MANFRED TIETZ

Die Gestalt des Königs David im spanischen Theater des Siglo de Oro: Tirso de Molina, Felipe Godínez und Pedro Calderón de la Barca

I.

Eine neuere Geschichte der spanischen Bühnendichtung im Siglo de Oro stellt mit Recht fest, daß „ein beträchtlicher Teil des spanischen Theaters im 16. und 17. Jahrhundert" mit dem — wenn auch wenig eindeutigen — Prädikat „theologisch" bezeichnet werden kann.[1] Dies gilt selbstverständlich für die beiden dominierenden Gattungen dieses Theaters: das *auto sacramental* und die *comedia*. Uneingeschränkt trifft diese Qualifizierung allerdings nur für die Fronleichnamspiele, die *autos* zu, die in aller Regel ausschließlich am Corpus-Christi-Fest aufgeführt wurden. Anhand historischer, mythologischer, vor allem aber allegorischer Gestalten (von der „Sünde" über die „Willensfreiheit", den „Frühling", den „Geruchssinn" bis hin zur „Rechtgläubigkeit" oder der „Irrlehre") werden in diesen Stücken in einer Art visualisierter Predigt Sachverhalte des Dogmas und der Heilsgeschichte dargestellt.

Nicht weniger als „theologisch", wenn auch in einem anderen Sinn, kann zumindest ein Teil der *comedias* bezeichnet werden, der eigentlichen Hauptgattung des spanischen Nationaltheaters, die mit ihren jeweils rund drei- bis viertausend Versen das Pendant zur im restlichen Europa gepflegten Komödie und Tragödie darstellt, wenn sie auch deren an der antiken Präzeptistik orientierte Prinzipien der Einheit von Ort, Zeit und Handlung nicht respektiert und die Fünfaktigkeit durch eine Gliederung in drei „jornadas" (Tagesläufe) ersetzt. Lope de Vega, der Erfinder dieser ‚neuen' *comedia*, hat diese Charakteristika mit dem wichtigen Hinweis auf das einfache Publikum des spanischen Theaters gerechtfertigt, das er als „vulgo" bezeichnet und das, anders als das gebildete Publikum eines Corneille oder eines Racine, den Zuschauerraum in den sogenannten „corrales" füllte, den zu schlichten Freilufttheatern ohne Vorhang und ohne Kulissen umfunktionierten Innenhöfen. Dieses jedoch bereits fest etablierte Theater zielte in erster Linie auf Unterhaltung, was auch die zwischen die einzelnen „jornadas" eingeschobenen lustigen „entremeses" belegen. Zwischen zehn- und dreißigtausend Stück wird die Anzahl der *comedias*

[1] Gabriel González, „Theologische Aspekte im spanischen Theater", in *Das spanische Theater: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, hg. Klaus Pörtl (Darmstadt, 1985), 281.

geschätzt, die im Siglo de Oro verfaßt und wohl auch aufgeführt wurden. Als von hoch professionalisierten Schauspielern inszenierte Unterhaltung hielt man sie allerdings längst nicht alle der Veröffentlichung wert. Daß solche Massenproduktion (eine *comedia* hielt sich in der Regel nur drei bis vier Tage auf dem Spielplan und mußte rasch ersetzt werden), die häufig als schlecht bezahlte Auftragsarbeit rasch erledigt wurde, in aller Regel nicht auf inhaltliche oder gar geistige Originalität abzielen konnte, ist unbestreitbar. In einer *comedia* werden in aller Regel bereits vorliegende Stoffe nach einfachen Schemata (i. a. eine Liebesgeschichte, die mit der Heirat der Protagonisten endet) verarbeitet — mit einem vom Umfang der Schauspielgruppe vorgegebenen Personeninventar (in der Regel 12-14 Personen), das einer klaren Konstellation gehorcht (1., 2., 3. Dame; 1., 2., 3. Liebhaber; dazu Dienergestalten, die Figur des klugen Alten, der die Rolle Davids spielen wird, schließlich die vom Publikum besonders geschätzte Gestalt des Gracioso, d. h. der komischen Figur). Hinzu kommt ein Arbeiten mit zum Teil fertigen Versatzstücken: einzelnen Gedichten aus anderen Werken, aber auch ganzen Passagen und Akten aus den *comedias* fremder Autoren. In dieser auf das Theater und sein spezielles Publikum zielenden Umsetzung der Stoffe — und weniger in ihrer geistigen Durchdringung — manifestiert sich häufig der Ehrgeiz und die erstaunliche theatralische Kunstfertigkeit und der Reichtum der spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts, deren stark rhetorisches Interesse sich etwa auch in der Verwendung einer höchst komplexen Metrik mit einer Vielzahl von Vers- und Strophenformen zeigt.[2] Jede Analyse einer *comedia* muß diese Voraussetzungen im Auge behalten, will sie nicht irregehen. Dies gilt auch für die *comedia* mit religiös-theologischem Inhalt, diene sie nun — mit den Mitteln einer mimetischen, ‚realistischen' Handlung — zur Darstellung einer Heiligenvita (*comedia de santos*), eines biblischen Stoffes, einer Legende oder aber einer im engeren Sinn theologischen Fragestellung, wie dem Problem der Willensfreiheit in Calderóns *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*) oder der Gnadenproblematik in Tirso de Molinas *Condenado por desconfiado* (*Der wegen Mißtrauens Verdammte*). In aller Regel dient das jeweilige Theaterstück zur Illustration einer — von den Fachtheologen vorgegebenen — theologischen Position. Als sinnvoll und logisch erweist es sich daher für die Interpretation gerade auch der *comedias* mit religiös-theologischem Inhalt, die Deutungs- und Verstehensmöglichkeiten etwa eines alttestamentarischen Stoffes bei den zeitgenössischen — lateinisch schreibenden, sozusagen offiziellen — Exegeten nachzusehen. Erst dann stellt sich dem Literarhistoriker die Aufgabe zu analysieren, wie das als Norm angesehene Sinnpotential eines Stoffes vom Autor der *comedia* in ein Theaterstück umgesetzt worden ist.

[2] Diese wichtigen technischen Hintergründe des spanischen Theaters, besonders soweit sie das Personeninventar und dessen Konstellation betreffen, hat Josef Oehrlein zusammenfassend dargestellt: *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681): Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft* (Frankfurt, 1986).

Allein die im Spanien des Siglo de Oro gerade auch für das Theater bestehenden und tatsächlich angewandten Zensurbestimmungen hätten verhindert, daß etwa ein Theaterautor — und sei er Priester, wie es Lope de Vega und Calderón waren, oder gar Ordensmann wie Tirso de Molina — eine eigene Theologie für ein Publikum entwickelt hätte, dem seit dem Trienter Konzil aufgrund von — für die Zeitgenossen durchaus plausiblen — Argumenten die Lektüre der Bibel in der Volkssprache vorenthalten wurde. Eine Analyse, die primär auf die Feststellung der inhaltlichen Originalität in den Theaterstücken des 17. Jahrhunderts aus ist, geht notwendigerweise an deren eigentlich formaler literarischen Leistung vorbei.

Unter diesen Prämissen soll nun die Darstellung der Gestalt des Königs David in drei religiösen *comedias* untersucht werden.

II.

In der christlichen Tradition ist die Gestalt König Davids nicht weniger präsent als in der Bibel selbst, wo sie mit über 800 Erwähnungen im Alten Testament und 59 Nennungen im Neuen Testament sozusagen allgegenwärtig ist.[3] Dies entspricht zum einen der historischen Rolle Davids als König in der Geschichte Israels (er herrschte von ca. 1000 bis 961 v. Chr.) und seiner Bedeutung als Psalmendichter, zum anderen der Stellung seiner Person und seines Hauses in der Heilsgeschichte (aus dem Christus selbst geboren wurde), der exemplarischen Interpretation seiner Verstrickung in Schuld, seiner Reue und seiner Vergebung sowie schließlich der figurativen Deutung seiner Gestalt als „figura" des Messias. Schließlich hatte Gott selbst David als „virum secundum cor meum" bezeichnet (1 Sam 13, 14).

In der europäischen Dichtung, Malerei und Skulptur der Renaissance und des Barock ist die Gestalt Davids immer wieder gegenwärtig. Dies gilt auch für die spanische Literatur, wenngleich deren Behandlungen des Themas selbst in den beiden neueren Darstellungen bei Inga-Stina Ewbank[4] sowie Raymond-Jean Frontain und Jan Wojcik[5] so gut wie keine Berücksichtigung gefunden haben. Victor Dixon hat diesem Mangel in zwei neueren Aufsätzen etwas abgeholfen.[6]

[3] *Theologische Realenzyklopädie*, hg. G. Krause und G. Müller (Berlin und New York, 1981), VIII, s. v., hier: 385 und 387.

[4] „The House of David in Renaissance Drama: a Comparative Study", *Renaissance Drama*, 8 (1965), 3-40.

[5] *The David Myth in Western Literature* (West Lafayette, 1980). Die Erwähnung von Calderón und Tirso de Molina ist rein bibliographischer Natur.

[6] „El santo Rey David y Los cabellos de Absalón", in *Hacia Calderón: Tercer Coloquio Anglogermano. Londres 1973*, hg. Hans Flasche (Berlin und New York, 1976), 84-98; ders., „Prediction and its Dramatic Function in *Los cabellos de Absalon*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), 304-316. Vgl. auch R. P. Sebold, „Un David español, o 'galán divino': el Cid contrarreformista de Guillén de Castro", in *Homage to John M. Hill*, hg.

Er zeigt, daß David in allen literarischen Genera des Siglo de Oro präsent ist, von der (religiösen) Lyrik über die zahllosen Werke der Frömmigkeitsliteratur (etwa bei San Juan de Avila, Santa Teresa de Jesús, Malón de Chaide, Fray Luis de Léon, aber auch bei Quevedo, wo er allerdings in der Regel als der große Psalmendichter zitiert wird) bis hin zu dem David-Roman des Priesters Cristóbal Lozano (3 Teile, 1652-1661). Dennoch steht eine umfänglichere Darstellung dieses Themas noch aus.

Auch die in ganz Europa im 16. und 17. Jahrhundert geschriebenen Theaterstücke über David sind bislang nicht einmal vollständig inventarisiert. Ewbank hat für die Zeit vor 1600 allein 60 Dramen gezählt. Von den spanischen Bearbeitungen des Stoffes, die Dixon nennt und die zum Teil nur als Titel überliefert sind, werden die drei folgenden *comedias* etwas genauer und vergleichend betrachtet: 1. *La venganza de Tamar* (*Tamars Rache*), ein Theaterstück aus der Feder des Mercedariermönchs Tirso de Molina (1583-1648), das, wie häufig bei den *comedias* des Siglo de Oro, nur schwierig zu datieren ist, da die Werke oft gar nicht oder bisweilen erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung veröffentlicht wurden; wahrscheinlich ist das Werk aber um 1620 entstanden und 1634 erstmals veröffentlicht worden;[7] 2. *Las lágrimas de David (Davids Tränen)*, ein Werk des erst kürzlich etwas deutlicher aus dem Dunkel der Jahrhunderte getretenen Priesters Felipe Godínez (1585-1659), das wohl 1635 entstand;[8] Schließlich 3. *Los cabellos de Absalón* (*Die Locken Absalons*, dt. Übers. von J. D. Gries, 1829) von Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), eines der weniger behandelten Werke des Autors, das 1677 zum ersten Mal gedruckt wurde und das wahrscheinlich um 1650 verfaßt worden ist.[9]

Walter Poesse (Bloomington, 1968), 217-242. Das Bild Davids im Zusammenhang mit dem Motiv vom Mann einfacher Herkunft, der zum König aufsteigt, behandelt Wido Hempel: „El labrador hecho rey — Un tema con variaciones en la literatura del Siglo de Oro", *IAA*, 12 (Berlin, 1986), 123-139.

[7] Der Text wird nach der von A. K. G. Paterson besorgten Ausgabe (Cambridge, 1969) zitiert.

[8] Der Text ist jetzt zugänglich in der Ausgabe der *Nueva Colección Siglo de Oro: Edición y estudio de Edward V. Coughlin y Juan O. Valencia* (Valencia, 1986).

[9] Helmy Fuad Giacoman, *Estudio y edición crítica de la comedia Los cabellos de Absalón de Pedro Calderón de la Barca* (Valencia, 1968).

Nicht berücksichtigt wird im folgenden das *auto sacramental Las Hazañas de David* aus dem Jahre 1619, das erst kürzlich endgültig als ein Werk Lope de Vegas identifiziert worden ist; hg. J. B. Avalle-Arce und C. Cervantes Martín (Madrid, 1985). Aufgrund typologischer Interpretation wird der Kampf Davids gegen Goliath als der (spirituelle) Kampf Christi gegen das Böse verstanden und auf der Bühne mit Hilfe allegorischer [illegible] dargestellt

III.

Das Alte Testament stellt vor allem in 1 Samuel 16 bis 2 Samuel 24, sowie 1 Könige 1-2 die Geschichte Davids sehr ausführlich dar. Von theologischer Seite wird diese Darstellung in drei Themenkomplexe gegliedert: 1. in die an Widersprüchen recht reichen Berichte vom Aufstieg Davids zum Nachfolger Sauls in der Königswürde; 2. in die Erzählung von der Bundeslade und 3. in die mehr private Hofgeschichte bzw. die Geschichte der Familie Davids, besonders die Geschicke seiner Tochter Tamar und seiner beiden Söhne Amnon und Absalom sowie die bürgerkriegsartigen Umstände seiner Nachfolge.[10]

Die drei hier ausgewählten Theaterstücke haben ihre Thematik im wesentlichen dem dritten Komplex entnommen. Dieser kommt mit seiner mehr privaten Handlung und deren Zentrierung um eine Liebesgeschichte den Grunderfordernissen der *comedia* sehr entgegen. Die Privatisierung des Staatsgeschehens und seine Darstellung in den Kategorien von Sünde, Reue, Strafe, Verzeihen erlaubt desweiteren, einen religiösen Appell an die Zuschauer zu richten. Schließlich ermöglicht dieser Komplex der Familiengeschichte, den Zuschauern jenes David-Bild zu vermitteln, das damals das sozusagen offizielle gewesen ist. V. Dixon hat es im Hinblick auf die zeitgenössische Exegetik (ein weites bislang unbearbeitetes Feld bleibt noch das David-Bild in der Predigt des 17. Jahrhunderts) als auf lediglich zwei Komponenten reduzierbar charakterisiert:[11]

1. Davids Ehebruch mit Batscheba, der Frau des Hethiters Urija, den er durch seinen Feldherrn Joab in den sicheren Tod schicken ließ (2 Sam 11). Der Prophet Nathan machte Davids Schuld offenbar und kündigte ihm an, daß zur Strafe Schande und Blut über sein Haus kommen, er selbst jedoch, da er seine Tat aus tiefem Herzen bereute, geschont werde (2 Sam 12, 10-13). Diese Episode macht David zum Exemplum sowohl für die Gerechtigkeit Gottes als auch für dessen Barmherzigkeit gegenüber dem bußfertigen Sünder.

2. David als der Verzeihende, der in der Erinnerung an seine eigenen Vergehen und die ihm gegenwärtige Vergebung immer wieder all jenen vergibt, die ihm zum Teil schwerstes Unrecht antun sollten.

Diese doppelte Deutung Davids — sein exemplarisches Verhalten sowohl gegenüber Gott als auch gegenüber den Menschen — ließ seine Gestalt und seine Familie für ein religiös-theologisches Theater verwendbar werden. Sie ermöglichte ein Theater, das mehr sein wollte als bloße Unterhaltung, wie sie die Mantel- und Degen-Stücke bieten. Sie fokussiert die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den moralisch-religiösen Aspekt des Geschehens, um jedermann in seiner Lebens- und Glaubenspraxis hilfreich zu sein. Zugleich wird aber jede theologisch-dogmatische oder exegetische Grundsatzdiskussion vermieden. Für

[10] *Theologische Realenzyklopädie*, VIII, 385f.

[11] „Prediction", 304.

dergleichen von den Fachleuten in lateinischer Sprache geführten Debatten war das volkstümliche Theater Spaniens anders als das Schillersche Theater als „moralische Anstalt" kein angemessenes Medium.

IV.

Das Bild des verzeihenden David, das dem heutigen Leser — ohne Kenntnis der eben skizzierten zeitgenössischen Deutung — bisweilen den Eindruck allzu großer Nachgebigkeit, ja Schwäche und Hilflosigkeit macht, ist in Tirsos *Venganza de Tamar* das dominierende. Der Titel der *comedia* nimmt demgegenüber geradezu eine programmatische, eindeutig negativ konnotierte Bedeutung an, thematisiert er doch mit der Rache die Gegenwelt zu dem in David verkörperten zentralen Wert.[12] Wie sehr Tirso die in dieser *comedia* angesprochene Thematik seinem Publikum nahebringen und es bei dessen Beurteilung lenken wollte, zeigt bereits ein erster Blick auf den Schluß des Stücks: dieses „düstere und tragischste" Werk Tirsos „endet mit einer schrecklichen Szene, in der wir den toten Amnon mit durchbohrter Kehle über den Tisch gelehnt sehen", inmitten blutüberströmter Speisen und Gedecke.[13]

Doch ehe Tirsos Wirkabsicht dargestellt werden kann, soll zunächst gefragt werden, wie der Verfasser den biblischen Text in gesprochene und visualisierte Bühnenhandlung im Hinblick auf sein Publikum umgesetzt hat. Grundlage der *comedia* ist 2 Samuel 13, 1-29, wo berichtet wird, daß Amnon, der älteste Sohn Davids und sein potentieller Thronfolger, sich in seine Halbschwester Tamar verliebt, die Widerstrebende mit List zu überreden versucht, ihm zu Willen zu sein, und sie schließlich vergewaltigt. Unmittelbar nach der Tat verstößt Amnon angeekelt seine Halbschwester Tamar; ihr Vollbruder Absalom nimmt die Geschändete auf seinen Gütern auf, lädt zwei Jahre später seine Brüder — die Söhne Davids — zur Schafschur ein und läßt Amnon von seinen Knechten als Rache für die Schändung Tamars ermorden. — Von der Rolle Davids in dieser ungeheuerlichen Familientragödie heißt es in dem zitierten Text nur, daß er sehr betrübt war, als er von der Vergewaltigung erfuhr und keine Maßnahmen gegen Amnon ergriff: „Cum autem audisset rex David verba haec, contristatus est

[12] Der hier im religiösen Kontext negativ konzipierte Komplex der Rache ist in den profanen *comedias* der Zeit mit ihrer Ehrenproblematik und dem an ihm orientierten Wertesystem durchaus positiv dargestellt, so in Calderón *A secreto agravio, secreta venganza*, wo die Tötung der Ehefrau wegen einer vermuteten Untreue vom König ebenso gebilligt wird wie im *Médico de su honra*. Tirso selbst hat einen solchen Fall ‚positiver Rache' in der Novelle „La más prudente mujer" behandelt. Zum Problemkreis Ehre/Rache im spanischen Theater des Siglo de Oro vgl. die Interpretation des *Arztes seiner Ehre* durch Pere Juan i Tous in *Das spanische Theater: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. V. Roloff und H. Wentzlaff-Eggebert (Düsseldorf, 1988), 163-178.

[13] Walter Mettmann, „Studien zum religiösen Theater Tirso de Molinas", Diss. Köln, 1954, 79.

valde, et noluit contristare spiritum Amnon filii sui, quoniam diligebat illum, quia primogenitus erat ei" (2 Sam 13, 21).

Wie in allen seinen auf dem Alten Testament fußenden *comedias* ist auch in *La venganza de Tamar* die Genauigkeit hervorzuheben, mit der Tirso dem biblischen Text gefolgt ist. So finden sich etwa, wie schon J. C. J. Metford[14] für die Verse 2 Samuel 13, 15-17 und Serge Morel[15] für weitere Verse gezeigt hat, ganze Passagen wörtlich im Text wieder (so z. B. Jornada III, v. 1; 19-20; 79-83). Dennoch ist festzustellen, daß von den 43 Szenen der *comedia* lediglich sechs direkt auf den Bibeltext zurückgehen, der Rest ist von Tirso frei erfunden, jedoch so, daß am grundsätzlichen Geschehen und dessen Verlauf nichts geändert worden ist. Eine eigenwillige Handhabung des Bibeltextes war aufgrund der oben skizzierten Rahmenbedingungen des Theaters im Siglo de Oro nicht möglich.

Tirsos Änderungen sollen im folgenden unter zwei Gesichtspunkten kurz skizziert werden: 1. wie erfolgt die Umsetzung des knappen biblischen Berichts in ein viel längeres Bühnengeschehen und 2. wie wird das an sich ungeheuerliche Familiengeschehen theologisch gedeutet, so daß für die Zuschauer daraus ein moralisch schlüssiges Lehrstück wird?

Zunächst zu Punkt 1: Tirsos *comedia* ist klar und einfach aufgebaut: „jornada" 1 zeigt, wie sich Amnon in Tamar verliebt; in „jornada" 2 gesteht er ihr seine Liebe und tut seiner Halbschwester schließlich Gewalt an; „jornada" 3 handelt von ihrer und Absaloms Rache und dem Tod Amnons. Die Rolle Davids, der im 1. Akt gar nicht auftritt, ist jedoch in den Akten 2 und 3 erheblich bedeutsamer als im Bibeltext. Diesem gegenüber gänzlich neu sind auch die einleitenden Szenen, die das Entstehen von Amnons Liebe darstellen. In einer typischen *comedia*-Situation übersteigt Amnon aus bloßer Neugier nachts die Mauer zum — verbotenen — Garten der weiblichen Mitglieder des Hauses David und verliebt sich in eine der dort singenden Frauen, die er jedoch wegen der herrschenden Dunkelheit nicht erkennt. Von ihr überrascht, gibt er sich seinerseits als Sohn des Gärtners aus. Da die Unbekannte während des Gesprächs verraten hatte, daß sie am folgenden Festtag während des Tanzes rot („carmesí") gekleidet sein würde, kann der (maskierte) Amnon seine Halbschwester identifizieren. Nach diesem theaterwirksamen Vorspiel nimmt erst Akt 2 den Bibeltext direkt auf und zeigt den liebeskranken Amnon, der zunächst seine Liebe nicht zu gestehen wagt, dann jedoch in Übereinstimmung mit 2 Samuel 13 auf Rat seines Freundes Jonadab sein Ziel gewaltsam erreicht.

[14] „Tirso de Molina's Old Testament Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 27 (1950), 149-163. Eine gute Einführung in das Werk Tirsos unter dem Gesichtspunkt der Propagierung des Denkens der katholischen (Gegen-) Reformation bietet die Monographie von Henry W. Sullivan, *Tirso de Molina & the Drama of the Counter Reformation* (Amsterdam, 1976).

[15] *L'univers dramatique de Tirso de Molina* (Poitiers, 1971), 48-54.

Anders als im Bibeltext läßt Tirso die Rache Absaloms und Tamars nicht erst 2 Jahre nach dem Geschehen (2 Sam 13) einsetzen, sondern unmittelbar erfolgen. Gänzlich eigenständig ist dabei wiederum die ausführliche, sehr theaterwirksame Szene auf dem Lande, in deren Mittelpunkt die (in der Bibel nicht erwähnte) Wahrsagerin Laureta steht, die den Kindern Davids Blumen überreicht und anhand dieser ihnen jeweils ihr Schicksal prophezeit, was diese selbst zwar nicht, die das Geschehen durchschauenden Zuschauer aber sehr wohl verstehen.

Nun zu Punkt 2: Um aus dem biblischen Bericht in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit ein Lehrstück für seine Zuschauer zu machen, hat Tirso wichtige, gegenüber dem Bibeltext neue Akzente bei der Motivierung des Verhaltens der einzelnen Personen gesetzt. Amnons Liebe wird als — selbstverschuldeter, da auf einem Bruch der königlichen ‚Hausordnung' beruhender — „loco amor" dargestellt, der zwar — in der Sicht der zeitgenössischen Liebespsychologie — unausweichlich, nicht jedoch als von Gott vorherbestimmt dargestellt wird. Amnon ist so zwar Opfer seiner Leidenschaft (er spricht wiederholt vom „Amor tirano", v. 685),[16] hat diese jedoch selbst verursacht. Statt die „pasión" zu bekämpfen, bekennt er sich schließlich ausdrücklich zu ihr, indem er seinen — persönlichen, arbiträren — „gusto" mit dem für alle verbindlichen Gesetz (v. 1105-1108) gleichsetzt und sich dessen objektiven Regeln nicht unterwirft. Auf diese Weise konstruiert Tirso eine psychologische Motivierung des biblischen Geschehens, die Amnon in den Augen der Zuschauer nicht als passives Opfer, sondern als schuldhaft Handelnden erscheinen läßt.

Noch eindeutiger sind diese Schuldzuweisungen Tirsos im Fall des Rächers Absalom vorgenommen. Gerade einem dem Rachegedanken in Ehe- und Liebesfragen gegenüber positiv eingestellten Publikum könnte Absalom als Sympathieträger erscheinen, kümmert er allein sich doch um seine Schwester Tamar, die sich auch von ihrem Vater David im Stich gelassen sieht, der ihren Vergewaltiger Amnon nicht bestraft. Um jedoch gerade diesen in Tamar und Absalom inkarnierten — zutiefst unchristlichen — Rachegedanken negativ erscheinen zu lassen, weicht Tirso von der Chronologie des biblischen Berichts ab. Er zieht die Erzählung von Absaloms späterer Rebellion gegen König David vor und stellt eine enge Verbindung zwischen der Rache Tamars und dem politischen Aufstand her, die im Bibeltext selbst nicht gegeben ist. Sein Eintreten für Tamar beruht damit weder auf Gerechtigkeitssinn noch auf Geschwisterliebe; es ist vielmehr das Ergebnis eines — verdammenswerten — Ehrgeizes („ambición"), der ihn zum Hochverräter („rebelde") werden läßt. Um den Zuschauern Absaloms Verwerflichkeit noch deutlicher zu machen, läßt Tirso

[16] Diese wichtige Thematik bei Tirso hat Sabine Horl für das Gesamtwerk untersucht: „Leidenschaften und Affekte im dramatischen Werk Tirso de Molinas", Diss. Hamburg, 1969. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt allerdings weniger auf der *Venganza de Tamar* und dem religiöse Kontext.

ihn im Selbstgespräch sogar gestehen, er sei bereit, seinen Vater David zu töten, wenn dieser sich ihm auf dem Weg zur Königswürde entgegenstelle (III, v. 440-43: „¿Quien hay en Jerusalén/que lo (d. h. seine Krönung) estorbe? ¿Amón? Matalle./¿Mi padre que ha de vengarle?/Matar a mi padre" („Wer in Jerusalem könnte meine Krönung verhindern? Amnon? Nun so wird er umgebracht. Mein Vater, der ihn rächen würde? Dann wird eben auch mein Vater umgebracht"). Schließlich versäumt es Tirso nicht, auch die — eigentlich unschuldige — Tamar in den Augen der Zuschauer zu kulpabilisieren und das Geschehen im Hause Davids so zu einem moraltheologischen Lehrstück zu machen: Tamar erscheint (anders als im Bibeltext) als gänzlich von der Idee der Rache besessen und pocht auf ihre — im religiösen Kontext der *comedia* negativ konnotierte — Ehre („honor", III, v. 970), statt sich in (weiblicher) Demut zu üben, wie es ihr Absalom in Übereinstimmung mit dem Bibeltext (2 Sam 13, 20) empfiehlt (III, v. 294ff.).

Dieser negativen Welt der Verstrickungen, des Vergewaltigens und Tötens hat Tirso eine positive Gestalt entgegengestellt: die Davids, der nicht seinen Leidenschaften nachgibt (und Tamar nicht an Amnon rächt, noch diesen an Absalom), der sogar bereit ist, die Gerechtigkeit des Königs (III, v. 346ff.) zurückzustellen zugunsten des Verzeihens und der Gnade. Dieses Verhalten aber ist keineswegs Ausdruck von Schwäche. Es beruht vielmehr auf Davids Einsicht, daß auch ihm bereits von Gott selbst eine (Tod-)Sünde vergeben worden ist, weil er bereut hat: der Ehebruch mit Batscheba und die Tötung ihres Mannes (David selbst spricht von seinem „adulterio homicida", II, v.370). Da David als König das Abbild Gottes ist, hat auch er Erbarmen („piedad") vor Gerechtigkeit („justicia") ergehen zu lassen, oder wie er es im Bild sagt:

> El castigo es mano izquierda
> mano es derecha el perdón.
> Pues ser izquierdo es defeto. (III, v. 376-378)

(„Die Strafe ist die linke Hand,/die Rechte das Verzeihen./Linkshändig sein ist aber ein Defekt.")

Diese im Grunde ungeheuerliche Familiengeschichte von Blutschande, Vergewaltigung, Brudermord und dem Plan, auch skrupellos den eigenen Vater und König des eigenen Ehrgeizes willen aus dem Weg zu räumen, soll den Zuschauer nun keineswegs zur Empörung über das in der Bibel Berichtete anleiten. Tirso möchte das Publikum seiner *comedia* vielmehr zu zwei mit dem Medium des Theaters eindrucksvoller als mit den bloßen Verfahren der Predigt vermittelbaren Einsichten und Verhaltensänderungen führen: 1. der Mensch, dieser Schluß drängt sich dem Zuschauer unausweichlich auf, darf nie seinen Leidenschaften und Affekten nachgeben. Amnon, Tamar und Absalom illustrieren die verhängnisvollen Folgen eines gegenteiligen Verhaltens. 2. Nicht das Pochen auf weltliche Werte wie Ehre oder Rache lösen den Fluch der bösen Tat, erlösen aus dem Kreislauf von Verbrechen und Rache. Dies kann nur durch

Verzicht auf die weltlichen Werte und ein bedingungsloses Bekenntnis zur zentralen christlichen Kategorie des Vergebens geschehen.

Als Modell für ein solches Verhalten wird dem Zuschauer David gezeigt, der trotz seiner unmittelbaren Betroffenheit als Vater (und als König) auf jede Form von Strafe und Rache verzichtet. Dieses Bild Davids wird in letzter Konsequenz allerdings erst in Calderóns *Los cabellos de Absalón* dargeboten werden. Tirso hebt im Hinblick auf seine Wirkabsicht beim Zuschauer einen anderen Aspekt an David hervor: den des Leidens des Gerechten in einer Welt der maßlosen Leidenschaften. So schließt Tirso denn seine *Venganza de Tamar* (deren Rache, das erübrigt sich zu sagen, in keiner Weise gebilligt wird) mit einer bewegten Klage Davids, die den Zuschauer natürlich in seiner Verurteilung der von ihren Affekten gesteuerten Schuldigen bestärkt:

> Pierda el consuelo
> la esperanza de volver
> al alma, pues a Amón pierdo.
> Tome eterna posesión
> el llanto, porque sea eterno,
> de mis infelices ojos,
> hasta que los deje ciegos.
> Lástimas hable mi lengua;
> no escuchen sino lamentos
> mis oídos lastimosos.
> Ay, mi Amón, ay mi heredero,
> llore tu padre con Jacob diciendo,
> hijo, una fiera pésima te ha muerto. (III, v. 1054-1066)

(„Verlieren möge der Trost/die Hoffnung, in die Seele/zurückzukehren, da ich Amnon verliere./Ewigen Besitz sollen die Tränen/ergreifen von meinen unglücklichen Augen,/auf daß die Klage unablässig sei,/bis sie erblindet sind./Wehklagen bringe meine Zunge hervor;/nur noch Klagelaute sollen meine kummervollen Ohren hören./Ach, mein Amnon, ach mein Erbe,/dein Vater soll mit Jakob klagen und bekennen,/daß Dich, mein Sohn, eine elende Bestie getötet hat.")

Diese positive Sicht Davids als des Vergebenden, der auf den modernen Leser rasch den negativen Eindruck der allzu großen Nachgiebigkeit und Hilflosigkeit macht, entspricht im übrigen, wie Dixon gezeigt hat, der Interpretation der zeitgenössischen, Tirso selbstverständlich vertrauten gelehrten Bibelexegese.

Aber — und dies ist im Vorgriff auf Calderóns Behandlung des Stoffs festzuhalten — die Gestalt Davids steht noch nicht im Vordergrund der Wirkabsicht Tirsos. Mit der *Venganza de Tamar* will er — als Mönch und Priester die Bühne durchaus als Kanzel für eine visualisierte Predigt nutzend — an einem überzeugenden biblischen Stoff vor allem die Folgen mangelnder Affektbeherrschung aufzeigen. Eine durchaus analoge Zielsetzung hatte Tirso im übrigen mit seinem *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Uraufführung wohl 1624), der berühmten ersten dramatischen Bearbeitung des Don Juan-

Stoffs. Nur sind dort die Folgen einer mangelnden Affektbeherrschung (Don Juan läßt sich von einer Liebschaft zur anderen treiben) dem Publikum noch drastischer dargestellt: der Täter wird vor den Augen der Zuschauer von der Hölle verschlungen.

Wie demgegenüber eine Welt ohne Rache und Leidenschaften aussehen könnte, hat Tirso in der *Venganza de Tamar* den Zuschauern kurz dargestellt: das in der Bibel genannte Fest der Schafschur gibt ihm Gelegenheit, der von der Idee der Rache bestimmten höfischen Welt eine ideale ländliche Welt eines konfliktfreien Zusammenlebens der Hirten entgegenzustellen. Mit dieser „realen Utopie", wie sie sich in der spanischen Literatur der Renaissance immer wieder findet, will Tirso seinen Zuschauern den Beleg liefern, daß jene moraltheologisch geforderte Welt der Affektbeherrschung durchaus realisierbar und attraktiv ist.

Um der Demonstration seines theologischen Anliegens willen hat Tirso im übrigen eine sehr wichtige Änderung gegenüber dem biblischen Bericht vorgenommen. In der *comedia* erscheint das Unglück des Hauses Davids ganz vorrangig als das Ergebnis des eigenständigen und damit auch moralisch zu verantwortenden Handelns der Kinder Davids (III, v. 370ff.). Nach dem Bibeltext dagegen sind alle ihre Taten Folgen der Sünden Davids, deren unausweichliche Folgen Gott selbst Nathan verkündet hatte („Quamobrem non recedet gladius de domo tua in sempiternum, eo quo despexeris me, et tuleris uxorem Uriae Hethaei, ut esset uxor tua", 2 Sam 12, 10). Wenn nun Tirso den expliziten Hinweis auf diesen Fluch Gottes wegläßt, so wird dadurch der Eindruck, das ganze Geschehen sei vorherbestimmt, vermieden. Tirsos Hinweis auf die Notwendigkeit der Affektbeherrschung fußt ja gerade auf der Vorstellung von der Eigenverantwortung und Selbstbestimmung des Menschen. Ohne sie wäre das theologische Theater des Siglo de Oro funktionslos.

V.

Über das Leben von Felipe Godínez ist nur sehr wenig bekannt[17] — außer der Tatsache, daß er aus Sevilla stammt, Priester war, 1624 von der Inquisition als Neuchrist (d. h. den jüdischen Bräuchen noch anhängender „converso" und „judaizante") verurteilt wurde und sein Leben als obskurer Kaplan in Madrid beendete. Sein Theaterwerk ist zweifelsohne immer noch das am wenigsten erforschte von allen Autoren des Siglo de Oro. In dem — verglichen mit Lope oder Calderón — wenig umfangreichen Werk von etwa 20 *comedias* (von z. T. unsicherer Zuschreibung) herrschen religiöse Themen vor, darunter besonders

[17] Die sehr prekäre Quellenlage zu Godínez vermag auch Germán Vega García-Luengos in seiner Monographie nicht zu ändern: *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudio sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas. La Reina Ester. Ludovico el Piadoso* (Valladolid, 1986).

solche mit Stoffen aus dem Alten Testament wie *Los trabajos de Job, Amáis y Mardoqueo, La Reina Esther, Judit y Holofernes, La mujer espigadera* (über die Gestalt Ruths) und *El harpa de David*, eine 1624 im Inquisitionsprozeß genannte, doch nicht überlieferte erste *comedia* über den David-Stoff aus der Feder von Godínez, die — wie heute allgemein angenommen — wohl nicht mit dem Stück *Las lágrimas de David* identisch ist.[18] Eine aus dem 18. Jahrhundert stammende starke Überarbeitung („refundición") der *Venganza de Tamar* Tirsos ist ihm vom damaligen Herausgeber der Einzelausgabe („suelta") zugeschrieben worden — was, falls diese Zuschreibung zuträfe, Godínez' großes Interesse am David-Stoff belegen würde.[19]

Die zweifelsohne von Godínez stammende *comedia Las lágrimas de David*, die allein hier dargestellt werden soll, behandelt sozusagen die Vorgeschichte zu Tirsos Theaterstück: Davids Ehebruch mit Batscheba und seine Reue über dieses Geschehen, so wie es in 2 Sam 11 und 12, 1-14 berichtet wird. Auch bei Godínez ist dieser biblische Stoff in die typische Liebeshandlung der *comedia* umgesetzt, die bei ihm — anders als bei Tirso — zu der für das Genus typischen Lösung des Liebeskonflikts und zur positiven Wiederherstellung der Ordnung führt: zur Heirat Davids mit Batscheba. Die *comedia* ist in ihrer Gesamtheit sehr einfach aufgebaut: Akt 1 führt das Paar Batscheba und Urija in einer frei erfundenen Szene anläßlich seiner Hochzeit ein und zeigt dann, nunmehr auf dem Bibeltext fußend, wie sich David in die im Bad beobachtete Frau verliebt und für sich gewinnt. In Akt 2 wird dargestelt, wie sich David und Batscheba bei dem Bemühen, die zwischenzeitlich eingetretene Schwangerschaft vor Urija zu vertuschen, immer tiefer in Schuld verstricken. Im Werteschema der *comedia* heißt dies, daß sie aus dem Bereich der Ehre („honor") in den der Leidenschaft („pasión") und Affekte absinken, aus moralisch autonomen Personen zu Getriebenen werden. Mehrfach bekennt besonders David in langen selbstanalytischen Monologen, daß er die geistige und sittliche Autonomie verloren hat. Wiederholt bezeichnet er sich als „loco" („verrückt", so v. 1459 und 1999), d. h. seinen Leidenschaften ausgeliefert. Akt 3 schließlich berichtet vom Tod Urijas und zeigt, wie David durch das Gleichnis des Propheten Nathan Einsicht in seine Schuld gewinnt (2 Sam 12, 1-14) und die — im Titel angedeutete — Buße tut.

Auch Godínez hält sich eng an die konventionellen Vorgaben der *comedia*: das reduzierte Personeninventar, die Verwendung von Musik, den Gebrauch der Polymetrie. Eine besonders breite Rolle räumt er der hochkonventionalisierten Gestalt des „gracioso" ein, der komischen Figur, die hier nicht wie bei Tirso und Calderón mit einer der biblischen Figuren identifiziert wird. Er ordnet David eine frei erfundene, doch ganz in der Tradition der *comedia* stehende Dienerfigur zu, die den sprechenden Namen Matatías trägt, was etwa „Weiberheld" bedeutet. Sein großsprecherisches, doch feiges Verhalten zielt darauf ab, das

[18] Ebd., 107-111.

[19] Ebd., 154-171.

Gelächter des Publikums zu provozieren. Mit ihm wird dem ernsten religiösen Stoff eine besondere Attraktivität gegeben, denn, wie zeitgenössische Dokumente durchaus belegen, waren auch die Zuschauer des katholischen Spaniens im Siglo de Oro selbstverständlich weniger auf theologisch-moralische Belehrung als auf Unterhaltung aus.[20] Doch unter der süßen Schale der *comedia* wollte der Priester Godínez seinem wohl eifriger in das Theater als zur Predigt eilenden Publikum einen — dreifachen — religiös-moralischen Kern vermitteln und ihm mit den Mitteln des Schauspiels Plausibilität und Akzeptanz verleihen. Zum ersten wird in der *comedia* — durchaus gattungskonform — die Institution des Königtums als göttliche Einrichtung gefeiert („[...] un rey poderoso/es de Dios copia fiel", v. 2740/41; „ein mächtiger König ist das getreue Abbild Gottes") und zugleich wird ein aus dem Fall Urijas ableitbares Widerstandsrecht wiederholt scharf zurückgewiesen (v. 1676-1680: „Los leales/ciegamente obedecemos al rey, sin interpretarles/lo interior de sus motivos/que los reyes son deidades"; „wir Getreuen gehorchen dem König blind, ohne nach dem geheimen Grund ihrer Motive zu forschen, denn die Könige sind Gottheiten").[21]

Zum zweiten wird — in für die Zuschauer sicher entlastender Weise — das Problem der Schuld behandelt: diese führt nicht automatisch zur Verdammnis; sie ist vielmehr — recht verstanden — Teil des göttlichen Heilsplans. So rechtfertigt der als Geist nach seinem Tod auftretende Urija ausdrücklich seinen eigenen von David verursachten Tod, wenn er zu Batscheba sagt: „Muera, aunque inocente Urias,/vive tú, que un Salomón/importa a la redención,/y al linaje del Mesías" (v. 2675-1678; „Urija mag, wenn auch schuldlos, sterben; Du aber sollst leben, denn die Erlösung und das Geschlecht des Messias brauchen einen Salomon"). Er (und damit auch Batscheba und David) sehen sich als unvermeidliches Element im Heilsgeschehen, dem Kommen Christi. Doch ist diese — dem zeitgenössischen Zuschauer unmittelbar plausible — Rechtfertigung der Täter genau wie bei Tirso an Bedingungen gebunden: an Reue und Buße.

Um dieses, sein drittes Anliegen den Zuschauern deutlich zu machen, hat Godínez im Schlußteil des 3. Aktes König David geradezu eine Illustration des Bußsakramentes in den Mund gelegt (v. 2820-2971), das vom Bekenntnis der Sünden (v. 2830) über die Reue (v. 2865), die Annahme der Buße („penitencia",

[20] Das Publikum war teilweise mehr an den lustigen Vor- und Zwischenspielen mit Musik und Tanz als an der *comedia* selbst interessiert. Die in der älteren Forschung häufig behauptete Affinität und Vorliebe des spanischen Publikums für theologische Fragestellungen ist ein inzwischen korrigierter Mythos.

[21] Die sozialgeschichtliche Betrachtung der *comedia* versteht diese als Instrument zur Propagierung der seinerzeitigen Monarchie und der gesellschaftlichen Immobilität. Dennoch fehlen in der *comedia* nicht die Angriffe auf eine zur Tyrannei entartete Monarchie, wie A. Robert Lauer gezeigt hat: „La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano", in *Hacia Calderón: Octavo Congreso Anglogermano Bochum 1987*, hg. Hans Flasche (Stuttgart, 1988), 65-76. Seine Auffassung in *Los cabellos de Absalón* werde Kritik am Königtum geübt (71-72), ist jedoch unzutreffend.

v. 2883) zur Wiedergutmachung („satisfacción", v. 2939) führt, d. h. zur erneuten Hinwendung Davids zu Gott und der ehrenvollen Heirat mit der jungen Witwe Batscheba (v. 2940 ff.). Auf diese Art wird der bei Gott und den Menschen erregte Anstoß des Sünders („escándalo", v. 2962) aufgehoben. Ja es wird theologisch durchaus korrekt ausdrücklich festgestellt, daß der Sünder nach der Buße ein Besserer ist als zuvor („mejor rey, que antes fuy", v. 2967; „ein besserer König, als ich vorher war").

Wenn David sich schließlich selbst als „arrepentido ejemplar", als vorbildhaft Bußfertigen (v. 2914) bezeichnet und die im Titel der *comedia* genannten Tränen seine Bußfertigkeit unterstreichen (v. 2805), so ist deutlich, daß das eigentliche Anliegen des Geistlichen Godínez in diesem Werk die Verwendung des Theaters zur Illustration der für die Lebens- und Glaubenspraxis des Katholiken zentrale Bußsakramente war. Um deren Notwendigkeit und positive Rolle im Glaubensleben für die Zuschauer besonders hervorzuheben, hat sich Godínez nicht gescheut, den ansonsten genau befolgten, wenn auch theatralisch ausgeschmückten Bibeltext leicht zu verändern. Er übergeht 2 Samuel 12, 14, wo David ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß das im Ehebruch mit Batscheba gezeugte Kind sterben muß. Godínez läßt vielmehr den Eindruck entstehen, als sei Salomon das erste von David mit Batscheba gezeugte Kind und stellt so eine direkte Verbindung zwischen Davids Sünde, seiner Reue und dem weiteren faktischen Verlauf der Heilsgeschichte her, wie es ja auch Urija bereits formuliert hatte. Genau wie Tirso übergeht auch er 2 Samuel 12, 10, um das heikle — im damaligen innerkonfessionellen Streit so brisante — Thema der Prädestination zu vermeiden. Statt dergleichen Streitfragen im Detail auf der Bühne zu erörtern, was zweifelsohne auch die Zensur auf den Plan gerufen hätte, ging es ihm darum, für sein katholisches, an den Glaubensinhalten ja gar nicht zweifelndes Publikum die unmittelbare und befreiende Wirkung des Bußsakraments einsichtig zu machen.

Ob in dem — für die *comedia* insgesamt keineswegs unüblichen — Hervorheben der Königswürde der Dank des Neuchristen Godínez gegenüber Philipp III. gesehen werden darf, der die „conversos" beschützte, und ob in der ausführlichen Thematisierung des Sündenfalls von David eine Reminiszenz der früheren jüdischen Glaubenspraxis von Godínez zu erkennen ist, in der „Davids Verstrickung in Schuld, seine Reue, die ihm gewährte Verzeihung" eine besondere Rolle spielten,[22] kann beim gegenwärtigen Stand der Kenntnisse seiner Biographie und seines Werks nicht entschieden werden. Dies gilt auch für sein Hervorheben der unmittelbaren, befreienden Wirkung der Buße, was als Zurückweisung altchristlicher, auf Statusfragen pochender Positionen verstanden werden könnte.

[22] Nach Auffassung des jüdischen Schrifttums hat „David aus seinen Sünden hohe, für die Juden allgemein gültige Ethik gelernt: Gott lasse jeden überheblichen jämmerlich ‚an einer Sache straucheln, die sogar Schulkinder kennen'". *Theologische Realenzyklopädie*, VIII, 386.

VI.

Von den *Lagrimas de David* führt kein direkter Weg zu Calderóns *Los cabellos de Absalón*. Diese *comedia* steht jedoch in unmittelbarem Zusammenhang mit Tirsos *La venganza de Tamar*. Calderóns Stück ist eine zum Teil wörtliche Übernahme und Fortsetzung des Werks von Tirso, eine jener sogenannten „refundiciones", die in der uferlosen Theaterproduktion des Siglo de Oro keine Seltenheit darstellen. Calderón hat die drei Akte der *Venganza de Tamar* zu zwei neuen Akten zusammengeschmolzen und ihnen einen weiteren dritten hinzugefügt, der ganz aus seiner Feder stammt.[23] Seine *comedia* endet also nicht mit der Ermordung Amnons während der Schafschur, sondern führt den biblischen Bericht fort. Sie stellt die Geschichte des Brudermörders Absalom dar, so wie sie in den Kapiteln 13-18 von 2 Samuel erzählt ist: die Flucht Absaloms; seine zwei Jahre später erfolgte Aussöhnung mit seinem Vater David durch die Fürsprache Joabs und die Intervention einer Seherin, des „Weibes von Thekoa", das bei Calderón Teuca heißt; Absaloms anschließende Rebellion gegen David und der daraus folgende Bürgerkrieg; die Vertreibung Davids aus Jerusalem und die Schändung seiner Konkubinen; endlich Absaloms Tod im Kampf mit Davids Truppen, in dessen Verlauf er sich mit den Haaren im Astgewirr einer Eiche unentwirrbar verfängt und hilflos zwischen Himmel und Erde hängend von Joab mit drei Lanzen (wegen Brudermord, Unzucht und Ungehorsam gegenüber seinem Vater, wie Calderón interpretiert) getötet wird, obwohl David ausdrücklich befohlen hatte, ihn zu schonen.

Diese knappe Zusammenfassung des 3. Akts der *Cabellos de Absalón* zeigt, daß auch Calderón dem biblischen Bericht prinzipiell sehr genau gefolgt ist. Dennoch hat er sich nicht darauf beschränkt, diesen Bericht lediglich in ein Bühnengeschehen umzusetzen. Er hat ihn vielmehr einer tiefgreifenden theologischen Deutung unterzogen. Dabei nimmt er die beiden Themen auf, die Tirso in der *Venganza de Tamar* herausgestellt hatte: das Thema der Affektbeherrschung und der Willensfreiheit einerseits und das des Verhältnisses von Rache und Vergebung andererseits. Allerdings hat Calderón diese Themen systematisiert und in den drei Akten der *comedia* hindurch konsequent dargestellt. Interessanterweise gerät damit seine Fassung des David-Stoffes in unmittelbare Nähe zu seinem wohl bekanntesten Werk, der *comedia La vida es sueño*, die 1635, also rund 15 Jahre vor den *Cabellos de Absalón* entstanden war. Wie hier Absalom so rebelliert dort Segismundo ganz von seinen Affekten getrieben gegen seinen Vater, den rechtmäßigen Herrscher, und reißt die Herrschaft an sich. Der Ausgang der beiden Stücke ist jedoch grundsätzlich verschieden:

[23] Aus der Flut der Calderón-Literatur sei hier nochmals auf die Arbeiten von Dixon und die dort zum Thema genannten Untersuchungen verwiesen. Die künstlerische Umgestaltung des Werks von Tirso, die Calderón trotz seiner evidenten Übernahmen vorgenommen hat, untersucht u. a. Walter Holzinger, „Imagistic Patterns and Techniques in Calderón's *Los cabellos de Absalón* and its Indebtedness to Tirso's *Venganza de Tamar*", *Neophilologus*, 62 (1978), 233-247.

Segismundo, der Einblick in die Scheinhaftigkeit der Welt und die Notwendigkeit des moralisch guten Handelns erlangt hat, wird zum Ideal eines verantwortungsbewußten christlichen Herrschers, während Absalom seinen Trieben bis zu seinem Tod nachgibt und schließlich der Strafe Gottes erliegt.

Schärfer als Tirso hat Calderón die Frage der Affektbeherrschung und der Willensfreiheit, des „libre albedrío" herausgestellt. Er charakterisiert Amnon, Tamar und Absalom durch ihr widerstandloses Nachgeben gegenüber ihrem jeweiligen Laster: der Sinnlichkeit, der Rachsucht und dem Ehrgeiz. Schon in der ersten Szene weist daher David seinen liebeskranken Sohn auf die Notwendigkeit und die Möglichkeit hin, sich den Affekten zu widersetzen:

> [...]
> aliéntate: imperio tiene
> el hombre sobre sí
> y los esfuerzos humanos
> llamado uno, todos vienen.

(v. 175-178; „fasse Mut: Gewalt hat/der Mensch über sich/und wird auch nur eine gerufen,/so stellen sich alle menschlichen Kräfte ein").

Die hier thematisierte Freiheit des menschlichen Willens hat Calderón in allen seinen theologisch orientierten Werken hervorgehoben. Er folgt in der inhaltlichen Füllung dieser Vorstellung seinen Lehrmeistern, den Jesuiten. Anders als in den *comedias* behandelt er in den *autos sacramentales* dabei auch immer wieder das komplizierte Verhältnis von (determinierender) Erbsünde und (autonomes Handeln garantierendem) „libre albedrío". In den *comedias* dagegen — so besonders in *La vidas es sueño* — wirft er die Frage nach dem Verhältnis von Willens- und Handlungsfreiheit des Menschen und seiner gleichzeitigen Determinierung durch das Ganze des Kosmos auf, wie sie die zu seiner Zeit besonders aktuelle Astrologie postulierte. Um bei den Zuschauern keinen Zweifel an der Eigenverantwortlichkeit des Einzelnen aufkommen zu lassen, hat auch Calderón wie vor ihm Tirso den Fluch Gottes über das Haus Davids nicht erwähnt. Andererseits thematisiert er dennoch die Frage der Vorherbestimmung sehr nachdrücklich in der Gestalt der Seherin Teuca, die anders als die analoge Gestalt der eher episodischen Laureta bei Tirso in allen drei Akten der *Cabellos de Absalón* auftritt. Bezeichnenderweise wird aber ihr Wissen als dämonischen Ursprungs bezeichnet („un demonio la tormenta", v. 2016; „ein Dämon quält sie"). Daß dennoch eine (von Calderón nicht in Abrede gestellte) mögliche Vorausschau den „libre albedrío" nicht einschränkt, wird dem Zuschauer an Absalom drastisch vor Augen geführt: dieser deutet Teucas Vorhersage, er werde eines Tages zwischen Himmel und Erde enden, als Prophezeiung seiner Erhebung zum Königtum. Er versteht sie nicht als Warnung vor seinem hochmütigen Ehrgeiz und konkrete Vorausdeutung seines Todes, der ihn mit seinem Haar an einem Baum hängend ereilt. Dieser Tod aber wäre durch ein moralisch gutes Handeln (das „obrar bien, que Dios es Dios" — „Handle gut, denn Gott ist Gott" — aus dem *Großen Welttheater*) vermeidbar gewesen. Für

den zeitgenössischen Zuschauer einer religiösen *comedia* war die Gestalt Absaloms — und dies sei im Hinblick auf den Titel des Werkes angemerkt — bereits negativ konnotiert, auch wenn er den biblischen Bericht nicht gekannt hätte: seine im Titel der *comedia* an so hervorragender Stelle genannten Haare, die im Stück selbst dann als blond bezeichnet und mit der Sonne assoziiert werden, signalisieren seine — verwerfliche — Eigenliebe (den „amor sui" im Sinne Augustins), seinen Narzißmus (v. 1746ff. vergleicht ihn ausdrücklich mit Narziß) und seine Sinnlichkeit, die in zahllosen Liebesgedichten des spanischen Barock immer wieder mit der blonden Haarpracht (Quevedo spricht von den „goldenen Ozeanen") in Verbindung gebracht wird.

Stärker als Tirso unterstreicht Calderón den Ehrgeiz Absaloms, der sich auch durch die flehentlichen Bitten Davids (anders als der Segismundo aus *La vida es sueño*) nicht zu Versöhnung und Gehorsam bewegen läßt (v. 2223ff.), dem jeweils schlimmsten Rat (so dem zur Vergewaltigung der Konkubinen Davids) folgt (v. 2807ff.) und in seiner selbstverschuldeten Verblendung und um diesseitiger Ehre willen bereit ist, seine Brüder und seinen Vater zu töten (v. 3093ff.). Erst im Tod — an seinen Haaren zwischen Himmel und Erde hängend — kommt er — als warnendes Beispiel zu spät — zu der Einsicht, Diesseits und Jenseits verloren zu haben:

> Sin el cielo y sin la tierra
> entre la tierra y el cielo

(v. 3163f.; „Ohne Himmel und ohne Erde/zwischen Himmel und Erde").

Hatte Tirso sich darauf beschränkt zu zeigen, welch negative Folgen die fehlende Affektbeherrschung der Kinder Davids im privaten Bereich der Familie zur Folge hatte, so stellt Calderón mit der Fortführung der Geschichte Absaloms dar, welch negative Konsequenzen eben diese fehlende Affektbeherrschung auch für den öffentlichen Bereich, den Staat, hat. Das Königreich Davids wird durch das moralische Versagen Absaloms in Chaos und Bürgerkrieg gestürzt. In diesem Geschehen spiegelt Calderón seine Auffassung, daß im privaten und im öffentlichen Bereich die gleichen moralischen Gesetze verbindlich sind, so wie er es im *Großen Welttheater* bereits dargelegt hatte. Er benutzt daher den Schlußteil der *comedia*, um sehr ausdrücklich gegen den seinerzeit von der Kirche strikt verurteilten Machiavellismus zu polemisieren, zu dessen Grundvorstellungen die Dissoziation von Herrschaft und Moral gehört.[24] Joab, der den wehrlosen Absalom tötet (unbarmherzig und unter Anmaßung des göttlichen Richteramts) beruft sich bei seinem Tun *expressis verbis* auf die „Staatsraison" des Italieners:

[24] Einen Überblick über den spanischen Antimachiavellismus bietet José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español* (Madrid, 1981), III, 60ff. Daß Calderón dieses Problem des Herrschers mit im Auge hatte, belegt auch die Tatsache, daß er Absalón in Aquitofel den Typus des schlechten Ratgebers und Schmeichlers zur Seite gegeben hat, der im 17. Jahrhundert als eines der großen Probleme der monarchischen Praxis angesehen wurde.

la justa razón de Estado
no se reduce a preceptos
de amor: yo le he de matar.

(v. 3145-47; „die Staatraison / läßt sich nicht auf das Gebot der Liebe / zurückführen: ich muß ihn töten").

Für Calderón ist klar, daß diese von den christlichen Werten gelöste Staatsauffassung nur zu immer neuen Verstrickungen führen muß, zumal er der Meinung ist, daß das Volk keineswegs von Natur aus gut ist (wie die Aufklärer postulieren sollten), sondern von seinen Leidenschaften getrieben wird: es ist für ihn daher „vulgo", „plebe" und „monstruo desbocado" (v. 2689; „zügelloses Ungeheuer"), das der Führung durch ein christliches Königtum bedarf, für das Calderón wie Godínez in seinen *comedias* explizit eintritt. David erscheint bei Calderón als ein solcher vollkommener christlicher Herrscher.

Calderón hat aber nicht nur die erste Thematik aus Tirsos *Venganza de Tamar*, die der Affektbeherrschung, übernommen und fortentwickelt. Er hat dies auch mit dem zweiten Problemkomplex getan, dem der Strafe, Rache und Vergebung. Tirsos David war am Ende seiner *comedia* ein zu Tode betrübter Mann, der aber dennoch gegenüber dem Brudermörder Absalom und die ihn unterstützende Tamar keine Gedanken der Rache und der Strafe hegt, ganz so wie er ja bereits Amnon verziehen hatte. Calderón zeigt nun — im übrigen durchaus in Übereinstimmung mit dem Bibeltext, was manchen Interpreten entgangen ist, — wie David nicht nur bereit ist, seinem Sohn Absalom zu verzeihen, sich vor ihm zu demütigen, um sich mit ihm auszusöhnen („Seamos, Absalom, amigos"; v. 2223; „Seien wir, Absalom, Freunde"). Er verzeiht auch Semey, der sich erdreistet, seinen König zu verfluchen und ihn mit Steinen zu bewerfen (2 Sam 16, 5-13) und versichert ihm

que palabra te doy de no vengarme
en mi vida de ti y las iras tuyas

(v. 3006 f.; „denn ich gebe Dir mein Wort, mich zu meinen Lebzeiten / nicht an Dir für Deine Zornesausbrüche zu rächen").

Auch Joab, der gegen seinen ausdrücklichen Befehl seinen Sohn Absalom getötet hat, versichert David nochmals mit Semey

los dos me habéis ofendido,
yo os perdono [...] no me vengo.

(v. 3220 f.; „ihr beide habt mich gekränkt, / doch ich verzeihe euch [...] ich werde mich nicht rächen").

Die gleiche Zurückhaltung gegenüber seinen Feinden zeigt David in der Schlußszene der *comedia*, wo er bewegte Klage führt über den Tod Absaloms und gesteht

Ya sé que vencedor quedo [...]
Toda la victoria diera
de una sola vida en precio.

(v. 3206-08; „ich weiß, daß ich [im Kampf um Jerusalem] der Sieger bin. / Doch ich gäbe den ganzen Sieg hin / als Preis für ein einziges Leben [das Absaloms]").

Es ist dies im übrigen nur die Zusammenfassung von 2 Samuel 19, 1-5, doch ohne die für Calderóns Deutung der Gestalt Davids aufschlußreiche Replik Joabs „et vere cognovi modo, quia si Absalom viveret, et omnes occubissemus, tunc placeret tibi" (2 Sam 19, 6).

Für den heutigen Leser erweckt die Gestalt Davids in den *Cabellos de Absalón* aufgrund der angeführten Textstellen den Eindruck, als schwanke er entschlußunfähig zwischen seinen Pflichten als König, die ihn zu öffentlicher Gerechtigkeit und Strafe zwingen, und einer fast bedingungslosen Liebe zu seinen Kindern, vor allem zu den besonders sündigen, Amnon und Absalom, die ihn veranlaßt, selbst ihre schwersten Vergehen ungeahndet sein zu lassen. Dabei ist festzustellen, daß gerade seine Nachgiebigkeit diesen seinen Söhnen gegenüber erst deren Taten möglich gemacht hat. Eine moderne, an psychologischen Kategorien orientierte Kritik hat daher die Gestalt Davids bei Calderón als problematischen Charakter zu verstehen und seine Situation mit dem Begriff des Tragischen zu fassen versucht, so in den an sich durchaus verdienstvollen Untersuchungen von Gwynne Edwards[25] und Francisco Ruiz Ramón.[26] Demnach wäre diese *comedia* inhaltlich gesehen eine der wenigen Tragödien im Theater des Siglo de Oro.

Einer solchen aktualisierenden „tragischen Deutung" hat jedoch V. Dixon neuerdings mit dem Hinweis widersprochen, daß Calderóns Bild Davids sich in völliger Übereinstimmung mit dessen Sicht in der zeitgenössischen Bibelexegese befindet, deren Anliegen es gewiß nicht war, den Begriff des Tragischen in die christliche Weltsicht einzuführen. Nach dieser Deutung ist David keineswegs eine tragische Gestalt, sondern die alttestamentliche „figura Christi": er urteilt und verurteilt nicht; er weist den Irrenden immer wieder den rechten Weg, ohne sie zu dessen Befolgung zu zwingen; seine Liebe gilt gerade denen, die besonders stark gefehlt haben; er verzeiht allen, soweit sie seine Person (nicht jedoch den König!) beleidigen, weiß jedoch, daß für alle das Gericht Gottes unausweichlich ist, falls sie nicht bereuen und umkehren. Dieses Wissen um die kommende Strafe Gottes und nicht eine sozusagen pathologische Kindesliebe ist der Grund, warum Calderón David so tieftraurig über Absalom noch zu dessen Lebzeiten klagen läßt:

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
¡Ay Absalón, hijo querido mío,
como procedes mal aconsejado!

[25] „Calderón's *Los cabellos de Absalón*: A Reappraisal", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1971), 218-238.

[26] „En torno al sentido de *Los Cabellos de Absalón* de Calderón", *Segismundo*, 11 (1975), 154-170. Analoge Auffassungen vertritt M. Gordon, „Calderón's *Los cabellos de Absalón*: The Tragedy of a Christian King", *Neophilologus*, 64 (1980), 390-401.

No lloro padecer tu error impio,
mas lloro que no seas castigado
de Dios; a El estas lágrimas envio
en nombre tuyo, porque perdonado
quedes de la ambición que a esto te indujo.

(v. 2980-87; „Fließt Tränen ohne Unterlaß./Ach Absalom, mein geliebter Sohn,/wie schlecht beraten handelst Du!/Ich weine nicht, weil ich Dein gottloses Irren erleide,/ich weine, damit Du nicht von Gott/bestrafst wirst; an Ihn richte ich meine Tränen/in Deinem Namen, damit Dir vergeben wird/der Ehrgeiz, der Dich zu alle dem verleitet hat".)

David versucht so, Absalom zur Buße anzuregen, um ihm die sonst unumgängliche göttliche Strafe zu ersparen. Absalom folgt dem Rat jedoch nicht und entgeht daher auch nicht seiner Strafe. Sein nach menschlichen Vorstellungen auf ganz und gar unwahrscheinliche Weise erfolgter Tod wird in der Schlußszene für den Zuschauer ganz eindeutig als Gottesstrafe verstanden. Tamar bezeichnet ihn als „castigo tan funesto" (v. 3188; „solch unheilvolle Strafe") und die Seherin Teuca bekennt angesichts dieses Todes

que es grande Dios el que sabe
partir castigos y premios.

(v. 3197f.; „groß ist Gott, denn er weiß/Lohn und Strafe zu verteilen".)

Aus alle dem ergibt sich, daß Calderón in den *Cabellos de Absalón* nicht die Tragik menschlichen Handelns zeigen wollte und konnte. Diese ist für ihn schon deshalb nicht gegeben, weil der Mensch nach seiner Auffassung aufgrund der Willensfreiheit immer noch die Chance der Umkehr hat. Absalom allerdings hat diese Chance, die ihm David — darin Christus gleich — vorbehaltlos immer wieder geboten hat, nicht ergriffen und nicht die notwendige Buße getan. Daher wurde er, so zeigt Calderón, von Gott exemplarisch bestraft. Sein Gegenbild David hat seinerseits auf jede Strafe und Rache verzichtet. Er tut dies, so wenigstens deutet Calderón den biblischen Bericht im Gefolge der zeitgenössischen Exegese, weil er nicht mehr dem alttestamentarischen Gesetz der Vergeltung folgt, sondern das neutestamentliche der Liebe und des Verzeihens vorwegnimmt, das sich in Christus inkarniert. Eine auch nur flüchtige Kenntnisnahme von Calderóns *autos sacramentales* zeigt, daß diesem eine solche figurative Denkweise bestens vertraut war.

Ein Blick vom Ende der *comedia* Calderóns auf seine Vorlage bei Tirso de Molina zeigt, daß Calderón zwar die grundsätzliche Sicht der David-Geschichte mit diesem gemein hat, daß er jedoch versucht hat, die vereinzelten Themen der Willensfreiheit, des sittlichen privaten und öffentlichen Handelns und der Notwendigkeit der Buße in ein umfassendes theozentrisches Weltbild einzuordnen, das er gerade in der Gestalt Davids in seiner ganzen rigoristischen Strenge den Zuschauern seiner *comedia* zu vermitteln suchte. Es ist daher kein Zufall, daß die *comedia Los cabellos de Absalón* etwa um 1650 entstanden ist, kurz bevor Calderón sich in einer ganz bewußten Entscheidung zum Priester weihen ließ

(1651). Für Calderón ist der alttestamentarische David nicht nur — wie für Tirso und Godínez — ein Beispiel für die Notwendigkeit des Verzeihens, der Reue und der Buße im sozusagen privaten Leben eines jeden Christen. Für ihn ist David zugleich das Modell der — nach seiner Auffassung — einzig möglichen, wirklich geordneten menschlichen Gesellschaft, d. h. der von den Prinzipien des Christentums bestimmten Monarchie.

VII.

Der enge Bezug zwischen den hier behandelten drei *comedias* mit David als Protagonisten hat in der Vergangenheit zu der Frage geführt, ob zwischen ihnen nicht mehr als ein nur chronologisch und sachlich zufälliger Zusammenhang besteht. Nancy K. Mayberry hat diese Frage mit einer interessanten These zu lösen versucht.[27] Ausgehend von der Tatsache, daß Tirso auch sonst bisweilen zum Schreiben von Trilogien tendierte, hat sie folgende Hypothese vorgebracht: Tirsos *Venganza de Tamar* verlangt aus Gründen poetischer Gerechtigkeit nach einer Fortsetzung, da die sachlich notwendige Bestrafung des Brudermörders Absalom dem Zuschauer nicht gezeigt wird, was für einen Autor wie den Mönch Tirso eigentlich undenkbar sei. Andererseits fehle dessen Darstellung der Rache Tamars die Vorgeschichte, in der Davids Ehebruch mit Batscheba ihre Erklärung findet. Mayberry glaubt daher, daß Tirso nicht nur die *Venganza* geschrieben hat, sondern zwei weitere *comedias*, in denen die Vorgeschichte (der Ehebruch und Gattenmord) sowie deren letzte Folge (der Tod Absaloms) dargestellt wurden. Diese beiden Stücke seien — was im Siglo de Oro durchaus häufiger vorkam — in der Originalfassung verloren gegangen. Erhalten seien sie jedoch in den „refundiciones", den Bearbeitungen durch Godínez und Calderón, denen Tirsos Versionen im Manuskript oder durch Aufführungen bekannt gewesen seien.

Diese These ist beim gegenwärtigen Stand der Textüberlieferung zwar nicht zu beweisen, aber naturgemäß auch nicht eindeutig zu widerlegen. Ungeklärt bleibt besonders die Abhängigkeit der *Lágrimas de David* von Tirso. Wie sich jedoch aus der obigen Interpretation ergibt, handelt es sich bei dieser *comedia* von Godínez um ein in sich durchaus schlüssiges Werk, das keineswegs nur als Vorstufe zu der *Venganza de Tamar* verstanden werden kann.

Eindeutig ist dagegen Calderóns Abhängigkeit von Tirso. Doch nichts weist darąufhin, daß Calderón die Idee einer Fortsetzung der Geschichte Absaloms erst durch ein verlorenes Stück von Tirso erhalten hat.

Die genaue Lektüre der drei Werke zeigt vielmehr, daß alle drei Autoren mit ihren Stücken letztlich eine eigene Zielsetzung verfolgt und diese in der jeweils

[27] „Tirso's *La venganza de Tamar*: Second Part of a Trilogy?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), 119-127.

eigenen *comedia* konsequent dargestellt haben. Jede der drei *comedias* ist ohne die Kenntnis der anderen beiden angemessen zu verstehen — was der Idee einer Trilogie widerspricht. Selbst das relativ massierte Auftreten von drei David-Stücken im Zeitraum von 1620 bis 1650 weist nicht in die Richtung auf eine Trilogie. Das Thema war ganz zweifelsohne ein europäischer Gemeinplatz.

VIII.

Bei Tirso, Godínez und Calderón ist die Gestalt Davids, wenn auch mit verschiedenen Akzentuierungen, die dem damaligen spanischen Theater angemessene Illustration dessen, was der theologische Diskurs der Zeit über dessen Rolle als „figura Christi" reflektierte. Daß dieser Diskurs — wie jeder andere auch — seinerzeit hochkonventionalisiert war, sei abschließend als Ausblick anhand des *Dictionnaire historique et critique* von Pierre Bayle kurz verdeutlicht. Dort wird in der 1. Auflage von 1697 nach dem bei Bayle üblichen Verfahren einer Trennung in neutrales Referat als Haupttext und kritische Fußnoten als Nebentext die Gestalt Davids einer überaus scharfen Kritik unterzogen. Durchaus auf dem gleichen Bibeltext wie die *comedias* fußend wird dort ein ganz anderes, insgesamt stark negatives Bild von David entworfen. Bayle spricht ihm ganz allgemein die Qualität eines vorbildlichen Heiligen ab und hebt unter anderem Davids „cruauté prodigieuse" hervor, die dieser etwa bei der Ausrottung der Bevölkerung ganzer Landstriche und der verwerflichsten Behandlung von Gefangenen (die er u. a. zersägen ließ; vergleiche dazu den biblischen Bericht in 2 Sam 12, 31) unter Beweis gestellt hat.[28] Durchaus in Übereinstimmung mit einem modernen Interpreten wie dem zitierten G. Edwards tadelt Bayle Davids Haltung gegenüber seinen Söhnen. Durch mangelnde Strenge habe er leichtfertig die Vergewaltigung Tamars, die Ermordung Amnons, die Rebellion Absaloms und in deren Gefolge einen Bürgerkrieg sowie den Tod Absaloms selbst verschuldet. Die theologisch überhöhende Deutung dieser Ereignisse, wie sie sich noch ganz durchgehend im spanischen theologischen Theater findet, will oder kann der Frühaufklärer Bayle nicht mehr sehen. Für ihn ist die Zeit der theologischen Rechtfertigung und der Panegyriker Davids vorbei „qui ne touchent qu'aux bons endroits: il faut agir en Historien, il faut raporter le bien & le mal, & c'est ce qu'a fait l'Ecriture".[29] Von seiner Position einer aufklärerischen und bibelkritischen Geschichtsschreibung aus und im Namen einer universellen „morale naturelle" spricht Bayle dem Vater und Herrscher David die moralisch-religiöse Autorität und die Vorbildfunktion ab, die ihrem Publikum gerade möglichst suggestiv zu vermitteln die spanischen *comedias* angetreten waren.

[28] Zitiert nach der Ausgabe Rotterdam 1720, s. v., wo der Text der 1. Ausgabe und die spätere gereinigte Fassung abgedruckt sind, S. 964* D und 966*, n. VII.

[29] *Dictionnaire*, 967*. n. L.

Auch die Tatsache, daß der kalvinistische Kirchenrat von Rotterdam Bayle veranlaßte, diese seine — wie die deutsche Übersetzung des *Dictionaire* anmerkt — „sehr ärgerliche" Kritik an der Gestalt Davids[30], noch einmal zurückzunehmen, änderte nichts daran, daß in der Literatur schon bald ein anderes, weniger exemplarisches Bild Davids erscheinen sollte. Dieses fällt nicht zufällig mit dem ebenfalls bei Bayle deutlichen Funktionswandel der Literatur insgesamt zusammen. Diente diese im Barock bei Tirso, Godínez und Calderón noch dazu, die sozusagen offiziellen ideologischen Positionen zu illustrieren und ihnen beim Publikum Plausibilität zu verleihen, so erhält sie in der Frühaufklärung eine kritische Funktion, die, wie es Bayle an der Gestalt Davids exemplifiziert hat, die tradierten Auffassungen entschieden in Frage stellt und eine eigene Deutung der Sinnhaftigkeit von Welt und Geschichte vornimmt. Welche Rückwirkung dieser Wandel auf das spanische und darüber hinaus auf das europäische David-Bild insgesamt gehabt hat, bedarf noch zahlreicher Detailuntersuchungen.

[30] *Historisches und Critisches Wörterbuch* [...]. *Nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt* [...] *von J. Ch. Gottsched* (reprint Hildesheim, 1975), II, 269.