

Engler, Balz, „David im englischen Drama“ in Dietrich, Walter und Hubert Herkommer (Hg.) *König David - biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag/Stuttgart: Kohlhammer, 2003, 761-775

David im englischen Drama

Balz Engler

Zusammenfassung: Am englischen Drama wird exemplarisch versucht, die Verwendung des David-Stoffs nachzuzeichnen. Dabei erweist sich, dass sich eine eigenständige Tradition nicht herausbilden konnte; ihr stehen einerseits die religiös-ideologischen Auseinandersetzungen in der englischen Geschichte entgegen, andererseits das Wirken der Zensur. Vor allem anhand der Stücke von George Peele (publiziert 1599), Hannah More (1782), Stephen Phillips (1904) und D.H. Lawrence (1926) wird gezeigt, wie Episoden aus der Geschichte Davids eingesetzt werden, um ideologische Anliegen darzustellen.

Die Geschichte von David ist ein Mythos, eine Geschichte, die immer wieder erzählt wird, die uns hilft zu erklären, wer wir sind, wo wir herkommen und wo wir hingehen, eine Geschichte, die uns Deutungsmuster für unsere Erfahrungen anbietet und es uns ermöglicht, diese in eine überzeitliche Ordnung einzubetten. Die Vielgestalt der Figur—David als Hirte, als weiser Monarch, als Diener Gottes, als Ehebrecher, als reuiger Sünder, als Freund, als unerbittlicher Gegner—macht es möglich, dass diese für die verschiedensten Zwecke eingesetzt werden kann. Dies lässt sich an ihrer Verwendung in der englischen dramatischen Literatur eindrücklich belegen; sie zeigt aber auch, welche Rollen Davids aus religiösen und politischen Gründen kaum dargestellt werden konnten.

Zwei Komplikationen sind dabei gleich vorweg zu nennen. Die erste ergibt sich aus der allgemeinen Bekanntheit Davids¹ und seiner Verwendung im Rahmen eines sich wandelnden Gebäudes politischer und religiöser Glaubenssätze, Glaubenssätzen, die sich gerade in England im Laufe der Neuzeit auseinander bewegten und in heftige Konflikte miteinander gerieten.² Dies bringt es mit sich,

¹ Nach 1544 wurde in anglikanischen Gottesdiensten regelmässig aus der Bibel vorgelesen., das 2. Buch Samuel zwischen dem 24. April und dem 5. Mai. Die Psalmen, als deren Autor David galt, wurden jeden Monat im Gottesdienst einmal vorgetragen.

² Dies ist ein Thema, auf das hier nicht mit der Genauigkeit eingegangen werden kann, die vielleicht wünschbar wäre. Einen breiten Überblick über die Verwendung von König David im religiös-politischen Diskurs des 17. Jahrhunderts gibt Metzger 1998.

dass sich eine eigentliche Tradition in der Verwendung des Stoffes nicht entwickeln konnte.

Die zweite Komplikation betrifft die Zensur. Drama und Theater unterscheiden sich nicht nur in der Darbietungsform von andern literarischen Genres.³ Als Darstellung von Handlungsmustern vor einem grösseren Publikum, das als Gruppe reagiert, hat Drama im Theater immer wieder in besonderer Masse die Befürchtungen derer geweckt, die sich um die öffentliche Ruhe Sorgen machten. Wo in dieser öffentlichen Ordnung religiöser Dissens ein wichtiges Problem darstellte, war davon das religiöse, und erst recht das biblische, Drama besonders betroffen. Hinzu kommt, dass in England das Theater im Allgemeinen puritanisch Gesinnten als eine unmoralische und verwerfliche Institution galt.

Die Theaterzensur spielte in England ihre Rolle besonders eifrig.⁴ So wurde im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts die mittelalterliche Tradition der Mysterienspiele unterdrückt; sie galt den Reformatoren als ein Überbleibsel mittelalterlicher Frömmigkeit. In Shakespeares Zeit gab es einen regulären Zensor, den *Master of the Revels*, dem alle Stücke vor der Aufführung vorgelegt werden mussten. 1737 wurde, vor allem, um politisch-satirischen Stücken einen Riegel zu schieben, ein eigentliches Zensurgesetz geschaffen; es wurde 1843 neu gefasst. Nirgends sagen diese Gesetze etwas Spezifisches aus darüber, wie im Theater mit biblischen Stoffen umzugehen sei; aber sie gaben dem *Lord Chamberlain* umfassende Befugnisse. Es bildete sich der Brauch heraus—ein genaues Datum ist dafür nicht zu eruieren—, dass kein Stück, das einen biblischen Stoff behandelte, die Erlaubnis zur öffentlichen Aufführung erhielt. Die Theaterzensur wurde in England erst 1968 abgeschafft—im Zusammenhang mit der Debatte um Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter*. Eine Möglichkeit, die Zensur zu unterlaufen, bot allerdings schon vorher die Gründung von Clubs, in denen die Stücke „privat“ aufgeführt werden konnten. An der Kasse erwarb man sich dann statt der Theaterkarte einfach die Club-Mitgliedschaft für einen Abend.

Beide genannten Komplikationen bringen es mit sich, dass es nicht möglich ist, eine eigenständige Tradition des Umgangs mit dem David-Stoff nachzuzeichnen. Über das Selbstverständliche und über das Gefährliche wird geschwiegen, aus ganz verschiedenen Gründen.

1.

³ Vgl dazu Engler 1997.

⁴ Vgl. Dawson 1997.

In den mittelalterlichen Mysterienspielen, die an einzelnen Orten in England bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgeführt wurden,⁵ geht es im wesentlichen um die Geschichte von Sünde und Erlösung. Ihre Szenen betreffen vor allem das Leben und den Tod Christi; solche aus dem Alten Testament werden nur aufgenommen, wenn sie sich in den thematischen Zusammenhang fügen (wie der Sündenfall) oder prophetisch oder typologisch auf Christus vorausweisen (wie die Geschichten von Noah oder Abraham und Isaak). David spielt dabei nicht als Person, sondern nur als Vorfahre Christi eine eng begrenzte Rolle. Diese überlieferte Ausformung der Gestalt spielte entsprechend für die erste bedeutende Behandlung des David-Stoff bei George Peele auch keine wichtige Rolle.⁶

In *The Love of David and Fair Bersabe, with the Tragedie of Absolon* (publiziert 1599) bringt Peele die im Titel genannten Abschnitte von Davids Leben in einer Reihe von lose zusammengefügt Episoden auf die Bühne.⁷ Die Struktur des Stücks ist mit jener von Shakespeares Historiendramen verglichen worden, mit dem Unterschied, dass hier statt Raphael Holinsheds *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* das Alte Testament als Quelle verwendet wird. In der Tat folgt das Stück seiner Quelle sehr eng.⁸ Aber eine Beziehung zur Heilsgeschichte wird nicht thematisiert.

Das Hauptgewicht der Gestaltung liegt auf dem Diesseitig-Sinnlichen. Inga-Stina Ekeblad hat nachgewiesen, dass neben dem Text der Bibel die Tradition der erotischen Dichtung Ovids als ebenso wichtig anzusetzen ist. Sie zeigt, wie alle Sinne in der Handlung eingesetzt werden, und geht so weit zu vermuten, dass die Szene von Batseba im Bade (mit der das Stück beginnt) Peele überhaupt dazu angeregt habe, sich mit dem Stoff auseinanderzusetzen.⁹

Dem Moment in seiner Biographie entsprechend wird David in allen Aspekten seines Daseins gezeigt: als Bewahrer seiner Dynastie, als Liebhaber, als Sänger, als Herrscher und als Heerführer. David wird als ein Renaissance-Fürst, als kraftvoll handelnder Mensch gezeigt, der seine Schwä-

⁵ Shakespeare hätte als Kind noch den Zyklus in Coventry sehen können!

⁶ Peele 1951-70, 175: „*David and Bethsabe* stands alone in the Elizabethan period as an extant play based completely on the Bible.“. Bei seiner Suche nach möglichen Quellen gibt Blistein auch einen nützlichen Überblick über David im Drama vor 1600, nicht nur in England (S. 165-76).

⁷ Der Text ist schlecht überliefert. Zu Details siehe Peele 1951-70, 135-290.

⁸ S. dazu Ekeblad 1958. Mögliche Quellen finden sich dagegen in der französischen Literatur; vgl. den Beitrag von Millet und de Robert in diesem Band

⁹ Ekeblad 1958, 61.

chen hat, der Schicksalsschläge erleidet, diese aber (mit Ausnahme des Tods von Batsebas Kind) kaum als Strafe Gottes sieht. Anders als bei Marlowe, wo die Handelnden ganz auf sich selbst gestellt sein wollen, weiss Peeles David aber letztlich auch stets Gott auf seiner Seite.

Peele macht Gebrauch von den Möglichkeiten, die ihm sein Stoff eröffnet, und gestaltet vor allem Konflikte zwischen öffentlicher Aufgabe und privatem Leben. Die Schuld, die David durch den Ehebruch mit Batseba auf sich lädt, wird durch den Tod des gemeinsamen Kindes auf einfache Weise gesühnt; danach ist von ihr nicht mehr die Rede. Das Leiden des Herrschers als Vater steht im Zentrum, die Vergewaltigung seiner Tochter durch ihren Bruder Amnon, seine Tötung durch Absalon, die Rebellion von Absalon und dessen Tod. Immer steht für ihn der männliche Nachwuchs im Zentrum, der erhalten werden soll.

2.

Das achtzehnte Jahrhundert liefert uns zwei ganz verschiedene David-Bilder.¹⁰ Das eine ist geprägt von einem Rationalismus, welcher einen naiven Glauben an die Wahrheit der biblischen Berichte in ihrer Konsistenz, vor allem aber die Vorbilder, die aus ihnen abgeleitet wurden, in Frage stellt. Das andere versucht, dieser Tendenz entgegenzuwirken, und den Modellen aus der biblischen Geschichte emotionell mitvollziehbare Aspekte abzugewinnen. Für das erste soll hier die anonyme Schrift *The Life of David: or, the History of the Man after God's Heart* (1772),¹¹ die Voltaire nach seiner eigenen Auskunft als Quelle für sein Stück *Saul et David* verwendete.¹²

¹⁰ Hier sollten wohl auch zwei wichtige nicht-dramatische Bearbeitungen des David-Stoffs erwähnt werden, die allerdings keine Hinweise darauf enthalten, dass sie in die gleiche Tradition gehören: Abraham Cowleys biblisches Epos *Davideis, a Sacred Poem of the Troubles of David*, (1656), welches in vier von zwölf geplanten Teilen das Leben Davids bis zum Triumph über die Philister behandelt. Dabei geht es Cowley vor allem um den Nachweis, dass sich wahres (biblisches oder historisches) Material durchaus für die epische Behandlung eigne. S. Cowley 1987. In der Satire *Absalom und Achitophel* (1681), in der John Dryden Intrigen am Hofe behandelt, tritt König Karl II als David auf. Das gibt uns allerdings kein wichtiges zusätzliches Material zu David als Herrscher; Thomas 1978, 18, ist der Überzeugung, der Vergleich werde gemacht wegen der vielen, mit mehreren Frauen gezeugten Kinder, die beiden gemeinsam sind.

¹¹ Die Formel „a man after God's own heart“ kommt aus der Bibel, 1. Samuel, 13, 14, wo Samuel zu Saul sagt (in der King James Version): „thy kingdom shall not continue: the Lord hath sought him a man after his own heart.“

¹² Voltaire 1768.

Der Titel kann nur ironisch gemeint sein.¹³ Die Geschichte Davids wird so nacherzählt, dass alles, was an ihr bewundernswert oder als Zeichen von Gottes Eingreifen galt, sich als Zeichen von Ehrgeiz und Hinterhältigkeit erweist.¹⁴ Das

¹³ Als Ausgangspunkt wird die Tatsache gewählt, dass König Georg II, der wie David 33 Jahre regiert hatte, nach seinem Tod 1760 als weiser Herrscher mit ihm verglichen worden war—was der Autor als Lob völlig verfehlt findet.

¹⁴ Am Schluss der Schrift (146-50) steht eine Zusammenfassung ihres Inhalts; sie soll hier wenigstens als Fussnote wiedergegeben werden:

A shepherd youth is chosen by a disgusted prophet to be the instrument of his revenge on an untractable king. To this end he is inspired with ambitious hopes, by a private inauguration; is introduced to court, in the capacity of a harper; and by knocking a man with a stone, whom, if he had missed once, he had four more chances of hitting; and from whom, at the last he could have easily run away; he was advanced to the dignity of son-in-law to the King. So sudden and un-looked-for a promotion, within sight of the throne, stimulated expectations already awakened; and Saul soon perceived reasons to repent his alliance with him. Being obliged to retire from court, he assembled a gang of ruffians, the acknowledged outcasts of their country and became the ring-leader of a lawless company of banditti. In this capacity he seduces his brother-in-law Jonathan, from his allegiance and filial duty; and covenants with him, that if he obtained the kingdom, Jonathan should be the next person in authority under him. He obtains a settlement in the dominions of a Philistine prince, where, instead of applying himself laudably to the arts of cultivation, he subsists by plundering and butchering neighbouring nations. He offered his assistance to the Philistine armies, in the war against his own country, and father-in-law; and is much disgusted at their distrust of his sincerity. He however availed himself of the defeat and death of Saul, and made a push for the kingdom. Of this he only gained his own tribe of Judah: but strengthened by this usurpation, he contested the remainder with Saul's son, Ish-bosheth, whom he persecuted to the grave. Ish-bosheth being assassinated by two villains, with intention to pay their court to the usurper; he is now King of Israel. In which capacity he plundered and massacred all his neighbours round him at discretion. He defiled the wife of one of his officers, while her husband was absent in the army: and finding she was with child by him, he, to prevent a discovery, added murder to adultery, which, being accomplished, he took the widow directly into his well-stocked seraglio. He then repaired to the army, where he treated the subjected enemies with the most wanton inhumanity. A rebellion is raised against him by his son Absalom; which he suppressed, and invited over the rebel-general, to whom he gave the supreme command of the army, to the prejudice of the victorious Joab. After this he cut off the remainder of Saul's family, in defiance to the solemn oaths by which he engaged to spare that unhappy race: reserving only one cripple from whom he had no apprehensions: and who, being the son of Jonathan, gave him the opportunity of making a merit of his gratitude. When he lay on his death-bed, where all mankind resign their resentments and animosities, his latest breath was employed in dictating two posthumous murders to his son Solomon! and, as if one more crime was wanting to complete the black catalogue, he clothed all his actions with the most consummate

beginnt schon mit Samuels Bestimmung von David als König:

The death of Saul facilitated his advancement to a sovereignty to which he had no pretension, either by the right of inheritance [...] nor by popular election [...]: but by the clandestine appointment of an old prophet, which inspired him with hopes, of which, by arms and intrigue, he at length enjoyed the fruition. (79)

Voltaire machte daraus eine Burleske,¹⁵ die in rasch wechselnden Szenen vom Leben an Davids Hof erzählt, in einer Weise, die in erstaunlichem Masse an ein Stück wie Dürrenmatts *Frank der Fünfte* erinnert. Sie erzählt von seinen insgesamt achtzehn Frauen, die untereinander zerstritten sind, davon, wie er im vollen Wissen von Batseba ihren Mann in den Tod schickt, und von dessen Tod, den Batseba mit den Worten quittiert: „Dieu merci, nous en voilà défaits.“¹⁶ (jetzt sind wir ihn los). Voltaires David wird im Stück treffend von Abigail charakterisiert, als sie erfährt, dass der Rebell Absalom, um seinen Anspruch auf den Thron zu legitimieren, mit allen achtzehn Frauen Davids geschlafen habe:

O ciel! que n'étais-je là! J'aurais bien mieux aimé coucher avec ton fils Absalon qu'avec toi, vilain, voleur, que j'abandonne à jamais : [...] il est jeune, il est aimable, et tu n'es qu'un barbare débauché, qui te moques de Dieu, des hommes, et des femmes :¹⁷

3.

Wie anders sieht David bei Hannah More aus, in *David and Goliath*,¹⁸ das im Rahmen ihrer *Sacred Dramas: Chiefly intended for young persons: the subjects taken from the Bible* (1782)¹⁹ erschien. Das Stück ist offensichtlich ein

hypocrisy; professing all along the greatest regard for every appearance of virtue and holiness.

These, Christians! are the outlines of the life of a Jew, whom you are not ashamed to continue extolling, as a man after God's heart.

¹⁵ Der Inhalt macht diese Abhängigkeit eindeutig. Die Chronologie ist allerdings schwieriger festzustellen, da Voltaire, wie anderswo auch, seine Quellen verdeckt oder gar erfindet. Voltaire schrieb seinen *Saul* wohl 1762 und behauptet, er sei "Traduit de l'anglais de M. Hut", eine Erfindung seinerseits. Als Datum der anonymen Vorlage nennt er selbst in seinem *Dictionnaire philosophique* 1761. In englischen Bibliotheken ist allerdings nur eine Neuauflage von 1772 vorhanden.

¹⁶ Voltaire 1877, 611.

¹⁷ Voltaire 1877, 600

¹⁸ in More 1782.

¹⁹ Die anderen Stücke tragen die Titel: *Moses in the Bulrushes*, *Belshazzar*, *Daniel*. Hannah More war eine sehr produktive Dichterin und Schriftstellerin, die sich auch in vielen Schriften und als Gründerin

Lesedrama; seine fünf Teile werden bezeichnenderweise nicht als Akte, sondern als *Parts* bezeichnet. Es fällt damit auch nicht unter die Schwierigkeiten, welche die Zensur hätte bereiten können.

Das Versdrama greift einen Teil der frühen Geschichte Davids heraus, ohne diesen zu einem geschlossenen Ganzen umformen zu wollen. Es zeigt ihn singend bei seinen Schafen, wie sein Vater ihn mit Nahrungsmitteln zu seinen Brüdern ins Kriegslager schickt, ihn vor den Verlockungen des Kriegs warnt und stattdessen die Bescheidenheit als Tugend preist. David nimmt alle diese Ratschläge als guter Sohn an. Erst als David die Szene verlassen hat, schildert Jesse in einem Monolog, dass David von Samuel als König auserwählt worden ist. Der zweite und dritte Teil schildern Davids Ankunft im Lager, die Missgunst seiner Brüder, und seine Annahme von Goliaths Herausforderung. Saul beklagt sich in einem langen Monolog darüber, dass sein Sohn Jonathan allzu beliebt geworden sei. Im vierten Teil stehen sich David und Goliath gegenüber in einer langen Debatte. Ihr Kampf wird nicht gezeigt, sondern erst im fünften Teil berichtet. Saul preist David, ist aber neidisch auf ihn. Das Stück endet mit einem Chor der Frauen, die den Sieg Israels preisen.

All dies weicht kaum vom biblischen Bericht ab. More geht es offensichtlich nicht darum, einen biblischen Stoff neu zu gestalten. Im beigefügten „Advertisement“ betont sie, sie habe so viel wie möglich vom biblischen Text beibehalten, und sie habe sich mehr um die moralische Unterrichtung bemüht als um eine korrekte dramatische Form.²⁰ Vielmehr will sie den Stoff in Dialog-Form einem Publikum nahe bringen,²¹ das sich von ihm abzuwenden beginnt. Dabei wählt sie einen relativ engen thematischen Bereich aus. Es geht um David, dem sein fester Glaube, er sei das Werkzeug Gottes, den Mut gibt, den Feind Israels zu besiegen.

[...] inborn courage,
The gen'rous child of Fortitude and Faith,
Holds its firm empire in the constant soul,
And, like the steadfast pole-star, never once
From the same fix'd and faithful point declines.²²

Wie Mores Biograph von den *Sacred Dramas* bemerkt: "In each group of verses, God chooses nobly simple outsiders,

einer Schule um die Frauenbildung verdient machte. Im Theater hatte sie Erfolg mit den Tragödien *Percy* (1777) und *The Fatal Falsehood* (1779). Danach, nach dem Tod ihres Förderers David Garrick (1779), wandte sie sich aber vom öffentlichen Theater ab.

²⁰ Zitiert bei Ford 1996, 55 („aspired after moral instruction [more] than the purity of dramatic composition“).

²¹ Ford 1996, 54.

²² More 1782, 108-109.

like Hannah More, to alert royalty and their subjects to the evils of epicene and selfish courtiers."²³

Am ehesten im Zusammenhang mit More ist vielleicht eine weitere Bearbeitung des Stoffs zu erwähnen; sie ist von allen hier behandelten die dürftigste: John Bentleys *The Royal Penitent* (1803).²⁴ Das Prosa-Stück, dessen Sprache keinerlei Verständnis für die Bedingungen einer Aufführung belegt, behandelt Davids Beziehung zu Batseba als plumpe moralische Ermahnung, aber auch als Versprechen der Vergebung. Sie beginnt mit einem langen Monolog Davids, in dem er beklagt, dass er der Versuchung des Ehebruchs erlegen sei. Der Monolog endet mit den Worten— und diese mögen auch als Beispiel für den Stil des ganzen Stücks dienen—:

May all take warning by David's sad example, and turn away their faces from the first allurements of temptation, which presents a golden cup, pleasing to the sight; but its contents once tasted, the deadly poison flows rapidly through every vein, and fills the whole vitiated frame with excruciating pains and fearful horrors, known to those only who have been deceived by the enchanted lure.²⁵

Bentley verwendet die Geschichte von Batsebas Schwangerschaft, um Uriah als Gegenpol zu David aufzubauen. Er spielt im Plan Davids, ihn als Vater erscheinen zu lassen, nicht mit, weil er sich seiner militärischen Ehre mehr verpflichtet fühlt als seinem häuslichen Wohlergehen—also nicht zu Hause schläft. Der erste Akt endet mit einem Monolog Davids, in dem er wiederum vor den Gefahren der Versuchung warnt, und in dem er Uriahs Ehrgefühl und Pflichtbewusstsein als etwas erkennt, was ihm selbst abgeht.

Danach nimmt das Stück eine einigermaßen überraschende Wendung: Als David gegenüber dem Propheten Nathan seine Schuld bekennt, sagt ihm dieser, Gott vergebe dem reuigen Sünder alles. Damit ist alles Schlimme abgewendet, David greift zur Harfe und stimmt eine "Ode to Mercy" an. Als er Batseba trifft, sagt er zu ihr:

Greatly is it to be wished, that those who have swerved from the ways of duty, or are endangered by circumstances which may tempt them to forsake the paths of virtue, would more frequently fly for council to those whose office it is, by their advice and exhortation, to guard them against despondent

²³ Ford 1996, 56.

²⁴ Bentley 1803.

²⁵ Bentley 1803, 2.

obstinacy or bold presumption [...] (der Satz geht noch sieben Zeilen weiter).²⁶

David übt öffentlich Reue für seine Tat, wie Batseba von ihrer treuen Freundin Rachel berichtet wird. Der Tod des gemeinsamen Kindes führt zu keinerlei Überlegungen der beiden betreffend möglicher Schuld, sondern zu einem philosophischen Dialog über das Leben nach dem Tode. Im dritten Akt findet eine Feier statt, bei der Nathan die Geburt des Erlösers aus der Familie Davids prophezeit; und das Stück schliesst oratorienhaft mit einer Apotheose Davids, die auch den intendierten kirchlichen Charakter des Stücks klar macht..

Symphony—Grand Chorus, accompanied by all the Congregation.

Eternal goodness, hail!

Thy mercies never fail!²⁷

Viel stärker als bei More tritt hier die Ankündigung der Erlösung als Motiv in den Vordergrund.²⁸

4.

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts finden wir David in zwei Stücken, die, obwohl ihre Autoren ganz verschiedener Herkunft und verschiedener Überzeugung waren, einiges gemeinsam haben: Stephen Phillips, *The Sin of David* (1904), und D.H. Lawrences *David*.

Stephen Phillips²⁹ verlegt sein Stück in die englische Geschichte—offensichtlich ein Versuch, die eingangs erwähnten Probleme mit der Zensur zu umgehen, gleichzeitig aber auch, um den Stoff seinem englischen Publikum näherzubringen und Kritik an jenen zu üben, welche die Behandlung biblischer Stoffe auf der Bühne so schwierig machen.

Das Stück spielt im englischen Bürgerkrieg, 1643, unter Angehörigen der parlamentarischen, protestantischen (oft

²⁶ Bentley 1803, 26/27.

²⁷ Bentley 1803, 43-44

²⁸ Als Kuriosum sei hier noch eine *sacred operetta* erwähnt: Brooks' und Ellsworths (1888) *David, the son of Jesse, or. The Peasant, the Princess and the Prophet*, Part 1: „The Spoiling of Goliath“, Part 2 „The Winning of Michal.“ Das Vorwort bestätigt, was die Untertitel andeuten: Es sollen die romantischen Aspekte der David-Geschichte behandelt werden. Das Stück endet mit einer Prophezeiung Samuels: Ein Vorhang öffnet sich, und das Christkind im Stall wird als Tableau gezeigt; danach öffnet sich ein weiterer Vorhang und zeigt "The Tableau of Christian Centuries". Zum Schluss singt die ganze Besetzung gemeinsam Psalm 117.

²⁹ Stephen Phillips (1864-1915) war im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts als Dichter und Dramatiker sehr erfolgreich. Heute ist er vergessen. S. Davis und Weaver 1927, 435. Das Stück wurde am 30.9.1905 erstaufgeführt.

auch puritanisch genannten) Truppen. Es beginnt mit dem Gericht über einen jungen Offizier, der eine Frau vergewaltigt hat. Das Gericht ist über seine Strafe unentschieden. Aber der neu eintreffende Kommandant Sir Hubert Lisle (David) verhängt ohne Zögern den Tod über ihn—die Sündlosigkeit der Truppe sei für den Erfolg ihres Anliegens wichtig. Oberst Mardyke (Uriah), ein bärbeissiger Mann, hat Miriam (Batseba), die Tochter eines Offizierskollegen, der in den französischen Religionskriegen umgekommen ist, aufgezogen und zu seiner Frau gemacht. Sie verliebt sich in den neuen Kommandanten, umwirbt ihn, und dieser verliebt sich auch in sie. Als sich die Gelegenheit ergibt, jemanden für die gute Sache in den Heldentod zu schicken, schickt er ihren Mann.

Der dritte Akt spielt fünf Jahre später. Lisle und Miriam sind Mann und Frau und haben ein kleines Kind. Dieses entwickelt eine unerklärliche Krankheit und stirbt. Miriam sieht dies als Strafe für ihre unbedachte Sinnlichkeit.

I rushed into thy arms
 In headlong passion and in frenzied blood,
 And recked not of my husband, nor of law.
 This is my punishment!

Lisle aber gesteht ihr nun, was er getan hat. Sie weist ihn von sich. Am Schluss aber sehen beide, dass der Tod ihres Kindes sie erst wahrhaft zu einem Paar gemacht hat.

Marriage at last of spirit, not of sense,
 Whose ritual is memory and repentance,
 Whose sacrament this deep and mutual wound,
 Whose covenant the all that might have been. [...]
 We by bereavement henceforth are betrothed,
 Folded by aspirations unfulfilled,
 And clasped by irrecoverable dreams:³⁰

Phillips betont die Nähe zur Bibel—Lisle liest im zweiten Akt auch selbst die entsprechenden Stellen aus ihr.³¹ Aber die—zumindest teilweise durch die Zensur erzwungene—Distanz zur Quelle macht es auch möglich, bestimmte Elemente deutlicher herauszuarbeiten. Die Zeit der Handlung, vor allem aber auch die Gerichtsszenen am Anfang, betonen die moralische Strenge, an denen die späteren Handlungen gemessen werden sollen. Zugleich können dadurch Elemente der Warnung Nathans an David integriert werden in ein Stück, das in einer Zeit spielt, zu der sich Gott nicht mehr durch Propheten zu dieser Welt, sondern zum Inneren jedes einzelnen Menschen spricht, und in der Konflikte psychologisch motiviert werden. Die Frau spielt, wie auch in andern Dramen der Zeit, eine sehr

³⁰ Phillips 1904, 76

³¹ Phillips 1904, 45-48. „A sallow gleam of dawn falls on the Book, as Lisle opens and reads "And it came to pass in the morning, that David wrote a letter [...]“ (Samuel 2, 11, 14ff.).

aktive, geradezu schicksalshafte Rolle; wohl nicht zufällig heisst sie Miriam wie die Frau, die nach der Durchquerung des Roten Meeres durch das Volk Israel vor Gott tanzte³²—ein Motiv, das in seiner Verbindung von Religiosität und Sinnlichkeit in der viktorianischen Epoche Bedeutung gewonnen hatte.

Das Stück versucht nicht, eine christliche Botschaft zu vermitteln, eine Tatsache, die ausgerechnet durch den Ort und die Zeit der Handlung hervorgehoben wird. Vielmehr geht es für Mardyke und Miriam darum, ihre eigene Geschichte, die zum Schicksal geworden ist, zu akzeptieren.

Was bei Phillips im Wesentlichen in den Begriffen der Psychologie zur Sprache gebracht wird, verwendet Lawrence für ein religiöses—allerdings keineswegs christliches—Anliegen. *David* ist sein letztes Stück.³³ Es wurde im Mai 1927 aufgeführt, aus Gründen der Zensur im Rahmen der „300 Club and Stage Society“. Es thematisiert in fünfzehn Szenen die David-Geschichte von Sauls Verstossung durch Samuel, bzw. Gott, bis zur Flucht Davids vor ihm, schliesst also den Kampf mit Goliath und die Heirat mit Michal ein, nicht aber die Beziehung zu Batseba—was nur Leute zu überraschen vermag, die Lawrence bloss oberflächlich kennen. Zwei Aspekte werden dabei hervorgehoben: die Auseinandersetzung zwischen Saul und David und die Freundschaft zwischen David und Jonathan.

Ohne auf die faszinierende und komplexe Frage von D.H. Lawrences Religiosität näher eingehen zu können, sei doch so viel angedeutet: Lawrence war überzeugt, dass eine tiefgreifende Wandlung der Menschen stattfinden müsse, eine, welche die Trennung von Körper und Intellekt wieder aufhebt. Diese Trennung geht in vielem auf die christliche Lehre zurück, deren Gründer aus dem Stamm Davids kommt—eine Tatsache, die für Lawrences Stück nicht ohne Bedeutung ist.

Warum greift Lawrence dabei auf den David-Stoff zurück? Die Auseinandersetzung zwischen Saul und David stellt einen wichtigen Moment in der Geschichte der Menschheit dar—jenen, in dem die Ära beginnt, die Lawrence zu Ende gehen sieht. Saul ist der Vertreter einer im guten Sinne primitiven Religion, für die das Göttliche allem innewohnt,³⁴ und in welcher es das Ziel des Menschen ist, in diesem aufzugehen. Es fällt auf, dass vor allem am Anfang des Stücks der Name „Gott“ (der eine Person voraussetzen

³² Vgl. Exodus, 15, 20-21.

³³ Lawrence 1926. Hier zitiert nach Lawrence 1999.

³⁴ Lawrence schrieb das Stück während seiner Zeit im Südwesten der USA. Er war sehr beeindruckt von den indianischen Religionen und sah diese zusammen mit anderen, auch europäischen, primitiven Religionen als vorbildhaft.

würde) vermieden wird; stattdessen wird Gott mit der Tiefe des Meeres, dem Wind und dem Feuer verglichen.³⁵ Davids Beziehung zum Göttlichen dagegen ist die zu einem als Person gesehenen Gegenüber.³⁶ Samuel macht David auf diesen Unterschied aufmerksam:

Thou seest thy God in thine own likeness, afar off,
or as a brother beyond thee, who fulfils thy desire. -
- Saul yearneth for the flame: thou for thy to-
morrow's glory. The God of Saul has no face. But
thou wilt bargain with thy God.³⁷

Davids Zugang zu den Dingen ist rational, berechnend, schlau—die Art, wie er Goliath erledigt, ist ein erstes Beispiel dafür. Er sieht *zwei* Kräfte, die die Welt bewegen: den menschlichen Willen und Gott, und er weiss, dass die Dinge nur gut gehen können, wenn der Mensch sich nach Gott richtet.³⁸

Die Frauen durchschauen ihn: „I do not like his brow, it is too studied“, sagt Michal. Und Saul, der David gegenüber misstrauisch wird, hält ihn für „smooth faced and soft-footed“, und fügt bei: "I like not this weasel".³⁹ Aber er weiss auch, dass die Tage seiner eigenen Welt gezählt sind, und sagt in einer prophetischen Rede:

Yea, by cunning shall Israel prosper, in the days of
the seed of David [...] the Lord of Glory will have
drawn far off, and gods shall be pitiful, and men
shall be as locusts.⁴⁰

Das Bild, das hier von David entworfen wird, gleicht in erstaunlicher, aber nicht überraschender Weise jenem, das im oben zitierten Pamphlet aus dem achtzehnten Jahrhundert entworfen wird.

Im Zusammenhang der Zeitenwende wird Jonathan wichtig, der als Sauls Sohn und Davids Freund zwischen ihnen und ihren Welten steht: Einmal hat seine Beziehung zu David, welche die beiden Welten zusammenbringt, etwas Utopisches an sich, das die Welt Davids überwindet.⁴¹ Dann aber ist Jonathan, dem die letzten Worte im Stück gegeben werden, auch die Person, die das Ende von

³⁵ Eine Häufung solcher alternativer Nennungen findet sich auf S. 442.

³⁶ Lawrence 1999, lxx: "The play creates Saul as the last of the old civilization, as one of the believers in the old relationship between man and the cosmos, whereas David is by comparison modern man, living through his wits and his intelligence, and believing in a personal relationship with a personal God, which is all that his intelligence permits him."

³⁷ Lawrence 1999, xxx.

³⁸ Lawrence 1999, 460.

³⁹ Lawrence 1999, 483, 485.

⁴⁰ Lawrence 1999, 520.

⁴¹ Vgl. dazu auch: Brunsdale 1983, 129.

Dauids Zeit selbst absieht, die am ehesten die neue Vereinigung von Intellekt und Körper zustande bringen wird.

thy wisdom is the wisdom of the subtle, and behind thy passion lies prudence. And naked thou wilt not go into the fire.-- Yea, go thou forth, and let me die. For thy virtue is in thy wit and thy shrewdness. But in Saul have I known the splendour and the magnanimity of a man.-- Yea, thou art a smiter down of giants, with a smart stone! Great men and magnanimous, men of the faceless flame, shall fall from Strength, fall before thee, thou David, shrewd whelp of the lion of Judah! [...] In the flames of death where Strength is, I will wait and watch till the day of David at last shall be finished, and wisdom no more be fox-faced, and the blood gets back its flame.⁴²

5.

Lassen sich aus diesem Überblick über mehr als drei Jahrhunderte englischer Dramatik verallgemeinernde Schlüsse ziehen? Vorsicht ist angesichts des doch spärlichen Materials geboten.

Zuerst ist wohl gerade die Spärlichkeit des Materials zu vermerken, die sicher mit den Bedingungen zu tun hat, die eingangs erwähnt wurden. Dass die Zensur aber mit biblischen Stoffen besonders streng umging, hat wiederum mit der Geschichte Englands zu tun, in der auch politische Konflikte in besonderem Masse in den Begriffen der christlichen Religion formuliert wurden und mit einer Heftigkeit ausgetragen wurden, die im siebzehnten Jahrhundert zu einem Bürgerkrieg und zur Hinrichtung des Königs führten.

Dass biblische Stoffe wie die Geschichte von David so selten behandelt wurden, hatte zur Folge, dass sich keine dramatische Tradition im Umgang mit ihnen herausbilden konnte. In jedem Fall wird auf den Text der Bibel zurückgegriffen, und dieser wird, je nach dem—oft sehr spezifischen—Anliegen des Dramatikers oder der Dramatikerin neu gestaltet. Dadurch werden die ideologischen Voraussetzungen und Absichten deutlicher sichtbar als dies wohl sonst der Fall wäre. Dies zeigt sich besonders an den zitierten Beispielen aus dem achtzehnten und dem zwanzigsten Jahrhundert.⁴³

⁴² Lawrence, 524.

⁴³ Der Text von Ch.W. Winne, *David and Bathshua* (1903) hat sich nicht eruieren lassen.

Was die Figur Davids im Besonderen betrifft, so fällt auf, dass er als guter Herrscher in der englischen Dramatik—ausser bei Peele—nur eine geringe Rolle spielt. Auch dies ist aus der englischen Geschichte gut zu verstehen: David, der als Herrscher seinen Auftrag durch Samuel von Gott erhalten hat, muss ideologisch vor allem für Monarchen von Interesse sein, welche Gottesgnadentum für sich in Anspruch nehmen. Der erfolglose Versuch der Stuarts im siebzehnten Jahrhundert, diesen Anspruch zu erneuern und durchzusetzen, war aber einer der Gründe, die zum englischen Bürgerkrieg führten. Es überrascht deshalb nicht, dass David als guter Herrscher in der englischen Tradition nach dem frühen siebzehnten Jahrhundert kaum mehr eine Rolle spielt. Wo er als Herrscher vorkommt, wird er vor allem als Mensch mit seinen Schwächen gezeigt.

Bibliographie

- Anon., 1772: *The Life of David: Or, the History of the Man After God's Heart*, London: T. Coote.
- Bentley, J., 1803: *The Royal Penitent, a Sacred Drama*, London.
- Brooks, E.S. (Libretto) / Ellsworth, C. Phelps (Musik), 1888: *David, the Son of Jesse*, or. *The Peasant, the Princess and the Prophet*, Brooklyn: Phelps.
- Brunsdale, M.M., 1983: "D.H. Lawrence's David: Drama as a Vehicle for Religious Prophecy" in *Drama and Religion*, Themes in Drama, 5.
- Cowley, A., 1987: *A Critical Edition of Abraham Cowley's DAVIDEIS*. Gayle Shaddock (ed.) New York: Garland.
- Davis, H.W.C., / Weaver, J.R.H., 1927: *Dictionary of National Biography, 1912-1921*, London: Oxford University Press.
- Dawson, D.P. (ed.), 1997: *Censorship*, Pasadena: Salem Press.
- Ekeblad, I.-S., 1958: "The Love of King David and Fair Bethsabe: A Note on George Peele's Biblical Drama" in *English Studies* 39, pp.57-62.
- Engler, B., 1997: „Buch, Bühne, Bildschirm: König Lear Intermedial“ in Helbig, J. (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, pp. 57-66
- Howard, C., 1996: *Hannah More: A Critical Biography*, New York: Peter Lang.
- Lawrence, D.H., 1926: *David; a Play*, New York: Knopf.
- Lawrence, D.H., 1999: *Plays*, ed. by. Schwarze, H.-W. / John Worthen, Cambridge: Cambridge University Press.

More, H., 1782: *Sacred Dramas*, London: T. Cadell.

Peele, G., 1952-1970: *The Love of David and Fair Bersabe*, with the Tragedie of Absolon, in *The Life and Works of George Peele*, vol. 3, ed. by Prouty, C.T., New Haven: Yale University Press.

Phillips, S., 1904: *The Sin of David*, London: Macmillan.

Roston, M., 1968: *Biblical Drama in England*, London: Faber and Faber.

Thomas, W.K., 1978: *The Crafting of Absalom and Achitophel*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Voltaire, 1768: *Saul et David*: Tragédie en Cinq Actes: D'après l'Anglais, Intitulé, The Man After Gods Own Heart, London.

Voltaire, 1877: *Œuvres Complètes*, Paris: Garnier.