



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

König von Gottes Gnaden? Der gute und der böse Monarch auf der frühmodernen Bühne in den Niederlanden bis ca. 1625 anhand der Davidspiele

Bloemendal, J.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

Published in

Akteure und Aktionen: Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Bloemendal, J. (2008). König von Gottes Gnaden? Der gute und der böse Monarch auf der frühmodernen Bühne in den Niederlanden bis ca. 1625 anhand der Davidspiele. In C. Meier, B. Ramakers, & H. Beyer (Eds.), *Akteure und Aktionen: Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit* (pp. 289-319). (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme; No. 23). Rhema.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

JAN BLOEMENDAL (Den Haag/Amsterdam)

KÖNIG VON GOTTES GNADEN?

Der gute und der böse Monarch auf der frühmodernen Bühne in den Niederlanden bis ca. 1625 anhand der Davidspiele

I

Mit seinen ›Gebroeders‹ (1640) hatte Joost van den Vondel (1587–1679) eine erfolgreiche Tragödie geschrieben.¹ Im Jahre 1641 wurde das Spiel zwölfmal im Amsterdamer Theater (›De Amsterdamse Schouwburg‹) gespielt und bis 1660 jährlich einige Male.² Nicht nur die große Zahl der Aufführungen zeigt den Erfolg des Spiels. Es wurde auch sehr von Vondels Freund Gerardus Johannes Vossius (1577–1649), Professor am Athenaeum Illustre, gepriesen. Nachdem er ›Gebroeders‹ gelesen hatte, war sein Urteil: *Scribis aeternitati*.³

In ›Gebroeders‹ hatte Vondel einen Teil von Davids Leben behandelt, der in 2 Sam 21,1–14 und von Flavius Josephus in seinen ›Antiquitates Judaicae‹, Buch 7, Kapitel 12, erzählt wird. Drei Jahre hat es in Israel keinen Regen gegeben. Die Ernten fallen aus, und der Hunger wird immer bedrängender. Als David in dieser heiklen Lage Gott fragt, warum er sein Volk so sehr quält, lautet die Antwort des Herrn (2 Sam 21,1, Übersetzung Luther 1545): ›Um Sauls willen und um des Bluthauses willen, daß er die Gibeoniten getötet hat.‹ Um den Hunger zu beenden, soll der Mord gesühnt werden. Die Gibeoniten verlangen als Rache den Tod von Sauls sieben Söhnen. Anders als wie es in der Bibel erzählt wird, läßt Vondel David lange zögern, bevor er in die Forderung der Gibeoniten einwilligt. In der Zueignung an Vossius weist Vondel auf die Gerechtigkeit der Strafe Gottes wegen Sauls Verbrechen und seiner *ongehoorzaamheid*,

¹ Dieser Aufsatz wurde im Rahmen des von der NWO (Niederländische Organisation für Wissenschaftliche Forschung) geförderten Vidi-Projekts ›Latin and Vernacular Cultures: Theatre and Public Opinion in the Netherlands (ca. 1510–1625)‹ (Aktensnummer 276-49-001) verfaßt. Ich danke meinen Kollegen Hans van den Berg und Jan Gielkens für die sprachliche Korrektur der deutschen Fassung meines Textes.

² Insgesamt 43mal: JACOB ADOLF WÖRP, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496–1772*, Amsterdam 1920, S. 95; über ›Gebroeders‹ auch WISSE ALFRED PIERRE SMIT, *Van Pascha tot Noach*, Zwolle 1956–1962, Bd. 1, S. 265–302; hg. in JOOST VAN DEN VONDEL, *Werken*, Amsterdam 1927–1937, Bd. 3, S. 797–878. Auch KÅRE LANGVIK-JOHANNESSEN, *Het treuspel spant de kroon. De tragiek bij Vondel*. Opstellen, Wommelgem 1987, S. 91–127 und DERS., *Zwischen Himmel und Erde. Eine Studie über Joost van den Vondels biblische Tragödie in gattungsgeschichtlicher Perspektive* (Germanistische Schriftenreihe der norwegischen Universitäten und Hochschulen 1), Kopenhagen [u. a.] 1963, S. 114–132, und KAREL PORTEMAN, 18 april 1641. In de Amsterdamsche schouwburg gaat Vondels *Gebroeders* in première. Concept en opvoering van een ambitieus treuspel, in: ROB L. ERENSTEIN (Hg.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, S. 218–225.

³ GEERAARDT BRANDT, *Het leven van Joost van den Vondel*, 's-Gravenhage 1932, S. 36. Übrigens schrieb Vondel mehrere Dramen mit Davidstoff: ›Koning David in Ballingschap‹, ›Koning David herstell‹ (1560) und ›Adonias of Rampzalige kroonzucht‹ (1661).

hoogmoed, wrevelmoedigheid, kerckschennis, meenedigheid en wreedheid (Ungehorsam, Hochmut, Übermut, Entweiung der Kirchen, Meineidigkeit und Grausamkeit) hin,⁴ während David der ideale Fürst ist, der seinen Gott fürchtet:

*Het tegendeel openbaert zich in den godvruchtigen nazaet en dapperen krijgsheld David, die, gelijck een zon, onder de verlichte koningen, gebloncken heeft, wiens gedachtenis noch heden, over den ganschen aerdbodem, ja in den hemel blincket, en altijd blincken zal, en wiens sonderlinge deughden en daeden niemant zonder den geest, waer mede zijn hoofd van boven gebalsemt en overgoten was, niemant zonder zijne goddelijcke harp en snaren kan volprijzen.*⁵

»Das Gegenteil offenbart sich im gottesfürchtigen Nachfahren und tapferen Helden David, der wie eine Sonne unter den leuchtenden Königen geschienen hat, dessen Gedenken jetzt noch über den ganzen Erdboden, ja sogar im Himmel scheint und immer scheinen wird, und dessen besondere Tugenden und Taten niemand ohne den Geist, mit dem sein Haupt von oben gesalbt und übergossen wurde, und auch nicht ohne seine göttliche Harfe und göttlichen Saiten völlig preisen kann.«

Als ein idealer Fürst muß sich David auch im Zweikampf zeigen: Saul tötet rücksichtslos, David nur um Gott zu gehorchen. So zumindest stellt es Vondel im Widmungsbrief dar. Im Stück selbst sind die Verhältnisse etwas problematischer: David tötet seine Geschwister auch aus Rache. Indem er David in der Widmung als gottesfürchtigen Fürsten darstellte, konnte Vondel die Prüfung Davids auf die gleiche Stufe wie die Prüfung Abrahams stellen, als dieser Isaak opfern sollte. Die Söhne Sauls sind Verwandte Davids, der Michal, die Tochter von Saul, geheiratet hatte. David ist selbst eine Präfiguration Christi in dessen Betrübnis und Zögern in Getsemane.⁶

II

Diese Beschreibung der Tragödie »Gebroeders« zeigt, daß das Leben Davids viele, auch sehr problematische und manchmal weniger bekannte, Aspekte hat, und daß ihm auch seine Familie viele Verwicklungen einbrachte. Hier ist er der König, der die Söhne Sauls, die seine Rivalen sind, ermorden läßt. Natürlich gibt es auch den David, der Saul mit seinem Harfenspiel aufmuntert und der dessen Tochter Michal heiratet, den David, der den Philister-Riesen Goliath erschlägt, den David, der sich die verheiratete Frau Bathseba aneignet, den David, der den Aufstand seines Sohnes Absalom niederschlagen muß, den David, der um die Vergewaltigung seiner Tochter Thamar durch seinen Sohn Amnon trauert, die Geschichte der Freundschaft zwischen David und Sauls Sohn Jonathan, und den Psalmisten David.⁷ Anders gesagt: »David ist Jüngling, Hirte, Herrscher, Prophet,

⁴ VONDEL (wie Anm. 2) S. 799.

⁵ Ebd. S. 799–800.

⁶ Ebd. S. 803.

⁷ Vgl. auch BALZ ENGLER, David im englischen Drama. Biblische und nachbiblische Erzählversuche, in: WALTER DIETRICH/HUBERT HERKOMMER (Hgg.), König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt (Kolloquien der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften 19), Freiburg/Schweiz 2003, S. 761–775, insb. S. 761; HEINZ MEYER, David poenitens als Exempelfigur des Jesuitentheaters,

Musikant, Feldherr, Liebhaber, Freund, Rivale, Vater, alternder König, Sünder und Büßer.«⁸ Im späten Mittelalter sah man ihn als das Ideal eines tugendhaften Ritters, er war einer der neun ›Preux‹ oder ›Worthies‹ (›Gute Helden‹): außer ihm waren darunter Josua und Judas Maccabäus als Vertreter des jüdischen Volkes, es gab zudem drei heidnische Helden – Hektor, Alexander der Große und Julius Caesar – und drei christliche ›Worthies‹ – Artur, Karl der Große und Gottfried von Bouillon.⁹

Außerdem bot der Stoff von Davids Leben die Möglichkeit zu typologischen, symbolischen und moralischen Deutungen. David konnte, insbesondere wegen seiner Rolle als Vorfahre von Jesus, eine Präfiguration Christi sein, wie bei Vondels ›Gebroeders‹, und ein Vorbild für moralisch gutes Handeln – und außerdem ein Antivorbild, wie man sich nicht verhalten sollte.¹⁰ Auf diese Weise fügte David sich, im Theater wie in anderen theologischen und literarischen Gattungen, in die vierfache Biblexegese ein, die im Mittelalter entwickelt worden war und die bis auf die Kirchenväter zurückverfolgt werden kann.¹¹ Neben dem *sensus literalis* wurden Figuren aus dem Alten Testament als Präfigurationen von Figuren aus dem Neuen – insbesondere von Christus – interpretiert oder auf die Kirche bezogen (*sensus typologicus* oder *allegoricus*), als Modelle zur Moralität des eigenen Lebens (*sensus tropologicus* oder *moralis*), oder als ›Voraussagungen‹ des neuen Jerusalem und der Endzeit, der Mysterien des Himmels, an denen der Mensch im Jenseits teilhaben kann (*sensus anagogicus* oder eschatologische Bedeutung). Mag eine solche Sinnggebung in modernen Augen arbiträr und zufällig sein, für die mittelalterlichen und frühmodernen Menschen gab sie der eigenen Zeit und dem eigenen Leben

in: NINE MIEDEMA/RUDOLF SUNTRUP (Hgg.), *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft. Festschrift für Volker Honemann zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main [u. a.] 2003, S. 841–862. S. jetzt auch WOLFRAM WASHOF, *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, 14), Münster 2007. FRANS-WILLEM KORSTEN, *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit, Filverum 2006*, S. 93–112 (K. 4: ›Politiek en religie in omarming. Gebroeders‹), hat Familienbeziehungen und Morde als traumatisches Element der Gestaltung der Nation dekonstruiert.

⁸ MEYER (wie Anm. 7) S. 843.

⁹ Siehe u. a. WIM VAN ANROOIJ, *Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300–1700)*, Amsterdam 1997; und HORST SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971.

¹⁰ Siehe auch HUGO STEGER, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bildarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6), Nürnberg 1961; ›David‹, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 3, 1954, Sp. 1083–1119 [ROBERT L. WYSS]; ›David‹, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 3, 1957, Sp. 594–603 [JEAN DANÉLOU]; GISELA URBANER, *Die Gestalt König Davids in der deutschen dramatischen Dichtung*. Diss. Wien 1964; CHRISTOPHER M. DENNIS, *Literary Conceptions of David in the English Renaissance*, Diss. Princeton University 1979; RAYMOND-JEAN FRONTAIN/JAN WOJCİK (Hgg.), *The David Myth in Western Literature*, West Lafayette, Indiana, 1980.

¹¹ Vgl. FIDEL RÄDLÉ, *Das Alte Testament im Drama der Jesuiten*, in: FRANZ LINK (Hg.), *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, Erster Teil, Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert* (Schriften zur Literaturwissenschaft 5,1), Berlin 1989, S. 239–252; und MEYER (wie Anm. 7) S. 842.

einen Sinn, damit sie sich bewußt waren, daß sie nicht für sich allein lebten, sondern in einem größeren Zusammenhang standen.¹²

Die Figur Davids konnte man auch als Muster oder Referenz für zeitgenössische Fürsten anwenden. So konnte sie als Fürstenspiegel dienen, eine Präfiguration für einen Fürsten sein und dessen Herrschaft rechtfertigen. Auf dieser Weise läßt der Antwerper Rederijker Cornelis van Ghistele (1510/1511–1573) in der ersten Fassung seines Dramas ›Eneas und Dido‹, aufgeführt im Mai 1551, die Charaktere im Prolog König Karl V. preisen, dessen Regierung von der Weisheit Salomons, der Bescheidenheit Josephs und der Gerechtigkeit Davids gekennzeichnet sei.¹³ In ähnlicher Weise preist Cornelis Everaert (ca. 1480–1556), sein Kollege aus Brügge, in seinen Spielen ›Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn‹ (Hoher Wind und süßer Regen) und ›Aragoenoysen‹ (Die Aragoneser), geschrieben anläßlich des Sieges von Karl V. über den französischen König Franz I. in Pavia im Jahre 1525, den Kaiser durch einen Vergleich mit David, der in ›Hooghen Wynt‹ gezeigt wird, wenn er Jerusalem mit dem Haupte Goliaths betritt, und der in ›Aragoenoysen‹ die Krone der Ammoniter erbeutet.¹⁴ Eine besondere Ähnlichkeit zeigt Everaert in ›Tspel vanden Pays‹, das geschrieben wurde, um den Waffenstillstand von Nizza (1538) zu feiern. Das Spiel porträtiert Abigail, die den Frieden zwischen David und Nabal bewirkt, als *figura* von Eleanor von Habsburg, die Franz I. und Karl V. zusammenbrachte.¹⁵ Noch einmal Vondel: in seiner Tragödie ›Koning David herstel‹ (1560) schließt er mit der Panegyrik des englischen Königs Karl II. an, der aus seinem Exil zurückkehrte.¹⁶

¹² Siehe z.B. HENRI MARIE JOSEPH SONIER DE LUBAC, *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 4 Bde., Paris 1959–1964; BRIGITTE DEKEYZER, *Een gelaagde bijbellectuur: over het gebruik van typologie in de rederijkersliteratuur*, in: *Jaarboek ›De Fonteyne‹ Gent* 53–54 (2. Reihe 45–46), 2003–2004, S. 9–30, insb. S. II; und JAMES A. PARENTE, JR., *Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680* (Studies in the History of Christian Thought 39), Leiden [u.a.] 1987, S. 68–70 und 106–108. Weiter SAMUEL AMSLER, *David, Roi et Messi*, Neuchâtel 1963; WALTER BRUEGGEMANN, *David and his Theologian*, in: *Catholic Biblical Quarterly* 30, 1968, S. 156–188; ROLF A. CARLSON, *David the Chosen King*, Stockholm 1964.

¹³ Cornelis van Ghistele, *Eneas en Dido* (1), in: *Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België*, II 369, fol. 3^{ro}–4^{ro}. Vgl. GARY K. WAITE, *Reformers on Stage. Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515–1556*, Toronto/Buffalo/London 2000, S. 77 und 196.

¹⁴ Cornelis Everaert, *Tspel van Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*, in: WIM N. M. HÜSKEN, *De spelen van Cornelis Everaert*, 2 Bde., Hilversum 2005, Bd. 1, S. 219–249; und *Tspel dat ghespeilt was voor den Aragoenoysen*, ebd. Bd. 1, S. 274–299; JACOB WIJBRAND MULLER/LODEWIJK SCHARPÉ, *Spelen van Cornelis Everaert*, Haarlem 1898–1920, S. 87–102 und 118–130; (1), S. 100; (2), S. 127; für die Geschichte von David und der Krone der Ammoniter vgl. 2 Samuel 10. Vgl. WAITE (wie Anm. 13) S. 188.

¹⁵ Everaert, *Tspel vanden Pays*, in: HÜSKEN (wie Anm. 14) Bd. 2, S. 1008–1031, insb. 1030, V. 358–363; MULLER/SCHARPÉ (wie Anm. 14) S. 544–56; 555. Vgl. 1 Samuel 25. Siehe auch WAITE (wie Anm. 13) S. 190–191. Abigail konnte auch eine *figura* von Maria sein, siehe unten bei Anm. 40–41.

¹⁶ Siehe Geeraardt Brandt, der in seiner Biografie Vondels schrieb, daß ›Koning David herstel‹ abgefaßt wurde »bij gelegenheit van de wonderbare herstellinge des konings van Grootbritanje Karel den tweeden«. GEERAERD BRANDT, *Het leven van Joost van den Vondel*, in: J. V. Vondels *Poëzy of Verscheide Gedichten*. Op een nieu by een vergadert, en met veele ook voorheen nooit gedrukte dichten vermeerderd: Mitsgaders een aanleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste, en het Leven des Dichters, Franeker 1682, S. 67. Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Helmer Helmers. Siehe auch KORSTEN, *Vondel belicht* (wie Anm. 7), S. 187–191, der

Auch konnte man biblische Personen mit der klassischen Lehre der vier Haupttugenden *temperantia*, *constantia*, *providentia* und *fortitudo* in Verbindung bringen.¹⁷ In derselben Weise kann David in je anderen Kontexten zur Illustration verschiedener Sachverhalte des Tugendsystems dienen, wie *poenitentia*, *amor paternus*, *inimici dilectio*, *clementia*, *mansuetudo*, *patientia*, sowie im allgemeineren Sinne *pietas* und *virtus*.¹⁸ Außerdem war das Leben Davids und seiner Familie dem der griechisch-mythologischen Familien wie der Tantaliden und Ödipus ähnlich. Um noch einmal Vondel als Beispiel zu nehmen: In ›Gebroeders‹ hatte er auch in David eine Art von Elektra geschildert, wie sie in der Tragödie des Sophokles vorkommt.

Dabei unterschied die vielschichtige Figur Davids sich von vielen anderen, eindimensionalen, biblischen Exempelfiguren, wie zum Beispiel von der keuschen Susanna, von Hiob, der in Unglück und Leid *patientia* aufweist, und von Moses, der sein Volk aus Ägypten rettet. Die Vielzahl von Kontexten, in denen David auftritt, macht es notwendig, verschiedene Rollen Davids zu charakterisieren, jeweils in Bezug zu anderen Figuren. Man hat mindestens sechs Gruppen von David-Stücken unterschieden, und zwar nach Davids Antagonisten: David und Goliath, David und Jonathan, David und Saul, *David poenitens*, David und Absalom und David und Salomon.¹⁹

Trotz der zahlreichen Möglichkeiten zur Inszenierung und Deutung gab es drei Komplikationen: Die Figur Davids war sehr bekannt, ebenso wie die politischen oder religiös-polemischen Deutungen, die damit verbunden sein konnten; Behörden, die sich um die öffentliche Ruhe Sorgen machten, fürchteten immer wieder eine Gattung, die als Darstellung von Handlungsmustern vor einem größeren Publikum, das als Gruppe reagierte, dieses Publikum beeinflussen konnte,²⁰ und schließlich: David war kein makelloser König schlechthin, wie schon die Geschichte mit Bathseba zeigt.

Die theologische und literarische Rezeption der Davidfigur versuchte dagegen immer, ein positives und fleckenloses Bild zu zeigen. Die Sündenschuld des Helden war ein exegetisches Problem, das man einerseits lösen konnte, indem man die Reue und Buße zeigte, mit der David angemessen auf seine Verfehlung reagierte und auf die Bußlieder des Psalters hinwies, so daß David doch noch zum Vorbild werden konnte. Eine zweite Lösung war die schon genannte typologische Exegese von David als *figura*

betont daß in diesem Stück gezeigt wird, daß die höchste Autorität in der Möglichkeit und der Kraft zu fliehen liegen kann.

¹⁷ Z. B. Rupert von Deutz, *De Victoria verbi Dei* 8, 14–22, PL 169, Sp. 1388D–1393D, der die Geschichte von Esther auf diese Weise deutet. Auf dieselbe Weise interpretierte der Amsterdamer Rector Cornelius Crocus im Widmungsbrief seines Spiels ›Joseph‹ (1536) das Leben des Erzvaters.

¹⁸ MEYER (wie Anm. 7) S. 843.

¹⁹ So JOHANNES MÜLLER S. J., *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, 2 Bde. (Schriften zur Deutschen Literatur für die Görresgesellschaft 7–8, Bd. 2), Augsburg 1930, S. 104–105; er übersieht offensichtlich das Paar David und Nabal/Abigail, 1 Samuel 25, 3–39; auch JEAN MARIE VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, 2 Bde., Stuttgart 1983–1984, Bd. 2, S. 980; MEYER (wie Anm. 7) S. 844.

²⁰ ENGLER (wie Anm. 7) S. 361–362.

Christi, so daß die Geschichte eine heilsgeschichtliche Dimension bekam.²¹ Ambrosius gilt als der Kirchenvater, der die Maßstäbe für die Bewertung der Davidfigur gesetzt hat, vor allem mit seiner Schrift ›De apologia prophetae David‹.²² Und es war in dieser Hinsicht auch wichtig, daß David ein Mann nach Gottes Herzen genannt wurde.²³

III

Im Drama der frühen Neuzeit wurden Teile der Davidgeschichte regelmäßig auf die Bühne gebracht, auf Lateinisch und in der Volkssprache, in den Niederlanden sowie im französischen, deutschen und englischen Drama, und die Nationalliteraturen waren mehr oder weniger aufeinander bezogen. So muß Vondel mit einigen französischen Stücken vertraut gewesen sein,²⁴ nämlich mit dem Spiel ›David‹ (1601 erschienen) von Antoine de Montchrestien (1575–1621) und mit der David-Trilogie von Louis des Masures (1515–1574): ›David combattant‹, ›David triomphant‹ und ›David fugitif‹ (1565).²⁵ Auch war das Thema von David, der Saul beruhigt und aufmuntert, schon in Frankreich von Jean de la Taille (1540?–1608) in seinem ›Saul le furieux‹ dramatisiert worden (1577). Im Anschluß an ›Saul‹ bearbeitete De la Taille die Geschichte der Gibeoniten und der Söhne Sauls in seinem Werk ›Famine ou les Gabéonites‹ (zwischen 1563 und 1573 verfaßt).²⁶ Im französischen Theater wurde David auch in ›La déconfiture de Goliath, tragedie par M. Joachim de Coignac‹ (Genève 1551) auf die Bühne gebracht.²⁷

Im deutschen Raum ist die bekannteste Tragödie über David wahrscheinlich ›Die sieben Brüder‹ von Andreas Gryphius (1616–1664), die nach seinem Tod im Jahre 1698 von seinem Sohn Christian veröffentlicht wurde, aber schon 1652 fünfmal in Breslau aufgeführt worden war. Es handelt sich um eine Übersetzung von Vondels ›Gebroeders‹.²⁸ Im humanistischen Drama gab es schon einen Titel von Jacob Schoepper (ca. 1514–1554), ›Monomachia Davidis et Goliae‹ (1550), in der die Tötung Goliaths durch David eine Ankündigung der Befreiung der Menschheit von der Sünde durch Christus

²¹ Siehe z. B. ERHARD DORN, *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters* (Medium Aevum. Philologische Studien 10), München 1967, zu David S. 52–54 und 95–96.

²² Ambrosius von Mailand, *De apologia prophetae David ad Theodosium Augustum und Apologia altera prophetae David*, CSEL 32, 2, S. 299–408; PL 14, Sp. 851–884 und 885–916. Nachweise bei MEYER (wie Anm. 7) S. 845.

²³ 1 Samuel 13,14.

²⁴ PARENTE (wie Anm. 12) S. 104 und 137–138.

²⁵ Siehe RAYMOND LEBÈGUE, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514–1573)* (Bibliothèque littéraire de la Renaissance, Nouvelle série 17), Paris 1929, S. 327–368.

²⁶ Neue Editionen: Jean de La Taille, *Saul le Furieux* [...] suivi de *La Famine, ou les Gabeonites*, hg. von ELLIOTT FORSYTH, Paris 1968; Ders., *Dramatic works*, hg. von KATHLEEN M. HALL/CHRISTOPHER N. SMITH, London 1972. Analysen in: LEBÈGUE (wie Anm. 25) S. 397–439; KOSTA LOUKOVITCH, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris 1933.

²⁷ LEBÈGUE (wie Anm. 25) S. 319–320.

²⁸ Siehe HENRI PLARD, *Die sieben Brüder/Oder die Gibeoniter*, in: GERHARD KAISER (Hg.), *Die Dramen des Andreas Gryphius*, Stuttgart 1968, S. 306; auch PARENTE (wie Anm. 12) S. 169–175.

ist.²⁹ Auch der Züricher reformierte Prediger Rudolph Gwalther (1519–1596) verfaßte ein ›Nabal‹ genanntes Stück (1549) und eine ›Monomachia Davidis et Goliae‹ (1550).³⁰ 1600 wurde in Graz das anonyme Jesuitenspiel ›Saul et David‹ aufgeführt.³¹ Michael Virdung (1575–1637) aus Jena hatte 1598 seine Tragödie ›Saul‹ publiziert; er sah Saul als *exemplum* der unangenehmen Konsequenzen von politischem Ehrgeiz.³² Wolfhart Spangenberg's ›Saul‹ (1606) regte die Zuschauer und Leser zum Verzicht auf Ehrgeiz und zum Gehorsam gegenüber Gott an.³³

Im englischen Drama gab es weniger Inszenierungen der Davidgeschichte, weil die Theaterzensur in England ihre Rolle besonders eifrig spielte. Die genannten Komplikationen bringen es sogar mit sich, daß es nicht möglich ist, eine eigenständige Tradition im Umgang mit dem Davidstoff nachzuweisen. »Über das Selbstverständliche und über das Gefährliche wird geschwiegen, aus ganz verschiedenen Gründen.«³⁴ In frühmoderner Zeit sind zu erwähnen George Peeles ›The Love of David and Fair Bersabe, with the Tragedie of Absolon‹ (1599 publiziert) und Thomas Watson (1515/1516–1584), ›Absalom‹ (um 1540 geschrieben), worin ein ›göttliche[r] David mit der Bürde eines bestialischen Sohns‹ die bekannteste ist.³⁵

Auch im jesuitischen Bereich wurde die Davidfigur häufig auf die Bühne gebracht, und zwar etwa achtzigmal, wie die Titel und Periochen, das heißt die in der Regel zweisprachigen lateinisch-deutschen Programmzettel, zeigen. Die Dramentexte selbst sind oft nicht überliefert.³⁶ Selbstverständlich gab es noch mehr Dramen, in denen die Geschichte von David gezeigt wurde, aber diese Beispiele reichen, um wenn nötig

²⁹ PARENTE (wie Anm. 12) S. 173, N. 41. Dortmund (M. Soter) 1550; weitere Ausgabe: Antwerpen (J. Latus) 1551. Siehe auch PAUL BAHLMANN, Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, 1480–1550. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte, Münster 1893, S. 95–96.

³⁰ Rudolph Walther, *Comœdia sacra, quae inscribitur Nabal, desumpta ex I Samuelis XXV cap. Nunc primum conscripta et aedita*, Zürich (Christof Frischover) 1549; Ders., *Monomachia Davidis et Goliae et allegorica eiusdem expositio, heroico carmine descripta*, Zürich (Christof Frischover) 1550. Moderne Edition des ›Nabal‹ von SANDRO GIOVANOLI in: Rudolf Gwalthers ›Nabal, ein Zürcher Drama aus dem 16. Jahrhundert (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 83), Bonn 1979. Siehe auch SANDRO GIOVANOLI, Form und Funktion des Schuldramas im 16. Jahrhundert. Eine Untersuchung zu Rudolf Gwalthers ›Nabal‹ (1549) (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 101), Bonn 1980; MARIA WITKOWSKA, Das neulateinische Schuldrama ›Nabal‹ von Rudolf Gwalther und seine deutschen Fassungen (Zürcher Beiträge zur Reformationsgeschichte 13), Bern 1987. Weiter z. B. BAHLMANN (wie Anm. 29) S. 104–105. Der *senex*, der den Prolog spricht, belehrt die Zuschauer über die Exempelfiguren des Dramas: Nabal zeigt die Folgen der Trunksucht auf, Abigael, der Priester Abiathar und David sind positive Vorbilder für alle Frauen, für die Kirchenvorsteher und für diejenigen, die ein öffentliches Amt verwalten, siehe VOLKER JANNING, Der Chor im neulateinischen Drama. Formen und Funktionen, Münster 2005, S. 95.

³¹ JEAN-MARIE VALENTIN, *Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001, S. 270.

³² PARENTE (wie Anm. 12) S. 15 und N. 13.

³³ Ebd. S. 66 und N. 17.

³⁴ ENGLER (wie Anm. 7) S. 762–763. Er nennt nur ein Stück.

³⁵ Eine moderne Ausgabe des letztgenannten Spiels bei JOHN HAZEL SMITH, *A Humanist's ›Trew imitation‹. Thomas Watson's Absalom* (Illinois Studies in Language and Literature 52), Urbana 1964. Siehe auch HOWARD B. NORLAND, *Drama in Early Tudor Britain 1485–1558*, Nebraska 1995, S. 295–306, insb. S. 302.

³⁶ Siehe MEYER (wie Anm. 7); ELIDA MARIA SZAROTA (Hg.), *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, 4 Bde., München 1979–1987.

deutlich zu machen, daß die Niederlande, auch was die David-Dramen angeht, keine literarische Insel in Europa waren.

IV

Nicht nur im Drama, sondern auch in anderen Gattungen spielte David eine Rolle. Förderlich war dabei die Tatsache daß er, wie gesagt, eine Figur war, die man zur Identifikation oder Legitimierung politischer Kräfte anwenden konnte. Ein wichtiges Beispiel ist die achte Strophe des niederländischen Liedes ›Wilhelmus‹:

*Als David moeste vluchten
Voor Saul den Tyran:
Soo heb ik moeten zuchten
Met menich Edelman:
Maer Godt heeft hem verheuen /
Verlost wt alder noot /
Een Coninckrijcke ghegheuen
In Israel seer groot.*

›So, wie David vor dem Tyrannen
Saul flüchten mußte,
so mußte ich mit manchem
Edelmann seufzen,
Gott hat ihn jedoch erhöht,
von allen Nöten erlöst
und ihm ein Königreich geschenkt
im großen Israel.‹

Diese Erwähnung Davids hat nicht nur zum Ziel, die Parallele zwischen Wilhelm von Oranien und David aufzuzeigen, sondern auch, Oranien in Gottes Volk aufzunehmen. Überdies wird die Aussicht auf bessere Zeiten eröffnet: Wie Gott David erlöste, so wird er auch Oranien und das Volk der Niederlande erlösen.

So konnte die Figur des David oder der Typ David in der Propaganda zur Zeit des niederländischen Aufstands eingesetzt werden.³⁷ Oft wurde David Saul oder Goliath gegenübergestellt. 1562 organisierte die Rederijkerkamer *De Korenbloem* aus Brüssel ein Refrainfest mit der Frage, was die Länder in Ruhe halten könne (*Wat dat de Landen can houden in Rusten*). Man hoffte in diesem Jahr, noch vor dem Ausbruch des Krieges, auf Versöhnung, wie es das Thema für die Lieder, *pace*, bezeugt: *Als David speelde op sijnder Herpen, verdrijvende Sauls boosen Woet* (›Als David auf seiner Harfe spielte und

³⁷ MARIJKE SPIES, *Verbeeldingen van vrijheid: David en Mozes, Burgerhart en Bato, Brutus en Cato, in: De zeventiende eeuw* 10, 1994, S. 141–158. Übrigens tritt dieser Vergleich öfters auf, z. B. in einem Lied an Moritz von Sachsen und in einem deutschen Lied für die Gräfin Maria Cleophe von Sultz (1570) sowie in einem Gedicht von 1564 für Kaiser Maximilian II., beim Tod von dessen Vater Ferdinand, vgl. ROCHUS VON LILIENCRON (Hg.), *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bd. 4, Leipzig 1869, S. 415–417; PHILIP WACKERNAGEL (Hg.) *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 4, Leipzig 1874, Lied 1037, 1, 2, 3a und Lied 722.

Sauls böse Wut vertrieb). In den Liedern wird von Präfigurationen der Heilswahrheit wie Judith und Holofernes, David mit Saul und David und Goliath gesungen. So singt die Kammer aus Aalst:

*Al wilt ons Saul noch commen benijden,
Pharao bestrijden,, in d'Eertsche dal:
Christus is ons gheschoncken
Heeft Pharao verdronken [usw.].³⁸*

›Obwohl Saul uns noch beneiden wird
und Pharao bekämpfen im irdischen Tal,
wurde Christus uns geschenkt,
er hat den Pharao ertränkt [usw.]‹.

Sobald der Krieg wirklich begonnen hatte, wurde dem Davidthema eine politische Deutung gegeben. Es gibt im ›Geuzenliedboek‹ einen Vergleich zwischen David und dem Auszug aus Ägypten und zwischen Oranien und der Befreiung aus der spanischen Gewalt, in ›Een nieuw Liedeken‹, geschrieben aus Anlaß der Vertreibung der kalvinistischen Prediger aus Antwerpen (1567). Margaretha van Parma und ihre Ratsherren werden mit Saul verglichen:

*Men machse wel ghelijcken
By Coninck Saul ghesusseert,
Die Gods ghebodt ghinck bestwijcken
Ende heeft des Werelt goet begheert,
Daerom is syn Rijck ghemineert,
Ende is van God gedestruert [usw.].³⁹*

›Man kann sie mit König Saul
vergleichen, der abgesetzt worden war,
der Gottes Geboten untreu wurde
und der weltliche Güter begehrt hat,
deswegen wurde sein Reich verkleinert
und von Gott vernichtet [usw.]‹.

Das Lied endet mit einem Gebet an Gott, Bredero und Lodewijk van Nassau zu bewahren, damit sie zusammen mit David – Wilhelm von Oranien – um den christlichen Glauben kämpfen. Und so sind wir wieder zurück bei der Identifizierung von David und Oranien im ›Wilhelmus‹:

*Op dat sy vrymoedich sonder vaer,
Dat Evangelium volghen naer,
En strijden met David eendrachtich
Voor dat Christen gheloove warachtich.⁴⁰*

³⁸ Refereynen ende liedekens van diuersche rhetoricien [...]. Ghelesen en ghesonghen op de Corenbloemen camere binnen Bruessele [...] 1562, Brussel (Michiel van Hamont) 1563, fol. 8^o. Zitiert nach SPIES (wie Anm. 37) S. 142.

³⁹ Een nieu liedeken, in: ESGO T. KUIPER (Hg.), Het Geuzenliedboek, Zutphen 1924, S. 45–48, insb. S. 46–47; siehe auch http://www.dbnl.org/tekst/_geuooorgeuzo1_oi/_geuooorgeuzo1_oi_0029.htm.

⁴⁰ KUIPER (wie Anm. 39) S. 48.

›Damit sie freimütig ohne Angst
dem Evangelium nachfolgen
und einträchtig zusammen mit David
für den wahren christlichen Glauben kämpfen.«

Selbstverständlich gibt es auch zahlreiche Gemälde und andere Abbildungen, auf denen frühmoderne Künstler Episoden aus der David-Geschichte darstellten. Besonders David als Sieger über Goliath war ein beliebtes Thema, z. B. von Domenico di Niccolò (ca. 1423) im Flurmosaik des Doms von Siena, oder auf Ölgemälden von Guido Reni (ca. 1605) und Caravaggio (ca. 1608). Berühmt ist noch immer der David von Michelangelo (1503–1504). Auch Davids Begegnung mit der klugen Frau Nabals, Abigail, wurde öfters dargestellt, z. B. von Frans Pourbus dem Jüngeren (ca. 1600). Solche Abbildungen stehen fast immer in einer typologischen Deutungstradition, wobei Abigail eine *figura* für Maria als Fürsprecherin für die Menschen bei Gott war, oder ein Symbol für weibliche Intelligenz, wie zum Beispiel in Gemälden von Hans Bol (1587), Wittewaël (1597) und vielen anderen holländischen, Utrechter und flämischen Meistern. Auch in der Musik war David kein Unbekannter: Die Psalmen wurden in Noten gefaßt, aber auch seine Klage über Jonathan, wie Motetten von Desprez, De la Rue und Clemens non Papa zeigen. David war in allen Künsten und in vielen Nationalkulturen äußerst beliebt.

V

In vielen Fällen werden David und der Fürst, der von ihm repräsentiert oder präfiguriert wird, von guten Eigenschaften wie Gottesfurcht und Tapferkeit gekennzeichnet und sind seine Gegenspieler, Saul oder Goliath, von Gott verlassen und wollen Gottes Volk Böses tun. Wie Vondel in seinen ›Gebroeders‹ hatten vor ihm schon andere Schriftsteller Teile der Davidgeschichte dramatisiert. Die Konkretisierung des Themas ist von der vom Verfasser ausgewählten Episode aus dem Leben Davids und der Thematisierung und Deutung der Ereignisse abhängig. Eine Frage ist auch, ob die Ausarbeitung auch vom gewählten Medium abhängig ist, d. h. von der lateinischen oder niederländischen Sprache. Um diese letzte Frage zu beantworten, werden erst die volkssprachlichen Stücke untersucht, dann die lateinischen. Die Untersuchung beschränkt sich, wie im Titel dieses Aufsatzes schon angegeben, auf Stücke, die in den Niederlanden geschrieben wurden.

›Een spel van sinnen van Saul ende David‹ ist ein anonymes Rederijkerstück von etwa 800 Zeilen aus der Sammlung der Haarlemmer Kammer *De Pellicanisten* oder, nach ihrem Sinnspruch, ›Trou Moet Blijcken‹.⁴¹ Das Stück muß vor 1600 abgefaßt worden sein, denn in diesem Jahr stellte Goossen ten Berch, ein Vorstandsmitglied

⁴¹ Siehe WIM N. M. HÜSKEN/BART A. M. RAMAKERS/FRANS A. M. SCHAARS (Hgg.), *Trou Moet Blijcken* Deel 4: Boek D. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijkerskamer ›de Pellicanisten‹ Assen 1994, fol. 94^{vo}–100^{ro}.

von Trou, die Sammlung zusammen.⁴² Dieses Stück wurde im Buch D aufgenommen und von Adriaen Lourisz Lepel abgeschrieben. Die meisten Spiele in diesem Buch gehören zum Bereich der jüngeren Kammer *De Wijngaardranken*, auch *Lieft Boven Al* genannt. Zehn der elf Stücke in diesem Buch sind vom Faktor der Kammer *Lieft Lauris Jansz.* (ca. 1540–ca. 1604) verfaßt worden, nur das Sinnenpiel ›Saul ende David‹ ist anonym. Auch in anderen Hinsichten ist es ein besonderes Spiel: Als das einzige aus der ganzen Sammlung besteht es aus fünf Akten, verteilt in je fünf Szenen und ohne Pausen zwischen den Akten.⁴³ Das Manuskript fängt mit einer Zusammenfassung jeder Szene in einem kurzen Satz und mit einer Art von Perioche in vier Zeilen an:

*Saul davits siel sochten door veel practijken
Maer Door een beelde david bleeff behouden.
Men niet voortbrochten al most hij wijken
Sconcinccs gebieden / Tsecret Jonathe betrouden.*⁴⁴

›Saul versuchte auf mancherlei Weise David zu ermorden,
David jedoch blieb mit einer Statue wohlbehalten
und man verrät ihn nicht, obwohl er aus den Gebieten
des Königs fliehen mußte. Jonathan schützte das Geheimnis.‹

Die Geschichte ist 1 Sam 19 und 20 entnommen, wo beschrieben wird, wie Saul David töten will. Diese Absicht teilt er seinem Sohn Jonathan mit, der es seinem Freund David einflüstert. Im ersten Akt, am Hofe Sauls, gibt Saul David seine Tochter Michal (im Spiel Michol) als Ehefrau; er bereut dies und gibt Auftrag, David zu töten. Jonathan (Jonathas) teilt dies David mit und setzt sich für ihn ein. Im zweiten Aufzug jagt Saul David in die Flucht und versucht, ihn zu töten. David wird von Michal gerettet, indem sie eine Statue ihres Gatten ins Bett legt. Im dritten Akt geht Saul selbst zu Michal, um zu sehen, was passiert ist, und will David suchen lassen. David ist bei Samuel und anderen Propheten. Zunächst schickt Saul Gesandte zu Samuel, sie kehren aber nicht zurück. Schließlich kommt er selbst, um sich zu erkundigen, weswegen man fragt: ›Ist Saul auch unter den Propheten?‹ (1 Sam 19,24). In der letzten Szene flüchtet David und schließt einen Bund mit Jonathan.

Schon die ersten Zeilen beschäftigen sich mit dem Königtum. Saul spricht: *Der coningen woort is heur segel dat niet is te breeken* (›Das Wort von Königen ist ihr Siegel das sie nicht brechen mögen‹). Man muß sich jedoch vor Augen halten, daß es Saul ist, der diese Worte spricht und sofort in seinem Wahnsinn sein Wort bricht; auch heuchelt er, wie er selbst sagt:

⁴² BART RAMAKERS, Voor stad en stadgenoten. Rederijkers, kamers en toneel in Haarlem in de tweede helft van de zestiende eeuw in: DERS. (Hg.), Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400–1650), S. 109–124, insb. S. 112.

⁴³ Dieses Einteilungssystem von fünf Akten kam in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und vor allem im 17. Jahrhundert in Schwang, und zwar unter dem Einfluß der Actus-Einteilung, die die Herausgeber der Komödien von Plautus und Terenz in ihren Ausgaben benutzten. Siehe WILLEM M. H. HUMMELEN, Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw, 's-Gravenhage 1982, S. 13.

⁴⁴ HÜSKEN/RAMAKERS/SCHAARS (wie Anm. 41) fol. 94^{vo}.

*Hoe Dickmaels men een ding tegen sijn eijgen gemoet doet
Met den mont / ick David toe wensche alle voorspoet goet
Maer Irwendich thart woet / tegen hem haet en nijt
Om datmen hem toe scrijft Dat hij Israhel heeft bevrjijt
Met recht mijn in tgemoot spijt dat hij verheven // wert [...].⁴⁵*

›Wie oft macht man etwas gegen sein eigenes Gemüt:
mit meinem Mund wünsche ich David alles Glück,
in meinem Herzen aber wüten Haß und Neid,
weil man ihm zuschreibt, daß er Israel befreit hat.
Wirklich reut es mich, daß er erhaben ist [...].‹

Er weiß, daß David *bevrjijdende voor scandt / geheel Israhel doverhant tegen hem behouden / door sijn cleijne macht / en goodts hulp / daer hij op bouden* (›ganz Israel von der Schande befreit und durch seine kleine Macht und mit Gottes Hilfe, auf die er baute, die Oberhand behalten hat‹).⁴⁶ Der Neid ist geboren am Hofe Sauls. David hingegen ist vernünftig und seinem Fürsten gehorsam:

*Den heer coninck Dienst te doen allen mijn begeren
Niet om doer dien te vermeerren / mijn rijckdom off hoogen staet
Israhels salicheijt gesocht heb / niet eijgen baet
Hoe wel Den coninck Doer sijn raet / goet heeft gevonden
Dat ick onverdient in echten staet sow bliven verbonden
In haer Liefden verslonden / met sijn Lieve dochter bemint.⁴⁷*

›Alles was ich wünsche, ist meinem Herren, dem König, zu dienen.
Nicht um damit meinen Reichtum zu vermehren oder einen hohen Stand zu erwerben
habe ich das Heil Israels gesucht, nicht aus Eigennützigkeit,
obwohl der König es durch seinen Rat genehmigt hat,
daß ich unverdient mit seiner lieben Töchter verheiratet
blieb, in ihrer Liebe verschlungen.‹

Saul wird von seinen Leidenschaften mitgerissen, insbesondere von seinem Neid, David bleibt rational und fromm: Er hätte Saul töten können, verzichtet aber darauf, weil der Fürst ein von Gott gesalbter König ist. Im letzten Akt wird die Freundschaft von David und Jonathan thematisiert. Das Stück betont den Gegensatz zwischen David und Saul und die genannte Freundschaft. Es gibt keine typologischen oder tropologischen Anspielungen, so daß solche Deutungen zwar nicht unmöglich sind, aber auch nicht auf der Hand liegen. Man könnte denken, daß der Streit zwischen den Niederlanden (David) und Spanien (Saul) angedeutet ist, der Text selbst gibt aber keine Hinweise darauf. Selbstverständlich läßt sich diese Frage nur vor dem Hintergrund der Datierung beantworten.

Eine tropologische, moralische Deutung ist für das nächste Spiel gegeben, ›Saul, tragoedie‹ des Malers, Dichters und Dramatikers Guiliam van Nieuwelandt (1584-

⁴⁵ Ebd. fol. 92bis^{vo}.

⁴⁶ Ebd. fol. 92bis^{vo}.

⁴⁷ Ebd. fol. 92bis^{vo}. In der letzten Zeile ist ›sijn‹ in ›sijn‹ geändert.

1635), der in Antwerpen geboren wurde und zweimal von Amsterdam nach Antwerpen umzog und wieder zurückkehrte.⁴⁸ In Antwerpen schrieb er als Mitglied der Kammer *De Olijftack* und ab 1620 von *Der Violieren* senecanisch-klassische Dramen. 1617 veröffentlichte er seine Tragödie ›Saul‹, die neben senecanischen Merkmalen – sie beginnt zum Beispiel mit der Erscheinung eines bösen Geistes (›Boosen gheest‹), wie ›Thyestes‹ und ›Agamemno‹ von Seneca – auch Rederijkerzüge hat, wie die ›Pausae‹.⁴⁹ Das Thema des Trauerspiels in 1900 Versen ist der Niedergang und Tod Sauls und der Aufstieg Davids, wie beschrieben in 1 Sam 13 bis 2 Sam 1 und in ›Antiquitates Judaicae‹ 6,11–15 und 6,1 von Flavius Josephus.⁵⁰

Das Drama hat einen grausamen, eindrucksvollen Anfang mit dem schon erwähnten ›Boosen gheest‹, der sich vorstellt (I,1):

*Den grouwel, anghst, en vrees', breng ick voor mijn gesellen
Door den stinckende weg', wt 't diepte van der hellen.*

›Grauen, Angst und Furcht bringe ich meinen Gesellen
auf dem stinkenden Weg aus der Tiefe der Hölle‹.

Dieser Ton hält das ganze Drama über an. Er wurde schon im Widmungsbrief an den Dekan der Rederijkerkammer *De Olijftack* angekündigt: [...] *verlaten Saul, met sijne dulle uitsinnicheyt [...] in zijne ongerijmde raserry* (›[...] der verlassene Saul mit seinem törichtem Wahnsinn [...] in seiner widersinnigen Raserei‹).⁵¹ David steht in steigender Gunst beim Gott Israels, was Saul sehr quält. David ist der Liebling Gottes, während Saul der göttlichen Gnade beraubt wird. Verzweifelt trachtet er nach dem Leben seines Schwiegersohns, um seine Königswürde – die er von Gott erhalten hatte! – zu sichern. Er vertraut aber zu viel auf sein Schwert: *Mijn sweert is dat my hout, in hoogheyt, en in machten* (›Mein Schwert ist es, das mich in Hoheit und in Macht erhält‹, I,3), statt auf

⁴⁸ Über sein Leben und seine Werke siehe PHILIPP C. MOLHUYSEN/PETRUS J. BLOK (Hgg.), *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* 2, Leiden 1918, Sp. 628–632; A. A. KEERSMAEKERS, *De dichter Guiliam van Nieuwelandt en de Senecaans-classieke tragedie in de zuidelijke Nederlanden. Bijdrage tot de studie van de Zuiderlandse literatuur der zeventiende eeuw*, Gent 1957; über Saul insb. S. 80–92 und 98–101. Eine Zusammenfassung bei GUSTAAF VAN EEMEREN/HUBERT MEEUS, *Elck raep wat. Inhoudsopgaven van de ernstige Nederlandstalige toneelstukken uit de periode 1575–1650*, 2 Bde., Antwerpen 1991–1994, Bd. 1, S. 191–193. Siehe auch LANGVIK JOHANNESSEN, *Zwischen Himmel und Erde* (wie Anm. 2) S. 56–71; über ›Saul‹ S. 61–65 und HUBERT MEEUS, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600–1650*, Leuven 1983, S. 121. Es ist merkwürdig, daß es keine moderne Edition der Dramen von Van Nieuwelandt gibt.

⁴⁹ Hier zitiert nach: *Saul / Tragoedie. / Door / Gvil. van Nieuwelandt / schilder van Antwerpen. / T'Hantwerpen, / by Guiliam van Tongheren, Boeck-vercooper inde Camer-/straet, inden Griffioen. Anno, 1617. / Met Gratie ende Priuilegie* [KB 851 D 20].

⁵⁰ KEERSMAEKERS (wie Anm. 48) S. 98–99, gibt pro Szene an, welche Verse Van Nieuwelandt benutzt hat. Obschon der Dramatiker im ›Tot beslyvinghe‹ eine Stelle aus den ›Antiquitates Judaicae‹ (6,15) übersetzt, gibt es keinen Einfluß auf die dramatische Struktur, wie Keersmaekers ebd. S. 99, N. 18, zeigt. Auch gibt es Reminiszenzen an Hoofs ›Geeraert van Velsen‹ und ›Theseus und Ariadne‹ (vgl. ebd. S. 100). Einflüsse von Jean de la Taille ›Saul le furieux‹ (1562, siehe oben) oder des ›Saul‹ (1608) von Claude Billard gibt es ebensowenig. Auch zeigt sich, daß Van Nieuwelandt die David-Trilogie von Louis des Masures (›Tragédies Saintes‹) nicht kannte (ebd.).

⁵¹ Van Nieuwelandt, *Saul* (wie Anm. 49) fol. Az^{ro}.

seinen Gott. Auch in dieser Hinsicht kontrastiert er mit David, der in der zweiten Szene des ersten Aktes, einem Freundschaftsdialog mit Jonathan, sagt: *Des Heeren woort is vast, en stiert onse ghedachten, / Sijn wett' mijn ziele laeft, dat sy in hem verblijdt, / Heere siet Dauid aen, want ghy sijn hope zijt.* (›Das Wort des Herren steht fest und steuert unsere Gedanken, sein Gesetz erquickt meinen Geist, so daß er sich an Ihm erfreut. Herr, siehe David an, denn Du bist seine Hoffnung.‹)⁵²

In diesem Stück tritt in den ›Pausae‹ ein Chor auf, der in der Liste von ›Personagien‹ angedeutet wird als ›Choor Israelitsche Vrouwen‹.⁵³ Der Chor betont immer die Notwendigkeit, Gott gehorsam zu sein, und steht folglich auf der Seite Davids. Er spricht die Personen und das Publikum an und ist mit seinen sententiösen Sprüchen eher eine normierende Instanz als eine in die Handlung einbezogene Person. Der Chor will David und Gott folgen (1,4), gibt einen frommen Kommentar und verurteilt den Zorn (2,4), und er spottet an, David, der Gottes König sein wird, zu preisen (4,3). Am Ende des fünften Aktes gibt der Chor die tropologische Deutung: Die Geschichte von David und Saul ist ein Spiegel für den Gedanken, daß Gott Treue und Gehorsam will – im zweiten Akt wird die Treue auch in einem Tableau vivant gezeigt (›Trouw in vertooninghe‹)⁵⁴ –, und daß er diejenigen, die sich nicht selbst erhöhen, stärkt. In der letzten Strophe aber wird eine Anspielung auf die Kammer *De Olijftack* und auf den Frieden gemacht:

*Vredich het hoof becroont,
Met tacken van Olijuen,
Soo wort d'eendracht beloont,
Van die in vrede blijven.*⁵⁵

›Kröne das Haupt friedlich
mit Ölzweigen,
so wird die Eintracht derjenigen belohnt,
die in Frieden bleiben.‹

Am Ende dieses Spiels fügte Van Nieuwelandt zur Steuerung der Leser eine Art von Bericht in Prosa hinzu, in dem er die moralische Deutung des Stückes erklärt, mit vielen *auctoritates* wie Plinius, Sallust, Cicero und Seneca. So wird mit Bezug auf den ersten Akt erläutert, daß er von der *broederlijcke liefde Ionathans ende Davids* handelt, und es wird der Wert der Liebe und Freundschaft betont. Auch wird im ersten Akt gezeigt: *d'onmaeticheydt des verwoeden torens, ende den verderuelijckeen val Sauls door sijne ongheloorsaemheydt, waer inne te merken is, de groote moghentheydt Gods, oock mede de middelen die hy heeft om de menschen te straffen* (›die Unmäßigkeit des wütenden Zorns und der verderbliche Sturz Sauls durch seinen Ungehorsam, in dem man die große Macht Gottes sehen kann, sowie seine Möglichkeiten, die Menschen zu bestrafen.‹)⁵⁶ So gibt er seiner Tragödie eine moralisierende und theologische Bedeutung. Die

⁵² Ebd. fol. C2^{ro}.

⁵³ Siehe LIA VAN GEMERT, 'Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556–1625, Deventer 1990, Diss. Utrecht, S. 216–217.

⁵⁴ Van Nieuwelandt, Saul (wie Anm. 49) fol. E2^{vo}.

⁵⁵ Ebd. fol. I2^{vo}.

⁵⁶ Ebd. fol. I3^{ro}.

weiteren Stichwörter für den zweiten Akt sind *de groote barmherticheyt Davids op sijnen slapenden vyandt, waer inne aenghewesen is de nutticheyt die men wt eenen vyandt can verrijghen* (›die große Barmherzigkeit, die David seinem schlafenden Feind erweist, in dem man den Nutzen nachweisen kann, den man von einem Feind haben kann‹) und für den dritten Akt *den spiegel des wanhopens, ende quaet, dat wt betselfde is voortcomende, waerinne gesien is, tot wat wtsinnicheyt den menschen comt, wanneer hy door onghehoorsaemheydt sijnen Godt vertorent, daer en tegen wederomme den troostelijcken bystant Godts, aen den genen die naer zynen wille hendelen* (›der Spiegel der Verzweiflung und des Übels, das daraus entsteht, daß man gesehen hat, zu welchem Wahnsinn der Mensch kommt, wenn er durch Ungehorsam seinen Gott erzürnt, und andererseits die tröstende Hilfe Gottes für diejenigen, die nach seinem Willen handeln‹). Im vierten Akt wird gezeigt *de vruchten des ghevallen sondaers* (›die Früchte des gefallenen Sünders‹) und im fünften *den grooten val Sauls, den loon van zyne onghehoorsaemheydt, straffe van sijnder ghiericheydt, eynde van sijne nydicheydt, wraecke van sijnen toren, verwerpinghe zynder heerlijkheyt, ende ten lesten de groote verdervinghe door sijnder eergiericheydt* (›der tiefe Sturz Sauls, der Lohn seines Ungehorsams, die Strafe seines Geizes, das Ende seiner Eifersucht, die Rache seines Zornes, der Umsturz seiner Herrlichkeit und letztens das große Verderben durch seinen Ehrgeiz‹).⁵⁷

Die theologischen und moralphilosophischen Betrachtungen beziehen sich an erster Stelle auf die persönliche Moralität. 1617 aber, als der ›Twaalfjarig Bestand‹ (zwölfjähriger Waffenstillstand) zwischen Spanien und den nördlichen Provinzen fünf Jahre in Kraft war und man kaum noch eine Aussicht auf eine Wiedervereinigung der südlichen und nördlichen Niederlande hatte, hatte die Hervorhebung der Barmherzigkeit und Liebe und die Betonung der Gottesfurcht selbstverständlich einen politischen Klang, abgesehen von der Frage, ob Van Nieuwelandt selbst seinem Stück diese Deutung zuschreiben wollte. Es liegt auf der Hand, daß das Publikum diese Verbindung machte, auch wenn es sich in den südlichen Provinzen befand.

Die Geschichte von David und Goliath wurde auch vom Faktor der Vlaardinger Kammer *De Akerenboom* (Sinnspruch *Aensiet de Liefd*), Job A. van de Wael (gest. nach 1630), bearbeitet, dessen eigener Spruch *Job in 't eerste* war.⁵⁸ Dieses Spiel wurde auf einem Rederijkerfest in Schiedam im Jahre 1619 aufgeführt und im selben Jahr in Rotterdam gedruckt: ›Schiedams Rood Roosjens Spel, van David ende Goliath‹. Der Widmungsbrief an Prinz Moritz von Oranien ist mit *Aensiet de Ioncheyd* unterschrieben, dem Spruch der Rederijkerkammer *De Rode Roosen*, die dem Spiel auch ihren Namen gegeben hatte, und darum ist es wahrscheinlich auch in Zusammenarbeit der beiden

⁵⁷ Ebd. fol. I3^{vo}.

⁵⁸ Über ihn MOLHUYSEN/BLOK (wie Anm. 48) Bd. 4, Sp. 1431–1432. Über das Spiel z.B. WORP (wie Anm. 2) Bd. 1, S. 262. Die Titelseite lautet: Schiedams / Rood Roosjens / spel, / Van / David ende Goliath, / Op de Uraghe; / VVat eer den Prins behoort, die syn vyandt bestrede, / met Waep'nen overwon', en braght 't gemeent tot vrede? / Tot Rotterdam, / By Marthijs Bastiaensz / Boecverkooper op 't / Steyger in Josephus: anno 1619 [KB 760 E 42]. Eine Zusammenfassung bei VAN EEMEREN/MEEUS (wie Anm. 48) Bd. 2, S. 56–58; siehe auch MEEUS (wie Anm. 48) S. 197.

Kammern verfaßt worden, oder Faktor Van de Wael hat ein Stück für den Kollegen geschrieben.

Das Spiel, eine Darstellung der Geschichte des kleinen Hirten David und des großen Riesen Goliath, wie beschrieben in 1 Samuel 17 (und in Flavius Josephus, ›Antiquitates Judaicae‹ 6,9), ist eine freie Nachahmung des klassischen Dramas. Es hat vier Akte (der Reihe nach: *Bedrijff*, *Deel*, *Handelingh* und *Tooneel* genannt), und die Einheit der Zeit wird beachtet, nach dem Vorbild von Hoofts ›Geeraerd van Velsen‹: *het Spel beghint 's morgens met het kriecken vanden daghe, ende eyndight des and'ren daeghs daer aen, na 't ontzielen Goliaths met 't vereeren Davids* (›das Spiel fängt bei Sonnenaufgang an und endet am nächsten Tage, nach der Tötung Goliaths, mit der Verehrung Davids‹). Auch die Orte werden angegeben: *D'eyndens van 't Tooneel zijn / Damin ende den Eyckgrondt, en 't dal Terebinth, is tusschen beyden* (›Die Orte der Bühne sind Damim und der Eichgrund, und das Tal Terebint liegt dazwischen‹).⁵⁹ Typisch für ein Rederijkerspiel ist jedoch das Auftreten des Wappenschildes der Kammer *Rood Roosjen*. Auch wurde es, in der Rederijkertradition, aus Anlaß einer Frage geschrieben:

*Vvat eer den Prins behoort, die syn vyandt bestrede,
Met Waep'nen overwon', en braght 'igemeent' tot vrede?*

›Welche Ehre gebührt dem Fürsten, der seinen Feind bekämpft hat
Und mit Waffen besiegt, und der dem Volke Frieden gebracht hat?‹

Die politische Komponente überwiegt in diesem Spiel. Wer 1619 die Frage beantworten wollte, welche Ehre einem Fürsten gebührt, der den Feind bekämpft und besiegt und dem Volke Frieden bringt, verwies fast zwangsläufig auf die Gegenwart: Prinz Moritz von Nassau hatte in zehn Jahren große Erfolge davongetragen, und 1609 war ein Waffenstillstand in Kraft getreten. Man konnte behaupten, daß Moritz und Johan van Oldenbarneveldt mit diesem Waffenstillstand den Niederlanden Frieden gebracht hatten. Wie in älteren Liedern der Vater von Moritz, Wilhelm von Oranien, mit David verglichen wurde, so wird in diesem Spiel Moritz mit der biblischen Figur gleichgesetzt. In dem am Ende des Spiels gezeigten lebendigen Bild von der Ehrenerweisung an David (›Vertooninge van d'eere Davids‹), konnten die Zuschauer eine Ehrung für Moritz sehen.

Die Entwicklung der Handlung ist linear: im ersten ›Bedrijff‹ treten der prahlende Goliath, der die Israeliten ängstigt, und Saul, der sich seiner Sünden bewußt ist und sich nicht als ein guter Monarch verhalten hat, auf:

*Na dat ic Saul ben / ghevallen in ghebreken /
Is my de goedheyd Gods heel end' al af gheweken.
En sint ic Saul heb / ghewandelt goddeloos /
Heeft Israel ghehadt veel ongheluc altoos. [...]
Ach lacy! 'tdoet my pijn /
Dat ic / die 'r over ben ghezalvet / tot een Koningh,
Met Isrel laten moet / myn leven end myn Woningh.⁶⁰*

⁵⁹ Eyckgrondt ist der Terminus aus der Lutherbibel (Eichgrund).

⁶⁰ De Wael, Schiedams Rood Roosjens Spel, van David ende Goliath (wie Anm. 58) fol. Bijj^o.

›Nachdem ich, *Saul*, versagt habe,
 ist die Güte Gottes ganz und gar gewichen,
 und seitdem ich, *Saul*, gottlos herumirre,
 hat Israel immer viel Unglück gehabt. [...]
 Ach, leider! Es tut mir weh,
 daß ich, der ich zum *König* gesalbt wurde,
 mit Israel mein Leben und meine Wohnung verlassen muß.‹

Eine Gruppe von ›Israelijtsche Vrouwen‹ äußert eine Wehklage über das Unglück des Volkes Israel infolge seiner eigenen Missetaten und betet Gott als *Borgh en Schild* (›Burg und Schild‹) an: *Wilt ons' vyanden / ons af-howwen / // End ons u vrede gheven wilt.* (›Beschütze uns gegen Feinde und gib uns Frieden‹). Das Wappenschild ›'t Rood Roosjen‹ erzählt, daß man in Goliath einen Tyrannen sehen kann, und in den israelitischen Frauen Gottesfurcht.

Im zweiten Teil wird David Soldat, um Goliath zu bekämpfen, weil der Prophet Samuel ihn dazu auserwählt hat. Jonathan (der Sohn Sauls), Eliab (der ältere Bruder Davids) und Saul selbst beten zu Gott; zum Schluß danken die ›Israelijtsche Vrouwen‹ Gott erneut dafür, daß er Rettung bringt. In einem Tableau vivant werden Israeliten gezeigt, die mit dem Sühneopfer (*Vertooninge van Israelijten die besich zijn met Zoenoferhanden*) zugange sind. Das Wappenschild deutet die Personen in tropologischem Sinne: In David sieht man eine niedrige Person, die von Gott erhöht wird, und man sieht, was Kinder zu tun haben, im niederträchtigen Saul wird ›Gott-Vergessenheit‹ und ›Selbst-Verderbnis‹ gezeigt, *Maer aen syn Ionathan, men vind tot in het leste / // Dat eenen goeden Raed / strect tot 't gheemeene beste.* (›aber bei Jonathan befindet man bis zum Schluß, daß ein guter Rat dem Gemeinwohl nützt‹). Der nächste Akt zeigt die Vorbereitungen und das Treffen von David und Goliath (1 Sam 17,23–52). Der Chor der israelitischen Frauen dankt Gott dafür, daß er in der Not eine Hilfe war. ›'t Rood Roosjen‹ gibt wieder die Deutung: Jonathan ist einsichtig und David is ein frommer Mann: *Daer aen bevonden is / dat die op God betrouwen / // De menschelijcke maght / met syn onmaght vernielt.* (›So sieht man, daß, wer auf Gott vertraut, menschliche Mächte mit seiner eigenen Ohnmacht doch besiegt‹). Im letzten Akt fragen Davids Bruder Eliab und sein Freund Jonathan sich, ob David wirklich die in Aussicht gestellten Belohnungen bekommt. Die israelitischen Frauen singen mit der Melodie des ›Wilhelmus‹ ein Lied für David. Schließlich wird, wie gesagt, die Ehrenbezeugung gegenüber David gezeigt, wonach ›'t Rood Roosjen‹ wieder eine Deutung gibt, nämlich, daß Jonathan gezeigt hat, *wat eer den Prins behoort*, der sein Volk gerettet hat, und daneben *d'oneer eens Tyrans* (›Die Schande eines Tyrannen‹), und *om dat yeder Prins / de on-eer zoud' antgaen / // Zal hy met ziel en lijf 't gheemeene best voorstaen* (›damit jeder Fürst vor Schande bewahrt wird, soll er sich mit Leib und Seele dem Gemeinwohl widmen‹).

Die Eigenschaften des idealen Fürsten werden in diesem Spiel in Worten des *twijfelmoedigen Koning Saul* (›des zweifelünftigen Königs Saul‹) definiert:

*Vwant het ghemeen en zorgt, maer voor syn zelfs alleen,
Daer een Vorst zorgben moet, voor al dat is ghemeen.*⁶¹

›Denn das Volk sorgt nur für sich selbst,
Während ein Fürst für alle sorgen muß.‹

Der Fürst soll für seine Untertanen sorgen: *ende heeft na 't zeggen van Homerus met der Griecken Agamemnon, des heele Werelds last op de schouderen gheladen, hier met Vaderlijcke zorge, voor 'tghemeene besten te dragen, daer met wack're toesichten voor den synen te hebben, nu met beschutten ende beschermen, dan met te bevreedighen, ende het morrende Graeuw te bestieren, ende inden toom te houden* (sund er hat, wie Homer und der Grieche Agamemnon sagen, die Last der ganzen Welt auf sich genommen und soll mit väterlicher Sorge für das Allgemeinwohl sorgen, auch energisch auf die Seinen achten, indem er den murrenden Pöbel beschützt, zufriedenstellt und zügelte).⁶²

Auch Moritz macht dies alles, damit er zu Recht mit David verglichen werden kann:

*Alzoo wy recht wyt ghesproken, niemandt en weten, onsen David ghelijcwaerdiger te wesen, dan u Edeler Persoon, die daer hebt als eenen tweeden David, door 't goede beleyd der Krijghsoeffening, ende bysondere hulp' van God almachtigh, de Spaensche Goliathen van onse Israelschen halsen gheweert, ende noch alle dagben werende zijt.*⁶³

›Also wissen wir in aller Ehrlichkeit, daß keiner unserem David ähnlicher ist als Sie, edler Herr, der wie ein zweiter David mit großem Geschick in den Heeresübungen und mit der besonderen Hilfe von Gott dem Allmächtigen die spanischen Goliaths fern von unseren israelitischen Hälsen gehalten hat und noch jeden Tag hält.‹

›Absaloms Treur-Spel‹ von Gerbrand Smit (›Volcht de Deucht‹) wurde im Januar 1620 von der brabantischen Rederijkerkammer 't *Wit Lavendel* in Amsterdam aufgeführt.⁶⁴ Smit war wie Vondel Mitglied dieser Kammer flämischer Emigranten.⁶⁵ Auch die Widmung des Spiels an die *Hoofden oft Regeerders der Brabantische Reden-rijck Camer, Ghenaemt 't Wit Lavendel* und die Aufnahme eines Lobgedichts des Faktors der Kammer, G[overt] G[overtsz], weisen auf eine Aufführung hin. Ein Lobgedicht eines Mitglieds

⁶¹ Ebd. fol. Aij^{ro}

⁶² Ebd. fol. Aij^{ro-vo}.

⁶³ Ebd. fol. Aijj^{ro-vo}.

⁶⁴ G. Smit / Absaloms / Treur-Spel / Vertoont in Januarius / Anno 1620. / Op de Brabantische Camer / Ghenaemt 'tVvit Lavendel, / vvt levender ionst / Op 't spreek-woordt: / Hoochmoet komt voor den val. / 't Amstelredam, / Ghedruckt by Ioris Veseler, woonende by de / Zuyder-kerck inde Hope. Ao. 1620 [KB 447 G 149]. Über Smit s. MOLHUYSEN/BLOK (wie Anm. 48) Bd. 2, Sp. 1330; über das Spiel MEEUS (wie Anm. 48) S. 156; VAN EEMEREN/MEEUS (wie Anm. 48) Bd. 2, S. 81–85; JAN TE WINKEL, *Ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, 7 Bde., Haarlem 1922–1927, Bd. 3, S. 159; VAN GEMERT (wie Anm. 53) S. 227–228.

⁶⁵ GERRIT KALFF, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, 7 Bde., Groningen 1906–1912, Bd. 5, S. 89, meinte sogar, daß man in Vondels zweitem David-Drama eine Anleihe bei Smit finden kann; LANGVIK JOHANNESSEN, *Zwischen Himmel und Erde* (wie Anm. 2) S. 227 behauptet, daß Vondel ein selbständiges Drama geschrieben hat.

der ›Nederduytsche Academie‹, C. Felbier, weist auf die guten Beziehungen zwischen den Mitgliedern der Akademie und der brabantischen Kammer hin.⁶⁶

Das Spiel in vier Akten, ›delen‹ genannt, die in Szenen (›bedrijven‹) und Tableaux vivants (›verschooningen‹) verteilt sind, enthält mittelalterliche und Rederijker-Figuren wie Teufel und ›Vertoningen‹ und die allegorischen Figuren ›Gheweten‹ (Gewissen, ›een magre Vrou‹), die in enger Beziehung zum Verräter Achitofel, dem Ratgeber Absaloms, steht, sowie ›Hab-ak‹, ›Grijp-aen‹ und ›Houw-vast‹ (›Habe alles‹, ›Greife zu‹ und ›Halte fest‹). Das Spiel hat keine Chorlieder am Ende eines Aktes, es gibt jedoch eine ›Rey‹ (im Sinne von Reigen) von israelitischen Mädchen.

Das Werk handelt vom Aufstand von Davids Sohn Absalom. Wie es sich bei einer Tragödie gehört, beginnt das Spiel in Ruhe, mit einem David als dem Fürsten Gottes, dem es durch Gottes Gnaden gut geht:

*Hoe vast sit ick bedijpt op Israels Stoel verheven /
En Judaes Cepter rijck in dees hant is ghegeven /
Niet om mijn waerdicheyt / dat ickse waerdich ben /
Maer onsen Sebaoth mijn daer voor waerdich ken /
Die my ghenomen heeft vant hoeden arm der Schapen /
En gun my dat ick voer voor Jacobs rijck de Wapen.*⁶⁷

›Wie fest sitze ich auf Israels hohem Thron,
und halte das wertvolle Zepter Judas,
nicht um meiner Würde willen, weil ich ihm würdig bin,
sondern weil unser Herr befindet, daß ich es verdiene;
er hat mich vom armen Hüten meiner Schafe befreit
und gönnt mir, daß ich für Jakobs Reich die Waffe führe.‹

Es ist auch durch Gottes Gnade, daß er die Feinde Israels, die Amalekiter und die Philister, getötet hat, daß er Saul entflohen war und daß die Israeliten jetzt im gelobten Land sind:

*Midts dien u goetheyt siet op u beloofden bandt /
Dat wy besitters zijn vant schoon beloofde Landt.*⁶⁸

›Weil deine Güte sieht auf deinen versprochenen Bund,
daß wir das schöne versprochen Landt besitzen.‹

Dann kommen die Verwicklungen mit dem Staatsstreich Absaloms, der mit knapper Not niedergeschlagen wird. In der letzten Szene sitzt David wieder auf seinem Thron. Er dankt Gott, *die quade raserny cunt weer tot stilte dwinghen* (›Du, der du böse Raserei wieder besänftigen kannst‹). Das war notwendig, weil: *d'eenen Broeder straf / ging strijden teghen d'ander* (›der eine Bruder kämpfte heftig gegen den anderen‹). Er hofft, daß das Volk in Zukunft die Einheit bewahren wird:

⁶⁶ WILLEM M. H. HUMMELEN, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*, 's-Gravenhage 1982, S. 248.

⁶⁷ Smit, *Absaloms Treur-Spel* (wie Anm. 64) I, 2, fol. A2^{ro}.

⁶⁸ Ebd.

*Daerom ick eendracht hoop sal't Jacob soo vereenen
 Dat tijd nu nimmer weer sal connen haet verleenen / [...]
 Maer laci! dit soo is / en altijd blyven sal
 De zonde ons aencleeft / hooghmoet comt voor den val.⁶⁹*

›Deswegen hoffe ich, daß Eintracht Jakobs Volk so vereinigen wird,
 daß die Zeit jetzt nie mehr Haß verbreiten kann. [...]
 Leider aber ist es so und wird es immer so bleiben,
 daß die Sünde an uns klebt: *Hochmut kommt vor dem Fall.*›

Hochmut kommt vor dem Fall ist auch das Motto des Spiels. Der Zuschauer oder Leser konnte es tropologisch-moralisch deuten und auf sein eigenes Leben anwenden, aber im ›Besluyt‹ am Ende des Stückes gibt Smit dem Spruch und dem ganzen Spiel einen mehr typologischen, aktuellen und politischen Sinn. Der Leser soll dem Prinzen von Oranien, Moritz, in Eintracht treu bleiben:

*Die 't Spel ghelesen heeft / daer nemet wel op acht /
 En sien wat onverstant al heeft te weegh ghebracht:
 Dus 't selfs ghedencken wildt / en steeds ghedachtich houwen
 Aen wven vroomen Prins, u vast gheswooren trouwe /
 Soo sal 't u niet vergaen / ghelijck het die vergingh
 Door knaging sijns ghemoet / hem selver by verhingh /
 Maer ghy sult blyven staegh / als die die trouwich bleven /
 En costen niet vergaen / soo ghy vint voorgheschreven:
 Dus houdet wven trou aen dien / wiens Lof soo groot
 Men noch vertellen sal wel duyyst Jaer na zijn doot /
 Dus eeret wven Heldt / staet voor den Prins Oranjen,
 Voor wiens beroemde cracht moet buygen 't Huys van Spanjen
 Want sijn verspreyde dencht den David volghet na /
 Daer om ons Godt oock sal behoeden hem voor scha /
 Mits hy in dese tijdt bedeckt heeft veel vyanden /
 Maer die die 't al vernach / bewaert hem voor haer handen
 Bewaert hem voor haer wensch: Bewaert hem voor die gheen
 Die dickwils segghen ja / maer meenen valschlijck neen:
 Dus Ghy die zijt alleen het Hooft van onse Kercke /
 Ay wilt door desen Heldt u Lidmaten verstercken:
 En Ghy voor wien het als eens worden moet vergaert /
 U Cudde door Nassouw in eenicheyt bewaert.*

›Wer das Spiel gelesen hat, muß darauf achten
 und sehen, was Torheit veranlaßt hat;
 denkt daran und haltet eure Treue
 an den tapferen Prinzen im Gedächtnis,
 dann wird es euch nicht geschehen, wie es ihm geschah,
 der sich wegen Gewissensbissen aufhängte;
 ihr werdet standhaft bleiben, wie die Leute, die treu blieben
 und nicht untergehen konnten, wie ihr geschrieben findet.

⁶⁹ Ebd. fol. A2^{vo}

Bleibt deshalb dem Mann treu, von dem man mit großem Lob
 mehr als tausend Jahre nach seinem Tod noch sprechen wird.
 Darum: Ehrt euren Helden, verteidigt den Prinzen von Oranien,
 vor dessen berühmter Kraft das Haus von Spanien sich beugen mußte,
 denn sein verbreiteter Ruhm folgt David nach,
 und darum wird unser Gott ihn vor Schaden behüten,
 weil er in dieser Zeit viele Feinde hat.
 Gott der Allmächtige aber wird ihn gegen sie beschützen,
 gegen ihr Begehren, schützen gegen diejenigen,
 die oft ja sagen, fälschlich aber nein meinen.
 Du, der Du allein das Haupt unserer Kirche bist,
 Behüte Deine Glieder durch diesen Held,
 und Du, für den alles einmal zusammengebracht werden soll,
 bewahre Deine Herde in Einheit durch Nassau.<

Das Stück wurde gespielt und publiziert, als die Streitigkeiten des zwölfjährigen Waffenstillstands auf ihrem Höhe- oder Tiefpunkt waren (1620). Im vorhergehenden Jahr war der remonstrantische Ratspensionär Johan van Oldenbarneveldt vom kontraremonstrantischen Statthalter Moritz hingerichtet worden, und in den höheren Ständen gab es noch immer Unruhe. In diesem Zustand wird zur Einheit aufgefordert. Die Geschichte wird unter Einsatz einiger theatralischer Mittel dargestellt. So sitzt David auf einem Thron, und es gibt ein Tableau vivant, das zeigt wie Absalom die Kebsweiber seines Vaters beschläft (2 Sam 16,22) und sich so als Übeltäter offenbart.

Das Motto des ›Treur-Spel van David ende Absalon‹ von Christiaen Henricx, gedruckt zu Arnhem 1625,⁷⁰ lautet:

*O consulentis rebus humanis Dei
 Spectamen ingens! o supremi vindicis
 Miranda virtus! exstat et piis honor,
 Et clauda tandem poena noxios premit.*

›Welch ein riesiges Schauspiel von Gottes Sorge für die
 menschlichen Angelegenheiten! Welch eine wunderbare Tugend
 des höchsten Richters! Die Frommen werden geehrt,
 und am Ende werden die Bösen bestraft.<

›David ende Absolon‹ ist ein recht klassisches Spiel in fünf Akten und mit zwei Chören. Henricx hat dazu zwei Stücke rezipiert: Vondels ›Hierusalem verwoest‹ (1620) und Abraham de Konings ›Simson‹ (1618).⁷¹

In diesem Drama ist der ideale Fürst nicht nur in christlicher, sondern auch in moralphilosophischer Hinsicht mustergültig:

⁷⁰ Christiaen Henricx / Treur-Spel / van / David / Ende / Absalon. / O consulentis rebus humanis Dei / Spectamen ingens! o supremi vindicis / Miranda virtus! exstat et piis honor, / Et clauda tandem poena noxios premit. / t^r Arnhem, / Ghedruckt by Ian Ianssen, Boeck-verkooper. / Anno MDCXXV [KB 448 J 95]. Über dieses Spiel MEEUS (wie Anm. 48) S. 85; VAN EEMEREN/MEEUS (wie Anm. 48) Bd. 2, S. 150-152; VAN GEMERT (wie Anm. 53) S. 172-174 LANGVIK JOHANNESSEN (wie Anm. 2) S. 210, 227 und 300; WÖRP (wie Anm. 2) Bd. 1, S. 290.

⁷¹ VAN GEMERT (wie Anm. 53) S. 172-174.

*Een moedich Vorst
Moet geen wraekdorst
Plaets laten binnen
In zyn hert winnen.
Die and'ren beerscht
Moet selver eerst
Syn eygen wille
Bedacht'lijck stillen.*⁷²

›Ein tapferer Fürst
soll keine Rachsucht
in seinem Herzen
wohnen lassen.
Wer über andere herrscht,
soll erst selber
sein eigenes Gemüt
bedachtsam beruhigen‹.

Absalom ist der Antikönig, der Tyrann, der Israel die Freiheit nimmt und die israelitischen Mädchen entehrt, wie die Tochter Sions singt: *Den Vorst die nu mijn Rijck beheert / Roofst Isrél zijn vryheen. / Alle mijn eer / Velt hy ter neer, / O al te wreede zeden!* (›Der Fürst, der jetzt über mein Reich herrscht, raubt Israel seine Freiheiten. Er fällt meine ganze Ehre. O allzu grausame Sitte!‹).⁷³ Am Ende des zweiten Aktes gibt die ›Rey der Ioden‹ der Handlung eine christliche Deutung:

*Hoe qualijck gaet het toe in 't Landt /
Daer zulck een Vorst krijgt d'overhant /
Die op geen Godt noch Gods-dienst acht /
Maer selfs natuerens Wet verkeracht /
Ghelijck dees' Absalon nu doet [...].*⁷⁴

›Wie schlimm geht es zu in dem Land,
wo ein Fürst die Oberhand bekommt,
der nicht auf Gott oder Gottesdienst achtet
und sogar das Gesetz der Natur verletzt,
wie es jetzt Absalom macht [...].‹

Das Thema der poetischen Gerechtigkeit, wobei die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, ist ziemlich wichtig in Henricx' Tragödie. Er interpretiert diese Gerechtigkeit in christlichem, tropologischem Sinne mit Gott als himmlischem Richter. Obwohl das Publikum nicht unmittelbar angesprochen wird, hat es zweifellos die Moral verstanden: bleibe Gott treu und handle nie aus Eigennutz.

Die niederländischen Spiele aus der Periode, die hier zu untersuchen ist, zeigen einige gemeinsame Merkmale: Die Spiele sind im Umfeld der Rederijker geschrieben und bewahren auch Elemente dieser Art von Spielen, zum Beispiel ›vertoningen‹, allego-

⁷² Henricx, David ende Absalon (wie Anm. 70) fol. B2^{vo}.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd. fol. C3^{ro}.

rische Figuren, Sinnsprüche und Pausen, obwohl es auch antikisierende Tendenzen gibt, wie die Einteilung in fünf Aufzüge. Außerdem wird die Belehrung oft in den persönlichen moralphilosophischen Bereich gewendet, um dem Publikum nachahmenswertes oder vermeidbares Verhalten oder gute oder übermäßige Leidenschaften zu zeigen, wie bei Van Nieuwelandt. Saul ist, wie man erwarten kann, öfters der böse Monarch, der von seinen Leidenschaften geleitet wird oder sein Volk nicht retten kann oder will, und David der gute Leiter, der die Israeliten rettet und rational handelt. Wichtig ist neben der persönlich-moralischen auch die politische Deutung. Einige Male wird Moritz mit David identifiziert, vor allem zur Zeit des Waffenstillstands, begleitet von einem starken Aufruf zur Bewahrung der Einheit. Die Figur Davids ist entweder ein Muster für den Fürsten, oder der Vergleich ist ein Teil der Ermahnung des Publikums, zum Beispiel zur Bewahrung der Einheit. Ein weiteres Argument ist, daß Moritz die Spanier besiegt hat und sie noch immer bekämpfen muß, wie David die Philister, Goliath oder Absalom besiegte.⁷⁵

VI

Auch im neulateinischen Drama begegnet David. Es fällt auf, daß es weniger Davidstücke im lateinischen Bereich gibt, und daß vor allem die Geschichte von Thamar und Amnon dramatisiert wird. Auch werden die David-Themen anders gedeutet als in den niederländischen Stücken.

Kurz und einfach in der Gestaltung sind die Dramen von Gabriël Jansenius, dem Rektor der Lateinschule von Aalst (Alost) über den Kampf zwischen David und Goliath (1 Sam 17), »Monomachia Davidis cum Goliath«, und über den reichen und bösen Nabal, seine kluge Ehefrau Abigail (Abigaea) und König David (beschrieben in 1 Sam 25), »Nabal«.⁷⁶ Sie wurden 1600 in einer Sammlung seiner vier biblischen Dramen und drei Possen veröffentlicht.⁷⁷ Alle Spiele von Jansenius sind sehr kurz und, wie er selbst in der Zueignung seines Werkes an die Behörden von Aalst betont, für die Schulpraxis

⁷⁵ Auffällig ist das Spiel von Joannes Pietersz. Vechter, Victorijn oder Victorinus, »Goliath Treurspel« (1629), das jedoch aus dem zeitlichen Rahmen dieses Aufsatzes fällt. Dessen Untertitel lautet: »Op het veroveren van 's-Hertogenbosche«. Das heißt nicht, wie man bei einem solchen Titel erwartet, daß es aus Anlaß der Eroberung der Stadt Den Bosch von Frederik Hendrik geschrieben wurde, sondern nur, daß es bei Gelegenheit der Eroberung gespielt wurde. Siehe Johannes P. Victorinus, Goliath treurspel. Op het veroveren van 's-Hertogenbosche ghespeeld op den Nederduytsche Academie (Hg. P. MINDERAA) (Leidse Drukken en Herdrukken, Kleine Reeks 6), Leiden 1963.

⁷⁶ Über ihn: Biographie Nationale de Belgique X, 130-131 [ÉMILE VAN ARENBERGH]; Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur IV, 373 [MARCEL A. NAUWELAERTS].

⁷⁷ Tragicocomaediae sacrae quinque, ac tres fabellae, cum aliquot epigrammatibus. Authore Gabriële Iansenio, Scholarcha Alostano. Gandavi (Gualterus/Gaultier Manilius) 1600. Nebst der genannten »Monomachia Davidis cum Goliath« und »Nabal. Tragicocomedia« ein Spiel von Salomons Urteil, »Iudicium regis Solomonis« (1 Kön 3), ein Drama über den blind Geborenen, »Caecus a nativitate« (Joh 9), und ein Stück über den Schutzheiligen von Aalst, »Sanctus Martinus«, nach dem im Mittelalter sehr populären »Leben Martins« des Mönchs Sulpicius Severus (um 363-410/415).

geschrieben. In ihrer Kürze gab es keinen Raum für Monologe, so daß sie in dieser Hinsicht modern theatral sind.

Die Daviddramen sind je nur etwa 500 Zeilen lang, sie haben jedoch fünf Akte, die alle mit einem (kurzen) Chorlied abgeschlossen werden. Die ›Monomachia Davidis cum Goliath‹ zählt neunzehn Personen, unter ihnen ein *Agmen Palestinorum*, ein *Agmen Haebraeorum*, ein *Chorus Hebraeorum* und ein *Chorus Haebraearum mulierum ac virginum*, so daß viele Schüler mitspielen konnten, sowie einen Prolog und einen Epilog, die vielleicht vom Rektor selbst gesprochen wurden. Im Prolog nennt Jansenius sein Spiel eine *comica tragoedia*, die keine Farce (*ludicra fabula*) sondern eine Überarbeitung einer Geschichte aus der Heiligen Schrift (*[fabula] historica sacra sacris e litteris*) ist.

Die Handlung folgt genau der biblischen Geschichte. Im ersten Akt wird die Situation geschildert (1 Sam 17,1–2): Die Philister sammeln ihre Heere und Saul bittet Jonathan, die Israeliten zusammenzurufen. In der zweiten Szene treten die rachsüchtigen Philister auf. Diese beide Szenen – in den ersten drei Akten treten in der ersten Szene jeweils die Israeliten, in der zweiten die Philister auf – bieten Möglichkeiten zur Inszenierung, Kostümierung und zum Spiel. Wir wissen jedoch zu wenig von der Aufführung, um sagen zu können, ob der Verfasser-Rektor-Regisseur diese Möglichkeiten auch benutzt hat. Ein Chor schließt den Akt mit einem Lied ab, das vom Auszug des jüdischen Volkes aus Ägypten und dessen Eroberung von Kanaan erzählt. Es hat mit Gottes Hilfe alle Angriffe überstanden. Auch jetzt soll es tapfer kämpfen. König Saul wird als ein Monarch geschildert, der das Gute will und versucht, sein Volk von den Philistern zu befreien.

Im zweiten Akt sind die Heere der Israeliten und Philister im Tal der Terebinthen (›im Eichgrund‹) (V. 2–3) versammelt. Ein Chor von Israeliten singt drei sapphische Strophen über ›fünf Städte‹ (der Philister), die das Volk Jakob nicht besiegen können. Er ruft auf, gegen die Feinde zu kämpfen. Der dritte Akt stellt die beiden Heere einander gegenüber, wobei Goliath die Israeliten herausfordert (›Hohn spricht‹) und König Saul Angst hat (V. 3–11). Der Chor betrachtet die Rohheit Goliaths, die nichts gegen Gottes Kraft vermag:

*Qua spe furis sic, Goliath,
Cristasque tollis impias?
Coelum lacessis, Isaci
Armis lacessens agmina.
Tu robur, arma iactitas?
O spes inanes, quas coquis.
Summi favore numinis
Haec destituta sunt nihil.
Tu robur, arma iactitas?
O spes inanes, quas coquis.
Audiuit ille qui tuam
Compescet insolentiam.⁷⁸*

⁷⁸ Tragico-comaediae quinque (wie Anm. 77) fol. Cij^{ro}.

›Was hoffst du, daß du so rast, Goliath,
 und so von Stolz schwillst?
 Du forderst den Himmel heraus, weil du
 das Heer Israëls mit deinen Waffen herausforderst.
 Prahlst du mit deiner Kraft und deinen Waffen?
 Du hegst eine eitle Hoffnung.
 Ohne die Gunst des Allerhöchsten
 ist dies nichts wert.
 Prahlst du mit deiner Kraft und deinen Waffen?
 Du hegst eine eitle Hoffnung.
 Er hat es gehört, der deine
 Frechheit zügeln wird.‹

Wie in der biblischen Geschichte tritt David selbst erst spät auf. Im vierten und längsten Akt, in dessen zwei Szenen die Vorfälle, die in den Versen 17–39 und 40–51 beschrieben sind, gezeigt werden, bringt er seinen älteren Brüdern Eliab und Samma im Heere Sauls Proviant. In diesem Moment fordert Goliath erneut einen der Israeliten zum Zweikampf heraus. Er will den Philister bekämpfen, und man bringt ihn zu Saul. Szene II zeigt das eigentliche Treffen von David und Goliath, und danach fragt der Chor sich, wiederum in drei vierzeiligen Strophen im jambischen Dimeter, was seine Rüstung Goliath geholfen habe, denn ein kleiner Junge habe ihn getötet und als Aas den Vögeln und anderen Tieren hingeworfen.

Thema des fünften Aktes ist der Sieg den Israeliten. Sie singen ein triumphierendes Lied, um Gott zu ehren. Saul fragt David nach dessen Namen und Herkunft, er antwortet und bestätigt seine Treue gegenüber dem König (1 Sam 17,55–58). Die Israeliten gehen froh nach Hause, und die Frauen singen das Lob von Saul und David, was Saul ärgert:

*Vive Rex, palmam tibi gratulamur,
 Vive Rex, hostem perisse gaude.
 Vive Rex, agmen redijt Tonantis
 Munere salvum.
 Bello mille Saul cecidit hostes,
 David millia dena morte stravit.⁷⁹*

›Es lebe der König, wir gratulieren dir zum Sieg,
 es lebe der König, freue dich darüber, daß der Feind erschlagen ist.
 Es lebe der König, das Heer ist – ein Geschenk des Herren! –
 unverletzt zurückgekehrt.
 Saul hat tausend Feinde getötet,
 David aber zehntausend.‹

⁷⁹ Ebd. fol. D^{vo} und D^{jro}. Vgl. 1 Sam 18,7: ›Saul hat tausend erschlagen, aber David zehntausend, und 8: ›Da ergrimmete Saul sehr, und gefiel ihm das Wort übel und sprach: Sie haben David zehntausend gegeben und mir tausend; das Königreich will noch sein werden.‹

Der Epilogus enthält keine deutenden Bemerkungen, wie man erwarten könnte, sondern dankt dem Publikum für sein Wohlwollen und Stillschweigen, bittet um mehr Wohlwollen für die unerfahrenen Schüler und spricht zum Schluß die *Plaudite*-Formel.

Offensichtlich hat Jansenius in diesem Spiel keine Deutung der Geschichte Davids und Goliaths gegeben, es gibt jedenfalls keine Anzeichen dafür. Es sieht so aus, als ob er sich darauf beschränkt habe, die Geschichte in dramatischer Form zu präsentieren. Es ist möglich, daß hinter dem Kampf zwischen dem guten Volk Jakobs und den Philistern, zwischen seinem König Saul und den Generälen der Gegner und zwischen dem kleinen David und dem riesigen Goliath der Kampf des guten katholischen Königs Philip gegen die ketzerischen Rebellen oder gegen die Ketzerei im allgemeinen thematisiert wird, und natürlich auch, daß den Schülern gezeigt wird, daß, wer Gott an seiner Seite hat, von ihm auch tatsächlich Hilfe erfährt, oder ähnliche Deutungen, – das zitierte Chorlied weist implizit auf eine tropologischen Deutung hin – im Stück selbst aber oder in den Lobgedichten am Anfang des Buches gibt es keinen einzigen expliziten Hinweis darauf.

Dasselbe gilt für das Spiel ›Nabal‹, eine Dramatisierung der Geschichte aus 1 Sam 25. Der ›Prologus‹ erzählt in aller Kürze die Geschichte vom undankbaren Nabal, der stirbt, wonach David seine Frau Abigail (hier Abigaea) heiratet, und bittet um Ruhe. Auch dieses Werk zählt nicht mehr als etwa 500 Zeilen, verteilt auf fünf Akte, die jeweils in Szenen aufgeteilt sind. Jeder Akt wird von einem Chor abgeschlossen. Diese Merkmale bestimmen das Spiel als eine Tragödie nach klassischer Art. Ein mittelalterliches Merkmal sind die Teufel (die *cacodaemones* Belial und Mofurnus), die Saul und David antreiben, anders als im ersten Drama. Eine Parallele zum ersten Spiel ist, daß es der Geschichte auf Schritt und Tritt folgt.

Im ersten Akt bitten König David und sein Gefolge den reichen Viehhalter Nabal, dem sie immer geholfen haben, um Wein und Brot, er aber, dazu angetrieben von den zwei Teufeln, weigert sich, etwas zu geben (V. 2–10). Der Chor reflektiert über die Undankbarkeit böser Menschen, die wüten könnten, bis der Richter und Rächer aller Sünden sie büßen lasse (*omnium iudex scelerumque vindex [...] exigat dignas hominum scelestum crimine poenas*). Im zweiten Akt bringt der Teufel Mofurnus David auf die Idee, sich an Nabal zu rächen. Die Knechte Nabals berichten Abagaea von Davids gerechtfertigter Wut. Sie seufzt, mit einem Hinweis auf den Namen Nabal (= Tor): ›Was tust du so töricht, der du tatsächlich und namentlich Nabal bist?‹ (*Quid facis insipiens tam re quam nomine Nabal?*), und sie entschließt sich, David ohne Wissen ihres Mannes Geschenke zu schicken (V. 12–19). Der Chor deutet das Geschehen im moralisch-praktischen Sinn:

*Virtus egegrii est vincere se viri
Affectusque malos frangere, concitum
Ira cor regere et dirigere ad Deum
Ultorem scelerum omnium.*

›Für einen ausgezeichneten Mann ist es eine Tugend, sich selbst zu besiegen, seine bösen Affekten zu brechen und sein erzürntes Herz zu beherrschen und auf Gott zu richten, der alle Übeltaten rächen wird.‹

Im dritten Aufzug kommt es zu einem Treffen zwischen Abigaea und David mit ihrem jeweiligen Gefolge. Abigaea überzeugt David davon, daß er sich nicht an Nabal rächen soll. Die zwei *cacodaemones* versuchen, die Versöhnung ungeschehen zu machen, indem sie Abigaea Nabal alles erzählen lassen (V. 20–35). Der Chor fragt sich, was alle Reichtümer Nabal nützen, da er bald sterben wird.

Nabal hat inzwischen ein Festessen angerichtet. Abigaea erzählt ihrem Mann, daß sie David, den er weggeschickt hatte, geehrt hat. Dann stirbt Nabal. Eine der Dienstmägde Abigaeas interpretiert dies als Strafe Gottes: *Haec vindicta Dei est* (V. 36–38). Die Teufel freuen sich sehr. Der *Chorus* reflektiert über die vielen Übel, die wie Unkraut gedeihen, bei einem kleinen Windhauch jedoch sterben (vgl. Psalm 103,15).

Der fünfte und letzte Akt zeigt David und sein Gefolge. David ist froh und gibt zu erkennen, daß er Abigaea heiraten will. Abigaea zögert ein wenig, weil sie um ihren Mann trauert, gibt aber schließlich nach. Die Ehe wird geschlossen (V. 39–42). Der Chor schließt das Drama ab mit einem Lied, worin er Nabal mit seinem Unglück und Abigaea mit ihrem Glück einander gegenüberstellt. Der *Epilogus* dankt dem Publikum für seine Aufmerksamkeit und bittet um Beifall.

In beiden Dramen folgt Jansenius der biblischen Geschichte. Im ersten, vom Kampf zwischen David und Goliath, interpretiert er fast nicht, höchstens gibt er die implizite Belehrung, daß man nicht auf Waffen sondern auf Gott vertrauen muß, und beschränkt sich auf die Geschichte selbst. Im zweiten überträgt der Chor das Geschehen auf eine moralische, tropologische Ebene. Politische Deutungen sind ganz und gar abwesend. Selbstverständlich gibt es Bemerkungen zum bösen König: Saul will in der ›Monomachia‹ sein Volk retten, ist dazu aber nicht imstande und wird eifersüchtig auf David; es gibt ebenfalls Bemerkungen zum guten Monarchen David, der sich milde zeigt. Das wird jedoch nicht auf die politische Ebene bezogen, sondern auf das private Verhalten.

Der Jurist, Politiker und Dichter Rochus Honerdus (Rochus van den Honert, 1572–1638) schrieb, neben seinen Aktivitäten als Rechtsanwalt am Hof von Holland und als Ratspensionär von Dordrecht, drei Tragödien.⁸⁰ Eines dieser – senecanischen – Dramen war ›Thamar‹ (1611), das Thamars Vergewaltigung durch ihren Halbbruder Amnon, den sein Vetter Jonadab dabei unterstützt, dramatisiert.⁸¹ Wie der Autor im Abschnitt ›Ad lectorem‹ sagt, war es nicht seine Absicht, sich an Ammons Lust zu ergötzen, sondern die Sorgen des Vaters David zu analysieren und zu zeigen, wie die Verwandten eingesetzt werden, um David zu strafen:

*Non haerebo in consideratione illius viri, qui solus omnem omnium vitam, fortunam ac conditionem exemplo suae, sive divinae indulgentiae sive calamitatis humanae ratione possit instruere; ad eos transibo, quorum flagitiis et contumelia in poenam illius (Davidem intelligo) usus est Deus.*⁸²

Ich werde nicht bei dem Mann verweilen, der allein das ganze Leben aller Menschen, ihr Schicksal und ihre Umstände mit seinem Vorbild belehren kann, entweder aufgrund der

⁸⁰ Über ihn: MOLHUYSEN/BLOK (wie Anm. 48) Bd. 8, Sp. 817–819.

⁸¹ Rochi Honerdi I.C. / et / supremi in Hol-/landia consisto-/ri Senatoris / Thamara / Tragoedia. / Lugduni Batavorum. / Ex Officina Ioannis Patij, Academiae Typo-/graphi Anno 1161 [= 1611] [BK 850 C 23]. Die Geschichte wird erzählt in 2 Samuel 13 und bei Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae, 7,8.

⁸² Honerdus, Thamarā (wie Anm. 81) fol. ⁸²v^o.

göttlichen Gnade, oder aufgrund der Verdammnis des menschlichen Geschlechts. Ich werde mich eher auf die Leute richten, deren Schandtaten und Schmähungen Gott benutzt hat, um ihn (ich meine David) zu bestrafen.

Seine Hauptabsicht ist, zu lehren, und zwar in tropologischem Sinne, denn Ammons und Jonadabs Vorgehen soll ein Antivorbild sein: Das Unrecht, das Thamar angetan wurde, ist ein Muster für die Erbsünde und Absaloms Drohungen zeigen, daß Brüder, die einander hassen, Vorwände benutzen:

*Totaque haec actio nihil aliud est quam disciplina. Quid enim? Nonne te Ammonis incestus amor claudere oculos ad vetitas illecebras docebit? Ionadabi versutia purpuratorum nebulonum nequitiam? Thamaræ iniuria parentum libidinem liberorum contumelia plerumque expiari? Absalomini minæ praetextus quos ambitio fraterno odio quaerit?*⁸³

›Diese ganze Handlung ist nichts anderes als eine Belehrung. Denn die unkeusche Liebe Ammons wird euch lehren, vor verbotenen Versuchungen die Augen zu schließen. Jonadabs Verschlagenheit wird Euch das liederliche Benehmen der königlichen Aufschneider zeigen. Das Unrecht an Thamar macht klar, daß die Wollust der Väter oft mit Verschmähung der Kinder bestraft wird, und Absaloms Drohungen lehren, welche Vorwände Ehrgeizige suchen, die ihre Brüder hassen.‹

Außerdem hofft er, daß der Leser seine Frömmigkeit wahrnimmt:

Satis mihi erit, et supra eruditionis famam, modo in hac qualicumque scriptiuncula, si non magnos nostros eruditionis, aliquos tamen pietatis progressus deprehendas.

›Es wird mir genug und wertvoller als der Ruhm der Gelehrsamkeit sein, wenn Du in dieser kleinen Schrift, wie sie auch immer beschaffen sein mag, vielleicht keinen großen Fortschritt meiner Gelehrtheit siehst, wohl aber irgendeinen Fortschritt meiner Frömmigkeit.‹

In diesem Drama wird David selbstverständlich nicht als idealer Fürst gezeigt, sondern in seinem Verhältnis zu seinen Kindern und als Sünder, der seine Verbrechen bereut, thematisiert.

Diese tropologisch-moralische Deutung bei Honerdus ist jedoch merkwürdig, wenn man in Augenschein nimmt, daß er im Umfeld der Leidener Humanisten Daniel Heinsius und Hugo Grotius dichtete. Sie waren politisch engagiert und schrieben Dramen zu aktuellen Themen, wie die Ermordung des Wilhelm von Oranien (Heinsius, ‚Auriacus, sive Libertas saucia, 1602), und über den idealen Fürsten, gezeigt in einer biblischen Geschichte, aber auf die eigene Zeit bezogen (Grotius, ‚Sophompaneas, 1635).⁸⁴ In diesem Kontext würde man erwarten, daß auch Honerdus, der selbst politisch tätig war, seinem Drama eine aktuelle Deutung geben würde. Vielleicht waren es aber genau seine politischen Aktivitäten, die das verhinderten, weil es seiner Stellung oder Karriere hätte schaden können.

Die Geschichte von Thamar wurde noch zweimal in einem neulateinischen Spiel dramatisiert. Eines dieser Spiele, ebenfalls ›Thamar‹ betitelt, verfaßt vom Utrechter Rek-

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Daniel Heinsius, Auriacus, sive Libertas saucia, Leiden (Andreas Cloucquius) 1602; hg. von JAN BLOEMENDAL, Voorhuizen 1997, Diss. Utrecht; Hugo Grotius, Sophompaneas, hg. von ARTHUR EYFFINGER, in: Dichtwerken/Poetry I.4.A–B, Assen/Maastricht 1992.

tor Cornelius Laurimanus (Lauwerman, ca. 1520–1573), wurde nicht veröffentlicht.⁸⁵ Der Benediktiner Jacobus Cornelius Lummenaeus a Marca (1570–1629) aus Gent verfaßte ›Amnon‹ (1617),⁸⁶ in dem er die Geschichte, genau wie Honerdus, nach Art der Tragödien Senecas dramatisierte; die dargestellten Ereignisse reichen von Ammons Liebesbekenntnis an Thamar bis zur Klage Davids über Ammons Tod.⁸⁷ In diesem Drama werden die Gemütsbewegungen von Amnon (Liebesleidenschaft), Absalom (Zorn), Thamar (Scham) und David (Trauer) thematisiert und geschildert, was einen besonderen Publikumeffekt erregte:

*Amnonem Tragoediam in cothurnis ad te mitto. Luculentum argumentum est, et quod mereatur plaustris in scenam vehi. Multis hic in orchaestra exhibitum lacrymas elicit, cordolium provocavit, considerantibus dubias Regum vices, Ammonis furias, et Thamarae luctum veluti in pergula spectantibus, quam impius frater violento incaestu oppressit.*⁸⁸

›Ich sende dir die Tragödie Amnon in Kothurnen. Es ist ein eindruckvolles Thema, das es verdient, in Wagen auf die Bühne gebracht zu werden. Bei manchen Leuten hat es bei der Aufführung Tränen und Herzeleid verursacht, wenn sie über die unsichere Lage von Königen nachdachten und sie die Raserei Ammons und die Trauer von Thamar, die von ihrem gottlosen Bruder vergewaltigt wurde, wie von einem Balkon aus sahen.‹

Der Titel der Tragödie verweist auf den Protagonisten: Es ist Amnon, der als tragischer Held stürzt, und nicht die vergewaltigte Thamar, wie in den beiden anderen Dramen.

Davids Rolle richtet sich auf seine problematische Vaterschaft. Trotzdem verweilt er in seiner Trauer bei seiner von Gott gegebenen Königswürde und Königsmacht über Judea:

[...] *mille per discrimina et rerum vices
Et cruda Soceri taedia et longos dolos
Iudea sceptris sorte diuina tuli.
Nunc vero nulla cura me vexat magis
Quam quae subactam respicit Gentem meam
Aut cara tangit pignora, huc instat labor,
Huc opus, ut olim purpuram digne gerant
Sacrumque lituum rite submittant Deo.*

›Unter tausend Gefahren und Wechselfällen,
unter dem grausamen Haß meines Schwiegervaters und unter langwierigem
Kummer

⁸⁵ WORP (wie Anm. 2) Bd. 1, S. 217.

⁸⁶ Amnon / tragoedia / sacra. Autore / Rdo Domino D. Jacobo Cornelio / Lummenaeo a Marca. / Doctarum ederae praemia frontium / Gandavi / Apud Cornelium Marius, ad intersig. / dulciss. nominis Iesu. MDCXVII. Auch in: Lummenaeus a Marca, Musae lacrymantes sive pleias tragica id est septem tragoediae sacrae Bustum Sodomae, Sampson, Saul, Amnon, Sedechias, Douai, Ioannes de Fampoux, 1628.

⁸⁷ Siehe auch JANNING (wie Anm. 30) S. 269–297, insb. S. 290–297 und 353–354. Über Lummenaeus a Marca JAMES A. PARENTE, JR., The Paganization of Biblical Tragedy: the Dramas of Jacob Cornelius Lummenaeus a Marca (1570–1629), in: Humanistica Lovaniensia 38, 1989, S. 209–237; ÉMILE VARENBERGH, Lummenaeus a Marca, in: Messenger des Sciences historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique, Gent 1878, S. 7–44 und 134–156.

⁸⁸ Lummenaeus a Marca, Amnon (wie Anm. 86) fol. A2^{ro}–^{vo}.

erhielt ich durch Gottes Willen Judaeas Zepter.
 Jetzt aber quält mich keine Sorge mehr
 als die, die mein unterdrücktes Volk betrifft,
 oder meine geliebten Kinder. Für sie tue ich mein Bestes
 und arbeite, damit sie einmal den Königspurpur würdig tragen werden
 und ihr heiliges Zepter, wie es sich gehört, Gott unterwerfen.<

Lummenaeus a Marca verfaßte noch eine andere Tragödie zum David-Stoffkomplex:
 Im Jahre 1621 veröffentlichte er ›Saul‹.⁸⁹

Im ›Saul‹ überwiegt das Mitleid mit dem von Gott verstößenen König und die
 tropologische Anwendung auf das eigene Leben:

*Saulem Tragoediam in coturnis mitto. Noli abiicere et fastidire miserum Principem, despectum
 aliquin Deo et fastiditum, et noli aspernari et calcare illam purpuram, quae sanguine illius
 potissimum irrigatur. Nimirum sic arrogantiam nostram plerumque ferit Deus, qui ut bene ait
 tragicus Idumaeus, sterculii ergastulus, balthem Regum solvit, et teste alio Propheta: Lavat
 manus suas in sanguine peccatoris.*⁹⁰

›Ich sende Dir die Tragödie Saul in Kothurnen. Ich bitte Dich, den unglücklichen König nicht
 wegzuworfen und abzuweisen, da er schon von Gott verachtet und abgewiesen wird, und
 jenen Purpur nicht zu verschmähen und mit Füßen zu treten, der vor allem von seinem Blut
 getränkt ist. So nämlich straft Gott oft unsere Arroganz, und wie der jüdische Tragiker, der im
 Dreck sitzen mußte, es sehr gut sagt: ›Er löset auf der Könige Zwang, und wie der Prophet
 an anderer Stelle sagt: ›Er wird seine Hände in des Gottlosen Blut waschen.<

Saul wird in seinem Wahnsinn geschildert. Im Anfang des Spiels taucht der Geist von
 Samuel auf, während im vierten Akt Saul sich zur Wahrsagerin von Endor begibt, die
 denselben Geist heraufbeschwört.⁹¹ Saul ist damit der Antikönig geworden: Er ist nicht
 mehr *compos mentis*, und hat sein Vertrauen in Gott verloren. Trotz des persönlichen
 Bereichs, in dem die Deutung sich bewegt, gibt es also einige politische Aspekte.

VII

All diese Beobachtungen weisen auf einen grundlegenden Unterschied zwischen den
 Spielen in niederländischer Sprache und den neulateinischen Stücken hin. Während
 die niederländischen Spiele oft die aktuellen Situationen oder Personen erwähnen und
 David mit zeitgenössischen Fürsten vergleichen – in den nördlichen Niederlanden han-
 delt es sich oft um Wilhelm oder Moritz von Oranien-Nassau –, beschränken sich die
 lateinischen Varianten auf moralische Aspekte von Gottesfurcht oder Hochmut, der
 vor dem Fall kommt. Dieser Unterschied hat vielleicht seinen Ursprung in dem unter-
 schiedlichen Publikum. Das Publikum der niederländischen Stücke bestand aus der

⁸⁹ Saul / tragoedia / sacra / auctore R.P. Iacobo Cornelio / Lummenaeo a Marca / Religioso Sacerd. Ord. S.
 Benedicti / in monte Blandinio. / Gandavi / Apud Ioan. Kerckhovium / 1621. Ich habe den ›Absalom‹ nicht
 einsehen können.

⁹⁰ Ebd. fol. A2^{ro-v0}. Die Zitate sind Job 12,18 und Psalm 58,11 (= 57,11 Vulgata).

⁹¹ 1 Samuel 28,3–25.

städtischen Bürgerschaft, während bei den lateinischen Spielen die Zuschauer vor allem an den Schulen rekrutiert wurden.⁹² Die Sittenmoral stand dabei an erster Stelle. Diese Verallgemeinerung gilt nicht für das Spiel von Honerdus, das ein Universitätsspiel war, aber er hat vielleicht, wie viele andere Schauspieldichter auch, das tragische Element des Untergangs von Amnon und das der Blutschande, das aus der griechischen Tragödie so bekannt war, betont. Hinzu kam vielleicht die Wahl der Themen. Während in den niederländischen Stücken vor allem David und Saul oder David und Goliath einander gegenübergestellt werden, ein David also, der die Feinde erschlägt, wird in den lateinischen Dramen die Geschichte von David und Absalom bevorzugt, in der Sünde und Strafe, Reue und Trauer thematisiert werden können.⁹³ Wie man erwarten kann, wurde David in den frühen Jahren des Aufstandes eher mit Wilhelm von Oranien in Verbindung gebracht, weil in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts Moritz mit dem Retter David verglichen wurde, obwohl auch die Rolle dieses Sohns Wilhelms von Oranien nicht unumstritten war. In den Jahren vor dem zwölfjährigen Waffenstillstand wird vor allem um Einheit gebeten in einer Gesellschaft, die vom Religionsstreit zwischen Remonstranten und Kontra-Remonstranten gespalten war.

Die Ausrichtung auf die Moralität oder auf politische Deutungen schließt nicht aus, daß David als idealer König und Saul, trotz seiner Salbung im Auftrag Gottes, als Antikönig geschildert wird. Die Eigenschaften von David als idealem König sind vor allem, daß er von Gott geliebt wird, aber auch, daß er gut für seine Untertanen sorgt. In niederländischen Stücken legitimiert der Vergleich Davids mit dem Statthalter dessen Macht, im lateinischen Bereich wird eher die persönliche Entwicklung in den Mittelpunkt gerückt. In diesem Sinne schließen Vondels Tragödien mehr an die niederländische Tradition der Davidspiele als an die lateinische Praxis an. Vor allem aber ist David im Bereich des niederländischen sowie des lateinischen Dramas der Fürst, der das Zepter *sorte divina* trägt, als König von Gottes Gnaden.

⁹² Siehe auch N. C. H. WIJNGAARDS, De zgn. Oranjestukken en hun publiek, in: Handelingen van het tweëëndertigste Nederlands filologencongres, 5-7 april 1972, Amsterdam 1974, S. 117-131; HEINZ KINDERMANN, Das Theaterpublikum der Renaissance, 2 Bde., Salzburg 1984-1986.

⁹³ Ich zähle die Tragödien von Jansenius nicht, die ganz einfach sind. Übrigens ist es zu früh, diese Schlussfolgerung zu verallgemeinern und auf die Spiele in nationaler und lateinischer Sprache im allgemeinen zu beziehen, obwohl man ähnliche Tendenzen in Joseph-Spielen feststellen kann, siehe RUPRECHT WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu, Frankfurt am Main 1982, S. **ro.