

Komparatistische Studien Band 12

Stärke, dein Name sei Weib!

# Komparatistische Studien

Beihefte zu „arcadia“  
Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Erwin Koppen

Band 12



Walter de Gruyter · Berlin · New York  
1987

# Stärke, dein Name sei Weib!

Bühnenfiguren des 17. Jahrhunderts

von  
Elida Maria Szarota



Walter de Gruyter · Berlin · New York  
1987

Gedruckt auf säurefreiem Papier  
(alterungsbeständig — pH 7, neutral)

*CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek*

**Szarota, Elida Maria:**  
Stärke, dein Name sei Weib! : Bühnenfiguren d. 17. Jh. / von Elida  
Maria Szarota. — Berlin ; New York : de Gruyter, 1987.  
(Komparatistische Studien ; Bd. 12)  
ISBN 3-11-011177-2  
NE: GT

ISSN 0172-9284

©

Copyright 1987 by Walter de Gruyter & Co., Berlin 30 — Printed in Germany.  
Alle Rechte des Nachdrucks, der Übersetzung, der photomechanischen Wiedergabe und der  
Anfertigung von Mikrofilmen — auch auszugsweise — vorbehalten.

Satz und Druck: Arthur Collignon, Berlin

Bindearbeiten: Lüderitz & Bauer, Berlin

Umschlagentwurf: Rudolf Hübler

Meiner unvergessenen Mutter,  
der Dramatikerin Eleonore Kalkowska,  
zu ihrem 50. Todestag



## Ein Wort des Dankes

Ohne die bewundernswerte Hilfe zweier bedeutender Bibliotheken, der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, hätte ich dieses Buch niemals schreiben können. So gilt denn mein Dank vorerst allen Bibliothekaren: dem leitenden Direktor der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Herrn Professor Dr. Paul Raabe, und seinen vorzüglichen Bibliothekaren Christian Hogrefe, Ingrid Nutz, Brigitte Jezierski und Gabriele Jöckel, dem leitenden Direktor der Universitätsbibliothek Hamburg, Herrn Professor Dr. Horst Gronemeyer, Herrn Dr. Georg Ruppelt, der mir einen eigenen Arbeitsraum zur Verfügung stellte und alle meine besonderen Wünsche stets erfüllte, den unermüdlich hilfsbereiten Bibliothekarinnen der Katalog-Abteilung Petra Seidel und ihren beiden Kolleginnen, mit deren Hilfe ich meine hispanistische Literatur zusammenstellte. Mit Zärtlichkeit und Wärme erinnere ich mich der mich so beglückenden Arbeit in diesen beiden Bibliotheken.

Mein persönlicher Dank gilt Frau Dr. Sabine Solf, Wolfenbüttel, die mich als erste zu diesem Buch beflügelte, Hermann Riefstahl, meinem Frankfurter Studienfreund, Darmstadt, Gotthardt Frühsorge und Peter Mortzfeld, meinen jungen Freunden und Kollegen, Wolfenbüttel, die während der letzten Monate der Fertigstellung dieses Buches meine unermüdlichen und zuverlässigsten Mitarbeiter waren. Herrn Professor Dr. Alan Soons, dem Hispanisten aus England, bin ich für seine aufmerksame und gewissenhafte Durchsicht und Korrektur meiner spanischen und anderer Texte zu großem Dank verpflichtet. Rotraud Trunzer-Schmidt, mit der ich über ein Jahr vorzüglich zusammengearbeitet habe, sei hier mein wärmster Dank ausgesprochen. Dem hochverehrten Freund und Gönner meines Werkes, Dr. h. c. mult. Alfred Toepfer, Hamburg, sei an dieser Stelle mein nie versiegender Dank dargebracht.

Warszawa-Wolfenbüttel, den 9. März 1987

Elida Maria Szarota



## Inhaltsverzeichnis

Einleitung . . . . .	9
Die Frau im Privatleben	
I. Gattin, Geliebte, Verlobte . . . . .	9
1. Die Ehegattin — Klassische Figuren . . . . .	9
a) Imogen in Shakespeares <i>Cymbeline</i> (1610) . . . . .	9
b) Badeloch in Vondels <i>Gysbreght van Aemstel</i> (1637) . . . . .	18
c) Andromaque in Racines Tragödie <i>Andromaque</i> (1667) . . . . .	25
2. Selbstbewußte — Selbständig handelnde Ehefrauen . . . . .	32
Hermione in Shakespeares <i>The Winter's Tale</i> (1611) . . . . .	32
3. Die Geliebte . . . . .	40
Cleopatra in Shakespeares <i>Antony and Cleopatra</i> (1607) . . . . .	40
4. Die Verlobte . . . . .	52
Viriate in Corneilles <i>Sertorius</i> (1662) . . . . .	52
II. Erzwungene Ehen — Ein Intermezzo . . . . .	65
a) Shakespeares <i>The Taming of the Shrew</i> (1594) . . . . .	66
b) Shakespeares <i>All's well that ends well</i> (1604/05) . . . . .	70
c) Ehe als Assekuranz — Dorimène in <i>Le mariage forcé</i> (1664) . . . . .	73
III. Die Mutter . . . . .	75
a) Gertrude in Shakespeares <i>Hamlet</i> (1601) . . . . .	75
b) Volumnia in Shakespeares <i>Coriolan</i> (1608) . . . . .	87
c) Syra, die Mutter des Mardesanes, in Rotrous <i>Cosroès</i> (1649) . . . . .	100
d) Die Agrippina in Lohensteins <i>Agrippina</i> (1665) . . . . .	106
IV. Die Tochter und das Mündel . . . . .	112

1. Die Tochter . . . . .	112
a) Widerstand gegen den Vater — Juliet in <i>Romeo and Juliet</i> (zwischen 1594 und 1596) . . . . .	112
b) Die liebende Tochter in Racines Tragödie <i>Iphigénie</i> (1674)	119
c) Die haßerfüllten Töchter Goneril und Regan in <i>King Lear</i> (1606) . . . . .	129
2. Das Mündel . . . . .	137
Vorbemerkungen zu Molière . . . . .	137
a) Isabelle in Molières <i>L'Ecole des Maris</i> (1661) . . . . .	138
b) Agnès in Molières <i>L'Ecole des Femmes</i> (1662) . . . . .	140
V. Die Schwester . . . . .	143
a) Die Schwester möchte den Bruder retten — Isabell in Shakespeares <i>Measure for Measure</i> (1604) . . . . .	143
b) John Websters <i>The Duchess of Malfi</i> (1614) . . . . .	150
c) John Ford, <i>'Tis Pity she's a Whore</i> (1633) . . . . .	157
VI. Geselligkeit — Präziöse und Ambitiöse . . . . .	167
a) Molières <i>Les Précieuses Ridicules</i> (1659) . . . . .	167
b) Molières <i>Les Femmes Savantes</i> (1672) . . . . .	172

## Die Frau im öffentlichen Leben

I. Die Frau im Beruf — Hofdame, Schauspielerin, Heilkundige, Amme . . . . .	179
a) Die Hofdame in Shakespeares <i>Twelfth Night</i> (1601) . . . . .	179
b) Die Schauspielerin in Rotrous <i>Le Véritable Saint-Genest</i> (1645) . . . . .	187
c) Die Heilkundige im Jesuiten-Drama <i>Hildegardis Magna</i> (1617) . . . . .	194
d) Die Amme in Shakespeares <i>Romeo and Juliet</i> . . . . .	196
II. Im Widerstand gegen die Obrigkeit . . . . .	205
1. Gegen den Mißbrauch der Macht . . . . .	205
Lope de Vega, <i>Fuenteovejuna</i> (1619) . . . . .	205
2. Gegen das unmenschliche Staatsoberhaupt . . . . .	214
Lohensteins <i>Epicharis</i> . . . . .	214

III. Machtverlangen und Machtverzicht . . . . .	220
a) Lady Macbeth als Spiritus movens der Machtergreifung in Shakespeares <i>Macbeth</i> (1612) . . . . .	220
b) Beseitigung der Rivalen — Semiramis in Calderóns <i>La Hija del Aire</i> (1653) . . . . .	226
c) Kampf gegen die eigenen Söhne — Cléopâtre in Corneilles <i>Rodogune</i> (1644) . . . . .	235
d) Machtverzicht — Rodelinde in Corneilles <i>Pertharite</i> (1651) . . . . .	242

## Leiden und Leidenschaft

I. Leiden . . . . .	255
a) Casandra in Lope de Vegas <i>El Castigo sin venganza</i> (1631) . . . . .	255
b) Doña Mencía in Calderóns <i>El Médico de su honra</i> (1637) . . . . .	264
c) Leonor in Calderóns <i>A Secreto Agravio Secreta Venganza</i> (1637) . . . . .	272
II. Dulden . . . . .	285
a) Die Verstoßene — Katharina von Aragon in Shakespeares <i>King Henry VIII</i> (1613) . . . . .	285
b) Die Verlassene — Done Elvire in Molières <i>Dom Juan</i> (1665) . . . . .	292
III. Verzehrende Leidenschaft . . . . .	298
a) Dido in Marlowes <i>The Tragedie of Dido, Queen of Carthage</i> (1594) . . . . .	298
b) Zielscheibe unmenschlicher Intrige und rasender Eifersucht — Desdemona in Shakespeares <i>Othello</i> (1604) . . . . .	309
c) Mariamne als Opfer krankhafter Eifersucht in Calderóns <i>El Mayor Monstruo del Mundo</i> (1667) . . . . .	320
d) Julia in Calderóns <i>La Devoción de la Cruz</i> (1636) . . . . .	327
e) Racines <i>Phèdre</i> (1677) . . . . .	335
f) Maßlosigkeit im Lieben und Hassen — Lohensteins <i>Sophonisbe</i> (1680) . . . . .	348

## Größe der Frau

I. Heroismus der Frau . . . . .	359
Rotrous <i>Antigone</i> (1638) . . . . .	359

II. Standhaftigkeit . . . . .	369
Justina in Calderóns <i>El Mágico prodigioso</i> (1637) . . . . .	369
III. Selbstüberwindung . . . . .	378
Racines <i>Esther</i> (1689) . . . . .	378
Nachwort . . . . .	388
Literaturverzeichnis (in Auswahl) . . . . .	319
Namenregister . . . . .	401

## Einleitung

Die Keimzelle zu diesem Buch entstand vor über 20 Jahren, im Shakespeare-Jahr 1964. Damals wurde mir zum erstenmal ganz bewußt, welche mannigfachen Rollen die Frau in seinen Bühnenwerken spielt. Aus intensiver Beschäftigung mit Shakespeare und der Shakespeare-Forschung erwuchs die erste Konzeption dieses Buches. Dann aber wurde ich durch ganz andere Aufgaben ausgefüllt, die mir keine Ruhe mehr ließen. Deren Niederschlag bilden meine Arbeiten über Lohenstein (Francke, Bern 1970) über das Drama des 17. Jahrhunderts im Francke-Verlag, Bern 1967 und 1976, sowie die mehrbändige Ausgabe der Periochen des Jesuiten-Dramas im deutschen Sprachgebiet (Wilhelm Fink, München 1979–1983).

Es war immer mein besonderes Anliegen, eine umfassende Sicht auf die großen Phänomene und Probleme der europäischen Geistesgeschichte, insbesondere des Barock-Jahrhunderts, zu gewinnen, die maßgebenden Grundlagen und Grundwerte herauszuarbeiten, im Zusammenhang darzustellen und so ein Gesamtbild der jeweiligen Problematik zu schaffen.

Im vorliegenden Buch sollte ohne aufdringliche Erklärungen, allein durch Vorführung und Beleuchtung der tragenden Gestalten, gezeigt werden, daß die Frau seit etwa vier Jahrhunderten ein eigenständiges Dasein zu führen bestrebt ist. Diese Eigenständigkeit wird von den einzelnen Frauen verschieden aufgefaßt: als Lösung vom Elternhaus, vom Ehemann, von der Familienbindung überhaupt, als neue Lebensform und Lebensaufgabe, als Kampf gegen die Tyrannei des Mannes oder der Männer, als Selbstverwirklichung ihres Wesens, das in Liebe und Anbetung des Mannes aufgeht oder das darauf beruht, daß die Frau den Mann umgarnt und ihn dann völlig beherrscht. Es ist interessant, ja aufregend, den sich langsam abzeichnenden Weg vom primitiven Mädchen, das ständig dem Mann (dem Vater, Bruder oder Ehemann) gehorcht, zur selbständigen, verantwortungsbewußten Frau zu verfolgen. Die Frage: Wer bin ich? Was will ich? Hänge ich von einem Mann ab, oder will ich mich ihm entziehen? stellen sich die jungen Mädchen immer wieder. Dieses Verlangen nach Selbstbestimmung und Eigenentscheidung ist bei den in diesem Buch auftretenden „Teenagern“ sehr groß: bei Juliet, bei der Duchess of Malfi, einer sehr jungen Witwe, bei Molières jungen

Mädchen und Frauen, bei Agnès, Isabelle und bei Dorimène. Es ist wohl unleugbar, daß das Verlangen der Frau nach Selbstbestimmung in ihrem *désir* seine Wurzel hat, in ihrer Sexualität gegründet ist und alles andere erst danach kommt, wie die Frucht aus der Blüte hervorgeht.

Dann aber, als dieser Höhepunkt im Leben des jungen Mädchens erreicht ist, kommt der zweite Schritt der Verselbständigung: Die Frau wird ein aktives Wesen, sei es in der Familie, sei es in der Gesellschaft. In der Familie hat sie die Funktion, die wir durch entsprechende Beispiele belegt haben: Ehefrau, Mutter, Tochter, Schwester.

Aber ihre Rolle als *Erzieherin* innerhalb der Familie oder in der Gesellschaft kann wachsen und geradezu wunderbare Früchte zeitigen: in großartiger Weise in Racines *Esther*. Diese tritt zwar als ganz junge Frau auf, um für die Rettung ihres Volkes zu flehen; dahinter aber steht als lebendiges Bild Madame de Maintenon, die fromme Erzieherin von Saint-Cyr.

Und Hermione in Shakespeares *The Winter's Tale* erscheint ebenfalls als Erzieherin, nämlich ihres Mannes. Auch Imogen in Shakespeares *Cymbeline* erzieht ihre Umwelt: ihre Brüder, ihren Mann und sogar ihren Vater und endlich den Wettenmacher Iachimo. Die der Überlieferung zufolge eigentliche Erzieherin ihrer Kinder, die Mutter, trägt in unseren Stücken kaum etwas zur Erziehung ihrer Kinder bei; vielmehr sind es erst die Söhne, die ihre Mütter erziehen. Hamlet erzieht Gertrude, Mardesanes Syra und Nero Agrippina, indem er sie umbringt! Hingegen ist das Verhältnis Coriolan-Volumnia ambivalent, doppeldeutig: Wer erzieht wen? Ich glaube, Coriolan möchte Volumnia erziehen, aber Volumnias Erziehungsversuch kostet ihn sein Leben.

Während sich die Brüder oft als Erzieher aufspielen, ohne es zu sein, sind die Schwestern oft die Erzieherinnen ihrer Brüder. In *Measure for Measure* erzieht Isabell ihren Bruder, wenn auch nur Schritt für Schritt. In Websters *The Duchess of Malfi* ist hingegen der Versuch der Herzogin, ihre Brüder zu erziehen, völlig fehlgeschlagen.

Es gibt also für die Frau in allen Formen und Abarten der Liebe Selbstverwirklichung; aber nicht ausschließlich in der Liebe — im Lieben und Geliebtwerden —, sondern auch im energischen Nein, womit die Frau dem Mann eine Abfuhr erteilt. Nicht nur, bevor es überhaupt zum Liebesakt kommt — das ist der häufigste Fall —, sondern später, während einer sich in die Länge ziehenden Liebesverbindung, die plötzlich und brutal unterbrochen wird, entweder weil den Mann unvermutet die Eifersucht plagt und die Frau sich seine Szenen keineswegs gefallen läßt, oder weil der Mann ein Zeichen am Körper der Geliebten entdeckt, das ihn zur Flucht treibt, wodurch sie, die plötzlich Verlassene, rasend wird vor

Liebesverlangen und, um Rache für ihr Schicksal zu üben, zu morden und alles zu zerstören beginnt. Schließlich gibt es noch Fälle — und zwar recht häufige — wo sich die Familie plötzlich einmischt und die Liebenden gewaltsam und ohne einen Hauch von Menschlichkeit trennt.

Hier kommt das Nein von der Familie, anderswo von der Frau selber, die von der grotesken Eifersucht des Mannes beleidigt ist oder auch von seiner ihr unverständlichen Flucht, seinem Versagen, zutiefst gekränkt wird. Es gibt tatsächlich genug Gründe für die Frau, sich dem Schänder und Verächter der weiblichen Ehre und des weiblichen Stolzes zu verweigern. Und das Nein ist die stärkste Waffe der Frau, dem Dolch des Mannes vergleichbar.

Die Texte, die ich zur „Frau im Beruf“ zusammengestellt habe, zur Hofdame, Schauspielerin, Heilkundigen und Amme, zeigen die Frau als weiblichen Eroberer, in einer neuen Dimension. Wenn wir uns diejenigen Frauen hinzudenken, die zwar in den Stücken unseres Buches kaum vorkommen, die jedoch faktisch durchaus berufstätig — nämlich als Schriftstellerinnen und Dichterinnen — hervortraten — nur Molières *Femmes Savantes* vermitteln uns eine Vorstellung ihres Berufs —, und wenn wir die anonymen Stickerinnen von Gobelins und die Malerinnen bedenken, dann ist das Augenmerk, das ich auf die „Frau im Beruf“ lenken wollte, wohl berechtigt.

Man muß sich die Besitznahme immer wieder neuer Gebiete durch die Frau etwa so denken: Sie steht mitten in einem Kreis und zerteilt ihn in Sektoren, die in ihrer Gesamtheit die Welt bedeuten. Der erste Sektor ist die Liebe zum Mann, den die Frau selber wählt und sich nicht von den Eltern oder der übrigen Familie aufzwingen läßt. Ihr erster Schritt zur Selbständigkeit ist also die persönliche Wahl des Ehepartners.

Dem privaten Sektor der Gattenwahl folgt die zunehmende Bedeutung des Berufs für die Frau. Daran schließt sich folgerichtig derjenige Sektor an, auf dem die Frau das politische Leben mitbestimmt. Dieser räumt ihr innerhalb der Gesellschaft und des Gemeinwesens einen besonderen Rang ein. Hier erreicht die Frau einen Grad und eine Qualität der Selbstverwirklichung, den sie im Lauf der vorausgegangenen Jahrhunderte nur in den seltensten Fällen erreicht hatte. Es geht nicht um die Existenz solcher Frauen in der Wirklichkeit, sondern darum, daß sie nun in dieser Rolle auf der Bühne erscheinen und dadurch das Selbstbewußtsein der Zuschauerinnen heben — es sei denn, daß diese durch eine konservative Erziehung solchen autonomen Frauen von vornherein ablehnend gegenüberstehen. Außer den in meinem Buch ins Rampenlicht tretenden Frauen wie Laurencia in *Fuenteovejuna* und *Epicharis* erschienen auf den europäischen Bühnen Jeanne d'Arc — in einem lateinischen Stück des Luxem-

burgers Vernulaeus —, Judith, die Holofernes tötete, in einem Drama von Avancini, und man denke auch an die zahlreichen Sophonisbe-Figuren in Italien, Frankreich, England, die ihr Land retten möchten (wir druckten hier als Beispiel eine Analyse des Trauerspiels von Lohenstein ab). Alle die hier aufgeführten Frauen kämpften gegen den Mißbrauch der Macht, gegen die Eindringlinge in ihr Land, gegen die Feinde ihres Volkes.

Die herrschsüchtige Frau ist so recht ein Thema des Barock, und so findet diese auch eine mannigfaltige Gestaltung in unserem 17. Jahrhundert. Diese Frauen treten nicht immer als Hauptfiguren auf (wie Lady Macbeth oder gar Semiramis), sondern auch als Zweitfiguren von überdimensionaler Größe. Agrippina in Racines *Britannicus* wirkt monumentaler als Nero, erst recht als der Titelheld; wir geben dem Trauerspiel Lohensteins den Vorzug, weil sich hier ihre Herrschsucht deutlich mit der Sohnesliebe, dem Inzest, paart, von dem bei Racine keine Rede ist. Je mehr Motive verkoppelt sind, desto aufreizender die Wirkung.

Auch Viriate, die Verlobte des Sertorius in der Tragödie Corneilles, will herrschen, wird herrschen. Überhaupt sind gerade Corneilles Frauengestalten zum Herrschen geboren, zum Geliebtwerden bestellt — um einen Goethevers zu modifizieren.

Allerdings haben die Forscher zu wenig auf den Unterschied zwischen konformistischer Haltung der Frauen und der Suche nach einem selbständigen Weg der nicht so zahlreichen, aber weit interessanteren Frauen geachtet. Selbstverständlich liegt schon in der Wahl des Berufs ein Kriterium für den Typus Frau, mit dem man es zu tun hat, ob mit dem „klassischen“ oder dem „modernen“, dem zur Emanzipation neigenden oder sie gar verwirklichenden.

Vom emanzipatorischen Stadium aus steigt die Frau immer höher hinauf. Der Beruf ist ihr nun nicht mehr das einzige Mittel der Verselbständigung, sondern eines der Mittel. Denn nun greift sie des öfteren ins öffentliche Leben ein und spielt eine bedeutende Rolle darin. Eine geradezu heroische Rolle verkörpern Antigone, Esther, Laurencia, auch die Märtyrerinnen sind und waren Heroinnen; da ich jedoch diesen vor ca. 20 Jahren ein besonderes Buch gewidmet habe („Künstler, Grübler und Rebellen“), spreche ich im vorliegenden nur von Calderóns Justina.

Der nächste Schritt auf dem Höhenflug der Frau ist ihr Machtverlangen und dessen Verwirklichung, in nicht vielen Fällen allerdings. Ihr Prototyp ist Lady Macbeth (wenn auch nicht unbedingt, da sie die Macht im wesentlichen für ihren Mann anstrebt), aber man sollte auch diejenigen Frauen dazunehmen, die die Macht für ihre Söhne oder ihren Sohn beanspruchen, um später, sei es mit ihnen, sei es ohne sie, regieren zu

können. Zu ihnen gehört „The Queen“ in Shakespeares *Cymbeline*, Syra in Rotrous *Cosroès*, Agrippina bei Racine und Lohenstein. So ist das Machtgelüste der Frau durchaus kein Sonderfall, sondern ein verbreitetes Phänomen, das vom Ende des 16. Jahrhunderts an bei den weiblichen Bühnenfiguren Europas in Erscheinung tritt. Was im ersten Teil dieser Einleitung vorgestellt wurde, deckt sich nicht in allen Punkten mit dem Inhaltsverzeichnis und dem Inhalt unseres Buches. In diesem versuche ich, einen Weg von der kleinsten Zelle der Gesellschaft, der Familie, und den Funktionen ihrer einzelnen Mitglieder bis hin zur Ausstrahlung der Frau auf alle Gebiete des gesellschaftlichen Lebens nachzuzeichnen, während hier, in der Einleitung, unter Ausklammerung der Familienprobleme und -konflikte ausschließlich der Weg angedeutet wird, den die Frau als Individuum auf ihrer Suche nach Verselbständigung und Eigenständigkeit zu durchlaufen hat, bis sie endlich ihr hohes Ziel erreicht, im Weltgeschehen ihre unauslöschbaren Spuren zu hinterlassen.

„Es kann die Spur von ihren Erdentagen  
Nicht in Äonen untergehn“.

Beide Ausgangspunkte begegnen sich allerdings in der Mitte, und zwar dort, wo die Frau vorerst im Beruf ihren autonomen Weg betritt.

Es ist zu beachten, daß England bei den emanzipatorischen Bestrebungen der Frau vom Ende des 16. Jahrhunderts an das führende und absolut vorwärtsweisende Land war, während in Frankreich — ausgenommen Molière — die Emanzipationsbestrebungen durch die Konstanten der französischen Gesellschaft, den Hang zur Klassik, zur Tradition, zum Konservatismus in ihre Schranken gewiesen wurden. Diese Linie wird auch von den Niederländern mit ihrem Haupt-Repräsentanten Vondel adoptiert. Die Spanier stehen durch ihren langen Kampf gegen die Mauren nicht mitten in der europäischen Tradition, sondern folgen einer Sonderentwicklung; sie bilden eine Randerscheinung von hohem künstlerischen Wert, oft dynamisch, oft arabeskenartig, oft grausam, manches Mal malerisch.

In Deutschland ist der Typus der großen, heroischen Frau erst spät, nämlich bei Lohenstein, entwickelt. Unter den Märtyrerinnen ragt die Catharina von Georgien des Andreas Gryphius hervor, über die ich an anderer Stelle geschrieben habe. Hätten wir mehr vollständig erhaltene Stücke der deutschen Jesuiten, würden wir gewiß noch einige Heroinnen — außer Judith von Avancini oder der *Jephtias* von Jacob Balde — bewundern können.

Seltsamerweise sind die großen Liebenden der Deutschen kaum auf der Bühne zu sehen. Man ist in Deutschland gezwungen, zum Répertoire

des englischen, französischen und spanischen Theaters zu greifen. Dort feiern sie allerdings oft eine bewundernswerte Wiedergeburt.

Eine letzte Bemerkung zu meinen Zitaten aus Fremdsprachen. Ich bringe die Texte, die ich zitiere, immer zweisprachig. Shakespeares Texte gebe ich in der Übersetzung von A. W. Schlegel und Tieck, Marlowes *Dido* und John Fords *'Tis pity* in der Übersetzung von Friedrich von Bodenstedt, zum Teil in meiner eigenen; Racines *Andromaque* bringe ich in der Übertragung von Dora von Gagern (Wien 1884), Racines *Phèdre* in derjenigen von R. A. Schröder, *Iphigénie* und *Esther* in meiner Prosäübersetzung. Die Texte von Corneille und Rotrou habe ich ebenfalls in Prosa übersetzt. Die Texte von Molière erscheinen in den Übersetzungen der Sämtlichen Werke (Propyläen-Verlag 1911 – 1921) von Reinhard Koester, Margarethe Beutler und Eugen Neresheimer (der *Dom Juan*). Die Übersetzungen spanischer Texte stammen von J. D. Gries, M. Kommerell, Gürster und Adolf Martin (1844), im Notfall von Hans Schlegel; Vondel habe ich mit Hilfe von Cornelia Moore übersetzt.

## Die Frau im Privatleben



# I. Die Gattin, Geliebte, Verlobte

## 1. Die Ehegattin – Klassische Figuren

### a) Imogen in Shakespeares *Cymbeline* (1610)

Unter klassischen Figuren verstehe ich Frauen, die am Leben ihres Mannes in einem Maße teilhaben, daß er nichts ohne ihr Wissen und ihr Einverständnis unternimmt und beide ihr Leben gemeinsam gehen. Ein solcher Weg mag durch äußere Umstände unterbrochen werden, nichtsdestoweniger gehören sie aufs engste zusammen, sind einander zugeordnet, bilden eine Einheit, wie zum Beispiel Boot und Ruder eine Einheit bilden. Diese klassische eheliche Verbindung beruht meistens auf einer Verwandtschaft der Naturen, der Geister und der Seelen; sie kann auch auf der gemeinsamen Liebe zu einem Dritten (einer Kunst, einer Erkenntnis, einem Ziel oder ihrem Kind), einer gemeinsamen Aufgabe, einem gemeinsamen Werk beruhen. Je mehr Gemeinsamkeit, desto tiefer die Bindung, desto vollkommener die Ehe, desto klassischer ihre Form. Eine solche Ehe wird gefestigt durch ein absolutes Vertrauen zueinander, das in dem festen Glauben gründet, durch Gott oder ein Schicksal verbunden zu sein. Gerät dieses Vertrauen ins Wanken, wird es sehr schnell wiederhergestellt. Diese Ehen empfinden die Betroffenen, aber auch die Außenstehenden als etwas Unantastbares, Heiliges. Die durch die Ehe verbundenen Menschen bleiben von den Versuchen der Umwelt, sie zu trennen, innerlich unberührt und finden nach der ihnen aufgezwungenen Trennung schnell wieder zueinander, sobald der *kairós* gekommen ist. – Werden solche Ehen durch den Tod getrennt, bleibt dennoch eine feste Bindung bestehen, eine Treue über das Grab hinaus.

Imogen, die Tochter des britischen Königs Cymbeline, eines Zeitgenossen des Kaisers Augustus, ist eine der liebenswertesten Frauengestalten Shakespeares. *Cymbeline* ist 1610 entstanden und sollte mutmaßlich bei den Feierlichkeiten zur Investitur des Prinzen Heinrich als Prinzen von Wales aufgeführt werden<sup>1</sup>. An den Prinzen Heinrich knüpfte das britische Königshaus und ganz England große Hoffnungen, und so liegt auch über Guiderius und Arviragus, den vorerst unerkannten Söhnen Cymbeli-

---

<sup>1</sup> Vgl. Robert Speaight, *Shakespeare, The man and his achievement*, London 1977, S. 337.

nes, der Hoffnungsstrahl, der schließlich das zuerst so düstere Stück erhellt. Um die Gleichung sofort verständlich zu machen, stellt Shakespeare wohl die Kinder Cymbelines in die Konstellation der Nachkommen James' I: zwei Söhne und eine Tochter<sup>2</sup>. Das Stück, das so hoffnungsvoll endet, läßt das frühe Hinscheiden des Prinzen Heinrich (1612) noch nicht ahnen.

Die Struktur von *Cymbeline* ist äußerst kompliziert: mehrere Motive sind übereinander gelagert, verzahnen sich, werden dann wieder fallen gelassen, bis schließlich am Ende ein überschaubares Netz von Beziehungen und Zusammenhängen vor uns liegt. Muriel Clara Bradbrook spricht von einem „triple-centred play“<sup>3</sup>: Imogen und ihre Brüder gehören der Romanze an, Lucius der römischen Geschichte, Iachimo manchmal der satirischen Komödie der jacobinischen „city sharks“<sup>4</sup>. Aber bei dieser Dreiteiligkeit wird die Rolle der Queen und Clotens vergessen.

Das Ausgangsmotiv von *Cymbeline* ist nämlich der Haß der zweiten Frau König Cymbelines, der Queen, gegen ihre Stieftochter Imogen, die Tochter Cymbelines aus erster Ehe. Sie haßt das Kind ihres Mannes aus erster Ehe *naturaliter*, aber überdies *materialiter*, weil sie in Imogen die Erbin sieht, die ihre eigenen Zukunftspläne durchkreuzt. Sie möchte das Imogen zustehende Erbe auf ihren Sohn Cloten übertragen.

Sie ist eine *wicked woman* par excellence; Bradbrook nennt sie Wicked Fairy<sup>5</sup>.

Das Verhältnis von Vater und Tochter unterscheidet sich sehr von dem zwischen King Lear und seinen bösen Töchtern. In *King Lear* unversöhnlicher Haß bis zuletzt, in *Cymbeline*, diesem auf Versöhnung ausgerichteten Stück, wandelt sich das Haß-Verhältnis nach vielen Wechselfällen, Mißverständnissen und Prüfungen allmählich zu einer gesunden Vater-Tochter-Beziehung – allerdings erst, als der Stein des Anstoßes, die Intrigantin des Stücks, die Queen, nach qualvollen Leiden gestorben ist und die natürliche Ordnung zwischen Vater und Tochter wiederhergestellt werden kann.

In *Cymbeline* spielt die Geschwisterliebe zwischen Guiderius, Arviragus und Imogen eine besondere Rolle. Hier fassen wir die wallisischen Akzente, die Arthur-Tradition gleichsam mit Händen<sup>6</sup>. Die Geschwister

<sup>2</sup> Vgl. Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, London 1975, S. 48 f. Sie beruft sich auf Emrys Jones: „Shakespeare gives him two sons and a daughter, corresponding to James' actual family“.

<sup>3</sup> M.C. Bradbrook, *The Living Monument, Shakespeare and the Theatre of his Time*, Cambridge University Press, 1977, S. 196.

<sup>4</sup> Ebenda S. 197.

<sup>5</sup> Ebenda S. 195.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Bradbrook, S. 199 f.

kommen aufeinander zu, ohne zu wissen, wer sie sind, erkennen einander intuitiv als Wesen höherer Art und Bestimmung, als Menschen von königlichem Geblüt. Sie haben keinerlei Mißtrauen gegeneinander; wenn ihnen jedoch ein Unwürdiger begegnet, wie der „hateful Cloten“, dann erkennen sie ihn sofort als den minderwertigen Menschen, mit dem sie nichts zu tun haben wollen, als einen, den sie beiseite schaffen müssen, damit er ihre Kreise nicht störe.

Die Wette zwischen Iachimo und Posthumus Leonatus, dem verbannten Gatten Imogens, soll den Kontrast zwischen Briten und Italienern verdeutlichen<sup>7</sup>. Die Gegenüberstellung fällt natürlich zugunsten der Briten aus. Die Wette kommt zustande, als der verbannte Posthumus seine Frau Imogen über alles rühmt und Iachimo ihm keinen Glauben schenkt. Posthumus geht die Wette mit Iachimo ein, weil er der Treue Imogens absolut sicher ist. Durch verschiedene gemeine Schliche und Betrügereien versucht Iachimo zu beweisen, daß Imogen ihren Mann betrügt.

Diese Geschichte hatte Shakespeare mutmaßlich in einer französischen Übersetzung von Boccaccios *Decamerone* gefunden. Es handelt sich um die 9. Novelle des 2. Tages. Außerdem scheint es, daß Shakespeare noch die ursprünglich deutsche, später niederländische und englische Überarbeitung der Geschichte, *Frederyke von Jennen*<sup>8</sup>, benutzte und beide Erzählungen kontaminierte<sup>9</sup>. Während bei Boccaccio und in *Frederyke von Jennen* der perfide Verleumder und Missetäter zum Tode verurteilt wird, kommt Iachimo, der versöhnenden Tendenz des Stücks entsprechend, mit heiler Haut davon<sup>10</sup>.

M.C. Bradbrock sieht in der „Wager Story“ dramatische Ironie<sup>11</sup>. Ich persönlich sehe in dieser Wette einen Fremdkörper, der gar nicht zu diesem Thema paßt, Imogen beleidigt, Posthumus — besonders wegen der Folgen — ein schlechtes Zeugnis ausstellt, so daß Robert Speaight sagen konnte: „Posthumus represents this soundness to a certain degree, although even with him it is not unflawed“<sup>12</sup>. Die Geschichte paßt ausgezeichnet in das Klima des *Decamerone*, aber gar nicht zu der Aura Imogens und ihres trefflichen Posthumus. Wie hätte der Gatte Imogens es zulassen dürfen, daß seine Frau das Objekt einer Wette wurde, ein

<sup>7</sup> Robert Speaight weist darauf hin, daß Rom und Italien in diesem Stück streng geschieden sind (l.c. S. 343).

<sup>8</sup> Abgedruckt in der Arden Shakespeare-Ausgabe von *Cymbeline*, S. 191–204.

<sup>9</sup> Vgl. dieselbe Ausgabe, Introduction, c. XXII–XXIV.

<sup>10</sup> Vgl. zu diesem Fragenkomplex W. F. Thrall, *Cymbeline, Boccaccio, and the Wager Story in England*, *Studies in Philology* 28, 1931, S. 639–651.

<sup>11</sup> Vgl. M.C. Bradbrook, S. 202.

<sup>12</sup> Robert Speaight, S. 342.

frecher junger Mann ihre Ehrbarkeit in Frage zu stellen wagte, schon ganz von der Ausführung der Verifizierung zu schweigen, die sich Iachimo anmaßt? Ich verstehe nun auch, warum dieses Stück trotz der wunderschönen Gestalt Imogens so selten aufgeführt wurde; die Szene im Bedroom Imogens mußte das feinere Publikum schockieren, besonders die Damen der aristokratischen Gesellschaft. Ich möchte behaupten, daß die „Wager Story“ der unumstößliche Beweis dafür ist, daß Shakespeare einen Mitarbeiter hatte, den er einfach gewähren ließ. Aber dieser hatte weder Shakespeares künstlerische Sichtweise, noch sein wunderbares Feingefühl, noch sein Einfühlungsvermögen in Menschen wie Imogen.

Imogen! Sie ist unser zentrales Thema, unsere Frage, unsere Liebe.

Welches ist ihr Charakter, ihr Wesen? Robert Speaight ordnet sie der Welt der Vögel zu, ihr Element sei die Luft<sup>13</sup>. Aber mir persönlich scheint das nicht den Kern ihres Wesens zu treffen — trotz aller Bird-Imagery, die sie gebraucht oder die man heranzieht, um sie zu fassen. Imogen ist ein irdisches Wesen höherer, ja höchster Art. Sie wirkt nicht wie „a piece of tender air“<sup>14</sup>; wäre sie das, würde sie gar schlecht zu einem Krieger wie Posthumus passen, wären nicht Cloten, Iachimo und Shakespeare selber so sehr von ihr angezogen worden. Auf die Frage, welches ihre Stelle in diesem Stück ist, lautet die unwiderrufliche Antwort: „here it is the princess who takes the centre of the stage ...“<sup>15</sup>. Und obwohl sie das geistige und emotionale Zentrum von *Cymbeline* ist, ist sie, solange sie am Hofe ihres Vaters ist, entsetzlich allein. Sie muß neben ihrem rücksichtslosen Vater und ihrer gehässigen Stiefmutter leben, fern von ihrem geliebten Posthumus Leonatus, den ihr Vater in die Verbannung geschickt hat, weil er Imogens Herz umklammert hielt. Die Menschen am Hofe hassen sie alle, auch Cloten, obwohl sein Haß eine Haßliebe ist: „I love and hate her, for she's fair and royal ...“ (III. v. 71–75). Die ihr natürlich zugeordneten Brüder Guiderius und Arviragus leben von ihr ungekannt in einer Höhle in Milford-Haven in Wales, wohin sie als Knaben entführt wurden. Durch die Heraufbeschwörung von Milford-Haven sollte die Verankerung des Stücks in Wales betont werden, „the Welsh Vocation“<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Derselbe S. 340.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> M.C. Bradbrook, S. 195.

<sup>16</sup> Vgl. Speaight S. 339; Frances A. Yates, die sich auf Emrys Jones, „Stuart Cymbeline“ in *Essays in Criticism* II, 1961, beruft, bemerkt dazu: „It was there that Henry VII landed, the Tudor ancestor of James I, the ancestor through whom he could be connected with the Tudor mythology of the descent from Trojan Brut“ (S. 50).

Imogens Denken kreist ständig um Posthumus Leonatus, ein intensives, insistierendes Denken, das ihr ihr Ziel, ihn wiederzugewinnen, unablässig vor Augen hält. Dieses Denken kennt keine gewundenen Umwege, keine Lücken, ein Gedanke folgt notwendig aus dem andern bis zur Schlußfolgerung. Und so ist auch ihr Tun und Handeln: bewußt und folgerichtig, nach einer inneren, unbeirraren Stimme, die ihr zuflüstert, sie sei auf dem richtigen Weg. Deshalb kann sie, ohne zu zögern, in Männerkleidern fliehen, als das Leben in der unmittelbaren Nähe der Stiefmutter völlig unerträglich wird, und an einen Ort, wo ihr Rettung winkt. Auch in der Höhle angelangt, in der Belarius und ihre noch unerkannten Brüder leben, weiß sie, wie sie sich verhalten, wie sie handeln soll. Ihre innere Stimme ist unüberhörbar. Imogen ist zurückhaltend, aber freundlich, drängt sich den Höhlenbewohnern nicht auf, weiß aber genau, daß sie dort in sicherer Hut ist, begegnet ihnen mit Vertrauen und Liebenswürdigkeit, ein geheimes Band der Sympathie führt von ihr zu ihnen, von ihnen zu ihr.

Wie aber erträgt sie die ihr von Cymbeline auferlegte Trennung von Posthumus Leonatus? In der langen Trennung der Liebenden fassen wir eine der tragischen Situationen Shakespearescher Dramatik und Dichtung überhaupt<sup>17</sup>, die uns seine zutiefst tragische Weltsicht erkennen läßt. Denn ein solches Getrenntsein verdeutlicht jenes französische „partir, c'est mourir un peu“, das heißt, daß es die Idee des Todes zu jeder Stunde ahnen läßt und vergegenwärtigt. Trotzdem nimmt Imogen diese Trennung gelassen auf sich, weil sie davon überzeugt ist, daß Posthumus, dieser treffliche Mann<sup>18</sup>, unbedingt zu ihr gehört und, ob anwesend oder abwesend und sogar meilenweit von ihr entfernt, für alle Ewigkeit zu ihr gehört. Von ihm kann sie nichts trennen, weder der Zorn des Vaters, noch Länder und Meere — und auch keine gemeine Verleumdung.

Die Wette, die Posthumus Leonatus mit Iachimo eingeht, wäre *sie* nie eingegangen. Man hätte ihr erzählen und weismachen können, was man wollte, Imogen hätte niemandem je Glauben geschenkt. In ihr ist tiefes und tief verankertes Vertrauen zu ihrem Mann, ein unerschütterlicher Glaube, eine felsenfeste Gewißheit. Und auch als ihr Mann einen eigentlich unverzeihlichen Fehler begeht und dem Verleumder Iachimo Glauben schenkt, auch dann zweifelt sie nicht an ihm, grollt ihm nicht, macht ihm keine Vorwürfe, keine Szenen, sondern vergibt ihm großmütig und wartet

<sup>17</sup> Vgl. Speaight S. 90: „Absence is a recurring motif of the *Sonnets*“.

<sup>18</sup> Zu „dieser treffliche Mann“ bemerkt Speaight: „Wir müssen ihr das glauben“, „because Shakespeare has failed to bring him alive“ (S. 339). Trotzdem konnten einige überzeugende Worte von ihm angeführt werden.

geduldig, bis er reumütig wiederkommt. Und daß diese Stunde kommen würde, daran zweifelt sie keinen Augenblick.

Imogen handelt in jeder Minute ihres Lebens nach ihrem inneren Gesetz und ihrem eigenen freien Willen. Ihr oberstes Gesetz ist, überall und immer der Stimme ihres Herzens zu folgen. So hat sie trotz aller Widerstände ihres Vaters den Mann geheiratet und hat dem die Treue gewahrt, für den sie sich von Anfang an entschieden hatte. Und Posthumus ist ihrer würdig; er ist von gleichem Schrot und Korn wie sie:

I will remain

The loyal'st husband that did e'er plight troth.  
My residence in Rome ... thither write, my queen,  
And with mine eyes I'll drink the words you send,  
Though ink be made of gall.

(Act I, sc. ii, v. 26–32)

Ich bleib' auf ewig

Der treuste Gatte, der je 'Treu' gelobte.  
In Rom nun wohn' ich.  
... dorthin schreibe,  
Und mit den Augen trink' ich deine Worte,  
Ist Galle gleich die Tinte.

Und als sie ihm einen Diamanten ihrer Mutter schenkt und ihm empfiehlt, ihn bis zu seiner nächsten Ehe nach ihrem Tode zu bewahren, braust er auf:

Imogen

But keep it till you woo another wife,  
When Imogen is dead.

Posthumus

How how? Another?

You gentle gods, give me but this I have,  
And sear up my embracements from a next  
With bonds of death! Remain, remain thou here,  
While sense can keep it on ... (Putting on the ring)

(Act I, sc. ii, v. 44–49)

Imogen

Bewahr' ihn, bis ein andres Weib du frei'st,  
Ist Imogen gestorben

Posthumus

Wie! ein andres? —

Ihr Götter laßt mir die nur, die ich habe,  
 Und wehrt mir die Umarmung einer andern  
 Mit Todesbanden! Bleib', o bleibe hier,  
 So lang' hier Leben wohnt! (er steckt den Ring an)

Endlich kommt nach langer Trennung von Posthumus die Zeit für ihre Bewährung. Sie folgt dem Rat ihres treuen Dieners Pisanio und flieht in Männerkleidung nach Milford-Haven, wo sich, wie man ihr verspricht, Posthumus aufhalten wird. Hier beginnt die dritte Etappe ihrer Zusammengehörigkeit mit Posthumus. Die erste — das sei dem Leser ins Gedächtnis gerufen — hatte sie am Hof ihres Vaters vor Posthumus' Verbannung verbracht; die zweite während der Verbannung, die durch die Wette mit Iachimo besonders qualvoll war. Jetzt aber, während der dritten Etappe, wächst sie täglich mehr über sich selber hinaus. Zuerst gewinnt sie die Sympathie ihrer noch unerkannten Brüder Guiderius und Arviragus, danach die des Pflegevaters der Brüder, Belarius. Sie geht mit ihnen ein Bündnis ein, es ist eine Art „entente tacite“, die sie empfinden, aber nicht beim Namen nennen. Als Guiderius ihrem Hauptfeind, dem *hateful* Cloten, das Haupt abschlägt, ahnt sie, daß er einer göttlichen Eingebung gefolgt ist. So wird in Milford-Haven der Grundstein zu einer hoffnungsfrohen Zeit gelegt, in der es keine Queen, keinen Cloten mehr geben wird und Cymbeline selber ein anderer sein wird. Später werden die beiden Brüder im Krieg gegen die römischen Eroberer eine bedeutende Rolle spielen und die Briten von ihnen befreien.

Imogen ist nicht nur treu und beständig, sie gehorcht nicht nur der unmißverständlichen Stimme ihres Herzens, sie ist auch überaus mutig, ja kühn und schnell entschlossen, wo es zu handeln gilt. Das ist vielleicht ihr hervorstechendster und bewundernswertester Zug. So ist sie mutig in dem Gespräch mit Cloten in Akt II, Sc. iii:

Imogen

... and learn now, for all,  
 That I, which know my heart, do here pronounce,  
 By th' very truth of it, I care not for you,  
 And am so near the lack of charity  
 (To accuse myself) I hate you: which I had rather  
 You felt than make 't my boast

(II, iii, v. 105—109)

Imogen

... Ein für Alle mal,  
 Ich, die mein Herz geprüft, beteure hier

Bei dessen Treu', ich frage nichts nach euch;  
 Und bin fast so der Nächstenlieb' entfremdet  
 (Ich klage selbst mich an), daß ich euch hasse;  
 Fühltet ihr's lieber, braucht' ich mich nicht dessen  
 Zu rühmen.

Und als Cloten ihren geliebten Posthumus in gemeiner, niederträchtiger  
 Weise beleidigt, antwortet sie stolz und im tiefsten betroffen:

Profane fellow,

Wert thou the son of Jupiter, and no more  
 But what thou art besides, thou wert too base  
 To be his groom: Thou wert dignified enough,  
 Even to the point of envy, if 'twere made  
 Comparative for your virtues to be styled  
 The under-hangman of his kingdom; and hated  
 For being preferr'd so well. ...

He never can meet more mischance than come  
 To be but nam'd of thee. His mean'st garment,  
 That ever hath but clipp'd his body, is dearer  
 In my respect, than all the hairs above thee,  
 Were they all made such men.

(ebd. v. 123—135)

Verworfenener Mensch!

Wärest du der Sohn des Zeus, und sonst so, wie  
 Du jetzt bist, wärest du doch zu niederträchtig  
 Sein Knecht zu sein; hoch wärest du geehrt  
 (Selbst um den Neid zu wecken, schätzte man  
 Euch beide nach Verdienst), würd'st du ernannt  
 In seinem Reich zum Unterbüttel; und  
 Gehaßt für unverdiente Gunst.

Kein größer Unheil kann ihn treffen, als  
 Von dir genannt zu seyn. Das schlechteste Kleid  
 Das je nur seinen Leib umschloß, ist teurer  
 Für mich als alle Haar' auf deinem Kopf,  
 Wär' jedes solch ein Mann.

Imogen zeigt hier Cloten ihre vollkommene Verachtung und läßt ihn ihre  
 absolute Überlegenheit spüren. Und sie ist kühn, ja geradezu verwegen,

als sie es wagt, nach Milford zu fliehen, obwohl sie genau weiß, daß sie dadurch den unüberwindlichen Zorn ihres Vaters auf sich ziehen wird.

Aber so dunkel auch die Wolken sind, die sich immer wieder über Imogens Schicksal zusammenziehen, das Stück endet versöhnlich. Dieser Gedanke muß hier untermauert und aus der christlich-optimistischen Weltsicht der letzten Schaffensjahre Shakespeares erklärt werden.

Yates hat mit vollem Recht darauf aufmerksam gemacht, daß Shakespeare Cymbeline zu seinem Titelhelden wählte, weil dieser nach der Chronik Holinsheds und der *History of the Kings of Britain* von Geoffrey of Monmouth zur gleichen Zeit regierte wie Kaiser Augustus. Seine Regierung verknüpften Shakespeare und seine Zeitgenossen wie auch schon das Spätmittelalter mit dem Beginn einer friedlichen Zeit, der Pax Romana, da sie mit der Geburt Christi zusammenfiel. Bekanntlich wurde die IV. Ecloge Vergils auf die Geburt des göttlichen Kindes, nämlich Christi gedeutet. Diese Interpretation paßt so ganz in Shakespeares Denken um 1610 hinein und wird seinem Spätwerk *Cymbeline* – wenn auch nicht *expressis verbis* – so doch in der Sache, zwischen den Zeilen, nutzbar gemacht und wird, so könnte man sagen, zur tragenden Säule eines Werks, das das Prinzip Hoffnung verkündet und aus ihm seine künstlerische und weltanschauliche Wirkung bezieht.

So wird hier am Ende des Stücks eine Zeit nahenden Friedens angekündigt, die auf die Zeit der römischen Kriege und Bürgerkriege folgen würde, ein goldenes Zeitalter, auf das auch Shakespeare in den letzten Lebensjahren für sein eigenes Land hoffte.

Der historische Cymbeline wird bereits von Spenser in der *Faerie Queene* genannt; die entsprechenden Verse werden des öfteren auch heute in der Sekundärliteratur zitiert, so in der Arden Shakespeare-Ausgabe<sup>19</sup>, bei Frances Yates<sup>20</sup> und anderen:

Next him *Tenantius* raigned, then *Kimbeline*  
 What time th' eternall Lord in fleshly slime  
 Enwombed was, from wretched *Adam's* line  
 To purge away the guilt of sinful crime:  
 O joyous memorie of happy time,  
 That heavenly grace so plenteously displayed;  
 (O too high ditty for my simple rime.)  
 Soon after this the *Romanes* him warrayed;  
 For that their tribute he refused to let be payd.

<sup>19</sup> S. Introduction der Arden Shakespeare Ausgabe zu *Cymbeline* S. XIX.

<sup>20</sup> Frances A. Yates, S. 42.

Nach ihm herrschte Tenantius, dann Kimbeline  
 Zu der Zeit, als der ewige Herr in fleischigem Schleim  
 Im Mutterleib lag, um von dem elenden Adamsstamm  
 Die Schuld des Sündenfalls zu sühnen;  
 O freudige Erinnerung an die glückliche Zeit,  
 Als himmlische Gnade sich so freigebig zeigte;  
 [o allzu hohes Lied für meinen einfachen Reim.]  
 Kurz danach bekriegt ihn die Römer,  
 Weil er sich weigerte, ihnen Tribut zahlen zu lassen.

Der historischen Überlieferung zufolge<sup>21</sup> war Imogen die Frau des trojanischen Vorfahren der britischen Könige, Brut, woran Spenser in der *Faerie Queene* erinnert<sup>22</sup>.

Die britische Beziehung zu Troja führt uns ihrerseits zu einer anderen Troja-Tradition, der französischen, die ihren ersten sagenhaften König Francus aus Troja stammen läßt.

So besteht eine geheime Beziehung zwischen den Frauengestalten verschiedener Kulturkreise: In ihnen wird oft nach einem „Ursprung“ welthistorischer Art gesucht; sie wollen an eine ehrwürdige Tradition anknüpfen. Das gilt insbesondere von den Tragödien Vondels *De Amsteldamsche Hekuba* und von Gysbreght van Aemstel, von Racines *Andromaque* wie schon vom *Cymbeline* Shakespeares.

#### b) Badeloch in Vondels *Gysbreght van Aemstel* (1637)

Badeloch, die Frau Gysbreghts van Aemstel — die erst Anfang des dritten Akts auf der Bühne erscheint — wird nicht wie Imogen von ihrer Stiefmutter verfolgt, nicht von ihrem Vater tyrannisiert und nicht mit Gewalt von ihrem Mann getrennt. Ihr Leben erscheint unkompliziert und ungetrübt, es wird nicht durch Konflikte und Spannungen beunruhigt, menschliche Niedertracht begegnet ihr kaum, sie genießt den inneren Frieden, den ihr die harmonische Ehe mit Gysbreght, einem Mann ganz nach ihrem Sinn, gewährt, sie erfreut sich der Sicherheit, deren sie bedarf, um zufrieden und in Übereinstimmung mit Gott und der Welt leben zu können. Ja sogar die Belagerung Amsterdams, die die Bewohner der Stadt (bis Ende des zweiten Akts) bedrückte, scheint aufgehoben zu sein.

Da aber bricht das Unglück über Amsterdam herein und reißt Badeloch aus ihrer Ruhe, trübt ihr bescheidenes Glück, ja droht es zu zerstören.

<sup>21</sup> Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, übers. von Lewis Thorpe, Penguin Books 1966, S. 119, nach Yates, Note I und Holinshed.

<sup>22</sup> Frances A. Yates, S. 49 und dazu Anm. 16: *Faerie Queene* II, x, 13.

Der Feind, die Männer von Haarlem, mit ihrem Feldherrn Willem van Egmond<sup>23</sup>, dringen heimtückisch auf einem Schiff in die Stadt ein und verwüsten sie in barbarischer Weise.

In derselben Nacht hat Badeloch einen Traum, der sie aus dem Gleichgewicht bringt, ihr das Gefühl der Geborgenheit und Sicherheit nimmt und ihr Herz mit entsetzlicher Bangigkeit erfüllt. Daß sie sich von diesem Traum so tief beeindruckt läßt, zeigt, wie sensibel sie ist, beweist, daß sie jegliche Gefahr spürt und alle Erschütterungen — sogar im Schlaf — registriert — wie ein Seismograph.

In diesem Traum erscheint ihr eine Tote, Machtelt (Mechthild), die Nichte Gysbreghts, und öffnet ihr die Augen für die realen Vorgänge da draußen. Der Feind sei keineswegs fort, erklärt Mechthild, sondern werde erst jetzt die Stadt bestürmen, besetzen und zerstören. Mechthild rät Badeloch im Traum, sofort mit den Ihren zu fliehen.

Völlig benommen und verstört erwacht Gysbreghts Frau aus diesem beängstigenden Traum. Als Bruder Peter plötzlich „Waffen, Waffen“ ruft, begreift sie, daß ihr Traum Wirklichkeit geworden ist. Gysbreght versteht nun, daß der Feind tatsächlich in der Stadt ist. Er läßt sich Helm und Rüstung bringen und will sich in den Kampf stürzen. Badeloch aber sieht die Sinnlosigkeit der Gegenwehr ein und ahnt, wieviel Leid der Kampf ihrem Mann bringen wird. „Nun lernen wir erst Haarlem und die Tücke Egmonds kennen“, ruft sie erbittert aus. Sie beklagt ihren Mann, der am Tage seinen Schmerz verbeißt und die Nächte mit Wachen zubringt. Die Szene zeigt ihr Einfühlungsvermögen, man sieht, wie sehr sie jede Herzregung, jeder Gedanke Gysbreghts beunruhigt, wie innig sie mit ihm verbunden ist.

Den dritten Akt beschließt der Chor der Klarissen, deren Kloster sich *extra muros* befindet (v: 903–930). Es ist Christnacht<sup>24</sup>, die Nacht von Christi Geburt, die die Menschheit mit Freude und Hoffnung erfüllen sollte. Aber nicht davon sprechen die Klarissen, sondern sie betrauern seherisch den bald beginnenden bethlehemitischen Kindermord<sup>25</sup>. Sie singen vom Hochmut des Herodes, der das Kindersterben verursacht hat. So stellen sie eine Gleichung zwischen den Opfern des Herodes und den in Amsterdam getöteten Kindern her. In diesem Chor ist Rahel die

<sup>23</sup> Willem van Egmond ist der Feldherr der Haarlemer.

<sup>24</sup> Andreas Gryphius läßt in Anlehnung an *Gysbreght van Aemstel* seinen *Leo Armenius* in der Christnacht spielen. Auch bei ihm geschieht in der Weihnachtsnacht Furchtbares: Leo Armenius wird ermordet.

<sup>25</sup> In der Barockzeit war das Thema in Malerei und Poesie sehr beliebt. Zur bildenden Kunst vgl. Pigler. In der deutschen Literatur denkt man z.B. an Klaj.

Mutterfigur, die die im Krieg trauernden Frauen beweint. In dem Chorlied der Klarissen werden Reminiszenzen an die *Troades* von Seneca wachgerufen, die Vondel 1625 übersetzt und *De Amsteldamsche Hecuba* genannt hatte<sup>26</sup>.

Zu Beginn des vierten Aktes hört man den Bericht über die Besetzung Amsterdams; man erfährt, wie eine Straße nach der anderen von den Haarlemern besetzt wurde. Die zweite Szene bringt dramatische Spannung in das Stück: Arend, der Bruder Gysbreghts, erscheint ohne ihn auf der Bühne. Badeloch ist entsetzt, ihn allein zu sehen: Von furchtbarer Unruhe gequält, stellt sie die bange Frage:

Heer Broeder, wel wat's dit?  
Hoe keertghe dus alleen?  
O God, war blijft mijn heer?  
Is hy gebleven?

(IV, v. 1073—1074)

Da kommt Arends erlösendes Wort:

Neen.

Herr Bruder, was ist nur dies?  
Wieso kehrst du jetzt allein wieder?  
Oh, mein Gott, wo ist mein Herr?  
Ist er tot (auf dem Schlachtfeld) geblieben?  
Nein!

Trotzdem wird Badeloch ihre Unruhe nicht los. Sie sieht den Kampf wie ein furchtbares Unwetter, in dem Gysbreght wie ein ruderloses Schiff umhertreibt (v. 1080—1081). Die innere Unruhe um ihren Mann ist ihr innerster Kern, sie wird sie nie ganz los, solange sie von ihrem Mann getrennt ist und um ihn bangt. Arend berichtet nun von den schrecklichen Morden, den Strömen von Blut, die er in Amsterdam gesehen hat.

Ein Loblied der Amsterdamer Bürger auf die Ehe bildet den Abschluß des vierten Aktes (v. 1240—1288). Dieses Lied bedeutet den emotionalen Höhepunkt von Vondels erstem großen Bühnenerfolg, seinem Durchbruch. Es ist ein klassisches Ehelied zu nennen, in dem die Ehe in einigen Haupt- und Grundbegriffen zusammengefaßt wird: zwei Seelen sind aneinander geschmiedet, sie sind in Lieb und Leid so fest aneinander gekettet, daß sie nicht mehr zu trennen sind. Wenn auch Mauern zu Trümmern zerbrechen — die Ehe bleibt immer bestehen.

<sup>26</sup> Zu diesem Werk vgl. W.A.P. Smit, *Van Pascha bis Noab*.

Bei den letzten Klängen des Liedes hört Badeloch jemanden an der Pforte rufen:

God lof, het is mijn heer, ick heb zijn stem gehoort.

(IV, v. 1288)

Gottlob, es ist mein Herr, ich höre seine Stimme.

Der fünfte Akt enthält einen Botenbericht über die grausame Zerstörung Amsterdams und den Untergang Bischof Gozewijns und der Nonnen des Klarissen-Klosters. Dieser Bericht ist eine erschütternde Märtyrergeschichte, durch die die Ermordung der Nonnen wie eine Heiligenlegende wirkt. Man denkt sofort an den Tod der zehntausend Jungfrauen, den Vondel zwei Jahre später in seinen *Maeghden*<sup>27</sup> vergewaltigen sollte. Der Bote drängt Gysbreght, einen Ausfall zu machen und das Schloß von den Belagern zu befreien. Durch das Fenster beobachtet Badeloch den Kampf und die Rückkehr Gysbreghts mit seinem zu Tode verwundenen Bruder Arend.

Gysbreght möchte Badeloch und die Kinder zur Flucht bewegen, um sie in Sicherheit zu bringen. Er selber aber will bis zuletzt auf dem Kampfplatz bleiben. Badeloch ist jedoch fest entschlossen, sich nicht vom Platz zu rühren und sich nicht von ihrem Mann zu trennen. Sie will mit ihrem Mann in den Kampf gehen und dann sterben:

Bestelme slechts een zwaerd,  
 ick ben bereid te vechten,  
 Te sterven aen de zy von mijnen vromen man.

(V, v. 1722)

Besorge mir ein Schwert,  
 ich bin bereit zu kämpfen,  
 zu sterben an der Seite meines frommen Mannes.

Und als Gysbreght sie mit der Bemerkung, sie habe ein Frauenherz, zurückweist, antwortet sie stolz, daß einst Frauen ebenso kämpften wie Männer<sup>28</sup>; auch seine Mutter sei eine stolze Heldin gewesen und habe Ysselstein verteidigt. Nun findet Gysbreght kein Argument mehr. Nur eines bleibt ihm: an ihren Gehorsam zu appellieren, den sie ihm schuldet. Erst das versschlägt: Badeloch ist bereit, mit den Kindern zu gehen.

Es erscheint ein Bote des Himmels, Raphael, und verhilft Gysbreght und Badeloch zur schnellen Entscheidung. Verteidigung sei vergebens,

<sup>27</sup> Vgl. meine Analyse der *Maeghden in Künstler, Grübler und Rebellen*, Bern 1967.

<sup>28</sup> Das ist wahrscheinlich eine Anspielung auf die *Germania* des Tacitus, die seit Mitte des 16. Jhs. zum Bildungsgut der Deutschen und Holländer gehörte.

sie mögen ihr angestammtes Erbe verlassen, denn ihre Heimatstadt sei verwüstet. In dreihundert Jahren werde Amsterdam schöner und stärker wiederaufstehen. Jetzt sollen Gysbreght und die Seinen in Preußen, in der Nähe der polnischen Grenze, eine neue Heimat suchen. Polen war nämlich damals, unter Wladislaus IV., ein friedliebendes Land, eine Zuflucht für alle, die ihre Heimat – wie z.B. Schlesien, das vom Krieg überzogen wurde, – verlassen mußten. So wurde König Wladislaus IV. von Opitz, Dach und auch Vondel als Friedensfürst gefeiert<sup>29</sup>. Raphael verspricht, Gysbreght und seine Familie in die neue Heimat zu geleiten, so wie er einst Tobias den Jüngeren und seine junge Braut Sarah in die Heimat zurückgeführt hat<sup>30</sup>. Gysbreght fügt sich dem Willen Gottes, der durch Raphaels Mund zu ihm spricht.

Der Gedanke des Erzengels, daß sich Gysbreght und Badeloch eine neue Heimat suchen müssen, ist einer der am modernsten anmutenden des ganzen Stücks. Das gilt sowohl für die Zeit Vondels wie auch für heute. Raphael will wohl sagen, man dürfe sich nicht sklavisch an die alte Scholle klammern, wenn sie durch Krieg oder irgendeinen anderen Kataklysmus nicht mehr bewohnbar ist. So verlassen Gysbreght und Badeloch ihre alte Heimat. So hatten Vondels Eltern und viele andere ihre Heimatstadt aus konfessionellen Gründen verlassen müssen. Gysbreght und Badeloch gehen nach Einsicht in das Unabwendbare freiwillig, sie wollen nicht den Verbleib in Amsterdam erzwingen. Sie fügen sich ohne Murren in das Schicksal, das ihnen – ganz unabhängig von ihrem eigenen Willen – auferlegt wurde. Raphael ist ein großer, menschlicher Lehrer; auch im Buch Tobias ist er es.

Die Zukunftsvision Raphaels am Ende des Stücks gehört zu den wesentlichen Eigentümlichkeiten Vondelscher Kunst. Solche Visionen eröffneten weite Horizonte und brachten jenes „déborder“ in die Dichtung, das Jean Rousset als charakteristisches Merkmal der Barockkunst herausstellte<sup>31</sup>. So sieht man in *Gysbreght von Aemstel* zum Schluß große, weite holländische Landschaften und blühende Städte vor sich. Man kann so auch die Verbindung zwischen einst und der Zeit, in der man lebt,

<sup>29</sup> Die drei Gedichte habe ich abgedruckt in *Die Gelehrte Welt des 17. Jahrhunderts über Polen*, Wien 1972.

<sup>30</sup> Die Geschichte von Raphael und den beiden Tobias war im 17. Jahrhundert sehr verbreitet. Sie entstammte dem apokryphen Buch Tobias. Die Jesuiten des deutschen Sprachgebiets führten mehrere Tobias-Stücke auf. Zwei Periochen davon habe ich abgedruckt in *Das Jesuitendrama*, Eine Periochenedition, Texte und Kommentare, Bd. I.

<sup>31</sup> Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*.

herstellen, vom verwüsteten Amsterdam von einst und der herrlichen Stadt von 1637 und der heutigen.

Versuchen wir zu präzisieren, zu welchem Typus von Ehefrauen Badeloch gehört. Es gibt eine Stelle, in der sie – im *Gysbreght van Aemstel* – ihr Verhältnis zu ihrem Mann und ihren Kindern klar definiert. Der folgende Dialog steht im fünften Akt:

Gysbreght

Zult ghy dan oirzaeck zijn dat beide uw kindern sneven?

Badeloch

v. 1702 Ick zou om eenen man wel bey mijn kinders geven.

Gysbreght

Beweeght uw kroost u niet, dit jongsken kleen en teer?

Badeloch

Niet luttel, maer mijn man beweeghtme noch al meer.

Veenerich

Wat schreitghe moeder lief? zijt ghy bedroeft om vader?

Badeloch

v. 1706 Om vader schrey ick, kind, en u en ons te gader.

Gysbreght

Uw moeder keert zich niet aen u noch uwe smart.

Badeloch

Met smarte baerde ick't kind, en droegh het onder 't hart.

Mijn man is 't harte self, 'k heb zonder hem geen leven.

v. 1710 'k Zal u, om lief noch leedt, bezwijcken noch begeven.

'k Belofde u hou en trouw te blijven tot de dood.

(V, v. 1702–1711)

Gysbreght

Willst du die Ursache sein, daß deine Kinder sterben?

Badeloch

Ich würde um einen Mann die beiden Kinder geben.

Gysbreght

Rühren dich die Kinder nicht, dieser Knabe klein und zart?

Badeloch

Nicht wenig, aber mein Mann rührt mich noch viel mehr.

Veenerich

Warum weinst du, liebe Mutter, bist du traurig um Vaters willen?

## Badeloch

Um Vater weine ich, Kind, und um euch und uns zusammen.

## Gysbreght

Deine Mutter kümmert sich nicht um dich und deine Schmerzen.

## Badeloch

Mit Schmerzen hab ich dieses Kind geboren und trug es unterm Herzen.

Mein Mann ist das Herz selber, ohne ihn kann ich nicht leben.

Nie werde ich dich aus Lieb oder Leid verleugnen noch verlassen.

Ich habe versprochen, dir treu zu bleiben bis in den Tod.

Badeloch liebt also ihre Kinder sehr, aber viel mehr liebt sie ihren Mann. Er ist ihr ein und alles, der wesentlichste Kern und größte Inhalt ihres Lebens; die Kinder stehen nur an zweiter Stelle. Er ist ihr Herz und ihre Seele; ohne ihn wird ihr Leben sinnlos. Nur ihm gilt ihre Treue bis in den Tod. Badeloch ist eine in sich geschlossene, aus einem Guß geformte, eindrucksvolle Frauengestalt. Sie vereinigt sehr große Eigenschaften miteinander: Zärtlichkeit und Gefühlswärme, Einfühlungstalent und Sensibilität, Intuition und Ahnungsvermögen; sie verbindet ihren eigenen starken Willen mit Gehorsam zu ihrem Mann und heroische Entschlußfähigkeit mit Einsicht in die Notwendigkeit des Unabänderlichen. Sie wirkt vorbildlich und nachahmenswert, ist die Idealfigur holländischer Weiblichkeit. War bei der Besprechung Imogens nur einmal von Troja die Rede, als darauf hingewiesen wurde<sup>32</sup>, daß die sagenhafte Tochter Cymbelines mit Brut, einem Nachkommen der Trojaner verheiratet war, so ist hier in *Gysbreght van Aemstel* Troja dem Dichter stets gegenwärtig: Zahlreich sind die Anspielungen auf Troja in Vondels Stück, vom Seepferd an, wie er das Schiff der Haarlemer nennt, die in Amsterdam eindringen, um sofort das Bild Trojas und des trojanischen Pferdes vor dem geistigen Auge des Zuschauers erstehen zu lassen, bis hin zum Schluß, wo Gysbreght mit den Seinen in eine neue Heimat zieht, wodurch ihm eine lange, mühevollen Reise auferlegt wird, genau wie Aeneas sehr lange unterwegs war und vieles zu bestehen hatte, bevor er die ihm von den *fata* bestimmte neue Heimat in Latium fand und dort endlich zur Ruhe kam. Die Zerstörung Amsterdams, die in dem Stück eingehend geschildert wird, der Brand der Stadt und das ganze Zerstörungswerk der Eindringlinge erinnern genau an die Zerstörung Trojas durch die Grie-

<sup>32</sup> Vgl. im vorliegenden Buch S. 29.

chen, die Vergil im II. Buch der *Aeneis* geschildert hatte<sup>33</sup>. Das bedeutet, daß Vondel den direkten, nachvollziehbaren Anschluß an die klassische Tradition suchte und sich als Nachfahr Vergils, als ein *Vergilius alter*, verstanden wissen wollte. Gleichzeitig schmeichelte er dem Amsterdamer Publikum von damals.

Der wichtigste Vergleichspunkt zwischen *Cymbeline* und *Gysbreght van Aemstel* ist ein anderer. In der Vorrede zu seinem Trauerspiel, die an Hugo Grotius<sup>34</sup> gerichtet ist, betont Vondel, daß er beabsichtige, hier ein Stück Nationalgeschichte auf die Bühne zu bringen, wie es Vergil in seiner *Aeneis*, Tasso im *Befreiten Jerusalem*, Ronsard in seiner *Franciade*, 't Hooft in seinem *Geraerd van Velsen* getan hatten. Der unerhörte Erfolg des Trauerspiels, das seine Uraufführung in der Amsterdamer Schauburg 1637<sup>35</sup> erlebte, beweist, daß er mit seiner Themenwahl einen ausgezeichneten Griff getan hatte. Das Stück war überdies glänzend aufgebaut, es enthielt viel Spannung und eine Reihe nationaler Charaktere, die Rembrandt<sup>36</sup> hätte malen können<sup>37</sup>.

### c) Andromaque in Racines Tragödie *Andromaque* (1667)

Ist Posthumus Leonatus, der Gatte Imogens, in *Cymbeline* nur selten sichtbar und greifbar, erhält Gysbreght van Aemstel in Vondels Stück bereits ein deutliches Profil, so ist in *Andromaque* Pyrrhus die überragende männliche Persönlichkeit, die auch noch den heutigen Leser mitreißt. Alle übrigen Figuren verblassen ihm gegenüber, sogar die ihn maßlos liebende Hermione. Racine hat in einer Reihe von Versen angedeutet, wie er Pyrrhus sah und wollte, daß er vom Zuschauer verstanden wird: als unabhängiger Geist, der einen Schlußstrich setzen möchte unter die lange Geschichte des griechisch-troischen Antagonismus, der langen Kämpfe, des Völkerhasses und Völkermordes. Er will Andromaque heiraten, was auch die Griechen, die von ihrer anti-troischen Befangenheit nicht loskommen können, auch dazu sagen mögen. Und ganz entrüstet ist er, der große Geist, über das Ansinnen der Griechen, den Sohn

<sup>33</sup> Vgl. Alfred Hermann, *Joost van den Vondels Gysbreght van Aemstel in seinem Verhältnis zum zweiten Buch Vergils Aeneis*, Diss. Leipzig 1928.

<sup>34</sup> Vondel lernte Grotius 1631 in Amsterdam kennen und blieb später mit ihm in Briefverkehr.

<sup>35</sup> Faktisch war dies am 3. Jan. 1638.

<sup>36</sup> Dies als *bommage* für G-s Hellinga, eine Anspielung auf sein schönes Buch über Vondel und Rembrandt.

<sup>37</sup> Der *Gysbreght* ist abgedruckt in Bd. III der Werke van Vondel, Amsterdam 1929, S. 530–600.

Hektors, den kleinen Astyanax, den Pyrrhus gefangenhält, aufzuopfern in der Befürchtung, er könne später einmal den Tod des Vaters rächen. An Oreste gewandt, sagt er:

On craint, qu'avec Hector Troye un jour ne renaisse:  
 Son Fils peut me ravir le jour que je lui laisse:  
 Seigneur, tant de prudence entraine trop de soin.  
 Je ne sçay point prévoir les malheurs de si loin.

(I, v. 193–196)<sup>38</sup>

Nun soll mit Hektors Sohn einst Troja neu  
 Erblüh'n, — er droht den Tod mir, dem ich ihn  
 Entzog? Wie viel Gefahren Eure Klugheit  
 Euch zeigt! Mich schreckt so fernes Unheil nicht.

Pyrrhus weiß sehr wohl, daß sein Zorn gegen die Besiegten maßlos war, aber nun ist er verraucht, seine Grausamkeit darf nicht über seinen Zorn hinausgehen, das wäre unmenschlich. Er gibt Orest — und nicht nur Orest — eine Lehre der Menschlichkeit:

Mon courroux aux Vaincus ne fut que trop sévère,  
 Mais que ma Cruauté survive à ma Colère?  
 Que malgré la pitié dont je me sens saisir,  
 Dans le sang d'un Enfant je me baigne à loisir?  
 Non, Seigneur. Que les Grecs cherchent quelque autre Proye,  
 Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troye,  
 De mes inimitiez le cours est achevé,  
 L'Epire sauvera ce que Troye a sauvé.

(I, v. 213–200)

Mein Zorn verraucht, soll meine Grausamkeit  
 Ihn überleben? Soll ich trotz des Mitleid's,  
 Das mich erfüllt, in eines Kindes Blut  
 Gemächlich baden? Nein, Orest, es mögen  
 Die Griechen sich ein andres Opfer suchen;  
 Sie mögen anderswo, was etwa noch  
 Von Troja blieb, verfolgen, — meine Feindschaft  
 Hat ausgelebt: was Troja's Fall verschont,  
 Das wird Epirus retten.

So entschieden, kategorisch und jede Widerrede, jegliches Gegenargument von vornherein ausschließend die Rede des Pyrrhus im Gespräch

<sup>38</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe von R.C. Knight und H.T. Barnwell, Librairie Droz, Genf 1977; Übersetzung von Dora von Gagern, Wien 1884.

mit Orest gewesen war, so sanft und mild, so warm und menschlich wird er in seinem Zwiegespräch mit Andromaque (I, iv). Die griechische Menschlichkeit, von der Racine als Kenner dieser Kultur und Literatur<sup>39</sup> so viel wußte — sie kommt hier in einer Weise zu Wort, die bis zu einem gewissen Grade den Thoas in Goethes *Iphigenie* vorwegnimmt. Sollten die Griechen mit einer Flotte von tausend Schiffen kommen und den Tod ihres Sohnes fordern — würde er ihm, koste es auch sein Leben, zu Hilfe eilen. Er setzt alles aufs Spiel — für Andromaque. Allerdings erwartet er etwas von ihr: „un regard moins sévère“ (v. 290). Und ganz zart formuliert er seine Hoffnung:

En combattant pour vous, me sera-t-il permis  
De ne vous point compter parmy mes Ennemis?  
(I, iv, v. 295–296)

Sag' mir, wirst Du dann  
Mit einem Blick der Liebe mich belohnen?  
Vom Griechenvolk gehaßt, von allen Seiten  
Bedroht, muß ich auch Dich als Feindin sehn?

Als Andromaque ihn drängen möchte, dennoch seine frühere Braut Hermione zu heiraten, ist er im tiefsten verletzt. Es ist geradezu eine Zumutung für ihn, denn er hat sich nun endgültig für Andromaque entschieden. Als er jedoch sieht, daß seine Lage hoffnungslos ist, ist auch seine Geduld, seine Langmut, seine Zärtlichkeit zu Ende. Er wird versuchen, sie zu hassen. Vorläufig wenigstens.

Andromaque gehört zu den absolut monogamen Frauen, denen der Gedanke an einen anderen Mann völlig unerträglich ist. Sie wird, sollte sie auch noch fünfzig Jahre leben, dem Andenken Hektors ewig treu bleiben. In allen Akten dieser Tragödie ist Hektor stets gegenwärtig, bleibt er der unsichtbare Held des Trauerspiels<sup>40</sup>. Er lebt in einer Weise in Andromaque, daß sie in allen kritischen Situationen an sein Grab geht, um ihn zu befragen, wie sie sich verhalten solle. So tragen alle ihre Entschlüsse die Signatur Hektors, sind als Emanation seines Wesens zu verstehen. Solche Beziehungen zu Gräbern und Toten haben in der

<sup>39</sup> Über Racines Verhältnis zu Griechenland vgl. R.C. Knight, *Racine et la Grèce*, Neudruck Paris, Nizet 1974.

<sup>40</sup> Ich glaube nicht wie Jacques Schérer, daß Hektor erst von Anfang des vierten Aktes an „un personnage fort important du drame“ wird, weil er ihr dann ihr künftiges Verhalten diktiert. Er ist von Anfang an „un personnage fort important“, sonst hätte seine Empfehlung kein Gewicht. Jacques Schérer, *Racine et/ou la Cérémonie*, Presses Universitaires de France 1982, S. 186.

Literatur eine lange Tradition. Von Shakespeare über Klopstock zur Romantik ließen sich viele Beispiele nennen. So hat Racine hier seiner *Andromaque* ein großes Motiv der Weltliteratur einverleibt. Durch dieses Motiv verbindet unsere Tragödie Transzendenz und Immanenz, und ihre offene Form — vage Andeutung des Ausgangs — weist sie als Meisterwerk des Barock aus<sup>41</sup>.

Hektor ist aber auch der unsichtbare Gegenspieler des Pyrrhus, des Sohnes des Achilles, der Hektor tötete. Andromaque will ihren und Hektors Sohn Astyanax retten, damit er weiterlebe und der Stamm des Priamus, das Andenken der Troer in ihm erhalten bleibe. Keinen Augenblick denkt sie daran, ihn zu einem Rächer Hektors zu erziehen.

Die Liebe zu ihrem Sohn ist das zweite Kennzeichen ihrer klassischen Stilisierung. Diese Liebe ist um so stärker, als Astyanax sie an Hektor erinnert: in all seinen Zügen, seinem Lächeln, seinen Bewegungen. Sie ist bereit, eine Scheinehe mit Pyrrhus einzugehen, um auf diese Weise ihren Sohn zu bewahren. Sie hat tiefes Vertrauen zu Pyrrhus und ist überzeugt, daß er auch nach ihrem Tode weiterhin die Vaterstelle in seinem Leben einnehmen wird. Dieses Vertrauen ehrt sie. Später, nachdem Pyrrhus am Altar meuchelmörderisch getötet worden war, nimmt sie die Pflichten einer liebenden Witwe auf sich und ordnet ein ehrenvolles Begräbnis für ihn ab; sie bleibt ihm im tiefsten dankbar für seinen Willen, den kleinen Astyanax zu retten. Und wir wissen — zumindest durch Antigone — was ein Begräbnis für einen Griechen bedeutete, und so ehrt sie ihn, wie es einem griechischen Mann zukommt.

In ihren Gesprächen mit Pyrrhus legt sie eine bewundernswerte Würde an den Tag. Sie ist immer taktvoll und bewahrt in jedem ihrer Worte Maß. Wenn man von nationalen Stereotypen ausgeht, ist *sie* die Griechin und Hermione<sup>42</sup>, die von den Furien der Eifersucht Getriebene, die Barbarin. Den Gegensatz der beiden Frauen hat Racine hervorragend herausgearbeitet. Er hat in all seinen Bühnenwerken Kontrastfiguren geschaffen; das gibt ihnen die Spannung, die durch die Musik der Sprache noch eindringlicher gemacht wird.

Wie es Racine versteht, von einer scheinbar alltäglichen Familientragödie ausgehend, immer weitere Kreise zu ziehen und eine große Menschheitstragödie daraus zu machen, nämlich die des zu überwindenden Völkerhasses, der durch die Beschränktheit nationalistischer Gruppen trotz

<sup>41</sup> Ich spiele hier auf Wölfflins „offene Form“ an sowie auf das „déborder“ Jean Roussets.

<sup>42</sup> Zu Hermione und ihren Göttern vgl. Maurice Delcroix, *Le sacré dans les Tragédies profanes de Racine*, S. 30–31.

des besten Willens einiger Großen dennoch nicht überwunden wird<sup>43</sup> – das ist so große Kunst, daß ich dieser Konzeption nichts Vergleichbares im 17. Jahrhundert zur Seite zu stellen wüßte.

Andromaque hätte – ihrer Veranlagung nach – die ebenbürtige Partnerin des Pyrrhus werden können, aber sie wurzelte zu tief in althergebrachten Anschauungen ihres Volkes, sie gehörte noch ganz der Ära des Patriarchats an, sie konnte sich von den ererbten und anerzogenen Vorstellungen nicht lösen. Deshalb rechnen wir sie ganz zum Typus der klassischen Ehefrau, wie wir ihn z.B. in der Bibel finden.

Ein einziges Mal demütigt sich Andromaque in diesem Stück. Natürlich tut sie dabei ihrer Natur Zwang an, aber sie tut es um ihres Sohnes willen. Sie bittet ihre Rivalin Hermione, sich bei Pyrrhus dafür einzusetzen, daß Astyanax an einem Ort versteckt wird, wo ihm keine Gefahr droht. Sie selber, Andromaque, habe sich im Trojanischen Krieg bei ihrem Gatten Hektor für Hermione verwendet, als die Troer ihre Mutter Helena bedrohten. Aber es ist nicht gut, wenn man seiner Natur Gewalt antut: Andromaque erreicht gar nichts. Die trockene Redeweise Hermiones zeigt ihre Kälte, ihre vollkommene Gleichgültigkeit fremdem Leid gegenüber. Aber was erwartet man auch von der Tochter Helenas? (Sc. III, iv).

In Sz. III, vi stehen Pyrrhus und Andromaque nebeneinander, aber Andromaque wagt nicht, ihn anzuschauen. Sie verbirgt ihre Blicke vor ihm. Sie ist völlig verunsichert, sie ist nicht mehr die selbstbewußte, stolze, königliche Frau. Sie ist gedemütigt worden: Pyrrhus hat seine

<sup>43</sup> In dieser Richtung gehen die Erörterungen Roland Barthes' *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil 1963. Ich zähle sie zu den bedeutendsten Entdeckungen der Racine-Forschung neuerer Zeit. Die *vita nuova*, von der Roland Barthes spricht, ist eben die, daß man den alten Haß und den Vendetta-Gedanken auslöscht und einen Neubeginn initiiert. Sind wir nicht Zeugen einer solchen Kehrtwende, eines solchen Neubeginns? Die spätere Racine-Forschung hat Roland Barthes entweder mißverstanden oder seine These ignoriert. Sehr allgemein sagt z.B. Jacques Schérer „le poids du passé sur ses personnages est lourd“ (S. 184), was viel zu allgemein ist. Denn für Pyrrhus ist die Vergangenheit etwas ganz anderes als für Andromaque. Er hat sie mitgestaltet und trägt Schuld an ihr, sie aber hat sie erlitten. Von ihm erwartet man eine Geste der Wiedergutmachung, sie aber kann diese Geste annehmen oder zurückweisen, weil es für ihr entsetzliches Leid und ihre schmerzlichen Verluste überhaupt keine Wiedergutmachung geben kann. Ob dies nun tatsächlich Racines Gedanke war oder nicht, ist schwer auszumachen, aber dieser Gedanke wäre seiner absolut würdig. Daß Racine jedoch immer wieder zu neuen und fruchtbaren Ansätzen der Interpretation Anlaß gibt, spricht für seine die Zeiten überdauernde Größe. Eléonore Zimmermann spricht in *La Liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Stanford French and Italian Studies 24, Anma Libri 1982 ebenfalls zu allgemein von „le passé“. Sie zitiert Roland Barthes und schreibt: „Le passé est prison, il est joug, il empêche le développement de la personnalité, il s'oppose à toute croissance“ (S. 30–31). Aber das ist viel zu vage und trifft nicht ins Schwarze.

Drohung wahrgemacht und will Hermione heiraten<sup>44</sup>. Erst als Pyrrhus laut und vernehmlich verkündet, daß er Astyanax den Griechen ausliefern wolle, bricht Andromaque das unerträgliche Schweigen. Ob er denn nach so vielen Freundschaftsbeweisen kein Mitleid mehr mit ihr habe? Er habe doch zuvor für sie so vielen Gefahren getrotzt!

Pyrrhus

J'étais aveugle alors, mes yeux se sont ouverts.  
 Sa grâce à vos désirs pouvoit être accordée.  
 Mais vous ne l'avez pas seulement demandée.  
 C'en est fait.

(Sc. III, vi, v. 908—911)

Damals war ich blind, —  
 Jetzt bin ich — leider — sehend. Gnade konnt' ich  
 Damals gewähren, — hast Du nur darum  
 Gebeten? Jetzt ist es zu spät!

Also, Pyrrhus wollte gebeten werden, sie aber war zu stolz dazu. Das sei ihr Fehler gewesen. Andromaque möchte sich herausreden, ihren Stolz entschuldigen. Aber Pyrrhus glaubt ihr nicht. Er fühlt ihren Haß: Sie will seiner Liebe nichts zu danken haben<sup>45</sup>.

Dennoch versucht sie noch einmal, sein Mitleid zu erregen. Sie habe sich glücklich gepriesen, in sein Land gekommen zu sein, habe gehofft, das Gefängnis des Astyanax werde sein Asyl werden. So sei auch Priamus von Achill geehrt worden. Von ihm, Pyrrhus, habe sie noch mehr erwartet: Sie habe Pyrrhus für großmütig gehalten. Es bleibe ihr nur noch die Hoffnung, im Grab mit Hektor vereint zu sein (III, vi, v. 911—947).

Aber Pyrrhus bringt es nicht fertig, ewig zu zürnen, ewig zu hassen. In Sz. III, vii beginnt er ein neues Gespräch mit ihr. Und wieder wendet sie sich von ihm ab!

Mais Madame, du moins tournez vers moi lez yeux.  
 Pourquoi me forcez-vous vous-même à vous trahir?  
 Au nom de votre fils, cessons de nous haïr.  
 A le sauver enfin, c'est moy qui vous convie.  
 Faut-il que mes soupirs vous demandent sa vie?

<sup>44</sup> Daß Pyrrhus wankelmütig ist, ja in seiner Situation — als Grieche, der eine Troerin liebt und heiraten will — wankelmütig sein muß, hat natürlich die Forschung längst erkannt.

<sup>45</sup> Von solchen und ähnlichen Formulierungen ausgehend, hatte Jacques Schérer gewiß recht, *Andromaque* als Tragödie des Hasses zu definieren. „La haine est partout dans *Andromaque*“, sagt er (S. 111).

Faut-il qu'en sa faveur j'embrasse vos genoux?  
Pour la dernière fois, sauvez-le, sauvez-vous.

(III, vii, v. 952—960)

Wende Deinen Blick nicht ab,  
Andromache, nur Ein Mal sieh mich an,  
Ob ich ein strenger Richter bin, ein Feind,  
Der tun will, was Dich schmerzt. Warum zwingst Du,  
Du selbst zur Feindschaft mich? Laß unsern Haß  
Uns enden! Denk' an Deinen Sohn! Muß ich  
Dich jetzt beschwören, ihn zu retten, ich  
Mit Tränen um sein Leben betteln, — ich  
Für ihn Dein Knie umfassen? Rette ihn,  
Und rette Dich!

Nach diesen eindringlichen Worten, aus denen seine so lange zurückgehaltene Liebe noch einmal spricht, wird er genauso bestimmt und unwider-ruflich wie in Sz. I, ii, wo er Orest seinen unumstößlichen Entschluß mitteilt, Astyanax nicht auszuliefern. Er teilt Andromaque seinen Entschluß mit, Hermione zu entsagen, Andromaque zu heiraten, aber sie muß sich entscheiden, sofort, bevor es zu spät ist (III, viii, v. 963—966)<sup>46</sup>.  
Aber

Mais ce n'est plus, Madame, une offre à dédaigner.  
Je vous le dis, il faut périr, ou régner.  
Mon cœur, désespéré d'un an d'ingratitude,  
Ne peut plus de son sort souffrir l'incertitude.  
C'est craindre, menasser, & gémir trop long-temps.  
Je meurs, si je vous pers, mais je meurs, si j'attens.

(III, vii, v. 967—972)

Ich biete Dir's  
Zum letzten Mal. Es gibt nicht and're Wahl:  
Herrsch' oder stirb! Mein Herz will länger nicht  
Die Qual der Ungewißheit dulden. Fürchten,  
Bitten und droh'n — verzweifeln, — viel zu lang schon  
Ertrag ich's. Sterben muß ich ohne Dich, —  
Auch — wenn Du so mir nah' bist.

Das tiefe Gefühl der Zusammengehörigkeit mit ihrem toten Gatten Hektor kommt in dem Gespräch mit ihrer Vertrauten Cephise besonders

<sup>46</sup> Auf diesem ständigen Auf und Ab beruht die große Spannung der Tragödie und wohl auch ihr ungeheurer Erfolg.