

Christel Meier / Bart Ramakers / Hartmut Beyer (Hgg.)

## AKTEURE UND AKTIONEN

### Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit



2008  
MÜNSTER  
RHEMA

Dieser Band wurde auf Veranlassung des Sonderforschungsbereichs 496  
»Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter  
bis zur Französischen Revolution« an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster unter  
Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten  
Mittel sowie mit Mitteln aus dem Internationalisierungsfond der Universität gedruckt.

Einbandabbildung:

*Clitipho Adulescens und Menedemus Senex* aus Terenz, Hautontimorumenos,  
nach MARCO BUONOCORE [u. a.], *Vedere i Classici* (Ausstellungskatalog),  
Rom 1996, Abb. 87 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3868, f. 48r).

18/2011 / 3767



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier ∞ ISO 9706

1. Auflage 2008  
© Rhema-Verlag  
Timothy Doherty, Münster  
Eisenbahnstraße 11, D-48143 Münster  
Tel.: 0251/44088, Fax: 0251/44089  
[www.rhema-verlag.com](http://www.rhema-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind  
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen  
Fällen ist ohne vorherige Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Satz und Lithographie: Rhema  
Schrift: Text – Garamond / Stempel (H. Berthold AG)  
Umschlag – Times New Roman / Stanley Morison 1932 (Monotype/Berthold)  
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-930454-87-7

## BESTÄNDIGKEIT VERSUS WANKELMUT

Personentypen im senecanisch-scaligerianischen Drama (1600–1620)  
in den nördlichen Niederlanden

### 1. Theater in den Kreisen von De Eglentier

Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zählte die reformfreundige Amsterdamer ›Rederijkerskamer‹ *De Eglentier* drei Dichter zu ihren Mitgliedern, die das niederländische Drama nach renaissanceistischem Modell formten.<sup>1</sup> Ihre Namen lauten: Pieter Cornelisz Hooft (1581–1647), Gerbrand Adriaensz Bredero (1585–1618) und Samuel Coster (1579–1665). Von diesen drei Dichtern wird Hooft im allgemeinen als wichtigster Erneuerer betrachtet. Aus seiner Feder stammt ›Achilles en Polyxena‹, ein Jugendwerk, das vermutlich noch vor 1601 entstanden ist und als erste *moderne* Tragödie gilt, in der mit den Formmerkmalen des Rederijkerdramas gebrochen wird.<sup>2</sup> Hooft schrieb nach seinem Erstlingswerk noch vier weitere nicht-komische Theaterstücke. Liebschaften machen den Kern aus von ›Theseus en Ariadne‹ (1602) und ›Granida‹ (1602), zwei Dramen, in denen heftige Gefühle in den Vordergrund gestellt werden und spannende Wendungen die Aufmerksamkeit des Zuschauers bis zum Ende gefangenhalten. Übereinstimmungen und inhaltliche Parallelen kann man ebenso im Falle von ›Geeraerd van Velsen‹ (1613) und ›Baeto, oft óórsprong der Hóóllanderen‹ (1617) feststellen. In diesen Dramen werden Schlüsselmomente der niederländischen Geschichte thematisiert, vor allem um deutlich zu machen, daß sich die Republik der Vereinigten Niederlande mit einer ruhmreichen Vergangenheit brüsten kann.

Bredero, der in erster Linie als Komödiendichter Ruhm erntete, schrieb drei ernste Stücke: ›Rodd'rick ende Alphonsus‹ (1611), ›Griane‹ (1612) und ›Stommen ridder‹

---

<sup>1</sup> Vgl. LIEVEN RENS, Het vroege renaissance-drama der Nederlanden in Europees perspectief, in: Verslag van het Zesde Colloquium van de docenten in de neerlandistiek aan buitenlandse universiteiten, 's-Gravenhage 1978, S. 132–149; und MIEKE B. SMITS-VELDT, Het Nederlandse renaissance-toneel (HES Literatuur 2), Utrecht 1991, S. 61–73. Das Theater der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts ist relativ gut erschlossen. Siehe WILLEM M. H. HUMMELEN, Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie, 's-Gravenhage 1982; GUSTAAF VAN EEMEREN, Elck raect wat. Inhoudsopgaven van de ernstige Nederlandstalige toneelstukken uit de periode 1575–1650, Bd. 1 [1567–1618], Antwerpen 1991; und HUBERT MEEUS, Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600–1650, met een inleiding van LIEVEN RENS (Leuvense Studiën en Tekstuutgaven. Nieuwe Reeks 4), Leuven 1983. Vgl. auch JAN W. H. KONST, Nederlands toneel 1600–1730. Die Forschung der letzten zwanzig Jahre, in: Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde 115, 1999, S. 201–217. Ich danke Stud. Phil. Jessica Manthey, die die deutsche Übersetzung meines niederländischen Textes verfaßt hat.

<sup>2</sup> Vgl. GERRIT KAMPHUIS, De dateering van Hooft's ›Achilles en Polyxena‹, in: De nieuwe taalgids 36, 1942, S. 241–247; siehe zur Biographie von Hooft: HENDRIK W. VAN TRICHT, P. C. Hooft, Arnhem 1951.

(1618).<sup>3</sup> Diese basieren alle auf dem Volksbuch ›Palmerijn van Olijve‹, das auf einen spanischen Ritterroman zurückgeht und lediglich in einer Ausgabe von 1613 überliefert ist.<sup>4</sup> Furchtlose Helden und hilflose Prinzessinnen, Kreuzritter und östliche Machthaber, pflichtbewußte Vasallen und gewissenlose Schurken bevölkern die Stücke von Bredero und garantieren Abwechslung und abenteuerliche Verwicklungen. Im Gegensatz zu Bredero greift Coster in seinen Tragödien auf das literarische Erbe der klassischen Antike zurück.<sup>5</sup> In ›Ithys‹ (1615) behandelt er die mythologische Erzählung von Philomela, die auf schändliche Weise von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt wird. Zwei weitere Trauerspiele von Coster, ›Polyxena‹ (1615–1617) und ›Iphigenia‹ (1617), sind einer Episode aus dem Trojanischen Krieg gewidmet. Die Windstille von Aulis, die den Aufbruch der griechischen Flotte Richtung Kleinasien verzögerte, steht im Mittelpunkt von ›Iphigenia‹. In ›Polyxena‹ werden die Erlebnisse der trojanischen Königin Hekuba und ihrer Gefolgschaft, nachdem die Griechen sie als Kriegsgefangene aus dem besiegten Troja fortgeführt haben, erzählt. Die Theaterstücke des hier vorgestellten Dreigespanns behielten während des gesamten 17. Jahrhunderts ihre Popularität, und es verging kaum ein Jahr, ohne daß bei einer der Amsterdamer Bühnen ein Stück von Hooft, Bredero oder Coster auf dem Spielplan stand.<sup>6</sup>

In der Vergangenheit wurde die Bezeichnung ›senecanisch-scaligerianisch‹ eingeführt, um das Theater des frühen 17. Jahrhunderts zu charakterisieren.<sup>7</sup> Mit Lucius Annaeus Seneca und Julius Caesar Scaliger (1484–1558) treten tatsächlich zwei Persönlichkeiten ins Rampenlicht, deren Werk ein geeignetes *repoussoir* bei der Analyse der Stücke von Hooft, Bredero und Coster bietet. Senecas dramatisches Werk, das zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in unterschiedlichen Ausgaben vorlag, war vor allem als Praxismodell von Bedeutung.<sup>8</sup> Bühnendichter suchten vielfach Anschluß an den großen Meister und imitierten beispielsweise Charakterprofile, übernahmen Entwicklungen aus

<sup>3</sup> Siehe zur Biographie von Bredero: GARMT STUIVELING, Memoriaal van Bredero. Documentaire van een dichterleven, Culemborg 1970.

<sup>4</sup> Vgl. GILLES D. J. SCHOTEL, Vaderlandsche volksboeken en volkssprookjes van de vroegste tijden tot het einde der 18e eeuw, 2 Bde., Haarlem 1873–1874, Bd. 2, S. II–18.

<sup>5</sup> Siehe zur Biographie von Coster: MIEKE B. SMITS-VELDT, Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia (Neerlandica Traiectina 29), Groningen, 1986, S. 1–9. In der gleichen Studie werden die Quellen von Coster behandelt, respektive auf S. 90–91, S. 213–215 und S. 322–329.

<sup>6</sup> Vgl. die Register bei ELISE OEY-DE VITA/MARJA GEESINK, Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617–1665. Naar de bronnen bewerkt en ingeleid, met medewerking van BEN ALBACH/R. BEUSE, Amsterdam 1983.

<sup>7</sup> Siehe WISSE A. P. SMIT, Het Nederlandse renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie, in: DERS., Twaalf studies. Met een lijst van zijn wetenschappelijke publicaties door SONJA F. WITSTEIN (Zwolve Reeks van Taal- en Letterkundige Studies 29), Zwolle 1968, S. 1–39.

<sup>8</sup> Vgl. zum Einfluß Senecas: GORDON BRADEN, Renaissance tragedy and the Senecan tradition. Anger's privilege, New Haven 1985; AUGUST A. KEERSMAEKERS, De dichter Guiliam van Niewelandt en de senecaans-classieke tragedie in de Zuidelijke Nederlanden. Bijdrage tot de studie van de Zuidnederlandse literatuur der zeventiende eeuw (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, Reeks VI, 80), Gent 1957; PETRUS H. SCHRIJVERS, Seit ein Gespräch wir sind. Het voortleven van de omstreden Seneca, in: Lampas 22, 1989, S. 336–376; und JACOB A. WORP, De invloed van Seneca's treurspelen op ons toneel, Amsterdam 1892.

den einzelnen Handlungsabläufen und fügten vereinzelt auch wortwörtlich übersetzte Seneca-Fragmente in das eigene Bühnenwerk ein. Scaliger hingegen sorgte mit seinen ›Poetices libri septem‹ (1561) für ein Theoriemodell.<sup>9</sup> In den Niederlanden genoß das poetologische Handbuch dieses italienischen Gelehrten dank der Seminare seines Sohnes Josephus Justus Scaliger (1540–1608), der Hochschullehrer an der Universität von Leiden war, in akademischen Kreisen sicherlich Bekanntheit.<sup>10</sup> Doch offensichtlich nicht nur dort, denn es sieht ganz danach aus, als hätten die drei Eglentier-Dichter sich in vielerlei Hinsicht nach den Vorschriften von Scaliger Senior gerichtet.

In jüngeren Studien wurde vor allem der didaktischen Ausrichtung des frühen Renaissancedramas Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>11</sup> Daraus ging hervor, daß Autoren wie Hooft, Bredero und Coster insbesondere die Verbreitung gewisser moralphilosophischer Einsichten beabsichtigten. Diese Einsichten, so läßt sich außerdem feststellen, sind unverkennbar (neu)stoisch im Ton. Letzteres scheint nicht verwunderlich, da um 1600 die Moralphilosophie der Stoa stark im Mittelpunkt des Interesses stand, was aus den moralphilosophischen Schriften von Justus Lipsius (1547–1606), Dirk Volckertsz Coornhert (1422–1590) und Hendrik Laurensz Spiegel (1549–1612) hervorgeht.<sup>12</sup> Neben den ethisch-didaktischen Intentionen der Bühnendichter aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hat die neuere Forschung auch auf den entscheidenden Einfluß der Rhetorik hingewiesen.<sup>13</sup> Das Renaissancedrama muß mit großem Nachdruck als ein Genre bezeichnet werden, das den Dichtern die perfekte Beherrschung der rhetorischen Formsprache abverlangt. Sie müssen ihr stilistisches Können immer wieder aufs Neue demonstrieren, indem sie sich verschiedener dramatischer Basisformen bedienen, wie Monolog, lyrische und reflektierende Chorpartien, Stichomythie, Récit und Tirade. Vor

<sup>9</sup> Siehe zu den Ideen Scaligers und zu seinem Einfluß: EDUARD BRINKSCHULTE, Julius Caesar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen, Bonn 1913; MICHEL MAGNIEN, Scaliger (Jules-César) (1484–1558), in: COLETTE NATIVEL (Hg.), *Centuria Latinæ. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à J. Chomarat*, Genève 1997, S. 731–736; J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst, unter Mitwirkung von MANFRED FUHRMANN hg. von LUC DEITZ/GREGOR VOGT-SPIRA, 5 Bde., Stuttgart 1995–2002; und MARIJKE SPIES, Scaliger en Hollande, in: JEAN CUBELIER DE BEYNAC/MICHEL MAGNIEN (Hgg.), *Acta Scaligeriana. Actes du colloque international organisé pour le cinquième centenaire de la naissance de Jules-César Scaliger*, préface de JOZEF IJSEWIJN (Recueil des Travaux de la Société Académique d'Agen, 3ème série, 6), Agen 1986, S. 157–169.

<sup>10</sup> Siehe zu seiner Person zum Beispiel MAGNIEN (wie Anm. 9) S. 739–747.

<sup>11</sup> Eine grundlegende und synthetisierende Betrachtung zum frühen Theater des 17. Jahrhunderts (Het Nederlandse renaissance drama: het woord is aan de didactici) bietet das zweite Kapitel von SMITS-VELDT, Samuel Coster (wie Anm. 5) S. II–83.

<sup>12</sup> Vgl. WINFRIED BARNER, Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600, in: WALTER HAUG/BURGHART WACHINGER (Hgg.), *Fortuna (Fortuna Vitrea 15)*, Tübingen 1995, S. 311–343; ALBERTINE M. VAN DE BILT, Lipsius' De Constantia en Seneca, Nijmegen 1946; JILL KRAYE, Moral Philosophy, in: CHARLES B. SCHMITT (Hg.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge 1988, S. 301–386; ANTHONY LEVI S. J., *French moralists. The theory of the passions 1585–1649*, Oxford 1964, S. 63–73; GERHARD OESTREICH, Justus Lipsius als Universalgelehrter zwischen Renaissance und Barock, in: *Leiden University in the seventeenth century. An exchange of learning*, Leiden 1975, S. 177–201; und JASON L. SAUNDERS, *Justus Lipsius. The philosophy of renaissance stoicism*, New York 1955.

<sup>13</sup> Vgl. RICHARD GRIFFITHS, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien. Rhetoric and style in French renaissance tragedy*, Oxford 1970.

diesem Hintergrund müssen diese einzelnen ›Bausteine‹ nicht mehr ausschließlich aus der Perspektive des Aufbaus und des Fortgangs der Theaterhandlung betrachtet werden. Monologe, Chöre und Botenberichte sind in gewissem Sinne Selbstzweck geworden und zeigen, daß es im Drama auch um rhetorisch-stilistischen Prachtaufwand geht.

Vor dem Hintergrund der (neu)stoischen Moral, die man bei Hooft, Bredero und Coster erkennen kann, trifft man in ihrem Bühnenwerk zwei wiederkehrende Persontypen an, die sich vor allem durch ihren Umgang mit Leidenschaften voneinander unterscheiden.<sup>14</sup> Einerseits handelt es sich dabei um positiv bewertete *dramatis personae*, die sich imstande zeigen, ihre Emotionen weitestgehend zu beherrschen. Auf der anderen Seite stehen Figuren, die sich beim geringsten Anlaß psychisch aus dem Gleichgewicht bringen und auf den Wellen ihrer Leidenschaften forttreiben lassen. Bühnencharaktere der letzten Kategorie werden in den moralisierenden Chören immer wieder als negative *exempla* präsentiert, und nicht selten wird dabei suggeriert, daß sie ihren Untergang auch auf ihre ungezügelten *passiones* zurückzuführen haben.

Die Bedeutung die Hooft, Bredero und Coster der emotionalen Selbstbeherrschung beimessen, kann in Verbindung gebracht werden mit der Wirklichkeit, die diese Autoren in ihren Dramen wachrufen. Es handelt sich hierbei um eine Welt, in der *Fortuna*, die klassische Göttin des Zufalls, das Zepter führt. Dies bedeutet für die *dramatis personae*, daß sie auf wenig Sicherheiten bauen können und immer wieder feststellen müssen, wie leicht eine Periode relativen Glücks ein abruptes Ende nehmen kann. Der Tod eines Familienmitglieds, der Verlust des gesellschaftlichen Ranges oder das Ende einer Liebe – all das kann im nächsten Moment eintreten.

Um den damit verbundenen Existenzängsten die Stirn bieten zu können, plädiert das Dreigespann um De Eglentier im Anschluß an die (neu)stoische Ethik für eine weitgehende Affektbeherrschung. Denn wer seine Trauer, Angst oder Wut nicht unter Kontrolle hat, wird deutlich mehr Schwierigkeiten haben, die Schläge des Lebens zu überwinden, als derjenige, der die Dinge mit einer sicheren Gelassenheit nimmt wie sie kommen. Daß einige Figuren diese Gelassenheit und die damit zusammenhängende emotionale Selbstbeherrschung an den Tag legen und andere nicht, soll zunächst anhand von drei Dramen gezeigt werden, nämlich Brederos ›Stommen ridder‹, Costers ›Polyxena‹ und ›Baeto‹ von Hooft.<sup>15</sup> Die Beobachtungen, zu denen die Theaterstücke Anlaß geben, sollen dabei vor allem vor dem Hintergrund einer Quelle betrachtet werden, die für die (neu)stoische Moralphilosophie in den nördlichen Niederlanden von besonderer

<sup>14</sup> Siehe JAN W. H. KONST, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*, Hilversum 2003, S. 27-90. Der vorliegende Beitrag geht zum Teil auf die ersten beiden Kapitel der soeben genannten Studie zurück. Vgl. auch: DERS., ›Dits des werrelts loop.‹ *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in het toneeloeuvre van Pieter Cornelisz Hooft*, in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 113, 1997, S. 28-45.

<sup>15</sup> Die folgenden Editionen wurden verwendet: Gerbrand Adriaensz Bredero, *Stommen ridder*, ingeleid en toegelicht door CORNELIS KRUYSKAMP, met een fragment uit het volksboek van Palmerijn van Olijve (*De Werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero*), Culemborg 1973; Samuel Coster, *Polyxena*. Treurspel, van inleiding en aantekeningen voorzien door GUSTAAF VAN EEMEREN (*Klassiek Letterkundig Pantheon* 219), Zutphen 1980; und Pieter Cornelisz Hooft, *Baeto*, ingeleid en met aantekeningen voorzien door FÖKKE VEENSTRA (*Zwolsse Drukken en Herdrukken* 11), Zwolle 1954.

Bedeutung ist. Es handelt sich dabei um Coornherts ›Zedekunst dat is wellevenskunst‹ (1586), ein Werk, das zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zum geistigen Rüstzeug der intellektuellen Elite gehörte.<sup>16</sup>

## 2. Die Zurückhaltung von Palmerijn, Polyxena und Baeto

Als Palmerijn in der ersten Szene von Brederos ›Stommen ridder‹ feststellt, daß er zu spät zum Strand zurückgekehrt ist und seine Gefährten ohne ihn abgelegt haben, reagiert er zunächst voller Wut, einer Wut, die sich vor allem gegen ihn selbst richtet. Hätte er sich nur nicht in der Falkenjagd verloren, dann wäre er jetzt nicht alleine auf einer fremden Insel zurückgeblieben. Die ganze Nacht ist er umhergelaufen, hat überall nach seinen Freunden gesucht und sein Schicksal verflucht. Aber jetzt, früh am Morgen dringt es zu ihm durch, daß er sich dem Unvermeidlichen fügen muß. Seine Wut klingt langsam ab, und von diesem Moment an haben auch andere Leidenschaften im weiteren Verlauf des Dramas keinen Einfluß mehr auf ihn. Am Ende der Eröffnungsszene von Brederos Drama legt sich Palmerijn unter einem Baum schlafen und beschließt, von nun an zu schweigen. Auf diese Weise kann er den Kontakt mit anderen weitgehend vermeiden, in der Hoffnung, daß ihm so weiteres Elend erspart bleibt: *Om best de ramp te schouwen, / Zal ick my van het volck en van de spraack onthouwen.*<sup>17</sup>

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Palmerijn – der ›stumme‹ Ritter aus dem Titel von Brederos Drama – sich für eine selbstauferlegte Isolation und ein freiwilliges Schweigen entscheidet. Alternativen gibt es zweifellos. Er hätte zum Beispiel Versuche unternommen können, seine Abreise von der Insel zu beschleunigen, er hätte die fremde Bevölkerung um Hilfe bitten können, und es wäre auch denkbar gewesen, daß er sich einen Unterschlupf sucht, in dem er sich längere Zeit hätte aufhalten können. Nichts von alledem geschieht, statt dessen legt sich Palmerijn schlafen und wartet ab, was kommt. Diese passive Haltung, die vor allem auch in seiner selbstgewählten Aphonie zum Ausdruck kommt, ist charakteristisch für sein Auftreten im gesamten Drama. Als er zum Beispiel im ersten Akt Gefahr läuft, gegen eine Gruppe Soldaten den Kürzeren zu ziehen, fällt ihm nichts anderes ein, als der zufällig vorbeikommenden, ihm unbekanntem Königstochter Aartse Diana sein Schicksal in die Hände zu legen. Er übergibt ihr sein Schwert

<sup>16</sup> Siehe zu Coornhert im Besonderen HENDRIK BONGER, *Leven en werk van D.V. Coornhert*, Amsterdam 1978. Vgl. darüber hinaus zu seinen Ideen BRUNO BECKER, *Coornhert, de 16de eeuwse apostel der volmaakbaarheid*, in: *Nederlandsch archief voor kerkgeschiedenis* 19, 1926, S. 59–84; CHRISTIANE BERKENS-STEVELINGK, *Coornhert, een eigenzinnig theoloog*, in: HENDRIK BONGER/J. R. H. HOOGERVORST/MARIANNE E. H. N. MOUT (Hgg.), *Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht*, Zutphen 1989, S. 18–31; GERRIT KUIPER, *Orbis Artium en Renaissance. Cornelius Valerius en Sebastianus Foxius Morzillus als bronnen van Coornhert*, Harderwijk 1941; und SUFFRIDUS VAN DER MEER, *Bijdrage tot het onderzoek naar klassieke elementen in Coornhert's Wellevenskunste*, Amsterdam 1934. Coornhert wird nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Dirck Volckertszoon Coornhert, Zedekunst, dat is wellevenskunste. Vermids waarheyds kennisse vanden mensche, vande zonden ende vande dueghden. Nu alder eerst beschreven int Neerlandsch, uitgegeven en van aantekeningen voorzien door BRUNO BECKER (Utrechtse Herdrukken 25)*, Utrecht 1982.

<sup>17</sup> *Stommen Ridder*, V. 35–36 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Um den Problemen aus dem Weg zu gehen, werde ich den Menschen aus dem Weg gehen und fortan nicht mehr sprechen.‹

und entwaffnet sich damit nicht nur, sondern gibt gleichzeitig zu erkennen, daß er auf weitere Selbstverteidigung verzichten möchte. Auch als der König, der Vater von Aartse Diana, ihn später eines Anschlags auf seine Mannschaften und des Mordes bezichtigt, bricht Palmerijn sein Schweigen nicht, um die falschen Anschuldigungen zu widerlegen. Ohne Protest akzeptiert er sein Urteil und läßt sich in die Löwengrube führen, obwohl ihn dort der sichere Tod erwartet.

Palmerijn, der sich durch seine negativen Erfahrungen nicht ein einziges Mal aus der Ruhe bringen läßt, tritt nicht auf als jemand, der mit einem konkreten Ziel vor Augen gezielte Schritte unternimmt, um dieses Ziel zu erreichen. Er setzt sich im Grunde erst in Bewegung, wenn er mit vollendeten Tatsachen konfrontiert wird, und selbst dann scheint es, als würde der Titelheld aus Brederos Stück den Geschehnissen am liebsten ihren Lauf lassen. Der schweigende Ritter ist also – um es noch prägnanter zu formulieren – weniger eine aktiv handelnde Figur, jemand der weiß, was er will, sondern vielmehr eine Persönlichkeit, die ihr Leben von den Umständen, vom Verhalten Dritter bestimmen läßt. Wer den ›Stommen ridder‹ nochmals vor diesem Hintergrund betrachtet, macht eine bemerkenswerte Feststellung. Es fällt nämlich auf, daß der Handlungsverlauf derart konstruiert ist, daß Palmerijn immer *reagiert*. Es gelingt ihm so gesehen nie, den Entwicklungen seinen Stempel aufzudrücken, vielmehr ist er das Objekt der Handlungen anderer.<sup>18</sup>

Dies wird auch im vierten beziehungsweise fünften Akt deutlich, als die Hofdame Aardighe und Prinzessin Aartse Diana ihm ihre Liebe offenbaren. Palmerijn, der es in keiner Weise auf eine Affäre mit einer der beiden angelegt hat, sieht sich plötzlich mit dem Problem konfrontiert, wie er sich die beiden Frauen vom Leib halten kann. Auch hier macht er Zurückhaltung zu seiner Maxime: Als sich herausstellt, daß Aartse Diana über seine Ablehnung sichtbar entsetzt ist, meidet Palmerijn jede Konfrontation. Ohne daß ihn einer seiner Gegenspieler hören kann, vertraut er den Zuschauern an, daß er den Rückzug wählt:

*D'Infante is ghestewt, 't is best dat ick vertreck,  
Eer ick haar gramschap meer tot toornicheyt verweck.*<sup>19</sup>

Nur ein einziges Mal ergreift Palmerijn die Initiative. Als sich zeigt, daß keiner der Adligen des Sultanats sich für Aartse Diana duellieren will, greift er ein. Endlich legt Palmerijn seine Schweigsamkeit ab und erklärt sich bereit, die fälschlich beschuldigte

<sup>18</sup> Siehe auch KRUYSKAMP, *Stomme Ridder* (wie Anm. 15) S. 25: »Hoewel het wat overdreven is als Knuttel van hem [Palmerijn] zegt: ›Hij doet niets (behalve af en toe een krachttoer) en wil ook niets en wat er hem gebeurt kan hem feitelijk niet veel schelen‹. Het is het niet te loochenen dat Palmerijn tot het laatste toe een vrijwel passieve rol speelt. Er wordt veel *over* hem gesproken, en hij wordt de inzet van een strijd tussen de prinsessen, die hem protegeren, en de hovelingen, die afgunstig zijn [...].« Übersetzung: ›Obwohl es übertrieben ist, wenn Knuttel über ihn [Palmerijn] sagt: ›Er unternimmt nichts (außer ab und zu einen Kraftakt) und begehrt auch nichts, und was ihm auch widerfährt, kümmert ihn eigentlich wenig‹. Man kann nicht bestreiten, daß Palmerijn im Grunde bis zum Schluß eine passive Rolle spielt. Es wird viel *über* ihn gesprochen, und er wird zum Einsatz in einer Auseinandersetzung zwischen den Prinzessinnen, die ihn schützen und den Höflingen, die mißgünstig sind [...].«

<sup>19</sup> *Stommen Ridder*, V. 2038–2039 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Die Kronprinzessin ist verärgeret. Es ist am besten, daß ich aufbreche, bevor ich ihre Wut noch mehr schüre.«

Prinzessin zu verteidigen. Als er kurze Zeit später als Gewinner aus dem Duell hervorgeht, gibt er sich im Anschluß jedoch wieder mit seiner passiven, zurückhaltenden Rolle zufrieden. So ist es dann auch Aartse Diana, die ihm im Beisein ihres Vaters einen Heiratsantrag macht, auf den der zurückhaltende Ritter nur zu antworten braucht. Mit Palmerijns Jawort endet das Drama.

Eine vergleichbare Haltung des Abwartens und bloßen Reagierens trifft man auch bei anderen Figuren aus den Dramen der Eglentier-Dichter an. Ein gutes Beispiel ist Polyxena aus Costers gleichnamigem Drama. Sie versucht ebenfalls kein einziges Mal, den Lauf der Dinge zu beeinflussen, und legt eine unbestreitbare Passivität an den Tag, sobald sie mit negativen Tatsachen konfrontiert wird. Auch emotional scheint sie von dem Unglück und den Rückschlägen, die ihr auf ihrem Weg widerfahren, unberührt zu bleiben. Dies kommt besonders gut zum Ausdruck, als Polyxena unschuldig zum Tode verurteilt wird und sie sich wie Palmerijn nicht dagegen wehrt. Sie läßt es nicht einmal zu, daß ihre Mutter Hekuba sie vor den Griechen in Schutz nimmt, sondern zieht *ghewillichlijcke* [freiwillig] den Tod vor:

*Nu Moeder laat my los, en levert my in handen  
Van 't moordige geslacht. Wech Grieken met u banden,  
En boeyt mijn niet, ick ga ghewillichlijcke voort:  
'k Ben gheen slavinne, neen. 'k Verschricke van gheen moort.*<sup>20</sup>

So vollziehen sich die Geschehnisse, ohne daß Polyxena daran etwas ändern kann; ohne daß sie etwas daran ändern will, wie es scheint.

Auch Hoofts Baeto, um in diesem Kontext auf eine Figur von Hooft aufmerksam zu machen, verhält sich selbst in den bittersten Situationen zurückhaltend.<sup>21</sup> Obwohl er schnell erkennt, daß seine böse Stiefmutter Penta kein Mittel ungenutzt lassen wird, um ihn aus dem Weg zu räumen, unternimmt er keine konkreten Schritte gegen sie. Baeto, der sich weder zornig gegenüber seiner Stiefmutter noch schockiert über das ihm getane Unrecht zeigt, unternimmt nur das Allernotwendigste, um seine Haut zu retten und dies erst, als wirklich Not am Mann ist. Als selbst sein Vater Pentas Lästerrede Glauben schenkt, beschließt er letztendlich, die Flucht zu ergreifen:

<sup>20</sup> Polyxena, V. 1471–1474 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: »Mutter, laß mich jetzt los und liefere mich dem blutrünstigen Geschlecht aus. Griechen, behaltet eure Fesseln und bindet mich nicht fest. Ich komme freiwillig mit. Ich bin keine Sklavin, nein. Vor einem Mord habe ich keine Angst.«

<sup>21</sup> Über ihn urteilte Jonckbloet zum Beispiel äußerst negativ: »Automaat zonder geur of kracht, heeft hij niets aan zich, dat hem tot een zelfstandig karakter maakt. Hij heeft alleen negatieve eigenschappen: niets dat hem tot Man en Vorst stempelt. Denkt hij er aan tegenover de bloeddorstige Finsche Megeere voor zijn vader, voor zijn volk in de bres te springen? Doet hij ééne poging tot verdediging van de rechten van vrouw en kind? Niets van dat al: bukken voor iederen indruk, voor elken tegenstand, ziedaar al wat hij kan. Zwakheid is zijn naam.« Übersetzung: »Automat ohne Geruch und Kraft, hat er nichts an sich, das ihn zu einem selbständigen Charakter macht. Er besitzt nur negative Eigenschaften: nichts, was ihn zu einem Mann oder Fürsten macht. Erwägt er, sich gegenüber der blutdürstigen finnischen Hexe für seinen Vater, für sein Volk stark zu machen? Unternimmt er auch nur einen Versuch, die Rechte von Frau und Kind zu verteidigen? Nichts von alledem: sich wegducken, sich jedem Widerstand beugen, das ist, was er kann. Schwachheit ist sein Name.« Siehe WILLEM J. A. JONCKBLOET, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, 6 Bde., Groningen 1881–1886, Bd. 3, S. 223.

*Dewyl 't gekomen is hier toe, dat by den vader  
De zoon wordt aangezien (o ramp!) voor een' verrader;  
En d'een in zekerheid niet blyven met der woon  
Kan by den andren; wyck, als billyck is, de zoon.<sup>22</sup>*

Auch Baetos Auftritt zeugt auf diese Weise von wenig Tatkraft. Auffallend ist zudem, daß seine einzige Handlung darin besteht, zu flüchten.

### 3. Coornhert über ›Stantvastigheyd‹ und ›Lydzzaamheyd‹

Was veranlaßt Hooft, Bredero und Coster, Protagonisten auftreten zu lassen, die kaum Eigeninitiative entwickeln?<sup>23</sup> Die sich wie Polyxena nicht ein einziges Mal gegen ihre Quälgeister erheben, wie Baeto erst unter dem Druck der Verhältnisse in Bewegung kommen und sich dann auch noch als wenig energisch erweisen, oder sich wie Palmerijn buchstäblich ausschweigen? Die Antwort auf diese Frage hängt eng zusammen mit der Rolle, die die Glücksgöttin *Fortuna* in den Eglentier-Dramen einnimmt. Ihre Herrschaft wird immer wieder für die irdische Unbeständigkeit und den Mangel an existentiellen Sicherheiten, mit denen die *dramatis personae* konfrontiert werden, verantwortlich gemacht. Bereits in Hoofts Erstlingswerk ›Achilles en Polyxena‹ liest man, daß sich innerhalb einer einzigen Nacht alles ins Gegenteil verkehren kann, in negativem wie positivem Sinne:

*Hoe schoen, hoe trots, hoe spijlich datse schijnt,  
De werelt doch niet anders is als wijnt.  
Haer staet verkeert gestadelijck en ras:  
Nu isse niet het geen sij gistren was.*

*Die gister trots op rijcdom swaer en schadt  
Weygerden t'broot aen die hem daer om badt,  
Werden te nacht berooft van schat en lant,  
Heden gevoet van iemandts milde hant. [...]*

*Die gister lach door amoedt swaer geparst,  
Van staet en wijt beroemtheit aldervarst,  
Wanhoopten niet maer wart boven sijn wins  
Heden misschien een rijck beroemde Prins.<sup>24</sup>*

<sup>22</sup> Baeto, V. 999–1002 = VEENSTRA (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Da es jetzt so weit gekommen ist, daß der Vater den Sohn (oh Unglück) für eine Verräter hält, und der eine nicht in Sicherheit beim anderen wohnen bleiben kann, muß der Sohn angemessenerweise die Flucht ergreifen.‹

<sup>23</sup> Siehe auch JAN W. H. KONST, ›Ick had wat in den zin.‹ Het handelingsinitiatief in de ernstige spelen van Pieter Cornelisz Hooft, in: JEROEN JANSEN (Hg.), Zeven maal Hooft. Lezingen ter gelegenheid van de 350ste sterfdag van P. C. Hooft, uitgesproken op het herdenkingscongres in de Amsterdamse Agnietenkapel op 21 mei 1997, Amsterdam 1997, S. 14–34.

<sup>24</sup> Achilles en Polyxena, V. 751–770 = Pieter Cornelisz Hooft, ›Achilles en Polyxena‹, ingeleid en geannoteerd door THEO C. J. VAN DER HEIJDEN (Klassieke Letterkundig Pantheon 195), Zutphen 1972. Übersetzung: ›Wie schön, wie voller Vertrauen und selbstbewußt sie auch erscheinen mag, die Welt ist wenig mehr als Wind. Ihr Äußeres verändert sich unablässig: Was sie heute ist, war sie gestern nicht. Derjenige, der gestern

Die Dramen von Hooft, Bredero und Coster zeigen, wie sich der Mensch in der hier dargestellten Welt voller Unsicherheiten im Idealfall verhalten soll. Vergleichbar mit den Bauern in einem Schachspiel werden die Protagonisten stets in derartige Situationen manövriert, daß schnell deutlich wird, ob sie die richtigen Verteidigungsmechanismen gegen die Launen der *Fortuna* auffahren. Als Ausgangspunkt gilt dabei, daß sie sich – entsprechend der um 1600 so einflußreichen (neu)stoischen Moralphilosophie – emotional nicht aus dem Gleichgewicht bringen lassen dürfen. Hinsichtlich der Dramen aus den Kreisen von De Eglentier bedeutet dies, daß die Aufmerksamkeit in erster Linie darauf gerichtet ist, auf welche Weise die Figuren auf unterschiedliche Lebensstatistiken *reagieren*, unabhängig von der Frage, ob diese negativ oder positiv zu bewerten sind. Genau dieser Mechanismus zeichnet sich auch bei den zurückhaltenden Figuren Palmerijn, Polyxena und Baeto ab, deren Reaktionen auf negative Erlebnisse genau festgehalten werden. In ihrem Fall ist es nicht nur bezeichnend, daß sie Leidenschaften wie Wut, Angst oder Trauer jeglichen Raum nehmen, sondern daß sie darüber hinaus auch die innere Kraft aufbringen, selbst schwierigste Lebensverhältnisse protestlos hinzunehmen. Auf diese Weise zeichnet sich im Fall von Palmerijn, Polyxena und Baeto eine unübersehbare Autonomie gegenüber Unheil und Elend ab.

Diese Autonomie wurde in der Frühmoderne im allgemeinen als *constantia* oder Beständigkeit beschrieben.<sup>25</sup> Charakteristisch sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Coornhert, der die ›stantvastigheyd‹ in seiner ›Zedekunst‹ wie folgt definiert:

*Een onafscheydelycke starckheyd des herten die den mensche zo wel teghenspoet als voorspoet met een ghelycke moedt doet draghen, zo dat hy in weelde niet hooghmoedigh noch in ellenden niet kleynmoedigh en wordt, maar in een ghedurighe ghelyckmoedicheyd volherdt.*<sup>26</sup>

Diese Definition ist unverkennbar verwandt mit der Umschreibung von Justus Lipsius, dessen (neu)stoische ›De constantia in publicis malis‹ (1585) bereits im Erscheinungsjahr von Jan Mourentorf (1543–1610) unter dem Titel ›Twee boecken vande stantvasticheyt‹ ins Niederländische übersetzt wurde. In dieser letzten Quelle wird die *constantia* folgendermaßen umschrieben:

---

voller Selbstvertrauen war, seines enormen Reichtums wegen, und jemandem ein Stück Brot verweigerte, der ihn darum bat, wird in nur einer Nacht seines Landes und Reichtums beraubt und muß sich nun durch die großzügige Hand eines anderen ernähren lassen. Jemand hingegen, der gestern noch von Armut gequält wurde und weit entfernt von Status und Ruhm schien, braucht die Hoffnung nicht aufzugeben, denn er wird vielleicht noch heute ganz unerwartet ein mächtiger Herrscher.«

<sup>25</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang zum Beispiel WINFRIED WEIER, Duldender Glaube und tätige Vernunft in der Barocktragödie, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 85, 1966, S. 500–542; und WERNER WELZIG, Constantia und barocke Beständigkeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35, 1961, S. 416–432.

<sup>26</sup> Zedekunst V. ix. 3 = BECKER (wie Anm. 16) S. 380. Übersetzung: ›Eine unveräußerliche Gemütsstärke, wodurch der Mensch gute und schlechte Zeiten gleichmütig zu tragen vermag, derart, daß er sich unter glücklichen Umständen nicht hochmütig erweist und im Fall eines Rückschlages den Mut nicht verliert, sondern einen bleibenden Gleichmut zu erkennen gibt.‹

[...] *die oprechte ende onwanckelbare cracht des ghemoets, die welcke haer niet en verheft in uuterlijcke dinghen der fortunyn, oft oock om die selve niet en beswijckt.*<sup>27</sup>

Eine erste Bedingung für Beständigkeit, so liest man in der direkten Fortsetzung von ›Twee boecken vande stantvasticheyt‹, sind Geduld und Demut, das heißt aus freien Stücken den Lauf der Dinge mit Ergebenheit zu ertragen:

*De warachtige moeder der Stantvasticheyt, dat is t'Gedult, ende een nedericheyt des ghemoets; de welcke ick heete te wesen een vrywillich verdrach, van alle het gene dat den mensche mach over oft aen comen, sonder eenich karmen oft clagen. Ende als die met een rechte redelijckheyt aen ghenomen is, soo is sy die eenige ende oprechte wortele, daer desen schoonen ende hooghen boom der Stantvasticheyt uut wasset.*<sup>28</sup>

Die Konzeptionen der *nedericheyt des ghemoets* [Demut] und *een vrywillich verdrach* [freiwilliges Erleiden] trifft man bei Coornhert im Zusammenhang mit einer Charaktereigenschaft an, die er in einem Atemzug mit der *constantia* nennt, nämlich der ›lydzaamheyd‹ [Leidensfähigkeit]. Diese Tugend wird als *een willigh ende langduyrigh ghedoghen van tegenspoedighe ende zware zaken* [...] definiert.<sup>29</sup> Geduld steht in der Konzeption von Coornhert für einen Gemütszustand, auf den man insbesondere im Fall negativer Lebenserfahrungen zurückgreifen sollte:

*Het ghene daar inne ware lydzaamheyd haar sterckmoedighe krachte laat blycken, is teghenspoet, verzoekinghe of lyden, zoment ghemeenlyck noemt. Wie mach gheduldicheyd tonen in voorspoet of weelde?*<sup>30</sup>

Vor diesem Hintergrund urteilt Coornhert, daß selbst die Mächtigsten auf Erden in ihrem Leben nicht ohne Leidensfähigkeit auskommen:

*Niemand is zo machtigh op aarden die van menschen, zyns ghelyck zynde, niet en magh bescha-dicht werden in have, in name, ja in lyf ende leven. [...] Zo behoeven alle menschen deze hooghnutte lydzaamheyd [...].*<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Justus Lipsius, *Twee boecken vande stantvasticheyt*. Vertaald door J. Mourentorf, met inleiding en aantekeningen door HENRI VAN CROMBRUGGEN, Amsterdam 1948, S. 15. Übersetzung: ›Eine aufrichtige und unbeirrbar Geistesstärke, die sich weder mit äußerlichen, zufälligen Umständen rühmt, noch durch diese den Boden verliert.‹ Vgl. in diesem Zusammenhang KARL BEUTH, *Weisheit und Geistesstärke. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur ›Constantia‹ des Justus Lipsius* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XX Philosophie, 297), Frankfurt a.M. 1990, S. 147–187; und NICOLETTE MOUT, *Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna*, in: HAUG/WACHINGER (wie Anm. 12) S. 295–310.

<sup>28</sup> Lipsius, *Twee boecken vande stantvasticheyt* (wie Anm. 27) S. 15. Übersetzung: ›Die wahre Mutter der Beständigkeit sind Geduld und Demut. Diese will ich definieren als ein freiwilliges Erleiden all dessen, was dem Menschen widerfährt. Wenn diese auf einem guten Urteilsvermögen beruhen, dann bilden sie den wahren Grund auf dem der erhabene Baum der Beständigkeit wächst.‹

<sup>29</sup> Zedekunst V.vii.12 = BECKER (wie Anm. 16) S. 364. Übersetzung: ›ein freiwilliges und langwieriges Erleiden von negativen und schwer erträglichen Erlebnissen.‹

<sup>30</sup> Zedekunst V.vii.3 = BECKER (wie Anm. 16) S. 366. Übersetzung: ›Wahre Leidensfähigkeit offenbart ihre innere Kraft im Fall von Rückschlägen, Versuchungen und, wie in man gewöhnlich sagt, Leiden. Denn wer kann schon Leidensfähigkeit im Fall von Glück und Reichtum zeigen?‹

<sup>31</sup> Zedekunst V.vii.40–41 = BECKER (wie Anm. 16) S. 369. Übersetzung: ›Niemand auf Erden ist so mächtig, daß er davor gefeit bleiben kann, durch andere Menschen geschädigt zu werden, was sowohl seinen Besitz,

Daß wahrlich jeder *in have, in name, ja in lyf ende leven* [was Besitztümer, Ansehen, Körper und Leben betrifft] gefährdet sein kann, müssen auch der Ritter Palmerijn, die Prinzessin Polyxena und der Königssohn Baeto erkennen. Ihre Erlebnisse und Reaktionen können problemlos mit jenen Begriffen beschrieben werden, die Coornhert in seinen Betrachtungen über ›stantvastigheyd‹ und ›lydzaamheyd‹ verwendet. So ist bei allen drei die Rede von – um auf einige Schlüsselbegriffe aus den vorhergehenden Zitaten aus der ›Zedekunst‹ zurückzugreifen – *een onafscheydeleycke starckheyd des herten* [einer unveräußerlichen Gemütsstärke], von einer *ghedwrighe ghelyckmoedicheyd* [bleibenden Gleichmütigkeit] und von einem *willigh ende langduyrigh ghedoghen* [freiwilligem und langwierigem Leiden]. Palmerijn, Polyxena und Baeto entpuppen sich auf diese Weise als *exempla* der Beständigkeit. Die Tatsache zum Beispiel, daß Leidenschaften wie Wut, Angst und Trauer bei ihnen nicht greifen, aber auch ihre bemerkenswerte innere Kraft erlangen ihre Bedeutung gerade auch im Licht des frühmodernen Diskurses über die *constantia*. Man kann selbst noch einen Schritt weiter gehen, denn auch ihre zuvor signalisierte Zurückhaltung, ihre passive Haltung, erweist sich im Kontext von Coornherts Betrachtungen als exemplarisch. Letzterer fragt sich, inwiefern die beständige Leidensfähigkeit als aktive, ›arbeitende‹ Charaktereigenschaft aufzufassen ist. Er kommt zu der folgenden Schlußfolgerung:

*Wat is 'werck vande lydzaamheyd? Niet; zy wercket niet, maar zy lydt [...] alder menschen werck; zy lydt lydzaamelick het lyden [...]. Gbelastert zynde zwyght zy, ende meshandelt zynde en wrecket zy haar niet, al heeft zys macht. Dat is, zy lydt en mydt.*<sup>32</sup>

In dieser Formulierung erkennt man Epiktets berühmten Spruch *patere et abstine*,<sup>33</sup> der als solcher charakteristisch ist für das Handeln von Palmerijn, Polyxena und Baeto: Sie erdulden das Unrecht, das ihnen von Dritten zugefügt wird, und meiden gleichzeitig den Konflikt mit ihren Gegnern, denen sie sich de facto nicht widersetzen. Letztendlich werden sie jedoch, so argumentiert Coornhert, mit dieser Haltung am längeren Hebel sitzen, da man durch wahre Leidensfähigkeit eine Geistesstärke und Gleichmütigkeit erlangt, die von nichts und niemandem gebrochen werden kann:

*[...] men [zeyt] recht: de lyder verwint. Maar düt gheschiet met lyden, niet met wercken. Zo breeckt de stille, niet doende steenklip de schuymende gholven, die, haar anstotende, huer zelf in stucken stoten. En zo zeytmen: Zo wie hier wel kan lyden en verdragen, / Die vint zyn vyand voor zyn duer verslaghen.*<sup>34</sup>

sein Ansehen, seinen Körper und sein Leben betrifft. Deshalb bedarf jedermann dieser nützlichen Leidensfähigkeit.«

<sup>32</sup> Zedekunst V.vii.58–59 = BECKER (wie Anm. 16) S. 372. Übersetzung: ›Worin besteht das aktive Handeln der Leidensfähigkeit? In nichts, sie handelt nicht aktiv, sondern erleidet alles, was die Menschen ihr antun, passiv. Passiv erduldet sie ihr Unglück. Wird sie verleumdet, dann schweigt sie; wird sie mißhandelt, dann wehrt sie sich nicht nicht, auch wenn sie es könnte. Kurzum: sie erleidet und meidet.«

<sup>33</sup> Siehe BECKER, Zedekunst (wie Anm. 16) S. 372.

<sup>34</sup> Zedekunst V.vii.60 = BECKER (wie Anm. 16) S. 372. Übersetzung: ›Zurecht sagt man: Am Schluß überlebt der geduldige Mensch. Und dies geschieht durch passives Erleiden und nicht durch aktives Handeln. Wie auch eine stille, nicht handelnde Klippe die schäumenden Wellen bricht, die, indem sie diese überspülen, sich selbst in Stücke brechen sehen. Ebenso heißt es: Derjenige, der es versteht auf Erden Rückschläge zu erleiden und auszustehen, wird schließlich seinen Feind geschlagen vor seiner Tür auffinden.«

Auf diese Weise manifestiert sich in der Figur von Brederos Palmerijn, Costers Polyxena und Hoofts Baeto ein Personentypus, der sich durch eine auf Beständigkeit und Leidenschaft gründende Lebenshaltung auszeichnet. Kennzeichnend für alle drei ist dabei – und es ist nicht schwer, weitere Beispiele aus dem Bühnenwerk der Egentier-Dichter zu nennen – eine auffallende Zurückhaltung, eine Passivität die gleichwohl als Widerstandshaltung gegen ihre boshaften Opponenten, oder allgemeiner, gegen die Launen der Glücksgöttin *Fortuna* interpretiert werden kann.

Wer vor dem Hintergrund der vorhergehenden Charakteranalyse der Protagonisten aus ›Stomme Ridder‹, ›Polyxena‹ und ›Baeto‹ die Dramen nochmals in Augenschein nimmt, kann unschwer feststellen, daß die von den Figuren verkörperte Charaktertugend der *constantia* in reflektierenden (Chor-)Passagen immer wieder von unterschiedlichen Personen und Instanzen befürwortet wird. Die Beständigkeit und Leidenschaftlichkeit von Palmerijn, Polyxena und Baeto gehen auf diese Weise mit einer expliziten Moral einher, die die Bedeutung emotionaler Selbstbeherrschung und Schicksalsergebenheit betont.<sup>35</sup> In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von Brederos Aartse Diana illustrativ, die – obwohl ihr eigenes Verhalten die geforderte Beständigkeit oftmals vermissen läßt<sup>36</sup> – die Bedeutung der *constantia* hervorhebt, indem sie ausdrücklich auf das Wirken von *Fortuna* hinweist, worauf *de slaghen des avontuurs* [die Schicksalsschläge] schließlich zurückgeführt werden müssen:

*Die de rampen en de slaghen  
Des avontuurs kan dullich draghen,  
En even neemt zijn Lief als leyt,  
Doet proef van zijn ghestadicheyt.*<sup>37</sup>

Und in Costers ›Polyxena‹ – um es bei diesen zwei Beispielen zu belassen – ist es unter anderen Ibis, der Freund von Polydorus, der die Notwendigkeit der *constantia* in Worte faßt:

*'t Eel teughelt zijn ghemoet, 't set niet te grooten druck  
In tegenspoet, noch 'tis niet dertel in't gheluck.*<sup>38</sup>

Mit den hier zitierten Worten der Aartse Diana und des Ibis werden faktisch jene Grundsätze expliziert, die Autoren wie Hooft, Bredero und Coster den Zuschauern

<sup>35</sup> Vor allem die Studien von Witstein sind in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung gewesen. Sie hat als eine der ersten erkannt, mit wieviel Nachdruck das (neu)stoische Gedankengut in den Egentier-Dramen durchklingt. Inspirierend sind vor allem SONJA F. WITSTEIN, *Het erotisch-ethische referentiekader in Bredero's ›Stommen ridder‹, en de betekenis daarvan voor het handelingsverloop van dit spel*, in: *De nieuwe taalgids* 67, 1974, S. 439–448; und SONJA F. WITSTEIN, *Bredero's ridder Rodderick* (*De Nieuwe Taalgids Cahiers* 4), Groningen 1975.

<sup>36</sup> Siehe zu dem im Theater des frühen 17. Jahrhunderts öfter vorkommenden Phänomen, daß das Verhalten von Figuren nicht mit ihren moralphilosophischen Aussagen übereinstimmt: MARIA A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Moraal en karakter: lezingen van Moortje*, in: *De nieuwe taalgids* 78, 1985, S. 224–235.

<sup>37</sup> *Stommen ridder*, V. 242–245 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Wer Unglück und Schicksalsschläge geduldig ertragen kann und Glück wie auch Rückschläge akzeptiert, zeigt seine Beständigkeit.‹

<sup>38</sup> *Polyxena*, V. 402–403 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Die Aristokratie zügelt ihr Gemüt. Sie beherrscht sich bei Rückschlägen und verhält sich im Glück nicht übermütig.‹

darreichen, um ihnen die Beurteilung des exemplarisch dargestellten Verhaltens der *dramatis personae* zu ermöglichen. Vom Zuschauer wird erwartet, anhand des umfassenden und nuancierten moralphilosophischen Gedankenguts, das unter anderem in den Chorpartien vermittelt wird, selbständig zu entscheiden, inwiefern die Protagonisten das geforderte geistige Gleichgewicht, mit anderen Worten die psychische Autonomie gegenüber Schicksalsschlägen, die ihnen auf ihrem Lebensweg widerfahren, besitzen.<sup>39</sup> Palmerijn, Polyxena und Baeto sind darin überaus erfolgreich. Der nächste Abschnitt aber zeigt, daß in den Eglentier-Dramen auch noch ein anderer Personentypus vorkommt.

#### 4. Der Wankelmut von Ariadne, Hekuba und Aartse Diana

Eine beträchtliche Anzahl von Hoofts, Brederos und Costers Figuren erweist sich als schlecht gewappnet gegen die Ungewißheit einer Welt, in der die launenhafte *Fortuna* ihr Zepter schwingt. Bei ihnen läßt sich keine Beständigkeit feststellen, sondern ein gegen teiliger, als tadelnswert zu beurteilender Wankelmut, der sich insbesondere darin äußert, daß sich die *dramatis personae* voll und ganz ihrem eigenen Wohlergehen hingeben. Aufgrund dessen sind sie nicht in der Lage, den Leidenschaften, die unter dem Einfluß der dramatischen Entwicklungen heranreifen, zu widerstehen und befinden sich dadurch in einem permanenten Unruhezustand. Bemerkenswert ist dabei, daß diese Theaterfiguren, die einen zweiten dominanten Personentypus im Eglentier-Drama repräsentieren, im Grunde unentwegt in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, wie dies gleichermaßen bei Palmerijn, Polyxena und Baeto der Fall ist. Dabei gibt es natürlich graduelle Unterschiede, wie sie zum Beispiel auch zwischen Palmerijn und Polyxena bestehen, da erstgenannter grundsätzlich mehr Spielraum hat als die gefangengenommene Königstochter von Troja. Das Prinzip ist hinsichtlich der wankelmütigen Charaktere jedoch das gleiche: Sie sind mehr oder weniger Dritten ausgeliefert, die über ihr Schicksal entscheiden können. Auf diese Weise verkehren auch sie in Umständen, die ihnen zunächst keine andere Möglichkeit lassen, als abzuwarten, was kommt.

Einige Beispiele können dies verdeutlichen. So ist Hoofts Ariadne ganz und gar angewiesen auf Hilfe von außen, als sie eines Morgens auf der unbewohnten Insel Naxos die schockierende Entdeckung macht, daß ihr Geliebter Theseus sie im Stich gelassen hat. Diese heikle Situation überfordert die ratlose Prinzessin emotional. Sie wähnt sich verloren, selbst wenn ein Schiff plötzlich auf der Insel anlegen würde:

*Genomen het gebeur, waer sal ick hene vlieden?  
Nae Grieken, daermen mij sou weren van de wal?  
Ofte nae Creten? Daer men mij versmaeden sal,  
Om dat jck onverdacht ging vluchten buiten rade*

<sup>39</sup> Siehe zur didaktischen Funktion der Chöre im Theater des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts: LIA VAN GEMERT, Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556–1625 (Deventer Studien 11), Deventer 1990.

*Mijns Vader, daer jck bij sal sijn in ongenade.  
Wee mij bedruckte vrouw! Wee mij! Wat gaet mij aen?<sup>40</sup>*

Auch Hekuba aus Costers ›Polyxena‹ verliert sich selbst, als sie in griechischer Kriegsgefangenschaft den Tod von immer neuen Familienmitgliedern zu verarbeiten hat: *Wat soud'ick veynsen! Laas! Ick valle veel te swack. / Ey my! Mijn lichaam kreuckt, mijn suffe ziel kent pack / Niet draghen, maar, se moeder pijnlijck onder smoren.*<sup>41</sup> Schließlich zeigt auch die Reaktion von Bredero's Aartse Diana auf die anfängliche Abweisung von Palmerijn zu Beginn des fünften Aktes des ›Stommen ridder‹, daß auch diese Figur sich von ihren Leidenschaften lenken läßt. Konnte sie schon ihre positiven Gefühle nicht im Zaum halten, als nach der ersten Begegnung mit dem unbekanntem Ritter alles in rosigem Licht erschien, ist die Enttäuschung nun derart groß, daß sie nur noch tiefen Haß für ihn empfindet:

*Wat grooter smaat is dit? Mijn bloedt koockt in mijn borst!  
Ick hing den trotsert op, dat ick van schaamten dorst.  
Versmader! Ben ick dan zo lelijck en onaardich,  
Dat ghy mijn niet en acht u troetelinghen waardich.<sup>42</sup>*

Wie bei den beständigen Helden, die im Vorhergehenden ihre Aufwartung machten, beschränkt sich das Verhalten der wankelmütigen Ariadne, Hekuba und Aartse Diana im Wesentlichen auf *reagieren*. Alle drei nehmen ein einziges Mal das Heft in die Hand, wobei zwei Dinge auffallen: Ihr Handeln ist einerseits von *passiones* gelenkt und andererseits moralisch verwerflich. So liefert sich Hekuba im letzten Akt von Costers ›Polyxena‹, nachdem ihr auch noch der Tod von Polydorus zu Ohren gekommen ist, der Rachsucht aus. Diese bringt sie soweit, Selbstjustiz zu üben und den Mörder ihres Sohnes auf bestialische Weise zu ermorden. Hoofts Ariadne und Brederos Aartse Diana geben beide einer viel zu impulsiven Liebe nach, die sie vollends in Besitz nimmt, was zumindest die erste der beiden auch realisiert:

*Maer hoe? Tis veel te laet, mijn wil is al gedwongen,  
U edel beeltenis o Theseus is gedrongen*

<sup>40</sup> Theseus en Ariadne, V. 1202–1207 = Pieter Cornelisz Hooft, ›Theseus en Ariadne‹, Spel, met een inleiding en aantekeningen van ANTONIUS J. J. DE WITTE (Klassieke Letterkundig Pantheon 191), Zutphen 1972. Übersetzung: ›Angenommen daß dies [nämlich: ein Schiff legt an] geschehen würde, wohin sollte ich flüchten? Nach Griechenland, wo man mich wohl nicht empfangen wollen wird? Oder nach Kreta, wo man mich verachten wird, weil ich unbedacht und ohne auf meinen Vater, bei dem ich sicher in Ungnade gefallen bin, zu hören, geflüchtet bin? Wehe mir, bekümmerte Frau! Wehe mir! Wie geschieht mir?‹

<sup>41</sup> Polyxena, V. 1895–1897 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Wozu soll ich noch länger den Schein wahren. Leider! Ich bin viel zu schwach. Wehe mir. Mein Körper ist kurz davor zu zerbrechen, meine angeschlagenen Seele kann die Last nicht tragen und droht unter ihr zu ersticken.‹

<sup>42</sup> Stommen ridder, V. 2054–2057 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Welch ungekannte Schmach dies ist! Das Blut kocht in meiner Brust. Ich könnte den Hochmütigen hängen lassen, wenn ich dies bei aller Scham noch wagen würde. Du, der mich verschmäht hat! Bin ich so häßlich, so wenig lebenswürdig, daß Ihr mich Eurer Liebkosungen für unwürdig haltet?‹

*Int diepste van mijn siel, en heerscht allene daer,  
Sij is niet in mijn macht, maer ick ben in de haer.*<sup>43</sup>

Ariadne und Aartse Diana sind nicht in der Lage, ihrer Leidenschaft zu widerstehen, und verlieren die Sittlichkeit aus den Augen. In der Frühmoderne verbietet diese es unter anderem, daß Frauen eigenmächtig versuchen, den Auserwählten des Herzens zur Gegenliebe zu bewegen. Beide offenbaren Palmerijn bzw. Theseus vorbehaltlos ihre Gefühle und erkennen dabei jede für sich, daß sie eigentlich verwerflich handeln. Aartse Diana beklagt zum Beispiel, daß sie in der Liebe nicht Maß gehalten hat und deshalb nicht mehr imstande ist, sich an die *wellevenskunst* [die Kunst, moralisch richtig zu leben] zu halten:

*O goude maticheyt! t'Zints ick u heb begheven,  
Verloor ick laas de kunst van wel te kommen leven.  
Wanneer de red'lijckheyt des ziels verbannen werdt,  
Zoo loopt voor ballingb-slants de eerbaarheid van 't hert.*<sup>44</sup>

Es ist an der Zeit für einige zusammenfassende Worte. Es hat sich gezeigt, daß in den Eglentier-Dramen sekundär handelnde, überwiegend *reagierende* Charaktere Vorrang genießen. In dieser Hinsicht sind keine grundlegenden Unterschiede zwischen dem Personentypus des beständigen Helden/Heldin (Palmerijn, Polyxena und Baeto) oder dem Typus des wankelmütigen Charakters (Hekuba, Aartse Diana und Ariadne) wahrzunehmen. Daß sich die *dramatis personae* im allgemeinen in einem Abhängigkeitsverhältnis befinden, kann in Beziehung gesetzt werden zu der Schlüsselrolle, die in den Dramen von Hooft, Bredero und Coster der Glücksgöttin *Fortuna* zugeordnet ist. Die genannten Bühnendichter konstruieren immer wieder Intrigen, die darauf ausgelegt sind, die Protagonisten mit möglichst vielen – positiven wie negativen – Veränderungen zu konfrontieren. In der Theaterwirklichkeit dreht sich dann alles darum, wie die Figuren auf die Reihe von Schicksalswendungen reagieren, wobei als Grundsatz die *constantia* postuliert wird. Palmerijn, Polyxena und Baeto gelten aufgrund der unübersehbaren psychischen Autonomie, die sie gegenüber der Unbeständigkeit des Daseins zeigen, als positive *exempla*. Hekuba, Aartse Diana und Ariadne müssen als negative *exempla* betrachtet werden, da man bei ihnen vergeblich nach emotionaler Selbstbeherrschung und der für notwendig erachteten inneren Kraft sucht.

<sup>43</sup> Theseus en Ariadne, V. 325–328 = DE WITTE (wie Anm. 40). Übersetzung: ›Was kann ich noch tun? Es ist viel zu spät, mein Wille ist gefesselt und Euer edles Antlitz, o Theseus, hat von meiner Seele Besitz genommen und herrscht dort ganz allein. Die Liebe ist nicht in meiner Macht, sondern ich bin in ihrer.‹

<sup>44</sup> Stommen ridder, V. 2092–2095 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›O goldener Mittelweg, seitdem ich keine Acht mehr auf dich habe, verlor ich – leider – die Kunst, moralisch richtig zu leben. Wenn die Vernunft aus der Seele verbannt wird, dann verläßt die Sittlichkeit das Herz wie ein Verbannter, der aus seinem Land vertrieben wird.‹

## 5. *Constantia* als Beweis für Gottvertrauen

Es ist keineswegs selbstverständlich, daß *Fortuna* zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch immer eine so wichtige Rolle spielt. Schließlich repräsentiert die heidnische Göttin eine Welt, die sich strukturell von einer durch die *Providentia Dei* regierten Welt unterscheidet. Aufgrund dessen muß man annehmen, daß sie ihre Daseinsberechtigung als autonome Macht des Zufalls mit Aufkommen des Christentums im Prinzip verloren hat. Daß sich *Fortuna* dennoch bis in die Frühmoderne einen bleibenden – wenn auch umstrittenen – Platz im westlichen Denken erworben hat, ist größtenteils einer bestimmten Quelle zu verdanken, nämlich *De consolatione philosophiae* (ca. 523) des römischen Staatsmannes und Philosophen Anicius Manlius Severinus Boethius.<sup>45</sup> Daß diesem klassischen Autor auch in den Niederlanden des ausgehenden 17. Jahrhunderts noch großes Interesse entgegengebracht wurde, geht wohl auf die Tatsache zurück, daß niemand geringeres als Coornhert seine *Consolatio* gleich zweimal ins Niederländische übersetzte. Von der zweiten, unter dem Titel ›Van de vertróosting der wysheyd‹ veröffentlichten Übersetzung ist zudem bekannt, daß sie in den Kreisen von De Eglen-tier Bekanntheit genoß.<sup>46</sup> Boethius inkorporiert *Fortuna* in die christliche Weltordnung, indem er sie der souveränen Führung Gottes unterstellt. Sie kann in dieser Hinsicht am besten als Instrument seiner Vorsehung beschrieben werden.<sup>47</sup>

Vor diesem Hintergrund wird *Fortuna* nicht mehr primär mit Willkür und Zufall in Verbindung gebracht, sondern es werden vor allem auch negative Schicksalswendungen auf sie zurückgeführt.<sup>48</sup> *Fortuna* ist stellvertretend verantwortlich für den Untergang von Königreichen, den plötzlichen Tod von Geliebten oder den Verlust von Freiheit, Reichtum und Ansehen. Folglich hat sie sich zu einer ausführenden Macht der *Providentia Dei* entwickelt und wurde in diesem Kontext in der Vergangenheit treffend als »die Personifikation der gottgewollten Vergänglichkeit des Irdischen« beschrieben.<sup>49</sup> Dank dieser Wandlung konnte sich die ursprünglich heidnische Göttin bis ins 17. Jahrhundert behaupten.

Hooft, Bredero und Coster folgen der Darstellung von Boethius, und es läßt sich immer wieder feststellen, daß *Fortuna* bei ihnen im Dienste der Vorsehung Gottes handelt. Letzteres hat wiederum weitreichende Implikationen für das Motiv der *constantia*, da Beständigkeit nun nicht mehr ausschließlich die Akzeptanz von *Fortunas*

<sup>45</sup> Siehe ALFRED DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in: FRITZ SAXL (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1922–1923*, 1. Teil, Leipzig 1924, S. 71–151; und WALTER HAUG, *O Fortuna. Eine historisch-semanticke Skizze*, in: DERS./WACHINGER (wie Anm. 12) S. 1–22.

<sup>46</sup> Siehe WOUTER ABRAHAMSE, *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574–1644)*, Amsterdam 1997, S. 128.

<sup>47</sup> Vgl. KLAUS HEITMANN, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit (Studi Italiani Köln 1)*, Köln 1958, S. 33–34; GERHARD PASTERNAK, *Spiel und Bedeutung. Untersuchungen zu den Trauerspielen Daniel Caspers von Lohenstein (Germanische Studien)*, Lübeck 1971, S. 188–192; und GERHARD SPELERBERG, *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem ›Arminius‹-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*, Bad Homburg 1970, S. 44–45.

<sup>48</sup> Vgl. GOTTFRIED KIRCHNER, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970, S. 17–24.

<sup>49</sup> HAUG (wie Anm. 45) 7–8.

Herrschaft bedeutet, sondern in Verlängerung davon die Akzeptanz der Führung Gottes einschließt. Auf diese Weise stellt die *constantia* faktisch den Beweis dafür dar, daß man die Weltordnung der *Providentia Dei* akzeptiert, da sich hinter *Fortuna*, also hinter der unergründlichen Folge von Glück und Unglück, letztlich Gott selbst verbirgt. Diese Argumentation bildet die Grundlage für den folgenden Gedankengang, der einer Chorphassage von Bredero entnommen ist:

*De vroede mensch getempert vroom van gemoet,  
Verheft, noch suft, in geluck noch in tegenspoet.  
Maar is gelyck van zede // vol vrede // hij óocht op Godt  
Op zyn gebodt // en op de wyse Reden.<sup>50</sup>*

*Constantia* hat sich somit zu einer christlichen Tugend *par excellence* entwickelt, weil sie letztlich impliziert, daß der Mensch sein Haupt vor Gott beugt und sein Leben grundsätzlich in der Weise akzeptiert, wie es die Vorsehung Gottes für ihn bestimmt hat. Coornhert verwendet in diesem Zusammenhang in seiner ›Zedekunst‹ das Wort Demut, das er wie folgt definiert: *een rechtmatighe vernederighe zyns zelfs onder Gode [...] vermids ware kennisse van eyghen onwaardicheyd.*<sup>51</sup> Da die menschliche Natur im Vergleich zur Unendlichkeit Gottes nun mal gänzlich unbedeutend ist, ist die einzige richtige Verhaltensregel jene, sich Gott bedingungslos zu unterwerfen und seinem Willen zu gehorchen. Somit unterstellt Coornhert auch, daß *de ware ootmoedicheyd is streckende, te weten tot ware, willighe ende stadighe ghehoorzaamheyd Godes, wiens wille ende ghebieden zy den mensche willigh, begheerlyck ende onderdanighlyck onderworpt met alle zynre zielen krachten.*<sup>52</sup> Was der Wille Gottes auch beinhaltet, der Mensch muß ihn demütig und beständig – es sind nahezu synonyme Begriffe geworden – akzeptieren, unabhängig davon, ob er auf seinem Weg Unglück und Trauer oder Glück und Wohlbefinden erfährt. Das ist auch der Tenor der folgenden Argumentation, die Bredero einer seiner zweitrangigen *dramatis personae* in den Mund gelegt hat. Die bewußte Figur wendet sich im folgenden Passus direkt an Gott:

*Den een die leeft in vreught, vermoeght en wel te vreden,  
Daar d'ander stadich sucht om zijn rampsalicheden;  
Ghelijckerwijs als ick doe in mijn druck en pijn,  
Maar alst u zoo ghelieft ist best lijdsaam te zijn,  
En met gheduldicheyt u wille te verdraghen,*

<sup>50</sup> Griane, V. 2027–2030 = Gerbrand Adriaenz Bredero, ›Griane‹, ingeleid en toegelicht door FOKKE VEENSTRA, met fragmenten uit het volksboek van Palmerijn (De Werken van Gerbrand Adriaenz. Bredero), Culemborg 1973. Übersetzung: ›Ein weiser, gleichmütiger Mensch, der überdies gottesfürchtig ist, zeigt sich weder übermütig noch hoffnungslos im Fall von Glück beziehungsweise Unglück. Er ist ausgeglichen, gibt eine große innere Ruhe zu erkennen und beruft sich auf Gott, auf dessen Gebote, auf Verstand und Urteilskraft.‹

<sup>51</sup> Zedekunst VI.viii.1 = BECKER (wie Anm. 16) S. 429. Übersetzung: ›Eine angemessene Unterwürfigkeit gegenüber Gott in dem Bewußtsein, selbst unwürdig zu sein.‹

<sup>52</sup> Zedekunst VI.viii.39 = BECKER (wie Anm. 16) S. 436. Übersetzung: ›Die wahrhaftige Demut dient einer wahren, einer freiwilligen und bleibenden Gehorsamkeit gegenüber Gott, unter dessen Willen und Gebote der Mensch in aller Bescheidenheit, durch die Demut freiwillig und aus einem tief gefühlten Bedürfnis heraus, unterworfen ist.‹

*Tot dat u goetheydt zal mijn droefheydt eens wanbaghen,  
En sachten eens mijn smart met een onsegg'lijck goedt.*<sup>53</sup>

In diesem Rahmen ist es sinnvoll, noch einmal jene Figuren Revue passieren zu lassen, die hier schon mehrmals als *exempla* für Beständigkeit aufgeführt worden sind, also Brederos Palmerijn, Hoofts Baeto und Costers Polyxena. Es zeigt sich nämlich, daß ihre *constantia* religiös fest fundiert ist und auf einem unerschütterlichen Vertrauen in das segensreiche Regiment der *Providentia Dei* beruht. Alle drei legen auf diese Weise die geforderte Demut an den Tag. Angesichts seiner heiklen Situation argumentiert Palmerijn: *Nu, 't kan niet anders zijn, 't is best dat my ghenoecht / Aan s'Hemels willekeur die 't al ten besten voecht.*<sup>54</sup> Baeto und Polyxena verarbeiten ihr Leid ebenfalls, indem sie sich auf die unfehlbare Führung der Vorsehung Gottes berufen. Vor allem Polyxenas Resignation ist groß, denn auch im Angesicht des Todes zählt für sie ausschließlich der Wille der Götter. Deshalb weigert sie sich, um ihr Leben zu flehen, als die Griechen ihr dieses – zu unrecht – nehmen wollen:

*Neen Moeder ick en bid mijn vyandt om geen leven,  
Die my een uur vertreck, al kond' hy, niet sou gheven.  
Noch kan niet gheven, want 't alleen is inde macht  
Der groote Goden, die 'k voor leven-gevers acht.*<sup>55</sup>

Polyxenas Ergebnis geht soweit, daß sie selbst nachdem sie ihren Kopf auf den Hackklotz gelegt hat, nicht nachgibt. Gleichmütig fügt sie sich dem offenkundig Unvermeidbaren und fordert selbst ihren Henker auf, seine Tat zu vollbringen.

Eine vergleichbare Ergebnis in Bezug auf die Fügungen der *Providentia Dei* sucht man bei jenen Figuren, deren Verhalten keine Beständigkeit aufweist, vergeblich. Das Gegenteil ist der Fall, da ihr Verhalten mehr als einmal Hochmut oder *superbia* erkennen läßt. In Coornherts Augen handelt es sich um *een onmatighe verbevinghe zyns zelfs* und muß die *superbia* sogar als *een voorloopster van verachtinghe Godes* aufgefaßt werden.<sup>56</sup> Letzteres wird folgendermaßen erklärt:

[...] *haar verwaantheyd en lydt gheen onderwyzinghe, haar blindheyd en sluyt gheen boosheyden buyten, ende haar eerezuchtichedyd verantwoord ende verschoont alle zonden die zy heeft, toont*

<sup>53</sup> Stomme Ridder, V. 2027–2030 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Der eine Mensch lebt ganz in Freude, kennt Genugtuung und ist zufrieden. Ein anderer Mensch hat ständig Unglück zu beklagen, wie auch ich es in meinem Elend tue. Wenn es Euch gefällt, mir Rückschläge zu erteilen, werde ich Leidensfähigkeit zeigen und ergebungsvoll Euren Willen erdulden und dies bis zu jenem Moment, an dem Ihr in Eurer Gnade mit meinem Kummer Mitleid bekommt und mein Leid mit ungekanntem Lebensglück vergüten werdet.‹

<sup>54</sup> Stommen ridder, V. 640–641 = KRUYSKAMP (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Wenn es nicht anders sein kann, muß ich die Fügung des Himmels, die mit der Welt das Beste vorhat, akzeptieren.‹

<sup>55</sup> Polyxena, V. 1511–1514 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Nein Mutter, ich flehe meine Feinde nicht um mein Leben an, die mir, auch wenn sie könnten, keine weitere Stunde Aufschub gewähren würden. Sie können mir auch keinen Aufschub geben, denn dies liegt nur in der Macht der großen Götter, die für mich die wahren Lebensgeber sind.‹

<sup>56</sup> Zedekunst VI.ix.2 = BECKER (wie Anm. 16) S. 437, bzw. Zedekunst VI.ix.6 = BECKER (wie Anm. 16) S. 438. Übersetzung: ›eine unmäßige Erhebung seiner selbst; ein Vorstadium von Gottesverachtung.‹

*een ghelaat van dueghden die zy niet en heeft, ende acht haar zelf zo hoogh, dat zy vermetelyck den alderhooghsten veracht.*<sup>57</sup>

Der hochmütige Mensch hält sich für überlegen gegenüber seinen Mitmenschen und glaubt letztendlich sogar, daß er Gott in seiner Allmacht gleichkommt, wenn er ihn nicht gar übertrifft. Typische Äußerungen von Hoffart registriert man zum Beispiel aus dem Mund von Hoofts Ostrobas und Brederos Rodderick. Erstgenannter prahlt, daß nichts und niemand seiner Machtbegierde widerstehen kann:

*Puinbergen opgehoopt van wtgeroyde rijcken  
Die sullen mij den wech banen tot hoocheits top  
Daer mijn gemoedt nae staet, en om te climmen op  
Den throon van mijn opset, sullen dat sijn de trappen.  
En of den Hemel viel? Ick salder overstappen,  
Eer sijn getuimels drang mijn strenge moedt verdruck:  
Hij spuw sijn crachten wt, en 't buldrende Geluck  
Clatre vrij met sijn sweep, 't sal mij geen vrees in prenten;  
Ick trotse sijn geweld, en puf sijn dreygementen.*<sup>58</sup>

Ostrobas verliert jedes Maß aus den Augen und glaubt, weder von *Fortuna* noch vom Himmel – ein metonymischer Begriff, der für den Bereich des Göttlichen steht – aufgehalten werden zu können. Brederos Rodderick wendet sich ebenfalls gegen *Fortuna* und bedroht zudem auch *expressis verbis* die Götter:

*O ghy nydighe Goon! Ay wrede Heem'len ghy!  
Fy eeuwigh droef besluyt, by gord kom ick u by!  
Soo salt mijn rasery daar boven so opschicken,  
Dat ghy verkleumt van vrees meught lillen, beven, schricken.  
O onnensch'lijck gheluck met u lichtvaardigh rat,  
Wat houwt my dat ick u niet byde beenen vat,  
En toets eens aan de Rots u kranckheyt en mijn krachten,  
Na woesten op-loop van mijn dolle wree ghedachten?*<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Zedekunst VI.ix.6 = BECKER (wie Anm. 16) S. 438. Übersetzung: ›Seine [des Hochmuts] Überheblichkeit duldet keine Belehrung, die Blindheit vor seinen eigenen Fehlern schließt keine einzige Untugend aus und sein Ehrgeiz rechtfertigt und legitimiert all seine Sünden, der Hochmut zeigt außerdem ein Antlitz von Tugenden, über die er jedoch nicht verfügt und hält sich selbst für so erhaben, daß er in seinem Wagemut sogar das Erhabenste [= Gott] verachtet.‹

<sup>58</sup> Granida, V. 602–610 = Pieter Cornelisz Hooft, Granida, naar het Amsterdamse handschrift uitgegeven en toegelicht door ANDRIES A. VERDENIUS en ARIE ZIJDERVELD, bezorgd door CARLO A. ZAALBERG (Klassiek Letterkundig Pantheon 18), Zutphen 1975. Übersetzung: ›Berge von Trümmern verwüsteter Königreiche werden mir den Weg zu den Gipfeln der Macht, die ich anstrebe, bahnen; sie werden die Treppen sein, die ich besteige, um den Thron meiner Begierde zu erreichen. Und angenommen der Himmel würde einstürzen? Ich würde darüber hinwegsteigen noch bevor mein Mut von den herunterstürzenden Trümmern unterdrückt werden kann. Laß den Himmel ruhig seine Kräfte unter Beweis stellen, und möge die allmächtige *Fortuna* mit ihrem Zepter um sich schlagen, mir wird dies keine Angst einflößen. Ich trotze der Macht des Himmels und lache über seine Drohungen.‹

<sup>59</sup> Rodd'rick en Alphonsus, V. 2346–2353 = Gerbrand Adriaensz Bredero, Rodd'rick ende Alphonsus, ingeleid en toegelicht door CORNELIS KRUYSKAMP, met een studie over de structuur van Bredero's vers en een fragment uit het volksboek van Palmerijn (De Werken van Gerbrand Adriaensz Bredero), Zwolle 1968.

Rodderick gibt diese Verwünschungen zum besten, nachdem er entdeckt hat, daß er seinen Freund Alphonsus unabsichtlich erstochen hat. Nach allen Rückschlägen, die er im Laufe von Brederos Drama bereits zu bewältigen hatte, erreicht sein Leid hier eine deutliche Klimax.<sup>60</sup> Rodderick kann seinen *passiones* nicht mehr widerstehen – insbesondere seinem Kummer nicht –, was mehr oder weniger unweigerlich dazu führt, daß er sich des ultimativen Hochmutes schuldig macht. Er verfällt nämlich – mit Coornherts Worten – der *verachtinghe Godes* [Gottesverachtung]: Der junge Mann erkennt die Macht der Götter nicht länger an und verweigert sich ihren Ratschlüssen. Dies kann in Coornherts Konzeption nur mit den schärfsten Worten verurteilt werden:

*Nu is des menschen zotte wille het rechte teghendeel vande alwyze wille Godes. Die vrees ende vliedt meest elck, zoeckende teghen die wille Godes de zyne te volbrenghen in allen zaken. Dats nu wel verde van een goed opzet om zyn zelfs wille te laten ende den wille Godes ghehoorzamelyck te volghen.*<sup>61</sup>

## 6. Die drei Stadien des Wankelmutes

Die soeben dargestellte Entwicklung des Rodderick ist in unterschiedlicher Hinsicht charakteristisch für den zweiten Personentypus, der in diesem Beitrag beschrieben wurde, also für jene Figuren, die in den Stücken von Hooft, Bredero und Coster Opfer ihrer eigenen, unbeherrschten Emotionen werden. Dabei sieht man oft, daß sie ihren Untergang in drei Etappen herbeiführen. Es beginnt damit, daß sie sich in Glück wie Unglück unbeständig zeigen. Dies führt nahezu unvermeidlich zu einer Glaubenskrise, aus der schlimmstenfalls jene hochmütige Ablehnung Gottes erwächst. Ist es erst einmal soweit gekommen, ist kaum noch Rettung möglich. In ihrer Verzweiflung verlieren die Theatercharaktere den Bezug zur Realität und treffen Entscheidungen, die unwiderprüflich ihren Untergang zur Folge haben. Dieses Muster aus Unbeständigkeit (erstes Stadium), Gotteshafß (zweites Stadium) und Verzweiflung (drittes Stadium) erkennt man zum Beispiel im Verhalten von Costers Hekuba deutlich wieder.<sup>62</sup>

Bereits aus den Eröffnungsszenen von ›Polyxena‹ geht hervor, daß sich die trojanische Königin gegen das Unglück, das ihr nach dem Sieg der Griechen widerfährt, nicht

---

Übersetzung: ›Eifersüchtige Götter, grausamer Himmel, in alle Ewigkeit verfluchter Ratschluß, seid versichert, daß ich auf euch zukomme! Meine Wut wird die himmlische Ordnung so sehr stören, daß ihr zitternd vor Angst erschrecken, wanken und beben werdet. Unmenschliche *Fortuna* mit Eurem unzuverlässigen Rat – was hält mich davon ab, Euch so, wie es mir meine grausamen, nicht zu zügelnden Gedanken eingeben, bei beiden Beinen zu packen und Eure Verwundbarkeit und meine Kraft auf einem Felsblock zu beweisen?‹

<sup>60</sup> Vgl. WITSTEIN, *Ridder Rodderick* (wie Anm. 35) S. 36–41.

<sup>61</sup> Zedekunst V.x.17 = BECKER (wie Anm. 16) S. 386. Übersetzung: ›Der törichte Wille des Menschen ist das genaue Gegenteil des weisen Willen Gottes. Dem versuchen die meisten Menschen zu entkommen, wobei sie gegen den Willen Gottes probieren, ihren eigenen Willen durchzusetzen. Dies ist weit entfernt von dem Ideal, seinen eigenen Willen zurückzustellen und sich dem Willen Gottes zu unterwerfen.‹

<sup>62</sup> Auch Smits-Veld hebt in ihrer Beschreibung des Handlungsverlaufs von ›Polyxena‹ Hekubas mangelndes Gottvertrauen und ihre zunehmende Verzweiflung hervor. Siehe SMITS-VELDT, *Samuel Coster* (wie Anm. 5) S. 216–249. Vgl. auch JAN W. H. KONST, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Assen 1993, S. 127–132.

verteidigen kann. Sie reagiert ausschließlich mit Tränen und Wehklage, ohne auch nur im Geringsten auf die Aufforderungen von unter anderen Polyxena zu achten, die ihre Mutter zur Selbstbeherrschung ermahnt (erstes Stadium). Als die Reihe der Rückschläge kein Ende nimmt, überkommt Hekuba der Zweifel, ob die Götter überhaupt in der Lage sind, ihrer Malaise ein Ende zu bereiten. Könnten die Großen der Welt die Götter nicht in ihrer Macht übertreffen? Vergleiche:

*Maar zijn de goden alzo machtich als wy loven?  
Ey neense! duncket my, want de stercke zijnder boven,  
Die stellen al de macht der goden in haar deer,  
En achten God te zijn haar eyghen selfs begeer,  
Diese volbrengghen met groot nadeel van de menschen:  
En krygen door ghewelt de dinghen die sy wenschen.  
Haat God den quaden, en is hy den goeden goet,  
Waarom en haat hy niet dit Duyvelsche ghebroot,  
Dat wt dien Atreus is godlooselijck ghesproten?*<sup>63</sup>

Inbesondere die letzten drei Verse dieses Passus haben weitreichende Implikationen, schließlich stellt Hekuba die Gerechtigkeit Gottes offen zur Diskussion und suggeriert, daß er sich von ihr abgewandt hat. Die Situation ist heikel, denn der Glaube der trojanischen Königin ist so gut wie erloschen. Hekuba macht eine Entwicklung durch, die Coornhert als typisch erachtet für jemanden, der sich ungenügend darüber im klaren ist, daß der Mensch keine Garantie auf irdisches Glück hat. Glück, so behauptet er, leiten Menschen oft aus irdischen Dingen, *uyterlycke dinghen* [äußerlichen Dingen] wie Status, Macht und Besitz, ab. Man sollte sich jedoch bewußt werden, daß diese Dinge kein unveräußerliches Eigentum des Menschen sind, sondern lediglich von Gott als Leihgabe überlassen werden. Bei demjenigen, der sich darüber ungenügend im klaren ist, ist eine Glaubenskrise gewissermaßen vorprogrammiert, denn

*[...] zy willen boven macht [...] Zy beloven vermetelyck zich zelven het verkryghen ende stadigh behouden der [...] uytterlycke dinghen. Deze verkryghtmen dickwil niet, ende noch al verkregghen zynde houtmense niet altyd. Dan klaaghtmer over God, over 't Avontuyr [...] Waarom en klagen zy niet over haar eyghen dwaasheyd? Wie hevet henluyden altyd te behouden belooft? Of wie hevet henluyden tot eyghendom ghegheven? Niemand, tis al vreemd ende gheleent ghoed.*<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Polyxena, V. 1603–1611 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Sind die Götter so mächtig wie wir glauben? Nein, scheint mir, denn die Mächtigen auf Erden stehen über ihnen, sie halten die Macht der Götter für klein und meinen, daß ihre Götter ihre eigenen Wünsche sind. Diese Wünsche erfüllen sich die Mächtigen auf Erden zum großen Nachteil anderer Menschen und verschaffen sich mit Gewalt die Dinge, nach denen sie verlangen. Wenn Gott das Böse haßt, und das Gute bevorzugt, warum haßt er dann nicht dieses teuflische Volk [aus Griechenland], das gottlos von Atreus abstammt?‹

<sup>64</sup> Zedekunst V.vi.16–17 = BECKER (wie Anm. 16) S. 360. Übersetzung: ›Sie verlangen mehr als ihnen zusteht. Tollkühn versprechen sie sich selbst das Erwerben und Behalten von allerlei äußerlichen Dingen. Doch kann man diese oft nicht erwerben, und selbst wenn man sie erwirbt, dann verliert man sie mitunter wieder. Dann klagt man über Gott, über *Fortuna*, aber warum klagen sie nicht über ihre eigene Dummheit? Wer hat ihnen versprochen, daß sie äußerliche Dinge behalten könnten? Wer hat sie ihnen als Eigentum gegeben? Niemand, es sind keine persönlichen Besitztümer, sondern geliehene Dinge.‹

Im Falle von Hekuba droht nun zu geschehen, was sie in einem früheren Stadium, vom Zweifel noch nicht so stark beherrscht, bereits befürchtet hatte: Daß, so die trojanische Königin zu sich selbst, *ick des Hemels, en den Hemel mijn vergeet*.<sup>65</sup>

Genau dies tritt ein, wenn im letzten Akt das traurige Schicksal von Polydorus bekannt wird (zweites Stadium). Sein Tod veranlaßt Hekuba, sich endgültig von den Göttern abzuwenden und ausschließlich auf ihre eigene Stärke zu vertrauen:

*Neen, neen, ick sie dat al de Goden my toch haten,  
En datse mijn in noot onrechtelijck verlaten,  
Zo dat ick te vergeefs haar hulp soeck in mijn saack.  
Wat eysch ick dan van haar een aangename wraack,  
Daarse mijn overlast zo smadelijck belachen?  
Neen Goden, neen, 'k en sal u langer oock niet prachen  
Om hulp die 'k niet en krijch, alzoo 'k mijn selver stracc,  
Door eygen machten wel ken wreken aan de Tracc,  
Aande vervloecte guyt die 't leven is onwaardich.*<sup>66</sup>

In ihrer Verzweiflung denkt Hekuba nur noch an Rache und faßt den verhängnisvollen Entschluß, einen Anschlag auf Polymnestor zu verüben (drittes Stadium). Ihr Gemütszustand weist dabei beachtliche Ähnlichkeiten mit Coornherts Beschreibung von Menschen auf, die sich in Rachsucht verlieren und Selbstjustiz üben, weil sie an nichts anderes mehr denken können, als an das Leid, das ihnen durch andere zugefügt wurde:

*Dit stadigh ghedencken van 't ontfanghen leed veroorzaackt die wraackghierighe hate ende maaect den redelycken mensche als een rasend dier verwoedigh en zo bloeddorstigh, dat hy lust kryght int storten van menschen bloed.*<sup>67</sup>

Blutdurst nimmt von Hekuba Besitz und bezeichnenderweise bewirkt sie damit ihren eigenen Tod, denn nachdem sie dem Mörder ihres Sohnes das Leben genommen hat, wird sie selbst von den unmittelbar herbeigeeilten Dienern des thrakischen Fürsten umgebracht.

Auf diese Weise illustrieren die Erlebnisse der Hekuba anschaulich, in welcher Weise *inconstantia* (erstes Stadium), die Ablehnung der göttlichen Weltordnung (zweites Stadium) und Verzweiflung (drittes Stadium) aneinander anschließen. Sind die Figuren von Hoof, Bredero und Coster erst einmal der Verzweiflung zum Opfer gefallen, gibt es

<sup>65</sup> Polyxena, V. 1340 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: ›daß ich mich vom Himmel und der Himmel sich von mir abwendet.‹

<sup>66</sup> Polyxena, V. 1999–2007 = VAN EEMEREN (wie Anm. 15). Übersetzung: ›Nein, nein ich sehe, daß die Götter mich hassen und daß sie mich in meiner Not ungerechterweise im Stich lassen, so daß ich vergeblich ihre Hilfe suche in den Umständen in denen ich verkehre. Wieso verlange ich dann von ihnen noch süße Rache, wo sie sich doch über mein Unglück lustig machen? Nein Götter, nein, ich flehe euch nicht länger um Hilfe an, die ich doch nicht kriege. Ich werde mich sogleich aus eigener Kraft rächen an dem Thraker (= Polymnestor), an dem verfluchten Schurken, der es nicht wert ist länger zu leben.‹

<sup>67</sup> Zedekunst VI.vii.4 = BECKER (wie Anm. 16) S. 425. Übersetzung: ›Dieses fortwährende Überdenken des Leides, das jemandem angetan wurde, verursacht einen racheerfüllten Haß und macht den mit Vernunft bedachten Mensch zu einem rasenden Tier und so blutdürstig, daß er das Verlangen bekommt, Menschenblut zu vergießen.‹

global gesehen zwei Möglichkeiten, die sie ins Verderben führen. Entweder verfallen sie in Rachsucht und üben wie Hekuba Selbstjustiz, oder sie begehen Selbstmord. In beiden Fällen ist die Rede von Hochmut, da zum einen Gottes strafende Gerechtigkeit nicht geübt werden darf und zum anderen jede Entscheidung über Leben und Tod nur ihm zusteht – nicht umsonst beschrieb Polyxena die Götter in dem bereits angeführten Zitat (bei Anm. 55) als exklusive *leven-gevers* [Lebensgeber].<sup>68</sup> Eine Figur, die sich im Gegensatz zu Hekuba für die zweite Option entscheidet und in ihrer Verzweiflung erklärt, an sich selbst Hand anlegen zu wollen, ist Hoofts Ariadne.

Nachdem zu der Tochter von König Minos durchgedrungen ist, daß sie von ihrem Geliebten Theseus auf der unbewohnten Insel Naxos zurückgelassen wurde, verliert auch sie schnell den Mut (erstes Stadium) und glaubt genausowenig wie Hekuba noch daran, in ihrem Elend irgendwo Trost und Beistand finden zu können. So äußert auch Ariadne scharfe Vorwürfe, die sich direkt gegen die Vorsehung Gottes richten (zweites Stadium):

*Ayme, vervloecte stont dat vrouwe mijn ontfing!  
Ayme, vervloecte tijt dat jck oyt wert gebooren!  
Ach wreden hemel! Waerom heb jck niet verloren  
Het leven alsoo haest, soo haest als jck aensach  
Het ongeluckich licht van de bedroefde dach?  
Soo mij stont bovent hooft d'ellendichst aller staten.*<sup>69</sup>

Unter den gegebenen Umständen sieht Ariadne keinen anderen Ausweg mehr als Selbstmord (drittes Stadium). Auch Coornhert erkennt dieses Risiko, wenn Menschen *wanen dat huer 't aldergrootste onghelyck gheschiet ende vallen in ongheduldicheyd, ja oock by wylen in die verdoemelyke vertwyfeltheyd, daar door eenighe oock zo verde komen, dat zy wyt spyte hen zelve 'leven nemen ende dit onder eenen valschen schyn van grootherticheyd, hoewel 'tzelve komt wyt d'aldersnoodste kleynherticheyd.*<sup>70</sup>

Sobald Ariadne zu verstehen gegeben hat, daß sie ihrem Leben ein Ende bereiten will, leistet ihre Amme mit aller Kraft Widerstand gegen dieses Vorhaben. Sie betont nicht nur, daß Selbsttötung als solche tabu ist, sondern fordert ihr Ziehkind auf, der Verzweiflung die Stirn zu bieten und Beständigkeit zu zeigen. Wie Coornhert in dem soeben angeführten Zitat entlarvt sie in diesem Zusammenhang die vermeintliche (mit

<sup>68</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang FREDSON BOWERS, *Elizabethan revenge tragedy*, Princeton 1966; LILY B. CAMPBELL, *Theories of revenge in Renaissance England*, in: *Modern Philology* 28, 1931, S. 281–296; und TON HOENSELAARS, *Het spel van wraak en moraal in het Engelse en Nederlandse toneel van de renaissance*, in: *De zeventiende eeuw* 7, 1991, S. 113–126.

<sup>69</sup> Theseus en Ariadne, V. 1248–1253 = DE WITTE (wie Anm. 40). Übersetzung: ›Ach mir, verflucht sei die Stunde, in der eine Frau mit mir schwanger wurde. Ach mir, verflucht sei der Zeitpunkt, zu dem ich geboren wurde. Ach grausamer Himmel. Warum habe ich das Leben nicht sofort verloren, als ich das unglückselige Licht meines traurigen Geburtstages erblickte, wo mich doch das erdenklich traurigste Schicksal erwartete?‹

<sup>70</sup> Zedekunst V.viii.21 = BECKER (wie Anm. 16) S. 378. Übersetzung: ›[Einige Menschen] meinen zu unrecht, daß ihnen das erdenklich größte Unrecht zugefügt wird. Dies führt bei ihnen dann zu Ungeduld, ja manchmal auch zu einer äußerst tadelnswert Verzweiflung, wodurch einige veranlaßt werden, sich aus Wut das Leben zu nehmen. Dabei tun sie, als würden sie aus Großmütigkeit handeln, ihrem Selbstmord liegt jedoch die allergrößte Feigheit zu Grunde.‹

Coornherts Worten) *grootberticheyd* beziehungsweise die synonyme (mit Hoofs Worten) *grootmoedicheit* [Großmütigkeit], die ein Selbstmord impliziert:

*Ach, hopelose vrouw! Niet soo mistroostich baert,  
Verschoont u leven jonck, en wilt overwegen,  
Dat de grootmoedicheit geenssins en is gelegen,  
Int wenschen om de doot, wanneer u leet ontmoet;  
Maer, int verdragen vande sware tegenspoet.*<sup>71</sup>

Letzten Endes gelingt es Ariadne nicht, Selbstmord zu begehen. Es läßt sich jedoch nicht feststellen, ob sie durch die Worte ihrer Amme auf andere Gedanken gebracht wurde, oder ob mit der plötzlichen Erscheinung von Bacchus zum richtigen Zeitpunkt Rettung gekommen ist. Wie dem auch sei, die Entscheidungen von Hekuba und Ariadne sind exemplarisch für das Schicksal, zu dem die drei Stadien des Wankelmutes führen, nämlich eigenmächtige Rache oder aber Selbstmord.

<sup>71</sup> Theseus en Ariadne, V. 1180–1184 = DE WITTE (wie Anm. 40). Übersetzung: ›Ach, verzweifelte Herrin, wütet doch nicht so hoffnungslos und verschont Euer junges Leben. Bedenkt doch, daß es sicher nicht großmütig ist, nach dem Tod zu verlangen, wenn Euch auf Eurem Lebensweg Leid begegnet. Wahrhaftig großmütig ist es, das Leid beständig zu erdulden.‹