich mit seiner Tochter verbindet. Aus seinem Wahn heraus gelingt es ihm nicht, den Rivalen zu binden, sondern er sucht die Konfrontation mit ihm; die frühgeschichtliche kriegerische Rivalität zwischen Saul und David hat ein modernes Pendant im ökonomischen und amourösen Wettstreit. Aus dem Konflikt entsteht der Niedergang Henchards, während sich gegenläufig der Aufstieg des Rivalen fortsetzt.

In diesem Handlungsrahmen begeht Henchard zentrale Fehler, die mit Sauls Fehlern vergleichbar sind: Sein Verhalten ist mehrmals übereilt, gerade im entscheidenden Moment, nämlich als es darum geht, das Getreide nicht zu früh zu verkaufen; hier liegt eine Entsprechung zum verfrühten Opfer Sauls vor, der nicht auf Samuel gewartet hat.⁷¹ Vor der entscheidenden Schlacht schließlich konsultiert Henchard ein Orakel. Es folgt eine letzte Niederlage mit Totalverlust.

Auch Henchards Charakter stellt Nähe zu Saul her. Er wird als wechselhaft beschrieben – mal wütend und aufbrausend, mal herzlich zugeneigt; er schwankt zwischen Manie und Depression. Seine Lektüren sind »a Family Bible, a ›Josephus‹, and a ›Whole Duty of Man‹« (S. 66) – die Bibel und Flavius Josephus verweisen u.a. auf Saul. Er fühlt sich von »some sinister intelligence bent on punishing him« verfolgt (S. 124), was eine Periphrase für den ungnädigen Gott der Saul-Erzählung sein könnte. Er zeigt die Janusköpfigkeit von Sauls Haltung, ist nämlich einerseits (Farfrae zufolge) »tyrannical« (S. 98), andererseits jedoch »rebellious« (S. 291) – damit aber erweist sich Henchard wie eben Saul als Gewaltherrscher und als Ungehorsamer gegen Gott zugleich.

Seine seelische Pein hingegen kann Henchard nur durch Musik beruhigen, und ganz besonders durch Farfraes Gesang; auch die Wirkung der Musik ist typisch. Wie David ist Farfrae ein musikalisch Begabter, wenn auch kein Zitherspieler:

When the Scotchman sang, his voice had reached Henchard's ears through *the heart-shaped holes* in the window-shutters, and had led him to pause outside them a long while.

»To be sure, to be sure, how that fellow does draw me!« he had said to himself. (S. 56)

If [Henchard] could have summoned music to his aid his existence might even now have been borne; for with Henchard *music was of regal power*. The

71 Zu dieser Parallele Nicholson, »Catching the Poetic Eye«, S. 313.

merest trumpet or organ tone was enough to move him, and high harmonies *transubstantiated* him. But fate had ordained that he should be unable to call up *this Divine spirit* in his need. (S. 291; Hervorh. N.B.)

Die zitierten Passagen nutzen zwei Register. Die herzförmigen Öffnungen der Fensterläden verweisen auf die emotional-intime Wirkung, welche Farfraes Gesang auf Henchard ausübt – er geht ihm ins Herz. In der zweiten Passage hingegen fällt das politische und religiöse Vokabular auf. Musik hat für Henchard ›königliche Macht‹ und führt gar eine Wandlung mit ihm durch, die mit dem theologischen Vokabular des Eucharistie-Mysteriums beschrieben wird (»high harmonies *transubstantiated* him«); auch ist die Musik ›ein göttlicher Geist‹, und in der Tat wäre die Wirkung göttlich, dürfte Henchard noch von ihr profitieren.

Farfrae wird also explizit David angenähert – aber weniger deutlich als Henchard Saul. Auch erhält Henchard manches David-Attribut: als er Farfrae im Zweikampf besiegt, aber doch verschont (S. 271),⁷² oder als er in dem Moment, in dem er erstmals wieder trinkt, den im Inn versammelten Kirchenchor Psalm 109 singen lässt, in dem »Servant David« zur Vernichtung der Feinde Gottes aufruft (S. 228–231).⁷³ Freilich, als Farfrae vorbeigeht, sagt Henchard dann: »There's the man we've been singing about.« (S. 231) – hier wird erneut die David-Folie für Farfrae aufgerufen. Zugleich liegt eine Ironie in Henchards Versuch, die Musik wider den Feind einzusetzen, denn die Zerstörungsgedanken, die den Psalm beherrschen, werden sich gegen ihn wenden.⁷⁴

Insgesamt jedoch kann man in Farfraes Werdegang eine Struktur ablesen, die analog zu derjenigen von Davids Aufstieg ist: Wie David kommt Farfrae als (relativ) einfacher Mann zu einem etablierten Herrscher (Henchard). Er steigt unter ihm auf und erobert seine ›Tochter‹. Er sieht sich mehrmals zum Kampf mit ihm gezwungen. Analog zu David bezwingt er einen physisch überlegenen Gegner, beweist dabei sowohl Fähigkeiten als auch Glück.⁷⁵ Wie David zeichnet er sich durch gutes Aussehen aus – die Formulierungen, mit denen Hardy Farfrae beschreibt, sind nahe an der David-Beschreibung in der

72 Moynahan sieht eine Anspielung auf die En-Gedi-Passage, in der David Saul schont und bei diesem eine emotionale Wirkung hervorruft (1 Sam 24,1–23). Allerdings stellt er nicht in Rechnung, dass es gerade David ist, der den Gegner verschont; »*The Mayor of Casterbridge and the Old Testament's First Book of Samuel*«, S. 122f.

73 Aschkenasy, »Biblical Substructures in the Tragic Form«, S. 103.

74 Moynahan, »*The Mayor of Casterbridge and the Old Testament's First Book of Samuel*«, S. 125f.

75 Der Roman hält explizit offen, ob Farfraes Erfolg seiner »overmastering force« oder aber »sheer luck« zuzuschreiben ist (S. 112).

englischen Bibelübersetzung.⁷⁶ Des Weiteren beweist er Verstand, aber auch Treue: Er wird Henchard – trotz dessen Feindseligkeit – bis zuletzt immer wieder helfen.

Schließlich und vor allem ist er musikalisch begabt, denn er ist ein sehr guter Sänger. Wie im Falle Henchard finden sich andere biblische Referenzen, die aber punktuell bleiben, etwa ein Verweis auf Jakob (S. 112). Das Musikmotiv jedoch wird entwickelt und in Form von Bildern, Metaphern und Vergleichen fortgesponnen. Henchard wird zu Farfraes Instrument: »The scenes of his first acquaintance with Farfrae rushed back upon him – that time when [...] the young man's composition so commanded his heart that Farfrae could play upon him as on an instrument.« (S. 271) An anderer Stelle wird Farfrae selbst das Instrument – »that Hyperborean crispness, constringency, and charm, as of a well-braced musical instrument« (S. 155) –, und auch Farfraes neue Sämaschine wird zu einem solchen: »Or it might have been likened to an upright musical instrument with the front gone. That was how it struck Lucetta. ›Why, it is a sort of agricultural piano,‹ she said.« (S. 166) Die Kausalität in der erzählerischen Anordnung ist für die Bezugnahme nicht entscheidend: Wichtig ist die Präsenz des Motivs Musik sowie dessen Wirkung. Es wird Farfrae zugeordnet, der auf diese Weise David angenähert wird.

Die Parallele zwischen Elizabeth und Micol wird nicht durch explizite Verweise aufgemacht, sondern lässt sich einzig aus ihrer analogen Stellung in der Figurenkonstellation schließen; eine Entsprechung zu Jonatan findet sich gar nicht. Expliziter und aufschlussreicher ist der Verweis auf das Roman-Pendant zur Hexe von En-Dor:⁷⁷ Mister Fall ist, wie sein jahreszeitlicher Name bereits andeutet, »a man of curious repute as a forecaster or weather-prophet« (S. 184). Henchard sucht ihn zwar nicht kurz vor seinem physischen Tod auf, aber die Szene stellt dennoch eine zentrale Etappe in seinem finanziellen Niedergang dar: Im Juni will er die bevorstehende Ernte einschätzen können, um seine Getreideeinkäufe anzupassen. Fall kündigt Regen für die zweite Augushälfte an, d.h. eine schwierige Ernte. Henchard versucht, darauf eine Strategie zu entwickeln: Er kauft Weizen teuer ein, in der Hoffnung, dass bald Knappheit herrschen möge. Vorerst jedoch sieht das Wetter gut aus, woraufhin der Preis fällt, und Henchard gelingt es nicht durchzuhalten: Er muss mit Verlust verkaufen. Als später der Preis wieder steigt, ist es zu spät: Henchard ist ruiniert,

76 Moynahan, »*The Mayor of Casterbridge* and the Old Testament's First Book of Samuel«, S. 120.

77 Zur Darstellung des Aberglaubens in Hardys Romanen vgl. Chen Zhen, »Folk Belief and Textual Construction in Hardy's Novels«, in: *The Hardy Society Journal* 11.2/2015, S. 55–66 (zum *Mayor*: S. 57, 61).

obwohl die Prophezeiung korrekt war. Farfrae hingegen hat billig eingekauft und kann nun teuer verkaufen.

Die Wahrsagerszene vor der entscheidenden (hier: ökonomischen) Schlacht erinnert stärker als sonst an 1 Samuel. Wie dort spielt sie im *Mayor of Casterbridge* des Nachts und im Versteckten, im Anschluss wird dem Ratsuchenden Essen angeboten usw.⁷⁸ Die Tragweite des Prophezeiten für das Schicksal des Protagonisten ist ähnlich groß wie in 1 Samuel, sein ›Haus‹ (hier: im Sinne seines Unternehmens) wird in der Folge zugrunde gehen. Tatsächlich platziert Hardy an genau dieser Stelle den einzigen direkten Saul-Verweis – »Henchard felt like Saul at his reception by Samuel [...]« (S. 185) –, auch wenn die Stelle auf eine frühe Passage der Saul-Erzählung verweist. Schließlich hilft die Vorhersage Henchard genau so wenig wie Saul, er geht dennoch unter.

Allerdings gibt es auch signifikante Abweichungen: Fall als Wahrsager steht sowohl für die Hexe als auch für den beschworenen Geist des Propheten Samuel ein – das ist eine relevante Abweichung. Zudem ist die vermittelte Botschaft eine ganz andere: Henchard wird nicht sein eigenes Schicksal prophezeit, sondern die hypothetische Wetterlage der kommenden Monate, eine Information, auf der Henchard eine Handelsstrategie aufbaut; das ist in etwa so, als hätte Samuel Saul zutreffende Informationen über das Philisterheer gegeben, die Saul aber nicht gewinnbringend eingesetzt hätte. Der große Unterschied ist, dass dem Protagonisten nicht die tragische Katastrophe verkündet wird, sondern dass eine zu deutende Aussage gemacht wird, wie sie die Hexen am Anfang von *Macbeth* machen, in einem Moment, in dem eben noch alles offen scheint. Im Roman sind wir bereits kurz vor der Niederlage – die Offenheit entspricht (dramatisch gesehen) nicht dem Handlungselement, das zu erwarten wäre; auch im Vergleich zu 1 Samuel ist Hardys Text offener.

Neben der Kondensation von Hexe und Geist in Mister Fall findet sich eine Vervielfältigung der Hexenfigur: Sie spiegelt sich zusätzlich in der alten Rumverkäuferin, welche den Roman durchzieht und Unglück bringt;⁷⁹ diese verkündet Henchards Vorgeschichte, so wie der Geist Samuels Sauls Geschichte evoziert, und bringt damit erst das Unglück. Der übernatürliche Vorgang der Wahrsagerei wird in beiden Fällen durch den Kontext realistisch gewendet. Erstens wird das Vorgehen in den wirtschaftlichen Zusammenhang eingebettet: Solange es keine Weizenimporte aus dem Ausland geben kann (die ermöglicht die Gesetzgebung erst ab 1846), ist die nationale und lokale Ernte entscheidend. Dem entspricht ein kultureller Kontext: Die Bauern leben aus diesem Grund – aber auch schlicht von alters her – mit der Witterung; jeder von ihnen

⁷⁸ Dazu auch Moynahan, »*The Mayor of Casterbridge and the Old Testament's First Book of Samuel*«, S. 126f.

⁷⁹ Zur Verdoppelung der Hexe Nicholson, »*Catching the Poetic Eye*«, S. 319.

ist »a sort of flesh-barometer« (S. 183). Schließlich trägt der psychologische Kontext ebenfalls dazu bei: Henchard ist nicht nur dickköpfig, sondern auch abergläubisch – eine Eigenschaft, die zu seinem altmodischen Charakter passt. Diese Kontextualisierungen mittels historischer Faktoren unterminieren die Idee einer übernatürlichen Ordnung oder Instanz, die Schuld und Strafe ermöglichen würde; sie wenden die alttestamentlichen Vorgaben modern-realistisch, sprechen am Rande aber auch gegen bereits erwähnte Lektüren des Romans als »Tragödie«, wie die Forschung sie oft unternimmt.⁸⁰ Nimmt man all das zusammen, liegt in den Echos der Weissagungsszene klar eine romanhaft-realistische Deutung des Stoffes vor, die Henchards Niedergang als kontingenten Vorgang beschreibt.

Folgendes kann zu Hardy's Saul-Version resümiert werden: Es findet keine direkte Übernahme statt, und auch die Figurenkonstellation weicht teils ab; ein Äquivalent zu Jonatan findet sich nicht, andere Figuren werden verdoppelt. Explizite Hinweise führen jedoch eine Parallele zwischen Roman und Saul-Erzählung ein, zudem ist der Kern sowohl der Figurenaufstellung als auch der Handlungsstruktur identisch. Allerdings ist festzuhalten, dass die Referenzen teils verschoben oder komprimiert werden, dadurch etwa, dass der Saul-Figur Henchard Worte in den Mund gelegt werden, die eigentlich David spricht; auch die Szene der Wahrsagerei zeigt die erläuterten Abweichungen. Aus all dem lässt sich schließen: Es geht Hardy offenbar nicht um eine Variation des bekannten Motivs, sondern darum, wichtige Elemente für seinen Roman zu nutzen, also seiner Moderneanalyse eine mythisch-religiöse Ebene einzuziehen, die sich nicht aus einer exakten Entsprechung, sondern aus einer generellen Präsenz zentraler Elemente ergibt.

Der »Saul«, der auf diese Weise entsteht, ist ein neuer. Die Auseinandersetzung zwischen weltlicher Macht und religiöser Autorität ist einem politischen Kampf gewichen. Dieser findet nur noch im ökonomischen und amourösen Bereich statt, der reale Kampf mit Waffen – in 1 Samuel überhaupt erst der Grund für die Schaffung der Königsinstitution – spielt keine Rolle; die Auseinandersetzung ist auf eine für Körper weitgehend schadensfreie Ebene verlegt. Die abstrakte Macht des Geldes und die intime Macht der Liebe bestimmen die Menschen. Hardy stellt das nicht nur en passant fest, es ist die zentrale Aussage seines wendungsreichen, auf den ersten Blick melodramatischen Romans.

Der Autor bildet mehrere gesellschaftliche Veränderungsprozesse ab: technisch die progressive Industrialisierung der Landwirtschaft, ökonomisch ihre Kapitalisierung und ihren Spekulationscharakter. Er schildert aber ebenso die

80 Es braucht nicht unbedingt »nineteenth-century romantic and scientific doctrines« (Paterson, »*The Mayor of Casterbridge as Tragedy*«, S. 171), um das Tragische zu brechen: Realistische Kontexte genügen.

psychische Evolution des modernen Menschen in der Veränderung seiner Charaktere: Sie werden kühl kalkulierend und – komplementär dazu – sentimental, eine merkwürdige, ambivalente Mischung. Die sperrigen, direkten, emotionalen, öffentlichen Charaktere wie Henchard sind in dieser Welt obsolet geworden. Das Schema von Saul-Figur und -Handlung dient dazu, diesen historischen Generationswandel, der an Gutzkow erinnert, intelligibel zu machen – und öffnet gleichzeitig den Blick auf überzeitliche Konflikte von alten Königen und ihren jungen Herausforderern.⁸¹ Damit erweitert der realistische Roman, für den historischer Wandel nicht nur Teil der geschilderten Welt, sondern explizites Thema ist,⁸² sich mit der Saul-Referenz auf überzeitliche kulturelle Deutungsmuster.

Zugleich fällt mit Blick auf den Kern des Saul-Stoffes auf, dass ausgerechnet die David-Figur Farfrae die spirituelle Seite verabschiedet. Sie steht nicht nur im Bund mit Priestern, im Gegensatz zu wahrhaft inspirierten Propheten, wie man das andernorts finden konnte: Farfrae trägt durch seine ökonomischen Methoden zu einer Entauratisierung des Handels und durch seinen Hang zu technologischen Innovationen zur Entzauberung und Sinnentleerung der Welt bei. Er sorgt dafür, dass die Heilige Schrift und das aus ihr hervorgegangene sprachlich-kulturelle Erbe entwertet werden, weil sie in der neuen materiellen Realität der Welt (punktgenaue Saat dank Sämaschinen) keine konkrete Basis mehr haben und so obsolet geworden sind.

81 Zu diesem Punkt einer epochenübergreifenden Perspektive, die bis in die Frühzeit reicht, Moynahan, »The Mayor of Casterbridge and the Old Testament's First Book of Samuel«, S. 129f.

82 Vgl. die leider sehr immanente Studie von D.H. Fussell, »The Maladroit Delay. The Changing Times in Hardy's *The Mayor of Casterbridge*«, in: *Critical Quarterly* 21.3/1979, S. 17–30.

V. König Saul in der Lyrik: Der Cluster um 1900

In der Lyrik begegnet König Saul immer wieder als eine von vielen biblischen Figuren. Eine spürbare Präsenz oder Tradition, wie sie im Drama gegeben ist, lässt sich allerdings nicht ausmachen; hierin ähnelt die Lage den Saul-Übernahmen in Erzähltexten. Auffällig hingegen ist, dass es in der Zeit um 1900 eine Häufung von Saul-Gedichten in der deutschsprachigen Literatur gibt. Einerseits gibt die massive Präsenz auch von Saul-Dramen zum selben Zeitpunkt¹ zu denken; andererseits sind die Gründe nicht notwendig deckungsgleich, denn Saul-Dramen sind eben keine Neuerung, eine intensive lyrische Gestaltung des Motivs hingegen schon.

In der Tat sind mehrere der Saul-Dichtungen dem George-Kreis und seinem Umfeld zuzuordnen, der das Thema offenbar attraktiv findet. Ein Grund für diese Interesse mag die potenziell homoerotische Dimension des Stoffes sein, die mancher im Verhältnis Sauls zu David und/oder Davids zu Jonatan erkennen wollte, etwa Gide (Kap. III.11). Ein anderer liegt möglicherweise darin, dass hier ein Stoff zur Verfügung stand, der dem zeitgenössischen Bedürfnis nach Archaik entsprach und zugleich (für die Lyrik) neu und innovativ – sprich: doppelt attraktiv für die Moderne war; das gilt im Fall des Alten Testaments besonders für jüdische Autoren, von denen in diesem Teil mehrere zu Wort kommen sollen. Drittens sind die Künste übergreifende Moden und Rezeptionsprozesse der Zeit zu berücksichtigen: Um die Jahrhundertwende wurde Rembrandt als ›deutscher‹ Künstler gesehen und genoss als solcher große Popularität, gerade in der deutschsprachigen Literatur; Julius Langbehn hat mit seinem Band *Rembrandt als Erzieher* (1890) maßgeblich zu dieser Renaissance beigetragen. Auch wenn diese unter nationalistischen Vorzeichen stand und speziell diese Konnotation weder für George noch für Rilke relevant ist:² Rembrandts »Saul und David« übte auf beide Dichter dennoch so große Faszination aus, dass sie es als Vorlage von Gedichten nahmen. Generell waren biblische Motive in der Malerei der Jahrhundertwende dank der Präraffaeliten zu neuer Popularität gelangt.³ Durch eine die Grenzen der Künste überschrei-

1 Dazu Nebel, *Harfe, Speer und Krone*, passim.

2 So Bernhard Walcher unter Rückgriff auf kunsthistorische Forschung; *Das deutschsprachige Bildgedicht. Kunstwissen und imaginäre Museen (1870–1968)*, Berlin/Boston (MA) 2020, S. 316f.

3 Judith Ryan, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge u.a. 1999 (Cambridge Studies in German), S. 51.

tende Rezeption im Rahmen einer transmedialen modernen Lyrik konnte diese Tendenz auch auf Dichtungen übergreifen.

Die Behandlung des Saul-Stoffes in lyrischen Texten ist eine andere als in den handlungsbasierten Gattungen Drama und Erzähltext. Lyrik müht sich selten an Kausalitäten ab, an wahrscheinlichen oder notwendigen Verkettungen menschlichen Tuns: Sie konzentriert sich auf kurze Ausschnitte, auf Motive, Eindrücke, prägnante Szenen oder Tableaus. Mit der Form verschiebt sich also der thematische Fokus bei Saul-Gedichten, und das hier diskutierte Zentralthema tritt zurück gegenüber sekundären Themen (s.o.). Das wiederum ist der Grund, warum nur exemplarisch einige wenige Texte in der Zusammenschau präsentiert werden sollen: Ziel ist nicht eine umfassende Darstellung Sauls in der Lyrik, sondern ein Eindruck dessen, was am Thema lyrisch interessieren kann. In diesem Sinne seien Saul-Dichtungen aus dem besagten Cluster um 1900 präsentiert. Dieser interessiert nicht zuletzt, weil hier teils wechselseitige Einflussnahme sowie Bezüge auf Rembrandt vorausgesetzt werden können, was zur Einheit des untersuchten Textkorpus beiträgt. Schließlich soll es in Teil V um das Potenzial des Saul-Stoffes für jüdische Autoren gehen, was die Präsenz von Karl Wolfkehl's Drama in Kap. V.1 sowie den finalen Ausblick (und die zeitliche Öffnung) auf Nelly Sachs rechtfertigt.

V.1 Herr und Knecht nach Rembrandt (Stefan George)

Stefan George (1868 bis 1933) hat mit »König und Harfner« (1901) ein Saul-Gedicht verfasst, das mit Gides künstlerisch-selbstreflexiver Gestaltung des Stoffes fast gleichzeitig ist;⁴ auch die sinnliche Atmosphäre und die Auseinandersetzung mit dem Begehren sind Charakteristika, die er mit Gide teilt und an Rilke weiterreicht. »König und Harfner« ist im Rahmen des Werbens um den 22 Jahre jüngeren Friedrich Gundolf entstanden, den ersten Jünger und Geliebten.⁵ Der genaue Kontext ist ein Besuch im Mauritshuis in Den Haag im Mai 1901, wo Rembrandts »Saul und David« hängt (s. Kap. VI.2): Stefan

4 Zum Verhältnis beider und besonders zu Parallelen in der hier interessierenden Werkphase vgl. Bernhard Böschstein, »André Gide und Stefan George«, in: Hans T. Siepe/Raimund Theis (Hg.), *André Gide und Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, Düsseldorf 1992 (Veröffentlichungen des Heinrich Heine-Instituts), S. 83–91, zu Saul S. 88f.

5 Zum Kontext vgl. Thomas Karlaufs Biographie: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München 2007, S. 278–284.

George hat das Gemälde mit Friedrich Gundolf und Jan Toorop betrachtet. Es ist die zentrale Inspirationsquelle des Gedichts, das 1907 in der Sammlung *Der siebente Ring* veröffentlicht wurde. Seine intermediale Dimension teilt das Gedicht mit vielen anderen Texten des Bandes; der Bibeltext hingegen ist für »König und Harfner« (anders als für den *Saül* des Protestanten Gide) vergleichsweise weniger bedeutsam.

»König und Harfner« ist dem Abschnitt »Gestalten« von *Der siebente Ring* zugewiesen. Dieser sucht – anders als der vorhergehende Abschnitt »Zeitgedichte« – keine konkrete Auseinandersetzung mit bestimmten historischen Größen (ob Figuren oder Monumenten):

Den Ring *Gestalten* hingegen kennzeichnet eine ungleich abstraktere Natur. Die vierzehn Gedichte des Zyklus bilden anstelle konkreter Orientierungsgrößen, die noch im voranstehenden Zyklus zumeist die Namen berühmter Persönlichkeiten und wichtiger (kultur)historischer Orte tragen, Prototypen stark modellhaften Charakters ab.

Sie alle eint, dass in ihnen Urmächte ins Bild treten, ewige Prinzipien zur Darstellung kommen bzw. Grundformen mythologisch überhöhten menschlichen (Zusammen-)Lebens dargestellt werden.⁶

Die Gedichte des Abschnitts, die entweder monologisch oder dialogisch gestaltet sind, weisen eine Vielzahl formaler Gestaltungen auf. »König und Harfner« gehört zu den Dialoggedichten oder Diptychen,⁷ es ist deren letztes und besteht aus einer neunversigen Replik des Harfners, also Davids, auf die der König, also Saul, mit einer zwanzigversigen Einlassung antwortet; Versmaß ist der fünfhebige Jambus.

HARFNER:

Wie vor das antlitz du den mantel zogst
Gewahrt ich dass du eine träne bargest
Und einen · Herr · mir nicht gewognen wink .
Wenn du auch heut zu deinem knecht nicht redest:
Um ihn kannst du nicht zürnen den du hiessest
Mit seinem sang nicht mehr von dir zu weichen ...
So murrte wieder undankbares volk?
Bedrohn die stolzen priester dich? Nun weiss ichs:
Den sieg missgönnt der eifersüchtige gott.

6 Tina Winzen, »Gestalten«, in: Jürgen Egyptien (Hg.), *Stefan George – Werkkommentar*, Berlin/Boston 2017, S. 356–384, hier S. 357.

7 Ebd.

KÖNIG:

Da du in meiner schande mich belauert –
So hör was dir nicht frommt: mehr als die feinde
Die du genannt und die ich all bestehe
Vernichtet mich der lieben will: du selbst.
Nun trag auch du dein teil das keiner ändert:
Den ich nicht missen mag und den ich hasse
Und der nicht weiss wie er mit gift mich füllt.
Mein schwert mein schild · von fürchterlichem saft
Noch klebrig · klopfst du an dass es dir klirre.
Ins wasser wirfst du dass es tanzt und ringelt
Geschoss wie ich es zum verhängnis wähle.
Die früchte meiner felder – siedend mühsal
Der langen sommer – gehst du achtlos schütteln
Und kühlst mit einer dir den satten mund.
Dir dienen fieberqualen meiner nächte
Um sie in ton und lispeln zu verwehn.
Mein heilig sinnen drob ich mich verzehre
Zerschellst du in der luft zu bunten blasen
Und schmilzest mein erhabnes königsleid
In eitlen klang durch dein verworfen spiel.⁸

Der erste Teil des Gedichtes geht auf Details von Rembrandts Gemälde ein, besteht in wesentlichen Teilen in einer Ekphrasis, einer Bildbeschreibung – allerdings auf Saul konzentriert und mit den Worten des Harfners, also Davids. Bereits hieran sieht man: Die Eigenart von Georges Text wird vor allem über die Pragmatik markiert, die Sprechersituation zwischen Harfner und König. Das Gedicht stellt sie als »Herr« und »knecht« einander gegenüber, und dieser asymmetrischen Opposition, die sich bereits in variierender Großschreibung niederschlägt, folgt eine Reihe weiterer Gegensätze: Anziehung und Hass, Liebe und Vernichtung, Hitze und Kühle, erhabenes Königsleid und verworfenes Harfenspiel.

Alle sonstigen Figuren fallen, dem Gemälde entsprechend, weg. Ebenfalls augenfällig ist, dass in diesem ersten Teil Instanzen von vornherein ausgrenzt werden, die in früheren Saul-Gestaltungen eine zentrale Rolle spielen konnten: »So murrte wieder undankbares volk? / Bedrohn die stolzen priester dich?«, fragt der Harfner. Für die David-Figur des Gedichtes sind also die

8 Stefan George, »König und Harfner«, in: ders., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. VI/VII: *Der siebente Ring*, Stuttgart 1986, S. 46f.

Priester, in mehr als einem Saul-Drama Davids enge Verbündete, eine äußerliche Bedrohung, durch die Todsünde des Stolzes charakterisiert; eine göttlich inspirierte Prophetenfigur als Gegeninstanz wird nicht erwähnt. Ja, der Allmächtige selbst erscheint nur als »der eifersüchtige gott«: Der Harfner ist eine denkbar gott- und damit traditionsferne Version der David-Figur – die überkommene Problematik von staatlicher Macht und religiöser Autorität wird damit gegenstandslos. Schließlich wird das Volk, hier mit dem Unreife-Attribut der Undankbarkeit abgekanzelt, ebenfalls ausgeschlossen. Es bleibt ein *huis clos* zwischen den zwei männlichen Protagonisten des Saul-Stoffes.

Der König ergreift nun das Wort, um den Harfner zu kritisieren: Er habe ihn »in [s]einer schande [...] belauert«. Präzisiert wird der Vorwurf nicht, auf den lebensweltlichen Kontext bezogen mag es sich um einen Ausdruck der homoerotischen Neigung zu Gundolf handeln bzw. um die Projektion dieser auf den Geliebten.⁹ Das im Gespräch befindliche Paar spiegelte dann die Beziehung beider, mit George in der Rolle des alten Machthabers Saul und Gundolf in der des jungen, attraktiven David. Dafür spräche, dass die Einlassung in ihrer Mischung aus Anziehung bei gleichzeitiger Herstellung von Distanz und Kühle typisch für charismatische Beziehungen ist.¹⁰ Sauls ambivalente Abweisung wird begleitet durch die des Harfners: »Vernichtet mich der lieben will: du selbst« drückt eine zweiseitige Haltung aus, in der Begehren und Zerstörung zusammenfinden.

Die weitere Beschreibung ist die eines sorglosen jungen Mannes, der die anstrengende Arbeit und aufreibende Sorge des Älteren nicht berücksichtigt, ja respektlos mit den Waffen und den Feldfrüchten umgeht:

Die früchte meiner felder – siedend mühsal
Der langen sommer – gehst du achtlos schütteln
Und kühlst mit einer dir den satten mund.

Der dritte Vers weist eine wichtige Ambivalenz auf, »einer« könnte sich auf die »früchte« beziehen, aber auch auf eine Geliebte. Auch die erste Lektüre ist kaum weniger sinnlich, das Verzehren einer Frucht führt durchaus erotische Konnotationen ein.¹¹

9 Nur so ließe sich Böschsteins These, der König trete hier als »Sittenrichter« von »altväterische[r] Strenge« auf, rechtfertigen; »André Gide und Stefan George«, S. 89.

10 So knapp resümiert Karlaufs These, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*.

11 Zur doppelten Konnotation Ernst Osterkamp, »Die Küsse des Dichters. Versuch über ein Motiv im ›Siebenten Ring‹«, in: Wolfgang Braungart u.a. (Hg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ›Siebenten Ring‹*, Tübingen 2001, S. 69–86, hier S. 76.

Zugespißt auf Davids spezielle Kompetenzen werden die Vorwürfe in den letzten Versen: Der Harfner würde die »fieberqualen« in »ton und lispeln [] verwehn«, eine Kritik, die am Schluss amplifiziert wird:

Mein heilig sinnen drob ich mich verzehre
Zerschellst du in der luft zu bunten blasen
Und schmilzest mein erhabnes königsleid
In eitlen klang durch dein verworfen spiel.

David der Musiker wird zum Zerstörer (»Zerschellst«, »schmilzest«), der Erhabenes in Eitles verwandelt, in Seifenblasen nämlich, ein Motiv, das nur schillernde Oberfläche bietet und damit die vorher entwickelte fehlende Tiefe des über das Wasseroberfläche hüpfenden Steines aufgreift (»Ins wasser wirfst du dass es tanzt und ringelt / Geschoss wie ich es zum verhängnis wähle.«). Das Verdikt Substanzlosigkeit überrascht:

Der Harfner erscheint in diesem Gedicht nicht, wie man bei George erwarten könnte, als der Dichter, der die Taten des Königs besingt und ihn mit seinem Gesang in die Unsterblichkeit erhebt, sondern – wie es wohl dem Sinn im Alten Testament entsprechen mag – als der Belauscher seiner geheimsten Herzensklänge und offenen Taten, der im Liede verspielt, was der Täter unter Einsatz seiner vollen Kraft nur leisten und vollbringen konnte.¹²

Abgesehen von dem Hinweis auf das Alte Testament ist die Analyse zutreffend. Ebenfalls überraschend ist, dass Davids traditionelle Rolle hier konterkariert wird: »Im Kern ist der dramatisierte Dialog somit eine poetologische Stellungnahme, wobei der sonst als dichterisches Leitbild verehrte Sänger David zum Vertreter einer falschen, nichtigen Kunst gemacht wird.«¹³ Saul hingegen stellt den positiven Kontrast dar.

Das Vokabular des Gedichts ist dem Urteil entsprechend moralisch wertend (»eitlen«, »verworfen«), der Gedanke der Entwürdigung, ja der Profanation scheint hier auf. Damit greift das Gedicht das Grundprinzip der »Gestalten«-Sektion auf, das in »Der Fürst und der Minner« etabliert wird: die strukturelle Unterscheidung zwischen einem heiligen und einem profanen Raum;¹⁴ Davids ruchloses Tun führt vom einen in den anderen. Der König, als Identifikations-

12 Victor A. Schmitz, *Bilder und Motive in der Dichtung Stefan Georges*, Düsseldorf/München 1971, S. 191.

13 Bernhardt, *König David als Künstler*, zu George S. 51–59, hier S. 58.

14 Winzen, »Gestalten«, S. 363.

figur des Dichters George,¹⁵ schreibt sich ein »heilig sinn« und Pathos zu, könnte also zumindest dem Anspruch nach in der Tradition eines inspirierten, prophetischen Saul stehen, in Abgrenzung sowohl zu den Priestern als auch zu David. Denn der Harfner steht für ein »spiel«, das im emphatischen Sinne als unernst gekennzeichnet ist: Wie ein Kindervergnügen bringt es nur »bunte[] blasen« hervor, transformiert das Auratische in Spielzeug. Dem gegenüber zeigt Saul sich misshütig und machtlos, ja verzweifelt.

Georges Oppositionsreihe läuft also auf jene zwischen weltlicher Macht und ästhetischer Könnerschaft als Höhepunkt zu. Versteht man die Kritik des Königs werkbiografisch, so kann man in ihr »eine Abwendung Georges von früheren, ästhetizistischen Positionen« erkennen;¹⁶ Kunst und Macht treten dabei in ein Konkurrenzverhältnis.¹⁷ Freilich ist die Bewertung der beiden Pole nicht ganz so klar verteilt, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. Während die Kritik des Königs zunächst dominant erscheint, sind im Grunde beide als unzureichend entworfen: »Saul gehört nicht zur religiophilen, ästhetischen Sphäre Davids. Aufgrund mangelnder ästhetischer Sensibilität und seines profanen Neids auf die Befähigung des Künstlers, Leiden in Schöpfung zu transponieren, bleibt Saul ein impotenter Ästhet, den die Liebe des David vernichtet statt zu heilen.«¹⁸ Die Frage ist, ob »Ästhet« es trifft: Saul tritt eher als Machthaber denn als Kunstgenießer auf, kann quasi-religiösen Sinn und emotionales Pathos sein eigen nennen, ästhetische Qualitäten aber höchstens in der Wahrnehmung, nicht in der eigenen Gestaltung. Beide Sprecher sind defizitär, ihnen fehlt das jeweils andere.¹⁹ Was aussteht, ist die Synthese von ästhetischer Formkraft sowie emotional-lebensweltlicher Intensität und Gestaltungskraft – eine Einheit, die George ab dem *Siebenten Ring* in der Dichtung imaginiert und lebensweltlich sucht;²⁰ das Dante-Gedicht trägt die Spuren davon.²¹ Rembrandts Saul mit der Träne der Wut im Auge wird bei George zur Inkarnation einer machtlosen weltlich-religiösen Autorität, der eine Aura gegeben ist, der ästhetische Gestaltungskraft jedoch abgeht. Sein Heiliges wird so zum Spielball einer sinnlich attraktiven und ästhetisch kompetenten Jugend,

15 Böschstein, »André Gide und Stefan George«, S. 88.

16 So resümiert Walcher zustimmend die frühere Forschung und Böschsteins darauf aufbauende Position; *Das deutschsprachige Bildgedicht*, S. 319.

17 Ebd., S. 320.

18 Winzen, »Gestalten«, S. 366.

19 Schmitz sieht ein potenzielles Versagen beider Sphären, Kunst dürfe nicht zu Empfindsamkeit, Politik nicht zu Gewalt entarten, klärt aber den konkreten Sachverhalt des Gedichts nur im Ansatz; Schmitz, *Bilder und Motive in der Dichtung Stefan Georges*, S. 192.

20 Vgl. Klaus Schuhmacher, »Der Dichter als Führer. Eine mythopoetische Hybride zwischen den Kriegen«, in: Braungart u.a. (Hg.), *Stefan George*, S. 156–172.

21 Ebd., S. 162.

der aber eben Autorität, Macht und Aura fremd ist: Deshalb kann sie das Pathos der Saul-Figur nicht begreifen und ästhetisch auch nicht überzeugend umsetzen. Stattdessen ergeht sie sich in sinnfreiem Spiel mit dem schönen Schein.

Lebensweltlich mag die Faszination des auratischen Dichterfürsten für einen verführerischen und begabten jungen Mann der Hintergrund des Saul-David-Dialogs sein.²² Literarisch und werkbiografisch zeigt die Opposition Georges Faszination für Rembrandt und dient ihm zur Markierung einer Sackgasse. Das Manko formuliert implizit ein Ziel, das in der Zukunft angestrebt wird: Tatsächlich lässt das Gedicht den Wunsch nach einer Annäherung von Kunst und Leben im Sinne einer auratisch-charismatischen Verschmelzung beider erkennen.

Vom Wettstreit zwischen weltlicher Macht und religiöser Autorität ist hier jedenfalls wenig geblieben: Macht und Autorität verschmelzen vielmehr und grenzen sich nach außen hin gegen ein sündig-weltliches Priestertum, in der intimen Zweiersituation aber gegenüber einer sinnlich-ästhetischen Verführung ab, welche die Macht nicht anders kann als zu begehren.

Ein Ausblick soll zeigen, dass im George-Kreis auch eine dramatische Version des Saul-Stoffes denkbar ist, und zwar in strukturell ähnlicher Anlage. Georges Gedicht hat vielleicht Karl Wolfskehl's Saul-Drama inspiriert, das 1905 im Verlage der Blätter für die Kunst in einer Auflage von 300 Stück erschienen ist.²³ Das vierteilige Kammerstück ermöglicht wie bei Gide eine dramatische Entfaltung von Sauls Subjektivität, die stark lyrisch gefärbt ist: Es übersetzt Motive und Handlungselemente in traumhafte Szenen und Bilder, die den Stoff vage-andeutungsreich neu formulieren; diese Atmosphäre, das Insistieren auf Zahlensymbolik²⁴ und auch auf das Ahnen belegt eine Verwandtschaft zum

22 Dazu außer Karlauf auch Marita Keilson-Lauritz, *Von der Liebe die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges*, Berlin 1987 (Homosexualität und Literatur 2), zum Gedicht S. 49, zu den »Strategien der Maskierung« S. 65–97; sowie Birgit Dahlke, *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2006 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 44), S. 119–133, bes. S. 129.

23 Karl Wolfskehl, *Saul*, Berlin 1905 (das Drama erscheint im George-Haus Im Verlage der Blätter für die Kunst). Das Drama ist in der Werkausgabe enthalten und wird nach dieser zitiert: Wolfskehl, *Saul*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. I: *Dichtungen. Dramatische Dichtungen*, hg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock, Berlin 1960, S. 323–343. Es wird zitiert mit römischer Teil- und arabischer Seitenangabe nach dem Schema Teil: Seite.

24 Dazu wie allgemein zum Drama Paul Gerhard Klusmann, »Wolfskehl's Entwurf eines neuen Dramas. Das Beispiel der *Saul*-Dichtung«, in: ders./Jörg-Ulrich Fechner/Karlhans Kluncker (Hg.), *Karl Wolfskehl Kolloquium. Vorträge – Berichte – Dokumente*, Amsterdam 1983, S. 86–110, bes. S. 102–104.

symbolistischen Drama. Anders als bei Gide entwickelt besagte Subjektivität sich konkret im Verhältnis von Saul zu David – darum ist das Stück auf diese intime Zweisamkeit konzentriert, deren Figuranten nicht mehr im Konflikt stehen.²⁵ Wolfskehl, der jede einzelne Szene auf das Kernduo ausrichtet, hat die figurenärmste dramatische Fassung des Saul-Stoffes geschaffen.²⁶ In der Konsequenz wird das Verhältnis der beiden Figuren zur Matrix des Stücks, worin besagte Ähnlichkeit zu George besteht.

Sie sind komplementär angelegt: Saul ist ein »schlachtherr[]« (I: S. 327), sprich Henker und ausführendes Organ von Gottes Beschluss; der Verweis auf seine »heldengewaltigen hände[]« (I: S. 328) betont das. Wie bei George ist Saul ein Machtmensch, mit dem Wolfskehl sich offenbar identifiziert, obwohl er ansonsten in einem klaren Jünger-Verhältnis zu George steht;²⁷ das mag an seiner jüdischen Herkunft liegen.²⁸ Anders als bei George müht sich Saul nun aber damit ab, das Geschehen zu verstehen: »Könnt ichs erraten!... Doch wer kann euch erraten?« (II: S. 332) Das gibt der Figur eine Fragilität, die ihr bei George abgeht. David wiederum hat vor allem die Funktion, seinen »meister[]« (III: S. 340) zu preisen und dessen Ruhm zu perpetuieren – »das lob das um in liedern zieht / Unter göttern und menschen« (IV: S. 342). Die Tradition hat David als Dichter der Psalmen gefeiert: Wolfskehl greift das Motiv des Dichterkönigs auf und feiert David als Sänger per se. Am Ende des Dramas verwandelt er den toten Herrscher: »Im vergehen erblühest, Todesrose!« (IV: S. 342) Mit dem paradoxen Motiv der Todesrose, die Ableben und Aufblühen verbindet, ist Sauls Weiterleben im Kunstwerk gemeint; noch in der lyrischen Sprache scheint dabei Nähe zu Georges Dichtung gegeben. Ein zentraler Unterschied freilich liegt in der Bewertung der Zweierkonstellation: Bei George schwingt

25 Bernhardt, *König David als Künstler*, zu Wolfskehl: S. 59–66, hier S. 61.

26 Das gilt selbst für Szenen, in denen David im Alten Testament überhaupt nicht anwesend ist. Zwei Beispiele: Der Kampf gegen die Amalekiter (vor Davids Auftritt) und die Hexenbefragung (danach) werden so umgeschrieben, dass David je eine Rolle darin übernimmt.

27 Das belegt die Aufführungspraxis: »1909 wurde ›Saul‹ mit dem Zeichner und Illustrator Karl Kühlmann als David und dem Komponisten Wilhelm Petersen als Priester auf die Bühne gebracht. Den als ›oberster und meister‹ angesprochenen Saul des Dramas spielte jedoch offenbar nicht, wie man denken könnte, auf George, sondern auf Wolfskehl an. Den ›Saul‹ des Stückes gab nämlich sein Autor selbst [...].« Norman Franke, »Jüdisch, römisch, deutsch zugleich ...?« *Eine Untersuchung der literarischen Selbstkonstruktion Karl Wolfskehls unter besonderer Berücksichtigung seiner Exillyrik*, Heidelberg 2006, S. 192.

28 Zumindest in späteren Jahren ist das eindeutig: Im August 1939 hat Wolfskehl sich mit Saul »unheimlich verwandt gewusst«, wie er in einem Brief schreibt. Dort wird Saul zum Inbegriff des Verworfenen, des jüdischen Exilanten; zit. nach Daniel Hoffmann, »Wie kommt Saul unter die Juden?« Karl Wolfskehl in der Diaspora«, in: *Castrum Peregrini* 237–238/1999, S. 22–37, hier S. 22.

homosexuelles Begehren im Verhältnis von Saul und David mit, während Wolfskehl die Beziehung als Vater-Sohn-Verhältnis fasst.²⁹

Das Spannungsverhältnis von staatlicher Macht und religiöser Autorität tritt auch bei Wolfskehl in den Hintergrund. Zwar ist es artikulierter und präsenter als bei Gide oder George, verliert aber durch Wolfskehls spürbares Desinteresse am religiösen Pol – die Hauptfiguren beten »götter und geister« (Saul) bzw. ihren »Gott und alle götter« (David; II: S. 332) an – jede Pertinenz. Samuels Pendant ist eine generisch »Priester« genannte Figur ohne jeden prophetischen Glanz; er verweist zwar in traditioneller Begrifflichkeit auf die Schuld Sauls, aber im Vergleich zum dunklen Ahnen und verzweifelten Verstehenwollen einerseits und dem dichterisch überhöhten Heldenglanz andererseits entwickelt er keine Schlagkraft. Wie bei George gilt: Die moralische Wertigkeit schwindet, die ästhetische strahlt.

V.2 Die Verkrallung von Kunst und Leben (Rainer Maria Rilke)

In Rainer Maria Rilkes (1875 bis 1926) *Neuen Gedichten* (1907) und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908), die »als Zentrum des mittleren Werks«,³⁰ also der modernistischen Schaffensphase des Dichters, gelten, finden sich gleich mehrere Saul-Gedichte. Mindestens drei Teilgedichte, die unter dem Titel »David singt vor Saul« zusammengefügt sind, stehen in engem Zusammenhang mit hier bereits untersuchten bzw. noch zu untersuchenden Werken: Es handelt sich um Texte, die wie Georges Saul-Gedicht auf Rembrandts »Saul und David« Bezug nehmen und daher mindestens eine doppelte intermediale Referenzialität (auf Bibeltext und malerische Vorlage) aufweisen –³¹ das überrascht wenig bei Gedichtsammlungen, die allgemein unter dem Einfluss des Bildhauers Auguste Rodin und des Malers Paul Cézanne stehen.³² Darüber hinaus kann

29 Bernhardt, *König David als Künstler*, S. 66–68, bes. S. 67.

30 Peter Sprengel, »Die Entwicklung von Rilkes Lyrik im Zeitraum 1900–1918. Ein Überblick«, in: Hans-Albrecht Koch/Alberto Destro (Hg.), *Rilke-Perspektiven. »aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes«*, Overath 2004, S. 108–125, hier S. 110. Der Aufsatz belegt en passant, wie schwer sich eine auf die Moderne bzw. auf die Modernität von Autoren konzentrierte Forschung mit der Fortdauer traditioneller Motive und ihrer Semantik tut: Zu den alttestamentlichen Gedichten fällt kein Wort.

31 Walcher, *Das deutschsprachige Bildgedicht*, S. 315.

32 Einführende Informationen bei Wolfgang W. Müller, »*Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil*«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Mitarbeit Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar 2004, S. 296–318, zu den Künstlern S. 297f.

im Fall der Saul-Gedichte ein intertextueller Bezug auf George angenommen werden, denn Rilke kannte »König und Harfner«.

Nur am Rande: Mit Bibelreferenz sind eigentlich zwei Bezugstexte gemeint, eine Luther-Bibel von 1770 und die zeitgenössische, wissenschaftliche Übersetzung, die Emil Kautzsch herausgegeben hat, die *Textbibel des Alten und Neuen Testaments* (Freiburg i.Br. 1899).³³ Wie allerdings Brigitte L. Bradley, deren Studie der Hinweis entstammt, selbst klar einschränkt: Rilke hält sich kaum an den Text des Alten Testaments.³⁴

Um zum Bezug auf George zurückzukommen: Tatsächlich zeigen sich allgemein gewisse Ähnlichkeiten zwischen Georges und Rilkes Texten, etwa das instabile hierarchische Gefüge zwischen den Figuren, die Inszenierung von Macht, Erfahrungshunger und Kunst sowie die komplementäre Verknüpfung beider. Sie sollen in der Folge ebenso mitverhandelt werden wie die teils markanten Unterschiede, deren erster bereits darin zu sehen ist, dass Rilke den Saul-Stoff mehrmals in der Sammlung aufgreift und ihm jeweils einen großen Raum gibt. Allein »David singt vor Saul« entwickelt den Gegenstand über 44 Verse hin.

Zudem sind die drei Teilgedichte von »David singt vor Saul« Bestandteil einer ganzen Gruppe von Texten, die biblische (meist alttestamentliche) Stoffe aufgreifen – insgesamt immerhin 22 Gedichte,³⁵ die ein eigenes Korpus innerhalb der *Neuen Gedichte* bilden.³⁶ Sie stellen gewissermaßen den Gegenpol zum Großteil der Gedichte dar, die in programmatischer Hinsicht typischer scheinen, da sie sich einen einzigen, konkret-physischen Gegenstand wählen, den sie möglichst sachlich beschreiben.³⁷

33 Brigitte L. Bradley, *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*, Bern/München 1976, hier S. 50f.

34 Ebd., S. 63. Zu Rilkes Religiosität allgemein vgl. Manfred Windfuhr, »Religiöse Produktivität«. Die biblisch-jüdischen Motive in Rilkes *Neuen Gedichten*«, in: Wolfgang Düsing u.a. (Hg.), *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*, Tübingen 1997, S. 137–150, hier S. 137–141. Eine ältere Studie zum Thema ist wegen des historischen Erscheinungskontextes teils schwierig: Marianne Sievers, *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin 1938 (Germanische Studien 202); vgl. etwa die Anmerkungen über »Rilkes Beziehung zum Judentum« (bes. S. 12–14, abweichend S. 129). Die Saul-Gedichte streift Sievers knapp (S. 56–58, 60f.).

35 Roman Luckscheiter, »David singt vor Saul. Aspekte einer biblischen Konstellation in Rainer Maria Rilkes programmatischem Gedicht«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 34/2002, S. 63–74, hier S. 66.

36 Die nicht kompositorisch angeordnet sind, aber ein »gemeinsames Gestaltungsprinzip« haben; Müller, »*Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil*«, S. 312.

37 So Ryan, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, S. 51f.; Windfuhr, »Religiöse Produktivität«, S. 141. Zu diesem versachlichenden Schauen auf einen Gegenstand auch Müller, der eine »immer neue lyrische Auseinandersetzung mit der geschauten dinglichen Welt und quasi »dinghaft« erfaßten Situationen und Emotionen« aus-

Nun aber zum konkreten Text:

DAVID SINGT VOR SAUL

I

König, hörst du, wie mein Saitenspiel
Fernen wirft, durch die wir uns bewegen:
Sterne treiben uns verwirrt entgegen,
und wir fallen endlich wie ein Regen,
und es blüht, wo dieser Regen fiel.

Mädchen blühen, die du noch erkannt,
die jetzt Frauen sind und mich verführen;
den Geruch der Jungfrau kannst du spüren,
und die Knaben stehen, angespannt
schlank und atmend, an verschwiegenen Türen.

Daß mein Klang dir alles wiederbrächte.
Aber trunken taumelt mein Getön:
Deine Nächte, König, deine Nächte –,
und wie waren, die dein Schaffen schwächte,
o wie waren alle Leiber schön.

Dein Erinnern glaub ich zu begleiten,
weil ich ahne. Doch auf welchen Saiten
greif ich dir ihr dunkles Lustgestöhn? –

II

König, der du alles dieses hattest
und der du mit lauter Leben mich
überwältigst und überschattest:
komm aus deinem Throne und zerbrich
meine Harfe, die du so ermattest.

Sie ist wie ein abgenommner Baum:
durch die Zweige, die dir Frucht getragen,

macht; freilich präzisiert er später, dass die subjektive Wahrnehmung entscheidender Bestandteil dieses Dichtens bleibt. Die Tragweite seiner Ausführungen wird dadurch eingeschränkt, dass sein Artikel die biblisch inspirierten Texte weitgehend unberücksichtigt lässt. »*Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil*«, Zitat S. 297, zur Poetologie S. 298–302.

schaut jetzt eine Tiefe wie von Tagen
welche kommen –, und ich kenn sie kaum.

Laß mich nicht mehr bei der Harfe schlafen;
sieh dir diese Knabenhand da an:
glaubst du, König, daß sie die Oktaven
eines Leibes noch nicht greifen kann?

III

König, birgst du dich in Finsternissen,
und ich hab dich doch in der Gewalt.
Sieh, mein festes Lied ist nicht gerissen,
und der Raum wird um uns beide kalt.
Mein verwaistes Herz und dein verwornes
hängen in den Wolken deines Zornes,
wütend ineinander eingebissen
und zu einem einzigen verkrallt.

Fühlst du jetzt, wie wir uns umgestalten?
König, König, das Gewicht wird Geist.
Wenn wir uns nur aneinander halten,
du am Jungen, König, ich am Alten,
sind wir fast wie ein Gestirn das kreist.³⁸

Auf den ersten Blick zeigt sich: Wie George nutzt Rilke Rembrandts Gemälde als Anlass einer Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Leben. Freilich dreht er die Perspektive um, übernimmt ganz Davids Sichtweise, der als lyrisches Ich spricht; ein Sprecherwechsel wie in Georges Rollengedicht findet nicht statt. Erneut wird Davids Sicht als die eines Künstlers markiert, während Saul sowohl für Macht als auch für Lebenserfahrung einsteht. Das Verhältnis beider ist rein formal ein hierarchisches: Jedes der drei Gedichte beginnt anaphorisch mit der Anrede »König«, die in der letzten Strophe durch drei Wiederholungen zusätzlich verstärkt wird.

Freilich entspricht dieser offiziellen Machtverteilung nicht unbedingt das reale Verhältnis zwischen den Figuren. So heißt es gleich zu Anfang von Gedicht I: »König, hörst du, wie mein Saitenspiel / Fernen wirft, durch die wir uns bewegen« (V. 1f.). Rilke eröffnet das Bild beider als im Weltraum sich

38 Rainer Maria Rilke, »David singt vor Saul«, in: ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. I: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Darmstadt 1996, *Neue Gedichte*: S. 477–586, hier S. 455f.

bewegender Einheiten, welches am Ende wieder aufgegriffen wird und so den Rahmen des Gedichts darstellt. Allerdings entwickelt sich das Verhältnis der zwei Figuren innerhalb dieses Rahmens entscheidend fort. Anfangs wirkt Davids Kunst allmächtig, da sie »Fernen wirft«, also imaginäre Räume öffnet,³⁹ und das Verhältnis beider ist fruchtbar, denn sie fallen »wie ein Regen, / und es blüht, wo dieser Regen fiel.« (V. 4f.). Die Fruchtbarkeit wird von der Flora ins Menschliche übertragen, wo »Jungfrau« (V. 8) und »Knaben« (V. 9) für Verführung stehen – eine Verführung, die offenbar nur noch David offensteht. Bernhardt unterstreicht treffend: »Sexuelle Potenz und politische Macht scheinen eng miteinander verbunden zu sein.«⁴⁰ Und Roman Luckscheiter betont: »Des Sängers Auftritt changiert somit zwischen Huldigung und Usurpation [...].«⁴¹ Nach dieser zweiten Strophe voll positiver Konnotationen freilich kippt die Stimmung: Die Sinnenfreuden werden nun als vergangene markiert, zumindest für Saul, denn ihm bleibt nur das »Erinnern« (V. 16). David als Künstler ist wiederum nicht in der Lage, sie wiederzubringen: »Aber trunken taumelt mein Getön« (V. 12). Er versucht, die Nostalgie Sauls zu begleiten, weiß aber mangels eigener Erfahrung nicht, wie die sinnliche Freude in Kunst umzusetzen wäre: »Doch auf welchen Saiten / greif ich dir ihr dunkles Lustgestöhn?« (V. 17f.) Somit ist Saul als einfacher Mensch qua Alter der Sinnlichkeit beraubt, David hingegen als Künstler, der seiner Aufgabe nicht gewachsen ist. Ihr Verhältnis zueinander ist ambivalent,⁴² einerseits bietet David an, Sauls Erinnerungsrbeit zu befördern (»Dein Erinnern glaub ich zu begleiten«; V. 16), andererseits betont er fortwährend Sauls körperlichen und politischen Abstieg, eine durchsichtige Weise, den eigenen Aufstieg vorzubereiten.

In Gedicht II ist die Tonlage von vornherein eine andere: David sieht sich nun in Unterordnung zu Saul, der den Jüngeren »mit lauter Leben« überwältigt und überstrahlt (V. 2f.). Auf den Überschwang des ersten Gedichts folgt im zweiten ein Moment des Zauderns. David wünscht sich eine Zerstörung der Harfe (sprich der Dichtung und der Kunst überhaupt), da sie, wie die zweite Strophe des Gedichts ausführt, keine Frucht mehr trägt (V. 6: »Sie ist wie ein abgenommner Baum«). Die dritte Strophe fordert stattdessen die »Oktaven / eines Leibes« (V. 12f.), die er, David, nun durchaus mit seinen Händen greifen könne – die Musik »wird nur verlegt«, nämlich »vom Instrument in den Leib, der wie ein Instrument erscheint und zum Klingen gebracht werden

39 Ryan sieht hierin eine programmatische Aussage des Dichters; *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, S. 58.

40 *König David als Künstler*, zu Rilke S. 68–78, hier S. 72.

41 Luckscheiter, »David singt vor Saul«, S. 68.

42 Bernhardt, *König David als Künstler*, S. 73.

kann«.43 David will aus der Kindheit (synekdochisch durch die »Knabenhand« benannt; V. 11) ins sexuelle Reifealter treten. Die vergangene Lebensfülle Sauls steht erdrückend Davids Erfahrungsmangel gegenüber; der frühere Einklang, die Nähe, hat einem Gegensatz Platz gemacht. Die Krise der künstlerischen Repräsentation von Leben wird gesteigert zu einer Hinterfragung von Kunst überhaupt, die David zugunsten von sinnlicher Erfahrung aufgeben will.

Gedicht II, dessen mittlere Strophe auch das Zentrum des Triptychons darstellt, entwickelt eben dort das Harfenmotiv entscheidend weiter. Wenn es heißt:

Sie ist wie ein abgenommner Baum:
durch die Zweige, die dir Frucht getragen,
schaut jetzt eine Tiefe wie von Tagen
welche kommen –, und ich kenn sie kaum. (V. 6–9)

dann ist damit die vergangene Sinnlichkeit und Macht Sauls ebenso angesprochen wie eine ungewisse Zukunft, die, das ahnt David hier, nur Sauls Verderben und seinen eigenen Aufstieg meinen kann – im Zusammenspiel von sexueller Reife und politischer Machtübernahme.

In Gedicht III wendet sich die Hierarchie der zwei Figuren erneut: Saul kann David nicht entkommen, »und ich hab dich doch in der Gewalt« (V. 2), betont der Jüngere. David hebt nicht nur die eigene Überlegenheit hervor, sondern betont auch die Standfestigkeit seiner Kunst: »mein festes Lied ist nicht gerissen« (V. 3); die Zweifel an seiner Kunst scheinen behoben. In beiden Punkten erweist sich Davids Dominanz jedoch als relativ, denn allen Umschwüngen zum Trotz bilden König und Harfner letztlich ein untrennbares Paar, »ineinander eingebissen«, »zu einem einzigen verkrallt« (V. 7f.).44 Verbundenheit meint nicht Gleichheit: David unterscheidet sein »verwaistes Herz und dein verworrenes« (V. 5), ein auf den ersten Blick enigmatischer Vers. Recht eindeutig meint die Synekdoche von Sauls verworrenem Herzen den bösen Geist, der als Strafe über ihn gekommen ist. Die eigentliche Bedeutung von Davids verwaistem Gefühlssitz drängt sich jedoch weniger auf, vorstellbar ist, dass hier auf die gefühlte Abwesenheit Sauls angespielt wird, oder aber auf eine existenzielle Verlassenheit. Sicher ist, dass das Waisentum Davids (das metaphorisch gemeint sein muss, seine Eltern sind weder im Gedicht noch laut

43 Antonia Egel, »*Musik ist Schöpfung*«. *Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg 2014 (Klassische Moderne 23), S. 330f., hier S. 331.

44 Das wäre Egel entgegenzuhalten, die zu Recht davon spricht, in Gedicht III breche »die jugendlich entflammte, männliche Schöpfungsphantasie gänzlich aus sich heraus und wird gewalttätig«, ein Vorgang, der durch einen »Verwandlungsvorgang« abgelöst wird – der aber wiederum in der Komplementarität wurzelt; ebd.

1 Samuel gestorben) seine geradezu kindliche Jugend, die in seiner Unerfahrenheit vorher bereits mitschwang, nochmals betont.

Der Schluss des Gedichtes lässt zwei Punkte erkennen. Erstens zeigt sich hier eine – nicht nur für Rilke – eigenartige Verbindung von Zorn und Kälte, von aggressiver Leidenschaft und Vakuum.⁴⁵ Es dominiert nach der Sinnlichkeit nun der kriegerische Affekt nicht nur Saul, sondern auch das Verhältnis zu seinem Schwiegersohn – sie sind gemeinsam »in den Wolken deines Zornes«, sind »wütend ineinander eingebissen« und »verkrallt« (V. 6–8; Hervorh. N.B.). Zweitens wandelt sich die Natur der beiden Kontrahenten: »Fühlst du jetzt, wie wir uns umgestalten? / König, König, das Gewicht wird Geist.« (V. 9f.) Offenbar wird die politisch-sexuelle Ebene transformiert, »die königliche Übermacht Sauls also in Kunst überführt«.⁴⁶ Die enge und wenig freundliche Verbundenheit steht im Kontrast zum Raum: »der Raum wird um uns beide kalt« (V. 4), heißt es, und das Ende betont die Parallele zum eiskalten Weltraum:

Wenn wir uns nur aneinander halten,
du am Jungen, König, ich am Alten,
sind wir fast wie ein Gestirn das kreist. (V. 11–13)

Der Vergleich ist relativ (»fast wie«) und seine Konnotation ist weit weniger positiv als die kosmische Parallele am Anfang des ersten Gedichtes: Er dient dazu, die wechselseitige Anziehungskraft zwischen Saul und David zu illustrieren, die jedoch in einem Raum der Leere und der Kälte wirkt. Die fruchtbare Folge bleibt nun allerdings aus, die »Wolken« des Zornes bringen keinen blütenzeugenden Regen – insofern hat der Raum des Geistes bzw. der Kunst hier etwa Steriles. Die Bedeutung der Planetenkonstellation Saul/David ist ihr wechselseitiger Bezug, der Macht und Lebenserfahrung sowie Kunst und Unerfahrenheit einerseits als getrennte, im Konflikt stehende Einheiten begreift und andererseits als untrennbar miteinander verbunden, aber zugleich ungenügend im Vergleich zu kosmischer Harmonie zeigt. Im Grunde wird eine typisch moderne Spaltung in ihrer schmerzhaften Ambivalenz vorgeführt.

Grundsätzlich geht Rilke ähnlich vor wie George. So betont Walcher zu Recht:

45 In Gedicht III ist von »Zorn« und »Wut« Sauls explizit die Rede (V. 6–8), insofern ist nicht nachvollziehbar, wenn Bernhardt vorab die drei Gedichte wie folgt resümiert: »Doch während Georges Version unterschwellig auch die Aggressivität der Speerwurf-Episode anklingen lässt, gestaltet Rilke nur die Begebenheit aus 1 Samuel 16,14–23 aus: Der musisch begabte Hirte David soll durch seinen Gesang die Schwerkut des depressiven Königs Saul lindern.« *König David als Künstler*, S. 71.

46 Ebd., S. 76.

In den Rembrandt-Gedichten von George und Rilke spielen damit die religiöse Ikonographie und die zeitgenössischen Modernitäts-Diskussionen um den niederländischen Künstler nur noch mittelbar eine Rolle, da das Anschauungsobjekt sich im Gedicht verselbständigt und zum Reflexionsinstrument über die Verhältnisse von Kunstproduktion und Wirklichkeit, Künstlertum und politischer Macht erhoben wird. Nicht um malerische Gestaltung geht es, sondern um die Figurenkonstellation, die aber aktualisierend und nicht von ihrer ikonographisch historischen Bedeutung her verstanden wird.⁴⁷

In der konkreten Deutung des Saul-Stoffes, der Aktualisierung, unterscheidet Rilke sich von George jedoch wesentlich. Georges Übernahme dient der Gestaltung einer Problemlage in seinem Schaffen, die allgemeine Züge hat, aber auch einer konkreten Schwierigkeit in seiner künstlerischen Entwicklung entspricht; zudem schwingt die lebensweltliche Sinnesfreude weit spürbarer mit, obwohl Rilke der Ausgestaltung dieses Aspekts viel mehr Raum bietet. Rilke hingegen entwickelt allgemeiner, detachierter die Thematik der wechselseitigen Bezogenheit.

Es stellt sich freilich die Frage: Entscheidet er sich nicht im Grunde für eine Seite, nämlich die Davids und damit der Kunst? So argumentiert Luckscheiter. Er macht eine subtile Verschiebung des Gewichts zugunsten Davids aus, etwa in Gedicht III, V. 12: »du am Jungen, König, ich am Alten« könne auf mehrere Arten gelesen werden, etwa auch, indem das erste Komma nicht als Pause realisiert würde.⁴⁸ In dem Fall stünde dem alten König ein junger gegenüber. Diese versteckte Möglichkeit ist, so wäre Luckscheiters Argumentation zu ergänzen, insofern eine überzeugende Lektüreooption, als Davids Salbung ja ebenfalls eine verborgene ist – dieser Sachverhalt wäre hier sinnfällig in ein ästhetisches Verfahren überführt worden. Luckscheiter führt sodann weiter aus:

Die ›Moral‹ des *David singt vor Saul*-Gedichtes liegt in der Intensivierung der Kunst gegenüber dem Leben (das heißt auch: gegenüber der Vereinnahmung durch die Politik), dargestellt als Kraftakt der Selbstüberwindung. So wird das Poem zum Plädoyer für das klassische Muster der unabhängigen und wegweisenden Kunst, für die Autonomieästhetik. Dieses Muster wird aber zugleich durch Sakralisierung intensiviert: Der lyrische Repräsentant der Kunst ist bewußt aus dem biblischen Arsenal der von Gott auserwählten, messianischen Figuren gewählt worden.⁴⁹

⁴⁷ *Das deutschsprachige Bildgedicht*, S. 325f.

⁴⁸ »David singt vor Saul«, S. 70.

⁴⁹ Ebd.

Luckscheiter geht darüber hinaus und fragt, für wen oder was Saul steht. Seine Antwort: den Bildhauer Auguste Rodin, dessen Privatsekretär Rilke im Moment der Niederschrift (Mai 1906) war. Rodin, den Rilke in *Auguste Rodin* wie Saul als König betitelte, litt in jener Zeit an einer Altersleidenschaft, eine Sinnlichkeit, welche diejenige Sauls im Gedicht erklären könnte – im Alten Testament fällt Saul nicht durch diese Neigung auf.⁵⁰ Luckscheiter schließt, dass Rilke durch Saul und David die Konkurrenz zweier Künste sowie zweier Künstler inszeniert habe.⁵¹

Die Deutung ist nicht unplausibel, aber auch nicht die einzig mögliche. Gegen das Argument, nur so ließe sich Sauls Sinnlichkeit erklären, gibt es zwei gewichtige Einwände. Erstens ist es David, der spricht, und seine Sinnlichkeit ist in den Samuel-Büchern ja zur Genüge belegt – seine Rede in Rilkes Gedichten kann man als eine Projektion eigener Themen auf Saul sehen. Zweitens gibt es bereits vor Rilke Umdeutungen Sauls zu einer sinnlichen Figur, und zwar ausgerechnet jene, die Rilke zeitlich sehr nahestehen, von Gide und George. Insofern kann hier eine literarische Rezeption vorliegen. Damit soll nicht ausgeschlossen sein, dass Saul nach Rodin entworfen wurde; die Bedeutung dieses Modells sei aber relativiert.

Auch stellt sich die weitergehende Frage, ob die skizzierte Deutung das Gedicht erschöpft, nämlich ob die Autonomieästhetik so ungebrochen den Takt vorgibt, wie Luckscheiter behauptet. Zwar ist das Gedicht der Ort, an dem die enge Verbundenheit von Leben und Kunst gefeiert wird, das ist unbestreitbar, aber es ist nun einmal das Medium des Dichters; seinen »Sieg« deshalb schon zu proklamieren, scheint übereilt, denn innerhalb dieses Mediums artikuliert Rilke Dinge, die besagtes Medium tendenziell auf das Leben öffnen – das ist ein für die Avantgarden typisches Paradoxon.⁵² Gerade das Ende von Gedicht III scheint mir diese Wechselwirkung von Kunst und Leben zu belegen, denn dort ist von wechselseitiger Einflussnahme beider die Rede (V. 9:

50 Ebd., S. 70–74, bes. S. 72.

51 Die These hat bereits Ryan angerissen, sieht aber vor allem Rilkes »profound devotion« dem älteren Bildhauer gegenüber und daraus resultierend dichterische Lähmung; *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, S. 58.

52 Dies in Abweichung von Peter Por, der in den *Neuen Gedichten* eine spezielle, autonome Raumpoetik am Werk sieht, die den Akt der Verwandlung in je einzelne Kunst-Dinge zelebriert, ja zum einzigen Thema mache; Peter Por, »Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes *Neuen Gedichten*«, in: *Zeitschrift für Germanistik* (NF) 3.3/1993, S. 501–515. Zu Saul: »Im Gedicht »David singt vor Saul« (2/488) steht auch ausdrücklich die Figur der Sternkonstellation: indem der junge König nie gehörte Töne hervorbringt, um das Schicksal, ja den Körper selbst des sterbenden Königs zu begreifen, verwandelt sich David zum Sänger, Saul zum Besungenen, und in dieser Verwandlung schließen sich die beiden innerlich in die *orphische Figur* par excellence aneinander, »sind wir fast wie ein Gestirn das kreist.« (S. 508)

»Fühlst du jetzt, wie wir uns umgestalten?«). Außerdem gibt Rilke mit seiner Inszenierung einer engsten Verbunden-, ja Verkralltheit die Richtung vor: Mit den Mitteln der Literatur sagt er, dass diese dem Leben untrennbar verbunden sei.

Saul nun, das hat sich gezeigt, hat klassische Attribute wie Reife, politische Macht, Zorn, die Verworrenheit des bösen Geistes. Ihm werden jedoch auch neue Eigenschaften zugeschrieben, besonders eine ausschweifende Sinnlichkeit. Vor allem aber wird er zum Gestirn, erhält eine geradezu kosmische Relevanz, die dazu dient, den generellen Anspruch des Verhandelten anschaulich zu machen. Die religiöse Gegenposition hingegen tritt tendenziell zurück: David steht primär für die Dichtung bzw. die Kunst, und auch wenn diese sakral aufgeladen wird, ist sie doch eine postreligiöse Instanz. Anders gesagt: Die Auflösung der topischen Konkurrenz von staatlicher Macht und religiöser Autorität ist, das zeigen die Beispiele George und Rilke (und vor ihnen in Ansätzen Goethe), offensichtlich auf einen Verlust der religiösen Instanz zurückzuführen, die ins Ästhetische überführt wird.

1908, zwei Jahre nach den drei Saul-Gedichten, ist Rilke noch einmal auf den Stoff zurückgekommen und hat ihm weitere Gedichte gewidmet: »Saul unter den Propheten« und »Samuels Erscheinung vor Saul«. Sie finden sich im zweiten Teil: *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908). In der Folge seien sie, ausgehend von »Saul unter den Propheten«, in der Zusammenschau betrachtet.

SAUL UNTER DEN PROPHETEN

Meinst du denn, daß man sich sinken sieht?
Nein, der König schien sich noch erhaben,
da er seinen starken Harfenknaben
töten wollte bis ins zehnte Glied.

Erst da ihn der Geist auf solchen Wegen
überfiel und auseinanderriß,
sah er sich im Innern ohne Segen,
und sein Blut ging in der Finsternis
abergläubig dem Gericht entgegen.

Wenn sein Mund jetzt troff und prophezeite,
war es nur, damit der Flüchtling weit
flüchten könne. So war dieses zweite
Mal. Doch einst: er hatte prophezeit

fast als Kind, als ob ihm jede Ader
mündete in einen Mund aus Erz;
Alle schritten, doch er schritt gerader.
Alle schrieten, doch ihm schrie das Herz.

Und nun war er nichts als dieser Haufen
umgestürzter Würden, Last auf Last;
und sein Mund war wie der Mund der Traufen,
der die Güsse, die zusammenlaufen,
fallen läßt, eh er sie faßt.⁵³

Der Titel gibt das Thema vor: die prophetische Dimension des Königtums,⁵⁴ die in der literarischen Tradition des Saul-Stoffes relativ wenig gestaltet wird. Aber es holt noch viel weiter aus: Gegenstand ist Sauls Niedergang insgesamt. Es gehört thematisch zusammen mit dem Folgedicht »Samuels Erscheinung vor Saul«, das die Beschwörung der Hexe von En-Dor in Szene setzt; auf den Punkt komme ich später zu sprechen. Präsentiert werden die Themen diesmal zwar erneut durch eine Sprecherinstanz, aber sie ist eben nicht mehr David, sondern weit abstrakter gefasst; auch das lyrische Du, das angesprochen wird, bleibt unbestimmt.

Die ersten zwei Strophen schildern den langsamen Fall des Königs allgemein und betonen, dass er unbewusst vonstatten geht (V. 1); die Ignoranz steht im Kontrast zu den prophetischen Gaben Sauls, die später angesprochen werden, und die ja gerade ein außergewöhnliches Wissen meinen. Während Strophe eins die Speerwürfe gegen David zum Gegenstand hat, schildert Strophe zwei wortmächtig die Wirkung des bösen Geistes, der den König beherrscht. Der Niedergang wird dann konkret und anschaulich durch die zwei Anlässe, zu denen Saul unter die Propheten geht und mit ihnen weissagt. Das erste Mal, »fast als Kind« (V. 14), zeigt sich Saul als Berufener, mit einem »Mund aus Erz« (V. 15), also einem festen, reinen Organ, das die Botschaft des Herzens kundtut (V. 17: »schrie das Herz«). Das gerade Schreiten ist als konventionelle Metapher von Tugendhaftigkeit zu begreifen (aufbauend auf der ebenso konventionellen Metapher vom Lebensweg). Dem steht das zweite Mal entgegen, als der »Mund jetzt troff« (V. 10), weil er »wie der Mund der Traufen, / der die Güsse, die zusammenlaufen, / fallen läßt, eh er sie faßt« (V. 20–22). Impliziert wird Kontrollverlust, der Mund bündelt die Rede nicht mehr, so wie die Traufe die Flüssigkeit fallen lässt, statt sie zu leiten. Entsprechend ist die Wirkung:

53 Rilke, »Saul unter den Propheten«, in: ders., *Werke*, Bd. I: *Gedichte 1895 bis 1910*, S. 519f.

54 Ähnlich Sievers, *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, S. 56.

Die zweite Prophezeiung dient im Grunde nur dazu, Davids Flucht zu ermöglichen, ihm einen Vorsprung zu geben.

Zentral ist, dass an den beiden Prophezeiungen der Verfall Sauls sichtbar wird: »Und nun war er nichts als dieser Haufen / umgestürzter Würden, Last auf Last« (V. 18f.). Am Ende steht ein König, der schon keiner mehr ist, denn die Würde ist zerstört, die Erhabenheit des Amtes nur noch Selbstblendung (V. 2). Die Lesbarkeit ergibt sich daraus, dass die Prophezeiungen zwei Zeitpunkte markieren, zwischen denen die Negativentwicklung stattgefunden hat; im Resultat verhalten sie sich daher gegensätzlich zueinander, ihre Natur und Wirkung betreffend. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet das Prophetentum Sauls hier als im Zerfall begriffen geschildert wird. Dieses nämlich verweist in seiner die Zukunft erschließenden Sprachgewalt auf die Sprecherrolle des *poeta vates*, welche Dichter gern bekleidet haben, nicht zuletzt Rilke selbst. Die Bedeutung des Stoffes kann man darin ablesen, dass in *Der Neuen Gedichte anderer Teil* fünf Gedichte namentlich genannten Propheten gewidmet sind und ein Gedicht generisch »Ein Prophet« heißt.⁵⁵

Die Besonderheit in Rilkes Gestaltung ist freilich die manifeste, fast aufdringliche Körperlichkeit, die hier wie in den anderen Saul-Gedichten, ja in der Sammlung allgemein,⁵⁶ herrscht. Das Prophetentum wird ganz konkret über den Mund »aus Erz« (V. 15) angegangen, aus dem die Stimme des Propheten kommt. Dies ist kein Zufall, spätestens in der Auseinandersetzung mit Rodin hat Rilke diese Betonung des Physischen zum Programm erhoben:

Er mußte in Leibern kommen; denn was soll die bildende Kunst tun, um des Geistigen mächtig zu werden, da doch alle ihre Mittel im Sinnlichen, im Greifbaren liegen! – Jemehr sie diese Mittel entwickelt, je leidenschaftlicher sie sich auf sich selbst besinnt, desto sinnlicher muß sie werden, desto mehr kommt es darauf hinaus, daß sie Geistigstes nur durch Körperlichstes geben kann.

Für den Schaffenden gilt immer noch, was für Dante galt:

Der Körper ... ist für ihn die Seele.⁵⁷

Das Physische wird also gerade in Hinsicht auf das Geistige gestaltet und betont – im Fall des inspirierten Wortes, das über den Körper des Propheten

⁵⁵ Windfuhr, »Religiöse Produktivität«, S. 141.

⁵⁶ Bradley, *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil*, S. 6.

⁵⁷ Rainer Maria Rilke, »Rodin [Ursprüngliche Fassung des Vortrags, 1905]«, in: ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. IV: *Schriften zu Literatur und Kunst*, hg. von Horst Nalewski, Darmstadt 1996, S. 495–511, hier S. 510.

kommt, ein besonders sinnfälliger Gedanke. Auch in »Ein Prophet«⁵⁸ herrschen körperliche Beobachtungen vor – zu Augen, Mund, Stirn und Hand – und der Mund, der »wie ein Vulkan« geschmolzenes Metall und Gestein ausspuckt (V. 9f.), steht im Zentrum dieser synekdochisch betrachteten Körperteile; in den anderen Gedichten konzentriert Rilke sich dann ganz auf den Mund.⁵⁹

Saul als Prophet wird tendenziell Samuel angenähert, Saul als Dichter David, dem Harfenspiel und Psalmendichtung als Attribute zugeschrieben werden. Damit löst Rilke die Figur aus der Opposition, die »David singt vor Saul« entwickelt hatte: Saul repräsentiert nun nicht mehr nur Macht und sinnenfreudige Lebenserfahrung, Rilke lässt ihn auch für das inspirierte Dichtertum eintreten. Damit befreit er ihn nicht nur aus dem Oppositionsspiel, das George vorgegeben hat, sondern betont auch eine Seite, die in der Tradition präsent ist, aber selten wirklich gestalterisch genutzt wird; freilich ist die Wendung so, dass die Königswürde weniger zentral erscheint, mehr wie ein Echo und Ausdruck dichterischer Größe wirkt. So kann Saul als die Gestalt eines im Verfall befindlichen Dichters verstanden werden, durch die ex negativo ein dichterisches Ideal formuliert wird, das eines Dichters, der spricht, »als ob ihm jede Ader / mündete in einen Mund aus Erz« (V. 14f.), der also gerade, reine, zentrierte Wortströme artikuliert. Das Gedicht betont dies durch die Anordnung: »Wie in ›Klage um Jonathan‹ verwendet er eine Rückblende, gebraucht sie aber so, daß sie das Gefälle bricht und daß das großartige Prophezeien Sauls von einst zur Klimax des Sprachablaufs wird.«⁶⁰

Dass die Saul-Figur durchaus eine poetologische Dimension ausdrücken kann, zeigt Rilke im Briefwechsel. Dort dient Saul dem Dichter der mittleren Jahre als Inbild des Jugendwerks und damit als *repoussoir*:

Wenn ich hinaufkäme zu Euch, so würde ich gewiß auch den Prunk von Moor und Heide, das schwebend helle Grün der Wiesenstücke und die Birken neu und anders sehen; zwar hat diese Verwandlung, da ich sie einmal ganz erlebte und teilte, einen Teil des Stundenbuchs hervorgerufen; aber damals war mir die Natur noch ein allgemeiner Anlaß, eine Evokation, ein Instrument, in dessen Saiten sich meine Hände wiederfanden; ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von ihr ausging; *sie kam über mich mit ihrer Weite, mit ihrem großen übertriebenen Dasein, wie das Prophezeien über Saul kam; genau so.* Ich schritt einher und sah, sah

58 Rilke, »Ein Prophet«, in: ders., *Werke*, Bd. I: *Gedichte 1895 bis 1910*, S. 521.

59 Windfuhr, »Religiöse Produktivität«, S. 142.

60 Bradley, *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil*, S. 66.

nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor Van Gogh zu lernen gewußt.⁶¹

Sauls Prophezeien ist Vergleichsbild für eine Naturerlebnis-Lyrik, die Rilke seiner ersten Schaffensphase zuschreibt. Wie die göttliche Inspiration über den König kam und ihn zum Sprechen und Tanzen brachte, so kam die Natur über den jungen Autor und veranlasste sein Dichten. Diese grundsätzlich mögliche Nähe zwischen alttestamentlichem König und modernem Dichter freilich betont den Niedergang Sauls im vorliegenden Gedicht: Er hat sich ja (anders als der Dichter) nicht zur Reife weiterentwickelt. Statt Weiterentwicklung steht hier Verlust der königlichen Macht, der Spiritualität, der dichterischen Fähigkeiten – auf die Überfülle folgt der Verfall.

Am Rande sei gesagt: Im Gedicht »Klage um Jonathan« findet eine ähnliche Erweiterung der David-Figur statt. Hier wird David nämlich als sinnlicher Liebhaber geschildert (V. 18: »wo ich ein Spiel für Frauen war«),⁶² eine Vergangenheit, die erst durch die Liebe zu Jonathan unterbrochen wurde, die eindeutig homoerotische Züge hat. Der Sänger David gibt dabei tierische Wehlaute über den Geliebten wieder (V. 13 f.).⁶³ Auffällig ist, dass David nicht um Saul trauert, in der Tradition ein Beweis des Respekts vor dem Gesalbten und Beleg für die Pietät Davids (in letzter Konsequenz ein Beweis für Davids Gehorsam). Stattdessen verwendet Rilke Metaphern und Umschreibungen aus dem Bereich der Körperlichkeit, der Intimität, der Nähe; die Trauer als geradezu tierisch-direkte Schmerzreaktion reiht sich ein. So wird der Saul-Stoff hier ganz für die Beschreibung eines persönlich-existenziellen Erlebens genutzt. Und David wird sowohl aus der Opposition der früheren Gedicht-Trias als auch aus den Konventionen pietätvoller Trauer befreit.

»Klage um Jonathan« und »Samuels Erscheinung vor Saul« sind beide dem Niedergang des Königs gewidmet. Sie behandeln den Tod des Geliebten in der Schlacht, der Anlass für den Klagegesang Davids ist, sowie den Besuch bei der Hexe von En-Dor am Abend zuvor. Sie gruppieren sich um »Saul unter den Propheten«, ohne jede chronologische Referenz auf die Samuel-Bücher. Vielmehr sind sie von thematisch ähnlich gelagerten Gedichten umgeben wie »Ein Prophet« (laut Herausgeber vermutlich Ezechiel), »Jeremia«, »Klage um Antinous«, »Der Tod der Geliebten« usw. Sprich: Es geht Rilke hier nicht primär um die spezifische Eigenart des Saul-Stoffes und um eine adäquate Über-

61 Brief an Clara Rilke vom 13. Oktober 1907, zitiert nach »Briefe über Cézanne«, in: Rilke, *Werke*, Bd. IV: *Schriften*, S. 594–636, hier S. 615 f.; Hervorh. N.B.

62 Rilke, *Werke*, Bd. I: *Gedichte 1895 bis 1910*, S. 517 f.

63 Brief vom 8. November 1908, zitiert nach dem Kommentar der benutzten Ausgabe, S. 964.

nahme dieser, sondern er wird als relevant im Rahmen der Auseinandersetzung mit bestimmten biblischen, mythologischen und historischen Themen gesehen, eben der Niedergang, die Klage um eine geliebte Person, das Prophetentum.

»Samuels Erscheinung vor Saul«, im August/September 1907 in Paris entstanden, ist der Beschwörung des toten Propheten in der Nacht vor der Schlacht gewidmet: Geschildert wird die bekannte Szene, in der Saul die Hexe von En-Dor bittet, den verstorbenen Propheten Samuel zu beschwören, um Aufschluss über seine Situation und die nahe Zukunft zu erhalten; Samuel kündigt an, dass Saul und seine Söhne bald bei ihm seien. Diese Basissituation wird freilich nicht in allen Punkten übernommen:

SAMUELS ERSCHEINUNG VOR SAUL

Da schrie die Frau zu Endor auf: Ich sehe –
Der König packte sie am Arme: Wen?
Und da die Starrende beschrieb, noch ehe,
da war ihm schon, er hätte selbst gesehn:

Den, dessen Stimme ihn noch einmal traf:
Was störst du mich? Ich habe Schlaf.
Willst du, weil dir die Himmel fluchen
und weil der Herr sich vor dir schloß und schwieg,
in meinem Mund nach einem Siege suchen?
Soll ich dir meine Zähne einzeln sagen?
Ich habe nichts als sie ... Es schwand. Da schrie
das Weib, die Hände vors Gesicht geschlagen,
als ob sie's sehen müßte: Unterlieg –

Und er, der in der Zeit, die ihm gelang,
das Volk wie ein Feldzeichen überragte,
fiel hin, bevor er noch zu klagen wagte:
so sicher war sein Untergang.

Die aber, die ihn wider Willen schlug,
hoffte, daß er sich faßte und vergäße;
und als sie hörte, daß er nie mehr äße,
ging sie hinaus und schlachtete und buk

und brachte ihn dazu, daß er sich setzte;
er saß wie einer, der zu viel vergißt:

alles was war, bis auf das Eine, Letzte.
Dann aß er wie ein Knecht zu Abend ißt.⁶⁴

Das Gedicht mit meist vierversigen Strophen und wechselndem Reimschema setzt äußerst dramatisch ein. Die ersten beiden Strophen, von denen die zweite sowohl durch die Länge als auch durch die ungerade Zahl von neun Versen auffällt, stechen heraus: Eine rasche, geräuschvolle Wechselrede mit Abbrüchen, also Aposiopesen, sowie eine theatralische Gestik schaffen den Eindruck einer lebhaften Szene; dieser Eindruck schwächt sich in den dann folgenden drei Strophen, die den zweiten Teil darstellen, spürbar ab. Sie wirken ganz von der Ruhe vor der verhängnisvollen Schlacht geprägt.

Es treten insgesamt drei Figuren auf. Über die Hexe erfährt man wenig: Einleitend wird sie als »Starrende« (V. 3) knapp charakterisiert, also als die, die den Geist sieht (V. 1). Sie übernimmt kurz das prophetische Sprechen Samuels, indem sie den Imperativ »Unterlieg –« (V. 13) weitergibt. Nach der Erscheinung kümmert sie sich dann aber handfest und alltäglich um Saul, indem sie ihm Essen zubereitet. Prophet Samuel ist vor allem über seine Stimme präsent: Er ist der, »dessen Stimme ihn noch einmal traf« (V. 5) und in dessen »Mund nach einem Siege« gesucht wird (V. 9); anders als erhofft, hat der Prophet den jedoch nicht zu bieten, sondern nur seine Zähne (V. 10f.), eine groteske Reduzierung auf das Restkörperliche des bloßen Totenschädels,⁶⁵ die zudem eine betont abschlägige Antwort auf Sauls Bitte darstellt. Auch wird hier der Mund des Propheten als Motiv (eine körperlich-konkretisierende Gestaltung des *poeta-vates*-Topos) nochmals aufgegriffen, freilich im Modus des Makabren.

Saul wiederum wird im Moment seiner psychischen Vernichtung beschrieben. Was in vielen Dramen ein Moment der Anagnorisis (der Erkenntnis der eigenen Lage und des nahen Unglücks) ist, wird hier viel konkreter gefasst. Denn Samuel spricht nur ganz allgemein über Sauls Geschick: »Willst du, weil dir die Himmel fluchen / und weil der Herr sich vor dir schloß und schwieg« (V. 7f.) – das sind Dinge, die Saul schon weiß. Die laut 1 Samuel ausstehende Information, dass der Herr David das Königtum gegeben hat und Saul mitsamt seinen Söhnen am nächsten Tag sterben muss, wird nicht geliefert. Was stattdessen beschrieben wird, ist die physische *Reaktion* Sauls, die nahelegt, dass er all das gehört haben muss (denn im explizit Gesagten ist wie erwähnt nichts enthalten, was ihm neu wäre):

64 Rilke, »Samuels Erscheinung vor Saul«, in: ders., *Werke*, Bd. I: *Gedichte 1895 bis 1910*, S. 520.

65 So schlüssig Bradley, *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil*, S. 68.

Und er, der in der Zeit, die ihm gelang,
das Volk wie ein Feldzeichen überragte,
fiel hin, bevor er noch zu klagen wagte:
so sicher war sein Untergang. (V. 14–17)

Der Vergleich mit einem Feldzeichen ist sprechend: Sauls Königtum hängt an seiner Funktion als Heerführer, hier – erneut in einer Rückblende –⁶⁶ durch die einstige physische Größe verbildlicht. Dem steht der aktuelle und wortwörtliche Fall entgegen (»fiel hin«), der sich aus der Gewissheit des Untergangs ergibt – eine körperliche Antwort auf die aussichtslose Lage. Diese Bildregister sind traditionell (Größe, Fall) und Saul-typisch (Legitimation des Königs als Krieger). Sie werden durch ein soziokulinarisches ergänzt, das ebenfalls den Abstieg illustriert:

[...]
er saß wie einer, der zu viel vergißt:
alles was war, bis auf das Eine, Letzte.
Dann aß er wie ein Knecht zu Abend ißt. (V. 23–25)

Saul isst einfache Speisen, von der Hexe zubereitet, »wie ein Knecht« – er ist die soziale Leiter, die er zu Beginn mit einem Schlag emporgeflogen war, nun wieder hinabgestürzt, ist am Ende weniger noch als der Hirtenjunge, der er einst war. Dieser elementare Zustand und die ebenso basale Tätigkeit der Nahrungsaufnahme zeichnet sich weiterhin durch Vergessen und Stimmlosigkeit (V. 16: »fiel hin, bevor er noch zu klagen wagte«) aus – in diesem Punkt der exakten Gegenpol zum Propheten Samuel, Herr der Stimme und der Erinnerung an das Geschehene. Insofern wird hier das in »Saul unter den Propheten« Entwickelte konsequent zu Ende gebracht: Nach der reinen, prophetischen Stimme des frühen Saul und der degradierten des älteren sind wir nun beim Verstummen Sauls angesichts seines nahen Endes angekommen.

»Samuels Erscheinung vor Saul« ist zwar anfangs besonders dramatisch, läuft aber im ruhigeren zweiten Teil auf die eigentliche Antiklimax zu: den »Untergang« Sauls (V. 17). Diese drückt sich durch die im Durchgang durch das Gedicht evozierte Serie von Kontrasten aus: Früher/Heute, Höhe/Fall, König/Knecht, Samuel/Saul. Sauls Fall, der bereits im Zentrum von »Saul unter den Propheten« stand, wird konsequent ausbuchstabiert. Das Motiv der prophetischen Stimme ist hier allein Samuel zugeschrieben, poetologische Reflexionen kann man höchst-

66 Bradley betont, diese seien wie Kontrastsetzungen und Gegenläufigkeit typisch für die alttestamentlichen Gedichte des Bandes; ebd., S. 70.

tens in der Macht erahnen, die Rilke dem inspirierten Wort angedeihen lässt; es ist allerdings weniger zentral. Das Interesse liegt nun deutlich auf Sauls Niedergang und seinem dramatischen Potenzial – obwohl beispielsweise auch George einen Sprecherwechsel und damit einen minimalen Dialog einführt, ist doch »Samuels Erscheinung vor Saul« das einzige der hier untersuchten Gedichte, das gezielt eine Nähe zu einer Szene herstellt. Es bewahrt die lyrischen Besonderheiten – besonders Knappheit, Ausschnitthaftigkeit, rhetorische Dichte –, linst aber immerhin zur Nachbargattung, die den Stoff am häufigsten bearbeitet hat.

Durch den Wegfall des David-Bezugs und auch der prophetischen (bei Rilke: dichterischen) Eigenschaften Sauls, welche die religiöse Autorität »beerbte« haben, rückt die königliche Macht ins – nunmehr alleinige – Zentrum: ihre vergangene Größe, ihr gegenwärtiger Ruin. Saul ist hier ein Exemplum anderer Art, nämlich für den Umschlag des Glücks und die Vergänglichkeit des Ruhms. Die theologisch-moralischen Gründe dafür spielen bei Rilke keine Rolle, es geht um den Vorgang des Niedergangs an sich.

V.3 Primitiver Elan und Todesverfallenheit (Else Lasker-Schüler/Nelly Sachs)

Die Jüdin Else Lasker-Schüler (1869 bis 1945) stellt sich nicht in die sinnliche Tradition von George und Rilke.⁶⁷ Wie Rilke entnimmt sie dem Alten Testament mehr als nur den Saul-Stoff: Sie hat ihm den ganzen Gedichtband *Hebräische Balladen* (1913) gewidmet, in dem sich ein Gedicht zu Saul (in einer späteren Auflage, 1915) sowie zwei zu David und Jonathan (1910 und 1918) finden. Später verfasst sie auch einen Text zu Abigail, eine von Davids Frauen, die Lasker-Schüler zu Sauls Tochter macht (1923).

Die *Hebräischen Balladen* bestehen aus zunächst 16 religiösen Gedichten, die Lasker-Schüler in den Folgejahren um vier weitere ergänzt; der zwar auf 1913 datierten, aber Ende 1912 erschienenen Erstausgabe folgen bis 1920 sechs weitere.⁶⁸ Fast alle Gedichte, die über einen Zeitraum von gut 20 Jahren ent-

67 Einen allgemeinen Vergleich der *Hebräischen Balladen* mit den *Neuen Gedichten* unternimmt Dieter Bänsch, *Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes*, Stuttgart 1971, S. 108–120.

68 Christine Radde, *Else Lasker-Schülers Hebräische Balladen*, Trier 1998 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 44), S. 11, eine chronologische Übersicht S. 12. Die weiteren Erläuterungen dieses Absatzes stützen sich auf S. 14f.

standen, waren vorab in Zeitschriften wie *Der Sturm* veröffentlicht worden; ihre Anordnung im Band wurde teils radikal geändert, ist aber (von Proömium und Schluss abgesehen) meist nicht zwingend. Grundlage der Texte ist genaue Bibelkenntnis: durch eigene Lektüren sowie durch Diskussionen mit Freunden, darunter so prominente Experten wie der Religionsphilosoph Martin Buber (s.u.). Obwohl die Basis ihrer Kenntnisse die Lutherübersetzung ist, nehmen Lasker-Schülers Zeitgenossen die Gedichte als genuin jüdisch wahr –⁶⁹ die Forschung hat diese Einschätzung inzwischen revidiert, auch wenn evident ist, dass die Dichterin sich mit dem Erbe des Judentums intensiv auseinandergesetzt hat.⁷⁰ Das allerdings ist vor ihrem biografischen Hintergrund zu sehen: Lasker-Schülers Großvater war zwar Rabbi, aber ihre Eltern haben die jüdische Tradition nicht gepflegt und sie hat »nie intensive religiöse Unterweisung erhalten«; mit zentralen Figuren der Bibel wurde sie erst in der Schule vertraut gemacht,⁷¹ was einen christlichen Filter nahelegt. Allerdings ist auch festzuhalten, dass Lasker-Schüler angesichts eines aggressiven Antisemitismus ihr Judentum ab ca. 1910 in ihren Briefen zunehmend verteidigt hat –⁷² die Saul-Dichtungen fallen in diese Zeit.

Die Gattungsbezeichnung »Ballade« ist, das sei vorweggeschickt, problematisch: Keines der Gedichte weist refrainartige Elemente auf,⁷³ erzählerisch sind sie häufig ebenfalls nicht gestaltet;⁷⁴ auch die späte Einführung der Klassifizierung spricht gegen die Vorstellung, dass Lasker-Schüler die Gattung erneuern wollte.⁷⁵ Höchstens die Popularität der Ballade bietet ein Motiv für den Titel der Gedichtsammlung,⁷⁶ evtl. auch die jeweilige Vorlage – biblische Erzählungen wie eben jene Sauls –, wenngleich diese dann nicht primär narrativ gestaltet werden. Das Adjektiv »hebräisch« wiederum lässt sich, wie Christine Radde herausgearbeitet hat, in dreierlei Aspekte aufgliedern: Es meint erstens »eine Sprache, die zwar auf das Hebräische, die Ursprache der Bibel, Bezug

69 Zur zeitgenössischen Rezeption ebd., S. 17–23.

70 Ebd., S. 23–33, hier S. 32f.

71 Sigrid Bauschinger, *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, Heidelberg 1980, Kap. V: »Die Jüdin« (S. 161–188), S. 165.

72 Sigrid Bauschinger, »Ich bin Jude. Gott sei Dank.« Else Lasker-Schüler«, in: Gunter E. Grimm/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein im Taunus 1985, S. 84–97, hier S. 88f.

73 Radde, *Else Lasker-Schülers Hebräische Balladen*, S. 34–42, hier S. 34f.

74 Abweichend Meir Gertner, der in den Balladen Ereignisberichte sieht und »Saul« als »erzählerisch-beschreibend« einordnet; »Biblische Spiegelbilder«, in: Michael Schmid (Hg.), *Lasker-Schüler. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin*, Wuppertal 1969, S. 166–182, hier S. 166.

75 Radde, *Else Lasker-Schülers Hebräische Balladen*, S. 38.

76 Ebd., S. 42.

nimmt, jedoch nicht mir dieser identisch ist«; zweitens »heilige, gültige, von Gott stammende Botschaften«; drittens die »poetische« Dimension der Sprache.⁷⁷ Als »hebräisch« bezeichnete Gedichte bringen also das Archaische, Mythische, Religiöse und Dichterische zugleich in Spiel.

Die Rückwendung dient aber offenbar auch einem Reformgedanken, den Lasker-Schüler in der Gestalt des wilden Juden ausdrückt. Die Figur steht für eine in die Vergangenheit projizierte Idee vom »vorbildlichen ursprünglichen Zustand des Judentums«, ⁷⁸ welche sie im Roman *Der Malik* (1919) detailliert entwickelt: Er ist eine »Mischung aus Indianer und Makkabäer«, ein »Künstlerrevolutionär«⁷⁹ und als solcher ein Gegenentwurf zum jüdischen Bürgertum, und zwar besonders in seiner geldgierigen Variante, welche antisemitische Klischees zu bestätigen scheint.⁸⁰ Damit präzisiert sich die Semantik des Titels: Im Gegensatz zum konkret historischen Begriff »jüdisch« zielt der Begriff »hebräisch« auf ideale Vorstellungen vom antiken Judentum, denen zugleich aktuelles Reformpotenzial zugetraut wird.⁸¹

Zentral ist in diesem Kontext, dass Saul früh als typischer Vertreter genannt wird:

Die Gedichte meines ersten Buches: Styx, das im Verlag Axel Juncker erschien, dichtete ich zwischen 15 und 17 Jahren. Ich hatte damals meine Ursprache wiedergefunden, noch aus der Zeit Sauls, des Königlichen Wildjuden herstammend. Ich verstehe sie heute noch zu sprechen, die Sprache, die ich wahrscheinlich im Traume einatmete. Sie dürfte Sie interessieren zu hören. Mein Gedicht Weltflucht dichtete ich u.a. in diesem mystischen Asiatisch.⁸²

Als »Königlicher Wildjude« steht Saul in dieser Rücksicht von 1925, wie an anderer Stelle Josua,⁸³ *pars pro toto* für eine urtümliche Kultur und Sprache ein, die Lasker-Schüler als wiederzubelebende Urquelle poetischen Sprechens ausmacht – ein Primitivismus, in dem eine archaische Vergangenheit als Leitbild

⁷⁷ Ebd., S. 42–47, hier S. 43 f.

⁷⁸ Stephanie Bettina Heck, Und weckte doch in deinem ewigen Hauche nicht den Tag. *Prophetie im Werk Else Lasker-Schülers*, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Europäische Hochschulschriften 1576), S. 109.

⁷⁹ Bauschinger, »Ich bin Jude. Gott sei Dank.«, S. 94.

⁸⁰ Ebd., S. 89.

⁸¹ Radde, *Else Lasker-Schülers* Hebräische Balladen, S. 47; Bauschinger, »Ich bin Jude. Gott sei Dank.«, S. 94 f.

⁸² Else Lasker-Schüler, *Ich räume auf!*, in: dies., *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. IV.1: *Nachgelassene Schriften*, hg. von Karl-Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Frankfurt a.M. 2001, S. 47–85, hier S. 58.

⁸³ Bauschinger, »Ich bin Jude. Gott sei Dank.«, S. 89.

inszeniert wird, wie er in den Avantgarden häufig zu finden ist.⁸⁴ Als Vertreter einer vorneuzeitlichen Ursprünglichkeit, die gegenüber späterer Bürgerlichkeit und einer kulturell konsolidierten Sprache bevorzugt wird, kann Saul zur positiv konnotierten Leitfigur avancieren:

Nimmt man [David] als Kulturbegründer an, wie er besonders von der bildenden Kunst dargestellt worden ist, stände die Figur des »Wildjuden« Saul für ein sozusagen *präkulturelles*, *vorpoetisches* und noch unzivilisiertes Kulturreich. Das Zurückgehen noch vor ein Verständnis der Sprache als kultureller Höchstleistung offenbar damit die Suche nach den Wurzeln der Sprache generell.⁸⁵

Lasker-Schülers Kampf gegen »die Erstarrung der Sprache zu einer reinen philiströsen Bildungs- und Kultursprache«, ihre Suche nach einer »Lautsprache [...] als Anti-Sprache«⁸⁶ müssen uns hier nur am Rande interessieren. Tatsächlich ist das Alte Testament auch sprachlich Quelle für die *Hebräischen Balladen*, denn die Metaphorik entstammt oft dem Hohelied Salomos⁸⁷ (was allerdings noch keine Lautsprache meint). In unserem Kontext interessiert vor allem, dass eben Saul die besagte Charge zugetraut wird.⁸⁸

Am Rande sei eine (bei allen Unterschieden) interessante Parallele erwähnt: In *Die Legende des Baalschem* (1908), seiner Nacherzählung einer chassidischen Legende, erkennt Martin Buber (1878 bis 1965) in Saul und David ein überzeitliches Muster wieder. Der Baalschem (Israel ben Elieser, der Begründer des Chassidismus) ist für ihn eine Wiederverkörperung Davids, da er »in seinem Blute die Seele trug, die einst David, den König, verlassen hatte, als seine Jugend zerbrach und die Sucht ihn befiel«; sein theologischer Widersacher Nachman, Rabbi von Kossow, hingegen hatte sich »Sauls, des Traumfürsten, Seele [...] einverleibt«.⁸⁹ Mittels Seelenwanderung werden Saul und David Prototypen eines Konfliktes: Buber greift die traditionelle moralische Wertung auf, nuanciert sie (er wählt den *jungen* David aus) und überträgt sie

84 Zu Lasker-Schüler und Dada, bes. das Konzept einer Ursprache betreffend, vgl. Markus Hallensleben, *Else-Lasker Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung*, Tübingen/Basel 2000, S. 65–74.

85 Ebd., S. 67f.

86 Ebd., S. 68.

87 Ebd., S. 229.

88 Das hält die Dichterin nicht davon ab, sich in ihren Briefen mit David zu identifizieren; vgl. Jakob Hessing, *Else Lasker-Schüler. Biographie einer deutsch-jüdischen Dichterin*, Karlsruhe 1985, S. 103.

89 Martin Buber, *Die Legende des Baalschem*, in: *Martin Buber Werkausgabe*, Bd. XVI: *Chassidismus I*, hg. von Ran HaCohen und Bernd Witte, Gütersloh 2018, S. 169–324, hier S. 320.

auf einen religiös-literarischen Rahmen. Die Nähe zu Lasker-Schüler ergibt sich durch den Willen, Saul als Element einer primitiven Matrix zu sehen, sowie durch beider Hinwendung zu Nachtwelten: Saul ist Buber ein ›Traumfürst‹, und Lasker-Schüler lernt die Saul'sche Sprache im Traum.

Um zu Lasker-Schülers Saul-Gedichten⁹⁰ zu kommen: Sie verlagern die erotische Anziehung auf David und Jonathan, die sich im gleichnamigen Gedicht »Buntumschlungen« (V. 2) zeigen. Sie ergänzen sich, David tritt als liebender Sänger und Verfasser von »Lieder[n]« (V. 16) auf; Jonathan ist, der engen Verbindung und seiner Stellung als Königssohn zum Trotz, als »Spielgefährte« (V. 6) dem Sprecher-Ich David nur beigesellt. Das Wechselspiel von Ewigkeit und Abschied, von Liebe und Dichtung, welches das Gedicht entfaltet, ist hier zunächst als Hintergrund interessant. Sicher ist: David ist bei Lasker-Schüler nicht Saul zugewiesen, sondern eben Jonathan, eine Bündnis- und Paarsituation, die Lasker-Schüler analog, aber mit anderen Figuren in »Pharao und Joseph« entwirft – diese Symmetrie verstärkt die Zuordnung zusätzlich.⁹¹

Das hier interessierende Gedicht »Saul« ist im Februar 1915 in der Zeitschrift *Die weißen Blätter* erschienen. Es ist dem an der Westfront kämpfenden Maler Franz Marc gewidmet, den Lasker-Schüler als »Fürst von Cana« bezeichnet und so unter die Stammväter Israels (Abraham, Isaak, Jakob und seine zwölf Söhne) einreihet. Hier der Wortlaut:

SAUL

Über Juda liegt der große Melech wach.
Ein steinernes Kameeltier trägt sein Dach.
Die Klageweiber treiben hoch und heulen.

Und ohne Leuchte sinkt die Nacht ins Grab;
Sauls volles Auge nahm zur Scheibe ab.
Die Katzen schleichen scheu um rissige Säulen.

Vor seinen Toren aber stehen die Hethiter.
– Er zwingt den Tod, den ersten Eindring nieder –
Und schwingt mit fünfmalhunderttausend Mann die Keulen.

⁹⁰ Zitiert nach Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. I.1: *Gedichte*, sowie Bd. I.2.: *Gedichte. Anmerkungen*, hg. von Karl-Jürgen Skrodzki und Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 1996. Die Gedichte finden sich in Bd. I.1: »David und Jonathan« (erste Version): S. 121, »David und Jonathan« (zweite Version): S. 161, »Saul«: S. 175, »Abigail«: S. 228; die Anmerkungen in Bd. I.2.

⁹¹ Radde, *Else Lasker-Schülers* Hebräische Balladen, S. 175–183, hier S. 175 f. (zur Erotik S. 181).

Das kurze Gedicht besteht aus drei dreiversigen Strophen, die im Schweifreim angeordnet sind; während die Paarreime der ersten beiden Strophen eine männliche Endung aufweisen, ist der Paarreim der dritten Strophe weiblich, der Schweifreim ebenso. Zwar gehört das Werk zu Lasker-Schülers eher »quel-lentreuen« Gedichten,⁹² es fallen aber mehrere sachliche und sprachliche Besonderheiten auf. So wird in V. 1 Saul nicht direkt benannt, sondern mit dem hebräischen Königstitel »Melech« umschrieben. Auch sind die Feinde diesmal nicht die Philister, sondern die Hethiter (V. 7), die als vorisraelitische Bevölkerung Kanaans eine Rolle im Alten Testament spielen, in der dortigen Saul-Erzählung jedoch fehlen. Schließlich wird der Feind in V. 8 als »Eindring« bezeichnet, eine Verkürzung des Wortes »Eindringling«, das den ersten Angreifer besonders heraushebt.

Zwar wird Saul mit dem besagten Königstitel eingeführt, den das Beiwort »der große« noch steigert. Aber die Stimmung der ersten beiden Strophen ist gedämpft, wenn nicht bedrückt. In einer nächtlichen Szenerie wacht Saul, während »Klageweiber« ihres Amtes walten – der Gegenstand ihrer Trauer wird nicht benannt und lässt sich auch aus der biblischen Erzählung nicht herleiten. In der folgenden Strophe ist es die Nacht selbst, die »ins Grab« sinkt; der Mond und Saul – vertreten durch die Synekdoche des Auges – werden zu einem abnehmenden Bild verschmolzen (V. 4: »Sauls volles Auge nahm zur Scheibe ab«), eine Art, die Macht des Himmels und seiner Gestirne im Leben der Menschen zu betonen.⁹³ Das architektonische Bild der ersten Strophe (V. 2: »Ein steinernes Kameeltier trägt sein Dach.«) wird konkretisiert und ebenfalls als im Niedergang begriffen charakterisiert (V. 6: »rissige Säulen«); die Metonymie zerfallender Herrschaftsgebäude erzeugt den Eindruck bröckelnder Macht.⁹⁴ Die Katzen als königliche Tiere, die nunmehr »scheu« umherstreichen (ebd.), verstärken das Bild von Verfall und *fin de règne*: Lasker-Schüler könnte, so legt es die dramatische Saul-Tradition nahe, die letzte Nacht vor der finalen Schlacht gegen die Philister evozieren – wäre da nicht die Situation eines Palastes statt eines Heerlagers; auch fehlen andere Elemente, die normalerweise Teil dieser Situation wären (die Hexe, Samuels Geist o. Ä.).

Die letzte Strophe wendet durch die adversative Fügung – »Vor seinen Toren aber stehen die Hethiter.« (V. 7; Hervorh. N.B.) – die Stimmung⁹⁵ und bringt

92 Bauschinger, *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, S. 176.

93 Bänsch, *Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes*, S. 118.

94 Claudia Zeltner, *Die Modernität der Lyrik Else Lasker-Schülers. Untersuchungen zur Struktur der Gedichte*, Bern u.a. 1993 (Europäische Hochschulschriften 1434), S. 144.

95 Zeltner sieht gar einen »Bruch«, eine »Zeitlücke« und einen Wechsel des Schauplatzes; ebd., S. 145.

eine neue Tonalität ins Gedicht. Saul bricht zum Kampf auf, bezwingt den ersten Gegner – »Er zwingt den Tod, den ersten Eindring nieder« (V. 8) – und findet sich als Kriegerkönig in seiner Ausgangsfunktion sowie als Teil einer Gemeinschaft wieder (V. 9: »schwingt mit fünfmahlhunderttausend Mann die Keulen«). Gegen die These, dass hier die letzte Schlacht des in Unnade Gefallenen gestaltet wird, spricht nicht nur die unspezifische Situation. Hinzu kommt, dass gerade der Tod der erste Gegner ist, den Saul besiegt (noch dazu ein durch eine ungewöhnliche Wortverkürzung bzw. Neubildung betonter). Generell verkörpert Saul hier einen der wilden Juden, die Lasker-Schüler im Moment der Niederschrift als Idealbild sieht: »Auch dieser Saul ist so ideologisch jung und in demselben Maße sich selber feiernde Exuberanz des Lebens wie alle anderen Personen der *Hebräischen Balladen*, denen ausdrücklich oder im Bilde ihre Jugendlichkeit bescheinigt wird.«⁹⁶ Das Bild eines jungen Kriegerkönigs auf der Höhe seines Ruhms wird durch weitere Elemente verstärkt: Eine halbe Million Keulen schwingende Krieger wirken vital, bedrohlich, ja fast schon barbarisch; das betont die Dimension des Wilden, Ursprünglichen, das in der Formulierung von Saul als »Königlichem Wildjuden« anklingt. Auch zeigt sich Saul als legitimer Anführer der Horde. Schließlich ist die generelle Stimmung die eines mutigen, gemeinschaftlichen Kampfes,⁹⁷ die dem schicksalhaften Ende der biblischen Saul-Erzählung nicht entspricht.⁹⁸

Die Repräsentativität der Figur ist entscheidend, und sie wird durch die Gemeinschaftlichkeit des Schlusses, die in frappierendem Kontrast zur nächtlichen Einsamkeit der ersten beiden Strophen steht, hervorgehoben.⁹⁹ Mit Saul zeichnet Lasker-Schüler eine Figur, »die ihrem zwiespältigen Bild des jüdischen Volkes aus der frühen Hebräischen Ballade »Mein Volk« sehr nahe kommt. Hinter der tristen Fassade des gebrochenen, von Gott abgefallenen und durch ihn verworfenen Mannes verbirgt sich ein verlorenes Potenzial.«¹⁰⁰ Mehr noch, Saul realisiert das Potenzial in der letzten Strophe: Er, der als Kriegerkönig ernannt wurde, füllt diese Funktion ein weiteres Mal aus und besiegt gar den Tod, den Erzfeind, in Person. Lasker-Schüler erzeugt eine doppelte Ambivalenz: Erstens ist Saul Repräsentant eines zwiespältigen Volkes, zwei-

96 Bänsch, *Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes*, S. 118.

97 Gertner beobachtet sogar eine »Lobpreisung selbstlosen Kriegsheldentums«; »Biblische Spiegelbilder«, S. 179.

98 Wie also dieses Gedicht »sehr große Texttreue« zur Bibel belegen soll, ist schleierhaft; das allerdings behauptet Werner Hegglin, *Else Lasker-Schüler und ihr Judentum*, Zürich 1966, S. 67–77, hier S. 76.

99 All diese Punkte sieht Heck in ihrer sehr kursorischen Lektüre nicht. Sie reduziert die Figur darum auf den topischen Ungehorsam, der die »Kritik« der Autorin erfahre; Heck, Und weckte doch in deinem ewigen Hauche nicht den Tag, S. 109.

100 Radde, *Else Lasker-Schülers Hebräische Balladen*, S. 268–272, hier S. 271.

tens ist die Repräsentation als solche zwiespältig, denn mal steht Saul allein, dann wieder für alle. Insofern kann von einer negativen Beispielhaftigkeit, wie sie der Figur in der traditionellen theologischen Deutung zukommt, nicht die Rede sein.¹⁰¹ Zu dieser Ambivalenz hinzu kommen der Wechsel zwischen Nacht und Tag, Ruhe und Kampf, Kultur und Barbarei sowie Niedergang und Größe. Ambivalenz freilich meint für Lasker-Schüler eine übergeordnet positive Komplexität.

Dass Saul der Dichterin tendenziell ein Sympathieträger ist, zeigt auch das spätere Gedicht »Abigail«. Bereits die genealogische Zuordnung Abigails zu Saul, die frei erfunden ist, spricht für eine Suche nach Kohärenz, in der Saul eine wichtige Bündelungsfunktion zugesprochen wird. Zugleich wird Saul aber auch in einen Kosmos alttestamentlicher Gestalten ein- sowie einer genuin positiv dargestellten Frauenfigur zugeordnet. Für Sauls Tod wird dasselbe Bild der sich schließenden Augen verwendet wie wenige Verse zuvor für Abraham: Lasker-Schüler zeichnet so eine genealogische Linie zwischen den beiden alttestamentlichen Figuren, die über ihre persönliche Identifikation mit Abigail (ein Name, den sie liebte) bis hin zu ihr reicht.¹⁰² Die konkrete Gestaltung der Figur Saul changiert zwischen einer berührenden Vaterrolle¹⁰³ – Saul »bangte« nach ihr (V. 6) und »Im Schoß des Vaters schlief die kleine Abigail« (V. 13) – und dem Bild eines mächtigen Königs und Kriegers (bzw. erneut »Melechs«). Zu dieser Ambivalenz¹⁰⁴ gesellt sich eine zweite, Saul befindet sich erneut zwischen Ruhm und Niedergang (V. 16: »Der Skarabäus seiner Krone wurde faul.«).

Lasker-Schüler entwirft Saul als Figur im Niedergang, deren frühere Stärke aber wiederkehrt bzw. weiter präsent ist. Sie betont das Krieger- und Königtum Sauls; die Gegenüberstellung mit Priestern und Prophet unterbleibt, auch der Rivale David wird ausgespart. In der Darstellung des Charakters werden Schuld und Strafe ebenso weggelassen wie Melancholie und Wut. Kurz: Die Autorin löst Saul aus dem narrativen und dem theologisch-moralischen Zusammenhang sowohl des Alten Testaments als auch der traditionellen Deutungen und Darstellungen heraus, ja, sie erfindet ihm eine neue Genealogie und lädt ihn mit neuer Bedeutung auf, die an D.H. Lawrences Indianer-Saul erinnert. Saul erscheint dennoch insgesamt als ambivalente Figur, zerrissen zwischen Einsamkeit und Kollektiv, Ruin und Ruhm, Trauer und kriegerisch-

¹⁰¹ Die aber behauptet Heck und übersieht dabei en passant die Besonderheit einer modernen Gestaltung topischer Figuren; Und weckte doch in deinem ewigen Hauche nicht den Tag, S. 109, S. 114f.

¹⁰² Bauschinger, *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, S. 179f.

¹⁰³ Heck, Und weckte doch in deinem ewigen Hauche nicht den Tag, S. 110.

¹⁰⁴ Die Heck immerhin anerkennt; ebd.

barbarischer Vitalität. Ein tieferer Grund dafür mag sein, dass die durch ihn verkörperten primitivistischen Tendenzen zwar an sich positiv konnotiert sind, jedoch als abwesend imaginiert werden, als vergangen und zukünftig, nicht aber als präsent. Im Rahmen unserer Untersuchung entscheidend ist, dass Saul bei Lasker-Schüler zu einem kulturellen Leitbild werden kann, das aus der Opposition zur Religion gelöst erscheint.

Dieses Erbe wird, das sei ob des zeitlichen und mentalen Abstands in einer Coda nur angedeutet, Nelly Sachs (1891 bis 1970) antreten. Das aus sieben zweiversigen Strophen geformte Gedicht »Saul« ist in *Sternverdunkelung* (1949) erschienen, wurde aber vor dem 12. November 1946 verfasst.¹⁰⁵ *Sternverdunkelung* ist den großen Figuren des Alten Testaments gewidmet, neben Saul findet man nicht nur David, sondern auch Hiob, Abraham u.a.¹⁰⁶

SAUL

Saul, der Herrscher, abgeschnitten vom Geiste
wie eine Brennschnur erloschen –

Einen Fächer von Fragen tragend in der Hand –
das Wahrsageweib mit der Antwort, auf Nachtgaloschen

beunruhigt den Sand.
Und Samuels, des Propheten Stimme,

gerissen aus dem Lichterkreis
spricht wie verwelkte Erinnerung in die Luft –

und das Licht wie eine verzückte Imme
sein Ausgefahres in die Ewigkeit ruft.

Über Saul, dem Herrscher, steht eine Krone aus Sterben –
und das Weib liegt wie vom Lichte verbrannt –

105 Nelly Sachs, *Werke. Kommentierte Ausgabe*, 4 Bde., Bd. I: *Gedichte 1940–1950*, hg. von Matthias Weichelt, Berlin 2010, die Sammlung S. 45–93, der Kommentar S. 254–278, hier S. 265f.

106 Man kann deren Funktion wie folgt bestimmen: »Die poetische Funktion dieser alttestamentlichen Figuren liegt weniger in der Mythisierung als vielmehr in der paradigmatischen Verkörperung des Prinzips der Verwandlung. Die Gedichte stellen bildhaft die Leiden der Menschheit dar und kreisen um das Geheimnis von Leben und Tod.« Birgit Lermen/Michael Braun, *Nelly Sachs: »an letzter Atemspitze des Lebens«*, Bonn 1998 (Lebensspuren. Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts 2), S. 182f.

und die Macht wird ein armer Luftzug erben
und legt sie zu einem Haupteshaar in den Sand.¹⁰⁷

Sachs steht nicht mehr wie Lasker-Schüler für eine zwar ambivalente, aber doch mit Innovationspotenzial begabte Moderne; die NS-Zeit hat der Epoche nun das Siegel der Vernichtung aufgedrückt. Das schlägt sich in der Gestaltung der Saul-Figur nieder. Skizziert wird ebenfalls eine nächtliche Szene: Klassischer als bei Lasker-Schüler ist es allerdings die Befragung der Hexe von En-Dor am Abend vor der Schlacht, die bereits den Fokus der Saul-Dramen abgegeben hat. Die Szenerie wird nicht näher bestimmt, durch die zweimalige Erwähnung von Sand (V. 5, 14) jedoch als Wüste identifizierbar. Evoziert wird eine Stimmung des Verfalls, besonders die übernatürlichen Elemente betreffend: Der Geist Samuels ist nicht schreckenerregend, sondern »spricht wie welke Erinnerung in die Luft« (V. 8); das Motiv der Erinnerung scheint eine subjektive Sicht Sauls auf den Propheten anzudeuten. Das »Wahrsageweib« (V. 4) wiederum »liegt wie vom Lichte verbrannt« (V. 12): Das Licht, das unmittelbar zuvor sein »Ausgefahnes in die Ewigkeit ruft« (V. 10), ist vermutlich eine Periphrase für Gott.

Vor allem aber mag Saul bei Sachs zwar als »Herrscher« (V. 1, 11) auftreten, ist aber »abgeschnitten vom Geiste / wie eine Brennschnur erloschen« (V. 1 f.): Sein Wahnsinn und sein Sterben gehen ineinander über. Ähnlich dicht fügt Sachs den Verlust von Königswürde und Ableben: Über Saul »steht eine Krone aus Sterben« (V. 11), eine Metapher, dank derer der Umschwung direkt vom Thron in den Tod führt. Saul wird so zum Inbild für die »schuldbefleckte Vergänglichkeit der Macht«.¹⁰⁸ Betont wird der Prozess des Niedergangs durch nach unten gerichtete Verben (V. 12: »liegt«; V. 14: »legt«). Darüber hinaus scheint das Königtum, das eigentlich an David übergehen sollte, an sich zu verfallen: »und die Macht wird ein armer Luftzug erben / und legt sie zu einem Haupteshaar in den Sand.« (V. 13 f.) Besonders anschaulich wird dieser Schluss durch die Verbindung zwischen dem Abstrakten (die Macht) mit dem sehr Konkreten (einem Haar). Der Nexus suggeriert, dass es die Krone als Verdinglichung der Macht sein könnte, die da im (mit Vergänglichkeit konnotierten) Sand¹⁰⁹ landet, wenn auch die Tatsache, dass ein »armer Luftzug« sie niederzulegen

107 Nelly Sachs, *Werke. Kommentierte Ausgabe*, Bd. I: *Gedichte 1940–1950*, S. 66.

108 Lermen/Braun, *Nelly Sachs: »an letzter Atemspitze des Lebens«*, S. 182.

109 Gisela Dischner weist darauf hin, dass Sand und Staub in der Bibel oft Vergänglichkeit bedeuten und dass Sachs derartige Symbole massiv übernehme. Staub bringe sie spezifisch mit der Judenvernichtung in Verbindung; »Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus«, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 23/2017 (»Nelly Sachs«), hg. von Daniel Pedersen, S. 29–47, hier S. 29 f.

vermag, gegen einen schweren Gegenstand spricht; insofern bleibt es bei einer Assoziation. Schließlich wird die universelle Tragweite nicht zuletzt dadurch deutlich, dass sich am Ende des Gedichts, das verstreute Reime enthält,¹¹⁰ »Sterben« (V. 11) und »erben« (V. 13) reimen – Sauls Erbe ist die Vergänglichkeit.

Obwohl auch Sachs eine Buber-Leserin war (*Die Legende des Baalschem* kannte und schätzte sie),¹¹¹ malt sie ein ganz anderes Saul-Bild als Lasker-Schüler: Der erste König ist ihr nicht Inbegriff einer modern-primitivistischen Revitalisierung, sondern steht im Gegenteil für Erschöpfung und Todesverfallenheit; sein Geschick ist Gegenstand von Trauer und Klage. Sachs betont die Vergänglichkeit sowohl der Figur als auch der weltlichen Macht, damit eventuell auch des Volkes Israel, dessen Vernichtung ihr Werk bestimmt.

110 Auf »Saul« trifft nicht zu, was Inka Bach und Helmut Galle zu *Sternverdunkelung* festhalten: dass es sich um »Gedichte[] ohne Reim und Metrum« handele; *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*, Berlin/Boston 1989 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F. 95), Kap 8: »Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes* und *Sternverdunkelung*«, S. 360–377, hier S. 371.

111 Ebd., S. 361.

VI. König Saul in der (Buch-)Malerei

In Zeichnungen und Malerei findet sich König Saul an wenigen prominenten Stellen, sieht man einmal von Illuminationen ab:¹ Letztere finden sich meist in Bibelhandschriften und enthalten daher zwangsläufig die Motive des Textes, darunter eben auch die Samuel-Bücher. Außerhalb dieses so eng umgrenzten wie reichen Feldes ist Saul zum bekannten, aber raren Motiv in der Malerei geworden, ganz besonders bei Rembrandt van Rijn und William Blake.

Saul als Motiv der bildenden Kunst erfordert eine radikale Reduktion der langen Erzählung: Die komplexe Geschichte mit vielen Stationen wird verdichtet auf relativ wenige Szenen (Buchmalerei) oder nur eine einzige Situation (Gemälde, Zeichnung). Dementsprechend findet im ersten Fall eine starke erzählerische Akzentsetzung im Sinne der Herauspräparierung der drei oder vier wichtigsten Stationen statt; im zweiten Fall wird die in den Augen des Künstlers typischste Szene gewählt und mit für den Verlauf zentralen Elementen aufgeladen. Generell gilt, dass die bildliche Umsetzung durch Kontur und Farbe neue Möglichkeiten der Gestaltung hat.

In der Folge werden exemplarische Illuminationen, Gemälde und Aquarelle untersucht. Die knappe Auswahl erklärt sich schon aus der Geschichte der Saul-Bilder:

L'art religieux du Moyen-âge n'a pas su tirer parti de cette figure tragique parce que le Christ n'apparaissait pas au travers de son ombre et parce que sa vie offrait des thèmes plus poétiques que didactiques. C'est à Rembrandt, dégagé de toute préoccupation théologique et sensible seulement à l'humanité des personnages de la Bible, qu'il était réservé d'exprimer pour la première fois la désespérance romantique des Saül dans l'admirable tableau de La Haye, où le roi, remué et attendri par la harpe de David, cache sa tête enturbannée derrière un rideau et se laisse aller à pleurer comme un enfant.²

- 1 Einen Überblick der vorhandenen Gestaltungen und ihrer allegorischen Deutungen bieten J. Paul und W. Busch, Art. »Saul«, in: Engelbert Kirschbaum, in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann u.a. (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Bd. IV: *Allgemeine Ikonographie; Saba, Königin von Zypresse; Nachträge*, Freiburg i.Br. 1972, S. 50–54.
- 2 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 Bde., Bd. II: *Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, Paris 1956, S. 253–309, hier S. 253. Réau präsentiert Nachweise zu Saul- und David-Illustrationen, Zeichnungen, Gemälden, Glasfenstern, Reliefs usw.

Viele der von Louis Réau gemachten Einschätzungen sind diskutabel, aber die Feststellung, die Präsenz Sauls in der Malerei betreffend, ist richtig.

Begonnen werden soll mit einigen wenigen, prominenten Beispielen von Bibelilluminationen. Ergänzt wird dieses erste Kapitel durch einen Blick auf eine Boccaccio-Illustration in einem ähnlichen Stil. Sodann werden eigenständige, also von der unmittelbaren Textvorlage relativ unabhängige Bilder thematisiert: zweitens nämlich die malerischen Saul-Gestaltungen in Rembrandts beiden Saul-Gemälden sowie drittens jene in Blakes Aquarellen. Diese drei Felder stehen in keiner besonderen Rezeptionskontinuität miteinander und stammen zudem aus höchst unterschiedlichen zeitlichen und künstlerischen Kontexten: Das folgende Kapitel will keine Bildtradition untersuchen, sondern exemplarisch Möglichkeiten erschließen, die der Saul-Stoff den bildenden Künsten bietet.

VI.1 Saul in Bibel- und Boccaccio-Illuminationen

Zwei sehr bekannte illustrierte Bibeln aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts seien hier in den Blick genommen: eine *Bible moralisée* und die sogenannte *Maciejowski-Bibel*. Beide Codices sind Teil ausführlicherer Illustrationszyklen zum Alten Testament, die erstmals im 12. Jahrhundert in Frankreich aufkommen und sich im Folgejahrhundert zu einer ungeahnten Blüte entfalten.³ Sie sind höchstwahrscheinlich auf denselben Kontext zurückzuführen: den französischen Königshof unter Ludwig IX., genannt der Heilige (1214 bis 1270). Unter ihnen besteht dementsprechend ein Nähe- oder sogar Rezeptionsverhältnis, und sie erlauben einen umso treffenderen Einblick in unterschiedliche Möglichkeiten, das Geschehen im Alten Testament zu illustrieren.⁴ Darum sollen sie als Beispiele für Saul-Illuminationen stehen; andere Beispiele, wie der Psalter von Saint Louis (1270–1274; dort f^{os} 72–78)⁵ oder die *Bible historiale* (1292–1295) von Guyart des Moulins,⁶ können in diesem exemplarischen Ein-

3 Harvey Stahl, »Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis. The Morgan Picture Book and the new Biblical Cycles«, in: Hans Belting (Hg.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII Secolo (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1979)*, Bologna 1982, S. 79–93, hier S. 86.

4 Das erklärt ihre Auswahl. Weitere prominente Illustrationen, etwa im *Speculum humanae salvationis* oder im *Winchester Psalter*, führt Anthony C. Swindell auf: *Reforging the Bible. More Biblical Stories and their Literary Reception*, Sheffield 2014, Kap. 6: »Saul in the Witch's Tent« (S. 86–101), S. 87.

5 URL der Onlineversion: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447877n> (aufgerufen am 19.7.2023).

6 Vgl. Marc Michael Epstein, »Seeing Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 334–345, hier S. 335.

blick nicht berücksichtigt werden. Anschließend werden die Illuminationen einer Übersetzung von Boccaccios *De casibus virorum illustrium* vergleichend hinzuge stellt.

Unter dem Namen *Bible moralisée*⁷ ist eine Reihe von 14 Handschriften bekannt, die verschiedenen Jahrhunderten entstammen; vier davon können auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert werden.⁸ Deren bekannteste und älteste ist der Codex Vindobonensis 2554, der in der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien) aufbewahrt wird und hier untersucht werden soll.⁹ Man weiß nicht viel über die Herkunft: Die aufwendig illuminierte Handschrift ist vermutlich in den späten 1220er Jahren geschaffen worden,¹⁰ man hat Paris oder die Champagne bzw. Lothringen als Entstehungsorte erwogen. Die reich bebilderte Übersetzung verweist auf einen nicht gelehrten, sehr wohlhabenden Kontext – der Codex könnte der Prinzen erziehung von Ludwig IX. gedient haben,¹¹ was für eine Pariser Werkstatt spräche.¹² Eng verwandt ist ihm der ebenfalls in Wien aufbewahrte lateinische Codex 1179.¹³

7 Ein- und weiterführend sind die Schriften von Reiner Hauss herr: Eberhard König/Christan Tico Seifert/Guido Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters. Gesammelte Schriften von Reiner Hauss herr*, Petersberg 2009; sowie Hans-Walter Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, St. Ingbert 1992 (Saarbrücker Hochschul-schriften 18), zur Forschung dort S. 51–54. Trotz maximaler methodischer und begrifflicher ›Reflexion‹ unergiebig in der Sache ist Babette Hellemans, *La Bible Moralisée: une œuvre à part entière. Temporalité, sémiotique et création au XIII^e siècle*, Turnhout 2010.

8 Reiner Hauss herr, »Bible moralisée – Der Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek« (1973), in: König/Seifert/Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters*, S. 8–35, hier S. 10. Zu einer Einordnung mit Stammbaum vgl. Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée*, S. 61–64.

9 *Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentar von Reiner Hauss herr, Übersetzung der französischen Bibeltexte von Hans Walter Stork, Darmstadt 1998 (es handelt sich um den unveränderten Nachdruck der Ausgabe Graz 1992). Die Ausgabe wird zitiert, und zwar durch den Verweis auf die f^o-Nr., nicht die Abb.-Nr. (die in der Legende hinten zuerst angegeben wird); die dortige Verweis-Konvention sei übernommen, nur wird im f^o-Verweis der Kohärenz halber das ›recto‹ eingefügt, wenn es sich um die Vorderseite handelt. Der Codex ist nützlich erweise digitalisiert und hochauflösend (!) im Netz auf der Seite der ÖN frei zugäng lich; URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00152849> (aufgerufen am 16.2.2023).

10 Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée*, S. 36–39.

11 Ebd., S. 40–43.

12 Für Stork steht das »heute außer Frage«, er geht davon aus, dass die Bibel in einem Dominikanerkloster und vermutlich unter Mitwirkung von Laien hergestellt wurde; ebd., S. 47–50, hier S. 49f.

13 Hauss herr, »Bible moralisée«, S. 22; vgl. auch den ›Stammbaum‹ der Ms. auf S. 23.

Das »Erbauungsbuch«¹⁴ gehört im weiteren (auch außerbiblischen) Sinne zu den typologischen Werken.¹⁵ Die Gattung *Bible moralisée* unterscheidet sich nicht nur in der typologischen Auslegung von gewöhnlichen Bibelilluminationen, sondern auch darin, dass der illustrierte Text einerseits der Bibeltext und andererseits dessen Kommentar ist:¹⁶ *sensus litteralis* und *sensus spiritualis* sind je textuell *und* bildlich vorhanden.¹⁷ Auch ist in den anderen typologischen Bilderzyklen des Mittelalters (Biblia Pauperum, Heilsspiegel usw.) meist eine Szene aus Christi Leben mit einer oder mehreren alttestamentlichen Szene(n) in Verbindung gesetzt, und letztere wird/werden nicht vertiefend gedeutet; die Deutung ist eine allegorische.¹⁸ Hier hingegen ist unter *sensus spiritualis* der moralische Schriftsinn zu verstehen, in Abgrenzung zu den anderen Formen des geistlichen Sinns, nämlich eben dem allegorischen und dem anagogischen – das zumindest legt der Gattungsname, der aus dem 15. Jahrhundert stammt, nahe.¹⁹ Allerdings ist der Codex 2554 nicht primär moralisierend im heutigen Wortsinn, wie François Boespflug betont:

En effet, les leçons tirées des épisodes bibliques portent avant tout sur la foi – plus précisément d’ailleurs, sur la foi théologique: en d’autres termes, la confiance en Dieu et surtout dans les prélats de son Église, et non sur des subtilités dogmatiques; elles dénoncent l’idolâtrie sous toutes ses formes, dénonciation très marquée par l’anticléricalisme, la polémique, l’antijudaïsme, avec une telle tendance à l’amalgame que l’idolâtrie, la débauche et l’hérésie sont souvent traitées en quasi synonymes. L’insistance positive la plus forte est mise sur la vie sacramentelle. [...] Trois d’entre eux [i.e. les sacrements; N.B.] arrivent nettement en tête: baptême, pénitence et eucharistie.²⁰

Reiner Hausscherr betont zudem, dass der moralische Sinn eigentlich mehrere Sinnformen der allegorischen Bibelauslegung umfasse, denn »jedes ausgewählte Stück Schrifttext wird allegorisch oder moralisch oder anagogisch bzw. mit einer knappen Mischung dieser Auslegungen kommentiert«, wobei

¹⁴ Ebd., S. 10.

¹⁵ Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée*, S. 22–27.

¹⁶ Ebd., S. 28.

¹⁷ Grundsätzlich dazu Reiner Hausscherr, »Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée« (1972), in: König/Seifert/Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters*, S. 93–140.

¹⁸ Ebd., S. 97f.

¹⁹ Hausscherr, »Bible moralisée«, S. 10. Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée*, S. 24–26.

²⁰ François Boespflug, »La dénonciation des clercs luxurieux dans la Bible moralisée à la lumière de la »Bible de Saint Louis« (vers 1230)«, in: *Revue Mabillon* 25 (86)/2014, S. 135–164, hier S. 139.

die Abfolge der Schriftsinne – ganz dem »Vorgehen der mittelalterlichen Bibel-
auslegung« entsprechend – nicht nach einem System wechsele.²¹

Der Text von Codex 2554 ist in französischer Sprache gehalten, er baut auf
altfranzösischen Bibelübersetzungen der Zeit auf, die meist nur Teile übertra-
gen, die uns interessierenden Bücher Könige (unter die damals die Samuel-Bü-
cher fielen) etwa in *Li Quatre Livres des Reis* (um 1170); weitere zeitgenössische
Übersetzungen hatten Ketzer erstellt, etwa die Waldenser.²² Der Kommentar
wiederum fußt vermutlich auf der *Glossa ordinaria*, die ursprünglich aus der
Schule des Anselm von Laon stammte²³ und größtenteils in den Jahren 1120 bis
1200 verfasst wurde;²⁴ sie fand vor allem in Paris Verwendung.²⁵ Die Glosse ist
anfangs primär auf das Neue Testament konzentriert, deckt zum Entstehungs-
zeitpunkt unseres Manuskripts aber bereits die ganze Bibel ab, auch wenn das
Buch Könige zu den seltener kommentierten Texten gehört.²⁶

Materiell betrachtet umfasst Codex 2554 »131 Pergamentblätter von 260 x
344 mm und ist in einen modernen schwarzen Samteinband aus dem Jahre 1952
gebunden«; offenbar wurden die Blätter beschnitten.²⁷ Sein Aufbau ist eigen:²⁸
Die Blätter sind einseitig gestaltet, sodass auf zwei Bildseiten, die einander ge-
genüberstehen, zwei leere Seiten folgen. Jede Einzelseite zeigt acht Medaillons,
die in übereinanderstehenden Paaren angeordnet sind und – paarweise – von
links nach rechts und von oben nach unten zu lesen sind; am Rand steht jeweils
der illustrierte Bibeltext (in Paraphrase) bzw. der Kommentar dazu. Das ergibt
folgende Seitenarchitektur (PB: Paraphrase Bibeltext; KB: Kommentar Bibel-
text):

PB 1	Illustration zu PB 1	Illustration zu PB 2	PB 2
KB 1	Illustration zu KB 1	Illustration zu KB 2	KB 2
PB 3	Illustration zu PB 3	Illustration zu PB 4	PB 4
KB 3	Illustration zu KB 3	Illustration zu KB 4	KB 4

21 Hausscherr, »Sensus literalis und sensus spiritualis in der Bible moralisée«, S. 95.

22 Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée*, S. 31–35.

23 Hausscherr, »Bible moralisée«, S. 31.

24 Dazu Lesley Smith, *The Glossa Ordinaria. The Making of a Medieval Bible Com-
mentary*, Leiden/Boston 2009 (Commentaria 3), zur Entstehung und Verbreitung
Kap. 4.

25 Ebd., S. 193f.

26 Ebd., S. 179.

27 Hausscherr, »Bible moralisée«, S. 55.

28 Zu dem in diesem Absatz Ausgeführten vgl. auch Hausscherr, »Bible moralisée«,
S. 9f. Hierin und in vielen anderen Charakteristika (Beschriftung, Abfolge, Be-
schnitt usw.) gleicht Codex 2554 den anderen *Bibles moralisées* des 13. Jahrhunderts,
nicht aber in Seitenaufbau (acht Medaillons in einem Zentralblock) und -dekoration
sowie in der Sprache (Französisch); ebd., S. 18f.

In der zitierten Ausgabe werden die Textteile je Seite alphabetisch durchbenannt, PB 1 entspricht A, KB 1 entspricht a, PB 2 entspricht B, KB 2 entspricht b usw. (diese Verweise werden in der Folge übernommen).

Der Textteil ist sehr knapp gehalten, er nimmt rechts und links je ca. ein Sechstel der Seitenfläche ein, sodass zwei Drittel der Bebilderung vorbehalten sind,²⁹ die auch in der Eindrücklichkeit bei Weitem überwiegt. Es sind insgesamt 1032 Medaillons und ein ganzseitiges Bild,³⁰ das berühmte Frontispiz mit Gott als Architekten des Universums. Die Farben sind gedämpft, es herrschen »ein dunkles Blau und ein Rotbraun« vor, hinzu kommt ein »schmutziges Grün« und »Zitronengelb mit rötlichem Einschlag«.³¹ Zentral ist der dunkle Goldgrund in und zwischen den Medaillons, der die Farben ins Relief hebt. Zwischen den Medaillons, die durch vierblättrige Blüten verbunden sind, finden sich ornamentale Verzierungen sowie in der Mitte des Zwischenraums je ein kleines Quadrat mit Engelskopf.

Inhaltlich geht die Bibel von der Genesis bis zu 4 Könige in der Vulgata (2 Könige in heutiger Zählung); es fehlen, wie der Vergleich mit späteren Handschriften zeigt, offenbar Bücher des Alten Testaments sowie die Apokalypse aus dem Neuen.³² Die Geschichte von König Saul wird detailreich dargestellt (f^{os} 36v–43v).³³ Für eine Saul-Studie aufschlussreich ist die *Bible moralisée* durch die Illustration nicht nur der alttestamentlichen Erzählung, die für sich genommen bereits interessant wäre, sondern auch des spirituellen (hier eben moralischen) Sinns: Diese zeigt, wie man sich die Saul-Erzählung im Hochmittelalter konkret vorstellte und welche Bedeutungen man ihr beilegen konnte, in welcher Weise man Sauls Geschichte also interpretierte und funktionalisierte. Dies sei an ein mehreren Beispielen schlaglichtartig vorgeführt.

Die Krönung Sauls steht im Vorzeichen einer Spaltung zwischen religiöser und weltlicher Gewalt. Auf f^o 36v wird zunächst gezeigt, wie »li sarrazin« die Bundeslade entführen (89 A; hier sind die Philister gemeint, dazu in der Folge); es folgt das Hintreten »li fils israel«³⁴ vor Samuel:

29 John Lowden, *The Making of the Bibles Moralisesées*, University Park (PA) 2000, S. 28.

30 Ebd., S. 4. Hausscherr, »Bible moralisée«, S. 25.

31 Hausscherr, »Bible moralisée«, S. 28f.

32 Stork, *Die Wiener französische Bible moralisée*, S. 57.

33 In der zitierten Ausgabe ist die Faksimile-Abbildung nicht mit Seitenzahlen versehen; die hier zitierten Übersetzungen des französischen Bibeltextes und -kommentars finden sich S. 113–127.

34 Hier und in der Folge: Die Transkription ist diplomatisch, ergänzte Buchstaben werden kursiv markiert.

89 C. Hier kommen die Söhne Israels vor Samuel und weisen ihn zurück und fordern von ihm einen König und [Samuel weist sie zurecht und tadelt sie wegen ihrer törichten Forderung]³⁵, und Gott zürnt ihnen.

89 c. Daß die Söhne Israels Samuel zurückweisen und einen anderen Herrn [als ihn] haben wollen, bedeutet, daß die Juden Jesus Christus zurückwiesen und sagten, daß [es] keinen anderen König als den Kaiser [gibt] und [sie] diesen zum König haben wollen.

89 D. Hier kommt Samuel und nimmt Saul und macht ihn zum König und salbt ihn und setzt ihm die Krone auf das Haupt.

89 d. Daß Samuel Saul zum König machte durch den Willen der Söhne Israels bedeutet, daß Jesus Christus [zuließ], daß der Kaiser König und Herr der Juden wurde, um ihren Wunsch und Willen zu erfüllen.

Die Illustrationen 89 C und 89 c folgen dem Wortlaut, indem sie jeweils links Samuel bzw. Jesus auf einem piedestal erhöhten Thron ins Bild setzen: Beide tragen Blau und Rot, Samuel einen roten Mantel über einem blauen Gewand, Jesus einen außen blauen und innen roten Mantel über weißem Gewand (Abb. 1);³⁶ der blaue Stoff ist hier wie in der Folge, wenn Jesus oder Saul ihn tragen, mit einem weißen Motiv verziert. In der rechten Bildhälfte befindet sich ebenfalls auf beiden Medaillons eine Gruppe, die Söhne Israels: Während sie in der Illustration zu 89 C diskutieren und gestikulieren, wenden sie sich in 89 c ab und verstärken diese Haltung durch abwehrend gesenkte Hände. Die Krönung Sauls in 89 D inszeniert Saul demütig in der Bildmitte: Er beugt das Haupt vor Samuel, der Saul mit der Linken krönt und mit der Rechten Salbungöl aus einer Phiole träufelt; Salbung und Krönung fallen – typisch für das mittelalterliche Ritual, aber abweichend vom Alten Testament – zusammen. Erneut werden die Farben Rot und Blau eingesetzt (roter Mantel Samuels auf weißem Gewand, blauer Mantel Sauls auf rotem Gewand). Sowohl Samuel als auch Saul sind bärtig und weißhaarig, während Samuel grimmig blickt, wirkt Saul niedergeschlagen, als wisse er, dass Samuel nur einer »fole demande« des Volkes nachgibt und als würde er im Augenblick der Krönung sein späteres

35 In der Übersetzung eigentlich »Frage« – für »demande« im Kontext eine nicht überzeugende Übertragung. Hier wie in der Folge korrigiere ich Storks Übersetzung, wo mir dies nötig erscheint; die Korrekturen werden in eckige Klammern gesetzt. Eine Ausnahme betrifft die Tempora: Stork übersetzt konsequent ins Präsens, das wird stillschweigend korrigiert. Ich danke Max Grosse für seine Hilfe bei Transkription und Korrektur.

36 Anders als in späteren Gemälden oder Manuskripten wird die Farbgebung in Codex 2554 symbolisch nicht kohärent eingesetzt; rote Gewänder etwa sind nicht einer Person vorbehalten, sondern können von Saul oder den Juden gleichermaßen getragen werden.

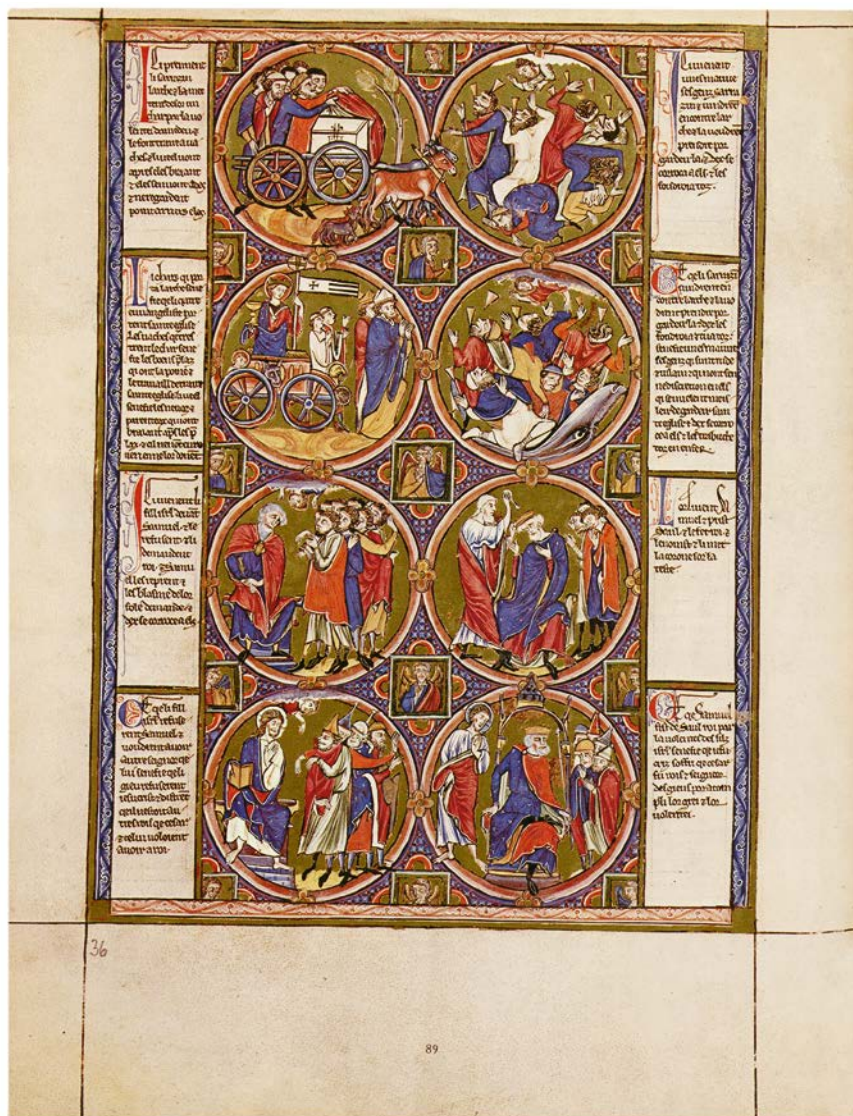


Abb. 1: *Bible moralisée*, Codex Vindobonensis 2554, f° 36v (ca. 1220er Jahre; Österreichische Nationalbibliothek, Wien): In der unteren Hälfte die Krönungen von Samuel (l., 3. von o.), Jesus (l. u.), und Saul (r., 3. von o.), Saul als drohender König (r. u.).

Unglück antizipieren. Auffällig ist, dass die Illustrationen zur Bibel und zum Kommentar sehr ähnlich sind – eine Besonderheit der Wiener Codices –,³⁷ dass die Kommentarillustrationen jedoch jeweils etwas expressiver wirken als die Bibelillustrationen: Das gilt vor allem im Vergleich der besonders ähnlichen und daher leicht vergleichbaren Medaillons zu 89 C und c.

Die Krönung Sauls wird im Codex 2554 gedeutet als Zurückweisung Jesu: Samuel steht für Gottes Sohn ein (»jesu crist«), Saul für den Kaiser (»cesar«), eine typologische Identifikation, die etwa in f° 37r fortgesetzt wird; und f° 40v sieht Samuel im Moment seines Todes als »le boen prelat ou le boen cloistrier« (»den guten Prälaten oder den guten Klosterbruder«; 97 a), schreibt ihm also eine klerikale Rolle zu. Damit legt der Codex den Richter und Propheten Samuel auf seine geistliche Autorität fest, Saul hingegen steht nunmehr für die weltliche Macht: Die Zuweisung erinnert stark an den argumentativen Einsatz der Saul-Figur im Investiturstreit (s. Kap. I.4). Dass Saul überhaupt König wird, ist einzig einem Zugeständnis Gottes an die Juden zu verdanken. Bildlich umgesetzt wird dieser Autoritätstransfer dadurch, dass 89 d Saul auf dem zentralen Thron zeigt, links von Jesus flankiert, der räumlich leicht über ihm steht. Niedriger als Saul sind die fünf Personen, die das Volk Israel repräsentieren: Sie blicken ängstlich auf den grimmig blickenden Herrscher. Saul, die Hände auf die Armlehnen des Thrones gestützt, wendet sich von Jesus ab (der nur »zuließ«, dass ein König eingesetzt wurde; 89 d) und seinen Untertanen geradezu drohend zu. Hier schwingt der Preis mit, den Israel für eine weltliche Herrschaft zahlt: Angst vor den Launen herrschaftlicher Willkür.

In der Folge wird die Deutung Sauls als weltlicher Fürst mehrmals aufgegriffen und so verstärkt. Eine Passage hebt dabei die positive Seite in der Machtausübung hervor: Dass er den Kämpfern verbietet, vor der Schlacht zu essen, wird als beispielhaftes Verhalten der »boens princes« gesehen, »die die Christen versammeln und ihnen verbieten, dass sie sich weltlichen Dingen zuwenden, bevor sie nicht den Teufel besiegt haben.« (f° 37r, 90 c). Sein Sohn Jonathas hingegen, der das Fastengebot nicht einhält, »bedeutet die schlechten Leute«, die »mauueses genz«, die »sich weltlichen Dingen zuwenden und die Gebote Jesu Christi vergessen« (90 d). Die Identifikation der Feinde mit dem Teufel wird durch eine generische Vereinfachung der Feinde Israels vorbereitet: Ob Philister, Ammoniter oder Amalekiter, sie heißen im Codex stellenweise alle »Sarraceni«, sind also schlicht Ungläubige.

37 Hauss herr bemerkt dazu: »Auf die Parallelisierung von Text- und Kommentarillustration ist offenbar bei der Herstellung der beiden Wiener Handschriften besonderer Wert gelegt worden [...].« »Sensus literalis und sensus spiritualis in der Bible moralisée«, S. 113.

Diese typologische Rollenverteilung, die vor dem Hintergrund der seit den Kirchenvätern etablierten theologischen Deutungstradition so naheliegend und einleuchtend scheint, ist dennoch weder fix noch präetabliert: Als Jonathas vor Saul gebracht wird, um gestraft zu werden, wird Saul zum Stellvertreter des barmherzigen Gottessohns, der die Sünde verzeiht (f° 37v, 91 A und a) – Saul wechselt vom Prototyp des weltlichen Herrschers zur Vorwegnahme Jesu. Diese Gleichstellung zeigt: Die mittelalterliche Typologie (denn die Verfahren der *Bible moralisée* sind zeittypisch) benutzt Zeichen mit mobiler Semantik und strebt folglich auch keine kohärente Deutung der gesamten Saul-Erzählung an – sie sucht vielmehr, isolierte Szenen oder Motive moralisch sinnvoll zu deuten.

Vor diesem Hintergrund stellt sich umso dringender die Frage, wie Sauls Vergehen und Strafe im Wiener Codex 2554 ausgelegt werden – er hat Überraschungen parat. Das Verschonen von Agag wird auf f° 37v ganz anders motiviert als in 1 Samuel:

91 B. Hier kommt Saul und geht in eine Schlacht und bringt alle Armen und alle Schwachen um und schont alle hohen Barone und alle Tiere und schont sie gegen das Gebot Gottes.

91 b. Daß Saul die armen Leute umbrachte und die [hochgestellten] Menschen schonte gegen Gottes Befehl, bedeutet [die schlechten Könige und] die schlechten [Fürsten] der Welt, die die armen Leute [zerstören] und umbringen und die Reichen schonen, die ihnen Gold und Silber geben und [große Besitztümer], gegen das Gebot Jesu Christi.

Erstens wird hier der Bibeltext verändert: Zwar schont Saul dort ebenfalls »totes les bestes«, aber dass er »les haz barons« (oder sonstige Mitglieder der Elite) der Amalekiter beschützt habe, davon ist in 1 Samuel keine Rede. Zweitens wendet die *Bible moralisée* in ihrem Kommentar überraschend die Kritik: Nicht mehr das weltliche Herrschertum allgemein wird als problematisch angesehen, sondern eine besondere Ausprägung. Strafwürdig werden »les mauues rois et les mauues princes«, welche die Begüterten schützen, weil sie deren Reichtümer begehren. Saul macht sich der *avaritia* schuldig, nicht aber – wie in der Tradition üblich – der *superbia*, um die entsprechenden Todsünden zu benennen.³⁸ Das entspricht der Gesamttendenz von Codex 2554, der besonders *avaritia*, *gula* und *luxuria* anklagt – während die Predigtpraxis der Zeit dazu

38 Auf f° 41r kommen als von Saul illustrierte Sünden noch »luxure« und allgemein Todsünden hinzu (98 d).

tendierte, vor allem *superbia*, *avaritia* und *luxuria* zu verdammen.³⁹ Sprich: Die von unserem Codex vorgeschlagene Deutung weicht hier sowohl vom Alten Testament als auch von der zeitgenössischen theologischen Schwerpunktsetzung ab.

Sozialpolitisch gesehen ist mangelnde Inschutznahme der »poure gent« Sauls Vergehen, eine originelle Deutung der Passage, die aus den denkbaren Interpretationen heraussticht. Mögliche Gründe dafür liegen beim Auftraggeber: Generelle Kritik an weltlicher Herrschaft in einer Bibel, die aller Wahrscheinlichkeit nach für eine Königsfamilie bestimmt war, schiene so unklug wie unwahrscheinlich; eine Erziehung zu sozial rücksichtsvoller Machtausübung hingegen ist ein legitimes Anliegen, das verfolgt werden konnte. Insofern übernimmt die Saul-Darstellung der *Bible moralisée* Funktionen eines Fürstenspiegels.

In Text und Illustration sticht besonders die Strafe Sauls hervor (f° 38r):

92 A. Hier [sitzt] Saul und ist außer sich und der Teufel kommt ihm ganz in [den Körper] und er zerreißt ihn und sein Gewand und [was er (Saul; N.B.) mit den Händen berühren kann].

92 a. Daß Saul außer sich (ohne Verstand) war und der Teufel in ihn [fuhr] und ihn zerriss, bedeutet Juden und Ungläubige, die die Gebote Gottes übertraten und außer sich waren und sind, und [Teufel] [fahren] ihnen in den Körper und [zerreißen und zerstören] ihren Körper und ihre Seele.⁴⁰

Die bildliche Gestaltung ist äußerst expressiv: Die Illustration zu 92 A zeigt, wie ein kleiner, schwarzer Teufel in Sauls weit geöffneten Mund fährt (Abb. 2). Saul sitzt auf seinem Thron, hat den gekrönten Kopf nach hinten geworfen, hält die rechte Faust nach hinten weggestreckt, die Linke reißt das rote Gewand über der Brust weiter auf, die bereits entblößt ist (ein Motiv, das nicht 1 Samuel entstammt, sich aber auf in der Bibel beschriebene Klagerituale stützen kann). Die Beine sind wie nach hinten geworfen, sodass der linke Fuß den Rahmen des Medaillons überspielt, und betonen die Krampfhaftigkeit der Haltung; der blaue Mantel hängt nur noch um die Hüfte. Zwei Türme, einer rechts, einer links, flankieren Saul, sie deuten eine Burg- oder Stadtmauer als Setting an. Die Illustration zu 92 a wiederum zeigt rechts einen Priester, der unter einem Torbogen vor einem Altar steht und aus einem Buch (vermutlich ein Messbuch) liest; in der Bildmitte ist Gottes segnende Hand zu sehen, die auf den Priester

39 Böespflug, »La dénonciation des clercs luxurieux dans la Bible moralisée à la lumière de la ›Bible de Saint Louis‹ (vers 1230)«, S. 140f. (dort weitere Forschung).

40 Zur Illustration gerade im Vergleich mit anderen *Bible moralisée*-Handschriften vgl. Hausscherr, »Sensus literalis und sensus spiritualis in der Bible moralisée«, S. 108f.

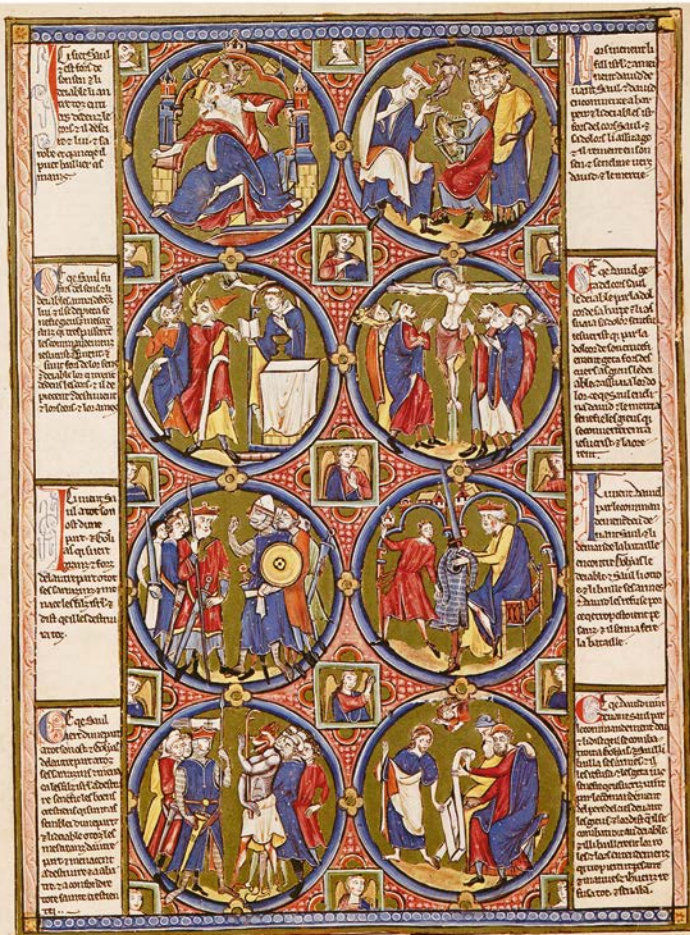


Abb. 2: *Bible moralisée*, Codex Vindobonensis 2554, f° 38r (ÖNB, Wien): In der oberen Hälfte fährt der böse Geist in Saul (l. o.), Davids Harfenspiel erleichtert ihn (r. o.).

gerichtet ist. Vor ihm stehen auf der linken Seite zwei Männer, denen Teufel in den Mund fahren: links der Ungläubige,⁴¹ rechts der Jude, dessen Teufel gelb ist. Erkennungsmerkmal für Juden ist hier, wie meist in der *Bible moralisée*, der sogenannte Judenhut, auch als *pileum cornutum*, als ›gehörnter Hut‹, bekannt,⁴² der hier rot, kegelförmig und mit Krempe gestaltet ist. Wie Saul reißen sie die Augen in Schmerz und Zorn auf, auch wenn ihre sonstige Gestik weit aus gemäßigter erscheint. Sie wenden sich vom Gottesdienst ab.

Die Erleichterung von der Strafe setzt ebenfalls konsequent das Motiv der kleinen Teufel ein, die sowohl den bösen Geist Sauls als auch (im Kommentar) die Sünde meinen. Das Bibelresümee 92 B fasst zusammen, dass durch Davids Harfenspiel »li deiable [...] sors del cors Saul«. Gedeutet wird das wie folgt:

92 b. Daß David den Teufel aus dem Leib Sauls [warf] durch die Süßigkeit seine Harfe und [ihm seinen Schmerz stillte], bedeutet Jesus Christus, der durch die Süßigkeit seiner Kreuzigung den Teufel aus den Herzen der Juden [warf] und [ihren Schmerz stillte]. Daß Saul sich vor David verneigte und ihm dankte, bedeutet die Juden, die sich zu Jesus Christus bekehrten und ihn anbeteten.

Demzufolge wird David – »par la dolcor de sa harpe« – erneut zum Typus Christi. Die Umsetzung in der Kommentar-Illustration baut konsequent auf dem linken Bildpaar zu 92 A und 92 a auf: Tatsächlich stehen auf dem 92 b illustrierenden Medaillon Figuren, die genau wie die »gieusz et mescreanz«, also »Juden und Ungläubige«, hutbedeckt sind; gemeint ist der kegelförmige ›Judenhut‹, der die Zuordnung erlaubt. Ihnen entfahren die Teufel angesichts des Heilands am Kreuz, von dem Lichtstrahlen auf die Menschen herabgehen. Sauls Strafe und deren Linderung wird so konsequent als Sündenstand von Juden sowie als deren Bekehrung gedeutet. Das ist folgerichtig: Nimmt man die bisherigen Eigenschaften zusammen, die Saul in der *Bible moralisée* verkörpert, so verbindet er *avaritia* mit Idolatrie und steht dank dieser Eigenschaften in Gegnerschaft zum Christentum – ein Nexus und eine Position, die für die

⁴¹ Ein Zusatz von Codex 2554, in Codex 1179 ist nur von Juden die Rede; ebd., S. 108.

⁴² Dazu sowie zu Geschichte und Verwendung im Codex vgl. Sara Lipton, *Images of Intolerance. The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley (CA) u.a. 1999, S. 15–19. Lipton betont, dass der ›Judenhut‹ bekanntermaßen nicht für die *Bible moralisée* spezifisch ist, sondern vom 11. Jahrhundert an verwendet wurde. Zudem wird er in der *Bible moralisée* auch für nichtjüdische Personen, etwa Ägypter, verwendet, und meint dann soviel wie »being like a Jew« (S. 18).

Judendarstellung der *Bible moralisée* generell gültig sind.⁴³ Kurz: Saul wird hier zum typischen Juden gemacht.

Die zumindest latent judenfeindliche Dimension des Textes nutzt auch die Saul-Figur als *repoussoir*. Sie ist in einem zeitgenössischen Kontext zu sehen, in dem Juden zunehmend als problematisch wahrgenommen wurden: Ab 1215 sollten sie erkennbare Kleidung tragen, 1223 entzog der französische König jüdischen Geldverleihern seinen Schutz; auch entstanden im späten 12. Jahrhundert judenfeindliche Motive in der abendländischen Kunst, die sich im 13. Jahrhundert rasch verbreiteten.⁴⁴ Für die vorliegende Untersuchung ist das nicht nur deshalb interessant, weil es einen neuen Aspekt in der Rezeption des Saul-Stoffes berührt, sondern auch, weil die heikle Stellung der Juden strukturell der Scharnierstellung unseres Stoffes zwischen religiöser Autorität und weltlicher Macht entspricht:

Jews and Judaism occupied, or rather constituted, a highly contested space between clerical and secular authorities: church councils and papal letters from the latter years of Philip Augustus's reign are filled with exhortations to princes concerning the Jews. Against such a background, the relevance of an illustrated Bible commentary owned by the king, redacted by theologians, concerned with social issues, and focussing in particular on the Jews seems clear.⁴⁵

In der Tat, Codex 2554 trägt das Seine zum mittelalterlichen Antijudaismus bei, das wird in der Folge noch expliziter. Als David siegreich aus dem Kampf gegen Goliath zurückkommt, wird das wenig überraschend als Christi Sieg über den Teufel gewertet (93 c). Sauls Neid hingegen wird wie folgt gedeutet: »Daß Saul auf David neidisch ist, bedeutet den Kaiser (Cäsar) und die Juden, die darüber neidisch sind, daß Jesus Christus den größeren Teil der Welt an sich zieht.« (93 c) Hier wird Saul zum Stellvertreter der Verfolger Jesu Christi, des Kaisers – durch das römische »cesar« zusätzlich als heidnisch markiert – und der Juden: Die staatliche Macht, die er seit jeher repräsentiert, wird mit dem Unglauben zusammengeschlossen und steht gegen den Heiland, der die Welt beherrscht. Letztere Identifikation nimmt 93 D/d noch radikaler vor: Der Zimbel spielende David ist Jesus, der die frohe Botschaft verkündet, der speerwerfende Saul wird als die Juden gedeutet, die Jesus einen Berg hinabwerfen

43 Ebd., S. 40. Lipton betont, dass die Bezeichnung von Juden als Götzenanbetern theologisch problematisch ist; Augustinus und Alexander von Hales etwa bestritten diese Zuschreibung (ebd.).

44 Ebd., S. 2.

45 Ebd., S. 3.

wollen. Auf f° 40r zeigt Saul gegenüber David Reue für seine Verfolgung und bittet um Schutz für seine Nachkommen (96 C), was als Jesu Versicherung gegenüber den Juden gesehen wird, dass sie nicht »deuant la fin del siecle« (»vor dem Ende der Welt«; 96 c) vernichtet werden sollen; auch 96 D/d setzt die Identifikation Sauls mit den Juden und David mit Christus fort.

Auf f° 39r wird die Reihe negativer Deutungen gar anhand eines einzigen Bildes fortgesponnen: Dass Saul seinen Dienern befiehlt, David zu verfolgen und gefangen zu nehmen, »senefie pilate et cayphasz et herode« (»bedeutet Pilatus und Caiphas und Herodes«; 94 a), meint also gleich zwei Machthaber und einen Priester, die Jesus verfolgt haben; sie werden durch nur zwei Figuren dargestellt, die erneut den »Judenhut« sowie den grünen Hut der Ungläubigen tragen (letzterer ist vermutlich Pontius Pilatus: Die Gestalt sitzt und trägt einen roten Mantel); der Einsatz des Hutes nähert ihn den Juden an.⁴⁶ Die Botschaft ist klar: In Codex 2554 gehen weltliche Herrscher und Juden eine Allianz gegen Jesus Christus ein. Die *Bible moralisée* ermahnt ihre königliche Leserschaft, auf der Seite des christlichen Glaubens zu bleiben, und identifiziert als generisches Gegenbild die Juden.

Sauls Ende schließlich wird abrupt nach langen Episoden zu David eingeführt: Nachdem auf den f°s 40v–42r Saul nur sporadisch aufgetreten ist, zeigt f° 42v unten (101 D/d) die finale Schlacht gegen die Philister (die hier tatsächlich als »li phelistym« bezeichnet werden; Abb. 3). Der letzte Teil von Sauls Geschichte identifiziert den König ganz mit Juden und Ungläubigen. So wird seine Niederlage als die Zerstörung aller Feinde Jesu gewertet: »gieus« und »mescreanz« werden am Tag des »iugement« vernichtet werden – abweichend von der Übersetzung muss man jedoch davon ausgehen, dass dies durch den »antecrist« geschieht (101 d).⁴⁷ Die Illustrationen zu 101 D/d zeigen zwei Schlachtszenen: In der ersten sieht man links Saul (zu 101 D), der offensichtlich flieht. Saul trägt ein Kettenhemd und ein rotes Gewand darüber; er blickt auf seine leeren Hände. Rechts von ihm ist eine Gruppe von vier Personen, die Philister, die mit Schwert, Dolch und Axt eine zweite Gruppe attackieren. Die

46 Dazu ebd., S. 18f. Lipton erläutert, wie die Zauberer des Pharaos per Hut als Juden gekennzeichnet werden, um eine Reihe von Eigenschaften des Konzepts »Jude« zu verkörpern: »opposition to Christianity, fraud, unbelief, diabolical connections.« (S. 19)

47 Die Übersetzung gibt wieder: »101 d. Daß die Philister Saul besiegen und sein ganzes Volk, bedeutet, daß das Haus Antichrists und alle Juden und Ungläubigen und alle schlechten Menschen bekämpft und vernichtet werden am Tage des Gerichts.« Tatsächlich heißt es: »E qe li phelistym desconfisterent Saul et tot son pueple senefie qe la meisnie antecrist qì desconfiront et destruiront gieus et mescreanz et tote mauese gent au ior del iugement.« Das aber legt – wie auch die Illustration – nahe, dass der Antichrist am Tag des jüngsten Gerichts Juden, Ungläubige und Sünder zerstört – der Teufel ist Subjekt, nicht Objekt der Zerstörung.

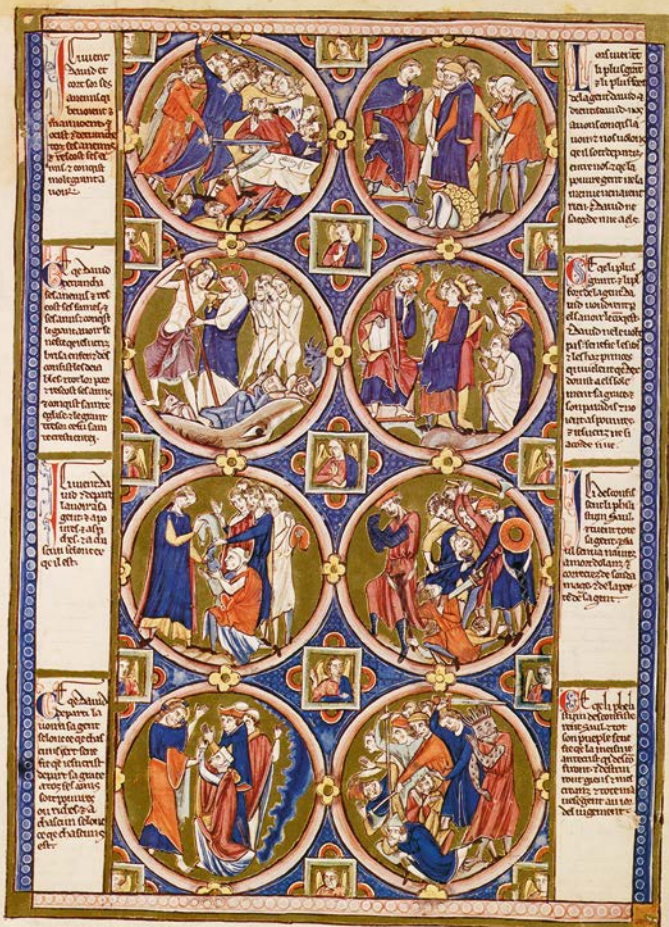


Abb. 3: *Bible moralisée*, Codex Vindobonensis 2554, f° 42v (ÖNB, Wien): Auf der unteren Hälfte sieht man Saul in der Schlacht (r., 3. von o.) und den Teufel als Philisterrkönig (r. u.).

zweite Gruppe besteht ebenfalls aus vier Personen, die fallen oder bereits am Boden liegen. Auf der zweiten Illustration (zu 101 d) ist die Gruppe der Angreifer erstens im Zentrum des Bildes und zweitens weitaus zahlreicher. Die Unterlegenen tragen Kopfbedeckungen, die an jene der Juden und Ungläubigen erinnern. Hervor sticht allerdings der Antichrist: Er hat dunkle, behaarte Haut und drei Gesichter, ist mit einer Zackenkrone gekrönt und trägt ein rotes Gewand. Sein rechter Fuß ist gespalten (ein Huf), und er scheint die Angreifer zu befehligen. Die Auslegung verweist Saul ins Lager der Opfer, die allerdings, so die Deutung, als Nichtchristen zu Recht getötet werden. Auch wird Saul durch Kleidung, Farben und Krone ästhetisch dem Teufel angenähert.

Der Selbstmord Sauls (f° 43r) – der hier als tödlich Verwundeter sein Ende nur beschleunigt – wird ähnlich gedeutet:

102 A. Hier kommt Saul und stürzt sich in seine Lanze, um sich umzubringen, und ein [Diener, der auch von seinem Glauben war], kommt ihm zuvor und Saul befiehlt ihm, daß er ihm den Kopf abschlage und dieser tut es.

102 a. Daß der [Diener] Saul tötet auf seinen eigenen Wunsch, bedeutet den Antichrist, der die schlechten [Fürsten] und die Juden und alle Ungläubigen tötet [und zerstört] und sie alle in die Hölle bringt durch ihren schlechten Willen.

Die Illustration zu 102 A zeigt rechts tatsächlich Saul, der so gekleidet ist wie auf jener zu 101 D. Er beugt sich über seine Lanze bzw. wird von einem links über ihm stehenden Diener in blauem Hemd mit der Linken niedergedrückt, während die Rechte das Schwert zum Schlag erhebt; hier werden die Waffen mittelalterlich aktualisiert (in 1 Samuel ist nur vom Schwert die Rede). Die Farbe des Hemds wird in der Illustration 102 a vom Gewand des ebenfalls links zu sehenden Teufels aufgegriffen. Er beugt sich drohend über eine Gruppe – durch ihre Kopfbedeckung sind Juden und Ungläubige klar auszumachen, aber auch ein König ist dabei –, und hält ihnen ein Teufelchen entgegen; unter ihnen tut sich ein schwarzer Abgrund auf. Das Illustrationspaar ist weniger zweideutig und ordnet Saul klar der Opferrolle zu; durch die Abschwächung des Selbstmordes wird er tendenziell aufgewertet. Das bestätigt auch 102 B/b, wo dem Diener eine sadistische Freude am Töten Sauls zugeschrieben wird; er wird erneut als »antecrist« gedeutet, der hier vor David/Christus kommt und sagt, er habe »toz les mauues« getötet (102 b). Der schlechte Bote wird wie im Alten Testament getötet. Dennoch bleibt Saul ein Negativbeispiel, hier für den schlechten Fürsten, der zu den Ungläubigen gehört.

Saul hat in Codex 2554 verschiedene Rollen inne: Er wird, dem typologischen Vorgehen der *Bible moralisée* entsprechend, je nach Konstellation gedeutet.

Entscheidend ist daher nicht die eine Sinnzuweisung, die man herausarbeiten müsste, sondern erstens das Spektrum möglicher Bedeutungen, welches in der Figur steckt, und zweitens diejenige, die Saul in der direkten Konfrontation mit Samuel und David innehat. Drittens ist den Zuschreibungen besondere Relevanz zuzuschreiben, welche Schlüsselszenen der Saul-Geschichte betreffen. Berücksichtigt man diese Vorgaben, so lässt sich Folgendes festhalten: Erstens ist Saul prominenter Vertreter weltlicher Macht im Unterschied zur religiösen Autorität. Zugespitzt negativ zeigt sich das in seiner Krönung, die als Abwendung von Jesus wahrgenommen und entsprechend bewertet wird (f° 36v); eine positive Ausprägung liegt darin, dass Saul als guter Heerführer auftritt (f° 37r). Zweitens verkörpert er heidnische Formen weltlicher Autorität, nämlich den römischen Kaiser (f° 38v) oder dessen Stellvertreter Pontius Pilatus (f° 39r); auch übernimmt er die Bedeutung eines schlechten weltlichen Herrschers. Der Ungehorsam spitzt sich drittens darin zu, dass Saul den Ungläubigen zugeordnet wird; auch tritt er als Sinnbild der Juden auf, die sich Jesus entgegenstellen und, so der Schluss, durch den Teufel vernichtet werden (f° 42v), selbst wenn diese Vernichtung David/Jesus missfällt (f° 43r). Schließlich finden sich abweichende Identifikationen, die nicht recht in die Tradition der Saul-Deutung (aber auch nicht zu den ansonsten dominierenden Interpretationen) passen, wie besonders Sauls Auslegung als Typus Christi (f° 37v). Das Prinzip der typologischen Deutung ist reihend, mit variierender Akzentsetzung. Es erweist sich aber auch als akkumulativ und steigernd.

Im Kern also finden wir eine traditionell-theologische Saul-Deutung, die weitgehend die kirchliche Position übernimmt und Saul streng verurteilt. Durch die relative Freiheit der mittelalterlichen Textexegese nimmt die Figur jedoch weitere Bedeutungen an, die sowohl negative als auch positive Konnotationen haben: Saul als schlechter weltlicher Herrscher, Saul als Vertreter der Juden und der Ungläubigen allgemein – aber eben auch Saul als Typus Christi.

Die nach einem ihrer Besitzer, dem polnischen Kardinal Bernard Maciejowski (1548 bis 1608), benannte *Maciejowski-Bibel* – auch *Kreuzritterbibel*, *Buch der Könige*, *Morgan-* oder *Schah Abbas-Bibel* genannt – stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus den 1240er Jahren und ist vermutlich im direkten Auftrag des französischen Königs Ludwig IX. angefertigt worden, der am siebten und achten Kreuzzug teilgenommen hat.⁴⁸ Das hochgotische⁴⁹ Manuskript ist – im Unterschied zu den *Bible moralisée*-Handschriften – eigentlich keine illus-

⁴⁸ Umfassend: William Noel/Daniel Weiss (Hg.), *The Book of Kings. Art, War, and the Morgan Library's Medieval Picture Bible*, Baltimore (MD)/London 2002.

⁴⁹ Zur stilistischen Einordnung in Abgrenzung zur *Bible moralisée*, die vorausgesetzt werden müsse, vgl. Reiner Haussherr, »Christus-Johannes-Gruppen in der Bible

trierte, sondern eine Bilderbibel, weil sie ursprünglich ganz ohne Text auskam. Sie gehört zu einem Komplex an Bibelarten, der zudem ein Psalter und die Fensterbilder der Sainte-Chapelle umfasst.⁵⁰ Man kann auch die früheste *Bible moralisée* darunter rechnen.

Die *Maciejowski-Bibel* ist somit Teil eines umfassenden königlichen Programms: Die Sainte-Chapelle und die ihr zugeordneten Kunstwerke sollten erstens die von Byzanz erworbenen Kreuzesreliquien (die wichtigsten Reliquien der Christenheit, darunter die Dornenkrone, Kreuzessplitter usw.) zur Geltung bringen, zweitens die Verbindung von Bibel und Kapetingern, von Jerusalem und Paris herstellen sowie drittens den Kreuzzug ins Heilige Land begründen, der 1248, im Jahr der Fertigstellung der Sainte-Chapelle, begonnen wurde;⁵¹ in der Bibel finden sich dementsprechend detaillierte Darstellungen von Rüstungen, Waffen und Kampfszenen.⁵² Damit wird der politische Kontext der Herstellung religiös stark aufgeladen, während die Illustrationen (wie gezeigt werden soll) spürbar an die zeitgenössische Realität angelehnt werden, deutlich stärker als frühere, symbolischere Darstellungen, die einfach allgemein biblische Gegenstände in eine vage Entsprechung zur Gegenwart brachten: »In short, as the political context assumed a more religious framework, the typological context experienced a certain secularization. An earlier interest in biblical antecedents or prototypes for royal actions gives way to an interest in what we may call the ›historiography‹ of biblical kingship.«⁵³ Genau diese Veränderung ist für die Betrachtung der Saul-Darstellung aufschlussreich; die Geschichte in den Samuel-Büchern wird mehr und mehr als Chronik einer realen Herrschaft verstanden und als solche mit den Geschichten französischer Herrscher verglichen.⁵⁴

Hergestellt wurde die Bibel höchstwahrscheinlich in Paris. Das verweist auf eine zentrale Veränderung: Die Seine-Metropole war zur europäischen Hauptstadt der Buchproduktion geworden, mehrere Werkstätten stellten arbeitsteilig

moralisée« (1964), in: König/Seifert/Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters*, S. 37–50, hier S. 49 (mit Anm. 68).

⁵⁰ Le Goff, *Saint Louis*, S. 666–671.

⁵¹ Daniel Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present. The Art of the Morgan Library Picture Bible«, in: Noel/ders. (Hg.), *The Book of Kings*, S. 10–35, hier S. 14f. Zum Kontext der Kreuzfahrt sowie der Reliquien auch Jonathan Riley-Smith, »The Politics of War. France and the Holy Land«, in: ebd., S. 70–81.

⁵² Vgl. Ulrich Rehm, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹. Zur Lektüre alttestamentlicher Bilderzyklen unter Ludwig IX. von Frankreich«, in: Ansgar Köb/Peter Riedel (Hg.), *Emotion, Gewalt und Widerstand. Spannungsfelder zwischen geistlichem und weltlichem Leben in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2007 (MittelalterStudien 9), S. 47–59 sowie S. 167–178 (Abb.), hier S. 48.

⁵³ Stahl, »Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis«, S. 88.

⁵⁴ Ebd., S. 88f.

Manuskripte her; die Klöster als Zentren der Buchproduktion verloren an Bedeutung.⁵⁵ Heute befindet sich der größte Teil der Bibel in The Morgan Library & Museum in New York (M 638); drei Blätter wurden vermutlich im 17. Jahrhundert herausgelöst, zwei davon befinden sich in der Pariser Bibliothèque nationale, eines im J. Paul Getty-Museum in Los Angeles.⁵⁶ Die insgesamt 283 Miniaturen auf 46 Blatt illustrieren das Alte Testament bis zu 2 Samuel: »Mit 346 Episoden ist die Handschrift damit der seinerzeit umfangreichste Bilderzyklus vom Alten Testament im Medium der Buchmalerei.«⁵⁷ Bereits das ist ein hervorragender Grund, die Saul-Darstellung in diesem Buch genauer anzusehen.⁵⁸

Der Codex war wie gesagt als reine Bilderbibel konzipiert, ist also gar keine Handschrift im engeren Sinne. Auf jeder Seite finden sich zwei Register, die teils weiter unterteilt sind; die Bilder werden durch spätere Beischriften auf Latein, jüdischem Persisch und Persisch ergänzt, die von Autoren der drei großen monotheistischen Religionen stammen und sich am Rande befinden; sie teilen lediglich knapp mit, was die Bilder darstellen.⁵⁹ Die Bilder selbst zeichnen sich durch großen Detailreichtum und eine gewisse Brutalität aus, denn ein klarer Fokus liegt auf Kriegsgeschehen und körperlicher Strafe.⁶⁰ Ein weiteres Charakteristikum ist der ausgeprägt narrative Aufbau, der an die zeitgenössische Heldenepik auch im Dekor anknüpft: »Indeed, the Old Testament seems to be presented as a medieval epic in which biblical characters have become knights

55 Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present«, S. 18.

56 Ebd., S. 13 (dort Informationen zur bewegten Geschichte des Manuskripts, welche manche Namen erklärt).

57 Rehm, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹«, S. 49. Für die Charakterisierung der Bibel stütze ich mich auf Rehms Resümee sowie auf Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present«.

58 The Morgan Library & Museum stellt das Ms. digital zu freier Verfügung; URL: <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible> (aufgerufen am 13. 3. 2025).

59 Mehrere Gründe sind denkbar: Einer ist die Weitergabe der Bibel an Schah Abbas, denn die späteren Besitzer wussten nicht, worauf die Bilder verwiesen; Rehm, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹«, S. 59. Aber es gibt frühere lateinische Inschriften, die nahelegen, dass auch christliche Leser mit dem Alten Testament nicht unbedingt so vertraut waren, dass sie alle Episoden richtig verstanden – wie teils falsche Zuschreibungen belegen; vgl. William Noel, »The First Iconographer of the Morgan Picture Bible«, in: ders./Weiss (Hg.), *The Book of Kings*, S. 108–119, hier S. 110f. Eins der von Noel diskutierten Beispiele wirft allerdings Fragen auf: Ein Bild, auf dem er David vor König Achisch zu erkennen meint, könnte tatsächlich der Glosse entsprechen (Saul mit dem Schäfer Doeg), denn der König ähnelt anderen Saul-Darstellungen bis ins Detail (S. 111f.). Es überrascht, dass Noel darin nicht zögert, obwohl auch bibelkundige Karmelitermissionare das Bild so deuteten (S. 116).

60 S. die detaillierte und grausige Aufzählung bei Rehm, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹«, S. 53f.

and ladies of the court and Israel's wars in the Holy Land are fought by medieval armies pitched in bloody battle.«⁶¹ Die Narration wird unterstützt durch die Verwendung von Vor- und Rückseite des Pergaments, welche einen ununterbrochenen Lesefluss ermöglicht.⁶²

Le Goff hat den Codex als essenziellen Bestandteil einer Entwicklung, »la promotion et le triomphe du narratif«, sehen wollen.⁶³ Vor diesem Hintergrund stellt sich freilich die Frage, wie typologische Lektüre und narrative Struktur zueinander stehen. Denn offensichtlich lag das Interesse am Alten Testament darin, es als Präfiguration des Neuen zu sehen, im jüdischen Typus den christlichen Antitypus auszumachen. Realistische Elemente sind als Teil dieser Lektürestrategie zu begreifen:

Die Art der Schilderung ist zunächst vielmehr ein wesentliches Mittel zum Anreiz einer quasitypologischen Lektüre, bei der die Heilsgeschichte des Alten Testaments auf die *ecclesia militans* in der Situation des Sechsten Kreuzzugs unter der Führung des französischen Königs übertragen werden soll. Das heißt: Das Eigengewicht, das die Bilderzählung tatsächlich bekommt, und die massive Realitätsnähe sind Resultat ausgerechnet einer ins Extrem gesteigerten Form einer allegorischen Bildauffassung.⁶⁴

Dieser paradoxe Sachverhalt ist auch für die Saul-Darstellung relevant, er ist im Hinterkopf zu behalten und wird am Beispiel zu konkretisieren sein.

Saul jedenfalls ist eine der prominenten Figuren der *Kreuzritterbibel*,⁶⁵ vermutlich aufgrund seiner Stellung als erster König Israels. Sowohl die Glasmalerei der Sainte-Chapelle als auch die Bibel betonen das alttestamentliche Königtum gerade in seiner wehrhaften Form, durch Schlachtszenen etc. – dies entspricht dem offensiv propagierten Selbstverständnis des Kreuzfahrers Louis IX.⁶⁶ Selten hingegen sind allegorische Darstellungen wie die Darreichung von Brot und Wein, also ein Verweis auf die Eucharistie; auf Jesus Christus findet sich im Text nur ein einziger Verweis –⁶⁷ der Unterschied zur

61 Stahl, »Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis«, S. 79. Stahl arbeitet eigentlich byzantinische Einflüsse heraus, betont aber, dass trotz des zeitgenössischen französischen Dekors (»costume, architecture, ritual details, and objects of daily life«) die »basic iconographic characteristics of the models« erhalten blieben (S. 80).

62 C. Griffith Mann, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, in: Noel/Weiss (Hg.), *The Book of Kings*, S. 38–59, hier S. 40.

63 Le Goff, *Saint Louis*, S. 669.

64 Rehm, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹«, S. 58.

65 Ebd., S. 49f.

66 Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present«, S. 15.

67 Noel, »The First Iconographer of the Morgan Picture Bible«, S. 114f.

Bible moralisée ist offensichtlich. Die für unsere Thematik zentralen Abbildungen teilen die ästhetischen Eigenschaften des Manuskripts, also die »monumental quality« der Darstellungen, ihre Kampfesdynamik sowie ihre elegante Veranschaulichung höfischen Lebens.⁶⁸ Zwar schrecken sie nicht davor zurück, Saul beim Verrichten der Notdurft zu zeigen (der Moment, in dem ihm David ein Stück des Mantels abschneidet; f° 33r), aber die Schicklichkeit verhindert doch die Darstellung der Philister-Vorhäute, die David als Brautpreis für Michal erobern muss: Er legt Saul Köpfe vor (f° 30r).⁶⁹ Die Abbildungen können in der Mehrzahl vermutlich einem von insgesamt sechs oder sieben Illustratoren zugeordnet werden,⁷⁰ und zwar dem »most accomplished master«, der für den größten Teil der Abbildungen verantwortlich ist.⁷¹ Man hat vermutet, dass er mit dem für die Glasmalerei der Sainte-Chapelle verantwortlichen Künstler identisch ist.⁷²

Steigen wir mit einer typischen Darstellung ein: Sauls Legitimität als König speist sich aus seiner Heerführerqualität, die auf f° 23v oben eindrücklich mittels einer Kampfszene dargestellt wird – Saul ist siegreich, denn seine Armee schlägt die Ammoniter in die Flucht (Abb. 4 oben). Fast alle Ammoniter sind bereits verletzt, der einzige Unversehrte wird vom Bogenschützen rechts oberhalb des Bildes ins Visier genommen. Saul ist als Reiter links im Bild zu sehen; das Visier ist geschlossen, man erkennt ihn nur an der Helmkrone und dem Wappentier auf dem Schild. Er spaltet Nahash, dem König der Ammoniter, mit seinem Schwert den Schädel. Aus der Stadt rechts (Jabesch) kommen andere Israeliten zu Hilfe. Zudem ist oben, außerhalb des Rahmens, ein Katapult zu sehen, das bedrohlich ausholt. Waffen, Rüstung, Geschirr und Dekor entstammen dem 13. Jahrhundert und entsprechen bis ins Detail dem damaligen Kriegsgerät.⁷³ Der erste große Sieg Sauls wirkt bis in Einzelheiten wie eine

68 Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present«, S. 16.

69 Die Inschrift passt den Inhalt der Bibel an die Abbildung an und behauptet, David habe auf die Forderung nach Vorhäuten hin Köpfe vorgelegt – hier überwiegt die Funktion der Bildbeschreibung; Noel, »The First Iconographer of the Morgan Picture Bible«, S. 115.

70 So bereits Sydney C. Cockerell, »Introduction«, in: ders. (Hg.), *Old Testament Miniatures. A Medieval Picture Book with 283 Paintings. From The Creation to The Story of David*, hg. von Sydney C. Cockerell, Vorwort von John Plummer, London 1970, S. 4–21, hier S. 19.

71 Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present«, S. 21 und f.; sowie Cockerell, »Introduction«, S. 19f.

72 Louis Grodecki, *Sainte-Chapelle*, Paris 1960, S. 100. Vgl. dazu und zu den medialen Unterschieden zwischen Glas- und Pergamentmalerei: Mann, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, S. 48–51.

73 Richard Abels, »Cultural Representations of Warfare in the High Middle Ages. The Morgan Picture Bible«, in: Simon John/Nicholas Morton (Hg.), *Crusading and*



Abb. 4: Maciejowski-Bibel, f° 23v (ca. 1240er Jahre; The Morgan Library & Museum, New York) Saul kämpft gegen die Ammoniter (o.), er wird von Samuel gesalbt und gekrönt (u.l.), er opfert mit Samuel (u. r.).

Schlachtszene des Hochmittelalters. Bei allem Detailrealismus (etwa in der Darstellung von Kriegsmaschinen) muss der Eindruck eingeschränkt werden: Die Kriegsführung wirkt meist so, wie die adelige Elite sie sich unter den Maßgaben eines heroischen Kriegerethos' vorstellte.⁷⁴ Belagerung, Zerstörung und Plünderung werden nicht abgebildet, es werden proportional weit mehr Reiter gezeigt, als in Schlachten des Mittelalters gewöhnlich kämpften usw.⁷⁵ Unrealistisch sind die Abbildungen schließlich auch in Bezug auf die Geografie der Vorlage: Angaben des Alten Testaments werden konsequent ignoriert, alle Schlachtszenen haben ein »urban setting«.⁷⁶

Die Szene ist in mehrfacher Hinsicht typisch: Erstens nutzt sie ein Schema, das die Schlachtenbilder dieser Bibel generell strukturiert, denn sie sind oft um den Kern eines Zweikampfes herum aufgebaut.⁷⁷ Zweitens ist die positive Darstellung in der Bildsprache eng an vergleichbare Szenen angelehnt, die Maler schöpfen aus einem gemeinsamen Fundus.⁷⁸ Drittens erscheinen diese Darstellungen wie bildliche Entsprechungen zeitgenössischer Heldenepik oder, mit den Worten von C. Griffith Mann, wie »a biblical *chanson de geste*«: »The battle scenes that dominate the First and the Second Book of Kings can, therefore, be seen as exploiting the epic character of their textual sources to transform sacred history into a tale of great deeds and heroic actions.«⁷⁹ Dass dies unmittelbare Intention der Maler war, lässt sich z.B. daran ablesen, dass auf dem Folio, das Sauls Selbstmord zeigt (f° 34v), Schwerter Namen tragen: Einer davon, »IOIOUSE«, verweist auf *Joyeuse*, das Schwert Charlemagnes im Rolandslied.⁸⁰ Ist man aber erst einmal bei der Annäherung des Alten Testaments an die *Chanson de Roland*, so ist der Schritt zum mittelalterlichen Adel klein: Und in der Tat bergen die Schlachtszenen für einen im Dienst des Christentums kämpfenden König beträchtliches Identifikationspotenzial; auch wenn

Warfare in the Middle Ages. Realities and Representations. Essays in Honour of John France, Farnham/Burlington (VT) 2014, S. 13–35, hier S. 17.

74 So der argumentative Kern des Aufsatzes von Abels; ebd., S. 14.

75 Ebd., S. 19, 29.

76 Ebd., S. 19.

77 Mann, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, S. 53. Abels weist darauf hin, dass die Künstler Schlachten vermutlich nicht aus eigener Anschauung kannten und ihre Bilder eher aus Turnieren schöpfen; »Cultural Representations of Warfare in the High Middle Ages«, S. 30.

78 Mann, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, S. 54f.

79 Ebd., S. 55. Ähnlich Abels, der auf die Ähnlichkeit zur *Chanson d'Antioche* hinweist; »Cultural Representations of Warfare in the High Middle Ages«, S. 31.

80 Mann, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, S. 55. Dass eine direkte Übertragbarkeit nicht möglich ist, zeigt sich daran, dass hier ein Philister dieses Schwert führt.

sein Nachfolger David – ganz im Einklang mit der Tradition – sicherlich als zentrales Vorbild figuriert,⁸¹ ist Saul hier doch ein Positivbeispiel.

Das zeigt spätestens die Folge. Denn unter dieser breitformatigen Schlachtszene teilen sich zwei kleine Abbildungen die untere Hälfte des Blatts (Abb. 4 unten). Man sieht dort, wie Saul von Samuel zum König gesalbt wird (links) und wie Saul zusammen mit Samuel opfert (rechts). Verbunden sind die unteren Bilder durch ein architektonisches Motiv, zwei Bögen, die von der trennenden Säule in der Mitte getragen werden; im Hintergrund sind Mauerzacken zu sehen, welche die Mauern Jabeschs im oberen Bild symmetrisch aufnehmen.

Die Krönung auf der linken Seite ist aufschlussreich gestaltet: Samuel salbt Saul. Samuel steht vor Saul, seine linke Hand hält ein kleines Ölgefäß, mit der rechten salbt er Sauls Stirnbereich. Saul sitzt auf einem Thron: Es handelt sich um die *sella curulis*, also den faltbaren Thron der französischen Könige, der in der königlichen Abtei in Saint-Denis aufbewahrt wurde, dem Begräbnisort der französischen Könige. Abweichend von 1 Samuel, wo die Salbung nur die Anwartschaft auf den Thron beginnen lässt, fällt die Salbung hier mit der Inthronisierung zusammen. Saul hält zudem das Lilienzepter in der linken Hand, trägt eine Krone, ist in einen blauen Königsmantel gehüllt – sprich: Er ist wie ein französischer König dargestellt.⁸² Zudem fällt seine Körpergröße auf: Sitzend ist er fast so groß wie Samuel und die anderen Standfiguren, die im Halbkreis um ihn herum gruppiert sind; diese körperliche Eigenschaft, die aus dem Alten Testament stammt, betont seine königliche Ausnahmestellung. In der Darstellung Davids geht der Codex ganz anders vor: Er wird anfangs als Junge gezeigt, von kleinem Wuchs; er wächst im Laufe der Bilderfolge zum Mann heran. So wird einerseits die Demut der Figur und andererseits ihre Entwicklung (Altern, Aufstieg) betont.

Die Opferszene auf der Abbildung rechts unten stellt den Kontrapunkt dar: Vor dem Altar in der rechten Bildhälfte steht Samuel mit einem Opferlamm; links von ihm ist Saul zu sehen, ebenfalls mit einem Lamm. Er ist schlicht gekleidet, hat zwar einen Mantel über eine Schulter gehängt, trägt aber keine Krone auf dem Haupt und auch kein anderes Anzeichen von Herrschaft. Gott schaut wohlwollend vom Himmel auf die Szene herab; er hat einen Heiligenschein in Kreuzform. Vor Samuel, am unteren Bildrand, opfert eine einfache Figur mit Kopfbedeckung; sie hat ein fast schon freches Lächeln auf dem Gesicht und gibt dem Bild eine etwas groteske Note.

Nimmt man die Darstellungen zusammen, so zeigt sich Saul hier in einer unerwarteten Weise. Die Assoziation Sauls mit mangelndem Gehorsam und

81 Vgl. den Ausstellungskatalog, hier S. 190–193, in: Noel/Weiss (Hg.), *The Book of Kings*.

82 Dazu insgesamt Weiss, »Portraying the Past, Illuminating the Present«, S. 16.

darauffolgender Strafe, die für den theologischen Diskurs des Frühchristentums, das Denken des Mittelalters überhaupt sowie die späteren Darstellungen von Dante und Boccaccio entscheidend ist, tritt hier in den Hintergrund. Zwar werden Sauls Fehler inszeniert:

Even the extended narrative on David and Saul is limited, emphasizing such themes as the contrast between Saul's excessive pride, which led to his downfall, and David's virtues, which led to his success. Saul's jealousy and persecution of David, for example, is recounted in no fewer than [sic] forty-six episodes distributed across sixteen pages.⁸³

Der Sünde Stolz zum Trotz: Die Darstellungen strahlen vor allem Sauls Qualität als kriegischer König aus – Saul wird wie ein christlicher Herrscher des Mittelalters dargestellt. Er zeigt sich als außerordentlicher Kämpfer, der von Gott begünstigt wird; seine Körpergröße betont seine Ausnahmestellung. Damit entspricht die Bilderbibel einer generellen Tendenz der Zeit, die aus dem Alten Testament übersetzt (s. *Li Quatre Livres des Reis*) und dessen literarisches Potenzial entdeckt.⁸⁴ Spezifischer im Kontext des französischen Hofes erinnern Sauls Heldentaten an die Kämpfe der Kreuzfahrer: Es geht um die Eroberung des gelobten Landes. Seine Insignien nähern ihn den französischen Königen, genauer dem frommen Ludwig IX. an.

Betrachtet man die Bedeutung von für das Königtum zentralen Zeremonien wie der Salbung – Saul wird zwei Mal (f^{os} 22v, 23v), David drei (!) Male gesalbt (durch Samuel, zum König von Juda und zum König von Israel; f^{os} 26r, 38v, 36r) –,⁸⁵ entsteht der Eindruck, das zentrale Interesse der Figur sei, ob sie als Typus für den französischen König eintreten kann. Das ist offenbar gegeben, und so wird Saul als Figuration der mittelalterlichen Herrscher inszeniert; die zahlreichen, grausamen Kämpfe verweisen auf die Kreuzzüge. Diese Funktionalisierung setzt voraus, dass Ludwig IX. Sauls Fehltritte als weniger wichtig ansieht als seine königliche Stellung, dass in Augen des französischen Königs Sauls herrschaftliche Qualitäten seine moralischen Mängel klar überwiegen (zumindest zu Anfang der Darstellung wird das klar suggeriert).

In der Folge wird die Bestrafung Sauls dennoch ins Bild gesetzt. Hier sind traditionell zwei Aspekte zu unterscheiden: der böse Geist und der Tod in der Schlacht. Nach dem Kampf gegen die Amalekiter – dem zwei Bilder gewidmet werden (f^o 24v unten) – sieht man Samuel vor Enttäuschung zum

83 Ebd., S. 27.

84 Mann, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, S. 57.

85 Rehms sieht nur eine Salbung bei Saul, es sind jedoch zwei; »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹«, S. 50.

Herrn rufen und Saul zurückweisen, der Samuels Mantel zerreißt (f° 25r oben). Saul tritt dann mit dem gefangenen König Agag vor Samuel, der Prophet erschlägt Agag mit dem Schwert (f° 25r unten). Nach Davids Salbung (der Jesse und seine Söhne beiwohnen und die Gott wohlwollend betrachtet) wird Sauls Strafe konkret: Der böse Geist zeigt sich als kleiner, gehörnter und bocksfüßiger Teufel, der Saul wie ein Schalk im Nacken sitzt, während der gute Geist von Sauls Kopf hinwegfliegt; es handelt sich um eine Taube mit Heiligenschein, die Anlehnung an die Ikonografie des Heiligen Geistes ist offensichtlich (f° 26r unten; Abb. 5). Die Darstellung beschränkt sich nicht auf diese symbolischen Wesen, sondern zeigt die Wirkung an Saul: Er fasst sich mit der rechten Hand eigenartig an den Kopf, als wolle er seine Krone abnehmen, und öffnet mit der linken sein Gewand, scheint sich an der Brust zu kratzen; sein Mund ist zu einem krampfartigen Lächeln verzerrt. Er sitzt quer auf dem Thron, der nurmehr ein gewöhnlicher Königsthron ist und nicht mehr an die *sella curulis* erinnert. Kurz, in dem Moment, in dem der böse Geist über ihn kommt, ist Saul offensichtlich seines Amtes nicht mehr würdig und kann auch nicht mehr als Alter Ego der französischen Könige herhalten. Auf anderen Darstellungen bewirkt der böse Geist Melancholie, Saul hält das Haupt in der Hand und hat betrübt die Augen geschlossen (f° 26v unten).

Als Konsequenz dieser Strafe zeigt Saul sich, wie in 1 Samuel, wankelmütig gegenüber David. Weiss hat herausgearbeitet,⁸⁶ wie über mehrere Seiten (f° 28v bis f° 30v) hinweg Sauls wechselnde Einstellung gezeigt wird: Mal reicht er David ein Zepter als Gunstbeweis, eine biblisch nicht belegte Geste; mal wirft er erzürnt mit dem Speer nach ihm. In der Bildfügung geschickt ist die äußere Ähnlichkeit der Motive Zepter/Speer, die mit entgegengesetzten Bedeutungen (Respekt/Zorn) zusammenfällt. Man sieht hier das Spiel mit Wiederholung, Ähnlichkeit und Variation, das für die mittelalterliche Ästhetik so zentral ist, sinnfällig umgesetzt.

Der zweite Teil der Strafe wird überraschend gestaltet. Die finale Schlacht gegen die Philister reiht sich unter die zahllosen Gefechtsbilder ein, die den Codex füllen. Gezeigt wird, wie eine von links anstürmende Reitertruppe Sauls Heer niedermacht (f° 34v unten; Abb. 6). Drei Söhne Sauls, durch blaue Gewandteile farblich markiert, sterben oder sind bereits tot; eine Gruppe Gefallener liegt rechts im Bild. Rechts oben ist Saul zu sehen, durch Helmkrone und rotes Gewand über der Rüstung markiert. Er ist ebenfalls verwundet und hat sich soeben in sein Schwert gestürzt; sein Körper strebt weg von den anrückenden Feinden, sein Kopf blickt schmerzverzerrt auf sie zurück.

86 »Portraying the Past, Illuminating the Present«, S. 31.



Abb. 5: Maciejowski-Bibel, f^o 26r (The Morgan Library & Museum, New York): Samuel salbt David zum König (o. r.), Saul wird vom bösen Geist befallen (u. l.).

Auch wenn diese Szene blutig und schmerzerfüllt ist, so bleibt sie doch auf ein Bild begrenzt. Die eigentliche Demütigung folgt in einer Sequenz von acht Bildern: Es handelt sich um die Schändung von Sauls Körper. Die Philister nehmen Saul die Rüstung ab, enthaupten ihn, legen seine Rüstung vor dem Idol Astarte ab und tragen den Kopf auf einer Lanzenspitze umher (f° 35r). Sie hängen Sauls entkleideten Körper vor den Stadtmauern von Bet-Schean auf, er wird von den Bewohnern von Jabesch-Gilead (die Saul am Anfang seiner Herrschaft befreit hat) heruntergenommen, die Körper werden verbrannt; die Krone wird David gebracht (f° 35v). Es handelt sich um eine detaillierte Umsetzung von 1 Samuel.⁸⁷

Die Bilder zeigen, wie der Krieger Saul um seine Attribute gebracht, sein königlicher Körper entweiht wird: Das Potenzial des Stoffes wird hier systematisch umgesetzt und ausgeschöpft – der Codex macht erneut aus seiner Vorliebe für kriegerrische Grausamkeit keinen Hehl. Vor allem aber bringt das Opfer der Rüstung auf einem Götzenaltar eine neue Konnotation in die Erzählung: Man kann die im Codex gezeigten Idole nämlich als Bilder für den Irrglauben der Muslime sehen, ihren (häufigen) Sturz als Entsprechung zum Kampf der Kreuzfahrer.⁸⁸ In dieser Perspektive wird Saul nun zum Opfer der Ungläubigen: So wie die Philister Saul töten und metonymisch opfern (Typus), so töten und opfern die Muslime ihrem Götzen, zum Nachteil der christlichen Kreuzfahrer (Antitypus). Erneut legt die Handschrift die christliche Gegenwart und ihr politisch-religiöses Projekt als Lektüremuster über die alttestamentliche Erzählung.

Insgesamt wird Saul also mit den traditionellen Fehlern belastet und wie erwartet bestraft. Aber die Erzählung fügt sich ganz ein in eine Inszenierung mit Gegenwartsfokus: Saul wird als Pendant zu den christlichen Herrschern Frankreichs gezeigt, dem sowohl die Insignien der Macht als auch der Kampf gegen die Heiden zukommen; so kann der erste König des Volkes Israel zur positiven Verkörperung weltlicher Macht, zu einem positiven Beispiel werden. Erst im Moment von Fehltritt und Strafe (böser Geist, Niederlage in der Schlacht) werden ihm die Symbole der Königswürde wieder abgenommen. Einerseits wird somit der topische Stolz weiter markiert; andererseits scheint er – wie bei Dante – tendenziell sekundär gegenüber literarisch-politischen Programmpunkten der mittelalterlichen Gegenwart. Der Saul der *Maciejowski-Bibel* ist damit, bei aller Sündhaftigkeit, auch eine positive Figur.

87 »[Die Philister] schlugen [Saul] den Kopf ab, zogen ihm die Rüstung aus und schickten beides im Land der Philister umher, um ihrem Götzentempel und dem Volk die Siegesnachricht zu übermitteln. Die Rüstung Sauls legten sie im Astartetempel nieder; seinen Leichnam aber hefteten sie an die Mauer von Bet-Schean.« (1 Sam 31,9f.)

88 Rehm, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹«, S. 58.

Sicut dicitur habimur apud regem Achis in terram Achis: hic illic quondam ducembat occi-
 dentem: et nunc autem: et nulli parens.



Taliter eo tempore quo David occidit apud regem Achis philistinim congregato exercitu et simili ad
 David cum omni sua potentia pugnavit in monte Gelboe: ubi filius eius et filii eius et
 filii eius et filii eius: qui cum rogaret David: ut cum mitteret necit: et non habuit
 rex: et illic nollet hoc facere. Saul propterea gladio se transivit: quod armis et fessis etiam si p-
 suum gladium iudicet: ita mortuus est Saul et Jonathan: et duo alij filij regis: et omnes viri eius
 perierunt: et fecit Israel.

و حضرت ساول و اطفاله شد که حضرت داود و از پیش داشت ساول بر در قتل شد
 و در سرب دل او و بگفت تمام بود و در شکست ساول که شدند با کاه و از پیش که بختی بری بگفت
 ساول و اطفاله شد و او را بگفت

Abb. 6: Maciejowski-Bibel, f° 34v (The Morgan Library & Museum, New York): Saul und seine Söhne sterben in der Schlacht gegen die Philister (u.).

Womit keiner Teleologie einer fortschreitenden Aufwertung das Wort gesprochen sei: Unser Manuskript belegt schlicht, dass die künstlerische Darstellung (die im Mittelalter von anderen Diskursen wie der Politik nicht scharf zu trennen ist, weil besagte Diskurse schlicht nicht ausdifferenziert sind) eigene Interessen verfolgt, die sogar im Fall von Bibelilluminationen nicht mit einem nur theologischen Programm gleichzusetzen sind.

Mit einer Manuskriptillumination aus einem weltlichen Kontext sei der kurze Schlusspunkt zu diesem Ausflug in die Buchmalerei gesetzt: Es handelt sich um ein Blatt aus einer französischen Übersetzung von Boccaccios *De casibus virorum illustrium*. Das Werk wird wie zu Boccaccio ausgeführt (Kap. II.2) schon um 1400 von Laurent de Premierfait übersetzt, um unter dem Titel *Des cas des nobles hommes et femmes* in Frankreich eine beachtliche Rezeption zu erfahren; zu dieser Aufnahme gehören weitere Abschriften, die teils mit Illustrationen versehen werden. Hier interessieren soll ein besonders schönes Exemplar, das vermutlich gegen 1480 in Tours entstanden ist und heute wie gesagt in The Morgan Library & Museum aufbewahrt wird (Ms. G 35). Es handelt sich um ein 366 Blatt umfassendes Manuskript, dessen Text zweispaltig gestaltet ist. Je zu Anfang eines Kapitels steht eine Großillustration, so auch am Beginn des Saul-Kapitels, das Buch II eröffnet.

Das Blatt f° 41v⁸⁹ (Abb. 7) zeigt eine Illustration über dem Beginn des Textes: Sie nimmt zwei Drittel bis drei Viertel des Blattes ein. Bild und Text sind seitlich und unten gerahmt, die breiten Seitenränder durch florale Motive verziert. Sauls Geschichte wird auf der Illustration in äußerst komprimierter Form dargestellt: Nur vier Stationen sollen sein Leben *pars pro toto* repräsentieren. Das Vorgehen ist im Mittelalter weit verbreitet: Eine zeitliche Abfolge wird in ein bildliches Nebeneinander überführt, das hier, grob gesprochen, von links nach rechts führt. Das Bild ist dreigeteilt: Links sieht man eine Minimallandschaft, in der ein Weg zu einem Haus führt; auf dem Weg reitet ein Mann, im Haus sind zwei Männer zu sehen. In der Mitte befindet sich ein prächtiges Gebäude, in dem ein König umringt von seinem Hofstaat thront. Auf der rechten Seite ist eine düstere Schlachtszene abgebildet, in der ein Reiterheer von links nach recht vorstößt; im Vordergrund ist das unterlegene Heer zu sehen, ein reich geschmückter Reiter fällt, ein Ritter durchstößt sich mit dem Schwert.

Dem mit Sauls Geschichte vertrauten Betrachter fällt es nicht schwer, diese Stationen zu identifizieren – zudem sind die ersten drei Saul-Figuren beschriftet. Diese Verständnishilfe erklärt sich sicherlich daraus, dass sich der Band

89 Die Ms.-Seite f° 41v ist frei zugänglich; URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/2/76971> (aufgerufen am 19. 3. 2025). Dort finden sich auch die angeführten Informationen zu Alter, Herkunft usw.



Abb. 7: Giovanni Boccaccio/Laurent de Premierfait, *Des cas des nobles hommes et femmes*, f° 41v (ca. 1480; The Morgan Library & Museum, New York): Stationen von Sauls Leben.

nicht an ein theologisch versiertes Fachpublikum wendet; zudem ist er dutzenden Fällen gewidmet, deren jeweilige Kenntnis nicht vorausgesetzt werden kann. Ein weiteres Erkennungsmerkmal ist farblich: Die Saul-Figur trägt auf allen vier Stationen stets blassviolette Kleidungsstücke.

Auf der linken Seite sind wie gesagt zwei Stationen zu sehen; das Bild ist trotz der erzählerischen Dichte das schmalste der drei. Unten figuriert Saul erstens als der Reiter des Esels: Es ist die Episode, in der er seine Eselinnen sucht. Saul, den man von schräg hinten und daher im Profil sieht, wirkt jung, etwas pausbäckig, bartlos. Er ist einfach gekleidet, trägt eine rote Hose und ein blassvioletttes Sams; in der rechten Hand hält er einen Stab oder Knüppel, der auf seiner Schulter ruht; allerdings erhebt ihn das Schwert am Gürtel über den einfachen Hirtenstand. Ein Mann weist ihm die Richtung. Der Weg führt zum Haus links oben: In diesem sieht man zweitens Samuel, der an einem gedeckten Tisch sitzt, aus einem Fläschchen Öl auf Sauls Haupt gießen. Saul hält den Kopf gesenkt und hat seine erhobenen Hände in einer gebetsartigen Geste an den Fingerspitzen zusammengeführt. Hinter dem Haus und im Hintergrund der linken Bildhälfte allgemein sieht man ganz links Nadelbäume auf einem Hügel und weiter rechts eine Bucht, die von einem Segelschiff sowie einem Ruderboot befahren wird; ganz im Hintergrund ist eine Burg oder eine befestigte Stadt am Meer auszumachen.

Im Zentrum des Bildes sitzt Saul auf seinem prächtigen Thron. Im Vergleich zu den vorherigen zwei Bildern wirkt Saul jedoch auch sichtbar gealtert, das von einem Bart gerahmte Gesicht ist deutlich hagerer, die Haare sind dunkler und lockiger. Er ist prächtig gekleidet mit einem violetten Gewand, das sich vorn teilt und ein blaues Kleid mit einem mit Hermelin geschmückten Saum zu erkennen gibt, ein königliche Macht symbolisierender Besatz, der sich an Kragen und Krone wiederholt. Sein weit fallender Mantel ist außen im selben Violettton gehalten, innen jedoch hellgrün. Als weitere Insignien der Macht sind die besagte Königskrone sowie, in der linken Hand, ein Zepter zu nennen; Sauls Thron steht auf einem runden Podest, hinter ihm hängt ein purpurner Vorhang. Vorn, zu seiner Linken (also für den Betrachter auf der rechten Seite), stehen vier Wachen in Rüstung; einer hält eine prächtige Turnierlanze mit Wimpel. Hinter dieser Gruppe befinden sich zwei Kleriker und weiterer Hofstaat, der sich auch hinter dem Thron gruppiert und zur Rechten wieder hervortritt. Auf der Rechten (für den Betrachter links) fallen drei Personen auf. Erstens steht Samuel direkt neben Saul: Er ist an seinem Gesicht sowie seinem blauen Gewand zu erkennen, das, von der Farbe abgesehen, an eine Mönchskutte erinnert; der Prophet wird hier als Teil des Hofstaates präsentiert. Sodann stechen zwei Damen mit Hennin hervor, die aufgrund der prominenten Position sowie ihrer prächtigen Kleidung zu Sauls Familie zu gehören

scheinen. Vermutlich handelt es sich um Sauls Frau sowie, bei der jüngeren der zwei, um Micol: Sie steht nicht nur neben David, sondern begleitet auch sein Harfenspiel auf einer Triangel.

Vorn links im Bild ist David zu sehen, der für Saul Harfe spielt. David hat gewelltes, blondes Haar und ist prächtig gekleidet: Eine Hose im selben Violett wie Sauls Mantel, ein rotes Hemd und ein blaues Wams, das den königlichen Blauton aufgreift, der an Samuels Kutte, Sauls Untergewand sowie Schärpe und Hennin der jungen Dame neben David auszumachen ist; er zeigt sich zudem an besagter Lanze mit Wimpel, die einer der Ritter hält. David spielt ernst und konzentriert. Saul hingegen blickt mit wirren Augen und heruntergezogenen Mundwinkeln in seine Richtung: Sein Gesichtsausdruck wirkt abgehärmt, verfahren, er erleidet offensichtlich eine durch den bösen Geist provozierte Krise. Dazu passend verkrampfen sich Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand um die prächtige Goldkette, welche als Mantelverschluss dient.

Über der Szene erhebt sich ein spätgotisches Gebäude, das wie eine Apsis wirkt. Es handelt sich um einen hohen Mittelbogen über Saul, der von zwei niedrigen Seitenbogen flankiert wird, die nur außen auf je einer Säule aufliegen. Der Fußboden ist mit kleinen Steinplatten oder Fliesen ausgelegt, deren Fluchtlinien keine korrekte Perspektive ergeben, wie insgesamt das Bild keine realistische Perspektive aufweist. Die Säulen sind mit geometrischen Mustern verziert, die Bögen mit filigranem Maßwerk geschmückt. Direkt über Saul, einen Stock höher sozusagen, befindet sich eine Art Altar (eine Erinnerung an die Bundeslade?), über den zwei Engelskulpturen eine große Steinkrone mit Kreuz heben (womit das Gebäude als Sitz eines christlichen Königs gekennzeichnet wäre). Über ihnen erhebt sich schließlich das Dach, welches vorn mit einem runden Relief geschmückt ist, das einen Reiter mit gezücktem Schwert zeigt.

Das vierte Bild schließlich nimmt die rechte Seite ein; es ist etwas breiter als sein Pendant auf der linken Seite. Auf ihm unterliegt Saul in der Schlacht gegen die Philister und stürzt sich ins Schwert. Die Philister zeigen sich in berittener Keilformation, die nach vorne breiter wird; nur oben sind Bogenschützen zu erkennen. Die Rüstungen sind anthrazitgrau, über ihnen flattern blutrote Fahnen und Wimpel – die Ritter wirken bedrohlich. Angeführt wird das Heer von einem Reiter in dunkelgoldener Rüstung. Sauls Heer nimmt deutlich weniger Raum ein, wirkt wie an den rechten Bildrand geschoben. Es ist größtenteils zu Fuß und wendet sich zur Flucht: Drei schreckerfüllte Gesichter künden von der nahen Niederlage. Ganz im Hintergrund, am Horizont, zeigt sich der dunkle Schemen eines Bergs, auf dem sich etwas erhebt (evtl. ein Bauwerk wie eine Burg oder eine Festung).

Der vorderste Angreifer durchbohrt mit seiner Lanze den einzigen Reiter des israelitischen Heeres, der durch seinen Schimmel, seine rote Kleidung, Lanze

und Schwertscheide sowie durch seine goldene Rüstung auffällt – es muss sich um Jonathan handeln. Am Boden liegt ein weiterer, ebenfalls durchbohrter Sohn Sauls in ähnlich prachtvoller Kleidung; er ist bereits tot. Saul, mit blass-violetter Sams, goldenem Helm und einem ebensolchen Beinkleid gewandet, wirft einen panischen Blick hinter sich, der – wie der Blick von Saul auf dem dritten Bild – in den linken Bildraum geht. Mit der Rechten hält er das Schwert, in das er sich stürzt; Blut quillt aus der Wunde in seiner rechten Flanke.

Betrachtet man die Bilderfolge in ihrer Gesamtheit und Entwicklung, so fällt auf, dass – wenig überraschend – Saul die Figurendarstellung dominiert. Sein Gesichtsausdruck fällt besonders ins Auge: Auf dem ersten Bild ist dieser kaum zu sehen, da der junge Mann ja von schräg hinten gezeigt wird; sein Gesicht ist nur im Profil erkennbar. Auf dem zweiten Bild wiederum ist er weit hinten im Bildraum und senkt bescheiden den Blick, was die Ausdruckskraft der Mimik erneut reduziert. In der Mitte und rechts hingegen sieht man ihm direkt ins Gesicht, auch wenn er je links in den Bildraum sieht: So wird der Fall des Königs ins Unglück besonders deutlich ausgestellt und in seinem Schrecken für den Betrachter nachvollziehbar. Der Blick nach hinten auf dem vierten Bild mag hier auch symbolisch dafür einstehen, dass Saul weiß, dass das Vergehen, für das er nun bestraft wird, in der Vergangenheit liegt (die sich im Bildraum folgerichtig links befindet).

Auffällig ist darüber hinaus, dass der Illustrator durch die Farben geschickt Kohärenz herstellt und Aussagen zu transportieren weiß. So dient Blau zur Hervorhebung zentraler, adeliger Personen, und zwar über mehrere Bilder hinweg; eine ähnliche Funktion erfüllt nur auf dem vierten Bild das Dunkelgold bei den Kriegern in der Schlacht. Das lebhaftes Rot verkündet Kampf und Blut, denn es ist auf dem vierten Bild der Schlachtfahne und den Lanzen vorbehalten, die ihr grausames Werk tun; das Anthrazitgrau sorgt für die düstere Hintergrundstimmung. Violett wiederum dient der Identifizierung von Saul, macht darüber hinaus aber bereits eine Aussage zu seinem Geschick: Es greift die liturgische Trauerfarbe auf und verweist bereits auf das bevorstehende Unglück der Figur.

Ganz im Sinne des illustrierten Textes wird uns Saul als Beispiel für eine Wendung Fortunas vorgeführt: Auf Glück folgt Unglück. Die Wahl der Stationen ist aufschlussreich: Es sind zwei Etappen vor und zwei nach seinem ›Sündenfall‹. Das aber bedeutet: Sauls Aufstieg wird durch die Vorgeschichte und die Salbung zum König eher vorweggenommen; ganz im Sinne des Alten Testaments wird die Salbung hier nämlich nicht als Teil der Inthronisierung gezeigt, sondern nur als Beginn der Anwartschaft. Schließlich ist Saul auf diesem Bildausschnitt noch ganz allein mit Samuel in einer Hütte – sein eigentlicher Ruhmesmoment wird also gar nicht gezeigt. Die anderen beiden Stationen zeigen uns Saul schon im Moment der Strafe: Das dritte, zentrale Bild stellt

Saul als vom bösen Geist befallen dar, das vierte den Tod seiner Söhne und seinen Selbstmord.

Die Akzentsetzung der Illustration ist eindeutig: Da das dritte Bild gut die Hälfte des Bildraums einnimmt und das vierte das dramatisch eindrucklichste ist, dominiert Sauls Fall die Darstellung. Auch lässt die Mimik beider Bilder Schrecken und Leid, die aus der Strafe resultieren, deutlich erkennen. Der Illustrator schafft freilich einen Kontrast zwischen dem bescheiden gekleideten und auftretenden Saul der ersten beiden Bilder und der herrschaftlichen Figur der zwei Folgebilder; diese Gegenüberstellung wird durch die Architektur betont, Samuels Hütte und Sauls Palast bilden hier einen markanten Gegensatz. Innerhalb des abfallenden Teils der Geschichte wird eine zusätzliche Fallhöhe deutlich, denn die Bilder drei und vier zeigen den Kontrast zwischen dem (wenn auch bereits vom Wahn überschatteten) glänzenden Königsruhm und dem späteren blutigen Selbstmord.

Die Aktualität des Motivs – Aufstieg und Fall der Fürsten – wird durch das resolut zeitgenössische Dekor (Architektur, Kleidung, Waffen) betont: Auch hier ist die Wirkung eine appellative an das anvisierte Publikum: Der Adel um 1480 soll sich in diesem Saul erkennen und durch Identifikation mit dieser exemplarischen Figur eine Lektion in Bescheidenheit erhalten – freilich weniger in die Notwendigkeit von Gehorsam gegen Gott und vielmehr in die Unbeständigkeit des Glücks.

VI.2 Saul zwischen Melancholie und Zorn (Rembrandt van Rijn)

Rembrandt van Rijn (1606/1607 bis 1669) hat die zwei schönsten Saul-Gemälde geschaffen: Ihnen sollen die folgenden Zeilen gelten. »David spielt die Harfe vor Saul« (um 1630–1631), seit 1817 im Frankfurter Städel hängend, und »Saul und David« (um 1651–1654 und um 1655–1658), im Mauritshuis, Den Haag, sind zwei Versionen derselben Szene: David spielt Harfe vor Saul; der König, den Speer in der Hand, schwankt zwischen der musikalisch besänftigten Melancholie und dem dräuenden Zorn. Rembrandts Gemälde zeigen Saul weniger im Spannungsfeld mit geistlichen Autoritäten und mehr als »tragic individual«.90

90 Epstein, »Seeing Saul«, S. 337.

Das eine Gemälde des Barockmalers stammt aus der Frühphase seines Schaffens, das andere aus einer bereits problematischen späteren. In der Folge soll die emotionale Spannung der Gemälde ebenso interessieren wie die je unterschiedliche Lösung, die sie für ihre Thematik gefunden haben. Schließlich ist »Saul und David« interessant, weil es die Vorlage für Georges und Rilkes Gedichte ist. Nicht betrachtet wird »David bringt Goliaths Haupt vor Saul« (1627), ein frühes Rembrandt-Werk, das als vielfigurige Historienszene deutlich absticht von den zwei genannten Gemälden. Auf die zahlreichen früheren und zeitgenössischen Bilder – etwa den Stich Lucas van Leydens »David spielt vor Saul die Harfe« (1508), vergleichbare Stiche von Frans Floris (1555) und Pieter H. Schut (1659) oder die Gemälde von David Colijns (1635/1640) und Salomon Koninck (1655) –, die teils Rembrandts Gemälde beeinflusst haben mögen, sei nur hingewiesen.⁹¹

»David spielt die Harfe vor Saul« (Abb. 8) ist mit Öl auf Eichenholz gemalt; die Maße sind 62 x 50,1 cm.⁹² Das – seinerzeit sehr beliebte –⁹³ Gemälde ist in offensichtlich schlecht erhaltenem Zustand wegen exzessiver Reinigung; es handelt sich um die erste Version, die Rembrandt vom Thema malt. Das Bild zeigt nur zwei Figuren, David und Saul, keinen Hofstaat o.Ä.⁹⁴ Saul ist ein älterer Mann, er trägt Bart und blickt grimmig; er sitzt auf einem thronartigen Stuhl vor einem Vorhang. Der König ist in reiche, blaue Gewänder gekleidet, vermutlich Brokat; er trägt einen roten Königsmantel, einen vergoldeten Turban mit aufrechter Feder, eine prächtige und massive goldene Kette sowie eine goldene Schärpe. Die Kleidung erzeugt den Gesamteindruck eines zeitgenös-

91 Diese und weitere Werke präsentiert das Kapitel »David and Saul« in: A.B. De Vries/Magdi Tóth-Ubbens/W. Froentjes, *Rembrandt in the Mauritshuis*, mit einem Vorwort von H.R. Hoetink, Alphen aan den Rijn 1978, S. 148–165.

92 Kontextinformationen zu den Gemälden sind dem Werkkatalog entnommen: J. Bruyn u.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 6 Bde., Den Haag u.a. 1982–2015, hier Bd. I, ins Englische von D. Cook-Radmore, S. 258–265. Ebenfalls als Basis dienen die Bände der aufbewahrenden Museen, im Fall von »David und Saul« das Kapitel von De Vries/Tóth-Ubbens/Froentjes (s. die vorherg. Anm.). Im Fall von »David spielt die Harfe vor Saul«: Mirjam Neumeister, unter Mitarbeit von Christiane Haeseler bei den gemäldetechnischen Untersuchungen, *Holländische Gemälde im Städel 1550–1800*, Bd. I: *Künstler geboren bis 1615*, Petersberg/Frankfurt a.M. 2005 (Kataloge der Gemälde im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a.M. 8), S. 364–379. Schließlich Epstein, »Seeing Saul«.

93 Es wurde sogar eine Kopie angefertigt; Simon Schama, *Rembrandts Augen* (1999), übers. von Bettina Blumenberg, Berlin 2000, S. 271.

94 Auf besagtem dritten Gemälde zu David und Saul von 1627 zeigt der junge Rembrandt die Begegnung der beiden nach Davids Sieg über Goliath; Sauls Hofstaat ist figurenreich angelegt. Dem steht in den hier untersuchten Gemälden eine Konzentration auf eine intime Szene entgegen; Neumeister, *Holländische Gemälde im Städel 1550–1800*, S. 371.



Abb. 8: Rembrandt van Rijn, »David spielt die Harfe vor Saul« (ca. 1630–1631; Städel Museum, Frankfurt am Main).

sischen orientalischen Herrschers,⁹⁵ es finden sich keine Hinweise darauf, dass die Szene ca. 2700 Jahre zurückläge. Die Haltung des Herrschers wirkt erhaben: Mit der linken Hand stützt Saul sich auf die Lehne, in der rechten hält er einen Speer. Er hat den Kopf nach rechts gewendet (aus Betrachterperspektive), schaut aber nach links vorn auf David.

David sitzt oder kniet links vor Saul am linken Bildrand. Er ist offensichtlich jung, seine Kleidung ist weit bescheidener; auf dem welligen, dunklen Haar trägt er ein goldenes Band. Er spielt auf einer im Vergleich zu heutigen Konzert-Instrumenten kleinen Harfe, die jedoch im Vergleich zu anderen Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die Handharfen zeigen, groß ist und auf dem Boden steht.⁹⁶ Sein Gesicht ist nach rechts hinten in den Bildraum ausgerichtet, sein Blick ruht auf der Harfe. Man sieht daher sein Gesicht nicht einmal vollständig als Profil, die Augen sind verborgen, befinden sich aber in etwa auf der Augenhöhe des Betrachters.⁹⁷ Dadurch wirkt der über David (und den Betrachter) breit aufragende Saul umso imposanter.

Die Raumkomposition gliedert sich wie folgt: Saul thront in der Mitte und füllt den Bildraum, denn er nimmt gut ein Drittel von dessen Breite ein, mit Thron und Mantel sogar mehr als die Hälfte. Seine Körperachse liegt auf dem goldenen Schnitt. Die Lanze des Königs markiert in etwa die Mittelachse des Bildes: Sie zerteilt den Raum in zwei Hälften, ja scheidet sie »strikt voneinander«.⁹⁸ Die Linie des Speers wird in sanfter Variation aufgegriffen von der aufrecht stehenden Feder auf Sauls Turban, so wie Sauls Gesichtslinien sich im Bogen von Davids Harfe spiegeln –⁹⁹ beide Entsprechungen erzeugen diskrete Symmetrieeffekte. David nimmt – selbst mit Harfe – nur ein Viertel der Bildraumbreite ein.

Der Lichteinfall ist zentral: Rembrandt ist für seine Arbeit im Anschluss an Caravaggio bekannt, und auch hier trägt die Verteilung von Hell und Dunkel wesentlich zur Wirkung bei. Das Gemälde ist insgesamt dunkel getönt: Es handelt sich um einen schwach beleuchteten Innenraum. Das Licht fällt von oben links herein und beleuchtet vor allem Saul: Es erhellt seinen Kopf und Oberkörper, beleuchtet besonders den Torso; eine Quelle ist nicht zu sehen,

95 Der Orient war in Bewusstsein und Malerei der Zeit stark präsent, das belegen z.B. Gemälde von Lucas van Leyden, Rubens u.a. Vgl. Helga Gutbrod, *Lievens und Rembrandt. Studien zum Verhältnis ihrer Kunst*, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Ars faciendi), S. 124 f.

96 De Vries/Tóth-Ubbens/Froentjes, »David and Saul«, S. 158.

97 Herwig Guratzsch, »Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. Beobachtungen zum Kompositionsstil des holländ. Meisters«, in: *Oud Holland* 89.4/1975, S. 243–265, hier S. 253.

98 Gutbrod, *Lievens und Rembrandt*, S. 295.

99 Epstein, »Seeing Saul«, S. 341 f.

Forscher des frühen 20. Jahrhunderts haben eine »bühnenartige[] Beleuchtung« ausgemacht.¹⁰⁰ Diese hebt besonders die Augen hervor, die nach links unten zur Seite schauen, nicht, wie die Kopfhaltung nahelegen würde, geradeaus in Richtung Betrachter. Am hellsten und klarsten jedoch sticht die rechte Hand hervor, die den Speer hält, ein Lichtakzent, welcher die aggressive Präsenz der Waffe weiter betont. Von David hingegen werden nur die linke Hand und die Harfe beleuchtet, der Rest seines Körpers ist dunkel.

Betrachtet man Saul im Detail, so fällt auf, dass sein Gesichtsausdruck gequält bis aggressiv ist: »Tupfen von Rosa und Rot umranden die Augen, die dadurch den Eindruck von Schlaflosigkeit und Unstetigkeit erwecken, das königliche Gesicht ist außerdem von schmutzartig wirkenden Bartstoppeln umrahmt. Es entsteht der Eindruck heftiger innerer Kämpfe, Meditationen eines Totschlägers.«¹⁰¹ So Simon Schama, der betont, dass Rembrandt auf Lucas van Leydens Stich »David spielt vor Saul die Harfe« bzw. den davon gemachten Beschreibungen aufbaue: Der König blicke hier gar nicht auf den eher charakterarmen David, seine Augen seien von Angst beherrscht und ganz nach innen gerichtet.¹⁰² Aber nicht nur Sauls Augen sprechen eine expressive Sprache, die Stirn ist durch tiefe Längsfalten sorgenvoll zerfurcht, der Mund leicht geöffnet. Der Körper suggeriert zwar Masse, ja Behäbigkeit, verstärkt durch den schweren, kostbaren Stoff. Aber Mimik und Körperhaltung vermitteln anderes, nämlich einerseits Aggressivität und die Bereitschaft, auf einen Reiz hin explosiv zu handeln, andererseits einen gequälten, verlorenen Eindruck – Rembrandt erfasst den »affektgeladensten Moment[]«¹⁰³ der Szene. Gerade im Kontrast zu den stereotypen Gesichtern der Bibeldarstellungen fällt die individuelle, psychologische Spannung der Figur auf.

Auf Rembrandts Gemälde scheint Saul jederzeit fähig, in einem Anfall von Wahn den Speer auf David zu werfen. Dieser emotional intensive Eindruck wird, wie soeben beschrieben, durch die expressive Mimik hervorgerufen, welche die Affekte des Königs deutlich erkennen lässt – der Vergleich mit dem zeitgenössischen Theater, auch wenn er mehr Handlung impliziert, als man dem Gemälde ablesen kann, findet sich in mehreren Deutungen.¹⁰⁴ Verstärkt wird er durch die Konzentration auf Sauls Hand, die fast genau in der Bildmitte den Speer hält und doppelt betont wird, nämlich durch das Licht sowie

¹⁰⁰ Vgl. das Forschungsresümee bei Neumeister hier mit Bezug auf Jacob Rosenberg: *Holländische Gemälde im Städel 1550–1800*, S. 369.

¹⁰¹ Schama, *Rembrandts Augen*, S. 271.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Neumeister, *Holländische Gemälde im Städel 1550–1800*, S. 372.

¹⁰⁴ Ebd., S. 369. Neumeister kritisiert jedoch diese in der Forschung verbreitete These: Rembrandt versuche nicht, eine Handlung zu skizzieren oder einen Affekt darzustellen, sondern eine Emotion zu evozieren (S. 374).

die genaue Zeichnung.¹⁰⁵ Auch die Stellung des Speers als Mittelachse des Bildes betont die Bedeutung der Waffe sowie die bevorstehende Tat: Sauls zorn-erfüllten Speerwurf auf den Jüngling. Schließlich drückt Sauls Körperhaltung besagte Spannung aus:

Auch auf anderen Werken gibt [Rembrandt] gern eine Figur so, daß zwischen ihrem Blick und ihrer eingenommenen Kopfhaltung eine Divergenz besteht. Sie soll auf eine psychologische Einstellung verweisen und die mit ihr ausgedrückte Spannung auf den Betrachter übertragen. Hauptsächlich sind Mißtrauen und Argwohn gemeint.¹⁰⁶

Mit diesem Eindruck latenter Aggression kontrastiert Davids Figur. Der Mangel an Zorn nimmt ihr freilich nicht die Wirkung:

Wie beiläufig an den äußersten Rand platziert, sogar vom Bildrand überschritten, bedrängt dennoch die kleine, demütig knieende Figur Davids, inhaltlich durch das anmutige Spiel, formal durch die fragile, aber groß und nah an Saul herangerückte Harfe, den das Bild beherrschenden, gebieterischen König.¹⁰⁷

Soweit man das erkennen kann, scheint David sich der Situation und der Gefahr, in der er schwebt, in keiner Weise bewusst zu sein. Stattdessen ist er ganz im Harfenspiel versunken. Der Lichteinfall betont dieses Spiel: Deutlich von David sehen kann man eigentlich nur die linke Hand auf der Harfe. Diese Hand ist Sauls Hand direkt entgegengesetzt; zusammen mit Davids Rechter, die weiter links unten im Bildraum ist, zeichnen diese drei Körperteile eine Diagonale, die knapp unter Sauls Kopf verläuft. Es fällt auf, dass Kopf und Hand kompositorisch und durch die Farbgebung im Zentrum stehen: Sie stehen metonymisch für die Psyche und ihre Ambivalenzen sowie die Taten, die daraus folgen. Die Dunkelheit des Bildraums scheint auf die psychisch-moralische Dunkelheit der Figuren zu verweisen: Sie deutet ihre Möglichkeiten an, das heißt ihre Potenziale und Abgründe.

¹⁰⁵ Diese zentrale Stellung der Hand übersieht Epstein und kann nur so zur Deutung gelangen, dass die Wirkung der Musik zur Perplexität Sauls und damit zu einer Pattsituation zwischen Zorn und Beruhigung führe; »Seeing Saul«, S. 342.

¹⁰⁶ Guratzsch, »Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk«, S. 253.

¹⁰⁷ Gutbrod, *Lievens und Rembrandt*, S. 256.

»Saul und David« ist gut 20 Jahre später entstanden. Diesmal ist die Technik Öl auf Leinwand, die Maße sind 130 x 64,5 cm. Das Gemälde ist seit 1830 der Öffentlichkeit bekannt und hängt seit 1898 im Mauritshuis, war also zur Zeit von Georges Besuch erst ein paar Jahre vor Ort. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entbrannte eine Kontroverse um die Zuordnung, die sich vor allem am Vorhang entzündete; sie wurde erst 2015 durch eine Expertenkommission beigelegt, die acht Jahre zum Thema geforscht hatte.¹⁰⁸ Das Gemälde wird nun endgültig Rembrandt zugeschrieben.

Die zwei Figuren sind dieses Mal seitenverkehrt angeordnet (Abb. 9): Saul sitzt nun auf der linken Seite; man sieht das Sitzmöbel nicht, aber erneut einen Vorhang. Die Kleidung des Königs ist wieder von größter Pracht, diesmal dominieren die Farben Gold und Purpur. Saul trägt einen roten Königsmantel und einen vergoldeten Turban mit Krone; allerdings fehlt in der neuen Version die Kette. Sauls Physiognomie insgesamt ist spürbar verändert, er ist hagerer und hat eine prominente Hakennase, sein Bart ist lang, dicht und dunkler; er wirkt jünger und agiler. Der Gesamteindruck ist auch dieses Mal der eines orientalischen Herrschers.¹⁰⁹ Kompositorisch sind abermals die Hände von größter Relevanz: Mit der Linken wischt Saul sich das linke Auge, benutzt dazu den Purpurvorhang und verdeckt so das Auge – die Einführung und szenische Verwendung des Vorhangs ist eine zentrale Neuerung Rembrandts.¹¹⁰ In der rechten Hand hält Saul einen Speer, der aber im Schoß ruht. Er schaut mit dem rechten Auge auf David, der vor ihm kniet.

David sitzt oder kniet rechts unten vor Saul. Er schaut – anders als in der vorigen Version – nicht in Sauls Teil des Bildraumes, sondern zum Betrachter hin. Offensichtlich ist er sehr jung, wie Physiognomie und Schnurrbart nahelegen. Seine Kleidung ist erneut bescheidener als die Sauls; er hat wieder welliges, dunkles Haar, ohne goldenes Band. David spielt auf einer kleinen Harfe und blickt auf seine Hände. Diesmal sieht man ihm direkt ins Gesicht.

Die Raumkomposition ist ein wenig subtiler, etwas weniger asymmetrisch als bei »David spielt die Harfe vor Saul«: Saul nimmt ca. zwei Drittel der Bildfläche ein (links), David ein Drittel (rechts). Saul ist doppelt so hoch wie David. Erneut markiert Sauls Körperachse in etwa den goldenen Schnitt, diesmal auf der linken Seite. Der Lichteinfall ist gleichmäßiger: Sowohl Saul als auch David

¹⁰⁸ Vgl. dpa/faz.net, »Saul und David« ist ein echter Rembrandt«, 9.6.2015, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/gemaelde-saul-und-david-als-echter-rembrandt-anerkannt-13637511.html> (aufgerufen am 5.10.2022). Die Untersuchung, die Restaurierung und die dem Vorgang gewidmete Ausstellung »Rembrandt? The Case of *Saul and David*« (2015) werden erläutert in: Charlotte Rulkens, *Rembrandt and the Mauritshuis*, Den Haag/Zwolle 2019, S. 72–77.

¹⁰⁹ De Vries/Tóth-Ubbens/Froentjes, »David and Saul«, S. 156.

¹¹⁰ Ebd., S. 160.



Abb. 9: Rembrandt van Rijn, »Saul und David« (ca. 1651–1654 und ca. 1655–1658; Mauritshuis, Den Haag).

werden auf dem ganzen Körper angeleuchtet – die spektakulären Kontraste des Vorgängergemäldes fehlen. Die Richtung des Lichteinfalls ist weniger klar, allerdings ist der Bildraum erneut insgesamt dunkel und es werden nur wenige Bereiche erleuchtet.

Der genauere Blick auf Sauls Physiognomie ist erneut besonders aufschlussreich. Seine Augen stehen in einem eigenartigen Kontrast. Mit dem linken Auge, das wie gesagt vom Purpurvorhang verdeckt wird, mit dem er es abwischt, weint Saul vielleicht:¹¹¹ Er scheint durch Davids Musik (zu Tränen?) gerührt. Dem entspricht seine Körpersprache: Saul scheint entspannter, er ist etwas in sich gesunken, zeigt einen gekrümmten Rücken. Sein rechter Arm mit dem Speer ruht, und auch die lange, feingliedrige Hand hält den Speerschaft nicht, sondern liegt darauf. Ganz anders der Eindruck des rechten Auges: Es

¹¹¹ Kategorisch hier De Vries/Tóth-Ubbens/Froentjes: »It is strange, too, that so many authors should have written about a Saul who is highly moved and wiping away his tears, since no tear is to be seen in his eye or on his cheek.« »David and Saul«, S. 158.

wirkt zornig und aggressiv.¹¹² Fix blickt es geradeaus, scheint ganz von Emotion und Willensschub gesteuert.

Sauls Augen zeigen es: Er steht zwischen extremen Emotionen. Einerseits scheint er sich der Musik Davids ganz hinzugeben, andererseits wirkt er bereit, sich im nächsten Moment auf David zu stürzen.¹¹³ David wiederum scheint die bedrohliche Ambivalenz erneut nicht zu bemerken: Er spielt versunken¹¹⁴ und unschuldig – diese Harm- und Wehrlosigkeit macht Sauls Tat umso verwerflicher. Manche Kommentatoren haben in ihm auch ein Vorbild des Verräters Judas sehen wollen; diese Möglichkeit wird hier plausibel.

Die Saul-Gemälde Rembrandts kontrastieren Alt und Jung, Machthaber und Künstler, Kopf und Hand, Hell und Dunkel, Ruhe und (drohenden) Sturm. Saul wird uns gezeigt als eine Figur, die emotional hin- und hergerissen wird: zwischen der Melancholie und ihrer Besänftigung durch Davids Harfenmusik auf der einen Seite und dem zornigen Hass auf seinen Rivalen auf der anderen. Auch gestaltet Rembrandt die körperliche Spannung zwischen der ruhenden Haltung eines Musikrezipienten und dem angespannten, kriegerischen Speerwerfer, der sich jederzeit erneut manifestieren kann; das Gewaltpotenzial deutet sich in der Speerhand an.

Dieses barocke Spiel der Kontraste verleiht beiden Gemälden eine Dynamik, die sich in der Fantasie des bibelkundigen Betrachters, der den Handlungskontext der Szene kennt, besonders bildmächtig entwickelt. Auf diese Weise schafft Rembrandt erstens eine psychisch komplexe Figur, einen Saul zwischen widerstreitenden Affekten, zwischen Emotion und Tat, zwischen Latenz und Handlung. Zweitens induziert er beim Betrachter einen Prozess der Einbildungskraft, der die konkret gezeigte Szene deutlich überschreitet: Man ist durch das Potenzial der Gemälde dazu aufgerufen, sich die Folge des explizit

112 Das zeigt der genaue Blick, und es verwundert sehr, dass Epstein in diesem Auge »miser, contrition, self-pity, and self-loathing« sieht; »Seeing Saul«, S. 343. Das Interesse des Bildes besteht gerade in der Spannung zwischen dem verborgenen, vermutlich gerührten und dem sichtbaren, zornigen Auge. Auch der Schluss, dass Saul gar nicht mehr den Speer werfen wolle (S. 344), ist angesichts der erneut prominent gezeigten Hand nicht nachvollziehbar. Die frühere Forschung tendiert insgesamt dazu, das aggressive Potenzial der Szene auszublenden, was überrascht, stellt man den Speer in Rechnung sowie die narrativen Implikationen, welche er transportiert; vgl. das (kritische) Resümee früherer Positionen bei De Vries/Tóth-Ubbens/Froentjes, »David and Saul«, S. 158 sowie S. 160.

113 Diese Ambivalenz übersieht Bernhard, wenn er behauptet: »Doch verzichtet Rembrandt auf eine Visualisierung der potenziellen Aggressivität des Königs, sondern porträtiert vielmehr einen schwachen, innerlich gebrochenen Menschen.« *König David als Künstler*, S. 47–49, hier S. 49.

114 »David's complete absorption in his playing« ist »another motif found first in Rembrandt«, laut De Vries/Tóth-Ubbens/Froentjes, »David and Saul«, S. 160.

Gezeigten vorzustellen, das eine Bild in eine Folge von Bildern oder eine belebte Szene zu übersetzen. Allerdings geschieht dies nicht durch eine im Bild anskizzierte Handlungsfolge, sondern einzig durch die intensive Darstellung von Affektivität, die ja auch im Theater das *Movens* des Geschehens darstellt.

Die Fragen von Schuld und Strafe spielen hier eine nachgeordnete Rolle, die Religion ist nur implizit präsent; David zeigt sich als Inbild unschuldiger Jugend und als Musiker. Die weltliche Macht hingegen entfaltet sich mit großer Pracht. Saul wirkt physisch nicht attraktiv oder sympathisch, gerade im Unterschied zum friedlichen Harfenspieler; er erweckt eher den Eindruck eines Despoten in bester orientalistischer Tradition; zur Identifikation bietet er sich kaum an. In Rembrandts Darstellung kann man eine weltliche Herrlichkeit und Selbstüberschätzung ausmachen, die – jenseits konkreter Verfehlungen – als solche schon im Zeichen der Sünde und moralischen Verwerflichkeit steht, gerade im Kontext der calvinistischen Niederlande. Insofern wäre Saul nicht nur durch bösen Geist gezeichnet, sondern in seiner Pracht als sündhaft ausgestellt – mit dem paradoxen Aspekt, dass eben diese Pracht natürlich dem Auge des Betrachters schmeichelt. Darüber hinaus ist die Darstellung aber auch durch eine fein entwickelte Figurenpsychologie gekennzeichnet: Saul wird in seinen extremen Emotionen interessant und in einem Kippmoment erfasst. Nicht zuletzt das präzise Erfassen von Affekten auch eines Sünderkönigs zeichnet Rembrandts Kunst hier aus.

VI.3 Sauls maximaler Schrecken (William Blake)

Der Exzentriker William Blake (1757 bis 1827), der eine eigene Druckerei betreibt und als Maler, Illustrator, Dichter arbeitet, ist ein eigenwilliger Kopf.¹¹⁵ Er glaubt an den Künstler als Seher, verehrt die Natur und die Sexualität, ist dem Übernatürlichen nicht abgeneigt; vielen gilt er als Vorläufer der Romantik. Sein Verhältnis zur Bibel ist ein besonderes: Er geht davon aus, dass die Moral der klassischen Antike entstammt, und spricht sich daher für eine nicht-moralische Bibellektüre aus.¹¹⁶ Dementsprechend gehören seine Zeichnungen zu den originellsten Saul-Gestaltungen überhaupt: Die Weissagungsszene mit der Hexe von En-Dor stellt er auf völlig unerwartete Weise dar.

¹¹⁵ Zum Künstler: Peter Ackroyd, *Blake*, London 1995. Zu Person und Werk allgemein bietet das William Blake Archive eine reiche Dokumentation in Text und Bild: <http://www.blakearchive.org/> (aufgerufen am 5. 10. 2022).

¹¹⁶ Christopher Rowland, *Blake and the Bible*, New Haven (CT)/London 2010.

»The Ghost of Samuel Appearing to Saul« (1800) ist eines der wenigen bekannten Werke Blakes, das in der Forschung selten behandelt wird.¹¹⁷ Es hängt in der National Gallery of Art, Washington, D.C., und ist Teil einer über mehrere Jahrzehnte angefertigten Serie von Aquarellen, welche die Bibel illustrieren (1780–1824); besagte Aquarelle stellen einen erheblichen Teil von Blakes künstlerischer Produktion, mit der er regelmäßige Auftraggeber belieferte, die Bibelillustrationen gingen an Thomas Butts.¹¹⁸ Das Bild ist mit Stift und Tinte gezeichnet sowie mit Wasserfarbe über Graphit koloriert;¹¹⁹ die Maße sind 32 x 34,4 cm. Die Zeichnung trägt Inschriften eines Unbekannten. Eine frühere Version – »Witch of Endor« (1783) – befindet sich im Brooklyn Museum. Ein wichtiger Vorgänger stammt vom schweizerisch-britischen Künstler Johann Heinrich Füssli bzw. Henry Fuseli (1741 bis 1825), ein Freund und Geschäftspartner Blakes,¹²⁰ der ihn zugleich künstlerisch maßgeblich geprägt hat. Füssli hat zwei Zeichnungen der Beschwörungsszene angefertigt (beide 1777), in denen er starke Emotionen im Zeichen des Erhabenen gestaltet; daher sei kurz auf seine Zeichnungen eingegangen.¹²¹

Füsslis lavierte Federzeichnung »Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor« (1777) misst 25,8 x 37,2 cm (Victoria and Albert Museum, London); sie ist die skizzenhafte der beiden Zeichnungen (Abb. 10). Zu sehen ist ein düsterer Innenraum, der durch helle Figuren dreigeteilt wird: Links erhebt sich in übermenschlicher Größe Samuels Geist; er steigt aus der Dunkelheit, stößt mit dem mächtigen Haupt beinahe an den oberen Bildrand. In der Mitte kniet in Rückenansicht die Hexe, die mit beiden Armen auf Samuel zeigt; zwischen ihr und dem Geist ist ein tischartiger Altar, auf dem ein Feuer brennt. Die Hexe wendet den Kopf nach rechts und blickt so in den Bildbereich, der Saul vor-

117 In einschlägigen Biografien und Auflistungen wird es oft nicht erwähnt; vgl. etwa Ruthven Todd, *William Blake. The Artist*, London 1971.

118 David Bindman, »Blake as a painter«, in: Morris Eaves (Hg.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge 2003, S. 85–109, hier S. 86 und 95.

119 Blake weigerte sich, Ölgemälde zu malen. Die mangelnden Einnahmen glied er durch seine Tätigkeit als Drucker aus; ebd., S. 87.

120 Ackroyd, *Blake*, S. 104–107.

121 Dazu Matthias Vogel, der die Zeichnungen reproduziert: »Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls. Rezeptionsästhetische Reflexionen im Werk von Johann Heinrich Füssli«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 7/2000, S. 111–127, hier S. 116 (zum Erhabenen) und S. 127 (zu Nachahmern); URL der Onlineversion: <http://doi.org/10.5169/seals-720057> (aufgerufen am 5.10.2022). Vogel nennt in Anm. 19 weitere Nachahmer: »Viele englische Künstler, die im Betrachter Schauer und Schrecken wecken wollten, versuchten sich auch in den nächsten Jahren an diesem Motiv: 1783 William Blake (ein Aquarell befindet sich in der New York Public Library), wenig später Richard Westhall und 1814 der Schüler Wests und Füsslis Charles Robert Leslie [...]«.



Abb. 10: Johann Heinrich Füssli, »Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor« (1777; Victoria and Albert Museum, London).

behalten ist; ihr im Schatten befindliches Gesicht ist nur im Profil zu sehen. Saul ist in Ohnmacht gefallen und wird von einem Soldaten gehalten (eine Reduzierung der zwei Begleiter in 1 Samuel); der linke Arm zeigt direkt nach unten, der rechte ist gen Samuel ausgestreckt, aber die Hand baumelt schlaff im rechten Winkel herab, wie ein zusätzliches Zeichen der Schwäche. Der Kopf hängt bewusstlos hintenüber, der in Rüstung stehende Soldat beugt sich besorgt über ihn; seine Aufmerksamkeit ist ganz auf den König gerichtet, und man weiß nicht, was er vom Rest der Szene wahrnimmt.

Die Figuren sind sehr variabel bekleidet: Von Samuel auf der linken bis zu Saul auf der rechten Seite geht es von vollständiger Bekleidung bis zur quasi Blöße. Samuel trägt einen Mantel mit Kapuze, der Körper und Kopf bedeckt. Haare (oder eine weitere Kopfbedeckung) liegen auf Stirn und Augenhöhlen; ein Bart bedeckt untere Gesichtshälfte und Brust. Weder Augen noch Gesichtsausdruck sind recht zu sehen. Die Hexe trägt ein dünnes Kleid, das deutlich die Umrisse ihres muskulösen Körpers zeigt; besonders die Hinterbacken zeichnen sich fest unter dem Stoff ab. Ihr Kopf ist unbedeckt, ihre kräftigen Arme ebenfalls. Sie zeigen wie gesagt zu Samuel, der wie eine Verlängerung ihrer energischen Geste erscheint. Saul schließlich ist fast nackt, nur

sein Schritt scheint bedeckt (wovon, ist nicht genau auszumachen). Er hat einen jungen, muskulösen Körper, der nicht zu einem alternden König, Vater mehrerer erwachsener Söhne, am Vorabend seiner letzten Schlacht passen will. Sein Gesicht sieht man ebenfalls nicht, weil sein Kopf nach hinten fällt. Auffällig ist in der Tat die Körperposition des Königs: Sein Leib mit den eng zusammengehaltenen Beinen bildet eine Diagonale, die mit den Füßen in der Mitte beginnt und von dort nach rechts oben verläuft. Der gerade, nackte Körper, die ausgebreiteten Arme im rechten Winkel, der hintüber fallende Kopf evozieren Darstellungen Christi im Moment der Kreuzesabnahme. Auffällig ist eben, dass man die Gesichter der Protagonisten nicht sieht; die Emotionen – vor allem Sauls – drücken sich nur in der expressiven Körperhaltung aus.

Die christologische Referenz der Skizze wird in der stärker ausgearbeiteten, gleichnamigen Zeichnung (Bleistift aquarelliert; Kunsthaus Zürich) und dem dazugehörigen Stich von Thomas Holloway (1792) beibehalten. Ansonsten ändert Füssli wichtige Punkte. Insgesamt ist das Setting präziser, man erkennt den abgestuften Steinboden eines Kultraumes, in der Mitte ist eine Senke, um die herum eine niedrige Stufe läuft; alle Figuren sind auf dem höhergelegenen Teil, nur Sauls Füße ruhen in der Mitte vor dem Altar, in der Senke. Der Altar ist nun ein massiver Steinblock, auf dem Stich mit einem Widderschädel geschmückt (auf der Zeichnung ist der Teil im Schatten); auf ihm brennt immer noch das Feuer. Die Verlagerung in einen kultischen Raum stellt eine deutliche Abweichung von Vorbildern wie Salvator Rosas Gemälde »L'ombre de Samuel apparaissant à Saül chez la pythonisse d'Endor« (1668, Louvre, Paris) dar, die eine Höhle als Schauplatz wählen.¹²²

Zu den Figuren erneut von links nach rechts: Samuel ist auf der Zeichnung deutlich heller gehalten; sein Gesicht bleibt verborgen, wird nur auf dem Stich sichtbar. Die Figur wirkt weniger mächtig, aber immer noch im Wesentlichen passiv, verhüllt; die Augen sind geschlossen, er wirkt unbewegt und unbeteiligt. Die Hexe hingegen ist völlig verwandelt. Sie ist nun in Vorderansicht zu sehen: Sie steht *hinter* dem Altarraum und breitet ihre Arme zu beiden Seiten aus. Sie blickt nicht mehr auf Samuel, sondern auf Saul, ist also mehr auf die Wirkung der Erscheinung konzentriert als auf das übernatürliche Phänomen selbst. Ihr Körper ist ganz durch mehrere Stofflagen (Kleid, Mantel, Überwurf) verhüllt, auch der Kopf, und die ausgestreckten Arme wirken wie Flügel; nur die Extremitäten, konkret: ihre Hände und ihr linker Fuß, sind unbedeckt. Das Gesicht ist klar zu erkennen, der offene Mund, die Hakennase; was man von ihr sieht, wirkt nunmehr alt. Vor allem aber sind ihre auf Saul gerichteten Augen weit aufgerissen angesichts seiner Reaktion auf den Geist. Die ist vor

¹²² Ebd., S. 116–118.

allem eine körperliche: Sauls Leib hat seine Stellung beibehalten, er ist klarer noch als nackt und bloß zu erkennen; die kräftige, wohlgeformte Bauch- und Hintermuskulatur zeichnet sich im Detail ab und weist den König als jungen, kräftigen Mann aus.

Füssli, das arbeitet Matthias Vogel überzeugend heraus, zieht den zeitlichen Ablauf der Szene in einem Bild zusammen:

Das Geschehen lässt sich zwar als kausale Ereigniskette lesen, doch scheint sich alles in rasender Eile, gleichsam in einem Augenblick, abzuwickeln. Die Beschwörung, angedeutet durch den ausgestreckten rechten Arm der zentralen Frauengestalt und das dadurch bewirkte Erscheinen des Geistes, ist offenbar dem Ohnmachtsanfall des athletischen nackten Mannes vorausgegangen. Nicht mehr der Geist, sondern der Mensch nimmt die Aufmerksamkeit der einzigen Nebenfigur, des geharnischten Begleiters Sauls, in Anspruch. Auch die Seherin ist von der heftigen Reaktion des Heerführers überrascht und bestürzt; sie hat ihm ihren Kopf reflexartig zugewandt. Der Ausdruck ihres Gesichts ist noch unbestimmt, sie sucht das Geschaute erst zu erfassen.¹²³

Die daraus resultierende Plötzlichkeit trifft auch den Betrachter, der das Motiv in ungewohnter Verdichtung erfährt; die Wirkung ist »sowohl sublim wie auch pathetisch«.¹²⁴

Füssli legt den Akzent auf Sauls Überwältigung durch die übernatürliche Erscheinung. Er zeigt dem Betrachter die außergewöhnlich starke Wirkung des Okkulten. Die Vorwegnahme der erhabenen Wirkung wirkt umso suggestiver auf den Betrachter, als Saul ein starker, attraktiver Mann ist, den nichts so leicht beeindrucken dürfte. Wenn selbst diesen athletischen Kriegerkönig, so die implizite Botschaft, die Erscheinung in eine – so durch das Kreuzesabnahme-Zitat nahegelegte – dem Tode nahe »äussere[] Lähmung bei höchster innerer Erregung«¹²⁵ versetzt, dann wird sie den gewöhnlichen Betrachter ebenfalls überwältigen müssen, wobei die eigentliche Wirkabsicht eben die starken Affekte sind, die das Erhabene begleiten.¹²⁶

Für die Saul-Figur lässt das aus Sicht des Künstlers eine eher positive Einschätzung vermuten:

¹²³ Ebd., S. 119.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd., S. 119f.

¹²⁶ Gerade in dieser Hinsicht »of a body-type that can contort itself to express violent emotion«, war Füssli für Blake prägend; Bindman, »Blake as a painter«, S. 92.

Füssli, in seiner Jugend der Bewegung des »Sturm und Drang« nahe stehend, beobachtete diese Entwicklung [dass »im Umfeld des ›Elocutionary Movement‹ der Ruf nach Selbstbeherrschung und umfassender körperlicher Kontrolle des redenden Subjekts laut« wurde; N.B.] als Mensch und Künstler skeptisch; nicht zuletzt deshalb neigte er zu extremen körperlichen Ausdrucksformen.¹²⁷

Laut Vogel kann man Saul bei Füssli daher als protoromantischen Helden sehen: »Er ist ein Einzelgänger, der sich innerhalb der Gesellschaft, die ihn integrieren will, nicht unterordnen kann und deshalb grossen Erschütterungen ausgesetzt ist.«¹²⁸ Diese Einschätzung lässt mutatis mutandis an Alfieris Saul-Figur denken. Es kommt jedoch auch eine Freude am Spektakel des Schreckens hinzu die beispielsweise an die *gothic novel*, die Schauerromane der Zeit, denken lässt.¹²⁹ Beide Aspekte weisen auf Blake voraus.

Kommen wir zu Blake.¹³⁰ Seine Zeichnung zeigt links Saul, in der Mitte den Geist Samuels und rechts die Hexe von En-Dor (Abb. 11). Außerdem sind links im Hintergrund zwei erstaunte Köpfe zu erkennen, vermutlich die zwei im Alten Testament erwähnten Gefolgsleute des Königs (1 Sam 28,8). Die Szene ist nächtlich: Man erkennt nur die Figuren sowie einen unbestimmten Untergrund, der keinerlei Besonderheiten aufweist – das Dekor ist auf das Minimum reduziert. Keine der Figuren trägt ein identifizierbares Gewand: Saul ist durch eine Art hautengen, roten Anzug mehr enthüllt als bedeckt, der Geist trägt ein weißes Kleid; die Hexe ist grün gekleidet. Saul und die Hexe sind von Schrecken erfasst, Samuel wirkt erzürnt. Die so entworfene Szene – Minimaldekor, generische Kleidung – ist völlig freischwebend, verweist auf keinen bestimmten historischen oder geografischen Kontext.

Jede der Figuren nimmt ein vergleichbares Volumen des Bildraums ein, daraus ergibt sich eine dreigeteilte Komposition. Saul sticht hervor, weil sein Bein etwas weiter ausgreift und seine Bewegung am heftigsten ist. Dominant ist

¹²⁷ Vogel, »Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls«, S. 123.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Vgl. Martin Myrone, »Henry Fuseli and Gothic Spectacle«, in: *Huntington Library Quarterly* 70.2/2007, S. 289–310.

¹³⁰ Zu Blake und der Bibel gibt es eine umfassende Literatur, die leider selten auf das hier interessierende Werk eingeht; vgl. zum Kontext Leslie Tannenbaum, *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies. The Great Code of Art*, Princeton (NJ) 1982, Kap. I: »Blake and Biblical Tradition«. Kritisch dazu Harold Fisch, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton, and Blake. A Comparative Study*, Oxford 1999, Teil III, hier S. 209f. und S. 214–223. Blake wertet die alttestamentlichen Propheten auf, welche »the supreme work of the Imagination« vollbringen, und sieht in der Bibel ein Modell des Erhabenen (S. 222).



Abb. 11: William Blake. »The Ghost of Samuel Appearing to Saul« (1800; National Gallery of Art, Washington, D.C.).

jedoch der Geist, durch die fast doppelte Höhe und die zentrale Position: Er besetzt die Bildmitte und bildet die Bildachse, was seine Körperhaltung – die steil abwärts gestreckten Arme sowie die ebenfalls nach unten gerichteten Zeigefinger – durch ihre stark vertikale Ausrichtung betont. Farblich stehen sich die Komplementärfarben Rot (Saul, links) und Grün (Hexe, rechts) gegenüber, getrennt durch das Weiß (Samuel, mittig). Dominant ist insgesamt jedoch die genaue Zeichnung,¹³¹ vor allem der Gesichter.

Zu den einzelnen Figuren: Saul kniet mit dem rechten Bein, das linke ist erhoben. Er hat keinen Bart, wirkt jung, um die 30 Jahre alt; sein Körper ist muskulös, die Hände sind langfingrig. Er trägt rote Kleidung, sie stellt den ein-

¹³¹ Blake sah die *outline* bzw. die *bounding line* als zentral in der Malerei an; Jean-François Chevrier, *L'Hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris 2012, S. 93–127, hier S. 105 und 108.

zigen Verweis auf seine Königswürde dar. Er ist entsetzt über die Erscheinung und hebt seine feingliedrigen Hände in Abwehr. Die Körperhaltung entspricht ganz und gar nicht der Passage im Alten Testament: »Da erkannte Saul, dass es Samuel war. Er verneigte sich mit dem Gesicht zur Erde und warf sich zu Boden.« (1 Sam 28,14) Anders als bei Füssli ist sein athletischer Körper in extremer Anspannung gezeigt: Dem höchsten geistig-emotionalen Erregungszustand entspricht eine ebensolche Körperanspannung. Statt Überwältigung sehen wir eine Abwehrhaltung.

Samuel hingegen ist alt, er hat einen langen, weißen Bart, trägt ein ebensolches, ärmelloses Gewand (statt dem biblischen Mantel; 1 Sam 28,14). Weder seinem Alter noch seiner Existenz als Geist entsprechen will die Physis des Propheten: Samuel hat einen äußerst muskulösen Körper. Voller Zorn blickt er auf Saul, seine Wangen sind – ebenfalls sehr vital – markant gerötet. Er weist wie gesagt mit beiden Zeigefingern auf den Boden, eine Geste, die zweierlei besagen kann: Entweder weist er auf den Boden, aus dem er beschworen wurde (als Prophet ist er nach dem Tod nicht in der Unterwelt, aber die Aussage in 1 Sam 28,19 – »morgen wirst du samt deinen Söhnen bei mir sein« – ist unpräzise), oder aber er zeigt auf die Unterwelt, in welche er Saul verbannen wird. Die Optionen schließen sich umso weniger aus, als jeder Finger sozusagen eine der beiden Bedeutungen übernehmen kann.

Die Frau von En-Dor – im Alten Testament wörtlich: »Frau, die Gewalt über einen Totengeist hat« (1 Sam 28,7) – ist ein altes, hässliches Weib.¹³² Ihr werden ansonsten keine Hexenattribute zugeordnet. Auch ihr Körper wirkt muskulös, fast männlich; weibliche Attribute körperlicher Natur (Brüste etwa) oder kultureller Art (Schmuck o. Ä.) sind ebenso wenig zu sehen. Sie sitzt in Hockstellung, streckt den rechten Arm nach hinten oben in die Dunkelheit. Ihre roten Haare stehen wie Flammen zu Berge und kontrastieren mit ihrem Kleid, das in der Komplementärfarbe Grün gehalten ist. Die stier blickenden Augen wollen ihr schier aus dem Kopf treten. Wichtig ist, dass sie eben nicht auf den von ihr heraufbeschworenen Samuel gerichtet sind, sondern ebenfalls Saul anstarren: Der Gesichtsausdruck der Hexe situiert sich auf der Skala zwischen prophetischem Wahn und Entsetzen über den Erfolg ihrer Beschwörung. Sie wirkt wie eine Verstärkung von Sauls Schrecken.

Blakes Saul-Darstellung ist anders als Rembrandts Gemälde ganz auf eine Szene konzentriert, die ihre dramatischen Möglichkeiten in der konkreten Darstellung nicht nur anlegt, sondern voll und ganz entfaltet hat; statt auf Potenzial setzt Blake auf Aktualisierung. Seine äußerst affektgeladene Inszenierung eines dramatischen Moments hat manche Gemeinsamkeiten mit der

¹³² Koenen, »Frau von En-Dor«.

Oper bzw. dem Oratorium,¹³³ steht allerdings völlig im Zeichen erhabener Gefühle wie Furcht und Schrecken. Das Zentrum der Aufmerksamkeit besetzen Samuels Erscheinung und ihre Wirkung, mitgedacht auch seine Prophezeiung. Die Emotionen werden auf den äußersten Extrempunkt getrieben durch ein übernatürliches Phänomen, das die Grenzen der Einbildungskraft zu sprengen scheint.

Der Fokus der Darstellung liegt auf dem Ausdrucksvermögen der Gesichter und Körper, welche die Affekte zur Anschauung bringen und dem Betrachter vermitteln sollen. Die übernatürlichen Gestalten Hexe und Geist auf der einen Seite stehen dabei Saul auf der anderen Seite gegenüber. Sie rufen das Entsetzen hervor (Geist) oder verstärken es (Hexe). Saul versucht die Schrecken, die er rief, abzuwehren: Die übernatürliche Gabe der Hexe führt ihn in extreme Affekte, die ihn zu überwältigen drohen. Sein Körper zeigt sich dabei im Moment einer äußersten Anstrengung, ist wie zum Zerreißen angespannt. Wie die Hexe wird er ganz zum Medium einer extremen Emotion, die sein Vermögen übersteigt – Saul wird an die Grenzen des Menschlichen geführt. Der Betrachter wiederum soll diese Emotionen dank der expressiven Bildsprache nachvollziehen können und sich den Figuren in seinem Empfinden anschließen.

Blake, dessen Christentum denkbar unorthodox auf »forgiveness of sin, the law of love, and the way of peace« ausgerichtet war,¹³⁴ interessiert sich nicht für Saul als Sünder. Er erforscht menschliche Grenzgebiete mit Faszination – Rücksichtnahme auf moralische Wertung, historischen Kontext o. Ä. tritt zurück hinter sein ästhetisch-emotionales Interesse für körperlich-spirituelle Visionen: »La «vision» est ici une manifestation surnaturelle qui vise à reconcilier la fureur chrétienne avec l'Éros socratique, pour accomplir la divinité inscrite en tout être humain.«¹³⁵ Denn Blake meint, wie Saul mit Verstorbenen in direkten Austausch treten zu könne, etwa mit Voltaire (!)¹³⁶ oder mit den Künstlern der Renaissance: »Il soutient que ses visions le mettent directement en communication avec les personnages de cette époque: il les voit, il leur parle; ce ne sont pas des modèles, ce sont des interlocuteurs. Il a retrouvé l'esprit des Primitifs, comme il a communiqué avec Socrate et Jésus-Christ.«¹³⁷ Insofern spiegelt Sauls Schrecken die Überwältigung des Künstlers ob seiner inspirierten Fähigkeiten; der allgemeine Synkretismus erleichtert die Annäherung und

133 So Ackroyd, *Blake*, S. 77.

134 Jean H. Hagstrum, »William Blake Rejects the Enlightenment«, in: Northrop Frye (Hg.), *Blake. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (NJ) 1966 (Twentieth Century Views), S. 142–155, hier S. 150.

135 Chevrier, *L'Hallucination artistique*, S. 95.

136 Ebd., S. 100.

137 Ebd., S. 97. Mit den »Primitifs« sind hier die italienischen Maler des *Duecento* und *Trecento* gemeint.

in der Zeitlosigkeit des Dekors ist ebenfalls die Übertragbarkeit der Szene auf die Gegenwart angelegt.

Damit ist, wenige Jahre nach der literarischen Wegbereitung, auch die bildhafte Saul-Darstellung in die Moderne eingetreten. Die Tradition des Motivs sowie dessen moralisch-theologische oder staatskundliche Bedeutungsfracht treten zurück: Sie werden mehr und mehr zu einer Folie, die für Blake zwar noch ein Bezug ist, aber nicht mehr im Zentrum steht; Blake perpetuiert sie nur als Folie, die nicht zentral für die Bedeutung seiner Bilder ist. Die Wahl der Hexenszene, ihre Umsetzung durch ein minimalistisch-ahistorisches, fast schon abstrakt gestaltetes Setting, die wenigen, komplementären Farben, die körperbetonte Figurendarstellung verweisen auf das Wirkziel einer bis auf die Spitze getriebenen Emotionalität. Am Übernatürlichen interessiert Blake nicht die Vermittlung göttlicher Weisungen, sondern die körperliche, affektive und geistige Ausnahmesituation – ein quasi anthropologisches Interesse, das weniger durch einen wissenschaftlichen und vielmehr durch einen exzentrisch-materialistischen Künstlergeist motiviert ist. Die gewohnte Konstellation eines Konflikts zwischen staatlicher Macht und religiöser Autorität ist für Blake dementsprechend uninteressant, die Frage des Gehorsams gegen Gott stellt sich nur noch nachrangig – und wird bald bedeutungslos geworden sein.

VII. König Saul und das religiöse Erbe Europas

Um eine globale Einschätzung der Rolle des Saul-Stoffes für die europäische Literatur und Kunst, ja für Kultur und Selbstverständigung des alten Kontinents insgesamt versuchen zu können, ist es hilfreich, mit eigenen Fehleinschätzungen und Holzwegen zu beginnen: Misslungene Versuche zeigen besonders anschaulich, was eben nicht zutrifft, und helfen dabei, tragfähigere Annahmen zu entwickeln.

Die allgemeine Grundannahme, dass die Saul-Figur in der europäischen Kultur vom Mittelalter bis zur Moderne zur Artikulation des Verhältnisses von weltlicher Macht und religiöser Autorität dient, hat sich beim Durchgang durch 800 Jahre literarische und künstlerische Saul-Gestaltungen bewährt. Die Frage stellt sich, ob diese sehr allgemeine These konkreter werden kann, zuzuspitzen ist. Einer der Holzwege war dabei die Hypothese, eine Aufarbeitung der literarisch-künstlerischen Saul-Rezeption böte die direkte ›Genealogie einer Säkularisierung‹ an (so ein früher Arbeitstitel). Die Idee war verlockend: Ein biblischer Stoff, der zudem mit Verhaltensimperativen wie Gehorsam gegenüber Gott in Verbindung gebracht wird, befreit sich nach und nach aus dem theologischen Rahmen, um weltliche Formen anzunehmen – eine Emanzipationsgeschichte sozusagen.

Das ist nicht in jeder Hinsicht falsch, eine Säkularisierung liegt aber aus den anfangs erwähnten Einwänden Blumenbergs nicht vor, jedenfalls nicht, wenn man den Begriff in seiner juristischen Herkunft ernst nimmt. Es ist wie gesagt erstens offen, welcher Herkunft der Saul-Stoff ist; sollte er ursprünglich eine weltliche Heldenerzählung sein, was nicht unwahrscheinlich ist, dann bedeutete die Lösung aus einem religiösen Deutungsrahmen nur eine Wiederaaneignung, keine Säkularisierung. Zweitens ist, um auf die prä- und frühhistorischen Realitäten zu sprechen zu kommen, auf welche die Saul-Erzählung verweist, allgemein eine rein weltliche Machtinstanz wie das Königtum keinesfalls unbedingt aus der Ausdifferenzierung einer ursprünglichen Einheit von religiöser Autorität und weltlicher Befehlsgewalt hervorgegangen. Da es sich um vor- und frühgeschichtliche Prozesse handelt, befinden wir uns so oder so weitgehend im Bereich der Spekulation, aber es ist durchaus das Szenario denkbar, dass ein vorgängiger Machthaber ex post sich religiöse Autorität angeeignet hat, um seine Macht zu konsolidieren und spirituell zu legitimieren; die spätere Abspaltung königlicher Gewalt wäre dann eine Redifferenzierung, keine Säkularisierung.

Auch der Begriff der Genealogie, so verführerisch er dank Friedrich Nietzsches Spätwerk *Zur Genealogie der Moral* (1887) und seiner postmodernen Rezeption sein mag, führt hier eher in die Irre.¹ Assoziativ führt er zu Stammbäumen hin, und gerade Linien oder Verzweigungen scheinen sich im Falle der Saul-Rezeption recht selten anzubieten, auch wenn sie auf Teilabschnitte – etwa die Linien zwischen Dante und Boccaccio oder den diversen Übernahmen von Voltaire bis Lamartine, mit Zwischenstation bei Alfieri – zutreffen mögen. Solche Abstammungen lassen sich eigentlich nur abschnittsweise, in überschaubaren Zeiträumen, ausmachen. Dominanter ist der Eindruck einer Speisung aus einem geteilten Urtext, dem Alten Testament, der erstens in religiöses Allgemeinwissen transformiert und zu einem kulturellen Speicherbestand wird, der über Jahrhunderte zum Abruf bereitsteht; zweitens wird er je neu eingesetzt und gestaltet.

Eine der denkbaren und eine Zeitlang favorisierten Thesen, welche den genealogischen Leitfaden gestellt hätte, postulierte, dass der Saul-Stoff gezielt Ort einer fortschrittlichen, einer emanzipatorischen Aneignung geworden sein könnte. Aber auch wenn die Saul-Gestaltungen immer wieder emanzipatorische Teilmomente bieten – so wichtig sie sein mögen, so deutlich sie die je historische Besonderheit des Umgangs mit dem Saul-Stoff zeigen, sie formieren sich doch nicht zu einer starken geschichtsphilosophischen Erzählung: Zu wichtig ist vor allem bis weit ins 18. Jahrhundert der zentrale Wert des Gehorsams gegen Gott. Als Ausnahme, welche die Regel bestätigt, muss Voltaires wilde Satire gelten, die Saul als aufgeklärten Herrscher in das französische 18. Jahrhundert holt. Auch ein radikaler Epochenbruch, wie ihn Michel Foucault um 1600 oder um 1800 ansetzen würde,² bietet für den Saul-Stoff kein aufschlussreiches Lektüreraster: Zentrale moralisch-religiöse Werte und ästhetische Grundkomponenten ziehen sich von der Renaissance bis weit ins 18. Jahrhundert durch.

Es mag daran liegen, dass Autoren, die den Saul-Stoff für literarisch interessant halten, den theologischen Grundannahmen über dessen Deutung oft zustimmen. Jedenfalls hat sich bei der konkreten Arbeit an den einzelnen Texten ergeben, dass es vom aufklärerischen Affront Voltaires abgesehen wenig direkte Stellungnahmen gegen die Gehorsamsdoktrin gibt; wenige Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, etwa der hier am Rande behandelte Gutzkow,

1 Grundsätzliche Überlegungen zum Konzept der Genealogie entwickelte ich in *Kampf der Paradigmen. Die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin* (Flaubert, Zola, Fontane), Heidelberg 2009 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 40), S. 184–195.

2 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

verwenden das Vokabular des Kulturkampfes. Wandel und Innovation drücken sich eher evolutionär als revolutionär aus, nämlich in thematischen Neubesetzungen von Einzelaspekten der Saul-Geschichte, die sozusagen an die Basisthematik des Gehorsams andocken. Diese Neubesetzungen lassen sich zwar den großen Entwicklungssträngen der europäischen Geistesgeschichte zuordnen, zeigen aber kaum eine starke Fortschrittslinie im Sinne einer progressistischen Erzählung auf. Nichtsdestotrotz kann man teils markante Veränderungen ausmachen und Weichenstellungen markieren.

Besagte Veränderungen im Umgang mit dem Saul-Stoff lassen einen Wandel der Mentalitäten erahnen: Wenn mittelalterliche Manuskripte Saul auch positive Eigenschaften zukommen lassen, ahnt man das Identifikationspotenzial für zeitgenössische Herrscher über das theologisch-moralische Urteil hinweg. Wenn Dante Saul literarisch-theologisch einsetzt, öffnet sich ein neuer Möglichkeitsraum, der dann allerdings erst in den Dramen anderer Autoren erschlossen werden wird. Hier erfolgt eine der zwei großen Weichenstellungen in der Rezeption des Stoffes, seine grundsätzliche Verfügbarmachung für die nicht mehr (nur) religiöse Literatur; Saul wird dann mit den Tendenzen des literarischen Feldes insgesamt gehen, was bereits eine stärker werdende Autonomie impliziert. Wenn La Taille Sauls Melancholie mit dem kriegerischen Furor zusammenführt, scheint eine neue, positivere Sicht auf individuelle Temperamentszustände und ihre kollektive Wirksamkeit auf; auch lässt sich die Aufwertung weltlicher Kriegertugenden und – ebenfalls Furor-inspirierter – dichterischer Lobgesänge auf dieselben erahnen. Wenn Du Ryer die Rebellion als Problem der Zentralgewalt sieht und noch in den Familienbanden ausmacht, dann deutet sich eine verstärkt politische (sprich: weltliche) Sicht auf das Thema an. Wenn Händel die zärtlichen Bande zwischen David und Micol entwickelt, werden neue, intime Gefühlswelten im Kern des Stoffes wichtiger, was eine Aufwertung der Subjektivität meint. Wenn Voltaire Samuel als Vertreter der fanatischen Priesterkaste sieht, bahnt sich eine aufklärerische Perspektive ihren Weg – mit ihren eigenen blinden Flecken, wie Antijudaismus oder gar Antisemitismus. Hier erfolgt die zweite große Weichenstellung, die mit Alfieri vollendet wird. Denn wenn Alfieri unentscheidbar werden lässt, ob die Kritik an der Priesterkaste gerechtfertigt ist, und diese Unentscheidbarkeit an Sauls Sicht zurückbindet, zeigt sich eine nunmehr unhintergehbare Subjektivität als neues Paradigma; ein ähnlich starker Bezug auf das bürgerliche Subjekt zeigt sich in Goethes Interesse für Saul, verbunden mit einer Abwendung von Drama und Hinwendung zum Roman – ein generischer Neuansatz, dem nur wenige gefolgt sind. Wenn der Romantiker Lamartine sich wieder dem Übernatürlichen annähert, zeigt sich freilich auch, dass hier keine prozessuale Einbahnstraße vorliegt, auch wenn das Übernatürliche nun stärker auf eine als

ebenfalls unhintergebar verstandene Subjektivität bezogen ist und eine blinde Fatalität meint, die mit dem christlichen Übernatürlichen wenig gemein hat; D.H. Lawrence wird noch weiter gehen, wenn er der biblischen Erzählung indigene Züge verleiht, das religiöse Erbe mit globalen Glaubenstraditionen vergleicht und synkretistisch neu deutet. Wenn die Illustrationen bei Füssli und Blake die starke Emotion in den Vordergrund stellen, wenn das Drama Gides und die deutschsprachige Lyrik der Jahrhundertwende die Fragen von Macht und Sinnlichkeit durchdeklinieren, ohne der Religion noch einen besonderen Stellenwert zuzumessen, manifestiert sich klarer eine nachreligiöse Gestaltung des Saul-Stoffes, die nurmehr in der Intensivierung des subjektiven Erlebens und in der Aktivierung neuer Kraftquellen zu suchen ist. Wenn Lasker-Schüler, D.H. Lawrence oder (der nur en passant untersuchte) Botho Strauß sich für das Urtümliche des Stoffes interessieren, zeigt sich daran die Primitivismus- und Archaismus-Begeisterung von Moderne und Postmoderne, welche Religion nurmehr als urzeitliches Phänomen begreift.

Insofern zeigen die Saul-Gestaltungen doch die Herausbildung moderner Subjektivität an. Diese drückt sich aber nicht in einer geraden Entwicklungslinie und auch nicht in einer antagonistischen Umdeutung des Saul-Stoffes aus: Sie zeigt sich hier und dort, in *retouches*, Zusätzen wie der aufgewerteten Micol, in Neulektüren einzelner Passagen, Figuren, Motive oder in der Betonung der Stimme oder des Musikalischen. Die vom heutigen Leser mehr oder weniger bewusst erhoffte, plakative Emanzipation eines politischen Raumes findet nur in der Ausnahme-Satire des Polemikers Voltaire statt – und selbst dort nur am Rande, in zwei kurzen Akten, die unseren Protagonisten als höflichen Monarchen zeigen, der im Grunde auch nichts ändern kann am priesterlichen Fanatismus. Ansonsten zeichnet sich die europäische Entsakralisierung des Gemeinwesens im Filigranen vieler Bereiche und Einzelthemen ab, als die Neudeutung von Aspekten und Teilbereichen eines Erzählstoffes, bis er mit einem Mal Dinge sagt, die in der Bibel kein Thema waren.

Diese These einer schwächeren, meist partiellen Verweltlichung eines seit der deuteronomistischen Geschichtsschreibung primär religiösen Stoffes wirkt auf den ersten Blick weniger *punchy* – eine steile Behauptung für den Klappentext liefert sie nicht. Sie hat aber zwei große Vorteile: Erstens trägt sie dazu bei, ein grob vereinfachendes Bild Europas zu verhindern. In der Definition von Europas Stellung zur Religion gibt es im Wesentlichen zwei Pole, die um die Deutungshoheit ringen: die Verteidiger eines christlichen Abendlandes und die Vertreter der Aufklärung, die den alten Kontinent als Hort der emanzipatorischen Vernunft sehen. Die aktuelle Polarisierung der Diskussion lässt die Einsichten früherer Studien in die komplexe Verwobenheit von Theologie und Philosophie, von Religion und Politik – ich denke besonders an Kantorowicz

und Blumenberg – progressiv zugunsten einfacher Parteinahmen für eines der Lager zurücktreten. Der literarische Umgang mit dem Saul-Stoff, in dem weltliche Macht und religiöse Autorität so direkt aufeinanderstoßen, zeigt allerdings, dass dieses Entweder-oder absurd ist. Zweitens verschiebt sich durch eine differenziertere Sicht der Gesamtfokus entscheidend: Es erscheint nun offensichtlich, dass es gerade der Austausch mit dem religiösen Erbe, dessen Umbesetzung, seine Aneignung, teils radikale Neudeutung und auch deren erneute Umdeutung ist, welche das Interessante und Lebendige der europäischen Kultur ausmachen. Die ungeahnte, zunehmend programmatische Offenheit der Diskussion unter Beibehaltung einer intellektuell und ästhetisch wohlfundierten Grundthematik ist ihr zentrales Alleinstellungsmerkmal. Die Einsicht ist vielleicht nicht neu, verdient es aber, in Erinnerung gerufen zu werden.

Konstitutiv notwendig für all das ist freilich ein öffentlicher Raum: Man muss ihn implizit oder explizit voraussetzen, um überhaupt verstehen zu können, dass und wie die genannten, vielfältigen und vielgestaltigen Positionierungen und Bewegungen stattfinden können. Dieser Raum wiederum hat sich unter anderem in der Literatur herausgebildet, indem sie sich moralische und religiöse Gegenstände unter Maßgabe eigener Verfahrensweisen, die sie parallel ausbildete, angeeignet hat. Er ist ein heiß umkämpfter Ort, dessen Existenz als Bühne divergierender Sichtweisen sicher nicht jeder der Protagonisten explizit auch nur hätte eingestehen wollen. Aber de facto ist er vorhanden gewesen und hat erlaubt, dass sich der intellektuelle und kulturelle Reichtum Europas entfalten konnte.

Ein intellektueller Raum, das scheint mir ein zentraler Punkt, ist kein Konstrukt a priori: Er existiert nicht unabhängig von dem, was sich in ihm abspielt. Er entsteht vielmehr mit den und dank der Themen und Motive, die in ihm intellektuell debattiert oder ästhetisch gestaltet werden. Erst eine Entfaltung divergierender Standpunkte und eine parallele Entwicklung von Spielregeln, welche zunehmend explizit eben diese Divergenz erlauben, bringt schrittweise einen offenen Diskursraum hervor. Die Saul-Geschichte, in der bereits das gesamte Spannungsfeld widerstreitender Hoheits- und Deutungsansprüche angelegt ist, hat in ihrer speziellen und komplexen Aufstellung dazu beigetragen, dass sich dieser Raum entfalten konnte, dass eine Diversität rivalisierender Ansprüche denkbar und damit in letzter Konsequenz verhandelbar wurde. Auf diese Weise hat die unglückliche Anfangsfigur Saul die Herausbildung eines weltlichen Gemeinwesens befördert: In dieser Hinsicht ist Saul nur aus theokratischer Perspektive »Gottes falsche Wahl«.

Für Leser und Zuschauer hingegen, das hoffe ich gezeigt zu haben, ist Saul durchaus die richtige Wahl. Das legt zunächst der Vergleich mit anderen großen Gestalten nahe, die über Jahrhunderte literarisch gestaltet wurden. So zieht

Michel Zink in seiner Studie über Tristan und Isolde folgenden Schluss: »Il est très difficile à un personnage littéraire qui apparaît de façon récurrente dans des œuvres nombreuses et passe par les mains d’auteurs différents de conserver un caractère nuancé. Si complexe qu’il ait été au départ, il finit par se simplifier et devient tout d’une pièce.«³ Der Mediävist zitiert als Beispiele Renart, Ganelon, Keu und König Marc, um dann zu seinem Stoff zurückzukommen: Während Tristan und Isolde in den frühen Versionen von Béroul und Thomas d’Angleterre äußerst ambivalent dargestellt werden, entwickeln sie sich in der Rezeption früh zu einem Bild der perfekten Liebe. Allerdings gibt es genügend Fälle in der Literatur, die anders gelagert sind – eventuell liegt die von Zink beobachtete Vereinfachung daran, dass manche der von ihm bemühten Beispiele Nebenfiguren sind (Keu, König Marc) oder dass die betrachtete Epoche Innovation nicht offensiv als Wert verteidigt. Ein Gegenbeispiel jedenfalls wäre die Griselda-Figur, die in der letzten Novelle von Boccaccios *Decameron* komplex und rätselhaft erscheint, von Petrarca zum Inbegriff der Tugend vereinfacht wird und dann in der späteren Rezeption wieder an Komplexität gewinnt.⁴

Ähnliches gilt für Saul, der in der Bibel und in der frühen Rezeption eine facettenreiche Figur ist, in der theologischen Aufnahme z.B. typisiert wird, in den folgenden literarischen und künstlerischen Gestaltungen, aufbauend auf dem Bild des Ungehorsamen, jedoch oft ambivalent erscheint. Trotz des unterschiedlichen Ursprungs (Saul ist nicht literarischer Herkunft) ist Griselda und Saul gemein, dass die Vereinfachung im Sinne exemplarischer Funktion und, damit zusammenhängend, moralisch-theologisch klarer Aussage erfolgt. Zwecks Steigerung der ästhetischen Wirkkraft (Variation, Innovation) wird anschließend Distanz zu diesem Modell gesucht, was größere Komplexität zur Folge hat.

Von Anfang an gelingt es dem Saul-Stoff, ein ästhetisches Interesse (mit) zu befriedigen. Liegt es an der vermutlich epischen Herkunft des Stoffes? Schon in den Samuel-Büchern jedenfalls ist sein Schicksal spannend und abwechslungsreich, durch interessante Einzelepisoden pikant markiert. In den literarischen Gestaltungen seit dem Mittelalter wird der gottverlassene Herrscher zu einer mal abschreckenden, mal anrührenden Gestalt. Im Drama ist seine Geschichte auf einen Moment von großer Spannung zugespitzt, auf die existenzielle Not eines Abends vor der Schicksalsschlacht. In Gedichten werden ebenfalls intensive Momente gestaltet, auch wenn diese andere Themen verhandeln, besonders die Frage literarischer Schaffenskraft. Im Roman wird der Stoff neu und frei verwendet, um bürgerliche Geschicke in ihrer Auf- und Abstiegsdynamik

³ Michel Zink, *Tristan et Iseut. Un remède à l’amour*, Paris 2023, S. 154f.

⁴ Dazu die Überblicksstudie von Raffaele Morabito, *Le virtù di Griselda. Storia di una storia*, Florenz 2017.

zu fassen. Malerische Zeugnisse wiederum umfassen alle denkbaren Aspekte von Sauls Geschichte, die Buchmalerei ihre Ambivalenz zwischen Aufstieg, Hochmut und bedauernswertem Fall, die Gemälde Rembrandts den heiklen Moment zwischen Melancholie und Zorn, die Zeichnungen Füsslis und Aquarelle Blakes den Ausdruck exzessiver Emotionen angesichts des von der Hexe enthüllten Geschicks.

Der Überblick zeigt: Mit Saul kann man sich nicht immer identifizieren, oft und lange illustriert er zwecks Abschreckung Ungehorsam, Stolz, zornige Unbeherrschtheit, Melancholie, Wahn. Doch selbst wenn eine theologisch-moralische Signalwirkung erhofft und erzielt wird, gilt: Der Niedergang des einstmaligen Großen, die Verlassenheit des früher Umworbenen spricht immer etwas in uns an. Dieser menschliche Kern ist nicht das kleinste Argument für Saul.

Danksagung

Dieses Buch verdankt sich einem langen, komplexen Prozess, dessen Ausgangspunkt eine Vorlesung zu »König Saul – Religion, Macht, Leidenschaft« an der Universität Freiburg im Wintersemester 2016/2017 war. Anfang 2017 wurde die Idee konkreter, sodann brauchte es sieben unstete Jahre, geprägt von Lehrstuhlvertretungen, um sie umzusetzen.

Zu diesem Buch beigetragen haben Kollegen: Ihre Vorschläge zu Werken, Aufbau und Ausrichtung der Studie waren vielfältig und kostbar; nicht alle kann ich erwähnen. Unbedingt zu nennen ist Vincenza Perdichizzi, ohne deren Alfieri-Begeisterung ich Saul nie begegnet wäre. Sodann möchte ich (in alphabetischer Reihenfolge) Andreas Gelz, Eckart Goebel, Max Grosse, Stefan Knödler, Joachim Küpper, Maria Moog-Grünewald, Sabine Narr-Leute, Johannes Türk und Thedel v. Wallmoden erwähnen: Für aufschlussreiche Gespräche, Anregungen, Hilfestellungen, Kritik und Ermutigungen jeder Art sei ihnen herzlich gedankt. Praktischer Dank geht an die zahlreichen studentischen Hilfskräfte, die den Prozess durch seitenlange Bibliografien und teils komplexe Literaturbeschaffung begleitet haben, besonders an Fabiola Valeri, die von der Saul-Begeisterung eine Zeitlang angesteckt wurde, sowie an Daria Richter. Gedankt sei schließlich Anna-Theresa Kölczner (Wallstein) für ihre freundliche, kompetente Betreuung.

Für die Reproduktion der Abbildungen danke ich
der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien): Abb. 1–3
der Morgan Library & Museum (New York): Abb. 4–7
dem Städel Museum (Frankfurt am Main): Abb. 8
dem Mauritshuis (Den Haag): Abb. 9
dem Victoria and Albert Museum (London): Abb. 10
und der National Gallery of Art (Washington, D.C.): Abb. 11.

Publikationsnachweise

Von der hier präsentierten Saul-Studie sind zwei Teilstudien, diejenigen zu Dante und zu Voltaire, vorab als Aufsatz erschienen; sie werden hier in teils veränderter und erweiterter Form übernommen. Der Dante-Aufsatz gibt zu dem Teile des Resümees der theologischen Saul-Debatte wieder (Kap. I.4).

Erschienen sind die zwei Aufsätze in folgender Form:

»Staat und Religion bei Dante: Das heikle Beispiel König Sauls«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 97/2022, S. 83–108.

»Voltaires *Saül*. Die satirische Wende in der Rezeption eines tragischen Bibelstoffes«, in: Eckart Goebel/Max Roehl (Hg.), *Drama & Theater. Festschrift für Bernhard Greiner aus Anlass seines 75. Geburtstages*, Tübingen 2020, S. 121–143.

VIII. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Alfieri, Vittorio, *Del principe e delle lettere*, in: ders., *Della tirannide. Del principe e delle lettere. La virtù sconosciuta*, Vorwort Marco Cerruti, hg. von Ezio Falcomer, Mailand 52011, S. 195–361.
- Alfieri, Vittorio, *Parere sulle tragedie*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. XXXV: *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hg. von Morena Pagliai, Asti 1978, S. 79–167.
- Alfieri, Vittorio, *Rime*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. IX, hg. von Francesco Maggini, Asti 1954.
- Alfieri, Vittorio, *Saul*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. XXXI: *Tragedie XIV*, hg. von Carmine Jannaco und Angelo Fabrizi, Asti 1982.
- Alfieri, Vittorio, *Tragedie*, Bd. V, Paris 1789.
- Alfieri, Vittorio, *Vita, rime e satire*, hg. von Giuseppe G. Ferrero und Mario Rettori, Vorwort Luigi Fassò, Turin 1978.
- Alfieri, Vittorio, *Vita scritta da esso*, in: *Opere di Vittorio Alfieri d'Asti*, Bd. I, hg. von Luigi Fassò, Asti 1951.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, 3 Bde., Kommentar von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 2005 (Oscar classici, identisch mit i Meridiani).
- Alighieri, Dante, *Monarchia. Studienausgabe Lateinisch/Deutsch*, Einleitung, übers. und hg. von Ruedi Imbach und Christoph Flüeler, Stuttgart 1989.
- Alighieri, Dante, *Opere*, hg. von Marco Santagata, 3 Bde., Bd. II: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, hg. von Gianfranco Fioravanti u. a., Mailand 2014 (i Meridiani).
- Avellaneda, Gertrudis Gómez de, *Saúl. Drama biblico en cuatro actos y en verso*, in: *Biblioteca de autores españoles desde la formacion del lenguaje hasta nuestros dias (continuacion)*, Bd. 278: *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda II*, hg. von José María Castro y Calvo, Madrid 1978, S. 137–187.
- Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentar von Reiner Hausscherr, Übersetzung Bibeltexte von Hans Walter Stork, Darmstadt 1998.
- Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00152849> (aufgerufen am 16. 11. 2023).
- Boccaccio, Giovanni, *De casibus virorum illustrium*, in: ders., *Tutte le opere*, Bd. IX, hg. von Pier Giorgio Ricci und Vittorio Zaccaria, Mailand 1983.
- Boccaccio, Giovanni, *Vom Glück und Unglück berühmter Männer und Frauen. De casibus virorum illustribus*, übers. und hg. von Werner Pleister, Zürich 1992.
- Boccaccio, Giovanni/Premierfait, Laurent de, *Cas des nobles hommes et femmes malheureux*, Frankreich (wahrscheinlich Tours) 1480 (Ms. G.35, fol. 41v), URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/2/76971> (aufgerufen am 19.3.2025).

- Boltz, Valentin, *Bibeldramen, Gesprächsbüchlein*, hg. von Friederike Christ-Kutter, Zürich 2009 (Schweizer Texte N.F. 27)
- Buber, Martin, *Die Legende des Baalschem*, in: *Martin Buber Werkausgabe*, Bd. XVI: *Chassidismus I*, hg. von Ran HaCohen und Bernd Witte, Gütersloh 2018, S. 169–324.
- Du Bellay, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I, hg. von Francis Goyet und Olivier Millet, Paris 2003 (Textes de la Renaissance 71).
- Du Ryer, Pierre, *Saül*, in: ders., *Théâtre complet*, hg. von Hélène Baby u.a., Bd. III, Paris 2022 (Bibliothèque du théâtre français 92), S. 229–341.
- George, Stefan, »König und Harfner«, in: ders., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. VI/VII: *Der siebente Ring*, Stuttgart 1986, S. 46f.
- Gide, André, *Correspondance André Gide – François Mauriac, 1912–1950*, hg. von Jacqueline Morton, Paris 1971 (Cahiers André Gide 2).
- Gide, André, *Correspondance André Gide – Paul Valéry, 1890–1942*, hg. von Robert Mallet, Paris 1955.
- Gide, André, *Journal 1889–1939*, Paris 1951 (Pléiade).
- Gide, André, *Saül*, in: ders., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Bd. I, hg. von Pierre Masson sowie Jean Claude u.a., Paris 2009 (Édition de la Pléiade), S. 693–771.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von Hans-Jürgen Schings, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, 21 Bde., Bd. V, hg. von Karl Richter u.a., München/Wien 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang, »Allerdings. Dem Physiker« (1820), in: *Gott und Welt*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, Bd. XIII.1: *Die Jahre 1820–1826*, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München/Wien 2006, S. 144–183.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Erkenntnisse*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, Bd. XIV: *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, hg. von Reiner Wild, München/Wien 2006, S. 7–322.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, hg. von Peter Sprengel, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, Bd. XVI, München/Wien 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, Bd. XIX, München/Wien 2006.
- Gutzkow, Karl, *Dramatische Werke*, Bd. I: *Marino Falieri, Hamlet in Wittenberg, Nero, König Saul*, hg. von Anne Friedrich und Susanne Schütz, Münster 2009 (Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe).
- Händel, Georg Friedrich, *Saul, Israel in Egypt, Messiah, Belshazzar, Theodora, Jephtha. Textausgabe Englisch/Deutsch*, übers. und hg. von Annette Landgraf, Stuttgart 2008.

- Hardy, Thomas, *The Mayor of Casterbridge. The Life and Death of a Man of Character*, hg. von Keith Wilson, London 2003.
- Instititoris, Heinrich, *Der Hexenhammer*, übers. von J.W.R. Schmidt, Berlin/Leipzig ³1923.
- Lamartine, Alphonse de, *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, Bd. I: 1807–1815, hg. von Christian Croisille und Marie-Renée Morin, Paris 2004 (Textes de littérature moderne et contemporaine 77).
- Lamartine, Alphonse de, *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807–1829)*, B. II: 1816–1819, hg. von Christian Croisille und Marie-Renée Morin, Paris 2004 (Textes de littérature moderne et contemporaine 82).
- Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, hg. von Aurélie Loiseleur, Paris 2006.
- Lamartine, Alphonse de, *Saül*, hg. von Jean des Cognets, Paris 1918 (Société des textes français modernes).
- Lasker-Schüler, Else, *Ich räume auf!*, in: dies., *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. IV.1: *Nachgelassene Schriften*, hg. von Karl-Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Frankfurt a.M. 2001, S. 47–85.
- Lasker-Schüler, Else, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. I.1: *Gedichte*, hg. von Karl-Jürgen Skrodzki und Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 1996.
- Lasker-Schüler, Else, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. I.2.: *Gedichte. Anmerkungen*, hg. von Karl-Jürgen Skrodzki und Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 1996.
- La Taille, Jean de, *De l'Art de la tragédie*, hg. von Christian Barataud, Paris 2007.
- La Taille, Jean de, *Discovrs notable des dvcls, de levr origine en France, & du malheur qui en arrive tous le iours au grand interest du public*, Paris 1607.
- La Taille, Jean de, *La Geomance abregee*, Paris 1574.
- La Taille, Jean de, *Tragédies. Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, hg. von Eliott Forsyth, Paris ²1998 (erste Auflage 1968).
- Lawrence, D.H., *David. A Play*, New York (NY) 1974 (Reprint der Ausgabe von 1926).
- Lawrence, D.H., *David*, in: ders., *The Plays*, hg. von Hans-Wilhelm Schwarze und John Worthen, Cambridge 1999 (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence), S. 433–525.
- Lawrence, D.H., *The Letters of D.H. Lawrence*, Bd. V: *March 1924–March 1927*, hg. von James T. Boulton und Lindeth Vasey, Cambridge u.a. 1989 (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence).
- Lawrence, D.H., *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*, hg. von Simonetta de Philippis, Cambridge 1992 (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence).
- Le Mistère du Viel Testament*, hg. von James de Rothschild, 6 Bde., Paris 1878–1891.
- Maciejowski-Bibel*, URL: <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible> (aufgerufen am 13.3.2025).
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, hg. von Marco Santagata, überarbeitete Auflage, Mailand 1996 (i Meridiani).
- Psalter* von Saint Louis, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447877n> (aufgerufen am 19.7.2023).

- Pulci, Antonia, *Rapresentazione della distruttione di Saul, e del pianto di David*, in: Erhard Lommatzsch (Hg.), *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, 4 Bde., Bd. IV: *Ein vierter Wolfenbütteler Sammelband. 2. Teil: Sacre rappresentazioni*, Berlin 1963 (Veröffentlichungen des Instituts für Romanische Sprachwissenschaft 17).
- Pulci, Antonia, *Saints' Lives and Bible. Stories for the Stage*, hg. von Elissa B. Weaver, übers. James Wyatt Cook, Toronto 2010 (The Other Voice in Early Modern Europe).
- Rilke, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. I: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Darmstadt 1996.
- Rilke, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. IV: *Schriften zu Literatur und Kunst*, hg. von Horst Nalewski, Darmstadt 1996.
- Sachs, Hans, *Tragedia könig Sauls, mit verfolgung könig Davids, gantz. Von dem authore selbst mit zweyen actis und sieben personen gemehret, und hat tertz sieben actus und ein und zweyntzig person*, in: ders., *Werke*, hg. von A.v. Keller und E. Goetze, Bd. XV, Tübingen 1885 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart CLXXXIII).
- Sachs, Hans, *Tragedia mit 14 personen, die vervolgung könig david von dem könig saul, hat 5 actus*, in: ders., *Werke*, hg. von A.v. Keller, Bd. X, Tübingen 1876 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart CLXXXIII).
- Sachs, Nelly, *Werke. Kommentierte Ausgabe*, 4 Bde., Bd. I: *Gedichte 1940–1950*, hg. von Matthias Weichelt, Berlin 2010.
- Schmeltzl, Wolfgang, *Samuel und Saul*, hg. von Franz Spengler, Wien 1883 (Wiener Neudrucke 5).
- Strauß, Botho, *Saul*, Hamburg 2019.
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique II (David-Vertu)*, hg. unter der Leitung von Christiane Mervaud, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. XXXVI, hg. von Michel Mervaud u.a., Oxford 1994.
- Voltaire, »Des Juifs«, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. XLVB, Oxford 2010, S. 79–138.
- Voltaire, *Saül*, hg. von Henri Lagrave und Marie-Hélène Cotoni, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. LVIA, Oxford 2001, S. 325–540.
- Voltaire, *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CIX: *Correspondence and related documents XXV: June 1762–January 1763*, Banbury 1973.
- Voltaire, *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CX: *Correspondence and related documents XXVI: February–September 1763*, Banbury 1973.
- Voltaire, *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CXI: *Correspondence XXVII (1763–1764)*, Banbury 1973.
- Voltaire, *The Complete Works of Voltaire*, hg. von Theodore Besterman, Bd. CXIX: *Correspondence and related documents XXXV: June 1769–January 1770*, Banbury 1973.
- Wolfskehl, Karl, *Saul*, Berlin 1905.
- Wolfskehl, Karl, *Saul*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. I: *Dichtungen. Dramatische Dichtungen*, hg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock, Berlin 1960, S. 323–343.

Primärliteratur Theologie und Philosophie

- Aquin, Thomas von, *Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider*, 12 Bde., Bd. V, Regensburg 1885.
- Aquin, Thomas von, *Sancta Thomae Aquinatis doctoris angelici Opera omnia, iussu impensaue Leonis XIII. P. M. edita*, 16 Bde., Bd. VII, Rom 1882.
- Augustinus, Aurelius, *Der Gottesstaat/De civitate Dei*, 2 Bde., Bd. II: Buch XV–XXII, übers. von Carl Johann Perl, Paderborn u.a. 1979.
- Bayle, Pierre, Eintrag »David«, in: ders., *Dictionnaire historique et critique*, Bd. 1.2, Rotterdam 1697, S. 923–932.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament.* Ökumenischer Text, Stuttgart 1980.
- Blumenberg, Hans, *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), erneuerte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1988.
- Blumenberg, Hans, »Säkularisation«. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität« (1964), in: Christine Frey/Uwe Hebekus/David Martyn (Hg.), *Säkularisierung. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte*, Berlin 2020, S. 531–544.
- Böckenförde, Ernst-Wolfgang, »Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation«, in: ders., *Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte* (1991), erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. 2006, S. 92–114.
- Boltz, Valentin, *Bibeldramen, Gesprächsbüchlein*, hg. von Friederike Christ-Kutter, Zürich 2009 (Schweizer Texte N.F. 27).
- Bossuet, Jacques Bénigne, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, hg. von Jacques Le Brun, Genf 1967 (Les classiques de la pensée politique 4).
- Calvin, Jean, *Institution de la religion chrétienne*, hg. von Olivier Millet, 2 Bde., Genf 2008 (Textes littéraires français).
- Calvin, Johannes, *Predigten über das 2. Buch Samuelis*, hg. von Hanns Rückert, Neukirchen 1961 (Supplementa Calviniana: Sermons inédits 1).
- Gregor der Große, *Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen Buch der Pastoralregel. Mit einem Anhang: Zwölf Briefe Gregors des Grossen*, übers. von Joseph Funk, Kempten/München 1933 (Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen ausgewählte Schriften Bd. I; Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Band IV).
- Grégoire le Grand, *Le Pastoralet. Traduction médiévale française de la Regula Pastoralis*, Paris 2007.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status*, hg. von Rolf Tarot, Tübingen 1968.
- Habermas, Jürgen, »Das Politische«. Der vernünftige Sinn eines zweifelhaften Erbstücks der Politischen Theologie«, in: Eduardo Mendieta/Jonathan VanAntwerpen (Hg.), *Religion und Öffentlichkeit*, aus dem Englischen von Michael Adrian, Frankfurt a.M. 2012, S. 28–52.
- Hieronymus, *Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch*, 5 Bde., hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger, Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum), Bd. II.

- Hobbes, Thomas, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. und eingeleitet von Iring Fetscher, übers. von Walter Euchner, Berlin ¹⁷2020.
- Hobbes, Thomas, *Vom Bürger*, in: ders., *Vom Menschen. Vom Bürger*, übers. und hg. von Günter Gawlick, Hamburg 1959 (Philosophische Bibliothek 158), S. 57–327.
- Illouz, Eva, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung* (2011), aus dem Englischen von Michael Adrian, Berlin ²2013.
- Joas, Hans, *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung* (2017), Berlin ²2019.
- Josephus, Flavius, *Jüdische Altertümer*, übers. und hg. von Heinrich Clementz, Bd. I: Buch I–X, Wiesbaden ¹³1998.
- Josephus, Flavius, *Jewish Antiquities*, 9 Bde., Bd. V, übers. und hg. von H. St. J. Thackeray und Ralph Marcus, London/Cambridge (MA) 1950.
- Luther, Martin, »Ein feste Burg ist unser Gott« (1529/1533), Edition A; nach: *Historisch-kritisches Liederlexikon*, URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/ein_feste_burg_ist_unser_gott/editiona (aufgerufen am 6. 11. 2019).
- Salisbury, John of, *Policraticus. Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, übers. und hg. von Cary J. Nederman, Cambridge 1990 (Cambridge Texts in the History of Political Thought).

Literaturwissenschaft allgemein

- Beller, Manfred, »Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre«, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 5.1–3/1970, S. 1–38.
- Bender, Niklas, *Kampf der Paradigmen. Die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin (Flaubert, Zola, Fontane)*, Heidelberg 2009 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 40).
- Bisanz, Adam John, »Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie. Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47/1973, S. 148–166.
- Ducrot, Oswald/Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, Kap. »Motif« (S. 280–285).
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1972 (tel 9).
- Goebel, Eckart, Art. »Schwermut/Melancholie«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2000–2005, Bd. V, S. 446–486.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Gilman, Sander L., »Themes and the ›Kernel of Truth‹«, in: Sollors (Hg.), *The Return of Thematic Criticism*, S. 294–296.
- Goßens, Peter, »Vom Inhalt der Literatur«. Elisabeth Frenzel und die Stoff- und Motivforschung«, in: *Komparatistik* 2001, S. 128–136.
- Langenhorst, Thomas, *Theologie und Literatur. Ein Handbuch*, Darmstadt 2005.

- Lubkoll, Christine, »Thematologie«, in: Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/New York (NY) 2009 (De Gruyter Lexikon), S. 747–762.
- Moog-Grünewald, Maria, »Einfluss- und Rezeptionsforschung«, in: Manfred Schmelting (Hg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1981, S. 49–72.
- Morabito, Raffaele, *Le virtù di Griselda. Storia di una storia*, Florenz 2017.
- Pekar, Thomas, Eintrag »Intertextualität«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Bd. IV: Hu-K, Tübingen: Max Niemeyer 1998, Sp. 526–533.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002 (UTB 2261).
- Schöpfli, Karin, *Die Bibel in der Weltliteratur*, Tübingen 2011 (UTB 3498).
- Sollors, Werner (Hg.), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge (MA)/London 1993.
- Tholen, Toni (Hg.), *Literatur und Religion*, Hildesheim 2012.
- Trousson, Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964), Genf 2001.
- Vanhelleputte, Michel, »The Concept of Motif in Literature. A Terminological Study«, in: Sollors (Hg.), *The Return of Thematic Criticism*, S. 92–105.
- Washof, Wolfram, *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit*, Münster 2007 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 14).
- Wolpers, Theodor, »Motif and Theme as Structural Content Units and ›Concrete Universals‹«, in: Sollors (Hg.), *The Return of Thematic Criticism*, S. 80–91.
- Zink, Michel, *Tristan et Iseut. Un remède à l'amour*, Paris 2023.

Forschung zur Bibel, zu Geschichte, Theologie und Religion

- Abramsky, Samuel/Sperling, S. David/Epstein Halevy, Elimelech, Art. »Amalekites«, in: Fred Skolnik/Michael Berenbaum (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, Bd. II: Alr-Az, Detroit (MI) u. a./Jerusalem 2007, S. 28–31.
- Amit, Yairah, »The Delicate Balance in the Image of Saul and Its Place in the Deuteronomistic History«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 71–79.
- Bandmann, Günter, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960, S. 11–46.
- Baubérot, Jean u. a. (Hg.), *La Sécularisation en question. Religions et laïcités au prisme des sciences sociales*, Paris 2019.
- Bender, Niklas, »Kirchen ist nun einmal kaum zu trauen. Scharfkantige Urteile: Caroline Fourest holt aus zu einem Plädoyer für den französischen Laizismus«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.8.2022, S. 10.
- Bezzel, Hannes, *Saul. Israels König in Tradition, Redaktion und früherer Rezeption*, Tübingen 2015 (Forschungen zum Alten Testament 97).
- Bezzel, Hannes, »Saul und die Philister. Redaktionskritische Überlegungen zu 1 Samuel 13–14«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel. Stories – History – Reception History*, S. 457–466.

- Bezzel, Hannes, »Der ›Saulidische Erbfolgekrieg‹. Responses to Which Kind of Monarchy?«, in: Kipfer/Hutton (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, S. 165–181.
- Braulik, Georg, Eintrag »Deuteronomium, Deuteronomist. Geschichtswerk, Deuteronomist. Schule«, in: Walter Kasper (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche* (LThK), 11 Bde., begründet von Michael Buchberger, Freiburg i.Br. 2009 (entspricht der durchgesehenen Ausgabe der 3. Auflage), Bd. III, Sp. 116–118.
- Cavuldak, Ahmet, *Gemeinwohl und Seelenheil. Die Legitimität der Trennung von Religion und Politik in der Demokratie*, Bielefeld 2015 (Edition Politik 22).
- Daguet, François, *Du Politique chez Thomas d'Aquin*, Paris 2015 (Bibliothèque thomiste 64).
- Detmers, Achim, »Jean Calvin und die Hexenverfolgung« (2013), in: Gudrun Gersmann/Katrin Moeller/Jürgen-Michael Schmidt (Hg.), *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*, in: historicum.net, URL: <https://www.historicum.net/purl/jfzof/> (aufgerufen am 10.11.2023).
- Dietrich, Walter, *David, Saul und die Propheten. Das Verhältnis von Religion und Politik nach den prophetischen Überlieferungen vom frühesten Königtum in Israel*, Stuttgart u.a. 1987 (Beiträge zur Wissenschaft von Alten und Neuen Testament, Siebente Folge 2/122).
- Dietrich, Walter, *Die frühe Königszeit in Israel. 10. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 1997 (Biblische Enzyklopädie 3).
- Dietrich, Walter, »Die Samuelbücher und das Königtum. Bemerkungen zu den Beiträgen dieses Bandes«, in: Kipfer/Hutton (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, S. 311–320.
- Dietrich, Walter, *Samuel*, drei Teilbände, Teilbd. 1, Neukirchen-Vluyn 2010.
- Ehrlich, Carl, Eintrag »Philister« (2007), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/30904/> (aufgerufen am 6.11.2020).
- Ehrlich, Carl S./White, Marsha C. (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, Tübingen 2006 (Forschungen zum Alten Testament 47).
- Eslin, Jean-Claude, *Dieu et le pouvoir. Théologie et politique en Occident*, Paris 1999.
- Faust, Avraham, »Settlement Patterns and State Formation in Southern Samaria and the Archaeology of (a) Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 14–38.
- Feldman, Louis H., *Josephus's Interpretation of the Bible*, Berkeley (CA) u.a. 1998 (Hellenistic Culture and Society XXVII).
- Feldman, Louis H., »Josephus' View of Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 214–244.
- Fischer, Alexander Achilles, Eintrag »David (AT)« (2009), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://bibelwissenschaft.de/stichwort/16233/> (aufgerufen am 7.12.2020).
- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Fourest, Caroline, *Le Génie de la laïcité*, Paris 2016.

- Frye, Northrop, *The Great Code. The Bible and Literature*, London u.a. 1982.
- Gibert, Pierre, *La Bible à la naissance de l'histoire. Au temps de Saül, David et Salomon*, Paris 1979.
- Goertz, Hansjosef, »Staat und Widerstandsrecht bei Thomas von Aquin«, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg* 17.3/1970, S. 308–343.
- Goez, Werner, »Legitimation weltlicher Herrschaft von Geistlichen im Abendland«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Kanonistische Abteilung* 90.1/2004, S. 192–206.
- Grözinger, Albrecht u.a. (Hg.), *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, Würzburg 2009.
- Gunn, David M., *The Fate of King Saul. An Interpretation of a Biblical Story*, Sheffield 1980 (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 14).
- Hamilton, Mark W., *The Body Royal. The Social Poetics of Kingship in Ancient Israel*, Leiden/Boston (MA) 2005 (Biblical Interpretation Series 78).
- Hartmann, Wilfried, *Der Investiturstreit*, München 1993 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 23).
- Hentschel, Georg, *Saul: Schuld, Reue und Tragik eines »Gesalbten«*, Leipzig 2003 (Biblische Gestalten 7).
- Hill, Christopher, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, London 1993.
- Horner, Tom, *Jonathan Loved David. Homosexuality in Biblical Times*, Philadelphia (PA) 1978.
- Howell Chapman, Honora/Rodgers, Zuleika (Hg.), *A Companion to Josephus*, Chichester 2016 (Blackwell Companions to the Ancient World).
- Huber, Konrad, »Die Könige Israels: Saul, David und Salomo«, in: Öhler (Hg.), *Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament. Beiträge zur Biblischen Theologie*, S. 161–183.
- Jaspers, Karl, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Zürich 1949.
- Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (NJ) 1957.
- Kipfer, Sara/Hutton, Jeremy M. (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, Stuttgart 2021 (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 228).
- Kirn, Paul, »Saul in der Staatslehre«, in: Alfred Doren u.a. (Hg.), *Staat und Persönlichkeit. Erich Brandenburg zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1928, S. 28–47.
- Klein, Johannes, »Dynastiekritische Vorstellungen und das Königtum. Ein Blick auf die Samuelbücher«, in: Kipfer/Hutton (Hg.), *The Book of Samuel and Its Response to Monarchy*, S. 299–310.
- Koenen, Klaus, Eintrag »Bet-Schean« (2006), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15152/> (aufgerufen am 14.2.2022).
- Koenen, Klaus, Eintrag »Frau von En-Dor« (2016), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/200061/> (aufgerufen am 15.3.2021).

- Koorevaar, Hendrik J., »He Was a Year Son. The Times of King Saul in 1Sam 13,1«, in: Walter Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel. Stories – History – Reception History*, Leuven/Paris/Bristol (CT) 2016, S. 355–369.
- Krauss, Heinrich/Küchler, Max, *Saul. Der tragische König. Erzählungen der Bibel IV. Das erste Buch Samuel in literarischer Perspektive*, Freiburg (Schweiz)/Stuttgart 2010.
- Kreuzer, Siegfried, Eintrag »Saul« (2014), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/26137/> (aufgerufen am 2.8.2019).
- Kreuzer, Siegfried, »Saul – not always – at War. A New Perspective on the Rise of Kingship in Israel«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 39–58.
- Kühn, Barbara, *Die »Zwei Körper des Königs« in den westsemitischen Kulturen. Ugarit, aramäische Königreiche, Phönizien, Moab, Israel und Juda*, Münster 2018 (Kasion 4).
- Langdon Forhan, Kate, »Salisbury Stakes. The Uses of 'Tyranny' in John of Salisbury's *Polycraticus*«, in: *History of Political Thought* 11.3/1990, S. 397–407.
- Lecerle, François, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel* (xvi^e–xviii^e siècle), Genf 2011 (Les seuils de la modernité 13).
- Le Goff, Jacques, *Saint Louis* (1996), in: ders., *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*, Paris 2004 (Quarto), S. 173–983.
- Lepape, Séverine, »L'Arbre de Jessé normand et la question de l'Immaculée Conception«, in: Françoise Thelamon (Hg.), *Marie et la »Fête aux Normands«. Dévotion, images, poésie*, Mont-Saint-Aignan 2011, S. 195–209; URL der Onlineversion: <http://books.openedition.org/purh/10938> (aufgerufen am 3.11.2023).
- Liss, Hanna, »The Innocent King. Saul in Rabbinic Exegesis«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 245–260.
- McKenzie, Steven L., »Saul in the Deuteronomistic History«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 59–70.
- Metzger, Hans Dieter, »David und Saul in Staats- und Widerstandslehren der Frühen Neuzeit«, in: Walter Dietrich/Hubert Herkommer (Hg.), *König David. Biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg i.Br./Stuttgart 2003, S. 437–484.
- Moos, Peter von, *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die historiae im Polycraticus Johannis von Salisbury*, Hildesheim u.a. 1988 (Ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 2).
- Muller, W. Max/Kohler, Kaufmann, Art. »Amalek, Amalekites«, in: *Jewish Encyclopedia.com. The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia*, URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/contribs/622> (aufgerufen am 16.9.2019).
- Nehring, Andreas/Valentin, Joachim (Hg.), *Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse – Neue religiöse Wissensformen*, Stuttgart 2008.
- Nodet, Étienne, »Josephus and Discrepant Sources«, in: Menahem Mor/Jack Pastor/Pnina Stern (Hg.), *Flavius Josephus. Interpretation and History*, Leiden/Boston (MA) 2011 (Supplements to the Journal for the Study of Judaism 146), S. 259–277.
- Oberforcher, Robert, »Die jüdische Wurzel des Messias Jesus aus Nazaret. Die Genealogien Jesu im biblischen Horizont«, in: Öhler (Hg.), *Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament. Beiträge zur Biblischen Theologie*, S. 5–26.

- Oded, Bustanay u. a., Art. »Saul«, in: Fred Skolnik/Michael Berenbaum (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, Bd. XVIII: *San-Sol*, Detroit (MI)/Jerusalem ²2007, S. 78–83.
- Öhler, Markus (Hg.), *Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament. Beiträge zur Biblischen Theologie*, Darmstadt 1999.
- Quellen zum Investiturstreit. Erster Teil: *Ausgewählte Briefe Papst Gregors VII.*, übers. von Franz-Josef Schmale, Darmstadt 1978 (FSGA 12a).
- Scherer, Andreas, Eintrag »Richter / Richterbuch« (2005), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11857/> (aufgerufen am 2.8.2019).
- Schmitt, Jean-Claude, »Le spectre de Samuel et la sorcière d'En Dor. Avatars historiques d'un récit biblique: I Rois 28«, in: *Études rurales* 105–106/1987 (Nr. »Le retour des morts«), S. 37–64.
- Schmitt, Jean-Claude, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris 1994 (Bibliothèque des histoires).
- Schneider, Christian, *Prophetisches Sacerdotium und heilsgeschichtliches Regnum im Dialog: 1073–1077. Zur Geschichte Gregors VII. und Heinrichs IV.*, München 1972 (Münstersche Mittelalter-Schriften 9).
- Schockenhoff, Eberhard, »Dient die Politik dem Glück des Menschen? Zum Verhältnis von geistlicher und weltlicher Gewalt bei Thomas von Aquin«, in: *Theologie und Philosophie* 76/2001, S. 338–367.
- Schrekenberg, Heinz, »Josephus und die christliche Wirkungsgeschichte seines *Belium Judaicum*«, in: Hildegard Temporini/Wolfgang Haase (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung II*, dort Wolfgang Haase (Hg.), *Principat*, Bd. 21.2: *Religion (Hellenistisches Judentum in römischer Zeit: Philon und Josephus [Forts.])*, Berlin/New York (NY) 1984, S. 1106–1218.
- Schrekenberg, Heinz/Schubert, Kurt, *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, Assen/Maastricht/Minneapolis (MN) 1992 (Compendia Rerum Iudaicarum ad Novum Testamentum 2).
- Smelik, K.A.D., »The Witch of Endor. I Samuel 28 in Rabbinic and Christian Exegesis Till 800 A.D.«, in: *Vigiliae Christianae* 33.2/1979, S. 160–179.
- Sureau, Denis, »Avant-propos«, in: Saint Thomas d'Aquin, *Petite somme politique. Anthologie de textes politiques traduits et présentés par Denis Sureau*, Vorwort Richard Dubreuil, Paris 1997, S. 15–29.
- Tuval, Michael, »A Jewish Priest in Rome«, in: Mor/Pastor/Stern (Hg.), *Flavius Josephus. Interpretation and History*, S. 397–411.
- Vette, Joachim, Eintrag »Ahimelech« (2010), in: (2014), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stefan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/12829/> (aufgerufen am 15.9.2021).
- Verheyden, Joseph, »Origen on ›The Witch of Endor‹ (1 Sam 28). Some Comments on an Intriguing Piece of Reception History«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel. Stories – History – Reception History*, S. 589–598.

- Zenger, Erich u.a., *Einleitung in das Alte Testament*, hg. von Christian Frevel, Stuttgart⁸ 2012.
- Zimran, Yisca, »Divine vs. Human Authority in the Books of Samuel«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel. Stories – History – Reception History*, S. 403–411.

Überblicksdarstellung zu Saul und David in Literatur und Kunst

- Bergenthal, Hugo, *König Saul im deutschen Drama 1500–1900*, Diss. New York University (NY) 1941. Ann Arbor (MI): Xerox University Films.
- Bernhardt, Andreas, *König David als Künstler. Von der biblischen Gestalt zur poetologischen Leitfigur*, Berlin/Boston (MA) 2020 (Hermaea N.F. 154).
- Crawford, Barry Craig, *Saul Among the Prophets. The Thematology of King Saul*, Diss. University of California Riverside 1998.
- Donner, Herbert, »Die Verwerfung des Königs Saul«, in: ders., *Aufsätze zum Alten Testament aus vier Jahrzehnten*, Berlin/New York (NY) 1994 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 224), S. 133–164.
- Forman, Edward, »Pour être donc humain j'éprouve sa colère!«. Saul, King of Israel, as Tragic Hero in French Drama«, in: *The Modern Language Review* 108.2/2013, S. 438–458.
- Forthomme, Bernard, »La tragédie du roi Saül«, in: *Nouvelle revue théologique* 133.2/2011, S. 245–265.
- Funkenstein, Josef, »Samuel and Saul in Medieval Political Thought«, in: *Hebraic Political Studies* 2.2/2007, S. 149–163.
- Graboïs, Aryeh, »Un mythe fondamental dans l'histoire de France au Moyen Âge: Le ›roi David‹, précurseur du roi ›très-chrétien‹«, in: *Revue historique* 287.1/1992, S. 11–31.
- Harrán, Don, »David's Lyre, Kabbalah, and the Power of Music«, in: Linda Phyllis Austern u.a. (Hg.), *Psalms in the Early Modern World*, Burlington 2011, S. 257–295.
- Mazouer, Charles, »Le roi Saül, personnage théâtral au théâtre français, du Moyen Âge à Voltaire«, in: *Romanica Cracoviensia* 2/2019, S. 79–87, URL: doi 10.4467/20843917RC.19.008.11698 (aufgerufen am 21.3.2025).
- Méniel, Bruno, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*, Paris 2020 (Bibliothèque de la Renaissance 81), Kap. »La rage de Saül«, S. 282–295.
- Lake Prescott, Anne, »Exploiting King Saul in Early Modern England. Good Uses for a Bad King«, in: Arthur F. Marotti/Chanita Goodblatt (Hg.), *Religious Diversity and Early Modern English Texts. Catholic, Judaic, Feminist, and Secular Dimensions*, Detroit (MI) 2013, S. 178–194.
- Méniel, Bruno, »Saül et ses démons. Un personnage biblique à la croisée des discours, de la fin du Moyen Âge à la Renaissance«, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes/Journal of medieval and humanistic studies* 13/2006 (N° La Noblesse en question [XIII^e–XV^e siècle]), URL: <https://journals.openedition.org/crm/770> (aufgerufen am 19.3.2025).
- Nebel, Inger, *Harfe, Speer und Krone. Saul und David in deutschsprachigen Dramen 1880–1920*, Göteborg 2001 (Göteborger Germanistische Forschungen 40).

- Nicholson, Sarah, *Three Faces of Saul. An Intertextual Approach to Biblical Tragedy*, London/New York (NY) 2002 (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 339).
- Oberhänsli-Widmer, Gabrielle, »... weil das Saul'sche Königshaus ganz ohne Makel war«. Die Rehabilitierung Sauls in der jüdischen Rezeption«, in: Dietrich (Hg.), *The Books of Samuel. Stories – History – Reception History*, S. 579–587.
- Schapira, Zeev, *Le Roi Saül et sa fortune littéraire à l'époque romantique (1782–1822)*, Diss. Université Toulouse-Le Mirail 1976.
- Steger, Hugo, *David, rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6).
- Thiel, Maria Arendina, *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, Diss. Amsterdam 1926.

Kapitel II.1 (Dante)

- Auerbach, Erich, »Figura«, in: ders., *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944 (Istanbuler Schriften 5), S. 11–71.
- Auerbach, Erich, »Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's *Commedia*«, in: *Speculum* 21.4/1946, S. 474–489.
- Auerbach, Erich, »Saul's Pride (*Purg.* XII. 40–42)«, in: *Modern Language Notes* 64.4/1949, S. 267–269.
- Corbett, Georges, »Parallel Exempla. A Theological Reading of Dante's Terrace of Pride (*Purgatorio* X–XII)«, in: *Le Tre Corone* 4/2017, S. 73–96.
- Corbett, George/Webb, Heather (Hg.), *Vertical Readings in Dante's Comedy*, 3 Bde., Cambridge 2015–2017; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.11647/OBP.0066> (aufgerufen am 13. 2. 2024).
- Delcorno, Carlo, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989.
- Fiero, Gloria K., »Dante's Ledge of Pride. Literary Pictorialism and the Visual Arts«, in: *Journal of European Studies* 5/1975, S. 1–17.
- Gianferrari, Filippo, »Pride and Tyranny. An Unnoted Parallel between *Purgatorio* 12 and *Policraticus* 8.20–21«, in: *Dante Notes* May 12, 2016, URL: https://dantesociety.org/node/104#_edn1 (aufgerufen am 19. 3. 2025).
- Güntert, Georges/Picone, Michelangelo (Hg.), *Lectura Dantis Turicensis*, 3 Bde., Bd. II: *Purgatorio*, Florenz 2001.
- Isella, Dante, »Gli ›exempla‹ del Canto X del *Purgatorio*«, in: *Studi danteschi* 45/1968, S. 147–156.
- Kablitz, Andreas, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (*Purg.* X–XII)«, in: ders./Gerhard Neumann (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i.Br. 1998 (Litterae 52), S. 309–356.
- Le Goff, Jacques, *La Naissance du purgatoire*, Paris 1991 (folio histoire).
- McGregor, James H., »Reappraising Ekphrasis in *Purgatorio* 10«, in: *Dante Studies* 2003/121, S. 25–41.

- Münchberg, Katharina, *Dante. Die Möglichkeit der Kunst*, Heidelberg 2005 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 30).
- Oster, Patricia, »Dove si puote ciò che si vuole«. Gottes Bildkunst im X. *Canto* des *Purgatorio*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91/2016, S. 79–94.
- Sarolli, Gian Roberto, Eintrag »Saul«, in: Umberto Bosco (Hg.), *Enciclopedia dantesca*, Bd. V, Rom 1976, S. 43.
- Stierle, Karlheinz, »Das System der schönen Künste im »Purgatorio« von Dantes *Divina Commedia*«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996 (Bild und Text), S. 389–416.
- Stiller, Rainer, »Das Unvorstellbare und die Vorstellung. Zur Imagination in Dantes *Purgatorio* (Canti IX–XVII)« in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91/2016, S. 62–78.

Kapitel II.2 (Boccaccio)

- Cioffari, Vincenzo, »The Function of Fortune in Dante, Boccaccio and Machiavelli«, in: *Italica* 24.1/1947, S. 1–13.
- Dallapiazza, Michael, *Ideologiekritik und Wirkungsgeschichte. Ausgewählte Essays*, Frankfurt a.M. 2020, Kap. 7: »Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik«, S. 117–148.
- Delsaux, Olivier, »Un témoignage inédit sur la fortune du *De casibus virorum illustrium* de Giovanni Boccaccio en France à la fin du Moyen Âge«, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 29/2015, S. 347–361; URL: <https://doi.org/10.4000/crm.13789> (aufgerufen am 10.6.2022).
- Gathercole, Patricia M., »Laurent de Premierfait. The Translator of Boccaccio's *De casibus virorum illustrium*«, in: *The French Review* 27.4/1954, S. 245–252.
- Lecuppre, Gilles, »Le *De casibus* et ses épigones. Une autre forme d'édification des princes?«, in: Nicolas Michel (Hg.), *Les Miroirs aux princes aux frontières des genres (VIII^e–XV^e siècle)*, Paris 2022 (Civilisation médiévale 49), S. 241–263.
- Marchesi, Simone, »Boccaccio on Fortune (*De casibus virorum illustrium*)«, in: Victoria Kirkham u.a. (Hg.), *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago (IL) 2014, S. 245–254.
- Zaccaria, Vittorio, »Introduzione«, in: Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, Bd. IX: *De casibus virorum illustrium*, hg. von Pier Giorgio Ricci und Vittorio Zaccaria, Mailand 1983, S. XIII–LII.
- Zanucchi, Mario, »FVrnehmste Historien vnd Exempel von widerwertigem Glück. Hieronymus Zieglers frühneuhochdeutsche Übersetzung von Boccaccios *De casibus virorum illustrium*«, in: Achim Aurnhammer/Rainer Stiller (Hg.), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2014, S. 229–258.

Kapitel III.1 (Die Saul-Erzählung als Dramenstoff)

- Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart/Weimar 1993–2007.
- Koopman, Jelle, »L'effectivité de la législation sur le théâtre«, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 23/2012, S. 141–150; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.4000/crm.12821> (aufgerufen am 17.11.2022).
- Marmulla, Henning, »III.3.4 Drama und Zensur«, in: Andreas Enghart/Franziska Schöller (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Drama*, in Zusammenarbeit mit Andreas Grewenig und Hannah Speicher, Berlin 2018, S. 435–447.
- Mastroianni, Michele (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610). Problématiques d'un genre*, Paris 2018 (Le Siècle classique 8).
- Mastroianni, Michele, »Note sur les études de la tragédie sainte en tant que genre littéraire«, in: ders. (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610)*, S. 7–32.
- Mazouer, Charles, *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris 2015 (Convergences Antiquité – XXI^e siècle 2).
- Millet, Olivier, »Introduction«, in: ders. (Hg.), *Bible et littérature*, Paris 2003 (Travaux et recherches des Universités rhénanes 18), S. 7–16.
- Nicholson, Steve, »Theatre Censorship in Britain (1909–1968)«, in: Laurent Martin (Hg.), *Les Censures dans le monde: XIX^e–XXI^e siècle*, Rennes 2016, S. 109–118; URL der Onlineversion: <http://books.openedition.org/pur/45008> (aufgerufen am 28.9.2023).
- Plachta, Bodo, *Zensur*, Stuttgart 2006.
- Ricœur, Paul, »Culpabilité tragique et culpabilité biblique«, zuerst in: *Revue d'histoire et de philosophie religieuse* 33/1953, S. 285–307, hier in: Marie-Madeleine Fragonard, (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans 1998 (Références 14), S. 153–173.
- Roston, Murray, *Biblical Drama in England. From the Middle Ages to the Present Day*, London 1968.
- Schmitt, Arbogast, »Innere und äußere Wahrscheinlichkeit im König Ödipus oder: Über Ödipus in uns«, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.), *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014 (Beihefte zur Romanisch-Germanischen Monatsschrift 60), S. 1–62.
- Stawarz-Luginbühl, Ruth, *Un Théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France 1550–1573*, Genf 2012 (Travaux d'Humanisme et de Renaissance 505).

Kapitel III.2 (Mistère)

- Craig, Barbara M., »Introduction«, in: La Creacion, La Transgression and L'Expulsion of the Mistere Du Viel Testament, Lawrence (KS) 1968 (Humanistic Studies 37), S. 1–42.
- Halévy, Olivier, »Le renouveau du théâtre antique, Lausanne, 1550 et Paris, 1553«, in: Darwin Smith/Gabriella Parussa/Olivier Halévy (Hg.), *Le Théâtre français du*

- Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scènes*, Paris 2014 (Anthologie de L'avant-scène théâtre), S. 375–383.
- Hess, Herbert, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, Frankfurt a.M. 1936 (Frankfurter Quellen und Forschungen 11).
- Mazouer, Charles, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris 2016.
- Mazouer, Charles, »La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval. L'attirance d'un contre-modèle«, in: *Seizième Siècle* 6/2010, S. 95–105.
- Rothschild, James de (Hg.), »Introduction«, in: *Le Mistère du Viel Testament*, hg. von James de Rothschild, Bd. I, S. I–XCII.
- Runnalls, Graham, »La compilation du *Mistere du Viel Testament*. Le mystère de Daniel et Susanne«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 57.2/1995, S. 345–367.
- Vinay, Dominique, *La Couronne et la Lyre. Présence du roi David dans la littérature française de la Renaissance*, Diss. Université François Rabelais-Tours 2002, URL: <https://theses.hal.science/tel-00583138> (aufgerufen am 29.4.2022).

Kapitel III.3 (Antonia Pulci)

- Lommatzsch, Erhard, »Zur Charakteristik der in W⁴ vorliegenden Sacre Rappresentazioni«, in: ders. (Hg.), *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Bd. IV, S. 1–24.
- Newbigin, Nerida, »Plays, Printing and Publishing, 1485–1500. Florentine sacre rappresentazioni«, in: *La Bibliofilia* 90.3/1988, S. 269–296.
- Poli, Liliana, »Contributi sopra Bartolomeo de' Libri«, in: *La Bibliofilia* 51.1/1949, S. 9–27.
- Stallini, Sophie, *Le Théâtre sacré à Florence au xv^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Paris 2011.
- Weaver, Elissa B., »Editor's Introduction« in: Antonia Pulci, *Saints' Lives and Bible Stories for the Stage*, hg. von Elissa B. Weaver, übers. von James Wyatt Cook, Toronto 2010 (The Other Voice in Early Modern Europe), S. 1–65.

Kapitel III.4 (Hans Sachs)

- Dammer, Raphael/Jeßing, Benedikt, *Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Heccastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs*, Berlin/New York (NY) 2007 (Quellen und Forschungen zu Literatur- und Kulturgeschichte 42 [276]).
- Eintrag »dempffen«, in: *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, URL: <https://fwb-online.de/lemma/dämpfen.s.3v?q=dempffen&page=1> (aufgerufen am 13.11.2020).
- Eintrag »phantasey«, in: *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, URL: <https://fwb-online.de/lemma/phantasei.s.1f> (aufgerufen am 6.11.2019).
- Holzberg, Niklas, »Das Verhältnis der Spielhandlung zu der *angehenckten lehr* in der Lucretia-Tragödie des Hans Sachs«, in: James Hardin/Jörg Jungmayr (Hg.), »Der

- Buchstab tötet, der Geist macht lebendig*«. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff, 2 Bde., Bern u. a. 1992, Bd. I, S. 533–552.
- Klein, Dorothea, *Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs*, Stuttgart 1988 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 197).
- Lesaffre, Marie, »La Bible de la Réforme sur la scène. Hans Sachs«, in: Jean-Pierre Bordier/André Lascombes (Hg.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Turnhout 2006 (Études Renaissance 2), S. 307–331.
- Michael, Wolfgang F., *Ein Forschungsbericht. Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern u. a. 1989.
- Otten, Franz, *mit hilff gottes zw tichten ... got zw lob vnd zw außspreitung seines heilsamen wort. Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs*, Göppingen 1993 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 587).
- Stuplich, Brigitte, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen der Mittleren Deutschen Literatur N.F. 5).

Kapitel III.5 (Jean de La Taille)

- Bellenger, Yvonne (Hg.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, Paris 1998 (Unichamp 72).
- Boriaud, Jean-Yves (Hg.), *Saül le Furieux. Jean de La Taille*, Paris 1998.
- Buron, Emmanuel, »L'art de la tragédie humaniste comme refus de la »théologie«. *Saül le furieux* de Jean de la Taille«, in: Bordier/Lascombes (Hg.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, S. 409–435.
- Chester, Timothy, »Jean de La Taille et la scénographie du »creux«. *Saül le furieux* (1572)«, in: François Lecercle/Françoise Lavocat (Hg.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes: Presses universitaires 2005, S. 101–118; URL der Onlineversion: <https://doi.org/10.4000/books.pur.29960> (aufgerufen am 15.3.2021).
- Doiron, Normand, »Saül sur la scène. Jean de La Taille, *Saül le furieux*, précédé de *L'Art de la tragédie* (1572)«, in: *Études françaises* 44.2/2008, S. 33–50.
- Dubois, Claude-Gilbert, »David et Saül. L'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563–1601)«, in: *Revue de théologie et de philosophie* 51.3/2001 (Nr. »La Bible à la croisée des savoirs«), S. 401–420.
- Fragonard, Marie-Madeleine (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans 1998 (Références 14).
- Fragonard, Marie-Madeleine, »L'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique«, in: dies. (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés*, S. 47–55.
- Garnier-Zuchelli, Sophie, »La déploration dans *Saül le furieux* ou la mise en scène de la pitié«, in: *L'Information Grammaticale* 81/1999, S. 24–27.
- Gorrichon, Martine, »L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül le furieux*«, in: Raymond Chevalier/Rémy Poignault (Hg.), *Présence de Sénèque*, Paris 1991, S. 155–170.
- Hempfer, Klaus W., »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische »Wende« in: ders. (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen*

- und epistemologische Voraussetzungen. *Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993 (Text und Kontext 10), S. 9–45.
- Howe, Alan, »La Taille's *Saül*. A Play of Two Halves«, in: *French Studies Bulletin* 19/1986, S. 3–5.
- Krüger, Reinhard, *Zwischen Wunder und Wahrscheinlichkeit. Die Krise des französischen Versepos im 17. Jahrhundert*, Marburg 1986 (Marburger romanistische Beiträge 1).
- Lazard, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris: PUF 1980 (Lettres modernes).
- Lebègue, Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514–1573)*, Paris 1929 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance N.S. 17).
- Lecerle, François, »Les bénéfices de la trahison. Impératifs de foi et exigences dramatiques dans le *Saül* de Jean de La Taille«, in: Dario Cecchetti/Daniela Dalla Valle (Hg.), *Il tragico e il sacro dal cinquecento a Racine. Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14–16 ottobre 1999)*, Florenz 2001 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum 301), S. 17–54.
- Lestringant, Frank, »La tragédie ou la colère de Dieu. Les tragédies saintes de Jean de La Taille: *Saül le furieux*, *La Famine*, ou *les Gabéonites*«, in: Mastroianni (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610)*, S. 269–311.
- Mazouer, Charles, »Révolte et consentement dans les tragédies bibliques de la Renaissance«, in: Mastroianni (Hg.), *La Tragédie sainte en France (1550–1610)*, S. 35–47.
- Millet, Olivier, »L'ombre dans la tragédie française (1550–1640), ou l'enfer sur la terre«, in: Jean-Claude Arnould/Pierre Demarolle/Marie Roig Miranda (Hg.), *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 25–27 novembre 1993*, Paris 1995, S. 163–177.
- Soulié, Marguerite, »Le théâtre et la Bible au XVI^e siècle«, in: Fragonard (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés*, S. 121–142.
- Ternaux, Jean-Claude, »*Saül le furieux* au moule de la tragédie sénéquienne«, in: Bellenger (Hg.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, S. 67–86.
- Tizon-Germe, Anne-Cécile, »Notice biographique«, in: Fragonard (Hg.), *Par Ta colère nous sommes consumés*, S. 191–196.
- Wehle, Winfried, »Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des »Klassischen«, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985 (Romanistisches Kolloquium 3), S. 167–201.
- Zilli, Luigia, »*Saül*: de Jean de La Taille à Pierre du Ryer«, in: Bellenger (Hg.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, S. 207–221.

Kapitel III.6 (Pierre Du Ryer)

- Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/pierre-du-ryer?fauteuil=9&election=21-11-1646>, (aufgerufen am 19.9.2023).
- Forestier, Georges, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris 2010 (Collection U Lettres).

- Gaines, James F., *Pierre Du Ryer and His Tragedies. From Envy to Liberation*, Genf 1988 (Histoire des idées et critique littéraire 257).
- Loukovitch, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris 1933 (Bibliothèque de la société des historiens du théâtre 3).
- Louvat-Molozay, Bénédicte, »Saul de Du Ryer. Entre La Taille et la Bible, le double défi d'une tragédie biblique moderne«, in: *Littératures classiques* 42/2001 (Nr. »Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur«), S. 257–276.
- Pascoe, Margaret E., *Les Drame religieux du milieu du XVIII^e siècle, 1636–1650*, Paris 1932.
- Street, J.S., *French Sacred Drama from Bèze to Corneille. Dramatic Forms and Their Purposes in the Early Modern Theatre*, Cambridge u.a. 1983.

Kapitel III.7 (Georg Friedrich Händel/Charles Jennens)

- Baier, Angela, »I feel, I feel Deity from within«. *Händels Oratorien und ihr Publikum*, Diss. Oldenburg 2010, S. 236, URL: <https://d-nb.info/1008755540/34> (aufgerufen am 31.8.2021).
- Bartelmus, Rüdiger, »Handel and Jennens' Oratorio *Saul*. A Late Musical and Dramatic Rehabilitation of the Figure of Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 284–307.
- Bettels, Christian, »*Saul* (HWV 53)«, in: Michael Zywiez (Hg.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Lilienthal 2010, S. 259–267.
- Dean, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London u.a. 1959, Kap. 13: »Saul« (S. 274–310).
- Geyer, Helen, »Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres«, in: Michael Zywiez (Hg.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Lilienthal 2010, S. 39–58.
- Haenen, Greta, »Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien«, in: Michael Zywiez (Hg.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Lilienthal 2010, S. 75–93.
- Hicks, Anthony, »Handel, Jennens, and *Saul*. Aspects of a Collaboration«, in: Nigel Fortune (Hg.), *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge u.a. 1987, S. 203–227.
- Art. »Oratorium«, in: Wolfgang Ruf/Annette van Dyck-Hemming (Hg.), *Riemann Musik Lexikon*, aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden, Bd. IV: Niss-Schw, Mainz 132012, S. 62–64.
- Overbeck, Peter, *Georg Friedrich Händel. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt a.M. 2009.
- Smith, Ruth, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.
- Smith, Ruth, »The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)«, in: *Music & Letters* 70/1989, S. 161–190.
- Waczkat, Andreas, »and heal his wounded soul«. Die Heilung durch Musik in Händels *Saul* und ihr Kontext«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 21/2020, S. 33–40.

Kapitel III.8 (Voltaire)

- Ages, Arnold, »Tainted Greatness. The Case of Voltaire's Anti-Semitism. The Testimony of the Correspondence«, in: *Neohelicon* 21.2/1994, S. 357–367.
- Ages, Arnold, »Voltaire's Biblical Criticism. A Study in Thematic Repetitions«, in: *SVEC* 30/1964, S. 205–221.
- Anonym [Annet, Peter], *The History of the Man after God's Own Heart*, London 1761.
- Belaval, Yvon/Bourel, Dominique (Hg.), *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Paris 1986.
- Bender, Niklas, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, Freiburg i.Br. 2017 (Litterae 223).
- Bender, Niklas, »Voltaire zwischen Aufklärung und Rokoko: Luxus als Notwendigkeit«, in: Angela Oster (Hg.), *Das ›andere‹ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania. Für Maria Moog-Grünewald*, Heidelberg 2010, S. 33–49.
- Bessire, François, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, Oxford 1999.
- Carlsson, Marvin, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport (CT)/London 1998.
- Cotoni, Marie-Hélène, »Introduction« in: Voltaire, »Des Juifs«, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. 45B, Oxford 2010, S. 81–111.
- Cotoni, Marie-Hélène, »Les notes de Saül«, in: Nicholas Cronk/Christiane Mervaud (Hg.), *Les Notes de Voltaire. Une écriture polyphonique*, Baskerville 2003 (*SVEC* 2003.3), S. 213–222.
- Cotoni, Marie-Hélène, »Voltaire, Rousseau, Diderot«, in: Yvon Belaval/Dominique Bourel, *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Paris 1986, S. 779–803.
- Goulbourne, Russell, *Voltaire Comic Dramatist*, Oxford 2006 (*SVEC* 2006.3).
- Greiner, Bernhard, *Die Komödie*, Tübingen 2006.
- Guiragossian Carr, Diana, *Voltaire's Facéties*, Genf/Paris 1963.
- Gunn, David M., »Prudent Abigail, Submission, and the Force of Beauty. Voltaire's Version of the Bible in His *Saül*, 1763«, in: Duncan Burns/J.W. Rogerson (Hg.), *Far from Minimal. Celebrating the Work and Influence of Philip R. Davies*, London/New York (NY) 2012, S. 151–163.
- Nr. »Le théâtre de Voltaire«, *Œuvres et Critiques* 33.2/2008.
- Lion, Henri, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris 1895.
- Oster, Patricia, *Marivaux und das Ende der Tragödie*, München 1992.
- Paillard, Christophe, »Voltaire nous écrit. Marginalia de Voltaire sur trois exemplaires de *Saül*«, in: *La Gazette des Délices. La revue électronique de l'Institut et Musée Voltaire* 37/2013, URL: http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-gazette/37/voltaire_nous_ecrit.html (aufgerufen am 20.12.2019).
- Pomeau, René, *La Religion de Voltaire*, Paris 1969.
- Porset, Charles, »Voltaire et les Juifs«, in: *L'Affaire Dreyfus. Juifs en France. Actes du 6^e symposium humaniste international de Mulhouse*, Besançon 1994, S. 79–104.
- Rétat, Pierre, *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIII^e siècle*, Paris 1971 (Bibliothèque de la faculté de lettres de Lyon 28).
- Rex, Walter, »Pierre Bayle. The Theology and Politics of the Article on David: Part 1«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 24.1/1962, S. 168–189.

- Sandhu, Marcelle, »Le théâtre de Voltaire. Tragédie ou drame?«, in: *Dalhousie French Studies* 38/1997 (Meaning and Manner: From Marie de France to Marie-Claire Blais. Mélanges de littérature présentés à Rostislav Kocourek par ses collègues et élèves), S. 77–84.
- Schwarzbach, Bertram Eugene, »Voltaire et les Juifs. Bilan et plaidoyer«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 358/1997, S. 27–91.
- Schwarzbach, Bertram Eugene, *Voltaire's Old Testament Criticism*, Genf 1971.
- Torrey, Norman L., »Voltaire and Peter Annet's *Life of David*«, in: *PMLA* 43.3/1928, S. 836–843.
- Wellington, Marie, *The Art of Voltaire's Theatre. An Exploration of Possibility*, New York (NY) u. a. 1987.
- Willens, Lilian, *Voltaire's Comic Theatre. Composition, Conflict and Critics*, Banbury 1975 (SVEC 136).

Kapitel III.9 (Vittorio Alfieri)

- Angelini, Franca, »Saul di Vittorio Alfieri«, in: Alberto Asor Rosa u. a. (Hg.), *Letteratura italiana. Le Opere*, Bd. II: *Dal Cinquecento al Settecento*, Turin 1993, S. 1197–1211.
- Avellini, Luisa, »A pena lascia d'esser religioso, che doventa politico«. Il *Saul* del tacitismo malvezziano nella ricezione di Alfieri«, in: *Lettere Italiane* 57.2/2005, S. 237–260.
- Baldini, Massimo, *La genesi del Saul di Vittorio Alfieri*, Florenz 1934.
- Baratto, Mario, »Tyrannie et liberté dans la tragédie d'Alfieri«, in: Jean Jacquot (Hg.), *Le Théâtre tragique*, Paris 1962, S. 297–313.
- Barbolani, Cristina, »Il *Saul* alfieriano tra inconsistenza del potere e »sogno della ragione«, in: Anna Dolfi (Hg.), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Rom 1993 (Biblioteca di cultura 478), S. 131–148.
- Bender, Niklas, »Poesie und Prosa in Italien um 1800 (Alfieri, Leopardi)«, in: ders./ Georges Felten/Hugues Marchal (Hg.), *Grenzritte zwischen Vers und Prosa/Chevauchements du vers et de la prose (1700–1900)*, Würzburg 2024 (Philologie der Kultur 19), S. 81–105.
- Betti, Franco, »Itinerari alfieriani, *Saul* e *Mirra*«, in: *Forum Italicum* 33.1/1999, S. 27–38.
- Betti, Franco, *Vittorio Alfieri*, Boston 1984 (Twayne's World Author Series 732).
- Binni, Walter, »Lettura del *Saul*«, in: ders., *Saggi alferiani*, Florenz 1969, S. 71–118.
- Calcaterra, Carlo, »Alle origini del *Saul* Alfieriano«, in: ders., *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna 1950, S. 291–319.
- Citanna, Giuseppe, *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*, Bari 1935 (Biblioteca di cultura moderna).
- Croce, Benedetto, »Alfieri«, in: ders., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari 1964, S. 1–14.
- De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, nuova edizione a cura di Benedetto Croce, Bari 1912.
- Fabrizi, Angelo, »La novità del *Saul*«, in: Ioli (Hg.), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, S. 495–502.

- Forlini, Adolfo, »Alfieri »ateo malnato«? Letture eterodosse dalla *Tirannide* al *Saul*«, in: *Rivista di letterature moderne et comparate* 57/2004, S. 29–59.
- Fubini, Mario, *Vittorio Alfieri (il pensiero – la tragedia)*, Florenz 1937.
- Getto, Giovanni, »Saul«, in: ders., *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta/Rom 1976 (Aretusa 35), S. 7–85.
- Hilary, Richard B., »Biblical Exegesis in Alfieri's *Saul*«, in: *South Atlantic Bulletin* 38.2/1973, S. 3–7.
- Ioli, Giovanna (Hg.), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano (San Salvatore Monferrato, 22.–24. 9. 1983)*, San Salvatore Monferrato 1985.
- Liptzin, Sol/McClatchey, Joseph, »Saul«, in: David Lyle Jeffrey (Hg.), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Grand Rapids (MI) 1992, S. 681–683.
- Masiello, Vitilio, »Il *Saul* nella storia della poesia alfieriana I«, in: *Convivium* 29/1961, S. 561–579.
- Masiello, Vitilio, »Il *Saul* nella storia della poesia alfieriana II«, in: *Convivium* 29/1961, S. 677–696.
- Masiello, Vitilio, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Rom 1964.
- Mazzaro, Jerome, »Alfieri's *Saul* as Enlightenment Tragedy«, in: *Comparative Drama* 33.1/1999, S. 125–139.
- Nay, Laura, *La tirannide degli affetti. »Affetti naturali« e »affetti di libertà« nelle tragedie alferiane*, Mailand 2017 (Letteratura italiana: saggi e strumenti).
- Perdichizzi, Vincenza, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa 2009 (Letteratura italiana 17).
- Perdichizzi, Vincenza, »Tradurre le tragedie di Alfieri. Considerazioni preliminari«, *TheMA*, III.1–2/2014, S. 68–95, URL: <http://archive.thema-journal.eu/thema/2014/1-2/perdichizzi> (aufgerufen am 27.9.2022).
- Perdichizzi, Vincenza, »Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri«, in: Pietro Gibellini/Nicola Di Nino (Hg.), *La Bibbia nella letteratura italiana*, Bd. I: *Dall'illuminismo al decadentismo*, Brescia 2009, S. 45–62.
- Pisanti, Tommaso, »Il *Saul* tra libertà e limite«, in: *Filologia e Letteratura* 61.1/1970, S. 188–196.
- Ramat, Raffaello, »L'io« alfieriano«, in: ders., *Vittorio Alfieri. Saggi*, Florenz 1964 (Collana di cultura storica et letteraria), S. 11–24.
- Riva, Massimo, *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo 1992.
- Rüdiger, Horst, »Die Kritik der Romantiker und Goethes an den Tragödien Alfieris«, in: ders., *Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944–1983*, hg. von Willy R. Berger und Erwin Koppen, Berlin/New York (NY) 1990 (Komparatistische Studien 14), S. 160–193.
- Santato, Guido, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Florenz 1988 (Biblioteca di Lettere italiane. Studi e testi 34).
- Santato, Guido, »Le Contre Voltaire d'Alfieri. La satire *L'Antireligionerie*«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 12/2001, S. 15–43.

- Scrivano, Riccardo, »Il Saul«, in: ders., *La natura teatrale dell'ispirazione alferiana e altri scritti alfieriani*, Mailand/Messina 1963, S. 83–141.
- Trivero, Paola, »Il Saul di Vittorio Alfieri«, in: *Altre Modernità* 7/2011, S. 159–168.
- Villa, Edoardo, »Modernità del Saul«, in: *Studium* 70/1974, S. 729–734.
- Winkler, Daniel, *Körper, Revolution, Nation. Vittorio Alfieri und das republikanische Tragödienprojekt der Sattelzeit*, Paderborn 2016 (Laboratorium Aufklärung 29).

Kapitel III.10 (Alphonse de Lamartine)

- Bender, Niklas, »Die Exilierung des Exils. Fortführung und Aufhebung des romantischen Exils bei Balzac«, in: Frank Estelmann/Olaf Müller (Hg.), *Exildiskurse der Romantik in der europäischen und lateinamerikanischen Literatur*, Tübingen 2011 (edition lendemains 13), S. 71–86.
- Bernard-Griffiths, Simone/Croissille, Christian (Hg.), *Relire Lamartine aujourd'hui. Actes du colloque international (Mâcon, juin 1990)*, Paris 1993.
- Cognets, Jean des, »Introduction« in: Alphonse de Lamartine, *Saül*, hg. von Jean des Cognets, Paris 1918 (Société des textes français modernes), S. I–XXIV.
- David, Renée, *Lamartine. La politique et l'histoire*, Paris 1993.
- Grillet, Claudius, *La Bible dans Lamartine*, Lyon/Paris 1938.
- Kablitz, Andreas, *Lamartines Méditations poétiques. Untersuchung zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Lesererfahrung und Textstruktur*, Stuttgart/Wiesbaden 1985 (Text und Kontext 1).
- Prado Mas, María, *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Diss. Universidad Complutense de Madrid 2001, URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=16330> (aufgerufen am 29.9.2023).
- Wehrle, Josef, Eintrag »Lowth, Robert« (2010), in: Michaela Bauks/Klaus Koenen/Stephan Alkier (Hg.): *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/45606/> (aufgerufen am 22.9.2021).

Kapitel III.11 (André Gide)

- Ben Damir, Amina, »La royauté dans le théâtre d'André Gide. Saül, Bethsabé et Amal et la lettre du roi«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, S. 185–201.
- Borchers, Wolf, *Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik*, Diss. Köln 2001, URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/d/2003/uni-koeln/11w1293.pdf> (aufgerufen am 7.4.2024).
- Brée, Germaine, *André Gide, l'insaisissable Protée. Étude critique de l'œuvre d'André Gide*, Paris 1953 (Études Françaises 45).
- Brown Downey, Katherine, *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*, New York (NY)/London 2004.

- Burgholzer, Laurette, »C'est l'animalité qui ruine la beauté humaine«. Les démons masqués de *Saül*, d'André Gide à Jacques Copeau«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, S. 89–104.
- Claude, Jean, *André Gide et le théâtre*, 2 Bde., Paris 1992 (Cahiers André Gide 15/16).
- Debard, Clara, »*Saül*, du texte à la scène. La réécriture gidienne relayée par Duncan Grant, Marie-Hélène & Jacques Copeau«, in: Clara Debard u.a. (Hg.), *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, Lyon 2013, S. 105–126.
- Gätjens, Sigrid, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide. Studien zu Saül und Bethsabé, Perséphone und Œdipe*, Hamburg 1993 (Hamburger romanistische Dissertationen 24).
- Lapidus Lerner, Anne, *Passing the Love of Women. A Study of Gide's Saül and Its Biblical Roots*, Lanham (MD) 1980.
- Legrand, Justine, *André Gide. De la perversion au genre sexuel*, Paris 2021.
- Lestringant, Frank, »*Saül le Furieux* de Jean de La Taille et *Saül* d'André Gide. La préfiguration huguenote d'une pièce symboliste«, in: Mazza (Hg.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, S. 171–183.
- Mazza, Vincenzo (Hg.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, Paris 2021 (Bibliothèque gidienne 17).
- Perry, Kenneth I., *The Religious Symbolism of André Gide*, Den Haag 1969 (Studies in French Literature 18).
- Roggenkamp-Kaufmann, Antje, *Der Protestant André Gide und die Bibel*, Göttingen 1993 (Göttinger theologische Arbeiten 52).
- Wittmann, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur. Les œuvres ›fin de siècle‹ d'André Gide*, Paris 1997 (Romantisme et modernités 13).

Kapitel III.12 (D.H. Lawrence)

- Beards, Richard D., »D.H. Lawrence and the *Study of Thomas Hardy*, his Victorian Predecessor«, in: *The D.H. Lawrence Review* 2.3/1969, S. 210–229.
- De Filippis, Simonetta, »David and the Bible. The Transformations of Language«, in: *Études Lawrenciennes* 35/2007, S. 177–218.
- De Filippis, Simonetta, »Experimentalism and Ideology in D.H. Lawrence's Theatre«, in: *Il Castello Di Elsinore* 80/2019, S. 43–59; URL der Onlineversion: <http://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/17> (aufgerufen am 22.9.2023).
- Denkler, Horst, *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*, München 1973.
- Gamache, Lawrence B., »Lawrence's *David*. Its Religious Impulse and its Theatricality«, in: *The D.H. Lawrence Review* 15.3/1982, S. 235–248.
- Hyde, Virginia, *The Risen Adam. D.H. Lawrence's Revisionist Typology*, University Park (PA) 1992.
- Jones, Roger, »Gutzkows Dramen. Möglichkeiten und Grenzen der Innovation«, in: ders./Martina Lauster (Hg.), *Liberalismus – Europäertum – Modernität*, Bielefeld 2000 (Vormärz-Studien 6/Gutzkow-Studien 2), S. 181–196.

- Moran, James, *The Theatre of D.H. Lawrence. Dramatic Modernist and Theatrical Innovator*, London u.a. 2015 (Critical Companions).
- Panichas, George A., *Adventure in Consciousness. The Meaning of D.H. Lawrence's Religious Quest*, London u.a. 1964.
- Reid, Susan, *D.H. Lawrence. Music and Modernism*, Basingstoke 2019.
- Ricoux-Faure, Martine, »David, Saul. Deux hommes, deux ordres, deux langages«, in: *Études Lawrenciennes* 1/1986 (série spéciale »Tropismes«), S. 111–118.
- Sagar, Keith/Jeffery, Douglas H., »D.H. Lawrence: Dramatist«, in: *The D.H. Lawrence Review* 4.2/1971, S. 154–182.
- Wright, T.R., *D.H. Lawrence and the Bible*, Cambridge 2000.

Kapitel IV.1 (Johann Wolfgang Goethe)

- Ammerlahn, Hellmut, *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre. Struktur, Symbolik, Poetologie*, Würzburg 2003.
- Bluhm, Lothar, »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis« ...» *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zwischen »Heilung« und »Zerstörung«, in: ders./Achim Hölder (Hg.), »daß gepflegt werde der feste Buchstab«. *Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag*, Trier 2001, S. 122–140; URL der Onlineversion im Goethezeitportal: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_bluhm.pdf (eingestellt am 12.1.2004, aufgerufen am 23.1.2024).
- Brown, Jane K., »Im Anfang war das Bild. *Wilhelm Meister* und die Bibel«, in: Johannes Anderegg/Edith Anna Kunz (Hg.), *Goethe und die Bibel*, Stuttgart 2005, S. 241–259.
- Eigler, Friederike, »Wer hat »Wilhelm Schüler« zum »Wilhelm Meister« gebildet? *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und die Aussparungen einer hermeneutischen Verstehens- und Bildungspraxis«, in: *Goethe Yearbook* 3/1986, S. 93–119.
- Kuhlmann, Hauke, »Der andere Saul. Die Saul-David-Erzählung in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*«, in: *Goethe-Jahrbuch* 135/2018, S. 31–38.
- Kuhlmann, Hauke, »Es fehlte mir der Zusammenhang, und darauf kommt doch eigentlich alles an.« *Zum Problem der Kohärenz in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bielefeld 2019 (Philologie und Kulturgeschichte 10).
- Küpper, Joachim, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *El Desdichado*«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98.2/1988, S. 137–165.
- Martin, David M., »Thematic Structure of Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*«, in: *Criticism* 3.3/1961, S. 201–205.
- Röder, Gerda, *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman. Eine Studie zu Goethes Wilhelm Meister*, München 1968 (Münchener Germanistische Beiträge 2).
- Saariluoma, Liisa, *Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands Geschichte des Agathon und Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Würzburg 2004.
- Saße, Günter, »Vom »heimlichen Geist des Widerspruchs«: Der Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Spannungsfeld von Sub-

- jektivität und Intersubjektivität«, in: Monika Fludernik/Ruth Nestvold (Hg.), unter Mitwirkung von Vera Alexander, *Das 18. Jahrhundert*, Trier 1998 (Literatur, Imagination, Realität 17), S. 69–89.
- Schings, Hans-Jürgen, »Wilhelm Meisters schöne Amazone« (1985), in: ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg 2011, S. 95–153.
- Schings, Hans-Jürgen, »Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman« (1984), in: ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, S. 71–92.
- Schößler, Franziska, *Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne*, Tübingen/Basel 2002.
- Selbmann, Rolf, *Der deutsche Bildungsroman*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1994.
- Selbmann, Rolf, *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans*, München 1981.
- Skorniakova, Kristina, *Moderne Transzendenz. Wie Goethes Wilhelm-Meister-Romane Sinn machen*, Leipzig 2010.
- Vosskamp, Wilhelm, »Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution« (1988), in: ders., *Der Roman eines Lebens. Die Aktualität unserer Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*, Berlin 2009, S. 118–142.
- Wichard, Norbert, »Über das Lachen in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren«, in: Daniel Fulda u.a. (Hg.), »Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?« *Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*, Berlin/New York (NY) 2010, S. 203–213.

Kapitel IV.2 (Thomas Hardy)

- Aschkenasy, Nehama, »Biblical Substructures in the Tragic Form. Hardy, *The Mayor of Casterbridge*; Agnon, *And the Crooked Shall Be Made Straight*«, in: *Modern Language Studies* 13.1/1983, S. 101–110.
- Fisch Katz, Alison, »Biblical Exegesis in Thomas Hardy's *The Mayor of Casterbridge*«, in: *Literature & Theology* 26.2/2012, S. 179–198.
- Fussell, D.H., »The Maladroit Delay. The Changing Times in Hardy's *The Mayor of Casterbridge*«, in: *Critical Quarterly* 21.3/1979, S. 17–30.
- Lerner, Laurence, *Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge. Tragedy or Social History?*, Sussex 1975 (Text and Context).
- Moynahan, Julian, »*The Mayor of Casterbridge* and the Old Testament's First Book of Samuel. A Study of Some Literary Relationships«, in: *PMLA* 71.1/1956, S. 118–130.
- Nicholson, Sarah, »Catching the Poetic Eye. Saul Reconceived in Modern Literature«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 308–333.
- Paris, Bernard J., *A General Drama of Pain. Character and Fate in Hardy's Major Novels*, New Brunswick (NJ)/London 2012.
- Paterson, John, »*The Mayor of Casterbridge* as Tragedy«, in: *Victorian Studies* 3.2/1959, S. 151–172.

- Suk, Julie C., »The Moral and Legal Consequences of Wife Selling in *The Mayor of Casterbridge*«, in: Martha C. Nussbaum/Alison LaCroix (Hg.), *Subversion and Sympathy. Gender, Law, and the British Novel*, Oxford u.a. 2013, S. 27–47.
- Wolfreys, Julian, *Thomas Hardy*, London/New York (NY) 2009 (Critical Issues).
- Zhen, Chen, »Folk Belief and Textual Construction in Hardy's Novels«, in: *The Hardy Society Journal* 11.2/2015, S. 55–66.

Kapitel V.1 (Stefan George)

- Böschstein, Bernhard, »André Gide und Stefan George«, in: Hans T. Siepe/Raimund Theis (Hg.), *André Gide und Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, Düsseldorf 1992 (Veröffentlichungen des Heinrich Heine-Instituts), S. 83–91.
- Dahlke, Birgit, *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2006 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 44), S. 119–133.
- Franke, Norman, »Jüdisch, römisch, deutsch zugleich ...?« *Eine Untersuchung der literarischen Selbstkonstruktion Karl Wolfskehl unter besonderer Berücksichtigung seiner Exillyrik*, Heidelberg 2006.
- Hoffmann, Daniel, »Wie kommt Saul unter die Juden?« Karl Wolfskehl in der Diaspora«, in: *Castrum Peregrini* 237–238/1999, S. 22–37.
- Karlauf, Thomas, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München 2007.
- Keilson-Lauritz, Marita, *Von der Liebe die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges*, Berlin 1987 (Homosexualität und Literatur 2).
- Klussmann, Paul Gerhard, »Wolfskehl's Entwurf eines neuen Dramas. Das Beispiel der *Saul*-Dichtung«, in: ders./Jörg-Ulrich Fechner/Karlhans Kluncker (Hg.), *Karl Wolfskehl Kolloquium. Vorträge – Berichte – Dokumente*, Amsterdam 1983, S. 86–110.
- Osterkamp, Ernst, »Die Küsse des Dichters. Versuch über ein Motiv im ›Siebenten Ring‹«, in: Wolfgang Braungart u.a. (Hg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ›Siebenten Ring‹*, Tübingen 2001, S. 69–86.
- Schmitz, Victor A., *Bilder und Motive in der Dichtung Stefan Georges*, Düsseldorf/München 1971.
- Schuhmacher, Klaus, »Der Dichter als Führer. Eine mythopoetische Hybride zwischen den Kriegen«, in: Braungart u.a. (Hg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ›Siebenten Ring‹*, S. 156–172.
- Walcher, Bernhard, *Das deutschsprachige Bildgedicht. Kunstwissen und imaginäre Museen (1870–1968)*, Berlin/Boston (MA) 2020.
- Winzen, Tina, »Gestalten«, in: Jürgen Egyptien (Hg.), *Stefan George – Werkkommen-tar*, Berlin/Boston 2017, S. 356–384.

Kapitel V.2 (Rainer Maria Rilke)

- Bradley, Brigitte L., *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*, Bern/München 1976.
- Egel, Antonia, »Musik ist Schöpfung«. *Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg 2014 (Klassische Moderne 23).
- Luckscheiter, Roman, »David singt vor Saul. Aspekte einer biblischen Konstellation in Rainer Maria Rilkes programmatischem Gedicht«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 34/2002, S. 63–74.
- Müller, Wolfgang W., »Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Mitarbeit Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar 2004, S. 296–318.
- Por, Peter, »Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes *Neuen Gedichten*«, in: *Zeitschrift für Germanistik* (NF) 3.3/1993, S. 501–515.
- Ryan, Judith, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge u.a. 1999 (Cambridge Studies in German).
- Sievers, Marianne, *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin 1938 (Germanische Studien 202).
- Sprengel, Peter, »Die Entwicklung von Rilkes Lyrik im Zeitraum 1900–1918. Ein Überblick«, in: Hans-Albrecht Koch/Alberto Destro (Hg.), *Rilke-Perspektiven. »aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes«*, Overath 2004, S. 108–125.
- Windfuhr, Manfred, »Religiöse Produktivität. Die biblisch-jüdischen Motive in Rilkes *Neuen Gedichten*«, in: Wolfgang Düsing u.a. (Hg.), *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*, Tübingen 1997, S. 137–150.

Kapitel V.3 (Else Lasker-Schüler/Nelly Sachs)

- Bach, Inka/Galle, Helmut, *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*, Berlin/Boston 1989 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F. 95).
- Bänsch, Dieter, *Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes*, Stuttgart 1971.
- Bauschinger, Sigrid, *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, Heidelberg 1980.
- Bauschinger, Sigrid, »Ich bin Jude. Gott sei Dank.« Else Lasker-Schüler, in: Gunter E. Grimm/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein im Taunus 1985, S. 84–97.
- Dischner, Gisela, »Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus«, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 23/2017 (»Nelly Sachs«), hg. von Daniel Pedersen, S. 29–47.
- Gertner, Meir, »Biblische Spiegelbilder«, in: Michael Schmid (Hg.), *Lasker-Schüler. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin*, Wuppertal 1969, S. 166–182.
- Hallensleben, Markus, *Else-Lasker Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung*, Tübingen/Basel 2000.

- Heck, Stephanie Bettina, Und weckte doch in deinem ewigen Hauche nicht den Tag. *Prophetie im Werk Else Lasker-Schülers*, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Europäische Hochschulschriften 1576).
- Hegglin, Werner, *Else Lasker-Schüler und ihr Judentum*, Zürich 1966.
- Hessing, Jakob, *Else Lasker-Schüler. Biographie einer deutsch-jüdischen Dichterin*, Karlsruhe 1985.
- Lermen, Birgit/Braun, Michael, *Nelly Sachs: »an letzter Atemspitze des Lebens«*, Bonn 1998 (Lebensspuren. Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts 2).
- Radde, Christine, *Else Lasker-Schülers Hebräische Balladen*, Trier 1998 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 44).
- Zeltner, Claudia, *Die Modernität der Lyrik Else Lasker-Schülers. Untersuchungen zur Struktur der Gedichte*, Bern u.a. 1993 (Europäische Hochschulschriften 1434).

Kapitel VI.1 (Bibel- und Boccaccio-Illuminationen)

- Abels, Richard, »Cultural Representations of Warfare in the High Middle Ages. The Morgan Picture Bible«, in: Simon John/Nicholas Morton (Hg.), *Crusading and Warfare in the Middle Ages. Realities and Representations. Essays in Honour of John France*, Farnham/Burlington (VT) 2014, S. 13–35.
- Bœspflug, François, »La dénonciation des clercs luxurieux dans la Bible moralisée à la lumière de la »Bible de Saint Louis« (vers 1230)«, in: *Revue Mabillon* 25 (86)/2014, S. 135–164.
- Busch, W./Paul, J., Art. »Saul«, in: Engelbert Kirschbaum, in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann u.a. (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Bd. IV: *Allgemeine Ikonographie; Saba, Königin von – Zypresse; Nachträge*, Freiburg i.Br. 1972, S. 50–54.
- Cockerell, Sydney C., »Introduction«, in: ders. (Hg.), *Old Testament Miniatures. A Medieval Picture Book with 283 Paintings. From The Creation to The Story of David*, hg. von Sydney C. Cockerell, Vorwort von John Plummer, London 1970, S. 4–21.
- Epstein, Marc Michael, »Seeing Saul«, in: Ehrlich/White (Hg.), *Saul in Story and Tradition*, S. 334–345.
- Grodecki, Louis, *Sainte-Chapelle*, Paris 1960.
- Haussherr, Reiner, »Bible moralisée – Der Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek« (1973), in: König/Seifert/Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters*, S. 8–35.
- Haussherr, Reiner, »Christus-Johannes-Gruppen in der Bible moralisée« (1964), in: König/Seifert/Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters*, S. 37–50.
- Haussherr, Reiner, »Sensus literalis und sensus spiritualis in der Bible moralisée« (1972), in: König/Seifert/Siebert (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters*, S. 93–140.

- Hellemans, Babette, *La Bible Moralisée: une œuvre à part entière. Temporalité, sémiotique et création au XIII^e siècle*, Turnhout 2010.
- König, Eberhard/Seifert, Christan Tico/Siebert, Guido (Hg.), *Bible moralisée – Handschriften des Hohen Mittelalters. Gesammelte Schriften von Reiner Hausscherr*, Petersberg 2009.
- Lipton, Sara, *Images of Intolerance. The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley (CA) u.a. 1999.
- Lowden, John, *The Making of the Bibles Moralises*, University Park (PA) 2000.
- Mann, C. Griffith, »Picturing the Bible in the Thirteenth Century«, in: Noel/Weiss (Hg.), *The Book of Kings*, S. 38–59.
- Noel, William/Weiss, Daniel (Hg.), *The Book of Kings. Art, War, and the Morgan Library's Medieval Picture Bible*, Baltimore (MD)/London 2002.
- Noel, William, »The First Iconographer of the Morgan Picture Bible«, in: ders./Weiss (Hg.), *The Book of Kings*, S. 108–119.
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 Bde., Bd. II: *Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, Paris 1956.
- Rehm, Ulrich, »Kunst im Dienst des ›Heiligen Krieges‹. Zur Lektüre alttestamentlicher Bilderzyklen unter Ludwig IX. von Frankreich«, in: Ansgar Köb/Peter Riedel (Hg.), *Emotion, Gewalt und Widerstand. Spannungsfelder zwischen geistlichem und weltlichem Leben in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2007 (Mittelalter-Studien 9), S. 47–59 sowie S. 167–178 (Abb.).
- Riley-Smith, Jonathan, »The Politics of War. France and the Holy Land«, in: Noel/Weiss (Hg.), *The Book of Kings*, S. 70–81.
- Smith, Lesley, *The Glossa Ordinaria. The Making of a Medieval Bible Commentary*, Leiden/Boston 2009 (Commentaria 3).
- Stahl, Harvey, »Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis. The Morgan Picture Book and the new Biblical Cycles«, in: Hans Belting (Hg.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII Secolo (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1979)*, Bologna 1982, S. 79–93.
- Stork, Hans-Walter, *Die Wiener französische Bible moralisée Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, St. Ingbert 1992 (Saarbrücker Hochschulschriften 18).
- Swindell, Anthony C., *Reforging the Bible. More Biblical Stories and their Literary Reception*, Sheffield 2014, Kap. 6: »Saul in the Witch's Tent«, S. 86–101.
- Weiss, Daniel, »Portraying the Past, Illuminating the Present. The Art of the Morgan Library Picture Bible«, in: Noel/ders. (Hg.), *The Book of Kings*, S. 10–35.

Kapitel VI.2 (Rembrandt)

- Bruyn, J. u.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 6 Bde., Den Haag u.a. 1982–2015.
- De Vries, A.B./Tóth-Ubbens, Magdi/Froentjes, W., »David and Saul«, in: dies., *Rembrandt in the Mauritshuis*, mit einem Vorwort von H.R. Hoetink, Alphen aan den Rijn 1978, S. 148–165.

- dpa/faz.net, »Saul und David« ist ein echter Rembrandt«, 9.6.2015, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/gemaelde-saul-und-david-als-echter-rembrandt-annerkannt-13637511.html> (aufgerufen am 5.10.2022).
- Guratzsch, Herwig, »Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. Beobachtungen zum Kompositionsstil des holländ. Meisters«, in: *Oud Holland* 89.4/1975, S. 243–265.
- Gutbrod, Helga, *Lievens und Rembrandt. Studien zum Verhältnis ihrer Kunst*, Frankfurt a.M. u. a. 1996 (Ars faciendi).
- Neumeister, Mirjam, unter Mitarbeit von Christiane Haeseler bei den gemäldetechnischen Untersuchungen, *Holländische Gemälde im Städel 1550–1800*, Bd. I: *Künstler geboren bis 1615*, Petersberg/Frankfurt a.M. 2005 (Kataloge der Gemälde im Städel-schen Kunstinstitut Frankfurt a.M. 8), S. 364–379.
- Rulkens, Charlotte, *Rembrandt and the Mauritshuis*, Den Haag/Zwolle 2019.
- Schama, Simon, *Rembrandts Augen* (1999), aus dem Englischen von Bettina Blumenberg, Berlin 2000.

Kapitel VI.3 (Blake)

- Ackroyd, Peter, *Blake*, London 1995.
- Bindman, David, »Blake as a painter«, in: Morris Eaves (Hg.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge 2003, S. 85–109.
- Chevrier, Jean-François, *L'Hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris 2012, S. 93–127.
- Fisch, Harold, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton, and Blake. A Comparative Study*, Oxford 1999.
- Hagstrum, Jean H., »William Blake Rejects the Enlightenment«, in: Northrop Frye (Hg.), *Blake. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (NJ) 1966 (Twentieth Century Views), S. 142–155.
- Myrone, Martin, »Henry Fuseli and Gothic Spectacle«, in: *Huntington Library Quarterly* 70.2/2007, S. 289–310.
- Rowland, Christopher, *Blake and the Bible*, New Haven (CT)/London 2010.
- Tannenbaum, Leslie, *Biblical Tradition in Blakes's Early Prophecies. The Great Code of Art*, Princeton (NJ) 1982.
- Todd, Ruthven, *William Blake. The Artist*, London 1971.
- Vogel, Matthias, »Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls. Rezeptionsästhetische Reflexionen im Werk von Johann Heinrich Füssli«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 7/2000, S. 111–127; URL der Onlineversion: <http://doi.org/10.5169/seals-720057> (aufgerufen am 5.10.2022).
- William Blake Archive, URL: <http://www.blakearchive.org/> (aufgerufen am 5.10.2022).

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Niklas Bender 2025,  <https://orcid.org/0009-0008-7340-6454>

Publikation: Wallstein Verlag 2025

Wallstein Verlag GmbH, Geiststr. 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de | info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Raleway

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,

unter Verwendung der Abbildung Rembrandt van Rijn, »Saul und David«

(© Mauritshuis, Den Haag)

Lithografie: SchwabScantechnik, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-5986-4

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8150-6

DOI <https://doi.org/10.46500/83535986>