Der Eisheilige und die Liebesheldin. Versuch über Ernst Hardts *König Salomo* (1915)

Claus Zittel

1.

„Biblische Themata“ würden, bemerkte einst lakonisch Heinrich Laube in seinem Vorwort zu Franz Keims *Sulamith* aus dem Jahr 1875, „einen heutigen Theaterdirektor nicht gerade vielversprechend anmuten“. Allerdings hätten jüngste Bibelstudien zur Salomo-Geschichte eine „ganz neue Deutung des Gedichts“ vorgeschlagen, weshalb ihm „eine dramatisierte Sulamith“ nun doch interessant erscheine, denn er frage sich jetzt: „Hat der junge Dichter die hebräische Liebesheldin Sulamith als eine Julia aufgefasst, und ist Salomo ihr Romeo?“[1] Laube meinte, dass das dramatische Potenzial biblischer Stoffe nur durch überraschende Lesarten neu zu erschließen sei, und er gab bereits den entscheidenden Hinweis: Es sind die Salomo umgebenden Frauenfiguren wie Schulammit, Batseba, die Königin von Saba und Abischag von Schunem, die als Liebesheldinnen immer stärker ins Zentrum der Stücke rücken und von nun an die Bühne erobern. Die Profanierung der biblischen Historien ermöglichte daher nicht zuletzt auch eine bemerkenswerte Konjunktur des Salomostoffes auf dem Weg der deutschsprachigen Dramatik in die literarische Moderne.[2] Betrach-

[1] Laube, Vorwort zu: Keim, *Sulamith,* IV.

[2] Eine typologisierende Übersicht der Rezeptionsstränge gibt: Birnbaum, Salomo in Barock und Moderne.

Ich danke Imelda Rohrbacher und der unerschöpflichen Datenbank des Salomo-Projektes der KU Linz, ohne deren mannigfache Hilfe dieser Beitrag nicht hätte geschrieben werden können.

C. Zittel (✉)
Universität Stuttgart, Stuttgart Research Centre for Text Studies, Stuttgart, Deutschland

Universitä Ca’ Foscari, Dipartimento di studi linguistici e culturali comparati, Venedig, Italien
E-mail: claus.zittel@ilw.uni-stuttgart; claus.zittel@unive.it

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2022

E. Deinhammer et al. (Hrsg.), *König, Weiser, Liebhaber und Skeptiker,* Studien zu Literatur und Religion / Studies on Literature and Religion 4,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-63588-9_15

tet man die weitere Literaturgeschichte, so fällt in der Tat auf, dass die Frauenpartien nicht nur große Rede-Anteile im Stück haben, sondern ihnen häufig die dramaturgisch bedeutsamsten oder effektvollsten Reden reserviert werden. Auch das Drama des deutschnational gesinnten österreichischen Dramatikers Franz Keim ist auf einen einzigen Zielpunkt ausgerichtet: den Freitod der sich aus Liebe in einen Abgrund stürzenden Sulamith. Ihr Schlussmonolog im 5. Akt ist bei aller unfreiwilligen Biederkeit weit effektvoller gestaltet als die weisen Reden Salomos, die hohl, hölzern und unpassend wirken, insbesondere wenn er, gebeugt über Sulamiths Leiche, sich selbst bemitleidet, bevor ein Posaunenchoral das Stück pathetisch beschließt.

Franz Keim war noch nicht in der Lage, aus seinem Einfall etwas zu machen. Obwohl das Stück seiner eigenen Schilderung zufolge bei der Uraufführung am Wiener Stadttheater begeistert aufgenommen und mit Grillparzers *Esther* verglichen wurde,[3] sind es eher die aus Laubes Überlegungen sich ergebenden Fragen, die in die Zukunft weisen: Welche dramatischen Knoten lassen sich in der Gegenwart mit einer Figur wie Salomo überhaupt schürzen?[4] Wie passt sein Königtum zu den aktuellen politischen Kämpfen, wie die biblischen Weisheitslehren zur immer komplexer werdenden Welt der Moderne?

Auch in weiteren Salomo-Stücken vor und nach der Jahrhundertwende begegnet die Diskrepanz zwischen den leidenschaftlich liebenden Frauen und dem eigentümlich blutleeren weisen König, doch ohne dass diese Konfliktlage die Ordnung sprengen würde. Am Ende sind die Liebesheldinnen entweder tot oder verheiratet, während Salomo den Tempel baut.[5] Auch versiertere Autoren schweigen sich über den notorisch lüsternen und über Dämonen gebietenden Herrscher aus und zeigen ihn als Hüter von Konvention und Moral. Beispielsweise leistet der als Figur blass bleibende Salomo in Paul Heyses *Die Weisheit Salomos* (1886)[6] am Ende selbstlosen Verzicht, indem er eine Ehe zwischen Sulamith und Hadad stiftet, welche die Ewigkeit der Liebe triumphal besiegeln soll. Der Triumph bleibt indes schal.[7]

[3] Keim, Aus dem Bilderbuche meines Lebens, 100–107.

[4] Vgl. dazu: Vogel, Verstrickungskünste. Lösungskünste. In: Poetica 2008, Heft 3–4, 269–288.

[5] Salomo als kindisch-trotziger Tempelbaumeister, dessen Prunksucht sich gar als Schlauheit entpuppen soll, präsentiert Cohn, *Salomo. Ein Festspiel.* Nur noch in hohlem Pathos erschöpft sich ein in groben Blankversen heruntergeleiertes Stück Wladimir von Hartliebs, das als Calderón-Bearbeitung *(Die Locken Absalons)* daherkommt und den Thronfolger Salomo zum reinen Herrscher verklärt: Hartlieb, *König David.*

[6] Heyse, *Die Weisheit Salomos.*

[7] Weitere Beispiele für eher konventionelle Stücke sind: Gröden, *Abisag von Sunem.* Dieses politisch rechtsgerichtete Drama geht unmittelbar Hardts *König Salomo* voraus, der sich in einigen Punkten wie eine Kontrafaktur liest. Bei Gröden sind Adonja und Abisag – die, wie sich später absurderweise herausstellt, Tochter des Mephiboseth ist – einander in leidenschaftlicher Liebe verbunden; Salomo macht Adonja die Geliebte streitig. Verquickt wird diese Rivalität mit dem Kampf um die Thronfolge. Adonja ist sogar bereit, auf den Kampf um die Herrschaft aus Liebe zu Abisag zu verzichten, doch der machtgierige, grausame Lüstling Salomo lässt ihn ermorden, woraufhin Abisag sich selbst umbringt. Hardt scheint von ihm den Einfall übernommen zu haben, das Stück mit einer Szene mit Mephiboseth zu beginnen. Abisag überlebt hingegen in Gerdt von Bassewitz': *Die Sunamitin,* da sie im Unterschied zu Adonia, den Salomo am Ende wegen seines Verlangens nach Abisag töten

Diese Dramen halten an den konventionellen Dramaturgien fest, der Ausbruch aus der Ordnung durch die liebenden Frauen ist nur temporär, am Ende stellt die Moral die alten Verhältnisse wieder her. Doch es gibt zumindest ein Salomo-Stück,[8] in dem die erotische Stimmung alles überwuchert und durchtränkt, die Form auflöst und das alte Gebälk verkompostiert – und genau damit den Zorn der Ordnungshüter unter den Theaterkritikern hervorgerufen hat, deren Verdammungsurteilen sich auch die Literaturwissenschaft bis vor Kurzem einhellig anschloss: Ernst Hardts *König Salomo,* ein in Blankversen verfasster Dreiakter mit unregelmäßiger Szenenfolge (I 9, II 10, III 6), der am 11.09.1915 im Deutschen Künstlertheater zu Berlin uraufgeführt und im selben Jahr als Insel-Bändchen gedruckt wurde.[9] In ihm erst wird das dramaturgische Potenzial der neuen Liebesheldin im Kontext der Salomo-Rezeption in der Moderne entfaltet: Abisag von Sunem prägt, obgleich sie wenig Redezeit hat, das ganze Stück durch die Unbedingtheit ihrer *amour fou,* sie ist es, deren Eigensinn den Charakter aller Figuren verwandelt und auch die Form des Stückes aus den Fugen geraten lässt.

Brach Hardt in *Tantris der Narr* durch die ausbleibende Anagnorisis zwischen Tristan und Isolde mit den Regeln der konventionellen Dramatik, so weicht er auch diesmal von den Erwartungen ab. Die zeitliche und räumliche Ordnung bleiben zwar noch intakt und die fünfhebigen Jamben signalisieren ebenfalls eine klassische Formgestaltung, doch der Handlungsverlauf ist ohne jede Spannung und besteht in einer einzigen Abfolge von misslingenden Gesprächen und enttäuschenden Nachgiebigkeiten des Titelhelden dort, wo er normalerweise ein Prinzip, eine Erkenntnis oder wenigstens ein Gefühl zu verteidigen hätte. Zudem schert sich Hardt wenig um die Stofftradition, wenn er nicht seine Titelfigur, sondern Abisags unmögliche Liebe zu einem unterkühlten Salomo zum Kraftzentrum des Dramas macht.

Stefan Seeber hat vor Kurzem mit Blick auf Hardts erfolgreichstes Stück *Tantris der Narr* zu Recht darauf hingewiesen, dass trotz der in diesem Falle vorlie-

lässt, berechnend agiert. Ein weiteres Salomo-Stück aus diesen Jahren stammt aus der Feder des zionistischen Autors Nathan Birnbaum: *Ich bin Salomo.* Das Stück gipfelt im verklärenden Triumph Salomos über den ihn hassenden Abija, welchem durch Sulamiths Schlussworte beschieden wird, dass von nun an Salomo die Herrschaft gehört.

[8] Spätere Stücke, die von den Konventionen abweichen, sind: Casparis auch sprachlich unter den Salomo-Adaptionen hervorstechendes kosmisch-expressionistisches Drama *Salomos Abfall,* in welchem Sulamith vergeblich versucht, durch ihre Liebe den Tempelbauer Salomo von seiner Hybris zu erlösen (36–39). Dieser hatte erklärt: „Ich aber will wie Gott sein! / Im Augenblick des Denkens / Soll das Gedachte fest zur Form sich ballen" (29). Der Chor der „Stimmen der Stoffe", als Repräsentant einer All-Natur, stellt ihn indes vor die schlechte Wahl: „Wählst du uns, so wird dein Leib – / Dürres Scheit, in Flammen verlohn, / Deine Seele wird schweifender Wind, – und wählst du Gott, so wird dir die Ruh" – und diese ist, was Salomo mit Grauen erfragt: die „Ruhe des Todes atmenden Leib?". Salomo wählt das Leben, sein Werk und die Ekstase, doch am Ende fordert die Natur wieder ihr Recht. Mit dem Leib zerfällt auch das Wissen Salomos, zum Schluss thront er erstarrt auf einem Felsenstuhl, während „Die grosse Stimme" die Ewigkeit des Alls beschwört (70–73). Interessant ist auch das Stück von Else Torge: *Das Urteil des Salomo* (1923), in welchem Salomo bei seinem berühmten Richtspruch bewusst nicht der biologischen Mutter das Kind zuspricht. Vgl. dazu Karin Schöpflin in diesem Band.

[9] Hardt: *König Salomo.*

genden Mittelalterrezeption die übliche Rubrizierung seiner Dramatik unter „Neuromantik" irreführend ist, sein Drama sei vielmehr eine „Ausstellung dysfunktionaler, dyseuphorischer Charaktere, die in einer höchst zugespitzten Psychologisierung in ihrem kommunikativen Scheitern vorgeführt werden".[10] *König Salomo* fehlt ohnehin der Mittelalterbezug, Etiketten wie neuromantisch oder neuklassisch kommen erst gar nicht in Betracht; das Stück steht zwar mit seiner gedämpften Schwermut leicht erkennbar in der Tradition Maurice Maeterlincks, doch ist es weder symbolistisch noch neuimpressionistisch oder neoklassisch, und seine Figuren sind noch „dysfunktionaler" als jene in *Tantris der Narr.* Auch ist es kein Bibel- oder Historiendrama, da Hardt sich weder für die Geschichte als Geschichte noch für Glaubensinhalte und ihr Fortwirken interessiert, sondern nur für einen bekannten Stoff, dem er frei von archaisierenden Tendenzen eine Deutung in der Gegenwart abzugewinnen sucht – kurzum, wir sollten *König Salomo* als ein lyrisches Drama der Moderne lesen und würdigen und es an die Seite der Dramen Hofmannsthals und Beer-Hofmanns stellen.

2.

Ernst Hardt ist heute vielleicht noch manchen durch sein Wirken als Theater- und Rundfunkintendant in der Zwischenkriegszeit bekannt, als Schriftsteller ist er weithin vergessen – sein Beitrag zur Moderne wird auch in der Literaturgeschichtsschreibung oft übergangen.[11] Viele seiner Übersetzungen aus dem Französischen (Balzac, Flaubert, Taine, Voltaire) haben jedoch immer noch Bestand. Hardts literarische Karriere begann bereits vor der Jahrhundertwende, er trat zunächst recht erfolgreich als Lyriker[12] und Novellist hervor,[13] machte sich aber vor allem mit einer Serie von Dramen[14] einen Namen. Schon der *Kampf ums Rosenrote* wurde vom Theaterpublikum gut aufgenommen, mit *Tantris der Narr* schaffte Hardt dann endgültig den Durchbruch. Für dieses Stück erhielt er 1908 zugleich den Staats-Schillerpreis und den Volks-Schillerpreis und hatte sich dabei unter anderen gegen Hofmannsthals *Ödipus*

[10] Seeber, Der „ethische Zauberstab", 6.

[11] Nicht einmal namentlich erwähnt wird Hardt in: Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne. Sprengel indes würdigt Hardts Dramatik als von Maurice Maeterlinck beeinflusste Stimmungskunst, in der meist das Leiden von erotisch begehrten Frauen im Zentrum stehe, geht aber nicht auf *König Salomo* ein. Vgl. Sprengel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918, 539–541.

[12] Hardt, *Aus den Tagen des Knaben.*

[13] Hardt, *Priester des Todes; Bunt ist das Leben; Aus den Tagen des Knaben; An den Toren des Lebens.*

[14] Hardt, *Tote Zeit; Der Kampf ums Rosenrote; Ninon von Lenclos; Tantris der Narr; Gudrun; Schirin und Gertraude; König Salomo.*

und die Sphinx durchgesetzt.[15] *Tantris der Narr* war einer der größten Theatererfolge der Zeit, das Stück wurde viel gespielt und in mehrere Sprachen übersetzt.

Obgleich oder gerade weil Hardt seinerzeit vom Publikum und seinen Schriftstellerkollegen hoch geschätzt wurde,[16] nicht zuletzt auch, weil er seinen Einfluss für die Unterstützung von Kollegen nutzte,[17] wurde er in krassem Gegensatz dazu von der Literaturkritik aus allen politischen Lagern unablässig attackiert. Auch wenn man seinerzeit gnadenloser kritisierte als heute üblich, gingen die Angriffe weit über das damals gewohnte Maß hinaus. Die Obsessivität, mit der Hardts Kritiker sein literarisches Schaffen niederzuschreiben versuchten, erreichte mit den Invektiven gegen *König Salomo* einen letzten Höhepunkt. Ob es an diesen rigorosen Kritiken lag oder ob das reale Grauen des ersten Weltkriegs sein Teil dazu beitrug: Der Schriftsteller Hardt verstummte von nun an. *König Salomo* wird sein letztes Drama bleiben, und bis ins Jahr 1946 wird er auch keine weitere literarische Arbeit mehr veröffentlichen. Man hatte ihn mundtot gemacht.

Was ist hier geschehen und warum gerade dieser Feldzug gegen *König Salomo?* Hardt war ein bestens vernetzter und überaus einflussreicher Schriftsteller in den beiden ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, doch die großen Publikumserfolge seiner Werke waren von der Literaturkritik von Beginn an misstrauisch beäugt worden. Nachdem er mit den beiden Schillerpreisen für *Tantris der Narr* einen triumphalen Erfolg eingeheimst hatte, schienen seine Gegner nur darauf zu warten, ihn bei seinem nächsten Werk wieder zurechtstutzen zu können. Man kann sich die Stimmungslage gut anhand einer frühen moralingetränkten literaturhistorischen Einordnung aus dem Jahr 1928 vergegenwärtigen:

> *Tantris der Narr* (1908) lebt nur von dem Stimmungsreiz der Situation und den sinnlichen Bildern der Sprache, in der der alte Sagenstoff gröblich entstellt geboten wird. […] Das Stück ist arm an Bewegung, reich an Stimmung, aber, um diese zum Ausdruck zu bringen, hätte einer der fünf Akte genügt. Verwundert fragt der Zuhörer wie der Leser: „Was ist an dem Drama preiswürdig?“ Etwa die dunkle, sinnbeschwerte Sprache, die jeder Anschaulichkeit entbehrt und der Lüsternheit ein schönes Kleid verleiht? […] Trotz aller an das Perverse streifenden Schwächen hat das Stück, dessen Eindruck einem erotisch-schwülen, die Sinne betäubenden Treibhausdufte gleicht, über fünfzig Auflagen erlebt.[18]

[15] *Tantris der Narr* wurde am 21.01.1908 am Kölner Schauspielhaus uraufgeführt. Am 9.1. des gleichen Jahres wurde Hardt für dieses Stück der Staats-Schillerpreis (den er mit Karl Schönherr teilte) und der Volks-Schillerpreis zuerkannt. Das ist ein einmaliges Kuriosum, denn der Volks-Schillerpreis war gerade aus Opposition gegen die offizielle Preisvergabepolitik im Kaiserreich eingeführt worden.

[16] Zu Hardts Schaffen und seiner Wirkung siehe: Adler, Ernst Hardt; Karst, Ernst Hardt (1876–1947); Bernard, „Den Menschen immer mehr zum Menschen machen“; Schüssler, Ernst Hardt: Eine monographische Studie; Song, Die Bühnenwerke Ernst Hardts und das neue Drama in der deutschen Literatur um 1900; Seeber, „Stahlharte Frau“, 369–398; Seeber, Der „ethische Zauberstab“.

[17] Die Briefe an Hardt sind voller entsprechender Dankesbezeugungen, vgl. Meyer (Hg.), Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898–1947.

[18] Salzer, Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur, 1926–1932, Bd. IV, Spalte 1668.

Mit der Uraufführung des *König Salomo* war es dann soweit, es schlug die Stunde der Kritiker. Es lohnt, sich die Reaktionen näher anzuschauen, denn sie sind auch für sich genommen ein aufschlussreiches Phänomen der Literaturgeschichte.

3.

„Man zerlegt den Elefanten, aber man sieht ihn nicht."[19]

Was im Licht der zeitgenössischen Kritiken an *König Salomo* zutage tritt, ist vor allem eines: dessen Inkommensurabilität mit Wertmaßstäben, die konventionellen Erwartungen an ein Theaterstück entspringen.[20] Noch 1947 (!) resümiert zustimmend F. K. Richter den Tenor der ablehnenden Stimmen, Hardt betreibe Effekthascherei, um von den Schwächen der Konstruktion abzulenken:

> Da keine entwickelnde Handlung aufgerollt wird, kommt es manchmal zum Stocken und zu unerwarteten Szenen, die als Fremdkörper im Stück stehen, wie z. B. die lange Simrith- und Zibjaszene im dritten Akt des *Salomo.* Es wird ihm schwer, diese Einzelgebilde mit dem Ganzen zu verzahnen. Um nun von dieser Sprunghaftigkeit oder ganz unerwarteten Retardierung abzulenken, greift Hardt gern zum Effekt, um mit aller Macht die Szene zu beleben. Aber daraus wird leicht Sensation.[21]

Richter wiederholt nur nochmals, was immer wieder gegen Hardts Dramatik eingewandt worden war. So schrieb etwa der seinerzeit für seine Polemiken gefürchtete Theaterkritiker Siegfried Jacobsohn, dem ausgerechnet Karl Kraus in der *Fackel* vorwerfen wird, er sei von einem „an Morphinismus grenzenden Drang nach ‚Vorknöpfen' besessen"[22], in seiner *Schaubühne* diesen bösen Verriss aus offensichtlicher Lust am Verreißen:

> ‚König Salomo'? Man lacht ja nicht etwa über ihn – man langweilt sich nur. Es ist jene Langeweile, die das typische Oberlehrerdrama hervorruft, ob es nun die Edda oder die Hohenstauffen oder die Bibel verarbeitet. […] Dann ergibt sich als Grund der Wirkungslosigkeit, daß es eben kein Drama ist. Es ist eine Schönrednerei um ein paar dramatische Motive herum […] Die Leidenschaften könnten glühen und zünden. Aber es ist Strohfeuer, ein Theaterbrand aus Gelantine, der rötliche Mittelpunkt kalter Dekorations- und Stimmungskünste. […] Wie gierig ist man nach einem Wort von biblisch-starker Einfachheit! Aber dies ist Aestheten-Kunst von der bekämpfenswerten Art: die Kunst, sich eine matte Kopie der Psalmensprache abzuquälen, einen Satz zu einer Seite aufzudunsen, das Alte Testament nicht zu dramatisieren, sondern an ihm zu schmarotzen. Der berühmte Schiedsspruch des Königs Salomo, der seine Weisheit erweist, wächst nicht aus der Handlung hervor, sondern wird den verworrenen Vorgängen angekleistert. […] So leblos kann die Produktion der Gegenwart nicht sein, daß nicht noch immer mindestens ein Dutzend Werke Ernst Hardts Scharteken vorzuziehen wären. Die Ungerechtigkeit ist zwiefach. Der Leichnam nimmt den Lebewe-

[19] Loerke, Hans Henny Jahnn, 681.
[20] Siehe zu den extremen Kritiken auch Seeber, „Stahlharte Frau", 373.
[21] Richter, Ernst Hardt, 193–194.
[22] Siehe Kraus, Der Fall Jacobsohn, 41, über Jacobsohn, „der ohne die Totalität des Objekts zu erfassen, die zunächst liegenden Tatsachen aufgreift, die immer die falschen sind".

> sen ihren Platz. Gleichzeitig zeigt sich, daß ein schlechtes und erfolgloses Theaterstück unzählige Male bekannter wird als ein schönes Gedicht.[23]

Flankiert wird dieser Angriff in der *Aktion* von den Attacken Casper Jespers:

> König Salomo. An Herrn Oberlehrer Dr. Durchhalter zu Edenkoben, Berlin, diesen 13. September. Lieber alter Freund, am Samstag sah ich im Künstlertheater ein biblisches Stück: König Salomo, signiert von Ernst Hardt, der doch sicherlich in Weimar wohnt, Schleimstraße Nr. 3. Mir gefielen ein Birkenbaum und etliche Posen eines kleinen Heidenmädchens, das in ein Geschlechtsbündnis mit dem halbtoten König David gerät und dadurch völlig ramponiert wird. Gleich darauf geht der Regierungswechsel David Salomo glatt vonstatten. Ueberraschend war mir, daß das hiesige Publikum immer noch Sinnlichkeit verlangt, die es doch anderswo viel bequemer haben könnte.[24]

Als banale Liebesgeschichte ohne dramaturgische Stringenz und mit bezeichnender Pointe urteilt Ernst Heilborn Hardts Stück ab:

> Alter Mann und junge Frau: ein häßliches Beieinander […]. Das ist das ‚Gestrige' an diesem hardtschen Drama: ein Erleben antikisch großer und einfacher Linienführung durch ein verwirrendes Durcheinander kleinlicher, sogenannt „psychologischer" Einzelzüge. Dazu die Freude an sinnlichen Empfindungsmißklängen, die an Empfindungsperversitäten streifen. Zwischen Ernst Hardts „König Salomo" und Thomas Manns „Tod in Venedig" liegen die Verbindungsfäden offen. […]
> Das ist das ‚Vorgestrige' an Ernst Hardts ‚König Salomo', dies Erklären aller weltgeschichtlichen Vorgänge durch eine Liebesgeschichte. Ganz in der Art verfuhr das Epigonendrama, wenn es den Untergang der Reiche aus unglücklichen Liebesaffären der Könige heraussentimentalisierte. Fügt man hinzu, daß Ernst Hardts Drama sich des weiteren durch die lahmste der Expositionen, wie durch völlige Überflüssigkeit des Schlußaktes auszeichnet, so ist zu ermessen, was dieser Dichter in dieser Zeit uns zu geben hatte.[25]

Und noch zwei Jahre später wird kein Geringerer als Alfred Kerr mit einer langen Kritik nachtreten, aus der hier nur ein kurzer Auszug zitiert sei: „Alles wird auch bei Hardt edel umgestilt – es kommt praeter-propter, auf einige bessere Krankenpflege mit rührsamen Zwischenklängen hinaus. Peinliches wird jedoch überflüssig vermehrt."[26]

Was sich in diesen Kritiken artikuliert, ist das Misstrauen gegen den sogenannten „Ästhetizismus" – ein Schlagwort, mit dem bereits die literarische Produktion des Fin-de-siècle als dekadente Gefühlsschwelgerei verunglimpft wurde, ungeachtet der internationalen Strömungen, aus denen sie sich speiste. Die Ästhetik der künstlich und kunstvoll herbeigeführten Sensationen und sinnlichen Erregungen war und ist all jenen ein Dorn im Auge, die für die sublimen Nuancen der Sprache und für die Differenziertheiten ihrer Wahrnehmung und Erkenntnisse kein Organ mehr haben.

---

[23] Jacobsohn, Ernst Hardt: König Salomo, 246–247. Als Beispiel für ein schönes Gedicht nennt Jacobsohn Rilkes *Abisag*.
[24] Jesper, König Salomo, 473–475.
[25] Heilborn, Ernst Hardt, 36–37.
[26] Kerr, Ernst Hardt: König Salomo, 70–73.

Besonders symptomatisch allerdings ist jener von stramm rechter Seite geführte und sofort *ad personam* zielende Angriff Friedrich Düsels auf Hardts *König Salomo.* Dem Autor wird vorgeworfen, dass es ihm an der „aufbauenden Kraft der dramatischen Idee, die nur aus einer starken charaktervollen Persönlichkeit kommen kann“[27] fehle. Die Salomo-Figur sei „puppenhaft“ und „schönrednerisch“, sie solle zwar innerlich zum König erhöht werden, doch werde diese vermeintliche Intention des Dichters

> völlig aufgezehrt von der Schwüle, von dem unkeuschen Schwulst der Worte. Hier gerade, wo die blanke Energie des Willens sich aufrecken müßte, läßt sich Salomos Kopf und Herz umnebeln von dem dampfenden Brodem dieser gleißenden Bilder und prunkenden Worte. Nie noch haben wir einem plötzlich zum Helden gestempelten Schwächling weniger geglaubt als diesem ‚süßen Fliegenfänger‘, diesem ‚lauen Lautenschläger‘, wenn er, kaum daß Abisag von der Leiche Davids geflohen ist, seinem sie von ihm fordernden Bruder das Todesurteil zuschleudert: ‚Gott helfe mir! Schleppt ihn vors Tor und schlagt ihn tot!‘ […] Denn wie in den früheren Dramen Hardts, so ist auch hier das Verstimmendste die Verwässerung und Verniedlichung, die sich der ursprüngliche Stoff von ihm gefallen lassen muß. Nie packt er seinen innersten Nerv, nie aber weiß er auch mit einigermaßen ebenbürtiger Schöpferkraft an die Stelle des naiven, für uns vielleicht allzu klaren und einfachen Sinnes eine aus dem modernen Gefühl, der gegenwartsicheren Weltanschauung geborene neue zeugungskräftige Idee zu setzen, wie es, in verwandten Dichtungen, Hebbel in der ‚Agnes Bernauer‘, Grillparzer in der ‚Jüdin von Toledo‘ getan hat. Alles, was ihm gelingt, ist eine Aufschwellung, eine äußerliche Aufputzung, eine Versentimentalisierung des Stoffes. Dieses künstlerische, besser unkünstlerische Schmarotzertum, das dem Stamme nur Kraft wegfrißt, muß heute, wo all unsre Sehnsucht nach dem erlösenden Ausdruck für das aufwärts drängende Hochgefühl unsrer Zeit ruft, doppelt beschämend wirken. Es gibt nichts in diesem Werk, nichts in diesem Dichter, das verdiente an den neuen Ufern zu landen, zu denen der dämmernde Tag eines neuen Willens uns lockt.[28]

Zum Glück! möchte man heute ausrufen. Hardts Salomo taugte mit seiner Velleität in den Augen jener Vulgär-Nietzscheaner allzu offensichtlich nicht zum Helden, die ihre Kunstideale in der Kriegsausgabe des *Kunstwarts* unter der Devise „Deutscher Wille“ hinausposaunten. Angesichts solcher Parolen der selbsternannten Kunstwärter wird Hardts angeblich apolitischer Ästhetizismus zum Politikum, seine Haltung schlägt um in ästhetische Opposition. Sein *König Salomo* desertierte vor den Forderungen einer martialisch deutsch-nationalen Kunstpropaganda, es ist nötig, einige schiefe Urteile zurechtzurücken. Entlarvend etwa ist der Seitenhieb Ernst Heilborns auf Thomas Manns *Tod in Venedig* – die ästhetischen Maßstäbe des Kritikers und die des von ihm Geschmähten waren grundverschieden, doch nicht diejenigen Hardts sind es, die heute obsolet geworden sind. Auch dass Jacobsohn meinte, am Ende seiner Rezension Hardts *König Salomo* Rilkes Abisag-Gedicht als positives Exempel vorhalten zu können,[29] erscheint aus heutiger Perspektive als künstlicher Versuch, Werke gegeneinander auszuspielen, die tatsächlich ähnlichen ästhetischen Imperativen folgten. Rilke war ein enger Freund Hardts, er hatte dessen Schaffen seit Jahren

[27] Düsel, Ernst Hardt und sein ‚König Salomo‘, 57.
[28] Düsel, Ernst Hardt und sein ‚König Salomo‘, 57.
[29] Jacobsohn, Ernst Hardt: König Salomo, 247.

begleitet,[30] ihm sogar ein Gedicht gewidmet.[31] Bereits sein Brief an Hardt zu dessen Stück *Kampf ums Rosenrote* ist im Hinblick auf eine Kritik am konventionellen Theater poetologisch aufschlussreich:

> Wenn mir etwas fremd ist daran, so ist es die für die Bühne bereitete und berechnete Form, das herkömmlich dramatische, welches die besten Szenen nicht stört, aber doch das Ganze trägt. Ich weiß selbst nicht, wie ich dieser Form so allmählich entfremdet bin, dieser Form und dem Theater, welches sie verlangt. [...] Aber ich muß zugeben, daß es Ihnen gelungen ist, im Rahmen seiner Gebräuche ein reiches und eigenes Bild aufzuspannen.[32]

Erika Otto hat diese Beschreibung treffend als eine „prägnante Zusammenfassung dessen" bezeichnet, „was im konventionellen Theater *nicht* geleistet werden kann: einen eigenen ‚Rahmen', eine eigene Form zu finden, für das ‚Bild', das präsentiert werden soll."[33] Wirft man von hier aus einen Blick auf *König Salomo,* so erscheinen dessen angebliche dramaturgische Schwächen und die vermeintlich missratene Tektonik gerade als weitere und konsequentere Schritte weg von den konventionellen Baugesetzen des Dramas, als Ermöglichungsgrund für die szenische Präsentation im klassischen Rahmen undarstellbarer und daher bislang ungekannter lyrischer Stimmungsbilder.

In diese Richtung weist auch die einzige positive Stimme, die ich unter den seinerzeit gedruckten Kritiken finden konnte und die bezeichnenderweise nicht aus Deutschland stammt. Sie allein vermag zu vermitteln, warum das Stück damals beim Publikum Eindruck machte, zumal der Rezensent auch auf die Details der Uraufführung eingeht, etwa mitteilt, dass Hardt fünfmal vom Applaus vor den Vorhang geholt wurde und wie die Besetzung war.[34] Leo Heller erkennt, dass das Stück genauso gut auch hätte „Abisag von Sunem" heißen können. Er benennt technische Schwächen im Aufbau des Stückes, um Hardt dennoch zu attestieren, dass er „geradezu durch die Fortschritte, die er im Laufe weniger Jahre als Bühnenpraktiker gemacht hat", überrasche. Insgesamt bescheinigt er Hardt, er habe über der Handlung des Stückes „die Sonne seiner dichterischen Begabung leuchten lassen. Es war eine schöne Glut,

[30] Rilke hatte bereits Hardts Novellensammlung: „Bunt ist das Leben" positiv besprochen. Vgl. Rilke. In: Die Zukunft, Bd. 40, 408–409.

[31] Vgl. Rilke, Für Ernst Hardt auf seine ‚Ninon von Lenclos' / Der süßen Ninon süßes leichtes Leben! / wie ist es Euch zu Greifbarem gereift. / Wie habt Ihr es genommen und gegeben: / so wie ein Abendwind im Niederschweben / nach einer übervollen Rose greift. // Dann kommt die Nacht, in der sie noch nicht fällt, / behutsam / wie von einem Händefalten, /von ihrem Glühen mitten im Erkalten, / von irgendetwas noch / zusammengehalten, / obwohl sie keines ihrer Blätter hält. // Wie habt Ihr jene wunderliche Nacht / heraufgerufen, glühend und verdüstert, / mit allem, was in ihren Büschen flüstert, / mit allem, was auf ihrem Grunde wacht: // in der Ninon, in ihres Herzens Kelche / schon lose liegend, sich noch einmal schloss / und dann in eine lange Schale überfloss, / in eine schöne ewige . . . . / in welche?" Rilke, Sämtliche Werke, 2, 192.

[32] Briefe an Hardt, 31.

[33] Otto, Rainer Maria Rilke und das Theater, 68.

[34] Heller, Aus Berlin, 3–4. Laut Heller hatte man die Abisag mit einer sehr jungen, unbekannten Schauspielerin besetzt, im Einzelnen: Abisag: Sybilla Binder, Salomo: Theodor Loos, David: Adolf Klein, Adonia: Josef Schildkraut, Mephiboseth: Arthur Bergen.

die sich vornehmlich der Sprache mitteilte. In ihr erweckte sie ein Blühen von Bildern, eine Festlichkeit und Höhe, die zu bewundern waren. Konnte mancher Vorgang [...] durch seine Länge ermüden, so bot die Sprache ein erfolgreiches Gegengewicht gegen die erschlaffende Wirkung geschaffener Weitschweifigkeiten."[35]

Auf Hardts freundschaftliche Beziehung zu Rilke habe ich bereits hingewiesen. Für eine faire Würdigung von Hardts Wirkungsgeschichte ist noch zu erwähnen, dass die Liste der Literaten, die Hardt schätzen, mit ihm rege Kontakte pflegten und teils zusammenarbeiteten, ebenso lang wie bunt ist. Auf ihr finden sich *inter alia* die Namen von Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Rudolf Borchardt, Otto Brahm, Kasimir Edschmid, Leonhard Frank, Stefan George, Walter Gropius, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Else Lasker-Schüler, Walther Rathenau, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler, Karl Vollmöller, Karl Wolfskehl, Paul Zech, Stefan Zweig. Stefan Zweig war es auch, der in einem Brief *König Salomo* lobte, um dann doch eher die eigenen Vorstellungen in das Stück hineinzuokulieren:

> Herrlich finde ich darin den greisen König David, in ihm lebt das ganze Königtum, die alttestamentarische Macht. Ich spüre ihn als die wesentlichste Erscheinung, er überragt das eigentliche Geschehen des Dramas und sein Tot [sic!] ist dämonisch gesehen. Durchaus im hebbelischen Format wirkt er und ich nehme ihn, den greisen, stärker aus Ihrem Stück jetzt hinüber als den der Bibel, er ist nur das dauerhafte Bild. Von Salomo empfinde ich bei Ihnen nicht so starke Prägung, Sie haben ihn, für mein Empfinden, in seiner seelischen Art zu sehr germanisiert, ihm Adel gegeben, wo die Bibel ihm Sinnlichkeit (edelste) zuweist und deshalb kann ich die centrale Stellung seiner Person im Werke nicht ganz glücklich finden. Er deckt sich nicht ganz in seinem seelischen Wuchs mit Palme und Ceder. Er ist zwischen Eichen und Fichten erwachsen, dieser Salomo und auch nicht ganz der Sohn der heissen Bathseba. […] die tiefe Reinheit, die Sie jedem, selbst den Feinden, den Gegenspielern, mitgeben, die Reinheit selbst des Hasses und des Unmuts, schmückt diese Menschheit mit fremden [sic!] Kleid. Die jüdische Welt des alten Testaments ist eine des Hasses, der Kraft, der Klugheit und der Sinnlichkeit. Ethos ist ihr fremd in anderer Form als der starren des Priestergesetzes.[36]

Wie wir sehen werden, gehen Zweigs Projektionen nicht weniger am Stück vorbei als die gerade zitierten Invektiven der Kritiker. Um Hardts dramatisches Schaffen nach dessen eigenen ästhetischen Prinzipien beurteilen zu können, ist es unabdingbar, sich seine poetologischen Anschauungen zu vergegenwärtigen.

4.

In Hardts Nachlass findet sich ein aufschlussreicher Vortrag, in welchem er seine Dramenpoetik darlegt. Stefan Seeber hat ihn verdienstvollerweise jüngst ediert.[37] Kein Künstler, so heißt es hier, schaffe aus dem Nichts. Stoffe, Themen, Figuren

[35] Heller, Aus Berlin, 4.
[36] Zweig, Brief an Ernst Hardt, 21.10.1915, in: Meyer (Hg.), Briefe an Ernst Hardt, 93–94.
[37] Seeber, Der „ethische Zauberstab". Der Nachlass Hardts liegt im DLA Marbach.

werden aus der Tradition übernommen, bekannte Fabeln dramatisiert, Shakespeare habe seinen Hamlet ganz aus der Sagenquelle geschöpft, und dennoch sei es sein „eigenstes, urpersönlichstes Werk“[38]. Das „große Drama“ sehe „sich ohne weiteres in die Sphäre der Historie und der Sage als in der Luft verwiesen […], in der es am Gewaltigsten gedeihen kann“.[39] Bei den Komödien wiederum gebe es erfundene Schicksale, doch deren „Reiz besteht gerade in der eigenartigen Verschlingung und Verstrickung der Fäden – aber fast mit Staunen entdecken Sie, dass diese toll und willkürlich verschlungenen Begebenheiten gelebt werden von Menschen, die der Dichter nicht frei erfunden, sondern als ein Gegebenes, Festumrisses hingenommen hat“.[40] Auch wenn Hardt in diesem Vortrag sein Stück *Tantris der Narr* gegen den Unverstand seiner Kritiker verteidigt, geben diese Überlegungen einen Schlüssel für das Verständnis des *König Salomo* – es geht eben nicht darum, in traditioneller Manier einen Knoten kunstvoll zu schürzen und ihn dann wieder überraschend zu lösen, sondern vielmehr darum, die uns vertrauten Figuren neu in ihren je besonderen und heillosen Verstrickungen zu zeigen – genau dies geschieht im *König Salomo.* Die Dramaturgie des Stückes zielt daher nicht auf eine Auflösung, sondern auf die Einsicht in die Verstrickungen. So erst findet auch eine Figur wie Salomo Eingang in die komplexe Lebenswelt der Moderne, insofern sich salomonische Urteile als Resultanten widersprüchlicher Lebenserfahrungen ergeben und nicht, weil ihr Verkünder von göttlicher Vernunft geleitet würde. Denn wie Hardt weiter ausführt, machten nicht „äussere Berührungspunkte, nicht dramatische Technik [...] einen Stoff zum abhängigen Gut des Dramatikers, sondern das intuitive Hineinerleben, Hineinschaffen einer ethischen Idee, welche der Sage einen neuen Brennpunkt verleiht, um den sich alle Atome des Stoffes – zu einem neuen Gebilde lagern“.[41] Eine solche Idee müsse den Stoff vollkommen durchdringen und verwandeln können, sie sei ein „ethischer Zauberstab“, der die Anverwandlung eines historischen Stoffes ermögliche. Diese Einsicht sei von „eminenter Bedeutung für das Verständnis der Dramen, die unsere jüngste Literaturentwicklung bringen wird.“[42] Der Gegensatz zur eingangs zitierten Vorstellung Laubes wird, wenn man die folgende Bemerkung auch für den *König Salomo* gelten lässt, deutlich: „Wo immer eine solche äussere, ich möchte sagen, handwerkliche Beziehung zwischen Stoff und Dramatiker geherrscht hat, ist das Werk – im höchsten Sinne – misslungen.“[43] Hardt will eben keine biblische Fabel dramatisieren. Für den *König Salomo* bedeutet dies, dass all die Kritiker, die Hardt mangelnde dramatische Gestaltungskraft vorhielten, vollkommen verkannten, worum es ihm ging: um eine den Stoff verwandelnde, seine Elemente neu konstellierende Idee, die dem Publikum der Gegenwart das dramatische Gebilde durch in lyrischer Sprache gemalte Stimmungsbilder neu erschließt. Das eigentliche Geschehen spielt sich daher im Schatten der Ereignisse ab. Erkennen kann es nur, wer

[38] Seeber, Der „ethische Zauberstab“, 17.
[39] Seeber, Der „ethische Zauberstab“, 13.
[40] Seeber, Der „ethische Zauberstab“, 14.
[41] Seeber, Der „ethische Zauberstab“, 17.
[42] Seeber, Der „ethische Zauberstab“, 18.
[43] Seeber, Der „ethische Zauberstab“, 15.

auch hier nach dem „Zauberstab“ Ausschau hält, der dem Salomo-Stoff neue Farben verleiht, wer nicht auf das rationale Getriebe des Stückes, sondern auf die Zwischentöne achtet, auf die feinen Nuancen in der Sprache, die einen Wandel im Gemüt der Figuren anzeigen.

Dass die Kritiker immer wieder in schmähender Absicht Verbindungslinien von *König Salomo* zu *Tantris der Narr* gezogen haben, gehört auch hierher, denn tatsächlich gibt es in diesem Drama eine Stelle, die sich in nüchterner Analyse als Keimzelle für den *König Salomo* bestimmen lässt, wo sie sich dann in neuem Zusammenhang ganz anders entfaltet. Zugleich wird hier die Welt des Mittelalters verlassen, wenn Tristan alias Tantris dem Hohelied seine zärtlichen Töne ablauscht, um eine Sprache für die Schönheit des Körpers seiner Geliebten zu finden. Allein in diesen Versen zeigt sich, dass wir uns im zeitlosen Reich der Literatur befinden, wo geheime Verbindungsfäden in viele Vergangenheiten führen, deren unübersehbare Fülle nie ein Abreißen der Tradition erlaubt, sondern ein beständiges Fortweben fordert:

DER FREMDE NARR *in steigender Glut und Erregung*

Ein elfenbeinern Gleißen ist ihr weißer Leib,
Aus Maienmondlicht aufgebaut zu einem Wunder
der Herrlichkeit. – Ein wilder Garten ist dein Leib,
Wo Purpurfrüchte gluten und betäuben.
Dein Leib ist eine Kirche aus Basalt,
Ein Elfenberg, in dem die Harfen klingen,
Ein jungfräuliches Schneegefild. Und deine Brüste
Sind geheiligstes Geknosp des Strahlengartens,
Fruchtkapseln, die noch harren auf den süßen Seim
Des Sommermonds! Dein Hals ist wie ein Lilienschaft
Emporgehoben, deine Arme weisen
Wie Blütenzweige eines jungen Mandelbaumes
Keusch und verheißend in das Paradies,
In dem das Wunder deiner starken Lenden
Geheimnisvoll und drohend thront wie Gott. Dein Leib.[44]

Sogar Misogynie wollte man diesen *Tantris*-Versen unterstellen,[45] was noch absurder erscheint, wenn man sieht, dass im *König Salomo* die einzige positive Figur eine junge Frau ist, die Opfer fataler Verhaltensweisen aller männlicher Protagonisten wird. Diese Einsicht sowie Seebers bereits zitierte Bemerkungen über die Dysfunktionalität des Hardtschen Dramen-Personals geben wichtige Fingerzeige auch für die Lektüre des *König Salomo,* da in diesem keine Figur zu einer anderen in eine lebendige Beziehung tritt. Die Figuren sind nie in der Lage, aufeinander adäquat zu reagieren, sie reden aneinander vorbei, verkennen einander oder vermeiden das offene Wort. Insbesondere Salomo vermag es nicht zu zeigen, wenn ihn Abisags

[44] Hardt, *Tantris der Narr,* 131.

[45] Auf Parallelen dieser *Tantris*-Stelle zu Beschreibungen des weiblichen Körpers in Tollers *Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist* hat Reimers hingewiesen, in: Die Bewältigung des Wirklichen, 65. Reimers kritisiert Tollers Stück und nicht zuletzt die auf Hardt rückverweisende Stelle als frauenfeindlich.

Worte berühren. Unfähig, sich David zu widersetzen, straft er an seinem Bruder jene Leidenschaft, die er bei sich selbst nicht zu bejahen wagt, – er straft den Bruder nicht aus Eifersucht, er straft ihn, weil dieser die Frau gegen Davids Gebot offen begehrt, während Salomo sich die Liebe versagt. Doch ist dies keine heroische Entsagung, sondern ein klägliches Unterwerfen unter Davids Willen. Es ist diese ‚Fähigkeit' der Zurückhaltung und Selbstbeherrschung, die ihm die Gunst Davids und damit die Macht einbringt. Salomo hat die „Verhaltenslehren der Kälte"[46] verinnerlicht, er ist ein Sklave des Systems der Macht.

5.

Der Zeitpunkt, zu dem das Stück 1915 erscheint, ist das erste Kriegsjahr; er könnte kaum ungünstiger sein für ein Drama, das von der ersten Szene an eine lähmend-defätistische Stimmung verbreitet. Es ist eine einzige Dystopie: Die Pest herrscht in der Stadt und über sie ein greiser perverser König, um ihn herum schleichen Intriganten, Denunzianten und Schergen. Eine lange Tradition verfehlter Herrschaft wartet als Erbe auf den jungen Salomo, der als Repräsentant des asketischen Ideals auftritt und unter dessen Zwang den Tod anderer verschuldet. Die Figuren bleiben einsam, leben ihre Liebe nicht, führen verzweifelt ein Leben ohne Zukunft oder sterben einen sinnlosen Tod. Kälte breitet sich, Szene für Szene, weiter aus.

Es ist nicht nötig, die ganze Handlung zu referieren, es genügt, sich auf einige Schlüsselstellen zu konzentrieren, um an ihnen die Eigenarten von Hardts Dramaturgie zu verdeutlichen. Zunächst ist festzustellen, dass der Stoff in wichtigen Punkten abgewandelt wurde: Nun begehren sowohl der greise David als auch seine beiden Söhne, die Halbbrüder Adonia und Salomo, dieselbe junge Frau. Abisag hat sich jedoch anders als in den überlieferten Varianten hier bereits vor dem Einsetzen der Handlung in Salomo verliebt und daraus erwachsen die späteren Verwicklungen. Adonia wäre eigentlich als der Ältere der Thronfolger Davids, David zieht jedoch den gefügigeren Salomo vor, aber nun nimmt motiviert durch Abisag das Verhängnis seinen Lauf.

Der erste Akt spielt auf einem Berg bei Jerusalem, auf dem nahe einem Brandaltar ein verfallenes Haus steht, in dem Abisag und ihre Amme Mächa wohnen. Der Anfang gehört Mephiboseth, dem letzten überlebenden Enkel Sauls, der hier und auch später im Stück unverschämte Schmähreden hält. Jacobsohn hat sich auch über diese Figur mokiert und dabei verkannt, dass Hardt an dieser Stelle die alte Traditionslinie von Salomo und seinem listig-närrischen Gegenspieler Markolf (Morolf) aufnimmt und kunstvoll in das Intrigengewebe an Davids Hof hineinkomponiert.[47] Denn wie Markolf, der Salomos Weisheit beständig provozierend hinterfragt, übernimmt Mephiboseth diese Rolle. Als Enkel und letzter Nachfahre Sauls genießt

[46] Vgl. Lethen, Verhaltenslehren der Kälte.

[47] Zur Markolf-Figur siehe die einschlägigen Arbeiten von Griese: Eine Autorität gerät ins Wanken. Dies., Salomon und Markolf; Viehhauser, Die Darstellung König Salomos.

er einen besonderen Schutzstatus, eine Narrenfreiheit, die er zu bösen Lästerreden nutzt.

In der siebten Szene versammeln sich zum Opfern am Altar auf dem Berg die zehn Ältesten der Stadt und König David mit seinem Gefolge, unter diesem auch Salomo. Die Salomo-Figur scheint zunächst ganz traditionell durch ihren Wunsch nach Wissen charakterisiert zu werden, da sie in ihrem ersten Monolog sogleich verlangt: „Gib mir zu wissen, Herr, was Gut und Böse ist!" Es ist dies leicht erkennbar ein direkter Bezug auf Salomos Gebet um Weisheit aus dem Buch der Könige (1 Kön 3,1–15). Doch womöglich verbirgt sich in Salomos Rede noch eine zweite Anspielung auf das Motiv der Verführung durch die Schlange im Paradies, die als Keim seines Wunsches nach Weisheit die Hybris, Gott ähnlich werden zu wollen, verriete und Erkenntnis gemäß der Auslegungstradition dieser Stelle mit der sexuellen Begierde verknüpfte:[48]

> Vnd die Schlange war listiger denn alle Thier auff dem felde […]. Da sprach die Schlang zum Weibe / Jr werdet mit nicht des tods sterben / Sondern Gott weis / das / welchs tags jr da von esset / so werden ewre augen auff gethan / vnd werdet sein wie Gott / vnd wissen was gut vnd böse ist. (1 Mose 3,4–5; Luther 1545)

Diese Konnotation mit dem Sexus ermöglicht es, den weiteren Verlauf des Stückes aus einer veränderten Perspektive zu lesen, die mehrere sonst obskur bleibende Volten erhellt. So richtet just nach Salomos Gebet Abisag ihre erste Liebeserklärung leise an Salomo:

> Zart wie die Morgenröte sprichst du, Prinz,
> Mit deiner Stimme singen alle Sterne
> Und helles Licht fällt über mich. Aus dir! (37)

Mit ihrem Geständnis aber verrät sie sich und wird entdeckt. Die frommen Ältesten Jerusalems sind empört, eine Heidin an der Opferstelle zu sehen, und beginnen sofort damit, sie wegen der Entweihung zu steinigen. Abisags zweite Anrede an Salomo ist ein Hilferuf, sie „*ruft ängstlich.* Prinz Salomo! *Leise:* Ich fürchte mich!" (38) – doch Salomo rührt sich nicht. Er, der wissen will, was Gut und Böse ist, schaut zu, wie die traditionellen Wächter des „Guten" die Andere, die Frau, die Fremde, die Heidin, die Liebende, in wütender Gier nach Blut („Ertränkt den Greul in Blut!", 39) steinigen.

Es ist Adonia, der ungeachtet der Gefahr zuerst einzuschreiten versucht, aber nachdem Abisag bereits von einem Stein getroffen in die Knie geht, sind die Alten entschlossen, ihn ebenfalls umzubringen. Beide wenden sich in ihrer Not an Salomo:

> ABISAG *schreit auf:*
> Salomo!
> ADONIA
> Kühler Joseph du! So hilf doch! (39)

[48] In dieser Rede präfiguriert jener ungeheuer autoritäre Salomo aus der Ameisen-Sure des Korans, der wie kein anderer Prophet es wagt, gebieterisch wie Gott zu sprechen.

Salomo rührt jedoch immer noch keinen Finger und bleibt stumm. Es ist der Zeitpunkt für das Eingreifen Davids gekommen. Er ist es, der mit seiner Autorität den Mordversuch beendet, und mit ihm spricht Abisag zuerst von ihrer Liebe zu Salomo, der wie Adonia zuhört. Abisag ist es, nicht Salomo, die hier ihr eigenes Hohelied der Liebe anstimmt:

> Ich bin ein Staub, vom Winde hergewirbelt
> Dort, wo dein Sohn geht, eng um seine Füße!
> Ich bin von tausend Blättern eins, vom Baum
> Gerissen und getrieben auf den Weg
> Des Prinzen Salomo. Ich bin ein Duft,
> Von Lüften hergetragen aus der Ferne
> In alle Luft, die Salomo umgibt.
> Ich bin ein Ruf, ein Schrei, ein Jauchzen, eine
> Flatternde Fahne bin ich an dem Graben,
> Die ruft: Hier ging Prinz Salomo vorbei,
> Des Königs Sohn. O, laß sie Steine nehmen,
> Du mein Herr König, laß sie Steine nehmen
> Und werfen daß ich tot bin! (41)

Jetzt erst ergreift Salomo das Wort, um sich mit verräterischer Heftigkeit gegen den Liebesangriff zu wehren, in dem er, der erst Achtzehnjährige, nichts als sexuelle Begierde sieht:

> Weib, was stöhnst du
> Wie eine tolle Hündin! Bin ich denn
> Von Gott verflucht, daß er mich in die heißen
> Träume und Süchte eines Weibes kommen ließ! [...]
> Wie eine Schwüle geht ein Hauch von deinem
> Sehnenden Leibe, hitzt die Luft, die ich
> Einatmen muß, verfängt sich in den Kleidern
> An mir, daß es mich quält, wenn ich allein bin. (41)[49]

Daraufhin erklärt Abisag, dass sie sich ihm zukünftig nicht mehr nähern werde, aber auch, dass ihre Seele, nicht ihr Körper Grund ihrer Existenz sei. Verzweifelt kann sie nur noch rufen: „Prinz! ...“ Abisags opulente zärtliche Liebesreden treffen das Ohr Salomos ebenso wie ihre verzweifelten Seufzer, und ohne dass er es zunächst bemerkt, verwandeln sie ihn. Sein Handeln kann jedoch mit seiner Verwandlung nicht Schritt halten, als Akteur bleibt er in den Denkzwängen des Höflings gefangen und verharrt in seiner angestammten Rolle als Sohn.

Das Ende des ersten Aktes verheißt nichts Gutes. Rekapituliert man noch einmal das gerade Vorgefallene, so wird deutlich, dass in Salomos Eingangsmonolog noch eine weitere Anspielung versteckt war, die einen Schlüssel an die Hand gibt, um seine

[49] Zu überprüfen wäre, ob die erotische Wirkung der besinnungslos liebenden Abisag auf den Jüngling Salomo durch die psychologische Theorie der Gefühlsausstrahlung von Hardts Freund Viktor Emil von Gebsattel weiter erhellt werden könnte. Von Gebsattel, Bemerkungen zur Psychologie der Gefühlsirradiation.

psychische Disposition zu verstehen. Ohnehin lag die Nähe zum Titel von Nietzsches Schrift *Jenseits von Gut und Böse* auf der Hand, zumal dort die gleiche Moses-Stelle zitiert wird (JGB 202), um mit Hilfe einer Naturgeschichte der Moral das Selbstmissverständnis der europäischen Moderne zu decouvrieren, man wüsste bereits, was gut und böse ist.[50] Plausibel wird der Bezug vollends dadurch, dass mit Hilfe der von Nietzsches just in *Jenseits von Gut und Böse* und in der Zwillingsschrift *Zur Genealogie der Moral*[51] sezierten Psychologie des Ressentiments sich die inneren reaktiven Mechanismen der Figuren jener unheilvollen Szenerie erschließen. Triebe, die nicht ausgelebt werden können, wenden sich nach innen, die gehemmte Rache wandelt sich in selbstvergiftenden Hass, so auch hier: Die blutgierigen Ältesten Jerusalems, die in ihrem Priester-Hass auf die schöne, blühende junge Frau im Nu bereit sind, sie zu steinigen; der mephistophelische Mephiboseth, dem sich die alten grausamen Untaten an seiner Familie als Verletzungen tief ins Gedächtnis eingebrannt haben und der seither einen ebenso ohnmächtigen wie sublimen Hass auf Davids Herrschaft nährt; Salomos Asketentum, als gehemmte Begierde, die sich selbst ins Fleisch schneidet und dann in Grausamkeit und wütenden Orgiasmus umschlägt, seine kalte Weisheit, die Rache nimmt am Leben; der dekadente König David, der das Leben, das er selbst nicht mehr leben kann, andern missgönnt und wie ein Vampir der jungen Frau das warme Leben auszusaugen sucht; der Tatmensch Adonia, dem es an Geist fehlt, um nicht unterzugehen – alle diese Figuren scheinen ersonnen, um Nietzsches Psychologie des Ressentiments[52] in ihren verschiedenen Varianten zu demonstrieren.

6.

Der zweite Akt spielt in einer Halle in Zion. Salomo tritt auf, nun als der alles nur mit einer Fingerspitze ängstlich Prüfende:

[50] Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse,* 124: „[…] man weiss ersichtlich in Europa, was Sokrates nicht zu wissen meinte, und was jene alte berühmte Schlange einst zu lehren verhiess, – man ‚weiss' heute, was Gut und Böse ist."

[51] Hardt hat intensiv Nietzsches Schriften studiert und stand im Kontakt mit dem Weimarer Archiv, er ließ sich sogar eigens eine Abschrift von *Ecce homo* aus dem Nachlass anfertigen, vgl. Meyer, Briefe an Ernst Hardt, 153.

[52] „Einen Rachegedanken haben und ihn ausführen, heißt einen heftigen Fieberanfall bekommen, der aber vorübergeht: einen Rachegedanken aber haben, ohne Kraft und Mut ihn auszuführen, heißt […] eine Vergiftung an Leib und Seele mit sich herumtragen." Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I,* 60, 77. Siehe zum Begriff des Ressentiments grundsätzlich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral,* z. B. GM I, 11 KSA 5, 274: „– wie verschieden stehn die beiden scheinbar demselben Begriff ‚gut' entgegengestellten Worte ‚schlecht' und ‚böse' da! Aber es ist *nicht* derselbe Begriff ‚gut': vielmehr frage man sich doch, *wer* eigentlich „böse" ist, im Sinne der Moral des Ressentiments. In aller Strenge geantwortet: *eben* der ‚Gute' der andren Moral, eben der Vornehme, der Mächtige, der Herrschende, nur umgefärbt, nur umgedeutet, nur umgesehn durch das Giftauge des Ressentiments." Weiterführend: Brusotti, Wille zum Nichts, Ressentiment, Hypnose.

Ich greife nicht die Dinge, wie sie kommen,
Mit beiden Händen, nein, ich klopfe erst
Mit meinem Finger bang an ihren Leib,
Ich lege erst mein Ohr heran und lausche,
So wie ein Arzt das Blut in uns belauscht. (47)

Salomo prüft mit seinen Händen und begreift dennoch buchstäblich nichts. Vor allem nicht, welche Veränderung seit der Begegnung mit Abisag in ihm vorgeht. „Die Zeit steht still", und die bedrohliche Schwüle, die er an Abisags Körper wahrnahm, ist nun allgegenwärtig: „Spräng doch ein Wind herüber von den Hügeln! / Die Luft ist heut im Tal so schwer und schwül!" (47). Es gibt für Salomo kein Entkommen mehr, Leid, Furcht und Schlaflosigkeit peinigen ihn, weil sich in ihm nun doch das körperliche Verlangen mit Macht regt – was ihm zu schaffen macht, da er um all das Unheil weiß, das durch Davids sexuelle Begierden verursacht wurde:

Und David tat das um ein Weib! [...]
Und Fluch, Tod, Mord,
Frevel und Schandtat, jede Viehischkeit!
Das ist der Acker, drauf die Menschen wachsen,
Sein Dung ist Blut, die Pflugschar wilde Gier.
Seit sich das Chaos schied, dampft dieser Acker
Von eingepflügten warmen Menschenleibern! (49)

Erhellt wird die Genealogie der salomonischen Moral. Der sexuell gänzlich unerfahrene junge Mann bekämpft mit der moralischen Verdammung seines Vaters die eigene Triebhaftigkeit – es ist an dieser Stelle schon klar, dass das nicht gelingen, sondern die nicht ausgelebte, verdrängte Begierde später umso zügelloser ausbrechen wird. Noch muss er, um die äußere Herrschaft erlangen zu können, sein Inneres disziplinieren, und das Unheil, das aus der kalten Selbstbeherrschung erwächst, ist grausamer noch als die aus Leidenschaft begangenen Morde Davids. Aus der Sicht der traditionellen Moral mag man Salomo hier für seine Tugendhaftigkeit preisen, ein an Nietzsches Moralkritik geschulter Blick wird indes erkennen: All jene Figuren, die leben: Abisag, David, Adonia, kommen um, zwei von ihnen direkt durch Salomos Rigorismus. Doch zunächst scheint er eine vermeintliche Lösung gefunden zu haben. Salomo versucht sein Begehren zu sublimieren, indem er es von nun an gegenüber Abisag in ein reines selbstloses Beschützertum überführen will (50–52). Sogleich lässt er sie vor Adonia in Sicherheit bringen – was nicht ohne Kollateralschaden gelingt, denn ihre Wachen werden dabei ermordet. Salomo will Abisag in ihre Heimat Sunem zurückzuschaffen, was diese unter Tränen erst akzeptiert, nachdem man ihr schmerzhaft klargemacht hat, dass all das auf Salomos Wunsch geschieht. In der Zwischenzeit trifft Adonia Vorbereitungen, um die Macht in Jerusalem zu ergreifen, wovon David aber längst weiß. Die Verschwörer treffen auf Salomo und stellen ihn zur Rede. Adonia droht, Jerusalem niederzubrennen, wenn er Abisag nicht preisgibt, doch als Salomo fadenscheinig erklärt, sie beschützen zu wollen, durchschaut ihn Mephiboseth sogleich: „Der kühle Joseph! Wie er sich belügt! Verliebt bist du, mein Prinz, weil sie dir nachlief." (60)

Anschließend lässt sich Salomo durch Adonias Provokationen aus der Reserve locken, beide drohen einander unverhohlen, und Salomo legt zum ersten Mal seinen Machtanspruch offen. Zwei Szenen später treffen sie abermals aufeinander, diesmal vor dem Bett des siechen David. Es kommt Abisags wegen zur heftigen Auseinandersetzung zwischen David und Adonia, bei der sich Salomo wohlweislich-weise zurückhält und sich so bei David einzuschmeicheln weiß.

Doch David ist es kalt, er verlangt nach einer Decke. Mephiboseth schlägt maliziös vor, ihm eine „Dirne" zuzuführen, die ihn mit ihrem Leib wärmen soll. Um Salomo zu einer Reaktion zu reizen, bringt Adonia im dummen Scherz Abisag ins Spiel, mit dem Resultat, dass David nun genau sie will (67). Salomo schweigt dazu, Adonia aber ist entsetzt und versucht immer heftiger, David seinen senilen Wunsch auszureden. Als dieser stur bleibt, droht er ihm offen mit Aufruhr:

> Mein Vater,
> Ich sperre alle Gänge, alle Brücken,
> Ich mache ganz Jerusalem zum Haufen,
> Aus Schutt, eh Abisag nach Zion kommt! [...]
> König werd ich sein
> Und laut befehlen, was geschieht, was nicht! (69)

Adonia und seine Getreuen eilen davon, der vor Wut rasende David trifft seine Maßnahmen, um dem drohenden Aufstand zu begegnen. Als er nach Abisag schickt, versucht nun Salomo vorsichtig seinen Vater davon abzubringen, um doch augenblicklich nachzugeben, als er auf ersten Widerstand trifft:

> Salomo *(zag):*
> Vater!
> Laß ihn aus Juda eine Dirne wählen,
> Aus Israel. Nicht diese, mein Herr Vater!
> David:
> Gott! Gott! Ich bin wie Eli mit zwei argen
> Söhnen geschlagen, die mich grausam höhnen
> In meinen weißen Bart! Sie neiden mir den kargen Trost. (71)

Der selbstgerechte Vorwurf reicht bereits, um Salomos leisen Einspruch im Ansatz zu ersticken. Salomo, der sich gegenüber seinem Bruder als mannhafter Beschützer Abisags aufgespielt hatte, schrumpft zum Söhnlein, das ebenso berechnend wie kläglich einknickt und das geliebte Mädchen dem alten Greis zu dessen Vergnügen kleinlaut ausliefert: „Geh, gehe Sabud, / Damit der König David Frieden habe!"

Wenngleich im alten Israel es Brauch war, dass ein junges Mädchen als Pflegerin einem alten Herrscher dient, so ist zum Zeitpunkt, als Hardt das Stück schreibt, dieser ursprünglich asexuelle Dienst der Abisag im Zuge dekadenter Exotismus-Moden längst als schwüle Männerphantasie im kollektiven Gedächtnis in Form von Bildern tief verankert.

Pedro Americo beispielsweise hat sie 1879 aufs Deutlichste veranschaulicht (Abb. 1) und dabei signifikant die Rollen verkehrt:[53] Ja, selbst Rilkes Abisag-Gedicht[54] muss vor diesem Hintergrund gelesen werden, aber auch die in menetekelnder Belsazar-Manier verfasste Ballade Agnes Miegels[55], und, in kritischer Opposition, das David entzaubernde Abisag-Gedicht Csokors.[56]

Besonders bemerkenswert jedoch ist ein luzides Gedicht Hedwig Casparis, das die frierende Abisag aus Hardts *König Salomo* direkt aufzunehmen scheint:

> In den Nächten, da sie bei dem Alten, / Dem Erstarrenden, dem König lag, / Hatte sie so viel in sich verhalten, / So sich aufgespart dem Greisen, Kalten, / Daß sie jetzt aus seines Bettes Falten / Aufstieg, wie ein Brand zum neuen Tag. / Denn sie war wie jung gereifter Wein, / Der in eigner Gärung überstanden. / In ihr quoll Zersetzung wie ein Branden, / Und

[53] Americo, *David und Abishag,* 1879.

[54] „Abisag. I Sie lag. Und ihre Kinderarme waren / von Dienern um den Welkenden gebunden, / auf dem sie lag die süßen langen Stunden, / ein wenig bang vor seinen vielen Jahren. / Und manchmal wandte sie in seinem Barte / ihr Angesicht, wenn eine Eule schrie; / und alles, was die Nacht war, kam und scharte / mit Bangen und Verlangen sich um sie. / Die Sterne zitterten wie ihresgleichen, / ein Duft ging suchend durch das Schlafgemach, / der Vorhang rührte sich und gab ein Zeichen, / und leise ging ihr Blick dem Zeichen nach –. / Aber sie hielt sich an dem dunkeln Alten / und, von der Nacht der Nächte nicht erreicht, / lag sie auf seinem fürstlichen Erkalten / jungfräulich und wie eine Seele leicht. II. Der König saß und sann den leeren Tag / getaner Taten, ungefühlter Lüste / und seiner Lieblingshündin, der er pflag – / Aber am Abend wölbte Abisag / sich über ihm. Sein wirres Leben lag / verlassen wie verrufne Meeresküste / unter dem Sternbild ihrer stillen Brüste. / Und manchmal, als ein Kundiger der Frauen, / erkannte er durch seine Augenbrauen /den unbewegten, küsselosen Mund; / und sah: ihres Gefühles grüne Rute / neigte sich nicht herab zu seinem Grund. / Ihn fröstelte. Er horchte wie ein Hund / Und suchte sich in seinem letzten Blute.“ Rilke, Sämtliche Werke. 1, 487–488.

[55] Miegel, *Abisag von Sunem:* „Sie suchten umher, König Davids Gesind, / Unter Israels Töchtern allen, / An Jehu ben Jakobs einzigem Kind / Fanden sie Wohlgefallen. / Sie führten mich hin in Davids Saal: / „Küsse die Hände dem greisen, / Sitze nieder mit ihm zum Mahl, / Sing ihm die Hirtenweisen!” /König Davids Auge voll Tränen stand / Beim Klange der alten Lieder, / Sein Becher fiel aus der zitternden Hand, / Sein Haupt sank schwer hernieder. / Den bleiernen Schlaf ohne Traumeslust, / Den Schlaf der siebenzig Jahre, / Schlief König David an meiner Brust, / Bedeckt von meinem Haare. / Ich muß in der Säle Dämmerschein / Meine jungen Tage verbringen, / Ich muß den alten König beim Wein / Wie ein Kind in Schlummer singen. / Und muß ihn wärmen in meinem Schoß / Und die dünnen Locken ihm streicheln, / Und mein Blut ist heiß, und mein Haß ist groß, / Mir graut vor seinem Schmeicheln. / Seh ich auch seinem weißen Haar / Israels Königskrone, / Mein ich, sie stünde besser fürwahr / Adonai, seinem Sohne. / Des Haar ist rot, des Haut ist warm, / Des Mund wie Granatenblüten, – / Ihn hielte jauchzend das Weib im Arm / Vom Stamme der Sunemiten.“

[56] Csokor, *David und Abisag. (Erstes Buch der Könige, Kap. 1. 1–4):* „Ruft sie herbei! Mich friert! Die braune Decke/ des hagern Leibes legt mir auf! Mich friert! / Ihr Haar verberge mich wie eine Hecke / vor Einem, der mich immerzu umgiert / höhnisch und siegessicher! – Abisag, / schließ deine Glieder fest um mich, Gazelle, / ich will nichts sehen bis zum fahlen Tag / als deiner Augen felsengraue Quelle! / Dich will ich, dich! – und kann dir doch nichts geben. / Die Frucht glüht unversehrt, die man mir bot. / Und dennoch bleibst nur du! Mein andres Leben / ist ein Sekundenzählen auf den Tod / und eine Qual: Wer kommt, wenn ich dich lasse? – / Du schweigst und rankst dich fest an mich wie Reben / An dürres Holz – Weißt du, daß ich dich hasse?“

Abb. 1 Americo, David und Abishag

> sie goß sich in das Blut hinein / Aller jener, die von fern ihr nahten, / Bis zu Mord und unerhörten Taten, / Sie der Rausch bezwang; / doch sie blieb rein, / Unbewußt und kindhaft, – blieb die gleiche, / Die sie war, als sie beim Alten ruhte. / Doch da sie vor des Adonia Leiche / Stand; – er lag erstarrt in seinem Blute, – / Zum Verhängnis wurde ihm sein Werben / Und der eigne Bruder zum Verhänger, / Da erschrak sie vor sich selbst. Nicht länger / War sie Glut, die unbewußt entflammte. / Denn was sie entflammte, mußte sterben / An der Unberührtheit ihrer Reife, / Die sich gegen sie verstieß. / Ihr fror. / Und sie litt und sah sich als Verdammte. / Sie verfluchte ihren Leib, den Reife / Schweren Goldes schmückten und bedrückten. – / Und sie dachte jener weit entrückten, / Langen, stummen Nächte, da ihr Ohr / An der Brust des starren Alten lag. / Da sein müdes Herzblut, Schlag auf Schlag, / Einer Ewigkeit entgegenströmte, / Die sie so umfing, daß sie sie hörte. / Sie zerschlug die Brust, und sie empörte / Auf sich gegen Gott, der ihr Umfangen / Nicht so stark gemacht, daß es den Alten / Neu belebte, während sie die Steife / Ihrer Glieder spürte im Erkalten, / Bis zur Ewigkeit sie eingegangen / Ohne Zeit und ohne eigne Reife.[57]

Hardt war mit den erotischen Extravaganzen des *Tantris* und seiner *Ninon* berühmt geworden. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, was Salomo Abisag antut, wenn er sie David überlässt.[58] Der Lohn dafür folgt prompt: „David: Du sollst der König sein, oh Salomo, Mein Sohn nach mir! Du sollst nach mir herrschen“ (ebd., 71–72). Die Szene darauf, es ist mittlerweile die 9. im zweiten Akt, ist die grausamste des ganzen Stücks. Abisag kommt zu David und Salomo, der alte Lustgreis begutachtet

[57] Caspari, *Abisag.* Zu Hedwig Caspari gibt es kaum Forschung, eine Deutung ihrer Gedichte aus der Perspektive der Jewish und Gender studies unternimmt: Koplowitz-Breier, „Anbeten Will Ich Dich, Unverstandener!“, 135–151; kontextualisiert wird ihr Werk in Bodenheimer, „Kann denn ein Land Verheißung sein?“.

[58] Gerade weil es eben keine simplen Bearbeitungen biblischer Stoffe, sondern literarische Schöpfungen mit je eigener Poetik sind, gehen Deutungen fehl, die sich auf die religiösen Traditionslinien konzentrieren und meinen, die Muster und Inhalte blieben unverwandelt im Kern erhalten, so etwa bei Baumgarten, Abishag, 127–141; Koplowitz-Breier, Biblical/modern intergenerational conflict: four modern German poets on „Abishag the Shunammite“, 585–602; Koplowitz-Breier, „Anbeten Will Ich Dich, Unverstandener!“, 135–151, sowie allgemeiner: Motté, „Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit“.

die Beute, die er seinen eigenen Söhnen abgejagt hat, und beginnt dann gar um Salomos Beifall zu heischen, wenn er ihren Körper preist:

> Ist sie nicht wie der Frühling, Salomo,
> Mein Sohn! Mir scheint es! – Siehst du nicht das Blut
> In ihren Lippen? Das ist junge Jugend,
> Mein Sohn! Das duftet wie die jungen Wiesen
> Duften im Frühling, – Abisag, ich bin
> Ein alter Mann, der Frauenhände braucht.
> Willst du mir dienen, Abisag? (75)

Doch Abisag will nicht, sie hat sogar den Mut, David zurückzuweisen, indem sie darauf insistiert, nur auf Salomo zu hören. Der ungeduldige David herrscht ihn daher sofort an:

> Sags ihr, mein Sohn,
> Daß sie mir dienen solle!
> Salomo, *sein Blick ruht starr auf Abisag, bleich*:
> Abisag,
> Willst du es tun? Mein Vater hat danach
> Gar sehr verlangt. (75)

Susanne Schüssler hat ihre souveräne Interpretationsskizze des Stücks ganz auf den Vater-Sohn-Konflikt ausgerichtet und die Version Hardts im Vergleich zu den aus ihrer Sicht radikaleren Vater-Sohn-Dramen des Expressionismus als anachronistisch bewertet.[59] Dadurch aber marginalisiert sie die Rolle Abisags und die Salomos als verhinderten Liebhaber. Bei näherem Zusehen erkennt man zudem bei Hardt eine extrem pessimistische und nihilistische Darstellung des Generationenkonfliktes, die sich ohne Weiteres mit Wedekinds und Hasenclevers[60] Behandlung dieses Stoffes messen kann. Im *König Salomo* will eigentlich der Sohn die moralische Instanz sein, er will Richter über Gut und Böse werden, und doch unterwirft er sich, um selbst zur Herrschaft zu gelangen, dem starrsinnigen Vater just dann, als dieser seine Macht pervertiert. Ja selbst noch nach dem Tod Davids respektiert Salomo dessen törichten Fluch weiterhin als Gesetz. Das ist kein Sohn, der für seine Rechte auf Selbstbestimmung oder im Namen eigener Lust gegen eine leere Konventionen und Moral-Prinzipien verteidigende Welt der Väter kämpft; auch keiner, der für die Herrschaft der Vernunft streitet – denn dann würde er den unsinnigen Fluch Davids nicht länger als nötig achten –, sondern einer, der sich beständig selbst verleugnet und der nie zu irgendeiner Beziehung fähig war und auch nicht sein wird. Seine Weisheit ist die Weisheit der Kälte.

Denn es kommt noch schlimmer. Nun wird es auch Abisag „kalt, bis an den Rand der Seele“ (76), doch David fährt mit seinen taktlos grausamen Reden fort: „Ist sie nicht lieblich, Salomo, mein Sohn, / In ihrer großen Zartheit [...] All mein Gebein

[59] Schüssler, Ernst Hardt, 133, 148.
[60] Wedekind, *Frühlings Erwachen;* Hasenclever, *Der Sohn.*

schmerzt so wie hartes Eis“ (76–77). Wärmen soll ihn Abisag, wie auch sein einst ebenfalls frierender Vater schon von einer jungen Frau, die dafür mit ihrem Leben bezahlte, gewärmt wurde. Die kalten Herrscher haben Tradition.

David:
Von warmem
Lebendigem Odem, den der Herr ihr einblies,
Strömt Odem über in die Leibesohnmacht
Und in die Seele, die so bitter friert. (77)

David legt seinen Kopf in Abisags Schoß, und schläft unter Stöhnen ein. Abisag weint mit offenen Augen, sie schaut auf Salomo und spricht zu ihm, während David im Halbschlaf fiebernd lallt:

Abisag! [...]
Der alte David will nicht von der Erde
In kalte Nacht hinab! – Geh mit dem David!
Eindämmernd:
Die Nacht des Herren ist wie schwarzes Eis! (79)

Die Blicke Abisags und Salomos treffen sich, und jetzt, da alles verloren und nichts mehr möglich ist, findet Salomo Liebesworte: „Du bist / Wie eine Taube, Abisag von Sunem […] Und süß deine Stimme! […] Oh Abisag von Sunem, sieh mich an!“ (80) Für das ohnehin liebeskranke Mädchen ist das zuviel: „Willst du, daß Glück mich schreien macht, mein Prinz!“ – doch Salomo hört nicht auf: „Nie trank / Mein Mund je solchen Wein wie jetzt mein Auge / Erschauernd trinkt aus deinen feuchten Augen! Du bist wie ein Feiertag am Morgen, / Glitzernd von Tau!“ (80) – Während David im Sterben liegt („Von seinem Leibe geht es aus wie Eis“, 81), fragt Salomo die frierende und sich fürchtende Abisag über ihre Liebe aus, um dann in seine erste Liebeserklärung auszubrechen:

In tausend wachen martervollen Nächten
Bist du in meinem Traum gewesen, Abisag!
Ich hab mit dir gehadert und gerungen!
Du warst das Wunder, das ich ahnte und
Nicht glaubte! Sieh, nun schaut dich meine Seele
Voll Gläubigkeit und voll Verlangen an! […]
Ich sehne mich, der Staub zu sein bei deinem Fuß,
Ich sehne mich, die Luft zu sein vor deinem Mund,
Ich sehne mich, das Haupt zu sein in deinem Schoß. (83)

Abisag ist außer sich: „Mir sprengt mein Blut das Herz, schweig still.“ (83) Doch das Mädchen, nun gänzlich von schönen Worten verrückt gemacht, wird bald lernen müssen, dass sie auf diese salomonische Liebeserklärung nicht bauen kann.

David erwacht und klammert sich in sinnlosem Egoismus an sie:

Ich will dich nicht verlieren und verlassen!
Es soll dich keiner auf der Welt berühren,

Ich werde sonst zum Wolf und reiße ihn.
Verflucht, wer Abisag nach David anrührt!
Du sollst in Schleiern gehen, du Jungfrau Witwe
[...] Nicht einmal Gott soll in dein Antlitz schaun! (84)

Abermals wendet sich Abisag voller Furcht an Salomo, abermals versagt er ihr die Hilfe: „Soll ich den eignen Vater mit den Händen würgen?“ (84)

David stirbt, Abisag graut es: „Ein ungeheures Grauen / Schwoll ungeheuer mir ans Herz! Ich bin / vereist in meinem Blut. Ich bin verdorrt.“ (84) Salomo aber befiehlt ihr zu schweigen und ihn zu fliehen. Nachdem sie von der Bühne verschwunden ist, bringt man den gefangenen Adonia zu ihm. Salomo versichert zunächst großmütig, ihm kein Haar krümmen zu wollen und ihm sogar aus seinem Erbe zu gewähren, was immer er wolle. Doch Adonia verlangt Abisag. Salomo, der vor dem Vatermord zurückschreckte, zögert nun keine Sekunde, wenn es um den Bruder geht: „Schleppt ihn vors Tor und schlagt ihn tot!“ (87).

Der dritte Akt führt die Folgen einer solcherart erlangten Herrschaft vor Augen, zunächst, wie sich die Nachricht seines Königtums verbreitet, dann, wie er beginnt, sein Richteramt auszuüben, zuerst, indem er im Gefängnis aufräumt. Als Erstes lässt er eine Lügnerin ertränken, dann Joab, den Feldhauptmann, der sich gegen David erhoben hatte, umbringen. Mephiboseth jedoch, der um seine Verurteilung fleht, lässt er leben, was dieser wiederum hellsichtig kommentiert: „Du bist zum Frieren weise, Salomo.“ (109)

Eine Leiche wird vorbeigetragen – es ist Abisag. „An ihrer Brust ist eine kleine Wunde, / So wie von einer Nadel“ (109) erklärt man Salomo, der das Laken hochschlägt und verzweifelt ausruft:

In dieser fand mein Bruder Fleisch,
Mein Vater Jugend, – – ich die Sterne, Sabud!
Wir hielten Hochzeit gestern nacht zu drein,
Der Tod und sie und ich, dann hieß ich sie
Mich fliehn [...]
Was hab ich fortan mehr als wie das Vieh? (110)

Nach dieser eigenwilligen Interpretation der Vorfälle des vergangenen Abends folgt die Szene mit den beiden Frauen, die einen Säugling jeweils als ihr Kind reklamieren. Salomo ist, nachdem er taub gegenüber Abisags Hilferuf geblieben war, als gespaltener Mann der ideale Richter:

Mein Herz ist Bruder jeden Schreis! Doch thront
Zugleich mein andres Wesen voll Verachtung
So starr erhoben über Leid und Glück,
Daß ich mit kühlem Kopf drin lesen kann,
So wie in einem Buch, das man schon kennt!
Drum will ich tief hinabgebogen jedem Schmerz
Ein kluger brüderlicher König sein. (114)

Die Art der folgenden Urteilsfindung ist bekannt, neu ist hier, dass sie sich aus eigenem Versagen in doppeltem Sinne speist und nicht aus gottgegebener Weisheit. Das Versagen wird von nun an wütend überkompensiert – die Ältesten führen ihm hundert Frauen zu, doch Salomo schreit:

> Frauen! Ihr bringt mir hundert Frauen! Hundert!
> Was sollen mir hundert Frauen sein?!
> Frauen aus Juda und aus Israel!?
> Schickt Boten rings umher zu allen Völkern [...]
>
> Ich will, daß es an tausend sind, und diesen tausend
>
> Will ich das Herz mit Eifer und mit Fleiß durchspüren,
> Ob alle sie zusammen einen Schimmer
> Vom Licht der einen bergen, die ich heut begrub! (120)

Salomo hat die Nachfolge seines Vaters angetreten, es ist eine Reise ins ewige Eis des Herrschertums, die letzten Worte in diesem Stück gehören ihm, sie schlagen ein letztes Mal das Leitmotiv an: „Komm mit mir in die Sonne, Sabud, mir ist kalt." (120)

7. Schluss

Der erste Weltkrieg war bereits ausgebrochen, viele Expressionisten hatten sich begeistert an die Front gemeldet, auch das gehört zum historischen Kontext von Hardts Drama. *König Salomo* fehlt jede Dramatik im herkömmlichen Sinn, damit aber auch jedes Aufbruch-Pathos, es gibt keinen Ausweg, weder für den ängstlich-zaudernden Salomo, noch für die mutigen Abisag und Adonia, nur lähmende Stimmung und schleichenden Untergang.

Dass Hardt nicht die Sehnsüchte der nach strahlenden Helden sich verzehrenden Theaterkritiker bediente, muss ihm heute als Verdienst angerechnet werden[61] – seine Poetik folgt einem anderen Ethos. Weder heroisiert noch dämonisiert er seine Figuren, sie baden auch nicht in der Wollust der Grausamkeit, wie die Exzentriker der *décadence* und des Expressionismus, sondern bleiben, mit Ausnahme Abisags, eigentümlich erratisch. Was Hardts Salomo-Figur interessant macht, ist gerade deren Verbindung von unheimlicher Vernunftkälte und Handlungsschwäche. Salomo, der tausende Frauen haben wird, hilft nicht Abisag aus ihrer Liebesnot, ja er protestiert nicht einmal wie der leidenschaftliche Adonia gegen des greisen Davids morbiden

[61] Damit will ich nicht behaupten, dass Hardt sein Drama absichtsvoll in Opposition zur Kriegsbegeisterung bringen wollte – sein Stück ist nicht programmatisch – doch es entzieht sich gerade aufgrund seiner Konzentration auf die ästhetische Form der politischen Instrumentalisierung. Der sogenannte Ästhetizismus ist deswegen nicht apolitisch. Bernards Urteil, dass: „Hardts Ästhetizismus" nach und nach „von der harten – politischen, wirtschaftlichen und sozialen – Wirklichkeit eingeholt" wurde („Den Menschen immer mehr zum Menschen machen", 159), speist sich noch aus solchen Klischees über vermeintlich apolitische Formkunst.

Wunsch nach der jungen Frau, die er selbst liebt. Es ist die nicht gelebte Liebe, das nicht gelebte Leben, das hier auf den Figuren bleischwer lastet, deren totenhafte Erstarrung der anbrechenden neuen Regentschaft keine Zukunft verheißt.

Literatur

Die gantze Heilige Schrifft Deudsch. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe. Hg. v. Hans Volz unter Mitarbeit v. Heinz Blanke. München: Rogner& Bernhard 1972.

Fritz Adler. Ernst Hardt. Dissertation. Greifswald 1921.

Gerdt von Bassewitz. Die Sunamitin. Leipzig: Ernst Rowohlt 1912.

Murray Baumgarten. Abishag. In: David H. Hirsch / Nehama Aschkenazy (Hg.). Biblical patterns in modern literature. Chicago: Scholars Press 1984, 127–141.

Birgit Bernard. „Den Menschen immer mehr zum Menschen machen". Ernst Hardt 1876–1947. Essen: Klartext 2015.

Elisabeth Birnbaum. Salomo in Barock und Moderne – ein interdisziplinäres Kaleidoskop. In: Die Bibel in der Kunst 1 (2017), 1–25. (https://www.bibelwissenschaft.de/die-bibel-in-der-kunst-bible-in-the-arts/ 18.05.2020)

Nathan Birnbaum. Ich bin Salomo. Schauspiel in einem Akte. Czernowitz: Verlag Dr. Nathan Birnbaum und Dr. Kohut 1909.

Nathan Birnbaum. Ausgewählte Schriften zur jüdischen Frage. Bd. 2. Czernowitz: Verlag Dr. Nathan Birnbaum und Dr. Kohut 1910.

Alfred Bodenheimer. „Kann denn ein Land Verheißung sein?" Das wandernde Volk und der sterbende Moses bei Else Lasker Schüler, Hedwig Caspari und Rudolf Kayser. In: Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2002, 127–150.

Marco Brusotti. Wille zum Nichts, Ressentiment, Hypnose. „Aktiv" und „reaktiv" in Nietzsches Genealogie der Moral. In: Nietzsche-Studien 30 (2001), 107–132.

Hedwig Caspari. Salomos Abfall. Eine Handlung in neun Vorgängen. Berlin: Welt-Verlag 1920.

Hedwig Caspari. Abisag. In: Dies.: Elohim. Gedichte. Berlin: Welt-Verlag 1919.

Emil Cohn. Salomo. Ein Festspiel. Essen 1913.

Franz Theodor Csokor. David und Abisag. (Erstes Buch der Könige, Kapitel 1. 1–4). In: Ders.: Immer ist Anfang. Gedichte von 1912 bis 1952. Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1952, 22.

Friedrich Düsel. Ernst Hardt und sein ‚König Salomo'. In: Der Kunstwart (Kriegsausgabe: Deutscher Wille) 1915, 56–59.

Viktor Emil Freiherr von Gebsattel. Bemerkungen zur Psychologie der Gefühlsirradiation. Dissertation. München 1907.

Sabine Griese. Eine Autorität gerät ins Wanken. Markolfs Worte und Taten gegen Salomon in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In: Die Bibel in der Kunst 1 (2017), 1–18. (https://www.bibelwissenschaft.de/die-bibel-in-der-kunst-bible-in-the-arts/ 18.05.2020)

Sabine Griese. Salomon und Markolf. Ein literarischer Komplex im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Studien zur Überlieferung und Interpretation. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999 (Hermaea N. F. 81).

Ulrich Gröden. Abisag von Sunem. Leipzig: P. Beyer 1913.

Ernst Hardt. König Salomo. Leipzig: Insel Verlag 1915.

Ernst Hardt. Schirin und Gertraude. Leipzig: Insel Verlag 1913.

Ernst Hardt. Gudrun. Leipzig: Insel Verlag 1911.

Ernst Hardt. Tantris der Narr. Leipzig: Insel Verlag 1907.

Ernst Hardt. Ninon von Lenclos. Leipzig: Insel Verlag 1905.

Ernst Hardt. An den Toren des Lebens. Novelle. Leipzig: Insel Verlag 1904.

Ernst Hardt. Aus den Tagen des Knaben. Leipzig: Insel Verlag 1904.

Ernst Hardt. Der Kampf ums Rosenrote. Leipzig: Insel Verlag 1903.

Ernst Hardt. Bunt ist das Leben. Novellen. Köln: Schaffstein 1902.

Ernst Hardt. Priester des Todes. Novellen. Berlin: S. Fischer Verlag 1898.
Ernst Hardt. Tote Zeit. Berlin: S. Fischer Verlag 1898.
Wladimir von Hartlieb. König David. Leipzig / Wien: Heller 1917.
Walter Hasenclever. Der Sohn. Leipzig: Insel Verlag 1914.
Ernst Heilborn. Ernst Hardt: König Salomo. Drama. Uraufführung im Deutschen Künstlertheater, Berlin 11.9. 1915. In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 18, 1915–1916. Sp. 36–37.
Leo Heller. Aus Berlin. In: Humorist vom 21.9.1915, 3–4.
Paul Heyse. Die Weisheit Salomos. Berlin 1886.
Siegfried Jacobsohn. Ernst Hardt: König Salomo. In: Die Schaubühne, 11, II, 1915, 246–247.
Casper Jesper. König Salomo. In: Die Aktion 1915. 5, Sp. 473–475.
Karl Karst. Ernst Hardt (1876–1947). In: Geschichte im Westen. Halbjahres-Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte 1 (1992), 99–116.
Franz Keim. Aus dem Bilderbuche meines Lebens. München: Verlag Georg Müller 1912.
Franz Keim. Sulamith. Ein Trauerspiel in 5 Akten. Mit einem Vorwort von Heinrich Laube. Wien: Rosner 1875.
Alfred Kerr. Ernst Hardt: König Salomo (Bibel-Bearbeitung). In: Alfred Kerr. Gesammelte Schriften. Das neue Drama: Die Welt im Drama III. Berlin: S. Fischer Verlag 1917, 70–73.
Helmut Kiesel. Geschichte der literarischen Moderne. München: C. H. Beck 2004.
Anat Koplowitz-Breier. „Anbeten Will Ich Dich, Unverstandener!" On the Poet-God Relationship in Hedwig Caspari's Poetry. In: Naharaim 12/1–2 (2018), 135–151.
Anat Koplowitz-Breier. Biblical/modern intergenerational conflict: four modern German poets on „Abishag the Shunammite". Neohelicon 42 (2015), 585–602.
Karl Kraus. Der Fall Jacobsohn. In: Die Fackel, Mai 1925, Nr. 686–690.
Helmut Lethen. Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
Oskar Loerke. Hans Henny Jahnn. In: Die Weltbühne, 3.6.1921, 681.
Jochen Meyer (Hg.). Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898–1947. Marbach: Deutsches Literatur Archiv 1975.
Agnes Miegel. Abisag von Sunem. In: Göttinger Musenalmanach für 1901. Börries, Freiherr von Münchhausen (Hg.), Göttingen: Lüder Horstmann 1900.
Magda Motté. „Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit". Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Darmstadt: WBG 2003.
Friedrich Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Kritische Studienausgabe (KSA). Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), Bd. 2. 2. durchgesehene Aufl. München: De Gruyter 1999.
Friedrich Nietzsche. Zur Genealogie der Moral. KSA 5. Berlin / New York: De Gruyter 1999.
Friedrich Nietzsche. Jenseits von Gut und Böse. KSA 5. Berlin / New York: De Gruyter 1999.
Erika Otto. Rainer Maria Rilke und das Theater: Vom Naturalismus zur Avantgarde. Eine Poetik der Performativität. Münster: LIT Verlag 2018.
Kirsten Reimers. Die Bewältigung des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2).
Friedrich Karl Richter. Ernst Hardt, 1876–1947. Ein Beitrag zur deutschen Neuromantik. In: Monatshefte 39, 3 (Mar., 1947), 190–194.
Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Band 1–6. Wiesbaden / Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1955–1966.
Anselm Salzer. Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Bd. IV, Spalte 1668. Regensburg: Habbel Verlag 1926–1932.
Susanne Schüssler. Ernst Hardt. Eine monographische Studie. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1993.
Stefan Seeber. „Stahlharte Frau". Ernst Hardts „Gudrun"-Drama (1911) als produktive Mittelalterrezeption. In: Euphorion 112 (2018), 369–398.

Friedrich Nietzsche. Der „ethische Zauberstab" – Bemerkungen zu Ernst Hardts „Tantris der Narr", mit einer Edition des Vortrags von 1909. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft LXII (2018), 3–32.
Jaewon Song. Die Bühnenwerke Ernst Hardts und das neue Drama in der deutschen Literatur um 1900. Eine Studie über dramatische Neuerungsversuche zwischen Kunstanspruch und Publikumserwartung. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 2000.
Peter Sprengel. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs. München: C. H. Beck 2004.
Ernst Toller. Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten. Frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello. Mit 9 Radierungen von Hans Meid. Berlin: Cassirer 1925.
Else Torge. Das Urteil des Salomo. Berlin: Verlag Gebrüder Paetel 1911.
Gabriel Viehhauser. Die Darstellung König Salomos in der mittelhochdeutschen Weltchronistik. Wien: De Gruyter 2003.
Juliane Vogel. Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens. In: Poetica 2008, Heft 3–4, 269-288.
Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. Zürich: Groß Verlag 1891.
Stefan Zweig. Brief an Ernst Hardt, 21.10.1915. In: Jochen Meyer (Hg.). Briefe an Ernst Hardt. Marbach a. N.: Deutsches Literatur Archiv 1975, 90–92.

Abbildung

Pedro Americo. David und Abishag, 1879 [Öl auf Leinwand]. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_AM%C3%A9rico_1879_Davi_e_Abisag.jpg