



"De stormen van natuur en vrindschap tegenstaan!"
J. Nomsz, *Anthonius Hambroek, of de Belegering
van Formoza. Treurspel.* (1775)

Bettina Noak

PUBLICATIEDATUM 21 AUGUSTUS 2001

ARTIKELNUMMER 01.09

SAMENVATTING

In dit artikel wordt – uitgaand van de studie van A. de Haas over het Nederlandse toneel in de 18e eeuw – aangetoond, hoe Joannes Nomsz in zijn treurspel *Anthonius Hambroek, of de Belegering van Formoza* (1775) een poging onderneemt de Frans classicistische toneelconventies te verzoenen met nieuwe inzichten, vooral met betrekking tot de nationale stof en de poëtische gerechtigheid. Nomsz' drama trekt daarnaast de aandacht door de daarin uitgewerkte confrontatie tussen christendom en heidendom die resulteert in een kritische houding tegenover het Nederlandse koloniaalbeleid, mogelijk mede onder de invloed van O.Z. van Harens stuk *Agon, Sulthan van Bantam* (1769).

SUMMARY

This article shows – starting from A. de Haas' boek on the Dutch theatre in de 18th century - how Joannes Nomsz in his drama Anthonius Hambroek, of de Belegering van Formoza (1775) tries to combine the conventions of the French classicist dramatical theory with new ideas, especially on the national matter and the poetic justice. Moreover Nomsz' play seems interesting because it shows the confrontation between the pagan and the christian world, which results in a critical attitude towards the Dutch colonial policy. In doing so, Nomsz was possibly affected by the play Agon, Sulthan van Bantam (1769) by O.Z. van Haren.

EINLEITUNG

1874 wird das neue Gebäude des Amsterdamer Stadttheaters auf dem Leidseplein feierlich eingeweiht. Zu den an der Außenseite der Logen auf Ehrenschilden verewigten, bedeutenden niederländischen Dramenautoren zählt neben Coster, Vondel, Langendijk, van Merken, Bilderdijk, Wiselius und van Lennep auch Joannes Nomsz. So ehrt die Stadt Amsterdam einen ihrer produktivsten und populärsten Theaterschriftsteller, dessen vaterländische Schauspiele wie *Maria van Lalain* (1778), *Ripperda* (1779), *Michiel Adriaansz de Ruiter* (1780) und *Oldenbarneveld* (1787) die glorreiche Vergangenheit der niederländischen Republik mit großem Erfolg auf der Bühne verewigten.¹ Nomsz, 1738 in Amsterdam geboren, hinterließ mehr als 160 literarische Arbeiten, darunter 55 Theaterstücke, die er teilweise aus dem Französischen übersetzte, wobei sein Interesse vor allem den Werken Voltaires galt. Ferner verfaßte er zwei vaterländische Epen, *Willem de Eerste, of De grondlegging der Nederlandsche vryheid* (1779) sowie *Maurits van Nassau, Prins van Oranje* (1789).² Nomsz galt bereits seinen Zeitgenossen als umstrittene Figur, vor allem, weil er sich in den Auseinandersetzungen zwischen Prinzgesinnten und Patrioten als politisches Chamäleon erwies: "Waarom mag Nomsz een huichelaar wezen? / Hy 's by den prins oranje en speelt voor kees by keezen."³ In den späteren Lebensjahren wirtschaftlich glücklos, starb er 1803 im Armenhaus. Seine Schauspiele jedoch, wie stark sie seitens der literarischen Kritik auch angegriffen wurden, blieben bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein Publikumsmagneten.

Etwa um das Jahr 1760 geht, so hat A. de Haas in ihrer ausführlichen Studie zum niederländischen, französisch-klassizistischen Drama des 18. Jahrhunderts nachgewiesen, der Konsens darüber verloren, was als gutes Theater zu gelten habe. Die seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts gültige und in den Niederlanden weithin akzeptierte französisch-klassizistische Dramenpoetik wird von neuen Entwicklungen, etwa der *comédie larmoyante* in Frankreich oder des *bürgerlichen Trauerspiels* in Deutschland, in Frage gestellt.⁴ De Haas kennzeichnet in ihrer Untersuchung drei Strömungen von Dramenautoren, die auf diese Veränderungen reagieren: Erstens Schriftsteller, die einen drastischen Bruch mit dem älteren Regelwerk anstreben und sich einem "realistischeren"

¹ Zu Nomsz siehe Mattheij (1980).

² Zu den Epen Smit (1983), II, 775-803.

³ Zitiert nach Mattheij (1980), 113.

⁴ Zum Folgenden de Haas (1998), 261-279.

Drama jenseits der alten Ständeklausel öffnen, das die dramatischen Akzente des "gewöhnlichen", bürgerlichen Lebens entdeckt und auf die Bühne bringt. Ein Vertreter dieser Richtung, die übrigens auch die herkömmlichen Genreabgrenzungen in Frage stellt, ist M. van der Winden mit seinem ersten niederländischen "Sittenspiel" *De vriendschap* (1760).⁵ Zweitens streben einige Dramatiker, wie etwa W. Bilderdijk, die Erneuerung der Tragödie nach dem klassischen griechischen Muster an. Schließlich geht es drittens manchen darum, die bisherige klassizistische Richtung fortzusetzen, sie jedoch den poetologischen Anforderungen der neueren Zeit zu öffnen. Zu diesen Autoren zählt J. Nomsz.⁶

Im folgenden Artikel soll anhand von Nomsz' ursprünglichem Trauerspiel *Anthonius Hambroek, of de Belegering van Formoza* (1775) gezeigt werden, wie der Dichter einerseits zwar die klassizistische Regelpoetik handhabt, sich jedoch andererseits poetologischen Neuerungen wie inhaltlichen Konflikten öffnet, die sich aus seiner Stoffwahl ergeben.⁷ Denn der Autor bringt in seinem Stück nicht nur einen vaterländischen Helden, sondern gleichzeitig einen christlichen Blutzeugen auf die Bühne. Mit diesem Rückgriff auf das Genre des Märtyrerdramas fordert Nomsz – so behauptet er jedenfalls im Vorwort – zugleich ideologische Schwierigkeiten heraus.⁸ Nicht nur der literarische Konsens über die Poetik des Theaters, sondern auch die allgemeine, ideologische Akzeptanz des christlichen Wertekanon wird augenscheinlich zu seiner Zeit in Frage gestellt.

ANTHONIUS HAMBROEK ALS HOLLÄNDISCHER REGULUS

Nomsz' Drama behandelt einen Aspekt der niederländischen Kolonialgeschichte, nämlich die Belagerung der niederländischen Stellungen auf Taiwan (Formosa) durch den chinesischen Heerführer "Coxinga" (Cheng Ch'eng-kung) im Jahre 1661, dem es schließlich gelang, die Niederländer fast vierzig Jahre nach ihrer Landung auf Taiwan von

⁵ *De vriendschap*. Amsterdam, Iz. Duim 1760. Zur neuen Poetik siehe auch die Artikel von Wijngaards über Cornelis van Engelen, *Eene wysgeerige verhandeling over den schouwburg in 't algemeen* (1775); Wijngaards (1964), (1965), (1976).

⁶ De Haas (1998), 263.

⁷ Ich benutzte die über Internet zugängliche Ausgabe des CENETON-Projektes unter <http://www.let.leidenuniv.nl./dutch/ceneton/Hamb1775.htm>, hrsg. von Chen Rong-Zhen.

⁸ Voorbericht, p. 2.

der Insel zu vertreiben.⁹ In seinem *Voorbericht* stellt Nomsz den historischen Stoff seines Dramas ausführlich dar, wobei er sich unter anderem auf die gerade 1775 neuaufgelegte *Reistogt naar en door Oostindiën* (urspr. 1676) von Wouter Schouten beruft.¹⁰

Mit dieser Stoffwahl schließt sich Nomsz wohl ganz bewußt jenen Autoren der siebziger Jahre an, die die Tradition des vaterländischen Trauerspiels in den Niederlanden neu beleben wollten.¹¹ Nicht mehr die im klassizistischen Drama so häufig bemühte antike Geschichte und Mythologie, die der Erlebniswelt der Zuschauer so unendlich fern steht, sondern Helden aus dem eigenen Volk sollen nun auf die Bühne gebracht werden, wobei man sich ausdrücklich auf das eigene dramatische Erbe beruft. Ein anonymes Theaterliebhaber formuliert diesen neuen Anspruch im Jahre 1773 so:

Ik zou 'er ook voor weezen, dat men in de Historiestukken wat minder bezig bleef met het Fabulägtige, met de Troijaansche, Romeinsche, Grieksche en andere alöude Historiën [...]. Waaröm niet meer tot onze Lands Geschiedenissen, ja tot uwe Stads Historiën gekomen? [...] hoeveel toeloop hebben een *ontzet van Leiden*, een *Willem den Isten*, een *Grave van Egmond en Hoorn*, een *Gysbert van Amstel* enz. niet!¹²

Der vaterländische Stoff, so macht Nomsz' Drama deutlich, kann die antiken Geschichten sogar übertreffen. Im Vorwort zu seinem *Anthonius Hambroek* verweist der Autor auf die Übereinstimmung seines Helden mit dem Beispiel des römischen Konsuls M. Attilius Regulus, der im Ersten Punischen Krieg (264-241) von den Karthagern gefangengenommen und nach Rom geschickt wurde, um dort einen für Karthago günstigen Friedensschluß auszuhandeln.¹³ Obwohl er wußte, daß er nach seiner Rückkehr nach Karthago – zu der er sich eidlich verpflichtet hatte - im Falle des Scheiterns seiner

⁹ Zur taiwanesischen Geschichte siehe im Internet <http://www.leksu.com/leksu-e.htm>, wo auch die niederländische Periode ausführlich behandelt wird. Ferner die Quellenpublikation von Cheng Shaogang (1995).

¹⁰ Voorbericht, p. 2. Neben Schouten nennt er F. Valentyn, *Oud en Nieuw Oost-Indien*. 5 Bde. Dordrecht / Amsterdam 1724-1726 als Gewährsmann, zu den Quellen siehe auch Worp (1903-1907), II, 148 Anm. 2. Die Frage, inwieweit Nomsz seine Quellen manipuliert, um den Intentionen des Dramas – etwa dem Gegensatz zwischen „Heiden“ und „Christen“ - Nachdruck zu verleihen, wurde im Rahmen des vorliegenden Artikels nicht näher untersucht; sie könnte weiteren Aufschluß über die Herangehensweise des Dichters an seinen Stoff bieten.

¹¹ Dazu de Haas (1998), 64-66, 271-273.

¹² Zitiert nach de Haas (1998), 271. Der Autor verweist nach R. Bontius, *Beleg en ontzet der stad Leiden* (1645); C. Bruin, *Dood van Willem den Eersten* (1721); Th. Asselyn, *Dood van de graaven Egmond en Hoorne* (1685) sowie J.v.d. Vondel, *Gysbreght van Aemstel* (1637).

¹³ Voorbericht, p.1.

Mission den Tod zu erwarten habe, trat er im Senat gegen den Waffenstillstand mit dem Feind und für eine bedingungslose Fortführung des Krieges im römischen Interesse auf, kehrte dann nach Karthago zurück und wurde dort grausam ermordet.¹⁴ Mit diesem Vorbild nun vergleicht Nomsz seinen Helden, der die Beispielhaftigkeit der holländischen Vaterlandsliebe erweisen soll, die alle persönlichen Belange hinter ihre Pflichterfüllung als Vorkämpferin des Christentums in einer heidnischen, kolonialen Welt zurückstellt. Dabei ist es vor allem seine christliche Standhaftigkeit, die Hambroek – so wird die weitere Analyse des Stückes zeigen – vor allen anderen Figuren des Dramas auszeichnet. Mit dieser gleichsam vom höheren Licht christlicher Religiosität erleuchteten *constantia* übertrifft Hambroek damit Regulus, der als heidnischer, römischer Politiker einer irdischen Tapferkeit unterworfen bleibt. Hier bringt Nomsz demnach das auch in der niederländischen Dramenliteratur des siebzehnten Jahrhunderts verbreitete Prinzip der *aemulatio* zur Anwendung, das den antiken Dramenvorlagen durch die Verchristlichung des Stoffes einen höheren Sinn verleiht.¹⁵

INHALT UND FORM DES DRAMAS

Coxingas Landung auf Formosa geschah so unerwartet, daß es einigen Niederländern, darunter dem Prediger Anthonius Hambroek mit seiner Frau und zwei Kindern, nicht mehr gelang, in die starke niederländische Festung Zeelandia zu flüchten. Sie werden von den Chinesen gefangengenommen, die das Fort Zeelandia mit einer mächtigen Streitmacht belagern. Nachdem die Niederländer Coxinga eine militärische Niederlage beigebracht und dabei die Grausamkeit des Eroberers gegenüber seinen christlichen Gefangenen kennengelernt haben, ist das Fort Zeelandia für Coxinga noch uneinnehmbarer geworden. Daher versucht er, nicht auf dem Wege der militärischen Gewalt, sondern der List zum Zuge zu kommen. Er sendet den betagten Hambroek nach Zeelandia zum Oberbefehlshaber der niederländischen Truppen, Fredrik Cajet, mit der Botschaft, das Leben Hambroeks gegen die Übergabe der Festung eintauschen zu wollen. Um

¹⁴ Pauly (1968), IV, 1368-1369.

¹⁵ Berühmte Beispiele sind Vondels *Hierusalem verwoest* (1620) – eine *aemulatio* von Senecas *Troades*, der *Gysbreght van Aemstel* als übertreffende Imitation der *Aeneis* Vergils und *Jeptha* (1659) als *aemulatio* von Euripides' *Iphigenia in Aulis* sowie Buchanans *Jephtes*; dazu Smits-Veldt (1991), 84-85, 97-98 und Smits-Veldt in Vondel (1994), 13-15.

Hambroeks Rückkehr zu erzwingen, droht Coxinga damit, andernfalls dessen Frau und Kinder auf grausame Weise zu ermorden.

Hambroeks Auftrag bringt Fredrik Cajet in einen schweren Gewissenskonflikt. Seit Jahren ist er mit dem Prediger befreundet, zudem ist sein Sohn Fredrik Junior mit Cornelia Hambroek, der Tochter des Pfarrers, verheiratet. Das junge Paar hält sich ebenfalls in Zeelandia auf und besonders Cornelia versucht, den Oberbefehlshaber mit weiblichem Gefühlssturm zu erweichen und die Übergabe der Festung und damit die Rettung ihres Vaters zu erzwingen. Außerstande, eine Entscheidung zu treffen, überläßt es der verzweifelte Cajet schließlich Hambroek selbst, sich für die niederländische Ehre und damit weiteren Widerstand gegen die "chinesischen Barbaren" oder für sein Leben zu entscheiden. Der Chinese Xamti, ein Bote Coxingas, der Cajets Entscheidung entgegennehmen soll, ist von Hambroek so beeindruckt, daß er ihm helfen will und ihm den Freitod als letzten Ausweg vorschlägt, um die Festung zu retten und gleichzeitig der schändlichen Hinrichtung durch Coxinga zuvorzukommen. Hambroek jedoch, erfüllt von tiefstem Vertrauen auf seinen christlichen Glauben, zieht es vor, lieber sein Leben zu verlieren als den Erpressungen eines Barbaren zu weichen. Er kehrt zu Coxinga zurück und wird dort vor den Augen seiner Familie enthauptet.

Nomsz' Drama weist wichtige Merkmale der französisch-klassizistischen Tragödie auf.¹⁶ Strikt durchgeführt sind die drei Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit, eine Regel, von der Nomsz in seinen späteren Dramen gelegentlich abweicht.¹⁷ Ebenso beständig folgt der Autor den Vorschriften, die die Einteilung der Akte festlegen und die eng mit der Einhaltung der Einheiten verknüpft sind.¹⁸ Nachdem der erste Akt seine expositionelle Funktion erfüllt, indem die schwierige Lage der in Zeelandia Eingeschlossenen und ihr Bangen um die Familie Hambroek und die anderen von Coxinga bedrohten Christen dargestellt wird, treiben die drei mittleren Akte die Handlung zu stets größerer Spannung für das Publikum, die übrigens im vierten Akt, mit dem Antrag Xamtis, der Hambroek den Selbstmord als einziges ehrenrettendes Mittel aus seiner verzweifelten Lage vorschlägt und der Zurückweisung dieses Remediums durch den

¹⁶ Zur klassizistischen Poetik siehe Pels (1978); Harmsen (1989) und de Haas (1998).

¹⁷ Worp (1903-1907), II, 149. Zu den Vorschriften hinsichtlich der drei Einheiten de Haas (1998), 87-113; Harmsen (1989), 103-124, 245-256.

¹⁸ Zu diesen Regeln de Haas (1998), 114-125; Harmsen (1989), 257-272, 276-288.

Prediger ihren Höhepunkt erreicht.¹⁹ Das Publikum ist durch diese Ablehnung des Selbstmords bereits auf Hambroeks letzte Entscheidung, unverrichteter Dinge zu Coxinga zurückzukehren und damit die Festung Zeelandia mit der Preisgabe seines eigenen Lebens zu retten, vorbereitet. Hingegen löst sich die Spannung für Hambroeks Angehörige erst im fünften Akt, der in der klassizistischen Regelpoetik für die Katastrophe vorgesehen war. Bemerkenswert für den Aufbau aller Akte ist es, daß sie stets mit einem Auftritt Cornelias, manchmal von ihrer Vertrauten Elizabeth begleitet, beginnen. Der Zuschauer erlebt auf diese Weise den Fortgang der Handlung aus der Perspektive der stark emotionierten Cornelia mit, wobei sich Nomsz auch des Mittels des Monologs bedient.²⁰ Dieser verstößt zwar nach der klassizistischen Poetik gegen die Regel der Wahrscheinlichkeit, ist jedoch in emotionsgeladenen Situationen - allerdings in entsprechender Kürze - durchaus zugelassen.²¹

POETISCHE GERECHTIGKEIT

Wich Nomsz in struktureller Hinsicht nicht von den Vorschriften der klassizistischen Poetik ab, so eröffnete ihm jedoch die Anlage seines Stückes als Märtyrerdrama zugleich die Möglichkeit, mit einer poetologischen Tradition zu brechen, die seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr in Frage gestellt wurde: der Regel der poetischen Gerechtigkeit. Galt sie früher - jedenfalls im niederländischen französischen Klassizismus - als notwendig dafür, daß der Autor seine moralisch-didaktische Absicht erreichte, den Zuschauern die Liebe zur Tugend und die Verabscheuung des Lasters einzupflanzen, wurde sie seit neuestem eher als unvereinbar mit den Erfahrungen des Lebens angesehen.²² Sie wird nun als ein Verstoß gegen die im Drama zu erreichende "Natürlichkeit" betrachtet. J.C. de Lannoy bemerkt dazu in der Vorrede zu ihrem Stück *De belegering van Haerlem* (1770):

¹⁹ Diese Szene in IV, vii ist auch dadurch herausgehoben, daß es sich um die einzige Szene handelt, in der Cornelia nicht auf der Bühne erscheint.

²⁰ In II,i, IV,i, V,i.

²¹ De Haas (1998), 133-136.

²² Zur poetischen Gerechtigkeit siehe die Studie von Zach (1986); de Haas (1998), 253-260; Konst (1998), der als Ausnahme von dieser Regel L. Schermers *Meleager en Atalante* (1710) behandelt.

Is het in 't natuurlyke waar dat de deugd altoos met uitwendige voordeelen bekroond is? Wat zeg ik; is de uiterlyke voorspoed de waare belooning der deugd? [...] men staa my slechts toe dat zulks geenszins een regel is, en dat men een aandoenlyk en leerzaam onderwerp niet behoeft achterweege te laten, omdat een deugdzaam Hoofdpersonaadje een ongelukkig noodlot ondergaat: genoeg is het dat men hem in zyne rampen-zelf benydenswaardig maakt aan de oogen der ondeugd die hem onderdrukt, en die in 't midden van haaren voorspoed te veel verächting inboezemt, om ons ooit te doen wenschen van in haare plaats te zyn.²³

Nicht die belohnte Tugend, sondern die Tugend, die um ihrer selbst willen geübt wird, den Menschen adelt und ihn aus diesem Grunde in den Augen seiner Mitmenschen anziehend macht, soll das Trauerspiel nun auf die Bühne bringen. Durch seine inneren Werte wird der Protagonist des Dramas trotz seines äußeren Unglücks zur beneideten Figur, dessen Seelengröße seine Widersacher als besonders verachtenswert erscheinen läßt. Demnach wird der einfachere Lohn-Strafe-Mechanismus der poetischen Gerechtigkeit hier durch ein subtileres Prinzip ersetzt, das den Zuschauern zugleich eine größere Autonomie im Urteilsvermögen zugesteht.

DIE FIGUREN

Anthonius Hambroek ist, wie der Titel des Dramas bereits ausweist, der unbestrittene Protagonist des Stückes.²⁴ Entsprechend dieser Rolle wird er als Idealbild gezeichnet, dessen christliche *constantia* scheinbar mühelos allen natürlichen Anfechtungen, etwa der Liebe zur Familie oder zum eigenen Leben, standhält:

Wat is myn Godsdienst schoon! Wat is zyn vrucht beminlyk!
Hy maakt my tegen lot en doodvrees onverwinlyk!
Hy doet my, in de ziel met uw verdriet begaan,
De stormen van natuur en vrindschap tegenstaan! (V, v, 1513-1515)

Dieser nahezu konfliktfreien Hauptperson stehen die Figuren des zweiten Ranges – Cajet, dessen Sohn Fredrik, Cornelia sowie Xamti als Vertreter der "heidnischen Barbaren" gegenüber, die jene Leidenschaften auf die Bühne bringen, welchen Anthonius

²³ Zitiert nach de Haas (1998), 265. J. Nomsz selbst äußert sich in ähnlicher Weise, siehe ebenda.

²⁴ Der Titel nennt Hauptperson und Handlung des Stückes, vgl. zur Titelproblematik de Haas (1998), 153-162, zum vorliegenden Typus 162.

Hambroek als christlicher Tugendheld nicht unterworfen ist.²⁵ Dabei – so zeigt die zitierte Selbstcharakteristik Anthonius Hambroeks – scheint sich ein Gegensatz aufzutun zwischen den Vertretern der natürlichen Regungen, Cajet, Fredrik, Cornelia und Xamti auf der einen und Hambroek als Verkörperung des christlichen Pflichtbewußtseins auf der anderen Seite. Natur, so wird im Stück immer wieder deutlich, umfaßt die Liebe zur Familie, das Mitgefühl mit dem Leide des Freundes, im Falle Xamtis auch die Großmütigkeit dem Feind gegenüber. All diese an sich löblichen Emotionen sind der Pflicht untergeordnet, die nach Hambroeks Meinung in der absoluten Unterwerfung unter den Willen Gottes besteht.

Die in diesem Drama kontrastierenden Begriffe Natur und Pflicht können vor dem Hintergrund der im französisch-klassizistischen Theater in der Nachfolge Corneilles angewandten *éthique de la gloire* betrachtet werden.²⁶ Diese besagt, daß alle Leidenschaften und die aus ihnen resultierenden Handlungen letztlich der Ehre unterzuordnen sind, wobei Ehre demjenigen zuteil wird, der seine eigenen Belange einem höheren Ziel bereitwillig opfert. Affekte wie Liebe und Mitleid, die das klassizistische Drama in seinen Figuren keineswegs ausschließen möchte, finden ihre Grenze demnach dort, wo sie die Ehre der jeweiligen Figur verletzen würden. Diese besteht für Anthonius Hambroek gerade darin, die Verteidigung der Festung gegen die heidnischen Barbaren unter allen Umständen zu garantieren und sein Leben, im Bewußtsein des göttlichen Auftrages, zu opfern.

Diese Einsicht verlangt der Prediger seinen Freunden und Familienangehörigen unerbittlich ab. Besonders Cornelia, deren Tränen Cajet fast dazu bewogen haben, auf die Forderungen Coxingas einzugehen, wirft er vor, die Lehren vergessen zu haben, die er ihr stets eingepreßt hat, daß man nämlich dem Willen des Allerhöchsten gehorchen müsse. Damit habe Cornelia zugleich seine Ehre angetastet, indem sie von ihm forderte, sein Leben höher zu schätzen als die Belange des Vaterlandes:

Ik vind my in myn hoop dan eindlyk wreed bedrogen!
Cajet hoort min zyn' pligt dan 't avrechts mededoogen!
Het is myn dochterzelf die hier haar' moed verzaakt,
Voor 's vyands afgezant zich hoogst verachtlyk maakt,
Door tot een lage daad haar' vader aan te dryven,

²⁵ Zur Einteilung der Figuren in Personen des ersten, zweiten (und dritten) Ranges siehe Harmsen (1989), 193.

²⁶ Dazu Konst (1993), 56-73.

Wier smet in eeuwigheid in zyn geslacht zou blyven! (III,v, 873-878)

Cornelia jedoch bleibt auf ihre menschliche Natur zurückgeworfen. Sie hofft, auch der Vater könne sich einmal mehr als Mensch denn als Heros erweisen, der Erhaltung des eigenen Lebens und dem Glück der Familie den Vorzug vor dem sicheren Tod geben:

Wat doet in doodsgevaar de zucht tot leven niet?
Zou 't zo onmooglyk zyn, dat hy ééns zwak kon wezen?
Zou hy geen oogeblik het sterven kunnen vreezen?
Kan hy niet zyn begaan met kroost en echtgenoot'?
De groote mannen zyn niet altyd even groot:
Wat stoute of eedle daad wy hen ook zien bedryven,
't Zyn menschen, en, hoe fier, zy zullen menschen blyven. (V, ii, 1396-1402)

Doch die Schwäche Hambroeks, die Cornelia herbeiwünscht, tritt nicht ein. Während der Vater seinen Prinzipien treu bleibt, unterliegt die Tochter den strikten ethischen Ansprüchen. Der Streit zwischen Kindesliebe und christlicher Pflichterfüllung endet für sie tödlich, am Ende des Trauerspiels stirbt sie am gebrochenen Herzen.

Auch der niederländische Oberbefehlshaber Cajet scheitert an einem Widerspruch: Mitleid mit dem Feunde und Kriegsmannauftrag sind für ihn zu unvereinbaren Größen geworden, ein Konflikt, den er nicht auszuhalten vermag. Der tapfere Soldat Cajet, der sich auf militärischem Gebiet bisher untadelig verhielt, ist wie die Tochter Hambroeks in dieser Situation überfordert. Zum ersten Mal vermag er nicht, eine Entscheidung aus eigener Kraft zu treffen. Er überläßt Hambroek die Initiative, ihn durch seine Wahl aus diesem Dilemma zu befreien:

Ik laat myn' vrind verkiezen.
De vrindschap en de pligt... Myn boezem yst 'er van!
Zy beiden eischen meer dan ik verrichten kan. (IV,vi, 1166-1168)

Schließlich weist Hambroek auch einen Vorschlag seines Schwiegersohns Fredrik zurück, der selbstlos anbietet, sich statt seiner in Coxingas Gefangenschaft begeben zu wollen. Diese Opferbereitschaft des jungen Mannes muß zunächst jeden Betrachter rühren. Dennoch entlarvt Hambroek sie als falsche Großmut und verdammungswürdiges

Haschen nach Ehre.²⁷ Denn jedem Christen muß sein Leben heilig sein, nicht einem anderen Menschen, nur Gott selbst ist er es schuldig, nur dieser kann es – wie im Falle des Predigers selbst – von ihm fordern:

Ik ben op 't hoogst ontroerd! Wiens boezem zou niet beven!
Wat voorslag! Fredrik, hoe!... Gy, Christen! kent gy 't leven?
Kent gy uw' Godsdienst? Kent ge u zelv' wel op deez' tyd?
Wie gaf u 't leven? Wien is 't dat gy 't schuldig zyt?
Zo gy dit alles wist, voorzeker zoud ge u wachten
Door valsche grootheid naar doemwaardige eer te trachten. (IV, vi, 1209-1214)

Auch Fredrik handelt folglich aus einem Mangel an Einsicht. Was vor dem Urteil der Welt als großmütig gelten kann – sein Leben für einen anderen Menschen zu opfern – ist dennoch verächtlich, wenn es nicht auf Gottes Befehl geschieht, Gehorsam dem Allerhöchsten gegenüber bedeutet letztlich die äußerste Ehrenstufe für jeden Christen.

Zu keinem Zeitpunkt zweifelt Hambroek demnach daran, daß der Herr von ihm das Martyrium gefordert hat. Gottes Ruf verlangt von einem Christen Gehorsamkeit, an ihm gibt es weder aus Verstandesgründen noch aus Gefühlsschwäche heraus etwas zu deuteln:

Men komt door 't Christendom meer menschlyk zwak te boven,
Dan dwaze haters van het Christendom gelooven.
Men noemt de Christnen laf, hunn' troost niets dan een' schyn,
Daar juist het Christendom den mensch een held doet zyn.
't Leert ons in vreugd en druk ons aan geen' schyn vergapen;
Het geeft den menschen moed; maar de ootmoed is zyn wapen.
De ware Christen vind in tegenspoed zelfs vreugd,
Omdat hy dien beschouwt gelyk een toets der deugd;
Ja, hoe veel rampen hem, aan allen kant, doen vreezen,
Hy dankt, bemint en eert den wil van 't Opperwezen. (III,ii, 709-718)

Christliches Siegesbewußtsein liegt jenseits dessen, was die Welt gemeinhin für gut ansieht. Gerade das Leiden, dem die Menschen ängstlich aus dem Wege gehen, bedeutet für den Christen die wahre Freude, denn dadurch erhält er die Gelegenheit, seinen Glauben in Demut zu leben.

²⁷ Zum Begriff der *magnanimitas* im französisch-klassizistischen System vgl. Konst (1993), 60-63.

CHRISTEN UND HEIDEN

Ein christlicher, standhafter Protagonist, für dessen Tugend die anderen Figuren des Stückes lediglich eine Folie abgeben, überrascht im französisch-klassizistischen Drama keineswegs. Nomsz bedient sich zudem, wie erwähnt, in seinem Trauerspiel des in einer langen Tradition stehenden Genres der Märtyrerstücke.²⁸ Als Ziel seiner Arbeit gibt er ausdrücklich an, Feinde des Christentums zur Bewunderung dieser Religion und zum tieferen Verständnis ihrer Gründe anregen zu wollen. Damit steht hinter seinem Drama - wie es auch der Tradition der klassizistischen Poetik entsprach - ein didaktischer Anspruch.²⁹ Der Satz, nur das Christentum vermöge letztlich den Menschen auf moralischem Wege sicher durch die Fährnisse des Lebens zu führen, soll mittels des theatralischen Beispiels des Anthonius Hambroek bewiesen werden:

Mogt het gedrag van den edelmoedigen Christenleeräar slechts één' vyand van het Christendom met vrucht doen zien, hoe verre het ware Christendom den mensch kann brengen, en uit welke edele beginsels de ware Christen groote daden doet; mogt myn Tooneelstuk de menschen in het gemeen overreden, dat waarlyk de triomf van onzen redelyken en beminnyken Godsdienst bestaat, in de menschen te bemoedigen en te vertroosten in de drukkendste rampen des levens: ik zou my voor mynen arbeid rykelyk beloond achten. (Voorbericht, p.2)

Voraussetzung für den Erfolg eines Märtyrerstückes ist jedoch, daß das Publikum den Wertekanon teilt, für den der Blutzuge willig sein Leben opfert. An dieser Stelle, so suggeriert jedenfalls Nomsz im Vorwort zu seinem Trauerspiel, war ein Konsens zerbrochen, der früher nahezu unumstößliche Gültigkeit besessen hatte. Neuerdings traten immer mehr Menschen auf, die Zweifel an der Sinnhaftigkeit der christlichen Lehre hegten und diese als nicht mit der Vernunft vereinbar erklärten. Ihren Beifall, so behauptet Nomsz, sucht er jedoch nicht:

²⁸ Zum europäischen Märtyrerdrama siehe Szarota (1967).

²⁹ Zum Nutzen des Theaters vgl. de Haas (1998), 218-231.

Ik weet ondertusschen wel, dat ik, in onze dagen, meer lezers en verwonderaars voor myn stuk zou hebben, wanneer ik myn' arbeid besteed had om de leeräars der Christenen bespottelyk te maken, en de Christelyke openbaring, zo niet als verächtelyk, ten minste als onäannemelyk voor verstandige lieden te doen voorkomen; doch welke lezers en welke verwonderaars! Ongetwyfeld betaamt het niemant de goedkeuring en toejuicing van menschen te zoeken, die hunne glori stellen om verächtelyk te maken alles wat den eerbied der stervelingen meest verdient, en zichzelven ten rechtmatigen spot en verfoeijing stellen. (Voorbericht, p. 2)

Nomsz' hier geäußerte Klage über die zunehmende Entchristlichung der Gesellschaft mag überraschen, da dem niederländischen Aufklärungszeitalter im allgemeinen ein christlicher Charakter zugeschrieben wird, seine religiösen Wertvorstellungen demnach intakt blieben.³⁰ Seit den Tagen des niederländischen Aufstandes gehörte der Kampf für politische *und* religiöse Freiheit – was immer die einzelnen politischen Gruppierungen konkret darunter verstehen mochten – zu den Grundlagen der niederländischen Republik, die gerade im 18. Jahrhundert mit der Entwicklung eines spezifisch niederländischen, bürgerlich-christlichen Vaterlandsbegriffes immer wieder betont wurden.³¹ Die staatliche Gemeinschaft als „moralische Anstalt“, basierend auf Grundwerten wie Arbeitsmoral, Sparsamkeit, Eifer für die Religion und Liebe zum Vaterland, war auf die Mitwirkung aller Bürger angewiesen. Ein Abweichen von diesen Tugenden konnte als Bedrohung der Gesellschaft aufgefaßt werden. Dies ist beispielsweise einem anläßlich der zweihundertsten Wiederkehr der Union von Utrecht von den Generalstaaten herausgegebenen „Biddagsbrief“ aus dem Jahre 1779 zu entnehmen, der den allgemeinen Werteverfall innerhalb der Niederlande beklagt. Die Unkenntnis, ja Verachtung der christlichen Lehre wird dort, wie bei Nomsz, besonders hervorgehoben:

De goederen die ons zyn Goedheid met overvloed schenkt, worden in weelde en overdaad verkwist. De deugden van onze vorouders, derzelve naarstigheid, spaarzaamheid, yver voor de Godsdienst en liefde voor het Vaderland vinden byna geen navolgers! De heilzame leer van `t Evangelie, en deszelfs geheiligde lessen zyn of onbekend, of worden met verachting behandelt, en geschonden, jae zelfs stoutelyk aengetast; en daer de Godsdienst voorheen by dit Volk zoo zeer in waarde wierd gehouden, heeft dezelve haer kracht byna verlooren.³²

³⁰ Zur niederländischen Aufklärung vgl. Mijnhardt (1987).

³¹ Dazu van Rooden (1996), 17-45 und 78-120.

³² Zitiert nach van Rooden (1996), 90. Zu den Biddagsbrievén vgl. dort 84-96.

Insofern scheint Nomsz mit seinem Drama zum (Wieder-)Erstarken der christlichen Ideale innerhalb der niederländischen Gesellschaft beitragen zu wollen.

Möglicherweise läßt sich das genannte Zitat jedoch auch auf die Situation in Frankreich beziehen – Nomsz Affinität zu Voltaire wurde oben bereits erwähnt - wo Skeptizismus und Angriffe auf die Offenbarungsreligion viel radikalere Formen annahmen als in den eher gemäßigten Niederlanden. Damit entstand für den christlichen Helden ein neues Bewährungsfeld. Er hatte fortan nicht ein allgemein akzeptiertes Wertesystem glorreich zu bestätigen, sondern die Zuschauer von der Gültigkeit seiner religiösen Ideen zu überzeugen. Nomsz stellt sich dieser Aufgabe, indem er die Handlung des Dramas in einen außereuropäischen Zusammenhang verlegt und darin die christliche und heidnische Welt – wie es auch der Genrekonvention eines Märtyrerstückes entsprach - direkt aufeinandertreffen läßt.³³ Damit nimmt Nomsz' Stück zugleich, unbeschadet seiner traditionellen Formensprache, an einer im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts sich verstärkenden, neuen Diskussion um die Stellung der christlichen Offenbarung gegenüber der vernunftbetonten Erkenntnis teil.

In Nomsz' Drama findet diese Konfrontation auf verschiedenen Ebenen statt. Zunächst stehen sich Heiden und Christen in Waffen gegenüber. Dabei sind es die Christen, die ihr Leben und ihre Ehre gegen einen grausamen Feind verteidigen, dessen Äußeres schon nichts anderes als Mordlust zum Ausdruck bringt, wie Hambroeks Beschreibung der chinesischen Offiziere ausweist:

Wy traden in de tent, vervuld met legergrooten,
Uit wier gelaat niets blonk dan wraakzucht, spyt en moord. (III, iii, 754-755)

³³ Ein Beispiel für die Konfrontation zwischen Christentum und Heidentum auf chinesischem Boden lieferte J. van den Vondels Drama *Zungchin* (1667), das den Untergang der kaiserlichen Ming-Dynastie zum Gegenstand hat. Während die chinesischen Reichsgrößen mit dem Kaiser an der Spitze auf die „staetveranderinghe“ ihres Reiches und ihre eigene Entmachtung mit Selbstmord reagieren, erweisen sich die anwesenden jesuitischen Missionare als willens und fähig, allen Schicksalsschlägen im Sinne christlichen Gottvertrauens die Stirn zu bieten. Zu *Zungchin* siehe Smit (1956-1962), III, 449-506.

Ausführlich beschreibt Fredrik die Grausamkeiten, die die chinesischen Soldaten an ihren christlichen Gefangenen verübten:³⁴

ô Ramp! onze oogen zagen,
By toortslicht, 't Christenvolk, gevalen in de lagen
Des vyands, in het uur der overrompeling,
Mishandeld, of vermoord door 's vyands dolk of kling.
Men vond 'er eenigen de handen afgesneden;
Een ander kermde op 't naerst om 't breken zyner leden;
Men vond 'er eenigen zo jammerlyk gesteld,
Dat eer en menschlykheid verbieden dat men 't meld. (II,iii, 437-444)

Während Gefechte und Greuel den Zuschauern nur durch Botenberichte vor Augen geführt werden, tritt Xamti als Abgesandter Coxingas direkt als ein Vertreter des Heidentums in Erscheinung. Dieser macht zunächst aus seiner Ablehnung den Christen gegenüber keinen Hehl. Ihr Ausharren in der belagerten Festung, umgeben von einer unbesiegbaren Anzahl Chinesen, nennt er lächerlich und hochmütig. Zornig wirft er ihnen vor, nur des Profits wegen aus Europa an die chinesische Küste gekommen zu sein, ein Land besetzend, das natürlicherweise den Einheimischen gehöre. Sie dienten nicht ihrem christlichen Gott, sondern der Habsucht:

Wat heeft u uit Europe aan Chinaas kust gedreven,
Tot rooving van een land ons door natuur gegeven?
Is 't niet uit vuig belang, de God van 't Christenvolk,
Dien gy hoogst yvrig dient door snood verraad en dolk?
Hebzuchtig roofgebroed... (III, v, 797-801)

Cajet verteidigt sich als niederländischer Oberbefehlshaber gegen die Vorwürfe, die christlichen Soldaten seien mut- und tugendlos. Die Kritik an der niederländischen Kolonialpolitik kann er nur mit dem Hinweis auf die Gehorsamspflicht des Untertanen entkräften. Lediglich dem Rat vom Indien, also den Befehlshabern der Vereinigten Ostindischen Compagnie in den südostasiatischen Gebieten stehe es zu, politische Entscheidungen zu treffen.³⁵ Die Obrigkeit müsse ihr Handeln dann auch vor Gott verantworten, während die christlichen Untertanen der Regierung zu folgen hätten, auch

³⁴ Wobei die Übeltaten, entsprechend den klassizistischen Dekorumregeln, selbstverständlich nicht auf der Bühne gezeigt werden.

³⁵ Zur Organisation des niederländischen Kolonialsystems siehe Israel (1996), 1061-1086.

wo diese in die Irre ginge. Nur in den Fragen des - religiösen - Gewissens seien die Untergebenen von dieser Gehorsamspflicht entbunden:

Laat af ons meer te hoonen.
Wy zullen Coxinga den aart der Christnen toonen.
Ja, gy kunt zeker zyn, dat hy voor dezen wal
De deugd- en moedloosheid der Christnen kennen zal.
Hoe Neêrland dit gewest deed bukken voor zyn vanen,
Staat niet aan 't onderzoek van Neêrlands onderdanen:
De raad die ons regeert is, wat die ook verricht',
Den Hemel rekenschap, geenszins aan ons, verpligt.
De Christen volgt zyn' pligt, schoon de overheden dolen,
Volbrenge getrouw all' 't geen door hen hem word bevolen;
En acht zich nooit bevoegd daartegen aan te gaan,
Dan als 't bevel niet kan met zyn gemoed bestaan. (III, v, 801-812)

Die hier von Xamti vorgetragene Kritik am kolonialen System der Niederlande, die mit dem Argument gestützt wird, die Europäer hätten in Landstrichen nichts verloren, die nach dem Naturrecht den Einheimischen zukämen, mag in Nomsz Stück sowohl mit den Krisenerscheinungen zusammenhängen, denen sich die VOC im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts allgemein ausgesetzt sah, als auch mit der im aufklärerischen Bewußtsein zunehmend positiveren Wahrnehmung der Nichteuropäer und ihrer Rechte.³⁶ Bemerkenswert ist es, daß Cajets Entgegnung die Möglichkeit offenläßt, die Obrigkeiten – in diesem Falle der Rat von Indien – könnten in ihrer Politik irren.

EXKURS: ONNO ZWIER VAN HAREN: *AGON*, *SULTHAN VAN BANTAM* (1769)

Eine viel schärfere Bewertung der niederländischen Kolonialpolitik bietet, einige Jahre vor Nomsz, Onno Zwier van Haren mit seinem Trauerspiel *Agon, Sulthan van Bantam* (1769), übrigens dem ersten Drama, das direkt eine Episode aus der niederländischen Kolonialgeschichte zum Gegenstand hatte.³⁷

³⁶ Vgl. dazu "Kolonialismus" in Lexikon der Aufklärung (1995), 217. Zur Krise der VOC im 18. Jahrhundert Jacobs (1991), 95-96.

³⁷ Dazu die Einleitung in van Haren (1979), 33. Zu O.Z. van Haren die ausführliche Studie von P. van der Vliet. Er behandelt auch die Diskussion zum Drama *Agon*, das von einigen Interpretatoren als schonungslose Abrechnung mit dem Kolonialismus, von anderen lediglich als autobiographisch geprägte Auseinandersetzung van Harens mit einer von seinen Kindern verratenen Vaterfigur gesehen wurde. Van der Vliet (1996), 311-318. In seiner Einleitung zur Neuausgabe von *Agon*

Agon, der Herrscher von Bantam, beschließt, des Regierens müde, sein Reich unter seine beiden Söhne aufzuteilen. Bantam fällt an Abdul, den älteren und - wie sich nur zu bald herausstellt - mißratenen Sohn, während der edele Hassan die unbedeutendere Reichshälfte Tartassa erhält. Zugleich verspricht Agon Hassan die Hand Fathemas, Hassans Jugendliebe. Fathema, die Prinzessin von Maccassar, lebt seit sechzehn Jahren an Agons Hof, wohin sich ihr Vater nach der gewaltsamen Eroberung seines Reiches durch die Niederländer, bei der auch Fathemas Mutter grausam zu Tode kam, geflüchtet hatte.

Abdul fühlt sich durch die Reichsteilung in seinen Rechten als Erstgeborener zurückgesetzt. Um das gesamte Herrschaftsgebiet und die Hand Fathemas zu erhalten, verbündet er sich mit den Niederländern, deren Machtpolitik Agon bisher erfolgreich Widerstand leisten konnte. Durch Bestechung erreicht der charakterlose Niederländer Steenwijk, Abduls Agent, daß eine niederländische Flotte zu Abduls Unterstützung vor Bantam erscheint. Während der darauffolgenden Gefechte ersticht Abdul seinen Vater. Hassan wird ebenfalls ermordet, Fathema, die ihn auf dem Schlachtfeld aufsuchte, tötet aus Rache zunächst Steenwijk, danach sich selbst. Somit ist der niederländische Sieg durch Verrat und Vatemord erkaufte.

In van Harens Stück ist keine Rede von christlicher Standhaftigkeit und tapferer Bewährung einem grausamen Feind gegenüber. Als einzige Motivation für das Handeln der Niederländer erscheint ihre Gier nach Geld:

Haar vriendschap is altyd de prys van 't hoogste bod,
En 't geld is inderdaad de Europeërs God. (III,ii, 763-764)

Freundschaft und Treue, von Nomsz als wichtige Werte herausgestellt, die das Handeln seiner Figuren in hohem Maße bestimmen, müssen sich demnach auch dem Mammon unterordnen. Für Geld und ihre Handelsinteressen, so behauptet jedenfalls Fathema, sind die Niederländer sogar bereit, ihren Glauben aufzugeben, wie sich im Stück auch am Beispiel des Schurken Steenwijk zeigt, der zum Islam übergetreten ist, um sich das Vertrauen Abduls zu erschleichen.³⁸

versuchte bereits de Waard, beide Auffassungen zu versöhnen, van Haren (1979), 33-40. Meines Erachtens nach ist die Kritik am profitgierigen Auftreten der Niederländer in van Harens Stück unüberhörbar.

³⁸ Vgl. II, i, 379-382 und IV, iii, 1072-1074.

Das Handeln der niederländischen Eroberer wird unerbittlich von ihrer Interessenpolitik bestimmt. Werte, für die sie in Europa berühmt sind, gelten innerhalb der kolonialen Sphäre für sie nicht. So stellt Agon bitter fest, dem Holländer bedeute die Freiheit, die er doch in seiner Heimat genieße, im Osten nichts, wo seine Politik nur auf Unterwerfung gerichtet sei.³⁹ Die Frage, die bei Nomsz auch Xamti aufwirft, mit welchem Recht die Niederländer sich anmaßen, den Osten erobern zu wollen, beantwortet der niederländische Befehlshaber in van Harens Stück auf unmißverständliche Weise - es ist das Recht des Stärkeren:

De Overwinning, die nooyt enig reeden geeft
Aan 't overwonnen Volk, dat onder haar hand beeft.
Welk' zee in Indien heeft niet daag'lyks door ons Vlooten
De roem van Nederland en haar Ryk zien vergrooten?
Welk Vorst, welk Oosters Land heeft hare macht wêerstaan,
Daar maar by moog'lykheid ons' waap'nen konden gaan,
Van daar de Morgenstond vertoond haar eerste stralen,
Tot daar de Son in 't West voor 't oog schynd neêr te daalen! (IV, iv,
1101-1110)

Damit bestätigen die Niederländer in van Harens Stück jene Einschätzungen, die auch der Chinese Xamti anfangs gegenüber den Europäern hegte: Schnöde Habsucht habe sie zu ihren Eroberungen an der chinesischen Küste verleitet.

Politisch entkräften die Europäer in Nomsz' Drama diese Vorwürfe nicht. Es bleibt bei ihrer ausweichenden Antwort, der Untertan habe über die Politik der Befehlshaber nicht zu befinden. Dennoch lassen sich Nomsz' christliche Protagonisten, mit Anthonius Hambroek an der Spitze, nahezu als Gegenbilder zu jenen "westlichen Barbaren" auffassen, die van Haren auf die Bühne bringt. Kann man diesen zu Recht Machtgier, Habsucht und Ehrlosigkeit vorwerfen - sie unterstützen immerhin den Vater- und Brudermord - so sind es, wie gezeigt, edlere Motive, die Nomsz' Figuren zum Handeln treiben: Eltern- und Freundesliebe bzw. die unbedingte Treue dem Befehl des christlichen Gottes gegenüber. Der Zweifel an der Rechtmäßigkeit kolonialer Politik, wie ihn van Haren unüberhörbar äußert, bleibt demnach auch bei Nomsz bestehen, die Protagonisten eben jener Politik werden jedoch von ihm entschieden verteidigt. Der moralische Sieg der Niederländer

³⁹ Vgl. III,i, 641-644.

kommt bei Nomsz darin zum Ausdruck, daß sich schließlich auch Xamti als Vertreter der „Heiden“ von ihrem tugendhaften Verhalten überwunden zeigt.

VERNUNFT UND GLAUBE

Bleibt in Nomsz' Drama die Konfrontation zwischen Christen und Heiden auf militärischem Gebiet unversöhnlich, weil sowohl die Niederländer als auch Xamti als Untertanen mit den Banden der Pflicht ihrer Regierung gegenüber gebunden sind, so findet auf menschlichem Gebiet eine Annäherung beider Lager statt, die vor allem den Chinesen Xamti so weit verändert, daß er bereit ist, seine Vorurteile gegenüber den Christen zu überdenken. Dabei ist es in erster Linie die Ausstrahlung von Hambroeks Persönlichkeit, die ihn, seinen eigenen Worten entsprechend, überzeugt:

'k Beken, uw vrind is groot: zyne eedle doodsverachting,
En liefde tot zyn' vrind, gaan boven myn verwachting.
Hoe dwaas men in myn land den Christen ons verbeeld,
'k Zie dat de Christenheid ook ware helden teelt;
En hoe uw geestlykheid u te onswaarts moog' verblinden,
Gy zult my voor de deugd niet ongevoelig vinden.
'k Denk dat de priesterschaar', zo wel by u als my,
Meer voor 't verketteren dan voor 't bewyzen zy.
Wat my betreft, ik die voor 't eerst met Christnen handel,
Sta, wat hun leere ook zy, verbaasd om hunnen wandel. (III, v, 929-938)

Wahre Tugend, so Xamti, könne die Grenzen überwinden, die Priester auf beiden Seiten mutwillig aufgerichtet haben, um die Gegenpartei zu verketzern. Den Geistlichen gehe es scheinbar nur um die Aufrechterhaltung ihres Feindbildes, weniger um den tätigen Beweis der Überlegenheit ihres eigenen Glaubens. Ein untadeliger Lebenswandel, wie ihn Hambroek vorlebe, vermöge jedoch jemanden, der sich ein natürliches Gefühl für die Kraft der Tugend bewahrt habe, jederzeit zu überzeugen:

Uw ziel is waarlyk groot! Ik acht een' man van moed!
't Is waar, 'k ben in den kryg van jongs af opgevoed,
En door het lot verknocht aan Coxingaas belangen;
Nochtans 'k heb van natuur een edel hart ontfangen.
Hoe verr' de Godsdienst ons ook van elkander scheid',
Ik kan geen onrecht zien, ik min de billykheid.
Het onderscheid van leer' geeft aan de stervelingen
Geen recht om niet elkaër in rampen by te springen,

Veel minder geeft het recht om zulk een' moedig' man
Niet aan een schandlyk lot te ontrukken, als men kan.
Men deed u ongelyk: men heeft me uw volk beschreven
Als schelmen, als gespuis onwaardig om te leven,
Als roovers van dit land, en vrinden van verraad:
Van dit vooroordeel vol, heb ik uw volk gehaat.
Wy worden in ons land omtrent uw volk bedrogen! (IV, vii, 1283-1297)

Trotz des unterschiedlichen Glaubens ist allen Menschen, nach Xamtis Meinung, das Gefühl für Recht und Unrecht gemeinsam, das Grenzen überwindet und Vorurteile beseitigt. Es führt sicher nicht zu weit, in der Wandlung Xamtis einen Widerschein jener aufklärerischen Ansicht zu sehen, die jedem ein angeborenes Gefühl für Humanität, Tugend und Recht zubilligt. Diese schließt ausdrücklich auch die Außereuropäer ein, gerade die Chinesen galten zahlreichen aufklärerischen Schriftstellern als Muster des vernunftgeleiteten, tugendhaften Erdenbürgers.⁴⁰ In seinem in Spanisch-Amerika angesiedelten Stück *Alzire ou les américains* (1736) hatte bereits Voltaire gezeigt, wie wahre Menschlichkeit die Grenzen zwischen Völkern und Religionen überwindet und eine Annäherung zwischen Europäern und Nichteuropäern ermöglicht. Für die Popularität dieses Stückes in den Niederlanden spricht die 1764 veröffentlichte Übersetzung von Sybrand Feitama (Neuaufgaben 1770, 1781, 1803), ein Einfluß auf Nomsz kann daher nicht ausgeschlossen werden.⁴¹

Die Verständigung zwischen Hambroek und Xamti findet ihre Grenze jedoch in den beiden unterschiedlichen Auffassungen von Ehre, die sie vertreten. Xamti geht es vor allem darum, Hambroek vor einem schändlichen Tod durch Henkershand zu bewahren. Er schlägt ihm daher in einem Gespräch unter vier Augen den Selbstmord als Rettungsmittel vor, auf den japanischen Brauch des Harakiri verweisend.⁴² Als standhafter Christ muß Hambroek dieses Ansinnen jedoch ebenso ablehnen wie Fredriks Anerbieten, sich für ihn zu opfern. Die Vernunft, welche Xamti gebietet, dem Leiden und der Schande vor der Welt zu entfliehen, führt nach Hambroeks Meinung auf einen falschen Weg:

Hy die geen leidsvrouw kent dan 't flaauwe licht der reden,

⁴⁰ Vgl. dazu "China" in Lexikon der Aufklärung (1995), 74-75.

⁴¹ Zum evtl. Einfluß von *Alzire* auf van Haren vgl. van der Vliet (1996), 316. Zu den bibliographischen Angaben siehe das CENETON-Projekt unter <http://www.let.leidenuniv.nl./dutch/ceneton/index.html>. Zu Voltaires Stück Kindler (1992), Bd. 17, 253-254.

⁴² IV, vii, 1309-1316 und 1318-1321.

Vervalt, en 't is niet vreemd, met smaak tot spoorloosheden:
De mensch door hooger licht dan 't redenlicht geleid,
Ziet tusschen 't ware en valsche een klaarder onderscheid.
Het licht dat my bestraalt is voor uw oog verholen;
Gy zyt myn deernis waard', ik zie met smart u dolen.
Gy stelt 'er glori in, wanneer ge u 't licht ontrukkt,
Om éénslags 't lot te ontgaan, als 't u te hevig drukt:
Myn Godsdienst leert den mensch met glori 't lot bestryden,
Het niet te ontvlugten, maar een' held te zyn in lyden. (IV, vii, 1333-1342)

Selbstmord ist unvereinbar mit der christlichen Pflicht zum Schutz des Lebens dort, wo Gott es nicht selbst zurücknimmt. Der göttlichen Weisheit darf niemand vorgreifen, christliche Ehre liegt auch hier allein im Gehorsam.⁴³

Das Licht der Vernunft allein kann Xamti, trotz dessen Einsicht in die Schönheit der Tugend und seines angeborenen Rechtsempfindens letztlich nicht zur rechten Erkenntnis führen, solange er als Mensch dem Willen des Himmels im Wege steht. Xamti betrachtet den Freitod für Hambroek als die einzige Möglichkeit, den Forderungen des Tyrannen Coxinga zu entgehen und damit in der belagerten Festung, trotz des mächtigen chinesischen Heeres, die Freiheit wiederzugewinnen. Die Assoziation mit dem Selbstmord des Stoikers, der seine Apathie gegenüber den irdischen Dingen durch diesen Schritt endgültig demonstriert, liegt hier nicht fern. Sie war dem Theaterpublikum des achtzehnten Jahrhunderts unter anderem durch das Schauspiel des sterbenden Cato geläufig.⁴⁴ Diese Flucht vor den Schlägen des Schicksals weist Anthonius Hambroek jedoch – wie das Zitat zeigt – zurück. Xamtis Wertvorstellungen, die sich in erster Linie am Bewahren der weltlichen Ehre orientieren, sind für den Prediger nicht ausreichend. Erst das Licht des christlichen Glaubens erleuchtet den Menschen so weit, daß er, im Einklang mit der Vernunft, das richtige Urteil über das gute und falsche Handeln, zu welchem er bestimmt ist, treffen kann. Damit wird der Glaube zur entscheidenden Voraussetzung jeder Erkenntnis. Das „flaauwe licht der reden“, auf dessen alleinige Macht sich Xamti demnach vergeblich verläßt, gewinnt erst durch den Glauben seine Kraft. Aus dieser Verbindung von Glaube und Vernunft erwächst die christliche *constantia*, als deren Verkörperung Anthonius Hambroek auf der Bühne steht. Sie begegnet jedem noch so bitteren Leiden im

⁴³ IV, vii, 1347-1355.

⁴⁴ So in den niederländischen Stücken *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid* (1715) von H. Angelkot, nach *Cato* (1713) von J. Addison sowie *Julius Caezar, en Kato* (1720) von P. Langendijk,

Vertrauen auf die göttliche Vorsehung, die letztlich das Gute wirkt.⁴⁵ Erst aus diesem Wissen heraus vermag der rechte Christ, so Hambroeks Schlußfolgerung, zu handeln und andere zur Nachfolge aufzufordern:

Laat ons niet in het recht der wyze Algoedheid treden.
Myn dood en leven sta aan Haar! Gy, volg my, kom! (IV, vii, 1354-1355)

SCHLUB

Anthוניus Hambroek, der vaterländische Held, den Joannes Nomsz zum Protagonisten seines Dramas wählt, geht moralisch ungebeugt und im strengen Regelkleide der französisch-klassizistischen Poetik seinem Untergang in den Händen des Heiden Coxinga entgegen. Die Auseinandersetzung zwischen Heidentum und Christentum, die Nomsz zum inhaltlichen Schwerpunkt seines Stückes macht, wird auf der Basis einer traditionellen Argumentation von der Überlegenheit des Christentums, das um die Allgüte der göttlichen Vorsehung weiß, geführt. Dennoch enthält Nomsz' Schauspiel Elemente, die auf die nach der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beginnende kritische Auseinandersetzung mit der Regelpoetik hindeuten. Dies kommt vor allem in seiner Wahl vaterländischen Stoffes wie im Umgang mit dem Konzept der poetischen Gerechtigkeit, das der Märtyrerstellung seiner Hauptfigur widerspricht, zum Ausdruck. Inhaltlich zeigt sein Stück die Schwierigkeiten, die einem Märtyrer wie Hambroek in einer ideologisch veränderten Welt, welche mit dem Zweifel an der geoffenbarten Wahrheit zu kämpfen hat, begegnen. Neben Hambroek ist dabei besonders die Figur des Chinesen Xamti, mit seinem natürlichen Empfinden für Tugend und Recht wie seiner Kritik am niederländischen Kolonialsystem, von Interesse.

nach *Caton d' Utique* (1715) von F.M.C. Deschamps; zu den Stücken und dem Thema Selbstmord de Haas (1996).

⁴⁵ Zur Lehre der christlichen Standhaftigkeit siehe insgesamt Lipsius, dessen Schrift *De constantia* (1584) die Versöhnung von Stoizismus und Christentum entfaltet. Zu Lipsius Oestreich (1969) und (1989).

L I T E R A T U R

Cheng Shaogang, *De VOC en Formosa 1624-1662. Een vergeten geschiedenis*. 2 Bde. Leiden 1995.

Haas, A. de, "De lotgevallen van een vaderlandslievende zelfmoordenaar : Cato Uticensis in de achttiende eeuw", in: *Nederlandse letterkunde* 1 (1996), 179-192.

Haas, A.de, *De wetten van het treurspel: over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772*. Hilversum 1998.

Haren, O.Z. van, *Agon, Sulthan van Bantam*. Ingeleid en geannoteerd door G.C. de Waard. 2. Aufl. Den Haag / Noorduijn 1979.

Harmsen, A.J.E., *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil volentibus arduum*. Rotterdam 1989.

Israel, J.I., *De Republiek 1477-1806. Bd. 2: vanaf 1647*. Franeker 1996.

Jacobs, E.M., *Varen om peper en thee. Korte geschiedenis van de Verenigde Oostindische Compagnie*. Zutphen 1991.

Kindlers Neues Literaturlexikon. Hrsg. von W. Jens. Bd. 17. München 1992.

Konst, J., *Woedende wraakgierigheid en vruchteloze weklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen / Maastricht 1993.

Konst, J., „De toorn der goden : 'Meleager en Atalante' (1710) van Lukas Schermer“, in: *Literatuur* 15 (1998), 8-14.

Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa. Hrsg. von W. Schneiders. München 1995.

Lipsius, J., *Over standvastigheid bij algemene rampspoed*. Hrsg. von P.H. Schrijvers. Baarn 1983.

Mattheij, Th. M. M., *Waardering en kritiek : Johannes Nomsz en de Amsterdamse schouwburg 1764-1810*. Amsterdam 1980.

Mijnhardt, W.W., "De Nederlandse Verlichting", in: F. Grijzenhout / W.W. Mijnhardt / N.C.F. van Sas (Hrsg.), *Voor vaderland en vrijheid. De revolutie van de patriotten*. Amsterdam 1987, 53-80.

- Nomsz, J., *Anthonius Hambroek, of de Belegering van Formoza*. Treurspel. (1775). Ursprünglich Amsterdam, Iz. Duim 1775. Ausgabe CENETON unter <http://www.let.leidenuniv.nl/dutch/ceneton/Hamb1775.htm>. Hrsg. von Cheng Rong-Zhen. Redaktion A.J.E. Harmsen.
- Oestreich, G., *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1969.
- Oestreich, G., *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606)*. Göttingen 1989.
- Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Stuttgart 1968ff.
- Pels, A., *Gebruik én misbruik des tooneels*. Hrsg. von M.A. Schenkeveld-van der Dussen. Culemborg 1978.
- Rooden, P. van, *Religieuze regimes. Over godsdienst en maatschappij in Nederland, 1570-1990*. Amsterdam 1996.
- Schouten, W., *Reistogt naar en door Oostindiën [...]*. 2 Bde. Utrecht, Wed. J.J. van Poolsum, G.T. van Paddenburg, A. van Paddenburg, J. van Schoonhoven en Comp. / Amsterdam, M. de Bruyn 1775.
- Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*. 3 Bde. Zwolle 1956-1962.
- Smit, W.A.P., *Kalliope in de Nederlanden: het Renaissancistisch-klassicistisch epos van 1550 tot 1850*. 2 Bde. Groningen 1983.
- Smits-Veldt, M.B., *Het Nederlandse renaissancetoneel*. Utrecht 1991.
- Szarota, E.M., *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*. Bern / München 1967.
- Valentyn, F., *Oud en Nieuw Oost-Indien*. 5 Bde. Dordrecht / Amsterdam 1724-1726.
- Vliet, P. van der, *Onno Zwier van Haren (1713-1779). Staatsman en dichter*. Hilversum 1996.

Vondel, J.v.d., *Gysbreght van Aemstel*. Hrsg. von M.B. Smits-Veldt. Amsterdam 1994.

Wijngaards, N.C.H., "Aan de bronnen van onze nationale romantiek (Cornelis van Engelen)", in: *Ntg* 57 (1964), 65-75.

Wijngaards, N.C.H., "Aan de bronnen van de nieuwe esthetiek : Cornelis van Engelen", in: *Ntg* 58 (1965), 145-155.

Wijngaards, N.C.H., "De wijsgeerige verhandeling over de schouwburg (1775), pleidooi voor een vernieuwd, modern toneel door Cornelius van Engelen", in: *Spektator* 6 (1976), 74-96.

Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. 2 Bde. Rotterdam 1903-1907.

Zach, W., *Poetic justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin*. Tübingen 1986.