

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 3, 2019

Salomo-Figuren der frühen Neuzeit und Aufklärung

Imelda Rohrbacher

Salomo-Figuren der Frühen Neuzeit und Aufklärung

Imelda Rohrbacher

Projektmitarbeiterin am Institut für Bibelwissenschaft
Katholische Privatuniversität Linz

Abstract

The article examines the development of motifs related to the character of the biblical king Solomon in literary sources of the early modern period. Taking a closer look at some elements of the depiction of Solomon shows their diachronic elaboration leading up to a „complex character“ in the modern sense prevalent since the Enlightenment.

Exemplary representations of the wise ruler in a 15th century Carnival play by an anonymous author and in a play by Hans Sachs are analysed with regard to their historic context and are contrasted briefly to Klopstock's drama *Salomo* (1764). This analysis will focus explicitly on establishing that complex methods of characterisation were used in all epochs but they were accentuated and employed in different ways.

Folgt man der Salomo-Überlieferung der Frühen Neuzeit bis 1700, scheint sie in Kontrast zu stehen zur reichen Text- und Bild-Überlieferung des Mittelalters.¹ Hier bildet sich neben einer Vielzahl anderer Bezüge auf den biblischen Herrscher aus der Vorlage des hochmittelalterlichen lateinischen *Dialogus Salomonis et Marcolfi* der große Komplex der Salomo und Markolf-Tradition heraus,² dessen Weitergabe ist für mehrere europäische Sprachen relevant ist. Dagegen verzeichnet Kai Bremer etwa für das Drama der Frühen Neuzeit keine große Zahl an Salomo-Werken,³ verweist aber zugleich auch auf Bearbeitungen des 16. Jahrhunderts, bei denen Salomo nicht als Hauptfigur im Mittelpunkt steht.⁴ Die Forschung betont außerdem die nachmittelalterliche Auffächerung des Salomo- und Markolf-Komplexes in eine Prosa- und eine Vers- bzw. Damentradition,⁵ was in-

¹ Vgl. die Zusammenfassung im von Mattejiet, Schmitz, Ott, Hoffmann und Engemann erstellten Eintrag „Salomo (Salomon)“ im Lexikon des Mittelalters 7, 1310–1314. Vgl. auch Viehhauser, Die Darstellung König Salomos. Zur Bildüberlieferung vgl. Koenen, Bildliche Darstellungen Salomos. Die biblischen Salomo-Erzählungen sind ausführlich dargestellt in Nitsche, Salomo.

² Vgl. dazu die umfassende Darstellung bei Griese, Salomon und Markolf; zum *Dialogus* vgl. Curschmann, „Dialogus Salomonis et Marcolfi“.

³ Bremer, „Vom Vernünftigen Vrtheil“, 1–2.

⁴ Vgl. ebd., 3, Fußnote 14: Wie stets, sind auch verlorene Werke zu bedenken.

⁵ Vgl. dazu neben Griese, Salomon und Markolf, die Arbeiten von Röcke zu Salman und Morolf in mittelalterlichen Erzählungen der zweiten Hälfte des 12. Jh. und Schwankromanen in Versen (14. Jh.) und Prosa (15.–16. Jh.).

haltliche Differenzierungen zur Folge hat und lange nachwirkt. Der Stoff wird dadurch sowohl in epischer Form weitergegeben wie in wichtigen theatralen Formen der Epoche wie dem Fastnachtspiel, er wird so verbreitet und popularisiert. Auch die humanistische Vorliebe für das Kampf- oder Streitgespräch⁶ und die allgemeine Ausrichtung der Epoche auf die Dialogizität als Grundmuster literarischer wie nicht-literarischer Werke⁷ stehen im Hintergrund.

Insgesamt ist also eine zumindest bemerkenswert konstante Beschäftigung mit der Figur des biblischen Herrschers sowohl in der Bildenden Kunst wie in der Literatur auch für die Zeit zwischen 1450 und 1600 zu verzeichnen.

1. Literatur als Variation

Als Indiz der Relevanz des Salomo-Stoffes in der Epoche, zudem seiner Anpassungsfähigkeit in einem weiteren Themenkreis, kann daher ein prominenter Bezug wie jener in *Fortunatus Eyne Hystorye* gesehen werden. Der gleichnamige Held des Prosaromans von 1509, dessen Verfasser nicht bekannt und der vermutlich im süddeutschen Raum entstanden ist, begegnet als junger Mann der Göttin Fortuna und erhält von ihr ein Geldsäckel, das niemals leer wird. Von der „junkfraw (gewaltig des glücks)“ vor die Wahl gestellt, ob er „weyßhait / Reichtumb / Stercke / Gesundthait / Schoene [Schönheit, I.R.]“ oder „langs leben“⁸ möchte, hat er sich selbst für Reichtum entschieden, was seinen ganzen Lebensweg bestimmt. Im *Fortunatus* wird also die Entscheidung Salomos einem weltlichen Gegenteil unterzogen und parabelartig eine Biographie⁹ durchlaufen, deren Protagonist das scheinbar viel näher liegende irdische Glück wählt. Dietrich Huschenbett belegt dazu die genauen Übereinstimmungen mit der Bibelerzählung sowie die aufschlussreiche Verschiebung, dass Fortunatus jene Gaben, die er zuerst nicht gewählt hat, im Laufe des Lebens doch zukommen, so die „Weisheit (1), die ihn gelehrt hat, seinen Reichtum (2) zu bewahren“¹⁰ sowie Ehre und langes Leben. Salomo werden die anderen Gaben von Gott zugleich mit der erwünschten Weisheit zuteil, Fortunatus erwirbt sie.¹¹ Für Huschenbett liegt darin ein entscheidender Neuanatz des frühneuzeitlichen Romans, dessen Held vor allem eines beweist: Lernfähigkeit.¹² Mit dem Geld aus dem Glückssäckel kauft Fortunatus als Erstes wertvolle Pferde und kommt damit einem Waldgrafen in die Quere, der

⁶ Vgl. Stuplich, Zur Dramentechnik des Hans Sachs, 59, 69–73.

⁷ Vgl. Keller, Frühe Neuzeit, 13–19, hier bes. 17–18.

⁸ Vgl. Anonym, *Fortunatus*, 45 u. 46. In der Studienausgabe übereinanderstehende Buchstaben sind im Zitat durch Nachfügen des hochgestellten Buchstabens aufgelöst („Schoene“).

⁹ Die Lesart als zusammenhängende Biographie in Romankonzeption, nicht als Aneinanderreihung von Episoden, ist ein Ergebnis der neueren Forschung, vgl. Wis, „*Fortunatus*“, 796–797

¹⁰ Huschenbett, *Fortunatus und Salomo*, 228.

¹¹ Vgl. ebd., 229.

¹² Vgl. ebd.

selbst um die Pferde handelte. Er lässt den in der Gegend unbekanntes Fortunatus foltern, um zu erfahren, woher der wie ein Knecht gekleidete junge Mann das Geld hat, und bedroht ihn mit dem Tod. Fortunatus bereut an dieser Stelle, nicht die Weisheit gewählt zu haben, aber es gelingt ihm, der Willkür des Grafen zu entkommen, weil die Diener Mitleid mit ihm haben.

Ab dieser Episode der Begegnung mit dem Waldgrafen, der die Reisen des jungen und schließlich erfolgreichen Mannes folgen, zeigt sich nach Huschenbett Fortunatus' Entwicklung:

Es ist diese Fähigkeit des Lernens aus Erfahrung, die diesen Helden von jenen der mittelalterlichen Literatur unterscheidet. Er selbst erkennt das Problem seiner ‚jugendlichen‘ Unerfahrenheit sehr bald, als er für die erste Weltreise den erfahrenen Edelmann Lupoldus [...] engagiert [...].¹³

Fortunatus ist also ein Salomo im Weltlichen, der sich zu helfen weiß (z.B. in der Wahl eines Ersatzvaters). Die Beziehung zum Vorbild bleibt dabei zum einen stets deutlich erhalten. So entwickelt er allen voran eine rege Bautätigkeit, er baut einen Palast für die Eltern, eine Kirche und Häuser für Geistliche. Fortunatus' Verwurzelung im Zeitkontext zeigt sich aber auch in seiner Zeichnung als armer Patriziersohn – nach solchen Verbindungen fragen auch die weiteren Beobachtungen: In welche Kontexte wird die Figur gerückt und welche Elemente werden durch diese Einpassung an sie angelagert oder aus ihr entwickelt? Der lernende Held des *Fortunatus* verweist dabei mit der Frage nach einem Prozess von Selbsterkenntnis und -verantwortung im Diesseits als Fragen des Humanismus auf zentrale Veränderungen der Figurenzeichnung in der Frühen Neuzeit.¹⁴ Welche Elemente braucht also die Figur, um zum glaubwürdigen Repräsentanten der Diskurse zu werden, die die Epoche in literarischer Form abhandelt? Im Fall des *Fortunatus* bestimmen zwei große Themenkomplexe die Handlung, die Veränderung der ökonomischen Weltordnung und die Auswirkungen, die dies für den Einzelnen und sein Welt- und Selbstbild hat.

In Augsburg erschienen, steht er vor dem Hintergrund des sich rasant entwickelnden Welthandels der blühenden Städte Süddeutschlands und der immensen Reichtum anhäufenden, diesen aber nicht immer haltenden, Familien der Fugger und Welser.¹⁵ Vermutet wird daher, dass der Bezug zu den Möglichkeiten glückenden, aber auch nicht glückenden Handelslebens sehr konkret gemeint ist. Huschenbett streicht die starke Betonung der jugendlichen Unwissenheit des Helden

¹³ Huschenbett, *Fortunatus und Salomo*, 228.

¹⁴ Zu Humanität und Individualität vgl. Keller, *Frühe Neuzeit*, 149–150. Zur genauen Differenzierung der Begrifflichkeit und der mittelalterlichen Identitätskonzeption und zu deren Kontinuitäten zwischen Mittelalter und Moderne vgl. Gerok-Reiter, *Individualität*.

¹⁵ Neben Huschenbett vgl. Prager, 279–280: 1478 übernimmt Jakob Fugger die Familiengeschäfte; zwischen 1467 und 1540 wuchs das in Augsburg vorhandene Vermögen um das Zwanzigfache; die Welser verloren das erworbene Vermögen innerhalb von drei Generationen.

heraus und schließt auf eine klar warnende Funktion der Fortunatus-Handlung gerade für die Söhne der reich gewordenen Handelsfamilien, denen der Roman gute wie schlechte Vorbilder vor Augen führt.¹⁶

Als nicht „weise“ werden daher Figuren eingeführt, die, wie Fortunatus' eigener Vater, ein reiches Erbe antreten, es aber nicht verwalten können, weil sie in ihrer Unerfahrenheit, auch in der Umgebung eines fremden Lands, das Geld verprassen, während ihre Väter ihnen zu sehr vertrauen, oder ein Jüngling, der aus Gier zum Mörder wird.¹⁷ Demgegenüber gelingt dem Helden, dessen (Lebens)reise schon mit der Not des Vaters beginnt (er hat das Vermögen mit Turnieren und verschwenderischem Lebenswandel am Hof durchgebracht), nicht nur die Wiedererlangung des Reichtums, sondern er durchlebt vor allem auch eine persönliche Entwicklung, wie Huschenbett betont:

Die Gefahren der Jugend, die das Salomo-Beispiel bereithält, erkennt der junge Fortunatus nicht sogleich, aber er lernt sie im Laufe seiner eigenen Erfahrungen kennen und bietet so das Beispiel einer Selbsterziehung.¹⁸

Einsicht und Besserung sind also entscheidende Elemente, die Fortunatus zugeschrieben werden, und „Weisheit“ wandelt sich zum legitimen Produkt eines Lebensprozesses, bei dem es vor allem um die Bereitschaft zur Veränderung geht. Die Anlage dazu zeigt sich nicht zuletzt im Selbstvertrauen, mit dem der Protagonist seine Reisen beginnt, und im Vertrauen darauf, dass „noch vil glüks in diser welt“¹⁹ ist.

Diese Formel ist wörtlich zu nehmen, denn Fortunatus' Lebensertrag ist nicht nur im Namen bezeichnet, sondern er reift auch zum weitgereisten Mann. Der große Erfolg, der dem Roman weit über das 16. Jahrhundert hinaus beschieden war,²⁰ wird auch mit der zweiten wichtigen Konstellation der Geschichte in Zusammenhang gebracht: Sein Held, auf Zypern geboren, doch aus Not, später aus Neugier, zum Reisenden geworden, bleibt bis zum Schluss auf mehreren Ebenen eine Figur zwischen den Kulturen. Dem im skizzierten Kontext gleichsam handfesten Motiv des Geldsäckels steht dabei ein Märchenmotiv zur Seite, das auch geographisch auf eine weite Vorstellungswelt verweist:

In diesem frühen Prosaroman sind mehrere sozioökonomische und kulturelle Diskurse miteinander verwoben – Kapitalismus und Merkantilismus, Reisen und Entdeckungen, dazu die neue Vorstellung von einem Individuum, „das sich selbst erkennt“ und dabei allen Ängsten und Unsicherheiten der aufkommenden Kaufmannschaft ausgeliefert ist. Zur Abhandlung dieser Themen dienen zwei Erzählstrategien: Zum einen werden die Schicksale der Hauptpersonen in einem topographischen Raum dargestellt, der sich weit von West nach Ost spannt, wobei der Westen für die reale

¹⁶ Vgl. Huschenbett, Fortunatus und Salomo, 231–233.

¹⁷ Vgl. Anonym, Fortunatus, 26–30.

¹⁸ Huschenbett, Fortunatus und Salomo, S. 232–233.

¹⁹ Anonym, Fortunatus, 8.

²⁰ Vgl. Wis, „Fortunatus“, 796.

sozioökonomische Welt, der Osten dagegen für das Reich der Fantasie steht. Zum anderen ruht die geographische Metapher auf zwei Hauptsymbolen – einem unerschöpflichen Geldsäckel, den Fortunatus von der Jungfrau des Glücks erhält, und einem Wunschhütlein, das er dem Sultan von Ägypten raubt – beide den verschiedenen geographischen und psychologischen Räumen des Romans zugehörig.²¹

Mit dem Wunschhütlein kann sich Fortunatus jederzeit an einen anderen Ort versetzen, es dient ihm auch zur Rückkehr in sein Heimatland. Zypern gilt als bemerkenswertem Zwischen-Ort der Herkunft des vom Glück begünstigten Repräsentanten einer neuen europäischen Kaufmannsschicht das Augenmerk der Forschung. Seine nicht-zentrale Lage wird zum einen als Zeichen der Ortlosigkeit der Globalwirtschaft und als Schnittstelle der Kulturen gesehen. Betont wird aber zugleich die für den Beginn des 16. Jahrhunderts nach wie vor gültige Zuschreibung, die den Orient als Schatz- und Wunderland zeichnet.²² Hier greift der Roman auf Traditionelles zurück, entgegen seiner mittelalterlichen Hauptquelle betont aber der Verfasser des *Fortunatus* die Auseinandersetzung seines Helden mit den fremden Kulturen – selbst den Ängsten und Erfahrungen des Fremdseins ausgesetzt, reflektiert er die Sorgen etwa der Inder, wenn sie den Gegenweg antreten und nach Westen reisen:

Die Furcht vor Reisen in fremde Gegenden, wo man auf Unbekanntes treffen könnte, gilt ihm als universell. Für den Erzähler ist der Eindruck wichtig, den man selbst innerhalb und außerhalb der eigenen sozialen und kulturellen Lebensbereiche erzeugt. Er versucht gar, sich dieses Phänomen aus der Sicht des Inders vorzustellen.²³

Auch das Motiv des Wunschhütleins wurde, so Prager, mit der Internationalität des Handels in Verbindung gebracht, darüberhinaus betont sie die zentrale Facette der Erweiterung der Sicht des Protagonisten auf sich selbst und andere und seine Anpassung an die neuen Gegebenheiten:

In einem Zeitalter, in dem das Individuum in den Vordergrund rückt, wird mit dieser Geschichte versucht, [...] die Psyche des Menschen, seine Erfahrung von Reichtum, seine Begegnung mit einer neuen gesellschaftlichen Ordnung und – durch das Reisen – mit fernen Welten zu ergründen. Fortunatus ist ein Werk des Übergangs, das eine neue Wirtschaftsordnung und geographische Weltsicht über eine neue Erzählgattung, den Prosaroman, vermittelt. In dem doppelten Bemühen, die äußere und innere Welt des Protagonisten zu schildern, verwendet der Autor realistische Beschreibung, geographische Symbole und Märchenmotive, wobei Fortunatus' Herkunft geschickt auf neutralen Boden verlegt wird. Von Zypern aus erforscht Fortunatus sein eigenes Ich in beiden Hälften der Welt, indem er zunächst mit Hilfe des Geldsäckels das Labyrinth der sozialen und finanziellen Verhältnisse des Westens durchstreift und dann mit Hilfe des Zauberhutes das Reich der Wünsche und Fantasien in dem *ander tayl der Welt*, dem Osten.²⁴

²¹ Prager, *Fortunatus*, 279–280.

²² Vgl. ebd., 280.

²³ Ebd., 282.

²⁴ Ebd., 283.

Der Dimension des neuen Selbstbildes schreibt also Prager die besondere Aussagekraft der *Fortunatus*-Erzählung zu; die Verbindung von äußerer und innerer Welt der Protagonisten soll auch im Weiteren ermittelt werden, und es soll gezeigt werden, dass in ähnlicher Weise epochenrelevante Fragestellungen an den literarischen Salomo-Figuren der Frühen Neuzeit abgehandelt werden.

2. Stofftradition und Zeitdiskurs

In der Epoche, die für Theater wie Epik so lebhaft und große Veränderungen bringt, zeigen sich vor allem Anlagen zur weiteren Differenzierung der Stofftradition und zu divergierenden Salomo-Bildern. Die biblische Überlieferung, das ist aus der Zusammenschau deutlich zu sehen, wird zwar weiter getreulich in den Bearbeitungen übertragen, ist aber nicht unabhängig von den Umwälzungen, die vor sich gehen. Sie steht in unserem Zeitraum vor dem Hintergrund der sich stark verändernden Gesellschaft, der Ausdifferenzierung der Städte und ihrer Ordnung; die Etablierung und Entwicklung des Bürgertums bedeutet eine alle gesellschaftlichen Prozesse erfassende Veränderung. Parallel dazu vollzieht sich der Wandel vom als noch theozentrisch bezeichneten Weltbild und Selbstverständnis des Menschen hin zu einem Anthropozentrismus, dem, wie mit *Fortunatus* angedeutet, vor allem ab Humanismus und Renaissance die Entdeckung des ‚Ich‘²⁵ und eine erneuerte Definition des Selbstbewusstseins des Individuums zugeschrieben wird. In Philosophie wie Bildlichkeit zeigt sich dies in Werken wie Leonardo da Vincis Proportionsstudie zum vitruvianischen Menschen von 1492 oder in der Rede Giovanni Pico della Mirandolas, *De hominis dignitate* (1496, *Über die Würde des Menschen*); nur diese beiden seien stellvertretend genannt.

Vor diesem Hintergrund ändert sich auch die Funktion von Literatur, sie wird vermehrt zum reflektierenden Instrument, auch in der Darstellung biblischer Themen, ja es scheint, dass die Bearbeitung biblischer Stoffe – im Wortsinn einer Interpretation und anpassenden Veränderung – ein besonders produktives Genre ist.²⁶

Auch an den um den biblischen Salomo angeordneten, sich gleichsam um die Figur anlagernden Bearbeitungen ist zu sehen, dass sie weitere Themenkreise begründen. Sie gehen über die Bearbeitungen hinaus, die der *Dialogus*-Tradition

²⁵ Für Karl A.E. Enenkel mit Petrarca einsetzend, vgl. ders.: Die Erfindung des Menschen.

²⁶ Aus dem großen Spektrum an Forschungsfragen und Studien, die die Beziehungen zwischen Bibel und Literatur aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive neu verorten, sei wegen des umfassenden Versuchs, die Geschichte eines Genres durch die ganze Epoche literaturübergreifend zu verfolgen, herausgegriffen: Czaplá, Das Bibelexpos in der Frühen Neuzeit, zu Salomo hier 330–341. Zur neueren Beschreibung insgesamt vgl. v.a. Martus / Polaschegg (Hg.), Das Buch der Bücher, und Polaschegg / Weidner, Bibel und Literatur, 9–38.

entspringen und einen festen europäischen Erzählkern bilden.²⁷ Historische Umbrüche schlagen sich in der Salomo-Überlieferung nieder bis hin zu einer Figur wie jener in Klopstocks Salomo-Drama von 1764, das ganz ähnlich wie die im Folgenden besprochenen Werke wenige Figuren hat. Bei Klopstock rückt aber das Moment der Selbstintrospektion der Figuren so in den Vordergrund, dass es zum bestimmenden Element des Dramas wird. Die Gesellschaftsanalyse, die er zeigt, basiert zudem auf der Reflexion der Beziehungen, die die wenigen Figuren untereinander verbinden, diese werden intensiv diskutiert. Auch dies ist ein Element und Thema, das besonders das 18. Jahrhundert für sich entdeckt. Es liegt also ein Transformationsprozess vor. Zwei Beispiele aus der frühneuzeitlichen Rezeptionsgeschichte sollen Etappen dieses Prozesses beleuchten. Auf keinen Fall soll aber mit dieser Darlegung angedeutet sein, dass es hierbei um eine Entwicklung von der ‚einfachen‘ zu einer ‚voll ausgebildeten‘ Darstellung geht, sondern gezeigt werden, wo die Unterschiede in der Anwendung der Darstellungsmittel liegen.

Einer der spannendsten Aspekte ist dabei, dass man für den Übergang zur Frühen Neuzeit und ihren Verlauf am Salomo-Stoff ein zentrales Interesse für die genannten Themen ablesen kann: für das Individuum und seine Reflexion und für die Beschreibung des Einzelnen in seiner Stellung im Sozialwesen bzw. auch für die Beziehung des Herrschers zu seinen Untertanen. Detaillierter wird nun an Salomo beschrieben, wie der gerechte Herrscher zu agieren, welche Rechte und Pflichten er hat und was seine Gottesgabe für ihn und andere bedeutet. Seine Persönlichkeit rückt also mehr in den Fokus. In je anderer Weise nehmen Werke der Frühen Neuzeit Ausschmückungen der biblischen Darstellung vor, die mit dem Diskurs von Individualität auch den Diskurs des Gemeinwesens entfalten; Textstrategien der Thematisierung von Emotionen stützen dabei diese Diskurse.

3. Ein salomonisches Urteil des 15. Jahrhunderts

Das spil von kunig Salomon mit den zweyen frawen anno caet. im lxvi jare von 1466 ist ein anonym entstandenes Fastnachtspiel, das in einer Dresdner Handschrift erhalten ist.²⁸ Den 115 Versen des kurzen Spiels geht kein Verzeichnis der *dramatis personae* voran und es weist nur sehr reduzierte Darstellungsanweisungen auf.²⁹

²⁷ Vgl. die Einträge Lessner, „Salomo“, Rausmaa, „Salomo fesselt den Teufel“, Röcke, „Salomon und Markolf“, Marzolph, „Salomonische Urteile“.

²⁸ Vgl. Griese, Salomon und Markolf, 244; die Handschrift ist in der Sächsischen Landesbibliothek (SLUB), Signatur cod. M. 183. Das „spil von Kunig Salomon mit den zweyen frawen“ wurde lange als „Das salomonische Urteil“ geführt und ist das dritte der vier Spiele in der Ausgabe von Schnorr von Carolsfeld, nach ihr wird zitiert.

²⁹ Die Kürze der Spiele entsprang der Aufführungspraxis, sie sollten v.a. unterhaltende Elemente einer Fastnachtfeier sein, die aufführenden Burschen oder jungen Männer, oft Studenten oder Handwerksgesellen, zogen von Wirtshaus zu Wirtshaus, unterbrachen die Feier und brachten

Inhaltlich ist das kurze gereimte Stück in Knittelversen ganz auf die Darstellung des salomonischen Urteils konzentriert, die Handlung umfasst also nur den Streitfall der beiden Frauen, die dem König ein totes und ein lebendes Kind vorlegen, beide beanspruchen das lebende. Die eine klagt die zweite an, das eigene Kind im Schlaf erdrückt und noch nachts das tote gegen das lebendige Kind der Anklägerin ausgetauscht zu haben, was die Beklagte jedoch bestreitet. Die erste Frau schildert, dass sie den toten Säugling in ihrem Bett gefunden, im Morgenlicht, als sie ihn „wolt muttern [stillen, I.R.]“³⁰, aber erkannt hat, dass es nicht ihr Kind ist. Ganz nach der Erzählung in 1Kön 3,16–28 lässt Salomo ein Schwert bringen, um das Kind in zwei Hälften zu teilen, und spricht der Mutter, die die Teilung verhindern will, das Kind zu, also der Anklägerin. Die Handlung ist zwar reduziert auf diese Begebenheit und geht in diesem Sinn, wie Dorothea Klein festhält, nicht über die biblische Grundlage hinaus,³¹ dennoch gibt es bedeutende Zusätze zu der zugrundeliegenden Bibelstelle.

3.1. Figurenkonstellation und Autorität

Auffallend ist vor allem die Zahl der Personen im Verhältnis zur Verteilung der Rollen: Obwohl „DER KUNIG“, wie Salomo hier (außer im Titel) genannt wird, Hauptfigur und klares Zentrum der Figurenkonstellation ist, hat er nicht den größten Anteil der Redeportionen. Vor allem zu Beginn wird seine Autorität gerade dadurch betont, dass er in knappen Sätzen spricht, er spricht auch erst nach sorgfältiger Ankündigung und Einleitung durch einen ersten *Proclamator*, der nach häufigem Muster die Aufmerksamkeit der Zuschauer für das Stück einmahnt (V.1–3: „Hort, sweygt vnd seyt styl. / man hot vil fasnacht spyll, / die zu frewden [Freuden, I.R.] werden ertracht [erfunden, ersonnen, I.R.]“) und es auch gleich im Gegensatz zu „ertychte merlein [erfundenen Geschichten, I.R.]“ als „warhaftig ystory vnd ergangen geschicht“ ausweist. Dem folgt eine weitere Ankündigung und Verortung durch eine zweite Heroldfigur, die einfach mit „DER ANDER“ bezeichnet ist und ihrerseits betont, dass das Stück auf historisch verbürgtem Boden stehe. Sabine Griese verweist auf den bemerkenswerten Anspruch auf Authentizität in diesen Vorreden.³² Die hier genau benannte zeitliche Einordnung, nämlich 4164 Jahre

das Spiel dar, aufwändige Requisiten gab es daher nicht. Zum Fastnachtspiel als Gattung und zu Formen und Inhalten in komprimierter Form vgl. Sowinski, Fastnachtspiel, und Staub, Fastnachtspiel, in: Theaterlexikon der Schweiz, 561–562. Zur Einordnung und zur Ausdifferenzierung der dramatischen Formen vgl. Keller, Frühe Neuzeit, 97–101 und bes. 115–117.

³⁰ Anonym, Das spil von Kunig Salomon, 14 (V. 34). In der Unterscheidung nach „Reihen- oder Revueform“, bei der die Aneinanderreihung der Reden der einzelnen Figuren im Vordergrund steht, und „Handlungsspiel“ (vgl. Sowinski, Fastnachtspiel, 291–294) kann es als Mischform eingeordnet werden, mit klarer Ausbildung des Spielbezugs.

³¹ Klein, „Das salomonische Urteil“, Sp. 545.

³² Vgl. Griese, Salomon und Markolf, 245.

nach Erschaffung der Welt (bzw. „dawssend funf vnd dreysig jar vor Krysty gepurt“, V. 11) führt Dorothea Klein auf ein Vorbild oder eine Quelle aus dem Bereich der mittelalterlichen Weltchroniken oder der Historienbibeln zurück.³³

Dramaturgisch leitet die Vorrede der zweiten Heroldfigur den Auftritt des Königs ein und erklärt, warum die Geschichte erzählt wird. Nach der Nennung des Zeitpunkts seiner Krönung sind daher drei Verse der Beschreibung seiner unvergleichlichen Weisheit gewidmet, dem folgt die Überleitung zum Ereignis, das nun dargestellt wird und exemplarisch zeigt, dass Salomo „Sein vnterthan [...] gar weyslich richt“ (V. 17). Das Auftreten der „zwo frawen“, also der Beginn des Handlungsparts, wird dagegen in nur zwei Versen angekündigt. In diesem Sinn haben die Nebenfiguren eine besondere Funktion, denn sowohl ihre Rede als auch ihr Auftreten an sich streichen die Bedeutung von Salomo als Hauptfigur heraus. Der berühmte Herrscher, der als historische Figur eingeführt wird, hat hier gewissermaßen viel Personal, was seine Bedeutung signalisiert. Salomo steht damit in der Mitte einer im Vergleich zum Stückumfang großen Zahl von Beifiguren: Den beiden Ankündern stehen zwei Diener gegenüber, die am Ende den Fall und seine Außergewöhnlichkeit besprechen und noch einmal, genau wie am Beginn, die Weisheit Salomos und seine historische Rolle als König (auch in der Nachfolge Davids) herausheben. Der „gesegen reim“ (Abschiedsformel, die Segen und Nutzen des Stückes für die Zuschauer herausstreicht), der als Fazit das Stück abschließt, verbürgt seinerseits die Wahrheit der Geschichte. Außerdem gibt es einen Ritter, der Salomo das Schwert bringt, mithin eine weitere Figur, die ihm bei- und untergeordnet ist.

Auffällig sind also die deutliche Symmetrie der Anordnung und die Ausführlichkeit, mit der der Rechtsfall inhaltlich wie personell vorbereitet wie ausgeleitet werden. Dass solcherart kommentierende Information am Beginn und am Ende steht, entlastet die zentralen Figuren der Urteilshandlung, wodurch sie sich nicht selbst beschreiben oder ihre eigene Vorgeschichte erzählen müssen. Besonders Salomo profitiert von dieser Strategie, denn er muss sich nicht erklären. Wenn andere für ihn sprechen, unterstreicht das seine Herrscherrolle und verleiht seinen Aussagen Prägnanz. In der Rhetorik steht der Begriff der *brevitas* auch für die inhaltliche Kraft des in aller Knappheit vorgetragenen Arguments. Die Kürze der Eingriffe bezeichnet so die Klarheit und Treffsicherheit, mit der der König agiert. Die Form betont, was die Botschaft des Stückes ist, den sofortigen Überblick, den dieser von Gott erleuchtete Herrscher hat.

Die kurzen, aber gehaltvollen Sätze, aus denen hier sein Part besteht, funktionieren also nach dem Prinzip: Er kam, sah und entschied. Salomo tätigt in diesem Sinn aus überlegener Rolle nur Aussagen zur Sache; er erkennt sofort, worum es geht und handelt ebenso entschieden.

³³ Vgl. Klein, „Das salomonische Urteil“, Sp. 545.

3.2. Prinzipien der Rechtsprechung

Dies schließt seine huldvolle Begrüßung der Frauen mit ein, die seine ersten Worte sind, denn sie zeigt deutlich das erste wichtige Prinzip der Rechtsprechung, die hier in ihrer Bedeutung für das Gemeinwesen abgehandelt wird.³⁴ Salomo lädt die „Iyeben frawen“ (V. 21), die bemerkenswerterweise hier keine „Dirnen“ sind,³⁵ ein, herbeizutreten und ihr „furbringen“ (V. 22) hören zu lassen. Damit ist bezeichnet, wie vorurteilsfrei der König sie behandelt, die Frauen haben wie alle anderen Untertanen Anspruch auf das Ohr des Richters. – Man kann die Vermutung anschließen, dass mit „frawen“ wohl keine Figuren gehobenen Standes gemeint sind. Wie beim „Ritter“ als Figur wäre dies möglicherweise klar bezeichnet. Ein zweiter Grund macht es unwahrscheinlich, dass hier eine völlige Umbesetzung der Bibel stattfindet: Auch nach Klein war das salomonische Urteil „das ganze MA hindurch gut bekannt“³⁶. Die Vorkenntnis des Stoffes beim zeitgenössischen Publikum, die aus der Konzeption des Spiels spricht, lässt vermuten, dass es nicht notwendig war, zu betonen, dass Klägerin und Beklagte einem niederen Stand angehören, u.a. heißt es bei ihrem Vortreten: „die ein tregt ein kint an dem arm, DIE ANDER tregt *das* todt kind vnd legt es an die erden vnd hebt an zu klagen vor dem kunig [...]“ [Kursivierung I.R.]. Neben einem Signal wie dem bestimmten Artikel für „das“ tote Kind in dieser Bühnenanweisung sprechen auch genau diese Bezeichnungen der Frauenrollen dafür, dass zum einem der Inhalt selbst nicht neu eingeführt werden musste und dass zum anderen – aus demselben Grund – der/die Verfasser/in die Handlung auf die Verwickeltheit des Rechtsfalls und auf das ‚Erkenntniswunder‘ fokussieren wollte. Genau wie Salomo als „DER KUNIG“ bezeichnet ist und hier nur in seiner Richterrolle gezeigt wird, erscheinen die Frauen als „DIE KLAGERIN“ und „DIE ANTWURTERIN“.

Die Klägerin legt demgemäß ihre Klage nach dem Auftreten der beiden sofort vor, auch die wohlgeordnete Darstellung in dieser Rede, die mit der Respektsbezeugung „herre kunig“ beginnt und mit 14 Versen in vergleichsweise langer Rede den Fall schildert, spricht dafür, dass es hier um den Sachverhalt geht. Nur andeutungsweise wird die Frau, wie es in späteren Bearbeitungen der Fall ist, über

³⁴ Zur Beliebtheit von Gerichtsspielen im ausgehenden Mittelalter vgl. die Untersuchungen zu vorreformatorischen Fastnachtspielen aus Nürnberg des SFB 923 *Bedrohte Ordnungen: Von Lüpke / Nöcker / Ridder, Ordnungskonflikte*, 141, geben sie als größte Gruppe des zugrundegelegten Corpus an: „25 Spiele, die mit einfachen gestalterischen Mitteln eine Gerichtsverhandlung inszenieren.“ Neben Überlegungen zur Gerichtsverhandlung als gut umsetzbarer Spielvorlage begründet der Beitrag die Zahl und das häufige Vorkommen juristischer Termini in den Spielen mit der Rezeption des römischen Rechts, die das deutsche Rechtswesen umfassend reformiert und im Spätmittelalter ihren Höhepunkt hat, vgl. ebd., 145–146.

³⁵ Vgl. Klein, „Das salomonische Urteil“, Sp. 545. Nach Dorothea Klein zeigt die Bezeichnung „frawen“ keinen sozialen Status an.

³⁶ Vgl. ebd.

ihre Sprechweise charakterisiert, es fällt aber auf, wie klar sie den Fall darlegt. Dass dieser Thema ist, zeigt auch der auf ein Minimum reduzierte Streit, den die beiden Frauen anschließend führen. Die „ANDER FRAW“ spricht Salomo ebenfalls als „herr der kunig“ (V. 37) an und bestreitet in vier Versen, der Klägerin das Kind weggenommen zu haben; diese wiederholt aber: „das lebendig kindt das ist mein, / vnd das todt kindt das ist dein.“ (V. 41–42). Die Beklagte kehrt zur Antwort den Satz um: „das todt kindt das ist dein, / das lebendig kindt das ist mein.“ (V. 43–44)

Damit steht Aussage gegen Aussage, neben der Tatsache, dass Salomo als Richter allen sein Gehör leiht, wie es das Gebot der Unvoreingenommenheit verlangt, hat er hier also einen Fall mit zwei Frauen und ihren Aussagen vor sich, einen toten und einen lebendigen Säugling, aber keine Zeugen, und auch sonst keine Hinweise, die Indizien ergeben. Salomo steht in diesem Sinn im leeren Raum und ist auf seinen Scharfsinn angewiesen. Er betont also den Gegensatz, weiß sich aber sofort zu helfen:

DER KUNIG spricht
die wort lawtten [lauten, I.R.] gantz nicht vber ein.
jr will, das lebendig kindt schol ir sein.
aber do mit das man der werheyt ynnen wird [die Wahrheit erkennt, I.R.],
So ge [geh, I.R.] pring pald her ein swert. (V. 45–48)

Nachdem der Ritter das Schwert gebracht hat, wendet sich Salomo in acht Versen an die Frauen, deren erste vier stellen noch einmal die einander widersprechenden Positionen heraus. Dann befiehlt er die Teilung des Kindes, „do mit das gleychmessykeyt in den sachen gehalten sey“ (V. 57). Umgehend reagiert die Klägerin mit der bekannten Bitte, der König möge das Kind nur leben lassen, sie gebe es gern der Beklagten; sie widerspricht also der Autorität! Dies weist die Frau, die zuvor den Fall dargelegt hat, weiter als starken Charakter aus. Es folgt der lapidare Hinweis auf die Reaktion der Beklagten, die aber ein wichtiger Spannungsmoment der Aufführung ist, denn sie „gibt das kindt dem zu dem swert“, reicht es also dem Ritter und erklärt nur „neyn nicht mir noch dir“ (V. 63), es soll geschehen, was der König gesagt hat.

3.3 Gefühl und Drama

Der Höhepunkt des Spiels besteht nun aber in Relation zur reduzierten Darstellung in Momenten intensiver Emotionsäußerung. Zuerst bringt die Klägerin ihr Entsetzen zum Ausdruck – nur zwei Interjektionen finden sich im Stück, die erste ist die der Mutter des Kindes: „ach wee meiner grossen notten, / scholl ich mein kindt vor mir sehen todten.“ (V. 66–67). Vor allem aber spricht Salomo als Richter nun gleich zweimal hintereinander, wie die kargen Bühnenanweisungen explizit vermerken; aus den Reden geht hervor, dass er sich zuerst der einen, dann der anderen Frau zuwendet. In diesem Moment also, als fraglich ist, ob das Kind dem

Ritter übergeben wird, hebt Salomo zu einer Rede an, die sehr genau den Grund seiner Entscheidung offenlegt – Gefühl ist das Stichwort, das zu ihr gehört:

DER KUNIG spricht
vertzewh, vertzewh, das kind nicht tod.
nempt war diser frawen angst vnd nodt.
wann sie vor jamer ir hendt windt,
vntzweyfel sye ist die mutter zu dem lebendigen kindt.
diser frawen das lebendig kindt dar raich.
ir anplick ist entpferbt vnd worden bleych,
ir leychnam [hier: Leib, I.R.] vnd gelydmas erpyden auf erschrocklikeyt,
ir muterlich hertz groß angst leydt,
die natur hot ein mitleyden mit dem, das do ist sein.
fraw, nym hin das kindt, das kindt ist dein.
spricht aber DER KUNIG gleych wider
gib jener frawen das todt kindt.
wann [da, I.R.] ich merck vnd erfind,
fraw, du host gar vbel gethan.
nym das todt kind vnd heb dich da von. (V. 68–81)

Salomo hat also aus der beredten Sprache unmittelbarer körperlicher Reaktion auf die wahre Mutter geschlossen. Seine Rede ist gleichsam eine Bestandsaufnahme, Angst, Not, Jammer der Frau werden genannt. Auch der Aufruf, die Pein der Frau wahrzunehmen, vermittelt die Rolle des Beobachters, der Beweise erhebt. Zu diesen gehören die äußerst anschaulich geschilderten Gesten, die Frau windet die Hände, die Farbe ist ihr aus dem Gesicht gewichen, ihre ganze Körperhaltung zeigt ihr Entsetzen. Diese Reihe hat schließlich einen bemerkenswerten Abschluss: die Klimax der Nennung der Körperteile hat als Ziel das Herz und schließlich die „natur“.

Salomo hält somit eine Art Plädoyer, das signalisiert, wer die Frau genau beobachtet, erkennt die Hinweise, er weiß zudem aber noch, wie es in ihrem Inneren aussieht – nur das Herz einer wahren Mutter leidet so, wenn ihr Kind in Gefahr ist. – Zum Bedeutungsumfang von „Herz“ muss dabei der historische Abstand bedacht werden, bei Luther etwa ist es Ort der „Begegnung mit Gott“ und „Erkenntnisorgan des Menschen“, mit dem er Gott erfassen kann, Gefühl und Verstand stehen dabei nicht im Widerspruch.³⁷ Auffällig affin zu dieser Definition ist das große Bild der Feststellung, die „Natur“ selbst habe Mitleid mit ihren Geschöpfen („das do ist sein“, V. 76) – mit so erhabenem Standpunkt erscheint Salomo gleichsam als Richter im größeren Plan. Er erklärt die Ordnung der Welt, die Schöpfung; und er spricht, was ihn besonders hervorhebt, mit Wort und Haltung des „Mitleids“ eine Tugend an, die den gütigen Mächtigen auszeichnet, wenn er als Anwalt der Unmächtigen auftritt: Salomo hört und weiß. – Auf den besonderen Stellenwert des Mitleids und der Barmherzigkeit im mittelalterlichen Kanon der

³⁷ Vgl. Stolt, Luthers Rhetorik, 50. Stolt zitiert einen Kommentar Luthers zu Ps 51,12 („Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“), in dem er den Bedeutungsumfang von „Herz“ beschreibt: „*Animam, Intellectum, Voluntatem, Affectum*.“, vgl. ebd., 51. Alle diese Qualitäten scheint Salomo hier zu besitzen.

Tugendvorstellungen verweist Gabriele Müller-Oberhäusler,³⁸ dieser steht im großen Zusammenhang der Vorstellung der Affektsteuerung und Willenskonzeption. Er kann hier nur genannt werden. Dem Körperlichen kommt in dieser Konzeption ein wichtiger Stellenwert zu, Müller-Oberhäusler beschreibt dies vor allem mit dem Hinweis auf seine Gefahren:

Für die Vorstellungen des ganzen Mittelalters prägend wurde vor allem die Seelenlehre des Augustinus. Wie die meisten mittelalterlichen Emotionstheorien beschäftigt sich auch Augustinus vor allem mit dem Wesen der Seele (*anima*) und ihrer Beziehung zum Körper. In den theologischen Überlegungen des Augustinus ist die unteilbare Seele mit Vernunft begabt und dem Menschen von Gott gegeben; sie soll den Körper regieren (Leib-Seele-Dualismus). Die alte, schon aus der Antike stammende erkenntnistheoretische Frage, wie über den Körper und über die durch ihn möglichen Empfindungen in der Seele Wissen entsteht, also wie etwas Immaterielles wie die Seele mit der Materialität der Welt interagieren kann, erfährt hier eine neue Zuspitzung: Im Rahmen der Konzeption vom freien Willen, den Augustinus in seiner Sündenlehre gegenüber deterministischen Vorstellungen voraussetzt, kommt dem Körper die Rolle eines Gefängnisses für die Seele zu. Heftige Emotionen, Affekte und Leidenschaften als *perturbatio mentis* wie vor allem die sexuelle Begierde stören die Seele und verkehren den Willen. Waren in der platonischen Philosophie die Affekte schon immer die zu kontrollierenden Kräfte, die den Blick auf die Wahrheit verdunkelten, geraten nun die Affekte in der Folge der Erbsündenlehre in den Kontext sündhaften Strebens, vor allem der *cupiditas*, die als Ursprung aller Laster gilt.³⁹

Viele Elemente kommen also in der ‚großen Rede‘ Salomos, die rhetorisch und inhaltlich einen weiten Bogen spannt, zusammen. Formal ist wichtig, dass er Wendungen und Bilder von hoher Anschaulichkeit verwenden und Emotionen nennen und beschreiben darf. Salomos Sprache, damit seine Rolle, ist so besonders lebendig, wodurch er heraussticht und auch in diesem Sinn die zentrale Figur ist. (Wie wir gesehen haben, ist auch die Klägerin in diesem Sinn Hauptfigur, in Zweierkonstellation steht sie Salomo gegenüber). Bemerkenswert bleibt, dass seine Erkenntnisfähigkeit so sehr über Körperbeschreibungen demonstriert wird; im Sinne des Skizzierten liegt die Deutung nahe, dass Salomos Rede die Funktion hat, den Körper der Frau zu erklären, er kann ihn gleichermaßen „lesen“. Die Textstelle führt damit vor, was Emotionen sind. Bemerkenswert ist auch, dass durch den Kontext des Urteilsspiels hier eine durchwegs positive Erhebung gezeigt wird, denn sie führt zur Findung der wahren Mutter. Festzuhalten wäre also, dass hier Gefühle als positive Körperzeichen thematisiert sind.

Müller-Oberhäusler verweist neben den philosophischen auf die medizinischen Lehren für die Beschreibung mittelalterlicher Gefühlskonzepte, zudem auf astrologische Kategorien, auf Bildtradition und Ratgeberbücher, aber auch auf die Funktion von fiktionaler Literatur als Diskussionsfeld:

³⁸ Müller-Oberhäusler, Gender, 33, 35. Die Bedeutung des Willens und der Handlungskontrolle gilt nach Müller-Oberhäusler auch für Thomas von Aquin in der Verbindung von christlichem mit Aristotelischem Denken, auch wenn seine Beschreibung insgesamt mehr empirisch und weniger moralisch-ethisch ausfalle, Emotionen also neutraler verstanden würden, vgl. ebd., 32.

Wenn [...] Sprache erst Emotionen deutet und kommunizierbar und damit ‚sozial‘ macht, können auch literarische Texte auf ihren Beitrag zur Ausformulierung von Emotionsvokabularien, von explizit gemachten emotionalen Schemata, befragt werden.⁴⁰

Salomos Rede kann aus dieser Sicht als Katalog gesehen werden und hat schon in dieser Funktion Dokumentcharakter. Weitere Faktoren sind für ihr Verständnis wichtig: So verweist Werner Röcke auf den sozialen Reglementierungscharakter der Inszenierung von Gefühlen im Mittelalter.⁴¹ Müller-Oberhäusler betont für die mittelalterlichen Anleitungsbücher zu Verhaltensregeln am Hof, dass neben der rhetorischen Unterweisung etwa zu Grußformeln explizit auch Mimik und Gestik Bestandteil der Vorgaben waren.⁴² Gerd Althoff hat, was als historischer Hintergrund eines Gerichtsspiels von besonderem Interesse ist, ritualisierte Gefühlsäußerungen als zentralen Bestandteil öffentlicher Kommunikation herausgearbeitet: Die chronikalen Überlieferungen politischer Akte, von Feiern über Beratungen und (Friedens-)Verhandlungen bis hin zu Unterwerfungsritualen oder anderen Konfliktbeilegungsszenarien, etwa in Klöstern, enthalten viele Beschreibungen intensiver Emotionsäußerung der beteiligten Personen oder Gruppen. Tränen, Zeichen für Zustimmung oder Ablehnung, Wut, Trauer, Zorn, Reue, wurden nicht nur deutlich gezeigt, sondern waren wichtiger Teil des Dialogs, sie konnten sogar vorweg abgesprochen und mussten dann genau eingehalten werden.⁴³ Mittelalterlicher Kommunikationsstil war in hohem Maß ein „demonstrativ-gestischer, ein ritueller, bei dem mehr gezeigt als geredet wurde. [...] Diese Zeichen konnten [...] für sich allein stehen bzw. für sich allein Verbindlichkeit beanspruchen. Sie mußten nicht [...] durch verbale oder schriftliche Äußerungen bestätigt werden, um ‚justitiabel‘ zu sein [...].“⁴⁴ Es gab auch einen festen Zeichensatz, die *consuetudines*, in dem bestimmte Emotionsäußerungen bestimmten Bedeutungen entsprachen,⁴⁵ insgesamt waren also diese Teile der öffentlichen Kommunikation hochritualisiert und verlangten dementsprechend die Lese- wie Performanzkompetenz ihrer Aktanten.

Alle diese Elemente verweisen auf die sehr spezifische Gefühlskultur des Mittelalters und *Das spil vom Kunig Salomon mit den zweyen frawen* mithin auf die Fülle dieser Zusammenhänge. Im genannten Sinn soll daher Salomos Rede als bemerkenswertes Beispiel der Literarisierung von Emotion angeführt werden. Sie bringt ein wichtiges Element in die Dramaturgie des kurzen Fastnachtspiels und in die Figuren-Schilderung.

⁴⁰ Müller-Oberhäusler, Gender, 34.

⁴¹ Röcke, Die Faszination von Traurigkeit, 103.

⁴² Müller-Oberhäusler, Gender, 37.

⁴³ Althoff, Gefühle, 83–86.

⁴⁴ Ebd., 83.

⁴⁵ Vgl. ebd., 85.

3.4. Emotion und Figur – Etappen einer literarischen Konstante

Das Fastnachtspiel gilt als eine der Formen, die das Theater zunehmend in die Sphäre des Weltlichen und Bürgerlichen holt. Es wurde häufig von Laien aufgeführt, sie folgten den klerikalen Darstellern von mittelalterlichen Passionsspielen. Sein Inhalt bezog sich auf die städtische Lebenswelt der Zuschauer, verlachte in Schwänken den verliebten Narren oder schlechte Ärzte, brachte Eheszenen und enthielt oft derbe Scherze. Die Veränderungsprozesse der Neuzeit etablieren Schauspiel und Schauspielen im Sinn der weiteren Ausdifferenzierung ihrer Formen (Gattungen) und Formationen, jene der festen Häuser und jene der Truppen, die durch Europa zogen.⁴⁶ Zentral ist die Wiederentdeckung der Antike durch die Humanisten ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, wobei sich mit dem neuen Menschenbild auch die Auffassung des Darstellens verändert.⁴⁷ Die Entwicklungen der barocken Bühne fasst Richard Alewyn in die Feststellung, dass sie den Typus des Schauspielers hervorbringt.⁴⁸ Das meint den Habitus des Darstellens und die entsprechende Professionalisierung der Techniken, z.B. der Affektlenkung und Techniken der Figurenerstellung. Hinzuweisen ist auch auf die Rolle von Gefühlen im religiösen Theater zur Erläuterung des Glaubens, dessen Bedingungen Reformation wie Gegenreformation diskutieren; Bühnenaufführungen sollten auch glaubensstärkend oder bekehrend wirken.⁴⁹ Das barocke Theater zielt auf die Inszenierung großer Sinnlichkeit mit einem entsprechend großen Apparat an Bühnentechnik und Simulationsmaschinerie, es versteht sich als „Weltbühne“, die den Menschen repräsentiert und Wechselfälle des Lebens zeigt. Der Wandel des Glücks ist auch Grundlage, Gefühle etwa als Anfechtungen zu diskutieren. Der (heroische) Mensch soll standhaft bleiben und alle Affekte überwinden, um sich das ewige Leben zu verdienen.⁵⁰

Zur Darstellung der Bedingtheit des Menschen gehört also sein Innenleben immer dazu; die Diskussion von Affekten und emotionaler Bedingtheit wandelt sich insofern, als mit der Aufklärung die Nachvollziehbarkeit (von Handlungen) und Wahrscheinlichkeit (des Inhalts, aber auch der Psychologie der Figuren) zentrale Forderungen werden.

⁴⁶ Zu dieser Transformation vgl. bes. Simhandl, Barocktheater, 91–114.

⁴⁷ Die Reflexion der Mittel des Dramas im Sinn der Aristotelischen Poetik setzt erst mit dem näheren Interesse für diese im 16. Jahrhundert ein, vgl. Stuplich, Dramentechnik, 19–20, 40–49, 56–57.

⁴⁸ „Der Schauspieler ist ein Geschöpf des Barock.“ Vgl. Alewyn, Welttheater, 91. Zu Funktion und Vielfalt des barocken Theaters vgl. auch Niefanger, Barock, bes. 139–146, 166–170.

⁴⁹ Vgl. Simhandl, Barocktheater, 92–93. Gleichzeitig entspricht etwa im Jesuitendrama dem deklamatorischen Sprechen ein „künstlicher, steifer Bewegungsstil“, Haltungen und Gesten sollten ganz bestimmte Affekte zum Ausdruck bringen, vgl. ebd., 93.

⁵⁰ So bes. bei Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein, vgl. ebd., 94.

Diese Kombination betont besonders Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* von 1774, nach der Lektüre des *Werther* neu verfasst, da er für ihn die Forderung der Plausibilität der Figurenzeichnung, zumal in der Beschreibung von Ursache und Wirkung, beispielgebend erfüllte; auch in Blanckenburgs Argumentation ist die Kategorie des Körperlichen bedeutend:

Bey den, auf uns wirkenden Ursachen, vermöge deren ein gewisser Gemüthszustand so und auf diese Art erfolgt, kommt es nicht allein auf die, auf uns wirkende Ursache an, sondern auch auf den damaligen Zustand unserer Gemüthsfassung, und auf tausend Kleinigkeiten mehr, die alle zusammen kommen müssen, wenn eine gewisse Wirkung erfolgen soll. Die ganze vereinte und ineinander geflossene Summe unserer Ideen und Empfindungen; – der Zustand unsers Körpers, Krankheit oder Gesundheit, Gesellschaft und Wetter und viele namenlose, dem Ansehn nach sehr unbedeutende Dinge können diesen Gemüthszustand mehr oder weniger günstig gestimmt haben, so daß der Ton erfolgt oder nicht. Unser Körper hat nur zu viel Einfluß auf den Zustand unserer geistigen Empfindungen.⁵¹

Für Blanckenburg zeigt *Werther* exemplarisch den hier skizzierten Gesamtzustand der Figur, die Ganzheitlichkeit der Schilderung ist also zentrale Voraussetzung für das Verständnis in logischer wie emotionaler Hinsicht: Die umfassende Erklärung von Werthers Lage ermöglicht es, Mitleid mit ihm zu empfinden (und das Skandalon seines Selbstmords zu verstehen). – Empathie ist für Blanckenburg das Ziel, der Roman die geeignete Form, dies alles darlegen zu können. Für das Drama legt Gotthold Ephraim Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) die Überprüfung und Neufassung der Aristotelischen Kriterien nieder, auch für sie betont Peter-André Alt Mitempfinden und Hineinversetzung in Figuren im Sinn eines zunehmend identifikatorischen Lesens:

Bedingung der dramatischen Wirkung, wie Lessing sie beschreibt, ist die Ähnlichkeit zwischen Protagonisten und Zuschauer, die beide „von gleichem Schrot und Korn“ [...] sein müssten. Wesentlich scheint dabei weniger die Identität des sozialen Status als vielmehr der analoge Gefühlshaushalt, das korrespondierende Spiel der Leidenschaften, die Korrelation der Interessen und Neigungen.⁵²

Da nicht nur das Denken, sondern auch das Fühlen des Menschen neu diskutiert wird, spricht man von der Begründung der modernen Psychologie in der Aufklärung.⁵³ Wichtig für die Frage der Innerlichkeit war die Vertiefung der Glaubenspraxis im Pietismus, der die Erfahrung des Einzelnen und die Intensität der subjektiven Empfindung zur zentralen Frage machte.⁵⁴

Die Ausdifferenzierung von Gattungen und Formen in Früher Neuzeit und im theaterbegeisterten 17. Jahrhundert und ihre jeweilige Gefühls-Debatte sind also wichtige Etappen für die Bühne als Reflexionsinstrument des Individuums in der

⁵¹ Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, 261 u. 263.

⁵² Alt, *Aufklärung*, 220.

⁵³ Vgl. Simhandl, *Die Entstehung des bürgerlichen Dramas*, 116–117.

⁵⁴ Vgl. ebd., 117–118. Die seelischen Vorgänge sollten erkundet werden, um die göttliche Gnade zu erkennen.

Gesellschaft. Im 18. Jahrhundert wird neben dem Theater der Roman zur wichtigsten Form, die Reflexionsprozesse gestattet und abbildet, z.B. im empfindsamen Roman oder im Bildungsroman. Bis heute sind dies kanonische Funktionen beider Gattungen. Die Techniken der Darstellung von Emotionen, die man mit Martin Huber „emotive“ Mittel nennen kann,⁵⁵ entwickeln sich im 18. Jahrhundert in schneller Abfolge ihrer Phasen. Wie mit Blanckenburg angedeutet, sind es Erzähltechniken der Annäherung, im Briefroman soll sich die Leserin direkt in die Gedankenwelt der Figur versetzt fühlen. Im 19. Jahrhundert mündet diese Idee in eine Form wie die des „personalen Erzählens“ oder den „Inneren Monolog“. In Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* (1900) werden die Gedankengänge der Hauptfigur gleichsam ohne Filter, also ohne kommentierende Erzählerstimme, dargelegt, es gibt – scheinbar – keine Außensicht auf die Figur.

Emotive Mittel sind so durchgehend wichtige Mittel, und auch bloßes Ansprechen von Gefühlen hat immer eine Wirkung innerhalb des erzählten Universums, v.a. sind sie, so zeigt auch das *Das spil von kunig Salomon mit den zweyen frauen*, ein grundlegendes Mittel, um Figuren überhaupt zu Figuren werden zu lassen, und zentral, um einen *round character*⁵⁶ zu erstellen.

Das soll trotz der historischen Bedingtheit auch für die Heraushebung der Figur im *spil* von 1466 geltend gemacht werden, auch wenn das lange vor der Hinwendung zu den später bevorzugten Formen der Psychologisierung entstandene Stück nicht einfach aus der Sicht dieser Techniken beurteilt werden darf. – In solcher Sicht würde man womöglich die Figuren des *spil* als statisch konzipiert sehen und die widerständige Dimension von Salomos Rede unterschätzen. Sie bringt aber in ihrer Thematisierung von Affekten in emotiver Aufbereitung eine große Dynamik in die Darstellung und zeigt auf diese ganz eigene Weise das Affekt-element als zeitloses darstellerisches Requisit; das Agieren und Ausagieren im Schauspielen ist gleichsam immer gefühlsgebunden. Das *spil* scheint zu belegen, dass Darstellen ohne solche Momente der Gefühlsaktivierung und -übertragung gar nicht funktionieren kann.

3.5. Weisheit und „round character“

Der genau beobachtende und emotional agierende bzw. Emotionen besprechende Salomo sollte also als Figur mit besonderer expressiver Qualität bewußt gehalten werden, die uns bis heute zugänglich bleibt. Ausschlaggebend ist nicht, dass die Mittel in etwas anderer Form als später eingesetzt sind – ihre Qualität ist freilich zu beschreiben –, sondern, dass sie enthalten sind.

⁵⁵ Huber beschreibt, wie „narrative Inszenierungen“ in Texten zu Instrumenten der Gefühlsdarstellung wie -übertragung werden, vgl. Huber, *Der Text als Bühne*, bes. 80–87.

⁵⁶ Zu den Termini „flach“ und „rund“ vgl. Platz-Waury, *Figur*, 587. Die Figur wird umso komplexer, je mehr „Eigenschaften und Verhaltensweisen“ ihr zugeschrieben werden.

Noch einmal muss aber auf die Rolle der Erkenntnis und der Dimension der „weysheytt“ hingewiesen werden, der der Rest des *spil von kunig Salomon* gewidmet ist. Wie betont, haben zwei „DINER“ komplementär zu den *Proclamatoren* am Schluß die Aufgabe, das Urteil zu kommentieren und es auf diese Weise für die Zuschauer zu erklären/deuten. In der gezeigten raffenden Darstellung spricht Salomo der Klägerin das lebendige Kind zu und betont gegenüber der falschen Mutter, dass sie „vbel gethan“ (V. 80) hat. Hier („wann ich merck und erfind“, V. 79) wie im Dank der leiblichen Mutter an ihn als „kunckliche[] mayestat“ (V. 82), fällt das Wort „mercken“ [bemerken, wahrnehmen, erkennen, I.R.], Salomo hat die „mutterlichen smertzen gemerckt“, zudem „die gotliche[n] warheytt vnd gerechtikeyt erkendt“ (V. 83–84).

Die Urteilsfähigkeit des Königs wird also noch einmal herausgestrichen in seiner Antwort, die Frau müsse ihm nicht danken, er habe es „pillichen thann / wann [da, I.R.] mir zimpt die gerechtikeyt zu furdern, wo ich kann“ (V. 88–89). Dies rundet die genannten Tugenden ab und zeigt noch einmal, wie hoch diese angesetzt werden, vorbildlich hat der gerechte König die ihm unbekanntes Frauen ohne Leumund angehört, das Problem erkannt und trotz der schwierigen Rechtslage gelöst. Er hat detektivisch erhoben und in gütiger Einsicht geurteilt – was auch bedeutet, dass er den Frauen überhaupt Empfindung zugesprochen hat. Und für dies alles zeichnet zuguterletzt nicht er selbst verantwortlich, sondern die höhere Instanz des Richters aller Sterblichen. Salomo führt nur aus, was Gott ihm geboten hat.

In dieser Zusammenschau ist nicht schwer zu erraten, was die Zeitgenossen am biblischen Heros des Herrschens fasziniert hat. Salomo ist gerechter Regent, weil er ein Idealbild verkörpert, das der Realität der Beherrschten nur mit viel Glück entsprochen hat. „gelobt sey der gott, / der kunig Salamon so grosse weysheytt geben hat“ (V. 92–93) – da (und damit: wenn) diese so umfassend ist, sei ihm das Volk untertan (vgl. V. 94–95), ist daher das Fazit, das der Abspann der Erklärungen der Diener gibt. Diese haben den Charakter des Bezeugens, sie preisen das Wunder der Erkenntniskraft, die, wenn sie vorhanden ist, der größte Segen ist, der dem Volk in seinem Herrscher beschieden sein kann. Schon bei David stehe es geschrieben, betont der Text: „wee dem land, des fursten ist ein kindt.“ (V. 99) [Wehe dem Land, dessen Fürst (noch) ein Kind ist. I.R.].

Die Schlussreden drehen sich also sehr deutlich um den ‚Sitz im Leben‘, der der Klugheit des Regenten zukommt. Wie wichtig ein intellektuell fähiger König ist, zeigt die ganze Ausrichtung des *spil*, das diesen Aspekt stark betont und auch am Ende auf diesen zuläuft. Wie an Salomos Erhebung der ‚Indizien‘ skizziert, geht es nicht so sehr um einen Erkenntnisprozess, sondern gezeigt wird, wie gleichsam instantan Salomo urteilt – ermöglicht durch die von Gott verliehene Gabe. Der Schluss betont also die „wunderperlich geschicht“ (V. 90) und wieder, sieben Mal, fällt die Vokabel „weysheytt“.

Ihre historische Bedeutung ist für die ganze Epoche relevant. Die Rolle von Salomos Befähigung auch im Sinn des intellektuellen Vermögens zeigt die Etymologie. Semantisch geht „weise“ auf die indogermanische Wurzel für „sehen, wissen“ zurück, die älteren Bedeutungen betonen es als Gegensatz zum Nichtwissen, zur Unkundigkeit, Unwissenheit (*ignarus*); das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (DWB) beschreibt:

[...] als Grundbedeutung ergibt sich 'wissend', die in den heutigen gebrauchswesen noch erkennbar ist [...] weise bedeutet seiner herkunft nach 'wissend', und zwar zunächst 'wissend um eine sache, erfahren, kundig, gnarus' (A); westgerm. ist weise unter dem einfluss des christentums bereits ganz entfaltet und umfasst gnarus, peritus, doctus; prudens und sapiens in einer einheit, die theoretisches und praktisches, seinsmässiges und ethisch-religiöses einschlieszt. so ist auch mhd. wîse in einem anderen masze als nhd. weise 'einsichtig, wissend' auf allen gebieten, dem praktischen, ständischen, intellektuellen und religiösen in gradualistischer ordnung [...].⁵⁷

Der Begriff der „Weisheit“ trägt also in der Frühen Neuzeit noch viel von seiner etymologischen Herkunft von ‚Wissen‘ und ‚Erkennen‘ in sich und umfasst ein großes Spektrum. Wichtig ist daher zu sehen, dass es beim Lob von Salomos Weisheit nicht zuletzt sehr konkret um Klugheit geht, was eine weitere Facette seiner Zeichnung ergibt.

4. Salomo bei Hans Sachs – der Gotteslieblich

Formal als affektiver Salomo transportiert, der „die mütterlichen smertzen“ der Frau „gernerckt“ (V. 83) hat und zu ihrer Wahrnehmung aufruft, sind damit Mitte des 15. Jahrhunderts Dimensionen der Bearbeitung angelegt, die spätere Fassungen in breiterer Ausfaltung diskutieren.

Wie sehr die Frage der *prudentia* als umfassende Klugheit des Herrschers den Salomo-Diskurs bestimmt, zeigt Hans Sachs' Stück *Juditium Salomonis* von 1550, das eine sehr explizite Definition von Herrschertugend und -untugend bietet. Auch hier streichen die Figuren, die den König umgeben, seine Rolle heraus, allerdings in deutlich erweiterter Funktion, denn sie werden hier gewissermaßen zu Definitoren, indem sie Salomo als Figur mit verschiedenen Seiten diskutieren. So entsteht ein Salomo, den die Zuschauer gleichsam mitbestimmen können. Dies wird daher nicht an seiner Rolle, sondern an zwei anderen Figuren gezeigt.

Sachs macht den Salomo der Königsbücher zum Gegenstand, hat aber auch eine besondere Affinität zur Zuschreibung der Autorschaft, zu Salomo als Dichter der dreitausend Sprüche und der 1005 „Gsanglieder“, wie Sachs sie nennt⁵⁸. Auch dieser Bezug belegt die Vielfältigkeit der Diskurse. Das Motiv des Herrschers als Dichterstern hat immer wieder Autoren beschäftigt. Christian Weise bezieht etwa

⁵⁷ Siehe Eintrag „weise“ in DWB.

⁵⁸ Vgl. Sachs, Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung, 242.

aus *Kohelet* eine Legitimation der Komödie vor dem Hintergrund pietistischer Diskussionen um ihre pädagogische Zulässigkeit. Hans Sachs beruft sich auf Salomo als Autor in seinem Gedicht *Der Beschluß, in das vierdt Buch, meiner Gedicht. Die Weißheit Salomonis, auß dem vierdten Capitel, deß dritten Buchs der König*⁵⁹ von 1563.

Obwohl ein rastloser Schreiber und Verfasser einer schier unüberblickbaren Zahl an Werken, war Sachs' rhetorischer Gestus, mit dem er diese präsentierte, v.a. im Alter notorisch bescheiden, wie die Forschung betont.⁶⁰ Dennoch konnte er der Versuchung, sich mit Salomo zu vergleichen, nicht widerstehen – es ist klar: Dies hätte wenig Zweck, fiel der Vergleich zu seinen Ungunsten aus. Allein bei der Zahl der Meisterlieder, die Sachs nennt, können Salomos 1005 Gesänge nicht mithalten, denn es sind 4275.⁶¹ Ähnlich fällt der Rest des Vergleichs aus, vor allem in der *Summa* der „Gedichte“, die Bühnenwerke mit einschließen, hat der biblische Poet keine Chance, hat doch Sachs 5612 davon verfasst.⁶² Als Fastnachtspiel konzipierte Sachs dagegen eine dialogische Abhandlung von Fragen der ehelichen Lebensführung wie der Beziehung des Einzelnen zu seiner Umwelt in *Zwen reitn zum K. Salomo* oder *Joseph und Melisso*⁶³ vom November 1550.

Auch seine Bearbeitung des salomonischen Urteils bezeichnet Sachs als *Comedi*,⁶⁴ sie zeigt die Beliebtheit von Gerichtsszenen in Fastnachtspielen.⁶⁵ Die Beschäftigung mit dem Gemeinwesen ist auch hier zentraler Blickwinkel, in den die Figur gestellt wird. Noch detaillierter als das anonyme *spil* zeigt Sachs' Ausdeutung der Urteilsgeschichte die Absicht, das Bild eines gottesfürchtigen Herrschers im Hier und Jetzt zu zeichnen, d.h. in die Wirklichkeit der Epoche zu übersetzen, wie sich ein solcher Fürst verhält. Deutlich steht dahinter der Gedanke der Unterscheidung zwischen guten, also Gott ergebenden, und schlechten, sich der

⁵⁹ Sachs, Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung, 242–244. Vgl. den Kommentar zu *Der Beschluß*, ebd., 245: Sachs bezieht sich mit dem „dritten künig Buch“ auf die Zählung in der griechischen Septuaginta.

⁶⁰ Vgl. ebd. 245–246.

⁶¹ Vgl. Sachs, Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung, 246.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ In der dritten Abt. des Bandes: Sachs, Gedicht, Bd. 3, XXXI–XXXIV.

⁶⁴ Sachs, Ein Comedi Mit acht Personen zu recidirn Juditium Salomonis, XXIII–XXX. Die Seitenzahlen werden in Klammern angegeben. Sachs rechnet seinen Reimpaargedichten eine Reihe an Gattungen zu, so die „tragedi, comedi, histori, kampffgespräch, gespräch [...], faßnacht-spiel, fabel und schwenck“, vgl. Karolin Freund, Der Theatermonolog in den Schauspielen von Hans Sachs, 81. Zur Frage der Abgrenzungs- und Definitionskriterien dieser Gattungen bei Sachs verweist Freund auf dessen eigene Unterscheidung etwa in Prologen; danach ist für Sachs bei der „comedi“ die Wendung von einem traurigen Anfang zu einem guten Ende ausschlaggebend, die „tragedi“ wendet sich vom guten Anfang zum schlechten Ende, vgl. ebd., 82. Sachs verwendet die beiden Begriffe erstmalig in der Theatergeschichte, vgl. Holzberg, Hans Sachs, 414. Zur Abgrenzung der Dramen von den Fastnachtspielen vgl. Stuplich, Dramentechnik, 82–96.

⁶⁵ Vgl. Klein, „Das salomonische Urteil“, Sp. 546. Vgl. auch Anm. 30.

Weisheit des Glaubens nicht öffnenden Herrschern, wie ihn Luthers Übersetzung des *Buchs der Weisheit* bringt, die auch als Flugschrift mit dem Titel *Die weisheit Salomonis / An die Tyrannen / Verdeuscht durch M. Luth. Wittemberg 1.5.2.9.* erschienen war: „HAbt gerechtigkeit lieb / die yhr land vnd leute richtet. [...]“ „Ty-rannen“ setzt Luther für die heidnischen Herrscher, die unmenschliche Gräu-el zulassen, aber auch Fürsten, die nicht erkennen, wie klug es ist, die Weisheit zu lieben und sich von ihr leiten zu lassen.

Als Verfechter Luthers übersetzt Sachs dies in eine anschaulich dargebrach-te Demonstration, wie sehr der Herrscher diese Liebe verteidigen muss. Salomo erscheint in seinem kurzen Fünfaktor als König, dessen direkte Umgebung den Gedanken der Ehrfurcht und Gottesliebe keineswegs immer teilt, sondern anzwei-felt. Dieser wird daher von engen Beratern des Königs diskutiert, bevor das Urteil dargestellt wird; dieses wird außerdem verquickt mit der Intrige des Hofnarren Marcolphus, der beweisen will, dass Salomo aus Naivität an die gute Natur der Frauen glaubt, und dazu diese zu einem Aufstand gegen den König aufhetzt. Ob-wohl Salomo also bei Sachs klar als Vorbild gezeichnet ist,⁶⁶ wird er gleich von mehreren Seiten angegriffen.

Im vorliegenden Kontext ist die Fortführung der Idee von Salomos Herrschaft der Umsichtigkeit, des verstehenden Herzens im dargelegten Sinn Luthers, und ihre Einbettung in eine Hofgesellschaft relevant; der Akzent liegt nun auf dieser.

Sachs lässt Salomo als erste Figur des Stücks auftreten, nachdem der Ehm-hold die Ankündigung des Inhalts gegeben hat. Auch sie zeigt die Ausrichtung, Salomos Bitte um Weisheit wird hier ergänzt: „Mit eim hoch Sinnreichen verstandt / damit er beide Leuth und Landt / Regieren möcht nach seiner pflicht / Wie er das beweißt am Gericht / Mit dem urteil der zweyer Frawen / Mit dem Kind/hie werd ir auch schawen / Der Finnantzer art und gebrauch / Beschließlich werdt ir sehen auch [...]“ (S. XXIII). Das Sujet ist auch hier gut bekannt, die Verquickung mit der Narren-Handlung, die für das Ende angekündigt wird, führt nicht nur die mit-telalterliche Stofftradition zu Salomo und Markolf weiter, sondern belegt auch die Narren-Vielfalt der Epoche insgesamt⁶⁷. Klar wird benannt, dass das Gerichtsspiel die „Pflicht“ des Königs zeigt, diese wird auch ganz ähnlich wie im *spil* von 1466 als die Aufmerksamkeit des Königs für die Sorgen der Untertanen vorgeführt. Al-lerdings definiert Sachs weiter; als Salomo den Gerichtstag beginnt, betont auch er dessen Rechtsregeln:

Das ir verhören wölt geleich
Beide jung/Alt/Arm unde Reich ’

⁶⁶ Zu Salomo-Bezügen bei Sachs vgl. das Kapitel „Markolf bei Sachs“ in Griese, Salomon und Markolf, 267–276, zum *Juditium Salomonis* hier 270–273, zur Zeichnung von Salomo als vorbild-hafter Herrscher hier bes. 272.

⁶⁷ Zur Epoche ausführlich vgl. Schillinger (Hg.), *Der Narr*; zu Narrenliteratur und Grobianismus im Überblick vgl. die komprimierten Darstellungen in Stein / Stein, *Chronik*, 83–86.

On lieb/on neid/on forcht und schenck
On all auffzug und ein klenck [etwa: Aufschübe und Einwürfe⁶⁸, I.R.]
On alle ansehen der Person / Was jeder theil beweisen kon (S. XXVI)

Sachs differenziert also das Spiel der Instanzen und verdeutlicht dies auch sprachlich. Alle haben das gleiche Recht gehört zu werden. Ohne Eifer oder gar unter Bestechung, ohne juristische Kniffe soll das Gericht agieren. Dementsprechend zeigt der erste Akt Salomo, der Gott anruft, ihn gerecht regieren zu lassen. Als Überbringer der Botschaft, dass er eine Bitte an Gott richten darf, fungiert der Prophet Nathan. Salomos Bitte wird nicht als Traumszene vorgeführt, der biblischen Diktion folgend möchte er „böß und gut“ unterscheiden können; Sachs lässt ihn dies als „der höchste Schatz auff Erd“ (S. XXIII u. XXIIIa) bezeichnen. Auch Salomos Dank an Gott definiert die Aufgaben des Richters: „gerechtigkeit / Die ubel straffen alle zeit / Und den unschuldigen erlösen / Von den argen listigen bösen“, und wieder „verstandt und weißheit“ (S. XXIIIa).

Besonders aufschlussreich für die Darstellung des Königs ist aber der Dialog zwischen dem Staatsbeamten Ahitophel („ein Rath“) und Nathan, in dessen Verlauf noch ein „ander Rath“ hinzutritt, er heißt Mathan und verstärkt dementsprechend Nathans Position. Das Gespräch erklärt, warum die Vorrede die auffällige Vokabel der „Finnantzer“ enthält. Nathan ist bei Sachs über die biblische Rolle hinaus eine Beraterfigur, die zum einen das Staatswesen analysiert und benennt, wer dem Gemeinwesen nützt und wer nicht; vor allem aber ist er der Anwalt der klugen Staatsführung durch einen geläuterten König, der in allen Dimensionen Maß halten kann.

Als Ahitophel auftritt und als erstes erklärt „Der Köng hat beten ein kindisch bitt“ (S. XXIIIa), tritt daher Nathan mit ihm in ein intensives Gespräch, in dem Rede und Gegenrede durch übergreifende Reime miteinander verbunden sind⁶⁹. Ahitophel gibt wieder, was Räte und Regierungsbeamte („Advocaten und Juristen / Die sich behelffen mit arglisten“) denken: Ein König solle doch wohl um „den halben Umbkreiß dieser Erd“, um „Gewalt und bracht“ und 100-jähriges Leben bitten (S. XXIIIa), also genau die Dinge, um die Salomo Gott nicht gebeten hatte. Nathan hält dagegen, dass „Wollust und freud“ schlechte Grundlagen des Herrschens seien. Wahrhaft gottgefällig sei, dass Salomon „Weißlich selb außricht seine gschefft“, also das Regieren nicht den Räten überlässt, denn so würde den Armen, den Witwen und Waisen geholfen (S. XXV). Ahitophel weist „Solch schwer Arbeit/Sorg und unrhu [Unruhe, I.R.]“ für den König aber zurück und führt auf Nathans Frage, was denn „Königlich gelebt“ sei, genau aus, was das heißt: „Wenn

⁶⁸ Vgl. die Worterklärungen von P. Merker in der von ihm herausgegebenen Auswahl: Hans Sachsens ausgewählte Werke, 352, 353. „Aufzug: Verzug“, „Einklenk: Einflechtung“; nach DWB *einklenken* = injungere, inserere.

⁶⁹ Brigitte Stuplich zeichnet die schnelle Wechselrede bei Sachs als expressives und klar affektgeladenes Mittel, vgl. Stuplich, Dramentechnik, 183–184.

man in allem wollust schwebt / Sich aller freude thut ergetzen / Mit jagen/Baisen [Beizjagd, I.R.] und mit hetzen / Mit rennen stechen und Thurnieren / Mit Tantzzen/Spiln und Pancketiren / Mit Hofgesind und Heeresmacht / Auch fürn großen pomp und Pracht“ – und natürlich „Mit dem Frawen Zimmer voraus“ (S. XXV). Die große Hofhaltung mit Jagd, Spiel, Tanz und vielen Frauen ist also die Vision des Herrscherlebens, die die Beamten bevorzugen, denn ein tatsächlich regierender König überwacht die Staatsgeschäfte. Der Einwurf macht also klar: Ein aktiver Regent, gar noch mit sozialer Haltung, stört den Korruptionsablauf am Hof. Daran lässt Sachs, der seinen Salomo in die Reihe der guten Fürsten und verantwortungsbewussten Herrscher stellt, nicht den geringsten Zweifel, gemäß seiner deutlich benennenden Art führt er in griffigen Reimen vor, was Korruption bedeutet und wie mit ihr umzugehen ist. Gegen Ahitophels Bild des Machtgenusses hält Nathan daher die Mahnung, wer so haushalte, ist ein Verschwender, „Muß entlich Land und Leut verpfenden“ (S. XXV) – dieses Leben führe zum Staatsbankrott. Das beunruhigt Ahitophel nicht sehr, er könne „machen gar gschwind finantz / Sampt andern die durch alifantz [Gauherei, Betrug, auch: Wucher, I.R.] / Künden lüstig Pratica machen / Mit Zollen Maut und andern sachen / Zu wegen bringen gar viel gutz“ (S. XXV) – wieder fällt Nathan ein und zeichnet für die Zuschauer die Klippen der Regierungspolitik:

Da haben die Finantzer den nutz
 Die füllen damit iren Seckel
 Der Fürst muß sein ir Schanddeckel
 Dem wird der wenigst theil darvon
 Im wirdt abhold der gmeine Monn
 Drumb auß von Hof mit dem vnziffer
 Hinein ins Meer je lenger tieffer
 Und jedem ein Mülstein an Halß
 Die Hewschrecken auffressens als
 Das Land und Leuth durch sie verderbn
 Wiewol sis können schmückn und ferbn (S. XXV)

Das höfisch organisierte Staatsleben hält also nach Nathans Bild für den Fürsten eine äußerst prekäre Rolle bereit. Nicht nur bleiben ihm selbst kaum Mittel durch korrupte Beamte, die in die eigene Tasche wirtschaften, sondern er verliert auch noch als ihr „Schanddeckel“ (vgl. DWB: „was zur bemäntelung einer schande oder schändlichkeit dient“) die Achtung seiner Untertanen. „Fromb/Weise und gelehrte Leute“ als Staatsbeamte brauche daher ein Land (S. XXV), wie sie Salomon im „Buch seiner gedicht“ beschreibe (S. XXVa). Vor dessen mönchischem Leben und den „beschornen Knaben“ warnt allerdings Ahitophel, auch ihre Lehren könnten falsch sein. Genau hier aber bringt Mathan, der zweite Rat, die Schrift ins Spiel – dadurch, dass er „Gottes Gesetz“ vor sich hat, dessen „helles wort lauter und klar sei“, hat der König eine „Meßschnur“ (S. XXVa), er kann nicht fehlgehen. Und er mahnt von Ahitophel, den er als „Weltweise[n] Mann“ anspricht, Achtung für das Gemeinwohl ein, er solle Salomons gutes Herz nicht verführen. Für Ahito-

phel soll dagegen der König Macht demonstrieren und das Volk nicht verzärteln, es verachte ihn sonst nur. – Für Mathan ist genau das aber das Merkmal der heidnischen Herrscher – und ganz nach der Definition, die Luthers Übersetzung herausstreicht, umfasst auch hier der Teminus jene, die nichts von Gott wissen, sie „stecken pomp und Hoffart vol“ (S. XXVa), ein sanftmütiger Herrscher ist dagegen der wahre Helfer der Untertanen. Bezeichnend ist schließlich der Schluss des Gesprächs, das Ahitophel als „undter der Rosen“ (S. XXVa) [*sub rosa*, geheim, I.R.] gesprochen wissen will.

Sachs führt also genau aus, welche Gefahren der weise Herrscher läuft, seine göttliche Gabe im weltlichen Leben gar nicht fruchtbar machen zu können. Vor dem Hintergrund des sich ausbildenden absolutistischen Hofwesens arbeitet Sachs äußerst deutlich die Notwendigkeit sozialer Gerechtigkeit heraus. Ganz ähnlich wie im anonymen Spiel von 1466 wird sie dann auch am Ablauf der Urteilsszene demonstriert, Salomo verteidigt korrekte Rechtsprinzipien und interpretiert scharfsinnig-wohlwollend die Reaktionen der Mütter – eine zusätzliche Szene aber zeigt die Bestechlichkeit des Rats Ahitophel.⁷⁰ Auch der Rest des *Juditium* wägt die Frage der Sanftmut des Herrschers insofern ab, als der vierte und fünfte Akt in der Aufnahme der Überlieferungen zu Salomo und Markolf den Streit um die wahre Natur der Frauen (sind sie von Natur aus gut oder schlecht?) zwischen dem König und seinem Hofnarren zeigen. Er endet im positiven Sinn für die Frauen und den weisen König. Ausgelöst wird der Streit durch eine, von Sachs gekannt als thematisches Scharnier eingesetzten, provozierenden Bemerkung des Narren, dass Salomon beim Urteil gezeigt habe, dass er sich von den falschen Tränen der Frauen täuschen lasse. Salomon behauptet sich letztlich aber gegen alle Zweifler. – Sabine Griese beschreibt die kalkulierte Strategie der Bearbeitung:

Hans Sachs kombiniert geschickt verschiedene Quellen (Bibel wie Unterhaltungsliteratur), denen er deswegen so genau folgt, um ihren Wiedererkennungswert seitens des Publikums zu steigern. Erst dann wirkt eine Neuaussage scharf, wenn Einzelteile, genau übernommen, das Publikum den scheinbar vertrauten Weg entlang leiten, um dann jedoch plötzlich vor einer neuen Interpretation haltzumachen. Um diese Absicht anzudeuten und zu erläutern, sind die Rahmenteile Prolog und Epilog für die Zuhörer und Zuschauer gedacht, die sowohl die behandelten Bibelteile als auch die Markolf-Schwänke gekannt haben dürften.⁷¹

Dass der politische Aspekt bei Sachs zentral ist, zeigt noch einmal der erklärende „Beschluss“, der die Empfehlungen wiederholt, der weise Fürst umgebe sich mit „lieb/fromm/weiß/gelehrte Leut“, führe seine Regierungsgeschäfte „in Rath und

⁷⁰ Die Bearbeitung des Salomo-und-Markolf-Stoffes von Hans Folz thematisiert dagegen Bestechlichkeit und Habgier aufseiten des Herrschers, vgl. Cora Dietl, *Markolfs Klugheit*, 31–46. Dietl zeigt die historische Einbettung des Fastnachtspiels von Folz, das in handschriftlicher Fassung aus dem Ende der 1480er-Jahre und in Druckfassung von 1521 überliefert ist, und dessen Bezüge auf Nürnberg und Maximilian I.

⁷¹ Griese, *Salomon und Markolf*, 272–273.

Gericht“ selbst (S. XXIXa), und halte vor allem „Finantzer/Heuchler uñ Schalcksnarren“ (S. XXX) vom Hof fern.

5. Folgen

Die Prüfungen, denen Sachs' Salomo ausgesetzt ist, zeitigen große Folgen für die Zeichnung der Figur, der solcherart Bedrängte wird zwangsläufig zu einem lebhaft agierenden König, der viel zu verteidigen hat und dies auch tut. Zum komplexen Charakter macht ihn hier auch die Beschreibung dieser Bedingtheiten durch andere Figuren, was weitere Themen ins Spiel bringt. Es bedeutet zugleich einen Prozess der ‚Aufladung‘, denn die Hinzufügung weiterer Perspektiven bringt auch die Emotionalität dieser Figuren in den Diskurs, eine persönliche Sicht ist nie neutral. Nutzung und Formen der emotiven Vermittlung bei Sachs beschreibt ausführlich Brigitte Stuplich, sie verweist etwa auf entsprechende Anweisungen zur Mimik und auf die Emotionalität der Gebärden in seinen Dramen,⁷² auch wenn die von Sachs geforderten scheinbar kein großes Spektrum beschreiben (das gilt auch für das *Juditium*, Salomo hebt mehrmals die Hände, aber andere Gesten nennen die Anweisungen nicht). Auf die schnelle Wechselrede als Zeichen emotionalen Sprechens wurde hingewiesen. Nach Stuplich setzt Sachs affektive und expressive Dialoge auch ein, um Figuren zu charakterisieren oder um die Zuschauer auf die Lehre des Stücks vorzubereiten. Das Miterleben gefühlsgeladener Szenen sollte sie sensibilisieren, es diene also der sozialen Didaxe.⁷³ Oft sollten die Zuschauer auch die Gefühlszustände der Figuren erraten oder solche werden in der Figurenrede thematisiert, Stuplich bezeichnet dies als reflexive „Spiegelstellen“,⁷⁴ auch den Kommentar durch andere Figuren, wie für das *Juditium* beschrieben, setzt Sachs häufig ein.⁷⁵ Mit Bezug auf Forschungsmeinungen resümiert Stuplich, nach moderner Sicht auf das Drama stehe bei Sachs nicht die Darstellung „psychologischer Konflikte“ im Vordergrund, keineswegs verzichte er aber auf „emotionsfördernde Gestaltungsprinzipien“.⁷⁶

Barocke Prüfungen von Figuren zeichnen sich bei Sachs 1550 also schon deutlich ab, ebenso der Kern einer Intrige, wie sie später eine Staatstragödie zeigen kann.

Als besonderer Vertreter des gottesfürchtigen Regierens zeigt sich der Salomo des komplexen Urteil-Spiels von Wolfhart Spangenberg, das ganz eigene Formen der Entwicklung der Figuren zeigt, indem etwa die beiden Frauen über

⁷² Vgl. Stuplich, Dramentechnik, 147–148.

⁷³ Vgl. Stuplich, Dramentechnik, 184.

⁷⁴ Vgl. ebd., 150.

⁷⁵ Am Beispiel eines Dramas zu Alexander dem Großen verweist Stuplich auf die Fülle von Charakterzügen, die der Figur zukommen. Vgl. ebd., 211–212.

⁷⁶ Vgl. ebd., 223.

das Stück hinweg in Szenen präsentiert werden, aus denen die Zuschauer sich ein immer deutlicheres Bild ihres Charakters machen können, über den guten der leiblichen Kindsmutter und über den schlechten der falschen Mutter. Beide werden jeweils zum Inbegriff des einen bzw. anderen. In diesem Sinn beispielhaft und eindeutig zuordenbar sind auch der tugendhaft denkende Untertan oder der Narr mit schwankender Moral. Salomo erscheint bei Spangenberg als unangezweifelt souveräner Herrscher, die Urteilsfindung als ausführlich dargelegter Prozess, der das Staatswesen gleichsam in großer Funktion zeigt. Der König ist umgeben von Priester, Fürst, Kanzler und Feldhauptmann, und sie alle werden sorgfältig befragt und beziehen reihum Stellung aus den verschiedenen Perspektiven ihrer Ämter, bevor das Urteil gefällt wird. Die Weisheit, die bei Spangenberg als Allegorie das Spiel einleitet und somit selbst Figur wird, wird deutlich zur Tugend, die *alle* üben sollen. Dass Literatur als Erziehungsprogramm erhalten bleibt und jeder Einzelne in seine ganz eigene Verantwortlichkeit rückt, betont der Titel in seiner vollen Länge: *Das Gericht Salomonis / Ein geistliche Comoedia, wie Salomo der König in Israel von Gott Weißheit und Verstand bittet / dasselb erlanget: Und darauß ein vernünfftiges [verständlich, klug, I.R.] Urtheil / zwischen zweyen Weibern und iren Kindern/ fället.*⁷⁷

Das Stichwort der „Vernunft“ deutet voraus auf die Individualisierung des Moralbegriffs, die Klopstock am Herrscher der gottgegebenen Einsicht vorführt. Für die Frühe Neuzeit noch mit der Bedeutung des „eingeschränkten Verstandesvermögen[s] des Menschen“⁷⁸ belegt, wird sie zur zentralen Kategorie der Epoche, die das Individuum in seiner Beziehung zur Umwelt, aber vor allem auch zu sich selbst verhandelt. Christian Weise zeigt 1685 einen Salomo,⁷⁹ der sich ganz den Affekten der Neigung zu den schönen Frauen überlässt. Kritik an der Figur zeigt sich hier an der Eindeutigkeit, mit der Salomo aufgrund dieser Neigung scheitert. Die Besonderheit Weises ist die Abhandlung der Frage sowohl als Komödie als auch als scharfsichtig analysierendes und keineswegs harmloses Intrigenspiel, das die höfische Gesellschaft ohne Schonung porträtiert. Sie besteht gegenüber den Fassungen von Sachs und Spangenberg aus einer Vielzahl von Protagonisten, von denen die meisten gegen Salomo agieren, der korrupte Hofstaat von 1550 hat sich gewissermaßen potenziert und in große Lager gespalten.

Der in *Das spil von kunig Salomon*, bei Sachs und Spangenberg noch klar als strahlender Held, als Gottesliebhaber und reformatorischer Überwinder gezeichnete Herrscher bekommt bei Weise deutliche Risse. Er ist absoluter Herrscher, steht aber an der Schwelle zum 18. Jahrhundert als Figur mit Fehlern, allen voran mangelt es ihm an der Einsicht, dass ihn seine Unmäßigkeit nicht nur zum Sün-

⁷⁷ Spangenberg, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 1.

⁷⁸ Vgl. Keller, *Frühe Neuzeit*, 32.

⁷⁹ Weise, *Comoedie vom König Salomo*.

der, sondern auch politisch angreifbar macht. Salomos Weisheit ist hier also deutlich ironisiert, er ist damit gewissermaßen endgültig in die Sphäre des Irdischen geholt. Freilich wird er dadurch zu einer sehr menschlichen Figur. Der Salomo Weises darf fehlen, Gott vergibt ihm nicht nur, dass er seinen vielen Gattinnen in den Götzendienst folgt, sondern, wie eine Schlusswendung zeigt, sogar seine dummen Antworten.⁸⁰ Er ist damit gleichsam noch ein wenig einsichtiges Kind des Ewigen, allerdings wird er nicht nur in eine ironische Distanz gerückt, sondern Weise zeigt ihn auch ansatzweise in Momenten der Selbstreflexion.

In ganz anderer Ausfaltung diskutiert Klopstock die Frage des Abfalls von Gott. Sein Trauerspiel nimmt vor allem eines in den Blick: die tiefen Gotteszweifel, die den Auserwählten quälen und die alle seine engsten Vertrauten zu Figuren werden lässt, die an dieser Krise teilhaben. Dass Salomo in seiner Verblendung Kinderopfer zulässt, steht dabei im Zentrum. Ganz entgegen jeder strahlenden Herrscherzeichnung ist er ein zutiefst melancholischer, gespaltener König, dessen Einsamkeit durch die bohrende Frage genährt wird, ob er Gottes würdig ist. Der aufklärerische Salomo Klopstocks ist damit geplagt von innerster Verzweiflung und Glaubenskonflikten und muss diese mit sich selbst und seinem Gott klären. Auch hier spielt allerdings zu seiner Gestaltwerdung die Sicht der anderen Figuren eine zentrale Rolle. Salomos Konflikte werden von der ersten Szene an von seinen Vertrauten besprochen, und er löst sie am Ende in der Auseinandersetzung mit ihnen. Empathie und Einfühlungsvermögen sind die tragenden Pfeiler dieser Darlegung. Salomo wird gerettet, weil er am Ende dessen inne wird, dass er niemals aus der Gnade Gottes gefallen ist. Parallel dazu haben ihn seine Freunde trotz ihres tiefen Entsetzens über die Schuld, die er auf sich lädt, nie verlassen. Sie wenden sich nicht von ihm ab, sondern helfen ihm, die Krise zu überwinden.

6. Figur und Innenschau

Im Sinn der Figurenzeichnung wird damit Salomo bei Klopstock in besonderem Maß über die Diskurse der anderen Figuren erstellt, die über die Ängste spekulieren, die ihren König heimsuchen. Sie wissen um seine Schuldgefühle und schützen ihn vor sich selbst, Salomo möchte aus Selbstverachtung sterben. Die Gespräche seiner Berater Darda und Chalkol, ergänzt durch Nathan, bestimmen das ganze Stück, sie sind der – wieder: hochemotive – Filter, durch den Salomo präsentiert wird. Durch ihr Wissen um den Freund – Salomos Herrschertum ist hier fast nur in der Frage der Beherrschung seiner selbst Thema – bekommen wir Einblick in seine innersten Regungen. Metaphorisch dafür beginnt das Stück mit dem Austausch der Freunde darüber, ob Salomos Miene und Stimmung nun nicht

⁸⁰ Vgl. Weise, *Comoedie vom König Salomo*, 365–366.

doch Anzeichen der Umkehr verraten. Die Emotionalität der Sprache Klopstocks zeigen die Fragen, die Salomo an Nathan stellt, als dieser ihm am Höhe- und Wendepunkt dieser Umkehr im 5. Akt versichern will, dass Gott ihn dennoch liebt:

SALOMO.
Ich nicht verworfen? Schweg denn David jemals Gott?
Nur Saul! und mir! Allein was brauch ich Saul!
Auch dein Verstummen, Chalkol, brauch ich nicht!
War ich, von meiner Kindheit an, dem Herrn
Nicht lieb? und gab er mir nicht dich? und ward
Ich früh zum Könige nicht von ihm erwählt?
Wie aus Isais Söhnen David, ich?
Gab er mir Weisheit nicht? und Herrlichkeit
Dazu? Vorher ein Herz, das nur um Weisheit bat?
Erschien nicht zweymal mir der Gnädige?
Dann auch dem Volk und mir in seinem Tempel!
Den Salomo, nicht David, bauen durfte!
Und ward, der alles dieß von Gott empfing,
Ich nicht ein Opferer des Moloch? Ich,
Ich wäre nicht verworfen?⁸¹

Salomos Selbstanklagen ersetzen die Anklagen von außen. Die Funktion der Freunde ist daher, Salomo zwar zu schonen, aber ihm dennoch die Wahrheit zu sagen, um ihn zur Umkehr zu bewegen. Diese Rolle hat vor allem Chalkol. Es gelingt ihm auch, weil er den König zwingt, sich anzuhören, wie die geopfert Kinder sterben. Dass Salomo sich dieses Wissen allmählich vergegenwärtigt, also am Ende selbst die Empathie wiedergewinnt, die er verleugnet hat, ist seine Heilung. Dieser Prozess verläuft als Enttäuschung im Wortsinn, als Ende einer Selbsttäuschung, und wird besonders in den expressiven rhetorischen Fragen abgebildet, wie sie für Empfindsamkeit und Sturm und Drang typisch sind. Als Salomo die Mütter der geopfert Knaben versöhnen will, meldet ihm Chalkol, dass bis auf drei alle vor Entsetzen gestorben sind. Salomo hat eine Vision:

SALOMO.
Die andern alle todt? ... Vor Jammer! ... Kehrt
Eure Blicke von mir, ihr starren Augen!
Sehr nah schaut ihr mich an, sehr nah! von Thränen
Des Blutes roth! und, ach! vom Tode starr! ...
Und ihr, viel schreckender noch ist das! o wendet!
Auch euer Lächeln weg, ihr sanften Knaben!
Ihr Opfer! ...⁸²

Der Salomo Klopstocks ist daher, bei aller Fernheit, die das Thema heute haben mag, eine Figur klassisch-modernen Fühlens und Selbstergründens. Diese Form der Reflexion, der Erstellung eines Ich und damit auch einer literarischen Figur hat bis heute paradigmatische Wirkung, wenn ihre Anfänge auch im spezifischen Grund der Epoche liegen. Gerhard Kaiser verweist auf ihre „Wurzeln“ im Pietismus und die Folgen dieser Neudefinition nicht nur religiöser Innerlichkeit:

⁸¹ Klopstock, Biblische Dramen, 147.

⁸² Ebd., 149.

Das neue Ich-Erlebnis, das reiche, gefühlige Innenleben bringt eine Einsamkeitserfahrung mit sich [...]. In der Einsamkeit fühlt das Ich seinen inneren Reichtum, aber auch sein Alleinsein mit sich; das Ich kann zum Kerker werden.⁸³

Diese Beschreibung trifft auch die Konflikte Salomos bei Klopstock, dessen an sich selbst zweifelnder Charakter nun in der Epoche der Selbstintrospektion und Überprüfung aller individuellen Wahrnehmung im Zentrum der Darstellung durch den Dichter des *Messias* steht. Kaiser beschreibt den Epochenunterschied auch an den grundlegenden Ausrichtungen, der die Figurenzeichnung unterliegt:

Die Helden der Barocktragödie stehen in Willenshaltung, die Helden Klopstocks in Erschütterung. Die Leitgestalt der religiösen Barocktragödie ist der Märtyrer, der um des verborgenen Gottes willen der Welt trotzt, die Leitgestalt der religiösen Dramen Klopstocks ist die unter der Mitteilung Gottes schwache und dennoch begnadigte Kreatur.⁸⁴

Die Techniken der Hineinversetzung in die Figur, wie sie bei Klopstock zu finden sind, sind uns heute noch sehr vertraut. Die Schilderung der Moderne hat eine starke Tendenz zur Innenschau entwickelt, die wesentlichen Anteil am immer noch geläufigen Prinzip hat, eine Figur als komplett zu empfinden, wenn ihre Psyche möglichst detailliert in den Blick kommt. Seit dem 18. Jahrhundert gilt also eine „immer stärker individualisierende Figurenkonzeption [...], die das Einmalige und Unverwechselbare einer komplexen Person hervorhebt.“⁸⁵ Avantgardistische Bewegungen, wie das absurde Theater des 20. Jahrhunderts, in dem etwa der Sprache als Mittel der Kommunikation misstraut wird, Figur also eine andere Bedeutung hat, haben Gegenkonzepte zu diesem Prinzip gesucht, es aber letztlich nicht verdrängt.

Die diachrone Sicht auf die Darstellungen des biblischen Herrschers der Weisheit, der in einer der prominentesten Quellen der Aufklärung zum Zweifler an Gott und sich selbst wird, kann die Bewegung hin zur Betonung der Ich-Werdung von Figuren und der Prekarität dieses Ich aufzeigen. Die Forschung verweist darauf, dass die Wurzeln dieser „Form der Individualität“⁸⁶ in der Frühen Neuzeit liegen; die Kontinuität dieser Idee kann auch an der Weitergabe ihrer formalen Mittel beobachtet werden.*

⁸³ Kaiser, *Aufklärung*, 35.

⁸⁴ Kaiser, *Klopstock*, 260.

⁸⁵ Platz-Waury, *Figur*, 588.

⁸⁶ Vgl. ebd., mit Bezug auf Clemens Lugowskis Studie „Die Form der Individualität im Roman“, 1932. Zur mediävistischen Diskussion vgl. Gerok-Reiter, *Individualität*.

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen des vom FWF finanzierten Forschungsprojekts „Ruler, Lover, Sage and Sceptic: Receptions of King Solomon“.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, R., Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, ²1989 [1959]
- Alt, P.-A., Aufklärung, 3., aktualisierte Auflage, 2007
- Althoff, G., Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, in: Benthien, C. / Fleig, A. / Kasten, I. (Hg.), Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, 2000, 82–99
- Anonym, Fortunatus Eyne Hystorye, Augspurg 1509 (<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0000/bsb00007945/images/index.html?seite=00001&l=de> 19.9.2019)
- Anonym, Fortunatus. Studienausgabe nach der Editio Princeps von 1509, hg. v. Hans-Gert Roloff, 1981
- Anonym, Das spil von kunig Salomon mit den zweyen frawen anno caet. im lxvi jare, in: F. Schnorr von Carolsfeld, Vier ungedruckte Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts. Archiv für Literaturgeschichte 3 (1874), 13–16
- Blanckenburg, F., *Versuch über den Roman*, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort v. Eberhard Lämmert, 1965
- Bremer, K., „Vom Vernünftigen Vrtheil“ in der Comoedia. Deutsche Salomo-Dramen im 17. Jahrhundert, in: Die Bibel in der Kunst 2 (2018) (<https://www.bibelwissenschaft.de/die-bibel-in-der-kunst/> 23.6.2019)
- Curschmann, M., „Dialogus Salomonis et Marcolfi“, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon 8 (1992), Sp. 80–86
- Czapla, R.G., Das Bibelespos in der Frühen Neuzeit. Zur deutschen Geschichte einer europäischen Gattung, 2013
- DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (<http://dwb.uni-trier.de/de/> 3.5.2019)
- Dietl, C., Markolfs Klugheit und Salomons Weisheit: Hans Folz' neuer Zugang zu einem traditionellen literarischen Thema, in: European Medieval Drama 15 (2011), 31–46
- Enenkel, K.A.E., Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius, 2008
- Freund, K., Der Theatermonolog in den Schauspielen von Hans Sachs und die Literarisierung des Fastnachtspiels, 2018
- Gerok-Reiter, A., Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, 2006
- Griese, S., Salomon und Markolf. Ein literarischer Komplex im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Studien zu Überlieferung und Interpretation, 1999
- Holzberg, N., Art. Hans Sachs, in: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon Bd. 5, hg. v. Wilhelm Kühlmann et al., 2016, 407–421.
- Huber, M., Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800, 2003
- Huschenbett, D., Fortunatus und Salomo, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 133 (2004), 226–233
- Kaiser, G., Klopstock. Religion und Dichtung, 1963
- Kaiser, G., Aufklärung Empfindsamkeit Sturm und Drang, ⁶2007
- Keller, A., Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter, 2008
- Klein, D., „Das salomonische Urteil“, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon 8 (1992), Sp. 544–546
- Klopstock, F.G., Salomo. Ein Trauerspiel, in: ders., Biblische Dramen. Text/Apparat, hg. v. Monika Lemmel, 2005, 31–156. [Abt. V der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke und Briefe, hg. v. Horst Gronemeyer et al.]
- Koenen, K., Bildliche Darstellungen Salomos in Kirchen und anderen öffentlichen Räumen, in: Die Bibel in der Kunst 1 (2107), 1–28 (<https://www.bibelwissenschaft.de/die-bibel-in-der-kunst/> 27.11.2019)
- Lessner, J., Art. Salomo, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 11 (2004), 1071–1076
- Lugowski, C., Die Form der Individualität im Roman, Mit einer Einleitung v. Heinz Schlaffer, ²1994 [1932].

- Luther, Martin. Die weisheit Salomonis. An die Tryrannen Tyrannen / Verdeuscht durch M. Luth. Wittenberg 1.5.2.9. (<https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1-22280330.5.2019>).
- Martus, S. / Polaschegg, A. (Hg.), Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten, 2006
- Marzolph, U., Art. Salomonische Urteile, in: Enyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 11 (2004), 1087–1094
- Merker, P. (Hg.), Hans Sachsens ausgewählte Werke. Zweiter Band Dramen, 1961
- Matteijet, U. / Schmitz, R. / Ott, N.H. / Hoffmann, L.M. / Engemann, J., Art. Salomo (Salomon), in: Lexikon des Mittelalters 7 (1995), 1310–1314
- Müller-Oberhäusler, G., Gender, Emotionen und Modelle der Verhaltensregulierung in den mittelenglischen *Courtesy Books*, in: Kasten, I. / Stedman, G. / Zimmermann, M. (Hg.), Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit [=Querelles Jahrbuch für Frauenforschung Bd. 7] 2002, 27–51
- Niefanger, D., Barock. Lehrbuch Germanistik, 2006
- Nitsche, M., Salomo, in: Wissenschaftliches Bibellexikon im Internet, 2017 (<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/25919> 10.8.2019)
- Platz-Waury, E., Art. Figur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte Band I A – G (1997), 587–589
- Polaschegg, A. / Weidner, D., Bibel und Literatur: Topographie eines Spannungsfelds, in: Polaschegg, A. (Hg.), Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur, 2012, 9–38
- Prager, D., Fortunatus entwirft die Welt und sich selbst, in: Wellbery, D. / Ryan, J. / Gumbrecht, H.U. / Kaes, A. / Koerner, J. L. / Mücke, D. (Hg.), Eine neue Geschichte der deutschen Literatur, 2007, 279–283
- Rausmaa, P., Art. Salomo fesselt den Teufel, in: Enyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 11 (2004), 1077–1078
- Röcke, W., Art. Salman und Morolf. – Mittelalterliche Erzählung, zweite Hälfte 12. Jh., in: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes 10 Ros-Se (2011), 176–178
- Röcke, W., Art. Salomon und Markolf. – Schwankroman in Versen, 14. Jh., in: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes 10 Ros-Se (2011), 181–182
- Röcke, W., Art. Salomon und Markolf. – Schwankroman in Prosa, 15./16. Jh., in: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes 10 Ros-Se (2011), 183–184
- Röcke, W., Art. Salomon und Markolf, in: Enyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 11 (2004), 1078–1085
- Röcke, W., Die Faszination von Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters, in: Benthien, C. / Fleig, A. / Kasten, I. (Hg.), Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, 2000, 100–118
- Sachs, H., Ein Comedi Mit acht Personen zu recidirn Juditium Salomonis, in: ders., Sehr herrliche, schöne, und warhaffte Gedicht, Bd. 2, Nürnberg 1560, XXIII–XXX (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/zweiseitenansicht.html?fip=193.174.98.30&id=00084757&seite=67> 19.6.2019)
- Sachs, H., Zwen reitn zum K. Salomo, in: ders., Sehr herrliche, schöne, und warhaffte Gedicht, Bd. 3, Nürnberg 1561, XXXI–XXXIV, (<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/zweiseitenansicht.html?fip=193.174.98.30&id=00084758&seite=11> 19.6.2019)
- Sachs, H., Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung. Band 3. 1554 bis zum Ende, hg. v. Wolfgang F. Michael u. Roger A. Crockett, 1996
- Schillinger, J. (Hg.), Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Kolloquium in Nancy (13.-14. März 2008), 2009 [=Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A Bd. 96]
- Simhandl, P., Barocktheater in Italien und Deutschland, in: Ders., Theatergeschichte in einem Band, Aktual. Neuauflage. Mit Beiträgen von Franz Wille und Grit van Dyk, ²2001, 91–114
- Simhandl, P., Die Entstehung des bürgerlichen Dramas, in: Ders., Theatergeschichte in einem Band, Aktual. Neuauflage, Mit Beiträgen von Franz Wille und Grit van Dyk, ²2001, 116–122

- Sowinski, B., Art. Fastnachtspiel, in: Killy Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden 13 (1992), 291–294
- Spangenberg, W., Das Gericht Salomonis / Ein geistliche Comœdia, wie Salomo der König in Israel von Gott Weißheit und Verstand bittet / dasselb erlanget: Und darauff ein vernünfftiges Urtheil / zwischen zweyen Weibern und iren Kindern/ fället, in: ders., Sämtliche Werke, Unter Mitwirkung v. Andor Tarnai hg. v. András Vizkelety, Bd. 2 *Salomon* bearb. v. Martin Bircher, 1975, 1–92
- Staub, M., Art. Fastnachtspiel, in: Theaterlexikon der Schweiz 1 (2005), 561–562 (<http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Fastnachtspiel> 8.5.2019).
- Stein, P. / Stein, H., Chronik der deutschen Literatur. Daten, Texte, Kontexte, 2008
- Stolt, B., Martin Luthers Rhetorik des Herzens, 2000
- Stuplich, B., Zur Dramentechnik des Hans Sachs, 1998
- Viehhauser, G., Die Darstellung König Salomos in der mittelhochdeutschen Weltchronistik, 2003
- Von Lüpke, B. / Nöcker, R. / Ridder, K., Ordnungskonflikte auf der Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Huwiler, E. (Hg.), Das Theater des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, 2015, 135–157
- Weise, C., Comoedie vom König Salomo (1685), herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Imelda Rohrbacher und Michaela Neidl [=Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 23 (2019) Heft 3/4]
- Wis, M., „Fortunatus“, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon 2 (1980), 796–798

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. Martin O’Kane, m.okane@tsd.ac.uk

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

„Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts“ ist ein Projekt der Deutschen
Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

<https://www.bibelwissenschaft.de>