

Komparatistische Studien Band 9

Lucifer — Stationen eines Motivs

Komparatistische Studien

Beihefte zu „arcadia“
Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Horst Rüdiger

Band 9



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1979

Lucifer

Stationen eines Motivs

von
Ernst Osterkamp



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1979

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Osterkamp, Ernst:
Lucifer : Stationen e. Motivs / von Ernst Osterkamp. — Berlin, New York : de Gruyter, 1979. —
(Komparatistische Studien ; Bd. 9)
ISBN 3-11-007804-X

D 6

©

Copyright 1978 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung - J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung - Georg Reimer - Karl J. Trübner - Veit & Comp., Berlin 30 - Printed in Germany.

Alle Rechte des Nachdrucks, der Übersetzung, der photomechanischen Wiedergabe und der Anfertigung von Mikrofilmen - auch auszugsweise - vorbehalten.

Satz und Druck: Walter Pieper, Würzburg
Bindearbeiten: Wübben & Co., Berlin

Vorbemerkung

Mit der vorliegenden Untersuchung, die im Sommer 1976 abgeschlossen und im Mai 1977 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Doktorarbeit angenommen wurde, unternimmt der Verfasser ausdrücklich nicht den Versuch, eine Geschichte der literarischen Gestaltung des Lucifer-Mythos in der europäischen Neuzeit zu schreiben; ein solches Unternehmen steht, wie die Einleitung zu begründen versucht, durchaus im Gegensatz zu seinen Intentionen. Deshalb darf der Leser nicht darauf hoffen, jeden Namen und jedes Werk, das unbedingt in eine solche „Motivgeschichte“ gehört hätte, in dieser Arbeit zu finden; Querverbindungen gar zu anderen Strängen in der Geschichte literarischer Teufelsgestaltung — etwa zur Mephisto-Figur —, wie sie dort unabdingbar gewesen wären, sind hier nicht gezogen. Da Vollständigkeit nicht angestrebt wurde, ja um der Akzentuierung des hier gewählten Verfahrens willen, das in seiner Bedeutung für motivgeschichtliche Forschung erprobt werden sollte, auf die Einbringung nicht unabdingbar mit dem jeweiligen Darstellungsgegenstand verbundenen motivischen Materials so weit als möglich zu verzichten war, ist nicht alles vom Verfasser gesammelte Material in die vorliegende Untersuchung eingegangen. Die Bibliographie verzeichnet ausdrücklich nur die zitierten Werke. —

Herrn Prof. Dr. Helmut Arntzen möchte ich für die freundliche Förderung dieser Arbeit danken. Besonderen Dank schulde ich Prof. Dr. Hans Geulen, der mir ständig mit seinem Rat und seiner Hilfe zur Seite stand. Meinen Freunden Martin Lampe, Gerd Enno Rieger und Barbara Steinberg gehört für zahlreiche ermutigende Gespräche, die die Niederschrift dieser Arbeit begleiteten, mein Dank nicht weniger als meinen Eltern, die mir nie ihre Unterstützung versagten.

Inhalt

Einleitung	
Zum motivgeschichtlichen Verfahren	1
Jacques Auguste de Thou (Thuanus): <i>Parabata vincus, sive Triumphus Christi, tragoedia</i>	
Zur historischen Gestalt des Bösen	7
Der Wandel der Lucifer-Gestalt im 16. und 17. Jh.	
Psychologisierung und neuzeitliche Subjektivitätsproblematik	49
Joost van den Vondel: <i>Lucifer. Treurspel</i>	
Der Himmel als Staat	87
Friedrich Gottlieb Klopstock: <i>Der Messias</i>	
Der Teufel in der Aufklärung: Vernunftgebot und Entdämonisierung	131
Lord Byron: <i>Cain</i>	
Die Rebellion des Aristokraten	179
Lucifergestaltungen der wilhelminischen Ära	
Der Lichtbringer im Prozeß der Zerstörung der Vernunft	213
Verzeichnis der zitierten Werke	249
Register	258

EINLEITUNG

Zum motivgeschichtlichen Verfahren

Stoff- und motivgeschichtliche Monographien setzen sich in der Regel zur Aufgabe, die Gesamtheit all derjenigen Texte zu erfassen, in denen das untersuchte Motiv eine relevante Bearbeitung erfahren hat. Die Erfüllung dieses Programms hängt nicht unbedingt davon ab, daß sämtliche stoffrelevanten Texte angeführt und in ihren zentralen Bedeutungsdimensionen diskutiert werden — eine Intention, die explizit oder implizit wohl noch die meisten motivgeschichtlichen Darstellungen, gerade wenn sie sich auf bestimmte Zeitabschnitte beschränken, steuern dürfte. Ökonomischer und konzentrierter verfahren Untersuchungen, die ins Zentrum ihres Interesses Texte stellen, die aus im einzelnen zu präzisierenden Gründen als typisch für gewisse Zeitabschnitte gelten können und mit deren Erörterung somit zugleich Grundsätzliches an den zeitgleichen Bearbeitungen erfaßt wäre. Damit nicht identisch ist ein weiteres Verfahren, bei dem die Kriterien der Textauswahl sich danach bemessen, ob ein Text im Prozeß literarischer Traditionsbildung sich als anhaltend wirkungsfähig hat durchsetzen können, also im Bewußtsein einer literarischen Öffentlichkeit — wie rudimentär auch immer — noch gegenwärtig ist. Im Einzelfall dürften diese drei Darstellungsweisen sich wohl kaum immer voneinander unterscheiden lassen; nicht selten erscheint als typisch, was — gerade aufgrund des Spezifischen und Einmaligen an ihm — nicht nach wenigen Jahren dem Vergessen anheimfiel, und häufig wird von den Texten, die ihre anhaltende Wirkung bewiesen haben, vorausgesetzt, daß sie auch die relevantesten Bearbeitungen des diskutierten Motivs darstellen.

Wir möchten uns keinem der hier in idealer Abstraktion skizzierten Verfahren der Textauswahl anschließen. Sieht man einmal davon ab, daß sich nur mit Mühe sinnvolle Kriterien angeben ließen, die eine sorgfältige Unterscheidung motivgeschichtlich relevanter von irrelevanten Texten erlauben, so bleiben doch auch bei Erledigung dieses Problems noch große Schwierigkeiten zurück. Der Anspruch etwa, die Geschichte des Lucifermotivs in der Neuzeit mit erreichbarer Vollständigkeit zu schreiben, könnte, sollte er überhaupt von einem einzelnen zu verwirklichen sein, bei der immensen Stofffülle kaum etwas anderes zum Resultat haben als eine kommentierte Bibliographie. Daß eine solche Auflistung zahlloser Textbeispiele beim gegenwärtigen Reflexionsniveau der Literaturwissenschaften niemanden mehr zu befriedigen vermöchte, bedarf keiner weiteren Betonung; mit Recht zöge sie sich den Vorwurf sinnentleerer Stoffhuberei zu. Die Beschränkung auf gewisse für einen bestimmten Zeitraum exemplarische Texte bietet sich hier als Ausweg an. Dabei wird die Annahme,

daß das Weltbild einer Epoche, ihre realhistorischen und geistesgeschichtlichen Fundamente und spezifischen Erlebnisweisen sich in den unterschiedlichen Bearbeitungen des untersuchten Motivkomplexes in jener Zeit in ähnlicher Weise niederschlagen, in der Regel zur Auswahl solcher Texte führen, die als die komplexesten gelten können; von ihnen darf, akzeptiert man die erste Prämisse, angenommen werden, daß sie gleichsam all das mit einbegreifen, was an den *poetae minores* nur bruchstückhaft und ansatzweise sich erschließen läßt. Doch fordern diese Annahmen, die allein die Auswahl der zu analysierenden Textbeispiele nach dem Kriterium des Exemplarischen zu begründen vermöchten, methodische Kritik heraus. Dabei wiegt der Einwand, daß ein Text nicht eher exemplarisch genannt werden darf, als er nach genauer Untersuchung sämtlicher Texte des betreffenden Zeitraums mit gleicher Motivik seine Beispielhaftigkeit tatsächlich bewiesen hat, die Komplexität eines Textes mithin nicht voraussetzungslos zum Gradmesser des Exemplarischen genommen werden kann, weniger schwer als das Argument, daß das exemplifizierende Verfahren dahin tendiert, die Werkindividualität auf den größten gemeinsamen Nenner aller interessierenden Werke der Epoche, für die sie beispielhaft steht, einzuebnen. Beide Einwände zielen, wenn auch von verschiedenen Seiten, auf das gleiche Problem: Das einzelne Kunstwerk in seiner immanenten Gesetzmäßigkeit erleidet in seiner Herabstufung zum Exempel eines Allgemeinen den Verlust seiner Besonderung; als exemplarisches büßt es sein *principium individuationis* ein. Mögen sich so durchaus zwischen den verschiedenen Gestaltungen eines Motivs in derselben Epoche zeittypische Gemeinsamkeiten feststellen lassen, die von großer Aussagekraft für die Erforschung des diskutierten Zeitraums sind, so wäre doch mit der Registratur dieses Gemeinsamen die spezifische Leistung des einzelnen Werkes verfehlt; seine besonderen Erkenntnismöglichkeiten, die es allererst in seiner Individuation eröffnet, bleiben mit der Konzentration aufs Exemplarische unerschlossen. Wesentliche Bedeutungsdimensionen des einen Werkes schließen andere Gestaltungen des Motivs in ihrer Besonderheit von sich aus; exemplarisch kann so ein Werk nur für die gemeinsame Schnittfläche der Gehalte konkurrierender Gestaltungen sein. Aus diesem Grund verzichtet die vorliegende Untersuchung darauf, die von ihr analysierten Werke als exemplarisch, typisch oder repräsentativ für ihre Entstehungszeit auszuzeichnen; sie werden in ihrer Individualität auf ihre Gehalte hin befragt und stehen nicht für ein Kollektiv zeitgenössischer Bearbeitungen. Am Beispiel: Vondels „Lucifer“ ist von uns nicht als die repräsentative Lucifergestaltung des Barock untersucht worden, ebensowenig wie Byrons „Cain“ als Paradigma für Lucifergestaltungen der englischen oder gar der europäischen Romantik analysiert wurde. Dies freilich bedeutet nicht, daß die folgenden Untersuchungen derart nominalistisch verfahren, daß ihnen die Reflexion auf werkübergreifende Formprinzipien der Zeit verwehrt bliebe; sehr wohl war bei der Vondel-Analyse auf die Gesetze des barocken Trauerspiels einzugehen, und bei der Untersuchung des „Messias“ konnte die Poetik des christlichen Epos nicht ausgeklammert werden. Gleichwohl hebt sich aber von diesem Fundament des Allgemeinen das Werk in seiner Individualität erst ab; Vondels „Lucifer“ ist nicht *das* barocke

Trauerspiel, sondern dessen spezifische Realisation, die in ihrem Anders-Sein allererst als Gegenstand historischer Erkenntnis sich vollständig bewährt — wie ja auch Benjamin darauf insistierte, daß die Idee des barocken Trauerspiels sich in keinem der Spiele vollständig zu verwirklichen vermochte. Die Individualität der Werke steht folglich im Zentrum unserer Untersuchungen, nicht das Epochenspezifische an ihnen; darauf hinzuweisen ist auch deshalb notwendig, weil die Folge unserer Kapitel eine Auswahl der Textbeispiele nach epochenchronologischen Gesichtspunkten (etwa: Humanismus, Renaissance, Barock, Aufklärung, Romantik, Jahrhundertwende) suggerieren könnte.

Eine Auswahl der Texte schließlich nach ihrer literaturgeschichtlichen Prominenz verbot sich von selbst; Rezeptionsgeschichte gehorcht zu vielen werkneutralen Randfaktoren und Imponderabilien, als daß vorausgesetzt werden dürfte, die heute noch anerkannten Werke gäben für unsere Untersuchungen auch die lohnendsten Beispiele ab. Auch ihre Komplexität oder literarische Qualität — problematische Begriffe in sich — wurden nicht zu Auswahlkriterien für die Texte gemacht; wäre es nach der Qualität der Beispiele gegangen, dann hätte das letzte Kapitel sicher nicht geschrieben werden können, und Byrons „Cain“ einen komplexen Text zu nennen, wird sich sicher mancher sträuben, zumal wenn ihm etwa die Werke von Byrons Freund Shelley gegenwärtig sind. Doch meinen wir, daß die Auswahl und Analyse auch dieser künstlerisch unzulänglichen Texte durch die Untersuchungsergebnisse gerechtfertigt ist.

Den hier diskutierten Kriterien entgegen bemaß sich die Auswahl der Beispiele unserer Untersuchung nach motivgeschichtlichen Interessen, die hier abschließend kurz zu skizzieren sind. Ausgangspunkt hierbei ist die Annahme, daß eine für sich existierende Motivgeschichte — man denke an die bewundernswert genauen und materialreichen Untersuchungen aus den Schulen Wilhelm Scherers und Max Kochs — eine literaturhistorisch unzulässige Konstruktion darstellt. Das Motiv als Monade, die, von Gestaltung zu Gestaltung weitergereicht, sich in ihrer makellosen Intaktheit stets aufs neue bewährt, verfällt der Geschichtslosigkeit. Motivgeschichte, die das Motiv innerhalb der es verändernd in sich einbeziehenden Gestaltung isoliert, zielt auf die Registratur des Immergleichen und reduziert so das Geschichtliche auf die Diachronie eines immer wieder erfolgenden Einpassens des unangefochtenen Elementes in übergreifende Einheiten, die es nicht aufzusprengen vermögen. Insofern, als sie die Beziehung von Motiv und Geschichte, die über eine es sich anverwandelnde übergreifende Gestaltung sich herstellende Vermitteltheit des Motivs im historischen Prozeß ignoriert, kommt ihr der Titel des Geschichtlichen nicht zu. Eine vom realen Geschichtsprozeß sich ablösende „Spezialgeschichte“ von Motiven begibt sich der spezifischen Erkenntnischancen, die motivgeschichtliche Arbeit, wenn sie ernst macht mit der dialektischen Vermittlung von Motiv und Historie, sicher eröffnet, zumal sich gerade bei der relativen Konstanz der Elemente des Motivs das je andere der einzelnen Gestaltung in seiner Aussagekraft auf besondere Weise bewährt. Eine solche Neuformulierung motivhistorischen Interesses freilich scheint uns eine Umorientierung im Verfahren und der Darstellung erforderlich zu machen: Nicht mehr kann es darum gehen, den Weg

eines Motivs mit seinen zahlreichen Verästelungen und Abzweigungen gleichsam innerliterarisch abzuschreiten, sondern zentral thematisch wird die Frage nach dem stets aufs neue sich vollziehenden historischen Aufbrechen des Motivs. Spürt die erste Darstellungsweise Kontinuitäten nach, so steht die zweite im Zeichen von Diskontinuität. Sie fragt danach, warum sich eine Zeit eines Motivs erinnert, was an ihm für sie aktuell ist, worin sie sich in ihrer eigenen Problematik wiedererkennt, wie sie es nach ihren eigenen Bedürfnissen zurechtet. Auch sie isoliert das Motiv, aber sie isoliert es in seiner eigenen Tradition an einer bestimmten Stelle seiner Überlieferung, um diese für sich in ihrer historischen Besonderung, im Rahmen der je einzelnen Gestaltung um so genauer befragen zu können. Sie wird sich dennoch nicht blind machen gegen die Einsicht, daß Kenntnis der Quellen und Überlieferungen, die in einen zu untersuchenden Text Einlaß fanden, gegebenenfalls zu wichtigen Aufschlüssen verhelfen kann, und doch werden ihr dergleichen Informationen nur ein Hilfsmittel neben anderen sein, zumal im Rahmen der einzelnen Gestaltung das Übernommene zu einem je anderen wird. Man wird deshalb in den folgenden Untersuchungen nur geringe Hinweise auf Quellen und Überlieferungen finden; dies konnte mit größerem Recht schon deshalb geschehen, weil entsprechende Untersuchungen für Milton, Vondel, Klopstock und Byron längst vorliegen. Mag das Motiv in der Folge seiner Bearbeitungen eine Vielzahl von Modifikationen, Übernahmen und Nuancierungen erleben, aus denen eine fortschreitende Entwicklung zu konstruieren naheliegen könnte, so verhält es sich doch in seinen einzelnen Gestaltungen gleich unmittelbar zur Geschichte. Damit soll nicht gesagt sein, daß seine Tradition in der jeweiligen Gestaltung nicht bestimmte zusätzliche Bedeutungsdimensionen erschließt; aber daß und wie sie es tut, verdankt sich dem je verschiedenen geschichtlichen Augenblick ihrer Entstehung. Aus diesen Gründen verzichtet unsere Untersuchung vollständig darauf, mit der Folge ihrer Interpretationen eine wie immer geartete Entwicklung des Motivs nahelegen zu wollen, dergestalt etwa, daß Milton auf Vondel aufgebaut, Klopstock Milton weiterentwickelt habe. Die einzelnen Analysen stehen für sich; sie fragen, stets neu ansetzend, den historischen Gründen für den Neuaufbruch des Motivs nach. Daß und warum es immer wieder neu ans Licht tritt, steht im Zentrum des Interesses, nicht das System der unterirdischen Verbindungslinien und Beziehungen, die die einzelnen Gestaltungen miteinander verknüpfen. Danach auch bemaß sich die Auswahl der Texte; die literaturgeschichtlich prominenten Werke und künstlerisch bedeutungslosen Beispiele dieser Studie sind doch darin vereint, daß sie in ihrem Gehalt bedeutsame Züge der Physiognomie ihrer Zeit bewahren und der Reflexion auf das Spezifische ihrer Darstellung zentrale Elemente ihres historischen Vorfeldes freigeben. An ihnen wird zu zeigen sein, welche zeitspezifische Problematik jeweils Autoren auf den geschichtsneutralen Mythos von Lucifer zurückgreifen und ihn so mit historischem Leben erfüllen ließ. Nachzuweisen, wie Geschichte dem zeitübergreifenden Motiv sich einprägt und es umbildet, wird Aufgabe der Arbeit sein. Daß dabei die Geschichtsfremde des Mythos diese Aufgabe erschwerte, und vermittelnde Instanzen materialer wie struktureller Art zwischen gestaltetem Mythos und Geschichte

sich gelegentlich nur schwer nachweisen lassen — vielleicht wird mancher Leser aus diesem Grund der Argumentation etwa des Byron-Kapitels nicht immer zu folgen bereit sein —, diene dabei eher als zusätzlicher Anreiz: hatte sich doch gerade hier zu beweisen, daß das Kunstwerk in der Gestaltung des Mythos seine Überwindung leistet.

JACQUES AUGUSTE DE THOU (THUANUS):
PARABATA VINCTUS, SIVE TRIUMPHUS CHRISTI, TRAGOEDIA
Zur historischen Gestalt des Bösen

Im Frühjahr 1592 belagerte Heinrich IV. mit seinem Heer Rouen. Seit der König von Navarra 1589 dem von einem jungen Dominikanermönch ermordeten Heinrich III. in der französischen Königswürde nachgefolgt war, hatte sich die militärische Lage der Hugenotten und Königstreuen deutlich gebessert. Zwar war es nicht gelungen, der katholischen Ligue Paris zu entreißen, auch schickten die Spanier Truppen und Geld zur Unterstützung der Feinde des Königs ins Land, und doch gewann der geschickt taktierende Heinrich zusehends an Raum. Allerdings befand sich der König ständig in finanzieller Schwierigkeit, nur mit Anleihen ließen sich seine kostspieligen Feldzüge finanzieren. Und so schickte er auch von Rouen einen seiner erfolgreichsten Diplomaten und bewährtesten Ratgeber, den Staatsrat Jacques Auguste de Thou (1553—1617), um in Tours, damals Sitz des Parlaments, erneut Geld zu beschaffen. De Thou begab sich sofort auf die Reise, erkrankte aber unterwegs schwer und befand sich in höchster Lebensgefahr; nur mit Mühe konnte er in Tours wieder geheilt werden¹. Aus Dank für seine kaum noch erhoffte Rettung gelobt der gläubige Katholik und Humanist, mit den Mitteln der Poesie seiner Frömmigkeit und Dankbarkeit gegen Gott Ausdruck zu verleihen. Er selbst berichtet davon in dem Widmungsschreiben, das dem Werk vorangestellt ist:

*Nam cum sex ab hinc mensib. periculosissimo morbo cōfictarer, nec vlla amplius spes in humanis praesidijs esset, integra mihi tandem valetudine a Deo, praeter omnium expectationem, restituta, fidem obstrinxi, vt quamprimum vireis colligere possem, aliquo grati animi monumento pietatem meam posteris testatam relinquerem*².

Nach einem Stoff für sein Werk hat de Thou nicht lange gesucht; eher scheint es so zu sein, daß ihm die Rekonvaleszenz endlich die ersehnte Ruhe bot, einen seit langem gehegten Plan in die Tat umzusetzen. Heißt es doch im Anschluß an den oben zitierten Satz:

*In eam cogitationem cum toto pectore incumberem, subijt non inelegans Tragoediae argumentum, quod iampridem animo agitaueram, sed occupationib. varijs districtus & publico maerore reuocatus rem hactenus distuleram*³.

¹ Heinrich Düntzer: Jacques Auguste de Thou's Leben, Schriften und historische Kunst verglichen mit der der Alten. Eine Preisschrift. — Darmstadt 1837. p. 28.

² [Jacques Auguste de Thou]: *Parabata vincus, sive Triumphus Christi, tragoedia.* — Paris 1595. (Exemplar des British Museum, London)

³ de Thou, a. a. O.

Das gleiche betont Thuanus noch über zwanzig Jahre später in seinen zwischen 1614 und 1617 entstandenen Memoiren „*Commentariorum de vita sua libri sex*“:

... iam pridem mente conceptum argumētum in scenam produxit Aeschylei Promethei imitatione edito quē amicissimis sibi & de salute sua summpere anxii Johannes Thumerio, & Cl. Puteano nuncupavit⁴.

Freilich erfahren wir nichts davon, was ihm den Stoff so schmackhaft machte, was ihn also gerade zu einer Bearbeitung des „Gefesselten Prometheus“ von Aischylos bewog. Eben seine Motivation bei der Wahl dieses Themas aber zu erfahren wäre wichtig, denn in dreierlei Rücksicht steht der hier besprochene Vorgang merkwürdig da. Das betrifft zum einen die Stellung des Dramas in Thuanus' Gesamtwerk, zum anderen seine Position in der Aischylos-Rezeption, zum dritten aber, und hier besonders wichtig, die bestimmte christliche Wendung, die der Bearbeiter dem Stück gibt.

Jacques Auguste de Thous Ruhm beruht auf seinem großen Geschichtswerk „*Historiae sui temporis*“ (1604—1620), dessen Niederschrift er ein Jahr nach dem „*Parabata vincitus*“, im Oktober 1593, begonnen hatte und an dem er bis zu seinem Tode arbeitete. De Thou hatte geplant, seine Darstellung mit dem Jahre 1610, also dem Ende der Regierungszeit Heinrichs IV., ausklingen zu lassen; sein Werk blieb aufgrund seines Todes im Jahre 1617 unvollendet und umfaßt in der 1620 publizierte Version in 138 Büchern auf rund 4950 Folio-Seiten die Annalen der Jahre 1546 bis 1607. Seine „*Historiae*“, die ihm auch heute noch den Titel des „most important historian of the French Renaissance“⁵ sichern, gewannen de Thou gleich nach Erscheinen des ersten Bandes großen Ruhm. Nicht unwesentlich trug dazu bei, daß das Werk im Jahre 1609 auf dem Index erschien: Thuanus' Bemühen, die Geschichte der Glaubenskämpfe seiner Zeit sine ira et studio so unparteiisch und objektiv wie irgend möglich nachzuzeichnen, trug ihm den Vorwurf ein, er habe sich zu günstig über die Protestanten geäußert⁶. Zumal von den Jesuiten war de Thou heftig angegriffen worden: Neben Jean de Machault bewies dabei einmal mehr der streitbare Kaspar Schoppe (1576—1649) seinen mit allem, was auch nur von ferne an Protestantisches gemahnte, unversöhnlichen Geist. Um sich gegen dergleichen Anwürfe zu verteidigen, schrieb Thuanus seine Memoiren, die schon oben erwähnten „*Commentariorum de vita sua libri sex*“, zuerst 1621 erschienen und später immer wieder den Ausgaben seiner „*Historiae*“ beigefügt. Beide Arbeiten erlebten häufig Nachdrucke und verschiedentlich Übersetzungen. Mehr noch als in Frankreich erfreute sich Thuanus' Werk in den Niederlanden und in Deutsch-

⁴ Jacques Auguste de Thou: *Commentariorum de vita sua libri sex*. — In: Jac. Augusti Thuanus *Historiarum sui temporis Pars Quinta*. — Frankfurt a. M.: Kopff 1621. p. 1425. (Exemplar der UB Münster)

⁵ Samuel Kinsler: *The Works of Jacques-Auguste de Thou*. — Den Haag 1966. (= *International Archives of the History of Ideas*. Vol. 18.) p. 2.

⁶ Düntzer zitiert p. 39, Anm. 89, den *Index librorum Hisp.*, Madrid 1667, dessen Begründung lautet: „... quod multa ab ipso in favorem Protestantium dicantur.“

land im 17. Jh. höchster Beliebtheit⁷: Bei Kopff in Frankfurt waren seit 1608 zahlreiche nicht autorisierte Ausgaben der „Historiae“ erschienen; 1621/22 folgte im gleichen Verlag die nahezu vollständige deutsche Übersetzung, die erste Übertragung des Geschichtswerks aus dem Lateinischen überhaupt⁸. Bis ins 18. Jh. galt de Thous Darstellung seiner Zeit als Muster der Geschichtsschreibung, und noch Lessing⁹ und Herder¹⁰ zollten ihr höchstes Lob. Eine andere späte Ehrung widerfuhr ihm, als 1796 David Seybold die Memoiren de Thous als ersten Band seiner „Selbstbiographien berühmter Männer“ herausgab und dabei ihren Autor als einen Mann vorstellte, „... der eine Toleranz zeigte, die zu seiner Zeit ein Phänomen ist ...“¹¹. —

Es erscheint symptomatisch, daß in Seybolds Übertragung der Memoiren die Gedichte, die de Thou seinen Erinnerungen an verschiedenen Stellen eingefügt hatte, mit einer Ausnahme ausgespart sind. So konnte das deutsche Publikum den berühmten Historiker auch bei dieser Gelegenheit nicht von einer Seite kennenlernen, die einen wesentlichen Bestandteil seines Lebens ausmacht. Schon in seiner Jugend hatte Thuanus begonnen, lateinische Gedichte zu verfassen. Wesentlich für seine poetische Produktion sind die zahlreichen Bekanntschaften und Freundschaften, die er mit den bedeutenden Dichtern seiner Zeit schloß. Über Jean Dorat, den er 1568 kennengelernt hatte, stellte sich die Verbindung zu den Dichtern der Pléiade, zumal zu Ronsard, her. Er war sowohl mit dem gefeierten Salluste du Bartas bekannt als auch mit Jean Baif und Remi Belleau. Mit Joseph Scaliger und Isaac Casaubonus, den Hugenotten, verband ihn lebenslange Freundschaft, mit Justus Lipsius und Hugo Grotius führte er rege Briefwechsel. Es ist wohl auf diesen humanistischen Kontext zurückzuführen, daß Thuanus der lateinischen Sprache auch in seinen Dichtungen treu blieb¹². Von den über fünfzig Gedichten, die de Thou zeitlebens veröffentlicht hat, und den Hunderten, die nur in Manuskripten zugänglich sind, trägt das meiste eindeutig Gelegenheitscharakter: Trauergedichte, Verse zu politischen und religiösen Ereignissen, aber auch Liebeslyrik¹³. Es finden sich nur wenige

⁷ Kinser, a. a. O., p. 312.

⁸ Vgl. zu dieser Übersetzung Kinser, a. a. O., pp. 261—4. Kinser betont zumal „... the difference between the late-medieval consciousness of the translator and de Thou's humanistically-trained mind ...“ (p. 264)

⁹ G. E. Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend. 52. Brief. — In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Paul Rilla. Bd. 4. — Berlin 1955. p. 270.

¹⁰ Herder: Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 17. Briefe zu Beförderung der Humanität. Brief 47. — Berlin 1881. pp. 233—7.

¹¹ David Seybold (Hrsg.): Selbstbiographien berühmter Männer. Ein Pendant zu J. G. Müllers Selbstbekenntnissen. Erster Band. Thuanus. — Winterthur 1796. p. XI.

¹² Kinser, a. a. O., p. 244, weiß nur von der Existenz eines frz. Gedichts, das zudem bisher unveröffentlicht ist.

¹³ Einen ersten Überblick über de Thous poetische Schriften gab 1837 Düntzer, p. 45 ff. Wesentlich ergänzt wurde sein Katalog von Kinser 1966, pp. 201—244, der allerdings auch darauf hinweist, daß seine Liste noch nicht vollständig sei (p. 203). Düntzer wie Kinser geben nur Bestandsaufnahmen, eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit de Thous poetischem Werk wird von ihnen nicht angestrebt. Es bleibt anzumerken, daß — unseres Wissens — die Literaturwissenschaft Thuanus bisher völlig umgangen

größere Arbeiten in de Thous umfangreichem Oeuvre, darunter sein bekanntestes poetisches Werk „Hieracosophioy, sive de Re accipitraria libri III“ (1582), ein Buch über die Jagd mit Falken. Daneben ließ er mehrere Bibelparaphrasen erscheinen: Hiob (1587), Ecclesiastes (1590), Jeremias und weitere Versifikationen kleinerer Propheten (1590). All das fand zu seiner Zeit viel Anklang und sicherte dem Autor einen Namen als bedeutender lateinischer Dichter.

Eine Sonderstellung innerhalb seines Werkes nimmt freilich de Thous Aischylos-Adaptation ein. Zum einen liegt mit dem „Parabata vinctus“ die umfanglichste poetische Arbeit des Autors vor, zum anderen handelt es sich um den einzigen dramatischen Text aus seiner Feder. Als dritter Punkt fällt ins Gewicht, daß de Thou nur selten seine Dichtungen bestimmten klassischen Werken nachbildete; zwar erwähnt Düntzer eine Horaznachahmung¹⁴ und Kinser führt verschiedene Gedichte auf, die de Thou nach unveröffentlichten griechischen Vorlagen gestaltet habe¹⁵, aber gerade diese Vergleichspunkte lassen den Fall des „Parabata vinctus“ umso entschiedener hervortreten. Handelt es sich doch bei dem Aischylos-Stück um einen Text von immerhin 1100 Versen, der nicht nur reichlich Schwierigkeiten bei der Übersetzung bietet, sondern auch mythologisch manches Problem stellt. Das erhärtet unseren ersten Eindruck, daß de Thou mit dem „Parabata vinctus“ ein lange gehegtes Projekt verwirklichte. Es mußte schon längere Beschäftigung mit dem Stück vorangegangen sein, bevor er, in drei Monaten, wie er in der *dedicatio* sagt, seine Aischylos-Bearbeitung niederschrieb. Erheblich mehr an Motivation als der unmittelbare Anlaß seiner unerwarteten Genesung hat hier Pate gestanden; andernfalls hätte, wie es seine sonstige poetische Produktion lehrt, ein Dankesgedicht durchaus genügt.

Wir können nur Vermutungen darüber anstellen, auf welchem Weg de Thou zu seinem Stoff gelangte. Aischylos war im 16. Jh. ein kaum gelesener Autor: „Le XVI^e siècle n'a pas connu Eschyle.“¹⁶ Auch sein „Gefesselter Prometheus“ war nur wenigen Gebildeten der Zeit bekannt. Der Prometheus-Mythos, der im übrigen keineswegs die überragende Bedeutung für das Denken der Renaissance besaß, die ihm so häufig zugesprochen wird, war aus anderen Quellen ins Bewußtsein des 15. und 16. Jhs gedrungen: „... ce n'est pas Eschyle qui livra à la Renaissance le message de Prométhée.“¹⁷ Erst 1557 war die erste verlässliche Aischylos-Ausgabe erschienen¹⁸, lateinische Übersetzungen des „Gefesselten Prometheus“ wurden 1556 und 1559 veröffentlicht. Einer der wenigen Autoren des 16. Jhs, die eine intime Kenntnis der Werke des Aischylos besaßen, war Jean Dorat (1508—1588), aus dem Kreis der *Pléiade*. Auch Ronsard war erst

hat. Düntzer übrigens hat offensichtlich die meisten poetischen Texte de Thous, darunter den „Parabata vinctus“, nicht einmal gelesen.

¹⁴ Düntzer, a. a. O., p. 48.

¹⁵ Kinser, a. a. O., p. 237.

¹⁶ Georges Méautis: Eschyle dans la littérature française. — In: RHL XXIV (1917) p. 429.

¹⁷ Raymond Trousson: Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. T. 1. — Genf 1964. p. 87.

¹⁸ Méautis, a. a. O., p. 430; Trousson, a. a. O., p. 86. Anm. 1.

von Dorat auf die Schönheiten des aischyleischen Werkes, zumal des „Gefesselten Prometheus“, aufmerksam gemacht worden¹⁹. De Thou nun hatte, wie bereits oben erwähnt, schon 1568 Jean Dorat besucht und war seither des öfteren mit ihm zusammengetroffen. Die Vermutung erscheint erlaubt, daß aus dieser Zeit seine Kenntnis der Werke des griechischen Dramatikers datiert; sicher wird Dorat dem Jüngling auch von Aischylos, dem er so großes Interesse zuwandte, gesprochen haben. 1592 also war de Thou offenbar schon seit über zwanzig Jahren mit Aischylos vertraut; hatte er bei Dorat gelernt, so war er auch philologisch auf der Höhe der Zeit und konnte sich ruhigen Gewissens an seine Bearbeitung des schwierigen Textes machen (übrigens erst vier Jahre nach dem Tod Dorats).

Damit freilich ist noch nichts darüber gesagt, worin für Thuanus das eigentliche Faszinosum des aischyleischen Stückes lag, was also ihn nach langen Jahren dazu bewog, ein christliches Drama zu schreiben, das auf diesem besonderen heidnischen Boden fußt. Darüber allerdings ist auch nichts weiter überliefert; nur an den beiden schon oben zitierten Stellen äußert de Thou sich zu seinem Stück, und aus ihnen läßt sich über den unmittelbaren Anlaß hinaus nur entnehmen, daß ihm diese Arbeit sehr wichtig war. So sind wir bei unserer Deutung auf das Stück selbst verwiesen, aus ihm allein läßt die Intention seines Verfassers sich ablesen. Eine genauere Betrachtung verdient die „tragoedia“ sicher, die Scaliger sehr schätzte und von der Lipsius als dem „Parabates egregius et multis locis vel ad priscum cothurnum“ schrieb²⁰. Denn manches ist außergewöhnlich am „Parabata vincetus“; so auch dies, daß, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, hier so früh die Bearbeitung eines antiken Stückes unternommen wurde, daß mancher unter ihren Lesern die Vorlage kaum gekannt haben dürfte^{20a}. Sicherlich auch hat das Ungewohnte an diesem Drama mit dazu beigetragen, daß es nach seinem Erstdruck nur einmal noch, 1599 in de Thous „Poemata sacra“, aufgelegt wurde. —

Zur Orientierung sei vorab kurz der Inhalt des „Parabata vincetus, sive Triumphus Christi“ gegeben. Dem 1595 erschienenen Band steht ein elf Seiten umfassender Widmungsbrief an die Pariser Senatoren und Freunde de Thous Jean de Thumery und Claude Dupuy voran, den der Autor mit dem 13. Oktober 1592 datiert. De Thou berichtet kurz den Anlaß, der zur Entstehung seines Stückes führte, um dann sogleich auf sein eigentliches Thema zu kommen:

¹⁹ Méautis, a. a. O., p. 430.

²⁰ Düntzer, a. a. O., p. 50.

^{20a} Nur ein Beispiel hierfür sei gegeben. In einem Brief vom 27. April 1621 bittet der in der griechischen und römischen Literatur höchst bewanderte Hugo Grotius seinen Pariser Bekannten Jacques Dupuy um einen Aischylos-Text; er bezieht sich dabei ausdrücklich auf das Stück des Thuanus: „Nunc id rogo ut Aeschyli tragoedias cuiuscumque editionis mihi mittas. Haud satis memini sitne aliquid eius versum in sermonem Latinum. Si est, videre cupiam. De Prometheo multa memini videre translata in Parabaten Thuani.“ — Hugo Grotius: Briefwisseling. Uitgegeven door Dr. P. C. Molhuysen. Tweede Deel. 30 Augustus 1618 — 30 December 1625. — 's-Gravenhage 1936. p. 68. — Den Einfluß des „Parabata vincetus“ auf Grotius' Jugenddrama „Adamus exul“ hat im übrigen die Grotius-Forschung bis heute nicht zur Kenntnis genommen.

In bewegten Worten schildert er die allgemeine Auflösung und beklagt den Verfall von Religion, Moral und Bildung in allen Ständen; dem stellt er seine Freunde als leuchtende Vorbilder entgegen. Die Kirche halte nicht mehr an ihrem Auftrag und den christlichen Idealen fest, sondern strebe nach Reichtum, Macht und Ruhm. Der Adel und das Militär haben keinen Patriotismus und sind in privaten Rivalitäten zerstritten. Das Volk hört auf seine Feinde und wendet sich von den legalen Behörden ab. Die Behörden selbst stehen dem häufig gleichgültig gegenüber, und auch die Gerichte sind nicht selten völlig unfähig. Der üble Befund resultiert in dem Stoßseufzer: „quod imminentis exitij certissimum augurium quis neget?“ Doch damit nicht genug! Der schlechte Zustand des Vaterlands wirke nicht als Imperativ zur so nötigen Einigkeit, im Gegenteil, man sei jetzt auch dazu übergegangen, privaten Haß und Ruhmsucht religiös zu kaschieren. Allerorten befinde Frankreich sich also in einem desolaten Zustand. Das ganze schließt mit einem erneuten Lob der Integrität seiner Freunde und einer Bekräftigung der gemeinsamen Freundschaft. Thuanus läßt die Vorrede schlüssig ausklingen mit der Anrufung Gottes als des Garanten der Eintracht im öffentlichen und privaten Bereich: „Deus pacis, Deus concordiae vos Reipub. & mihi quamdiutissime incolumeis conseruet.“

Auf die *dedicatio* folgen unter dem Titel „*De alligatione diaboli testimonia*“ einige Bibelzitate und Belege aus den Werken Augustins und Petrus Lombardus²¹, mit denen de Thou nachweisen will, daß der Teufel in der Hölle angeketet sei.

Das Stück selbst beginnt mit dem Auftritt des Prologus. Er weist das Publikum auf die Vielzahl der „*fabulae*“ hin, die die Dichter aus der Quelle der Weisheit selbst geschöpft haben. Eine davon sei die Geschichte des Prometheus, die der Prologus kurz erzählt. Ihm folgt die Geschichte des Sündenfalls; mit ihm sei alles Übel in die Welt gekommen und *Parabata*²¹, der Versucher, in die Hölle verbannt worden. Beide Mythen werden miteinander verglichen und als verwandt erkannt. So daß bei der Übersetzung des „Gefesselten Prometheus“ an die Stelle des antiken Frevlers der des Christenglaubens treten kann und das Stück nun der „Gefesselte Parabata“ heißen muß. Und auch die anderen *dramatis personae* des Aischylos-Stückes müssen durch solche aus biblischem Repertoire ersetzt werden. Der Prologus nimmt diesen Austausch schnell vor. Den Rest seiner Rede widmet er der Auseinandersetzung mit möglichen Kritikern, die sich dagegen verwahren könnten, christliche Themen auf die Bühne zu bringen. Einwände dieser Art wischt der Prologus schnell beiseite: Es sei der höchste Trost in „*his calamitosis temporibus*“ (2v), sich Christi Triumph am Kreuz stets vor Augen zu halten. Und was diesen speziellen Stoff anbelangt, so hat der Prologus Horaz in seiner Argumentation:

nil sua porro interest,
Vetus vocetur, an recens haec fabula,
Ex Aeschlylo nouata vel parodia,

²¹ Griech. *parabates*; das Wort bezeichnet ursprünglich den neben dem Wagenlenker Stehenden, in übertragener Bedeutung dann den Übertreter, Frevler.

Dum prosit, vtiliq. dulce temperet,
Cultusq. diuini atq. amoris mutui
Accendat aestus in animis spectantium. (2v)

Mit der Bitte um Gunst für Autor und Schauspieler schließt der Prologus. —

Erst an dieser Stelle beginnt die „parodia“ des Aischylos-Stücks. Dabei hält de Thou sich genau an die Struktur seiner Vorlage, übersetzt auch weite Passagen wörtlich. Es gibt wie im „Gefesselten Prometheus“ keine Akteinteilung, das ganze läuft ohne Ortsveränderung oder zeitliche Unterbrechung ab. Das Geschehen spielt in den finstersten Tiefen der Hölle, nach der Auferstehung Christi²². Justitia (Kratos) und Pax (Bia) kommen mit dem Erzengel Michael (Hephaistos) in den Tartarus, um Parabata, den Frevler und Bösen (Prometheus), auf Befehl Gottes an einen Felsen zu fesseln. Nur mit höchstem Widerstreben folgt Michael den Befehlen des Herrn; der alte Gefährte tut ihm leid, doch habe er große Schuld auf sich geladen, im Himmel dem Herrn getrotzt und auf der Erde den Menschen den Tod gebracht. Jetzt aber herrsche ein größerer König, Parabata und der Tod hätten ihre Macht verloren. Grob unterbricht ihn Justitia und drängt den zaudernden Erzengel auf Erfüllung seiner Pflicht. Ein erregtes Gespräch zwischen Justitia und Michael begleitet die Fesselung Parabatas, der, wie Pax, zu alledem schweigt. Michael wirft Justitia Grausamkeit vor; sie aber erweist sich als unbeirrbar Dienerin des neuen heilsbringenden Königs. — Erst als er allein ist, bricht Parabata sein Schweigen: Er ruft die Natur als Zeugen des Unrechts an, das an ihm begangen wurde. Alles habe er nur aus Liebe zu den Sterblichen getan, und trotzdem habe man ihn, den Herrn der Erde, in einem ungerechten Verfahren zu schmachlichster Strafe verurteilt. Ein Engelchor (Okeaniden), vom Klang seiner Stimme ange lockt, unterbricht die bitteren Klagen; obgleich er mit großem Mitleid das Elend des gefesselten Parabata bedauert, fordert der Chor ihn doch auf, seine nutzlosen Klagen und lästerlichen Beschuldigungen gegen den neuen König einzustellen. Doch Parabata insistiert unbeirrt: Was auf ihn zukomme, habe er schon gewußt, bevor er zugunsten des Menschen gehandelt habe. In dieser Situation könne ihm die Klage zumindest Linderung verschaffen.

Damit ist der Gang des Stückes vorgezeichnet. In sich immer wiederholender Figur treten biblische Gestalten auf, die den Teufel zum Eingeständnis seiner Schuld und zu Reue auffordern. Doch stets verweigert sich Parabata diesen Bitten und stimmt stattdessen neue Klagen an. Zuerst tritt Hiob (Okeanos) auf. Parabata verwickelt ihn sofort in ein Streitgespräch über Gottes Schuld an Hiobs hartem Schicksal. Das gibt Hiob Anlaß, weitschweifig die eigene Geschichte zu berichten und in seiner Reaktion, dem Gott wohlgefälligen Erdulden ohne Klage, das angemessene Verhaltensmodell im nicht verstandenen Elend vorzuführen. Doch Parabata weist mit geistreich-sophistischen Formulierungen Hiobs Vorschlag zurück. Nachdem Hiob gegangen ist und der Chor einen Lobgesang auf ihn vorgetragen hat, tritt Moses auf. (Dem entspricht bei

²² Wir geben zur besseren Orientierung jeweils hinter den Namen der dramatis personae die ihnen bei Aischylos entsprechenden Gestalten an.

Aischylos ein Gespräch mit der Chorführerin.) Moses gegenüber rühmt Parabata sich seiner Verdienste um den Menschen, dem er aus Liebe die Künste und Wissenschaften gebracht habe. Moses vertritt dagegen die Version der Genesis: Parabata habe frevelhaft die Menschen in Unglück und ewigen Irrtum gebracht. Aber weder er noch Elias (bei Aischylos die Io-Episode), der zu ihnen tritt und sein Leben als exemplarisches Handeln im Dienste Gottes erzählt, vermögen Satan zu überzeugen. Als er trotzig bemerkt, daß er aus Elias' Bericht nur gelernt habe, wieviel Böses von Gott befohlen worden sei, entfernen sich die beiden Propheten eilends. Im Anschluß an den Lobgesang des Chors auf Elias und Moses tritt Johannes der Täufer auf. Auch ihm, der zu Anfang sehr selbstbewußt argumentiert, gelingt es nicht, bei Parabata eine Sinnesänderung herbeizuführen; nach einem langen Gespräch darüber, wer die Schuld am Tod des Johannes trage, verläßt der Prophet die Hölle wieder, einsehend, daß hier kein Zureden fruchten wird. Parabata aber bricht nach dem obligaten Lobgesang des Chors auf Johannes vorerst seine Klagen ab und entwirft seine eigene Zukunftsvision in einem langen Monolog: die Geschichte von der Ankunft, den Kämpfen und dem endlichen Sieg des Antichrist. Dann, diesen Bescheid erteilt er dem zweifelnden Chor, werde auch der neue König fallen. — Unterbrochen wird Parabatas Vision durch den Auftritt Gabriels (Hermes), der im Auftrag Gottes dem Lästere zu schweigen gebietet. Als er daraufhin von Parabata verspottet wird, droht der Bote ihm schweres Unglück an, sollte er dem Befehl des Herrn nicht Folge leisten. Aber Satan läßt sich auch dadurch nicht einschüchtern, und so rät Gabriel dem Engelchor, mit ihm die Hölle zu verlassen, will er nicht selbst von der Strafe Gottes betroffen sein. Resignierend folgt der Chor; Parabata aber bleibt allein in dem Flammenmeer zurück, in das die Hölle sich jetzt verwandelt. Und nun, in acht kurzen Versen, den letzten der „tragoedia“, bekennt Parabata endlich seine Schuld und gesteht die Gerechtigkeit Gottes ein. —

Dem heutigen Leser vermittelt das Stück den Eindruck monotoner Lehrhaftigkeit. Schon bei Aischylos ist der dramatische Dialog immer aufs neue von langen Monologen und Erzählungen unterbrochen; in de Thous Bearbeitung werden diese Monologe zum beherrschenden Darstellungsprinzip: Jeder der Propheten gibt seitenlange ermüdende Berichte, die, als exemplarisch für ein Gott wohlgefälliges Dasein, zwar durchaus mit dem Geschehen vermittelt sind, nichtsdestoweniger aber in ihren Einzelheiten den Bibelparaphrasen, an denen de Thou sich schulte, verpflichtet bleiben. Manches aus diesen Erzählungen nimmt dann der Chor als besonders löblich wieder auf und streicht es refrainhaft heraus. Zumal die gleichsam liturgischen Gesänge des Chors, in denen das Bühnengeschehen didaktisch aufbereitet erscheint, und denen zudem die dramaturgische Funktion zukommt, die einzelnen Auftritte voneinander zu sondern, hemmen den Ablauf der Handlung ungemein; wenn das Stück des Thuanus um ca. 500 Verse länger ist als seine antike Vorlage, so ist das allein auf die Chorgesänge, mit denen Aischylos sehr zurückhaltend verfuhr, und auf die erweiterten Monologe zurückzuführen und geht auf Kosten des dramatischen Dialogs. Wie es denn überhaupt um die Gestaltung eines Dramatischen bei

Thuanus schlecht steht: Periodisch läuft das Geschehen ab, ohne Entwicklung und spannungslos. Ein Vergleich mit Aischylos mag das verdeutlichen: Den gefesselten Prometheus suchen sehr unterschiedliche Besucher auf; dem Opportunisten Okeanos, der mit dem neuen Herren im Olymp gutes Auskommen will, folgen Io, das Opfer von Zeus und Hera, und der Götterdiener Hermes; an ihnen erprobt sich Prometheus in immer anderer argumentativer Situation. Die aber, die zum gefesselten Teufel kommen, sind sich zumindest im wichtigsten alle gleich: gleich weit, vielmehr gleich nahe stehen alle zu Gott und sind ihm treue Diener. In Okeanos begegnet Prometheus der alte Gefährte, der zur gegnerischen Seite ging, in Io ein anderes Opfer göttlicher Willkür. Zwischen Parabata und den Propheten aber fand derlei Gemeinsamkeit niemals statt; hier treffen die Exponenten völlig gegenteiliger Einsicht aufeinander, und Vermittlung bleibt ausgeschlossen. Das bildet sich ab in den Gesprächen, deren Struktur sich von Mal zu Mal gleich bleibt: Parabata durchkreuzt die karitative Absicht der Propheten, indem er deren Geschichte zum eigentlichen Gesprächsthema macht und so vom eigenen Fall ablenkt. Vollauf beschäftigt, auf die neuen Vorwürfe des Teufels zu reagieren, gerät ihnen ihr ursprüngliches Anliegen bald aus dem Blick. Verhärtung der Fronten und die Festschreibung des Gegensatzes sind das Ergebnis. In Thuanus' Stück nähern sich die Positionen von Himmel und Hölle keineswegs, sondern es wird — immer von neuem — die stets gleiche Distanz beider zueinander ausgemessen. Die „tragoedia“ ist statisch, sie steht am Ende noch da, wo sie am Anfang schon war. De Thou beschreibt einen Konflikt, aus dem nichts mehr sich entwickeln will.

Zu fragen bleibt, ob überhaupt der Konflikt zwischen Satan und Gott, dem Nur-Guten und dem Nur-Bösen, noch entwicklungsfähig ist. Der christliche Mythos von Lucifer lautet, in seinem Kern, so: Lucifer, der oberste Engel, hat sich, aus Neid und Hochmut, gegen Gott erhoben, um selbst zum Herrn des Himmels zu werden. Er wird aus dem Himmel in die Hölle verstoßen und mit ihm die Engel, die auf seiner Seite kämpften. Gott erschafft die Erde und den Menschen, damit die Lücken in den himmlischen Reihen wieder geschlossen werden können. Doch aus Neid verleitet Lucifer den Menschen zum Bösen; das Ende des Paradieses ist gekommen und die Herrschaft des Todes beginnt. Mit dem Sieg Christi am Kreuz über den Tod aber verliert auch Lucifer seine Macht über die Erde; fest wird er in der Hölle angekettet und bleibt in ihr bis zum Jüngsten Gericht und von da an in alle Ewigkeit. — Damit ist nur das Thema angegeben, dessen Variationen, aufgrund mangelnder biblischer Evidenz, mannigfaltig sind²³. Doch welcher Version auch immer man sich zuwenden

²³ Die Variationen betreffen vor allem folgende Punkte: 1. den Zeitpunkt der Rebellion. Noch in einer sehr späten Ausgabe des Elucidarius (M. Elucidarius / Von allerhandt geschöpffen Gottes . . . — Frankfurt a. M. 1555. Exemplar der UB Münster) findet sich die Bemerkung, Lucifer („Nathanael“) sei nicht mehr „denn ein halbe stund“ (Bv) im Himmel gewesen. Die meisten Autoren geben keine solchen Zeitangaben. Zumeist findet der Aufruhr vor der Erschaffung des Menschen statt, manchmal aber erst danach. 2. Die Zahl der Engel, die mit Lucifer fallen, schwankt zwischen einem Drittel und einem Zehntel der Himmelsstreitmacht. 3. Zumal der Zeitpunkt der Fesselung ist unklar. Sehr

mag, der Befund bleibt stets der gleiche: Das eigentliche Drama Lucifers hat allemal vor der *allegatio* stattgefunden, ja sogar erheblich früher, nämlich in himmlischer Szenerie. Nach der Engelsrevolte, der mit ihr erfolgten Setzung eines Bösen ist die Kontinuität der luciferischen Gegenexistenz nur mehr der schwarze Faden im göttlichen Heilsplan, die Gegen-Ordnung des Bösen eingewebt in den Entwurf des Guten. In Lucifers Rebellion hatte der eine Gegenentwurf zu den göttlichen Prinzipien sein Recht angemeldet; nach der Niederlage aber bleibt sein Insistieren auf dem einmal bezogenen Standpunkt nichts als die stete Erneuerung eines für alle Zeiten widerlegten Anspruchs. Man könnte, bei allem Vorbehalt gegen die Psychologisierung mythischer Gestalten, darin etwas Pathologisches am Teufel sehen, etwas Zwanghaftes, das ihm im Drama höchstens akzessorische Rollen zu erlauben scheint. — Wie auch immer, die Rekapitulation des Mythos lehrt, daß das Verhältnis Gott — Lucifer mit dem Engelsturz schon seine endgültige Ausprägung gefunden hat; Satans Handeln danach ist nicht mehr als die Leben gewordene Erinnerung an die einmal vollzogene Rebellion, deren Ausgang Raum im Gedächtnis des Teufels nicht fand. Nach dem Sturz ist also das Verhältnis Lucifers zu seinem Gott eines der steten Wiederkehr des Gleichen, spannungslos und ohne Entwicklung. Es sind zwei Positionen erreicht, zwischen denen zu vermitteln, gar auszugleichen unmöglich wurde, ja von denen die eine sogar in ihrem ganzen Wesen sich erst aus diesem Gegeneinander definiert. Der Teufel des Christentums ist seinem Wesen nach statisch und unflexibel; in seiner festgefügtten Gegnerschaft gibt es nichts, was sich in Richtung auf Versöhnung lockern ließe. Freilich hat es Autoren gegeben, denen die Starrheit einer solchen auf Ewigkeit angelegten Gegnerschaft mit der Idee des Christentums schwer vereinbar schien, aber gerade für sie ist der Gedanke bezeichnend, daß sich die endliche Versöhnung aus der Güte Gottes, nicht aus einem Sinneswandel Satans ergebe. Die Apokatastasis, so hatte Origenes, nach ihm Gregor von Nyssa gelehrt, erstrecke sich auch auf die Person Lucifers; vom Logos gereinigt werde er schließlich zu den Geretteten gehören²⁴. Auch dies also ist ein höchst undramatischer Vorgang; der Konflikt zwischen dem Göttlichen und Teuflischen wird nicht gelöst, sondern durch die Elimination der luciferischen Intention gegenstandslos gemacht. — Spielt so der Teufel in seinem Konflikt mit Gott beständig nur die Reprise der eigenen Existenz, so ist damit allerdings noch nicht sein ganzes Wesen ausgedrückt; in seinem Verhalten dem Menschen gegenüber zeigt er sich, wie entfernt noch bei Thuanus ablesbar, von immer anderer Seite, von höchster Verwandlungsfähigkeit und Beweglichkeit. Es ist dieser Zug in der Physiognomie des Teufels, der ihn fürs Drama rettet. Doch auch für das Verhältnis des Teufels zum Menschen gilt: Es verbirgt sein endloses Mienenspiel nur, daß sich sein immer gleiches Wesen nie ändern kann. —

häufig ist die Auffassung, Lucifer sei nach dem Sündenfall in der Hölle angekettet worden. Andererseits begegnet die Meinung, die *allegatio* sei erst mit dem *descensus Christi* erfolgt.

²⁴ Vgl. Johannes Quasten: *Patrology*. Vol. II. *The Ante-Nicene Literature after Irenaeus*. — Utrecht/Antwerpen 1953. p. 87.

Trotz alledem hielt Thuanus den Teufel, so wie er sich nach dem Fall darbietet, für eine Gestalt, die in einer Tragödie zentral thematisch werden könne. Sein „*Parabata vinctus*“ ist unseres Wissens der erste poetische Text überhaupt, dessen ausschließlicher Gegenstand Lucifer in seiner nach-himmlichen Existenz ist. Ist dies schon merkwürdig genug, so ist freilich der Weg, auf dem der gelehrte Humanist zu seinem Stoff gelangt, noch weit erstaunlicher. An sich will die Tatsache, daß ein christlicher Autor die Konturen Satans aus einer Gestalt der heidnischen Mythologie gewinnt, nicht weiter überraschen: Die Dämonisierung der griechisch-römischen Götterwelt hat innerhalb des Christentums eine Tradition, die bis ins zweite Jahrhundert zurückweist²⁵. Blickt man aber auf die Qualitäten, die Satan den griechischen Göttern verdankt, so fallen vor allem zwei ins Gewicht: ihr Neid und die Lüge. Seit Irenaios gelten diese beiden Laster als im Teufel personifiziert²⁶. Neid und Lügenhaftigkeit aber, so sehr sie ihre Heimat im Olymp haben, sind nicht Züge des aischyleischen Prometheus. Dergleichen klingt gewiß bei Hesiod noch an, in dessen „*Theogonie*“ der Titan wesentlich als der Listige erscheint und als betrügerisch gegen Zeus²⁷, aber davon ist in der uns überlieferten Tragödie des Aischylos aus seiner Prometheus-Trilogie nur mehr ein entfernter Rest. Die Renaissance, deren Prometheus-Verständnis sich aus der Darstellung des Boccaccio in seiner „*Genealogie deorum gentilium*“ herschreibt, hatte an dem Titan nie spezifisch teuflische Qualitäten entdeckt²⁸, und noch als Giordano Bruno 1585, also sieben Jahre vor der Niederschrift des „*Parabata vinctus*“, den Prometheus-Mythos in Zusammenhang mit dem Sündenfall brachte, dachte er nicht an eine Parallele Satan — Prometheus, sondern an den Vergleich mit Adam:

... so daß sie nicht mehr wie Adam die Hand nach der verbotenen Frucht der Erkenntnis ausstrecken können oder wie Prometheus, der ein Sinnbild derselben Bedeutung bildet, die Hand ausstrecken können, um das himmlische Feuer zu stehlen und damit das Licht der Vernunft anzuzünden²⁹.

Wenn es zu dieser Zeit den Vergleich Lucifers mit Gestalten der griechischen Mythologie gibt, so etwa den mit Phaeton und Narciss, bei Marino in der zehnten Stanze des „*Bethlehemitischen Kindermords*“ (1632):

²⁵ Friedrich Andres: Die Engellehre der griechischen Apologeten des zweiten Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur griechisch-römischen Dämonologie. — Paderborn 1914. p. 171.

²⁶ Carl Schneider: Geistesgeschichte des antiken Christentums. Bd. 1. — München 1954. p. 260.

²⁷ Nach Kerényis Formulierung zu Hesiod gehört Prometheus zu den „krumm Denkenden“, deren „Trug und Lug“ als Vorbedingung „eine Mangelhaftigkeit in der Existenzform des Schlaunen“ hat. Letztlich aber seien er wie Kronos „nur scheinbar klug“ und dem Zeus unterlegen. — Karl Kerényi: Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz. — Zürich 1946. p. 21.

²⁸ Vgl. dazu August Buck: Über einige Deutungen des Prometheusmythos in der Literatur der Renaissance. — In: *Romanica*. Festschrift für Gerhard Rohlfs. Hrsg. von Heinrich Lausberg und Harald Weinrich. — Halle (Saale) 1958. pp. 86—96. Außerdem Trousson, a. a. O., Kapitel III. *Prométhée et le „Rire des dieux“*. pp. 83—141.

²⁹ Giordano Bruno: Die Kabbala des Pegasus mit der Zugabe des Kyllenischen Esels. — In: *Gesammelte Werke*. Bd. 6. Hrsg. von Ludwig Kuhlenbeck. — Jena 1909. p. 34 f.

De 'fregi tuoi vagheggiatore altero,
De l' altrui seggio usurpator rubello,
Trasformato e caduto in Flegetonte,
Orgoglioso Narciso, empio Fetonte³⁰.

Und der schottische Dichter Sir William Alexander unternimmt aufgrund der äußeren Wandlungsfähigkeit Satans in seinem endlosen Werk über das Jüngste Gericht „Doomes-Day, or, The Great Day of the Lords Judgement“ (1614) den Vergleich mit Proteus:

From shape to shape, this *Proteus* thus removes,
Who first a Foxe, and last a Lyon proves³¹.

Ganz ungewohnt also war, was de Thou unternahm: Ein Vergleich Satans mit Prometheus, gar eine Diabolisierung des griechischen Gottes kam bisher noch nicht vor und sollte auch noch lange, genau bis 1702, ohne weiteres Beispiel bleiben. Denn ins Jahr 1702 fiel nach Troussons materialreichen Untersuchungen zum Prometheus-Motiv der erste Vergleich zwischen Prometheus und Lucifer (freilich hatte Trousson keine Kenntnis des Thuanus-Stücks): „... il faut attendre le P. Tournemine pour trouver, en 1702, la première allusion aux ressemblances éventuelles entre Prométhée et Lucifer.“³² Aber auch nach diesem Zeitpunkt wurde nur selten eine Vergleichbarkeit beider Gestalten postuliert; die radikale gestalterische Konsequenz des Thuanus zumal, die Austauschbarkeit von Lucifer und Prometheus, hat niemand mehr gezogen.

Was also hat de Thou zu seinem außergewöhnlichen Schritt bewogen, worin fand er das Gemeinsame zwischen dem Teufel des Christentums und dem antiken Gott? Dazu äußert sich der Prologus, nachdem er über das Schicksal des Prometheus und den Sündenfall berichtet hat. Er fordert die Zuschauer zum Vergleich auf:

Expende iam res propius, & confer simul.
An ignis ille cum scientiae arbore
Non prorsus idem est? aquila deinde illa in die
Semper renascens quae iecur depascitur,
Quid, nisi memoria criminum cor aestuans,
Et gratiae spe cassa conscientia,
Qua semper intus teste torquetur malus? (1v)

Das erste der beiden Argumente des Prologus möchte als eine Wiederholung des oben zitierten Vergleichs anmuten, den Bruno zwischen Prometheus und Adam unternahm, ist aber von Thuanus anders gemeint: Lucifer habe, wie Prometheus das Feuer (und mit dem Feuer die artes), dem Menschen scientia gebracht, indem er ihn vom Baum der Erkenntnis zu essen hieß. Gleich metaphorisch argumentiert Thuanus im zweiten Punkt: Der die Leber verzehrende Adler sei das Bewußtsein des Bösen von seinen Verbrechen, das Wissen um die

³⁰ Giovanbattista Marino: *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*. A cura di Giovanni Pozzi. — Turin 1960. p. 471.

³¹ *The Poetical Works of Sir William Alexander Earl of Stirling*. Ed. L. E. Kastner and J. B. Charlton. Vol. II. *The Non-Dramatic Works*. — Edinburgh/London 1929. p. 66.

³² Trousson, a. a. O., T. 2, p. 479. Vgl. auch Trousson, T. 1, p. 184. Anm. 14.

nie zu erlangende Gnade. Ein an der Leber zehrender Geier, nicht Adler (gleichwohl sicher eine Reminiszenz an den Prometheus-Mythos), begegnet wenige Jahrzehnte später als Vergleich in einem ähnlichen Kontext. 1620 läßt Thomas Peyton in seinem Buch „The Glasse of Time, in the two first Ages“ Gott sein Urteil über die Paradiesesschlange so formulieren:

The worme of Conscience shall torment thee euer,
And like a Vulture feed vpon thy Liuer³³.

Dient aber bei Peyton das Bild nur dazu, die Intensität des Schmerzes als eben auf den Frevler zugeschnitten zu akzentuieren, so geht Thuanus darüber hinaus: Was bei Peyton Vergleich, ist bei Thuanus Metapher. Nicht wie der Adler quält das Gedächtnis den Teufel, sondern der Adler ist das Gedächtnis.

Diese beiden Momente sind für de Thou von solch schlagender Evidenz, daß er den Prologus jetzt schon abbrechen und die Konsequenz ziehen läßt, daß die Übersetzung des „Gefesselten Prometheus“ den neuen Titel „Der gefesselte Parabata“ bekommen müsse, und daß die heidnischen Gestalten durch christliche zu ersetzen seien, um das antike Stück in ein christliches zu verwandeln. Aus den Worten des Prologus wird deutlich, daß in de Thous Verständnis der Mythos von Prometheus die antike Metapher für den Lucifer-Mythos ist: Prometheus ist daher nicht Lucifer vergleichbar, sondern er *ist* Lucifer. Dies berechtigt Thuanus dazu, von einer Übersetzung mit der sprachlichen Übertragung zugleich eine mythologische zu fordern.

Freilich könnte de Thou solch doppelte Übertragung nicht gelingen, wenn nicht als umfassendere Gemeinsamkeit beider Mythen hinter der Vermittlung von artes und scientia die Verletzung göttlichen Gebots stünde. Das aber ist in den Worten des Prologus bereits impliziert, hatte er doch zuvor das Feuer des Olymp als „noxium munus“ des Prometheus (1r) und das Pflücken des Apfels als „impium . . . scelus“ (1v) qualifiziert. Prometheus wie Parabata also sind ausdrücklich von de Thou als Frevler vorgestellt, als Gegenkräfte in göttlicher Ordnung. So reicht die Gemeinsamkeit weiter als nur bis zu gleichem Vergehen und gleicher Strafe; in beiden spricht als ihr Wesentliches der Widerstand gegen die Wirklichkeit des göttlichen Gesetzes sich aus. Indem Prometheus und Lucifer zentrale Gebote Gottes bewußt verletzen, geben sie damit ihrer vollständigen Ablehnung der bestehenden nach dem Gesetze Gottes geregelten Ordnung Ausdruck. Darin verwirklicht in beiden sich — nach dem Wort Albert Camus' — die metaphysische Revolte, in der der Rebell im Kampf gegen die eigenen Lebensbedingungen seinen Widerstand gegen die Verhältnisse in ihrer Totalität leistet³⁴. Einer Unterscheidung Ernst Blochs folgend, nach der „... im Mythischen selber . . . zwischen *Dominierend-Riesenhaftem* und dem mindestens Palastrebellen darin unterschieden werden“ muß³⁵, kann in Prometheus

³³ Thomas Peyton: The Glasse of Time, in the two first Ages. — London 1620. p. 56.

³⁴ Albert Camus: Der Mensch in der Revolte. Essays. — Reinbek 1969. p. 22 ff. Camus sieht in Prometheus „den größten Mythos des Geistes im Aufstand“ (p. 24). Zu Lucifer siehe p. 41 f.

³⁵ Ernst Bloch: Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs. — Frankfurt 1973. p. 44.

und Lucifer je ein Moment des Aufrührerischen in griechischer Religion und Christentum gefunden werden. — Nur macht es gewiß einen Unterschied, in welchem Palast denn rebelliert wird, ob also die Empörung sich gegen den griechischen Göttervater oder den Gott des Christentums richtet. Die anthropomorphe griechische Göttervorstellung fand auch an Zeus noch manch tadelnswerten Zug, und zumal sein Verhältnis zu den Menschen ist von Ungerechtigkeit, Raub und Verführung in vielen Fällen geprägt. Aischylos verlieh dem Ausdruck in der Io-Episode, dem scharfen Protest gegen göttliche Willkür. An ihr auch wird deutlich, daß der Mensch seinen Gott durchschaut: Pläne und Absichten des Zeus sind irdisch nicht nur in dem Sinne der hier kritisierten erotischen Intention, sondern auch darin, daß es menschliche Gedanken sind, dem Menschen einsehbar und von ihm in ihrer Logik und Widersprüchlichkeit zu überprüfen. — Ganz anders dagegen der christliche Gottesbegriff: Kein Mensch kann hier die göttlichen Ratschlüsse mit seinem Verstand erfassen, niemand kann bis zum Grund der göttlichen Absichten vordringen. Damit zusammen hängt, daß die Realität gegenwärtigen Leids sich niemals mit Sicherheit auf eine göttliche Intention zurückführen läßt: Zu den wenigen Dingen, die der Christ vom Wesen seines Gottes sicher weiß, gehört dies, daß Gott immer der gute und vollkommene Gott ist. So konnte Lucifers Rebellion ihren Ursprung nicht in einem Unvollkommenen, gar Bösen an Gott haben, sondern nur in Lucifer selbst, während Prometheus, seinem Gott auf die Schliche gekommen, die Quelle eines konkret Bösen in der Psychologie des Zeus aufzufinden vermochte, die prometheische Rebellion also ihren Ursprung in der Unzulänglichkeit des griechischen Göttervaters fand. Die Gemeinsamkeit zwischen Prometheus und Lucifer erweist sich in dieser Sicht als eine rein gestische: zwei Kräfte, die gegen das „Dominierend-Riesenhafte“ sich wenden, ihm sich nicht ergeben. Damit aber setzt die Gemeinsamkeit bereits aus: Prometheus ist im griechischen Mythos selbst Gott, ja sogar ein weit älterer als Zeus; Lucifer aber ist das Geschöpf Gottes. Weitere bedeutsame Unterschiede seien nach Elizabeth Barrett Browning zitiert, die 1833 im Vorwort zu ihrer Übertragung des „Gefesselten Prometheus“ sich gegen den Vergleich des Miltonschen Satan mit dem Prometheus des Aischylos wandte:

Satan suffered from his ambition; Prometheus from his humanity: Satan for himself; Prometheus for mankind: Satan dared perils which he had not weighed; Prometheus devoted himself to sorrows which he had foreknown.³⁶

Aus ähnlichen Gründen hatte auch schon Shelley 1820 Prometheus als den poetischeren Charakter Satan vorgezogen:

... because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of

³⁶ The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning. — London 1904. p. 554. — Daß Züge des aischyleischen Prometheus in die Gestalt Satans bei Milton eingeflossen sind, behauptete zuletzt in einer detaillierten Untersuchung auf der Grundlage der Theorie C. G. Jungs: Zwi Werblowsky: Lucifer and Prometheus. A Study of Milton's Satan. — London 1952.