

**Zeitschrift:** Theologische Zeitschrift  
**Herausgeber:** Theologische Fakultät der Universität Basel  
**Band:** 65 (2009)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Paul Rebhuns Spiel von der Gotfürchtigen und keuschen Frauen Susannen (1536) : ein Bibeldrama aus Luthers Geist - mit Vorgeschichte und Kontext  
**Autor:** Stern, Martin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-877642>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Paul Rebhuns *Spiel von der Gotfürchtigen und keuschen  
Frauen Susannen (1536)*

Ein Bibeldrama aus Luthers Geist –  
mit Vorgeschichte und Kontext

I

Die Susanna-Geschichte ist in zwei divergierenden Fassungen auf uns gekommen. Im hebräischen Text des Buches Daniel war sie nicht enthalten. Eine erste Fassung tauchte in der im 2. Jahrhundert v.Chr. in Ägypten entstandenen, griechischen *Septuaginta* auf und bildete dort das 13. Kapitel des Buches Daniel. Die *Septuaginta* war bestimmt für die jüdische Diaspora von Alexandria, wo das Hebräische unter den Ptolemäern zwar noch Sprache der Liturgie, aber im Alltag am Verschwinden war. Dieser älteren Fassung, die Luther bevorzugte, folgte rund 150 Jahre später eine jüngere, zur moralischen Erzählung ausgebaut. Sie war das Werk eines gewissen Theodotion, der die Geschichte von der Rettung der keuschen Susanna – die Wundertat eines jungen Propheten – an den Anfang des Buches Daniel stellte. Nur nebenbei sei erwähnt, dass nach der Zerstörung Jerusalems der Sanhedrin in Jamnia um 90 n.Chr. nur noch den hebräischen Text der *Haggada* gelten liess und daher die Susanna-Erzählung wieder aus dem Buch Daniel entfernte. Auch in der Zürcherbibel ist sie nicht enthalten. In der Römischen Kirche wurde die Fassung Theodotions bevorzugt, in die *Vulgata* aufgenommen und durch das Konzil von Trient sanktioniert.

Die Susanna-Geschichte verknüpft drei Themen miteinander, erstens das exemplarische Gottvertrauen einer jungen Frau, zweitens die sexuelle Gier und Korruption zweier Richter, drittens die Präsenz und Hilfe Gottes, der den Knaben Daniel beauftragt, den drohenden Justizmord an einer Unschuldigen zu verhindern und die Übeltäter ihrer verdienten Strafe zuzuführen.

Die neuere judaistische Forschung hat sich vor allem der zwei erstgenannten Themen angenommen. Sie sieht darin für die Entstehungszeit charakteristische Anliegen in fiktionaler Form gestaltet. Die Situation der in ihrem Garten badenden schönen jungen Frau, die von lüsternen Alten beobachtet, bedrängt und dann verleumdet wird, ist nach Ansicht der Judaistin Ellen Spolsky ein Modell, das unter dem Einfluss hellenistischer sexueller Freizügigkeit und innerer Zerfallserscheinungen der jüdischen Gemeinschaft entstand;<sup>1</sup> es

<sup>1</sup> E. Spolsky: Law or the Garden. The Betrayal of Susanna in Pastoral Painting; in:

stellte – so Spolsky, auf die sich auch das *Lexikon für Theologie und Kirche* beruft<sup>2</sup> – der jüdischen Gemeinde Alexandrias die Gefahren einer gelockerten Sexualmoral und schlechten Rechtspflege vor Augen.

Den frühchristlichen Gemeinden Kleinasiens und Roms galt Susanna, wie Katakombenbilder und Sarkophagreliefs zeigen, als Proto-Märtyrerin, als Muster an Standhaftigkeit und unbedingtem Vertrauen in Gott.<sup>3</sup> Und diese Funktion behielt sie in vielen Darstellungen auch in der Buchgraphik während des ganzen Mittelalters. Aber sie produzierte auch polemische Auseinandersetzungen einiger Kirchenväter mit dem Judentum. So verdächtigten Origenes und nach ihm auch Hippolytus die jüdischen Schriftgelehrten, sie hätten die Susanna-Geschichte aus der Thora entfernt, «because of its negative portrayal of the community's leaders». Und Origenes übermittelte gar den Bericht eines angeblich jüdischen Informanten, der vermutete: «they [die alten Richter] were in the habit of approaching respectable women and telling them that God had given them the power of fathering the messiah, and by this means were able to seduce.»<sup>4</sup> Man hört da bereits das antisemitische Gemurmel der Ritualmord- und Brunnenvergiftergeschichten.

In Luthers Bibel finden wir die Geschichte wie gesagt unter den *Apocrypha*, zusammen mit anderen Wundertaten Daniels, so der Geschichte *Vom Bel zu Babel* und *Vom Drachen zu Babel*, sowie dem *Gebet Asarjas* und dem *Gesang der drei Männer im Feuerofen*. Diese Distanzierung vom Kanon hatte jedoch im Luthertum nicht etwa eine Vernachlässigung unseres Textes zur Folge. Besonders die Susanna-Erzählung wurde ab dem 16. Jahrhundert eine der geschätztesten Vorlagen vor allem für dramatische Bearbeitungen, die der moralischen Erbauung wie auch der Festigung christlichen Gottvertrauens dienen sollten. Einer der interessanteren Versuche dieser Art war das 1535 erstaufgeführte *Spiel von der Gotfürchtigen und keuschen Frauen Susannen* des Pfarrers und Schulrektors Paul Rebhun (1500?–1546).<sup>5</sup> Doch als Vorbereitung sind einige Gattungsfragen zu klären.

dies. (Hg.): *The Judgement of Susanna. Authority and Witness*, Atlanta GA 1996, 101–117.

<sup>2</sup> Vgl. H. Engel: Art. «Susanna, biblische Personen», LThK 9, Freiburg i.Br. u.a. 2000, 1141.

<sup>3</sup> Vgl. L. Popelka: *Susanna Hebraea. Theatrum castitatis sive innocentia liberata. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Ikonographie besonders des deutsch-niederländischen Kunstbereichs*, Diss. Wien 1956.

<sup>4</sup> A.-J. Levine: «Hemmed In On Every Side». *Jews and Women in the Book of Susanna*, in: S. Segovia, M. Tolbert (Hg.): *Reading from this place*, Philadelphia 1994, 307, Anm. 1.

<sup>5</sup> Engel: *Susanna* (Anm. 2), 1141.

## II

Am 2. April 1530 schrieb Luther an den Freund und Mitstreiter Nicodemus Hausmann, Dramatisierungen biblischer Stoffe sollten «rite et pure» dem Sinn der Heiligen Schrift entsprechen.<sup>6</sup> Das war so quasi die Ausführungsbestimmung für die schon früher in den Vorreden zu den Übersetzungen der Bücher *Judith* und *Tobias* zu lesende Empfehlung, worin es hiess, *Judith* könnte «eine gute / ernste / dapffere Tragedie[n]» und *Tobias* «eine feine liebliche, Gottselige Comedie[n]» abgeben. Der Reformator glaubte sogar, dass schon die Juden «der Jugent also mit lust / Gottes wort / und werck eingebildet haben», und seinen Freund Nicodemus belehrte er im eingangs zitierten Brief, es sei durchaus zu wünschen, «dasz mans also den Einfältigen vormalet, spielt, singet oder sagt».<sup>7</sup>

Das waren Impulse, ohne welche die neue Gattung des protestantischen Bibeldramas im deutschen Sprachbereich kaum jene Verbreitung gefunden hätte, die für das 16. Jahrhundert so charakteristisch ist.<sup>8</sup> Worin aber unterschied sich die neue Gattung von den tradierten Gattungen des geistlichen Spiels, des Fastnachtspiels und des humanistischen Schuldramas?

Die geistlichen Spiele des Mittelalters waren aus der Liturgie hervorgegangene Grossanlässe der Städte und Klöster. Sie bezweckten den gemeinsamen Nachvollzug heilsgeschichtlicher Vorgänge wie Sündenfall, Christgeburt, Passion und Auferstehung, aber auch von Heiligen- und Märtyrer-Viten. Das Bibeldrama erstrebte Anderes: eine vertiefte Kenntnis und ein je nach Konfession neues Verständnis der Heiligen Schrift. An erster Stelle standen im 16. Jahrhundert Stoffe des Alten Testaments, an zweiter Gleichnisse des Neuen, seltener Geschehnisse der Apostelgeschichte oder der Apokalypse. Besonders beliebt waren Abraham und Isaak, Absalom, David, Esther, Gideon, Hiob, Jeremias, Joseph und seine Brüder, Judith und Holofernes, Kain und Abel, Samson und Dalila, Saul, Susanna, Tobias. Aus dem Neuen Testament wurden bearbeitet: die Bekehrung des Paulus, die Erweckung des Lazarus, Herodes und Johannes der Täufer, die Hochzeit zu Kana, Judas, der reiche Mann und der arme Lazarus, der verlorene Sohn, der barmherzige Samariter, die zehn Jungfrauen, der Besitzer des Weinbergs.

Wie vom mittelalterlichen geistlichen Spiel ist das Bibeldrama der frühen

<sup>6</sup> Zitat nach Paul Rebhun: Ein Geistlich Spiel von der Gotfürchtigen und keuschen Frauen Susannen (1536). Unter Berücksichtigung der Ausgaben von 1537 und 1544, kritisch hg.v. H.-G. Roloff, Stuttgart 1967, Nachwort 136.

<sup>7</sup> Rebhun: Ein Geistlich Spiel (Anm. 6), 83f.

<sup>8</sup> Vgl. M. Stern: Konfessionalisierung und Politisierung im Bibeldrama der frühen Neuzeit; in: F. Pennone, R.W. Müller Farguell (Hg.): Nach der Bibel – Après la Bible. Approaches to the Scriptures, Fribourg CH 2004, 81–96. – Der folgende Abschnitt basiert zum Teil auf dieser Untersuchung.

Neuzeit auch vom reformatorischen und gegenreformatorischen Fastnachtspiel zu unterscheiden. Einerseits ist dessen Auftreten hauptsächlich auf die Kampfzeit vor 1530 begrenzt, und andererseits bediente es sich nie biblischer Vorlagen, sondern benützte kirchliche oder soziale Zu- und vor allem Missstände für seine oft grobianische Agitation gegen oder für die Papstkirche.

Fliessendere Übergänge bestanden zwischen dem Bibel- und dem humanistischen Schuldrama, weil letzteres gelegentlich ebenfalls biblische Quellen benützte, aber zu wesentlich anderem Zweck.<sup>9</sup> Schuldramen dienten in erster Linie der rhetorischen Bildung und der Einübung sittlicher Grundsätze bei den künftigen Eliten. Sie waren fast immer lateinisch geschrieben, machten die Zöglinge der Gymnasien mit der Poetik des Aristoteles, mit Terenz (seltener Plautus), Aristophanes, Euripides (seltener Sophokles) und Seneca bekannt, und sie verwendeten ebenso oft auch historische Stoffe. Diese Kompetenz an die Studenten zu vermitteln, war ein durchaus gemeinsames Anliegen der neu- wie der altgläubigen Lehrer und Geistlichen.

Natürlich gab es auch Überschneidungen. So blieben etwa die meisten frühen Bibeldramen formal wie aufführungspraktisch noch weitgehend «mittelalterlich» und daher den geistlichen Spielen äusserlich verwandt. Aufführungsort waren öffentliche Plätze mit Simultanbühnen, das heisst mehreren «Örtern», an denen nacheinander gespielt wurde. Die Darbietungen dauerten lange, gelegentlich zwei Tage, und sie beschäftigten an die hundert Mitwirkende. «Herolde» fungierten als Sprecher des Prologs und Epilogs, oft auch des so genannten Argumentums (der Zusammenfassung des Inhalts und seiner Nutzenanwendung). Einzelne Szenen wurden von Musik und Gesang eingeleitet oder abgeschlossen. Eine Akt- und Szeneneinteilung kannten die frühen Bibelspiele wie auch die geistlichen Spiele noch nicht.

Wie die entsprechende Forschung zeigt, war das frühneuzeitliche Bibeldrama eine Begleiterscheinung der Reformation.<sup>10</sup> Wie jede neue Bewegung hatte auch die Reformation einen hohen Kommunikationsbedarf, denn es ging ja um eine fundamentale Umorientierung des öffentlichen Lebens, des Geschichtsverständnisses und des Glaubens, um eine Wende im Verhältnis

<sup>9</sup> Peter Nusser meinte, die Dramatisierung biblischer Stoffe habe keine primär religiösen, sondern primär pädagogische Zwecke verfolgt und sei eher eine Schutzmassnahme der Humanisten gewesen, um die Skepsis der Kirchen gegenüber «heidnischen» (antiken) Stoffen zu unterlaufen, eine Ansicht, die ich nicht teile. Vgl. P. Nusser: *Deutsche Literatur von 1500 bis 1800. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen*, Stuttgart 2002, 60ff.

<sup>10</sup> Vgl. H. Thomke in: Hans von Rüte: *Die Historia des gottesfürchtigen Jünglings Joseph (1538)*, in: Hans von Rüte: *Sämtliche Dramen Bd. 3*, hg.v. F. Christ-Kutter, K. Jäger, H. Thomke, Bern 2000, 154: «Das Bibeldrama ist eine Schöpfung der Reformationszeit».

von Kirche und Volk, Kirche und Staat. Natürlich bedienten auch die sich rasch vermehrenden Druckerzeugnisse diesen Bedarf. Aber Bücher waren teuer und die Alphabetisierung im ganzen 16. Jahrhundert noch sehr begrenzt. Hier stellte das öffentliche Schauspiel ein Instrument dar, das auch des Lesens Unkundige direkt und emotional ansprechen konnte, wie einst die mittelalterlichen Altarbilder, Fresken, Statuen und Glasmalereien.

Doch dieser Kommunikationsbedarf erklärt noch nicht, warum gerade biblische Stoffe zum bevorzugten Inhalt einer neuen Dramengattung wurden. Zu bedenken ist insbesondere, dass die Reformation – vor allem in der Zwingli- und Calvinkirche – fast den gesamten Zeremonialapparat beseitigte, von der Messe über den Altarschmuck und von den Statuen und Gemälden bis zur Musik.<sup>11</sup> (In Zürichs Kirchen wurden Orgeln erst im 19. Jahrhundert wieder zugelassen!) Diese «Verödung» des Gottesdienstes durch seine Reduktion auf Lesung, Predigt, Gebet und Gemeindegesang konnten Aufführungen von Bibeldramen mit ihrem auch die Schau- und Hörlust befriedigenden Aufwand teilweise kompensieren. Und dank ihrer Stoffe waren sie sogar in einem gewissen Sinn öffentlicher Gottesdienst.

Doch es gibt noch einen weiteren vermutbaren Grund für deren Popularität: Jede Bewegung, die einen Traditionsbruch herbeiführt, steht unter dem Druck, sich zu legitimieren. Indem die mehrheitlich alttestamentlichen Bibeldramen oft Parallelen zwischen Gegenwart und jüdischer Stammesgeschichte suggerierten, indem sie zum Beispiel die Kämpfe Israels mit seinen Gegnern mit dem Glaubenskampf der Reformation gegen die Papstkirche verglichen, förderten sie die Überzeugung der Zuschauer und Leser, das wahre Gottesvolk zu sein. Es fällt auf, dass in diesen Texten immer wieder vorgebracht wird, gerade die Kleinheit und Schwäche der alttestamentlichen Stämme habe Gott die Möglichkeit gegeben, seine Bundestreue zu beweisen und seine Allmacht zu zeigen, indem er auf wunderbare Weise Israel rettete. Aus solchen Darbietungen konnte somit für das ebenfalls minoritäre protestantische Kirchenvolk Trost, Bestätigung und Hoffnung gewonnen werden.

### III

Manches nun vorbereitend Mitgeteilte gilt entsprechend für das *Susanna*-Drama unseres Autors.<sup>12</sup> Paul Rebhun stammte aus Waidhofen an der Ybbs im

<sup>11</sup> Vgl. E. Ullmann: Von der Macht der Bilder – Kunst und Reformation, Leipzig 1985, 17: «Die Bilder waren zum Problem geworden, selten war man sich ihrer Macht so bewusst wie gerade in der Zeit der Reformation.»

<sup>12</sup> Zu Leben und Werk vgl. P.F. Casey: Paul Rebhun. A biographical Study, Stuttgart 1986.



damaligen Oberösterreich. Sein Vater war Rotgerber, ein jüngerer Bruder wurde Kantor, später Pfarrer im Vogtland.

Der Name Paul Rebhuns begegnet urkundlich erstmals 1526, als er Kantor zu St. Martin im sächsischen Zwickau und Kollaborator an der dortigen Lateinschule ist. Seine gediegene antike Bildung und sein gutes Verhältnis zu Luther und Melanchthon machen es wahrscheinlich, dass er in Wittenberg studierte, doch es gibt keine Hinweise auf ihn in der Wittenberger Matrikel oder den Verzeichnissen der Baccalaurei und der Magister.

In Zwickau heiratete Rebhun die Tochter eines Tischlers, zu deren Verwandtschaft der Drucker und Verleger Wolfgang Meyerpeck gehörte, in dessen Offizin später Rebhuns Dramen gedruckt wurden. Von Zwickau ging Rebhun 1529 als Schulmeister nach Kahla in Thüringen, wo sein *Susanna*-Drama entstand und am 14. Februar 1535 (*Invocavit*) erstmals aufgeführt wurde. Im selben Jahr wurde Rebhun an die Lateinschule von Zwickau zurückberufen und wirkte dort ab 1536 auch als Konrektor. 1538 wurde er Rektor der Stadtschule zu Plauen, im selben Jahr von Luther ordiniert und daraufhin zum Archidiakon daselbst ernannt. Eine weitere Station seines Wirkens war Oelsnitz, wo Rebhun Superintendent des Bezirks Vogelsberg wurde, aber schon 1546 verstarb. In Joachim Greff und Hans Tirolf hatte er noch zu Lebzeiten zwei weitere Zeitgenossen kennen gelernt, die sich als Dramatiker mit biblischen Stoffen beschäftigten. So verfasste zum Beispiel Tirolf 1539 *Eine schöne Historia von der Heirat Isaacs und seiner lieben Rebecken*.

Ein Nachruf von Wolff Michael, Stadtschreiber zu Oelsnitz, schliesst im dortigen Stadtbuch mit den Sätzen:

«In summa, dieser trewe Gottes-Mann hats in seinem Leben [...] trewlich und wol gemeinet. Denn seine Lehr, durchaus Evangelisch und Apostolisch, und sein Leben ein Englisch Leben gewest, denn er aller Untugend, fressens, sauffens, spielens, und der Unzucht feind gewest, und so ein arbeitsamer mühseliger Mann, dass ihn gedauchte, wenn er eine Stund, Viertel oder halbe müßig, er hette es bei Gott grosse Sünde. [...] wie denn die Historien und vieler Propheten Sterben bezeugen, ist er seliglich hingenommen, und verschieden, und mit beklagung vieler seufftzen, weinen und trawren, uffm Kirchhoff, dem Hospital, gantz herrlich zur Erden bestattet worden.»<sup>13</sup>

Rebhuns *Susanna* wurde 1536, ein Jahr nach der Erstaufführung, in der Offizin Meyerpecks gedruckt und erlebte noch zu Lebzeiten des Dichters Neudrucke, Bearbeitungen und mindestens vier weitere Aufführungen. Nach seinem Tod sind Aufführungen bis 1610 nachweisbar.

Wie Roloff zeigt, erlebte der Stoff im 16. Jahrhundert gegen zwanzig dramatische Bearbeitungen, darunter deren vier bereits vor Rebhun. Das ist nicht verwunderlich, denn auch in der knapperen Fassung der Lutherbibel

<sup>13</sup> Text nach Rebhun: Ein Geistlich Spiel (Anm. 6), 128.

bot die Geschichte inhaltlich wie formal eine ausgezeichnete Gelegenheit, ethische und soziale protestantische Anliegen dem Zuschauer zum Bewusstsein zu bringen. Susannas Gattentreue machte den Stoff tauglich für eine nach Luthers Wort «Gottselige Comedie». Den Humanisten unter seinen Bearbeitern bot ausserdem der gegen die Hauptfigur geführte ungerechte Prozess und dessen Revision eine Gelegenheit zur Entfaltung klassischer Rhetorik, und auch Spannung ist hinreichend vorhanden, da es dabei zweimal um Leben und Tod geht.

Nur auf einen von Rebhuns Vorläufern möchte ich hier noch hinweisen. Gemeint ist die schon zwei Jahre vor Luthers Bibelübersetzung 1532 in Basel entstandene *History von der fromen gotsfürchtigen frouwen Susanna* des Sixt Birck, die Rebhun teilweise als Vorlage diente.<sup>14</sup> Damit nun aber Rebhuns eigene Leistung als Exeget, Dramatiker und Rhetoriker erkennbar wird, ist es nötig, seine Hauptquelle, Luthers Übersetzung des *Septuaginta*-Textes, etwas genauer unter die Lupe zu nehmen.<sup>15</sup> Er wirkt im Ganzen psychologisch nicht sehr glaubhaft, lud aber vielleicht gerade dadurch zu Bearbeitungen ein.

#### IV

Die *Septuaginta*-Fassung beginnt in Vers 1–2 mit dem Ehemann: «Es war einmal ein Mann mit Namen Jojakim; der hatte ein Weib ...» Dieser Mann ist jedoch während der ganzen Ereignisse der Bedrängnis, Verleumdung und Verurteilung seiner Frau ohne Erklärung abwesend; erst am Ende, im 63. Vers, taucht er in der Gruppe auf, die Gott für die Errettung Susannas dankt, neben deren Eltern und Verwandten.

Unklar bleiben zweitens im Bibeltext die Örtlichkeiten, an denen – nach der Gartenszene – die verschiedenen Handlungen stattgefunden haben sollen. Wenn es im 28. Vers heisst, die zwei Richter hätten die Anklage gegen Susanna wegen Hurerei dem Volk in Jojakims Haus unterbreitet, so ist nicht einsehbar, warum sie dann Knechte ausschicken müssen, um die Beklagte vorzuführen, in deren Haus sie sich ja befinden. Nur indirekt lässt sich daraus schliessen, sie sei – in Abwesenheit des Ehemannes – zu ihren Eltern geflohen. Das deutet zumindest Vers 30 an: «Und da sie gefordert war, kam sie mit ihren Eltern und Kindern und ihrer ganzen Freundschaft.»

Nicht leicht verständlich ist drittens in Vers 32 die Erklärung, warum die

<sup>14</sup> P.F. Casey: *The Susanna Theme in German Literature. Variations of the Biblical Drama* (AKML 214), Bonn 1976, 71.

<sup>15</sup> Zitate nach: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Neu durchgesehen (...)*, Stuttgart 1923.



Richter befehlen, der Angeklagten den Schleier wegzureissen. Zur Identifikation oder als Demütigung der Sünderin wäre der Befehl begreifbar. Aber der Text begründet ihn – in Luthers Übersetzung – mit der voyeuristischen Lust der «Bösewichter», wenn es heisst: «auf dass sie sich ergötzen an ihrer Schönheit.» Dieser Lust hatten sie doch schon gründlich und gefahrlos in Susannas Garten gefrönt!

Schliesslich: Die *Septuaginta* hat einen Erzähler, der den Charakter der Handelnden wie auch den Verlauf der Ereignisse von Anfang kennt und somit die Figuren mit den ihnen zustehenden Epitheta versehen kann. Susanna ist «sehr schön und gottesfürchtig» (V. 2). Die beiden Richter sind voll «Bosheit» (V. 5), «böser Lust» (V. 8 und 14) und «falscher List» (V. 28). Der junge Daniel hat – offenbar als einziger – Kenntnis von ihren ständigen Untaten. Er weiss, dass sie schon früher Unschuldige verdammt und Schuldige los sprach (V. 53), dass sie «von Kanaans Art» sind (V. 56) und die «Töchter Israels» zur Hurerei nötigen (V. 57). In Anlehnung an die ägyptischen Plagen verheisst der junge Daniel dem zweiten Richter: «Der Engel des Herrn wird dich zeichnen und wird dich zerhauen» (V. 59). Dabei verlangt das «Gesetz Mose's» (V. 62), dass die Verleumder dieselbe Strafe erleiden, die sie der unschuldigen jungen Frau zgedacht hatten – Steinigung.

Ganz abgesehen von diesen Merkwürdigkeiten scheint mir interessant, dass die Geschichte schon in der *Septuaginta*-Fassung am Anfang ein komödiantisches Moment enthält: Beide Alten haben sich unabhängig von einander in die schöne junge Frau vergafft, aber jeder möchte sich ihr unbeobachtet nähern und fordert daher den andern auf, heimzugehen, «Denn es ist nun Essenszeit.» (V. 13). Beide kehren aber zurück und kommen «zugleich wieder zusammen» (V. 14). Das ist eine Plautus' würdige Komödiensituation. Sie entsteht aber hier nicht in komischer Absicht, sondern auf Grund des Plans, den Jüngling Daniel auch als Erfinder einer neuen Verhörpraxis in Erscheinung treten zu lassen. Die Geschichte benötigt *zwei* Voyeure und Erpresser, denn Daniel führt in das archaische Volksgericht auf göttliches Geheiss das juristische Verfahren ein, Zeugen desselben Vorfalls *voneinander getrennt* zu verhören. Vorher war das Volk der Autorität und List der Richter hilflos ausgeliefert. So heisst es nach deren falscher Anklage in Vers 41: «Und das Volk glaubte den zweien als Richtern und Obersten im Volk, und man verurteilte die Susanna zum Tode.»

In den *Septuaginta*-Text, so scheint es, haben sich während seiner wohl längeren mündlichen Tradierung<sup>16</sup> verschiedenartige moralische, soziale und religiöse Tendenzen eingemischt. Der Plot gleicht einer Schwankerzählung,

<sup>16</sup> Eine ähnliche Erzählung enthält auch 1001 Nacht. Vgl. R. Dunn: Discrimination in the Comic Spirit in the Story of Susanna, CLit 31 (1980/81) 19: «*Susanna* is a folk tale».

doch wurde er aufgeladen mit den erwähnten Ängsten vor der hellenistischen Konkurrenzkultur und einem Reformimpuls juristischer Art. Vor allem aber sollte seine schriftliche Fassung der Ätiologie prophetischer Begabung und Mission dienen, das heisst konkret: der Legitimierung Daniels als Gottes Repräsentant in der babylonischen Gefangenschaft, in welcher Daniels Taten ja verortet sind. Und dazu diene – wie beim 12-jährigen Jesus im Tempel – der Nachweis, dass er schon als Knabe auserwählt, mit Karl Kerényis Worten ein «göttliches Kind»<sup>17</sup> war. Diese Absicht wird klar im letzten Vers des Textes, wo es heisst: «Und Daniel ward gross vor dem Volk von dem Tage an und hernach für und für.» (V. 64). Doch nun zu Rebhuns Drama.

## V

Sowohl in der *Susanna* als auch in der zwei Jahre später entstandenen *Hochzeit zu Cana* (1538)<sup>18</sup> kam bei Rebhun zum moralisch-religiösen Anliegen ein ästhetisch-dramaturgisches hinzu: Als geschulter Humanist teilte er den biblischen Stoff nach klassischem Vorbild in fünf Akte auf, deren jeder durch ein Chorlied abgeschlossen wird; den Drucken wurde jeweils sogar der Notentext beigelegt. Auch metrisch befelegte sich Rebhun einer gepflegten Form. Im Gegensatz zur fast gleichzeitigen Produktion eines Hans Sachs gelang ihm in der Regel die Übereinstimmung von Wortakzent und Versakzent. Jambische wechseln mit trochäischen Metren, aber die Verslänge variiert zwischen zwei und zwölf Silben.<sup>19</sup>

Auf eine Widmung an einen Gönner und Freund folgt eine «Vorrede», in der der Verfasser dem Leser Spannung und Vergnügen verspricht. Ihr folgt das in der Aufführung wohl vom jungen Darsteller des Daniel zu sprechende «Argumentum», die Inhaltsangabe, und dieser wiederum das Personenverzeichnis; insgesamt benötigte das Spiel vierundzwanzig namentlich genannte Figuren.

Schon die Eingangsszene des ersten Aktes zeigt ein merkwürdiges Interesse Rebhuns an der Psychologie der Übeltäter. Die beiden Richter verheimlichen, wie in der Quelle, ihre Absichten voreinander, bekennen aber a parte eine auf die Empathie der Zuschauer gemünzte Not. Sie sind wegen Susannas

<sup>17</sup> Vgl. Kerényis Vorwort zu: C.G. Jung, K. Kerényi: Das göttliche Kind in mythologischer und psychologischer Beleuchtung, Leipzig 1940, 17.

<sup>18</sup> Ein Spiel «dem gottgeordneten Ehestand zu Ehren und allen gottfürchtigen Eheleuten, Gesellen und Jungfrauen zu Trost und Unterricht».

<sup>19</sup> Zitate in der Folge nach der Ausgabe: Paul Rebhun. Das Gesamtwerk, Bd. I: Dramen, hg.v. P.F. Casey (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken 27), Bern u.a. 2002.

Schönheit ihrer Augenlust verfallen, die ihnen Tag und Nacht keine Ruhe mehr lässt. Der eine bekennt:

«All meine synn seind mir verrucket  
Und in yhrn zarten leib verzucket» (V. 141f.),

während der zweite Alte gesteht, er möchte nicht mehr weiter leben, wenn er nicht «der liebe spil» mit ihr pflegen könne (V. 120). Da die zwei, nach einem gegenseitigen Geständnis ihrer Verliebtheit, darin übereinstimmen, die junge Frau zu verführen scheine unmöglich, da sie ihrem Ehemann treu sei, bleibt ihnen nur der Weg der Erpressung,

«Ob wir durch unser gwalt sie biegen  
Und unsern willen möchten kriegen» (V. 225f.).

Hier soll natürlich das Mitgefühl des Zuschauers/Lesers umschlagen in Abscheu und Angst. Und seine Sorge wird noch mächtig gesteigert in der zweiten Szene. Diese behebt zugleich ein Manko der Quelle, indem sie dem Gatten Jojakim Text gibt und ihn auf eine offenbar nötige geschäftliche Reise schickt, die er nicht aufschieben kann. Susanna lässt ihn zwar ungern ziehen,

«Dann ja nach got dem herrn ist mir  
Kein lieber ding auff erd denn yhr» (V. 289f.).

Sie ruft ihre zwei Kinder zur Verabschiedung des Vaters herbei. Der aber hatte – nichts ahnend wie Othello – seine schlimmsten Feinde zu Beschützern seines Besitzes bestellt, indem er sie bat:

«Liebn herrn secht auch mit auf mein haus» (V. 270).

So ist mit den zwei Szenen des ersten Aktes die Bombe am Ort der Handlung gelegt, der ohne Exposition in medias res führt und durch einen «Chorus», gefolgt von einer «Proportio», recht spannend abgeschlossen wird. Denn der Chor bricht nicht etwa in Klagen aus und formuliert keine Warnung an die bedrohte Titelheldin – er stimmt ein Loblied an auf die antike Liebesgöttin, das mit den Worten beginnt:

«Fraw Venus groß ist dein gewalt» (V. 337).

Damit reduziert sich nicht nur die Verantwortung der kriminellen Täter für ihr böses Tun, sondern auch die Allmacht und Präsenz des einen Gottes. Die beiden Alten sind vom Pfeil Cupidos getroffen, und genau das, was judaistische Forschung als Abwehr hellenistischer Lizenz deutete, wird damit zunichte gemacht. Da nützt auch der Contra-Post in der «Proportio» nicht mehr allzu viel, wo unter Berufung auf Paulus die Ehe als Spital sexueller Triebverfallenheit gepriesen wird:

«Sölch lieb kumpt nicht von Venus her  
Sant Paul gepeuts in seiner lehr» (V. 374f.).

Auch der zweite Akt beginnt mit einer überzeugenden Ergänzung der biblischen Quelle. Den Satz in der *Septuaginta*, worin Daniel eher beiläufig den beiden Richtern zur Last legt, sie sprächen Schuldige frei und verurteilten Unschuldige, nimmt Rebhun zum Anlass für zwei erfundene Szenen. Sie illustrieren diese Unrechtspraxis der beiden im Umgang mit Armen und Schutz Suchenden. So tritt in Szene II/1 ein Grundbesitzer auf, dessen Nachbar gestorben ist und der jetzt Morgenluft wittert, weil er sich auf Kosten der Witwe in den Besitz eines Ackers bringen will, auf den er schon lange ein Auge geworfen hatte. Zu diesem Zweck erfindet er ein Darlehen, das er angeblich dem Verstorbenen gewährt habe und das die Witwe ihm jetzt zurückzahlen müsse; andernfalls gehe er vor Gericht, verlange Realersatz und werde die Richter entsprechend «schmierern» (V. 415).

Diesem Entschluss-Monolog folgt in II/2 *stante pede* die Ausführung. Der Erpresser tritt vor die Richter, verkündet seine Lüge und verspricht ihnen ein Geschenk. Die Witwe wird aufgeboten, aber wehrt sich, sie wisse von keinem Darlehen. Doch die Richter weisen sie ab und entscheiden, sie habe den Acker abzutreten. Auch ihre Klage, jetzt vermöge sie ihre Kinder ja nicht mehr zu ernähren, hilft ihr nicht. Man heisst sie schweigen.

Die Szene II/3 steht dazu in trügerisch-heiterem Kontrast. Susanna tritt mit ihren Kindern und zwei Mägden auf, die sie an die Arbeit schickt. Vor dem Essen wird sie sich, wie sie erklärt, noch um ihre Mutter kümmern und nach dem Essen im Garten ein Bad nehmen. Das hat einer der Richter gehört und teilt es dem anderen mit. Um diese Gelegenheit für ihren Anschlag nicht zu verpassen, verweigern die zwei einer Klägerin den nachgesuchten Termin unter dem Vorwand, sie hätten ein dringlicheres Geschäft.

Ein deutlich sozialkritischer «Chorus» beendet hierauf den zweiten Akt. Der Chor beklagt, es herrschten Reichtum und unrechtmässige Gewalt. Nur noble Herkunft oder viel Besitz ermöglichten es, Recht zu bekommen; wer nichts habe, müsse Unrecht leiden. Witwen und Waisen würden im Stich gelassen.

Die «Proportio» als Gegenstimme aber verkündet dem Publikum, wer sich im Vertrauen auf Gott geduldig und still verhalte, dem werde geholfen – und nichts Böses bleibe «ungerochen» (V. 664). Man wird an Luthers umstrittene Position im Grossen Bauernkrieg erinnert.

Der dritte Akt bleibt nahe bei der biblischen Quelle. Susanna begibt sich in ihren Garten, lässt ihn durch die Mägde abschliessen und wird von den zwei Richtern angesprochen. Abweichend vom Text der *Septuaginta* versuchen sie, die junge Frau zuerst mit Hilfe eines Geschenkangebots für ihre unkeuschen Pläne zu gewinnen, was diese aber entsetzt zurückweist. Jetzt formulieren die beiden ihre Erpressung: Wenn Susanna ihnen nicht zu Willen sei, würden sie sie auf Ehebruch verklagen, worauf die Todesstrafe stehe. Susanna aber will lieber sterben als Gottes Gebot ehelicher Treuepflicht zu bre-

chen. Darauf öffnen die beiden das Gartentor, alarmieren und informieren das Hausgesinde: Ein junger Buhler habe bei der Herrin gelegen, aber sei ihnen entwischt. Das Gesinde kann die Vorwürfe nicht glauben, ja vermutet sogar einen Betrug. Susanna jedoch schweigt und bittet nur, Mutter, Vater und Schwester herbeizurufen. Die Eltern kommen, die Mutter vertraut ihrer Tochter, der Vater bittet sie um eine Schilderung der Vorgänge, die sie beschreibt, worauf auch er ihr glaubt. Der «Chorus tertius» versichert dem Publikum erneut, wer Gott vertraue, habe nicht auf Sand gebaut.

Zwischen dem Ende des dritten und dem Beginn des vierten Aktes ist ein Tag vergangen. Die Richter haben die vier Ältesten geladen und tragen ihre Anklage vor. Im Unterschied zu den Dienern und Eltern Susannas glauben die vier Ältesten nach einigem Zögern den Klägern. Man schickt zwei Knechte, die Susanna gefesselt zum Gericht bringen sollen. Unterwegs stoßen sie auf den zurückkehrenden Gatten Jojakim, der Schlimmes ahnt, als er die Knechte mit Stricken bewaffnet vor seinem Haus sieht. Susannas Eltern aber beruhigen ihn, seine Frau habe nichts Böses getan.

In Szene IV/4 wechselt der Schauplatz zurück zum Gericht. Dieses fordert, man solle die Sünderin entschleiern. Joachim – so verdeutscht Rebhun seinen Namen – will wissen, was vorgefallen sei. Einer der Erpresser erzählt die vereinbarte Lüge, und obwohl Susannas Vater protestiert, erklären die Ältesten sie für schuldig und verurteilen sie. Der «Chorus quartus» versichert dem Publikum, Gott lasse wohl Menschen so tief in Not geraten, um seine rettende Macht desto eindrucklicher zu demonstrieren.

Der Anfang des fünften Aktes zeigt Susanna und Joachim kniend im Gebet. Sie nimmt Abschied von den Kindern, und der Stadtknecht bittet um Vergebung dafür, dass er sie fesseln muss. Susanna:

«Kann ich dann ja nicht länger gnade finden?  
So will ich mich in eure gwalt ergeben  
Und meinem Gott auff opffern hie mein leben.» (V. 1804ff.).

Das Märtyrerdrama steht ante portas, doch nun tritt, mit göttlicher Autorität versehen, der junge Daniel auf. Diese Missio macht alle Psychologie und Logik überflüssig. Er weiss, dass Susanna unschuldig ist und die Richter korrupt, ja dass sie schon viele Töchter Israels geschändet haben. Noch protestieren die zwei, aber die dem Gericht vorsitzenden Ältesten lassen den gottgesandten Knaben gewähren. Nach einer langen Rede über menschliche Schwachheit und göttliche Macht verlangt er die getrennte Befragung der Zeugen. Er will wissen, unter was für einem Baum der Ehebruch erfolgt sei. Der eine Zeuge meint, unter einer Esche, der andere, unter einer Linde. Damit ist die Verhandlung auch schon abgeschlossen und die Lüge am Tag. Es ergeht der Befehl, an den beiden – nach dem Gesetz Mose – dieselbe Strafe zu vollziehen, die Susanna hätte erleiden müssen. Die betrogenen Witwen freuen sich, wie auch die Henkersknechte, welche die Steinigung unter grobianischen



Scherzen auf offener Szene spielerisch fingieren. Die letzten Worte eines der Übeltäter gelten der Wandelbarkeit der Fortuna:

«O wee / wie hat sichs glück verkert  
 Erst neulich warn wir hoch geehrt  
 Itzund sein wir der werlet spot  
 Und stecken in der tieffsten not» (V. 2175ff.).

Die Rede steht in engem Konnex mit dem Gesang des ersten Chorus «Fraw Venus groß ist dein gewalt»: Wer sich nicht der Gnade des Allmächtigen anheim gibt, ist der Willkür heidnischer Gewalten ausgeliefert. Von der Antike übernimmt der lutheranische Humanist Rebhun wie die meisten seiner Mitchristen die formalen und ästhetischen Prinzipien, verwirft aber deutlich jede Anleihe an den polytheistischen Relativismus der Griechen und Römer.

Der Schluss des Rebhunschen Dramas ufert leider aus in lange moralisierende Nutzenwendungen und Ermahnungen. Den «Beschluss» spricht – wie das «Argumentum» – vermutlich wieder der junge Daniel. Er verurteilt Buhlerei, lobt eheliche Treue, liebevolle Kindererziehung und gesetzeskonforme Rechtsprechung ohne Ansehen des Standes und der Person.

Rebhuns Spiel ist ein unmittelbares Zeugnis mentalitäts- und sozialgeschichtlicher Art. Es dokumentiert – als kreative Auslegung eines nicht-kanonischen Bibeltextes – den Willen zur Konstituierung einer festen Praxis christlicher Glaubens- und Lebensgemeinschaft in lutherischem Sinn. Nicht nur das Verhältnis der Ehegatten zueinander, auch jenes der Eltern zu den Kindern und umgekehrt wird vorbildhaft demonstriert. Vor allem aber geht es um die Befestigung unerschütterlichen Gottvertrauens, eine leitende Hoffnung des Protestantismus, wie sie Luthers Choral «Ein feste Burg ...» vorzeichnete. Interessant scheint aber, aus späterer Sicht, das noch völlige Fehlen jener voyeuristischen Aspekte der Geschichte, die dann in der Malerei des italienischen Cinquecento (bei Lotto, Veronese, Tintoretto, Tizian und anderen) Furore machten,<sup>20</sup> wie übrigens entsprechend in den Illustrationen zur Geschichte von David und Bathseba.<sup>21</sup> Man mag einwenden, eine Dramatisierung mit dem Ziel öffentlicher Wiedergabe durch jugendliche Darsteller habe von selbst jede erotische Zurschaustellung des weiblichen Körpers und männlicher «Augenlust» ausgeschlossen. Aber dieser Einwand wäre ungenügend, denn Voraussetzung der Entfesselung jener voyeuristischen Aspekte war zweifellos ein Prozess der Säkularisation, das heisst die Entbindung des

<sup>20</sup> Vgl. M. Herrmann: Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen der Susanna im Cinquecento (Dissertationes 4), Marburg a.d.L. 1990.

<sup>21</sup> Vgl. P. Welzel: Rembrandts Bathseba. Metapher des Begehrens oder Sinnbild der Selbsterkenntnis? Eine Bildmonographie (EHS.Kunstgeschichte 204), Frankfurt a.M. 1994.



biblischen Textes von seiner primären Funktion als gottgewollte Botschaft und seine «Freigabe» als säkulare, beliebig verfügbare Quelle. In diesem Sinn war Rebhuns Dramatisierung noch eindeutig prä-säkular, getreu der eingangs zitierten Forderung des Reformators, poetische Bearbeiter biblischer Texte hätten mit ihrer Vorlage «rite et pure» zu verfahren.<sup>22</sup>

### *Abstract*

Zur Reformationsgeschichte gehören auch im engeren Sinn literarische Zeugnisse. Mentalitäts- und sozialgeschichtlich interessant sind vor allem die zahlreichen Bibeldramen der Zeit, mit ihrer Entstehung, Aufführung und Drucklegung. Das auf Luthers Septuaginta-Übersetzung der Susanna-Erzählung im Anhang des Buches Daniel basierende, 1535 erstmals aufgeführte Spiel des Pastors Paul Rebhun (1500?–1546) dient hier als Beispiel, um die Absicht, Praxis und Wirkung dieser und ähnlicher Dramatisierungen von biblischen Stoffen näher zu beleuchten.

*Martin Stern*, Basel

<sup>22</sup> Zum gesamten Fragenkomplex vgl. M.-L. Fabre: *Suzanne et les avatars d'un motif biblique* [...]. Paris 2000, und J.A. Glancy: *The Accused. Susanna and her Readers*, in: A. Brenner (Hg.): *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*, Sheffield 1995, 288–302.