

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 2, 2018

„Vom Vernünftigen Vrtheil“ in der Comoedia. Deutsche Salomo-Dramen im 17. Jahrhundert

Kai Bremer

Vom „Vernünftigen Vrtheil“ in der Comoedia. Deutsche Salomo-Dramen im 17. Jahrhundert

Kai Bremer

Professor für Neuere Deutsche Literatur/Literaturgeschichte
Universität Kiel

Abstract

The paper assumes that King Solomon is a biblical hero, who is not suited for drama. The small number of early modern plays in Germany supports this view. To illustrate this, first an overview of German plays on Solomon is given. In addition, two dramas written by Lutheran authors and one written by the Jesuits are examined in more detail. Thereby it is also shown that Solomon is a biblical hero, who challenges the writers of the early modern age because of his rich facet.

Salomo ist für die Dramatik der Frühen Neuzeit eine Herausforderung. Das liegt zum einen daran, dass Dramen über bzw. mit ihm ihrer Handlung nach nicht als Tragödien geeignet sind, weil sie glücklich oder zumindest nicht tragisch enden. Gleichwohl aber ist der biblische König seinem Sujet und Personal nach selbstverständlich kein Gegenstand für die Komödie, sondern für die Tragödie. Es gibt also einen strukturellen Konflikt zwischen dramentheoretischen Anforderungen und der biblischen Geschichte. Zum anderen zeigt sich immer wieder, dass die Dramatiker der Frühen Neuzeit sich mit Salomo schwertaten, weil er in der Bibel ambivalent gezeichnet wird, so dass er nicht nur als dramatischer Held, sondern auch als zwiespältige Persönlichkeit dargestellt werden kann.

Vielleicht sind das zugleich auch die Gründe dafür, dass es insgesamt nur wenige Salomo-Dramen in der Frühen Neuzeit gibt – wobei gleich einzuschränken ist, dass der Verfasser des vorliegenden Beitrags angesichts seiner fachlichen (= germanistischen) Kompetenz nur über den deutschsprachigen Raum sprechen kann, wobei er freilich die lateinische Dramatik aus dem deutschen Sprachraum mitberücksichtigt. Gleichwohl aber stehen angesichts der nicht besonders vielen deutschen Salomo-Stücke in der Frühen Neuzeit generalisierende Aussagen über den biblischen König insgesamt auf tönernen Füßen. Soweit dem Verfasser bekannt, gibt es zu Salomo auch keine poetologischen Erörterungen, so dass die folgenden Überlegungen kaum mehr als ein Versuch sind, erste Thesen zur Dramatisierung Salomos in der Frühen Neuzeit zu formulieren.

Die folgenden Ausführungen setzen mit einigen allgemeinen Hinweisen zur Salomo-Dramatik im 16. Jahrhundert ein. Im Anschluss wird ausführlicher auf drei Stücke aus dem 17. Jahrhundert eingegangen, nämlich auf Wolfhart Spangen-

bergs Drama von 1615, Ernst Müllers von 1668 sowie auf eine Salomo-Aufführung der Jesuiten in Hall/Tirol. Abschließend werden die Befunde perspektiviert. Neben den drei ausgewählten Salomo-Stücken wurden im 17. Jahrhundert noch einige weitere verfasst: Georg Pfunds *Eine Neue Comoedia Von dem jungen Könige Salomone*¹ erschien bereits 1602.² Christian Weise publizierte 1685 die *Comödie vom König Salomo*.³ Christian Friedrich Hunold (Menantes) hat um die Jahrhundertwende ein Libretto für eine Salomo-Oper geschrieben.⁴ Diesen beiden letztgenannten Dramatisierungen wird hier nicht nachgegangen, weil die spätbarocken Bibel-Dramatisierungen üblicherweise mit der Vorlage anders verfahren, als das in den ersten rund 150 Jahren nach der Reformation der Fall war.⁵

1. Salomo-Dramatik im 16. Jahrhundert

Schon in den 1530er Jahren hat der humanistisch geprägte Reformator bzw. reformatorisch orientierte Humanist, Sixt Birck, einer der wichtigsten und in formaler Hinsicht bedeutenden Schuldramatiker der Zeit, ein Salomo-Drama vorgelegt, das die sprichwörtliche Weisheit des biblischen Königs im Titel ankündigt: *SAPIENTIA SOLOMONIS, DRAMA COMICO tragicum*.⁶ Er war zunächst in Basel, dann in seiner Heimatstadt Augsburg tätig. Das 1547 publizierte Salomo-Drama ist – soweit wir wissen – das letzte Stück, das er vor seinem Tod geschrieben hat. Es stellt dem Titel entsprechend die Weisheit und damit die kluge Regierungskunst Salomos in den Mittelpunkt. Birck hat in seinen regelrecht republikanischen⁷ Dramen zuvor deutlich gezeigt, dass er nicht nur hervorragend mit der antiken Dramatik vertraut, sondern in der Lage ist, biblische Erzählungen dramaturgisch und formal bemerkenswert auf die Bühne zu bringen.⁸

In seinem letzten Stück wählt er einen anderen Ansatz. Er nimmt drei verschiedene Szenen aus dem ersten Buch der Könige und gibt seinem Drama allein dadurch fast schon einen Reihencharakter, wie man ihn aus dem spätmittelalterlichen geistlichen Spiel kennt, aber eher nicht von Birck. Diese fehlende Geschlossenheit hat dem Stück von Wolfgang Michael einige Vorwürfe eingehandelt.⁹ Doch hat Wolfram Washof in seiner wichtigen Arbeit zum Bibeldrama

¹ Vgl. Pfund, *Neue Comoedia*.

² Zur Titulierung von Herrschern der Barockzeit als „zweiter Salomo“ – wie bei Georg Pfund/Georgius Pondus – siehe Birnbaum, *Salomo in Barock und Moderne*, Abschnitt 1.5.

³ Vgl. Griese, *Salomon und Markolf*, 338f. (Nr. 91).

⁴ Vgl. Keiser, *Hunold, Triumphierende Weißheit*. Erste Aufführungen fallen noch ins 17. Jahrhundert, vgl. Rose, *Conduite*, 282–284.

⁵ Vgl. Bremer, *Bibel und Tragödie*.

⁶ Vgl. Birck, *SAPIENTIA SOLOMONIS*.

⁷ Vgl. Pfeiffer, *Republikanismus*, passim; Washof, *Bibel*, 279–284.

⁸ Vgl. Lähnemann, *Hystoria Judith*, 315–370.

⁹ Vgl. Michael, *Drama*, 214.

in der Reformationszeit gezeigt, dass die drei Stationen vielmehr programmatisch „drei verschiedene Aspekte der göttlichen Weisheit“ vorführen.¹⁰ Dass die Salomo-Dramatik dem Ausgang nach der Komödie, dem Personal nach aber der Tragödie zuzurechnen ist – dem trägt Birck dabei schon im Titel Rechnung, indem er von einem *DRAMA COMICOtragicum* spricht.

Hans Sachs hat 1551 eine *Comedia Iudicium Salomonis* verfasst.¹¹ Bereits 1550 publizierte er ein Fastnachtspiel *Von Joseph und Melisso* über Salomo als Ratgeber in Ehedingen, auf das u.a. Griese im Kontext ihrer Ausführungen zu den Salomon-und-Markolf-Spielen eingegangen ist.¹² Diese zeitliche Nähe sollte allerdings nicht zu der Annahme verleiten, dass es massenweise Salomo-Dramen im 16. Jahrhundert gab. Washof kennt neben den beiden Stücken von Birck und Sachs noch drei weitere.¹³ Metz erwähnt Baumgarts *Iuditium* von 1561.¹⁴

2. Wolfhart Spangenberg's „*Neue Comoedia*“ (1615): der weise Salomo

Auch im 17. Jahrhundert nimmt die Zahl der Salomo-Dramen nicht substantiell zu. Das erste, schon erwähnte deutsche Salomo-Drama dieses Jahrhunderts, Georg Pfunds *Eine Neue Comoedia Von dem jungen Könige Salomone*, erschien 1602. Ein gutes Jahrzehnt später, 1615, folgte ein zweites, das aus der Feder von Wolfhart Spangenberg, dem Sohn des bekannten Reformators Cyriacus Spangenberg, stammt.

¹⁰ Vgl. Washof, *Bibel*, 284.

¹¹ Vgl. Sachs, fol. XXVIII-XXX.

¹² Vgl. Griese, *Salomon und Markolf*, 274 sowie passim zu weiteren dieser Stücke u.a. von Hans Folz und Zacharias Bletz.

¹³ Vgl. Washof, *Bibel*, 476.

¹⁴ Metz, *Das protestantische Drama*, 831 sowie bes. S. 36. Im VD 16 findet sich ergänzend zu Metz noch Christian Berthold: *Die schöne Biblische Historia von dem heiligen Königlichen Propheten Daudid vnd seinem Sone Salomo Spielweis gestellet* (1571). Das überzeugende wie dankenswert umfassende anonyme Gutachten zu diesem Beitrag hat ergänzend auf folgenden Umstand hingewiesen, den ich mir hier erlaube zu zitieren: „Außerdem ist Salomo natürlich auch in manchen Spielen erwähnt, ohne im Titel zu stehen (wie in Sebastian Brants *Tugentspiel*). Bernd Neumann, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit* 1987 nennt außerdem ein Lübecker Fastnachtspiel *Salomons erste Gerichte* von 1434, eine Salomon-Szene im Ingolstädter Umgangsspiel von 1507 und im Zerbster Prozessionsspiel von 1507 und 1508–1522, ein von Schülern aufgeführtes *Spiel Salomonis* in Schlettstadt 1532, eine Salomo-Rolle im Prozessionsspiel von Bergen 1533, in der Tiroler Marienklage (16. Jh.) und im Luzerner Spiel von den letzten Dingen von 1549. Abgesehen von dem Schlettstädter Spiel sind das keine Schulspiele, trotzdem wären sie vielleicht erwähnenswert. Überprüft werden müssten auch die Aufführungskataloge aus Straßburg. Die Tendenz stimmt, dass nicht sehr viele Salomo-Spiele überliefert sind, aber man könnte das etwas vorsichtiger ausdrücken, da ja auch vieles verloren sein dürfte.“ Dem kann ich ausdrücklich nur zustimmen. Ergänzende Hinweise auch bei Neumann, *Geistliches Schauspiel* Nr. 1954, 2020, 2102, 2436, 3402, 3564f., 3676, 3770.

Wolfhart Spangenberg wuchs in Straßburg auf, studierte in Tübingen und begann nach seiner Rückkehr nach Straßburg, wo er zunächst als Drucker arbeitete, Meistersingerlieder und Schuldramen zu schreiben.¹⁵ Er steht deutlich in der literarischen Tradition des 16. Jahrhunderts, namentlich in der von Hans Sachs. 1611 ging Spangenberg nach Buchenbach nahe Heilbronn, wo er vier Jahre später Pfarrer wurde. Er hat hier weiterhin geschrieben und seine Arbeiten an verschiedenen Orten drucken lassen, häufiger bei Georg Leopold Fuhrmann in Nürnberg, bei dem auch sein Drama *Das Gericht Salomonis/ Ein geistliche Comoedia, wie Salomo der König in Israel von Gott Weißheit vnd Verstand bittet/ dasselb erlanget: Vnd darauff ein vernünfftiges Vrtheil/ zwischen zweyen Weibern vnd iren Kindern/ fället* erschien.¹⁶

Spangenberg ist kein Vergessener der deutschen Literaturgeschichte. Walter Ernst Schäfer, der wohl beste Kenner der oberrheinischen Literatur, hat sich Spangenberg wiederholt zugewandt.¹⁷ In den 1970er Jahren ist eine mehrbändige Werkausgabe erschienen. Die Ausgabe mit dem Salomo-Drama hat kein Geringerer als Martin Bircher ediert.¹⁸ Der Göttinger Kirchenhistoriker Thomas Kaufmann hat Spangenbergs literarischem Werk bescheinigt, dass es „die im luth. Protestantismus aus der spezifischen Bindung an das Wort erwachsende sprachbildende Kraft in einer für die dt. Kulturgeschichte der frühen Neuzeit charakteristischen künstlerischen Transformationsgestalt“¹⁹ spiegele. Es mag dahingestellt bleiben, ob es tatsächlich sinnvoll ist, einen Schuldramatiker der Frühen Neuzeit als eine Art ‚künstlerische‘ Persönlichkeit zu begreifen. Sicher aber wird man Spangenbergs Dramatik gerecht, wenn man nach seinem pädagogisch-didaktischen Anliegen fragt und erörtert, auf welche Darstellungstechniken er zurückgegriffen hat.

Das Anliegen nun ist in *Das Gericht Salomonis* tatsächlich bemerkenswert. Das kündigt sich schon durch das Personenverzeichnis an. Es ist nach der Reihenfolge des Auftritts geordnet und wird dementsprechend von einer allegorischen Figur, der Weisheit, eröffnet. Sie tritt auf und redet der Jugend und klugen Männern ins Gewissen. Inhaltlich ließe das zwar darauf schließen, dass dieses Stück, wie bei Spangenberg üblich, für die Schule konzipiert wurde. Dagegen spricht freilich der Umstand, dass die Darstellerzahl niedrig ist, weswegen auch die Möglichkeit

¹⁵ Vgl. Kaufmann, Art. Spangenberg.

¹⁶ Vgl. Spangenberg, *Gericht Salomonis*.

¹⁷ Vgl. Schäfer, *Schriften*; Kühlmann, *Spangenberg*. Doch obwohl Spangenberg – gerade auch im Vergleich zu den hier noch zu behandelnden Salomo-Dramen – inzwischen recht gut erschlossen ist, muss gleichwohl daran erinnert werden, dass dies erst ein Verdienst der Frühneuzeitforschung seit den 1960er Jahren ist. Für unseren Zusammenhang belegt das eindrücklich Bircher, *Das Gericht Salomonis*.

¹⁸ Vgl. Spangenberg, *Gericht Salomonis*.

¹⁹ Kaufmann, *Spangenberg*, 625.

erwogen werden kann, dass es ursprünglich für die Straßburger Meistersänger verfasst wurde und dann für die Publikation an ein breiteres Publikum adressiert wurde. Zu diesem Befund fügt sich auch der ursprüngliche Druckort Nürnberg, der ein überregional relevantes Druckzentrum war, so dass der Dramendruck vielleicht auch allgemein für eine interessierte Leserschaft bestimmt war.

Der Prolog ist, wie das gesamte Stück, im Knittelvers gehalten und appelliert an die Moral, indem deutlich vor Hoffart gewarnt wird.²⁰ Dieser Auftakt ist bereits an sich beachtenswert, weil in der lutherischen Dramatik der Anspruch dominiert, die Schilderung der Bibel vermeintlich historisch korrekt wiederzugeben. Deswegen wird in der protestantischen Bibeldramatik häufiger auf nicht-menschliche Figuren als in der katholischen, von den Jesuiten geprägten Schuldramatik, die biblische Stoffe zum Gegenstand haben, verzichtet.

Auch die zweite Figur, die nach der Weisheit auftritt, ist bemerkenswert: Es ist der Narr Nabal.²¹ Er ist die Kontrastfigur zur Weisheit und keinesfalls als Narr am Hofe Salomos zu begreifen, sondern als Verkörperung närrischen, törichten Handelns, das die Brücke zwischen der historischen Bühnenhandlung und der Gegenwart der Zuschauer/innen bildet – ähnlich wie sonst Markolf.²² Die dritte Szene des ersten Akts unterstützt diese dezidiert aktualisierende Ausrichtung, indem nun zwar menschliche Figuren auftreten, konkret der Oberpriester Zadock und der Hauptmann Benajah.²³ Beide markieren aber nicht etwa den Beginn der eigentlichen dramatischen Handlung, vielmehr erinnern sie im Dialog an Salomos Geschichte und bisherige Taten, um gemeinsam (die beiden sind sich grundsätzlich sehr einig) über rechte gottesfürchtige und staatstragende Erziehung nachzudenken. Spangenberg bietet zu Beginn also eine Art Eröffnungsrevue mit komischen und nachdenklich stimmenden Szenen.

Erst mit dem zweiten Akt²⁴ beginnt die dramatische Handlung und zwar in Abweichung von der biblischen Geschichte in 1Kön 3 durch eine Parallelführung der beiden Handlungsstränge: Zum einen werden die beiden Frauen vorgestellt (bei Spangenberg nicht explizit als Huren ausgewiesen); zum anderen setzt die Handlung am Hof damit ein, dass Salomo seinen Vertrauten von seinen Plänen für das große Brandopfer berichtet. Das Traumgespräch Salomos mit Gott wird nicht direkt geschildert (Akt 3),²⁵ sondern von diesem dem Priester berichtet und so gewissermaßen autorisiert. Das muss betont werden, weil der biblische Traumdialog zwischen Gott und Salomo selbstredend an sich großes dramatisches Potential

²⁰ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 5–8.

²¹ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 8f.; zur Narrenfigur weiterführend vgl. Toepfer, Herodes und sein Narr.

²² Vgl. Griese, Salomon und Markolf.

²³ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 9–17.

²⁴ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 17–25.

²⁵ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 25–35.

hat. Doch scheint hier, wie in der protestantischen Bibeldramatik seit der Reformation nicht selten, die oft im Vergleich zur katholischen Dramatik zu beobachtende Zurückhaltung bei der Darstellung Gottes bzw. Christi zu greifen. Spangenberg's Vorgehensweise, den Traum nicht zu zeigen, ihn aber direkt von Salomo schildern zu lassen, entspricht dabei der in der evangelischen Bibeldramatik üblichen Vorgehensweise, wenn kein Zweifel an der Zuverlässigkeit des biblischen Textes besteht. Spangenberg folgt bei der Wortwahl, wie nicht anders zu erwarten, dem Wortlaut der Lutherbibel weitgehend.²⁶

Daneben bemüht er sich weiterhin um Spektakel. So findet sich ein Nebentext (an sich schon selten in Schuldramen), in dem erklärt wird, dass das Brandopfer auf der Bühne vollbracht werden solle.²⁷ Unterbrochen wird die Handlung immer wieder vom Narren, der mittels seiner Scherze die Ernsthaftigkeit der Handlung nicht nur auflöst, sondern außerdem metatheatral sein Verortetsein sowohl im Schwäbischen als auch in Jerusalem thematisiert.²⁸ Auch wird er in den folgenden Akten von weiteren komischen Figuren (u.a. einem Zwerg) unterstützt.

Erst im dritten Akt wird der dramatische Konflikt entwickelt, wobei hier das Drama nicht der in der Bibel zunächst neutralen Darstellungsweise der beiden Frauen folgt (was man dort durchaus als Moment der Spannungssteigerung deuten kann). Im Unterschied dazu charakterisiert Spangenberg die beiden jungen Mütter umgehend, indem er die eine als sorgenvoll und behütend (Merob), die andere (Mirma) aber als am eigenen Kind gänzlich uninteressierte Trinkerin vorstellt. Im vierten Akt folgt die Entdeckung, dass der Sohn der einen Frau tot ist, so dass der Konflikt erst hier wirklich vorliegt. Die Handlung verläuft sodann sehr linear bis zur Urteilsverkündung durch Salomo im fünften Akt. Er wird weiterhin als sehr gottesfürchtig und umsichtig vorgestellt. Er betet ausführlich, bevor er das Gerichtsverfahren aufnimmt, und holt die Meinung seiner Ratgeber ein.²⁹ Dabei werden die in der Zeit üblichen Topoi etwa von der Weiberlist³⁰ und der allgegenwärtigen Unzucht gepflegt, bevor schließlich das weise, schon im Titelblatt ‚vernünftig‘ genannte Urteil ergeht. Bemerkenswert ist dabei nicht das Ergebnis, sondern dieses Attribut an sich, weil man sich durchaus streiten kann, ob Salomos Urteil tatsächlich ‚vernünftig‘ ist. Immerhin wendet der König eine List an, um zu schauen, welche der beiden Frauen mehr am Kindswohl interessiert ist, so dass

²⁶ Vgl etwa: Spangenberg, Gericht Salomonis, 33, V. 783–788: „Und sprach: Salomo/ bitte eben. // Jetzt von mir/ was ich dir soll geben. // Ich sprach: O Gott! Du hast so fein // An dem David dem Vater mein / // Deinem Knecht groß Barmherzigkeit / // Gethan:“, vgl. Luther-Bibel 1Kön 3,5f.: „Bitte, was ich dir geben soll! Salomo sprach: Du hast an meinem Vater David, deinem Knecht, große Barmherzigkeit getan“.

²⁷ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 24.

²⁸ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 31.

²⁹ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 54f.

³⁰ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 64.

man sich – auch nach Klugheitskategorien des 17. Jahrhunderts – fragen kann, ob die Weisheit, die abschließend die Bühne besteigt, zu überzeugen vermochte, wenn sie, das Publikum direkt ansprechend, festhält:

Ihr liebe Leut ihr habt gesehen
Was vom Salomo ist geschehen:
Wie er so weißlich/ mit Verstand
Diß Vrtheil halt gefellt zu hand.
Solches ist nun erschollen fein
Für gantzem Israel gemein
Das der König gefellet hat
Ein solches Vrtheil in dieser stat:
Darumb sich alles Volck so gut
Itzt für dem König fürchten thut:
Dann sie sehen ja ohne List
Daß Gottes Weißheit in ihm ist
Gericht zu halten, die ihm eben
Auff sein glaubiges gebet ward geben.³¹

In dieser Schlussäußerung der Weisheit wird der Begriff ‚Vernunft‘ bezeichnenderweise nicht aufgenommen. Auch davor spricht keine Figur von Salomos Vernunft. Was zunächst im Titel beinahe aufklärerisch anmutet, wird in der dramatischen Handlung auf ein Verhalten reduziert, das durch zweierlei gekennzeichnet ist: zum einen durch die Forderung nach der Frömmigkeit des Staatsoberhauptes und zum anderen durch den Optimismus, dass es dem wahren Staatslenker möglich ist, die Wahrheit herauszufinden. Das Stück propagiert also das für das deutsche Luthertum so typische Vertrauen in die weltliche Macht.³² Andere Kategorien wie Vernunft und natürlich Weisheit sind zwar bekannt, doch gelten sie als göttliche Gabe, während für das Drama zentral ist, Schüler zu Frömmigkeit und Obrigkeitstreue anzuhalten.

Was hingegen passiert, wenn ein Fürst nicht fromm ist, führt Spangenberg im Anschluss an das Drama mittels eines kurzen Nachspiels über den heidnischen König Midas und Apollo vor. Apollo wird dabei von Spangenberg als ein „Meistersinger“ aktualisiert.³³ Das Stück skizziert knapp die Entscheidung von Midas, Pan den Sängerwettstreit gewinnen zu lassen und nicht Apollo, der daraufhin den König mit Eselsohren ausstattet. Dass hier erneut der Narr auftritt und ein Sackpfeifer, also eine Art Dudelsackspieler, ebenfalls sein Unwesen treiben darf, darf als letztes Indiz dafür genommen werden, wie spektakelhaft man sich eine Aufführung von Spangenbergs *Salomo* denken muss.

³¹ Spangenberg, Gericht Salomonis, 76f.

³² Vgl. Wolgast, Reformation.

³³ Vgl. Spangenberg, Gericht Salomonis, 78–92.

3. Ernst Müllers „Salomo“ (1668): eine dramatische Vita Salomonis

Wie selten Salomo in der Frühen Neuzeit Gegenstand der Dramatik war, veranschaulicht, dass lt. VD 17 erst rund 50 Jahre später erneut ein Stück über den berühmten biblischen König in deutscher Sprache erschien. Es handelt sich dabei um das Drama *Schau=Platz Der Eitelkeit/ Worauß Der geehrt=geläht=bethört=beschwert= und bekehrte Salomo Auß Heiliger Schrifft Der heutigen Welt/ hoch nützlich vorgestellt wird*. Verfasser ist der heute weitgehend unbekannt hessische Hof- und Garnisonsprediger Ernst Müller (1627–1681), der eine Reihe von Predigten, Andachts- und Kasualschriften publizierte, aber ansonsten nicht als Dramatiker in Erscheinung getreten ist.

Dem Druck von Müllers Drama voran finden sich einige poetologische Zitate zur Komödie, so dass dem Leser sogleich deutlich wird, welcher dramatischen Gattung das Werk zuzuordnen ist. In einer der folgenden Vorreden nennt Müller zahlreiche literarische Autoritäten von den Kirchenvätern über die Reformatoren bis zu zeitgenössischen Schriftstellern wie Harsdörffer, Neumark, Rist, Gryphius, Schottel und Birken.³⁴ Er führt sie an, um christliche Dramatik zu rechtfertigen. Müller macht das verhältnismäßig aufwendig und schreibt sich damit in den im 17. Jahrhundert virulenten theaterkritischen Diskurs ein.³⁵ Angesichts des Druckorts Gießen darf vermutet werden, dass Müller sich implizit gegen radikale Protestanten wendet, die rund 20 Jahre später auch die Öffnung der Universitätsstadt zum Pietismus forcierten.³⁶

Müller ist also offenkundig mit der antiken wie der zeitgenössischen Komödien-Poetik vertraut. Dramaturgisch hat das jedoch kaum Konsequenzen. Angelegt ist das Stück wie das Spangenbergers als Schuldrama. Das wird ebenfalls in der programmatischen Vorrede deutlich, in der ausdrücklich und wie in der Barockrhetorik üblich³⁷ für das „Reden/ höflich in Gebärden“³⁸ plädiert wird und was sich zudem durch das äußerst umfangreiche Personal (insgesamt 52 Figuren kennt das Stück) und die musikalische Begleitung ergibt.

Doch auch wenn es die gleiche Funktion wie Spangenbergers Drama hat, so ist es konzeptionell gleichwohl gänzlich anders ausgerichtet. Das führt bereits der Vorredner unmissverständlich vor. Er erklärt umgehend, dass im Folgenden kein „Possen=Werck“³⁹ zu bewundern sei, sondern eine theatralische Arbeit, die der Erbauung und Lehre diene. Im Anschluss wird die Handlung erläutert, die nicht

³⁴ Müller, *Schau=Platz*, unpaginiert.

³⁵ Vgl. Thomke, *Drama*, 391–400.

³⁶ Vgl. Köhler, *Anfänge*.

³⁷ Vgl. Barner, *Barockrhetorik*, 291–321.

³⁸ Müller, *Schau=Platz*, unpaginiert.

³⁹ Müller, *Schau=Platz*, Av.

etwa eine biblische Geschichte inszeniert, wie es Spangenberg getan hat, sondern in fünf Stationen die Lebensgeschichte von Salomo wiedergibt. Das macht das Stück unter den Oberbegriffen, die bereits auf dem Titelblatt genannt werden: Der ‚geehrte‘ Salomo stellt die Salbung Salomos in 1Kön 1 dar, der zweite Akt zum ‚gelehrten‘ Salomo, schildert die Geschichten in 1Kön 2 und 3 u.a. von Joab, die Geschichte mit den beiden Huren, die hier auch ausdrücklich so genannt werden, und schließlich erscheint kurz Markolf, der in den weiteren Akten immer einmal wieder die Bühne betritt. Der dritte Akt stellt den ‚betörten‘ Salomo aus 1Kön 11 vor und im vierten Akt die sich daran anschließenden Anfeindungen und schließlich im fünften Akt den ‚bekehrten‘ Salomo, der sich aber nicht aus 1Kön oder 2Chr speist, sondern aus einigen Versen aus Prediger Salomo.

Allein dieses Ende führt vor, dass Müller verschiedene Salomo-Geschichten kompiliert. Dabei pflegt er nicht die im Schuldrama übliche Nähe zur Bibel, die es sonst seit der Reformation kennzeichnet. Zu Beginn des fünften Aktes muss der Vorredner gar erklären, dass die Bekehrungsgeschichte Salomos keine ist, die in der Bibel direkt erzählt werde, sondern auf eine exegetische Tradition zurückgehe.⁴⁰ Das Stück ist damit inhaltlich gänzlich anders als das Spangenbergs gearbeitet.

Das gilt auch in formaler Hinsicht. Es ist in Prosa gehalten und wirkt durch deutlich längere Redebeiträge tendenziell monologischer und weniger dialogisch als das ältere Salomo-Schuldrama Spangenberg. Mittels Marginalien wird gezeigt, auf welche Bibelstelle sich der jeweilige Sprechtext bezieht. Auch finden sich permanent Nebentexte, die den dramatischen Text an die Bibel anbinden.⁴¹

Müller bemüht sich auf diese Weise, die Bibeltreue seines Dramas zu dokumentieren, was man als weiteren impliziten Reflex auf die angesprochene Theaterkritik deuten kann. Außerdem finden sich in den Stücken zahlreiche Nebentexte, die das gestische Spiel der Figuren beschreiben und damit beinahe wie moderne Regieanweisungen wirken. Das ist ein Verfahren, das im 17. Jahrhundert unüblich ist und davon zeugt, wie sehr Müller versucht, die Aufführung möglichst präzise zu gestalten und in der Phantasie seiner Rezipienten/innen möglichst geringe Spielräume zuzulassen. Abgeschlossen werden die Akte jeweils mit einem Gesang, der eine kommentierende Funktion hat, allerdings nicht durch Noten oder Melodie-Angaben musikalisch eindeutig festgelegt ist.

Dieses Vorgehen lässt sich exemplarisch am zweiten Akt veranschaulichen: In ihm wird, wie erwähnt, die Joab-Geschichte und die von den beiden Huren dargestellt. Auch wenn es schon im 16. Jahrhundert kompilierte Bibeldramen gibt – zu denken ist etwa an Sixt Bircks *Beel* – gibt in der Bibeldramatik meist je eine

⁴⁰ Dieser Hinweis in dem Stück ist äußerst bemerkenswert und verdient weitere Nachforschung, die aber den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen würden.

⁴¹ Vgl. Müller, *Schau=Platz*, 25.

biblische Erzählung ein vollständiges Drama ab – so wie bei Spangenberg –, um die Einheit der Handlung und die Nähe zur Bibel zu wahren. Müller versammelt gleich zwei Handlungen in einem Akt, um eine möglichst umfassende Wiedergabe von Salomos Leben zu bieten. Das ist zunächst im Hinblick auf seinen pädagogischen Anspruch bedeutungsvoll: Konventionellerweise dient das Bibeldrama als Schuldrama der intensiven Vermittlung einzelner biblischer Geschichten sowie der durch diese zum Ausdruck kommenden Moral. Außerdem wird es gespielt, um das öffentliche Sprechen im Rahmen des Rhetorikunterrichts einzuüben und um dabei Grundzüge dessen zu vermitteln, was heute ästhetische Bildung genannt wird – also Konkretisierung und Veranschaulichung von ästhetischem Formbewusstsein. Von diesen Ansprüchen weicht Müllers Drama offenkundig ab. Besonders beachtenswert tut es das im Hinblick auf die Gattungstheorie.

Obwohl das Vorwort belegt, dass Müller sie kennt, folgt seine Salomo-Komödie den daraus resultierenden, letztlich an Aristoteles orientierten Ansprüchen nicht, da es keine geschlossene Handlung bietet. Denn sie gelten für das Schuldrama unabhängig davon, ob es historische oder biblische Stoffe zum Gegenstand hat, ob es eher komisches oder ernsthaft-tragisches Personal hat oder ob es in Akte eingeteilt ist oder eher locker Szenen aneinanderreihet. Und die Geschlossenheit der Handlung wird üblicherweise nicht über die Existenz einer Hauptfigur sichergestellt, sondern durch eine Auseinandersetzung, wenn nicht gar einen Konflikt. Der endet in der Komödie in aller Regel glücklich. Ein glückliches Ende liegt mit der erfolgreichen Bekehrung Salomos in Müllers Komödie auch vor. Allerdings fehlt, wie deutlich geworden sein dürfte, ein Handlungsbogen, der vom durchgängigen Spannungsbogen zwischen Frömmigkeit und Abfall lebt und von einem Personal, das diesen beiden Polen zuzuordnen ist.

Doch nicht nur in formaler Hinsicht ist die Komödie damit bemerkenswert, sondern ebenso im Hinblick auf die Titelfigur. Die sprichwörtliche Weisheit des Königs Salomo, die bei Spangenberg durch den Titel aufgerufen wird, indem er den König ein ‚vernünftiges Urteil‘ sprechen lässt, und die trotz all des komischen Personals auch strukturell durch die Konzentration auf die Gerichtsszene erreicht wird, geht Müllers viel umfangreicherem Stück ab. Er stellt dem Zuschauer/der Zuschauerin einen Salomo vor, wie ihn die Bibel kennt: einen, der zu Beginn seiner Regentschaft weise handelt, der das aber im weiteren Verlauf nicht mehr tut und dessen Abfall von Gott zuletzt durch die exegetische Tradition erklärt wird.

4. Die „FABVLA“ der Tiroler Jesuiten (1655): Salomos Fall als abschreckendes *exemplum*

Ähnlich häufig bzw. selten wie in die protestantische deutschsprachige Schuldramatik findet Salomo Eingang in die lateinische der Jesuiten. Hier kann er als idealer Herrscher stilisiert werden,⁴² die Herrschsucht seines älteren Bruders Adonija kann als Warnung vor Neid allegorisch vorgeführt werden,⁴³ Salomo wird zum Appell zur Buße genutzt⁴⁴ oder selbstverständlich als personifizierte Weisheit.⁴⁵

Einen überraschend anderen Weg sind die Jesuiten in Hall/Tirol 1655 gegangen.⁴⁶ In ihrem Spiel ist Salomo kein Exempel für einen vernünftig urteilenden Herrscher. Sie wenden sich vielmehr dem Fall des Königs zu, ohne diesen zu verheimlichen. Das machen sie allerdings nicht, indem sie schlicht die Bibel dramatisieren, sondern durch Rückgriff auf die Gyges-Geschichte, die den Aufstieg des gleichnamigen Hirten zum König mittels eines magischen Rings zum Gegenstand hat. Diese Geschichte bildet hier die eigentliche Dramen-Handlung. Im Hinblick auf die Gattung legen sich die Jesuiten nicht fest und halten formal Distanz, sowohl zur Tragödie als auch zur Komödie. Das Stück besteht aus zwei Teilen, die jeweils mit einer Affabulatio, also einer nützlichen Ausdeutung der Szene, endet. Diese beiden Affabulationes werden nicht durch einen Sprecher oder Erzähler realisiert, also quasi durch Kommentatoren, sondern je durch eine Salomo-Szene.

So wird in der ersten Salomo-Szene geschildert, wie der König Gott um Weisheit bittet, die ihm auch gewährt werde. Doch habe Salomo nicht dem gemäß gehandelt und sich zum Götzendienst hinreißen lassen: „Es ist aber die Ruethen nit außgebliben/ dann der belaidigte Gott den Stab über ihm gebrochen/ sein Reich in zwölfftheil zerthailt einem seiner Diener eingehendiget/ vnd die Weißheit/ O grosser Schad/ neben bey entzogen. 3. Reg. 3. &c.“⁴⁷ Am Ende des Stücks wird dieser Entzug der Gnade Gottes ringkompositorisch erneut thematisiert, so dass die exemplarische Bedeutung der Salomo-Geschichte betont wird.⁴⁸

Wir haben es also auch in diesem Beispiel nicht mit einer geschlossenen Dramaturgie zu tun, sondern mit zwei Szenen, die den Glückswechsel vorführen. Zugleich wird deutlich, warum die Jesuiten auf eine konkrete Gattungszuschreibung verzichten. Die eigentliche Handlung, die des Hirten Gyges, ist aufgrund der Ständeklausel nicht für die Tragödie geeignet. Salomos Fall hingegen ist zwar tragisch, steht aber nicht im Zentrum der Darstellung. Vielmehr erfolgt der kommentierende

⁴² Vgl. Szarota, Jesuitendrama, Nr. II, I, 2.

⁴³ Vgl. Szarota, Jesuitendrama, Nr. II, III, 18.

⁴⁴ Vgl. Szarota, Jesuitendrama, Nr. II, V, 3.

⁴⁵ Vgl. Szarota, Jesuitendrama, Nr. II, VII, 13.

⁴⁶ Der konkrete Verfasser dieses Stücks ist, wie bei der jesuitischen Dramatik so oft, nicht überliefert. Üblicherweise waren die Rhetorik-Professoren dafür zuständig, neue Dramen zu schreiben.

⁴⁷ FABVLA, A2.

⁴⁸ FABVLA, unpaginiert.

Hinweis auf Salomo am Ende der beiden Teile in der Tradition des gegenreformatorischen Humanismus,⁴⁹ der auf Vermittlung antiker Bildungsinhalte setzt und diese christlich rahmt.

5. Fazit: Salomo – der facettenreiche König

Die vorliegenden Ausführungen sind von Beginn an davon ausgegangen, dass Salomo an sich eine für die Dramatik wenig geeignete Figur ist. Die geringe Zahl der Dramen im 16. wie im 17. Jahrhundert unterstützt diese Einschätzung.

Hingegen überrascht, wie facettenreich Salomo auf den Bühnen der Frühen Neuzeit insgesamt dargestellt werden kann. Zwar dominiert offenkundig der Topos vom weisen König, freilich finden sich auch andere Stücke, die die Ambivalenz seiner Herrschaft benennen und sie sogar exemplarisch nutzen. Spangenberg stellt eine ausgewählte biblische Geschichte als Beispiel für gute Regierungskunst dar. Müller versucht eine Gesamtdarstellung, quasi eine dramatische *Vita Salomonis* samt heilsgeschichtlich korrigierender Konversion und populärer Markolf-Geschichte zu entwickeln.

Die Jesuiten schließlich nutzen Salomo ebenfalls zur Exemplifizierung, aber gerade nicht als positives Vorbild, sondern als Negativ-Folie. Nur an dieser Stelle lässt sich zudem so etwas wie eine konfessionelle Differenz zwischen den Dramen finden. Die beiden evangelischen Stücke von Spangenberg und Müller sind, wie gezeigt, gleich in mehrfacher Hinsicht keine ganz typischen evangelischen Schuldramen. Allerdings eint sie die positiv-erbauliche Anlage. Das jesuitische Schuldrama setzt, soweit man das aus der Perioche erschließen kann, im Unterschied dazu weit stärker auf moralische Abschreckung und Konfrontation, indem gerade nicht mittels einer Komödie ein vernünftiges Urteil vorgeführt wird, sondern die Möglichkeit, dass selbst eine Figur wie Salomo vor dem Fall nicht gefeit ist.

Literaturverzeichnis

- Barner, W., Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, 1970
- Bircher, M., Das Gericht Salomonis. Ein unbekanntes Drama von W. Spangenberg, in: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 2 (1975), 144f.
- Birck, S., SAPIENTIA SOLOMONIS, DRAMA COMICOtragicum, in: ders., Sämtliche Dramen, Bd. 3, hg. v. Manfred Brauneck, 1980, 97–152
- Birnbaum, E., Salomo in Barock und Moderne – ein interdisziplinäres Kaleidoskop, in: Die Bibel in der Kunst 1 (2017), 27 [http://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibelkunst/BiKu_2017_01_Birnbaum_Salomo_Kaleidoskop.pdf; zuletzt abgerufen am 14.12.2017]
- Bremer, K., Bibel und Tragödie. Das Beispiel Jeftah, in: Euphorion 103 (2009), 293–326
- Griese, S., Salomon und Markolf: Ein literarischer Komplex im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Studien zu Überlieferung und Interpretation, 1999

⁴⁹ Rädle, Gegenreformatorischer Humanismus.

- Kaufmann, T., Art. Spangenberg, Wolfhart, in: *Neue Deutsche Biographie* 24 (2010), 624f.
- Keiser, R. [Komposition] / Hunold, C.F. [Libretto], *Die über die Liebe Triumphirende Weißheit/ oder Salomon: In einem Singe-Spiel auff dem grossen Hamburgischen Schau-Platze Vorge-
stellet*, 1706
- Köhler, W., *Die Anfänge des Pietismus in Gießen*, in: *Die Universität Gießen von 1607–1907. Festschrift zur dritten Jahrhundertfeier*, 2. Bd., 1907, 133–244
- Kühlmann, W., *Wolfhart Spangenberg (geb. 1567) in Straßburg und Buchenbach. Nachträgliches zur Werkausgabe*, in: *ders. / W.E. Schäfer, Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscheresch. Gesammelte Studien*, 2001, 365–374
- Lähmann, F., *Hystoria Judith*, *Deutsche Judith-Dichtungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, 2006
- Metz, D., *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, 2013
- Michael, W., *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, 1984
- Müller, E., *Schau=Platz Der Eitelkeit/ Worauff Der geehrt=gelährt=bethört=beschwert= und bekehrte Salomo Auß Heiliger Schrifft Der heutigen Welt/ hoch nützlich vorgestellt wird*, 1668
- Neumann, B., *Geistliches Schauspiel im Zeugnis seiner Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*. 2. Bd., 1987
- Pfeiffer, J., *Christlicher Republikanismus in den Bibeldramen Sixt Bircks. Theater für eine „neue entstehende“ Bürgerschaft nach der Reformation in Basel und Augsburg*, 2016
- Pfund, G., *Eine Neue Comoedia Von dem jungen Könige SALOMONE Wie Er zu anfang seines Regiments/ den letzten willen seines Vaters des Königs Davids/ inhalts Göttliches Worts vollbringet [...]*, 1602
- Rädle, F., *Gegenreformatrischer Humanismus. Die Schul- und Theaterkultur der Jesuiten*, in: N. Hammerstein / G. Walther (Hg.): *Späthumanismus. Studien über das Ende einer kulturhistorischen Epoche*, 2000, 128–147
- Rose, D., *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes)*, 2012
- Sachs, H., *Das ander Buch Sehr Herzliche Schöne Artliche vnd gebundene Gedicht mancherlei Art*, 1560
- Schäfer, W. E., *Die satirischen Schriften Wolfhart Spangenbergs*, 1998
- Spangenberg, W. [unter d. Pseudonym Lycostenem Psellionoros Andropediarum], *Das Gericht Salomonis/ Ein geistliche Comoedia, wie Salomo der König in Israel von Gott Weißheit vnd Verstand bittet/ dasselb erlanget: Vnd darauff ein vernünfftiges Vrtheil/ zwischen zweyen Weibern vnd iren Kindern/ fällt [...]*, in: *ders., Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. v. Martin Bircher, 1975, 1–92
- Szarota, E. M., *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, Bd. 2, 1980
- Thomke, H., *Geistliches Drama und Kritik am Drama*, in: A. Meier (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 2: *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*, 1999, 377–400
- Toepfer, R., *Herodes und sein Narr. Karnevaleske Elemente in den Johannesspielen von Johannes Aal (1545), Daniel Walther (1558) und Johannes Sanders (1588)*, in: W. Hofmeister / C. Dietl, *Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters*, 2015, 424–439
- Washof, W., *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama*, 2007
- Wolgast, E., *Reformation von oben. Die Etablierung einer evangelischen Obrigkeit 1526–1580*, in: *Wartburg-Stiftung Eisenach (Hg.): Luther und die Deutschen. Begleitband zur Nationalen Sonderausstellung auf der Wartburg*, 2017, 38–43
- FABVLA. ANVLVS FORTUNAE PRAEMIUM GYGI, DATUS; EREPTUS. AFFABVLATIO. SAPIENTIA, PROVIDENTIAE DONVM, SALOMONI OBLATA; ABLATA, 1655

Impressum

Herausgeber:

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, c.h.c.m.vanderstichele@uva.nl

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

www.bibelwissenschaft.de