

Stephan Kraft

Paul Rebhuns Susannenspiel – ein paradigmatischer Fall des protestantischen Bibeldramas

1.

Wie zahlreiche andere christlich-religiöse Stoffe wurde auch die biblische Erzählung der Susanna aus den Apokryphen zum alttestamentarischen Buch Daniel in der Frühen Neuzeit vielfach künstlerisch umgesetzt. Sein Zentrum hatte das Thema fraglos in der Malerei. Es findet sich kaum ein namhafter europäischer Bildkünstler des 16. und 17. Jahrhunderts, von dem keine Susannendarstellung überliefert wäre. Einen zweiten, im heutigen Bewusstsein weniger präsenten Schwerpunkt hatte der Stoff darüber hinaus aber auch auf der Bühne und hier vor allem im Drama der Reformation. Dabei kann das Theater selbst wiederum neben Flugschriften, Streitschriften und Kirchenliedern als eines der wichtigen Medien dieser Bewegung und in der Folge – vor allem in Form des Jesuitentheaters – ebenso auch der Gegenreformation begriffen werden.

Von den drei deutschsprachigen dramatischen Susannen aus einer Gesamtzahl von sicherlich mehr als zwei Dutzend,¹ die hier in der Folge in den Blick genommen werden, gehört allerdings nur eines im engeren Sinn zu dieser merklichen Welle spezifisch protestantisch engagierter Bibeldramen. Es handelt sich bei dem zuerst 1535 aufgeführten und im Folgejahr publizierten ‚Geistlich Spiel / von der Gotfurchtigen vnd keuschen Frauen Susannen‘ von Paul Rebhun allerdings zugleich um ein Stück, das auch heute noch eines der prominentesten Reformationsdramen überhaupt darstellt. Dass es nach mehreren Editionen des 19. Jahrhunderts² im 20. sogar in Gestalt einer kritischen Ausgabe bei Reclam erschienen ist,³ mag hierfür als Beleg genügen.

¹ Vgl. PAUL F. CASEY: *The Susanna Theme in German Literature. Variations of the Biblical Drama*. Bonn 1976, S. 238–240. Hier findet sich eine Liste mit 21 überlieferten Stücken vom späten 15. bis zum 17. Jahrhundert. Durch die wesentlich umfangreichere Aufstellung der bekannten Aufführungen ebd., S. 241–248, wird zudem deutlich, dass es weitaus mehr als die erhaltenen Texte gegeben haben muss.

² Vgl. in: Paul Rebhuns Dramen. Ein geistlich Spiel. Ein Hochzeit Spiel. Hg. von HERMANN PALM. Stuttgart 1859, S. 89–174; Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. Hg. von JULIUS TITTMANN. Bd. 1. Leipzig 1868, S. 19–106; Das Drama der Reformationszeit. Hg. von RICHARD FRONING. Stuttgart [1894], S. 101–181.

³ Zitiergrundlage ist Paul Rebhun: *Ein Geistlich Spiel von der Gotfurchtigen und keuschen Frauen Susannen* (1536). Kritisch hg. von HANS-GERT ROLOFF. Stuttgart 1967. Vgl. als neuere Ausgaben auch Paul Rebhun: *Susanna*. In: *Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hg. von HELLMUT THOMKE. Frankfurt a. M. 1996, S. 327–444, und Paul Rebhun: *Das Gesamtwerk*. Hg. von PAUL CASEY. Bd. 1: *Dramen*. Bern

Paul Rebhun war Theologe und Pädagoge, hatte in Wittenberg studiert, war Hausgenosse Luthers gewesen und wurde von diesem und Philipp Melancthon bei seiner eher bescheidenen kirchlichen Karriere gefördert, in der er schließlich zum Superintendenten von Voigtsberg im Vogtland avancierte.⁴ Neben seinen beiden Dramen über die Geschichte Susannas und die neutestamentarische Hochzeit zu Kana⁵ verfasste er eine Reihe von didaktischen Schriften, unter denen eine vielfach aufgelegte Ehelehre mit dem Titel: ‚Was für Ursachen den christlichen Eheleuten zubedencken / den lieben Hausfried in der Ehe zu erhalten‘⁶ sicherlich am prominentesten war.

An die Seite gestellt wird diesem reformatorischen ‚Musterdrama‘ eine vorreformatorische Variante des Stoffs und schließlich ein Fragment aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Das erste, bei dem es sich um ein anonymes Wiener Fastnachtspiel aus dem späten 15. Jahrhundert handelt, wird direkt kontrastierend neben Rebhuns Fassung gehalten.⁷ Das in den 1630er Jahren entstandene Fragment der jungen Greifswalder Autorin Sibylla Schwarz wird dann im Anschluss thematisiert.⁸

2.

Dass es bei alledem nicht so einfach ist, bündig zu fassen, was das Reformationsdrama nun eigentlich sei und was es ausmache, liegt vor allem an der großen Vielfalt der Erscheinungen.⁹ Während das etwas später einsetzende Jesuitendrama der Gegenreformation europaweit recht einheitlich auftritt,¹⁰ führt das dezentrale Wesen der Reformation zu einer größeren

[u. a.] 2002, S. 7–95 (Fassung von 1536) und S. 97–202 (Fassung von 1544).

⁴ Vgl. zur Person Rebhuns v. a. PAUL CASEY: Paul Rebhun. A biographical study. Stuttgart 1986.

⁵ Vgl. Paul Rebhun: Ein Hochzeit Spiel auff die Hochzeit zu Cana Galileae, zuerst Zwickau 1538. Neueste Ausgabe in: Rebhun, Gesamtwerk [Anm. 3]. Bd. 1: Dramen, S. 209–306 (Fassung von 1538) und S. 307–408 (Fassung von 1546).

⁶ Zuerst Wittenberg 1546. In: Rebhun, Gesamtwerk [Anm. 3]. Bd. 2: Didaktische Schriften, S. 5–106.

⁷ Vgl. Anonym: Susanna. In: Fastnachtspiele aus dem Fünfzehnten Jahrhundert. Nachlese. Hg. von ADELBERT VON KELLER. Stuttgart 1858, S. 231–245.

⁸ Vgl. Sibylla Schwarz: Susanna. In: dies.: Ander Teil Deutscher Poëtischer Gedichten. Hg. von Samuel Gerlach. Danzig 1650, Bl. 163r–168r. Als Ersatz für die fehlende Paginierung im zweiten Band wird hier die handschriftliche Blattzählung des digitalisierten Exemplars der HAB Wolfenbüttel (<http://diglib.hab.de/drucke/229-2-quod-5a/start.htm>) angegeben. Vgl. auch die Faksimileausgabe, hg. von HELMUT W. ZIEFLE. Bern 1980.

⁹ Vgl. hierzu zentral die Studie von DETLEF METZ: Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter. Köln [u. a.] 2013.

¹⁰ Anzumerken bleibt, dass das Jesuitendrama über die Jahrhunderte seines Bestehens hinweg durchaus Entwicklungen durchgemacht hat. Vgl. dazu u. a. ROLF TAROT: Schul-

Diversität. Folglich kann fast allem, was als Grundrichtung zu identifizieren ist, mit dem einen oder anderen Gegenbeispiel begegnet werden. Deshalb sei vorab festgestellt, dass es hier in der Folge um größere Linien und allgemeinere Tendenzen geht, zu denen es praktisch immer Ausnahmen gibt, die manches Mal in deutlich andere Richtungen weisen.

Was man beim Reformationsdrama mit Recht erwarten kann, ist natürlich eine irgendwie religiöse Thematik. Und mit großer Wahrscheinlichkeit besteht diese eher in einem Bibelbezug als etwa in einer Heiligenlegende. Allerdings sind selbst solche – wenn man einmal an den Rändern des Phänomens Ausschau hält – nicht völlig ausgeschlossen, solange es sich eben um keine der im Protestantismus verpönten Wundergeschichten handelt.¹¹

Vor allem in der Frühzeit gibt es einige polemisch ausgerichtete Stücke, die sich satirisch gegen den Papst oder den Ablasshandel richten.¹² Ab dem 17. Jahrhundert wird sich die Reformation dann zunehmend selbst historisch, und auch Luther persönlich avanciert in diesem Zuge zur beliebten Bühnenfigur.¹³ In der Kernzeit des Reformationsdramas findet sich eine direkte Frontstellung zur alten Lehre allerdings kaum einmal, und auch eine explizite Thematisierung des Konfessionellen erscheint keinesfalls regelmäßig.

Zusammenhängen mag dies damit, dass das Drama primär ein Präsenzmedium ist. Es wendet sich in der Aufführungssituation an körperlich Anwesende, die üblicherweise Mitglieder der jeweiligen Gemeinde oder zumindest Anhänger der jeweiligen Konfession sind und nicht mehr missioniert und grundlegend überzeugt werden müssen. Das Drama funktioniert diesbezüglich also eher wie eine Predigt als etwa wie ein Flugblatt.¹⁴

Ausdrückliche Hinweise auf die konfessionelle Ausrichtung erscheinen folgerichtig eher noch in den Paratexten der Druckfassungen der Stücke – also etwa in den Vor- und Nachworten. So erwähnt Paul Rebhun in der Widmung zum Erstdruck seiner ‚Susanna‘, dass Martin Luther dergleichen Spiele ausdrücklich gutgeheißen habe.¹⁵ Und im Anhang dieser Ausgabe finden sich dann einige allgemeine Stellungnahmen Luthers zum Drama selbst abgedruckt.¹⁶

drama und Jesuitentheater. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. von WALTER HINCK. Düsseldorf 1980, S. 35–47, hier S. 43–47. Vgl. auch METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 754–790.

¹¹ Vgl. ebd., S. 25.

¹² Vgl. etwa den ‚Ablasskrämer‘ von Niklaus Manuel aus dem Jahr 1525.

¹³ Vgl. METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 25f.

¹⁴ Vgl. dazu auch HANS-GERT ROLOFF: Nachwort. In: Rebhun: Susanna [Anm. 3], S. 137. Vgl. auch METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 714f. und S. 718, der zudem formal eine gewisse Tendenz zum predigtartigen Monolog in vielen Stücken betont.

¹⁵ Vgl. Rebhun, Susanna [Anm. 3], S. 7.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 83f.

Aber auch solche Verweise sind nicht notwendig vorhanden. Oft sind die Bezüge nochmals indirekter und vermittelter. Nicht selten liegen sie bereits in der konkreten Wahl des Stoffes begründet. Wie bereits angedeutet, sind über 20 reformatorische Susannenspiele bekannt. Dem stehen nur zwei vorreformatorische Stücke,¹⁷ ein späteres deutschsprachiges katholisches¹⁸ und fünf Hinweise auf entsprechende lateinische Jesuitendramen des 16. und 17. Jahrhunderts entgegen.¹⁹ Der Verdacht liegt nahe, dass hier ein dem Protestantismus deutlich affiner Stoff vorliegt. Dass dies tatsächlich in mindestens zwei sehr verschiedenen Hinsichten der Fall ist, wird zu zeigen sein.

Doch vorab ist noch ein Blick auf den allgemeineren Kontext zu werfen. Luthers eigene Haltung zum Drama, um die es dabei vor allem gehen wird, ist insgesamt sehr positiv. Am bekanntesten ist hier ein Zitat aus den Tischgesprächen aus der ersten Hälfte der 1530er Jahre, das eng an Positionen Philipp Melanchthons anschließt:²⁰

Comödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich, daß sie sich uben in der lateinischen Sprache; zum Andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalet und fürgestellt werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet. und ein Jglicher seines Amtes und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe und was er thun soll, ja, es wird darinnen furgehalten und für die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Aemter und Gebühr, wie sich ein Jglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel. [...] Darum ist nichts, daß sie solchs fürwenden, und um der Ursache willen verbieten wollen, daß ein Christe nicht sollte Comödien mögen lesen und spielen.²¹

Luther geht es hier noch gar nicht um geistliche Dramen selbst, sondern zunächst um das etwa seit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert immer populärer werdende weltliche lateinische Schuldrama. Unter Anleitung von an der Antike ausgerichteten Renaissancehumanisten spielte man gelegentlich eigens verfasste Stücke, zumeist aber originale antike Komödien vor allem von Terenz, manchmal auch von Plautus. Luthers positive Haltung führte dazu, dass in zahlreichen protestantischen Schulordnungen sogar

eine Pflicht zu regelmäßigen Aufführungen derartiger Stücke verankert wurde.²²

Daraus folgte eine recht breite Präsenz dieser antiken Dramenform, die dann auch auf die Form des eigentlichen religiösen Reformationstheaters abfärbte. Im konkreten Fall der ‚Susanna‘ von Paul Rebhun etwa findet sich eine Gliederung in fünf Akte, die jeweils durch Chorpartien voneinander getrennt sind. Solche aus der Antike übernommenen Modelle gibt es im geistlichen Spiel des Spätmittelalters noch nicht,²³ und auch das vorreformatorische Wiener Susannenspiel, das hier beispielhaft als zentraler Vergleichspunkt dienen soll, kann eine solche Struktur nicht aufweisen.

Derartige formale Übernahmen konnten unterschiedlich weit gehen. Rebhuns ‚Susanna‘ etwa setzt trotz dieser Annäherung in der Gliederung des Dramas offenbar weiterhin eine mittelalterliche Simultanbühne voraus.²⁴ Verschiedene Schauplätze sind auf der Bühne nebeneinander gleichzeitig sichtbar und werden abwechselnd bespielt. Derartige Bühnen konnten auch zeitgenössisch noch recht groß ausfallen. Bei Rebhuns ‚Susanna‘, die nur über drei eng beieinanderliegende und wenig aufwändig zu gestaltende Spielorte aufweist, wird sie allerdings recht bescheiden gewesen sein. Das Titelblatt des Druckes von 1536 mit seiner Paralleldarstellung der drei zentralen Szenen vermag hier einen ungefähren Eindruck zu vermitteln [Abb. 1].

Typisch ist ferner, dass das Reformationsdrama in deutscher Sprache erscheint. Häufig liegt die Verteilung in protestantischen Gebieten so, dass das säkulare lateinische Theater schulintern präsentiert wurde, während sich das volkssprachige religiöse Theater an eine größere Öffentlichkeit wandte.²⁵ Man sprach damit eben auch Laien an, die des Lateinischen nicht mächtig waren. Paul Rebhuns ‚Susanna‘ wurde im *beschluss* sogar der ganzen Gemeinde im thüringischen Kahla gewidmet.²⁶ Der Wirkungskreis geht hier also ausdrücklich über die Schule hinaus.

Zur stofflichen Ausrichtung des religiösen Dramas hatte Luther recht genaue Vorstellungen. Skeptisch war er vor allem gegenüber theatralen Aufführungen der Passion Christi,²⁷ die zugleich einen der populärsten Gegenstände des immer noch präsenten spätmittelalterlichen geistlichen Spiels darstellten.²⁸ Diese Darstellungen zielten mit einer Fokussierung auf das

¹⁷ Neben dem hier zu behandelnden Wiener Susannenspiel gibt es eine längere Susannenpartie in Sebastian Brants ‚Tugent Spyl‘ aus dem Jahr 1518. Vgl. Sebastian Brant: Tugent Spyl. Nach der Ausgabe des Magister Johann Winckel von Straßburg (1554). Hg. von HANS-GERT ROLOFF. Berlin 1968.

¹⁸ Zu der 1552 in Köln gedruckten Fassung vgl. CASEY, The Susanna Theme [Anm. 1], S. 26.

¹⁹ Vgl. bereits Anm. 1.

²⁰ Zum Drama bei Melanchthon vgl. METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 126–131.

²¹ WATR, Bd. 1, S. 431f. (Nr. 867).

²² Vgl. ebd., S. 57 und S. 158–171.

²³ Vgl. zum Überblick URSULA SCHULZE: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin 2012.

²⁴ Vgl. dazu auch HANS-GERT ROLOFF: Nachwort. In: Rebhun, Susanna [Anm. 3], S. 141.

²⁵ Vgl. METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 34f.

²⁶ Vgl. Rebhun, Susanna [Anm. 3], S. 81.

²⁷ Vgl. METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 131–133. Gelegentlich kamen Dramatisierungen der Passion allerdings auch in protestantischen Gebieten auf die Bühne. Vgl. dazu ebd., S. 126–135.

²⁸ Vgl. SCHULZE, Geistliche Spiele [Anm. 23], S. 78–135.

körperliche Spiel in den Kreuzigungsszenen häufig auf eine theatrale Überwältigung der Zuschauer, die der prinzipiellen Zentrierung Luthers auf das Wort entgegenstand.

Überhaupt war es diesem wichtig, die Liturgie auf der einen und das Theater als ein sekundäres didaktisches Hilfsmittel auf der anderen Seite sauber voneinander zu trennen.²⁹ Es sollte ein sicherer Abstand zwischen den heiligen Handlungen selbst und dem irgendwie immer noch verdächtigen ‚Als-ob‘ eines illusionistischen Bühnengeschehens gewahrt bleiben. Idealerweise blieb dessen Spielcharakter deshalb auch durchgehend bewusst.

Derartige Vorbehalte führten zu einem auf Dialoge zentrierten Theater, das zumeist ohne sehr viel Aktion und ohne größere Bühneneffekte auskam und das im Fall des Bibeldramas auch möglichst nahe am ursprünglichen Wortlaut blieb. Das sich im Anschluss entwickelnde Jesuitentheater wird in dieser Hinsicht einen ganz anderen Weg gehen und auf ein geradezu multimediales, im späteren Verlauf oft auch opernhafte Überwältigungsspektakel setzen.

Nun gab es aber neben den skeptisch beäugten Passionsstücken noch eine andere Gruppe von Sonderfällen, die geradezu entgegengesetzt gelagert waren. Es handelt sich hierbei um die biblischen Apokryphen, die sich eben nicht im Zentrum, sondern vielmehr ganz am Rande der Überlieferung befinden. Luther hatte im Zuge seiner Übersetzung die Zugehörigkeit einer Reihe von Textstellen zum eigentlichen Bibelkanon bestritten – nämlich genau dann, wenn sie nicht in der von ihm zugrunde gelegten hebräischen Version des Alten Testaments enthalten waren. Er hielt diese Abschnitte, bei denen es sich unter anderem um die beliebten Geschichten von Tobias, Judith und um Teile derjenigen von Esther handelt, zwar für höchst erbaulich, allerdings nicht für Gottes Wort. Interessant sind die entsprechenden Hinweise im Vorwort seiner Übersetzung der ‚Judith‘:

Vnd mag sein, das sie [die Juden der Zeit des Alten Testaments, SK] solch geticht gespielt haben, wie man bey vns die Passio spielet, vnd ander heiligen geschicht, Damit sie jr volck vnd die jugent lereten, als jnn einem gemeinen bilde odder spiel, Gott vertrauen, from sein, vnd alle hülff vnd trost von Gott hoffen, jnn allen nöten widder alle feinde etc. Darumb ist ein fein, gut, heilig, nützlich Buch, vns Christen wol zu lesen [...].³⁰

Noch einen Schritt weiter geht er in der Vorrede zum ‚Tobias‘:

Vnd Gott gebe, das die Griechen jre weise, Comedien vnd Tragedien zu spielen, von den Jüden genomen haben, Wie auch viel ander Weisheit vnd Gottes dienst etc.³¹

Luther spekuliert hier also, dass diese apokryphen Texte tatsächlich in alttestamentarischer Zeit aus didaktischen Gründen als Dramen von Menschen

verfasst und dann auch öffentlich aufgeführt worden seien. Möglicherweise habe sogar das antike griechische Theater hierin seinen Ursprung gehabt.

Luther führt dies nicht weiter aus, doch ergibt sich, dass genau diese Texte nun wiederum höchst geeignet für ein zeitgenössisches religiöses Theater sein sollten. Man muss sie nicht zweckentfremden, denn mit dem Ziel einer Aufführung seien sie ja bereits entstanden. Und um die Unversehrtheit des göttlichen biblischen Wortes muss man sich bei ihnen auch keine Sorgen machen. Auch wenn Luthers dramenhistorische Spekulationen *de facto* völlig haltlos sind, so haben sie doch einen wichtigen Effekt darin, dass genau diese Geschichten im protestantischen Bibeldrama, das dadurch gewissermaßen zu einem ‚Parabibeldrama‘ wird, wiederum besonders häufig theatralisiert worden sind. Dass dies durchaus auf die expliziten Stellungnahmen des Reformators zurückzuführen ist, zeigt sich in deren vielfältigen zeitgenössischen Zitationen in den entsprechenden Vor- und Nachworten der Druckausgaben.³²

Zu genau diesem Parakanon gehört nun auch die Geschichte der Susanna.³³ Und schon hieraus mag sich ein Teil des eklatanten numerischen Missverhältnisses zwischen protestantischen und katholischen Versionen dieses Stoffes erklären.

3.

Doch hat es darüber hinaus auch noch konkretere inhaltliche Gründe gegeben, welche die Konjunktur des Stoffes befördert haben. Um dies nachvollziehen zu können, muss ein näherer Blick auf die Geschichte selbst geworfen werden. Die Susannenepisode stellt einen Zusatz aus der Jugend des Propheten Daniel dar. Sie spielt also in der Zeit des babylonischen Exils der Juden etwa um das Jahr 600 v. Chr. Jerusalem war erobert worden, woraufhin Teile der jüdischen Oberschicht zu einem Aufenthalt im Land der Sieger gezwungen wurden. Dort konnten sie sich gleichwohl relativ selbständig organisieren und etwa auch Rechtsstreitigkeiten intern klären.

Zwei Ältere dieser jüdischen Gemeinde in Babylon, die dort Richterämter versahen, hatten ein Auge auf Jojakims schöne junge Frau Susanna geworfen und lauerten ihr bei einem ihrer täglichen Bäder im Garten ihres Hauses auf und bedrohten sie. Wenn Susanna ihnen nicht zu Willen sei, würden sie behaupten, sie mit einem jungen Liebhaber gesehen zu haben, und sie des Ehebruchs verklagen.

Susanna, die sich in beiden Fällen verloren glaubte, zog die Rechtfertigung vor Gott der Rechtfertigung gegenüber den Menschen vor und verweigerte sich den Alten, woraufhin diese sich vor dem Volk mit der ange-

²⁹ Vgl. METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 151.

³⁰ WADB, Bd. 12, S. 6 (Fassung von 1534).

³¹ Ebd., S. 108 (Fassung von 1534).

³² Vgl. METZ, Das protestantische Drama [Anm. 9], S. 741.

³³ In WADB, Bd. 12, S. 492 (Fassung von 1534), zählt Luther die Susannengeschichte zu den *geistlichen getichten gleich, wie Judith und Tobias*.

kündigten Beschuldigung leicht durchsetzen konnten. Susanna sollte nun als Ehebrecherin gesteinigt werden.

Auf diesem Tiefpunkt griff der noch jugendliche Prophet Daniel in das Geschehen ein. Er befragte die Alten getrennt voneinander, wo genau, das heißt, unter welchem Baum, sie Susanna mit dem jungen Mann gesehen haben wollten. Der eine sagte, es sei unter einer Zeder gewesen, der andere, es handelte sich um eine Eiche. Da sich diese Angaben widersprachen, fiel die Anklage in sich zusammen, und die verkündete Todesstrafe wurde auf die Verleumder übertragen, die nach dem alttestamentarischen Prinzip des ‚Auge um Auge‘ gesteinigt wurden. Susanna hingegen war frei – Gott hatte ihre Klage erhört und sie errettet.

In Kunst und Literatur hat der Susannenstoff, wie bereits angedeutet wurde, eine doppelte Karriere gemacht – einmal als Bildstoff und dann als Dramenstoff. Heute noch am bekanntesten sind die zahlreichen Susannendarstellungen in der Malerei. Insbesondere wurde die in der Geschichte enthaltene Badeszene zur Inszenierung von Aktdarstellungen genutzt.

Beispielhaft sollen hierfür zwei dieser bildlichen Fassungen stehen. Die eine ist eine klassische Ausführung von Tintoretto aus den Jahren 1555/56, welche die Beobachtungssituation fokussiert, die der direkten Bedrohung vorangeht [Abb. 2]. Das ist durchaus typisch für eine Vielzahl von südeuropäisch-katholischen Susannendarstellungen. Der Erpressungsversuch, der folgt, wird dabei häufig ausgeblendet, während man eine Voyeursszene ins Werk setzt, zu welcher der männlich gedachte Bildbetrachter implizit als weiterer Teilnehmer eingeladen wird.

In einer ganzen Reihe von tendenziell eher nordeuropäisch-protestantischen Ausführungen wird die Übergriffigkeit der Alten hingegen sehr wohl und oft recht deutlich thematisiert, wie es in einem zweiten Beispiel bei Rembrandt der Fall ist [Abb. 3]. Aber auch in diesen Fällen ist regelmäßig viel unbedeckte Haut zu sehen. Die grundlegende Ambivalenz scheint dem Stoff schlicht inhärent zu sein.

Überhaupt scheint das Thema aus moderner Perspektive einer grundlegenden Neudiskussion zu bedürfen. Auch wenn diese hier nicht geleistet werden kann, soll zumindest das Hauptproblem benannt werden. Dass sich Susanna, wenn sie der Erpressung durch die Alten nachgegeben hätte, in irgendeiner Weise versündigt oder ihre Ehre verloren hätte, wird heute wohl niemand mehr ernsthaft behaupten. Allerdings waren sich das Alte Testament und die Frühe Neuzeit darin einig, dass es ein besonders lobenswerter Beweis ihrer Keuschheit gewesen sei, dass Susanna lieber ihren Tod als eine Vergewaltigung in Kauf genommen hat. Seine Nachwirkungen hatte diese Haltung bis hinein in die Forschungsliteratur des frühen 21. Jahrhunderts, in der die Gartenszene gelegentlich immer noch unreflektiert als Versuch einer ‚Verführung‘ apostrophiert wurde.³⁴

³⁴ Vgl. HANS-GERT ROLOFF: Paul Rebhuns ‚Susanna‘. In: ders.: Kleine Schriften zur

4.

Wenn das Thema im Bild erscheint, so befindet sich der Fokus eindeutig auf der ‚Susanna im Bade‘ – also der Situation im Garten entweder als Voyeursszene oder als Darstellung einer konkreten Bedrohung durch die Richter. Das ist natürlich auf einer frühneuzeitlichen Bühne nur sehr eingeschränkt darstellbar.³⁵ Der Schwerpunkt rückt deshalb in den Dramatisierungen zumeist auf die erste und die zweite Gerichtsszene, während das strukturelle Problem der Gartenszene in der Regel so gelöst wird, dass die Alten direkt auftreten, nachdem die Dienerinnen gegangen sind und noch bevor die junge Frau sich tatsächlich entkleidet hat.

Mit dem knappen Basistext ist dies durchaus vereinbar – auch dort wird eine Nacktheit Susannas nicht ausdrücklich erwähnt.³⁶ Bei Rebhun gehen der Abgang der Dienerin, welche die Badeutensilien besorgen soll, und der Auftritt der Richter direkt und ohne etwa eine Monologsszene Susannas ineinander über.³⁷ Die eine geht, die anderen kommen. Ähnlich muss man es sich auch im Wiener Fastnachtspiel vorstellen, wobei hier nicht einmal die Szenenwechsel klar im Text markiert sind.³⁸

Eine derartige Vermeidung von Nacktheitsdarstellungen auf der Bühne ist erst einmal konfessionell unspezifisch. Daneben gibt es allerdings doch noch weitere Besonderheiten zahlreicher Dramenfassungen, die durchaus entsprechend zuzuordnen sind. Wie bereits angedeutet wurde, ist eine offene Konfessionspolemik im Reformationsdrama eher selten. Wenn sie überhaupt vorhanden ist, steht sie zumeist auch nicht im inhaltlichen Zentrum der Stücke, sondern erscheint eher beiläufig am Rande. Im Korpus der protestantischen Susannendramen wäre hier etwa auf eine knappe Ablehnung der Heiligenverehrung in einer der Fassungen von Herzog Heinrich Julius³⁹ zu verweisen.

Literatur des 16. Jahrhunderts. Festgabe zum 70. Geb. Hg. von CHRISTIANE CAEMMERER [u. a.]. Amsterdam, New York 2003, S. 169–185, hier S. 180 und 184.

³⁵ In Andreas Gryphius' ‚Peter Squentz‘ heißt es zu einer Überlegung einer Aufführung der ‚Susanna‘ dann auch entsprechend: *Wir wolten die wol tragiren, aber es würde übelstehen vor dem Frauen Zimmer/ wann sich die Susanna nackend baden solte.* Andreas Gryphius: Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz/ Schimpff-Spiel. In: ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 7: Lustspiele I. Hg. von HUGH POWELL. Tübingen 1969, S. 1–40, hier S. 15.

³⁶ Vgl. WADB, Bd. 12, S. 508 (Fassung von 1533): *Vnd die megde thaten wie sie befohlen hatte, vnd schlossen den garten zu, Vnd giengen hinaus zur hinder thür, das sie jr brechten, was sie haben wolt, Vnd wurden der menner nicht gewar, denn sie hatten sich versteckt. // Da nu die megde hinaus waren, kamen die zween Eltesten erfur [...].*

³⁷ Vgl. Rebhun, Susanna [Anm. 3], S. 32f.

³⁸ Vgl. Anonym, Susanna [Anm. 7], S. 232.

³⁹ Vgl. Heinrich Julius von Braunschweig: Susanna. In: ders.: Schauspiele. Hg. von WILHELM LUDWIG HOLLAND. Stuttgart 1855, S. 1–170, hier S. 21f. Vgl. dazu RALF HAEKEL: Zum Verhältnis von Theaterpraxis und Drama in der Frühen Neuzeit. Hein-

Ein ungleich wichtigerer Eintrittspunkt des Konfessionellen liegt hingegen in der Ausmalung und Ausdeutung von Susannas persönlichem Umfeld und hier besonders ihrer Familie.⁴⁰ In der Quelle ist dies extrem knapp gehalten. Wir erfahren, dass Susanna schön, gottesfürchtig und gut erzogen war. Bei ihrer ersten Vorladung heißt es in Luthers Übersetzung:

*Vnd da sie gefoddert ward, kam sie mit jren Eltern vnd kindern vnd jrer gantzen freundschaft, [...] Vnd alle die bey jr stunden, vnd die sie kenneten, weineten vmb sie.*⁴¹

Erwähnung findet dann noch die allgemeine Erleichterung in diesem Kreise nach dem finalen Freispruch:

*Aber Helkia [ihr Vater, SK] sampt seinem weibe, lobten Gott vmb Susanna jre Tochter, mit Jehoiakim jrem manne vnd der gantzen freundschaft, das nichts vnehrlichs an jr erfunden war.*⁴²

Diese sehr knappen Hinweise werden in den meisten Ausarbeitungen – katholischen wie protestantischen – als Absprungbrett für wesentlich breitere Schilderungen genommen. Im Wiener Fastnachtspiel etwa erfährt Susanna ausdrücklich Trost von ihrem Vater, an den sie sich nach der Anklage wendet. Während des ersten Prozesses werden zwar weder sie noch ihre Angehörigen angehört, doch stimmen Vater und Mutter, die fest an sie und ihre Unschuld glauben, in ihr Wehklagen nach dem Schuldspruch ein.⁴³

Nicht der Fall ist dies allerdings bei ihrem Ehemann, der sich von seiner Gattin betrogen fühlt:

*Ich het sey mir auß erkoren,
So hab ich mein trew an ir verloren.
We mir der iamerlichen geschicht!
Hat sy sich zw ainem andern verpflichtet,
Dy mir dy liebste ist gebesen?*⁴⁴

Dieser steht damit in der Tradition des um seine Ehre bangenden Ehemannes, dessen größte Angst offenbar darin besteht, dass ihm Hörner aufgesetzt sein könnten:

*Wäger wär mir der tod,
Wenn daß ich leyden sol disen spot.*⁴⁵

rich Julius' ‚Susanna‘ und die Englischen Komödianten. In: Zeitsprünge 4 (2000), S. 163–180, hier v. a. S. 171f.

⁴⁰ Einen Schwerpunkt auf diesem Thema hat bereits der Beitrag von CHERI A. BROWN: The ‚Susanna‘ Drama and the German Reformation. In: Everyman & Company. Essays on the Theme and Structure of the European Moral Play. Hg. von DONALD GILMAN. New York 1989, S. 129–153.

⁴¹ WADB, Bd. 12, S. 508 (Fassung von 1533).

⁴² Ebd., S. 512 (Fassung von 1533).

⁴³ Vgl. Anonym, Susanna [Anm. 7], S. 239f.

⁴⁴ Ebd., S. 239.

Man befindet sich hier noch eindeutig in einer Schamgesellschaft, in der dieser Urteilsspruch, der das vermeintliche Fehlverhalten Susannas konstatiert, die Ehre des Mannes mit in den Abgrund reißt. Für Mitleid gegenüber der hauptbetroffenen Ehefrau selbst ist daneben – anders als bei ihren Eltern – offenbar kein Platz mehr.⁴⁶

Dies sieht nun in der Fassung von Rebhun – und in der Folge auch in vielen weiteren protestantischen Fassungen – deutlich anders aus. Rebhun nutzt die ersten beiden Akte zu einer über die Vorlage weit hinausreichenden kontrastiven Charakterisierung der zentralen Gegenspieler. Während die Richter durch die Schilderung von zwei weiteren Rechtsfällen als durch und durch korrupt und verkommen dargestellt werden, hat Susanna zusammen mit ihren Eltern, ihren Kindern und mit ihrem Ehemann eine ganze Reihe von Auftritten, in denen sie sich als Mustertochter, -mutter und vor allem -ehfrau präsentieren kann. Es wird hier also nicht nur ein Familien-, sondern auch ein Eheideal gezeichnet, in dessen Folge dann auch Jojakim (hier: Ioachim) standhaft an der Seite seiner Frau verbleiben wird.

Eindrucksvoll ist die Differenz vor allem in einer Ergänzung der zweiten Druckfassung der Version Rebhuns von 1544:

*Ach / ach / Susann / mein allerliebster gmabel
Und wenn mein hertz wer eisen oder stabel
So künd ich das on kümmernus nicht sehen
Das solcher gewalt sol uber euch itzt gehen
Das ihr umb unschuld solchen tod solt leiden
Der uns mit schanden sol von ander scheyden
[...].*⁴⁷

Der Ehrverlust ist zwar auch hier noch als Kategorie präsent, doch tritt er deutlich hinter die Klage über die Verurteilung einer Unschuldigen zurück. Die säkulare Verschiebung von einer Scham- hin zu einer Schuldkultur wird hier sichtbar, aber eben auch eine Neuausrichtung der familiären Beziehungen, die mit Luthers Apologie der christlichen Ehe den Partner ins Zentrum der Sozialbeziehungen rückt. Während der Wiener Ehemann nach der Anklage unmittelbar an seiner Frau zu zweifeln beginnt, ist Paul Rebhuns Ioachim Susannas erster und wichtigster Verteidiger. Zu erinnern ist an dieser Stelle auch nochmals daran, dass Rebhuns mit Abstand erfolgreichste Publikation ausgerechnet eine lutherische Ehelehre darstellt.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Auch in der zweiten vorreformatorischen Fassung von Sebastian Brant zeigt sich der Ehemann angesichts der Anschuldigung der Betroffenen gegenüber distanzierter als der Rest der Familie. Vgl. Brant, Tugent Spyl [Anm. 17], S. 48.

⁴⁷ Rebhun, Susanna [Anm. 3], S. 109.

5.

Neben der Tauglichkeit der Geschichte der Susanna zu einer Eheapologie tritt noch ein zweiter Punkt hervor, der sie zu einem spezifisch protestantischen Mustertext werden ließ.

Bei der Aktion der Richter handelt es sich ja ganz offenbar um eine eklatante Grenzüberschreitung der Obrigkeit. Sie begehen aus niederen Motiven den Versuch einer sexuellen Nötigung und machen sich anschließend zu deren Vertuschung des versuchten Mordes schuldig. In beiden Fällen setzen sie ihre Amtsautorität als zentrales Mittel ein. Man hat es hier also geradezu mit einem Musterfall für die oft diskutierte Frage nach dem Widerstandsrecht zu tun. Darf sich ein guter Christ in einem solchen Fall gegen eine von Gott eingesetzte Obrigkeit stellen?

Von der Sache und vom Ergebnis her liegt das für den konkreten Fall durch den in der Bibel fixierten Gang der Handlung von vornherein fest. Susanna wird zunächst angeklagt und verurteilt. Daraufhin tritt der von Gott gesandte Daniel auf, der das Verfahren nochmals aufrollt und für Gerechtigkeit sorgt. Widerstand im eigentlichen Sinne wird *de facto* in keiner der Dramenfassungen geleistet. Würde man dafür eintreten wollen, müsste man die Vorlage auf den Kopf stellen.

Die Frage, die sich gleichwohl erhebt, besteht darin, ob und in welchem Maße dieses Verhalten nun stückintern diskutiert und begründet wird. Hier unterscheiden sich die beiden bisherigen Beispieltex-te wiederum sehr deutlich voneinander. Im vorreformatorischen Fastnachtspiel wird das Thema nur ein einziges Mal kurz angerissen, als Susannas Vater ihr recht pauschal dazu rät, stets auf Gott zu vertrauen:

*Susanna, liebste Tochter mein,
Secz in got dy hofnung dein,
Der dich mit seiner gnad mach wol erleding,
Daß du mit dem recht nit wirst beschedigt.*⁴⁸

Bei Rebhun verschieben sich die Gewichte nun eklatant. Hier wird wiederholt explizit und eindringlich darauf hingewiesen, dass man sich auch bei einer noch so ungerechten Obrigkeit zurückhalten und die Lösung Gott überlassen solle. Eine Ausnahme gibt es dazu gemäß der lutherischen Zwei-Reiche-Lehre nur, wenn dabei die eigene Seligkeit in Gefahr gerät. Susanna verweigert sich also berechtigterweise dem Drängen der Richter, wahrt damit innerhalb des gegebenen Wertesystems ihre ‚Tugendhaftigkeit‘ und fällt nicht in Sünde.

Ihr diesseitiges Wohl und Glück stellt hingegen keinen hinreichenden Grund für eine aktive Oppositionshaltung dar.⁴⁹ Klar formuliert wird dies bereits in der gereimten Vorrede:

⁴⁸ Anonym, Susanna [Anm. 7], S. 236.

*Wie ihr dann nach der leng yetzt werd vermercken /
Daraus viel guter lehr den glaubn zů stercken /
Das Creutz zu tragn / gedult zu habn / und mehre [...].*⁵⁰

Und als Susanna ihr Leid ihrem Vater klagt, bekommt sie von diesem zu hören:

*Schweyg liebe tochter got wird sein
Der helffer / und erretter dein.*⁵¹

In der Folge ergreifen Susannas Fürsprecher im Prozess durchaus das Wort zu ihrer Verteidigung, können aber nichts ausrichten. Im Chor wird die zentrale Botschaft dann nochmals mehr als deutlich formuliert:

*O Gott du richter aller welt
Der du hast selbs bestellt
All oberkeit / und gwalte
Du wolst dein ordnung nicht verlahn
Drauff selber achtung han
Wie man darinn sich halte
[...].*⁵²

Es ließen sich noch einige analoge Passagen mehr hinzufügen, die aber letztlich immer nur dasselbe wiederholen. In Rebhuns Interpretation der Susannengeschichte verbinden sich also in geradezu idealer Weise unbedingtes Gottvertrauen und der Verzicht auf den Widerstand gegen eine offensichtlich ungerechte Obrigkeit. Susanna wird damit zur perfekten Illustration eines protestantischen Basistheorems – ganz ähnlich wie das Gleichnis vom verlorenen Sohn immer und immer wieder für das Kernthema der Gnade und der Ablehnung der Werkgerechtigkeit erhalten musste.

6.

Aber funktionieren derartige Mechanismen tatsächlich immer und überall? Die Antwort darauf lautet keineswegs ganz eindeutig ja, was zum dritten der hier zu analysierenden Texte führt, der gleich in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit darstellt. Es handelt sich um das Susannenfragment, das die Kaufmannstochter Sibylla Schwarz aus Greifswald 1638 bei ihrem frühen Tod im Alter von gerade einmal 17 Jahren hinterließ.⁵³

⁴⁹ Vgl. hierzu bereits DAVID PRICE: ‚Schweyg liebe tochter‘. A Reevaluation of Paul Rebhun’s ‚Susanna‘. In: Studies in German and Scandinavian Literature after 1500. A Festschrift for GEORGE C. SCHOOLFIELD. Hg. von JAMES A. PARENTE und RICHARD E. SCHADE. Columbia 1993, S. 40–49.

⁵⁰ Rebhun, Susanna [Anm. 3], S. 8.

⁵¹ Ebd., S. 50.

⁵² Ebd., S. 55f.

⁵³ Vgl. HELMUT W. ZIEFLE: Sibylle Schwarz. Leben und Werk. Bonn 1975, und zuletzt

Man könnte meinen, dass Sibylla Schwarz geradezu ideal die Zielgruppe für die Keuschheits- und Gehorsamslehren repräsentiert, um die es im Susannenstoff primär zu gehen scheint. Und tatsächlich wurde die Figur Susannas vor allem in der protestantischen Mädchenerziehung der Frühen Neuzeit als ein leuchtendes Vorbild präsentiert. Dies wird wohl auch der Kontext gewesen sein, in dem Sibylla Schwarz ihr zuvor bereits begegnet ist.

Denn dafür, dass sie zeitgenössische Susannendramen gesehen oder auch nur gelesen hat, spricht nichts. In Greifswald gibt es für die angesichts ihres kurzen Lebens recht knappe Zeit, die dafür infrage kommt, keine Hinweise auf entsprechende Aufführungen. Und in ihrem Text wiederum finden sich keine fassbaren Analogien zu anderen im Druck überlieferten Susannendramen, die über die gemeinsame textliche Grundlage in den Apokryphen hinausgingen.⁵⁴

Sibylla Schwarz hat ihre ‚Susanna‘ als Drama also wohl gewissermaßen für sich neu erfunden bzw. erfinden wollen. Denn das Stück ist ja Fragment geblieben. Es endet genau in dem Moment, in dem Daniel auftritt und die Wende des Geschehens einleitet. Ob dieses Abbrechen auf den frühen Tod der Verfasserin zurückzuführen ist oder ob das Unvollendetbleiben andere Gründe gehabt haben mag oder ob gar nur ein Teil des Textes verloren gegangen ist, wird sich nicht mit Sicherheit klären lassen. Samuel Gerlach, ihr literarischer Nachlassverwalter, notiert an dieser Stelle seiner Edition ihrer Werke aus dem Jahre 1650 lediglich: *Mercke: Ein mehrers ist hiervon nicht vohr handen.*⁵⁵

Sibylla Schwarz war eine höchst ungewöhnliche junge Frau, deren zahlreiche Gedichte zusammen mit einer umfangreichen pastoralen Erzählung und dem Susannenfragment immerhin eine zweibändige postume Werkausgabe gefüllt haben. Offenbar war sie von einem erheblichen Schreib- und Ausdrucksdrang beseelt, der sich auch von merklichen Widerständen nicht bremsen ließ. Man scheint mit einigem Befremden auf das seltsame Tun dieses Mädchens geschaut zu haben.⁵⁶ Vor allem mit ihren petrarkistischen Sonetten und der ‚Faunus‘-Erzählung ließ sie sich so gar nicht auf die traditionellen Räume denkbarer weiblicher Schriftlichkeit beschränken,

die Tagungsdokumentation „Überschreibungen / Überschreitungen. Zum literarischen Werk von Sibylla Schwarz (1621–1638)“. Hg. von HANIA SIEBENPFEIFFER, zugleich Daphnis 44 (2016), Heft 1–2.

⁵⁴ Vgl. STEPHAN KRAFT: Zum Schweigen verdammt. Das ‚Susanna‘-Fragment von Sibylla Schwarz. In: Daphnis 44 (2016), S. 70–89, v. a. S. 73.

⁵⁵ Vgl. Schwarz, Susanna [Anm. 8], Bl. 168r.

⁵⁶ Vgl. dazu den Beginn ihres Widmungsschreibens zum Susannenfragment an den eigenen Bruder in: ebd., Bl. 163rv: *MEine Leyer / Geehrter Herr Bruder / hat den halben Teil ihrer Wolfahrt / dir zu danken / dieweil sie / durch des Neides dicken Dunst überzogen / mitten in solcher Finsternis / wohn dem klahren Liecht deiner Liebe / zuhr Poëterey / oder vielmehr zuhr Tugend ist erleuchtet / und biß dabero erhalten worden.*

die natürlich vor allem im Religiösen gelegen hätten. Aber immerhin sollte dieser Bereich von ihr ja zumindest im Susannenfragment anvisiert werden.

Praktisch alle Fassungen dieses Stoffs sind eng an der knapp gefassten Vorlage orientiert. Auch wenn man die Passage nicht im engeren Sinne als Gottes Wort begreift, so strahlt sie doch eine gehörige Autorität aus. Um so mehr ist auf die kleineren und größeren Erweiterungen zu achten, die sich gleichwohl allenthalben finden und mit denen – sicherlich stets im Glauben daran, dass man hier im Geiste des Originals handelte – die nicht wenigen Leerstellen des Urtextes gefüllt werden. Vor allem bei Paul Rebhuns ‚Susanna‘ wurde die hier vorgestellte Deutung ja vor allem auf solchen Passagen aufgebaut.

Auch bei Sibylla Schwarz finden sich nun erwartungsgemäß derartige Ergänzungen. Bereits die erste ist sehr bezeichnend und betrifft den Moment der Bedrohung durch die Alten. In der biblischen Vorlage benennt Susanna die Zwickmühle, in der sie steckt, und ruft dann um Hilfe:

*Da erseufftzt Susanna, vnd sprach, Ach, wie bin ich inn so grossen engsten, Denn wo ich solchs thu, so bin ich des tods, thu ichs aber nicht, so kome ich nicht aus ewern henden, Doch wil ich lieber unschuldiglich jnn der menschen hende komen, denn widder den HERRN sundigen, Vnd fieng an laut zu schreyen [...].*⁵⁷

In sehr ähnlichen, nicht sehr stark psychologisierenden Fassungen findet sich die Passage dann auch üblicherweise in den Dramen. Es stellt eine wirkliche Besonderheit des Fragments von Sibylla Schwarz dar, dass in ihm versucht wird, die emotionale Lage Susannas zwischen Angst, Scham und Verlassensein gegenüber der Vorlage merklich zu präzisieren. Konkret heißt es:

*Diß nuhr vermehret und doppelt die Peine/
daß ich der Kleider beraubt hier steh/
und für den falschen beschamet vergeh/
und dazu bin ich/ ich arme/ alleine.*⁵⁸

Dass so etwas gerade in der einzigen weiblichen Bearbeitung des Susannenstoffes im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit zu finden ist, stellt wohl keinen Zufall dar.

Es gibt aber noch mindestens einen zweiten Punkt in der Fassung von Sibylla Schwarz, der die Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann. Die traditionelle protestantische Ausdeutung des Stoffes geht, wie das Stück Rebhuns eindrücklich zeigt, in die Richtung einer Demonstration des Widerstandsverbots, wofür vor allem die Figur der Susanna selbst eintreten soll. Tatsächlich ist Susanna bei allem, was mit ihr nach der Bedrohungsszene geschieht, höchst passiv. Im Urtext wird sie nicht einmal selbst gefragt, was im Garten wirklich geschehen sei. Die Richter klagen sie an, das Volk wendet sich gegen sie, und sie wird verurteilt. Erst nach dem Urteil erhebt

⁵⁷ WADB, Bd. 12, S. 508 (Fassung von 1533).

⁵⁸ Schwarz, Susanna [Anm. 8], Bl. 165v.

sie die Stimme und klagt gegenüber Gott ihr Leid. Das Verfahren selbst läuft ganz nach jüdischem Brauch der Zeit ab, ohne dass der Frau das Wort erteilt worden wäre.

In die meisten frühneuzeitlichen Versionen wird dann aber doch eine Art Verteidigung integriert. Allerdings ist es auch hier kaum einmal Susanna selbst, die das Wort ergreift.⁵⁹ Vielmehr treten zumeist ihr Ehemann und ihr Vater als Fürsprecher auf. Susanna redet mit ihnen und im Gebet mit Gott, nicht jedoch in der Öffentlichkeit. Dieses Ventil des privaten Sprechens in einem Kreis, der solidarisch zu ihr steht, wird nun gerade von Sibylla Schwarz nicht aktiviert. Die Eltern kommen im Fragment gar nicht vor, und der Ehemann ist ähnlich wie im Wiener Fastnachtspiel vor allem mit sich selbst und seinen Problemen beschäftigt. Bezüge zur familiär isolierten Position von Sibylla Schwarz selbst liegen hier auf der Hand. In der Klage nach der Verurteilung ganz am Ende des Fragments bringt ihre Susanna ihr Problem auf den Punkt: Keiner will hören, was sie selbst zu alledem zu sagen hat:

*niemand fraget
ob ich auch unschuldig/ bin.*⁶⁰

Wenige Verse später bricht der Text ab. Ein eindeutiger Grund dafür kann, wie bereits bemerkt, nicht dingfest gemacht werden. Naheliegend sind zwei Interpretationen, die jeweils mit der Person von Sibylla Schwarz verbunden sind, die sich offenbar selbst in einer Position gesehen hat, in der sie sich analog zu Susanna unschuldig verfolgt glaubte. Die eine zielt auf ihren Bruder, der nach längerem Aufenthalt fern von Greifswald nun endlich zurückkommen und ihr als Förderer ihres Schreibens zur Seite stehen sollte.⁶¹ Er wäre dann in die Systemposition des jungen Daniel einzurücken. Eben diesem Christian Schwarz hatte die Schwester ihr Stück ja auch gewidmet.

Das ist gewissermaßen die optimistische Lesart. Die weniger zuversichtliche zieht noch in Betracht, was Daniel konkret tun wird, nachdem er das Verfahren an sich gezogen hat. Denn wenn man einmal genau hinschaut, dann lässt auch er Susanna letztlich gar nicht zu Wort kommen. Die Lösung des Falls rührt allein daher, dass die beiden Alten einander in ihren Aussagen widersprechen.

Angesichts einer Autorin, für die der ungehinderte Selbstausdruck das zentrale Movens dargestellt hat, erweist sich der Susannenstoff, so attraktiv er zu Beginn auch geschienen haben mag, demnach als eine Sackgasse. Die

⁵⁹ Der Fall ist dies lediglich bei Nicodemus Frischlin: Susanna. Übers. von Jakob Frischlin. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1,2. Hg. von ADALBERT ELSCHENBROICH. Berlin [u. a.] 1992, S. 289–466, hier S. 426–428, und bei Heinrich Julius von Braunschweig: Susanna. In: ders.: Schauspiele. Hg. von WILHELM LUDWIG HOLLAND. Stuttgart 1855, S. 171–208, hier S. 187.

⁶⁰ Schwarz, Susanna [Anm. 8], Bl. 168v.

⁶¹ Vgl. nochmals die Anm. 56.

Dinge demütig und vor allem stumm hinzunehmen, war gewiss nicht die bevorzugte Haltung einer Sibylla Schwarz.

Im bereits mehrfach erwähnten Widmungsschreiben an den Bruder artikuliert sie zudem mehr als deutlich ihren fundamentalen Zweifel daran, dass sich die Dinge – und zwar sowohl Susannas Zwangslage als auch ihre eigene – einfach von selbst ins Positive wenden:

*Daß dennoch Recht und Straffe der Gottlosen nicht aussen bleibe / dessen haben wir
an dieser Geschichte Zeugnisses genug / wiewohl streiten wollen / daß selbige sich
also verhalten habe / das aber alhier zu verfechten Zeit und Gelegenheit nicht lei-
den [...].*⁶²

Deutlich wird geworden sein, dass in der Susannenbearbeitung von Sibylla Schwarz mehr als das übliche Dulden steckt, das mit der Geschichte als Ideal vermittelt werden sollte. Offenbar hat die Botschaft des hoffnungsvoll-passiven Abwartens bei der Greifswalder Autorin nicht wirklich gezündet.

Von diesem implizit widerständigen Punkt aus ergibt sich nun noch eine letzte interessante Parallele. Die Susanna, wie sie die reformatorische Ideologie am liebsten hatte, war offenbar diejenige, wie sie zuvor etwa bei Rembrandt erschienen ist: bedrängt, bedürftig eines Schutzes von oben und auch in ihren Gebärden ganz passiv in sich zurückgezogen.

Hierzu gibt es aber nun nicht nur im Drama, sondern auch unter den bildlichen Darstellungen eine signifikante Ausnahme [Abb. 4]. Die Abwehrgeste Susannas gegenüber den alten Männern erscheint in dieser im Schloss Weißenstein im fränkischen Pommersfelden aufbewahrten Version deutlich offensiver. Der grundlegende Impuls, die Dinge nicht einfach so mit sich geschehen zu lassen, der im Susannenfragment von Sibylla Schwarz indirekt spürbar war, ist hier sehr vernehmlich ins Bild umgesetzt. Kaum noch überraschen kann, dass es sich hier ebenfalls um das Werk einer jungen Frau handelt. Und auch seine Urheberin – die italienische Malerin Artemisia Gentileschi – war im Entstehungsjahr 1610 erst 17 Jahre alt gewesen.

Die Geschichte der Susanna ist ohne Zweifel ein biblischer Erfolgstoff der Frühen Neuzeit. Fraglich erscheint angesichts dieser Doppelung allerdings, wie häufig seine didaktische Botschaft bei seinem wohl nur selten ausdrücklich danach gefragten Zielpublikum tatsächlich unbeschadet angekommen sein mag.

⁶² Ebd., Bl. 163v.

Ein Geistlich Spiel / vō
der Gotfurchtigen vñ Keuschē
en Frawen Susannen / gantz lustig
vnd fruchtbarlich zu lesen.

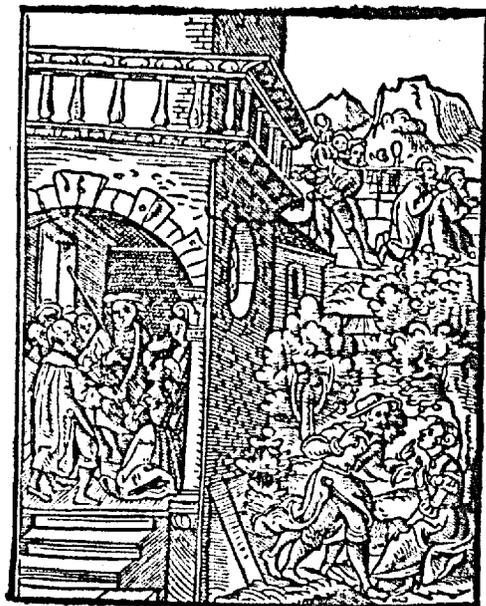


Abb. 1: Titelblatt der ‚Susanna‘ Paul Rebhuns nach dem Erstdruck von 1536. Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur: Rar. 4180. Bildnachweis: unter CC-Lizenz bereitgestellt durch das Münchener Digitalisierungszentrum.

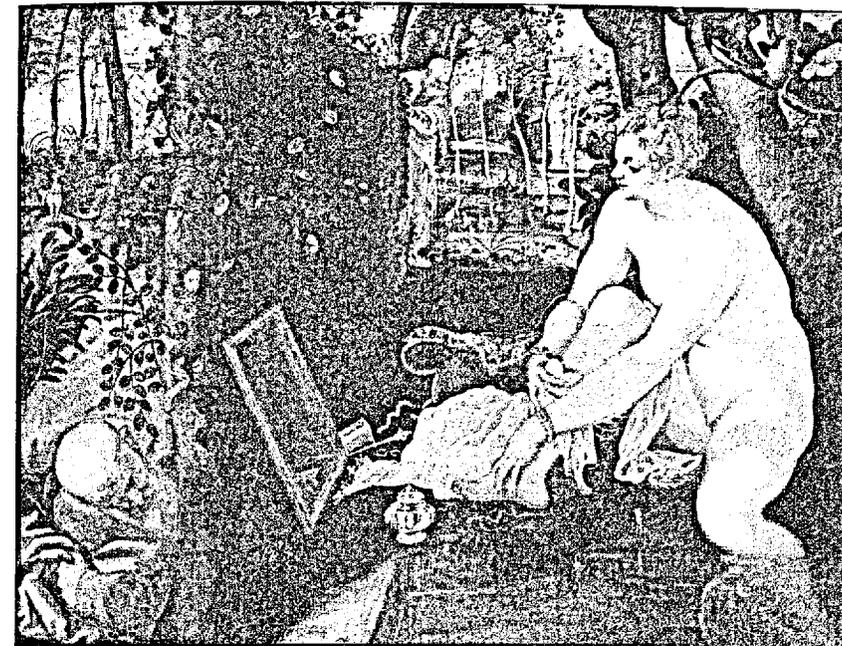


Abb. 2: Jacopo Tintoretto: Susanna im Bade (1555/1556), Öl auf Leinwand, 146 × 193,6 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Bildnachweis: gemeinfrei bereitgestellt durch Wikimedia Commons.

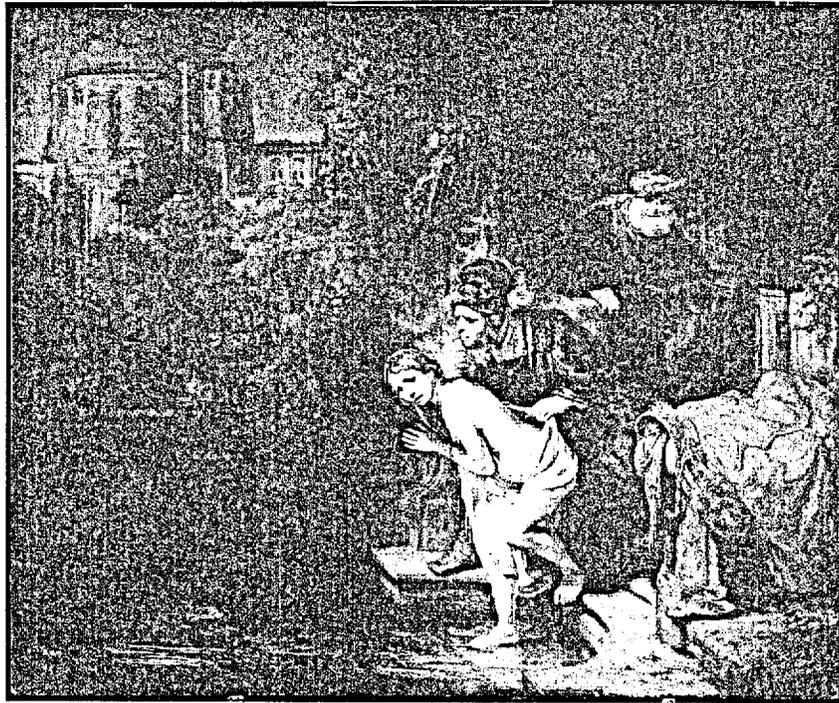


Abb. 3: Rembrandt van Rijn: Susanna und die Alten (1635–1647), Öl auf Holz, 76,6 × 92,8 cm. Berlin, Gemäldegalerie. Bildnachweis: gemeinfrei bereitgestellt durch Wikimedia Commons.



Abb. 4: Artemisia Gentileschi: Susanna und die Alten (1610), Öl auf Leinwand, 170 × 121 cm. Pommersfelden, Schloss Weißenstein. Bildnachweis: gemeinfrei bereitgestellt durch Wikimedia Commons.