

Belust op Bybelstof

Die Auseinandersetzung mit alttestamentlichen Themen in den biblischen Dramen Joost van den Vondels*

Jan Konst/Bettina Noak

In einem langen und fruchtbaren Leben schuf Joost van den Vondel (1587–1679) ein Œuvre, das ihn zum wichtigsten niederländischen Trauerspieldichter des siebzehnten Jahrhunderts werden ließ.¹ Zwischen 1612 und 1668 verfasste er insgesamt 32 Tragödien, davon 24 ursprüngliche Stücke sowie 8 Übersetzungen, vorwiegend von klassischen Dramen. Mehr als die Hälfte dieser Bühnenwerke entstand interessanterweise in den fünfziger und sechziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, zu einem Zeitpunkt also, an dem der Dichter das „Renteneintrittsalter“ bereits seit langem erreicht hatte. Im Kontext des frühmodernen niederländischen Theaters erscheint Vondels Stoffwahl ungewöhnlich, denn biblische Dramen nehmen den größten Teil seines theatralischen Werkes ein. Auch bei der Wahl der zu übersetzenden Stücke unterscheidet der Amsterdamer Autor sich von seinen niederländischen Fachkollegen. Nur wenige von ihnen wagten sich an griechische Tragödien, während Vondel Arbeiten von zwei der drei großen griechischen Trauerspieldichter übertrug, *Elektra* (1639: *Elektra*), *Oedipus rex* (1660: *Koning Edipus*) und *Trachiniai* (1668: *Herkules in Trachin*) von Sophokles sowie *Iphigenie im Taurerlande* (1666: *Ifigenie in Tauren*) und *Phoenissae* (1668: *Feniciaensche*) von Euripides. Ferner trat Vondel, dies eine weitere Besonderheit, nicht nur als schaffender Autor, sondern zugleich als Dramentheoretiker an die Öffentlichkeit.² Zu einem Zeitpunkt, als das noch lange nicht üblich war, fügte er seinen Trauerspielen bereits lange Vorreden hinzu, in denen er seine poetikalischen Ideen auseinandersetzte und bestimmte Entscheidungen und Probleme erläuterte, mit denen er sich während des Schreibens konfrontiert sah.

* Dieser Artikel ist die ausgearbeitete Fassung eines Vortrages im Rahmen des Colloquiums *Biblisches Wissen in der Literatur der Frühen Neuzeit* (23.–25. November 2006), organisiert vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

1. Eine wichtige Vondel-Biographie des siebzehnten Jahrhunderts, auf die auch die meisten modernen Lebensbeschreibungen zurückgreifen, ist Geeraerd Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*. Hrsg. von P. Leendertz jr. Den Haag, 1932. Die bedeutendsten modernen Biographien sind: A.J. Barnouw, *Vondel*. Haarlem, 1926; Gerard Brom, *Vondels bekering*. Utrecht, 1907; P. Leendertz jr., *Het leven van Vondel*. Illustriert unter Aufsicht von E.W. Moes. Amsterdam, 1910. *Nederlandsche Historische Bibliotheek* 3; J. Melles, *Joost van den Vondel. De geschiedenis van zijn leven*. Eingeleitet von P.J.H. Vermeeren. Utrecht, 1957; B.H. Molkenboer O.P., *De jonge Vondel*. Amsterdam, 1950; und J.F.M. Sterck, *Het leven van Joost van den Vondel*. Haarlem, 1926. Biographische Quellen sind zu finden in J.F.M. Sterck (Hrsg.), *Oorkonden over Vondel en zijn kring*. Met portretten en facsimilé's. Bussum, 1918; und J.F.M. Sterck (Hrsg.), *Vondel-brieven uit de XVIIe eeuw aan en over den dichter*. Amsterdam, 1935.

2. Siehe Joost van den Vondel, *Poëtogisch proza*. Herausgegeben und kommentiert von Lieven Rens. Zutphen, s.a. *Klassiek Letterkundig Pantheon* 221.

Eine Orientierung am griechischen Vorbild kann bei Vondel etwa seit 1640 wahrgenommen werden. Bis zu dem genannten Zeitpunkt zeigt sich immer wieder, wie sehr der Amsterdamer Dichter unter dem Einfluss des senecanischen Dramenwerkes steht.³ Nach 1640 allerdings beschreitet Vondel einen unverkennbar anderen Weg, nicht nur geleitet vom praktischen Beispiel der griechischen Tragöden, sondern zugleich mittels des theoretischen Modells, das ihm die *Poetica* des Aristoteles bot.⁴ Mehr als jeder andere niederländische Dramatiker vertiefte sich Vondel um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in diese einflussreiche Schrift, wobei er beständig auf die wohlwollende Hilfe von Gerardus Joannes Vossius (1577–1649), des befreundeten Professors der Klassischen Philologie am Amsterdamer Atheneum Illustre, rechnen durfte.⁵ Seine Anstrengungen, ein Trauerspiel zu verfassen, das die Ideen des Aristoteles in jeder Hinsicht verwirklichen sollte, sah Vondel selbst mit seiner „Modelltragödie“ *Jeptha of offerbelofte* (*Jeptha, oder der Opferschwur*, 1659) belohnt. Im „Vorwort“ zu diesem Stück verkündet er demzufolge die Hoffnung, dass es „den aenkomenden treurdichteren dienen [mag] tot een voorbeeldelijck onderwijs van het toestellen der treurspelen“ (den zukünftigen Dramatikern als ein praktisches Beispiel dienen möge, um zu lernen, wie man eine Tragödie komponieren müsse).⁶

Dieser Wunsch wurde ihm jedoch nicht erfüllt. In den Jahrzehnten um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sucht man vergebens nach Theaterdichtern, die sich ebenfalls dazu bekennen, dass auch sie, wie von Vondel erwartet, danach streben, die aristotelischen Lehren in die Praxis umzusetzen. Dramen, in denen sich eine *peripeteia* (plötzliche Umkehr) oder eine *anagnorisis* (Erkenntnisszene) nach aristotelischem Modell vollzieht, oder Stücke, die auf der sogenannten *hamartia*-Lehre gründen, der Vorschrift, dass Protagonisten gezeigt werden sollten, die, obwohl sie schwerwiegende Fehler begehen, dennoch mit der Sympathie des Publikums rechnen können, bleiben die Ausnahme. In dieser Hinsicht existiert in Vondels Tragödienwerk ein seltsames Paradox. Obgleich die Forschung immer wieder konstatiert, dass seine gelungensten Trauerspiele aus den fünfziger

3. Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Vondel in den zwanziger Jahren zwei Trauerspiele des römischen Dichters übersetzt, nämlich *Troades* (1626: *De Amsteldamsche Hecuba*) und *Phaedra* (1628: *Hippolytus*).

4. Siehe Aristoteles, *Poetica*. Übersetzt, kommentiert und mit Anmerkungen versehen von N. van der Ben und J.M. Bremer. Amsterdam, 1986. Baskerville Serie. Vgl. L. Cooper, *The poetics of Aristotle. Its meaning and influence*. Westport, 1977.

5. Einführend zu Vossius: C. Nativel und Chr. Mouchel, „Vossius (Gerardus Johannes) (1577–1649).“ In: C. Nativel (Hrsg.), *Centuriæ Latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à J. Chomarat*. Genève, 1997, S. 805–810. Siehe über die Beziehung Vondel – Vossius: C.S.M. Rademaker ss. cc., *Gerardus Joannes Vossius (1577 – 1649)*. Zwolle, 1967. Zwolse Reeks van Taal- en Letterkundige Studies.

6. Joost van den Vondel, *De werken. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*. Bearbeitet von J.F.M. Sterck u.a. 10 Bnd. Amsterdam, 1927–1940; Bnd. VIII, S. 773–774. Siehe zum aristotelischen Charakter des *Jeptha* insbesondere auch W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*. 3 Bnd. Zwolle, 1956–1962. Zwolse Reeks van Taal- en Letterkundige Studies 5, Bnd. II, S. 240–379, *passim*. Von Vondels *Jeptha* existieren zwei deutsche Übersetzungen: Ferdinand Grimmelt, *Jephta. Trauerspiel in 5 Acten*. S.l., 1869; Lina Schneider, *Jephta*. Köln, 1887. Vgl. Guillaume van Gemert, „'Germanje groet u als haar grooten zoon': zu Vondels Renommee im deutschen Sprachraum.“ In: Jattie Enklaar und Hans Ester (Hrsg.), *Wechseltausch: Übersetzen als Kulturvermittlung: Deutschland und die Niederlande*. Amsterdam, 1995, S. 65–92.

und sechziger Jahren stammen⁷, muss festgestellt werden, dass das Publikum im gleichen Zeitraum nicht mehr so viel Interesse für Vondels verinnerlichte Dramenkunst aufbrachte, in der es vor allem um eine subtile Analyse der Triebfedern der *dramatis personae* ging. Seine früher entstandenen Stücke – zu denken wäre vor allem an *Gysbreght van Aemstel* von 1637, an die unten zu besprechende Tragödie *Gebroeders (Die sieben Brüder)* von 1640 oder an die beiden, gleichfalls aus diesem Jahr stammenden Joseph-Spiele – waren bis weit in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hinein ungemein populär, während Vondels rein aristotelische Dramen alle bitter wenig Zuschauer fanden oder gar nicht mehr gespielt wurden.⁸ Offensichtlich hatte sich der Geschmack des Publikums um die Jahrhundertmitte in eine andere Richtung entwickelt als Vondel dies erstrebte.

1. „Verlangen nach biblischen Stoffen“: Vondel und das Alte Testament

In der Zueignung zu *Gebroeders*, die sich interessanterweise an Vossius richtet, wie erwähnt Vondels Ratgeber auf dem Gebiet der aristotelischen Dramenpoetik, hat der Amsterdamer Dichter – der über sich selbst sagt, dass er „belust [is] op bybelstof“ (Verlangen trägt nach biblischen Stoffen) – sich am deutlichsten über die Art und Weise geäußert, in der ein Literator mit alttestamentlichen Themen umgehen müsse.⁹ Er setzt sich für einen gewissen Spielraum ein, umschrieben als „voegelijck misbruick“ (eine schickliche Abweichung) oder eine „noodige vryheid“ (eine notwendige Freiheit), da eine biblische Geschichte als solche meist zu wenig Material für eine Tragödie von durchschnittlich zweitausend Versen bietet.¹⁰ Vondel vergleicht den Dramatiker in diesem Zusammenhang mit dem Historienmaler, der sich wegen des Betrachtungseffektes gelegentlich ebenfalls gezwungen sieht, von der historischen Wahrheit abzuweichen. Vor dem Hintergrund der im siebzehnten Jahrhundert verbreiteten mimetischen Kunstauffassung wird der Maler in der Zueignung zu *Gebroeders* wie selbstverständlich „een nabootser van de Natuur“ (ein Nachahmer der Wirklichkeit) genannt, zugleich jedoch liest man, dass die Natur für einen bildenden Künstler nicht immer der absolute Ausgangspunkt sein kann:

7. Vgl. Smit, Pascha (siehe Anm. 6). Das – hier übersetzte – Fazit Smits über *Lucifer* und *Jeptha* lautet beispielsweise (Bnd. II, S. 378–379): „Im Entwicklungsgang von Vondels Dramatik bedeutet der *Jeptha* nach dem *Lucifer* einen neuen Höhepunkt. Der *Lucifer* war der Triumph seiner visionären Einbildungskraft und seiner dichterischen Ausdrucksstärke. Der *Jeptha* ist mehr eine ‚Konstruktion‘ als eine Vision, allerdings mit der Prämisse, dass das konstruierte Bild – anders als bei Pygmalion – bereits unter den Händen seines Schöpfers zum Leben erweckt wurde. Aus diesem Grunde ist dieses Drama ein Triumph nicht nur von Vondels fachlicher Meisterschaft, sondern mehr noch von seiner Schöpferkraft!“

8. Vgl. A. Bossers, „Nil Volentibus Arduum en Vondel.“ In: *Spektator* 8 (1978–1979), S. 95–103; M. Geesink, „Hy leeft in treurdicht.’ Vondels toneelsucces tijdens zijn leven.“ In: M. Geesink und A. Bossers (Hrsg.), *Vondel! Het epos van een ambachtelijk dichterschap*. Den Haag, 1987, S. 73–85; H.H.J. de Leeuwe, „Vondel, Bidloo, Faëton en de Amsterdamse decorprenten.“ In: *De nieuwe taalgids* 82 (1989), S. 441–450; und M.B. Smits-Veldt, „Vondel en de Schouwburg van Jacob van Campen.“ In: S.F. Witstein und E.K. Grootes (Hrsg.), *Visies op Vondel na 300 jaar*. Een bundel artikelen ter gelegenheid van de driehonderdste sterfdag van Joost van den Vondel. Den Haag, 1979, S. 247–269.

9. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 804.

10. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 803–804.

De schilder [...] verziert nochtans dickwils eenige byvallende schaduwe, daerze natuur weigert, om 't ander werck bet te doen voortkomen: of maelt naeckten en andere cieraeden, die de historie eenen welstand byzetten. Zoo leit het penseel oock zijn oordeel te werck in 't leggen en wel schicken der verwen die zich best onderling verdraegen.¹¹

Der Schrifttext möge dann für das biblische Drama – so kann man aufgrund der hier beschriebenen Analogie mit der Malerei schlussfolgern – den Ausgangspunkt bilden, bestimmte Anpassungen und eventuelle Ergänzungen sind in Vondels Augen für die Komposition eines überzeugenden Stückes unvermeidlich. In diesem Zusammenhang memoriert er einige Vossius zugeschriebene „goude regels“ (goldene Regeln), denen man einige Jahre später auch in dessen *Institutiones poeticae* (1647) begegnet: „'t Geen Gods boeck zeit noodzaeckelijck, 't geen het niet zeit spaerzaem, 't geen hier tegens stryd geensins te zeggen.“ (Was in der Bibel steht, [muss der Dichter] in jedem Fall nennen, was dort nicht vorkommt, kann mit einiger Zurückhaltung eingefügt werden, was jedoch der biblischen Erzählung widerspricht, darf keinesfalls in einem Trauerspiel verarbeitet werden.)¹² Mit dieser Formulierung ist das Feld abgesteckt: Ein am biblischen Stoff orientierter Dichter darf eigene, erdachte Erzählmotive nutzen, seine Freiheit findet jedoch dort ihre Grenze, wo eine Version der Ereignisse entstünde, die mit dem biblischen Stoff unvereinbar wäre.

2. Gebroeders – Die sieben Brüder

Die Anwendung von Vossius' Vorschriften kann anhand des ihm zugeeigneten Dramas *Gebroeders* illustriert werden. Dieses Trauerspiel genoss während des siebzehnten Jahrhunderts auch im deutschen Sprachraum eine gewisse Bekanntheit durch Übersetzungen von Andreas Gryphius (*Die sieben Brüder, oder die Gibeoniter*, aufgeführt 1652, gedruckt 1690) und David Elias Heidenreich (*Die Rache zu Gibeon*, 1662).¹³ In *Gebroeders* dramatisiert Vondel die Geschichte von David und den Gibeoniten (2 *Samuel* 21:1–14).¹⁴ Nach einer dreijährigen Periode der Trockenheit und des Hungers sind die Israeliten am Ende ihrer Kräfte.

11. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 804. Übersetzung: „Ein Maler erfindet beispielsweise zusätzliche Schattenpartien, obwohl diese in der Wirklichkeit nicht vorkommen, und zwar, um bestimmte Bildelemente stärker zum Ausdruck zu bringen. Oder er stellt nackte Figuren und andere wohlgefällige Motive dar, wodurch ein bestimmter Stoff visuell bereichert wird. Außerdem wird er stets sorgfältig bemüht sein, Farben zusammenzufügen, die am besten zueinander passen.“

12. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 804. Vgl. Vossius, *Institutiones poeticae*, I.iv.33.

13. Siehe Egbert Krispyn (Hrsg.), *Joost van den Vondel, Gebroeders (1648)*; Andreas Gryphius, *Die Gibeoniter (1690)*; David Elias Heidenreich, *Die Rache zu Gibeon (1662)*. Bern 1987. Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 28. Vgl. Egbert Krispyn „David Elias Heidenreich: zur Biographie einer literarischen Randfigur.“ In: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur* 13 (1984), S. 275–298; und Hans Kuhn, „Gryphius als Übersetzer aus dem Niederländischen.“ In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 28 (2000), S. 346–376.

14. Vgl. Jan W.H. Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen enz., 1993, S. 138–143; und Smit, Pascha (siehe Anm. 6), Bnd. I, S. 265–302. Siehe zur Aufführung dieses Dramas: A. Leerintveld, „Een bijzonder exemplaar van Vondels *Gebroeders*.“ In: W. Abrahamse, A.C.G. Fleurkens und M. Meijer Drees, *Kort Tijt-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550) aangeboden aan M.B. Smits-Veldt*. Amsterdam, 1996, S. 157–164; K. PORTEMAN, „18

J. V. VONDELS
GEBROEDERS.

TREVRSPEL.

Fuimus Troës.



t' Amsterdam, by Dominicus vander Stichel.

Voor Abraham de Wees, Boeckverkooper op den Middeldam, in 't Nieuwe Testament. ANNO 1640.

Titelblatt von *Gebroeders*

Vondel, Werken (siehe Anm. 6),
Bd. V, S. 602, der Erstausgabe
von 1654 typografisch nachge-
staltet

Aus dem Munde des „aertspriester“ (Hohepriesters) Abjathar wird König David von Gott geoffenbart, dass die Hungersnot, die sie betroffen hat, durch Sauls – übrigens in einer fernen Vergangenheit geschehenen¹⁵ – Mord an den Gibeoniten (Vondel: „Gabaonnens“) verursacht wurde. Ihre Blutschuld können die Israeliten nur begleichen, so vernimmt David, wenn sie ein von den Gibeoniten gefordertes Sühneopfer leisten. Von Rachsucht übermannt, fordern diese nun den Tod von sieben Nachkommen (also der „Gebroeders“ aus dem Dramentitel) des inzwischen verstorbenen Saul. Nach einem langen inneren Kampf beschließt David – in der Hoffnung, damit in Übereinstimmung mit Gottes Ratschluss zu handeln – sieben seiner Verwandten töten zu lassen, obwohl ihm dies außergewöhnlich schwer fällt. Auf diese Weise trifft er in Vondels Augen wohl die richtige Entscheidung, was aus dem Umstand hervorgeht, dass David in der Zueignung, die *Gebroeders* vorangestellt wurde, als ein Tugendheld vorgeführt und unter anderem charakterisiert wird als:

april 1641. In de Amsterdamse Schouwburg gaat Vondels *Gebroeders* in première. Concept en opvoering van een ambitieus treurspel.“ In: R.L. Erenstein (Hrsg.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam, 1996, S. 218–225; und M.B. Smits-Veldt, „De aantekeningen bij Vondels *Gebroeders*.“ In: *Literatuur* 8 (1991), S. 369–374.

15. Vgl. Smit, Pascha (siehe Anm. 6), Bnd. I, S. 279.

[...] den godvruchtigen [...] en dapperen krijgsheld David, die, gelijk een zon, onder de verlichte koningen, gebloncken heeft, wiens gedachtenis noch heden, over den ganschen aerdbodem, ja in den hemel blinckt, en altijd blincken zal, en wiens zonderlinghe deughden en daeden niemant [...] kan volprijzen.¹⁶

Wegen der deutlichen Konzentration auf die Frage, ob die „Brüder“ der Rachsucht dritter ausgeliefert werden sollen oder nicht, existiert ein starker inhaltlicher Zusammenhang des Dramas, der aus Vondels tiefgründiger Kenntnis der griechischen Tragödie resultiert.¹⁷

Die Handlung der *Gebroeders* ist so konstruiert, dass die Aufmerksamkeit sich vor allem auf Davids Zwiespalt richtet, der lange mit dem Problem ringt, ob er die grausamen Forderungen der Gibeoniten erfüllen soll. Der König scheint schon im ersten Akt zu vermuten, dass diese den Israeliten zur Sühnung des ihnen angetanen Leides schwere Opfer auferlegen werden. Die Konfrontation mit ihren Forderungen am Beginn des zweiten Aufzuges ist demnach für ihn keine völlige Überraschung, löst aber dennoch eine große Betroffenheit aus. David versucht sogar, die Gibeoniten, die Vondel vor allem in ihrer Grausamkeit darstellt, zum mitleidigen Handeln zu bewegen: „Erbarmt u over 't flaeuwe en quynende Israël, / Noch tapt, ay tapt niet af van hun, die naulix leven, / Dit luttel bloed, dat noch in d'adren is gebleven.“ (Habt Mitleid mit dem schwachen und kranken Israel, und nehmt, ach nehmt denen, die kaum noch leben, nicht das wenige Blut, das noch durch ihre Adern strömt.)¹⁸ Da die Gibeoniten an ihrem hartherzigen Entschluss festhalten, sieht David sich zwischen zwei Lagern. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die eine an sich gerechte, scheinbar auch von Gott sanktionierte Genugtuung von ihm fordern, auf der anderen Seite seine Familienmitglieder, die selbst zu Opfern dieser Vergeltung ausersehen sind. Gegenüber Rispe und Michol, der Witwe und der Tochter Sauls und damit Mütter seiner Nachkommen, beschreibt David diese schwierige Position wie folgt: „Ick sta ondertusschen / Vast tusschen twee, geperst van hunliên [die Gibeoniten], en de zucht, / Die ick uw' kindren draegh.“ (Ich stehe zwischen zwei Extremen, einerseits werde ich von ihnen unter Druck gesetzt, andererseits quälen mich die Gefühle, die ich für eure Kinder hege.)¹⁹

David wird im zweiten und dritten Akt des Dramas mit Gesprächspartnern konfrontiert, die alles dafür tun, seiner Entschlussfindung eine Richtung zu geben.

16. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 799. Übersetzung: „der gottesfürchtige und tapfere Kriegsheld David, der unter den [von Gott] erleuchteten Königen wie eine Sonne strahlte, dessen Gedächtnis bis zum heutigen Tage überall auf Erden, ja selbst im Himmel in Ehren gehalten wird und werden wird, dessen bemerkenswerte Tugenden und Taten niemand genug preisen kann.“ Zur positiven Charakterzeichnung Davids siehe: Smit, Pascha (siehe Anm. 6), Bnd. I, S. 265–274. Negativ über Davids Auftreten urteilen übrigens G. Kazemier, „De paradox van Vondels drama *Gebroeders*.“ In: *Nieuw letterkundig magazijn* 4 (1986), S. 2–4; und A. Kluyver, „De wraak der Gibeonieten.“ In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 47 (1928), S. 33–42. Anmerkungen zur Handlungsweise Davids haben auch J.A. Parente, *Religious drama and the humanist tradition. Christian theater in Germany and in the Netherlands 1500 – 1680*. Leiden, 1987. *Studies in the History of Christian Thought* 39, S. 136–138 sowie F.W. Korsten, *Vondel belicht: voorstellingen van soevereiniteit*. Hilversum, 2006.

17. Siehe Smit, Pascha (siehe Anm. 6), Bnd. I, S. 291–292.

18. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 822, V. 390–392.

19. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 839–840, V. 806–808.

Neben dem genannten Priester Abjathar ist dies vor allem Benajas, Oberbefehlshaber der Israeliten.²⁰ Sie erkennen zwar, dass die Rache der Gibeoniten wohl das Maß übersteigt, unterstreichen jedoch, dass es Gottes Wille sei, Sauls frühere Opfer zufrieden zu stellen. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang ein kurzer Wortwechsel zwischen David und Abjathar:

David

Dat vonnis luid te straf.
O edel bloed, hoe wasch ick hier mijn handen af?

Abjathar

d'Uitvoerder van het Recht magh 't Recht niet wederspreecken,
Maer voer het vonnis uit, zoo vlack als 't leid gestreecken.

David

Zoo blindeling, of hy dit vatten kan of niet?

Abjathar

Ja blindeling, daer God zelf oordeelt, en gebied.

David

God heeft dit niet geboôn, noch zulck een' eisch geprezen.

Abjathar

God zelf heeft u de bron der landplaege aangewezen,
Om 't eeuwich klaegend bloed te paeien met dit bloed.
Zy eischen redelijck. 't Is Saul die 't ons doet.²¹

Selbst wenn David Gottes unergründlichen Ratschluss nicht verstehen sollte, ist er gezwungen, sich – so urteilt hier jedenfalls Gottes höchster Repräsentant auf Erden – seinem Willen zu unterwerfen. Vor diesem Hintergrund muss der König ebenfalls akzeptieren, dass Gott die Entscheidung über die Art von Israel Strafe offensichtlich in die Hände der Gibeoniten gelegt hat. Daraus folgt für Abjathar das unvermeidliche Todesurteil für die „Brüder“ und deren Auslieferung an ihre Feinde.

Im dritten Akt versuchen schließlich Risper und Michol, deren Söhne Opfer der Umstände zu werden drohen, David gerade dazu zu bewegen, die Forderung der Gibeoniten zurückzuweisen. Sie berufen sich in diesem Zusammenhang auf emotionale Argumente, wie Rispes folgende Worte zeigen:

20. Vgl. Lieven Rens, *Het priester-koningconflict in Vondels drama*. Hasselt, 1965. Bibliotheek voor Literatuurwetenschap, S. 20–22.

21. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 823–824, V. 429–438. Übersetzung: „[David] Das Urteil ist zu grausam! O edles Blut, wie kann ich es von meinen Händen waschen? [Abjathar] Wer dem Recht vorsteht, darf dem Recht nicht widerstreben. Vollstrecke das Urteil so, wie es gefällt wurde! [David] So ohne weiteres, blindlings, auch ohne die Redlichkeit davon einzusehen? [Abjathar] Ja, blindlings, denn Gott selber hat das Urteil gefällt und das Gebot ausgesprochen. [David] Gott hat das Urteil nicht selbst gefällt und eine solche Forderung nicht gut geheißén. [Abjathar] Doch war es Gott, der euch die Ursache der Hungersnot aufzeigte, er wies euch darauf hin, dass das ewig um Rache schreiende Blut mit dem Blut der 'Brüder' gestillt werden muss. Die Forderung der Gibeoniten ist gerechtfertigt, Saul ist derjenige, der alles verursacht hat.“

Ghy stopte uwe oren noit voor vreemde wees, of weeuw,
 Veel min voor uw geslacht. Kunt ghy nu dit geschreeuw
 Van uwe gemaelinne, een weeuw, doch onbestorven;
 Van Rispe, die tweemaal ellendigh zat bedorven,
 En twemaal stack in rouw, versmaden zonder pijn?
 En deze kinderen, die alle weezen zijn,
 Of moer- of vaderloos? Waer word ick heen gedreeven?
 [...]
 Berooftghe my nu bey mijn zoonen, al mijn steun,
 Twee krucken, daer ick, oud, en koud, en loom, op leun,
 Zoo stort ick voort ter neêr. Ja stort, stockoude vrouwe,
 Op uwe mans, en zoons. 't Is uit met liefde, en trouwe.²²

Dieser verzweifelte Appell hat nur ein Ziel: David zum Mitleid mit Sauls Nachkommen zu bewegen. Auf diese Weise sieht sich Israels König in ein kompliziertes moralisches Dilemma verstrickt und wird er hin und her geworfen zwischen der Liebe zu den „Brüdern“ und der Rachsucht der Gibeoniten, damit gleichzeitig zwischen Benajas und Abjathar auf der einen sowie Rispe und Michol auf der anderen Seite sich befindend. Alle versuchen, ihn von ihrem rechtmäßigen Standpunkt zu überzeugen und ihre Sichtweise der Ereignisse so glaubhaft wie möglich darzustellen.

Das letztliche Urteil liegt jedoch bei David. Er allein ist es, der bestimmt, ob die „Brüder“ den Tod finden oder am Leben bleiben, ob die Gibeoniten Genugtuung erhalten oder weiter nach Rache schreien müssen. Am Ende des dritten Aktes fällt schließlich die Entscheidung. Mit den Worten „Ga lever Gabaon terstond dit zevental“ (Geh, liefere sogleich diese sieben den Gibeoniten aus) erteilt Israels König Benajas den Befehl, die „Brüder“ in die Hände ihrer Feinde zu geben.²³ Davids Zwiespalt bleibt im Stück dessen ungeachtet noch einige Zeit Objekt der Auseinandersetzung. Im vierten Akt kommentieren verschiedene Betroffene den Entschluss des Königs. Bemerkenswert ist zum Beispiel die Beschreibung von Davids Gewissensnot gegenüber Rispe und Michol durch den „Reyen der Priester“, eine neutrale Instanz, in deren Worten zweifellos Vondels Sicht auf die Hauptfigur seines Dramas durchschimmert:

'k Heb zijn verbaestheid en verlegenheid gespoort,
 De traenen zelfs gezien, de droeve stem gehoort.
 Dees storrem waeit te sterck. Hem helpt geen tegenstreven.
 Zijns ondankx word hy dus aen laeger wal gedreven:
 Dies bidden wy, omhelst dit lijden met geduld,

22. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 847, V. 975–1002. Übersetzung: „Noch nie habt ihr eure Ohren vor einer Waise oder einer Witwe verschlossen, die nicht zu eurem Geschlecht gehörten und ebensowenig bleibt ihr euren eigenen Familienangehörigen gegenüber taub. Könnt ihr nun das Geschrei eurer Gemahlin, einer Witwe schon zu Lebzeiten des Ehemanns, den Jammer Rispes, die bereits zweimal ins Unglück gestürzt wurde und zweimal in Trauer versank, könnt ihr ihre Klage ohne Schmerz anhören? Und das Wehgeschrei dieser Kinder, die alle Waisen sind, mütter- oder vaterlos? Was geschieht mit mir [...] Beraubt ihr mich nun meiner beiden Söhne, meiner letzten Stütze, der zwei Krücken, auf die ich mich – alt, kalt und schwach – noch verlassen kann? Dann falle ich euch hier zu Füßen. Ja, steinalte Frau, falle nieder und folge deinen Männern und Söhnen in den Tod. Es ist aus mit Liebe und Treue.“

23. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 850, V. 1064.

En geeft dien vromen heer, 't godvruchtigh hoofd, geen schuld,
Wiens deugd veel zwaerder weeght dan 't goud van 's werelds kroonen.²⁴

Dauids Ausweg hinterlässt demnach einen schmerzhaften Beigeschmack. Nach gründlicher Überlegung wählt er Gottes Ratschluss und sieht keine andere Möglichkeit, als seine sieben Verwandten dem Tode auszuliefern.

David verkörpert einen Protagonisten, wie man ihn in Vondels früheren Dramen vergeblich sucht. Israels König tritt nicht länger als eine passive Persönlichkeit auf, an der sich die dramatische Handlung sozusagen vollzieht.²⁵ Nein, gerade er ist derjenige, der den Gang der Dinge letztlich bestimmt und mit seiner Entscheidung zugunsten der Gibeoniten das Schicksal der „Brüder“ besiegelt. David muss zwischen zwei Handlungsalternativen wählen, wovon die eine – die Verurteilung der „Brüder“ entsprechend dem Willen Gottes – als moralisch richtig qualifiziert werden kann, während die zweite – das Zurückweisen der Forderung der Gibeoniten – in moralischer Hinsicht als falsch einzuschätzen ist. Seine Wahl wird dadurch erschwert, dass die Liebe zu seinen Verwandten ihm eigentlich die zweite, verwerfliche Möglichkeit nahe legt. So jedoch zeigt sich Vondels Welt nur allzu oft: Um das offensichtlich Gute zu tun, muss der Mensch schwere, persönliche Opfer bringen. Dies bleibt auch Israels König nicht erspart, denn mit der Entscheidung, sich Gottes willen zu unterwerfen, verliert er die geliebten Neffen und fügt Risper und Michol unbeabsichtigt Schmerz zu. Für sich selbst sieht David sein Urteil als richtig an, denn er hofft, Gott damit gedient und im Interesse des hungernden Israel gehandelt zu haben, seine Taten standen „ten dienst van God, en 't Rijck.“ (im Dienste Gottes und im Interesse des Reiches)²⁶

3. Das Dilemma als Strukturelement in Vondels Drama

Vergleicht man *Gebroeders* mit der Erzählung des Alten Testaments, wird schnell sichtbar, dass die Freiheit, die ihm Vossius' „goldene Regeln“ boten, sich vor allem auch in der Bedeutung manifestiert, die Dauids Dilemma innerhalb des Stückes eingeräumt wird. In der biblischen Geschichte zeigt der israelitische König kein einziges Zeichen der Gewissensnot, sondern schreitet sofort zur Tat, als die Gibeoniten ihm ihre aus Rachsucht geborene Forderung stellen. Bemerkenswert dabei ist, dass ein einziger Bibelvers nicht nur genügt, sie das Todesurteil über Sauls Nachkommen sprechen zu lassen, sondern zugleich David in die Gelegenheit versetzt, darauf zu reagieren: „Gebt uns sieben Männer aus seinem Hause, daß wir sie aufhängen dem Herrn zu Gibeon Sauls, des Erwählten des

24. VONDEL, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 855–856, V. 1201–1207. Übersetzung: „Ich habe seinen Schrecken und seine Verzweiflung gefühlt, ich habe seine Tränen gesehen, seine betäubte Stimme gehört. Dieser Sturm ist auch für ihn zu schwer. Ihm hilft kein Widerstreben. Gegen seinen Willen wird er in dieses Unglück gebracht. Darum bitten wir, erträgt dies Leiden mit Geduld und gebt David, diesem frommen Mann und gottesfürchtigen König, nicht die Schuld für das Geschehene. Seine Tugenden wiegen schwerer als das Gold aller Königskronen dieser Welt.“

25. Vgl. Jan W.H. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600 – 1720*. Hilversum, 2003, S. 127–163.

26. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 872, V. 1660.

Herrn. Der König sprach: Ich will sie geben.“²⁷ Vondel ist sich sehr wohl des Unterschieds zwischen seinem durch einen Zwiespalt zerissenen Protagonisten und dem biblischen Vorgänger bewusst, wie sich unter anderem in der Zueignung an Vossius zeigt, in der er sich gegen Kritik verteidigt, die im Zusammenhang mit seinen *Gebroeders* offensichtlich aufgetreten war. Dort wird „ein gewisser Gottesgelehrter“ genannt – vermutlich handelt es sich um den Theologen Daniël de Breen (1594–1664)²⁸ – der dem Dichter vorwirft, David lege zu viel Mitleid an den Tag und zögere zu lange, bis er Sauls Nachkommen den Gibeoniten ausliefere. Überraschend kommen diese Bedenken nicht, denn unter den Bibelkundigen war es seit dem siebzehnten Jahrhundert *communis opinio*, dass der israelitische König dem Tod seiner Verwandten allein schon aus dynastischen Gründen wenig Widerstand entgegengesetzt habe. Vondel jedoch ist überzeugt von seiner Sache und hält ein gewisses Mitgefühl bei David für psychologisch wahrscheinlich. Ausdrücklich verweist er darauf, dass dies dem Lauf der biblischen Geschichte nicht im Weg stehe:

Het stemt eer met de voegelijckheyd David met barmhartigheid te bekleeden, als van alle menschelijcke genegenheid te ontblooten; behoudens dat de gehoorzaamheid, ten leste d’overhand behoudende, het Orakel getrouwelijck uitvoere.²⁹

Breit ausgearbeitete Dilemmas manifestieren sich in allen alttestamentlichen Dramen Vondels, wobei immer wieder auffällt, dass sie, wie dies auch in *Gebroeders* der Fall ist, eine Abweichung gegenüber dem ursprünglichen biblischen Text darstellen.³⁰ In seiner Modelltragödie *Jeptha* beispielsweise, die bereits kurz erwähnt wurde, beruft der Autor sich auf das *Buch der Richter* 11:29–40, dort jedoch liest man nichts über den detailliert beschriebenen Selbstzweifel, dem der Titelheld des vondelschen Dramas unterliegt.³¹ Im Gegenteil, der Entschluss, seine einzige Tochter, die bei Vondel übrigens Ifis heißt, wirklich Gott zu opfern, fällt im Alten Testament erstaunlich schnell. Obwohl er eine gewisse Trauer zeigt, verdeutlicht er dem Mädchen bereits bei ihrer ersten Begegnung nach der gewonnenen Schlacht, dass es wahrlich keine andere Alternative geben kann: „Und da er sie sah, zerriß er seine Kleider und sprach: Ach, meine Tochter, wie beugst du mich und betrübst mich! Denn ich habe meinen Mund aufgetan gegen den Herrn und kann’s nicht widerrufen.“³² Für Vondels *Jeptha* ist die Situation anfänglich

27. 2 *Samuel* 21:6. Zitiert wurde die Luther-Übersetzung nach der Ausgabe 1912. Siehe <http://gutenberg.spiegel.de, s.v. „Bibel“>.

28. Vgl. SMIT, Pascha (siehe Anm. 6), Bnd. I, S. 271.

29. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. III, S. 803. Übersetzung: „Es stimmt besser mit der Angemessenheit (Aptum) überein, David mit Barmherzigkeit auszustatten, als ihm jede menschliche Regung zu versagen. Die Bedingung dafür ist jedoch, dass seine Gehorsamkeit gegenüber Gott letztlich den Ausschlag gibt und er den Spruch getreulich ausführt.“

30. Vgl. Konst, Wraakghierigheid (siehe Anm. 14), S. 54–55; 143–146.

31. Vgl. F. Akkerman, „Jeftha bij Buchanan en Vondel. Van vroeg-klassiek naar laat-barok.“ In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 103 (1987), S. 270–279; und P. Claes, „Vondels *Jeptha* en Euripides’ *Ifigenia in Aulis*.“ In: *textitKleio* 6 (1976), S. 122–130. Zum Zweifel bei Vondel siehe auch B. Noak, „Wanneer de hemel spreekt moet alle redenen wijcken“. De twijfel in enkele drama’s van Joost van den Vondel“. In: A. Berteloot, J. Konst und N. Zwijnenburg (Hrsg.), *Handelingen van de bijeenkomst universitaire docenten Nederlands in het Duitse taalgebied. Berlijn, 18–20 maart 2004*. Münster, 2005, S. 44–58.

32. *Buch der Richter* 11:35 (Luther-Übersetzung, Ausgabe 1912 – siehe Anm. 27).

viel weniger eindeutig und immer wieder unterstreicht er, wie schwer ihm sein innerlicher Zweikampf zusetzt:

Geen vyant durf van buiten my bespringen:
 Hy zitme in 't hart: de strijt gaet aen in my:
 Daer kiezen mijn gedachten elck haer zy,
 Beginnen 't zwaert om strijt op zy te gorden.
 Zy zetten zich gewapent in slaghorden.
 Het vaders hart is al te naeu een velt
 Voor zulck een' strijt, en gruwelijck geweld.³³

Eine vergleichbares Fazit kann man für Vondels *Adam in ballingschap* (*Adam in der Verbannung*, 1664) ziehen. Das Trauerspiel wird unter anderem von dem scharf herausgearbeiteten Loyalitätskonflikt des Titelhelden bestimmt, der lange davor zurückschreckt, Eva in die Sünde zu folgen. Er ringt mit der Frage, ob er durch den Genuss des verbotenen Apfels die Seite seiner Ehegefährtin wählen oder Gott treu bleiben solle. Ein derartiges Schwanken vermeldet die Bibel wiederum nicht, denn dort heißt es lapidar: „Und das Weib schaute an, daß von dem Baum gut zu essen wäre und daß er lieblich anzusehen und ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte; und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann auch davon, und er aß.“³⁴

Die Analyse von *Gebroeders* und die kurze Besprechung von *Jeptha* sowie *Adam in ballingschap* erlauben die Schlussfolgerung, dass das Dilemma, dem Vondels Protagonisten ohne Ausnahme unterworfen werden, als strukturelles Element seiner Dramatik bezeichnet werden kann. Die essentielle Bedeutung des innerlichen Zwiespalts als dramatisches Motiv für den Amsterdamer Dichter wird zudem durch den Umstand erhärtet, dass der Selbstzweifel seiner Helden und ihr mühsames Abwägen der verschiedenen Handlungsmöglichkeiten kein biblisches Äquivalent besitzt. Die breit ausgespannenen Dilemmas sind mit anderen Worten Vondels eigener Fund. Mithin wird die Frage aktuell, was den Autor dazu bewogen hat, sie in seine biblischen Dramen zu inkorporieren. Auf dieses Problem sind im Prinzip zwei Antworten möglich, wobei die erste von der weltanschaulichen Sicht des Dichters und die zweite von seiner literarisch-theoretischen Orientierung an der griechischen Tragödie und der aristotelischen Poetik ausgeht.

4. Vondels Ideen zum Freien Willen

Nach Vondels Weltanschauung kann kein Zweifel daran bestehen, dass es dem einzelnen Menschen gegeben ist, selbst unter schwierigen Umständen moralisch verantwortbare Entscheidungen zu treffen. Auch David, Jeptha und Adam verfügen prinzipiell über das notwendige Instrumentarium, die Alternativen, mit denen sie konfrontiert werden, in ihrer gegenseitigen Wechselbeziehung zu beurteilen.

33. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. VIII, S. 802, V. 608–614. Übersetzung: „Der Feind belagert mich nicht äußerlich, er sitzt mir im Herzen. Der Streit ist in mir selbst entbrannt, meine Gedanken wählen jeder eine Seite und umgürten sich mit dem Schwert. Sie stellen sich gewappnet in Gefechtsordnung auf. Das Herz eines Vaters ist ein zu kleines Feld für einen derartigen Kampf, für solch schreckliche Gewalt.“

34. 1. *Buch Mose* 3:6 (Luther-Übersetzung, Ausgabe 1912 – siehe Anm. 27).

Einerseits, so stellt der Dramatiker fest, versetzt die Vernunft sie in die Lage, eine wohl erwogene Unterscheidung zwischen Gut und Böse zu treffen und andererseits zeigt die Fähigkeit des Willens, dass man wahrlich in Freiheit wählen kann. Über die Existenz des Freien Willens hegt der niederländische Dichter, der sich 1640 zum Katholizismus bekehrte, keinen Zweifel.³⁵ An vielen Stellen seines umfangreichen Oeuvres, unter anderem auch in seinem dramatischen Werk, wird auf die grundsätzliche Ungebundenheit des Menschen hingewiesen. Charakteristisch ist das folgende Fragment aus *Adam in ballingschap*, worin Vernunft und Wille direkt auf die göttliche Gnade zurückgeführt werden und Gottes Handeln folgendermaßen erscheint:

Gy dommelde uwen heldren luister
 In onze ziele, een majesteit
 Van vryen wille, onsterflijkheit,
 En reden, noit bewolckt noch duister.³⁶

Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch ein Satz aus Vondels letztem ursprünglichen Trauerspiel, nämlich *Noah, of ondergang der Eerste Weerelt* (*Noah, oder Der Untergang der ersten Welt*, 1667). Wiederum wird hier der Freie Wille postuliert und der Gedanke verkündet, er sei dem Menschen von Gott gegeben worden, um ihn in die Gelegenheit zu versetzen, zwischen Gut und Böse zu wählen:

Hy schonke een'vryen wil, van weêrzijde even schoon,
 Een goude hantvest, keur het goet of quaet te kiezen.³⁷

Vor dem Hintergrund dieser beiden Zitate, – und es würde sicher nicht schwer fallen, hier eine große Anzahl vergleichbarer Stellen anzuführen – liegt es nahe, die zahlreichen Dilemmas in Vondels Trauerspielen gerade auch im Lichte seiner Ideen zu den Möglichkeiten eines moralisch urteilenden Verstandes und des Funktionierens der freien Willensentscheidung zu deuten. Charaktere wie David, Jephtha und Adam illustrieren gleichsam, wie der von dem katholischen Dichter unterstellte, ungebundene Prozess der Urteils- und Willensfindung abläuft. Ein Verfahren, von dem viel abhängt, denn gerade weil es Vondels Protagonisten gegeben ist, in Freiheit zu wählen, definieren sie mit ihrer Entschließung ihre Position gegenüber Gott. Sind sie in der Lage, seinen Geboten zu gehorchen oder sind es am Ende doch persönliche Belange, die den Ausschlag geben? Füllen sie, wie David, letztlich die richtige Entscheidung, oder ergreifen sie eine verwerfliche Handlungsalternative, wie Adam und Jephtha, dessen Tochteropfer in Vondels Augen aufs schärfste zu verurteilen ist? Betrachtet man die biblischen Stücke des niederländischen Dichters auf diese Weise, kann man behaupten, dass

35. Vgl. Jan W.H. Konst, „‘Het goet of quaet te kiezen’: de rol van de vrije wil in Vondels *Lucifer*, *Adam in ballingschap* en *Noah*.“ In: *Nederlandse letterkunde* 2 (1997), S. 319–337.

36. VONDEL, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. X, S. 112, V. 155–158. Übersetzung: „Du vermischtest deine glänzende Pracht mit unserer Seele, ein Königreich des Freien Willens, der Unsterblichkeit und des Verstandes, niemals bewölkt oder verdüstert.“

37. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. X, p. 446, V. 1355–1366. Übersetzung: „Er schenkte dem Menschen einen Freien Willen, der sowohl auf der positiven wie der negativen Seite unbeschrieben war, ein goldenes Privileg, das Vermögen, zwischen Gut und Böse zu wählen.“

sie im Gunde die prekäre Beziehung zwischen Gott und dem einzelnen Menschen thematisieren, wobei der Brennpunkt dieses Verhältnisses das Dilemma ist, das Vondel seinen Figuren auferlegt. Er hat sie in diesem Zusammenhang als selbständig entscheidende und moralisch urteilende Individuen gezeichnet, die nicht nur das Vermögen, sondern zugleich die Pflicht besitzen, ihr Dilemma aus eigener Kraft zu überwinden.

5. Die Hamartia-Lehre

Auf die soeben vorgeschlagene Weise ist es demnach möglich, das strukturierende Element des innerlichen Zwiespalts in den biblischen Dramen Vondels direkt mit seiner weltanschaulichen Position zu verbinden. Daneben jedoch zeigt seine Vorliebe für Protagonisten, die von entgegengesetzten Interessen zerrissen werden, Vondels literaturtheoretische Einsichten, die unter dem Einfluss seines tiefgründigen Studiums der aristotelischen Poetik nach 1640 eine spektakuläre Entwicklung erfuhren.

Bevor diese beschrieben werden kann, wäre erst noch eine Eigenart in seinen nach den *Gebroeders* erschienenen Bibeldramen zu erwähnen. In diesen späteren Trauerspielen figurieren keine Helden mehr, die – wie König David – sich letztlich doch für das Gute entscheiden, sondern ausschließlich zentrale Gestalten, die, aus welchen Gründen auch immer, verwerfliche Handlungen begehen. Neben den bereits erwähnten Adam und Jephtha könnten an dieser Stelle viel mehr Figuren genannt werden, wie der Titelheld des *Lucifer* (1654), eines Dramas, das im letzten Abschnitt dieses Artikels noch zu besprechen sein wird, oder der fleischlicher Liebe verfallene Achiman aus *Noah*. Es geht dabei ohne Ausnahme um relativ schwache Persönlichkeiten, denen offenbar die innerliche Kraft fehlt, das moralisch Richtige zu vollbringen. Und daran tragen sie allein Schuld, denn das Gute, so zeigen sekundäre Gestalten der betreffenden Dramen immer wieder, liegt dank Vernunft und Willenskraft sehr wohl im Handlungsbereich des Menschen. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang beispielsweise an Jephthas opferbereite und gehorsame Tochter Ifis oder an den durch und durch tugendhaften Titelhelden *Noah*, dem es nur um eine einzige Sache zu gehen scheint, nämlich in Übereinstimmung mit Gottes Geboten zu leben.

Vondels Vorliebe für versagende Charaktere hängt eng mit der *hamartia*-Lehre des Aristoteles zusammen, der dafür plädiert hatte, in der Tragödie keine eindeutig positiven oder negativen *dramatis personae* auf die Bühne zu bringen.³⁸ Dagegen ist in seinen Augen jemand, der Gutes und Schlechtes in sich vereinigt, jemand, der zwischen Tugend und Laster steht, der ideale tragische Protagonist. Als Prototyp einer derartigen Figur gilt Ödipus, der – ohne das dies je seine Absicht war – seinen Vater ermordete und mit seiner Mutter vier Kinder zeugte. Im Vorwort zu *Maria Stuart of gemartelde majesteit* (*Maria Stuart, oder Verletzte Majestät*, 1646) erweist Vondel sich zum ersten Mal vertraut

38. Zur *Hamartia*-Lehre: Aristotle, *Theory of poetry and fine art*. Hrsg. Samuel H. Butcher und John Gassner. New York, 1951, S. 317–325; Jan M. Bremer, *Hamartia. Tragic error in the poetics of Aristotle and in Greek tragedy*. Amsterdam, 1969, S. 65–68; und Erika Geisenhof, *Die Darstellung der Leidenschaften in den Trauerspielen des Andreas Gryphius*. Heidelberg, 1957, S. 28–31.

mit der Lehre von der *hamartia* (= Fehler) und den Konsequenzen, die sich daraus für den Charakter der zentralen Dramengestalten ergeben. Ganz im Sinne seines klassischen Gewährsmannes argumentiert er dabei wie folgt:

De tooneelwetten lijden by Aristoteles naulicks, datmen een personaedje, in alle deelen zoo onnozel, zoo volmaeckt, de treurrol laet spelen; maer liever zulck eene, die, tusschen deughdelijck en gebreckelijck, den middelwegh houde, en met eenige schult en gebreken behangen, of door een hevigen hartstogt tot iet gruwzaems vervoert wert.³⁹

Die prominente Rolle des Dilemmas in Vondels biblischen Dramen kann demnach zugleich im Lichte seiner Vorliebe für aristotelisch gestaltete Protagonisten betrachtet werden. Es lässt sich nämlich einfach feststellen, dass der niederländische Dichter sorgfältig ausgearbeitete innere Konflikte als ein literarisches Mittel zur Nuancierung des moralischen Versagens seiner Figuren nutzt. Natürlich, am Ende wählen sie ein verwerfliches Handlungsmuster, aus ihrem innerlichen Kampf geht jedoch nicht nur hervor, wie schwer es ihnen fällt, sondern zugleich, dass ihren Taten kein schnödes Eigeninteresse zugrunde liegt. Gerade auch durch das lange Zweifeln seiner Helden, durch ihr Abwägen der Argumente für und wider, verschafft Vondel sich die Möglichkeit, ihre Handlungsmotivation bis ins Kleinste zu sezieren. Auf diese Weise wird deutlich, dass sie, undanks ihrer Schwächen, nicht durch und durch schlecht sind, denn ihre Fehler können stets auf eine falsche Einschätzung der Lage zurückgeführt werden, in der sie sich befinden.

Das überzeugendste Beispiel in diesem Kontext ist der Titelheld *Jeptha*, dessen Tochteropfer nach Vondels Meinung absolut verurteilt werden muss.⁴⁰ Ifis' Vater wird lange Zeit hin und her gerissen zwischen der Liebe zu seinem Kind und dem Wunsch, Gott zu gefallen. In der Vorstellung des niederländischen Dichters entschließt Jeptha sich schließlich zur Opferung von Ifis, weil er in seinem religiösen Wahn wahrlich davon überzeugt ist, dem Herrn auf diese Weise zu dienen. Demnach geschieht sein Handeln, in der Optik Vondels, nicht aus Eigenbelang. Stärker noch, Jeptha wird im Stück nicht nur als Täter, sondern zugleich als Opfer seiner eigenen Entscheidungen geschildert. Denn er selbst hat schwer darunter zu leiden, dass er in seinem Unterworfensein an Gott glaubt, seine innig geliebte, einzige Tochter hingeben zu müssen. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass der niederländische Dichter die tragende Gestalt seiner „Modelltragödie“ aus dem Jahre 1659 als jemanden kennzeichnet, der wie Ödipus die Mitte halte zwischen gut und böse: „Jeptha, de hooftpersonaedje, [...] verschijnt hier nochte heel vroom, nochte onvroom, maer tusschen beide.“ (Jeptha, der Protagonist, erscheint hier nicht völlig tugendsam und ebensowenig völlig laster-

39. VONDEL, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. V, S. 165. Übersetzung: „Aristoteles' Dramenregeln gestatten es eigentlich nicht, dass man eine Figur auf die Bühne bringt, die in jeder Hinsicht völlig unschuldig, ja sogar wahrlich vollkommen ist. Der Vorzug gebührt daher einer Person, die zwischen Tugend und Untugend steht und eine offenbare Schuld oder Unzulänglichkeit erkennen lässt bzw. wegen einer ungezähmten Leidenschaft zu einer schrecklichen Tat verführt wird.“

40. Vgl. Jan W.H. Konst, „‘Medoogen en schrick uit te wercken’: Der emotionale Effekt von Vondels *Jeptha* (1659).“ In: Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2 Bnd. II, Wiesbaden, 2005. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43. Bnd. II, S. 802–816.

haft, sondern steht gewissermaßen zwischen Tugend und Untugend.)⁴¹ Die Vorstellung von Jephtha als einem aristotelischen Helden liegt bei Vondel vor allem in seinem innerlichen Streit begründet, der deutlich macht, dass er zwar falsche Entscheidungen trifft, seine Handlungsmotive jedoch von moralischer Integrität getragen werden.

6. Lucifer

Auf diese Weise ergibt sich eine Verbindung des Dilemmas in den späten Bieldramen Vondels, das demnach im Prinzip immer ein eigener Fund ist und eine strukturelle Bedeutung für die betreffenden Trauerspiele besitzt, mit seinen Ideen über den Urteils- und Willensbildungsprozess einerseits und seiner Anwendung der aristotelischen *hamartia*-Lehre andererseits. Zum Abschluss dieses Artikels soll, ausgehend von den genannten Voraussetzungen, eine Analyse von Vondels *Lucifer* geboten werden, einem auf *Jesaja* 14:12–15 sowie *Ezechiel* 28:12–15 zurückgeführten Drama und zweifellos das ambitionierteste Trauerspiel des niederländischen Dichters.⁴² Ausgangspunkt ist die Offenbarung eines geheimen, göttlichen Ratschlusses durch den Erzengel Gabriel, der dem Titelhelden verkündet: Die Pforte des Himmels wird sich einstmals dem Menschen öffnen, der sich dann als das geliebteste Geschöpf Gottes in der direkten Umgebung des Herrn aufhalten darf. Folglich müssen die Engel als reine Geistwesen künftig dulden, dass sie von einer Kreatur mit einer teilweise stofflichen Natur übertroffen werden.

Lucifer, der in der Hierarchie der „Geister“ (die Engelschöre) die höchste Stellung einnimmt, steht dieser Voraussicht ablehnend gegenüber. Er fühlt sich verkannt, und es ist bemerkenswert, dass die Argumentation, mit der er die Erhebung des Menschen als ungerechtfertigt zurückweist, objektiv gesehen nicht ohne weiteres von der Hand gewiesen werden kann.⁴³ Er beruft sich zum Beispiel auf sein Erstgeburtsrecht und auf die Tatsache, dass lange genossene Privilegien nicht ohne weiteres zunichte gemacht werden dürfen. Im Lichte des unergründlichen Charakters von Gottes Weltordnung jedoch verlieren diese in gewissem Sinne legitimen Argumente in Vondels Konzeption ihre Gültigkeit. Kein Geschöpf darf

41. Vondel, *Werken* (siehe Anm. 6), Bnd. VIII, S. 774–775.

42. Vgl. insb. Smit, *Pascha* (siehe Anm. 6), Bnd. II, S. 54–180. Siehe weiter G. Kazemier, „Vondels Lucifer en de leer van de praedestinatie.“ In: *De nieuwe taalgids* 30 (1936), p. 184–187; O.F.M. Maximilianus Cap., „Lucifer en de Franciscaanse school.“ In: Idem, *Vondelstudies*. Overzien en ingeleid door L.C. Michels. Terheijden, 1968, S. 211–240; J. Noë S.J., *De religieuze bezieling van Vondels werk*. Tielt, 1952, S. 143–145; und G. Stuiveling, „Vondel tussen gezag en vrijheid.“ In: Idem, *Rekenschap*. Amsterdam, 1941, S. 36–57. Vondels *Lucifer* wurde vier Mal ins Deutsche übersetzt: G.H. de Wilde, *Lucifer. Trauerspiel aus dem Jahre 1654 von Joost van den Vondel*. Leipzig, 1969; Marie von Seydewitz, *Luzifer. Trauerspiel von Joost van den Vondel*. Leipzig, 1919. Insel-Bücherei 285; Max Werner Quadt, *Joost van den Vondel's Lucifer. Ein Trauerspiel*. Aachen, 1868; und Ferdinand Grimmelt, *Lucifer (und Leben Vondels)*. Münster, 1868. Vgl. van Gemert, *Vondels Renommee* (siehe Anm. 6).

43. Vgl. M.M.H. Bax, „De engel van de wanhoop. De argumentatie rond het opstandsmotief in Vondels *Lucifer*.“ In: *De nieuwe taalgids* 82 (1991), S. 97–117; P.K. King, „Vondels Lucifer: een mislukt theologisch toneelstuk.“ In: S.F. Witstein und E.K. Grootes (Hrsg.), *Visies op Vondel na 300 jaar*. Een bundel artikelen ter gelegenheid van de driehonderdste sterfdag van Joost van den Vondel. Den Haag, 1979, S. 218–235 (S. 220–226); und E. Osterkamp, *Lucifer. Stationen eines Motivs*. Berlin, 1979, S. 87–130.

sich gegen seinen Willen wenden, denn Chaos und Unordnung wären die Folge. In diesem Zusammenhang muss man, so hält der „Reyen der gehorsamen Engel“ Lucifer vor, die absolute Allmacht der *Providentia Dei* anerkennen:

Wat adem haelt, met recht den Schepper dancken magh,
Die elck zyn wezen gaf, en mindre en meerder waerde.
Wanneer het hem belieft, zal 't element der aerde
Veranderen in lucht, of water, of in vier;
De hemel zelf in aerde; een Engel in een dier;
Een mensch in Engleschyn, of onbegrepen wonder.
Een maght regeert het al, en keert het bovenste onder.
Wat d'allerminste ontfangt, is loutere gena. [...]
Ons schicken is den Staet van dit Heelal verwarren,
Misschicken al wat Godt geschickt heeft, en beleit.⁴⁴

Lucifer sieht sich demzufolge vor der Frage, ob er die zukünftige Stellung des Menschen akzeptieren oder Widerstand gegen Gott leisten soll. Schließlich wählt er die zweite Möglichkeit und verweigert die Unterwerfung unter Gottes Befehl, weil er seine Führungsposition auch in Zukunft nicht aufgeben will. Dies wird in seinem berühmten Verzweiflungsmonolog am Ende des vierten Aktes definitiv deutlich: „Of ergens schepsel zoo rampzaligh zwerft als ick?“ (Ob irgendwo auf Erden ein Geschöpf so verzweiflungsvoll wandelt wie ich?)⁴⁵ Der aufrührerische Engel scheint nicht allein zu begreifen, dass er seine Möglichkeiten überreizt, sondern zugleich einzusehen, dass seine beabsichtigte Rebellion für das Böse und nichts als das Böse steht:

Zich op te worpen, als een hooft van Godts rebellen,
En tegen 's hemels wet een wederwet te stellen?
Te vallen in den vloeck der snootste ondankbaerheit?
Te quetsen de genade en liefde en majesteit
Des rycken Vaders, bron van alle zegeningen,
Die noch t'ontfangen staen, en wat wy reede ontfingen?
Hoe zynwe nu zoo wyt verzeilt uit onzen plicht!
Ick zweer myn' Schepper af. hoe kan ick voor dat licht
Myn lasterstucken, myn verwatenheit vermommen!⁴⁶

44. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. V, S. 654, V. 933–948. Übersetzung: „Jedes atmende Geschöpf muss zu Recht seinem Schöpfer danken, der jedem sein Wesen und seinen höheren oder niedrigeren Wert zuteilte. Wenn Gott es will, wird das Element Erde sich in Luft verändern, in Wasser oder Feuer, ja der Himmel wird zu Erde werden, ein Engel ein Tier, ein Mensch ein Engel, oder ein anderes, unbegreifliches Wunder wird geschehen. Nur eine Macht regiert alles und kehrt das Oberste zuunterst. Was noch das kleinste Geschöpf empfängt, ist reine Gnade. Unser Tun und Trachten ist nichts anderes als die Zerrüttung der Himmelsordnung, die Verwirrung dessen, was Gott geordnet und geregelt hat.“

45. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. V, S. 678, V. 1634.

46. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. V., S. 678, V. 1640–1648. Übersetzung: „Sich aufzuspielen als ein Oberhaupt der Rebellen gegen Gott, gegen das himmlische Gebot ein eigenes Gesetz aufzustellen? Dem Fluch der schnödesten Undankbarkeit zu verfallen? Gnade, Liebe und Allmacht des reichen Vaters zu schänden, der Quelle aller Segnungen, die wir noch empfangen sollen und die wir bereits erhielten? Wie konnten wir so von unserer Pflicht abweichen! Ich habe meinem Schöpfer abgeschworen. Wie kann ich in diesem Licht meine Missetaten, meinen Hochmut noch bemänteln!“

J. V. VONDELS
LUCIFER.
 TREURSPEL.

PRÆCIPITEMQUE IMMANI TURBINE ADEGIT.



AMSTERDAM.

Voor ABRAHAM DE WEES, Boeckverkooper op den Middeldam, in 't Nieuwe Testament, in 't jaer 1654.

Titelblatt von *Lucifer*

Vondel, Werken (siehe Anm. 6),
 Bd. V, S. 602, der Erstausgabe von
 1654 typografisch nachgestaltet

Wie dies auch in den anderen biblischen Dramen der Fall ist, thematisiert Vondel im *Lucifer* das Funktionieren des Freien Willens. Der aufrührerische Engel wird ebenfalls vor ein moralisches Dilemma – das wiederum kein Äquivalent in der Bibel besitzt – gestellt, aus dem er mit eigener Kraft einen Ausweg finden muss. Eine wie große Rolle das Konzept des Freien Willens hier spielt, erhellt nochmals unmissverständlich aus der Tatsache, dass Lucifer in Vondels Formulierung *Schuld* auf sich lädt, wenn er sich – im vollen Bewusstsein, damit eine Sünde zu begehen – gegen Gott wendet. Damit wird ein Schlüsselbegriff im Dramenwerk des Dichters genannt, der, wenn man die Ableitungen mitzählt, mehr als dreihundert Mal in seinen Stücken vorkommt.⁴⁷ Lucifers Widerstand wird an mehreren Stellen des Trauerspiels explizit mit Schuld assoziiert, unter anderem im an Gott gerichteten Bittgebet, das – nahezu im direkten Anschluss an den Verzweigungsmonolog des höchsten himmlischen Engels – den vierten Akt abschließt. In einem letzten Versuch, den Frieden zu retten, spricht der „Reyen der gehorsamen Engel“ gegenüber Gott die Hoffnung aus, Lucifer möge trotz seiner „ondanckbre daet“ (undankbaren Handlung) verschont werden:

47. Vgl. B.J.P. Salemans und F.A.M. Schaars, *Concordantie van het dramatische werk van Joost van den Vondel (1587 – 1679)*. Unter Mitwirkung von R.J.G. de Bonth u.a. 5 Bnd. Assen, 1990, s.v. „Schuld“. Siehe zum Schuldmotiv bei Vondel: G. Kazemier, „De tragische held bij Vondel.“ In: *De nieuwe taalgids* 37 (1943), S. 225–230; J.G. Bomhoff, *Bijdrage tot de waardering van Vondels drama. Studie en pleidooi*. Amsterdam, 1950, *passim*; und Noë, *Bezieling* (siehe Anm. 42), S. 113–121.



Titelbild der Erstausgabe von *Lucifer* (1654)

Unsignierter Stich, wahrscheinlich von Salomon Saverij (1594–1664)

Vgl. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bd. V., S. 601 und 603.

Gedoogh niet dat de schoonste ziel,
 Waer op uw oogh genadigh viel,
 Gedoogh niet dat d'Aertsengel sneve.
 Hy boete deze ondancckbre daet,
 En blyf' gehanthaeft by zyn' staet.
 Dat uw gena zyn vergeve.⁴⁸

Für Vondel besteht ein untrennbarer Zusammenhang zwischen Schuld und Freiem Willen.⁴⁹ Die Krux ist nämlich, dass Schuld nur dann entsteht, wenn jemand bewusst sündigt, wenn dessem Verhalten ein tatsächlicher Willensakt zugrunde liegt. Daher kann für Vondel jemand nur dann schuldig genannt werden, wenn er das Gute ganz bewusst zurückweist. Dieser Gedankengang ist ohne weiteres auf Lucifer anwendbar. Er trägt Schuld, weil er sich im Bewusstsein, sündhaft zu handeln, dennoch für den Widerstand gegen Gottes Dekrete entscheidet. In diesem Entschluss ist Lucifer souverän, denn er wird nicht gezwungen, sich an die Spitze der aufrührerischen Engel zu stellen. Zwar üben diese den nötigen Druck auf ihn aus, auf der anderen Seite findet sich jedoch Gottes „geheimenistolck“ (Wortführer) Gabriel, der seinerseits bessere Handlungsalternativen vorschlägt. Die Entscheidung liegt mit anderen Worten ausschließlich bei Lucifer, der in letzter Instanz nur seinem eigenen Gewissen folgen kann.

Im fünften Akt des *Lucifer* wird in Botenberichten erzählt, was geschah, nachdem Vondels Protagonist sich am Ende des vierten Aufzuges *expressis verbis* gegen Gott aussprach. Wie sich herausstellt, hat Lucifer seinen Entschluss nicht geändert, sondern seine Mitstreiter, die „Luciferisten“ mobilisiert, um ein Gefecht gegen das Heer der gottestreuen Engel zu beginnen. Die Aufständischen erlitten eine schmachvolle Niederlage und wurden in die Hölle getrieben, wo sie eine grauenhafte Verwandlung ihrer Gestalt durchmachten:

In't kort, d'Aertsengel, wien noch flus alle Englen vieren,
 Verwisselt zyn gedaente, en mengelt zeven dieren
 Afgryseluck onder een, naer uiterlycken schyn;
 Een' leeu, vol hoovaerdy, een vratigh gulzigh zwyn,
 Een' trage ezel, een rinoceros, van toren
 Ontsteken, eene sim, van achter en van voren
 Al even schaemteloos, en geil en heet van aert,
 Een' draeck, vol nyts, een' wolf en vrecken gierigaert.
 Nu is die schoonheit maer een ondiar, te verwenschen,
 Te vloecken, zelf van Godt, van Geesten, en van menschen.⁵⁰

48. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. V, S. 680, V. 1702–1707. Übersetzung: „Lass es doch nicht zu, dass die schönste Seele, die dein gnädiges Auge je erblickte, lass es doch nicht zu, dass der Erzengel umkomme. Er büße seine undankbare Tat, doch bleibe in seinem Stand. Möge deine Gnade seine Schuld vergeben.“

49. Vgl. Jan W.H. Konst, „'Geen kinderhaet verruckt u tot dees daet': de schuldconceptie in Vondels *Jeptha*, *Koning David herstelt en Faëton*.“ In: *Spiegel der letteren* 39 (1997), S. 263–284.

50. Vondel, Werken (siehe Anm. 6), Bnd. V, S. 688–689, V. 1950–1959. Übersetzung: „Kurzum, der Erzengel, der noch vor kurzem von allen Engeln gepriesen wurde, wechselt seine Gestalt und nimmt das Äußerliche von sieben Tieren an, die alle ein abscheuliches Aussehen haben. Ein Löwe voller Hochmut, ein fressgieriges Schwein, ein träger Esel, ein zornentbranntes Nashorn, ein Affe, von vorn und hinten schamlos, geil und wollüstig, ein Drache voller Missgunst und ein

Als abscheuliche Teufel, in deren Äußeres gleichsam die sieben Todsünden eingebrannt wurden, sehen Lucifer und die Seinen sich mit der strafenden Gerechtigkeit Gottes konfrontiert und werden dazu verdammt, bis in alle Ewigkeit, abgeschnitten von seiner Gnade, im „afgrond“ (der Hölle) zu leben. Dieser Hergang der Ereignisse findet seine selbstverständliche Rechtfertigung in der für Vondel ursächlich verbundenen Dreieinheit von Freiem Willen – Schuld – Strafe.

Mit seinem *Lucifer* unternahm Vondel ein höchst ambitioniertes Experiment. Vossius' „goldene Regeln“ lassen es natürlich nicht zu, dass der Titelheld im letzten Moment vor seinem Aufstand gegen Gott zurückschreckt. Wie schon in den anderen biblischen Dramen hat der Autor sich jedoch auch in seinem Trauerspiel über den Fall der Engel dafür entschieden, den Protagonisten in ein Dilemma zu verwickeln und ihn, wie David, Jephtha und Adam, als einen Zweifelnden darzustellen. Darin zeichnet sich aufs neue die Bedeutung der *hamartia*-Lehre für den niederländischen Dichter ab, dessen Lucifer-Figur sich, genau wie seine anderen dramatischen Helden, als jemand zeigt, der – um die Formulierung aus dem Vorwort des *Jephtha* zu benutzen – „nochte heel vroom, nochte onvroom [is], maer tusschen beide“ (nicht völlig tugendsam und ebensowenig völlig lasterhaft ist, sondern gewissermaßen zwischen Tugend und Untugend steht). Eine derartige Charakterisierung für einen Lucifer, der nicht umsonst der Vater des Bösen genannt wird, kann nur als sehr gewagt bezeichnet werden.

Wolf voller Gier. Nun ist der schöne Lucifer in ein Monster verwandelt, das selbst von Gott, von Engeln und von Menschen verflucht wird.“