

Heldinnen und Helden der Religion: Märtyrer im englischen Drama der Frühneuzeit

Monika Fludernik

Im englischen Drama der Renaissance gibt es überraschenderweise nur sehr wenige Märtyrerdrámen – überraschenderweise, weil die Glanzzeit des englischen Dramas der Frühneuzeit zwischen 1570 und 1630 bzw. 1820 (wenn man die Restaurationsstücke und das sentimentale Drama mit einbezieht) nur knapp auf die englischen Religionskriege mit den zahlreichen Hinrichtungen von Protestanten und Katholiken folgt. Es gibt also in der britischen Geschichte des 16. Jahrhunderts und wieder nach der Restauration im 17. Jahrhundert eine Vielzahl von Märtyrern für ihren Glauben, die in diversen Martyrologien gefeiert wurden. Auf der protestantischen Seite ist hier natürlich das Werk von John Foxe, *Actes and Monuments* (erste Ausgabe 1563) einschlägig (auch bekannt unter dem Titel *Foxe's Book of Martyrs*); auf katholischer Seite dominierten zunächst Einzel-Vitae und Schilderungen von Prozessverfahren und Tod herausragender Glaubensverfechter. Allen voran muss hier Thomas Morus genannt werden, für den es eine ganze Reihe von Viten gibt,¹ aber auch für Edmund Campion und Margaret Clitherow² existieren solche Zeugnisse. Für die Restaurationsperiode, die zwar keine Hinrichtungen, dafür aber viele Tote durch Krankheit in den Gefängnissen produzierte (ein Schicksal, das auch verfolgte Katholiken der elisabethanischen Epoche ereilte), sind es eher Selbstzeugnisse wie John Bunyans *Grace Abounding* (1666),³ die das heldenhafte Leiden ultraprotestan-

¹ Die wichtigsten More-Biographien sind Ro. Ba.: *The Life of Syr Thomas More Sometymes Lord Chancellour of England*, hg. von Elsie Vaughan Hitchcock/Philip Edward Hallett, Oxford 1950 (EETS O. S. 222); Nicholas Harpsfield: *The life and death of Syr Thomas More, knight, sometymes Lord high Chancellor of England*, London 1963 [wr. ca. 1559] (EETS O. S. 186); William Roper: *The Life of Sir Thomas More*, in: George Sampson (Hg.): *In The Utopia of Sir Thomas More: Ralph Robinson's Translation with Roper's Life of More and Some of his Letters*, London 1910, S. 203–271; Thomas Stapleton: *The Life and Illustrious Martyrdom of Sir Thomas More*, übers. von Philip Edward Hallett, New York 1984.

² John Mush: *Mr. John Mush's Life of Margaret Clitherow*, in: John Morris (Hg.): *The Troubles of Our Catholic Forefathers Related by Themselves*, Third Series, London 1877, S. 331–440. Von Edmund Campion ist keine zeitgenössische Vita bekannt, aber es existieren zwei wichtige hagiographische Biographien aus dem zwanzigsten Jahrhundert über ihn: Evelyn Waugh: *Edmund Campion: A Life*, London 1953, und James Walsh SJ: *Spiritual Profiles of the Jesuit Saints and Beati: A Reflection on the Lives and Martyrdom of St. Edmund Campion, Robert Southwell and Companions*, London 1974 (Spiritual Profiles of the Jesuit Saints and Beati).

³ John Bunyan: *Grace Abounding to the Chief of Sinners*, London 1987 [London 1666]. Allgemein zum Schrifttum über die britischen Märtyrer und zur Ikonographie vgl. John R. Knott: *Discourses of Martyrdom in English Literature, 1563–1694*, Cambridge MA 1993; Brad S. Gregory: *Salvation at Stake: Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cam-

tischer Geistlicher schildern. Es ist also überraschend, dass die eben erst historisch verlebte Erfahrung von Märtyrertum so selten auf der Bühne dargestellt wurde. Offensichtlich war die Thematik zu brisant, und die Sorge, dass eine Glorifizierung der eben noch als Religions- und Staatsfeinde Hingerichteten einen Bürgerkrieg auslösen könnte, für diese Lakune verantwortlich. Trotzdem mag es verwundern, dass z. B. unter Mary kein Drama über Thomas Morus entstand, das sich ja gut für die Propaganda geeignet hätte.

Diese Umstände müssen auch in den Kontext der Abschaffung des biblischen Dramas der *Corpus Christi Plays* gestellt werden. Wie Paul Whitfield White eindrucksvoll darlegt,⁴ gelang es in den 1570er Jahren, die Aufführungen in Norwich und York endgültig zu verbieten und zwar gegen den Widerstand der Städte und der Gilden. In Chester wurde die Bibelgeschichte protestantisch revidiert, und die protestantischen Lehren mit Vorreden und didaktischen Einschüben eines „Expositors“ versehen.⁵ Kritiker der britischen *mystery plays* stellten die Absurditäten („absurdities“) der Dramen heraus und mokierten sich über deren „biblical inaccuracies and embellishments“ und „populist elements“.⁶ In York wurde die Darstellung von Gott auf der Bühne verboten.⁷

Angesichts dieser generellen Vernachlässigung des Themas ‚Aufopferung für den Glauben‘ ist es umso bemerkenswerter, dass es doch einige wenige Dramen gibt, die den heldenhaften Märtyrertod auf die Bühne bringen. Im Folgenden nenne ich kurz die bekannten Stücke, welche sich mit religiösem Heldentum befassen, und widme mich dann drei Dramen, die für Nicht-Anglisten wohl relativ unbekannt sein dürften. Mein Fokus wird auf der Darstellung des heroischen Verhaltens der Märtyrerfiguren liegen. Da jedoch nicht mit der Vertrautheit des Lesers mit dem Inhalt der Stücke gerechnet werden kann, muss ich auch einiges zur Handlung in den drei gewählten Dramen vorausschicken.

1. Reflektionen auf Märtyrertum im englischen Drama

Im Rahmen einer Würdigung des frühneuzeitlichen Bibeldramas diskutiert Paul Whitfield White den biblischen Samson als Märtyrerfigur für Israel und die Juden. 1567 gab es eine Aufführung von *The Story of Samson* im Red Lion in Stepney im

bridge MA 1999; sowie Anne Dillon: The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535–1603, Aldershot 2002.

⁴ Paul Whitfield White: Elizabethan Biblical Drama, in: Chanita Goodblatt/Eva von Contzen (Hg.): Enacting the Bible in Medieval and Early Modern Drama, Manchester 2020, S. 135–154, hier S. 138. Vgl. auch bzgl. der Abschaffung der *mystery plays* Jane Hwang Degenhardt: Catholic Martyrdom in Dekker and Massinger's *The Virgin Martyr* and the Early Modern Threat of „Turning Turk“, in: English Literary History 73.1, 2006, S. 83–117.

⁵ White: Elizabethan Biblical Drama (Anm. 4), S. 138.

⁶ Ebd., S. 139.

⁷ Ebd., S. 140.

Osten Londons.⁸ Trotz der Abschaffung der *mystery plays* wurden Darstellungen von Leben und Passion Jesu in mehreren Städten aufgeführt,⁹ wobei es auch eine große Zahl von Stücken gab, die nur eine Bibelepisode thematisieren, z. B. *Abraham and Isaac* oder *Susanna*.¹⁰ Der Hagiograph John Foxe schrieb sogar ein Drama mit dem Titel *Christus Triumphans*, das u. a. die Geschichte des heiligen Paulus inszenierte.¹¹ Obwohl White eine überraschend produktive Theater- und Aufführungspraxis für biblische Geschichten enthüllt,¹² ist der Märtyrertod nicht Teil der Plots dieser Dramen. Dies gilt auch für das bekannteste biblische Stück, nämlich Thomas Lodes und Robert Greenes *A Looking Glasse for London* (1594), das u. a. die Geschichte von Jona erzählt.¹³ Die biblischen Stoffe starben schließlich zur Regierungszeit von James I. aus, was mit dem *Act to Restrain Abuses of Players* (1606) zu tun haben könnte, wie White vermutet; dort werden biblische Themen auf der Bühne als „acts of profanity and irreligion“ bezeichnet.¹⁴

Unter den bekannten Märtyrerdrämen nimmt Shakespeares *Henry VIII* eine kuriose Rolle ein. Das Stück enthält die Figur des Thomas Morus, dessen Geschichte jedoch gerade nicht als die eines Märtyrers beschrieben wird. Die Handlung endet mit der Taufe von Elisabeth, die Ann Boleyn („Anne Bullen“ im Stück) dem König geboren hat, und mit Cranmers Vision ihrer zukünftigen Macht und Glorie (V, iv, 14–74).¹⁵ Zu diesem Zeitpunkt ist More noch Lord Chancellor. Die Märtyrerfigur im Stück – soweit man sie als solche bezeichnen kann – wäre eher Wolsey, der vor seinem Tode Cromwell rät, seinem Glauben treu zu bleiben: „Then if thou fallest, O Cromwell / Thou fallest a blessed martyr“ (III, ii, 448–9)¹⁶ – ein virtuelles Szenario, das im fünften Akt beinahe eintritt, als Cranmer verhaftet wird (V, ii, 121–8).¹⁷ Allerdings begnadigt ihn der König kurz darauf (V, ii, 181–215).¹⁸

Ein zweites Drama, das More zum zentralen Helden erhebt, ist *Sir Thomas More*. Das Stück wurde ursprünglich von Anthony Munday und Henry Chettle geschrieben (ca. 1596–1602), aber später von Thomas Heywood, Thomas Dekker und William Shakespeare überarbeitet.¹⁹ Die Darstellung von Morus ist insofern irritierend,

⁸ Ebd., S. 135.

⁹ Ebd., S. 140.

¹⁰ Ebd., S. 142.

¹¹ Ebd., S. 144.

¹² Ebd., S. 147.

¹³ Siehe Hannibal Hamlin: *Staging Prophecy: A Looking Glasse for London and the Book of Jonah*, in: Chanita Goodblatt/Eva von Contzen (Hg.): *Enacting the Bible* (Anm. 4), S. 175–191.

¹⁴ White: *Elizabethan Biblical Drama* (Anm. 4), S. 150.

¹⁵ William Shakespeare: *King Henry VIII*, in: Gordon McMullan (Hg.): *The Arden Shakespeare*, Third Series, London 2002, hier S. 428–433.

¹⁶ Ebd., S. 361.

¹⁷ Ebd., S. 412.

¹⁸ Ebd., S. 416–419.

¹⁹ Anthony Munday: *Sir Thomas More. A Play*, bearbeitet von Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood und William Shakespeare, hg. von Vittorio Gabrieli/Giorgio Melchori, Manchester 1990.

als der Plot seinen Katholizismus ausklammert und es im Stück keine Erklärungen dafür gibt, warum er seine Unterschrift verweigert und sich lieber hinrichten lässt. Aus diesem Grund wird es auch schwierig, dieses Werk als Märtyrerdrama einzustufen. Obwohl Morus als vorbildhafter Politiker geschildert wird, dessen Unbestechlichkeit und Geschick beim Auflösen eines Aufruhrs unterstrichen werden, lässt die mangelnde Motivation für seinen Ungehorsam gegenüber dem König ihn nicht so recht heldenhaft erscheinen. Zudem unterstreicht das Stück seine Vorliebe für Witze, sodass die potenziell tragische Note des Dramas konterkariert wird.

Die drei Stücke, die ich näher betrachten will, sind einerseits zwei Dramen über römische Heilige. Thomas Dekker und Philip Massinger behandeln die heilige Dorothea aus Caesarea (Kappadokien), Märtyrerin unter dem römischen Kaiser Diokletian, die am 6. Februar 311 hingerichtet wurde (also eigentlich nach dem Rücktritt Diokletians). In der christlichen Ikonographie wird sie häufig mit einem Korb von Früchten dargestellt, da sie der Legende nach dem heidnischen Juristen Theophilus göttliche Blumen und Früchte sandte, woraufhin dieser sich zum Christentum bekehrte und ebenfalls den Märtyrertod erlitt. Dieser Stoff wird von Dekker und Massinger in *The Virgin Martyr* (1622) dramatisiert und nach der Restauration von John Dryden in seinem Stück *Tyrannick Love; or, The Royal Martyr* (1669) für die Heilige Katharina von Alexandria adaptiert.²⁰

Das dritte Drama, William Rowleys *A Shoemaker, A Gentleman* (1618),²¹ wählt hingegen einen indigenen und nationalistisch aufgeladenen Stoff, nämlich die Geschichte der Heiligen Winifred, verortet diese Ereignisse aber ebenfalls unter der Regentschaft von Diokletian. Diokletian, der mit Maximian gemeinsam regierte (daher der Verweis auf ‚Maximinus‘ in den Dramen),²² unterstützte Maximian in seinen Kriegen gegen die Alemannen (*Alamanni*) und okkupierte die Provinz Germania. Dieser Feldzug wurde notwendig, weil der Statthalter von England, Carausius, sich zum dritten Augustus aufschwingen wollte (288–293 n. Chr.) und von Gallien aus operierte. Carausius konnte 297 besiegt werden.²³ Die große Chris-

²⁰ Thomas Dekker/Philip Massinger: *The Virgin Martyr*, in: Fredson Bowers (Hg.): *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, Bd. 3, Cambridge 1958, S. 365–480, sowie John Dryden: *Tyrannick Love; or, the Royal Martyr*, in: Maximillian E. Novak (Hg.): *The Works of John Dryden*, Berkeley 1970 [London 1670]. Dieser Aufsatz basiert auf einem englischen Beitrag zur Bearbeitung biblischer Vorbilder im Renaissancedrama: „Early Modern Dramatic Martyrdom“, in: Chanita Goodblatt/Eva von Contzen (Hg.): *Enacting the Bible* (Anm. 4), S. 192–210.

²¹ William Rowley: *A Shoemaker, A Gentleman*, hg. von T. Darby, London 2002 [London 1637].

²² Die dramatischen Texte, wie die Forschung diskutiert hat, ersetzen Maximianus durch Maximinus. Vgl. Julia Gasper: *The Sources of The Virgin Martyr*, in: *The Review of English Studies* 42.165, 1991, S. 17–31 für Dryden, und David Nicol: *A Shoemaker, A Gentleman: Dates, Sources and Influence*, in: *Notes and Queries* 50.4, 2003, S. 441–443, sowie Gina M. DiSalvo: *Saints' Lives and Shoemakers' Holidays: The Gentle Craft and the Wells Cordwainers' Pageant of 1613*, in: *Early Theatre* 19.2, 2016, S. 119–138 für Dekker/Massinger.

²³ Siehe Timothy D. Barnes: *The New Empire of Diocletian and Constantine*, Cambridge MA 1982 zu diesen Ereignissen. Ausführlicher in Pat Southern: *The Roman Empire from*

tenverfolgung unter Diokletian begann unter dem Einfluss von Galerius im Jahr 302.²⁴ Nach der Abdankung Diokletians und Maximians drei Jahre später regierten Constantius und Galerius, wobei die Kaisersöhne Maxentius und Konstantin übergegangen wurden.²⁵ William Rowleys *A Shoemaker, A Gentleman* verortet die Heiligenlegende von Winifred und St. Hugh in den Kriegen gegen Carausius, der aber nicht namentlich genannt wird – im Stück sind es die Könige der Goten und der Vandalen, die bekriegt werden. Historisch ist diese Engführung mit der Diokletianischen Christenverfolgung anachronistisch, da die heilige Winifred im siebten Jahrhundert lebte und erst im achten Jahrhundert verehrt wurde. Nach der Legende unterstützte der Abt Beuno seine Nichte Winifred in ihren religiösen Zielen und erweckte sie von den Toten, nachdem sie ihr Verehrer, Caradog, entthauptet hatte, weil sie ihn nicht heiraten wollte. Eine Quelle entsprang dort, wo ihr Kopf landete, und Abt Beuno fügte Kopf und Körper zusammen. Caradog wurde von der Erde verschluckt, die Quelle begann Wunder zu wirken, während Winifred im Kloster lebte, bis sie auf Pilgerfahrt ging und selbst Äbtissin wurde.²⁶ Ihr von Rowley beschriebenes Märtyrerthum entspricht also nicht der Historie und auch nicht der Heiligenlegende, wie sie von Caxton veröffentlicht wurde.

Die Geschichte, wie sie Rowley erzählt, geht auf eine Erfindung Thomas Deloneys zurück, der in seinem Roman *The Gentle Craft* (ca. 1597–1598) die Liebe von Hugh, Sohn des Königs von Powis (Walisischen), zu Winifred, Tochter des Königs von Tegina (Flintshire), schildert.²⁷ Da der Roman der Schuhmachergilde gewidmet ist, enthält er auch die Legende, dass die Schuhmacher die Knochen von St. Hugh als Embleme für ihre Werkzeuge adoptieren.

2. Dorotheas Martyrium und Drydens Katharina

Ich wende mich zuerst der Darstellung der Heiligen Dorothea bzw. Katharina in *The Virgin Martyr* und *Tyrannick Love* zu.

Thomas Dekker und Philip Massinger konzipieren *The Virgin Martyr* als moralisches Lehrstück, in dem das Gute und Böse klar voneinander abgehoben sind und diese Opposition auf mehreren Ebenen des Dramas erscheint. Das Drama konzentriert sich auf den Kampf zwischen Christentum und Heidentum, wobei Dorothea die Vertreterin der christlichen Religion, Theophilus und Sapitius (der Vater von Antoninus) die heidnischen Antagonisten sind. Darüber hinaus wird der Streit von Gut und Böse auch auf der Ebene der Diener von Dorothea ausge-

Severus to Constantine, London 2001, S. 216–220. Vgl. auch Anthony A. Barrett: Lives of the Caesars, Oxford 2008, S. 233–234.

²⁴ Southern: Roman Empire (Anm. 23), S. 258–270.

²⁵ Ebd., S. 226–230; sowie Barrett: Lives (Anm. 23), S. 231–232.

²⁶ Jacobus de Voragine: S. Winifred, in: George V. O'Neill (Hg.): The Golden Legend, übers. von William Caxton, Cambridge 1914 [London 1483], S. 139–143.

²⁷ Alex Davis: Renaissance Historical Fiction, Sidney u. a. 2011, S. 164–186.

fochten: So agiert Angelo, der Engel in menschlicher Gestalt, auf der guten Seite und wird mit den zwei Bösewichten Hircius und Spungius kontrastiert. Dryden greift diese Strategie auf, indem er den Engel Amariel mit den bösen Geistern Nakar und Damilcar in Widerstreit bringt.

Der Plot von *The Virgin Martyr* folgt der Legende. Antoninus, ein Kriegsheld, verliebt sich in die Christin Dorothea und verzichtet auf eine Heirat mit Diokletians Tochter Artemia. Die politischen Konsequenzen dieser Entscheidung resultieren im Tod des Liebhabers, der – ebenso wie ein Sklave aus England („Brittaine“, IV, i, 151–2) –²⁸ sich weigert, Dorothea zu vergewaltigen und nach seiner Konversion getötet wird. Theophilus, der emsige Verfolger der Christen, hat zwei Töchter, die er unter Foltern dazu zwingt, ihren christlichen Glauben aufzugeben und Dorothea ebenfalls dazu zu bewegen. Dorothea gelingt es erwartungsgemäß in IV, ii, die zwei Töchter wieder zu bekehren, woraufhin ihr Vater sie in Rage tötet. Als Dorothea und Antoninus als Märtyrer sterben, bittet Dorothea Angelo, Theophilus die himmlischen Früchte zu bringen, nach denen er sarkastisch gefragt hatte. Als er diese in IV, iii erhält, konvertiert er, befreit alle Christen aus den Gefängnissen und stirbt seinerseits den Märtyrertod. Dorothea als Engel reicht ihm eine Krone, woraufhin auch Angelo und Theophilus' Tochter als Engel erscheinen. Die zwei bösen Buben Hircius und Harpax werden als Teufel identifiziert und sinken in die Erde, d. h. in die Hölle hinunter.

Das legendenhafte Geschehen wird in Drydens Stück zwar reproduziert, aber wesentlich psychologisiert und durch komplexere Handlungsschemata vertieft. Drydens *Tyrannick Love* muss auch vor dem Hintergrund der Gattung des *heroic drama* gelesen werden und ist im Kontext einer Welle von Märtyrerdrämen in Frankreich zu betrachten. Darüber hinaus stellt sich anhand dieses bereits 1669 aufgeführten und 1670 veröffentlichten Dramas die Frage nach Drydens Katholizismus – er konvertierte erst 1687.

Im Plot des Dramas ist die Konstellation einerseits komprimierter: Es ist der Tyrann Roms, Maximin, der sich in Katharina verliebt, sodass das Christentum der gefangenen Königin von Alexandria für Maximin einen typischen Konflikt des heroischen Dramas auslöst (Liebe vs. Pflicht). Andererseits elaboriert Dryden eine Vielzahl von zusätzlichen Intrigen und fügt dem Legendenstoff mehrere Personen hinzu. Zudem transferiert er das Geschehen von Alexandria nach Rom, sodass der Hof des Kaisers zum Schauplatz des Dramas wird. Neben Katharina und Maximin enthält das Stück noch die Figur von Maximins Ehefrau Berenice, die eigentlich Porphyrius, den Vorsteher der Prätorianischen Garde, liebt. Valeria, Maximins Tochter, die Porphyrius liebt und ihn heiraten soll, stellt sich trotz ihrer Enttäuschung über Porphyrius' Desinteresse an ihr auf seine Seite. Daneben gibt es einen Offizier Placidius, der Katharina usuratorisch die Krone anbietet und am Ende Maximin tötet, weil er Valeria nicht bekommen konnte. Neben

²⁸ Dekker/Massinger: *The Virgin Martyr* (Anm. 20), S. 436.

Katharina taucht auch ihre Mutter Felicia auf, die Katharina opportunistisch zu einer Heirat mit Maximin rät. Schließlich sind noch die Figuren des heidnischen Philosophen Apollonius und des Magiers Nigrinus erwähnenswert.

Im Gegensatz zur Heiligenlegende der Katharina von Alexandrien wird bei Dryden die dort zentrale theologisch-philosophische Debatte zwischen Katharina und den vom ‚Tyrannen‘ eingesetzten Gelehrten, aus welcher sie als Siegerin hervorgeht, stark verkürzt und auf eine eher wenig aussagekräftige Auseinandersetzung mit dem Priester Apollonius im zweiten Akt beschränkt. Dabei wird die moralische Struktur des Christentums gegenüber der Permissivität der römischen Religion herausgestellt. Dieser Aspekt suggeriert eine Kritik am Katholizismus bzw. den Stuarts (römisch entspricht hier der römisch-katholischen Kirche) und eine Bevorzugung des Protestantismus mit seinen strikten moralischen Grundsätzen. Andererseits ist es eher unwahrscheinlich, dass Dryden die Stuarts mit dem Papsttum in Rom assoziieren hätte wollen (Rom als Sitz des Papstes). Im Plot fungiert der Kaiser als Heide und Verfolger des Christentums. Ein weiterer problematischer Intertext ergibt sich im Zusammenhang mit dem Leben Heinrichs VIII. und der Verstoßung seiner Ehefrau Katharina von Aragon zugunsten Anne Boleyns. Dieses Plotelement ist im Plan Maximins, seine Gattin zu verstößen und Katharina zu heiraten, als mögliche Anspielung relevant.

Was den historischen Kontext betrifft, so könnte Dryden sich an der Popularität des französischen Märtyrerdramas und seinen britischen Imitationen orientiert haben. Erwähnen kann man hier Pierre Corneilles *Théodore, virge et martyre* (1646), Thomas Medbournes *St. Cecily; or, The Convert Twins* (1669) oder die Bearbeitung von John Websters *Appius and Virginia* (1654) unter dem Titel *The Roman Virgin* (1669).²⁹ Wie Novak zeigt, gab es in Frankreich zur selben Zeit mehrere Stücke über die Heilige Katharina, darunter eines von Puget de la Serre. Obwohl Dryden im Vorwort zum Drama in der veröffentlichten Fassung von 1670 behauptet, er hätte Georges de Scudérys *Amour tyrannique* (1639) nicht gekannt, ist dies laut Novak sehr unwahrscheinlich, da dieses Stück in Frankreich sehr berühmt war und mit Corneilles *Le Cid* (1636) in der Publikumsgunst in Konkurrenz lag.³⁰ Tatsächlich kann Novak auf mehrere Parallelen zwischen *Tyannick Love* und *L'Amour tyannique* hinweisen.

Während Dekker und Massinger nicht auf eine konkrete politische Situation reagierten,³¹ kann man annehmen, dass Dryden das Stück als Kompliment für Katharina von Braganza (der Ehefrau von Karl II.) anlässlich ihrer Schwangerschaft

²⁹ Maximilian E. Novak: Commentary and Notes, in: Novak (Hg.): *The Works of Dryden* (Anm. 20), S. 384–391.

³⁰ Ebd., S. 391.

³¹ Aber vgl. Thomas J. Moretti: Via Media Theatricality and Religious Fantasy in Thomas Dekker and Philip Massinger's *The Virgin Martyr* (1622), in: Renaissance Drama 42.2, 2014, S. 243–270, der argumentiert, das Stück hätte religiöse Toleranz und Mäßigung im Kontext der Versuche Jakobs I., zwischen den religiösen Parteien eine Versöhnung herbeizuführen, dem Publikum schmackhaft machen wollen.

schrieb.³² Drydens Drama war von sehr großem Erfolg gekrönt, was auch auf die Schauspieler zurückzuführen war, wie Novak darlegt:

If *Tyrannick Love* had a startling initial success, it was because Maximin outdid Catiline and Cethegus in his defiance of religion and morality, because Berenice was even more strictly concerned with her *gloire* and virtue than earlier heroines had been, because Saint Catherine represented chastity endangered by a brutal lust, because Nell Gwyn spoke an amazing epilogue, because the scenic and operatic effects of the fourth act surpassed anything seen up to that time on the English stage, and because the play was written in rhyme by England's poet laureate and foremost exponent of the rhymed heroic play.³³

Gattungspoetisch betrachtet, schreibt Dryden den Typus des heroischen Dramas fort, das er in England heimisch machte. Dies zeigt sich weniger an der Hauptfigur der Heiligen Katharina, sondern in Kaiser Maximin, der ja auch die tyrannische Liebe des Titels verkörpert. Er befindet sich im Widerstreit zwischen seiner Pflicht, die Christen zu töten, und seiner sexuellen Begierde. Da er jedoch nicht der (positive) Held ist, siegt bei ihm die (fleischliche) Lust über die Pflicht. Näher am Schema des heroischen Dramas sind jedoch die positiven Figuren des Stücks. Typisch für das heroische Drama ist, dass die Helden Pflichterfüllung als höchstes Ziel anstreben und auf die Realisierung ihrer Liebe verzichten. In Drydens *Tyrannick Love* wird jedoch die Treue gegenüber der Geliebten zur Pflicht und die Karriere hintangestellt. Porphyrius weigert sich Valeria zu heiraten, da er Berenice liebt, auch wenn Berenice ihrem Ehemann treu bleibt und sie keine Chance auf Realisierung ihrer Liebe sehen. Gleicherweise gibt Antoninus seine politisch vorteilhafte Verehelichung mit der Diokletian-Tochter Artemia zugunsten seiner Liebe zu Katharina auf.

Die Psychologisierung des Stücks betrifft besonders die Figur des Tyrannen, der nach seiner Zurückweisung durch Katharina von Hass, Wut und Grausamkeit befallen wird, als er seine Lust an ihr nicht stillen kann. Darüber hinaus analysiert Dryden die Hofintrigen, die durch mehrere Parallel-Konstellationen gekennzeichnet sind. Antoninus und Porphyrius stellen zwei äquivalente heldenhafte Verhaltensweisen dar, wobei die Loyalität zum Kaiser mit Liebestreue konkurriert. Während die Kaiserstochter Artemia in *The Virgin Martyr* eine unbedeutende Nebenrolle hat, spielt Valeria in Drydens Stück eine tragende Rolle. Zunächst scheint sie sich, ihrem Vater ähnlich, für die Zurückweisung durch Porphyrius rächen zu wollen, der ihr erklärt, er liebe eine andere (Berenice). Doch als Berenice aus tugendhafter Ehepflicht Porphyrius für eine Ehe mit Valeria freigibt, hilft Valeria ihrem Geliebten, indem sie sich ebenfalls einer Heirat widersetzt, woraufhin ihr Vater sie einsperren lässt, um sie zur Ehe zu zwingen.

³² Diese Schwangerschaft stellte sich als Scheinschwangerschaft heraus. Vgl. Novak: Commentary (Anm. 29), S. 381. Die Königin wurde 1664 auch von Jacob Huysmans als die Heilige Katharina gemalt (ebd., S. 383).

³³ Ebd., S. 386.

Im vierten Akt erweisen sich die Frauen als heroische Figuren der Selbstaufopferung. Auch die Kaiserin Berenice wird gefangengesetzt, da sie sich aufgrund ihrer Liebe zu Porphyrius als Christin deklariert. Porphyrius will sie retten und Maximin töten, wird aber von Berenice von diesem unehrenhaften Schritt abgehalten – an dieser Stelle stellt Berenice somit wieder Pflicht vor Liebe. Im fünften Akt lässt der in Valeria verliebte Placidius Porphyrius entfliehen. Nach dem Märtyrertod Katharinas und ihrer Mutter soll nun auch Berenice hingerichtet werden. Valeria bittet ihren Vater um Gnade. Als er sie zurückweist, begeht sie Selbstmord, und Placidius ersticht aus Wut über den Verlust Valerias den sich wehrenden Maximin, wobei beide sich gegenseitig in den Tod reißen. Somit wird der Weg frei für eine Heirat von Porphyrius und Berenice. Es sind also die Frauengestalten, die ihrer Liebe entsagen und ihrem Pflichtgefühl folgen, welche als die wahren heroischen Heldinnen erscheinen, während die zugeordneten Liebhaber nicht in gleichem Maße pflichtbewusst und tugendhaft sind. Noch an einer anderen Stelle ändert Dryden die Legendenvorlage, nämlich durch die Einführung von Katharinas Mutter Felicia. Nicht nur, dass diese Katharina ermuntert, ihrem Glauben für eine Heirat mit Maximin abzuschwören – ein sarkastischer Hieb auf die Latitudinarier? Der Konflikt zwischen Mutter und Tochter parallelisiert für Katharina den heroischen Pflicht-vs.-Liebe-Konflikt, da sie als Tochter der Mutter Gehorsam schuldet und diese liebt, aber das Christentum ihre wahre Pflicht darstellt. Doch auch die Mutter ist keine Helden; ihr Märtyrertod erfolgt unfreiwillig. Katharina selbst ist bis zu diesem Zeitpunkt in keiner Weise einer Versuchung ausgesetzt, den Kaiser oder andere Verehrer zu ehelichen und ihrem Glauben abzuschwören, wodurch sie gar nicht in das typische Schema des heroischen Dramas passt.

Interessanterweise baut Dryden die übernatürlichen Elemente, die sich bei Dekker und Massinger finden, weiter aus und fügt den Figuren den Magier Nigrinus hinzu. Während in *The Virgin Martyr* Hircius und Spungius opportunistische Bösewichte sind³⁴ und der Schutzengel Angelo mit dem Teufelchen Harpax auftritt, ist das übernatürliche Feld bei Dryden extensiv erweitert. So fungiert Apollonius als eine Art Magier, der Katharina vom rechten Glauben abbringen soll. Der Engel kann die Macht der Magie außer Kraft setzen, bestätigt jedoch die Realität der satanischen Machenschaften. Die Zerstörung des Folterrades durch den Engel könnte man als Parallele zu den himmlischen Früchten sehen, die Angelo in *The Virgin Martyr* dem Statthalter Theophilus überreicht. Diese übernatürlichen Figuren und Ereignisse mögen unter anderem dazu geführt haben, dass *Tyrannick Love* auch unter Anglisten in Vergessenheit geraten ist.

Drydens Märtyrerstück schreibt die Legende signifikant um und verortet sie in der Gattung des heroischen Dramas, wofür die Psychologie der Helden Katharina eigentlich nicht sonderlich geeignet ist. Dies war wohl auch der Grund für die Er-

³⁴ Vgl. Holly Crawford Pickett: Dramatic Nostalgia and Spectacular Conversion in Dekker and Massinger's *The Virgin Martyr*, in: Studies in English Literature 49.2, 2009, S. 437–462.

weiterung der *dramatis personae*. Drydens *Tyrannick Love* kann mit Fug und Recht eher als ein Hofschauspiel als ein Märtyrerdrama gelesen werden. Trotz des manifesteren Glaubensdramas der Geschichte spielen die politische Raison, das tugendhafte Verhalten am Hofe und die rein säkulare Pflichterfüllung wichtigere Rollen als die Verteidigung des Christentums.

3. St. Winifred, St. Hugh und die Schustergesellen

Wir wenden uns nun William Rowleys Schusterdrama *A Shoemaker, A Gentleman* (1618) zu. Der 1638 postum gedruckte Text (Rowley verstarb 1626) wird heute um das Jahr 1618 datiert, auch wegen der Übernahme von Maximinus (statt Maximianus) in Dekker und Massingers *The Virgin Martyr*.³⁵ Das Stück muss direkt in Beziehung gesetzt werden zu Thomas Deloneys Prosaroman *The Gentle Craft* (ca. 1597–1598), in dessen erstem Teil nacheinander die Geschichte von St. Hugh und Winifred (Kapitel 1–4) und die Geschichte der Königssöhne, die sich als Schuster verdingen (Kapitel 5–9), erzählt werden. Zwischen diesen beiden gibt es bei Deloney keine Verbindung; diese wird also von Rowley gestiftet. Darüber hinaus ist auf das Theaterstück *The Shoemaker's Holiday* (1599) von Thomas Dekker hinzuweisen, das für die Darstellung des Schustermeisters Simon Eyre berühmt ist (Eyre erscheint auch als Figur in Deloneys *Gentle Craft*, Kapitel 10), sowie auf ein anonymes Stück *The Famous Victories of Henry the Fifth*.³⁶ Historisch war Simon Eyre ein Tuchhändler (*draper*), erst Deloney machte ihn zum Schuster.

Während Dekkers Stück eine *city comedy* ist und das skizziert, was man heute mit dem Begriff *upward mobility* belegt – sozialen Aufstieg, hier den Aufstieg Simon Eynes zum Bürgermeister von London –, geht es bei Rowley um das politische Drama der Königssöhne, denen es gelingt, durch Einheiratung in die römische Regierungsschicht ihr Land zurückzugewinnen und dann auch gleich noch das Christentum in Britannien zu retablieren. Im Gegensatz zum eher klassenspezifischen Horizont Deloneys und Dekkers ist Rowleys Drama primär ein nationalistisches Manifest, das britische Ehrenhaftigkeit und Tapferkeit neben englischer Großzügigkeit (der Schustermeister) anpreist und die Verteidigung britischer Kultur den Römern gegenüber illustriert. Dabei weisen beide Plotstränge opferbereite Heldenfiguren auf – einerseits Crispianus (Elred), der im Kampf gegen die Goten und Vandalen Heroisches leistet, und andererseits die Märtyrer Winifred und Hugh. Die *dramatis personae* werden noch erweitert durch St. Alban und St. Amphialus.

Die Kombination von Nationalismus und Heiligenlegende, von Politik und Religion, äußert sich bereits in der ersten Szene des Stücks, in der der legitime Herrscher Englands, Allured, in einer Schlacht gegen die Eroberer Diokletian und „Ma-

³⁵ Vgl. Anm. 22.

³⁶ Eine weitere Quelle mag Thomas Fortescues *The Forest* (1571) sein. Zu den Quellen vgl. Nicol: *Shoemaker, Gentleman* (Anm. 22).

ximinus“ fällt und seine Frau sich bei ihrer Gefangennahme als Christin identifiziert. In derselben ersten Szene des Stücks versuchen St. Hugh und Amphiabel die Königin zu überreden zu fliehen und erwähnen dabei die laufende Christenverfolgung und die Gefahr, die der tugendhaften Winifred drohe (I, i, 104).³⁷ Somit ist nicht nur der religiöse Plotstrang gleich angesprochen. Auch die Protagonisten des selben, Winifred und Hugh, werden dem Publikum vorgestellt.

In der dritten Szene begegnen wir dann Winifred, die Sir Hughs Werbung zurückweist und auf den himmlischen Bräutigam verweist („celestial bridegroom“ – I, iii, 63).³⁸ Im Gegensatz zu Beuno aus der Heiligenlegende rät Amphialus Winifred zu heiraten; sie weigert sich jedoch, da sie die heilende Quelle entdeckte und dort einen Engel sah („A heavenly shape“ – V. 94) und daraufhin einen Schwur tat, keusch zu bleiben (V. 75). Der Engel erscheint noch einmal, um Amphiabel von Winifreds Entschluss zu überzeugen, woraufhin dieser sich der Bekehrung des Christenfeinds Alban zuwendet.

In II, ii treffen wir auf Alban, der in Britannien für die Christenverfolgung zuständig ist, aber dieser Pflicht nicht erwartungsgemäß nachgekommen ist. Maximinus gegenüber führt er zunächst an, er sei ein „Englishman“ (II, ii, 55);³⁹ erst als zweites gibt er sich auch als Christ zu erkennen, womit wieder die nationale und religiöse Verschränkung unterstrichen wird. Als Maximinus nach dem berühmten Amphialus suchen lässt, ergibt sich Alban an seiner Statt. Maximinus vermutet diesen in Wales.

In der ersten Szene des dritten Aktes kommen wir zu Winifred zurück, die sich nun fest in den Banden ihrer himmlischen Ehe befindet („contract[ed] and wedded“; mit dem „nuptual Gordian“ gebunden – „tied“; V. 43, 44, 45).⁴⁰ In ihre Abweisung von Sir Hugh hinein erscheint Amphialus, gefolgt von den Römern, die Winifred und Amphialus festnehmen. Als der Soldat Lutius in blasphemischer Geste das Wasser aus der Quelle zum Waschen verwendet und sein Augenlicht verliert, heilt ihn Winifred. Die Gefangenen werden nach Verulam (Verulamium, heutiges St. Albans) überstellt, dem Regierungssitz Maximins in England.

Das Märtyrerdrdrama erreicht seinen Höhepunkt, als Sir Hugh, der inzwischen auch beim Schustermeister Unterschlupf gefunden hat (III, ii), Winifred im Gefängnis besucht und sich als Sir Hugh, „son to the King of Powys“ (l. 211),⁴¹ zu erkennen gibt. Die sich stoisch verhaltenden Christen Alban und Amphiabel werden hingerichtet, und es folgt die extensiv dargestellte Szene des Todes von Winifred und Hugh. Sie feiern eine Ehe im Tod. Winifred wählt als Todesart, dass man ihr die Adern aufschneidet, und für Sir Hugh lautet der grausame Richterspruch, ihm ihr Blut in einem vergifteten Becher zu reichen, der so zu einer

³⁷ Rowley: Shoemaker, Gentleman (Anm. 21), S. 10.

³⁸ Ebd., S. 24.

³⁹ Ebd., S. 35.

⁴⁰ Ebd., S. 47.

⁴¹ Ebd., S. 77.

Art von Abendmahlskelch wird (IV, iii). Sir Hugh schenkt seine Knochen der Schustergilde, worauf die Schuster ihn beerdigen und ihre Werkzeuge nun „Saint Hugh's Bones“ (V. 216)⁴² taufen.

In der Resolution des politischen Plotstrangs heiratet die Tochter Maximinus⁴, Leodice, den Schuster Offa/Crispinus, der sich jedoch als königlicher Bruder von Elred/Crispianus, dem Helden des Krieges gegen die Goten und Vandalen, erweist. Crispianus hat als erstes die Begnadigung seiner Mutter durchgesetzt, womit auch Religion und Politik gleichzeitig versöhnt werden. Während der Hochzeit bittet Offa auch darum, dass zu Ehren des Martyriums von St. Alban ein Kloster gebaut würde. Maximus willigt in religiöse Toleranz ein.

Rowleys Stück *A Shoemaker, A Gentleman* ist also ein Drama, das Nationalismus und Religion verknüpft und eine Befreiung Englands von den Römern sowie von religiöser Intoleranz inszeniert. Diese National- und Spiritual-Utopie ist nicht nur grundlegend ahistorisch; sie suggeriert eine militärische Stärke Englands und zeibriert ein genuin englisches Christentum – in beiden Fällen auf eher fantastische Weise. Das religiöse Märtyrerthum wird als Pendant zur Kampfestugend der Königsöhne verstanden und beide sollen der typisch britischen Überlegenheit dem Kontinent gegenüber Ausdruck verleihen.

4. Zusammenfassung

Wie in der Einleitung zu diesem Band ausgeführt, handelt es sich bei Märtyrerfiguren um „Phänomene figürlicher Identität von Geist und Heldenamt“, deren „Heroisierung [...] auf diskurs- und gattungsbedingten Annahmen zur Anthropologie und zur Psychologie [beruht], etwa dem Verhältnis von persönlichem Glauben, göttlicher Vorsehung und heiligem Leben in der mittelalterlichen Legendarik“.⁴³ Diese Formel für das Spannungsfeld zwischen heroischer Handlung einerseits und ihrer Funktionalität im Rahmen kulturanthropologischer Voraussetzungen andererseits lässt sich an der Heiligenlegende überzeugend demonstrieren. In der Tat fällt die Figur mit der ihr zugeschriebenen Rolle gerade in den Legendarien des englischen Mittelalters fast völlig zusammen: Der Spielraum individuellen Handelns oder Denkens kann kaum ausgemacht werden, da auch die Kürze der Darstellung mit wenigen Ausnahmen eine Typisierung befördert.⁴⁴

Nun handelt es sich allerdings bei den von mir besprochenen Texten um *Dramen*. Wegen ihrer verhältnismäßig größeren Länge im Vergleich zu den Legenden wäre nun eigentlich eine distinktive Individualisierung der geschilderten Helden-

⁴² Ebd., S. 86.

⁴³ Siehe die Einleitung der Hg. zu diesem Band, S. 8.

⁴⁴ Zu denken wäre hier an Capgraves Katharinenbuch, das nicht nur in seiner Länge, sondern auch in seiner Psychologisierung der Helden romanartig ist. Vgl. John Capgrave: *The Life of St. Katharine of Alexandria*, hg. von Carl Horstmann, Millwood NY 1973 [1893] (EETS O.S. 100).

nen zu erwarten. Wie wir jedoch gesehen haben, ist dies nur ansatzweise der Fall. Alle drei Märtyrerinnen wirken schablonenhaft und wenig agentiv – ihr Verhalten entspricht dem der Legende. Besonders Dekker und Massinger belassen die Heldin im bekannten Rollenmuster und konzentrieren sich in *The Virgin Martyr* auf die Antagonisten beziehungsweise Nebenfiguren, insbesondere – wie für das englische Drama typisch – in den komischen Szenen mit den Dienern. Dass es auch in den Heiligenlegenden eher der Tyrann ist, der psychologisiert wird, da seine immer wieder vereitelte Taktik der Einschüchterung und der Bestrafung des Märtyrers breit ausgestaltet wird, bietet für die drei Dramen eine gattungsspezifische Rahmung, die von *The Virgin Martyr* und besonders von *Tyrannick Love* aufgegriffen wird, aber in Rowleys Stück ausgespart bleibt.

So ist die Psychologisierung des Sujets bei Dryden am markantesten ausgeprägt und betrifft vor allem den Kaiser, aber auch die anderen Nebenfiguren. Bei Katharina selbst greift die Strategie am allerwenigsten. Wie oben vermerkt, ist auch ihre zentrale Rolle als triumphale Siegerin über die heidnischen Philosophen und Theologen von Dryden arg beschnitten worden, möglicherweise um keine zu deutlichen Parallelen zu historischen Disputen im Rahmen der Verfolgung der Protestanten (wie sie extensiv in Foxes *Acts and Monuments* geschildert werden), aufzurufen; vielleicht wollte Dryden auch vermeiden, die ‚Wahrheit‘ des Katholizismus einem ‚heidnischen‘ Protestantismus gegenüberzustellen beziehungsweise den Eindruck zu wecken, dass dies seine Absicht wäre. Als Resultat wirkt Katharina bei ihm blass und weniger individuell als viele der anderen Figuren. Allerdings muss man darauf hinweisen, dass Drydens extensive Erweiterung der *dramatis personae* und ihrer Intrigen auch Auswirkungen auf die Märtyrerin hat. Da sie im Gegensatz zur Legende die Liebeswerbung von zwei mächtigen Männern zurückweisen muss, Maximinus und Placidius, ist Katharina nicht nur auf die Verteidigung des Christentums reduziert, sondern hat Entscheidungen zu treffen, die persönliche Handlungsmacht voraussetzen – sie muss sich aktiv dafür entscheiden, eine Rettung durch Heirat und Machtausbau auszuschlagen, um so der Versuchung irdischer Ehren zu widerstehen. An diesen Stellen ist sie jedoch viel weniger in einem Gewissenskonflikt als dies die anderen Figuren des Dramas sind, da ihre Wahl des Märtyrtods von Anfang an feststeht und sie gar nicht erst eine wirkliche Versuchung verspürt. Interessant ist einzig die Stelle, wo ihre Mutter sie zu beeinflussen versucht, weil hier die Pflicht der Mutter gegenüber mit der religiösen Mission in Widerstreit gerät. Je doch auch hier wirkt Katharina wenig individuell und agiert didaktisch und wenig realistisch.

Wenden wir uns noch Rowleys *A Shoemaker, A Gentleman* zu. Der Titel des Stücks scheint sich entweder auf Sir Hugh zu beziehen oder auf Leodices Ehemann Offa/Crispinus, der sich als Prinz erweist. So wie *Tyrannick Love* vom Titel her Maximin als Hauptfigur inszeniert, so unterstreicht auch bei Rowley der Titel das politische Sujet, also Englands Rettung aus römischer Okkupation, jedenfalls dann, wenn Crispinus mit dem ‚Gentleman‘ gemeint sein soll. Durch den ausge-

stalteten Plotstrang um die beiden Königssöhne sind die Szenen mit Winifred eher kurz geraten und betonen ihre prototypische Verhaltensweise als Heilige. Dennoch wandelt Rowley Winifred in eine viel individuellere Figur um, die in ihrer Ablehnung des Liebenswerbens von Sir Hugh durch ihre Bitte um drei Monate Aufschub schon über die Rollenmuster der Legende hinausgeht und auch in ihrer spirituellen Hochzeit mit Hugh am Ende des Dramas die nur theologische Interpretation des Martyriums unterläuft. Sir Hugh wird sogar noch ausführlicher eine Auseinandersetzung mit seinem Richter ermöglicht, besonders durch seine Bereitschaft, mehrere Becher von Winifreds Blut zu trinken.

Dennoch ist Rowleys Stück aus psychologischer Sicht wenig profiliert, wenn man es mit seiner Vorlage vergleicht. Nicht nur, dass wir bei Deloney extensive innere Monologe von Sir Hugh präsentiert bekommen. Im ersten Kapitel führt Sir Hugh ein ausführliches Selbstgespräch („whereupon he began to encourage himself: / Tush, Hugh, let not a few forward words of a woman dismay thee; for they hope to be intreated, and delight to be wooed [...]“).⁴⁵ Auch Winifred wird sehr individuell dargestellt, so z. B. als sie nach drei Monaten von Sir Hugh aufgesucht wird und gereizt sagt: „What would you have (quoth she?) Can I never be quiet for you? Is there no corner of content in this world to be found?“⁴⁶ Weiter unten gibt sie zu, dass sie die Dreimonats-Bedingung vergessen hat („I assure you that it is as far out of my mind as you are from the mount of Calvary“).⁴⁷ Die drei untersuchten Dramen sind weit entfernt von einer auch nur annähernd ähnlichen Subjektivierung, und auch stilistisch halten sie sich an den *sermo sublimis* beziehungsweise fallen nicht in die Tiefen der Kolloquialismen ab, die Deloneys Prosa durchsetzen.

Man kann also deutlich sehen, dass die Stilisierungselemente der Heiligenlegende in allen drei Dramen weiter nachwirken. Dennoch geraten die drei Stücke in Widerstreit mit dem hagiographischen Vorbild, und zwar dort, wo das theologisch-didaktische Modell in eine säkulare Welt integriert werden soll und mit realistischen Darstellungstendenzen in Konflikt gerät. Deshalb ist auch *The Virgin Martyr* das aus religiöser Perspektive überzeugendste der drei Dramen, während die Erweiterung des Plots in Dryden und Rowley um den Preis der Schwächung der Didaxe erkauft wird.

⁴⁵ Thomas Deloney: The Gentle Craft, in: Francis Oscar Mann (Hg.): *The Works of Thomas Deloney*, London 2015 [Oxford 1912], S. 73.

⁴⁶ Ebd., S. 76.

⁴⁷ Ebd.