

NIEDERLÄNDISCHE SCHAUSPIELER
UND
NIEDERLÄNDISCHES SCHAUSPIEL
IN
DEUTSCHLAND

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung

Werden heute

Die Hoch-Fürstliche Tessen-Bassische und neu ange-
kommene Holländische

COMOEDIANTEN,

Ein Holländisches Schau-Spiel vorstellen,

genannt:

DIE STANDVASTIGE GENOVEVA,

oder:

Herstelde Onnoselheyt,

oder:

Die beschützte Anschuld/

in der verfolgten Genoveva, Pfalz-Gräfin
von Trier.

Personen:

1. Sifroy, Pfalz-Gräf von Trier.
2. Genoveva, dessen Gemahlinn.
3. Benoni, ihr Sohn.
4. Gelo, Favorit von Sifroy.
5. Lucinde, Staats-Dame von Genoveva.
6. Dragon, Cammer-Diener von Genoveva.
7. Fulco und Adolph, zwey Edelknechte.
8. Lanfred. Cammer-Diener von Sifroy.
9. Selco und Werner, Diener von Sifroy.
10. Mirna, eine Zauberin.
11. Echo.
12. Ein Geist.

In dieser Action wird ein Himmel präsentiret, und darin ge-
sungen.

Zwischen der Action wird Madam de Lille, welche vor Ihre Majestät von Groß-
Britannien zu tanzen, die Gnade gehabt, sich besonders zu recommendiren suchen.

Den Schluß aber macht eine lustige Teutsche Nach-Comodie.

Der Schau-Platz ist in der Fulentvolet. Der Anfang ist präcise um 5 Uhr. Die Person
zahlt auf den ersten Platz 2 Marck, auf den zweyten 2 Schill. und auf den
dritten 4 Schilling.

Dienstag, den 20. Septemb. 1740.

NIEDERLÄNDISCHE SCHAUSPIELER

UND

NIEDERLÄNDISCHES SCHAUSPIEL
IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT
IN DEUTSCHLAND

VON

HERBERT JUNKERS

MIT 1 FAKSIMILE



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1936

ISBN 978-94-015-0262-7 ISBN 978-94-015-0784-4 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-015-0784-4

Copyright 1936 by Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands
All rights reserved, including the right to translate or to
reproduce this book or parts thereof in any form

*DEM ANDENKEN
MEINER ELTERN*

INHALT

VORWORT	IX
EINLEITUNG: DAS WELTLICHE THEATER IN DEN NIEDER- LANDEN BIS ZUM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS . .	1
1) REDERIJKER	2
2) DIE BERUFSBÜHNE	18
<i>a)</i> Allgemeines	18
<i>b)</i> Amsterdam	23
<i>c)</i> Haag und Leiden.	30
<i>d)</i> Wandertruppen	33
<i>e)</i> Die südlichen Niederlande	51
ERSTES KAPITEL: NIEDERLÄNDISCHE KOMÖDIANTEN IN DEUTSCHLAND.	55
1) VOR 1650	55
2) 1650–1750	67
<i>a)</i> Jan Baptista von Fornenbergh	70
<i>b)</i> Jacob Sammers	94
<i>c)</i> Jacob van Rijndorp	103
<i>d)</i> Anthony Spatzier	110
ZWEITES KAPITEL: DIE INSZENIERUNG UND IHRE WIR- KUNG AUF DIE DEUTSCHE BÜHNE	135
DRITTES KAPITEL: EINFLÜSSE DES NIEDERLÄNDISCHEN SCHAUSPIELS IN DEUTSCHLAND.	144
1) AUF DEN SPIELPLAN DER DEUTSCHEN WANDERBÜHNE	
<i>a)</i> vor Velten	156
<i>b)</i> Velten und seine Nachfolger	212
<i>c)</i> Zeit der Gottsched-Neuberschen Reform	246
2) DURCH LITERARISCHE VERMITTLUNG	253

SCHLUSS: ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE. AUSBLICK IN DIE GEGENWART	263
ANHANG	267
BEILAGE I. Liste der Wanderzüge	267
„ II. Der eiserne König	269
„ III. Der ehrliche Kuppler.	277
LITERATURVERZEICHNIS	292
PERSONEN-REGISTER	297
TITELBILD: THEATERZETTEL EINER HAMBURGER AUFFÜHRUNG DER „GENOVEVA“ VON A. F. WOUTHERS DURCH DIE TRUPPE DES ANTHONY SPATZIER, 1740. (Original: Universitäts- und Staats- bibliothek Hamburg.)	

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG

- S. 68, 9. Zeile von unten: statt anderen lies *andere*
 S. 68, 2. Zeile von unten: statt unter lies *unten*
 S. 73, 4. Anm.: lies *Kothurns*
 S. 78, 9. Zeile von oben: statt 1651 lies *1652*
 S. 92, letzte Zeile: lies *Personellen*
 S. 93, 5. Anm. Niessen S. 119
 S. 96, 5. Zeile von oben: statt Momsz lies *Nomsz*
 S. 107, 6. Zeile von oben: lies *havde*
 S. 109, 5. Anm.: lies vgl. S. 35
 S. 117, 10. Zeile von unten: lies *Hartogh*
 S. 126, 13.-14. Zeile von unten: statt gänglich lies *gänzlich*
 S. 161, 10. Zeile von unten: statt 1637 lies *1647*
 S. 162, 1. Zeile: statt 1665 lies *1654 oder 1665*
 S. 188, 5. Zeile von unten: statt 1711 lies *1718*
 S. 252, 1. Zeile: statt 1776 lies *1767*
-

VORWORT

Ueber die Geschichte der niederländischen Wandertruppen und des niederländischen Schauspiels in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert ist bisher nur eine zusammenfassende Schrift erschienen: „Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Neue Forschungen von Dr. Julius Schwering“ (Münster 1895). Im übrigen beschränkte sich unser Wissen auf sehr verstreute Notizen in Ortsgeschichten und Zeitschriften. Schwerings Schrift hatte sich bereits als überholt und fehlerhaft erwiesen, als ich mit dieser Arbeit begann: Diese Tatsache war der Anlass zu ihrer Abfassung.

Wenn es mir gelungen sein sollte, Schwerings Legendenbildung hauptsächlich in Bezug auf Wesensart und Chronologie der holländischen Truppen mit wahrheitsgemässeren Tatsachen zu berichtigen, so verdanke ich das in erster Linie den hervorragend gründlichen Quellenarbeiten von E. F. Kossmann¹⁾, die helles Licht in die bisher unklaren Zustände der holl. Wanderbühne des 17. und 18. Jahrh. geworfen haben. So blieben umständliche archivalische Forschungen in Holland erspart. Die historischen Neuentdeckungen sind im Verhältnis zu Kossmanns Vorarbeit an Zahl gering. Meine Tätigkeit in Holland war vor allem auf eine gründliche Durchforschung des in so reichem Masse in den Leidener und Amsterdamer Bibliotheken vorhandenen Textmaterials gerichtet.

Leider war es aus verschiedenen Gründen unmöglich, in jenen norddeutschen Städten, in denen die Holländer vornehmlich bezeugt sind, die Archive nochmals von Grund aus durchzuarbeiten (ausser in Hamburg). Die vorhandenen Zeugnisse genügten aber, da die Kontinuität der Züge dreier grossen Gesellschaften festgestellt wurde, zu einem zusammenfassenden und verhältnismässig vollständigen Ueberblick. Auch waren die Stichproben, die in anderen ausserhalb

¹⁾ Das niederländische Faustspiel (Nijhoff — Haag 1910) und Nieuwe Bijdragen tot de Geschiedenis van het Nederl. Tooneel in de 17de en 18de eeuw (ebd. 1915).

Nord- und Westdeutschlands liegenden Städten vorgenommen wurden, nicht von Erfolg gekrönt. Es besteht also die begründete Vermutung, dass die holl. Komödianten über jene Gebiete nicht wesentlich hinausgekommen sind.

Was die Frage der Einfluss- und Wirkungsgeschichte der niederländischen Dramendichtung in Deutschland angeht, so wurde da eine möglichste Vollständigkeit angestrebt.

Die auf den ersten Blick zu umfassend erscheinende Einleitung über das niederländische Theater des 15. bis 18. Jahrhunderts im allgemeinen beruht auf den neuesten Forschungsergebnissen und wurde vorausgeschickt, um die nötige Grundlage in bezug auf Charakter und Spielplan der Schauspieler für die eigentlichen Untersuchungen zu schaffen und dort eine Behandlung im Einzelnen, die nur ablenken würde, zu vermeiden.

Erst nach Drucklegung dieser Schrift erhielt ich Einblick in Joh. Boltes Untersuchung „Von Wanderkomödianten und Handwerker-spielen des 17. und 18. Jahrhunderts“ (Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Berlin 1934). Bolte gibt hier weitere wichtige Aufschlüsse zu Dramen der deutschen Wanderbühne aus Gothaer Theaterhandschriften (Nachlass Ekhs und Repertoire der Truppe des nicht mit dem Dichter A. G. Ulich verwandten Prinzipals Joh. August Ulich) und der Rigaer Spiel-liste der Prinzipalin Victoria Clara Bönicke. Für die vorliegende Untersuchung sind von Bedeutung die Anmerkungen zur „Genoveva“. Bolte stellt die Abweichungen des holl. Stückes von der französischen Erzählung Cerisiers (L'innocence reconnue, 1638) fest und ermittelt 1707 als das Jahr der Breslauer Genoveva-Aufführung. Eine Alexandrinertragödie gleichen Titels (Wiener Hs. um 1750) ist gegenüber der Gothaer Hs. vielfach verändert. 1750 spielte Weidner in Nürnberg eine „Genoveva“ (Bolte S. 465 f). Weiter fanden sich u.a. Handschriften „Unmögliche Möglichkeit“ (S. 461), „Comoedie König von Neapolis oder Printz-Pickelhering“ (S. 463), „Jason und Medea“ (S. 456 f) und „Joseph“ (S. 467), von denen nachgewiesen wird, dass sie nicht von den holl. Stücken „De malle wedding“, „De sipier van zich zelven“, Vos' „Medea“ und Vondels „Joseph“ abhängig sind. Aus dem Rigaer Repertoire der Vict. Clara Bönicke (Bolte S. 476 ff) sind an Stücken, die erwiesenermassen auf holl. Ursprung zurückgehen, zu nennen: „Aspasia“ (gespielt 8.II. 1718), „Bezauberte (verwirrte) Hof“ (3.II.1718), „Beklägliche

Zwang'' (1.12.1718), „*Genoveva*'' (12.1.1719) und „*Sigismund*'' (14.1.1719).

Dank für weitestes Entgegenkommen und liebenswürdige Unterstützung bei meiner Arbeit schulde ich Vielen, insbesondere Herrn Prof. Dr. Carl Niessen von der Universität Köln, dem Leiter des dortigen Instituts für Theaterwissenschaft. Ihnen sei der wärmste Dank für ihre Bemühungen ausgesprochen.

Krefeld, im Oktober 1935.

HERBERT JUNKERS

EINLEITUNG

DAS WELTLICHE THEATER IN DEN NIEDERLANDEN

„Bedeuten ist dem Holländer nichts.
Wesen und Sein alles ¹⁾.“

Dem holländischen Volke fehlt heute der ausgesprochene Sinn für das Ideen-Theater, also für das Theater, das von seelischen und geistigen oder rein poetischen Standpunkten orientiert ist, wie es etwa in Deutschland oder Russland seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in Blüte steht. Der kühle, nüchterne Wirklichkeitssinn des Niederländers sträubt sich gegen das irrealer Geschehen auf der Bühne. Er kann sich nicht begeistern an einer Welt des Scheins, einer Welt der aufgewühlten Leidenschaften, die der Dichter von höherer Warte sieht, und die der Schauspieler nachgestaltet. Kommerzielle Entwicklung, weltpolitische Stellung, Klima und Lage des Landes haben den Niederländer mehr zu einem Realpolitiker als zu einem poetischen Träumer oder gar theatralischen Schwärmer gebildet. In einem Lande, wo die Baukunst in höchster Blüte steht, wo die Malerei die schönsten und reifsten Früchte gezeitigt hat, in diesem Lande des „praktischen Realismus“, wie ich es nennen möchte, kommt keine Kunst zur Entfaltung, die in den Untergründen des Menschenlebens ihre Wurzeln treibt, die sich von den Ausstrahlungen einer mächtigen Phantasie und einer geläuterten Metaphysik nährt und sich immer am unmittelbaren Miterleben eines schicksalhaften Ereignisses oder Gleichnisses entzündet. Vor dem „Wunder“ des theatralischen Erlebnisses versagt der praktische Sinn des Holländers. Seit dem 18. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag ist die Theaterkunst in Holland unterentwickelt und vernachlässigt, d.h. sie wird wohl am Leben gehalten — und der Versuche ihr vom Szenischen oder Schauspielerischen einen Auftrieb zu geben,

¹⁾ Rudolf Mengelberg in einem Vortrag „Holland als kulturelle Einheit“.

sind genug —, aber niemals erhebt sich das Theater in eine höhere Sphäre und wird Ausdruck eines Gemeinschaftswillens oder Volksbedürfnisses. In Holland ist das Kino *die* Schaustätte des *Volkes* geworden, wo sein reales Empfinden an realen Vorgängen, Alltagserscheinungen (trotz der zweidimensionalen Leinwand!) Feuer fängt. Seine Schaufreude wird im übrigen befriedigt in Opern, Operetten und Revuen, die sehr oft als ausländisches Gut hierher verpflanzt sind und verwaltet werden. Verschiedene niederländische Schauspielgesellschaften (Wandertheater würde man in Deutschland sagen), an ihrer Spitze wohl das Rotterdamsche Hofstadtooneel, bemühen sich mit einer Reihe begabter Darsteller nach besten Kräften, gute Theaterkunst zu bieten, aber die Resonanz beim Publikum bleibt nach wie vor aus.

Nun muss auch der unbefangene Beschauer bei der Betrachtung so schöner Ausprägungen holländischer Genremalerei wie der Werke eines Jordaens, Brouwer, Teniers d.J., Jan Steen sich zwangsläufig fragen: Kristallisiert sich nicht in diesen Bildern, die so übermütig frisch, lebendig und prächtig bunt das Volksleben und den Volkscharakter widerspiegeln, eine gewisse Freude am Festleben, am Verstellen, an Verwandlungsspielen — und -komödien? Wir haben köstliche Beispiele davon etwa bei Jan Steen. Tatsächlich steckt im Grunde ein gut Teil naive Freude am Feiern, dem festlichen Ausdruck des Gedankens „Leben und Lebenlassen“ im Niederländer. Im Mittelalter und in der Renaissance bis in die Zeit des Barock können wir Auswirkungen dieser Freude ausser in der Malerei in der theatralischen Betätigung aufspüren. Tatsächlich wird ja das mittelalterliche Festleben überhaupt als eine Grundlage des Theaters angesehen, das im Barock seine höchste und übertriebene Prägung gefunden hat. Wie es sich nun stets besonders lohnt, der Geschichte des Theaters dort nachzuforschen, wo es eine Angelegenheit des Volkes war, so dürfen wir bei dem einleitenden Versuch einer kurzen Entwicklungsgeschichte des holländischen Theaters¹⁾ mit gutem Gewissen beginnen und verweilen: bei der Geschichte der *Rederijker*.

¹⁾ Wir müssen auch zu diesem Zweck das niederländische Sprachgebiet in zwei Kulturkreise teilen, den nördlichen: Holland, das mehr von Norden her orientiert ist; den südlichen: Flandern und Brabant, die kulturell eine romanische Provinz darstellen. Doch macht die Gleichartigkeit der dramatischen Tätigkeit eine zusammenfassende Behandlung bis zum 17. Jahrhundert möglich.

REDERIJKER

Es handelt sich um den Zeitraum, der kulturgeschichtlich den Uebergang vom Mittelalter zur Renaissance darstellt, durch seine mannigfachen erschütternden Umwälzungen auf politischem, religiösem und kulturellem Gebiet nicht gerade ruhig und daher im allgemeinen dem Gedeihen einer wirklich nationalen dramatischen Kunst nicht förderlich war. Die Entwicklung führt nun dahin, dass das geistliche Drama von dem weltlichen in den Schatten gestellt wird, und weltliche Zunftgenossen sich das Vorrecht dramatischer und schauspielerischer Betätigung aneignen. Während das Mysterienspiel in den Niederlanden ein mehr oder minder bedeutender Abglanz desjenigen anderer europäischer Länder war, hat sich das weltliche Schauspiel unbedingt selbständig aus einem nationalen Kern entwickelt. Die Niederlande erleben merkwürdigerweise im 15. und 16. Jahrhundert eine Blütezeit des Theaters, was einerseits aus dem allgemeinen Wohlstand (unter der burgundischen Herrschaft), andererseits aus einer seltsamen Vereinigung der Vertreter der Literatur und der bildenden Kunst zu erklären ist.

Ausdrücklich sei betont: eine Blütezeit des *Theaters*, denn wenn man in philologisch engherzigen Literaturgeschichten, ja selbst in einer veralteten Darstellung des holländischen Theaters ¹⁾ von der literarischen Bedeutungslosigkeit, ja Unkultur der Rederijker liest, so ist das für uns kein Masstab. Selten ist eine künstlerisch hochstehende Epoche des Theaters von der Literatur beherrscht gewesen. Den Rederijkern und den ihnen verbundenen Malergilden kann jedenfalls ihr nationaleigentümlicher, in der Theatergeschichte einzig dastehender Charakter nicht abgesprochen werden. Oft sind die Rederijker mit den deutschen Meistersingern verglichen worden ²⁾, obwohl bei näherer Betrachtung nur geringe Parallelen festzustellen sind, die hauptsächlich auf dem Gebiet des Wettbewerbs liegen. Max Hermann ³⁾ sieht den grossen Unterschied darin, dass die Rederijker geradezu vom Drama ausgehen, während sich die Meistersinger erst später zu dramatischer Betätigung aufraffen. Aller-

¹⁾ Ferd. von Hellwald: Geschichte des holländischen Theaters. Rotterdam 1874.

²⁾ So von Jakob Grimm: „Über den altdeutschen Meistersang“.

³⁾ In den Forschungen zur Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914, S. 374.

dings erblickt Hermann dann Aehnlichkeiten in dem Zug beider zur Lehrhaftigkeit und in dem Mangel an Verständnis für alles Nichtbürgerliche. Wohl ist die Dichtung der Rederijker lehrhaft im Stile der Zeit und schwach, aber nur philologischer Unverstand kann dadurch zu einer Ablehnung der Rederijker kommen. Für uns sei wichtig, dass sie ganz aus sich heraus im Volke die Freude am theatralischen Kunstwerk erweckt und durch ihre Veranstaltungen diese Freude belebt und hochgehalten haben. Zu Ende des 14. Jahrhunderts versuchten in den Niederlanden, angeregt sowohl durch die Mysterien und Mirakelspiele wie — stofflich — durch die Gedichte und Dialoge der Spruchsprecher ¹⁾, Laien aus dem Bürgerstand, diese einem weltlich-romantischen Gesichtskreis entstammenden Dichtungen dramatisch zu gestalten und in plastisch-lebendiger Darstellung dem Verlangen des Volkes nach sinnlicher Anschauung zu genügen. Nun sind es nicht die Rederijker, die diese Initiative hatten, sie hatten wie jede neue geistige Bewegung ihre Vorläufer. Aber es waren schon Mitglieder einer weltlichen Brüderschaft oder Gilde, die die romantischen Szenen zur Aufführung brachten. Die Aufführungen bestanden gewöhnlich aus einem Haupt- und einem Nachspiel. Die ernstesten Hauptspiele — *abele spelen* genannt (*abel* = kunstvoll, verwickelt) — waren meist dem — französischen — Stoffkreis der Abenteurer- und Rittersagen entnommen, während das Nachspiel — die *sotternie*, auch *cluyt* (eigentlich *kluft* = Teilstück) oder *klucht*, *Posse* — im Sinne des antiken Satyrspiels durchaus komischen Charakter trug. ²⁾ Selbstverständlich mussten die Dinge des täglichen Lebens, die Dummheiten und Tölpelien der Menschen zu einer komischen Gestaltung reizen, was

¹⁾ Die niederl. Literaturhistoriker verfechten in zwei Lager getrennt verschiedene Thesen: van Vloten, te Winkel, ten Brink und ganz energisch H. E. Moltzer (in *Geschiedenis van het wereldl. tooneel* in *N. ged. de middeleeuwen*, Leiden 1862) behaupten, das weltliche Theater in den Niederlanden sei aus den Dialogen der Sprecher entstanden. Wijbrands (*Studien en Bijdragen*), Jonckbloet (*Geschiedenis der nederl. Letterkunde*. 3. Aufl. Groningen 1885) Bd. II S. 325—32 und Worp (*Geschiedenis van Drama en tooneel*, Groningen 1904—07) Bd. I S. 74 f. dagegen wollen es direkt aus dem geistlichen Theater herleiten.

²⁾ Die einzigen erhaltenen 4 *abele spelen* und 6 *sotternien* (aus der Groot Hultshemsche handschrift, Nationalbibl. Brüssel) sind abgedruckt in Hoffmann von Fallerslebens „*Altniederländischer Schaubühne*“, *Horae belgicae*, Bd. VI, Breslau 1838. Hoffmans Ansicht, dass die *abele spelen* von den Sprechern aufgeführt seien, und ihre Einordnung in das frühe 14. Jahrh. ist natürlich unsinnig. — Die Handschrift stammt aus dem Ende des 14. oder dem Anfang des 15. Jahrh.

Eine Analyse zweier *abele spelen* „*Esmoreit*“ und „*Lanseloet*“ gibt Creizenach: *Gesch. d. neueren Dramas* Bd. I S. 368, vgl. auch S. 147 f.

denn in den sotternien weidlich ausgenützt wurde. Jonckbloet stellt sogar fest, dass, „weil das Komische von Natur plastisch ist, die sotternie eine treue Abbildung des niederländischen Volkslebens und so echt national ist“. Die Inszenierung dieser Spiele hat keine sonderlichen Schwierigkeiten gemacht. Meist spielten nur wenige Personen mit, und an Ausstattung wurde kein Luxus verlangt. Wohl aber werden in den überlieferten Spielen mehrere Schauplätze gefordert. Im ganzen wird die Bühneneinrichtung höchst primitiv gewesen sein. Man darf keineswegs an die prunkvollen Simultaninszenierungen des geistlichen Dramas denken. Selbst das Vorhandensein eines Podiums ist nicht nachweisbar, von einem Vorhang garnicht zu reden. Man spielte in den „kammern“, Zunft- oder Gasthaussälen. Die Schauspieler — meist junge Mitglieder einer Körperschaft — werden in den offiziellen Aufführungsberichten „ghesellen“ oder „ghesellen van den spele (van der conste, van den esbattermenten)“ genannt. Wie und ob unter kundiger Leitung sie sich zu einer Probenarbeit zusammaten, ist uns nicht bekannt. Wir wissen nur, dass sie Ausrufer in die Stadt und Boten in die nähere und fernere Umgebung schickten, die die Vorstellungen ankündigten. Auch beteiligten sie sich an den Aufführungen geistlicher Dramen. Ebenso plötzlich, wie die abele spelen aufgetaucht waren, verschwinden sie und auch die sotternien oder esbattermenten wenigstens zeitweise wieder aus den bürgerlichen Gesellschaften ¹⁾. Die Zeiten wurden ernster und tiefere Fragen beschäftigten die Gemüter. Die tollen Sprünge und Zoten der kluchten, ja selbst die ernstesten Spiele fanden vor gestrengen Kunstrichtern keine Gnade mehr und mussten Spielen mit tieferem Sinn und allegorischer Bedeutung, den Moralitäten, oder, wie der gebräuchlichere Ausdruck war, „spelen van zinne“ weichen. Die ghesellen van den spele schlossen sich zu festen künstlerischen Genossenschaften zusammen. Das stei-

¹⁾ Mimen, d.h. fahrende Gaukler und Spielleute unteren Standes, führten kluchten unter Benutzung von primitiven Spielpodien auf Märkten und Kirmessen auf. Eine solche Marktbühne zeigt z.B. ein Bild von Pieter Balten (16. Jahrh.) „Een kermis op het dorp“ (Rijksmuseum Amsterdam). Die auf einem Brettergerüst vor einer Zeltbude sich abspielende Szene scheint (nach L. van Puyvelde: Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde der middeleeuwen, Gent 1912, S. 88) aus der „Cluyte van Playerwater“ (15. Jahrh. vgl. Worp a. a. O. I S. 97 f.) zu sein. Ein weiteres typisches Beispiel einer Marktbühne sehen wir auf einem Blatt von Pieter Brueghel aus dem Jahre 1558, das einen Marktplatz mit einer nach drei Seiten offenen Zeltbühne, den Gestalten eines Ritters, einer Jungfrau usw. zeigt. (In der Bibl. Thysiana Leiden, Katalog S. 306. Vgl. Kalf a. a. O. S. 516.)

gende Verlangen des Volkes nach theatralischen Darbietungen bei Prozessionen, grossen Volksfesten, dem Preisschiessen der Schützengilden, erheischte eine grössere Produktion, aber auch eine genauere Auswahl und Bestimmung der aufzuführenden Stücke. Diese mussten wieder in gewissenhafter Arbeit einstudiert werden, und so kam es nach vielen Zusammenkünften von Dichtern, Laiendarstellern (ghesellen), geistlichen Bruderschaften und anderen Kunstinteressierten zu der Gründung der „Kamers van Rhetorica“. Ihre Mitglieder nannten sich *Rederijker* ¹⁾. Der Name scheint nach Jonckbloet mit den burgundischen Herrschern aus Frankreich gekommen zu sein (rhétoriqueurs). Die Einrichtung der Kammern selbst mit ihren Aufgaben und Zielen ist jedenfalls eine spezifisch nationale Angelegenheit. Viel mag zu der Entstehung das mehr und mehr in Blüte gekommene Zunft- und Gildewesen beigetragen haben, und die Kammern haben denn auch in ihrem Aufbau und ihrer Verfassung alle typischen Einrichtungen der Gilde übernommen. Sie spielten beide im öffentlichen Leben eine glänzende Rolle und waren mit Geldmitteln reichlich versehen.

Die erste Gründung einer Kammer reicht zurück in den Anfang des 15. Jahrhunderts. Alle Vordatierungen sind, wie heute sicher festgestellt ist, falsch. Zur Bezeichnung der Kammern wählte man hauptsächlich Namen aus der biblischen Geschichte und Blumenamen, die vornehme Kammer in Brüssel führte den „literarischen“ Titel „Het Boek“ (gegr. 1401).

Die älteste Kammer in Flandern war wohl das „Alpha en Omega“ von Ypern, früh gegründet wurden auch die Violieren (Levkojen) in Antwerpen (um 1420), die Kammern in Kortrijk (1427), Brügge (1428) und Gent (1448). Die erste Kammer in den nördlichen Niederlanden ist die von Middelburg (1430). Ihr folgten 1437 Gouda, 1487 Delft, 1503 Haarlem, 1577 erst Utrecht. Amsterdam hatte schon 1496 eine Kammer, doch die später so berühmt gewordene „In liefde bloeyend“ stammt aus dem Jahre

¹⁾ Das beste Werk flämischer Literaturforschung über die Rederijker ist P. van Duyse: *De Rederijkkamers in Nederland. Hun invloed op letterkundig, politiek en zedelijk gebied*. 2 Bde. Gent 1900. Frühere Spezialliteratur: W. Kops: *Schets eener geschiedenis der Rederijkeren*. Leyden 1774; G. D. J. Schotel: *Geschiedenis der rederijkers in Nederl.* Amsterdam 1863; H. Popéliers: *Précis de l'histoire des chambres de rhétorique belges*. Bruxelles 1844. — Vgl. ferner die allgemeinen Literaturgeschichten von Jonckbloet (deutsch von W. Berg) Bd. 1, ten Brink, van Vloten, te Winkel und Kalff, auch Worp I.

1517. Die Kammern erfreuten sich eines wachsenden Ansehens und Zuspruchs bei der Bürgerschaft, sodass am Ende des 16. Jahrh. nicht weniger als 200 gezählt wurden. Jedes kleinste Dorf setzte schliesslich seinen Ehrgeiz darein, eine Kammer zu besitzen. In den südlichen Provinzen wirkten sich die politischen Ereignisse des 16. Jahrhunderts ungünstig auf die Entwicklung der Kammern aus, während sie im Norden durch Zuzug von vielen Rederijkern und Künstlern aus dem Süden zu später Blüte gelangten. Hier waren sie auch der Unterstützung der Fürsten und Edlen sicher, die sich persönlich für das Gedeihen der Kammern einsetzten. Neben Fürsten finden wir angesehene Standesherrn, Bürgermeister und Schöffen unter den Mitgliedern. In den Statuten waren die Zusammenkünfte streng geregelt, und die Aufgaben jedes einzelnen Mitgliedes genau festgelegt. Einige Artikel bestimmten Namen, Wappen (kamermerk), Devise und Verwaltung der Kammer, andere die Tätigkeit der Genossen (gezellen, broeders oder kameristen), unter denen es aktive und passive gab. Die Zusammenkünfte fanden in einem von der städtischen Behörde angewiesenen Saal (kamer) statt. An der Spitze stand der keizer oder prins — eine Art Protektor. Dieser Rang wurde zuweilen von den Fürsten selbst bekleidet. Der Vorsitz war der hoofdman oder deken, die eigentliche treibende und führende Kraft jedoch der faktor. Er verteilte die Rollen, überwachte die Proben, kurz, er verwaltete das Amt des Regisseurs. Wichtige Rollen spielten der Narr (zot) und der Bote (knaap), dem es oblag, die Bürger zu den Wettstreiten der Kammern benachbarter Städte einzuladen. Ein grosszügiger Zentralisierungsversuch Philipps des Schönen, der alle Kammern unter dem Vorsitz der Genter zu vereinigen gedachte, scheiterte an der Verschiedenartigkeit der Interessen sowie an dem Unabhängigkeitsgefühl der einzelnen Kammern.

Die Hauptaufgabe der Kammern bestand in der Pflege der dramatischen Poesie. Ihr Augenmerk war auf eine glanzvolle und Aufsehen erregende Veranstaltung von Aufführungen, theatralischen Aufzügen und lebenden Bildern gerichtet ¹⁾. Diese Aufführungen waren nicht etwa Selbstzweck und lockten nicht nur einen kleinen Teil der Bevölkerung an, sondern sie waren ein Fest des ganzen Volkes, weil die Rederijker es verstanden,

¹⁾ Natürlich lag ihnen auch daran, die Sitten zu heben und zu bilden.

durch Schaustellungen, die an Aufwand und Prunkentfaltung alles Dagewesene in den Schatten stellten, das Volk für sich zu gewinnen. Dass sich hierbei etwa minderwertige Kunst breitmachen konnte, verhinderte die Veranstaltung von Wettbewerben mit Preisverteilung. Bei diesen sog. Landjuweelen ¹⁾ traten viele Kammern auf den Plan, und nur die wirklich besten trugen die Siegespalme davon. Man erkennt also, wie sehr die Rederijker sich in ihren Bestrebungen von den deutschen Meistersingern unterschieden: hier Mittel zum Zweck, das Volk grossartig zu unterhalten, dort Selbstzweck, um den allgemeinen Stand der Poesie zu heben. Wir haben doch wohl in den Rederijkern die Künstler zu sehen, die den ursprünglichen Sinn des Theaters erkannt und gepflegt haben. Der Zeitgenosse Guicciardini überliefert uns (1519) seine Meinung über den Zweck der „Gilden van Rhetorijka“ folgendermassen: „... om in sekere tijden ende gelegentheden in heur openbare bestelde plaetsen, 't volk t'onderhouden ende vrolijk te maecken met Comedien, Tragedien ende andere historien, met lustige, rustige ende stichtende blijspelen, gedichten ende refereinen“.

Betrachten wir kurz diese Tragödien und Komödien, ohne auf ihre literarischen Qualitäten näher einzugehen. In erster Linie bevorzugten die Rederijker bei ihren Aufführungen die spelen van zinne, Spiele mit einem *Sinn*, eine spezifisch niederländische Abart der mittelalterlichen Moralitäten ²⁾. Die spelen van zinne sind verstandesmässig ausgeklügelte, dramatisierte Diskussionen allegorischer Figuren über moralische und ästhetische Themen. Keine Menschen treten auf, sondern personifizierte Abstraktionen, Symbole. Die Spiele behandelten meist eine von den Veranstaltern der theatralischen Wettstreite gestellte Frage. Etwa die: „Was dem sterbenden Menschen am meisten Trost gewährt“ ³⁾. Es leuchtet ein, dass bei derartig verfänglichen Fragen die Spiele einen religionskämpferischen Charakter annehmen mussten, sodass Karl V. sich im Jahre 1540 ge-

¹⁾ Landjuweelen (Juwelen-ursprünglich der Preis, der von den Stadtverwaltungen ausgesetzt war) waren zuerst nur Vorrecht und Einrichtung der Schützengilden, Name der grossen Schützenfeste, die dann durch die aktive Teilnahme der Rederijker bereichert wurden. Bald fanden die Kammern Geschmack an der Veranstaltung eigener Feste, die ausschliesslich dem künstlerischen Wettkampf gewidmet waren.

²⁾ Eine der schönsten niederl. Moralitäten (wenn auch wohl nicht ursprünglich) ist der „Elckerlijc“. Vgl. auch S. 149 f.

³⁾ Preisthema bei einem Landjuweel der Fonteinisten in Gent.

nötigt sah, derartige Sinnspiele zu verbieten. Daraufhin wurden neutralere Preisfragen gestellt wie die der Violieren bei ihrem berühmten Antwerpener Landjuweel vom Jahre 1561. Sie lautete: „Wat den mensch aldermeest tot konste verwect?“ In dem Spiel, das in diesem Wettbewerb durch den 1. Preis ausgezeichnet wurde ¹⁾, treten auf: Der Mensch „Verlangend herte“, um ihn herum der „Geest der wijsheid“, „Natuurlijke Inklinatie“, „Begeerte om weeten“, „Hope tot hooheid“ und „Sorge voor schande“. Nicht nur die Personen trugen symbolische Namen, auch Kleidungsstücke und Requisiten konnten allegorische Bedeutung haben. Einmal schläft der Mensch ein im „Stuhl der Unwissenheit“, zum andern ruht er auf dem Bett „Friedliche Ruhe“, er geht auf den beiden Krücken „Schwache Hoffnung“ und „Zweifel“. Das Volk trägt eine Mütze „Falsche Hoffnung“. Unter dem Einfluss des Humanismus schlichen sich Gestalten der Antike in die Handlung ein, wie überhaupt antike Elemente — Wagen, Kleider — bei den grossen Aufzügen in Erscheinung traten. Ausser den spelen van zinne, die bei den Wettbewerben den Hauptgegenstand bildeten, waren kleinere Spiele beliebt wie die esbattementen und tafelspeelkens. Erstere sind schwankartige Nachfolger der älteren klucht und behandeln lustige Begebenheiten aus dem Volksleben, letztere kleine Tischspiele ohne eigentliche dramatische Handlung, die bei Gastmählern zur Aufführung gelangten ²⁾. Bei den Einzügen der auswärtigen Kammern in die Stadt des Wettstreits spielte der Narr eine grosse Rolle, der vom Wagen herunter das Volk unterhielt. Ausser den Landjuweelen, den literarisch-theatralischen Wettbewerben, gab es festliche Gelegenheiten, die in besonderem Masse für die Rederijker geeignet waren, mit ihren Vorführungen in Aktion zu treten: die Fürsteneinzüge (entreyen). In fast allen Ländern Europas haben sie bekanntlich Anlass zu theatralischen Schaustellungen gegeben, aber so vielgestaltig wie in den Niederlanden doch wohl nur in Frankreich und in Italien, wo allerdings die „Trionfi“ eine noch grössere Prachtentfaltung und lebendigere Bewegung zeigten. Man kann sogar einen geistigen Konnex

¹⁾ Eine genaue Analyse desselben gibt Jonckbloet (deutsche Ausgabe I S. 378).

²⁾ Die Darstellung auf einem Oelbild nach Jodocus a Winghe (Köln) liesse sich mit derartigen Aufführungen in Beziehung bringen. — Tafelspeelkens wurden schon von den undramatischen Spruchsprechern geboten (Vgl. J. Stecher: Histoire de la littérature Néerlandaise en Belgique. Bruxelles 1886 S. 144).

zwischen den Festeskünstlern in Italien und denen der nördlichen, französisch-niederländischen Gebiete feststellen ¹⁾. Hier wie dort werden nicht nur mimische Episoden geboten, sondern ganze Szenen den einziehenden Herrschern zu Willkomm und Freude vorgeführt. Während allerdings in Italien die Zugteilnehmer die Szenen in bewegter Darstellung aufführten, erstarrten sie im Norden auf Wagen (waghene), Schaugerüsten und Bretterböden. Auch bei den alljährlichen Prozessionen stellten die Rederijker Wagen mit lebenden Bildern.

Doch ihre charakteristischsten Feste blieben die Landjuweelen, (deren von 1431 bis 1620 65 bestimmt nachgewiesen sind ²⁾), zumal sie später in ihren Ausmassen die festlichen Ereignisse der entreyen weit übertrafen. Das Landjuweel von Antwerpen im Jahre 1561 wird uns als das prächtigste und abwechslungsreichste Fest dieser Art geschildert ³⁾. Veranstalter waren die Violieren, die die eingeladenen Kamern in feierlichem Zuge in die geschmückte und von lebhaftem Betrieb erfüllte Stadt einholten. Welch ein Aufzug! „1400 Reiter, 22 prächtige Triumphwagen mit symbolischen Figuren, 196 andere Wagen, ebenfalls prächtig verziert und glänzend erleuchtet, auf denen wenigstens noch 300 Rederijker sassen, während über dem ganzen eine grosse Anzahl „antijxsche Banieren“ flatterten und eine Menge „trompetten, scalmeyen, pijpen ende trommen“ die Luft mit ihrem Schall erfüllten“ ⁴⁾. Man erhält einen Begriff, was für einen Eindruck der ungewöhnliche Aufzug auf die schaulustige Menge gemacht haben muss.

Die ungeheuren Kosten, die die Landjuweelen verursachten, konnten nicht allein durch die üblichen Beiträge und besonderen Abgaben der Kammergenossen bestritten werden. Meist erwiesen sich dann die Behörden der Städte äusserst freigebig, indem sie ihren Kammern, besonders wenn diese Preise errungen hatten, einen Teil der Unkosten ersetzten. Dafür stellte die Obrigkeit wieder ihre Bedingungen. So mussten gerade bei dem Antwerpener Landjuweel von 1561 mit der Bittschrift um Erlaubnis zur Abhaltung des Festes 24 Fragen für das zinnenspiel vorgelegt

¹⁾ Hermann: Forschungen zur dtsh. Theatergesch. d. Mittelalt. u. d. Renaissance, Berlin 1914 S. 372.

²⁾ Aufgeführt bei Jonckbloet a.a.O. I S. 361 Anm.

³⁾ Edward van Even: Het Landjuweel te Antwerpen in 1561 (Leuven 1861).

⁴⁾ Jonckbloet a.a.O. S. 368.

werden, worauf eine Auswahl von dreien bestimmt, und von diesen wiederum die Frage „Was den Menschen am meisten zur Kunst erweckt“ endgültig gewählt wurde. Hiernach erst durften die Einladungskarten durch die Boten herumgesandt werden ¹⁾).

Von der Wende des 16. Jahrh. an ist der Verfall der kamers van rhetorica zu konstatieren. Viel dazu beigetragen hat der Umstand, dass sie auf politischem und besonders religiösem Gebiet (ganz entgegen ihrer ursprünglichen Einstellung) Opposition betrieben und so auch der Reformation Vorschub leisteten ²⁾. Im Jahre 1560 sah sich die geistliche Obrigkeit veranlasst, alle esbattementen und kamerspelen, die direkt oder indirekt die katholische Religion beleidigten, zu verbieten und alle Singspiele und stummen Darstellungen der Zensur zu unterstellen. Im Süden wurden die Kammern teils durch den Rat von Flandern, teils durch Albas Verordnungen schon im Anfang des 17. Jahrh. ganz aufgehoben. Im Norden erreichten sie nie wieder ihre einstige Blüte. Der Prinz von Oranien und die Kirchenversammlung in Haarlem verboten mehrmals öffentliche Aufführungen. Auch trugen die Rederijker selbst zu ihrem Untergang bei durch die tollen Ausschweifungen auf den immer kostspieliger werdenden Festen, die schon viel früher (1595/96) einmal einen Beschluss der Generalstaaten gegen sie veranlasst hatten. Im 18. Jahrh. sind sie in Holland gänzlich erloschen, während sie sich in Flandern und Brabant noch bis ins 19. Jahrh. ohne Auftrieb aber stetig am Leben erhalten haben und sogar bis auf den heutigen Tag als „Theatervereine“, doch mit den alten schönklingenden Namen fort bestehen.

Während wir über die Spiele sowie über die Daten und Gelegenheiten der Aufführungen teils durch die erhaltenen Stücke selbst, teils durch Beschreibungen in Chroniken einigermaßen unterrichtet sind, sind reine Zeugnisse in Malerei, Zeichnung oder Graphik, die eine ziemlich genaue Bestimmung der Bühnenverhältnisse zulassen, äusserst selten. Max Herrmann hat in seinen „Forschungen“ ein reiches Bildmaterial gebracht, das

¹⁾ Vgl. J. D. J. Schotel: De Invloed der Rederijkers op de Hervorming. Harderwijk 1869.

²⁾ Eine andere Art von Wettbewerbsveranstaltungen der Rederijker waren die „Haagspelen“. Der Hauptunterschied zu den Landjuweelen bestand darin, dass hier auch die Kammern der Landgemeinden und Dörfer zugelassen waren.

aber lediglich Reproduktionen aus zeitgenössischen Festbüchern von lebenden Bildern — Personagen — zeigt, die bei dem Einzug der spanischen Prinzessin Johanna 1496 in Brüssel und dem Karls V. 1515 in Brügge vorgeführt wurden ¹⁾. Wir besitzen ausserdem eine ganze Reihe Festbücher aus jener Zeit, die u.a. die Einzugsfeierlichkeiten oder Trionfi zu Ehren des Infanten Philipp von Spanien 1549, des Herzogs Franz von Brabant 1582, des Erzherzogs Ernst 1594 und des Infanten Ferdinand 1636 (sämtlich in Antwerpen) und der Maria von Medici 1638 in Amsterdam festgehalten haben ²⁾. Die hierbei gestellten „allegorischen Schaubühnen in der Art lebender Bilder, gewähren aber sowohl im Aufbau des Theaters als in der Gestaltung der Szene einen vollkommenen Eindruck des allegorisch-klassizistischen Theaters“.

Dieser Ansicht Gregors ³⁾ können wir nicht bedingungslos beipflichten, obgleich natürlich die lebenden Bilder klare Anhaltspunkte zur annähernden Bestimmung der gleichzeitigen Bühnenform geben. Nun sind uns weiterhin an wichtigen, rein theatergeschichtlichen Dokumenten erhalten: Abbildungen von drei Bühnenbauten von 1539 (Gent), 1561 (Antwerpen) 1606 (Haarlem) und zahlreichen Vertooningen in Drucken der Zinne-Spielen ⁴⁾, ferner Abbildungen von den Aufzügen und Vertooningen Amsterdamer Kammern im Anfang des 17. Jahrhunderts, darunter das wertvollste und theatergeschichtlich interessanteste Denkmal aus jener Zeit, ein Stich von der Aufführung von Vertooningen durch die „Oude Camer in liefd bloeyende“ im Jahre 1609 ⁵⁾. Vorläufig, d.h. so lange das in den Archiven verborgene Material nicht restlos gesichtet ist, sind wir auf diese Dokumente und auf die sorgfältigen Definitionen Max Hermanns angewiesen, da seine Beispiele der Personagen den eigentlichen Bühnenverhältnissen der Rederrijker wohl am nächsten kommen.

¹⁾ a.a.O. S. 373 ff.

²⁾ z. T. reproduziert bei C. Niessen: Das Bühnenbild. Bonn u. Leipzig o. J. T. 15 u. 15a und in der 5. Mappe der Denkmäler des Theaters, herausgegeben v. Joseph Gregor: Altflämisches und altniederländisches Theater. Wien und München o. J. Tafel IV bis XII.

³⁾ In den Erklärungen zu den Denkmälern des Theaters 5, S. 9.

⁴⁾ s. H. J. E. Endepols: Het decoratief en de opvoering van het middel-nederlandsch drama (Amsterdam 1903). Zu der Haarlemer Bühne von 1606 vgl. die Abb. bei Worp-Sterck: Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg, 1920, und ebd. S. 25.

⁵⁾ Erklärungen Gregors S. 13.

Dass selbst die lebenden Bilder dieser frühen Fürsteneinzüge mit dramatischen Aufführungen der Rederijker im engsten Zusammenhang stehen, haben wir bereits erkannt. Es wurden zu gleicher Zeit neben den stummen Darstellungen auf Schaugerüsten und Wagen im Freien, auch schon Spiele durchaus dramatischen Charakters, die esbattementen, in den grossen Festsälen geboten. Weiter wurde dann bei den Landjuweelen eine enge Verbindung von dramatischem Spiel und lebenden Bildern eingegangen durch die „Vertooningen“ am Ende der Akte und Szenen. Die Kunst der Darstellung lebender Bilder hat sich gerade in den Niederlanden der schönsten Pflege erfreut, was nicht zuletzt durch die naturgegebene und gelungene Verbindung von literarischen und malerischen Elementen bedingt war. Die Ausschmückung fiel nämlich den zu jener Zeit eifrig tätigen Malergilden zu, die sich die Rederijker auch bei den Landjuweelen in kluger Weise ihrem Zweck, die Freude des Volkes am dramatischen Spiele des Schautheaters zu erhöhen, nutzbar zu machen verstanden. Von einem besonders interessanten Fall des Zusammenwirkens wird uns aus dem Jahre 1448 anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen in Brügge berichtet, wo der berühmte Maler Hugo van der Goes, später „Deken“ (Dechant) der Genter Lukasgilde, seine ganze Kunst in den Dienst der dramatischen Feste gestellt hatte. Auch bei vielen anderen Veranstaltungen der Rederijker hat er für ihre Aufführungen Dekorationen geschaffen. Und was besonders wertvoll erscheint: aus verschiedenen seiner Gemälde erkennen wir deutlich, wie sehr er dem Theater verhaftet war, so aus dem gerafften Vorhang auf der Anbetung der Hirten (Berlin) und der Schlange in Menschengestalt auf dem Sündenfall (Wien). Noch im 16. Jahrh. treffen wir einen Dramendichter, der zugleich den Beruf eines Dekorationsmalers für Theateraufführungen ausübte. Es ist der Verfasser des „Schilderboeks“: Karel van Mander.

Später mit dem Fortschreiten der Renaissancekultur entfernten die lebenden Bilder sich mehr und mehr vom Theatralischen. Menschen wurden durch Holz- und Wachspuppen ersetzt und zuletzt gingen sie ganz in gemalten Bildern auf.

Wie sah nun beispielsweise die Bühne der Brüsseler Personagen vom Jahre 1496 aus? Ein Bretterpodium, das durch starkes

Balkenwerk getragen wurde, muss sich in Meterhöhe über dem Erdboden befunden haben. Das ganze Gerüst ist durch dünne Scheidewände in zwei oder mehrere Abteilungen zerlegt, deren jede eine andere Szene zeigt. Zuweilen befindet sich noch darüber ein kleiner Szenenraum. Eine Inschrift, wie auf der Bühne aus Haarlem, später auch ganze Reimschriften, machen mit dem Sinn des dargestellten Bildes vertraut. Die verschiedenen Schauplätze sind einesteils durch ganze Dekorationen wie Zimmereinrichtungen, Gebäude, allerdings in stark verkleinertem Masstab — Felsen, Gartenanlagen mit Springbrunnen usf. gegeben, teils kaum angedeutet und nur durch einen dunklen oder gemusterten Stoffvorhang nach hinten abgeschlossen. Die Bilder lassen erkennen, dass man sogar schon die Kunstmittel des Panoramas gekannt hat, den geschickt verdeckten Uebergang von plastischen Formen in Malerei. An Requisiten ist nicht gespart. Wir sehen alle möglichen Praktikabeln, Throne in verschiedenen Grössen und Verzierungen, Betten, Tische, Stühle, Baum- und Felsversatzstücke, Malereigeräte, Waffen, Standarten, Musikinstrumente, ja selbst Kronleuchter und Triptychen an der Wand. Eine wichtige Frage ist die Beleuchtung. Man hat aber aus verschiedenen Anzeichen wohl fehlgeschlossen, dass alle Festlichkeiten des Abends stattfanden. Dass über dem Schaugerüst eine Reihe von Kerzen angebracht war, sagt an sich nichts, da auch bei den Einzügen von Zugteilnehmern und an Häusern Fackeln verwendet wurden. Das Vorhandensein eines Vorhangs, der zunächst die Bilder verhüllte und auf ein gegebenes Zeichen aufgezogen wurde, geht deutlich aus den Abbildungen hervor, die an beiden Seiten des Gerüsts das geraffte Tuch erkennen lassen. Ferner aus der erwähnten „Anbetung“ des Hugo van der Goes, nur wird hier zur Erhöhung der bildkünstlerischen Wirkung der Vorhang durch zwei Prophetengestalten gehalten.

Von der behandelten Bühnenform der lebenden Bilder zu der des eigentlichen Rederijker-Theaters ist nun nur ein Schritt. Doch zeigt der stabile Bühnenaufbau eine noch grössere Prachtentfaltung. In der Ausgabe der Genter Spiele von 1539 ist uns die Abbildung eines Schauplatzes erhalten, die Jonckbloet folgendermassen beschreibt: „Die auf dem Marktplatz errichtete Bühne ist an drei Seiten offen; nur der Hintergrund wird durch

die Prachtfassade eines im Renaissancestil erbauten Hauses begrenzt und besteht aus einer in der Mitte befindlichen halben Rotunde, an die sich zu beiden Seiten ein doppelter Ehrenbogen von viel geringerem Umfang anschliesst. Der mittlere Teil ist in zwei Stockwerke geschieden, beide ruhen auf vier Säulen. Diese Rotunde wird ebenso wie die Seitenbogen durch eine Kuppel gekrönt, welche ebenfalls auf Pilastern ruht. Wahrscheinlich diente das obere Stockwerk zur Darstellung von Tableaux" ¹⁾. Eine ähnliche Abbildung, die dieselbe Dreiteilung der Bühne (3 Türen) zeigt, ist uns von dem Antwerpener Landjuweel von 1561 überkommen ²⁾. Aus beiden ist ersichtlich, wie die Architekturformen der italienischen Renaissance (Teatro olympico, Vicenza) auch bei den Rederijkern Eingang gefunden hatten und als Hintergrund und Rahmen ihrer Spiele dienten. Das Podium der Haarlemer Kammer „Trouw moet blijken" bei einer Veranstaltung 1601 ³⁾ und das dreiteilige Gerüst der brabantischen Kammer „'t Wit Lavendel" bei einem Wettstreit in Haarlem 1606 ⁴⁾ kommen in ihrer ganzen äusseren Struktur den Schaugerüsten der Personagien gleich. Bei Gelegenheit ihrer Stiftungsfeier 1609 führte die Amsterdamer alte Kammer „In liefde bloeyende" in 9 Vertooningen die Geschichte von Tarquinius, Lucretia und Brutus vor ⁵⁾. Von diesen Vertooningen wie von der „op den dam by de Paerden-Stal" errichteten Bühne besitzen wir einen Stich ⁶⁾. Die Bühne selbst bestand aus einem Renaissancebogen mit reichen heraldischen Verzierungen und einem zweiteiligen Vorhang, der auseinandergerafft die Vertooningen enthüllte, wie es aus den einzelnen Bildchen zu erkennen ist. Den mit einer Nische versehenen eingebuchteten Hintergrund mögen einfache Bretter oder Vorhänge gebildet haben. Beschreibungen und die riesigen Pechbrände auf beiden Seiten der Bühne deuten darauf hin, dass diese Vorstellung am Abend stattgefunden hat.

¹⁾ Jonckbloet a.a.O. S. 399, erwähnt und abgebildet auch bei Creizenach III S. 383, reproduziert in Niessens Bühnenbild Tafel XVI.

²⁾ Ebd.

³⁾ Auf einem Stich im Prentenkabinet des Rijksmuseums.

⁴⁾ In dem Werk „Const-thoonende Juweel, Bij de loflijke stad Haerlem, ten ver-soecke van Trouw moet blijcken, in 't licht gebracht... Zwol... 1607". Vgl. Worp: Geschiedenis van den Amst. Schouwburg, Abb. u. S. 25.

⁵⁾ Worp (Gesch. v. d. Amst. Schouwburg S. 16) stellt Hooft als den wahrscheinlichen Urheber hin, weil er ein ausführliches Gedicht über die Vorführung schrieb.

⁶⁾ Reproduziert in Denkmäler d. Th. 5, Tafel XVII, Niessen: Bühnenbild Tafel XXIV, Worp a.a.O. Abb.

Die Abbildungen der einzelnen Vertoonungen bieten ebenso wie die der Personagen manche Anhaltspunkte zur Frage der Requisiten und der Kostümierung. Man hat besonders ein kleines Blumenfeld-Versatzstück auf dem ersten Bildchen zu beachten. Bei der Betrachtung der Kostüme der Männer wie der Frauen fällt eine grosse Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit auf; sie lassen im Stil und Schnitt einheitliche Prinzipien vermissen. Abgesehen von der nur andeutungsweise gepflegten historischen Treue, die einmal alttestamentarische, dann wieder antike oder christliche Trachten verlangte, glaubt Hermann bei den Personagen die Tatsache als typische Zeiterscheinung charakterisieren zu können, denn es handelt sich um eine Uebergangsperiode in der schon neue Moden aufkommen, während die alten noch nicht verdrängt sind. Die Kostümgeschichte lehrt zudem, dass sich die europäische Tracht in damaliger Zeit in einem Zustand der Auflösung befunden hat, die barocke Ausschweifungen mit sich brachte. So werden die grossen Gegensätze in der Kostümierung aus der Kleidermode der Zeit überhaupt — selbst ein- und derselben Klasse — verständlich, denn meist war in den Sinnenpielen die reiche Kleidung der Vornehmen gebräuchlich, was sogar aus den Allegorien darstellenden Figurinen von einem Einzug der Amsterdamer brabantischen Kammer „Uut levender Jonste“ 1607 in Haarlem¹⁾, sowie aus einer Handzeichnung des Malers Pieter Quast hervorgeht. Die Nebenpersonen (Soldaten) in den Vertoonungen von 1609 tragen zeitlose, über die Knie reichende und nach unten sich ausweitende Röcke, das sog. Schauspielerkleid. Wer geneigt ist, nach allem den Maler-Regisseuren Verantwortungslosigkeit und Nachlässigkeit in der Bestimmung einer einheitlichen Kleiderordnung vorzuwerfen, den belehrt ein Blick auf die fast schon barocken Gewandformen auf Stücken der gleichzeitigen bildenden Kunst eines Besseren.

Ein Wort noch zu den Vertoonungen. Wurden solche nicht wie in Amsterdam 1609 selbständig, sondern zwischen den Szenen der Sinnenpiele geboten, so befand sich — wie wir es auf den Abbildungen von 1539, 1561 und 1606 sehen — über der Hauptbühne ein kleinerer Bühnenraum, dessen Vorhang am Schluss einzelner Akte und Szenen beiseitegezogen wurde, um die Vertooning zu enthüllen, die meist ein Beispiel aus altem ²⁾

¹⁾ Vgl. vor. S. Anm. 4. ²⁾ Wie heute noch in Oberammergau!

oder neuem Testament, eine sinnliche Transfiguration der voraufgegangenen oder folgenden allegorischen Szene zeigte. Oft genug trat noch zur besseren Verdeutlichung ein Darsteller aus dem lebenden Bild heraus, um einige Verse an das Publikum zu sprechen. Die geringste Ausbeute bietet sich bei einer Untersuchung des Schautheaters der Rederijker für das Gebiet der Schauspielkunst. Die Bescheidenheit und Einförmigkeit der Gesten und Stellungen auf den Reproduktionen der Personagen und Vertoonungen und der Umstand, dass die Künstler, die diese Bilder stellten, von vornherein eine Starrheit der Haltung und Gebärde einbezogen, berechtigen nicht zu dem Schluss, dass diese auch den Spielen eigentümlich waren. Von der mimischen subjektiven Gestaltung und der Technik des Sprechens bei den Aufführungen der Sinnspiele können wir uns keine begründete Vorstellung machen.

Wir sahen: die Rederijker haben nicht nur aus eigenem Spieltrieb, sondern aus einem Bedürfnis des Volkes nach theatralischen Aufführungen die Tradition der Darsteller der abele spelen fortgesetzt, deren Bemühungen um die Schaffung einer neuen Bühnenform, die vom sozialen mittelalterlichen Theater weg und zum individuellen Theater hindrängte, nicht hoch genug einzuschätzen sind. Aber auch die besonderen Verdienste der Rederijker um das niederl. Theater bestehen fort. Sie haben, indem sie klug und einsichtig die Vertreter der bildenden Künste zur Mitwirkung bei ihren Aufführungen heranzogen, der Bühne schon eine wirklich künstlerische, dekorative und konstruktive Aufteilung gegeben, die dann durch Jahrhunderte ein heiss umstrittenes Problem der angewandten Bühnenkunst gewesen ist. In diesem Zusammenhang bleibt zu bedauern, dass nach dem Verfall der Rederijker und der darauffolgenden kurzen Periode einer klassischen Schauspieldichtung das reine Ausstattungsstück mit willkürlichem pompösen Schaugepränge auf dem holl. Theater und besonders auf der ersten festen Bühne, der Amsterdamer Schouwburg, vorherrschte, und das geschmackvolle Bühnenbild — bis auf den heutigen Tag — nicht etwa ein Problem, sondern Nebensache blieb.

DIE BERUFSBÜHNE

„De geschiedenis van het Amsterdamsche Tooneel is die van het Tooneel in Nederland in het algemeen.”

(H. v. HALMAEL JR.)

Allgemeines

Die Blütezeit der Rederijker ist ohne Zweifel das 16. Jahrhundert. Aber in den nördlichen Provinzen der Niederlande, wo Albas Macht gebrochen war, bleiben sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch tonangebend und repräsentieren zum grossen Teil die Schaubühne. Ja, sie erhielten sogar Zuzug von flüchtigen Flamen und Brabantern, die ihre eigenen Kammern in den nördlichen Städten errichteten. Immer noch hielten sie ihre dramatischen Wettstreite und Feste ab und immer noch spielten sie zinne spelen, allegorische Stücke. Aber unter der Oberfläche entwickelte sich doch allmählich durch Individualisierung der Abstraktionen ein wirkliches Drama mit handelnden Menschen. Wenn auch zugegeben werden muss, dass die Verdienste der Rederijker um die Bühnenform grösser sind als die Wirkungen ihrer Spiele auf die Entwicklung des holländischen Dramas, so ist es doch nicht zuletzt der Spielfreudigkeit der Rederijker zu danken, wenn wir an der Wende des 16. Jahrhunderts Dramatikern wie Hooft, Bredero und vor allem Vondel begeben, die es sich zur Aufgabe machten, durch individuelle dichterische Behandlung der Stoffe das nationale Schauspiel aus den Formfesseln zu erlösen und es auf gesundem, kräftigem Grunde neu erwachsen zu lassen. Wir können Hellwald ¹⁾ nicht zustimmen, wenn er sagt, hauptsächlich sei den Kamers van Rhetorica die Schuld beizumessen, dass die niederländische Literatur im Drama hinter den meisten europäischen weit zurücksteht. Denn wenigstens für das 17. Jahrhundert ist das durchaus nicht der Fall. Immer hat Holland von den Literaturen anderer Länder empfangen, nur im 17. Jahrhundert, auf dem

¹⁾ a.a.O. S. 5.

Gipfel seiner politischen und wirtschaftlichen Macht, hat es in reichem Masse gegeben. Ja, es blieb sogar, wenigstens in der ersten Hälfte, ziemlich frei von französischer Einwirkung. Aufzuzeigen, wie das niederländische Drama dieser Epoche sich sogar auf deutschen Boden verpflanzt hat, ist die spezielle Aufgabe dieser Untersuchung. Zu dem Vorwurf des Zurückstehens hinter anderen europäischen Ländern bedenke man doch nur, dass die holländischen Wanderbühnen des 17. Jahrhunderts im Gegensatz zu den deutschen nicht nur Schauspielerdramen, d.h. zum grössten Teil zusammengestückelte Machwerke aufgeführt haben, sondern literarische Stücke, ein für uns Deutsche für jene Zeit ganz ungewohntes Bild. Wir haben allen Grund, neidvoll auf diesen Vorsprung und Vorrang des holländischen Theaters zu blicken. Es handelt sich zuerst um Dramen der klassischen und romantischen Schule, später um Uebersetzungen der spanischen und französischen Klassiker, ferner um spezifisch holl. Kluchten, zu denen allen sich erst in letzter Linie sog. Haupt- und Staatsaktionen und Ausstattungstücke gesellen. — Mit den Reformversuchen einiger begabter Dramatiker, die zuerst noch Rederijker sind, geht Hand in Hand der Beginn der Umwandlung der Laienbühne in ein Berufstheater, der Beginn insofern, als sich diese Umwandlung natürlich nicht auf einen Schlag vollzogen hat. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden die Rederijker als Darsteller völlig durch Berufsschauspieler verdrängt. Eine Vorstufe zu dem Entstehen eines Berufsschauspielerstandes in Holland bildet eine theatralische „Invasion“, die wir auch von Deutschland her kennen: das Auftreten der englischen Komödianten. Ihre Züge durch die Niederlande mit allen Begleiterscheinungen, ihre Bühne und ihr Repertoire im Einzelnen zu schildern, können wir uns ersparen, da sie sich durchweg mit ihrer Wirksamkeit in Deutschland decken, und wir durch die bekannte deutsche und englische Literatur über diesen Gegenstand hinreichend orientiert sind ¹⁾. Kossmann hat in seinen „Nieuwe Bijdragen“ ²⁾ die letzte und wohl gütigste Zusammenstellung der Züge der englischen Komödianten in Holland gegeben, der wir hier folgen:

¹⁾ Die Quellen für das Auftreten der englischen Komödiantenbanden in Holland stellte zuerst Albert Cohn zusammen: Shakespeare in Germany, London 1865, S. LXXV f. Auf ihm fussen Worp I S. 312 ff. und in seiner Schrift: Engelsche Tooneelspelers op het Vasteland in de 16e en 17e eeuw. Gent 1886. Ferner Kossmann I u. II.

²⁾ S. 141 ff.

1590 ist Robert Browne zum ersten Mal in Holland und zwar in Leiden nachgewiesen. Im nächsten Jahre spielt er mit seiner Truppe in Zeeland und Friesland, 1592 in Arnheim ¹⁾. Englische Komödianten kommen 1597 und 1601 nach Groningen, 1599 nach Utrecht und Franeker. In Leiden finden wir 1604 John Wood mit seiner Truppe, Anfang Januar 1605 englische Komödianten in Leiden, die ein Empfehlungsschreiben des Fürsten (Markgrafen Christian, nicht Kurfürsten ²⁾) von Brandenburg beibrachten und mit Zustimmung des Prinzen Moritz spielten. Wahrscheinlich war es die Truppe John Spencers, die dann auch Anfang Mai nach dem Haag übersiedelte und also nicht vom 4. Mai ab in Köln spielen konnte ³⁾. Sie kehrt dann im Juni 1606 und im April 1607 nach dem Haag zurück. 1608 tritt der Pantomimiker William Pedel in Leiden auf. 1610 und 1612 sind ungenannte englische Truppen im Haag, John Green spielt 1613 zum ersten Male in Utrecht, sieben Jahre später nennt er dort seine Truppe: „Compagnie comedianten van zijne D. H. den Churfürst van Brandenburg“. In den Jahren ca. 1614 bis 1630 sind mehrere meist ungenannte Truppen nachweisbar, während der berühmte Robert Reynolds zuerst 1632 nach dem Haag kommt und vier Jahre darauf mit Edward Pudsie in Amsterdam anwesend ist. 1638 und 1644/45 sind englische Truppen in Leiden und im Haag. 1645 bittet auch William Roe (den wir 1647 in Köln treffen ⁴⁾) in Utrecht um Spielerlaubnis. Im selben Jahr treten in Leiden John Payne und Jan Baptist (van Fornenbergh) — der berühmte holl. Schauspieler und Prinzipal — als „Engelsche comedianten“ auf. Ebenfalls spielen solche im Oktober in Groningen, im November in Franeker. 1646 schliessen Payne und Roe mit niederländischen Schauspielern in Amsterdam einen Vertrag, nachdem Payne und Butler schon seit 1639 mit solchen zusammen aufgetreten waren. Im selben Jahre (1646) spielen nicht genannte Truppen im Haag ⁵⁾. Erst acht Jahre später sind Engländer zum ersten Mal in Dortrecht und damit zuletzt in

¹⁾ Thomas Saxfield, der 1591 namentlich unter Brownes Genossen aufgeführt wird, sprach in einer Aufführung des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig als John Bouset holländisch!

²⁾ C. Niessen: Dramatische Darstellungen in Köln, Köln 1917, S. 74 Anm. 5.

³⁾ ebenda S. 75.

⁴⁾ ebd. S. 98.

⁵⁾ Wahrscheinlich haben wir es bei dem 1646 in Breda aufgetretenen „Mr. Joris com suis“ mit dem Prinzipal Joris Jolliphus zu tun, der weiter unten behandelt wird.

Holland bezeugt. Auffallend ist, dass vor 1636 von einem Auftreten in Amsterdam nicht die Rede ist. Doch lässt ein Vers in Brederos Lustspiel „Het Moortje“ (1615)¹⁾ darauf schliessen, dass sie auch hier oder wenigstens in der Nähe gespielt haben. Wichtig für uns ist, dass die Engländer in Holland sich von ungefähr 1639 an mit holl. Schauspielern zusammengetan haben²⁾. Ob aber die letzteren mit ihren englischen Kollegen auch weiter durch Deutschland gewandert sind, ist kaum anzunehmen, da 1640 in Königsberg, Elbing und Danzig keine Holländer genannt sind³⁾. Auch Jan Baptista von Fornenbergh hat sich schon 1646 wieder von Payne bzw. Roe getrennt⁴⁾ und ist also im nächsten Jahre nicht mit nach Köln und weiter gezogen⁵⁾. Neben Fornenbergh hatten sich von 1639 ab den Engländern Schauspieler wie Adriaen van den Bergh, Triael Parker, Abraham Sybant, Jillis Noozeman u.a. verbunden⁶⁾, die z.T. zuerst noch Rederijker, später als Berufsschauspieler der ersten Amsterdamer Schouwburg angehörten und auch als Dramatiker eine Rolle gespielt haben. Hauptsächlich van den Bergh sowie Sybant, Jan Zoet, Izaak Vos, Kalbergen, Floris Groen, Gramsbergen und einigen Singspielautoren verdanken wir auch holl. Bearbeitungen von Stücken aus dem Repertoire der englischen Komödianten, von dem uns ein Teil in der bekannten deutschen Ausgabe englischer Comedien und Tragedien von 1620 überliefert ist⁷⁾. Die Holländer

1) Vers 1458 s. Worp I S. 314.

2) Allerdings geschah dies früher auch schon vereinzelt. So befand sich unter Spencers Leuten, die 1615 in Köln mit zum Katholizismus übertraten, ein Deutscher und ein Holländer. Vgl. Niessen a.a.O. S. 83.

3) Bolte: Danziger Theater S. 68 f.

4) Kossmann I S. 104.

5) Niessen a.a.O. S. 98.

6) Kossmann I S. 103 ff.

7) Hier soll die geradezu unsinnige These von Herz (Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland, Hbg. u. Lpz. 1903, S. 126) entkräftet werden: die holländischen Bühnenschriftsteller Izaak Vos, Jan Zoet, Jan Vos u. a. hätten aus der deutschen Ausgabe von 1620 geschöpft. Wenn Herz mit Bezug auf das „Lustig Pickelhärings-Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen macht“, sagt, dass Jan Vos zu seiner derben Posse „Oene“ (1642 gedruckt, 1637 entstanden) ausser der Komödie von 1620 und der Zoetschen Bearbeitung auch noch den englischen Schwank „The humours of John Swabber“ benutzte, so ist darauf nur mit Kossmann zu erwidern: „Drei Bücher auf seinem Schreibtisch?“ Und wie ist es wohl möglich, dass die Posse des Jan Zoet „Jochem Jool...“ (1637) auf dem Danziger Zwischenspiel beruht? Kossmann weist einsichtig nach, dass Zoet die Anregung direkt von den englischen Komödianten empfangen hat. Zoet hat nämlich sein Stück dem Schauspieler Willem Ruyter gewidmet, der 1636 in Amsterdam als Wortführer von Reynolds und Pudsie auftrat (Kossmann I S. 102 Anm. 6). Jan Vos' „Klucht van Oene“ ist nichts mehr als ein Plagiat des Zoetschen Stückes. Ebenso hat

konnten diese Stücke aus nächster Anschauung kennenlernen, ja, da sie selbst mitspielten, aus den Regie- und Rollenbüchern abschreiben. Van den Berghs „Don Jeronimo, Marschalk van Spanjen“¹⁾ und sein verloren gegangener „Andronicus“, wie Sybants „De dolle Bruiloft“ und die Stücke von Izaak Vos, die entgegen anderer Meinung auf diese Weise entstanden sind, werden uns später bei der Betrachtung der dramatischen Wechselwirkungen zwischen England, Holland und Deutschland noch beschäftigen. Aeusserst wichtig sind sie für das Repertoire der späteren holl. Wandertruppen. Damit ist Hellwalds Behauptung²⁾, der Einfluss der englischen Komödianten habe in materieller Beziehung zur Begründung eines festeren und stabileren einheimischen Bühnenwesens wesentlich beigetragen, in geistiger Hinsicht sei jedoch ihre Tätigkeit gänzlich wirkungslos auf das holl. Drama gewesen, in ihrem letzten Teil haltlos geworden³⁾. Ja sogar intensiver und besser als in Deutschland — da sie ihn dort mit der Zeit verfälschten — haben „die reisenden Künstler den Geist des britischen Dramas in den Niederlanden einzubürgern vermocht“.

Wie das neben der neu entstehenden strengen klassizistischen Richtung und in der Zeit des allerdings auf das praktische populäre Theater kaum wirksamen Humanismus und des lateinischen Schuldramas (Hugo Grotius, Schonæus, Gnapheus u.a.) möglich war, wird in Folgendem gezeigt werden. In diesem Zusammenhang sei aber nochmals betont, dass die holl. Schaubühne des 17. Jahrhunderts aus dem theatralischen Kern der Rederijker

Izaak Voss bei seinen Stücken „Iemant en Niemand“ und „Pekelharing in de Kist“ aus den englischen Aufführungen bzw. Büchern profitiert. Dagegen ist wahrscheinlich, dass die Ausgabe von 1620 und die holländischen Stücke auf der gleichen Überlieferung der englischen Komödianten beruhen.

¹⁾ Van den Bergh hatte allerdings die Anregung zu diesem Stück von den Vorstellungen der Greenschen Truppe 1620 in Utrecht empfangen. Denn dass Green Kyds „Spanish tragedy“, nach der das Stück gearbeitet ist, auf dem Repertoire hatte, ist uns 1626 von Dresden bezeugt. (Cohn a.a.O. S.CXV.). Am 6. Mai 1621 wurde der „Jeronimo“ zum ersten Male in der Utrechter Kammer „Wt rechte Liefde“ gespielt (W. I. F. H. van Sorgen: De Tooneelspeelkunst in Utrecht. Haag 1885 S. 15).

²⁾ a.a.O. S. 9.

³⁾ Weitere Beispiele sind Theodor Rodenburgs (der jedoch kein Schauspieler war) 1618 entstandenes „Wraeckgierigers Treurspel“, eine Übersetzung von Cyril Tourneurs „The revengers tragedy“ (1607) (vgl. A. C. Loffelt in De Gids 1874, III, S. 134, Rudolf Schönwerth: Die niederl. und deutschen Bearb. v. Th. Kyds „Spanish tragedy“ Lit.-hist. Forsch. 26, Berlin 1902) und De Silles „Joodt van Malthea...“ (1645) nach Marlowe. Die Schrift von H. E. Moltzer: Shakespeares Invloed op het Nederl. Tooneel der XVIIe eeuw, Groningen 1874, ist durch die neueren Forschungen überholt. Vgl. Worp im Tijdspiegel 1887.

und unter der direkten Einwirkung der englischen Komödianten entstanden ist, die Aufführungen der Studenten und geistlichen Schüler mit den lateinischen Lehrdramen wie in anderen europäischen Ländern jedoch nicht im geringsten dazu beigetragen haben. Natürlich ist deren Tätigkeit auch in Holland während dieser ganzen Periode zu verfolgen.

Der Kreis der theatralischen Veranstaltungen am Anfang des 17. Jahrhunderts rundet sich durch die Aufführungen französischer Komödiantentruppen, die oft genug von den Statthaltern, dem Prinzen Moritz von Oranien und seinen Nachfolgern, subventioniert oder gar in Dienst genommen wurden, jedoch auch in den Landstädten spielten ¹⁾.

In Amsterdam war unter allen Rederijker-Kammern die „Oude Amsterdam Kamer“ durch ihre Veranstaltungen berühmt. Der Dichter Hooft liess hier seine ersten Stücke aufführen. Pieter Cornelisz. Hooft lebte von 1581 bis 1647. Er wird mit Recht der hervorragendste Vertreter der holl. Renaissancerichtung genannt. Doch gesellt sich in verschiedenen seiner lyrischen und dramatischen Dichtungen (wie in dem Schäferspiel „Granida“ 1605) zu seinem Klassizismus ein romantisches Element, das ihn zum Wegbereiter des romantischen Dramas in Holland macht. Der Einfluss des lateinischen Tragikers Seneca ist sowohl in seinen Dramen „Achilles ende Polyxena“ (1597), „Theseus ende Ariadne“ (1602), „Geeraerd van Velsen“ (1613), und „Baëto oft oorsprong der Hollanderen“ (1617) wie in vielen seiner Nachfolger deutlich zu spüren ²⁾. Plautus hingegen hat für seinen „Warenaar“ (1616) Pate gestanden. Das Lustspiel ist eine Bearbeitung der „Aulularia“. Neben Hooft erlebte ein anderer bedeutender Dichter des 17. Jahrhunderts die ersten Aufführungen seiner Stücke in Amsterdam: Gerbrand Adriaensz Bredero (1585—1618). Dieser versuchte sich zunächst in Tragödien und Tragikomödien in klassischer Form und mit romantischen Stoffgebieten entnommenem Inhalt. Er ist der erste typische Vertreter des „bly-eindend treurspel“. Doch schlugen seine Stücke dieser Art: „Roddrick

¹⁾ Französische Truppen sind nachgewiesen: im Haag 1605, 1606, 1608, 1610, 1612, 1613, 1618, 1620, 1623, 1638, 1648, 1649. In Utrecht 1619, 1620, 1649. In Leiden 1613. In Nymwegen 1615. In Amsterdam um 1619 und zwischen 1630 und 1639. Vgl. J. Fransen: Les comédiens français en Hollande au 17e et 18e siècles. Paris 1925.

²⁾ Vgl. Worp: De Invloed van Senecas treurspelen op ons tooneel, Amsterdam 1892.

ende Alphonsus" (1611), „Griana" (1612) und „Stommen ridder" (1618) weniger ein als seine Possen „Klucht van de Koe" (1612) und „Klucht van den Molenaer" (1613) und die Lustspiele „Het Moortje" (1615, nach Terenz' Eunuchus) und „Spaanschen Brabander" (1617), sein Meisterwerk und wohl die beste niederländische Komödie des 17. Jahrh. überhaupt. Hier gelang ihm aufs glücklichste eine possenhafte und zugleich realistische Zeichnung des heimatlichen Volkslebens, und er beschwor hiermit eine Fülle von national-niederländischen Klucht- und Blijspelen herauf. — Schon im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts (1614) entstand Zwietracht zwischen den Mitgliedern der Oude Kamer. Da fand sich ein Mann, der den Mut und die Kraft besass, ein neues Unternehmen ins Leben zu rufen: Dr. Samuel Coster, der auch mit Theaterstücken hervortrat. Er wollte durchaus mit der Tradition der Rederijker brechen und verpflichtete die neuen Dramatiker als Theaterdichter an sein Institut. Er nannte seine Stiftung „Erste Nederduytsche Academie" und eröffnete 1617 an der Keyzers Gracht das erste holl. Schauspielhaus. Das blieb es lange Zeit bis zur Gründung eines festen Theaters im Haag, wenn man von dem Versuch Starters¹⁾, in Leeuwarden eine Kammer mit regelmässigen Theatervorstellungen ins Leben zu rufen, der aber bald scheiterte, absieht.

Costers niederdeutsche Akademie, die in den ersten Jahren vorzugsweise das nationale Schauspiel, Hooft, Bredero und Starter pflegte, wurde 1632 mit der alten Kammer fusioniert und ging in dieser Form 1637 in städtische Verwaltung über. Die Stadt ernannte zu ihrer Leitung 6 Regenten oder „Hoofden" und liess, da das alte Theatergebäude aus Holz den Anforderungen nicht genügte, durch Nicolaas van Campen eine neue „Schouwburg" bauen, über deren innere und äussere Einrichtung noch ein Wort zu sagen sein wird. Sie wurde am 3. Januar 1638 mit Vondels „Gijsbrecht van Aemstel" eröffnet.

Joost van den Vondel²⁾, geboren 1587 in der heutigen Gr.

¹⁾ Jan J. Starter (1594—1626), literarischer Freund und Genosse Brederos, schrieb die Tragikomödien „Timbre de Cardone" und „Daraide", die Kluchten „Jan Soetekauw" sämtlich 1618 und das „Kluchtigh tafelspel van Melis Tijssen" (mit anderen erschienen im „Friesschen Lusthof" (1621) z. T. in friesischem Dialekt.

²⁾ Die einzige deutsche, teils gute, teils religiös befangene Vondel-Biographie ist die von Alexander Baumgartner S. J.: J. van den Vondel. Freiburg i. B. 1882. Er sowie die Holländer van Lennep (in der Prachtausgabe der Werke Amsterdam 1855—69),

Witschgasse zu Köln, Autodidakt, ist das grösste poetische Talent und der Nationaldichter Hollands. Zu Unrecht wird er jedoch als Dramatiker der „holländische Schiller“ genannt. Ihr Idealismus ist der einzige gemeinsame Zug beider Dichter, denn Vondel ist in erster Linie Lyriker, auch in seinen Dramen. An der Dichtkunst der Rederijker Laurenz Spieghel und Roemer Visscher in seinen Gedichten und am lateinischen Schuldrama in seinen dramatischen Erstling „Het pascha ofte de Verlossinghe der kind'ren Israels wt Egypten“ (1612) geschult, wandte er sich bald voll Abscheu von den „Spielereien unreifer Talente“ in den Kammern ab und der klassischen Tragödie zu. Sein grosser Wurf „Gijsbreght van Aemstel“ (1637), das katholisch orientierte Werk eines protestantischen Dichters, der 1641 konvertiert, gilt heute noch als das Nationaldrama eines durchweg protestantischen Volkes. Vorher schrieb er in Senecas Geist die Trauerspiele „Hierusalem verwoest“ (1620)¹⁾ und „Palamedes“ (1625)²⁾. Das letztere behandelt den Justizmord an Olden Barneveldt, doch stecken die Gestalten in klassischen Gewändern. Hugo Grotius', seines väterlichen Freundes, lateinischen „Sophompaneas“ übersetzte er 1635 als „Joseph in 't Hof“³⁾. Die „Maeghden“ (1639) behandeln ein Thema aus der kölnischen Geschichte, und der Dichter widmete denn auch das Stück seiner Geburtsstadt. Es folgten 1640 die „Gebroeders“⁴⁾, zwei Josephdramen⁵⁾, die er mit Grotius' Stück zu einer Trilogie vereinigte und „Maria Stuart“ (1646)⁶⁾. Zum westfälischen Frieden (1648) dichtete er ein Festspiel in der Art der italienischen Schäferstücke, das idyllische Landspel „De Leeuwendalers“. Der „Lucifer“ (1654) ist wohl sein bestes, obwohl heiss umkämpftes Werk, revolutionär im edelsten Sinne, das auch heute noch seine Wirkung nicht verfehlt. In ihm verkörperte Vondel „das erhabene Mysterium des Falles der Engel in den Gestalten und Far-

van Vloten (in der Volksausgabe 1864—66) und Kalff (Vondels Leven, Haarlem o. J.) und die Literaturgeschichten von Jonckbloet, ten Brink, te Winkel, Kalff und Worp (Drama en tooneel) fussen auf der grundlegenden Lebensbeschreibung von G. Brandt: „J. v. Vondels Leven“.

¹⁾ Vgl. S. 157 f.

²⁾ Vgl. J. L. Walch: De varianten van Vondels Palamedes, Diss. Haag 1906, eine ausgezeichnete kritische Betrachtung.

³⁾ Vgl. S. 159 ff.

⁴⁾ Vgl. S. 254.

⁵⁾ Vgl. S. 255 f.

ben einer noch nicht weit entliegenden Zeitgeschichte" ¹⁾. Doch „nicht gesuchte Anspielung, sondern innere Verwandtschaft“: die Rebellion Lucifers und seiner Engel gegen Gott, das ist der Aufstand der oranischen Statthalter und der Niederlande gegen Philipp von Spanien (trotz Worp ²⁾), ohne das Werk gleich eine „politische Allegorie“ nennen zu wollen. Der „Jephta“ (1659) und „Adam in Ballingschap“ (1664), zwei David-Dramen (1660) und der „Samson“ (1660) vervollständigen die Reihe der wichtigsten Dramen Vondels. Sein letztes Werk war der „Noah“ (1667). 1679 starb er hochbetagt. — Die Tragödien Vondels offenbaren mehr lyrische Schönheiten, vor allem in den Chören, als dramatische Handlung und bewegtes Leben. Von Seneca sind auch die letzten genannten Werke stärker abhängig als von den griechischen Tragikern. Seine Charaktere sind ausser denen der Haupthelden wenig ausgeprägt. Verwicklungen, Intriguen, Coups mangeln gänzlich. Gerade in dieser Einfachheit und Geradlinigkeit liegt Vondels Grösse. Ihm gelang es, biblisch-antiken Stoff auf die realen Vorgänge seines Jahrhunderts zu übertragen, das Erhebende des tragischen historischen Stoffes in den Parallelfällen der Zeitereignisse aufzuzeigen. Seine Verdienste um die Neuschöpfung und Neuorientierung des niederländischen Nationaldramas bestehen fort. Aber er wirkte nicht nach. Er ist der Klassizist der niederl. Literatur und zugleich ihr einziger Klassiker.

Fast alle genannten Dramen Vondels erlebten ihre Uraufführung auf der Amsterdamer Schouwburg. Doch diese machte in der Folgezeit keine günstige Entwicklung durch. Vondelsche Aufführungen wurden von dem Handwerker und Dichter Jan Vos (1615—1657) ³⁾, der seit 1647 Regent der Schouwburg war und es bis zu seinem Lebensende blieb, hintertrieben. Vos wollte seine eigenen Stücke in den Vordergrund stellen, und tatsächlich gelang ihm dies, da sie in ihrer billigen, doch effektvollen Aufmachung der Geschmacksrichtung des breiten Publikums entsprachen. In seiner Vorliebe für Greuedarstellungen, Schreckens- und Mordszenen überbot er nicht nur Seneca,

¹⁾ Baumgartner a.a.O. S. 218.

²⁾ a.a.O. I S. 277 f.

³⁾ Eine gute Einführung bietet die Diss. von Worp: Jan Vos, Groningen 1878. Vgl. ferner Creizenach: Die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne. In den Berichten d. sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-hist. Klasse, Leipz. 1886, S. 92 f.

sondern auch die englischen Dramatiker. Schon 1642 gelang ihm mit dem „Aran en Titus“ ein grosser Erfolg, der, oft mit Shakespeares „Titus Andronicus“ verglichen, wie wir noch sehen werden, lediglich eine Bearbeitung, wenn nicht ein Plagiat des verlorenen „Andronicus“ von A. van den Bergh ist ¹⁾. Sich selbst übertraf er, was die Darstellung roher Instinkte und die ausschweifende Rhetorik angeht, in seinem späteren Werk „Medea“ (1665) ²⁾. Das Ausstattungs- und Spektakelstück war hiermit auf der Amsterdamer Bühne eingeführt, doch blieb es nicht auf Vos und seine Epigonen wie Anslou („Parijsche Bruiloft“ 1649 ³⁾), Brandt („Veinzende Torquatus“ 1645 ⁴⁾ u.a. beschränkt, auch bessere Stücke, darunter einige Vondels bearbeitete Vos auf seine Weise, indem er sie mit Vertooningen und allem möglichen Prunk ausstattete ⁵⁾. Das Publikum wurde so zum reinen „Schau“-Spiel erzogen, und die Dichtung der Beurteilung entzogen. Vos ist es zu „danken“, wenn sich in der Folge soviel Afterkunst auf dem holländischen Theater breitmachen durfte.

Doch hielt die Zufriedenheit des Publikums nicht allzu lange an. Der Unmut über die schlechte Führung des Theaters durch die Regenten und manche Mängel der Spielplangestaltung führten schliesslich zum Sturz des Regimes. Inzwischen war das Schouwburg-Gebäude wieder einer Umgestaltung unterzogen worden. 1664 erhielt Amsterdam eine neue Schouwburg mit den neuesten technischen Einrichtungen nach italienischem Muster, die von längerem Bestande als die erste sein sollte. Dieser Neubau bedeutet jedoch keinen Einschnitt in der theatralischen Entwicklung.

Die ersten Berufsschauspieler gingen aus den Kreisen der Rederijker hervor. Die Rederijker-Kammern beschränkten sich mit der Zeit nicht nur auf gelegentliche Festveranstaltungen. Die Spieltage wurden häufiger, die Aufführungen selbst zur Hauptsache. Hierdurch und nicht zuletzt durch das Vorbild der Engländer musste sich naturgemäss ein eigener Stand bilden. Schon bald nach ihrer Gründung konnte sich die Akademie die

¹⁾ Vgl. S. 167 f.

²⁾ Vgl. S. 213 ff.

³⁾ Vgl. S. 176.

⁴⁾ Vgl. S. 184 f.

⁵⁾ Eine Polemik darüber beschreibt Kossmann II S. 123.

besten Kräfte engagieren, und hier in Amsterdam bildete sich denn auch zuerst eine Zunft der Berufsschauspieler heraus.

Unter diesen ragt A. K. van Zjermes (Germez) hervor, der auch als Dramatiker, bezw. Bearbeiter bekannt geworden ist ¹⁾. Schon in der Eröffnungsvorstellung von Costers Akademie spielte er die Hauptrolle. Er war als einer der beliebtesten Schauspieler bis in die ersten Jahre der zweiten Amsterdamer Schouwburg (bis 1667) dort tätig. Neben ihm nennen wir die wichtigsten Darsteller: Jan Pietersz. Meerhuyzen (gen. Jan Tamboer), Dirk Cornelisz. Houthaak, A. van den Bergh, Jan Lemmers, Willem Bartolsz. Ruyter, Izaak Vos, Leonard de Fuyter, Jan und Jillis Noozeman, Jan Zoet, Pieter Triael Parker, Pauwels Pierson, J. B. van Fornenbergh, Dirk Kalbergen, Jacobus Sammers, A. B. de Leeuw, Salomon Fino, Hendrik Verbiest, A. Sybant, Ariana Noozeman van den Bergh ²⁾ und ihre Tochter Maria, Elizabeth Kalbergen de Boer, Michiel Strohbach, Floris Hendrix (Groen). Die meisten unter diesen waren auch Theaterdichter oder Bearbeiter und Uebersetzer ausländischer Dramen für den Gebrauch der Schouwburg. Unter den Darstellern, die erst die umgebaute Schouwburg betraten (1665), sind zu erwähnen: Harmanus Koningh und seine Frau, Johannes (Jan) Noozeman und vielleicht auch Jacob von Rijndorp, Harmen Brinkhuysen, Maria Petit, Thomas van Malsem, Petronella Kroon, Hendrik van Halmael (auch ein fruchtbarer Dramatiker), Cornelis Bor, die berühmte Adriana Maas, Izaak Duim, der später als Buchhändler für die Dramendrucke eine Rolle gespielt hat, und der Komiker Jacobus Jordan. Jan Punt (1704 bis 1779), von Beruf Graveur, kam 1732 an die Schouwburg und entwickelte sich bald zum ersten Heldenspieler und beliebtesten Darsteller. Er bildet mit Martin Corver (geb. 1727) das Dioskurenpaar am holl. Theaterhimmel des 18. Jahrhunderts ³⁾. Ueber Corver, der

¹⁾ Er schrieb u. a. die „Vervolgte Laura“, vgl. S. 257 f.

²⁾ Sie war die erste Schauspielerin auf der Amsterdamer Schouwburg und seit März 1655 engagiert. Von nun ab wirkten regelmässig Frauen in Hauptrollen mit. — Schon bei den Rederijkern traten vereinzelt Frauen auf. So besagt eine Klausel in den Statuten der Kammer von Veere: „ten waeren eerbaer frouwen of 't maeghdekens die mede in Spelen speelden“. Später ist in Jacob Duyms „Spiegel der Liefden“ (1600) und in Izaak Vos' „Iemant en Niemant“ (1645) von dem Auftreten von Frauen die Rede.

³⁾ Doch hatten sie einen ganz verschiedenen Darstellungsstil. S. die kleine Schrift von J. L. Walch: Punt en Corver, Leiden 1918. Im übrigen unterrichten uns über die beiden ausgezeichnet die Biographie von Simon Stijl „Het leven van Jan Punt“, Amsterdam 1781 und Corvers selbstverfasste „Tooneel-aanteekeningen“, Leiden 1786).

trotz eines schwächlichen Körpers und einer unfreien Stimme ein grosser Schauspieler und in Theorie und Praxis der Schauspielkunst gleich gut bewandert war, und über seine Reform der holl. Bühne wird noch ein Wort zu sagen sein. Anthony Spatzier endlich (1718—1777) war zuerst an den Haager und Leidener Bühnen, dann Führer einer Wandertruppe und kam Anfang der 40er Jahre nach Amsterdam, wo er als Vertreter ernster und vor allem komischer Rollen sehr geschätzt war ¹⁾. Er sowohl wie Koningh, Jillis Noozeman und Rijndorp werden bei der Behandlung der Wandertruppen in Deutschland eine ausführliche Würdigung finden.

1672 hatte die Misswirtschaft der Regenten und der Krieg zur völligen Schliessung des Theaters geführt (bis 1678). Dann bestellte der Amsterdamer Magistrat 6 neue Direktoren in unabhängiger Stellung. Doch blieb der Reinertrag der Vorstellungen nach wie vor den Armen- und Waisenhäusern vorbehalten. Unter den ersten Direktoren finden sich Namen wie Dr. Lodewijk Meijer, Andries Pels, die zugleich führende Mitglieder der im Jahre 1668 begründeten „kunstgenootschap“ (literarisch-dramatische Vereinigung) Nil Volentibus Arduum waren ²⁾.

In den folgenden Jahren wechselte die Leitung dauernd zwischen Regenten, Pächtern und Armenhausdirektoren, in deren Händen sie von 1686 ab ganz und dauernd verblieb. Kein anderes europäisches Theater jener Zeit war in Organisation und Spielplangestaltung so stabil und regelmässig in einer an die deutschen Stadttheater unseres Jahrhunderts gemahnenden Art wie die Amsterdamer Schouwburg, ja sie steht als Stadt- und Volksbühne einzig da, weil alle übrigen stehenden Theaterwesen des 17. Jahrhunderts sich auf die Fürstenhöfe beschränkten. Aus dieser organisatorischen und künstlerischen Stabilität heraus (dass die wirtschaftliche zeitweisen Schwankungen unterworfen war, ist natürlich), ist es zu erklären, dass uns so viele und z.T.

¹⁾ Er schrieb eine Reihe Gelegenheitsgedichte und Prologe für die Schouwburg und eine „Onderrichting an alle weldenkende beminnaaren der nat. Schouwwb.“ (1773).

²⁾ Die Gesellschaft gab durch ihre Mitglieder hauptsächlich Übersetzungen französischer und spanischer Trauer- und Lustspiele, sowie effektvolle Bearbeitungen früherer Stücke heraus, um durch direkte Fühlungnahme mit der Schouwburg-Litung das literarische Niveau zu heben. Vgl. die Diss. von A. J. Kronenberg: Het kunstgenootschap N. V. A. Deventer 1875.

vollständige Zeugnisse von der Geschichte der Amsterdamer Schouwburg, was Spielplan und Schauspieler anbetrifft, erhalten sind. Schon Wijbrands hat im Jahre 1873 eine Geschichte des Amsterdamer Theaters herausgegeben¹⁾. Heute können wir auf das mit reichem Bildmaterial versehene gründliche Werk von Worp verweisen²⁾.

Haag und
Leiden

Wesentlich schlechter war man über die Theaterverhältnisse des 17. Jahrhunderts im übrigen Holland unterrichtet. Ja, Hellwald durfte noch behaupten, dass Amsterdam bis zum 18. Jahrhundert die alleinige Pflanzstätte des holl. Theaters geblieben sei.³⁾ Ein nicht minder wichtiges Moment in der Entwicklung ist aber das Wirken der Prinzipale Jan Baptista van Fornenbergh und Jacob van Rijndorp, das mit erstaunlicher Akribie bis in ihre intimsten Lebenskreise und Verwandtschaftsverhältnisse hinein ans Licht gebracht zu haben, das Verdienst Kossmanns ist. Da sie in besonderen Abschnitten dieser Untersuchung behandelt werden, können wir uns hier kurz fassen. Wir folgen im Wesentlichen Kossmann.

Fornenbergh, oder wie er meistens genannt wird, Jan Baptist, war der eigentliche Begründer eines festen Theaters im Haag⁴⁾. 1624 als Sohn eines Malers gleichen Namens geboren, treibt er sich schon in seiner Jugend bei wandernden Komödianten herum. Und wie viele prominente Schauspieler unserer Zeit bei der „Schmiere“, macht er hier die beste Lehre durch. Mit 20 Jahren finden wir ihn in der Amsterdamer Schouwburg, wo er 1641 den Joab in den „Gebroeders“ spielt⁵⁾. Bis zum Oktober 1645 ist er hier engagiert, worauf er sich mit englischen Komödianten auf die Wanderschaft begibt und bald selbst eine allerdings rein niederländische Truppe anführt. 1658 kauft er ein grosses Grundstück am Denneweg im Haag und baut hier das erste Theater dieser Stadt. Es wird seine Residenz während der langen Jahre, in denen er als der „berühmte“ holl. Schauspielerprinzipal Reisen

¹⁾ C. N. Wijbrands: Het Amsterdamsche Tooneel 1617—1672. Utrecht 1873.

²⁾ J. A. Worp: Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496—1772. Uitgeg. met aanvulling tot 1872 d. J. F. M. Sterck. Amsterdam 1920.

³⁾ Hellwald, a. a. O. S. 15.

⁴⁾ Hellwald und Schwering wissen noch nichts über die Existenz bezw. Geschichte eines solchen zu berichten.

⁵⁾ S. d. handschriftliche Rollenbesetzung in einem Exemplar der Ausgabe von 1640 Faksimile in v. Lenneps Vondel-Ausgabe III, S. 643.

durch die Niederlande (Holland, Flandern und Brabant) und ins Ausland, vor allem nach Dänemark, Schweden und Deutschland unternimmt. Seit etwa 1681 überlässt er jüngeren Kräften die Ausübung der Schauspielkunst und stirbt im Jahre 1696 als reicher Mann. ¹⁾ Bekannte Mitglieder seiner Truppe waren Triael Parker und Frau, B.v. Velsen, Jillis Noozeman. Später Salomon Fino und Frau, Carel v. d. Berg, Jacob v. Rijndorp d. Ae. und Frau, Maria Noozeman (Jan Baptists zweite Frau), Johanna van Ewijk, Arnold Emmerich, H. Koning, Pieter und Johan van Bleek und wohl auch J. Sammers. Die letzten drei mieteten im Jahre 1682 das Dennewegtheater von ihrem früheren Prinzipal, der dafür das Spielmonopol besass, für einige Jahre. 1684 taten dies Paulus van Hooft von der Amsterdamer Schouwburg und Genossen. Bis 1690 wissen wir dann nichts über die Bespielung dieser Bühne.

Um 1690 beginnt eine neue Periode in der Geschichte des residenzstädtischen Theaters. Jan Noozeman ²⁾, der Sohn Jillis', und die Kinder der Mitglieder der Fornenberghschen Truppe Jacob und Anna van Rijndorp werden die Verwalter von Jan Baptistas Erbe und die Träger der zweiten stehenden Haager Bühne.

Rijndorp, 1663 im Haag geboren, schreibt in seinen dritten Lebensjahrzehnt eine Reihe gutgebauter und bühnenwirksamer Theaterstücke, die eine frühzeitige theatralische Schulung verraten. Auch er scheint zumindest ein — für die holl. Schauspieler fast obligatorisch gewordenes — Dienstjahr an der Amsterdamer Schouwburg durchgemacht zu haben. Mit einer Wandertruppe besucht er Brabant und Nordfrankreich und verbindet sich 1690 mit Jan Noozeman, mit dem er zunächst Fornenberghs Bühne am Denneweg bespielt. Bald aber zieht er mit seiner jungen Frau, der Brüsselerin Anna Catharina de Quintana, nach Leiden, während Jan Noozeman und seine Frau Anna geb. v. Rijndorp im Haag verbleiben. Die vereinigten Bühnen Haag und Leiden stehen aber weiterhin unter Rijndorps Oberleitung, zunächst unter

¹⁾ Im Anfang seiner Wanderzüge hatte er wie jeder andere Komödiant schwer zu ringen. Davon zeugt ein Schnellgedicht Frederik van Dorps:

„Jan Baptist moet leeren delven,
Want 't is uit met zijn gewin;
D'Edlen houden 't aen haer zelven
De geck te spelen nae haer sin!“ (Schevichaven a.a.O. S. 170)

²⁾ Lebte von 1669 bis 1719 (freundl. Mitt. v. Prof. Kossmann).

dem Namen „Groote Compagnie Nederduitsche Acteurs“, seit 1699 als „Groote Compagnie Acteurs van de Haagsche en Leidse Schouwburg“. Auch in der Veranstaltung von grösseren Auslandsreisen folgt dieser Bühnenleiter (der Titel Prinzipal dürfte zu seiner Charakterisierung nicht genügen) dem Beispiel seines Vorgängers. Um die Jahrhundertwende unternimmt er Fahrten durch Deutschland und Dänemark, fährt als angesehener und ruhmbeladener Mann in seine Heimat zurück, wo er auf darstellerisch und literarisch gut fundierter Grundlage seine „Haagse en Leidse Schouwburgen“ weiter befestigt. In Leiden baut er mit städtischer Unterstützung ein Theater auf der Oude Vest, für das er das Spielmonopol erhält. Im Haag zieht er in die „Piqueurschuur“, einen Saal auf dem Buitenhof, ein, in der schon seit langem besonders die französischen Komödianten mit Vorliebe gespielt hatten. Bis zu seinem Tode (1720) ist er hier und in Leiden als Direktor, Schauspieler, Theaterdichter und Publizist mit grossen Erfolgen tätig. Auch in dem bekannten Streit, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter den niederländischen Poeten ausgebrochen war, hat er eine Rolle gespielt. Eine Fülle von polemischen Schriften aus dieser Zeit ist uns erhalten ¹⁾. Wie die Amsterdamer Schouwburg ihre gespielten Stücke als besondere Veröffentlichungen in Druck gab, fungierte Rijndorp seit 1710 als Herausgeber einer Reihe eigener Lustspiele und bearbeiteter Stücke unter der Devise „Nulla Quies“ und einer allegorischen Vignette ²⁾. Seine Nachfolgeschaft bei der Redaktion dieser Veröffentlichungen trat die „kunstgenootschap“ Artis Amore Laboramus, ein Seitenstück zu der Amsterdamer Genossenschaft Nil Volentibus Arduum, nach seinem Tode der Schauspieler Jan v. Hoven an ³⁾. Von diesem sind uns eine Reihe Gedichte erhalten, die von starker Bewunderung für seinen Lehrmeister Rijndorp zeugen ⁴⁾. Diese Gedichte wie die Nulla-Quies-Drucke und Rijndorps Regiebücher sind die wichtigsten Hilfsmittel für die Forscher und besonders Kossmann geworden,

¹⁾ Vgl. das Kap. De Poetenstrijd en J. v. R. bei Kossmann II S. 30 ff.

²⁾ Über einige Schauspielerstücke („verkürzte und verflachte“ Bühnenbearbeitungen literarischer Werke) aus Rijndorps Besitz unter „Nulla Quies“ herausgegeben, unterrichtet die Vorrede des Nulla-Quies-Drucks „Arteminia“. Vgl. Beil. III).

³⁾ Vielleicht ist die Tatsache, dass 1733 die letzten Nulla-Quies-Drucke erschienen, für die früheren Forscher bestimmend gewesen, Rijndorps Tod um das Jahr 1733 anzusetzen (Hellwald, S. 74, Schwering S. 45, Worp II S. 270).

⁴⁾ Sammlung: J. v. Hovens „Ledige Uuren“, Haag 1720.

das Dunkel um Rijndorp zu erhellen. Als Schauspieler trat Rijndorp durchweg in Hauptrollen auf, und in seinem Schauspielerkreis rekrutierte sich die erste Garde vorzüglich aus Mitgliedern seiner Familie. Unter den übrigen sind hervorzuheben: Jacobus Sammers, Harmanus Koning, Cornelis Bor, Nicolaas Zeeman, J. v. Hoven, Adriaan van Thil und Adriana van Tongeren ¹⁾).

Nach Rijndorps Tode scheint das Haager Theater allmählich zurückgegangen zu sein, während sich die Leidener Bühne unter seinen Nachfahren erhielt. Im Haag machte 1732 der Haager Johannes v. Es ein Theater in der Kaatsbaan auf dem Buitenhof auf. ²⁾ Doch schon nach kurzer Zeit wurden alle Bühnen geschlossen, und nur gelegentliche Gastspiele erlaubt. Erst 1752 hört man wieder von einer Gesellschaft auf dem Buitenhof.

Die Berichte über weitere „Banden“, d.h. regelrecht herumziehende Truppen, die seit ungefähr 1617 die Provinzen bespielten, fließen recht spärlich. Verschiedentlich wird uns in Orts geschichten ³⁾ von vereinzeltm Auftreten berichtet, ohne dass wir uns ein klares Gesamtbild machen können. Doch ruht wohl in den Archiven der Provinzstädte noch manches Material. Was bei einer exakten Sichtung desselben alles zu Tage treten kann, lehrt uns Kossmanns Haager Beispiel. Die ersten fahrenden Schauspieler, die eine grössere Truppe bildeten, dürften die „Batavierschen Comedianten“ gewesen sein — Abraham Bordon und Genossen (darunter Willem B. Ruyter), die im Mai 1617 Verträge schlossen und z.T. bis 1620 zusammengeblieben sind ⁴⁾).

Als Führer verschiedener Truppen von 1638 bis 1648 traten nacheinander Izaak van Boekhoven 1638 ⁵⁾, die schon erwähnten

¹⁾ Kossmann bemerkt (I S. 154), dass sonstige Angaben (z.B. von Schwering S. 43), Floris Groen, Daniel Admiraal, Adriana Noozeman und Juffrouw van Thil hätten zu Rijndorps Gruppe gehört, auf Irrtum oder leerer Phantasie beruhen.

²⁾ 1731 wurde er als Seiltänzer zugelassen. (Kossmann II S. 83).

³⁾ s. L. Ph. C. van den Bergh: 's Gravenhaagsche Bijzonderheden. Haag 1857. — Wijbrands und Worp-Sterck a.a.O. — P. Haverkorn van Rijsewijk: De oude Rotterdamsche Schouwburg. Rotterdam 1882. — L. H. J. Lamberts Hurrelbrinck: Beknopt Overzicht der Geschiedenis van het Leidsche Tooneel. Leiden 1890. — W. G. F. A. van Sorgen: De Tooneelspeelkunst in Utrecht. Haag 1885. — H. D. J. van Schevichaven: Penschetsen uit Nijmegens Verleden. Nijmegen 1898. — K. R. Velthuis: De opkomst van het tooneel te Groningen. Gron. 1883.

⁴⁾ Vgl. Kossmann II S. 150.

⁵⁾ Vgl. Kossmann I, S. 102. Schon 1618 war dieser bei den Batavierschen Comedianten und 1619 „met zijne consorten, commedianten“ in Nymwegen (Schevichaven a.a.O. S. 176.)

A. van den Bergh (1639, 1643 als „Nederduitsche Commedianten ofte Nederlandse Bataviers“ und 1645) und Fornenbergh 1647 ff., ferner Bartholomeus van Velsen 1646 auf. Ausserdem finden wir ungenannte Truppen 1635 in Dordrecht, 1642 in Papendrecht; 1646 Herman Meijer „met consorts, wezende Commedianten van de camer van Amsterdam“ in Groningen¹⁾. Aber auch an der Amsterdamer Schouwburg verpflichtete Darsteller reisten mit verschiedenen Truppen, deren Ensembles überhaupt dauernden Veränderungen und Umstellungen unterworfen waren²⁾. Amsterdamer Schauspieler waren auch 1656 und 1660 in Heemstede zur Haarlemer Kirmes, 1660 auch „buiten“, 1771 *in* Haarlem und 1661 in Zwolle, weitere Komödianten 1671 in und 1680 in der Nähe von Leeuwarden, 1683 in der Umgebung von Groningen, 1696 in Haarlem, schliesslich 1700 ausserhalb Nymwegens³⁾. Namentlich kennen wir noch folgende Truppen: die „kamspeelders“ Anthoni Jansz. und Genossen, 1653 in Amsterdam, Floris Groen, der verschiedentlich mit seinen Leuten in Zelten spielte⁴⁾, und die Truppe des Salomon Fino 1671. Jacobus Sammers ist 1660 in Nymwegen bezeugt⁵⁾, ab 1681 ging er mit Fornenberghschen und Amsterdamer Schauspielern auf Reisen auch ins Ausland, ebenfalls Emanuel Parera aus Fornenberghs Truppe⁶⁾. Endlich spielten Paulus van Hooft, Johan Disseldorp, Pieter Ploegh mit ihrer Gesellschaft Amsterdamer und Haager Schauspieler 1684 im Haag, 1688 in Amsterdam, 1699 in Dordrecht⁷⁾. Auf seinen Wanderzügen ist Fornenberghs Auftreten in Delft 1661, Dordrecht 1662, Rotterdam 1670, Leiden 1671 und Nymwegen 1676 (zu den Friedensverhandlungen) belegt. Rijn-dorp hat bestimmt 1699 in Delfshaven bei Rotterdam, 1700 in Zwolle und 1711, 1712/13 (ein ganzes Jahr), 1719 und 1727 in

1) Velthuis a.a.O. S. 13.

2) Vgl. Worp II S. 39: in M. Waltes „Klucht van de bedrooge Gierigaard“ heisst es mit Bezug auf die Komödianten: „... dat ze met bidden en smecken wel aan de kamer raken, En tegen 't voor-jaar bruije ze weer heen met een kompanie“.

3) Daten nach Worp II S. 40 f.

4) Nach Kossmann II S. 151.

5) Schevichaven a.a.O. S. 171.

6) Erwiesen durch die handschriftl. Rollenbesetzung im Personenverzeichnis eines Ex. „Korte inhoud van de toerijen van Armida...“ Amsterdam 1683. Ferner war Parera 1691 in Riga.

7) Zu erwähnen ist ferner die Truppe des Amsterdammers Andreas Joachim Wulff, der von 1662 an einige Jahre im Dienste König Friedrichs von Dänemark in Kopenhagen spielte (Worp II S. 46).

Utrecht gespielt. Seine Gesellschaft von den Haagschen und Leidschen Schouwburgen war in Utrecht 1728 unter Maria von Rijndorps Leitung, 1736 unter Jan und Abraham van der Palts, 1738 unter Spatzier. Der letztere besuchte im selben Jahr Alkmaar, den Haag, Delft, Delfshaven, Zwolle und andere Städte ¹⁾).

Mitglieder der Amsterdamer Schouwburg spielten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Sommer regelmässig auf Wanderschaft und besuchten neben den Hauptstädten die Kirmessen in Delfshaven, Dortrecht, Alkmaar, Zaandam, Leeuwarden, Franeker, Harlingen und Texel. 1717 finden wir sie in Utrecht, im selben Jahr und 1713, 1719, 1722 und 1725 unter verschiedenen Direktionen in Zwolle. Hier trat 1724 auch eine andere „compagnie acteurs“ auf. Ferner waren die Gesellschaften von Jan van Es 1730 in Groningen ²⁾, von einer sonst unbekanntem Maria Redeman 1731 in Utrecht ³⁾. Drei Jahre später trat hier eine holl.-französische Truppe unter Anna von Rijndorp-Noozeman und I. Jenois auf ⁴⁾).

Die Ursache der verhältnismässig seltenen Erwähnung von Komödianten in Ratsprotokollen und Rechnungsakten der Provinzstädte hat man einerseits auf den Umstand zurückgeführt, dass die Schauspieler durch Verweigerung der Spielerlaubnis seitens der Stadtverwaltung gezwungen waren, ihre Buden in einer benachbarten Gemeinde aufzuschlagen. Und tatsächlich: Die Ablehnungen von Spielgesuchen der Komödiantenbanden wirkten sich in Holland über den Einzelfall hinaus in chronischen Verboten der Behörden und Provinzstatthalter aus ⁵⁾).

Der zweite Grund, den Worp ins Feld führt, ist weniger einleuchtend. Die Schauspieler seien auf den Kirmessen unter die

¹⁾ Daten bei Worp II S. 40 und 244.

²⁾ Worp (II S. 245) bildet aus van Nes eine neue sonst unbekannte Truppe, doch dürfte es sich um die oben schon erwähnte handeln.

³⁾ Daten nach Worp II S. 245.

⁴⁾ Nach Fransen a.a.O. S. 286 ist Jenois identisch mit einem gewissen Chènes Disinois, der 1738 im Haag Spielerlaubnis erhält (Kossmann II S. 84). In Utrecht spielte man französische Komödien mit französischen und italienischen(!) Schauspielern.

⁵⁾ Vor allem auf Betreiben der Kirche. In den Synoden wurde immer wieder auf die Schädlichkeit und „schreiende Sünde“ des Komödienspiels hingewiesen, und die kirchlichen Behörden erwirkten in Utrecht 1671, in Amsterdam 1672 und 1677 sogar für das Land ein völliges Verbot der Schauspielaufführungen. Die Regierung im Haag (Hof van Holland und Generalstaaten) stand ihnen im allgemeinen freundlicher gegenüber, schon im Hinblick auf die eigenen Truppen des Statthalters.

anderen Schausteller und Verkäufer eingereiht, und es sei keine besondere Meldung von ihnen gemacht worden. Dies würde mit der eben erwähnten strengen Kontrolle unvereinbar sein. Wie in Deutschland auf den Messen, an Fastnacht und anderen Volksfesten hatten natürlich auch in Holland die Truppen die meiste Aussicht, bei Kirmessen und zu fürstlichen wie nationalen Festen mit ihrem Spiel zugelassen zu werden.

In der nachvondelschen Periode des holl. Theaters trat in der Spielplangestaltung eine grundlegende Veränderung ein. Führend blieb auch hier die Amsterdamer Schouwburg, von der die Haager Bühne und die Wandertruppen profitierten, d.h. ihre Stücke einfach nachspielten. Von ausländischem Gut waren durch die englischen Komödianten deren Stücke heimisch geworden. Neben Bearbeitungen aus dem Spanischen dienten sie Jan Vos zu seinen berüchtigten Ausstattungsexperimenten. Die schon an sich wilden und in ihrem Aufbau zügel- und regellosen Dramen der Spanier wurden so vollkommen verwildert, und ihre Nachahmung in holl. Originalen artete in die übelsten Spektakelstücke aus. Hier machte auch Jan Vos' „Medea“ Schule ¹⁾. Die Rolle, die das spanische Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in der holl. Theatergeschichte gespielt hat, ist so bedeutend und weitreichend, dass sie nicht mit wenigen Worten zu umreißen ist ²⁾. Wenig beachtet worden ist die Frage, auf welche Weise die spanischen Stücke in Holland bekannt wurden. Durch spanische Truppen — nach dem Beispiel der Engländer — kann es nicht geschehen sein, da diese nur die südlichen Niederlande aufsuchten. Also bleibt allein die literarische Vermittlung.

Theodor Rodenburg war 1611/14 selbst in Spanien gewesen und gab schon 1617 einige Uebersetzungen Lopescher Dramen und eines Stückes von Aguilar ³⁾ heraus. Doch fanden seine Bemühungen zunächst weder Widerhall noch Nachfolge. Erst der in allen Sätteln gerechte Schauspieler Izaak Vos erschien 1646

¹⁾ Ein direktes Nachfolgestück der „Medea“ ist z.B. die mit „kunst- en vliegwerken“ und sonstigem Aufwand reichlich versehene „Toveres Circe“ (1670) nach Calderon bzw. de Griek von A. B. de Leeuw.

²⁾ Vgl. dazu Jan te Winkel in Tijdschr. f. Nederl. Letterk. I, 1881, S. 93 ff. und vor allem die letzte genauere Untersuchung von J. A. van Praag: La comédie espagnole aux Pays-Bas au 17e et au 18e siècle, Amsterdam o. J.

³⁾ Van Praag S. 71.

und 1648 mit Uebersetzungen von Lope de Vegas „El amigo por fuerza“ und „La fuerza lastimosa“¹⁾. Er wie manche seiner Kollegen²⁾, die selbst des Spanischen nicht mächtig waren, bedienten sich hierbei der Hilfe eines Jacobus Baroces und anderer portugiesischer Juden³⁾. Diese brachten wohl die spanischen Stücke aus ihrer Heimat mit und legten sie in Prosaübersetzungen gewöhnlichsten Stils den Holländern vor, die sie in kunstvolle Reime brachten und zumeist unter ihrem Namen einfach „naar het Spaansch vertaalt en berijmt“ herausgaben, eine Methode, die später auch bei den französischen Stücken befolgt wurde und für uns den Nachteil hat, dass oft das Original nicht zu erkennen ist⁴⁾. Schon 1647 kam Schouwenberghs (wahrscheinlich eines flämischen Dichters) „Sigismundus, prince van Poolen, of 't Leven is en droom“, eine Uebersetzung von Calderons „La vida e sueño“⁵⁾ heraus. Weitere Uebertragungen nach Lope lieferten im 17. Jahrhundert: Joris de Wijze⁶⁾, W. G. van Focquenbroch, G. van Staveren, P. A. Codde, Catharina Questiers und anonyme Uebersetzer, von anderen zumeist zweitrangigen spanischen Dramatikern im 17. u. 18. Jahrhundert: Catharina Questiers, W. van der Hoeven, H. v. Halmael, Th. Arendsz. und van Heulen. — Viel grösser ist die Zahl der spanischen Stücke, die auf dem Umweg über Frankreich nach Holland gelangten. Erst van Praag ist es gelungen, die durch das Medium der französischen Klassiker erfolgten holl. Bearbeitungen von den direkten Uebersetzungen zu trennen⁷⁾. Die meisten wurden auf der Amsterdamer Schouwburg erstaufgeführt, daneben in Zweitaufführungen eine Anzahl direkter Uebertragungen flämischer Dichter, die diese zuerst in den Rederijker-Kammern ihrer Heimat darstellen liessen.

Es ist begreiflich, dass sich das zuchtvolle Regeldrama des französischen Klassizismus zunächst in, der Mentalität und Ge-

¹⁾ Vgl. S. 171 ff.

²⁾ L. de Fuyter mit Stücken von Montalvan und Mira de Amescua, de Graef mit Stücken von Lope (jedoch nicht „Aurora und Stella“), J. Dullaart mit einem Werk von D. J. de Enciso und Dirk Heynck mit Dramen von Lope bezw. Alarcon und unbekanntem Verfasser. (Vgl. Kap. III).

³⁾ Ein anderer war Athias, der im 18. Jahrhundert dem Schauspieler Enoch Krook die Prosa nach Stücken von Moreto bezw. Villaviciosa und Avellaneda lieferte.

⁴⁾ Berichtigungen der Liste von Worp bei van Praag S. 86, 137, 146, 234.

⁵⁾ Vgl. S. 161 ff.

⁶⁾ Vgl. S. 223.

⁷⁾ a.a.O. S. 145/242.

wöhnung des Publikums entsprechenden, spanischen Stoffen in Holland einzubürgern vermochte. So finden wir, dass die ersten Dramen der Pierre und Thomas Corneille ¹⁾, Scarron, Boisrobert, Quinault, Montfleury u.a., die in Holland bekannt wurden, den spanischen Dramen teils entlehnt sind. Die Bearbeiter oder Bearbeiter dieses französischen Dramenguts auch in nur annähernder Vollständigkeit zu nennen, würde zu weit führen. Neben den beim spanischen Drama genannten Holländern und Flamen taten sich besonders P. de la Croix, D. Lingelbach, F. Rijk und Cath. Lescaillje hervor ²⁾. Zum guten Teil waren es die Schauspieler selbst, die die Stücke gleich für ihre besonderen Verhältnisse zurechtstutzten. Andererseits glaubten die literarischen Gesellschaften für die Belieferung der Schauspieler und Bühnen mit französischen Rohstoffen verantwortlich zu sein: Eine gelehrte und sprachenkundige literarische Zwischenorganisation, die, wenn man will, mit Gottscheds Bemühungen in Deutschland verglichen werden kann, wenn sie auch unter ganz anderen Voraussetzungen wirkte. Den ersten Platz nahm hier die erwähnte „kunstgenootschap“ Nil Volentibus Arduum mit ihren vornehmsten und tätigsten Mitgliedern Lod. Meijer, A. Pels und Ysbrand Vincent ein. Sie lieferte Uebersetzungen und neue Stücke, die ganz in französischem Stil gehalten und durchweg nach einem bestimmten Schema in Alexandrinern gearbeitet waren. Durch allzu grosse Pedanterie und Regelmässigkeit wie durch die ängstliche Vermeidung von Kraftausdrücken wurden die Spiele langweilig und blutleer. Auch die angestrebte bessere Charakterzeichnung und Handlungsspannung gelang nur unvollkommen.

Besonders beliebt wurden mit der Zeit die Stücke von Molière, wie die zahlreichen Uebersetzungen und Ausgaben beweisen ³⁾. Nicht zuletzt, weil er einem eingewurzelten Zug des Holländers zum Komödienhaften, zur humoristischen Darstellung von Typen und Lebensvorgängen entgegenkam. Doch stand, auch

¹⁾ Vier Jahre nach seinem Erscheinen übersetzte schon J. van Heemskerck den „Cid“ (1639). Über Pierre Corneille in Holland vgl. J. Bauwens, *La tragédie française et le théâtre hollandais au 17e siècle. Part I: L'influence de C.* — Amsterdam 1921.

²⁾ Über das ganze Stoffgebiet vgl. J. Cohen: *Ecrivains français en Hollande dans la première moitié du 17e siècle.* Paris 1920. — M. C. van de Panne: *Recherche sur les rapports entre le romantisme français et le théâtre hollandais,* Amsterdam 1927.

³⁾ H. E. H. van Loon: *Nederlandsche Vertalingen naar Molière uit de 17de eeuw* (Diss. Haag 1911).

noch in den Verballhornungen der klassischen Form Molièrescher Komödien die simple Possenhaftigkeit der derben und roh gezimmerten bodenständigen Klucht gegenüber. Diese bewahrte sich ihre traditionelle Geltung und ist auch in unserer Periode die einzige dramatische Gattung, die noch ein nationales Gepräge zeigt. Das ernste vaterländische Drama der Holländer ist eigentlich schon mit Vondel zu Grabe getragen worden und mit ihm die Originalität. Die Klucht rangierte zudem an zweiter Stelle, erschien als Nachspiel zu ausländischen Stücken und kaum für sich allein. Die grobe Dummschläue und einfältige, doch erfrischende Tölpelhaftigkeit des niederländischen Bauern und Kaufmanns wurde hier in hundert Variationen abgehandelt und -gewandelt, die mit charakteristischen Zoten „geschmückt“ waren ¹⁾. Nicht zu vergessen der Pickelhering (holl. Pekelharing), der jedoch keine niederländische Figur, sondern anderen Meinungen zum Trotz aus Deutschland herübergekommen ist, nur in Kluchten auftritt und nicht wie dort in ernsten Stücken sein Unwesen treibt.

Veredelt und zu literarischer Geltung gebracht wurde die Klucht (nachdem schon Bredero mit der Posse von der Kuh den Anfang gemacht hatte) durch Thomas Asselijn (1620—1707), der eine feinere, lustspielhafte Abstufung in seinen ersten Schwänken unter anderem in dem Zyklus von „Jan Klaaszen“ bot. Pieter Bernagie (1656—1699) setzte diese Linie fort, vorzüglich mit mehreren Ehekomödien aus dem holl. Kaufmannsleben. Doch schon Pieter Langendijk (1683—1756) verrät in der Form eine starke Beeinflussung von Molière, wenn er mit farbenreicher Palette das ursprüngliche niederländische Volksleben nachzeichnet. Seine besten Stücke sind: „Don Quichot op de bruiloft van Kamacho“ (1711), „Het wederzijds Huwelijksbedrog“ (1712), „Krelis Louwen“ und „De Wiskunstenaaers“ (1715).

Das italienische Drama hat direkt nicht wesentlich auf Holland eingewirkt. Nur von Guarinis Schäferspiel „Il pastor fido“ sind uns ein halbes Dutzend Bearbeitungen erhalten. Dagegen dürften italienische Stoffe durch das Medium des Deutschen eingeführt worden sein, wie die Beispiele: Konings „Arteminia“

¹⁾ Vgl. die 3bändige Antologie „Het Nederlandsche Kluchtspel van de 14e tot de 18e eeuw“, herausgegeben v. J. v. Vloten, 2. Aufl. Haarlem 1880. Für das 17. und 18. Jh. Bd. 2 u. 3.

und Hoflandts „Yzere Koning“ zeigen ¹⁾. Doch wird die Ausbeute auch hier bei der Armut der deutschen dramatischen Literatur und den Ansprüchen der Holländer in jener Zeit gering gewesen sein. Sicher wissen wir überhaupt nur von de Leeuws 1657 und 1659 erschienenen Uebersetzungen von Gryphius' „Peter Squentz“ und „Leo Arminius“. Im 17. und bis weit ins 18. Jahrh. hinein verlaufen die Fäden der Wirkungen eigentlich nur umgekehrt von Holland nach Deutschland. Aber die Unoriginalität, die Nachahmung vergangener Dichtergrössen und die spätere prinzipielle Verwertung romanischen Dramenmaterials führten zum Ruin einer eigenwüchsigen und kräftigen dramatischen Literatur. Als Holland von seiner politischen Höhe herabsank und die Machtstellung abgeben musste, war es auch mit der Blütezeit des Theaters und des Dramas vorbei. Als dann gar zu Beginn des 18. Jahrhunderts der französische Einfluss mit verstärkter Intensität sich geltend machte, anstatt abzuebben, und in der zweiten Hälfte das deutsche bürgerliche Trauerspiel sich hinzugesellte, war die holl. Dramatik völlig in die Fesseln der beiden grossen Nachbarn geraten, aus denen sie sich bis auf den heutigen Tag nicht zu lösen vermocht hat, von einem kurzen Aufbegehren in der Periode des Naturalismus (Heijermans) abgesehen.

Was nun das in dieser kurzen Uebersicht umrissene dramatische Material unter dem wohl kaum ein Stück zu finden ist, das keine Aufführung an der Amsterdamer Schouwburg erlebte, für das übrige holl. Theater bedeutete, wie es die Wanderkomödianten geschickt für ihre Zwecke verwandten und verwandelten, das aufzuzeigen soll dem ersten Kapitel vorbehalten bleiben, denn dies Moment ist unmöglich von den Wanderzügen jener Truppen in die Fremde zu trennen, es bildet die Grundlage ihrer dortigen Repertoiregestaltung.

So viele Stücke im 17. Jahrhundert in Holland geschrieben und gedruckt wurden, so wenig Berichte über die Aufführungen und Bühnenverhältnisse sind uns bekannt. Auch aus den Regieanweisungen der Stücke kann man schwerlich auf die Art ihrer Verwirklichung schliessen. Versuchen wir, uns an Hand der wenigen Bilddarstellungen wenigstens die Entwicklung der Szene vor Augen zu führen.

¹⁾ S. Beilagen II u. III.

Noch im Anfang des 17. Jahrhunderts herrscht die Bühne mit mehreren Schauplätzen vor. Bei der Aufführung von Hoofts Dramen, z.B. des „Achilles ende Polyxena“ oder „Rodderick ende Alphonsus“, wurden die verschiedenen Szenen nebeneinander angedeutet. Die Mitte des Hintergrundes nahmen die Hauseingänge oder Abschnitte (mansiones) ein, die nach fortgezogenen Vorhängen auch das Spiel im Innern gestatteten. Zu beiden Seiten war der Platz für die im Freien spielenden Szenen. Die Bemalung des Hintergrundes war höchst primitiv, von Perspektive keine Rede. Die Zeichnungen von Schauspieldekorationen für eine Pariser Bühne (Hotel de Bourgogne 1633/36)¹⁾ geben eine gute Vorstellung von der Art der damaligen noch simultanen Inszenierung auch in Holland. Was die Akademie betrifft, so ist uns ein Stich von Klaas Jansz. Visscher überkommen²⁾, der aus Anlass des ersten Jahrestages der Grundsteinlegung der Akademie 1618 geschaffen wurde und der die an beiden Seiten vorspringende Bühne mit einer Dekoration zu einem Gelegenheitsstückchen zeigt. Die Dekoration stellt eine Wald- und Berglandschaft dar. Davon waren wahrscheinlich hohe Bäume zu beiden Seiten und die Hütte im Vordergrund praktikabel, während der Parnass zwischen Wald und einer Hütte auf den Hintergrund gemalt waren. Da das Stück nur einen Schauplatz hatte, gibt uns das Bild keine wesentlichen Aufschlüsse. 1622 sprechen die Akten über den Inventarverkauf der Akademie von „geschilderde omdrayende doecken op het tooneel zynde“³⁾. Hier mag man noch am ersten an einfache zweiseitig bemalte drehbare Leinwandrahmen denken. Aus der Tatsache nun, dass Mitglieder der alten Kammer zu beiden Seiten der Bühne ihre Plätze einnahmen, lässt sich auf eine allgemeine derartige Sitte schliessen, die auch in die Akademie übernommen war. Die „omdrayende doecken“ werden also wohl nur zur wechselbaren Dekoration des Hintergrundes gedient haben⁴⁾, sodass

¹⁾ Hs. (Mss. fr. 24330) in der Bibliothèque Nationale Paris, bekannt als „Le Mémoire de Mahelot“. Ausgabe von H. C. Lancaster Paris 1920. S. Niessen: Bühnenbild T. 23.

²⁾ Veröffentlicht in der Zeitschrift „De oude Tijd“, Haarlem 1872 bei S. 120. Genau besprochen bei Worp-Sterck a. a. O. S. 50 f. Das Gelegenheitsstück wurde aus den Figuren des Stiches bestimmt: „Gheselschap der Goden vergaert op de ghewenste bruyloft van Apollo. . . met de eenighe en eerste Nederduytsche Academie.“

³⁾ Wijbrands a. a. O. S. 44.

⁴⁾ Wie sie auch Jean du Breuil in seinem Werke „La perspective pratique“ (1649) im Grundriss zeigt.

die Inszenierung gegenüber der Rederijkerbühne des vorigen Jahrhunderts durchaus nicht fortgeschritten ist ¹⁾. Doch wurden auch nicht alle Gegenstände illusionistisch dargestellt, sondern weiter plastische Bäume, Gitter, Mauerstücke, Türen und Balkone verwandt. Auch Wolkenstücke an Stangen und Seilen hat man benutzt ²⁾. Nach dieser sehr bruchstückhaften Kenntnis der szenischen Einrichtung in Costers Akademie, die sich aus verschiedenen Berichten ergibt, hat die Szenerie der ersten Amsterdamer Schouwburg von 1638 einige wesentliche Neuerungen aufzuweisen, da man die Bühnenseiten mit in die Dekoration einbezieht. Von der festen Grunddekoration der Schouwburg können wir uns an Hand erhaltener Stiche und Grundrisse ein genaues Bild machen ³⁾. Die sehr breite, doch untiefe Bühne zeigt in ihrem hinteren Teil einen ähnlichen monumentalen Renaissanceaufbau wie die Rederijkerbühnen von 1539 und 1561, mit Galerien, Thronhimmel, Malereien und heraldischen Verzierungen. Oeffnungen auf beiden Seiten zwischen den Säulen geben den Blick auf perspektivisch mit Häusern bemalte Tücher frei. (Anzeichen der italienischen Perspektivbühne). Die Seitenflächen der Vorderbühne stellen Gefängnismauern dar und schliessen direkt an die ersten Proszeniumslogen an. Zwischen beiden Bühnenhälften ist ein zweiteiliger Zugvorhang in den Amsterdamer Stadtfarben gespannt. Deutlich werden in dieser stabilen Einrichtung die Einflüsse dreier verschiedener Bühnensysteme und zwar: der Rederijker (Prachtfassade des Hintergrundes), der elisabethanischen Bühne (Einteilung in Vorder- und Hinterbühne) ⁴⁾, des italienischen Theaters (Anlehnung an das Teatro Olympico und perspektivische Andeutungen). Die in die Augen springende Neuerung ist also die, dass die Schauplätze nicht mehr nebeneinander, sondern hintereinander gelagert waren, die mehr neutrale Vorbühne ist für Szenen im Freien, die Hinterbühne für Innenszenen benutzt worden.

Bei Verwandlungen trat der Zwischenvorhang in Tätigkeit.

¹⁾ Wenn z.B. auf einem „doek“ eine Stadtmauer, auf einem zweiten ein Wald, auf einem dritten ein Feldlager gemalt war, so hatte man die Dekoration für „Achilles ende Polyxena“ (Worp II S. 62).

²⁾ Nach dem Inventarverzeichnis von 1622 s. vor. S. Anm. 3.

³⁾ S. die Abbildungen bei Worp-Sterck und Niessen: Bühnenbild Tafel 24.

⁴⁾ Die englisch anmutende obere Galerie wurde, wie bekannt, schon von den Rederijkern zur Darstellung der Vertooningen benutzt.

Natürlich reichten die Grunddekorationen „Gefängnis“ und „innerer Thronsaal“ für die verschiedenen Stücke nicht aus. Sie wurden wahrscheinlich mit Kulissen (Leinwandrahmen) zugestellt und behangen und durch z. T. schon perspektivische Malereien in andere Schauplätze verwandelt. In den Regieanweisungen Vondelscher Stücke spielt das Auf- und Zuziehen des Zwischenvorhangs eine grosse Rolle. Während einer Aussenszene auf der Vorbühne, konnte dann die Hinterbühne dekorativ in einen anderen Innenraum umgestaltet werden. Auch in den Schauerstücken von Vos, Brandt und anderen wechselt die Handlung dauernd zwischen Innen und Aussen. In den Tagen der ersten Amsterdamer Schouwburg wurde also in Holland das Simultanprinzip durch die Verwandlungsbühne ersetzt.

Während des 16. Jahrhunderts und im Anfang des 17. hatte sich in Italien die perspektivische Kulissenbühne bedeutsam entwickelt und die ersten Bildhauer und Maler des Landes in ihren Dienst gezogen. Bei der Bekanntheit der Theaterform der italienischen Renaissance dürfte es fast genügen, zu erwähnen, dass die neue Amsterdamer Schouwburg von 1665 ganz nach italienischem Muster eingerichtet war¹⁾. Doch wird ihre Bühnenausstattung als äusserst prächtig und die feudalsten europäischen Theater übertreffend oft gerühmt²⁾. Sie erhielt zum ersten Mal einen Vorhang, der Bühne und Zuschauerraum trennte, ein Parkett (der „bak“ war in der alten Schouwburg noch unbestuhl) und zwei Ränge. Die Bühne wurde mit Prospekten, je sieben Seitenkulissen mit verschiedener Bespannung, Luft- und Laubsoffitten und einer ganzen Reihe „Kunst- en Vliegwerken“, worunter Versenkungen, Wolken- und Flugapparate zu verstehen sind, ausgestattet. Der höchste Grad der Guckkasten- und Illusionsbühne wurde durch die Einführung des Vordervorhangs, der in jedem Augenblick Verwandlungen zulies, und die perspektivischen Kulissen erreicht. Durch die verschiedenen Neu- und Umbauten³⁾ konnten wohl das Gebäude und die Maschinerien verbessert werden, doch blieb das Prinzip bis auf den heutigen Tag dort bestehen.

¹⁾ Abbildungen nach alten Stichen bei Worp—Sterck und Wijbrands a.a.O.

²⁾ So von Louis Riccoboni in seinen „Réflexions historiques et critiques sur les différents Théâtres de l'Europe“, Amsterdam 1740, S. 140 ff. und Pilati de Tassulo in den „Lettres hollandaises“ Bd. I. S. 171 f.

³⁾ 1772 wurde die Schouwburg durch Brand völlig zerstört, und im nächsten Jahre die „Nieuwe Schouwburg op het Leidsche Plein“ eröffnet.

Die Amsterdamer Schouwburg war bis weit ins 18. Jahrhundert die einzige derartig ausgestattete Bühne. Die Haager Theater und die ad hoc aufgeschlagenen und improvisierten Bühnen der Wanderkomödianten mussten sich noch während der ganzen Periode mit solchen Dekorationsmitteln behelfen, wie wir sie für die Akademie und die erste Schouwburg geschildert haben. Vielleicht werden einige Truppen die bei den Neueinrichtungen der Amsterdamer Schouwburg überflüssig gewordenen Dekorationen („omdrayende doecken“) übernommen haben. Hier kommen in erster Linie die besser situierten und organisierten Truppen Fornenberghs und Rijndorps in Frage, die sich mit den in Amsterdam erprobten Inszenierungskünsten bald vertraut machten und ihnen ein gutes Mass ihrer glänzenden Erfolge im Ausland verdankten. Wie viel Velten und die deutsche Wanderbühne des 17. Jahrhunderts von ihnen gelernt haben, wird später zu zeigen sein. Das Gros der Wanderkomödianten hat noch lange in Sälen, Scheuern und Ställen gespielt und sich auf den Marktplätzen der alten primitiven Zeltbühnen, ihrer „Hütten“¹⁾ oder Buden bedient, wie wir es von Floris Groen und mehreren Banden, die in Deutschland aufgetreten sind, wissen. Und wenn diese sich wie auf dem Stich von J. Schoute²⁾ und der Handzeichnung von H. Verschuring³⁾ von den Podien der Gaukler und Spielleute⁴⁾ unterschieden, so nur, weil sie sich die Eigentümlichkeiten der Bühne der englischen Komödianten zu eigen gemacht hatten. Seit Costers Akademie wurde auf Requisiten und Kostüme wieder besonderer Wert gelegt. Rechnungen und Spiele sagen Genaues über einzelne Gebrauchsstücke, deren Anschaffung und Verkaufswert aus. Die Kostüme waren oft sehr kostbar. Viele Mühe und Geld wurde auf ihre Anfertigung verwandt. Ueber Art und Stil wird naturgemäss weniger berichtet, doch wissen wir, dass man es mit der historischen Treue noch lange nicht genau genommen hat. Die Kostüme hatten wohl eine ähnliche Verbindung von antiker und moderner Form aufzuweisen, wie sie sich in der Kleidung auf gleichzeitigen Kunstwerken der Malerei präsentiert. An Vielgestaltigkeit und Abwechs-

1) Die Bezeichnung „in een hut“ kommt öfter vor. Vgl. Worp II, S. 78.

2) Boerenkermis, Rijksmuseum Amsterdam.

3) Siehe Denkmäler d. Th. 5. T. XVI.

4) Wie auf dem Marktbühnenbild von Pieter Balten.

lung in Form und Farbe wird es unter Beibehaltung der Tradition der Rederijker nicht gefehlt haben. 1664 berichtet Philipp von Zesen in seiner „Beschreibung der Stadt Amsterdam“¹⁾, dass „die fremden, ausländischen und einheimischen, auch allerlei altfränkische mans- und frauen-kleider“ durch den eigenen Schneider der Schouwburg angefertigt wurden. Später in Zeiten akuten Geldmangels kommen allerdings Klagen von Seiten der Regenten, dass mit den abgetragenen und veralteten Kleidern keine neuen Stücke ausgestattet werden könnten, und das Publikum moniert die Gleichheit der Kostüme bei Vertretern verschiedener Nationalitäten und Zeitalter²⁾. Im 18. Jahrhundert ist man auch in Holland sehr stark der französischen Mode gefolgt, die Darsteller auch des klassischen Dramas in der Zeittracht — Rokokokostüm und Allongeperücke — mit antikem Beiwerk (Rüstungen) auftreten zu lassen. Die theatralischen Nebenkünste Musik — Gesang — Tanz blühten in der ganzen Periode. Von den Vertooningen ist schon gesprochen worden. Jan Vos und seine Jünger fügten sie auch dem Trauerspiel eines Hooft und Vondel ein, in dem sie ursprünglich nicht vorgesehen waren, um dem Publikum durch sinnfällige Darstellungen des Erzählten die Handlung schmackhafter zu machen. In den blutrünstigen Dramen sowie in Kriegs- und Belagerungsstücken waren sie an der Tagesordnung. Nicht nur in den Singspielen, den „singenden kluchten“, auch in Trauerspielen wurden Lieder und vor allem die Chöre sogar mit Begleitung durch Musikinstrumente gesungen³⁾. Auf der Bühne wurden Trompeten, Schalmeien und Trommeln benutzt, Tänze und Ballette, besonders allegorischer Art waren als Einlagen sehr beliebt. Der Kunstdanz kam mit der Einführung der Oper aus Frankreich. Doch blieben Opernaufführungen fast ganz auf die Gastspiele französischer und italienischer Truppen beschränkt.

Bisher haben wir nur den inneren Theaterbetrieb besprochen. Die äusseren Umstände wie Tageszeit der Aufführungen⁴⁾, Re-

¹⁾ S. 365.

²⁾ Worp II, S. 72 f.

³⁾ Vgl. die bezeichnete Stelle hinter dem linken Proszenium auf dem „Plattegrond“ der Schouwburg von 1637 (bei Wijbrands oder Worp—Sterck), wo die Musikanten sassen.

⁴⁾ Im allgemeinen wurde um 2, 3 oder 4 Uhr des Nachmittags begonnen. Doch verschob sich der Anfang mit der Zeit auf eine immer spätere Stunde. Übrigens wurde in Amsterdam nur an zwei oder drei Tagen der Woche gespielt.

klame, Ankündigungen ¹⁾, Verwaltung und Kosten gleichen zu sehr den Gepflogenheiten der gleichen Epoche in anderen Ländern, als dass es sich verlohnte, sie gesondert und ausführlich zu behandeln. Und das Publikum? Ein lehrreicher Beitrag zur Geschichte und Psychologie des Publikums überhaupt. Doch zu schildern, wie das Gros des holländischen Publikums zu jener Zeit beschaffen und wie es dem Theater gegenüber eingestellt war, wie es durch Rauchen, Trinken, Poltern, Toben, Schreien und Freien die Vorstellungen mit seiner Gegenwart erfüllte ²⁾, das würde den Rahmen dieser Uebersicht sprengen, zudem es kaum zu unserm Thema eine Beziehung hat. Aber: die holländischen Komödianten sind nicht zuletzt so häufig in andere germanische Lande gezogen, weil sie dort ein überaus dankbares Publikum vorfanden, das sich in krassem Gegensatz zu dem verwöhnten ihrer Heimat äusserte.

Wenn erst zum Schluss auf das Kapitel „Schauspielkunst“ eingegangen wird, so hängt das mit dem Bestreben zusammen, gleichsam als Anhang einige zeitgenössische Berichte und Urteile über das Spiel der holländischen Schauspieler anzufügen. Eine Kritik entbehren wir im 18. Jahrhundert noch ganz. Wohl bedachten Freunde und Kollegen der Dramatiker deren Werke mit grossartigen Lobeshymnen, die dann in die gedruckten Bücher aufgenommen wurden. Es gibt weiter eine ganze Reihe von „pundichten und pamfletten“ aus jener Zeit, die einerseits gegen die Dichter, andererseits gegen die Regenten und Verantwortlichen der Schouwburg gerichtet waren. Auch wurden die Prinzipale und Schauspieler angedichtet, doch sagen diese „Ergüsse“ nichts Wesentliches über ihr Spiel aus. Erst im Anfang

¹⁾ Sie geschahen entweder durch Ausrufer mit Trommeln oder durch „aanplakkingen“, Plakatierungen der Aufführungszettel. Vgl. Worp II, S. 81 f.

²⁾ Trotz der Mahnung Vondels in *Lettern am Portal der Schouwburg*:

„Geen kind den Schouwburg lastig zij
Tobak — pyp, bierkan, snoeperij
Noch geenerly baldadigheid,
Wie anders doet, word uitgeleit.“

Schevichaven bemerkt witzig hierzu: „Het laatste woord is een beleefd euphemisme voor wat de Duitscher noemt „ausgeschmissen“ (sic).“ a. a. O. S. 169.

Über die Unsitte des Trinkens und Rauchens, die sich nicht auf Amsterdam beschränkte, findet man ferner in Brederos „Griane“ folgende Verse:

„Schaemt jou, dat jy hier lecht en tabackt en quylt en rookt, /
Denckt, dat ien angder van de bange lucht schier kaent en koockt. /
Wy sinnen niet verknyst met jou respen noch met jou stincken; /
Loopt in de tabacq-huysen, wil jy tabacq leggen en drincken.“

des 18. Jahrhunderts mehren sich die Zeugnisse, sei es in Zeit- und Streitschriften, in Gedichten oder Aufzeichnungen, die auch über das schauspielerische Material und die individuelle Substanz einzelner Schauspieler aussagen. Doch sind sie sehr widersprechend. So wird z. B. später Corver als Reformator des Darstellungsstils gepriesen oder angegriffen, weil er die pathetische Deklamation und grosse Geste durch ein mehr natürliches Spiel ersetzt hätte. Doch streitet er selbst in seinen sehr geistreichen und vernünftigen „Tooneel-aanteekeningen“ dieses ab¹⁾ und behauptet, schon grosse Schauspieler vor ihm hätten diesen unpathetischen Stil gepflegt und zwar aus einer Tradition heraus, die die besten Darsteller des 17. Jahrhunderts wie H. Koning und Th. van Malsem der Generation des beginnenden 18. überliefert hätten. Auch Punt habe zuerst in dieser Art gespielt. Erst um die Mitte des Jahrhunderts bekam das Publikum Geschmack an einer neuen Weise des ausschweifenden, undisziplinierten Spiels und Vortrags, an einem wüsten Schreien, Fuchteln und Poltern des Schauspielers. Das ganze nannte man „Romeinsch“, den „römischen Stil“. Und um dem Publikum zu gefallen, das eine latente Diktatur ausübte, machten sich die Schauspieler diesen „Stil“ zu eigen. Erst Corver selbst in seiner vornehmen und dezenten Art, (allerdings hatte er in dieser Hinsicht von den Franzosen viel gelernt), mit seinem Mut und Können brachte die Schauspieler von diesem Unsinn ab und das Publikum zur Vernunft. Er ist keineswegs der Urheber eines neuen natürlichen Stils, sondern der Reorganisator eines traditionellen, der Befreier von den Auswüchsen einer wildgewordenen Epoche. Er war kein Freund des naturalistischen, aber der Feind jedes unnatürlichen und übertriebenen Spiels. Regielich schaffte er vor allem die Steifheit der Posen und die Monotonie der Stellungen der handelnden Personen nach Rang und Geburt ab. Seine Reformen bestehen im übrigen im rein Organisatorischen. Er führte die geistige Fundierung der schauspielerischen Arbeit, regelmässige Proben und das Alternieren in Hauptrollen ein. Ausserdem machte er sich durch Reformierung des Kostüms verdient, bei dem er auf grösstmögliche Echtheit sah.

Mit den Selbstbekenntnissen Corvers stimmen vorzüglich die

¹⁾ Dies und das folgende nach den „Tooneel-aanteekeningen“ S. 39, 50, 67 f., 156—159 und der Fortsetzung „Iets voor Oom en Neef“, Leyden 1787, S. 61 u. 66.

Stimmen und Berichte von einheimischen Beobachtern und ausländischen Reisenden überein.

Zacharias Conrad von Uffenbach besuchte im Jahre 1710 unter anderem die Niederlande und gab seine Reiseeindrücke und Schilderungen später im Buch heraus¹⁾. Ueber den wiederholten Besuch der Amsterdamer Schouwburg erzählt er folgendes²⁾: „Wir gingen um halb vier Uhr in die Comödie, welche präcise um vier Uhr angefangen wird. . . . Das Stück, so dismal vorgestellt wurde, wird von denen Holländern sehr hochgehalten; der Titul ist: Mode, und der Inhalt von dem Verderb und Schaden der neuen Moden³⁾. Es ist ein rechtes Sinn-Gedicht auf Art einer Comödie, da die Laster und Tugenden die agierende Personen sind. Es ist wohlausgesonnen und ausgeföhret, vor Fremde aber kommt die öftere Wiederholung der Namen, als groos Vader, Sparsamheyt, myn vrouw Schynschoon, und dergleichen, wie in der Holländischen Sprache üblich, etwas einfältig heraus, das Kluyt -Speel oder Nachspiel von einem muthwilligen Boots-Gesellen ist lächerlich und wurde sehr lebhaft vorgestellet⁴⁾. Wie denn die Acteurs gar gut waren, so dass ich keine Teutsche nie gesehen, die so wohl agirt haben, ob sie gleich denen Franzosen nicht beykommen, die was die Comödien anlanget, gewiss alle andere Nationen übertreffen. Sie sprachen sehr deutlich und vernehmlich, so dass, wer nur ein wenig der Sprache kundig ist, und ein Boekgen, oder die Comödie, so man um etliche Stuyver in der Comödie kauft, nachlieset, alles sehr wohl verstehen kann. Nach der vierten Handlung wurde von zwey Manns- und einer Weibs-Person so wohl getantzet, als ich noch nie gesehen. Nach der letzten Handlung aber von einer Weibs -Person Holländisch und Teutsch artig gesungen. Die übrige Musick und Violons sind ganz ungemeyn schlecht, worüber sich nicht zu verwundern, weil die Musick, wenn man die Glockenspiel und Orgelwerk ausnimmt, in Holland miteinander nichts tauget“. 19. Mai: „Nachmittags sahen wir abermal eine Comödie, und zwar den grooten Kurieen of Spanischen Bergsman⁵⁾ und de Ontvoogde Vrouw Klucht-

¹⁾ Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland. Frankfurt und Leipzig 1753. Über Holland Bd. II S. 233—427.

²⁾ S. 414 ff.

³⁾ Es handelt sich um Pieter Bernagies zinnspel „De mode“ (1698).

⁴⁾ Über das Stück siehe S. 96 f.

⁵⁾ Treursp. von Th. Asselijn (1657) nach Lopes „La amistad pagada“, vgl. v. Praag S. 44.

spel ¹⁾), das letztere war sehr lustig und artig, und die Bosheit und Herrschaft der Holländischen Weiber über ihre Männer ganz ungemein wohl und natürlich vorgestellt”.

22. Mai: „Nachmittags sahen wir noch eine Comödie van Constantyn de Groote ²⁾), und dann het Sluyten des Houwelycks Kluchtspel” ³⁾).

Wenn wir nun das günstige Urteil dieses Vergnügensreisenden nicht gerade auf eine aesthetisch-kritische Wagschale legen dürfen, so stimmt es im ganzen mit Corvers Darstellung überein, der von dem um die Jahrhundertwende gepflegten deutlichen Sprachstil und vortrefflichen klaren Ausdruck spricht. Und ebenso wird die von ihm erwähnte allmähliche Verwilderung infolge ungenügender Schulung und Liebedienerei gegenüber dem Publikum, bestätigt durch das scharfe Urteil des Kritikers Justus van Effen, das dieser 1732 im „Hollandschen Spectator“ fällt ⁴⁾): „. . . . Ordentlich lesen ist die erste Grundlage jeder wohlgefälligen und verständigen Deklamation, und hätten unsere Schauspieler in dieser Richtung eine bessere Grundlage erhalten, so möchte man auf unserer Bühne nicht so häufig solche unerwarteten Ausbrüche zu hören bekommen, welche Ohr und Gemüt in gleicher Weise verletzen. Unsere Komödianten beiderlei Geschlechts sollten sich in Acht nehmen vor einem unmanierlichen Geschrei, welches meist schon in den ersten Akten, wo doch in der Regel die heftigen Leidenschaften noch nicht zum Ausbruch kommen, anhebt. . . . Man muss sich vernehmbar und verständlich machen, das ist richtig, das geschieht aber weit besser durch deutliches Sprechen als durch Schreien und Poltern; auch hat man nicht immer Karrenschieber und Aepfelweiber darzustellen, sondern auch Leute aus gebildeten Ständen, welche durchaus nicht schreien und lärmern”. Aehnlich äussert sich van Effen über die Mimik. Nach allem kann es uns nicht mehr verwundern, wenn die letzten holländischen Komödianten in Deutschland, die Truppe Spatziers 1740/41 in Hamburg, sich nicht mehr der Beliebtheit ihrer früheren Kollegen erfreuten und von der Kritik wegen ihrer übertriebenen Gestik und ihres affektierten Vortrags kräftigst verdonnert wurden.

¹⁾ Klucht von M. Elias (1688).

²⁾ Treurspel von P. Bernagie (1684).

³⁾ Blijspel von P. Bernagie (1685).

⁴⁾ No. 28. S. 219 f. Übersetzung von Hellwald a.a.O. S. 83.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehren sich in den Reiseberichten von Ausländern die Zeugnisse über die holländische Bühne, und, obwohl sie nicht mehr in den von uns behandelten Zeitabschnitt fallen, sei eins der wichtigsten, von Georg Forster ¹⁾, hier im Auszug wiedergegeben. Denn es ist, selbst wenn man die Härte des Urteils um die Hälfte mindert, bezeichnend für den Niedergang des holländischen Theaters.

Forster schreibt von einem Besuch der Amsterdamer Schouwburg im Jahre 1790 und einer Aufführung des Dramas „Zoe“ ²⁾:

„Im Theater besteht der grösste Teil der Zuschauer aus den geringeren und mittleren Klassen. Was reich ist und vornehm tut, besucht die Französische oder deutsche Truppe. Eine so unpatriotische Lauigkeit gegen die vaterländische Bühne hat die natürlichen Folgen der Vernachlässigung gehabt und dieses Schauspiel zu einer plumpen Volksbelustigung herabgewürdigt. . . . Die ungebildete Sinnlichkeit bedarf jederzeit eines kräftigen Stachels, womit sie aufgeregt und gekitzelt werden muss. Es gehören in der Tat nicht nur gesunde, sondern auch dicke Nerven dazu, um das Gebrüll und Geheul der hiesigen Schauspieler zu ertragen und so fürchterlich zu beklatschen. In meinem Leben habe ich nichts entsetzlicheres als ihre Deklamation gehört. Deklamation war es vom Anfang bis zum Ende des Stückes, ohne einen Moment von wahren Ausdruck der Empfindung, ohne Zug von Natur. . . . Die Mimik entsprach genau dieser Deklamation. Wären die holländischen Schauspieler so ehrlich wie die Kamtschadalen, die ohne Hehl die Bären für ihre Tanzmeister erkennen, so würden sie gestehen, dass sie von den Windmühlen gestikulieren gelernt haben. Ihre Arme waren unaufhörlich in der Luft und die Hände flatterten mit einem krampfhaften Zittern und ausgespreizten Fingern in einer Diagonallinie vor dem Körper vorbei. . . .“ ³⁾. Und in der gleichen Tonart geht es weiter über männliche und weibliche Schauspieler her. Zum Schluss: „Von der Feinheit des Betragens im Parterre liesse sich ein artiger Nachtrag zum „Grobianus“ schreiben, ein

¹⁾ In den „Ansichten vom Niederrhein, Flandern, Holland usw.“ Berlin 1791. Bd. II. S. 432—442.

²⁾ Wohl nach dem Französischen des Mercier entweder von P. F. Lijnslager, das 1785 im 2ten Druck, oder von B. Comman, das 1790 erschien.

³⁾ a.a.O. S. 438 ff.

unaufhörliches Plaudern war das geringste, worüber ein Fremder hier in Erstaunen geraten konnte”.

Marten Corvers Bühnenreform darf gewiss in der Spezialgeschichte des holländischen Theaters ihrer Würdigung gewiss sein, für die allgemeine Entwicklung der europäischen Theaterkunst ist sie ohne Bedeutung. Auch hat sie den naturbedingten Niedergang des Theaters in Holland nicht aufhalten können, der in der Mentalität und Charakterentwicklung des holländischen Menschen begründet liegt. Wo der Ursinn für das Theatralische im Laufe der Zeiten verloren gegangen ist, da kann keine eigenschöpferische Bühnenkunst blühen. Ausser einigen Schauspielern von Ruf: Ward Bingley, Snoek, Majofsky, der Wattier-Ziesenis und dem bedeutendsten des 19. Jahrhunderts Louis Bouwmeester bietet die Geschichte des holländischen Theaters wenig Bemerkenswertes. Jüdische und deutsche Theater haben zeitweilig eine grössere Rolle gespielt. Im Naturalismus wagte sich die vaterländische Bühne noch einmal ins internationale Licht, wohl angeregt durch die innige Verwandtschaft dieser theatralischen Richtung mit dem breiten holländischen Volks- und Milieuleben ¹⁾. Auch heute steht sie zumindest in dramatischer Hinsicht auf einem arg niedrigen Niveau. Schlimmer aber, dass eine kleine Schar befähigter und sehr bemühter Theaterleute gegen Windmühlenflügel zu kämpfen hat, nämlich gegen ein im Tieferen uninteressiertes Publikum.

Seit dem Aufkommen einer nationalen Berufsbühne musste die Entwicklung des Theaters in den sieben nördlichen Provinzen der Niederlande (dem heutigen Königreich Holland) für sich behandelt werden. Im ganzen Mittelalter einschliesslich der Blütezeit der Rederijker beherrschten die südlichen Provinzen das Theaterleben. Von ungefähr 1600 an wird der Schwerpunkt völlig in den Norden verlegt. Die Betrachtung der Geschichte des Theaters der südlichen (spanischen, später oesterreichischen) Niederlande im 17. und 18. Jahrhundert ist dementsprechend kurz.

Die Südlichen
Niederlande

Wir wissen, dass zu Ende des 16. Jahrhunderts die Rhetorikkammern in den südlichen Provinzen ganz aufgehoben worden

¹⁾ Einige Male traten sogar holländische Truppen in Berlin auf. Siehe S. 265.

waren. Flandern und Brabant litten fortan schwer unter dem Druck der spanischen Herrschaft, unter dem dauernden Kriegszustand und der starken Zensur, die die spanische Verwaltung über alle freien Bestrebungen ausübte. Unter diesen Umständen konnte weder eine dramatische noch Schauspielkunst gedeihen. Zwar begannen die Rederijker nach dem Waffenstillstand 1609 und besonders nach dem Frieden von Münster wieder zaghaft mit ihren Veranstaltungen, auch Landjuweelen, blieben aber ohne wesentliche Aktivität. Dem armen Lande war es nicht vergönnt, sich zu erholen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde es das Schlachtfeld Europas und damit auch geistig ein Trümmerhaufen. Es ist immerhin höchst anerkennenswert, dass sich unter der Oberfläche die Tradition der Rederijker erhielt, und stets in nur ein wenig günstigeren Zeiten die Spiel lust wieder wachgerufen wurde. Eine selbständige und neuschöpferische Bewegung konnte jedoch nicht aufkommen, und noch im 18. Jahrhundert hat es in den südlichen Niederlanden keine Berufsschauspieler gegeben ¹⁾. Die Vertreter einheimischer Schauspielkunst blieben die Rederijker. Im Uebrigen besuchten ausländische: spanische (im 17. Jahrhundert in grosser Zahl), französische, italienische und englische Truppen das Land. Die ersten und letzten vornehmlich den Hof in Brüssel. Aber auch Fornenbergh war wahrscheinlich schon 1649 in Brüssel ²⁾, bestimmt aber um 1680 in Antwerpen ³⁾ und spielte dort, wie auch später Rijndorp (um 1688 und 1718 in Brüssel und sogar in Lille) mit grossem Erfolg. Schliesslich wurden in den Jesuitenkollegs nach wie vor lateinische Dramen gespielt.

Die Entwicklung des Dramas stagniert vollständig. Wie im Mittelalter schreibt man geistliche Dramen, Mysterien und Heilenspiele, deren Naivität jedoch zur Farce wird, weniger Moralitäten und Zinnespielen. Der eigentümliche Charakter geht bald ganz verloren. Spanische, englische ⁴⁾, französische und nordhol-

¹⁾ Wenn in jener Zeit im Ausland Antwerpener oder Brüsseler Komödianten auftraten, so waren es entweder Rederijker oder Ausländer, die gerade aus diesen Städten kamen, oder mit dem Namen des Fürsten, bei dem sie dort früher in Dienst gestanden hatten, prunken wollten.

²⁾ Siehe S. 74.

³⁾ Kossmann II, S. 6.

⁴⁾ In Everaert Sycerams „Orlando furioso“ (nach Ariost) 1615 finden wir eine Stelle, die direkt aus Kyds „Spanish Tragedy“ übernommen ist. Vgl. Jahrb. der Shakespeare-Ges. XXX, 1894, S. 183—192: Worp: Die Fabel der Sp. Tr. in einer nld. Übers. des Orl. Fur. (1615).

ländische Dichter (u.a. Vondel) wirken durch das Medium der verschiedenen Truppen auf die einheimische Literatur ein. Der originellste flämische Dichter seines Jahrhunderts ist noch Willem Ogier ¹⁾. Bemerkenswert sind J. Zevecote, H. F. van den Brandt, Cornelis de Bie und A. F. Wouters. Die beiden letzten wie auch Claude de Grieck, J. Serwouters, Adriaan Peys und die kunstgenootschap „Acta viros probant“ ²⁾ bearbeiteten spanische und französische klassische Dramen und sind auch in Holland viel gedruckt worden. Umgekehrt wurden im 18. Jahrhundert häufig holländische Dramatiker in Flandern gespielt ³⁾. Doch zuletzt behielten die Franzosen die Oberhand.

Ein festes Theater scheint weder in Brüssel noch in Antwerpen bis zur Errichtung von Opernhäusern im 18. Jahrhundert bestanden zu haben. Ein Versuch des Dichter-Advokaten Willem van der Borcht vor 1650, in Brüssel eine Schouwburg im Sinne und Stil der Amsterdamer zu gründen, schlug fehl ⁴⁾. In Antwerpen spielten die seit 1663 verschmolzenen Kammern „De Violieren“ und „De Olyftak“ ⁵⁾ in einem Saal der „Oude Beurs“ ⁶⁾. Gespielt wurde sonst auf Gerüsten unter freiem Himmel oder in Scheuern, Gasthöfen und Vereins-Sälen. Die Inszenierung bewegte sich in denkbar traditionellen Bahnen. Die Kulissenbühne blieb bis weit ins 18. Jahrhundert, d.h. bis sie in den Opernhäusern zur Anwendung kam, unbekannt. Vorhänge dienten nur dazu, einen Teil der Bühne abzutrennen ⁷⁾. Besonderer Wert wurde aber stets auf „prächtige“ (cum grano salis) Kostüme und Musik gelegt. Es wurden im Gegensatz zu früher Eintrittspreise gefordert, und vereinzelt auch Mitwirkende für ihre Unkosten entlohnt ⁸⁾.

Die örtlichen Rederijergesellschaften repräsentierten noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das flämische

¹⁾ Über seine „Gramschap“ und die holländischen Bearbeitungen derselben vgl. S. 96 f.

²⁾ Über diese Dramatiker vgl. Kap. III. Über A. Peys, dessen Rolle noch gar nicht geklärt ist, hat Kossman neue Aufschlüsse versprochen. (Mündliche Mitteilung).

³⁾ Vgl. Frans de Potter en Pieter Borre: Geschiedenis der Rederijkerskamer van Veurne. Gent 1870. S. 81—96.

⁴⁾ Vgl. F. A. Snellaert in Belg. Museum IX, 1845, S. 353.

⁵⁾ Vgl. F. Donnet: Het jonstich versaem der Violieren. Ausg. d. Antw. Bibliophilen. Antw.—Haag 1907. (Staatsbibl. Berlin).

⁶⁾ Vgl. Max Roose: Nieuw Schetsenboek, 1882, S. 126.

⁷⁾ Worp II, S. 115, 297.

⁸⁾ Worp II, S. 116.

Theater. Erst nach 1830 (Gründung des Königreichs Belgien) und infolge der fortschreitenden Frankonisierung des Lebens in den Hauptstädten entstanden überall Berufs- und städtische Theater.

Es bietet sich uns also ein eigenartiges, doch volkskundlich und -psychologisch packendes Bild: Holland, durch den Frieden, materiellen Reichtum und Blüte der schönen Künste auf eine hohe kulturelle Stufe gelangt, allem Neuem und Fremden aufgeschlossen, hat dadurch eine seltsame Wandlung durchgemacht. Es ist heute in seinen Grundschichten materialistisch und intellektualistisch eingestellt. Es hat alle Mittel zu einem hochstehenden Theater besessen und besitzt sie noch, und doch fehlt eine wichtige Komponente: das tiefere Beteiligtsein des Volkes. Flandern, arm, bedrückt und heute noch schwer um seine nationale Existenz ringend, hat sich seine Schlichtheit und ungeschminkte naive Begeisterungsfähigkeit erhalten, — hier fehlten Mittel und Führer, ein Theater des Volkes zu gestalten.

Hier Primat der Seele, dort Vorrang des Intellekts. Der Intellekt kann produktiv sein, aber noch niemals hat er sich vorbehaltlos der Reproduktion, wie sie das Theater bietet, hingegen.

Die Schaubühne wird heute nicht und in Zukunft nicht vom Verstande regiert werden, sie wird auch nicht dem ästhetischen Genuss oder dem Vergnügen dienen. Das Theater wird in seiner echten Form allein den Seelenkräften und der Sinnenfreude des unbeschwerten, doch sehnsüchtigen Menschen geweiht sein.

ERSTES KAPITEL

NIEDERLÄNDISCHE-KOMÖDIANTEN IN DEUTSCHLAND

VOR

1650

Im 16. Jahrhundert stand in Deutschland das weltliche Theater, das sich allmählich aus den realistischen und volkstümlichen Darstellungen in den Mysterienspielen entwickelt und sich selbständig gemacht hatte, noch auf sehr niedriger Stufe. In den Schulen wurde das lateinische Drama in akademischer Form gepflegt. Im übrigen war die Schauspielkunst völlig unterentwickelt. Ihre Repräsentanten waren die Meistersinger und die fahrenden Mimen, Marktschreier und Gaukler, die mit ihrem Spielkarren und in denkbar primitiver Darstellung durch die Lande zogen. Eigentliche Berufsschauspieler gab es noch nicht. Das Ereignis des ausgehenden 16. Jahrhunderts auf theatralischem Gebiet wurden die englischen Komödianten, Naturschauspieler, die sich im elisabethanischen England ständisch organisiert hatten, das Fehlen eines nationalen Theaters auf dem Festland ausnutzten und, um ihr Brot spielend, dem Volke eine völlig neue Welt vorzauberten. Auf ihre kultur- und theatergeschichtliche Rolle soll auch hier nicht näher eingegangen werden. Als sich, von ihnen angeregt, dann in Deutschland ein eigener Schauspielerstand entwickelte, war er zunächst sehr primitiv und konnte mit dem fremdländischen nicht konkurrieren. Von den meisten älteren Literaturhistorikern wird nun nur den englischen Komödianten (und den späteren französischen und italienischen Truppen) das Verdienst zugesprochen, auf die deutsche Bühnenkunst befruchtend eingewirkt zu haben. Schwering ¹⁾ spricht zudem immer nur von der unseligen Zeit des dreissigjährigen Krieges, während doch der Beginn dieses Prozesses in eine viel frühere Zeit zu

¹⁾ a.a.O. S. 3 f.

verlegen ist: — die Invasion der englischen Komödianten setzt im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ein. Viel zu wenig ist berücksichtigt worden, dass Holland das landschaftliche Bindeglied auf ihrem Zug nach Deutschland darstellt, wenn wir von der ersten Truppe des William Kempe absehen, der 1586 über Dänemark an den sächsischen Hof gelangte. In Holland waren sie zuerst, Holland konnte somit früher als Deutschland ihre Anregungen empfangen und durch die Disposition für das Theater (gefördert durch die Wirksamkeit der Rederijker) diese Anregungen schneller und besser verarbeiten, ja sogar bald selbst weiter geben. Natürlich stossen zu Beginn ihrer Wanderfahrten, also im ganzen letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die Engländer nur von ihrem eigenen Gut ab ¹⁾, aber schon bald darauf eignen sie sich die in Holland gemachten Fortschritte gegenüber ihrer Kunst an und verbinden sich mit holländischen Spielern. So geschehen die ersten, aber nicht wesentlichen holländischen Einflüsse auf Deutschland zweifellos durch das Medium der englischen Komödianten. Häufig haben diese sich auch „niederländische Comedianten“ genannt, und man muss sehr aufpassen, diese englischen von den wirklich reinen holländischen Truppen richtig zu unterscheiden.

Doch bevor wir uns zu diesen wenden, ist folgender Gesichtspunkt zu beachten: Wir haben die These aufgestellt, dass die Rederijker und ihre geistlichen und weltlichen Vorläufer, die ghesellen, den theatralischen Boden für die englischen Komödianten gut vorbereitet hatten, während die deutschen Meistersinger keine Aufwärtsbewegung des weltlichen Theaters und der Schauspielkunst bewirkten. Die Vermutung läge nahe, dass auch schon Rederijker den Weg nach Deutschland gefunden haben. Dazu ist zu sagen, dass ihr Wirken wohl zu bodenständig und ihre Wirkung zu sehr national begrenzt war. Vereinzelt können wir Ausnahmen feststellen, die aber mehr zufälliger Art sind. Bei den Rederijkern haben wir eben ganz andere Voraussetzungen wie etwa bei den Spruchsprechern und Ministrelen, die durch alle Lande gezogen sind, und in deren epischen Dichtungen tatsächlich ein Austausch (wie schon beim Volkslied) zwischen beiden Völkern stattgefunden hat. Die „zeggers“ oder „sprekers“ in Holland zerfielen in zwei Klassen, in diejenigen, die an Fürstenhöfen und die,

¹⁾ Nur einige Kleinigkeiten (Dinge der Sprache), die ihnen gefielen, nahmen sie aus Holland mit. Vgl. das holländische Parlieren Saxfield-Bousets, S. 20 Anm. 1.

welche auf Jahrmärkten vor dem Volk ihre sproken (kleine erzählende Dichtungen) und ghedichten zum Besten gaben. Die letzteren scheinen in den Städten des Rheinlandes gern aufgenommen worden zu sein, wird uns doch 1361 von flämischen zeggern in Köln und Kleve berichtet ¹⁾. 1368 erschien einer der berühmtesten niederländischen Spruchspracher Augustijn van Dordt in Aachen ²⁾. Wir haben die zeggern kurz gestreift, weil sie für die Entwicklung der Vortragsart von Bedeutung sind ³⁾. Die späteren ghesellen van den spele oder van den conste, die in den Niederlanden die abele spelen und sotternien aufführten zogen auch wohl herum, beschränkten sich jedoch auf ihre engere Heimat ⁴⁾.

Nur einmal wird uns von den „Ghesellen van Diest“ berichtet, die am 14. August 1412 „te wagen en te peerde“ in Aachen einzogen und hier das „abele spel van Lancelot“ aufführten ⁵⁾, sicher damit schon die Anregung zu einer (100 Jahre später erscheinenden) deutschen Bearbeitung gebend.

Mit den Angaben über Rederijker in Deutschland ist viel Unheil angerichtet worden. Wohl war der Wiedertäuferkönig Jan Bockelsohn, der im Jahre 1535 in Münster ein blutiges Schreckensregiment führte, ein Rederijker aus Leiden, doch benutzte er das Schauspiel, das er mit grossem Prunk den hungernden Münsteranern vorführte, als Mittel zum Zweck, das Volk für sich zu gewinnen und das Wiedertäuferium zu stärken. Er führte mit seinen Helfershelfern die biblische Parabel vom reichen Manne und armen Lazarus im Dom auf, nicht ohne eine starke Unterstreichung der komischen Elemente (Teufel) ⁶⁾.

Die Religionsverfolgungen in den Niederlanden um die Mitte des 16. Jahrhunderts und besonders Albas Gewaltmassnahmen 1567 in Amsterdam und 1576 in Antwerpen hatten eine fluchtartige Auswanderung holländischer Protestanten nach Nord- und

¹⁾ F. v. Hellwald — Lina Schneider: Geschichte der niederländischen Literatur. Leipzig o. J. (1887). S. 152.

²⁾ Ebd. S. 138.

³⁾ Hier muss Schwering besonders widersprochen werden, der (S. 11) ihrem Vortrag dramatische Belebung zuerkennt und damit kritiklos Hoffmanns v. F. falsche Theorie übernimmt, obwohl er Wijbrands bessere Einsicht kennt. Vgl. S. 4. Auch haben ja nicht die zeggern selbst, sondern Laien aus dem Bürgerstand die Genossenschaften der ghesellen gegründet.

⁴⁾ Vgl. P. v. Duyse a. a. O. S. 14 f. u. E. v. d. Straeten a. a. O. Bd. II, S. 49, 8, 225.

⁵⁾ Schwering S. 13.

⁶⁾ S. darüber H. Gresbecks Bericht von der Wiedertaufe in Münster in „Berichte der Augenzeugen über das Münsterische Wiedertäuferreich“. Hsg. von C. A. Cornelius. Münster 1853. S. 168. Vgl. auch Schwering S. 18 ff.

Mitteldeutschland zur Folge, wo sie sich zumeist des grössten Schutzes und der Unterstützung der Behörden und Landesherrn erfreuten. Wir wissen, dass sich in dieser Zeit vertriebene holländische Emigranten in Emden, Stade, *Hamburg*, Altona und Lübeck, aber auch am Rhein und Main ansiedelten ¹⁾. Es ist aber kaum wahrscheinlich — im Gegensatz zu den Ansichten Lappenbergs ²⁾, Heitmüllers ³⁾ u.a. — dass, selbst wenn Rederijker unter ihnen waren, sie in ihrem zunächst trostlosen Zustand Aufführungen veranstaltet, oder dass die Siedler gar Rederijker angelockt hätten. Als diese später kolonisiert waren und sich völlig akklimatisiert hatten, kamen schon die englischen Komödianten und dann die holländischen Berufsschauspieler, sodass für Rederijkeraufführungen kaum mehr Interesse vorhanden gewesen sein dürfte. Es entbehrt jeder Grundlage, wenn Gersdorff behauptet ⁴⁾, von Alba vertrieben seien um 1590 (sic) Rederijker nach Deutschland gekommen. Er meint damit eine Truppe, die in diesem Jahr in Hamburg, wo allerdings — sowohl in der Stadt selbst wie in der näheren Umgebung — besonders starke niederländische Kolonien bestanden ⁵⁾, den Magistrat um Spielerlaubnis bat. Das betr. Gesuch an den Bürgermeister von Campe hat zuerst Lappenberg ⁶⁾, nach ihm Heitmüller und Schwering veröffentlicht. Doch soll es hier nochmals in nach dem Original ⁷⁾ redigierter Form seinen Platz finden:

„Erenachtbar vnd wolweiser, grossgebietender
her Burgermeister,
Negst erbietunge vnser vnderthänigen dienstwilligkeit, ist
hiemit an Euwer achtbar weissheit vnser dienstfleissige bitt,
E. achtb. W. vnss gonstighen erleuben zu lassen vnd ge-
statten wöll, hieselbsten wie in anderen Stedten, flecken vnd
freiheiten, ob etliche *Historien* vnd *Parabelen* vnd sonsten
nach aussweisung deren dauon bei vnss habenden *Charten*
oder *tafeln* ein öffentlich *Cammerspiel* anzuschlahen, vnd zu

¹⁾ Vgl. J. M. Lappenberg: Von der Ansiedlung der Niederländer in Hamburg. Zeitschrift d. Vereins für Hamburgische Geschichte, 1841. Bd. 1, S. 241 ff. — Niederländische Kolonisten findet man schon viel früher (vom 12. Jahrhundert an) im Bremschen, in Holstein und der Mark Brandenburg.

²⁾ a.a.O. S. 139.

³⁾ Ferdinand Heitmüller: Holländische Komödianten in Hamburg (1740 und 1741). Theatergesch. Forsch. VIII. II. Aufsatz. Hbg. u. Leipz. 1894.

⁴⁾ Mitteilungen der Ges. f. Kieler Stadtgeschichte. S. 4.

⁵⁾ Vgl. Schwering S. 21 f. Anmerkungen und unten S. 69.

⁶⁾ Zeitschr. d. Vereins f. Hamb. Geschichte, Hbg. 1841, Bd. 1, S. 138.

⁷⁾ Im Staatsarchiv in Hamburg.

halten, damitt wir einen geringen zehrfpennung zu vnserer nottorfftigen vnderhaltung gewinnen mögen vnd also mit ehren von hierauss an andere orter vortan desto leichter vns begeben vnd vberkommen können, Daranne beweisen E. acht. W. ein besonder stücke werckes der waren Christlichen Religion, welches der Allmechtig in gnaden erkennen wirt, Vnd wir thun vnss dessen also getrösten, Mitt erwartunge erspriesslicher antwurt oder beschaidt vnd empfelunge zum Allerhöchsten Datum anno Domini 1590 den 17 Augustj.

Euwer achtbar weissh in Vnterthanigkeit dienstwillige
Melinsz Vnkraut von Harlingen,
Henrich Ducat von Calcar
Herman Wolff szt."

(auf der Rückseite:) „Dem Ehrenachtbaren vnd Wolweisen heren Joachim van Campe Burgermeisteren der Stadt Hamburg, vnseren grossgebietenden heren.“

Lappenberg und auf ihm fussend Riedel ¹⁾ und Schwering behaupten, diese Spielgenossen seien Holländer und zwar Rederijker gewesen. Inhalt und Art ihres Gesuches kennzeichneten sie als solche. Zugegeben, dass es eine Gepflogenheit der Rederijker war, dem Magistrat gegenüber den religiösen und moralischen Wert ihrer Vorführungen zu betonen, so muss man bei der Erklärung der Charten und Tafeln vorsichtiger sein. Ganz aus der Luft gegriffen scheint Lappenbergs Deutung, wonach es „wohl nicht so sehr Texte als Schemata ihrer Stücke waren, nach denen sie das Fehlende improvisierten“. Wohl gab es bei den Rederijkern sogenannte „charters“, aber diese waren keine Tafeln oder Zettel, die vor der Aufführung angeschlagen wurden, sondern „prijkskaarten“, d.h. Einladungen zu bevorstehenden Wettstreiten, die durch die Boten an die Kammern anderer Städte verschickt wurden. Sie waren in Reimen oder Prosa abgefasst und enthielten die Themen in Frageform, die für die einzelnen Punkte des Wettbewerbs (Devise, Prolog, Zinnespel usw.) behandelt werden sollten²⁾. Die Karten oder Tafeln in unserm Spielgesuch von

¹⁾ E. Riedel: Die ersten Wanderkomödianten. In: K. Koppmann: Aus Hamburgs Vergangenheit. I. Folge. Hamburg 1886. S. 280 f.

²⁾ P. van Duyse a.a.O. S. 70 ff. — E. van der Straeten a.a.O. veröffentlichte am Schluss des zweiten Bandes keine Karten wie sie Schwering meint, sondern teils oben bezeichnete Einladungen, teils Eingaben an die Behörden um Genehmigung zur Gründung einer Kammer und nur eine Inhaltsangabe in Versen aus dem späten 18. Jahrhundert.

1590 — als wahrscheinlich geschriebene oder gedruckte Programmzettel mit Inhaltsangaben — haben also nichts mit den charters der Rederijker zu tun. Dennoch könnte man annehmen, dass die Truppe des Unkraut mit den deutschen Ausdrücken „Historien und Parabeln“ geschichtliche Trauerspiele („mit patriotischer Tendenz“¹⁾) und allegorische Stücke (zinnespelen), wie sie die Rederijker aufführten, meinte und die Titel und Inhaltsangaben als Reklame und zum besseren Verständnis anschlagen wollte. Aber selbst wenn Melinsz Unkraut wirklich aus dem holländischen Harlingen in der jetzigen Provinz Friesland stammte²⁾, kann er doch unmöglich der Anführer einer regelrechten Rederijkgesellschaft gewesen sein, die (man bedenke 1590!) von Alba vertrieben wurde. Die einzige Erklärung ist, dass er sich mit Deutschen (Ducat von Calcar, Herman Wolff) und vielleicht auch holländischen Spielleuten zusammengetan hat und durch holländische Kolonien, aber auch rein deutsche Städte und Dörfer Norddeutschlands gezogen ist, um nach dem Muster seiner heimatlichen Kammergenossen Schauspiele aufzuführen und sich schlecht und recht sein Brot zu verdienen („einen geringen zehrpennung zu vnserer nottorfftigen vnderhaltung“³⁾). Weiter ist über die Truppe nichts bekannt.

Dies sind die einzigen und dabei recht unklaren Zeugnisse von vereinzelt, mehr zufälligem Auftreten von Rederijkern in Deutschland. Dagegen werden verschiedentlich im 16. Jahrhundert „niederländische Comedianten“ erwähnt. Da, wie wir gesehen haben, Berufsschauspieler vor dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Holland selbst überhaupt nicht nachzuweisen sind, müssen wir die Bezeichnung auf andere Art zu erklären versuchen.

Die erste derartige Erwähnung findet sich bei Devrient⁴⁾ und beruht auf Wiener Magistratsberichten⁵⁾. Im Jahre 1529 soll ein Stück von Niederländern und anderen, 1561 in der Ratsstube ein

¹⁾ Heitmüller a.a.O. S. 102.

²⁾ Worp II, S. 43 f. zweifelt, ob er Holländer war und nicht vielleicht aus Harlingen in Luxemburg oder im Lüneburgischen stammte. Gütige Nachforschungen im Rijksarchief der Provincie Vriesland in Leeuwarden führten zu keinem Ergebnis, da die Geburts- und Taufregister erst ab 1613 erhalten sind.

³⁾ Bei den Rederijkern gab es zu der Zeit keine Eintrittsgelder.

⁴⁾ Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848. Bd. I, S. 120, 151.

⁵⁾ Entnommen J. E. Schlaggers Wiener Skizzen aus dem Mittelalter, III, N.F. 1839, S. 318 ff.

Schauspiel mit Niederländischen Personen aufgeführt worden sein, und etwas später werden „Niederländer Spielleute“ erwähnt, „welche mit Knaben schön Sprünge machen“. Wenn es sich hier nicht gar um verkehrt gelesene Archivstücke handelt, so hat doch schon Devrient bemerkt, dass unter den Spielern Landfahrer zu verstehen sind, die nur „von dem niederländischen Theater gelernt“ hätten und deshalb niederländische Comödianten oder Niederländer genannt wurden. Ebenso wohl können bei dem Ratsstubenspiel 1561 — entgegen Schwerings Meinung ¹⁾ — mit Niederländischen Personen die Figuren des Stückes (holländischer Herkunft?) gemeint sein. Der letzteren Ansicht ist auch Meissner ²⁾, der in seinem Buche ein ganzes Kapitel den sogenannten „Niederländischen Komödianten“ widmet und mit gutem Recht die Fabel oder Hypothese von ihrem Wirken in Wien als eine Erfindung Devrients bzw. Schlagers bezeichnet. Dagegen geht er unbedingt zu weit und zeigt sich über die spätere Entwicklung sichtlich unorientiert, wenn er sagt, im 17. Jahrhundert fände sich nirgends in deutschen Landen eine Spur von selbständigen niederländischen Komödianten. Recht hat er — aber allein inbezug auf das 16. und den Anfang des 17. Jahrhunderts —, wenn er erklärt, die meisten englischen Truppen seien zuerst nach den Niederlanden und von dort nach Deutschland gelangt und hätten sich wohl gelegentlich durch Hilfskräfte aus den Niederlanden verstärkt. Anstatt nun nach den schlechten Erfahrungen mit Devrient und in gewissem Sinne auch Meissner doppelt vorsichtig zu sein, bemüht sich Schwing offensichtlich, sämtliche in dem erwähnten Zeitraum (bis ca. 1650) spärlich und undeutlich genug notierten niederländischen Komödianten als reine holländische Truppen zu identifizieren.

Dabei handelt es sich in *allen* Fällen entweder um englische oder um gemischte Truppen, denen ein halbdeutscher Prinzpal vorstand ³⁾. Ueber das Auftreten von „Niederländischen Comödianten“ in Ulm 1594 und 1603 hat Schwing die betreffenden Ratsprotokolle veröffentlicht ⁴⁾. Im Jahre 1594 waren es, nach

¹⁾ a.a.O. S. 20. Sch. meint, dass sich Dilettanten aus dem Kreis in Wien ansässiger Niederländer im Spiel versucht hätten.

²⁾ Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Wien 1884. S. 13 ff.

³⁾ Worp II S. 43 ff. hat in dieser Hinsicht schon Schwing korrigiert.

⁴⁾ a.a.O. S. 25 Anm. 1.

dem ersten Eintrag vom 16. August Komödianten und Springer. Die Möglichkeit, dass wir es mit fahrenden Akrobaten und Jahrmarktskünstlern, die auch kleine Szenen und Scherzspiele zur Aufführung brachten¹⁾, zu tun haben²⁾, ist wahrscheinlicher, als dass es sich um Engländer und zwar diejenige Truppe handeln könnte, die im April und Mai 1594 in Nürnberg verbürgt ist³⁾. Etwas deutlicher sprechen die Berichte von 1602. So werden die Schauspieler in dem ersten Protokoll vom 31. Mai als „Nid(er)-ländische“, im zweiten vom 2. Juni als „Englische Comoediant(en)“ bezeichnet.

Eher als an Georg Wittbier ist hier wohl an eine englische Truppe zu denken und zwar an die des Fabian Penton, die in dieser Zeit über die Niederlande nach Deutschland kam und im Juni in Augsburg nachgewiesen ist⁴⁾. Georg Wittbier, ein gebürtiger Antwerpener (Rederijker) und in der niederländischen Kolonie Stade angesiedelt, hatte in Deutschland eine internationale Truppe zusammengestellt, mit der er 1602 auch Nördlingen und Basel⁵⁾, 1603 Ulm⁶⁾ und 1604 wieder Basel besuchte⁷⁾. Völlig unmotiviert ist nun die Behauptung Schwerings, eine niederl. Truppe hätte 1611 auf der Frankfurter Ostermesse gespielt. Sie zu widerlegen ist nicht schwer, denn ohne die Quelle anzugeben, hat

¹⁾ s. E. Mentzels (a.a.O. S. 73) Meinung über solche Luftspringer und Tänzer, fahrende Gauklerbanden, bei denen ein Forschen nach etwaigen dramatischen Leistungen überflüssig ist.

²⁾ Für diese Annahme spricht auch die ausdrückliche Forderung im Protokoll, dass „sie von einer person nit mehr, dann ain pfennig nemmen“, während 1602 von den Engländern ein Kreuzer pro Person genommen werden darf.

³⁾ Vgl. Hampe: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, Nürnberg 1900. Abdruck der Ratsprotokolle vom 22. April und 3. Mai (S. 253 f.) Das erste Protokoll spricht von „Peter de Prun von Prüssel (vielleicht ein Brüsseler Rederijker), und seiner gesellschaft, desgleichen Martin Koppen von Frankfurt und seinen gesellen“, das zweite von „den englischen spilleuten“.

⁴⁾ vgl. Niessen a.a.O. S. 71 f. Hierfür spricht auch, dass die Komödianten folgende Stücke aufführten: Von dem Propheten Daniel, von der keuschen Susanna und von zwei Richtern in Israel (Cohn a.a.O.S. XLII f., Worp: Engelsche Tooneelsp. op het Vastel. S. 35). Das erste und zweite Stück werden in den Repertoireverzeichnissen der Theerschen Truppe 1604 in Nördlingen und 1604 (Daniel) bzw. 1606 (Susanna) in Rothenburg o.d.T. erwähnt (Herz a.a.O. S. 65), das zweite 1603 in Stuttgart (Cohn a.a.O.S. LXXVII). Das erste religiöse Drama scheint auf eine englische Vorlage zurückzugehen, die „Susanna“ war schon vor dem Stück des Herzogs Heinrich Julius von B. ein sehr verbreiteter Stoff.

⁵⁾ Karl Trautmann: Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe. Sonderdr. aus d. Jahrb. f. Münchn. Gesch. III (1889), S. 31 u. 129 Anm. 217.

Das Baseler Ratsprotokoll spricht von einem „Georg Wyszbeer usz Niderlandt“.

⁶⁾ Ulmer Ratsprot. 1603 bei Schwering S. 26 Anm. 1.

⁷⁾ L. A. Burkhardt: Gesch. d. dram. Kunst zu Basel. Basel 1839 S. 203.

Schwering den Bericht von Mentzel ¹⁾ wörtlich abgedruckt und nur das Wort „englische“ unterschlagen. Zwar können diese Engländer, die sich Hofkomödianten des Prinzen Moritz von Nassau-Oranien nannten, nicht die Truppe Spencers gewesen sein, die 1605/07 mit Unterstützung des Prinzen in Leiden und im Haag spielte ²⁾. Denn diese kam ja aus Deutschland, und die Komödianten von 1611 betonen, sie seien noch ganz fremd in deutschen Landen. Aber am 24. bzw. 29. Sept. 1610 erhält eine namenlose englische Truppe vom Hof von Holland Spielerlaubnis im Haag ³⁾. Es ist gut möglich, dass der kunstliebende Prinz Moritz, der dauernd vor allem französische Schauspieler in seinen Diensten hatte, auch diese Truppe förderte, die dann 1611 zur Ostermesse in Frankfurt erschienen wäre. Im Okt. 1612 scheint dieselbe Truppe (auf der Rückkehr von Deutschland?) wiederum im Haag gespielt zu haben. Schwerings unrichtige Angabe entspringt auch hier der Sucht, möglichst viele holl. Komödianten in Deutschland nachzuweisen.

Dass unter anderem in Spencers Truppe einige Mitglieder holländischer Nationalität waren, hat schon Cohn erkannt ⁴⁾. Derselbe englische Prinzipal erhielt unter dem Namen Junker Hans von Stockfisch als Günstling des Grafen Schwarzenberg 1617 oder 1618 von dem Kurfürsten Joh. Sigismund von Brandenburg den Auftrag „eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden anhero zu verschaffen“ ⁵⁾. Wahrscheinlich haben die Holländer in den englischen Truppen vornehmlich die komische Figur (Jan Bouset, später Pickelhäring, die von Sackville und Reynolds geschaffenen Typen) und Nebenrollen gespielt. Später tritt eine solche Vermischung von Engländern, Deutschen (stark in Greens Truppe vertreten) und Holländern ein, dass eine Unterscheidung nicht mehr möglich ist.

Aus allem erhellt, dass bis in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, bis zu dem Zeitpunkt also, in dem sich ein eigener Berufsschauspielerstand in Holland festigt, in Deutschland unter „Niederländischen Komödianten“ nur Engländer oder gemischte Truppen unter grösstenteils englischer Führung zu verstehen

¹⁾ a.a.O. S. 53.

²⁾ vgl. oben S. 20.

³⁾ vgl. Cohn a.a.O. S. LXXXIV.

⁴⁾ a.a.O. S. XCI.

⁵⁾ C. M. Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin 1781. S. 34.

sind. Sie nannten sich niederländisch, weil ihr Weg sie immer wieder über die Niederlande führte, und sie dort mit bedeutenden Erfolgen spielten, nicht etwa, weil niederländische Art sich einer besonderen Beliebtheit in Deutschland erfreut hätte.

Ein weiterer Grund, bei den Berichten aus Süddeutschland keine reinen holländischen Komödianten anzunehmen, ist zu allem Ueberfluss der, dass ihre Sprache dort gar nicht verstanden worden wäre, ein Umstand, der auch die späteren echten Truppen das südliche Deutschland meiden liess. Denn wir wissen von *ihnen* sicher: Sie spielten im Ausland in ihrer Muttersprache, und es bestünde keine Veranlassung, ihre Vorgänger davon auszuschliessen. Von den Engländern dagegen ist bekannt, dass sie sich schon vor der völligen Durchsetzung der Truppen mit deutschen Elementen bemühten, ihre Aufführungen in deutscher Sprache zu geben. Davon zeugt auch der Bericht des Hippolytus Guarinonius aus dem Jahre 1610: „Dergleichen Schau- und Hörspiele sind derzeit in Deutschland zu finden, und deren Komödianten, wie ich selbst gesehen, aus den Nieder- und Engelländischen Städten“ (woher sie kamen!), „so von einem Ort zum anderen herumziehen und ihre lächerlichen Possen und Gaukelspiele (doch ohne Ungebühr), um Geld denen, so es zu sehen und hören begehren ziemlicher Massen, soviel man in deutscher Sprache und Geberden zuwege bringen kann, verrichten“¹⁾.

Der um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebende Franzose Louis Riccoboni spricht in seinem Buche: „Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe“²⁾ in der amüsanten, aber sehr lakonischen und unzuverlässigen Schilderung des deutschen Theaters auch von dem Einfluss des holländischen. Er sagt wörtlich:

„. . . . L'an 1626 une Troupe de Comédiens Hollandois passa à Hambourg, et le Théâtre Allemand changea de goût en prenant d'eux le modèle d'une meilleure Tragédie et d'une meilleure Comédie. Vers 1627 ou 28 il se forma une Troupe de Comédiens, qui bientôt fut suivie par plusieurs autres, qui dans le goût des Hollandois, en écrivant des Pièces dramatiques, détruisirent petit à petit le Théâtre des Maîtres Chantres en se moquant d'eux et en les

¹⁾ Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts. . . . Ingolstatt 1610. Bei Schwering S. 27 Anm. 1.

²⁾ Französische Ausgaben: Paris 1738, Amsterdam 1740. Englische Ausgabe: London 1741.

parodiant.“¹⁾ Ob sich hier Riccoboni, bekannt wegen seiner unexakten Quellenforschung um einige Jahrzehnte vertut und die holländische Truppe meint, die mehr als zwanzig Jahre später Hamburg aufgesucht hat, oder ob er ebenfalls auf *den Titel* „niederländisch“ der englischen Komödianten hereingefallen ist, ist schwer auszumachen. Doch haben sich um die angegebene Zeit die Berufsschauspieler in Holland noch nicht so gefestigt, sodass wir schwerlich eine geordnete Truppe für Deutschland annehmen dürfen. Wahrscheinlicher ist, dass etwa die Greensche Truppe in jenem Jahr auch Hamburg aufgesucht hat, obwohl bestimmte Zeugnisse von Engländern im Nordwesten Deutschlands bis 1640 gänzlich fehlen. Aber auch die Revolutionierung des deutschen Theaters („changea de goût“) durch die angeblichen holländischen Schauspieler und die Nachfolgeschaft deutscher Truppen („ils mêloient la bonne Tragédie avec leurs Représentations ordinaires“) passt wohl eher auf die englischen Komödianten.

Schon Gottsched widersprach diesen Ausführungen Riccobonis in energischer Weise allerdings ohne genaue gegenteilige Kenntnis²⁾. Auch leugnete er unverdientermassen jeglichen späteren Einfluss des holländischen Dramas³⁾.

Nicht im klaren war man sich lange über die z.T. deutsche Truppe des Joliphus. Zwar wurde sie den englischen Komödianten zugezählt, doch hat man von dem oftgenannten Vornamen des Prinzipals *Joris* auf seine holländische Staatsangehörigkeit geschlossen⁴⁾. Joliphus war, wie Herz festgestellt hat⁵⁾, zweifellos englischer Herkunft. Oft genug erwähnt er auf seinen Zügen die englische Nationalität. Er erklärt 1649 in Köln, früher in England, Niederland und Deutschland gespielt zu haben, und tatsächlich haben wir wahrscheinlich in ihm den Mr. Joris zu erkennen, der nachweislich 1646 „cum suis“ in Breda spielte⁶⁾. Der Engländer wird sich in Holland die neue Form seines eigentlichen Vornamens George zugelegt haben⁷⁾.

¹⁾ Amsterdamer Ausgabe S. 160 ff.

²⁾ In der „Deutschen Schaubühne . . .“, Leipzig 1740—45. Bd. II, S. 11 ff.

³⁾ Vgl. S. 146.

⁴⁾ Vor allem Schwering S. 34 Anm. 1. Vgl. Niessen a.a.O.

⁵⁾ a.a.O. S. 59.

⁶⁾ Siehe oben, S. 20 Anm. 5.

⁷⁾ Die Anregungen literarischer Art, die die englischen Komödianten in Holland empfangen und nach Deutschland mitbrachten, wie auch die unmittelbaren Einwirkungen holländischer dramatischer Poesie des 16. Jahrhunderts auf die deutsche finden im 3. Kapitel ihre Behandlung.

Die angeführten Gründe, die gegen ein Auftreten niederländischer Komödianten in Deutschland vor dem dreissigjährigen Kriege sprechen, hätten schon (ohne die neuen Forschungsergebnisse) Schvering veranlassen dürfen, bei der Abfassung seines Kapitels „Rederijker in Deutschland“ vorsichtiger zu sein. Wenn Schlösser¹⁾ bei der Zusammenfassung der Untersuchungen Schverings sagt: „Die Bedeutung der niederländischen Bühne für Deutschland ist vor der Zeit des dreissigjährigen Krieges gering“, so können wir für das letzte Wort getrost ein „nicht vorhanden“ einsetzen. Weiter bemerkt Schlösser: „In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dagegen bildet das niederländische Theater in Deutschland eine höchst beachtenswerte Erscheinung, da es auf einer höheren Kunststufe steht als das Schauspiel der englischen Komödianten; leider bleibt es im wesentlichen auf Niederdeutschland beschränkt und tritt auch dort nicht allzu häufig auf. Die Nachzügler, die sich 1740 und 1741 in Hamburg einfinden, können keine höhere Bedeutung in Anspruch nehmen: ihr Spielplan steht hinter dem bereits 13 Jahre alten „gereinigten“ der Neuberin weit zurück“. So richtig daran der prinzipielle Standpunkt ist, so wenig lässt er die Häufigkeit und Bedeutung der niederländischen Wandertruppen nicht nur in Niederdeutschland, sondern vor allem auch am Rhein im 17. und 18. Jahrhundert ahnen. Diese aber sollen im folgenden aufgezeigt werden durch ein Zurückgehen auf die direkten Quellen in den Ortsgeschichten und an Hand der letzten Forschungen in Holland ²⁾). Es soll dabei Wert auf eine möglichst chronologische Darstellung gelegt werden, ohne das Gesamtbild bestimmter Truppen ausser Acht zu lassen.

¹⁾ a.a.O. S. 819 ff.

²⁾ Nicht durch eine Widerlegung der Legenden und Unrichtigkeiten Schverings im einzelnen.

1650—1750

„Een reizendt speelder heeft gemeenschap met de winden, men ziet hem overal: maar hy is nergens thuis.“

(JAN VOS: *Alle de gedichten*)

Die englischen Komödianten gingen durch neue Verdienstmöglichkeiten angelockt und mit dem Freibrief der Neuheit und Eigenart ihrer Kunst ins Ausland. Die Beweggründe sind also ganz klar. Wie steht es bei den neuen holländischen Schauspielern, die auf den Fahrten durch ihre Provinzen und Städte und an der Amsterdamer Schouwburg eben (d.h. seit ca. 1638) die ersten Lorbeeren geerntet hatten und sehr bald dem Zug der Engländer nach Deutschland und den nordischen Ländern folgten? Zunächst ganz allgemein, versprachen die Komödianten sich in der Fremde grössere Abenteuer und durch starken Zulauf reichen Lohn. Ein geruhames Residieren reizte sie nicht, wohl aber das unstete Wanderleben mit seinen erregenden Zwischenfällen. Dass die Wirklichkeit nüchterner aussehen würde, bedachten sie damals noch nicht. Beispiel und Erfolg der Engländer liessen sie nicht ruhen und da in Deutschland nicht zuletzt durch die Verheerungen des dreissigjährigen Krieges kein besseres Theater entstanden war, fühlten sie sich durch die Blüte ihrer eigenen Theaterkunst berufen, die Nachfolgeschaft der Engländer anzutreten. Zunächst reisten sie freilich in die nahegelegenen flandrisch-brabantischen und nordfranzösischen Gebiete. Für die Fahrten nach Deutschland und Skandinavien sind drei wichtige Momente entscheidend: Erstens die Beendigung des dreissigjährigen Krieges und die allmähliche Rückkehr zu geordneten Zuständen und Wohlstand. Zweitens die Zugehörigkeit der Niederländer zum gleichen Sprachstamm wie die Bevölkerung ganz Norddeutschlands (niederdeutsch). Drittens die holländischen Ansiedlungen in den Küstenstädten und deren Umgebung der Nord- und Ostsee. Wie lagen nun bei Beendigung des Krieges die Verhältnisse in Deutsch-

land und im besonderen in Hamburg, als kurz darauf (1649) die erste holländische Berufsschauspielertruppe in der alten Hansestadt erscheint.

Die zerstörenden Kriegsläufe hatten alles künstlerische Leben in Deutschland lahmgelegt. In einem Land, das durch die dauernden Kriegslasten und -greuel völlig erschöpft und der Auflösung nahe war, in dem man allein auf die Erhaltung des Lebens bedacht war, konnte die Kunst keine Pflegestätte beanspruchen. Und in einem ohne Zweck und Ziel und ideal-nationalen Auftrieb geführten Krieg musste erst recht die dramatische Kunst brachliegen, „deren Lebensgeister sich so gerne von einer nationalen Erhebung neue Kräfte zuführen lassen“ (Mentzel). Mit der sittlichen Degeneration des Volkes war die Verwilderung der Schauspielerbanden, die sich unter englischem Einfluss gebildet hatten, Hand in Hand gegangen. Je tiefer ihr künstlerisches Niveau sank, desto stärker vermehrten sie sich, und es bedurfte nach dem erlösenden westfälischen Frieden von Münster und Osnabrück langer Jahre, ehe diese üblen Auswüchse getilgt waren, ehe die dramatische und Schauspielkunst sich von ihrem Tiefstand erheben und gar wieder eine kulturelle Aufgabe erfüllen konnte. Die Engländer, die während des Krieges und später noch herüber kamen und sich ja teilweise mit den deutschen Truppen verbanden, trugen nicht zu einer Regeneration des Schauspielerstandes und des theatralischen Lebens bei, wohl aber die holländischen Komödianten.

Die freie Hansestadt Hamburg hatte noch verhältnismässig wenig unter dem furchtbaren Kriege zu leiden, doch lagen auch hier Handel und Gewerbe darnieder. Sie erholte sich nach dem Friedensschluss schneller als anderen Zentren bürgerlichen Lebens, die mehr im eigentlichen Kriegsgebiet gelegen hatten. Dennoch ist man hier sehr konservativ und puritanisch, und da theatralische Vorstellungen im letzten Kriegsjahrzehnt ganz verschwunden waren ¹⁾, kann man sich auch 1649 in Anbetracht der Nachwehen der traurigen Zeiten noch nicht entschliessen, einer um Spielerlaubnis nachsuchenden Truppe aus Brüssel Vorstellungen zu gestatten. Wir werden weiter unter diese Truppe zu identifizieren versuchen. Der Anlass, als eine der ersten deutschen

¹⁾ Allerdings besuchten 1648, kurz nach dem Frieden, englische Komödianten die Stadt. Sie hatten wohl verstanden, die Friedensfreude auszunutzen.

Städte die Handelsstadt am Ausfluss der Elbe aufzusuchen, war der, dass hier und in der Umgebung ein starkes Kontingent ihrer Landsleute seit mehreren Jahrhunderten eine zweite Heimat gefunden hatte ¹⁾. Schon 1106 hatte der Erzbischof Friedrich von Bremen mit sechs Holländern aus der Diözese Utrecht einen Vertrag geschlossen und ihnen zur Urbarmachung ein Stück Sumpfland auf dem rechten Weserufer abgetreten, einen Teil des heutigen „Hollerlandes“. Dies war die erste systematisch betriebene Ansiedlung niederländischer Bauern in Deutschland. Durch ihre Erfolge bei der Schaffung ertragsreichen Ackerlandes angeregt, entstand vor 1143 eine weitere holländische Kolonie bei Stade, und im Laufe dieses und des folgenden Jahrhunderts wurde das ganze linke Elbufer unterhalb Hamburgs von Harburg bis Stade und das Land an der Elbmündung von Niederländern kultiviert ²⁾. Wie heute Amerika für unsere Auswanderer, so mag damals das Kolonisationsland an den fruchtbaren Küstenstrichen der Nord- und Ostsee ja bis weit ins Preussische und Wendische hinein die niederländischen Bauern als ein Land der unbegrenzten Siedlungsmöglichkeiten gereizt haben. In Hamburg führten dann die regen Handelsbeziehungen im 13. und 14. Jahrhundert zu einem weiteren Austausch von Volksgenossen mit Holland ³⁾. Was lag näher, als dass nach den Gewaltstreichern der spanischen Unterdrücker in Amsterdam (1567) und Antwerpen (1576) der Strom von flüchtenden Protestanten sich zuerst und auch später vornehmlich nach Hamburg wandte. Diese Emigration hielt einige Jahrzehnte an, und die Folge war ein erweiterter Handelsverkehr mit Holland. Schon 1605 konnte die junge aufstrebende Kolonie 130 begüterte Familien zählen ⁴⁾. Sie stand unter dem Schutze des Magistrats und genoss manche steuerlichen und gesellschaftlichen Erleichterungen. Sie hat dem „Holländischen Brook“ den Namen gegeben. Das Zusammenleben mit den deutschen Mitbürgern hat sich ausnehmend günstig gestaltet, schon durch die

¹⁾ Das folgende nach Richard Schröder: Die niederländischen Kolonien in Norddeutschland zur Zeit des Mittelalters. Berlin 1880. S. 5 ff.

²⁾ Weitere Landesfürsten, die Niederländer zur Kolonisation herangezogen haben, waren Markgraf Albrecht der Bär von Brandenburg, Graf Adolf von Holstein und der Hochmeister des preussischen Ordens Hermann von Salza. In der Mark wie in der Wendei und Preussen haben Holländer und vor allem auch Flamen eine Kulturarbeit geleistet, die die Grundlage der späteren Hochentwicklung bildet.

³⁾ Vgl. Lappenberg a. a. O. S. 241—243.

⁴⁾ Ebd. S. 248.

Verwandtschaft der Sprache mit dem niederdeutschen Dialekt. Durch ihre hochstehende Kultur wie handelspolitische Erfahrung wurden die Holländer als Lehrmeister gern anerkannt, und wirklich hat Hamburg seinen kommerziellen Weltruhm zu einem nicht geringen Teil ihnen zu verdanken ¹⁾).

J a n B a p t i s t a v o n F o r n e n b e r g h

Das Jahr 1649 hat für uns eine besondere Bedeutung, da wir in ihm den ersten bisher nachgewiesenen Besuch rein niederländischer Schauspieler in Deutschland ansetzen können. In den Hamburger Ratsprotokollen von 1649 fand sich folgende Notiz ²⁾:

„d. 30 Aug. Brüsselsche commediant suchen Freyheit zu agiren. Wirt abgeschlagen“.

Die hier erwähnte Truppe Brüsseler Komödianten ist nun von den Chronisten etwas stiefmütterlich behandelt worden ³⁾. Worp ⁴⁾ geht überhaupt nicht auf sie ein, weil es eben Komödianten aus den südlichen Niederlanden seien. Die Chronik einer anderen Stadt konnte uns auf die Spur dieser Bande bringen ⁵⁾. Am 16. September 1649 fand auf Schloss Gottorp in Holstein die Hochzeit der Tochter Sophie des Herzogs Friedrich III. von Schleswig-Holstein mit dem Fürsten Johann von Anhalt-Zerbst statt. Zahlreiche fürstliche Gäste wohnten den Feierlichkeiten bei. Den theatralischen Teil derselben bestritt eine holländische Wandertruppe „Brüsselsche comedianten“, offenbar dieselben, die am 30. August beim Hamburger Magistrat um Spiel erlaubnis eingekommen und wohl wegen der ernsten Zeiten abgewiesen worden waren. Es ist sehr wohl möglich, dass sie in der Zeit vom 30. August bis 16. Sept. auch in Kiel gespielt haben, denn als nach

¹⁾ Vgl. Richard Ehrenberg: Hamburger Handel und Handelspolitik im 16. Jahrh., bei Koppmann a.a.O. S. 281 ff. Ueber die Geschichte der Niederländer in Hamburg und die Beziehungen der Hanse zu Holland vgl. auch Zeitschr. d. Vereins für Hamb. Gesch. VII S. 481 ff., XVI S. 231, XXV S. 279.

²⁾ Die gesamten Ratsprotokolle aus dem 17. Jahrh. ausser denen von 1674 wurden bei dem grossen Brand Hamburgs 1842 vernichtet, Lappenberg hat sie noch benutzt.

³⁾ Lappenberg a.a.O. S. 140, Schwering S. 33.

⁴⁾ a.a.O. I. S. 45.

⁵⁾ Wolfg. von Gersdorff: Beiträge zur Geschichte des Theaters in Kiel, in Mitteil. der Ges. für Kieler Stadtgesch. 27/28. Heft. S. 5 ff.

der Beendigung der Hochzeitsfeier am 1. Okt. der Hof des Herzogs nach Kiel übersiedelte, nahmen die Komödianten ausdrücklich einen anderen Weg. Sie wollten noch einmal in Hamburg ihr Glück versuchen. Doch wurde ihr erneutes Gesuch am 24. Sept. wiederum abschlägig beschieden¹⁾. Sie wandten sich nun an den Herzog Friedrich um Beistand, der am 25. Sept. folgendes Empfehlungsschreiben an den Hamburger Magistrat richtete²⁾:

„Von Gottes Gnaden Friederich, Erbe zu Norwegen, Hertzog zu Schleswig, Holstein, Stormarn vnd der Dithmarschen, Graf zu Oldenburg vnd Dellmenhorst.

Unsern gnedigsten gruess zuuor, Ehrbare, Hochgelahrte vnd wolweise, liebe getreue:

Wir lassen Euch hiemit in gnaden tun erhalten, das des Herrn Ertzhertzogen zu Östereich, unsers freundtlichen geliebten Herrn Oheimbs, Ld: Comoedianten, kurtz verrückter Zeit, dies ohrts angelangt, bey uns sich underthenigst angegeben, und gehorsamlich gebeden, wir, ihnen, sich alhir mit Ihren comoedien zu exerciren, nachzugeben, gnedigst geruhen wolten, welches wir den auch in gnaden bewilliget, vnd haben sie daruff die Zeit des, nunmehr, Gott lob, wolgeendigten Fürstl. Beylagers über, dergestalt ihre exercitia gehalten, das die anwesende Könige Fürste Adelige vnd andere persohnen zehr wol damit contentiret,

Nach dem nun gemelte Comoedianten, bey ihrer dimiszion, vns vnderthenigst ersuchet, weiln sie sich nacher Hamburgs zubegeben, vnd alda gleichfalsz ein zeitlang zu exerciren, gewillet, wir vnser recommendation = Schreiben an Euch denselben ertheilen mögten, So haben wir, bewandten dingen nach, Ihnen damit gerne Sekundiren wollen,

Und gesinnen an euch darauff hiemit gnedigst, Ihr wollet nicht alleine mehrbesagten Comoedianten auch des ohrts, ihre Exercitia zuhalten,

Freylaszen vnd vergönnen, besondern auch vnserwegen ihnen sonst alle guete befürderung erweisen und widerfahren laszen,

Solches wir in gnaden, womit wir euch sonders wolgewogen zuerkennen geneigt sein,

Geben auf vnserm Schlosz.

Gottorf, den 25. Septembris Anno 1649.

Friedrich.”

¹⁾ Nach Gersdorff.

²⁾ Da der Wortlaut bisher nur von Gersdorff in den Mitteilungen (S. 11 f) abgedruckt wurde, sei er hier nochmals nach dem Original im Hamburger Staatsarchiv (Sign. Cl VII Lit. F 1 Nr. 1, Vol 1) wiedergegeben.

(auf der Rückseite:)

„Den Ehrbaren, Hochgelahrten vnd wol-weisen, vnsern lieben getrewen, Bürgermeistern vnd Rath vnser Stadt Hamburg.“

(Bemerkung dazu:)

„Fürst zu Holstein intercedit für die comedianten. lect. 8 octobr 1649“

Inzwischen begaben sich die Komödianten am 1. Okt. auf eine Fahrt durch die Herzogtümer. Laut Gortorper Amtsrechnung führten Fuhrleute die Komödianten am 1. Okt. nach Flensburg, wo sie wahrscheinlich länger verblieben, am 21. Okt. nach Rendsburg und am 23. Okt. nach Neumünster. ¹⁾ Von hier gelangten sie nach Hamburg ²⁾, wo sie am 31. Okt. ihre Vorstellungen eröffnen durften, wahrscheinlich auf Grund des herzoglichen Empfehlungsschreibens. Die Tatsache, dass sie von Schleswig aus nicht nach Dänemark weiterzogen, sondern zurück in das unter der Nachkriegszeit leidende Deutschland, und die Energie, die sie bei ihrem dreimaligen Anpochen in Hamburg bewiesen, zeigen schlagend, wie viel ihnen an einem dortigen Auftreten lag. Und nicht nur der Ruhm, in der bedeutenden Hansestadt gespielt zu haben, zog sie an. Sie werden wohl grossen Zulauf ihrer Landsleute und damit ein gutes Geschäft erwartet haben. Näheres über das Auftreten der Truppe oder ihr Repertoire ist uns nicht bekannt. Aus dem Hamburger Protokoll und dem Schreiben des Herzogs geht lediglich hervor, dass es Brüsseler Komödianten des Erzherzogs von Oesterreich waren.

Vier Jahre später taucht dieselbe Truppe „Ertzhertzogks Leopoldi bestalte Comoedianten“, in Danzig auf. Schon Bolte hat bemerkt, dass es sich hier nicht um den späteren Kaiser Leopold I., sondern um Leopold Wilhelm, den Statthalter der Niederlande handelt ⁴⁾. Leopold Wilhelm (1614/1662), Erzherzog von Oesterreich, Bischof von Passau, Olmütz und Strassburg, ein Sohn Kaiser Ferdinands III., wurde im Jahre 1648 von Philipp von Spa-

¹⁾ Auszüge aus den Gortorper Amtsrechnungen (Beilage 351) bei Gersdorff a.a.O. S. 10. Am 24. Okt. kehrten die Fuhrleute zurück.

²⁾ Auf einen Pass des Herzogs hin wurden ihnen in Neumünster 6 Wagen gestellt, laut Anlage zur Kieler Amtsrechnung A XXIV 1649/50 bei Gersdorff S. 11.

³⁾ Nach Gersdorff ebenda.

⁴⁾ Johannes Bolte: Das Danziger Theater im 16. u. 17. Jahrh. (Theatergesch. Forsch. Heft 12) Hamb. u. Leipz. 1895. S. 92.

nien zum Statthalter der südlichen Niederlande bestellt. Er re-
gierte bis zum Jahre 1656, residierte in Brüssel und war ein grosser
Liebhaber der schönen Künste. Ueber eine Schauspielertruppe in
seinen Diensten, die zweifellos die oben in Deutschland festge-
stellte ist, und 1653 auch in Amsterdam auftrat, findet sich das
folgende Gedicht Vondels ¹⁾:

„De Tooneelbroeders van den Aertshertoge Leopoldus,
aen de Magistraet en wethouders van Amsterdam, toen-
ze met hunne tegenwoordigheit het tooneel vereerden.

Hebt lof, o eedle Amstelheeren,
Die onze bede niet ontzeit,
En met uw tegenwoordigheit
Hier quaemt het treurtooneel vereeren.
Dus is ons speelrol afgerolt
In 't licht der Denemercksche kroonen.
Dus moghten wy de kunst vertoonen
Den Keizerlijcken Leopold, ²⁾
En Holstein, Hollants bontgenooten, ³⁾
Bemimmers van den hoogen schoen, ⁴⁾
Die geest en wetenschappen voën
In hoven, en op trotse sloten.
Nu bloeit Athene in Amsterdam;
Dewyl het milt met zijne gunsten
Het hoeft der zeevaert kranst met kunsten ⁵⁾
En loof, dat van Parnassus quam. ⁶⁾
Zoo moet het nieuwe raethuis rijzen,
Het Oost en Westen eeuwen langk
Vergulden uwe beurs en banck.
Zoo moeten wy uw heuscheit prijzen.
Grootachtbare Vaders, dat uw heil
Zich wyder streck' dan eenigh zeil.”

Dieses Gedicht aus dem Jahre 1653 wurde als Danksagung
wahrscheinlich auf Bitten der Schauspieler von Vondel verfasst.
Aus ihm geht hervor, dass die Komödianten im Dienst von Leo-
pold standen, aber auch am Hofe in Kopenhagen und in Holstein

¹⁾ Prachtausgabe von Lennep Bd. VI S. 145.

²⁾ (Die Anmerkungen Lenneps sind nicht immer richtig und hier durch neue er-
setzt) „Keizerlijk“ = als Verwandter des Kaisers.

³⁾ Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein.

⁴⁾ Liebhaber des Trauerspiels (des Kotturns).

⁵⁾ „Hoofd der zeevaert“ = Admiral Tromp.

⁶⁾ Spielt auf ein vorhergehendes Gedicht Vondels auf Tromp an.

auftraten. Lennep bemerkt in seiner Erklärung des Vondelschen Gedichts ¹⁾, dass die Truppe von der Besoldung des Erzherzogs allein nicht existieren konnte und deshalb auch in andere Städte und Länder gereist sei. Die Identifizierung dieser Truppe ist nun nach der Kenntnis, die wir von gleichzeitigen holl. Wandertruppen haben, nicht allzu schwer.

Wir hatten gehört, dass der holländische Schauspieler Jan Baptista von Fornenbergh (geb. 1624) nach einer Lehrzeit bei der ersten genauer bestimmten holländischen Truppe des Isaak von Boekhoven (1638) um 1640 an der Amsterdamer Schouwburg engagiert und in den Jahren 1645/46 mit anderen Landsleuten englischen Komödianten verbunden war. Schon Ende 1646 spielten sie ohne die Engländer ²⁾. Im Frühling des folgenden Jahres schlossen Fornenbergh, Gillis Noozeman, Sybant, Fino und Parker einen Kontrakt auf drei Jahre, zusammen in allen Städten und Provinzen „den loffelyken Rethorica ofte Speelkonsten“ auszuüben. Im September 1648 wehrten sich Amsterdamer Schauspieler gegen ihr Auftreten in Amsterdam ³⁾. Obwohl nun im November Jan Baptist und seine Genossen eine Scheuer auf der Prinsegracht im Haag vom 1. Mai 1649 auf drei Jahre mieteten ⁴⁾, ist es durchaus nicht unmöglich (da wir weiter nichts über dieses Unternehmen hören), dass sie den Vertrag rückgängig gemacht oder vorzeitig, d.h. etwa im Sommer 1649 wegen ungenügenden Publikumszuspruchs gekündigt und sich auf Reisen begeben haben. Denn es ist immerhin eigentümlich, dass bis 1656 weder ein Spielgesuch von ihnen vorliegt, noch sonst von ihrem Auftreten im Haag berichtet wird. Dass Fornenbergh, Gillis Noozeman und Parker 1651 in einem notariellen Akt erscheinen, und der erste 1652 als Taufpate auftritt ⁵⁾, spricht nicht dagegen, da der Haag ja die Heimat der meisten Mitglieder war, und sie auf ihren Fahrten öfter hierher zurückgekehrt sein und gelegentlich auf der Kirmes gespielt haben können. Jedenfalls hat sich Fornenbergh schon zu dieser Zeit zum Leiter der Truppe aufgeschwungen. Ist die Schlussfolgerung richtig, dann ist es ohne Zweifel seine Truppe, die 1648 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1649 in Brüssel im Dienste Leopold Wilhelms spielte, im August 1649

¹⁾ a.a.O. S. 144.

²⁾ Kossmann I, S. 104.

³⁾, ⁴⁾, ⁵⁾ ebd. S. 105.

in Hamburg erschien und dann die oben geschilderten Reisen durch Deutschland, Dänemark und die Niederlande unternahm ¹⁾).

1651

Auf der Herbstmesse 1651 erschienen in Frankfurt am Main die ehemaligen Hofkomödianten des verstorbenen Prinzen von Oranien und gaben in einer Eingabe an den Magistrat den Entschluss bekannt, „allerhand neue und schöne Historien, Comödien, Tragödien und Pastorellen geziert mit einer lieblichen Musica und Stimmen und vielen wundersamen Veränderungen von Theatern, alles nach französischer anmuttiger art und manier, zur belehrsamen Belustigung alhier representieren zu wollen“ ²⁾. Mentzel bemerkt weiter, diese Truppe hätte auch in prunkvoller Ausstattung Schlacht- und Belagerungsstücke aus dem niederländischen Befreiungskriege in hochdeutscher Sprache zur Darstellung gebracht und die neuesten szenischen Einrichtungen nach italienischem Muster in Frankfurt eingeführt. Der Erfolg dieser Komödianten, die „zwanzig Gesellen“ zählten, war so gross, dass sie den Rat dringend um Verlängerung der gewährten Spielzeit baten, die jedoch nicht bewilligt wurde.

Mentzel sieht diese „Niederländische Compagnie“, die ihr Theater im Wolfseck aufgebaut hatte, als echte Holländer an, und Schwering und Worp sind ihm darin nachgefolgt ³⁾. Doch sprechen folgende Gründe dagegen. Worp hat eingeworfen, dass die Komödianten sich zu Unrecht Hofchauspieler des verstorbenen Statthalters genannt hätten, da Willem II. nur französische Truppen in seinem Dienst hatte. Das stimmt nicht. Aus den „Ordonnantieboeken“ des Archivs der Nassauischen Domänen geht hervor, dass 1644/45 und 1648 auch englische Komödianten durch den Prinzen unterhalten wurden ⁴⁾, und in den „Resoluties der Staten Generaal“ vom 24. Nov. 1650 wird gar den „comedianten van wijlen Prins Willem II“ ein Pass zur Reise nach Brüssel ausgestellt ⁵⁾. Dass es sich auch hier um Engländer

¹⁾ Seltsamerweise sagt Riedel a. a. O. S. 305 in einer Anmerkung ohne jegliche Kenntnis von Fornenberghs Leben und Wirken: „Jan Baptist war der Name eines berühmten holländischen Rederijkers aus Brüssel († 1686)“.

²⁾ Mentzel a. a. O. S. 74 f.

³⁾ Schwering S. 33 ff., Worp II, S. 45.

⁴⁾ Kossmann II, S. 80.

⁵⁾ Kossmann II, S. 80.

handelt, dürfte wohl sicher sein ¹⁾. Die Truppe von 1644/45 kennen wir: es waren Jeremias Kite, William Cooke, Thomas Loffday, Edward Schottuel, Nathan Peet und Sohn, Namen, denen wir in Deutschland nicht begegnen ²⁾. Die Truppe von 1648, welche wahrscheinlich mit der von 1650, die dann nach Brüssel zog, identisch ist, ist nicht bekannt. Wenn es dieselbe wie 1644/45 war, dann durfte sie sich mit gutem Gewissen Hofkomödianten des Prinzen von Oranien nennen, und wir hätten es also auf der Herbstmesse 1651 in Frankfurt mit Engländern zu tun, die sich wiederum (wie schon 1611) nur „niederländische Kompagnie“ nannten, weil sie in festen Diensten des holländischen Statthalters gestanden hatten ³⁾. Für die Engländer spricht auch der Umstand, dass sie in hochdeutscher Sprache spielten, was von Holländern zumal in jener Zeit der ersten Gastspiele in Deutschland ganz undenkbar ist. Den so sehr gerühmten neuartigen Spielplan (Historien, Pastorellen, Kriegs- und Belagerungsstücke) und die letzten Vollkommenheiten der Bühnenkunst werden sie sich in Holland, Brüssel, und vielleicht in Frankreich angeeignet haben. Für Fornenberghs Truppe oder eine seiner ehemaligen Mitglieder (wir werden sehen, dass sie die einzigen holländischen sind, die für jene Jahre in Frage kommen) war ein solcher Aufwand an Ausstattung unmöglich.

1652

Im März dieses Jahres finden sich zum ersten Mal holländische Komödianten am Rhein und zwar in Köln ein. Die Ratsprotokolle berichten darüber:

8. März. „Bartholomeus Velsen, welcher ihme und seiner Compagnie Comedias und Tragedias alhie zu agieren zu vergunstigen gebeten, ist bescheiden, sich deswegen erst nach Oistern anzugeben und alsdan bescheidts gewertig zu sein.“

3. April. „Diejenige Comediants welche neuerlich gebetten, haben solches die Freyheit über und benebenst erhalten, wan sie ferner zu agieren inclinieren, das sie alsdan in bene-

¹⁾ Denn Willem II. starb im Jahre 1650. Es ist anzunehmen, dass die Truppe von 1648 die letzte in seinen Diensten war.

²⁾ Kossmann II, S. 142.

³⁾ Die Truppe des William Roe und Genossen kann es schwerlich sein, da diese 1649 in Köln angeben, sie hätten eine Zeitlang in Wien und jüngst in Nürnberg gespielt.

ficum der armen Weisen mit zeitlichen Marth. sich zuvordrist vergleichen. Es hat aber ein E. Rhath mit nichten einig Dobbelspielen zu gestatten befohlen."

12. April. „Sembtliche Hollendische Comedianten haben gebetten und erhalten, das sie allermassen, wie vor diesem beschehen aufm Quattermarket agieren. In alleweg aber schuldig sein sollen, ein gleichmassiges als die vorige zu geben und der Katzbahnen einwohnern wegen derselb aus ihrer Verordnung bestellt zu indemnisieren." ¹⁾

1. Mai. „Semtliche Hollendische Comoedianten haben auf heuth einkommendes Supplicieren erhalten, dass ihnen noch vierzehn Tag Zeit ihre Comedias, wie biss dahero zu agieren erlaubt worden."

10. Mai. „Die von den Hollendischen Comedianten erlegten 31 Rthler hat ein Ehrs. Rath den armen Weisen und Findlingskindern assigniert." ²⁾

Natürlich ist der genannte Velsen kein anderer als das Mitglied der Fornenberghschen Truppe Bartholomeus van Velsen, der noch im November 1648 in dem Haager Mietakt mit Fornenbergh und anderen erscheint, später jedoch nicht mehr erwähnt wird. Wahrscheinlich hat er sich auf einer der Reisen Jan Baptists selbständig gemacht und mit einer eigenen Truppe sein Glück versucht. Wer seine Genossen waren, wissen wir nicht, Gillis Noozeman und Triael Parker jedenfalls nicht, da sie Fornenbergh treu geblieben waren. Die Notiz der Kölner Ratsprotokolle vom 12. April, in der das Wort „vorige" unklar ist, lässt zwei Deutungen zu: Die erste ist die, dass es sich auch hier um Velsens Truppe handelt, die zuvor anscheinend im Ballhaus Kieselstein an St. Aposteln ihre Bühne aufgeschlagen und mit dem Ballhausbesitzer einen Mietvertrag hatte, der noch lief, als sie auf den Quatermarkt umzog. In diesem Fall ist unter der „vorigen" eine andere — nichtholländische — Truppe zu verstehen, die „wie vor diesem beschehen" auf dem Quatermarkt gespielt hatte. Die zweite Deutung nimmt eine *neue* holländische Truppe an. Der Ausdruck „vorige" bezieht sich dann auf Velsen, doch ist die Schadenersatzforderung schwer zu erklären, denn kaum konnte eine neue Truppe für die Schuld der vorigen verantwortlich gemacht werden. Die grössere Wahrscheinlichkeit spricht auch hier für Velsen, der dann von Anfang April bis Mitte Mai

¹⁾ Ratsprotokolle 1652 fol. 70, 88, 93.

²⁾ Ebd. fol. 108, 114/115.

etwa in Köln gespielt hätte. Ueber die Szene, Darstellung und Spielplan seiner Truppe ist nichts näheres berichtet. Die „Comedias und Tragedias“ werden dieselben des Fornenberghschen Repertoires gewesen sein ¹⁾. Vielleicht hat Velsen auch sein eigenes Stück „t Huwelyk van den grooten Alexander“ nach Desmarets „Roxane“ (1647) ²⁾ aufgeführt, das zwar erst 1659 im Druck erschien, aber schon vorher geschrieben sein und in einem handschriftlichen Regiebuch vorgelegen haben kann. Der bestimmte Nachweis Velsens 1651 in Deutschland unterstützt die These, dass wir Fornenberghs Truppe oder einen Teil von ihr und die von 1649—1653 bezeugten Brüsseler Komödianten gleichzusetzen haben. Dass Fornenbergh schon vor 1660 im Ausland reiste, versichert uns der Schauspieler Jan Meerhuysen (Jan Tamboer) in dem 1660 erschienenen Pamphlet „T'Samenspraeck tusschen Jan Tamboer en Jan Vos“: „wy (d.s. Amsterdamer Schauspieler) kunnen buytens lants op sijn Jan Patists wel trefelijck leven, als van de kleyne winst van de Kamer ofte Schouburgh.“

1653

müsste also Fornenbergh in Danzig gewesen sein. „Ertzherzogks Leopoldi bestalte Comoedianten“ kamen hier während des Dominiks um Spielerlaubnis ein, die ihnen am 14. Juli vom Rat verweigert wurde ³⁾.

1654

In diesem Jahre soll in Hamburg das Drama „Sigismundus, Prince van Poolen of 't leven is een droom“ in holländischer Sprache aufgeführt worden sein. Das Stück ist eine direkte Uebersetzung aus dem Spanischen des Calderon: „La vida es sueño“ von Schouwenbergh, erlebte 1647 seine Uraufführung durch „de vrije liefhebbers der rijmerkonste binnen Brussel“, wurde 1654 in Amsterdam gedruckt und am 18. Mai zum ersten Mal in der

¹⁾ Siehe unten S. 84 f.

²⁾ Vgl. S. 233.

³⁾ Bolte, Danziger Theater S. 92. — Im Mai 1653 spielten holländische Komödianten, also wohl Fornenbergh — auch in Stockholm. Die Vorstellungen behagten der Königin Christine nicht sehr. Dahlgren: Anteckningar om Stockholms Theatrar. Stockholm 1866. S. 7. Wrangel: Sveriges Litterära Forbindelser med Holland. Lund 1897. S. 200.

Schouwburg gegeben ¹⁾. Die Aufführung in Hamburg hatte anscheinend einen so grossen Erfolg gehabt, dass Postel später durch sie veranlasst wurde, das Stück für ein Opernlibretto zu übersetzen ²⁾.

Die Unbestimmtheit der ersten Angabe von der Hamburger Aufführung bei Heine ³⁾ lässt allerdings stark an der Richtigkeit zweifeln, umsomehr als nicht das Geringste archivalisch über Aufführung und Spieler festgestellt werden konnte. Es scheint fast, als ob die Erwähnung der Ausgabe von 1654 in einem holländischen Dramenkatalog ⁴⁾ und die Tatsache der Hamburger Uebersetzung Heine zu einer eigenmächtigen Behauptung veranlasst haben. Wahrscheinlicher ist, dass Postel das Werk in einer späteren Aufführung der Holländer selbst kennen lernte. Denn der Operntext und der des holländischen Stückes stimmen tatsächlich in den Grundzügen genau überein.

1665 ⁵⁾

Johann Rist, der Wedeler Pfarrer und dramatische Schriftsteller, der sich sehr um die Förderung der dramatischen Muse verdient gemacht hat, berichtet in seiner „Aller-Edelsten Belustigung“ 1666 folgendes:

S. 68 ff. Es soll unter uns diese Frage abgehandelt werden: Welches doch wol die alleredelste Belustigung sey kunstliebender Gemüther? Meine Antwort hier auff ist folgende: Es ist meinen hochgeliebten Herren Gesellschafftern nicht unbewust / dass wie wir etwan für vierzehen Tagen in der weitberühmten Stadt Hamburg sind angelanget / man uns gesaget hat / dass in der allernähest dabey gelegenen königlichen Stadt Altonah etliche Niederländische Comödianten wären ankommen / deren Haupt oder Führer Jean Baptista genennet würde / und / dass diese Gesellschaft ihre Comödien und Tragödien so wol fürstellten / dass sie dess-

¹⁾ Siehe unten S. 161.

²⁾ Ebd.

³⁾ Johannes Velten, Diss. Halle 1887, S. 35, Nr. 55. Schwering und Heitmüller haben die Notiz Heines kritiklos übernommen, Gersdorff und Worp (II, S. 54) dagegen nicht.

⁴⁾ Catalogus van een zeer uitnemende fraaie Verzameling van Nederduitsche Tooneel Spellen . . . Amsterdam (Kornelis van Tongerlo) 1754.

⁵⁾ In der Zwischenzeit spielte in Kopenhagen der holländische Prinzipal Andreas Joachim Wulff mit seiner Bande, und zwar ab November 1662, ferner 1664 und 1666. 1664 war der deutsche Schauspieler M.D. Treu mit ihm verbunden (Overskou a.a.O. I.S. 105, 262 ff. Vgl. S. 210).

wegen von allen Kunstverständigen hoch gepriesen würden. Wir fuhren miteinander hinauss / die Wahrheit hievon zu erfahren / da wir denn befunden / dass der Ruhm so dieser Gesellschaft von hohen und niedern Standes = Personen ward gegeben / nicht erdichtet wäre / sondern in der That sich also verhielte / daher wir diesen fürtrefflichen Comödianten mehr dann einmahl zugesehen / da ich mich denn erinnert unterschiedlicher Comödien und Tragödien / die ich hiebevorn an Käys. Königl. und Fürstl. Höfen / wie auch bey den Herren Patribus der Societaet Jesu (als welche in dieser nützlichen Übung übertreflich sind erfahren /) mit Lust habe angeschauet / und / dieweil ich von langer Zeit hero schon gespühretet / dass dergleichen Spiele die Gemüther der Zuhörer nicht allein belustigen / sondern auch vielfältigen Nutzen (bringen) / in deme sie uns die Laster hassen / die Tugend aber dagegen lieben und hoch schätzen machen. So bin ich der gänzlichen Meynung / dass eben diese Traur- und Freuden-Spiele / welche von den Griechen / und aus denselben von den Lateinern / Tragödien und Comödien werden genennet / mit gutem Fuge für die alleredelste Belustigung Kunstliebender Gemüther könne geschätzt werden”¹⁾

Wir erfahren aus diesem Bericht, dass Fornenbergh kurz vor der Herausgabe des Buches in Altona gespielt hat. Wie später nachgewiesen wird, kann es sich nur um das Jahr 1665 handeln. Einige Seiten weiter äussert Rist sich auch über das Spiel der Komödianten:

S. 78 f.: „. . . . daferne ich noch ein wenig von dieser kunst kan urtheilen / so hat der Herr Jean Baptista, dessen Spiele wir etliche mahl zu Altonah angesehen / auch Leute / so wol von Mann als Weibes — Personen bey sich / die nicht weniger zu rühmen / wie denn die Meisten ihre Person so beweglich haben gespielt / dass man ihnen beydes mit Lust und Verwunderung hat müssen zusehen. . . .

Es machet aber selig-wolgedachter unser Herr Spielender einen grossen Unterscheid / unter dergleichen wolgeschickten Schauspielern oder Comödianten / und den gemeinen Marckschreyern / Zahnbrechern und Fratzendichter / welche ihren Quarck nebenst allerhand Schandpossen dem Volcke zu verkauffen pflegen /”

¹⁾ Die Aller-Edelste / Belustigung / Kunst- und Tugendlie / bender Gemüther. / Vermittelst eines anmuthigen und erbaulichen Aprill-Gesprächs / I Von Freud- und Traur-Spielen / Tragödien und Comödien. / Franckfurt am Mayn 1666. (Benutzte Ausgabe von 1703.)

Auch über das Repertoire der Holländer lässt sich Rist aus.

S. 128 f: „. . . . Es ist zwar bekannt / dasz die Alte / so wol Griechen als Lateiner / in gebundener Rede oder Verszweise ihre Traur- und Freuden-Spiele geschrieben / auch ohne Zweifel dieselben also auff der Schaubühne dem Volcke hier erzehlet / worinn ihnen denn die Italiäner / Frantzosen / Niederländer und vielleicht noch mehr andere Nationen nach gefolget / wie denn noch heute zu Tage die Holländer und Brabänder / wenn sei schon in Teutschland spielen / ihre Comödien und Tragödien / grössern Theils Verszweise pflügen vorzubringen / wie solches auch bey den vorbesagten / und dieser Zeit auff der Nachbarschafft oder wol gar in Hamburg spielenden Jean Baptista gebräuchlich / der auch so gar seine Possenspiele in Reyme hat verfasst / worinn er sonder Zweifel / etlichen Niederländischen Comödien-Schreibern / als dem Edlen und Hoherfahrenen Peter C. Hooft / Drostzen zur Muyden und Baliutu ¹⁾ von Goyeland nachfolget / der die schöne Comödien Granida genannt / wie auch die bewegliche Tragödien von Geerhart von Velzen / ferner das Traurspiel Banto ²⁾ oder Ursprung der Holländer genannt / nebenst dem Urtheil Paridis / alle in Versen hat verfasst / welche auch also gespielt worden. Eben also hat es auch gemacht Gerbrand Adriansen Bredero / der scharffsinige und wackere Amsterdammer dessen Traur- und Freuden-Spiele / als Griana, Rodderick und Alphonsus, Lucella, heet Moortien / der Spanische Brabänder / der stumme Ritter und andere alle in Versen werden gefunden / welche auch zu Amsterdam / und anderen Orten in Nederland offft und vielmahls also auff den Schau-Platz gebracht worden. . . .”

Dieses letzte „auch zu Amsterdam. . . .” hat Heitmüller ³⁾ doch wohl falsch gedeutet, wenn er meint, sämtliche von Rist angeführten Stücke seien von der Truppe des Jan Baptista gegeben worden. Rist prunkt hier mit seiner Literaturkenntnis und will eher sagen, dass die Werke nicht nur geschrieben, sondern auch aufgeführt wurden. Es wäre jedenfalls seltsam — ohne den Wert seines Spielplans herabzumindern — wenn Fornenbergh eine derartige Auslese der vaterländischen Vers-Dramenliteratur geboten hätte. Ohne Zweifel hat er seine eigene Posse „Duijfen Snaphaan” ⁴⁾, vielleicht auch einige Stücke von Hooft zur

¹⁾ Entstellt für Baljuw (Friedensrichter).

²⁾ Baeto oft oorsprong der Hollanderen (1617).

³⁾ a.a.O. S. 104.

⁴⁾ Dass das Stück erst 1680 gedruckt ist, schliesst eine frühere Entstehung nicht aus.

Aufführung gebracht, den er im übrigen bestimmt auf dem Spielplan hatte ¹⁾. Bei dem „Urtheil Paridis“ handelt es sich, wie aus dem Bericht deutlich hervorgeht, um Hoofts Tafelspiel „Paris oordeel“ und nicht um Kruls „Vonnis van Paris“ ²⁾.

Wie und auf welchem Wanderzug kam Fornenbergh zu diesem von Rist geschilderten Gastspiel nach Altona-Hamburg ³⁾? Schon in den Jahren 1655—1658 hatte er regelmässig wieder auf der Haager Kirmes gespielt, 1660 im Haag festen Grund bezogen nämlich die „Haagsche Schouwburg“ auf dem Denneweg erbaut und bespielt und war ausserdem noch durch die Niederlande gezogen ⁴⁾. Im Jahre 1664 begibt er sich wieder auf eine ausgedehnte Reise durch das ganze nördliche Europa. Da er im Februar und März 1666 drei Wochen in Riga spielte und vorher höchstwahrscheinlich in Reval und Stockholm war ⁵⁾, muss sein Besuch in Altona in die zweite Hälfte des Jahres 1665 gefallen sein. Auf dem Wege nach Stockholm scheint er danach auch in Holstein gespielt zu haben, wenigstens enthält die Gottorper Baurechnung Andeutungen ⁶⁾. Von Riga zog die Truppe direkt nach Stockholm zurück, wo sie im Mai 1666 von der Königin Leonore ⁷⁾ für ein Jahr in Dienst genommen wurde und Fornenbergh ein eigenes Theater erbaute.

¹⁾ Geht aus einer „Opschrift“ hervor, „dat aan de Schouplaats van Jan Baptist geplakt wierd in den Haag“:

„Hier siet gy Jan Baptist,	Nu lachen, nu weer schreyen,
Nu woeden, nu weer vleyen:	Nu even als bepist:
Nu als een vos vol list,	Hier ziet gy Jan Baptist
Nu koning, nu Menist,	Staan slypen <i>hooftsche</i> keyen.”

(Koddige en ernstige Opschriften op Luyffens, Wagens . . . Amsterdam 1690, I S. 184.)

²⁾ Ueber „Paris oordeel“ vgl. Worp I, S. 464. Wie Worp II, S. 46 und Kossmann I, S. 120 dazukommen, das Krulsche Stück anzunehmen, ist unerfindlich.

Rists weitere Auslassungen über das holländische Schauspiel stehen mit obigem Lob in Widerspruch und dürften sich kaum auf Jan Baptists Truppe beziehen: S. 120 f: „ . . . ich habe von Holländern / Brabändern / Hochteutschen und Engelländern Spiele sehen aufführen / von welchen man nicht urtheilen konte / ob es Tragödien / oder Comödien / das ist / ob es Traur- oder Freudenspiele waren / denn sie der Spiele Unterscheid selber nicht verstunden / daher sie oft in den allerernsthafftesten Tragödien und traurigsten Begebenheiten / so viel Narrenpossen fürbrachten / dass man den Inhalt des rechten Hauptspieles schwerlich könnte erkennen . . . ”

³⁾ Aus Berichten über das Eimbeckische Haus in Hamburg geht hervor, dass er wahrscheinlich auch in Hamburg spielte (siehe unten S. 89).

⁴⁾ Kossmann I, S. 110, II, S. 3.

⁵⁾ Worp II, S. 46.

⁶⁾ Gersdorff a.a.O. S. 58 Anm. 6.

⁷⁾ Königin Hedwig Eleonora, Gemahlin Karls XI, nicht, wie Gersdorff S. 58 meint, die abgedankte Königin Christine, Tochter Gustav Adolfs, die von 1661—1667 in Hamburg lebte.

Schon am 28. Juli erhielt er eine grössere Summe ausgezahlt, für die Gillis Noozeman und Triael Parker quittierten. Für die Baukosten des Theaters wurden ihm 315 1/4 Reichstaler vergütet und für sein Spiel in dem einen Jahr empfing er 1500 Taler Silbermünze. Die Quittung für dieses Geld unterschrieb am 7. Juni 1667 Gillis Noozeman. Zu gleicher Zeit verliess Fornenbergh Stockholm und wandte sich nach Hamburg ¹⁾. Scheinbar hatte er nicht die ganze Zeit in dem von ihm erbauten Theater gespielt, denn im März 1667 wurde das eben fertiggestellte Königliche Theater „Lejonkulan“ mit dem Prolog „Stockholms Parnas ofte Inwijdingh van de Konincklijke Schouwburg“ in Gegenwart des Königspaars eröffnet ²⁾. — Aus den Quittungsunterschriften erfuhren wir schon, dass Gillis Noozeman und Parker Fornenbergh auf dieser grossen Reise begleiteten. Nun hat Kossmann ein Gesundheitszeugnis gefunden, das neben Jan Baptist folgende Mitglieder seiner Truppe aufführt: seine Frau und vier seiner Kinder, Triael Parker und seine Frau, Salomon Fino und seine Frau, Gillis Noozeman, Jacob Rijndorp und seine Frau, Renaclis van Fornenbergh, Daniel Loodewicx und Jan Boudesteyn. Ihnen wird u. a. bescheinigt, dass sie „mede met hare reqten bagagie, bestaende in ettelicke geslooten koffers en meubelen tot comediantstoneelspel behoorende, van geene besmettelijckheit en syn geïnfecteert“. „Actum de 21 Octob. 1664“ ³⁾. Bartholomeus van Velsen ist nicht mehr unter den Mitgliedern. Wir wissen, dass er schon vor 1656 gestorben sein muss, da am 27. April seine Witwe, Johanna van Ewijk für ein Jahr bei der Truppe engagiert wurde ⁴⁾. — Fornenbergh hat also schon Ende Oktober 1664 seine Auslandsreise angetreten. Bis zu dem durch Rist bezeugten Altonaer Gastspiel ist seine Spur verborgen.

1667

Von Stockholm, wo er am 8. Juni noch war, ist Fornenbergh

¹⁾ Siehe zu den Stockholmer Gastspielen die von Kossmann II, S. 3, 4 mitgeteilten Archivstücke. Zu der an sich klar daraus bestimmten Tatsache, dass Fornenbergh ein Jahr lang ununterbrochen in Stockholm gespielt hat, berührt eigenartig die deutsche Notiz im Riksregistrat. 10. Juli 1666: „Johan Baptist und seine Gesellschaft sollen sich jährlich zu einer beqwemen zeit allhie einfinden, und nach ihrer besten wissenschaft uns mit Coemoediespielen dienen“. Siehe auch Dahlgren a. a. O. S. 7.

²⁾ E. Wrangel a. a. O. S. 201. — Worp II, S. 47.

³⁾ Das Attest aus dem Gemeente Archief im Haag (Residentieboeken R. A. Nr. 379 fol. 17) ist abgedruckt bei Kossmann II, S. 9.

⁴⁾ Kossmann I, S. 105 f.

auf geradem Wege nach Hamburg gezogen. Der Schwede Urban Hjärne sah hier am 25. und 28. Juni 1667 zwei Vorstellungen von holländischen Theaterstücken. Er machte folgende Eintragungen in sein Tagebuch:

„25. Juni. Peracto prandio abivi visurus Christinam Reginam sed cum in foro venirem domum vidi ubi comedia agebatur. Datis 8 solidis intravi. . . . in editiore loco, ubi totam Tragediam sero inceptam perspexi. Historia erat de Tamerlane Bajazethum sibi subjiciente. Notabile profecto erat quod . . . representabantur Turcae et Tartari. Praecipue Tamerlanes ipse cum macula rubra in facie. Porro pr mulier moecha morionem putata, equus Tamerlanis in theatro, Bajazethi submissio. . . .

28. Juni. Hora 4 ad comediam abivi, ubi satis diu expectavimus . . . Historia erat de Albanorum Rege, virginem comitissam amante et a noverca crudeliter persecutus, qui . . . diu amentiam a data potione simularet, jam morti proximus mirabiliter liberabatur. Is qui Regis personam sustinebat bene officio suo fungebatur, nec minus is qui Bassam egit. Peracta tragicomedia lusus canendo peragebatur . . .”¹⁾

Die beiden Stücke sind J. Serwouters „Den grooten Tamerlan, met de doodt van Bayazet de I, Turks keizer” (Amsterdam 1657)²⁾ und (wie Bolte festgestellt hat³⁾) Joris de Wijzes „Voorzigtige Dolheit, Hof-Spel” (Amsterdam 1650)⁴⁾. Bolte ist unbedingt Recht zu geben, wenn er sagt, die Truppe, die diese Stücke aufführte, könne keine andere als Jan Baptists gewesen sein. Umso eher, da wir heute von der Abreise aus Stockholm Anfang Juni wissen. Kossmanns kleine Einwände⁵⁾ halten diesen stärkeren Indizien nicht Stand. Ueber das weitere vermutliche Repertoire läßt sich noch ein Wort sagen. Bei der Einweihung des neuen Theaters in Stockholm 1667 wurde nach „Stockholms Parnas” „Het Huwelijk van Orondates en Statira”, eine Bearbeitung aus dem Französischen, aufgeführt⁶⁾. In dem Prolog selbst wurden

¹⁾ Aus Urban Hjärnes Reisetagebüchern S. 46—57, veröffentlicht von O. Wieselgren in Sveriges teaterhistoriska samfund, Årsskrift 1912, S. 47 f. (Stockholm 1913).

²⁾ Vgl. S. 236 f.

³⁾ In der Besprechung von Wieselgren in Herrigs Archiv 131, Braunschweig 1913, S. 144.

⁴⁾ Vgl. S. 223.

⁵⁾ II, S. 5.

⁶⁾ Vgl. S. 118 f.

für die nächsten Vorstellungen folgende Stücke angekündigt: „De doodt van Julius Caesar“, (nach Scudéry) gerijmt door H. Verbiest, vertoond op d'Amsterdamsche Schouwburg in 't jaar 1650; 2. ein Stück, in dem Cirus eine Hauptrolle spielt¹⁾; 3. „Darius“, vielleicht Corneilles Drama (Kossmann I, S, 120) oder J. Vincks „Darius ofte Vermorde Doorlugtigheydt“ (Amsterdam 1663, vgl. Kossmann II, S. 158). 4. eine Uebersetzung von Corneilles „La Mort de Pompée“, nicht die von G. Bidloo (1684); 5. „Den grooten Bellizarius“, Treurspel (nach Rotrou). In nieder-
duitsche Vaersen gerijmt door Claude de Grieck. 6. Schouwenberghs „Prince Sigismundus van Poolen...“ Die Vermutung liegt nahe, dass Fornenbergh all diese Stücke oder einen Teil auch in Hamburg ausser dem „Tamerlan“ und der „Voorzigtigen Dolheit“ zur Darstellung brachte.

Wie lange Fornenbergh diesmal in Hamburg ausgehalten hat, lässt sich nicht sagen. Im November 1667 war die Truppe jedenfalls wieder in Holland, denn am 27. November wurde im Haag ein Kind von Triael Parker getauft. Laut notariellen Akten war Fornenbergh sicher im Januar 1668 und September 1669 im Haag²⁾).

1669

Gillis Noozeman und seiner Frau Johanna van Fornenbergh, der zweiten Tochter Jan Baptists, wurde in diesem Jahre in Hamburg ihr ältester Sohn Johannes geboren. Wenn der Eintrag im Taufregister wirklich stimmt³⁾, so wird Fornenbergh im Frühling oder Sommer 1669 nochmals Hamburg besucht haben. Denn kaum wird das Ehepaar Noozeman seit dem letzten Aufenthalt 1667 hier zurückgeblieben sein⁴⁾).

1673

Fornenbergh ist in den Jahren 1670 und 1671 in Rotterdam und in Leiden gewesen, vermutlich hat er auch in Amsterdam

¹⁾ Ein solches Drama ist Worp nicht bekannt. Warum soll man aber nicht an Jacob Cats „Aspasia“ denken, die unter dem Titel „Cirus en Aspasia“ am 14. Sept. 1656 zum ersten Mal in Amsterdam in Szene ging (Wijbrands a.a.O. S. 261.)

²⁾ Kossmann I, S. 112.

³⁾ Kossmanns und meine Nachprüfungen im Hamburger Staatsarchiv hatten keinen Erfolg.

⁴⁾ Als drittes Zeugnis spricht die Vorrede zu dem Stück „Wanhebbelijke Liefde“ (1678) von der Teilnahme Gillis Noozemans an Fornenberghs grossen Wanderzügen.

und weiter im Haag gespielt. Das Schreckensjahr 1672, in dem auch die Amsterdamer Schouwburg geschlossen war, scheint ihn wieder ins Ausland getrieben zu haben. Von 1672—1675 ist er jedenfalls in Holland nicht nachgewiesen ¹⁾. Wo er sich hingewandt, ist nicht bekannt. Wir nehmen seine Spur erst wieder Ende 1673 in Holstein auf ²⁾. Im November oder Dezember scheint er in *Friedrichstadt* ³⁾, einer jungen holländischen Kolonie gespielt zu haben. Doch war der Aufenthalt hier nicht segensreich; es entstand Feindschaft unter der Gesellschaft, und die Truppe wurde gesprengt. Mitte Dezember begab sich Jan Baptist nach Schleswig und verklagte seine kontraktbrüchigen Mitglieder Arnold Emmerich und Harmanus Koning. Am 2. Januar erwirkte er einen Erlass des Herzogs, durch den „BürgerMeister vndt Raht in Friedrichstadt, wie auch andere Obrigkeit, vnter deren jurisdiction die Beklagten angetroffen würden“, angehalten wurden, „diese re et corpore arrestieren vndt so langh anhalten sollten, bisz sie den schaden, welchen sie dahero, dasz sie aus der compagnie getretten, vff 200 *r^{fl}* sampt 40 *r^{fl}* angeliehener Gelder abgeföhret vndt bezahlet hätten“ ⁴⁾. Emmerich und Koning (und andere?) hatten sich nach Tönning gewandt, wohl in der Absicht, bei günstigerem Wetter (der Winter war sehr streng) nach Holland zurückzukehren. Dieser Plan wurde nun durch die Verfügung des Herzogs vereitelt. Der Rechtsstreit mit dem Prinzipal hat sich von Termin zu Termin, bestimmt bis zum 19. März, vielleicht sogar bis zum Juli hingezogen ⁵⁾.

1674

Inzwischen war Fornenbergh am 6. Januar, nachdem er mit seiner restlichen Truppe dem Herzog und seinem Hofe „durch 14 Tage unterthänigst aufgewartet“ und ein Honorar von 500 *r^{fl}* empfangen hatte, für das er und Jillis Noozeman quittierten ⁶⁾, weitergezogen. Er hatte ein Empfehlungsschreiben des Herzogs an den Rat der Stadt *Kiel* bei sich:

¹⁾ Kossmann I, 112, 113.

²⁾ Ueber das Auftreten in Holstein 1673/74 siehe Gersdorff a.a.O. S. 43—46.

³⁾ Ueber die Gründung von Friedrichstadt vgl. Adam Olearius: Kurtzer Begriff / Einer / Hollsteinischen Chronic etc. nemblich von 1448 biss 1663; o.O. 1674, S. 71.

⁴⁾ Akten des Schleswiger Staatsarchivs A XX 3030.

⁵⁾ Gersdorff a.a.O. S. 47.

⁶⁾ Beilage 33 zur Rentekammer-Rechnung.

„Von Gottes gnaden Christian Albrecht, Erbe zu Norwegen ... (etc. s. S. 71)

Unsern gnedigsten grus zuvorn, Ehrsamme, Weise, Liebe getreue,

Demnach Uns Jean Baptista Unterthänigst berichtet, das er zwarn, bei anstehendem Umbschlage, sich des Rhathauses zu bedienen Vorhabens gewesen, Er dennoch befunden, das das Balhaus in Unser Stadt Kiel, wegen der grösze, und sonst Viel bequemer, undt gelegner wehre, also Ihme solches zu gestatten Unterthänigst gebetten, Undt weil er dan nicht destoweniger wie herkommens Euch deszhalber Eine lindtliche recognition, als wan Er das Rhatthaus würcklich gebraucht, abzustatten erbietig ist,

So werdet ihr auch damit vergnüget sein, undt also für diesmahl in dem Balhause zu agiren, ihm gestatten, Immaszen Wir dan daselbe auch Crafft dieses consentiret, undt verwilliget haben, Seindt euch zu gnaden gewogen.

Geben auff Unserm Schlos Gottorff, den 2. Januarii, Ao. 1674.

Christian Albrecht.

Denen Ehrsammen, Weisen, Unsern lieben getreuen, Burgermeister und Rhatt Unser Stadt Kiel." ¹⁾

Der Rat von Kiel wird sich wohl gehütet haben, das derartig vom Herzog unterstützte Spielgesuch Fornenberghs abzuschlagen. Und so hat Fornenbergh wie viele andere Truppen im Kieler Ballhause zumindest während der Zeit des Umschlages gespielt. Im April taucht er wieder in *Hamburg* auf. In den dortigen Ratsprotokollen vom Jahre 1674 ²⁾ findet sich unter dem 14. April diese Eintragung:

„Dⁿ Praeses 1, der Comoediant Johan Papista helt an umb freiheit nach Ostern zu Spiellen. Concedatur. Communicetur den Oberalten“.

Die Vorstellungen haben vermutlich bis Mitte Juni angedauert, dann ist die Bande nach *Lübeck* weitergezogen, wo sie bis zum 6. Juli 16 Tage spielte. Eine Notiz darüber fand sich in den Büchern des St. Annenklosters ³⁾:

¹⁾ Gersdorff S. 46 f.

²⁾ Die einzigen im Hamburger Staatsarchiv erhaltenen Protokolle. Erste Veröffentlichung.

³⁾ K. Th. Gaedertz: Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände in Hildesheim, Lübeck, Lüneburg. Bremen 1888. S. 47. — Vgl. C. Stiehl: Gesch. d. Theaters in Lübeck. Lübeck 1902 S. 17.

„6. Juli von Johan Babtist Comedianten empfangen, Vor 16 Tage so er alhie Agirt Daruon vnserm Hause zugekommen in Alles 122 *Me* 15 β.“

Es ist möglich, dass Fornenbergh sich von hier aus direkt nach Stockholm begeben hat. Anfang August ist er jedenfalls in der schwedischen Hauptstadt nachgewiesen ¹⁾. Der Rechtshandel mit seinen ungetreuen ehemaligen Mitgliedern ist anscheinend in dieser Zeit abgeschlossen worden. Die Beliebtheit Fornenberghs am schwedischen Hofe lässt darauf schliessen, dass er sich den ganzen Winter hier aufgehalten hat. Erst im Frühling 1675 suchte er wieder Deutschland auf und zwar kehrte er in der Hansestadt ein, in der er sich nicht minderer Beliebtheit erfreut haben mag.

1675

Diesmal brachte Fornenbergh Empfehlungen der schwedischen Königin mit: Die Ratsprotokolle vom 15. und 19. März lauten ²⁾:

„H. Westermann ref: das, wir den Oberalten relation gethan von der Legation nacher Schweden, zugleich auch bey gedacht worden, Ihre Königl: Mt: recommendation für Dero Commoedianten Joh. Paptist, dasz man ihm allhie möge spielen lassen, worauf dann die Oberalten zuförderst gerne Senatus Gedanken wissen mögten.

prop: man möge ihnen berichten lassen, dasz Senatus solches wol zugeben könne. Placet.“

„H. Westerman, p. die Oberalten berichten wegen Johañ Paptist des Commoedianten, dasz im Fall er allhie einen Platz haben will, worauf er ein Commoedianten Hausz aufbaue, so mögte deswegen mit der Cämerey geredet werden.

2) p. müsste man ihm nicht verstaten alle Zeit zu spielen, sondern zu gewissen Zeiten

3) p. muss den Armen etwas gewisses davon gegeben werden. Commiss. H.S. Gärners und H. Möller, mit der Cämerey deswegen zu reden.“

¹⁾ Der italienische Graf Lorenzo Magolotti schrieb in einem Brief aus Stockholm vom 4. August 1674 an den Hof in Florenz über die Festlichkeiten aus Anlass der Anwesenheit des Herzogs von Holstein-Gottorp, und dass die königliche Familie sich um 5 Uhr nachmittags in die holländische Komödie (im Theater Lejonkulan) begeben habe. (Kossmann II, S. 5 f.).

²⁾ Erster Abdruck aus den Abschriften der verlorenen Senatsprotokolle im Staatsarchiv Hamburg.

Die Vorstellungen der Truppe wurden also genehmigt, doch ist ihre Dauer unbekannt. — Ueber Fornenberghs Hamburger Repertoire 1674 und 1675 haben wir keine Erwähnungen und nur einen Anhaltspunkt. 1673 muss er in Stockholm die „Tragoedie van den bloedigen Haeg, ofte Broeder-moort van Jan en Cornelis de Wit“ von einem unbekanntem Schreiber aufgeführt haben ¹⁾. Bei der Aktualität des Stoffes (es handelt sich um die bekannte scheussliche Bluttat im Haag) lässt sich denken, dass auch in Hamburg Aufführungen dieses Stückes stattgefunden haben. Da Fornenbergh bis zum Mai 1676 in Holland nicht bezeugt ist, darf man wohl annehmen, dass er auch diesen Winter in Stockholm zugebracht hat.

1676

im Februar finden wir ihn wieder in Hamburg. Aschermittwoch, den 9. Februar spielte er mit seiner Truppe im Eimbeckschen Hause die Komödie „Iemant en Niemant“ („gerijmt door Izaak Vos, Amsterdam 1645“). Den Nachweis hat Bolte erbracht ²⁾. Er ist etwas kompliziert. Bolte folgt einem in der Flugblätter-sammlung der Wolfenbütteler Bibliothek befindlichen Theaterzettel:

„De Comedianten van Zijn Koninglijke Majesteit van Sweden, Om een yder de gedachter te verlustighen, ende het eynde van dese vastenavont-vreugde te besluysten, so sullen wy heden Midweck den 9. Februarij, onse wonderlijcke Sinnebeelden, begrepen in d'aerdige Comedie van *Yemant en Niemant*, Ons Theater laten betrede, niet twijffelende of alle Aenschouwers sullen bekennen noyt diergelijcke alhier gesien hebben, zoo in aerdigheyt van Spreeckwoorden als anders.

Van daegh soo wort U.E. vertoont,
 Ho Yemants ondeucgt Niemant kroont.
 Yemant wil hem verweren
 Met leugens, boosheyten, bedrogh,
 Maer 't is om niet, sijn Slangespogh
 Kan Niemants vroomheyt deeren.
 Niemant hier trouw op deughden bouwt,
 Daer Yemant valsch Sijn-selfs vertrouwt
 En meent, zijn quaet sal dueren.
 Niemant die soeckt Gerechtigheyt.

¹⁾ Zu der Tatsache vgl. unten S. 92 Anm. 3, über das Stück S. 238.

²⁾ Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, Bd. 41 (1905), S. 188—193.

Die Waerheyt selfs voor Niemant pleyt,
't Geen Yemant moet besueren.
Dus Elck-een neerstig voor hem siet,
Belast met onrecht Niemant niet,
Want Niemant kan 't onkomen.
Daer Yemant vast blyft in de ly,
De Rechters laten Niemant vry,
Door dien zy Niemant schromen.

Daer na sal door verscheyde Intredens gedanst worden het voortreffelijck Ballet van de Gestrafte Nieuwsgierigheyt.

Op 't Eenbeecks Huys Precijs ten half vijf Uuren opt Tooneel."

Da sich die Truppe als die Hofkomödianten des Königs von Schweden bezeichnet, kann sie nur die Bande Fornenberghs sein, zumal das aufgeführte Stück tatsächlich zu dessen ständigem Repertoire gehörte ¹⁾. Das genaue Jahr ermittelt Bolte mit Hilfe des Julianischen Kalenders und stellt fest, dass nur in den Jahren 1676 und 1687 der Aschermittwoch auf den 9. Februar fiel. Wir haben also das erste Jahr anzunehmen. Bezüglich des Spielorts findet Bolte heraus, dass als dieses Eimbecksche Haus nur das in Hamburg in Frage kommt. Schon 1665 hatten man den in Altona spielenden Komödianten (doch wohl Fornenbergh) das Eimbecksche Haus als Spiellokal freigegeben, und der Senat ihnen obendrein ein Geschenk von 20 Talern gemacht ²⁾. Auch 1675 wird die Kämmerei, die sich um den Schauplatz kümmern sollte, der holländischen Truppe das Eimbecksche Haus zur Verfügung gestellt haben.

Das Gastspiel vom Februar 1676 ist allem Anschein nach der letzte Besuch Fornenberghs in der Hansestadt gewesen. Am 6. Mai ist er wieder im Haag, wo er und Gillis Noozeman einen Vertrag mit Emanuel Perera schliessen. Anfang Juli schlug er ein Spielzelt in Leidschendam auf und spielte dann während der Friedensverhandlungen in Nymwegen. Im Haag und Amsterdam blieben theatrale Vorstellungen bis Ende 1677 verboten. Erst mit dem Frieden von Nymwegen wurden die Beschränkungen

¹⁾ Vgl. den Druck von 1661: Iemant en Niemant, Ofte Sinnebeelden, Gelijk verthoont is by de Compagnie van Jan Baptista van Fornenburg. In 's Gravenhage. Gedrukt by Adrian Vlacq. Anno 1661. — Ueber die holländische Bearbeitung des alten englischen Stückes vgl. S. 207 ff..

²⁾ Eduard Meyer: Das Eimbecksche Haus in Hamburg, Hamburg 1868.

aufgehoben. Im Oktober 1678 durfte Jan Baptist wieder im Haag spielen und ein Jahr später erhielt er sogar ein Monopol¹⁾. Trotzdem war er in diesen Jahren, jedenfalls nicht vor 1678, nochmals im Ausland und zwar in Antwerpen²⁾.

1680

spielten aber Komödianten aus Antwerpen in *Köln*:

Am 22. April, zur Gottestracht, erhält die „Grosse Compagnie antwerpischer Commoedianten gnedige concession zu repraesentierung sicherer Comoedien und tragedien“ auf dem Quatermarkt; die Marktherren werden angehalten, darauf zu achten, „dass nichts unerbarliches repraesentiert und nicht allein dem aerario publico ein sicheres davon gegeben werde, sondern auch den armen Weisen in etwa zuwachsen möge“³⁾. Wenn man bei dieser „Grossen Compagnie“ nicht an die gleichen oder ähnliche Rederijker denken will, wie sie schon 1667 Köln aufsuchten, ist die Möglichkeit immerhin nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Fornenbergh zuletzt noch über Flandern und Brabant den Weg in das Rheinland gefunden hätte. Dass er sich von der A-kündigung einer „antwerpischen“ Komödiantenbande mehr versprach als von der einer „königlich schwedischen“ oder „Haagschen“ wäre bei den ganz veränderten Verhältnissen und den sehr starken kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen des Rheinlands zu den südlichen Niederlanden nicht verwunderlich. Aber es ist doch wohl eine Mutmassung, die auf sehr schwachen Füßen steht, und wir müssen uns wohl damit abfinden, in das Jahr 1676 den Abschluss von Fornenberghs grossen Wanderzügen durch Deutschland zu verlegen⁴⁾.

¹⁾ Kossmann I, S. 113—115.

²⁾ Kossmann II, S. 6.

³⁾ Niessen a.a.O. S. 122 f.

⁴⁾ Ein Auftreten Fornenberghs in Köln hat einen grösseren Grad von Wahrscheinlichkeit als Gastspiele in Kassel. Es war nicht möglich, den von Kossmann I, S. 119 und II, S. 1 f angegebenen auffälligen Beziehungen Jan Baptists zum Hof von Hessen-Kassel im Marburger Staatsarchiv auf den Grund zu gehen. Kossmann führt als Tatsachen an, dass die Fürstin Maria Aemilia bei der Taufe von Fornenberghs letztem Sohn Benjamin 1685 Pate stand, der älteste Sohn Johan zwischen 1692 und 1696 (bis ca. 1700) in den Dienst des Landgrafen trat, und zwei Töchter Susanna und Dorothea um dieselbe Zeit in Cassel verheiratet waren. — Nun war die Fürstin von Hessen-Kassel eine geborene Prinzessin von Kurland, und es ist eher möglich, dass Jan Baptist diese bei seinen ersten Besuchen in Riga (1666) kennen lernte, ja sogar auf den Hochzeitsfeierlichkeiten im Jahre 1673 — also vor seinem Auftreten in Holstein — spielte (Gersdorff S. 46 A. 2), als dass er mit seiner Truppe den Hof in Kassel besucht

Im Jahre 1682 zog sich Fornenbergh von der Prinzipalschaft zurück. Er verkaufte seine Kostüme (davon einen grossen Posten an die Amsterdamer Schouwburg ¹⁾) und vermietete sein Theater auf dem Denneweg an Mitglieder seiner Truppe. Den Mietskontrakt, der 1683 für ein Jahr erneuert wurde, unterzeichneten Pieter van Bleek, Jacob Sammers, Geraerd Schrooder und Johan van Bleek ²⁾. Im Frühjahr 1684 hat sich diese ehemalige Fornenberghsche Truppe auf eine Auslandsreise begeben ³⁾. Zu gleicher Zeit mietete eine andere Bande unter Paulus van Hooft, Pieter Ploegh u.a. das Dennewegtheater ⁴⁾. Fornenbergh hatte nochmals geheiratet und zwar Maria Noozeman, die älteste Tochter seines Genossen Gillis. Er starb im Jahre 1697 ⁵⁾.

1667

In der Zeit der Fornenberghschen Wanderzüge haben wir in Köln noch einige Daten von anderen holländischen Truppen. Vor der Gottestracht am 6. April erschien Tilman Wormbssen, „ein Antwerpener Comoediant“, dessen Bitte „umb angestell und haltung einiger Comoedien aus bewegenden Ursachen“ (Ansteckungsgefahr) abgeschlagen wird. Auch am 11. April wird ihm noch nicht erlaubt, seine „Comoedien, welche er mit Seeschlachten, Porsonellen und dergleichen zu repraesentieren“ willens sei,

hat. Zwar war auch Landgraf Karl sehr kunstliebend, doch standen den Holländern schon hier grosse Schwierigkeiten des sprachlichen Verständnisses entgegen.

¹⁾ Kossmann II, S. 7.

²⁾ Ebd. I, S. 117.

³⁾ Wrangel a.a.O. S. 201 erwähnt ein Gastspiel holländischer Komödianten 1681 in Stockholm. Sie wollten „de Haegsche Tragoedie van de beyde gebroeders de Witten“ aufführen, wurden jedoch von dem niederländischen Residenten Rumpf aufgefordert, von der Aufführung dieses „anstössigen“ Werkes abzusehen, anderenfalls ein offizielles Verbot erlassen würde. Die Schauspieler gaben zur Antwort, dass sie sich dem Wunsche fügen würden, obwohl J. Baptist das Werk früher spielen durfte, ohne Eingreifen des holländischen Gesandten. Sie führten dann an seiner Stelle auf „een ander Romynsche stuck, twelck sy in haere gedruckte Billetjes voorgaeven door d'overleden heer Jean de Witt gereymt te syn“ (Bericht Rumpfs an die Generalstaaten im Rijksarchief). So halfen sich die Holländer auf feine und witzige Weise heraus: auf ihrem ersten Anschlag stand: „... Tragedie ofte Broeder-moort van Jan en Cornelis de Wit“, und nun gaben sie vor, die Tragödie sei nicht *über*, sondern *von* de Witt. — Fornenbergh kann das Stück nur 1673 gegeben haben, da Rumpf seit 1674 Gesandter war. Ob die Truppe 1681 ein Teil der Fornenberghschen Gesellschaft (etwa unter Sammers) oder eine andere (vielleicht die Kopenhagener 1662/66) war, muss unentschieden bleiben. Die Berufung auf J. Baptist spricht für die erste Annahme.

⁴⁾ Kossmann I, S. 117.

⁵⁾ Ebd.

abzuhalten ¹⁾. Niessen nimmt aber an, dass sich jene Gesellschaft unter den drei anderen befand, denen, d.h. „einem ieden von den supplicanten, welcher vor die arme weisen 15 Ducaten neben gebrechlichem standtgelt wercklich erlegen wird, das agieren mit ehrlichen repraesentationibus dergestalt verwilligt, dass die hutten mit genugsamben offnungen zu freyer luft zugerichtet werden sollen“ ²⁾. Ueber diese Truppe liess sich weder in Köln noch in Antwerpen näheres nachweisen. Waren es Rederijker, die aus ihrem Spiel einen Beruf gemacht hatten? In den Berichten der Kammern „De Olijftak“ und „De Violieren“ ist kein derartiges Ereignis verzeichnet.

1670

Scipio de Vogel und Jacobus Verley baten am 26. März „vor sich und im nahmen zugehöriger Comedianten umb gestattende praesentation ihrer actionum“ 8 Tage vor und nach der Gottestracht. Sie mussten die gewöhnliche Gebühr entrichten, versprechen, „ehrbarlich“ zu spielen, und sollten sich von den Marktherren einen Spielort auswählen lassen ³⁾. Von einer solchen Truppe und den beiden Führern ist in der holländischen Theatergeschichte nichts bekannt. Doch lässt zumindest der Name des zweiten darauf schliessen, dass es Holländer waren. Vielleicht war der Schauspieler ein Vorfahre des zu Anfang des 18. Jahrhunderts lebenden Dramatikers J. Verley, der u.a. das Kluchtspiel „De gewaande graaf of de bespote minnaar“ (1727) herausgab ⁴⁾.

1669

Ob die sich zur Gottestracht einfindenden „Comoedianten“, die auf dem „oberen“ Teil des Heumarkts ihre „hütte“ aufbauten, Holländer waren, ist zweifelhaft. Allein durch die „Hütten“ — wie wir sahen, ein niederländischer Begriff — sind solche doch nicht zu bestimmen. Die Anwohner des Heumarkts beschwerten sich, doch liess der Rat wegen der schon getroffenen Vorbereitungen die Komödianten spielen ⁵⁾.

¹⁾ Niessen a.a.O. S. 116.

²⁾ Niessen a.a.O. S. 116 f.

³⁾ Ebd.

⁴⁾ Ueber die vermutete deutsche Bearbeitung durch Uhlich siehe S. 260. Niessen S. 119.

1682

Trautmann ¹⁾ berichtet von „Niderlendischen Commedianten“ im April/Mai dieses Jahres in München auf Grund einer Stadtkammerrechnung (Blatt 89):

„Eingenommen von dennen Niderlendischen Commedianten, welche auf Gemainer Statthathaus 20 Commedien gehalten, iede pactirtermassen 4: in allem 89 fl. Dauor hat man aber dem Statthathdienner herkhomnermassen der dabey gehebt benieheung halber 28 fl gegeben, der yberesst würd diss Ohrten in Einnamb getragen mit . . . 52 fl.“ ²⁾

Entrichtet wurde die Summe am 2. Mai. Schwerlich dürfen wir hier an echte holländische Schauspieler denken, deren Sprache auch mit verdeutschem Akzent in Bayern nicht verstanden worden wäre. Wir müssen vielmehr annehmen, dass es in gewissem Sinne Nachfolger jener englisch-deutschen Komödianten, die früher in den Niederlanden gewesen, waren, und von denen sich das Beiwort „niederländisch“ überliefert haben mag.

J a c o b S a m m e r s

1684

„De groote Compagnye / C o m e d i a n t e n / Van de /
Haagse Schouborg / Sullen op Maendach, den 14 Julii,
in Altona vertoonen / *Don Rodrigo de Cid* Met
groote Pracht van Klederen noch noit alhier gesien / En daer
achter de kleine Comedie van den / *Beroiden Student* /
Waer in vertoont vvert, het Leven en Bedrijff der /
Studenten. /

Op Dingstag, den 15 Julii, / Nodigen vvy U.E. op geen
Bloet noch Wraeck, maer op een aengenaem Ver / maeck, te
voeten twee aerdige Comedien, als de lang / beloofde / *Advocat*
Sonder Studie; / En na te selve de Comedie
van de moetvillige / *Bootsgesell*, / Verciert met
tussen Danssen. / Verwacht ook in 't kort / *De Doodt en*
Hellevaart van den Groten *Vezier* / *Het Kraembedt* van
Saertje Jans, *Huisvrouw* / van *Jan Claessen*. / *De Vertoon-*
Plaets is in Altona op de groote *Sael* van *Harmen Wilckens*,

¹⁾ a.a.O. Sonderdruck S. 62.

²⁾ Ebd. S. 155.

in de / Koninck van Denemarck. / Precis ten 4 Uyren en voor
7 uit. /

Dieser in der Universitäts- und Staatsbibliothek in Hamburg befindliche Theaterzettel ¹⁾ gibt mit Bleistift an den Rand geschrieben die Jahreszahl 1684 an ²⁾. Doch beweist das nichts. Die genaue Jahrbestimmung hat Arthur Richter durchgeführt ³⁾. Nach dem damals geltenden Julianischen Kalender stimmen die Tagesangaben Montag, 14. Juli und Dienstag, 15. Juli ⁴⁾ nur auf die Jahre 1684 und 1710. Im Anfang des 18. Jahrhunderts aber war schon Rijndorp in Deutschland, dessen Truppe die Bezeichnung „Groote Compagnie acteurs van de Haagse en Leidse Schouwburg“ seit 1699 führte. Ausserdem passt keins der angegebenen Stücke in sein nachweisliches Repertoire, während sie auch ihrer Entstehung nach nicht gegen das Jahr 1684 sprechen. Da die Nachfolgetruppe Fornenberghs, die seit 1682 in dessen Theater am Denneweg spielte, im Frühling 1684 von einer anderen abgelöst wird, so passt diese Tatsache ausgezeichnet mit der Erwähnung Haagscher Komödianten in Lübeck und Sammers' in Danzig um dieselbe Zeit und dem Gastspiel in Altona zusammen. Wir dürfen also annehmen, dass es eine Truppe ehemaliger Genossen Fornenberghs und neuer Schauspieler vielleicht schon unter Führung von Sammers ⁵⁾ war, die als „Groote Compagnye Comedianten van de Haagsche Schouborg“ im Juli 1684 in Altona im „König von Dänemark“ die angekündigten Aufführungen veranstaltete. Ein weiterer gewichtiger Grund, Sammers für das Gastspiel verantwortlich zu machen, ist der, dass ein Stück von ihm, der „Moetwillige Bootsgesell“ sich auf dem Repertoire befand. Doch sehen wir uns die Stücke der Reihe nach an. „Don Rodrigo de Cid“ ist zweifellos Corneilles „Cid“ wahrscheinlich in der Uebersetzung Johan van Heemskercks, die 1641, allerdings ohne Namen und Einwilligung des Bearbeiters zuerst gedruckt wurde. Die erste von ihm autorisierte Aus-

¹⁾ Faksimile bei Paul Th. Hoffmann: Entwicklung des Altonaer Stadttheaters. Altona 1926, S. 14. Er ist der älteste erhaltene Hamburger Theaterzettel.

²⁾ Ebenso Joh. Friedr. Schütze: Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794, S. 65.

³⁾ Niederländische Theateraufführungen in Altona 1684. Euphorion IV. S. 789. Schwering S. 41 gibt ganz falsch das Jahr 1682 an.

⁴⁾ Das Wort „Dingstag“ ist aufgeklebt, darunter „Sondach“.

⁵⁾ Von Sammers, der zuerst an der Amsterdamer Schouwburg wirkte, nimmt Kossmann (II, S. 102) an, dass er in den Jahren 1672—1682 Fornenbergh verbunden war.

gabe ist die von 1650 ¹⁾. Sie erfreute sich grosser Beliebtheit, wie die zahlreichen Auflagen beweisen ²⁾. Weitere Uebersetzungen des Corneilleschen Stückes — das wiederum eine freie Bearbeitung Guillén de Castros „Las mocedades del Cid“ ist — verfertigten der flämische Dichter Michiel de Swaen (1694) und J. Momsz (1771) ³⁾, die natürlich für unser Gastspiel nicht in Frage kommen. Der „Beroyde Student“ ist eine Klucht von Jillis Noozeman ⁴⁾, der 1682 verstorben war. Das Haager Exemplar der ersten Ausgabe von 1646 enthält auf dem Titelblatt die Notiz: „Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouwburg den 7 Augusti 1646“ ⁵⁾. Die Klucht behandelt den auch in anderen Literaturen vorkommenden Schwank, wie ein von der Frau abgewiesener Student dem heimkehrenden und ihm Gastfreundschaft gewährenden Mann durch „Zauberei die Untreue seiner Frau enthüllt“ ⁶⁾. Es wurden also am 14. Juli ein ernstes Stück, der „Cid“, und ein Nachstück, die Klucht vom „beroyden Studenten“ gegeben. Wenn die Vorstellung wirklich nur drei Stunden gedauert hat, wie der Zettel verkündet, so müssen eins oder gar beide Stücke stark gekürzt worden sein. Am 15. Juli wird nur der heiteren Muse gehuldigt. Nichts von Blut und Rache, nur angenehme Unterhaltung soll geboten werden. Das Lustspiel „d'Advocat sonder Study“ ist eine Uebersetzung aus dem Französischen von A. Peys ⁷⁾. Das Original ist nicht, wie in der Ausgabe von 1680 angegeben, von Molière, sondern von Claude La Rose, Sieur de Rosimond, einem Pariser Schauspieler und Dichter (1645—1686) verfasst ⁸⁾. Als Nachstück ging die „Klucht van den moedwilligen Bootsgezel“, eine Umarbeitung der „Gramschap“ des flämischen Dichters Willem Ogier durch Sammers in Szene. Ein Vergleich der beiden holländischen Ausgaben von 1672 (Amsterdam) und 1697 (Lei-

¹⁾ Näheres über des Verhältnis Heemskerks zu Corneille bei Bauwens a.a.O. S. 57—85.

²⁾ Weitere Ausgaben von Heemskerks Cid 1662, 1670, o.J., 1683, 1697, 1725, 1732, 1736, 1760.

³⁾ van Praag a.a.O. S. 152 f.

⁴⁾ Den Nachweis, dass die Klucht von Jillis und nicht von Jan Noozeman stammt, erbringt Kossmann I, S. 122 f. Die Schriften Noozemans sind aufgezählt bei Fredericks en v. d. Branden a.a.O. S. 558.

⁵⁾ Die Dresdener Bibl. besitzt den 2. Druck (1657), die Staatsbibl. Berlin den 3. Druck (1679). Zum Stück vgl. Worp: Invloed van Senecas Treurspelen . . . S. 274 ff.

⁶⁾ Hans Sachs: Der fahrende Schüler bannt den Teufel.

⁷⁾ Ueber Peys Fredericks en v. d. Branden a.a.O. S. 607.

⁸⁾ Nach Paul Lacroix: Bibliographie Molièresque. 2me édition, Paris 1875, S. 166, Nr. 708, bei A. Richter a.a.O. S. 792 und H. van Loon: Vertalingen naar Molière, S. 7.

den) hat ergeben, dass es sich bei der ersten um das Original von Ogier, bei der zweiten um Sammers Bearbeitung handelt. Mit Recht hat aber schon Richter ohne Kenntnis der Stücke betont, die Truppe in Altona hätte die Umarbeitung ihres Mitgliebes (Führers!) gespielt, das dieser dann erst später im Druck herausgegeben habe ¹⁾. Beide Fassungen wurden auch an der Amsterdamer Schouwburg gespielt ²⁾, doch trug die Bearbeitung des Schauspielers den Sieg davon. Sein Verdienst ist es, wenn das Stück vom leichtsinnigen Matrosen eins der beliebtesten auf dem damaligen holländischen Theater wurde. Von den für die folgenden Tage angekündigten Stücken hat das erste eine besondere Bedeutung. „De Doodt en Hellevaart van den Groten Vezier“ ist sicher identisch mit der Klucht „De Hellevaart van den grooten Vizier“, „gerymt door H. F. van den Brandt“ (1684). In dem Amsterdamer Druck werden am Anfang zwei Vertooningen beschrieben ¹⁾: „Hier wordt vertoond, hoe den grooten Vizier geworgt wort, om welke voringe eenige Christenen in het verschiet grimassende lacchen.“ 2. „Den grooten Vizier word zijn Vel af gestroopt door eenige Turkken.“ In diesen Vertooningen wird also zuerst der Tod des Vesiers, dann im Stück selbst die Höllenfahrt dargestellt. Aus der Altonaer Ankündigung geht nun deutlich hervor, dass die Vertooningen auch hier geboten wurden. Dem Stück mag der aktuelle Stoff der Schicksale des türkischen Vesirs Kara Mustapha, der nach der missglückten Belagerung Wiens (1683) vom Sultan enthauptet wurde, zu Grunde gelegen haben, vielleicht sogar in einer der vielen deutschen Fassungen jener Zeit.

Im Stück spielen ausser dem Vesir und den Türken Teufel und Gestalten der griechischen Mythologie eine Rolle ³⁾. Das letzte Stück ist das Lustspiel „Kraam-Bedt of Kandeel-Maal van Zaartje Jans Vrouw van Jan Klaazen“ von Thomas Asselijn (Amsterdam 1684) aus dem sehr erfolgreichen Zyklus „Jan Klaaz“ ⁴⁾. Das erste Stück dieser Serie „Jan Klaaz, of Gewaande Dienstmaagt“ (1682) ist eins der besten holländischen Lustspiele des 17. Jahr-

¹⁾ A. Richter a.a.O. S. 793.

²⁾ Die „Gramschap“ erlebte ihre Erstaufführung schon 1645 durch die Violieren in Antwerpen.

³⁾ Es ist stofflich eine Fortsetzung des später von Sammers' Truppe in Danzig aufgeführten „Beleg en ontzet van Weenen“ vgl. 1685.

⁴⁾ Weitere Ausgaben 1716, 1727, 1739.

hundreds überhaupt und erscheint noch 1741 auf dem Spielplan der Holländer in Hamburg. Die Lebensschilderung und Charakterisierung des Amsterdamer Kleinbürgers ist niemand besser gelungen als Asselijn. Von den sechs auf dem Altonaer Zettel erwähnten Stücken sind vier niederländische Originale und nur zwei französischer Herkunft und zwar eine Auswahl, die der Truppe alle Ehre macht. Man kann sich denken, dass die Vertooningen wie die niederländisch-realistischen Komödien eine besonders starke Anziehungskraft auf das deutsche Publikum ausübten ¹⁾, und dass diese beiden charakteristischen Merkmale des hochstehenden niederländischen Theaters auf Jahre hinaus die Stellung der Komödianten in den norddeutschen Städten befestigt haben.

Im selben Jahre 1684 erschienen dieselben „Haagschen Comedianten“ in Lübeck. Sie spielten in der Nähe der Stadt ohne Erlaubnis des Rats. Dieser liess einige Spieler festnehmen, worauf die anderen versprachen, sogleich ihre Vorstellungen abzugeben und weiterzuziehen, wenn man ihre Kameraden freiließ. Bolte, der zuerst von diesem Gastspiel Mitteilung gemacht hat ²⁾, kann zwar kein Datum angeben, doch vermutlich fand es anschliessend an den Besuch in Altona statt. Die späteren Nachrichten von Sammers aus Danzig lassen darauf schliessen, dass er sich noch 1684 nach Stockholm in den Dienst des Königs von Schweden begab, an welchem Hofe die Truppe ja durch Fornenbergh bestens eingeführt war.

1685

Aus Danzig sind uns drei undatierte Suppliken von Sammers an den Rat erhalten, die nur aus den Jahren 1684 bis 1689 stammen können ³⁾. In der ersten bittet der Prinzipal als „Directeur der hollantse Comedianten, der annoch in actione auf dem Churfl. Hof zu Königsberg ist“, diesen Dominik über ausser dem hohen Thor vor dem Schiessgarten eine Bude aufbauen und Comedien agieren zu dürfen, „gleich ihnen vor diesen auch alhier groszügig gestattet worden.“ Er macht ein Angebot, vor jede Person, so viel deren in die Komödie kommen werden, alle Abenden Armen zum besten 2 Groschen zu erlegen. Dies Gesuch

¹⁾ Nach Schütze spielte man in Altona „unter grossem Zulauf auch hamburgischer Komödienliebhaber“.

²⁾ Bei Worp II. S. 49.

³⁾ Das folgende nach Bolte: Danziger Theater S. 130 f.

wurde abgeschlagen. In dem zweiten bittet er von neuem um Spielerlaubnis nur für die Dominikzeit und verspricht, die Liebhaber seiner Spiele nicht zu übersetzen (d.h. zu überfordern), sondern sie um ein Billiges ihrer Lust genießen zu lassen; „welches sie auch umb desto mehr werden haben können, weil diese Compagni mit solchen Leüten versehen, die nicht ungeschickte Hümpfer oder Stümper seyn, die den Zuschauern mehr Verdrusz alsz Lust machen würden, sondern dergestalt qualificiret, die das, was sie anfangen, auch mit höchstem Contentement ausführen werden, wie sie denn mit höchsten Vergnügen für Ihr. K. M. in Schweden ¹⁾ etliche Monat haben spielen müszen.“ Wenn das Jahr 1685, das Bolte aus der späteren dritten Bittschrift berechnet, stimmt, so stellen wir fest, dass Sammers, vielleicht geradewegs von Stockholm kommend im Sommer in *Königsberg* spielte und im Juli zum Dominikmarkt in *Danzig* Vorstellungen geben wollte ²⁾.

Wie die dritte Bittschrift vier Jahre später aussagt, wurde das zweite Gesuch genehmigt und die Vorstellungen fanden tatsächlich statt.

1689

In der dritten Danziger Supplik wollen die „Hollandsche und bey Ihr K.M. in Schweden engagirte Compagnie Comedianten“ unter Sammers, die vor vier Jahren in Danzig aufgetreten sind, wieder allerhand lehrreiche Spiele praesentieren, darunter die Belagerung und Entsatzung der keyserlichen Residenzstadt Wien, von der eine gedruckte Inhaltsangabe beigefügt ist: „Kurtzer Inhalt / von der / Belagerung und Entsatz / von / Wien / Mit herlichen Praesentationen. /“ (2 Bl. 4°. — 6 Teile). Nach diesem Szenarium, das Bolte vollständig abdruckt und mit keinem bisher bekannten Drama über die Türkenbelagerung übereinstimmend findet ³⁾, ist das Spiel: „Het beleg en ontzet van Weenen“ von der Antwerpener „Dichtgenootschap Acta Viros Probant“, das auch 1684 in Amsterdam herausgegeben wurde und ein echtes Spektakelstück ist. Das historische Ereignis der Wiener Türkenbelagerung hat in allen Ländern Dramatisierungen hervorgerufen

¹⁾ Gemahlin Karls XI. (1655—1697).

²⁾ Ueber die Verbindung der beiden Theaterstädte vgl. Ernst Moser: Königsberger Theatergesch. Königsberg 1902. S. 10.

³⁾ a.a.O. S. 131—133.

und es ist schwer einzusehen, ob die niederländischen und deutschen Fassungen überhaupt auf einer Wechselwirkung beruhen ¹⁾. — Das lateinische Gedicht von Jenaer Studenten, die im August 1689 mit einer Gesellschaft kursächsischer hochdeutscher Komödianten nach Danzig kamen, spricht von Holländern, denen vorher Spiellizenz gewährt worden sei. Das kann nur Sammers Truppe gewesen sein, wonach wir mit Bestimmtheit den zweiten Besuch in Danzig zum Dominik 1689 und den ersten vier Jahre früher, mithin 1685 anzunehmen hätten. Auch waren sie in der Zwischenzeit wiederum am Hofe von Stockholm engagiert, doch kamen sie 1689 nicht direkt von Stockholm, sondern hatten auch den *Kieler* Umschlag besucht ²⁾. Die Fischerschen Erben hatten hier eine „Holländische Compagnie“ im Ballhause aufgenommen. Das Reskript des Magistrats in einer Streitsache vom Dezember 1690 besagt: „es hat die erfahrung an und vor sich, und in specie vor zwey Jahr gegeben, dasz zwo Partheyen unmöglich subsistieren können, gestalt da a parte der Stadt, gewisser ursache halber damahls die holländische Compagnie zugleich admittiret“ ³⁾.

Nach dem Danziger Gastspiel ist Sammers mit seiner Truppe anscheinend in die Heimat zurückgekehrt. Hier scheint er vom Schauplatz des Theaters abgetreten zu sein, denn einerseits hören wir nichts mehr von ihm, andererseits befindet sich im Jahre 1690 der junge Jan Noozeman, der Sohn Gillis' aus der zweiten Ehe und Enkel Fornenberghs, im Besitz von Matrosenkostümen, die auf Sammers' Fundus hinweisen könnten. Dieser Johan Noozeman war zuerst Schauspieler bei der Truppe von Pieter Ploegh, heiratete Anfang 1690 Anna van Rijndorp und verband sich kurz darauf mit seinem Schwager Jacob van Rijndorp zu der Noozeman-Rijndorpschen Compagnie. Als Einsatz zu diesem Unter-

¹⁾ Vier dramatische Spiele (Wien 1684) sind erhalten (A. Sauer, Wiener Neudrucke, Heft 8). Ausserdem die beiden Hamburger Opern: Der Glückliche Grosz-Vezier Cara Mustapha, I. Theil und Der Unglückliche Cara Mustapha. Anderer Theil. Musik von J. W. Franck, Text von L. v. Bostel. (Hamburger Opersammlung Nr. 27 u. 28.) Ferner Titel: Das entsetzte Wien. Oper. Weissenfels 1683. — Der Endsaz Wien, in österreich und grose niderlag der tircken 1683. (Meissners Weimarer Verzeichnis, Shakespeare-Jahrbuch XIX, S. 149, Nr. 62). Ein ähnliches, grösstenteils lateinisches Schauspiel mit Siegesgesängen wurde im Sept. 1683 in Aachen aufgeführt (E. Pauls in: Aus Aachens Vorzeit. Bd. II, S. 10 ff. Aachen 1889). Text in der Aachener Stadtbibl.

²⁾ Gersdorff a. a. O. S. 78.

³⁾ Ebd. Anm. 6.

nehmen brachte er wertvolle Theaterrequisiten mit, unter denen sich auch die obengenannten Matrosenkostüme befanden ¹⁾).

Wie das Verhältnis der holländischen Truppe unter Emanuel Perera die vom Mai bis September 1691 in Riga spielte ²⁾, zu Sammers bzw. der neuen Kompagnie Noozeman-Rijndorp war, konnte noch nicht ermittelt werden. Im Jahre 1676 hatte bekanntlich Fornenbergh mit Perera und seiner Frau einen Kontrakt geschlossen, und aus dem Personenverzeichnis des „Korte inhoud van de Toverijen van Armida . . .“ (Amsterdam 1683) geht hervor, dass zu einer damalig bestehenden Truppe u.a. Perera und seine Frau, Johan u. Pieter van Bleek, Gerrit Schröder und Anna (van Rijndorp?) gehörten.

1695

In diesem Jahre, also noch in der Zeit des französisch-holl. Krieges erschien „Albert von Cedreq, Director über eine compagnie hollandischer Comedianten“ in Köln und bat um die Erlaubnis „Comedien undt Tragoedien auf eine Zeit lang in hiesiger Statt vorzustellen“; der Rat gestattet ihm, „hierzu das benötigste zu veranstalten“; die Marktherren sollen das „interesse aerarii publici hiebey bestens beobachten“ ³⁾. Am 4. Nov. wird den holl. Komödianten auf nächsten Freitag „ihre Sc(h)enas zu exhibieren“ erlaubt ⁴⁾.

1696

Am 21. Sept. wurde derselben holl. Truppe erneut Spielerlaubnis erteilt: „Auf Alberten de Clereq Principalen von einer compagnie hollendischer Comoedianten verlesene unterthänige supplication hat ein Ehers. Rhat geführtem petito dieser gestalt deferirt, dass der Supplicant cave interesse publici mit dem H. Kriegs-Commissariis furder abhandeln, demnächst ihm entweder im gebuhrhaus aufm Altermarck oder einem anderen bequemen ohrt, salvo iure deren Marckh., die comedien zu praesentiren erlaubt sein solle“. Am 19. Nov. wurde auf ihre Bitte „das obere Zimmer aufm Quattermarck auf den fuessen ihnen für iahr zeit erlaubt,

¹⁾ Kossmann I, S. 118, 126. Siehe auch unten S. 136.

²⁾ Worp II, S. 49 (nach Bolte).

³⁾ Ratspr. 8. IX.; s. Niessen a.a.O. S. 125.

⁴⁾ J. Wolter: Chronol. d. Theaters d. Reichsstadt Köln. Ztschr. d. Berg. Gesch. Ver. XXXII (1896, S. 102).

alsoauch anitzo zu repra esentirung der comoedien in gnaden ver-
günstigt.“ Eine Notiz vom 28. November besagt: „auff anstehen
deren dahier anwesender Holländischer Comoedianten ist denen-
selben zu ehren Magistratus auf Sambstag, den 7 ten kunfftigen
Monats Decembris, ihre guardinen zu offenen erlaubt“. Eine
Verordnung des Rats vom 5. Dezember bestimmt, dass sie den
dritten Teil der Einnahme für die Kriegskasse abzuliefern hätten,
doch durften sie auf ihre Eingabe um Ermässigung vom 7. Dez.
hin von diesem Teil die Tagesunkosten in Höhe eines Drittels
abziehen ¹⁾).

Bei diesem Albert von Cedreq alias de Clereq haben wir es
zweifellos mit dem Amsterdamer Schauspieler Albert de Clerck
zu tun, der in den Jahren 1680/84 für den allerdings geringen Spiel
lohn von f 2,10 an der Schouwburg aufgetreten ist ²⁾. Nach Koss-
mann ist es nicht sicher, ob er überhaupt Schauspieler war, doch
belehren uns die Kölner Ratsprotokolle, dass er sich — selbst
wenn er damals noch Dilettant war — zehn Jahre später zum
Schauspieler und Prinzipal aufgeschwungen hat. — Ueber ein
Auftreten der Truppe in Holland und weitere Mitglieder hat sich
nichts ermitteln lassen. Aus der Notiz vom 28. Nov. geht die an-
sich selbstverständliche Tatsache hervor, dass von den Komödi-
anten die italienische Bühnenform mit Vorhang benutzt wurde ³⁾.

1697

Am 21. Januar wurde die Truppe des de Clerck, die sich also für
längere Zeit in Köln festgesetzt hatte, an Schulden von ihrer
Wanderfahrt von Holland her erinnert: „Als in rhatstatt ange-
tragen worden, was massen sichere burgerinne undt frau aus
Cleve wegen an denen dahier anwesenden Holländischen Comoe-
dianten habender anforderung auf deren vorrätig erfindtliche
effectus prohibitionem gebetten, ist dieselbe periculo partis et
iure cuiuscumque salvo erkant, auch deren effecten consignation
alsobald furzunehmen dem Notario . . . aufgeben worden“. Einem
Einspruch bzw. der Gnadenbitte der Komödianten wird vom Rat
nicht stattgegeben: „An seithen der holländischen Comoedianten
verlesene unterthänig und demütige pitt, ist zu rechtens be-

¹⁾ Niessen S. 125.

²⁾ Kossmann II, S. 121.

³⁾ Niessen a.a.O. S. 125.

schleunigung ad iudicium preventum hinverwiesen und im übrigen den supplicanten ihre petitum abgeschlagen" ¹⁾).

Zur Gottestracht erschien eine andere Truppe „Holländischer comoedianten" in Köln und richtete sich auf dem Heumarkt ein. Ihre „demutig und fuessfallige" Petition um Nachlass des Standgeldes vom 29. April, wurde vom Rat den Marktherren überwiesen ²⁾. Diese Komödianten auch nur vermutungsweise zu identifizieren, ist nicht möglich.

Von bekannten Truppen kommt jedoch die Pereras eher in Frage als die Rijndorp-Noozemansche Gesellschaft. Vielleicht war es dieselbe, die 1702 in Berlin auftrat.

J a c o b v a n R i j n d o r p

Jacob van Rijndorps schauspielerische Tätigkeit in seiner Jugend liegt noch im Dunkel. Er besass vor 1689 ein Haus in der Nähe der Amsterdamer Schouwburg. Diese Tatsache lässt die Möglichkeit offen, dass er hier eine Zeit lang gewirkt hat ³⁾. In die Jahre 1688/89 fällt seine Reise nach Brabant und Nordfrankreich, die er selbständig mit einer Truppe unternahm, der u. a. Cornelis Bor angehörte ⁴⁾. 1690 war er jedenfalls wieder im Haag. Er associierte sich mit Jan Noozeman, und die junge Kompagnie spielte in Fornenberghs Theater. Doch geriet sie schon bald in Schwierigkeiten, denn Jan Noozeman musste seiner Stiefschwester Maria Noozeman-Fornenbergh eine Kiste mit Theaterrequisiten verpfänden ⁵⁾. Durch Fornenberghs Erfolge im Ausland verleitet, scheint die Truppe, die wohl zunächst die Vorstellungen ganz einstellte, einen Ausweg durch eine Reise nach Deutschland gesucht zu haben ⁶⁾.

¹⁾ Niessen S. 126.

²⁾ Ebd.

³⁾ Kossmann II, S. 16.

⁴⁾ Corver: Tooneelaanteekeningen 1786, S. 18.

⁵⁾ Kossmann I, S. 126.

⁶⁾ In Rijndorps „Hellevaart van Dr. Joan Faustus" (Ausg. von Kossmann I, S. 53) spielt Pekel auf den im Ausland gesammelten Reichtum Fornenberghs an:

„..... Moed genomen!
'k Zal zien dan of ik kan by zulk een Meester komen,
Om meê naar Zweeden, of het Deensche Ryk te gaan;
Daar gaat eerst geld om, voor die regt de kunst verstaan."

1693

Im Taufbuch der evangelisch-reformierten Gemeinde in Hamburg, deren Kirche damals noch in Altona war, findet sich folgende Eintragung:

„3 Sep 1693 Jacobus Soon van Jan Nooseman gevattern Jacob van Ryndorp Anna de Quintane“¹⁾

Die Rijndorp-Noozemansche Gesellschaft hat also im August/September in Hamburg oder Altona gespielt.

1694

Im November spielte eine holländische Truppe in Lübeck. Eine Notiz²⁾ vom 15. November besagt: „Von denen holländischen Comedianten eingehoben 104 —“. Schwering hat völlig unbegründet für dieses Gastspiel Rijndorp angenommen. Das ist sehr unwahrscheinlich, da dieser 1694 — allerdings ohne genaues Datum — in Leiden nachgewiesen ist, und im folgenden Jahr eine Reise nach Belgien unternahm. Hier spielte „het gezelschap van Mr. Rijndorp en Nozeman“ bestimmt in Brügge und Gent³⁾. Dass dazwischen eine Reise an die fern Ostsee gelegen haben sollte, ist kaum anzunehmen. Vermutlich waren es *Perera* oder aus seiner Truppe hervorgegangene Schauspieler. — Nach der flandrischen Reise begann Rijndorp eine doppelte Tätigkeit im Haag und in Leiden. 1696 wurde ihm die Erlaubnis zuteil, in beiden Städten zu spielen. Im folgenden Jahre mieteten Rijndorp und seine Mitprinzipale Fornenberghs Theater auf dem Denneweg. Die Führung der Haager Truppe überliess er Jan Noozeman und seiner Frau, die Leidener Bühne leitete er selbst. Auch wurden die Mitglieder beider Truppen ausgetauscht, und auf der Rotterdamer Kirmes 1699 begegnet uns die Gesellschaft zum ersten Male unter dem Namen „Groote Compagnie Acteurs van de Haagse en Leidse Schouwburg“⁴⁾.

1702

Am 2. Dezember erhielten holländische Komödianten aus dem Haag in *Berlin* Erlaubnis, auf dem Rathaus dramatische Vor-

¹⁾ Taufbuch V Bb 6. Freundliche Mitteilung des Kirchenarchivs in Hamburg.

²⁾ St.-Annen Kloster.

³⁾ Kossmann II, S. 19.

⁴⁾ Kossmann I, S. 133.

stellungen zu veranstalten ¹⁾. Alle Anzeichen weisen natürlich auf Rijndorp, umso mehr als dieser im nächsten Jahre tatsächlich in den Nord- und Ostseestädten erschien. Welche Truppe war damals ausser seiner auch so selbstbewusst und mächtig, dass sie das Experiment hätte wagen können, in Berlin zu spielen. Doch hat Kossmann ein Dokument veröffentlicht, das gewichtige Gegen Gründe gegen diese Annahme enthält ²⁾. Danach sind am 31. Dezember 1702 im Haag die Diakonen der reformierten Kirchen mit den „nederduidse comedianten“ übereingekommen, dass diese Komödianten anstatt wie bisher zwei Stüber pro Zuschauer und Auftreten fortan eine Pauschalsumme von dreihundert Gulden zu Gunsten der Kirche bezahlen sollten. Kossmann bemerkt dazu: „Welche Truppe ausser der Rijndorp-Noozemanschen war damals im Haag so ansässig, dass sie ein solches Angebot machen konnte?“ Es ist nicht zu zweifeln, dass Rijndorp diesen Kontrakt schloss, und unsinnig wäre die Annahme, seine Bevollmächtigten hätten für ihn unterschrieben. Denn selbst wenn Jan und Anna Noozeman mit dem Haager Teil der Truppe zurückgeblieben waren, hätte Rijndorp niemals seine Einwilligung zu einer derartigen Summe gegeben, als er sich gerade mit seiner Haupttruppe auf eine grössere Auslandsreise begab. Es bleibt uns also nur die Möglichkeit, bei den Komödianten 1702 in Berlin an ehemalige Mitglieder der Fornenberghschen Truppe vielleicht unter Perera zu denken, aus dessen Gesellschaft allerdings auch mehrere u.a. J. van Bleek zu Rijndorp übergegangen waren.

1703

Im nächsten Jahre scheint Rijndorp nun wirklich die vielerrwähnte ausgedehnte Reise nach Deutschland und Dänemark unternommen zu haben. Sicher ist, dass er am 11. Oktober 1703 in Kopenhagen ein Festspiel zu des Dänenkönigs Geburtstag auf führte ³⁾ und überhaupt längere Zeit dort spielte ⁴⁾. Für das Auf-

¹⁾ C. M. Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin 1781. S. 34, 75.

²⁾ I, S. 134.

³⁾ De Bly Geboorte Dag van Frederik de Vierde, Koning der Denne, Noore etc. etc. Verziert met Zang, Dans, Konst en Vliegwerken . . . Copenhagen (1703). Neudruck Haag 1733 (Bibl. Leiden).

⁴⁾ Overskou a.a.O. S. 121.

treten in den norddeutschen Städten ist leider die einzige Quelle, die noch zudem die Tatsache etwas unklar ausdrückt, das „Voor-
spel tot opening van den Hollandschen Schouwburg“, das der niederländische Gesandte Johan Jacob Mauricius 1740 in Hamburg für die dort gastierenden niederländischen Komödianten schrieb ¹⁾. In der Vorrede wird diese Gesellschaft genannt: „Eine Compagnie Holländische Comoedianten, welche herkommen von der alten berühmten Compagnie von Ryndorp und Noseman . . .“ Weiter heisst es, sie wollten in die Fusstapfen ihrer Vorfahren treten, „als welche über eine grosse dreissig Jahr her, in dieser Stadt und noch höher nach Norden zu liegenden Oertern, mit Zujauchzung und Nutzen lange gespielet haben“. In dem Vorspiel selbst sagt Mercur:

„Hun Vaders, 't sy dan so.
Wie hebben de Eer gehad
Te spelen in dees eigen Stadt.
Te Dantzig, Lubek, Kiel,
Ja zelfs te Koppenhagen!“ ²⁾

Lässt schon der Ausdruck „über eine *grosse* dreissig Jahr“ nicht mit Unbedingtheit auf das Jahr 1710 ³⁾, sondern auf einen früheren Termin schliessen, so darf man an Hand des Kopenhagener Gastspiels vom Oktober 1703, ruhig die Anspielungen auf die Jahre 1703/04 beziehen. Zugleich entbehrt dann eine neue Reise 1710 jeglicher Anhaltspunkte. Für das Auftreten in Hamburg bietet Overskou einen Hinweis. Er sagt ⁴⁾: „Dette hollandske Selskab var sikkert Ryndorps og Nosemanns gamle, berømte Compagnie, som i samme Aar havde givet Forestillinger i Hamborg.“ Leider gibt er keine Quelle an. Doch lag wohl das *Hamburger* Gastspiel vor dem Kopenhagener, und wenn man hinzuzieht, dass Jan Noozeman die Vorstellungen in Kopenhagen als Ursache seines Ruins bezeichnet, könnte man annehmen, dass die Gesellschaft auch Danzig, Lübeck und Kiel schon während des Sommers 1703 besuchte und anschliessend an die Kopenhagener Zeit in die Heimat zurückkehrte. Ueber das Repertoire und die Aufführungen in Deutschland und Dänemark wissen wir

¹⁾ Siehe unten S. 111 ff.

²⁾ Ausg. Hamb. 1740. S. 15.

³⁾ Mit diesem Jahr führte Hellwald (a.a.O. S. 79) seine Nachfolger irre.

⁴⁾ Overskou a.a.O. S. 121 f.

nichts Bestimmtes. Overskou gibt nur einen sehr allgemein gehaltenen Bericht, aus dem das wichtigste herausgegriffen sein soll¹⁾: „Disse Tooneelspeelers . . . vare meget yndede, saavel af Hoie som af Lave, for den overdrevne Lystighed, Affectation i Udtryk og Minespil, Pragt in Klaeder, Sang og Dands, hvormed deres Comedier og Pantomimer . . . , i hvilke Pickelhering ha vde en vigtig Rolle, bleve krydrede efter Publicums Smag. Hvad der isaer gjorde dem til en vaerdig og behagelig Forlystelse for den fornemme Verden, var, at der i dette Selskab fandtes, foruden adskillige gode Acteurer, smukke Actricer, som havde megen Ovelse i at spille de yndede Farcer, hvori der ideligt improviseredes, uden at synke ned til det Pobelagtige. Iblandt Pragtstykkerne paa dets Repertoire vare, foruden flere in Blod svommende Tragedier, nogle af den berømte hollandske Theaterdigter Vondels Arbeider“.

Ueber Rijndorps Repertoire in Deutschland haben wir nur eine recht dürftige Andeutung in Barth. Feinds „Deutschen Gedichten“²⁾. S. 93 f stellt der Verfasser theatralische und dramaturgische Regeln für die Oper auf und lässt sich über die ignoranten Zuschauer aus, „die weder die Musique noch Poesie/nach Mahlerey/nach Architectur verstehen / welche vier Stücke ein essentielles Wesen von der Opera, und daher kömmt es dann / dass viele mehr an einer teutschen Comedie von Dr. Faust und einem holländischen Klucht- of Bly-Spel von Jan Claassen, de Vreyer in de Kist, of de dry boose Grieten haar Vermaack (sic) finden, so man ihnen von Herzen gönnet. . . .“ Dies „vernichtende“ Urteil bezieht sich ohne Zweifel auf Rijndorps Aufführungen 1703, umso mehr, als wir durch Kossmann wissen, dass das letztgenannte Stück bestimmt auf Rijndorps ständigem holländischem Repertoire stand³⁾. Die drei Stücke sind: „Jan Klaas of de gewaande dienstmaagd“ von Th. Asselijn (Amsterdam 1682, auch von Spatzier 1741 in Hamburg gegeben), „De Vryer in de kist“, Lustspiel von Nil Volentibus Arduum (Amst. 1678, eine Bearbeitung von Izaak Vos’ „Pekelharing in de kist“)⁴⁾ und „De qua Grieten“, Klucht von einem anonymen Verfasser (Amsterdam 1644)⁵⁾.

¹⁾ Ebd.

²⁾ Stade 1708.

³⁾ I. S. 156.

⁴⁾ s. S. 221 f.

⁵⁾ s. S. 239 ff.

Welche weiteren Stücke seines Repertoires Rijndorp in Deutschland spielte, wissen wir nicht, können höchstens auf einige durch deutsche Bearbeitungen nach 1693 schliessen ¹⁾).

Von den älteren Mitgliedern der Truppe dürften ausser den Prinzipalen Rijndorp und Noozeman, deren Frauen, Johan van Bleek (der im Februar 1701 mit Jacob und Anna van Rijndorp einen Prinzipalkontrakt schloss ²⁾), vielleicht Cornelis Bor (der ebenfalls 1701/2 bei Rijndorp engagiert war) ³⁾ und Nicolas Zee-man an der Reise teilgenommen haben. Jan Noozeman hatte sich wahrscheinlich durch leichtsinniges Leben im Ausland ruiniert, im Oktober 1705 musste er sich insolvent erklären lassen. Auch Rijndorp schuldete er 300 Gulden. In der Erklärung gibt er an „dat hy na die tyt met Jacop van Rijndorp metten Troup Com-medianten is geweest binnen Coppenhagen alwaar geene winsten mettet spelen der Commedie syn gedaen die genoegsem geheel stil stont, daerdoor hen vele schade is toegebracht“ ⁴⁾. Nun kann man sich denken, dass Noozeman sein persönliches Unglück auf die ganze Kompagnie abwälzte. Jedenfalls steht Overskous Bericht von der günstigen Aufnahme der Truppe in Kopenhagen dagegen, und auch Mauricius versichert ja, dass sie in den nord-deutschen Städten lange „met Applaudissement en Voordeel“ gespielt hätte ⁵⁾. Und wenn auch der finanzielle Erfolg bei weitem denjenigen Fornenberghs nicht erreicht hat und es infolgedessen bei dieser einen Reise Rijndorps nach Deutschland und Skandinavien sein Bewenden hat, Rijndorp ist bei seiner Rückkehr nach Holland nicht insolvent und er braucht durchaus nicht als kleiner Unternehmer neu zu beginnen. Als alleiniger Direktor festigt er die Position seiner Bühnen im Haag und in Leiden. Im Haag spielt er nicht mehr in Fornenberghs Theater, sondern in einem alten Theatersaal, der „Piqueurschuur“, die er (oder sein Vertreter) schon im Februar 1703 gemietet hatte, und die noch nach Rijndorps Tode als Spiellokal der Gesellschaft dient. Auch in Leiden baut er ein neues Theater an der Oude Vest ⁶⁾. — Im Jahre 1703 ist, wenn das beiläufig erwähnt werden darf, auch ein hol-

¹⁾ Vgl. Kap. III.

²⁾ Kossmann I, S. 133.

³⁾ Ebd.

⁴⁾ Ebd. S. 135.

⁵⁾ Nach Kossmann I, S. 134 hat Mauricius selbst noch Rijndorp gekannt.

⁶⁾ Kossmann I, S. 135 f.

ländischer fahrender Spielmann oder Springer in Deutschland nachgewiesen, der jener Kategorie angehörte, von der schon Devrient für Wien spricht. In Kiel erschien im Januar „Christoffer Dahme Springer und Seyltäntzer“ und zahlte am 24. „die Hauer vor den Tantzahl diesen Umschlag über 28 rd tant 84“¹⁾. Demselben, d.h. einem gewissen Christoph Dammen aus Amsterdam mit seinen zwei Kindern wurde am 16. Oktober in Berlin die Erlaubnis erteilt, im Rathaus seine Künste vorführen zu dürfen.²⁾

1731

Ueber ein Vierteljahrhundert nach Rijndorps Besuch ist keine Spur von holländischen Komödianten in Deutschland vorhanden. Im Jahre 1731 will eine Gesellschaft niederländisch-französischer Komödianten zur Ostermesse in Frankfurt spielen³⁾. Da sich der Rat zu jener Zeit auf sämtliche Spielgesuche hin sehr abweisend verhielt, wandte sich die Truppe vorher an den Geheimrat von Berberich und bat ihn um gütige Verwendung bei den Stadtvätern. Diese liessen sagen, dass „wenn sie darüber gehörig supplizieren und für jede milde Stiftung 50 fl. im Voraus erlegen könnten“, ihrem Spielgesuch sicher stattgegeben würde. Ob die Komödianten auf diese Bedingungen eingegangen sind und wirklich zur Ostermesse gespielt haben, konnte nicht festgestellt werden. Doch da ein deutscher Prinzipal noch am 15. März zugelassen wird, so scheint die andere Truppe verzichtet zu haben⁴⁾. Man kann diese Truppe leicht mit der holländisch-französischen Gesellschaft gleichsetzen, der Anna von Rijndorp-Noozeman als Witwe und der Franzose I. Jenois oder Disinois vorstanden, und die 1734 in Utrecht auftrat⁵⁾. Auf keinen Fall war Anthony Spatzier der Leiter, wie Schwering unkritisch meint⁶⁾. Jedenfalls werden die Komödianten, wenn sie nicht in Frankfurt spielten, in einer anderen deutschen Stadt ihr Glück versucht haben.

¹⁾ Gersdorff Mitteilungen S. 137.

²⁾ Plümicke a.a.O. S. 76. Schon am 19. und 20. Januar 1676 wurde im Riesensaale des Dresdener Hofes von holländischen Seiltänzern „voutligirt und gesprungen“, (Fürstenau I, S. 248).

³⁾ Mentzel a.a.O. S. 149.

⁴⁾ Ebd.

⁵⁾ Vgl. S. 000.

⁶⁾ a.a.O. S. 46.

Anthony Spatzier

Im Jahre 1736 spielte die Gesellschaft von der Leidener Schouwburg, eine Nachfolgetruppe der Haagschen und Leidschen Komödianten unter Jacobs Tochter Maria van Rijndorp-Maes, unter der Direktion von Jan und Abraham van der Palts in Utrecht. Bei dieser Truppe befand sich seit einem Jahr der 18 jährige Schauspieler Anthony Spatzier, der als seine beiden Direktoren 1737 starben, die Witwe von Jan van der Palts heiratete und sich fortan mit ihr in die Leitung teilte. Sie nannten sich wieder die Gesellschaft „van den Haagschen en Leidschen Schouwburg“ und spielten 1738 in verschiedenen Städten Hollands. Sie begaben sich Mitte 1740 auf eine Reise nach Deutschland und eröffneten Ende August in Hamburg eine eigene „holländische Bühne“.

1740

Bei den Hamburger Gastspielen holländischer Komödianten 1740 und 1741, die schon öfter Gegenstand ausführlicher Behandlung gewesen sind ¹⁾, gilt es zunächst einen Grundirrtum Heitmüllers richtig zu stellen. Dadurch, dass die Ankündigung der von der Kompagnie von Rijndorp und Noozeman abstammenden Gesellschaft mit dem Vorspiel von Mauricius fälschlich dem Band von 1741 der aus beiden Jahren erhaltenen Komödienzettel ²⁾ beigegeben ist, und durch Schütze wurde Heitmüller veranlasst, *zwei* Truppen anzunehmen. Er sagt: „Die erste spielt vom Montag, den 29. August bis Anfang Oktober 1740, die zweite, bedeutendere . . ., von Anfang Januar bis in den Juni 1741“ ³⁾. Beide Male war es aber die gleiche Truppe unter Anthony Spatzier ⁴⁾, eine Tatsache, die Schwing als selbstverständlich hinstellt, ohne sie näher zu begründen. Die Komödianten hatten sich ihr Auftreten in Hamburg wohl leichter vorgestellt, aber manche Schwierigkeiten, wohl hauptsächlich von behördlicher Seite, stellten sich ihnen in den Weg. Da wandten sie sich in ihrer Verzweiflung an

¹⁾ Schütze: Hamburgische Theatergeschichte S. 65—68. Heitmüller: Holländische Komödianten in Hamburg S. 104 ff. Schwing a.a.O. 47—64.

²⁾ Hamburger Universitäts- und Staatsbibliothek KD III, 90 fol. Die von 1740 sind mit den Komödienzetteln der Stollschens Truppe (1739) zusammengebunden.

³⁾ a.a.O. S. 104 f.

⁴⁾ S. auch Worp II, S. 246 ff.

den niederländischen Gesandten in Hamburg J. J. Mauricius, der, sehr kunstliebend, ihnen soweit unter die Arme griff, dass sie am 28. August ihre Vorstellungen beginnen konnten. Mauricius selbst berichtet darüber im Vorwort zu dem Abdruck seines „Voorspels“ in den „Dichtlievende Uitspanningen“¹⁾: „In 't Jaar 1740 bevondt zich te Hamburg een troep van Hollandsche Tooneelspeelers, onder de bestiering van den beroemden Spatzier. Zy worstelden met veel ongemeene moeielykheden en hindernissen, waarin zy dikwils hun toevlucht tot my namen, als Minister der Natie. By de opening van hun Schouwburg bedienden zy zich (op mijn raad) van 't Voorspel van 't kunstgenootschap N.V.A. voor 't Blijspel van Gierigen Geeraard; waar in ik hier en daar eenige nodige veranderingen maakte. Daarby voegde aan 't einde een nieuw tooneel, gepast op hunne omstandigheden. Men kan begrypen, dat het ligt en schielyk opgeslagen werk was, doch de zucht, die ik nog altijd bewaar voor de stad Hamburg, heeft my dit verloren Stukje, wederom doen opzoeken.“ Hieraus ist ersichtlich, dass Mauricius sich auf Bitten der Komödianten nicht nur für das Zustandekommen der Vorstellungen einsetzte, sondern, indem er das Vorspiel zu dem Lustspiel „De malle wedding, of gierige Geeraard“ von Nil Volentibus Arduum²⁾ für die Eröffnungsvorstellung umarbeitete, half er ihnen auch praktisch, den Weg zum Hamburger Theaterpublikum zu finden. Man fürchtete weitere Schwierigkeiten hinsichtlich des Verstehens des holländischen Idioms, die sich später tatsächlich einstellten, und Mauricius, der die Vorrede sicherlich mitredigiert und die deutsche Uebersetzung verfertigt hat, war bestrebt etwaige Bedenken dieser Art im Publikum zu zerstreuen. Wir gehen nun an Hand des Originaldruckes vor und geben die deutsche Uebersetzung:

S. 3 „Vorspiel / zur Oefnung / des / Holländischen Schau-
 Platzes / in Hamburg / zur Ehre / Eines Hoch- Edlen und /
 Hoch-Weisen Raths, / benebst / der Dancksagung nach dem
 Spiel, / Tros Tyriusque mihi nul / lo discrimine agetur. /
 Virg. Aeneid. I.“

S. 4 (Dasselbe holländisch³⁾)

¹⁾ Amst. 1753. S. 259.

²⁾ Vgl. unten S. 228 ff.

³⁾ In dem Ex. der Leidener Bibl. folgt noch nach diesem Titel: „Per Haec Ad Altiora. Te Hamburg, Gedrukt voor de Liefhebbers 1740“.

S. 5 Voorrede (holländisch)

S. 6 Vorrede. / Eine Compagnie Holländischer Comoedianten, welche herstammen von der alten berühmten Compagnie von Ryndorp und Noseman, hat lange Jahre das Glück gehabt, zu Leiden, Utrecht, 's Gravenhaag, und anderen vornehmen Oertern in Niederlanden, ein Genügen zu geben. Nachdem diesselbe allezeit viel Ruhm hat gehört von dieser mächtigen und grossen Stadt, welche mit den Niederlanden wegen den Kauffhandel, Schiffahrt und anderen Verbindungen, eine so grosse Connexion hat, so hat dieselbe Lust bekommen, sich die Ehre zu geben, und hier herüber zu kommen. Vornehmlich seyn sie durch die Fusstapfen ihrer Vorfahren hierzu angemütigt worden, als welche über eine grosse dreissig Jahr her, in dieser Stadt und noch höher nach Norden zu liegenden Oertern, mit Zujauchzung und Nutzen lange gespielt haben. Niemand hat zu derselben Zeit geklagt, dass das Holländische schwer zu verstehen wäre! Und so man die Gutheit und Gedult beliebt zu haben, um solches nur etwan zwey oder dreymal zu probiren, so wird die Erfahrung lehren, dasz diese zwei Sprachen so viel nicht unterschieden seyn, als man sich vorgestellt. Die Compagnie hat geurtheilet, ihrer Pflicht zu seyn, ein Zeichen tiefer Ehrfurcht an die Hohe Obrigkeit dieser Stadt zu geben, und sie hat das Glück gehabt, dass ein vornehmer Holländischer Herr, der vor diese Stadt viel Achtung und Geneigtheit hat, wohl hat wollen die Gutheit haben, um derselben dieses Vorspiel an die Hand zu geben, und dasjenige, was sich hierher schickt, selbst aufzustellen" ¹⁾.

S. 7 Vertoners. (holländisch)

Personen. / Jupiter, Der oeberste unter den Göttern / Andere Götter / Melpomene / Thalia / Polyhymnia / Andere Sang-Göttinnen / Mercurius, der Gott der Kaufmanschaft und Gesandt der Götter / Der Neid, getraut mit Momus / Momus, getraut mit dem Neid / Momusculus Momulinellus, die Söhngen des Momi und des Neids / Apollo, der Gott der Dichtkunst. /

Der Schau-Platz bildet den Gesang- Berg ab, benebst den Himmel in der Aussicht."

S. 8 Eerste Tooneel."

Es folgt auf den Seiten 8—24 das Vorspiel in holländischer Sprache, das in allegorischer Form Kunst- und Sprachfragen behandelt und den Geist und Fleiss der Hansestadt preisend, auf das zu eröffnende Gastspiel hinzielt ²⁾.

¹⁾ „ein vorn. Holl. Herr" mit Rotstift unterstrichen und handschriftliche Bemerkung: „Mauritius, holländischer Resident".

²⁾ Siehe auch Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, Hamb. 1894. S. 178 f.

- S.25 „Danksegging / na het Spel /” (Apollo erscheint in einer Wolke umgeben von den Spielern. Die Verse bringen den Dank der Schauspieler an Obrigkeit und Publikum zum Ausdruck.)
 „Dans van Polyhymnia. / Einde. /”

Anschliessend an dieses Vorspiel wurde Schouwenberghs „Sigmundus, Prince van Poolen” gegeben, doch ist hiervon kein Zettel erhalten ¹⁾. An welchem Tage diese Eröffnungsvorstellung stattfand, wissen wir nicht, vermutlich jedoch am 27. oder 28. August, da der erste Komödientzettel auf den 29. August lautet:

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung, / werden heute, / die Hoch-Fürstliche Hessen-Casselsche und neu an- / gekommene Holländische / Comoedianten / Zum ersten mahl / mit einer recht lustigen Holländischen Comoedie aufwarten, / genannt: / *Die veränderliche und doch am Ende standhafte Geliebte.* / Und wird diese Action durch zwey Verthonungen vor / hero präsentiret. /”

(Es folgt das Personenverzeichnis)

„Zwischen der Action wird eine Holländische Tänzterin sich besonders zu rekommeniren suchen. Den Beschluss aber macht eine Teutsche Nach-Comödie, / genannt / *Die köstliche Lächerlichkeit.* /

Der Schau-Platz ist in der Fulentwiet. Der Anfang ist präcise um 5. Uhr. Die Person zahlt auf den ersten Platz 1. Marck-Lübisch; Auf den zweyten 8 Schilling, und auf den dritten 4 Schilling.

N.B. Es dienet zur gehorsamsten Nachricht, dass der Anfang wird präcise observiret werden, weilen die Holländische Comödien ohnmöglich können abgekürtzet werden. / Montag, den 29. Augusti, 1740.”

Spatzier hatte sich also klugerweise mit einer deutschen Truppe, den Hoch-Fürstlichen Hessen-Casselschen Komödianten unter dem Prinzipal J. G. Stoll verbunden und zwar in der Weise, dass in einer Vorstellung beide Truppen zu Wort kamen. Entweder bestritt die holländische Truppe das Hauptstück und die deutsche das Nachspiel oder umgekehrt. Gespielt wurde in der Neustädter Fuhlentwiete, „in der bekannten Comödien-Bude”. Was nun das am 29. August gespielte holländische Hauptstück „*Die veränderliche und doch am Ende standhafte Geliebte*”

¹⁾ Angabe von Worp II, S. 247.

anbetrifft, so hat man bisher das Original nicht feststellen können. Merkwürdigerweise ist der erste Zettel der einzige, auf dem *nur* der veränderte deutsche Titel angegeben ist ¹⁾. Es handelt sich um die Komödie „Veranderlijk geval of standvastige liefde“ von Dirk Heynck. Die erste Ausgabe erschien 1663 bei Jacob Lescaijle in Amsterdam ²⁾. Das Stück war eine der erfolgreichsten Komödien der Amsterdamer Schouwburg, was die Tatsache, dass es noch fast hundert Jahre später auf dem Spielplan der Holländer in Hamburg erscheint, bekräftigt. Der Verfasser erklärt in der Vorrede, die Prosaübersetzung aus dem Spanischen sei für ihn von Barokus angefertigt worden. Die Szene ist Neapel, die Personen tragen spanische Namen, der „gracioso“ heisst Mengo, ein Bauer und Diener. Der Text wurde auf den holländischen Geschmack zugeschnitten. Das spanische Urbild hat auch van Praag nicht feststellen können ³⁾. Nach Boltens Meinung ist das Stück identisch mit dem „Veränderlichen Glück“ auf Veltens Repertoire 1690 ⁴⁾.

31. A u g u s t: „eine gantz neue Römische Action, in Holländischer Sprache / De doodelijke Minnenijd, / oder: Die beneidete Liebe. / Und werden heute extraordinäre schöne Kleider zum Vorschein kommen. /“ Das ist Willem van der Hoevens Trauerspiel, das die Liebe der römischen Prinzessin Octavia zu dem Feldherrn Claudius, ihre Intriguen gegen dessen Geliebte Porcia, und ihren Selbstmord zum Vorwurf hat ⁵⁾. Worp will das Stück aus dem Französischen herleiten ⁶⁾.

1. S e p t e m b e r: Wiederum eine ganz neue römische Aktion „De gekroonde na haar Dood, tot koninginne / van Portugal, / Vercierd met een Praalbedde van Agnes. / oder: Die nach ihrem Tod gecrönte Königin / von Portugal, . . .“ Dieses Stück ist nach Luis Vélez de Guevaras „Reinar después de morir“ ver-

¹⁾ Die Anmerkungen von Heitmüller zu dem Repertoire von 1740/41 sind ohne jede Kenntnis holländischer Kataloge und Dramendrucke geschrieben und unter aller Kritik. Schwering (S. 47—63) und Worp (II, S. 247 f) waren bemüht, die Stücke richtiger zu bestimmen und zu analysieren, ein Bestreben, das hier noch fortgesetzt werden soll. Die Titel werden in chronologischer Reihenfolge behandelt, z. T. ausführlich im zweiten Teil dieser Untersuchung.

²⁾ Ausgaben von 1697 und 1733 in der Stadtbibl. Breslau.

³⁾ a. a. O. S. 256 f.

⁴⁾ Persönliche Mitteilung. Vgl. auch S. 189.

⁵⁾ Spätere Drucke 1733/43/82.

⁶⁾ Vgl. Worp II, S. 139.

fasst ¹⁾. Es erschienen in Holland zwei Dramen unter diesem Titel, beide in Amsterdam 1701. Das erste ist eine Uebersetzung von van Heulen ²⁾, und wird als das erfolgreichere (noch 1853 auf dem Spielplan der Amsterdamer Schouwburg) höchstwahrscheinlich in Hamburg gespielt worden sein. Das zweite ist eine Bearbeitung (vielleicht sogar nach einer französischen Version) der Gesellschaft Constantia et Labore. Die Personennamen sind hier französisiert und ganze Szenen weggelassen ³⁾. Das Drama wurde in Hamburg als Vorstück geboten. Am selben Tage ging auch eine holländische Nachkomödie in Szene: „Den Beschluss macht eine lustige Holländische Nach-Comödie /, genannt: / Wagt me voor dat Laantje. / Worinnen gesungen und getantzet wird.“ Es ist eine Klucht von W. den Elger (Rotterdam 1698, 1708, 1735 u.o.J.) nach dem Französischen des J. F. Regnard (*Attendez moy sous l'orme*, 1694) ⁴⁾. Es ist nicht klar, ob die beiden Schauspielertruppen nun bis zum 5. September pausiert haben, oder ob Zettel verloren gegangen sind.

Am 5. September führen die deutschen Komödianten das Hauptstück auf ⁵⁾. Als holländisches Nachstück geht die Klucht „Duifje en Snaphaan Oder: / Die bedrooge Jan Hen.“ (1680) von Jan Baptista von Fornenbergh in Szene, die auch in der Amsterdamer Schouwburg zu den beliebtesten Possen zählte und fünf Jahre früher schon von der Neuberin gespielt wurde.

6. September: Als Vorstück „Don Quichot, / auf der Hochzeit von Kamacho“. / Ein Lustspiel von Pieter Langendijk: „Don Quichot op de bruiloft van Kamacho“ (Amsterdam 1712) ⁶⁾. In der Vorrede wundert sich der Verfasser, dass der spanische Don Quichotte (also des Cervantes) so wenig dramatisch bearbeitet ist. Langendijk behandelt zwar eine Episode aus dem Werk des Cervantes, hat aber mit grosser dichterischer Freiheit geschaltet und viel Eigenes hinzugetan. Worp bemerkt, das Lustspiel hätte grossen Beifall gefunden, wohl weniger durch die Person des Ritters von der traurigen Gestalt allein, als durch die

¹⁾ Zum Inhalt dieses Inez (Agnes) de Castro-Dramas vgl. Schwering S. 48 f.

²⁾ Bei J. Lescaillje Amst. Neudrucke 1733, 1740.

³⁾ v. Praag S. 78 f.

⁴⁾ Worp II, S. 125. Vgl. v. Vloten, III, S. 287.

⁵⁾ Die deutschen Titel anzuführen, erübrigt sich wohl, vgl. Heitmüller.

⁶⁾ 2. Druck! (auch Staatsbibl. Berlin). Sehr oft neugedruckt und heute noch gespielt. Ueber die Bühnenbilder der Amsterdamer Schouwburg vgl. S. 141.

feingezeichneten Nebenfiguren, die Lustigkeit und den guten Humor, die das ganze Stück auszeichnen ¹⁾).

7. S e p t e m b e r: Ein holländisches Nachspiel „Het Amsterdamsche Koffyhuys, / oder: / Das Amsterdamer Coffee-Haus. / und wird dieses Stück besonders recommendiret, wel- / ches hoffentlich viel Approbation finden wird. /” „t Koffiehuys” (Amsterdam 1712, 1715, 1734) ²⁾ ist eine sehr schwache Klucht von W. van der Hoeven, die sich nichtsdestoweniger eine Zeit lang auf der holländischen Bühne gehalten hat.

8. S e p t e m b e r: „Tertuffe / of / Schynheylige Bedrieger, / Oder: / Der scheinheilge Betrieger. / Aus dem Frantzösischen übersetzt /.” Von diesem als Hauptteil gebotenen Stück existiert ein einziger Druck: Nulla Quies, Haag 1733, der Jacob van Rijndorp als Verfasser angibt: „Tertuffe of Schynheiliger Bedrieger. Blyspel”. Es fand sich aber nur in Rijndorps (der es 1713 spielte) Nachlass, und dürfte eine Bearbeitung des Molièreschen Lustspiels ³⁾ von Floris Groen sein ⁴⁾).

9. S e p t e m b e r gelangt wieder ein lustiges holländisches Nachspiel „Broershart, / Oder: / Das lächerliche Duell. /” zur Aufführung: Die Klucht „Broershart” von A. B. de Leeuw (Amst. 1668) — nicht von v. d. Hoeven wie Schwering meint ⁵⁾, ist aus dem Französischen entlehnt.

Am 16. S e p t e m b e r, nach siebentägiger Unterbrechung, wird als Hauptaktion von den Holländern eine „wohl elaborirte” Komödie vorgestellt: „Genannt: / Gysebrecht von Aemstel, / Oder: / Die Ueberwindung von Am- / sterdam, und Vertilgung der Kirchen, / Klöster, und Casteelen. / Mit einer kunst-reichen Präsentation vermischt. /” Natürlich haben wir hier Vondels „Gysbreght van Aemstel” (1638) vor uns, das auf der Amsterdamer Schouwburg immer wiederkehrende vaterländische Stück des grossen Dichters.

20. S e p t e m b e r: Vorstück „Die standvastige Geneveva, / ofte: / Herstelde Oonnoselheyt, / Oder: / Die beschützte Unschuld / in der verfolgten Geneveva, Pfaltz-Gräfin / von Trier. /” ⁶⁾ Es ist

¹⁾ Worp II, S. 193.

²⁾ Auszug bei v. Vloten a.a.O. III, S. 307.

³⁾ Vgl. die Begründung von Kossmann I, S. 174 f.

⁴⁾ Auch 1735 in Hamburg von der Neuberin gespielt.

⁵⁾ a.a.O. S. 55.

⁶⁾ Faksimile im Titelbild. Vgl. S. 189 ff.

das bekannte Stück des flämischen Dichters A. F. Wouters, das unter dem Titel „De heyilige Genoveva ofte herkende onnooselheyt“, 1664 entstanden, zwei Jahre später unter dem anderen Titel in Amsterdam gedruckt und gespielt und sehr häufig neu aufgelegt worden ist.

Am 21. 23. und 27. September wurden holländische Nachkomödien gegeben, doch enthalten die Zettel keine Titelanlagen. Wir werden sehen, welche Stücke hier möglicherweise gespielt worden sein können. Am 22. und 26. September bestritten die Holländer den Hauptteil.

22. September: „Crelis Louwen, / Of: / Alexander de Groote / op het Poetenmaal / Oder: / Der eingebildete Alexander Magnus. / In dieser Bourlesque wird zu sehen seyn, die lächerliche Crönung von Crelis Louvven, oder des vermeinten Alexander Magni. Auch werden verschiedene Tänzze, nebst ein Ballet von 10 Personen, vorgestellet werden. / N.B. Diese Action ist gantz neu /.“ Diese letzte Bemerkung war etwas übertrieben, denn das „kluchtig Blyspel“ von Pieter Langendijk erschien schon 1712 in Amsterdam ¹⁾. Es hat zum Grundmotiv die Erzählung vom erwachten Schläfer aus 1001 Nacht, das in den Literaturen aller Zeiten und Völker immer wiederkehrt. Dieselbe Anekdote nur mit anderen Personen und Umständen liegt den holländischen Kluchten „Pots van Kees Krollen Harthog van Pierlepom“ (1649) von einem unbekanntem Verfasser und „Dronkken Hansje“ (1657) von M. Fockens zu Grunde ²⁾. Mit der Komödie „Huwelijk van den grooten Alexander“ von B. van Velsen hat Langendijks Lustspiel — im Gegensatz zu Heitmüllers Meinung — nicht das Geringste gemeinsam. Das Stück feierte nach Schlösser ³⁾ noch 1767 auf dem Hamburgischen Nationaltheater als „Claus Lustig“ seine einmalige Auferstehung.

26. September: „Ein Holländisches Schau- Spiel / Genannt: / De Tovereyen van Armida, / Of: / Het Belaegerte Je-

¹⁾ Neuausgaben 1721, 30, 40 (2), 89, 1808 usf. Worp II, S. 194 nimmt als Jahr des ersten Drucks 1715 an, doch findet sich auf der Amsterdamer Univers.-Bibl. eine frühere Ausgabe von 1712. — Inhalt ausführlich nach Jonckbloet bei Schwering S. 53 f.

²⁾ Shakespeare benutzte das Motiv in dem Vorspiel zur „Widerspenstigen Zählung“. Eine Bearbeitung findet sich in Percys Reliquies of ancient English Poetry (danach die neue Oper „Sly“ von Wolff-Ferrari-Forzano). Hauptmanns Scherzspiel „Schluck und Jau“ hat die gleichen Personen und Begebenheiten wie die holländische Klucht „Pots van Kees Krollen.“ Ueber das Vorkommen in älteren Literaturdenkmälern vgl. Worp I. S. 451, Anm. 2; Niessen: Rheinisches Puppenspiel.

³⁾ Euphorion IV, S. 823.

rusalem, / Oder: / Die Zaubereyen von Armida, / und / Die Belagerung von Jerusalem. / Worinnen zum Vorschein kommen: 1. Luft, Mond und Sterne. 2. Ein Himmel. 3. Eine See. 4. Ein Tisch, so öffentlich versinkt. 5. Ein Galgen, woran der Diener von Reinout hängt; und mehr andere Maschinen. /” Die schon im Zusammenhang mit der Truppe Perera behandelten „Toverijen van Armida” haben zum Verfasser Adriaan Peys. Ausgaben von 1695 und 1751. Es bestehen aber auch ein „Korte Inhoud” vom Jahre 1683 und eine Bearbeitung (sehr verkürzt) von Floris Groen (1699)¹⁾. Wenn das früheste Jahr stimmt, wäre das Trauerspiel noch vor Quinaults „Armide” (1686) entstanden, die mit jenem nur den Stoff gemein hat²⁾. Schwering verwechselt das Stück mit der Fortsetzung von Jan Pluymer „Reinout in het betoverde hof; zynde het Gevolg van Armida” (1697). Beide Dramen lehnen sich an Tassos Epos „La Gerusalemme liberata” an³⁾. Das Peyssche Stück gehört zur Kategorie der nachklassischen Trauerspiele „met Kunst- en Vliegwerken.”

Mit dem Nachspiel am 27. September scheinen die Vorstellungen der Holländer aufgehört zu haben. Worp⁴⁾ hat nun nach den in poetische Form gekleideten Angaben des Vorspiels festgestellt, dass sie noch folgende Stücke aufzuführen versprochen: 1. „Agrippa, Koning van Alba”. Es existieren zwei Stücke mit diesem Titel: „Agrippa, Koning van Alba, of de valsche Tiberinus” (Amsterdam 1669) von H. de Graef und „Agrippa, Koning van Alba, anders de gewaande Tiberinus” (Amsterdam 1677) von N.V.A. Beides sind Uebersetzungen oder Bearbeitungen von Quinaults Drama „Agrippa, ou le faux Tibérianus” (1661). Es ist naturgemäss schwer zu entscheiden, welches dieser Stücke — wenn überhaupt — in Hamburg gespielt worden ist.

2. „Het Huwelijk van Orondates en Statira”. Von diesem wahrscheinlich nach Magnons „Le Mariage d’Orondate et de Statira” (1648) bearbeiteten Stück haben wir ebenfalls zwei Fassungen, eine von Joan Blasius und eine von D. Lingelbach (N.V.A.), beide Amsterdam 1670, von denen die letzte den häu-

¹⁾ Vgl. Kossmann I, S. 172.

²⁾ Worp I, S. 353. Die Hamburger Oper (in der Sammlung der Hamb. U.-u. St. bibl. Nr. 64) „Armida / In einem Singe-Spiel / Auff Dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt. / Im Jahr 1695. /”, Musik von Pallavicini, beruht auf einem italienischen Text des gleichen Stoffes.

³⁾ Worp I, S. 353.

⁴⁾ II, S. 247 Anm. 2.

figen Auflagen nach zu urteilen die erfolgreichere gewesen ist. Eine von ihnen war schon drei Jahre vor dem ersten Druck von Fornenbergh in Stockholm gespielt worden ¹⁾.

3. „De gelijke twelingen“. „Kluchtig blyspel uit de Menéchen van Plautus getrokken“ von Nil Volentibus Arduum (Amsterdam 1670). Ausser den Mitgliedern von N.V.A. bearbeitete Joan Blasius im selben Jahr die „Menaechmi“ des Plautus unter dem Titel „Dubbel en Enkkel“, fünf Jahre später Wouters als „De twee ghelycke schippers“. Worp bemerkt über die Fassung von N.V.A., dass sie wohl die beste Komödie jener Zeit war ²⁾. „Het is eene der beste bewerkingen eener Plautinische comedie, die wy bezitten, en verdient eenigzins uitvoerig ontleed te worden.“ Worp gibt dann den Inhalt und Vergleiche mit dem lateinischen Original ³⁾.

4. „De minnenijdige van haar zelve“, Lustspiel von P. de la Croix nach Boisroberts „La Jalouse d'elle mesme“ (1647), (Amsterdam 1678).

5. „De sipier van zich zelve“. Dieses Lustspiel von Pieter van Geleyn (Amsterdam 1678) ist eine Uebersetzung von Thomas Corneilles „Le Geolier de soi-même, ou Jodelet Prince“ (1655), das wiederum auf Calderons „El alcaide de si mismo“ zurückgeht ⁴⁾. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede, er habe das Stück „uit Fransche in Nederduitsche vaerzen gebragt“. Es spielt am Hof von Neapel. Ein Bauer wird in den Kleidern des Prinzen von Sizilien auf das Schloss gebracht, das dieser als Gouverneur unerkannt verwaltet, und stiftet Frieden und einen Hochzeitsbund zwischen den Häusern von Neapel und Sizilien. Das Stück kann insofern ein besonderes Interesse beanspruchen,

¹⁾ Eine merkwürdige deutsche Behandlung des Statira-Stoffes findet sich unter den Schriften des Leipziger Magisters Christoph Kormart (Wilhelm Johannes: Christophorus Kormart als Uebersetzer französischer und holländischer Dramen. Diss. Berlin 1892, S. 11): „Die Aller-Durchlauchtigste Kayserin Statira oder Cassandra, Mit Persianisch-Griechisch-Scyth- und Amazonischen Staats- und Liebes- Geschichten, Welche sich unter des Darius und Grossen Alexanders bestrittenen Regierung begeben, Neben vielen schönen Kupffern Aus dem Französischen und Holländischen ins Teutsche übersetzt von Christoff Kormarten. J.U.D. Leipzig, In Verlegung Joh. Friedrich Gleditschens, Druckts Christian Götz, MDCLXXXV. — II. Teil, 1702. IV. und V. Teil 1707.“ Danach scheint neben dem Stück auch eine holländische Prosabeschreibung des historischen Stoffes bestanden zu haben.

²⁾ Ausgaben 1670, 77, 82, 1785.

³⁾ Worp in der „Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde, VIII (1888), S. 101—112.

⁴⁾ J. te Winkel in Tijdschr. v. Ned. T. en Letterk. I, 1881, S. 110.

als es wie auch die deutsche Fassung häufig mit Scarrons „Le gardien de soi même“ verwechselt worden ist ¹⁾. Scarrons Stück ist allerdings auch eine Bearbeitung nach Calderon. Den gleichen Stoff hat die italienische Stegreifkomödie „Arlecchino creduto principe“ ²⁾. Der Text der Hamburger Oper „Sein selbst Gefangener (oder der närrische Prinz Jodelet)“ ³⁾ stimmt mit dem Text des Corneilleschen Stückes überein. Daraus, bemerkt Richter, könne man noch nicht schliessen, dass auch die von Elenson am 25. August 1680 in Bevern aufgeführte „Lustige Comoedia, wie sie einen närrischen Menschen vor einen Prinzen ansehen“ ⁴⁾ und das von Velten 1684 in Dresden und 1690 in Torgau gegebene Stück ⁵⁾ auf Corneille zurückgingen. Es wurde nun festgestellt, dass die Truppe des Joh. Kasp. Haak, von der man annehmen kann, dass die das Manuskript Veltens besass, das Stück am 30. Juli 1720 in Hamburg spielte ⁶⁾. Inhaltsangabe und Personenverzeichnis stimmen jedenfalls zu der Oper von 1680 ⁷⁾.

Dagegen mögen der „Jodelet“ 1679 von Paulsen und „Der in seinen Herrn verkleidete Diener namens Jodelet“ 1683 von etlichen Hofkomödianten in Dresden gespielt ⁸⁾, auf ein ganz anderes Werk von Scarron „Jodelet où le maître valet“ zurückgehen ⁹⁾. Zu der Frage, ob wir es bei dem Operntext und den Vel-

¹⁾ So von Heine: Joh. Velten S. 31, Berth. Litzmann: Joh. Velten, Legende und Geschichte, o.O.u.J., S. 62, berichtigt von W. Richter: Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670 (Berlin 1910).

²⁾ Heine a.a.O. S. 32.

³⁾ Hbg. Opersammlung No. 14, 1680. Musik von J. W. Franck, Text von Hintze, von Matsen versifiziert, erneuert 1726.

⁴⁾ Paul Zimmermann: Jahrbuch des Gesch. vereins f. d. Herzogt. Braunschweig. Wolfenbüttel 1904, S. 138.

⁵⁾ Heine a.a.O. S. 58, 60.

⁶⁾ Veltheims Komödienzettel von 1719 (rectius 1720). Hbg. U.-u. Stadtbibl. KD III, 90 fol.: „Sein selbst eigener Kercker-Meister, / Oder / Arlequin, ein Printz wieder seinen Willen. /

⁷⁾ Bolte in Herrigs Archiv 82 (1889), S. 123 stellt weiter fest, dass in Moskau eine deutsche Truppe „Prinz Pickelhering oder Jodelet durch sich selbst verhaftet“ vor Peter dem Grossen spielte.

Auch der Titel im Weimarer Verzeichnis von Meissner (Shakespeare-Jahrbuch XIX, S. 145, No. 2) weist auf die Oper: „Der sein selbst Eigener gefangenenmeister printz fedrig von sicillien an den königs von Neapolis landschafft in einen schloss. Die beiden verheirateten prinzessinen von Neapel an die 2 prinzen von sizillien. Der fir prinz fedrig gehaltene pickelhering“. Dagegen steht das hierzu herangeholte Lustspiel „Der betrügliche doch betrogene Federigo“ (Gottsched, Nöth. Vorrat I, S. 253) wohl nicht damit im Zusammenhang.

⁸⁾ Fürstenau: Zur Gesch. der Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurf. v. Sachsen. Dresden 1861, I. S. 254, 271.

⁹⁾ Bolte Archiv 82, S. 123.

tenschen Stücken mit einer Uebersetzung aus dem Französischen oder aus dem Holländischen zu tun haben, ist von entscheidendem Gewicht, die Tatsache, dass das französische Lustspiel eher nach Deutschland als nach Holland gelangte. Denn Christoph Kormart übersetzte schon vor 1669 ein Stück „Sein selbst eigener Gefangener“, als die holländische Fassung noch gar nicht erschienen war ¹⁾.

Die letzten drei behandelten Stücke (De gelijke twelingen, De minnenijdige van haar zelve und De sipier van zich zelve) können als „lustige Nachkomödien“ vielleicht für die Tage eingesetzt werden, an denen auf den Zetteln die Titel fehlen. Ob die beiden ersten Stücke fallen gelassen oder noch nach dem 27. Sept. gespielt wurden, lässt sich nicht entscheiden. Schon auf dem Zettel vom 27. September wird bei der Ankündigung des deutschen Stückes bemerkt: „NB. Hierbey wird gehorsamst avisiret, dass nicht allein die hiesige Compagnie durch fremde allhier angekommene Acteurs um ein merckliches vermehret, sondern auch der ganze Schau-Platz auf einen anderen und divertisantern Fuss wird gesetzt werden . . .“. Die Zusammenarbeit der deutschen und holländischen Truppen hatte sich anscheinend nicht zu beiderseitiger Zufriedenheit gestaltet, und die Holländer zogen es vor, den Schauplatz zu räumen. Spätestens am 3. Oktober brachen sie ihre Vorstellungen ab, da auf dem Zettel vom 4. Oktober nur noch die „Hoch-Fürstliche Hessen-Kasselsche privilegirte Hof-Acteurs“ figurieren und wie auch am 5. Oktober obigen Passus in entsprechend abgeänderter Form wiederholen. Sie geben weiter ihre „wohlelaborirten Haupt- und Staatsaktionen“ und Harlekinaden ²⁾.

Zur Frage, wohin sich Spatziers Truppe von Hamburg aus gewandt hat, bieten sich uns in den Ortsgeschichten keine Anhaltspunkte. Möglicherweise sind die Schauspieler in jene Städte gezogen, in denen ihre Vorfahren „mèt applaudissement en voordeel“ gespielt hatten, also nach Lübeck, Kiel und Danzig. Wenn sie schon in Hamburg zu kämpfen hatten, kann man sich nicht denken, dass sie hier erfolgreicher waren. Die Nachfahren ihrer vor 200 Jahren eingewanderten Landsleute waren bereits völlig

¹⁾ Johannes a. a. O. S. 5.

²⁾ In Berichtigung Schwerings S. 55: Nicht die holländische, sondern die deutsche Truppe führte Corneilles „Cid“ auf.

deutsch geworden. Von ihnen konnten sie keine besondere Unterstützung erwarten. In den ersten Tagen des neuen Jahres kehrten sie in die Hansestadt zurück. — Ein kritisches Wort noch zu dem Spielplan ihres ersten zweimonatigen Hamburger Gastspiels. Schlösser hat in der Besprechung von Schwerings Arbeit ¹⁾ gerügt, dass dieser sich jedes Urteils über den Wert des Repertoires von 1740 enthalten hätte. Schlösser erscheint es geradezu kläglich; all das hätte Rijndorp 40 Jahre zuvor auch schon bieten können. Vergleiche man damit den Spielplan der Neuberin, die von Gottsched trefflich ausgerüstet, bereits ein Jahr früher in Hamburg erschienen war (sic), so könne kein Zweifel sein, wem der Preis zuzuerkennen sei. Dies vernichtende Urteil muss zum mindesten stark gemildert werden. Einige Trauerspiele der klassischen und nachklassischen Periode dürften sicher die Güte der von der Neuberin gegebenen Stücke erreichen. Der sehr guten Posse von Fornenbergh und den Lustspielen von Langendijk, (die noch gar nicht geschrieben waren, als Rijndorp in Deutschland auftrat), kam durch ihr Nationalkolorit eine besondere Bedeutung zu. Die holländische „Genoveva“ war bereits von 70 Jahren in den Spielplan der deutschen Wanderbühne eingegangen und wirkte immer noch. Leeuws „Broershert“ hatte anscheinend einen solchen Erfolg, dass sich Uhlich acht Jahre später entschloss, das Stückchen als „Der Hausknecht oder der lächerliche Kampf“ zu übersetzen ²⁾. Dass in dem Spielplan die Entlehnungen aus dem Spanischen und Französischen (sogar ohne Angabe der Originale) überwogen, ist richtig, aber veraltet war er darum nicht. Und wenn man bedenkt, dass die Lustspiele Langendijks heute noch geniessbar sind, so ist es ungerecht, das Repertoire als durchaus kläglich und wertlos zu bezeichnen. Zudem legten, während die Stollische Truppe mit Harlekinaden billige Triumpfe feierte, die Holländer besonderen Wert auf „artige“ Balletteinlagen und trickreiche Ausstattung.

1741

Anfang Januar eröffnete die Spatziersche Gesellschaft ihr zweites Gastspiel in Hamburg, das sich bis in den Juni hinzog. Vom 5. Januar ist folgender Zettel erhalten:

¹⁾ Euphorion IV, S. 819 ff.

²⁾ Siehe unten S. 252.

„Donnerstag, den 5. Januarii, 1741. / Mit Erlaubnisz einer Hohen Obrigkeit / su'llen / De Hollandsche / Tooneelspeelers / vorstellen / Krelis Louwen / of / Alexander De Grootte, / op het Poeëten maal, / Oder; / Der vermeinte / Alexander Magnus, / auf das Poetenmahl. / Ein durch und durch lustiges Stück, welches schon einmahl vorgestellet, / und von edermann sehr approbiret geworden ist. Es wird mit lustiges Singen und künstlich Tantzen aufgezieret werden. /

Nach dasselbige / Den Huuwelyken Staat, / Oder: / Den Ehe-Stand. / Ein berühmtes Nachspiel. / Personen im Vorspiel: /" (folgt Personenverzeichnis und Szenenangabe).

„Der Schauplatz ist in der Neustadt in der Fulentwiet, in der bekannten Comödien-Bude, und gibt die Person auf den ersten Platz 1 Marck Lübsch, auf den andern 8 Schilling, u. auf den dritten Platz 4 Schilling. Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.

N.B. Es wird denen Dames und Herren, wie auch sonsten respektiven Liebhabern bekannt gemacht, das die Person in den Logen 2 Marckl. zahlet."

Das Langendijksche Stück scheint im September 1740 besonderen Beifall gefunden zu haben, da es jetzt wiederholt wird. Das Nachspiel „Den huwelyken staat" ist ein beliebtes „kluchtspel" von Pieter Bernagie (Amsterdam 1684), das auch hier mehrmals wiederholt wird.

Am 12. Januar erschien als Hauptstück wieder: „Tertuffe, / Oder: / Der Scheinheilige Betrieger /", diesmal mit der Bemerkung: „Gefolget nach das Frantzsche von Mr. Molière Tartuff" und zwar „auf Ersuchen von eine Vornehme und Ansehnliche Gesellschaft" nochmals vorgestellt. Als Nachspiel ging „Den huwelyken staat" in Szene, „welches auch schon einmahl vorgestellet (5. Jan.) und viel Approbation gefunden hat".

7. F e b r u a r. „Krispijn Medicijn / Oder: / Krispyn ein Medicus. / Aus dem Frantzösischen von Mr. Hauteroche Krispin Medicin. / Ein lustiges Stück, / Zwischen jeden Actus wird von Madame de Lille, als auch von die Jungfer van der Pals / künstlich getantzet werden. /" Das Stück (Amsterdam 1685)¹⁾ ist eine der vielen französischen Krispin-Komödien²⁾ und übersetzt von Pieter de la Croix. Für den literarischen Grad dieser Arbeit ist bezeichnend, dass er sie nach seinen eigenen Worten in der

¹⁾ Auszug bei v. Vloten a.a.O. III, S. 189 ff.

²⁾ Auch auf dem Rep. der Neuberin 1741 Leipzig (Reden-Esbeck S. 365).

Vorrede, in 5—6 Stunden in Reime gebracht hat. Nach diesem Vorspiel wurde am 7. Februar getanzt: „T Groot Ballet / van de Reus, / oder nach dem Frantzösischen genannt: / Fraieurs de Scaramouche, / Oder: / Die Betriegerey von Scaramouche. / Als Nachstück folgte: „Zum Beschluss / De gewaande Advocaat, / Oder: / Der vermeinte Advocat. /“, ein „kluchtspel“ von P. de la Croix (Amsterdam 1685), nach dem Französischen entweder des Scipion (L'Avocat Savetier 1670) oder des Rosimond (L'Avocat sans étude 1665) ¹⁾.

12. A p r i l „Eine berühmte Staats-Action / genannt: / Cinna / of / De Goedertierenheid van den / Keizer Augustus, / Oder: / Die Verräthereyen von Cinna, / Mit die Gütigkeit von den / Römischen Kayser Augustus. / Aus dem Frantzösischen von Mr. Corneille. / Von Nil Volentibus Arduum herausgegeben erschien 1683 in Amsterdam „Cinna. Treurspel, Uit het Fransch van de Heer Corneille“. Bauwens behauptet, diese Uebersetzung stamme nicht von A. Pels, sondern von Lodewijk Meijer ²⁾.

„Nach dasselbige / Pefroen / met het Schaapshooff / Oder: / Pefroen mit den Schaafenkopff. / Aus dem Frantzösischen, Le sot vange. /“ Das ist ein auch in Amsterdam gespieltes Kluchtspiel (1662) von Ysbrand Vincent, dem bekannten Mitglied der Gesellschaft N.V.A., und eine Bearbeitung von R. Poissons „Le sot vengé“ (1662) ³⁾.

A m 17. A p r i l ging als einziges Stück ⁴⁾ „De beklagelyke Dwang / of / De ongelukkige / Rozaura, / Oder: / Der klägliche Zwang / oder / Die unglückliche Rosaura. / Ein lustigendendes Spiel.“ / in Szene, von dem auch der Inhalt angegeben wird. Diese von Izaak Vos nach Lope de Vegas „La fuerza lastimosa“ gereimte Tragikomödie' erschien 1648 in Amsterdam.

18. A p r i l: „Jodelet / of / de knecht Meester, en de Meester / knecht, / Oder: / Der Diener Herr / oder / Der Herr Diener. / Ein durch und durch lustiges Spiel. /“ Das Stück von Johannes K. Commelijm (Amsterdam 1683) ⁵⁾ ist, wie dieser auch selbst betont, Scarrons „Jodelet ou le maître valet“ (1645), das wiederum

¹⁾ Worp II, S. 126.

²⁾ Bauwens a.a.O. S. 110—134.

³⁾ Auszug bei v. Vloten a.a.O. III, S. 136.

⁴⁾ Wie von nun an häufiger. Das übrige Programm wurde bald darauf von französischen Schauspielern bestritten.

⁵⁾ Auszug v. Vloten III, S. 182 f.

eine spanische Quelle hat: „Donde hay agravios no hay celos” (Madrid 1640) von Francisco Rojas Zorilla ¹⁾).

20. A p r i l: „De drie / koninklyke deelen / van Joseph. / Als / Joseph in Dothan, / in Egypten, / en Sophompanias, / of in 't / Hoff van Pharao. / (Die zwey ersten Theile von dem grossen Holländischen Poeten Vondel, das letzte aus dem / Lateinischen von Grotius. / Gezieret mit prächtigen Vorstellungen, sowohl im Voral Nachspiel. /” Die Vondelsche Joseph-Trilogie wurde bekanntlich in Amsterdam sowohl an mehreren wie an einem Abend gegeben, im letzten Fall wurden die einzelnen Teile gekürzt. Es ist wohl klar, dass an diesem Tage trotzdem kein lustiges Nachspiel mehr Platz hatte.

24. A p r i l ²⁾: „Het wederzyds / huuwelyksbedrog, / Zwischen ein kahler Gelderscher Edelmann und eine arme Utrechtsche Dame, / Oder: Der Betrug im Ehe-Stand. / Ein durch und durch lustiges Stück. / Lustspiel — nach einem holländischen Roman — von Langendijk (Amsterdam 1714) ³⁾.

25. A p r i l. Als Vorspiel: „Ein durch und durch lustiges Stück. / Genannt: / Arlequin, / gekroond tot Koning van Luilekkerland, / Oder: / Arlequin, / Gekrönt zum König von Schmarotzer-Land. /” Es gibt ein Lustspiel von H. van Halmael „De koning van Luilekkerland” (Amsterdam 1711). Es scheint, dass das Mitglied der Spatzierschen Truppe H. Grantham ⁴⁾ hierin eine Harlekinade eingeflochten hat ⁵⁾. — „Nach dasselbige / De belachchelyke / Hoofsche juffers, / Oder: / Die lächerlichen Hoff-Dames. / Ein lustiges Nachspiel. /” Eine Bearbeitung von Molières „Les Précieuses ridicules” (1659) durch P. de la Croix ⁶⁾. Der Druck Amsterdam 1685 hat weder eine Uebersetzer-, noch eine Verfasserangabe.

3. M a i: „De Wiskunstenaars / of / Het gevluichte / Juffer-

¹⁾ Boltes Annahme im Danziger Theater S. 121, No. 54, dass der 1679 und 1683 in Dresden gespielte „Jodelet” auf Th. Corneilles „Geolier de soi même” zurückzuführen sei, hat er selbst im Archiv 82, S. 124 berichtigt. Doch ist die holländische Fassung keine direkte Uebersetzung aus dem Spanischen. Richtig bei te Winkel a. a. O. I, S. 112, v. Praag a. a. O. S. 149, Schwering S. 62, Schlössers Behauptung (Euphorion V, S. 125), der Dresdener Jodelet (1679) sei von dem holländischen Lustspiel (1683) abhängig, ist natürlich unhaltbar.

²⁾ Worp II, S. 248 hat die Stücke vom 24. u. 25. April verwechselt.

³⁾ Vgl. Worp II, S. 194; Schwering S. 60.

⁴⁾ Siehe unten S. 132.

⁵⁾ Kein „Geisteskind Rijndorps”, wie Schwering S. 61 meint.

⁶⁾ van Loon a. a. O. behandelt sie nicht. Siehe aber Worp II, S. 123.

tje, / Ein durch und durch lustiges Stück. Oder: // Die lächerlichen Astrologen / und / Die entflozene Jungfer. / Worinn vorgestellt wird, der lächerliche Disput von die Astrologen. /" Klucht von Langendijk (1715) mit Anklängen an Molières „Femmes Savantes“ in den Charakteren der beiden Doktoren.

4. M a i: „Jan Klaassen, en Saartje Jans / of / de gewaande / Dienstmagd, / Oder: / Jan Classen / eine vermeinte Dienst-Magd. / Ein lustiges Stück. /" Das Lustspiel (Amsterdam 1682) ist der erste und beste Teil aus dem bekannten Jan-Klaaz-Zyklus von Thomas Asselijn: Jan Klaaz freit hierin um Zaartje Jans. Es war wohl der stärkste Lustspielerfolg des 17. Jahrhunderts, aber zugleich bei seinem Erscheinen heftig umstritten, da es angeblich höhnische Anspielungen auf einen aktuellen Vorfall enthielt 1).

9. M a i: „De gewaande Astrologist, / Oder: / Der vermeinte Astrologus. / Ein lustiges Stück. /" Dies ist eine zuerst 1710 in Amsterdam gedruckte Bearbeitung von Thomas Corneilles „Le feint astrologue“ (1648) durch P. A. de Huybert v. Cruymin-gen. Das französische Stück, dessen Urbild wiederum Calderons „El astrólogo fingido“ ist, wurde ferner von Barbara Ogier im „Don Ferdinand oft Spaenschen Sterrekijker (Antwerpen 1714) und von J. Elias als „De Starrekijker bij geval“ (1721) frei bearbeitet. Die Stücke „Krispijn Starrekijker“ von Jan Pluymer und „Den valschen Astrologant“ von J. F. Cammaert sind gänglich verschieden davon 2).

10. M a i: „De wanhebbelyke / Liefde, / Oder: / Die unge-reimte / und / Temperament der Liebe. / Ein durch und durch lustiges Stück. /" Dieses Kluchtspiel 1678 von Nil Volentibus Arduum nach Quinaults „Les Amants brouillés, ou la Mère coquette“ (1665) interessiert uns besonders durch die Vorrede des Druckes von 1704, die berichtet, dass das Stück auf Fornenberghs grossen Zügen „in de Nederlanden, Duitsland, Denemarck, Pryszen, Poolen (!) en Zweden“ gespielt worden sei 3). Das Stück wurde unter dem Titel „Die unanständige und ungeräumte Liebe“ schon 1738 und 1739 von der Neuberin in Hamburg gegeben 4).

12. M a i „Lubbert Lubbertze / Of de geadelde Boer, / Oder:

1) Inhalt bei Worp I, S. 430 f.

2) v. Praag a.a.O. S. 191 ff.

3) Die beiden darin erwähnten Schauspieler, die „in tweede huwelijk met elkanders dochters waren getrouwd“, waren natürlich Fornenbergh und Gillis Noozeman.

4) vgl. S. 250 f.

/ Der geadelte Bauer. / Ein lustiges Stück. / Aus dem Frantzösischen von Mr. Molière, George Dandin. /" In dem Amsterdamer Druck des Lustspiels von 1686 ist zwar Molière, doch kein Uebersetzer genannt. Die Meinungen sind geteilt, ob es M. van Breda oder P. de la Croix zuzuschreiben ist ¹⁾.

15. M a i: „Piramus en Thisbe / Oder: / Der betrogene Hertzog / von Pierlepon. / In das Hochdeutsche bekannt, unter dem Nahmen von / Peter Sequens, / Oder: / Der Comoedie, in der Comoedie. / Ein durch und durch lustiges Stück. /" Die sehr erfolgreiche „Kluchtighe tragoedie of den Hartog van Pierlepon" von M. Gramsbergen (Amsterdam 1650) ²⁾ ist weder direkt von Shakespeare (Zwischenspiel im „Sommernachtstraum") abhängig ³⁾, noch hat sie auf Gryphius eingewirkt ⁴⁾. Vielmehr erscheint das Rüpelspiel hier wieder in anderer Umrahmung als bei Shakespeare und Gryphius, und zwar in ähnlicher wie das Vorspiel zur „Zähmung der Widerspenstigen" ⁵⁾. Vermutlich gehen das deutsche und holl. Stück auf eine gemeinsame Quelle zurück, die wie Gaedertz ⁶⁾ bemerkt, „eine Entstellung von Shakespeares Interlude im Mittsommernachtstraum" dargestellt haben dürfte.

16. M a i: Wiederholung „Lubbert Lubbertze".

31. M a i: Wiederholung „Het wederzyds huwelyksbedrog".

1. J u n i: Vorspiel „De juffer Kapitein / Oder: / Die Jungfer Capitain. / Ein durch und durch lustiges Stück. / Aus dem Frantzösischen La Fille Capitain. /" Lustspiel von Philip Malfait de Jonge (Amsterdam 1707) nach Montfleury's „La fille capitaine" (1669). Schon 1706 hatte Malfait die Uebersetzung als „Krispyn Kapitein" herausgegeben, in der späteren Ausgabe übernimmt dann die Freundin Julia die Rolle Crispins. Der Druck von 1741

¹⁾ Worp II, S. 122 nennt Breda, ebenso van Loon a.a.O. S. 25 f, der auch seine Ansicht näher begründet.

²⁾ Exempl. von 1700 in der Hamb. Staatsbibl. mit kleinen Veränderungen unter dem Titel „Piramus en Thisbe of de bedrooge hartogh van Pierlepon".

³⁾ Kalfs gegenteilige Behauptung (Geschiedenis der Ned. Letterkunde V, S. 183) von einer „sehr freien Bearbeitung" ist haltlos. Möglich jedoch, dass Gramsbergen ein ähnliches Stück in einer Aufführung englischer Komödianten sah, wie ja Rist von einer solchen in Hamburg berichtet (Alleredelste Belustigung S. 88 ff.). Vgl. Worp I, S. 453, Anm. 1.

⁴⁾ Kollewijn hat im Archiv f. Lit. gesch. IX. S. 445 ff. die Verwandtschaftsfrage untersucht und die Inhalte angegeben. S. auch Creizenach: Engl. Komödianten S. XXXVII.

⁵⁾ Die zweiten Titel des hiermit verwandten „Pots van Kees Krollen, Hartog van Pierlepom" und des Stückes von Gramsbergen stimmen überein.

⁶⁾ Das niederdeutsche Schauspiel S. 179.

ist wieder wie der erste betitelt. 1707 übersetzte auch Frans Rijk das französische Stück unter dem Titel „De juffer Kapitein“. Er verlegte die Szene in das Haager Milieu ¹⁾. Montfleury's Stück wurde französisch 1724 in Hamburg als Zwischenspiel ²⁾, deutsch 1679 von Paulsen ³⁾ und 1684 von Velten in Dresden ⁴⁾, ferner 1741 von Wallerotty in Frankfurt gespielt ⁵⁾. Heines unmögliche These, die Jungfer Kapitain sei das holländische Kluchtspiel wird durch einen Blick auf dessen Entstehungsjahr entkräftet. Eine spätere Verdeutschung der „Fille Capitaine“ von A. H. Porsch aus dem 18. Jahrhundert befindet sich als Handschrift in Weimar ⁶⁾.

Als Nachspiel: „De gewaande Advocat“ (wie 7. Februar).

14. J u n i: Vorspiel „Huwelijken Staat“ (zum dritten Male!)

Nachspiel: „Likkepot, / Oder: / Lohn nach Arbeit. / Aus dem Frantzösischen bekannt: La Disgrace des Domestiques. / Ein durch und durch lustiges Stück. /“ „Loon naar werk“ (Amsterdam 1709), Kluchtspiel von Y. Vincent, ist eine Uebertragung von Chevaliers oben genanntem Stück (1662).

16. J u n i: „Het Beleg en ontzet / van de Stad Leiden, / Met de Wreedheden, die de Hartog van Alba in de Neederlanden gepleegd / heeft, in den jaare 1573, vercierd met verscheidene kunstrijke Vertooningen, Zin- / speelen de op de Universiteit, Vrijheid en de Vreede, waarin aangetoond wordt, / de beroemde Heldhaftigheid en Standvastigheid van de Beleegerde / Leidsche Burgers, / Oder: / Die belagerte und entsetzte Stadt Leiden, / mit die Grausamkeiten, die der Hertzog von Alba in die Niederlanden gethan hat, / in dem Jahr 1573. Aufgezieret mit verschiedene Kunstreiche Vorstellungen, Zinspie- / len auf die Universität, Freyheit und der Friede, worin angezeigt wird, die / berühmte Heldhaftigkeit und Standhafftigkeit von die belagerte / Leydi-

¹⁾ te Winkel, Tijdschrift I, S. 112. te Winkel und nach ihm Schwering S. 62 führen Montfleury's Komödie auf „La dama capitan“ der Gebr. Diego und José Figueroa y Cordoba zurück, doch Schlösser (Euphorion IV, S. 824 und F. W. Gotter, sein Leben und seine Werke Hbg., Lpg. 1894, S. 228) kommt durch eine Vergleichung der Inhalte des spanischen (Schack: Gesch. d. dram. Lit. u. Kunst in Span. III, S. 405 ff., Schaeffer, Ad.: Gesch. d. span. Nat. dramas II, S. 205) und französischen Stücks zum gegenteiligen Resultat.

²⁾ Bolte, Archiv 82, S. 124.

³⁾ Bolte, Danziger Theater, S. 120, No. 39.

⁴⁾ Heine: J. Velten S. 32, No. 30.

⁵⁾ Mentzel a.a.O. S. 451. Auch im Weimarer Verzeichnis (Sh. Jb. XIX, S. 147, No. 34) erwähnt.

⁶⁾ Bolte, Archiv 82. S. 102, Anm. 2.

sche Bürgers. /” Es handelt sich hier nicht um die beiden Spiele des flämischen Dichters Jacob van Zevecote: „Beleg van Leyden, treurspel” (1626) und „Ontzet van Leyden, Blij-eindich spel” (1630) ¹⁾. Vielmehr ist es Reynier de Bonts einabendliches Werk, das in dem ersten Druck von 1646 (Leiden) den Titel führt: „Belegering ende Ontsetting der stad Leyden, gheschiedt in den jare 1574, beginnend den 27 sten May ende eynde den 3 den Octobris daeraenvolgende, seer levendigh afghebeeldt door Reinerius Bontius, treur-bly-eynde-spel” ²⁾.

Die zu Rat gezogene Ausgabe von 1729 (Amsterdam 1729, den laatsten druk) stimmt in ihrem Titel „R. Bontius, / Beleg en Ontzet / der Stad / Leiden. / Blyeindend Treurspel. / Zoo als het op de Amsterdamsche Schouwburg vertoond word” / in dem entscheidenden Teil genau mit dem der Hamburger Aufführung überein. Doch enthält sie nicht die berühmten Vertooningen von Jan Vos, die in unserer Ankündigung erwähnt werden, hier aber nur ein schwacher Abglanz ihrer prächtigen und an Tricks reichen Darstellung auf der Heimatbühne gewesen sein mögen. Im übrigen dürfen wir Schwerings Hochachtung für dieses weniger in dichterischer als in nationaler Hinsicht bedeutende dramatische Kriegsbild teilen. Mit diesem patriotischem Tendenzwerk haben anscheinend die Holländer ihrem Auftreten in Hamburg einen wirkungsvollen Abschluss gegeben. Denn weitere Zettel sind uns nicht erhalten. Vielleicht sind verschiedene Zettel auch aus den Zwischenzeiten besonders im Februar und März verloren gegangen. Von Mauricius erfahren wir jedenfalls, dass er für die Truppe noch ein Divertissement schrieb „De Promotie van den ingebeelden zieken”. In dem Vorwort der Druckausgabe (Amsterdam 1742) sagt er u.a. mit Bezug auf seine Vorlage, die lateinische „Promotion” bei Molière („Le malade imaginaire”, 1673): „. . . . men verliest het Comique van 't quaad Latyn, doch men behoudt ten minsten 't weezentlyke, 't welk, opgeschickt met Pedantsche gesten en stemmen, nog kluchtig genoeg blyft. Op een aamborstige nacht viel my in 't hoofd, deeze overzetting, ten behoeve van een Hollandsche troep, die tot haar ongeluk te Hamburg was, voor de vuist weg te maaken, Ik heb geen lust noch tijd om er veel

¹⁾ Wie Schwering S. 58 f. glaubt.

²⁾ Vgl. Lamberts-Hurrelbrinck: Het Beleg en Ontzet van Leiden ten tooneele gebracht. Hand. Letterkunde 1892, S. 22 ff, 26 ff.)

aan te schaaven . . . — ik weet de fouten, toch alleen gemaakt ten gebruik van 't Tooneel. . . ." ¹⁾ Nun wird diese Bearbeitung kaum das „Divertissement“ oder Zwischenspiel gewesen sein, das am 9. Mai (wie der Zettel vermerkt) „von Frantzösischen Maiters vorgestellt“ wurde. Worp nimmt an ²⁾, dass die Auf-führung in Verbindung mit dem „Ingebeelden zieken“, einer Mo-lière-Uebersetzung von P. de la Croix (Amsterdam 1686) ³⁾ stammt.

Das Repertoire trägt im ganzen denselben Grundcharakter wie das von 1740, nur überwiegen die französischen Stücke noch stärker. Wieder wird ein klassisches Drama: Vondels „Joseph-Tri-logie“ aufgeführt, und auch die Belagerung von Leiden kann man als gewichtiges, wenn auch dramatisch dürftiges Werk an-sprechen. Mit diesen und Corneilles „Cinna“ ist aber die Zahl der ernstesten Dramen erschöpft, die Truppe scheint mit ihrer Auf-führung schon 1740 schlechte Erfahrungen gemacht zu haben, denn den Hauptplatz nehmen Lustspiele und Possen ein. Einer spanischen Komödie stehen eine Menge französischer gegenüber, doch nur in 8 Fällen wird die Herkunft nicht verleugnet. Alle aber waren keineswegs getreue Abbilder der Originale. Vom lite-rarischen Standpunkt aus gesehen, willkürliche und wenig ge-schmackvolle Einschiesel, derbe Zutaten, Milieuveränderungen, holländisierte Personennamen „zieren“ die ursprünglichen Stücke und werden als etwas besonderes und über das Bekannte hinaus Neuartiges auf den Zetteln angepriesen, sowohl eine billige Kon-zession an den Publikumsgeschmack, wie Mittel, die Neugierde anzustacheln und zum Besuch anzulocken ⁴⁾. Eines starken Zu-spruchs und Beifalls scheinen sich aber auch die Lustspiele und Kluchten niederländischen Ursprungs erfreut zu haben von Bernagie, Asselij, Langendijk, der häufigen Wiederholung nach zu urteilen. Und wenn man auch der Truppe bezüglich des Spielplans von 1741 den Vorwurf der Flachheit im ganzen nicht ersparen kann, so hat sie doch die der niederländischen Eigenart so sehr entsprechende Charakter-Posse lobenswert gepflegt.

¹⁾ Auch Rijndorp hat ein Vorspiel zum „Ingebeelden zieken“ geschrieben und die „Promotie“ in Latein als Nachspiel angefügt (Haag 1717).

²⁾ II, S. 248.

³⁾ Vgl. van Loon a.a.O. S. 23.

⁴⁾ Der Tartuff Molières z.B. ist „vervollkommnet“ („Es werden zwey Vorstellun-gen hierin gepresentiret werden, welche bey diesem Stücke sonst noch niemahls ge-sehen“) und zum Abschluss ein allegorisches Nachspiel angefügt. Zettel vom 12. Jan.

Und einen Vorteil hat das Repertoire der Holländer gegenüber dem gleichzeitigen deutscher Truppen in Hamburg immer noch. Der Harlekin ist in allen Fällen — mit einer Ausnahme im „Koning van Luilekkerland“ — ursprünglich und literarisch in die Handlung verarbeitet und treibt sich nicht mit willkürlichen Spässen durch das Stück. Um für die fremde Sprache ein Aequivalent zu bieten, wurde wieder auf die Ausstattung grosser Wert gelegt. Gesänge und Tänze werden regelmässig als Bereicherung versprochen. Von Madame de Lille und Mademoiselle van der Palts wurde in den Zwischenpausen „sehr künstlich getantzet“, ferner mancherlei Pantomimen und Divertissements geboten. Von Anfang Mai ab wurden französische Schauspieler Mr. la Lause und Mr. Marcell hinzu engagiert, die nach den holländischen Hauptstücken den Abend mit „Frantzösischen Piecen“ (Harlekin-Pantomimen) vervollständigten, ferner ein französischer Liebhaber von der Comedie le Sr. Mikkulk, der z.T. mit Mad. de Lille burleske Tänze ausführte. — Ueber die Wirkung des holländischen Gastspiels hat Heitmüller nach Schütze das Bemerkenswerte gesagt ¹⁾, so dass man sich kurz fassen kann.

Schütze spricht von einen gewaltigen Aufsehen, das die Truppe machte, „zu der ein Getümmel von Kutschen und Fussgängern sich drängte, Beaumonde und sogenannter Pöbel hinströmte, wo die Logen, über den gewöhnlichen Budenlogenpreis, zu 2 Mark erhöht und dennoch immer voll gedrängt waren.“ Dazu steht im Gegensatz der Ausspruch von Mauricius: „een hollandsche troep, die tot haar ongeluk te Hamburg was“. Vielleicht bezieht er sich nur auf die erste Zeit Januar bis Mai, und wurde dann der Besuch, nicht zuletzt durch das Französische Ballett wesentlich besser. Der Possenspielplan war dem Hamburger Geschmack genehm ²⁾. Schütze erklärt auch, dass die Truppe einige „gute Akteurs und schöne Aktrizen, gebildet und geübt im Theaterspielen und feinen Possen . . . ohne ins Pöbelhafte zu verfallen“ bei sich hatte. Wir wissen aus dem „Voorspel“, dass sich ausser den

¹⁾ Schon Schlösser (Euph. IV) stellt fest, dass Heitmüller viel präziser über das Gastspiel berichtet habe als Schwing ein Jahr später.

²⁾ 1742 klagte Uhlich gegenüber Gottsched, die Hamburger seien allzusehr für lustige Stücke eingenommen, und Heitmüller bemerkt: „wenn der Hamburger jener Zeit in die holländische Komödie ging, so tat er es nicht, um das Geistesleben eines zwar verwandten, aber doch eigenartigen Volkes kennen zu lernen, sondern um das Auge an der bunten Pracht der Ausstattungsstücke, Pantomimem und Ballette zu weiden“.

Tänzerinnen A. de Lille und A. van der Palts u.a. die Schauspieler H. Grantham (der Bearbeiter des „Konings van Luilekkerland“), H. Krins, Adrianus Santstra und die Schauspielerinnen P. van der Palts (jedenfalls wie die Tänzerin eine Stieftochter Spatziers) und H. Santstra ¹⁾ bei der Truppe befanden. Aus Spatziers „Onderrichting“ ²⁾ erfahren wir noch, dass von hohen Besuchern Adolf Friedrich, Bischof von Eutin, der spätere König von Schweden und sein Bruder, der Prinz von Holstein einer Vorstellung des „Tertuffe“ beiwohnten. Dagegen ist wohl die Angabe von Mauricius, die Gesellschaft sei 1 1/2 Jahre in Hamburg geblieben, eine Uebertreibung, da hierfür jegliche Anzeichen fehlen. Spätestens im Juli 1741 hat die Truppe Anthony Spatziers Hamburg verlassen. Bald darauf wurde er selbst an die Amsterdamer Schouwburg verpflichtet, blieb dort bis 1747 und wieder ab 1749 und ging in seinem Alter 1773 als Theatermeister mit Jan Punt an die neugegründete Schouwburg nach Rotterdam ³⁾. Seine Truppe hat sich wahrscheinlich aufgelöst, erst später (1752) sind wieder „de Haagsche en Leidsche Acteurs“ unter Jan Jago, danach unter Santstra und van den Bergh bezeugt.

1745

erscheint im Mai eine holländische Gesellschaft unter der Direktion von Johan Friedrich Schröder in Köln und spielt hier ca. acht Wochen. Obwohl der Führer ein Nachkomme des Schauspielers Gerrit Schröder war, produzierte sich die Truppe nur in theatralischen Nebenkünsten. Bei ihrem Wegzug wurde ihr vom Rat am 12.VI. das Zeugnis ausgestellt, „dass Friedrich Schröder und Companie, aus Holland gebürtig, vor uns geziemend vorgestellt haben, was massen sie um 7 bis 8 Wochenlang in hiesiger Reichsstadt sich kundiger Massen aufgehalten und inmittels mit Vorstellung ihrer Seiltanz und Voltigirkünste, auch Exhibition theatralischer Pantomimen Jedermänniglich zu befriedigen sich beflissen haben“ ⁴⁾.

¹⁾ Siehe Verteilung der Rollen im Vorspiel.

²⁾ (Anthony Spatsier's) Onderrichting aan alle weldenkende beminnaaren der Nationaalen Schouwburg, S. 4.

³⁾ Worp II, S. 235.

⁴⁾ Wolter a.a.O. S. 185, auch Ennen in Zeitschr. für Preuss. Gesch. VI, 1869, S. 18 und Merlo in Annalen des hist. Vereins f. d. Niederrh. 1890, S. 151. Vgl. Martin Jacob: Kölner Theater im 18. Jhd. Kölner Diss. 1930. S. 40.

Auch den im selben Jahre in Frankfurt am Main und später in Hamburg und an anderen Orten und Höfen Europas auftauchenden Italo-Holländer Nicolini, der mit holländischen Kindern Pantomimen vorführte ¹⁾, dürfen wir nicht zu den eigentlichen holländischen Schauspielern zählen ²⁾. Spatzier und seine Truppe waren die letzten holländischen Komödianten, die im 18. Jahrhundert auf deutschem Boden auftraten.

Es ist bei aller Lückenhaftigkeit der Wanderzüge doch eine kontinuierliche Linie festzustellen, die mit dem Erscheinen des berühmten Jan Baptista um 1650 beginnt, über seine direkten und indirekten Nachfolger Sammers und Jacob van Rijndorp bis zu den Nachzüglern unter Spatzier, also fast über ein volles Jahrhundert, führt. Für Deutschland und auch das deutsche Theater ist unzweifelhaft das Wirken Fornenberghs am bedeutungsvollsten. Unter seinem Zeichen stehen die Wanderzüge von vier Jahrzehnten. Sein Repertoire hat eine nicht zu unterschätzende Einwirkung auf die deutsche Wanderbühne vor Velten und auf diesen Prinzipal selbst verursacht. Bis zu einem gewissen Grade hat seine Bühnenform auf die Weiterentwicklung des deutschen Theaters einen Einfluss ausgeübt. Die Tragweite der Unternehmungen Rijndorps in Deutschland ist weit geringer. Vielleicht musste schon er erkennen, dass die Mission des holländischen Theaters in Deutschland erfüllt war. Wieviel mehr erfuhren es die letzten Komödianten, deren Versuch, Norddeutschland zu bespielen, zwar noch ein Echo fand, aber kaum mehr als ein Kuriosum dargestellt haben mag und von uns in nachträglicher Betrachtung als nicht bedeutsam und notwendig bezeichnet werden muss ³⁾. Es ist zwar leicht, ihr Repertoire zu kritisieren, weil es der Gottsched-Neuberschen Reform eher entgegengearbeitet als ihr Vorschub geleistet hätte, doch sollte man bedenken, dass die meisten Stücke schon auf Rijndorps sehr ansehnlichem

¹⁾ Bolte, Danz. Theater S. 134, Mentzel a.a.O. S. 197, Schütze a.a.O. S. 72—82.

²⁾ Von ihm aufgeführt „Vyf pantomimes, versiert met vele Konstwerken, Zangen en Danssen; door de Vermaarde Hollandsche jonge kinderen in verscheidene Hoven van Europa, onder veel toejuiching vertoont“. (Alkmaar 1742, Exempl. Staatsbibl. Berlin).

³⁾ Heitmüller rühmt ihre Verdienste, insofern „sie in einer Zeit der Verwahrlosung der Hamburger Bühne — die Neuber war schon nach Russland gegangen und Schönemann in Lüneburg noch mit der Zusammenziehung seiner eigenen Gesellschaft beschäftigt — das Publikum nicht dem Komödienbesuch entfremdeten, sondern die Teilnahme für das Theater und die Schaulust desselben ungeschwächt erhielten“ (S. 122).

Spielplan standen, was nicht nur für dessen lebendige Nachwirkung, sondern für die Stagnation der holländischen dramatischen Literatur in der Zwischenzeit zeugt. Und dass dieser Spielplan künstlerisch hochwertiger war, als der jener vulgären deutschen Wandertruppen aus der gleichen Periode wird jeder gerechte Beurteiler zugeben müssen.

Die Bedeutung der holländischen Schauspieler im 17. und 18. Jahrhundert für Deutschland reicht nicht an die der englischen Komödianten 100 Jahre früher heran. Sie läuft ihr parallel und ist in bescheidenem Masstab eine eigene.

ZWEITES KAPITEL

DIE INSZENIERUNG UND IHRE WIRKUNG AUF DIE DEUTSCHE BÜHNE

„Met groote Pracht van Klederen, noch noit alhier gezien.“
(*Hamburger Theaterzettel* von 1684).

Ueber die Bühnenverhältnisse der holländischen Wandertruppen in Deutschland, ihre szenische Einrichtung, Vortrag und Spiel sind bedauerlicherweise nur äusserst spärliche Nachrichten vorhanden. Im grossen und ganzen können wir auf das Einleitungskapitel verweisen, wenigstens, was die Eigentümlichkeiten der holl. Bühne, ihre Inszenierungsart und Schauspielkunst angeht. Auch die drei Perioden des Auftretens in Deutschland, die wir mit dem Wirken der Prinzipale Fornenbergh (Sammers), Rijndorp und Spatzier umrissen haben, decken sich natürlich in diesen Punkten mit der entsprechenden Entwicklung in Holland. Ueber die letzten Komödianten der Jahre 1740/41 sind wir auch hier durch die Theaterzettel am besten unterrichtet. Es wurde schon betont, dass die Inszenierungen auch der gleichen Stücke auf der improvisierten Bühne der Wandertruppen nur ein schwacher Abglanz der prächtigen und abwechslungsreichen, technisch vollkommenen Aufführungen der Amsterdamer Schouwburg sein konnten. Nicht nur die Mittel fehlten, und das Mitführen von grossen Dekorationen und Maschinen war mit unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft, auch die primitiven örtlichen Budenverhältnisse erlaubten es nicht. Die holl. Komödiantenbühne in Deutschland wird in dieser Hinsicht kaum die der englischen Komödianten übertroffen haben, wenn auch die Schauspieler das auf der Amsterdamer Schouwburg eingeführte System mit ihren Möglichkeiten in Einklang brachten und es in verkleinertem Masstab in ihren Aufführungen anwandten. Dass sie dabei immer etwas hinter der neuesten Mode zurück-

blieben, ist selbstverständlich. So haben Fornenbergh wie auch andere Wandertruppen Dekorationen und Requisiten von der alten Amsterdamer Schouwburg übernommen, die durch deren glanzvolle Neueinrichtung nach italienischem Muster im Jahre 1665 überflüssig geworden waren. Aber auch die alte Schouwburg hatte ja das System der zweiteiligen Bühne (Zwischenvorhang und breite Hinterbühne) und Verwandlung auf der Hinterbühne durch Auswechslung der perspektivischen Teile, was für das deutsche Theater der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger etwas völlig Neuartiges war. In den erhaltenen Dokumenten von Fornenberghs Auftreten in Deutschland ist kaum vom Spielplan, viel weniger von den Aufführungen die Rede, aber wir dürfen annehmen, dass er mit all den neuartigen Theaterkünsten vertraut, in Ausstattung und sonderlich in Kostümierung soviel bot, um das nicht verwöhnte deutsche Publikum in besonderem Masse anzuziehen. Immer wieder wird von den Geschichtsschreibern betont, dass Kostüme und Dekorationen viel kostbarer waren als die der armen einheimischen fahrenden Komödianten ¹⁾. Ausdrücklich wird in dem Altonaer Komödienzettel von 1684 bemerkt: „...sullen ...vertoonon „Don Rodrigo de Cid“ met groote Pracht van Klederen noch noit alhier gesien“, man versprach sich davon einen seltenen Erfolg. Am 15. Juli wurden für das zweite Stück (De moetwillige Bootsgezel) auch Tanzeinlagen angekündigt. Dieses Lustspiel ist insofern noch bedeutungsvoll, weil wir über seine Kostümierung näher unterrichtet sind. Unter den Theaterutensilien, mit denen der junge Jan Noozeman als Erbgut seines Vaters Gillis 1690 erscheint, befand sich u.a. auch eine Anzahl Matrosenkostüme, die ohne Zweifel in dem Sammersschen Lustspiel getragen wurden. Diese Requisiten- und Kostümsammlung, die Jan Noozeman als Einsatz in das Kompagniegeschäft mit Rijndorp mitbrachte und später an seine Stiefschwester Maria Fornenbergh-Noozeman verpfändete, ist überhaupt in mehr als einer Beziehung von Wichtigkeit. Wir besitzen zwei Listen; die eine, bei Gelegenheit des Kontrakts mit Rijndorp aufgestellte, verzeichnet: „Drie Tiaters met sijn schermen ende achterdoecken, gebruyct warden de tot de Commedie, als een Bos Tiater, een Tuyn Tiater ende

¹⁾ Vgl. Worp II S. 51.

een Hoff Tiater, mitsgaders een gedeelte van een wit Tiater ende eenige Tenten als mede seven friessen ende eenige Leysten". Die andere — Verpfändungsliste — ist ausführlicher: „Een Kist waar in de navolgende Theaters als Een Hoff, Een Bosch, Een tuin ende een Klucht Theater, met sijn schermen, twee Tenten, Een voor Theater, seven friessen, verscheide Leysten ende losse pilaren, item verscheide Speelklederen als poolse, moderne, spaense, ende romeinse klederen verscheide Bootsgeselle ende Boerklucht klederen, ook verscheide Bocquetten, pluymen van alderhande koleuren". Dieser Posten Theaterausstattungen stammte also aus dem Nachlass Gillis Noozemans. Der Wert der „Speelcleederen en Tiaters" wurde nach seinem Tode auf 360 fl geschätzt ¹⁾. Kossmann bemerkt dazu, der Besitz weise darauf, dass Gillis nicht nur Teilhaber in Fornenberghs Unternehmen war, sondern auch selbständig spielte. Wie dem auch sei, auf den letzten grossen Zügen begleitete er jedenfalls Fornenbergh, und hier scheint man diese Dekorationen und Kostüme oder wenigstens solche dieser Art benutzt zu haben. Das ist äusserst wichtig, denn die Schilderung lässt erkennen, dass man dem Prinzip der Kulissenbühne folgte. Neben Kulissen werden Prospekte, Soffiten und Rahmen erwähnt. Man hatte nur vier verschiedene Grunddekorationen: Wald, Garten, Thronsaal und eine Dekoration für die Klucht (Bauern- oder Wirtstube), die für alle Stücke der entsprechenden Kategorie verwandt wurden. Aus zeitgenössischen Stichen wissen wir, dass in Amsterdam noch im 18. Jahrhundert z. B. in Langendijks „Don Quichote" wie auch in der „Bruiloft van Kloris en Roosje" die gleiche Walddekoration gezeigt wurde. Was die Kostüme des Verzeichnisses betrifft, so verwandte man neben polnischen (Sigismundus!), spanischen und römischen — wohl bis zu einem gewissen Grad historischen — moderne und darunter auch Berufs- und Standeskleider. Eigentümlicherweise fehlen orientalische Gewänder. Daneben wird das typische Schauspielerkleid, der weite lange Mantel, wie er schon bei den Rederijkern üblich war und sich uns auf den Schauspielerzeichnungen Rembrandts darbietet, kaum abgeschafft gewesen sein. Mindestens in den Anfängen Fornenberghs hat er noch eine Rolle gespielt. Aber wie gesagt, dürfen wir die genannten Ausstattungen höchstens für die letzten Wanderzüge

¹⁾ Kossmann I, S. 125.

dieses Prinzipials annehmen. Noch während der ganzen sechziger Jahre scheint er sich mit den Dekorationen nach dem alten System, wie es auf der alten Amsterdamer Schouwburg herrschte, beholfen zu haben, also etwa mit den „omdrayende doeken“ und dem Zwischenvorhang. An die ersteren müssen wir denken, wenn Rist als Kennzeichen der modernen Bühne die „Schildereyen“ hervorhebt, „die man so oft kan verändern/ als man nur selber begehret/ und zwar im Augenblicke“¹⁾. Mit den „omdrayende doeken“, die sowohl die Seiten wie den Hintergrund bedeckten, (vgl. die „Tapeten“ in Kormarts „Polyeuct“), war bei geschlossenem Vorhang und fortgehendem Spiel auf der Vorbühne die Verwandlung der Hinterbühne leicht zu erreichen. Erst in den siebziger Jahren hat Fornenbergh allmählich den Anschluss an das neue italienische Bühnenprinzip gefunden, entsprechend dem zunehmenden materiellen Wohlstand. Ein weiteres Charakteristikum ihrer heimatlichen Bühne haben die Wanderkomödianten auch nach Deutschland verpflanzt. Es sind die „Vertooninge“ (lebende Bilder) vor und zwischen den Akten, die später von der deutschen Wanderbühne angenommen und schlechthin „Vorstellungen“ genannt werden.

Rist berichtet darüber: „...pfelet man in dieser Zeit — ehe man noch zum Spielen kommt / die Aufzüge einer jedweden Handlung durch so viele Personen / als bey solchem Aufzuge erscheinen sollen / fürzustellen / welche Personen / gantz unbeweglich wie die steinernen Bilder / mit eben denen Geberden / derer sie sich bey der Handlung sollen gebrauchen / sich den Zuschauern müssen zeigen / ...wann diese Fürstellung / (die man gemeinlich Vertooninge nennt) sind geendiget / so weiss schon ein jedweder Zuschauer / wie viele / und was für Spieler / auch wie sie gekleidet sind / in gegenwärtigen Comoedien oder Tragoedien erscheinen werden / ...“²⁾. Das Prinzip der „Vertooninge“ findet also in Rist nicht gerade einen Verfechter. Auf Fornenberghs bekanntem Repertoire waren mehrere Stücke, die solche Vertooninge zur augenfälligen Bereicherung und zum besseren Verständnis der Handlung boten, z.B. „Het huwelijk van Orondates en Statira“, auch der „Beklagelijke Dwang“. In Lustspielen und

¹⁾ Alleredelste Belustigung (neuerdings hsg. von Flemming in „Dramen des Barock“) S. 137 ff.

²⁾ Alleredelste Belustigung S. 122.

Possen findet man sie nicht. Sie scheinen sich aber einer derartigen Beliebtheit auch beim deutschen Publikum erfreut zu haben, dass sie Rijndorp (Genoveva, Medea!) und vor allem Spatzier neben den übrigen vervollkommneten technischen „Auszierungen“ in verstärktem Masse pflegte ¹⁾.

Wie steht es nun mit der Frage der Einwirkung der holländischen Bühnenform überhaupt auf die deutsche Wanderbühne, speziell auf Velten? Heine hat bekanntlich Velten auch in szenischer Hinsicht eine reformatorische Tat angedichtet, und Schwering führt sie eiligst auf direkten und alleinigen holl. Einfluss zurück. ²⁾ Nun hat Litzmann Heines These widerlegt und ein früheres Zeugnis einer breiten Hinterbühne mit Zwischenvorhang und Kulissen beigebracht (Teutsche Schawbühne 1655), ausserdem mit Recht erklärt, dass die angebliche Neuerung Veltens nur die natürliche Folge der radikalen Umwandlung der englischen Bühne in die geschlossene, eingebaute Bühne der italienischen Oper sei. In diesem grossen Zusammenhang der Umformung spielt natürlich auch die Amsterdamer Schouwburg und vielleicht die Bühne der holländischen Wandertruppen eine mitbestimmende Rolle. Es wäre aber verfehlt, in ihr allein das direkte Vorbild für die deutsche Wanderbühne zu erblicken, die sicherlich von Frankreich und noch mehr von Italien (Intermedien und Operndekorationen) stärkste Anregungen in bühnentechnischer Hinsicht und für die Verwandlungen der Szene erfahren hat. Dass eine verwandtschaftliche Beziehung der zum ersten Mal in der „Teutschen Schawbühne 1655“ bezeugten Doppelbühne mit der zweiseitigen holl. Bühne festzustellen ist, soll nicht geleugnet werden. Aber schon Flemming kommt bei seiner Untersuchung der Einwirkung des holl. Theaters auf Andreas Gryphius zu dem Ergebnis, dass der ganze Einfluss der Bühne Hollands sich wohl darauf beschränkt, Gryphius „seinen tragi-

¹⁾ So ausgeprägt wie in Holland war der Brauch bei den Engländern (dumb shows) nicht, und Creizenach hat unrecht, wenn er den englischen Komödianten allein die Einführung nach Deutschland zuspricht. Sie machten lediglich in primitiver Form Deutschland damit bekannt. Vgl. auch Schwering S. 90 f. und Niessen S. 107, der an Hand eines verbürgten Beispiels auf die frühe Bedeutung der „Vertooninge“ für das Jesuitendrama hinweist. Vgl. ferner W. Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923. S. 290 ff. — H. H. Borchardt: Der Renaissancestil des Theaters. Halle 1926. S. 22. — Vgl. Flemming in: Das deutsche Theater-Jahrbuch II.

²⁾ Nach ihnen richtet sich sogar Zucker in seinem grundlegenden Werk über die „Theaterdekoration des Barock“ (Berlin 1925).

schen Erstling (Leo Arminius) für eine mit nicht allzugrossem Ausstattungsprunk versehene zweiteilige Illusionsbühne verfassen zu lassen, wie sie nicht nur das Amsterdamsche Tooneel, sondern auch die kleineren Schulbühnen und besseren Wandertruppen besaßen" ¹⁾. Eine solche Beeinflussung des deutschen Dramatikers ist nur zu natürlich, wenn man bedenkt, dass er seine Lehrjahre in Holland verbrachte, und mehr als eine Aufführung in der Amsterdamer Schouwburg sah. Als Verbindungsmann zwischen holl. und deutscher Wanderbühne kommt er — wie wir sehen werden — nicht in Frage. Das System der Doppelbühne mit äusserer und innerer Szene und Zwischenvorhang wurde bald so populär, dass es in die Bühnenanweisungen der literarischen Dramen Eingang fand. So finden wir in den Texten eines Johann Rist („Das friedewünschende Teutschland"), Gryphius („Carolus Stuardus," „Unglückseliger Todesfall Caroli XII") ²⁾, Christoph Kormart („Polyeuct" ³⁾, „Maria Stuart" ⁴⁾, auch eines Christian Weise die Verwandlungen durch Fallen, bzw. Oeffnen der „inneren Gardine", Auftritte an der inneren Szene etc. angezeigt. Bei Gryphius und Kormart scheint auch die Bühnenvorstellung aus den holl. Vorbildern übernommen zu sein.

Velten betrat also bestimmt kein Neuland, sondern baute auf der vorgezeichneten Linie auf. Von der Nachveltenschen Wanderbühne ist die Doppelszene nicht mehr fortzudenken. Der Zwischenvorhang ist ein unentbehrliches Hilfsmittel geworden und kommt dem häufigen Wechsel des Schauplatzes im ernstesten Drama jener verwilderten Periode glänzend zustatten ⁵⁾.

Erst in der Zeit der Reform, als das regelmässige Schauspiel mit einheitlichem Spielort seinen Einzug hält, fällt auch der Zwischenvorhang.

Wir müssen, was die Bühnenverhältnisse betrifft, die Feststellung machen, dass das nationale Theater Hollands auch eine charakteristische Form besessen hat, deren Ausstrahlungen gewiss nicht allein den Fortschritt der deutschen Bühne bedingen, der

¹⁾ W. Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne. Halle 1921. S. 280. Derselbe sagt S. 282: „Holland war ihm (Gryphius) allgemein von höchster Anregung . . . , aber es war eben ein rein poetisch-literarischer Einfluss . . .", ein Urteil, dem wir uns voll und ganz anschliessen können. (Vgl. den zweiten Abschnitt des dritten Kapitels).

²⁾ Flemming a.a.O. S. 280 f.

³⁾ Vgl. Devrient (1848) I, S. 238 ff.

⁴⁾ Johannes a.a.O. S. 48 f.

⁵⁾ Vgl. Heine: Wanderbühne S. 49 ff. Beispiel u. a. „Aurora und Stella".

in der Grundumstellung in Italien fundiert ist, aber trotzdem nicht unwesentlich dazu beigetragen hat. Wie das dramatische und das schauspielerische, so ist auch das theatralische Abhängigkeitsverhältnis Deutschlands von fremden Kulturen (Englands, sowie der Randstaaten Holland, Frankreich, Italien) nicht wegzuleugnen. Um zu den holländischen Komödianten zurückzukehren: Rijndorp setzte den Weg Fornenberghs auch hinsichtlich der Inszenierung fort; das zeigt, dass Jan Noozeman als sein Compagnon die Dekorationen und Requisiten als Gebrauchsinventar einschleusen konnte. Selbstverständlich wird dieser fortschrittliche Prinzipal sich mit allen Neuerungen auf bühnentechnischem wie auf kostümlichem Gebiet vertraut gemacht haben. Einzelheiten über seine Aufführungen in Deutschland fehlen leider gänzlich. Wenn auch über Spatziers Vorstellungen und ihre szenische Wirkung die Schilderung nur spärlich fließt, so geben doch die Komödienzettel selbst einige Anhaltspunkte. Sie lassen einen komplizierten Aufwand an äusseren Mitteln, technischen Apparaten, Kostüm- und Requisitenfinessen erkennen neben den Beigaben an „Verthönungen“, Pantomimen, Divertissements in Musik und Tanz (Auftreten französischer Schauspieler und Tänzer), der in Erstaunen setzt und der in einem hohen Grade die sprachlichen Schwierigkeiten ausgeglichen haben muss. Wir haben bei Besprechung des Spielplans der Truppe die Ankündigungen soweit sie das Bühnentechnische betrafen bereits angemerkt, an Hand derer Heitmüller eine ausführliche Würdigung des Niveaus und der Aufführungen gibt ¹⁾, sodass sich ein weiteres Eingehen erübrigt. Auf einen Umstand ist noch nicht hingewiesen worden. Auf dem Repertoire Spatziers befinden sich einige Stücke, die auf der Amsterdamer Schouwburg einen grossen und dauernden Erfolg hatten, sodass sich zeitgenössische Künstler veranlasst sahen, die Dekorationen zu diesen Dramen (allerdings in der *dritten* Schouwburg von 1772) in Kupferstichen festzuhalten. Wir besitzen solche Blätter z.B. von „Gysbreght van Aemstel“, „Don Quichote op de bruiloft van Kamacho“, „Gierige Geeraardt“, „De wanhebbelyke liefde“,

¹⁾ Der Vergleich mit der — englischen! — Bande von 1651 (Frankfurt) ist unmöglich. In technischer Beziehung stehen die von ihr angepriesenen „wundersamen Veränderungen von Theatern“ mit den Möglichkeiten der Truppe von 1740—41 in gar keinem Verhältnis. Heitmüller S. 116 ff.

„Tartuffe“, „De Wiskunstenars“ u.a. ¹⁾ Natürlich dürfen wir uns diese späten Prachtdekorationen nicht auf die einfache Komödienbude in der Hamburger Fuhrentwiete übertragen denken.

Schützes nicht gerade günstiges Urteil über die Schauspielkunst der Holländer, das gut zu demjenigen Forsters von 1790 passt — möge als immerhin beredtes Zeugnis nochmals hier stehen: „Die Neuheit holländischer Ausstellungen der Art, eine übertriebene Lustigkeit und Affektation in Ausdruck und Gestenspiel, die statt Mässigung und Natur den holländischen Komödianten jener und späterer Zeit eigen sind, viel Kleiderprunk, abwechselndes Singen, Pantomimenspiel und Tanz gewannen die Sinne der Zuschauer und Zuschauerinnen aus allen Ständen. Geschrei galt bei jenen Harangeurs für leidenschaftlichen Ausdruck, Verzuckungen für Begeisterung. Und gerade das liebte und betrieb man damals in den Budenkomödien aller Art“ ²⁾. Dagegen lobt Christ. Weise das Spiel der Holländer, „weil alles mit der gemeinen Expression sowohl übereinkommt“ ³⁾.

Die Spiellokale der Holländer sind in fast allen Fällen die gleichen wie die der deutschen Wanderkomödianten. Man spielte in Wirtshaus- und Festsälen, Lagerhäusern, Katschbahnen, zuweilen auch auf dem Markt unter freiem Himmel, an Höfen natürlich in den Festgemächern. In Hamburg spielte Fornenbergh 1676 im Eimbeckschen Hause. In Altona war 1684 der „Vertoon-Plaets“ im grossen Saal des Gasthofs „König von Dänemark“. In Hamburg schlugen die Holländer ferner mit Vorliebe in der altbekannten Komödienbühne auf der Fuhrentwiete ihre Zelte auf. In Kiel stand im 17. und 18. Jahrhundert nur das Ballhaus in der Schuhmacherstrasse, ein sehr beschränktes und unzweckmässiges Lokal für Theatervorstellungen zur Verfügung und diente auch den Zwecken der holl. Schauspieler schlecht und recht ⁴⁾. In Köln erbauten sich die niederländischen Komödianten z.T. ihre „Hütten“ selbst auf dem Heumarkt, wie wir es von

¹⁾ Im Prentenkabinet des Reichsmuseums in Amsterdam. Verschiedene Exx. auch in der Sammlung Louis Schneider, Berlin und im Theatermuseum Köln (Privatsammlung Niessen). Z. T. veröffentlicht bei Worp-Sterck.

²⁾ Schütze a.a.O. S. 66.

³⁾ Die ungleich und gleich gepaarte Liebesalliance. 1703 Vorbericht.

⁴⁾ Ballhaus, ursprünglich nach einem Ballspiel, einer aus Italien nach Deutschland verpflanzten Lustbarkeit, benannt. Erst später für Komödien und Tanzveranstaltungen benutzt. Vgl. Hagen: Th. i. Pr. S. 130.

den Zelttheatern der durch die holländischen Provinzstädte ziehenden Truppen kennen ¹⁾. Doch spielten sie auch im Ballhaus Kesselsteins an St. Aposteln, (B. van Velsen), wie im Quatermarkt. Die beliebtesten Gelegenheiten für das Auftreten der Holländer waren wie bei den englischen und deutschen fahrenden Komödianten die Festzeiten des Jahres und die Messen. In Kiel durfte überhaupt nur zum Umschlag gespielt werden, in Danzig erschienen die Truppen zum Dominik, in Köln zur Gottestracht. Am unabhängigsten von bestimmten Anlässen erfolgte ihr Auftreten in Hamburg. Hier fanden die Gastspiele während des ganzen Jahres statt.

Die beste Zeit waren aber auch die ersten Monate. Die Schauspieler von 1740/41 hatten schon wie die deutschen Truppen jener Zeit eine durchgehende Herbst- und Frühjahrsspielzeit eingerichtet. Die Tageszeiten der Vorstellungen waren im 17. Jahrhundert der Tradition entsprechend am Nachmittag, also bei natürlichem Licht. 1676 in Hamburg begann man um $\frac{1}{2}$ 5 Uhr, 1684 in Altona um „Punkt“ 4 Uhr. Vor 7 Uhr sollte hier das Spiel aus sein. Die Spatziersche Gesellschaft setzte den Beginn ihrer Aufführungen auf 5 Uhr fest, auch im Winter (Januar 1741). Aus dieser Stunde lässt sich ohne weiteres schliessen, dass die Vorstellungen bei künstlichem Licht vor sich gingen und wohl auch bis in den späten Abend andauerten. Ueber die äusseren Umstände, die ergebenen Gesuche der Prinzipale an den Rat um Spiellizenz, die Schwierigkeiten, mit denen die niederländischen Truppen mehr als andere zu kämpfen hatten, ihre Ankündigungen, Wesen und Verhalten des Publikums, über alle diese Punkte ist in der geschichtlichen Darstellung bereits das Nötige gesagt worden. Hinsichtlich der inneren Inszenierung herrscht, abgesehen von den wenigen Rückschlüssen, die von den Verhältnissen der Amsterdamer Schouwburg aus gezogen werden können, in der Gastspieltätigkeit der holländischen Komödianten ein gleiches Dunkel wie bei der deutschen Wanderbühne im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹⁾ Vgl. das Ölgemälde im Theatermuseum Köln, das eine solche Hütte zeigt (Privatsammlung Niessen).

DRITTES KAPITEL

EINFLÜSSE DES NIEDERLÄNDISCHEN SCHAUSPIELS AUF DIE DEUTSCHE WANDERBÜHNE

„Iet van d'eene Taal in d'ander door eenen engen hals
/te gieten
gaat zonder plengen niet te werck.“

(VONDEL)

Betrachtet man die holländische Poesie des 17. Jahrhunderts im Lichte zeitgenössischer deutscher Kritik, so ist eine unumschränkte Bewunderung festzustellen. Auf allen literarischen Gebieten wurden in dem kleinen Lande, also im Stromgebiet des unteren Rheins, der Maas und Schelde, Höchstleistungen erzielt, denen man in Deutschland nichts gleichwertiges an die Seite zu stellen hatte. Anerkennende Worte, ja Lobpreisungen über die holländische Renaissancedichtung von deutschen Poeten sind uns in Fülle bekannt. Opitz äussert sich begeistert über die Lyrik eines Daniel Heinsius, den er sich zum Vorbild nimmt, und empfiehlt den Deutschen die Nachahmung der holländischen Dichter, z.B. eines Hugo Grotius. Auch die dramatischen Erzeugnisse der Holländer finden seinen Beifall:

„So können die Amsterdamer Achilles und Polyxena, Theseus und Ariadne, Granida, Gerhardt von Velsen, Roderich und Alphonsus, Griane, Spanischer Brabanter, Lucella, stummer Ritter, Ithys, Isabella und andere fast dem Seneca, und Terentio dem höflichsten unter allen Lateinischen Scribenten, an die Seite gesetzt werden“¹⁾. Rist bemerkt: „Wir müssen zwar den Italienern . . . , Frantzosen . . . , Engländern . . . , den Spaniern . . . (ihre Dichter), und den Holländern ihre Heinsios, Hooften, Grotios, Dousas, Catzen, Brederodes . . . gönnen . . .“²⁾. Daniel Morhof spendet ebenfalls den Huygens, Vondel, Dousa, Scriverius, Hein-

¹⁾ Teutsche Poemata und Aristarchus, Strassburg 1624. An den Leser.

²⁾ Alleredelste Belustigung . . . S. 227.

sus, Vol, Barlaeus, Hooft, Westerbaen u.a. lobende Kritik ¹⁾). Die guten Beziehungen blieben aber deutscherseits nicht auf das passive Lob beschränkt. Die Anregungen aus der niederländischen Dichtung wurden verwertet, Dramen nachgeahmt, sogar übersetzt. Gerade die dramatische Poesie hat ihr gut Teil dazu beigetragen, das Niveau der gleichen Kunstform in Deutschland zu heben und die Produktion zum mindesten zu beleben, wenn sie sich in der Folge auch nicht durchsetzen konnte. Ihre eigene Beständigkeit war nur von kurzer Dauer, und sie daher nicht im entferntesten berufen, die Sendung der Dramatik des französischen Klassizismus vorwegzunehmen. Gottsched allerdings hat immer bestritten, dass auch nur ein einziges der Dramen von Opitz, Gryphius, Lohenstein, Hallmann und Mühlport aus dem Holländischen wäre. Aber der bestimmte Einfluss des Genius Vondels auf Gryphius ist heute nicht mehr wegzuleugnen ²⁾. Andererseits nahm Vondel grossen Anteil an der Entwicklung der deutschen Dichtkunst ³⁾. Cats, von dem noch im Anfang des 18. Jahrhunderts ausgewählte Werke übersetzt wurden, war ein Vorbild für Harsdörffer und anderer kleinere Poeten. Die ökonomischen Beziehungen zwischen den stammverwandten Ländern im 17. und 18. Jahrhundert sind in reichlichem Masse Gegenstand von wissenschaftlichen Untersuchungen gewesen, die starken Einwirkungen auf literarischem und besonders dramatischem Gebiet sind dagegen wenig genug gewürdigt worden. Allein beim Volkslied hat man auf Grund des beide Völker einenden niederdeutschen Sprachgefühls häufiger auf Gemeinsamkeiten und Austausch hingewiesen ⁴⁾. Und doch fördert eine Auf-

¹⁾ Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie . . . Lübeck und Frankfurt 1700.

²⁾ Vgl. R. A. Kollewijn: Über den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. Diss. Leipzig o. J. (1880). Ferner Gustav Schönle: Die Trauerspiele des Andreas Gryphius. Untersuchung der geistigen und formalen Gestaltung des Stoffes (Kölner Diss.). Schönle nimmt allerdings nur in der Voruntersuchung auf Vondel Bezug. Die Übersetzung der „Gebroeders“ durch Gryphius wird mit dem Original verglichen und sprachliche und inhaltliche Umformungstendenzen festgestellt.

³⁾ Schwering a.a.O. S. 2 Anm. 1.

⁴⁾ Vor allem Hoffmann von Fallersleben (Horae Belgicae, 10, 11) hat die Bekanntheit mit vielen alten niederländischen Volksliedern, die an deutsche anklagen, vermittelt und damit Herders unverzeihliche Unterlassungssünde (Stimmen der Völker) korrigiert. Erst Gillet (vgl. „De nederlandsche letterkunde in Duitschland in de 17e eeuw“ in der „Tijdschrift v. Ned. T. en L. 33, S. 1 ff.) und hauptsächlich Worp II haben sich intensiver mit den holländischen Einflüssen beschäftigt. Ausser den genannten Forschungen über das Verhältnis Gryphius zur holländischen Dramatik siehe Baumgartners immer noch massgebende Vondelbiographie, August Hagens Aufsatz „Die Trauerspiele J. v. d. Vondels“ (Deutsches Museum 1867, S. 417 ff.), Creizenachs

klärung der oft schwer erkennbaren dramatischen Einflüsse des kleinen Bruderlandes in erster Linie die Erhellung der Zustände der deutschen Wanderbühne des 17. und 18. Jahrhunderts. Die folgenden Ausführungen sollen dazu einen Beitrag bieten. Es wird aber von vornherein zugegeben, dass eine starke Beschränkung durch das gestellte Thema bedingt und keineswegs eine vollständige Deutung und erschöpfende Behandlung in diesem Rahmen möglich war ¹⁾.

Schon Riccoboni stellte im Anschluss an seine Erwähnung der holländischen Truppen die Behauptung auf, das deutsche Theater habe von den Holländern gelernt: „Aujourd’hui le Théâtre d’Allemagne est composé de la bonne Tragédie et de la bonne Comédie, des Tragédies et des Comédies, écrites dans le premier gout des Hollandois, d’une grande quantité de traductions. . . .” ²⁾. Und weiter: „Les Tragédies et les Comédies Allemandes, qui dans le commencement n’étaient qu’une imitation du Théâtre Hollandois, ont conservé jusqu’à nos jours les atrocités de leurs modèles. . . .” ³⁾. Gerade diese Ausführungen blieben von Gottsched nicht unwidersprochen, der in der Vorrede zur Deutschen Schaubühne ⁴⁾ jeglichen holländischen Einfluss abstreitet. Er war eben nur nach Frankreich hin orientiert und sah nicht und wollte nicht einsehen, dass in einem kleinen Nachbarlande die dramatische Dichtkunst schon früh in hoher Blüte gestanden und an formalem Niveau und geistigem Gehalt die Erzeugnisse anderer Länder übertroffen hatte. „Für den literarischen Diktator in Leipzig”, sagt Schwering ⁵⁾, „war ein Dichter wie Vondel, dessen Dramen sich nicht in die Schnürleibspöetik des französischen Kunstrichters hineinzwängen liessen, eine längst überwundene Grösse. Gottscheds abweisendes Verhalten gegen die Niederländer. . . . ist der Ausfluss einer allgemeinen Stimmung in Deutschland, ein charakteristisches Zeichen für die wachsende

Abhandlung über die Tragödien des Jan Vos auf der deutschen Bühne (Berichte S. 93 ff.) und schliesslich die oft zitierte, aber auch in dieser Hinsicht sehr willkürlich und unexakte Schrift Schwerings. Ausserdem vereinzelte Hinweise bei Goedeke, Koberstein und in anderen deutschen Literaturgeschichten.

¹⁾ Es fanden sich nur sehr verstreute Andeutungen von Bestimmungen holländischer Stücke in deutschen Bearbeitungen vor, gleichsam als „Abfälle” bei anderen Studien (so bei Bolte, zusammengestellt von Worp II, S. 51 ff.), die auch hier berücksichtigt und in den einzelnen Fällen angeführt werden.

²⁾ a.a.O. S. 162.

³⁾ Ebd. S. 163.

⁴⁾ Leipzig 1740—45, Bd. II, S. 11.

⁵⁾ a.a.O. S. 8.

Entfremdung zwischen unserm Vaterlande und Holland" ¹⁾).

Dass Gottsched die Bedeutung einer nationalen Dramatik der klassischen Periode in Holland verkannte, ist nicht gar so schwerwiegend. Schliesslich war es in Holland selbst nur ein kurzes Aufflackern gewesen und bald über einer starken Welle französischen Dichtungsgutes in Vergessenheit geraten. Aber wenigstens dürfte man von Gottsched die Kenntnis erwarten, dass viele der spanischen und französischen Stücke auf dem Umweg über Holland nach Deutschland kamen. Denn hier hatte man ja viel eher sowohl die Komödie wie das strenge regelmässige Drama systematisch eingeführt, die verantwortlichen Dichtkunstgenossenschaften sind frühe Vorläufer Gottscheds. Und das bestehende Band, das einmal durch die holländischen Komödianten, zum anderen durch die regen kulturellen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Holland geknüpft war, machte es möglich, dass die fremden Erzeugnisse in holländischer Färbung auf der deutschen Bühne Eingang fanden. Die Entwicklung führt dann naturgemäss bald zu einer „selbständigen“ direkten Abhängigkeit der deutschen dramatischen Literatur von den romanischen Vorbildern, aber noch auf dem Spielplan der Neuberin finden wir Stücke holländisch-französischer Herkunft und können so den gestrengen Kunstrichter Gottsched ad absurdum führen, dessen „Holländisches Waschhaus“ nun ausgerechnet nicht niederländischen Ursprungs ist. Er selbst führt die meisten Stücke, von denen heute mit Sicherheit angenommen werden kann, dass sie vom holländischen Theater herübergekommen sind, in seinem „Nöthigen Vorrat“ an. Von den vereinzelt dramatischen Erscheinungen holländischer Provenienz innerhalb des niederdeutschen Kulturkreises vor dem Eindringen der englisch-holländischen Komödianten sei mit wenigen Worten ein Ueberblick gegeben.

Ende des 14. Jahrhunderts haben wir das Maastrichter Paaschspel, das in Mittelniederländisch (mittelfränkischem Dialekt) geschrieben ist und in die Nähe von Aachen verlegt wird ²⁾. In dieselbe Stadt kommen bekanntlich Anfang des 15. Jahrhunderts die „ghezellen“ mit weltlichen Spielen. Das abele spel von Lanse-loot und Sandrijn, welches sie aufführten, wurde von Gouert

¹⁾ Vgl. die eingehende Betrachtung von E. F. Kossmann: Holland und Deutschland. Wandlungen und Vorurteile. Haag 1901, S. 31.

²⁾ H. E. Moltzer: Middelnederl. Dramat. Poezie. Groningen 1868.

van Ghemen in Gouda durch kleine erzählende Einschübsel in eine epische Historie umgewandelt, die in niederdeutscher Dialektübersetzung Anfang des 16. Jahrhunderts in der Kölner Druckerei des Heinrich von Neuss erscheint: „Hier beghynt eyn genoechliche ind schoen historie van den edelen Lanslot und die schone Sandrine“¹⁾. Eine niederdeutsche Prosabearbeitung desselben Stoffes (Fragment)²⁾ erschien erst im 18. Jahrhundert.

Die niederländischen Schuldramatiker fanden in Deutschland eifrige Pflege (Schonaeus: Terentius Christianus, Gnapheus: Acolastus, Macropedius: Hecastus. Levin Brecht: Euripus u.a.) und Nachahmung³⁾. In Wien, München und Prag, in Dillingen und in vielen anderen Jesuitenkollegien wurden diese Dramen sowie andere Stücke niederländischen Ursprungs aufgeführt. In München war der Niederländer Andreas Fabricius tätig, der bis 1566 Professor in Löwen war und enge Beziehungen zum bayrischen Hof unterhielt. Er gehörte allerdings nicht dem Orden an. Schon in Holland hatte er sich durch seine Dramen einen Namen gemacht. Er verfasste zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Wilhelm mit Renate von Lothringen ein Schauspiel „Samson“, das mit gewaltigem Apparat in Szene ging⁴⁾. Der niederländische Einfluss auf den Jesuitendramatiker Jacob Gretser ist unverkennbar⁵⁾. Der „Hecastus“ des Macropedius (1538)⁶⁾ wurde sechsmal ins Deutsche (darunter 1549 von Hans Sachs), je einmal ins Dänische und Schwedische übertragen⁷⁾, doch gehören diese Dramen, da sie zwar von Holländern, aber in neulateinischer Sprache abgefasst waren, nicht eigentlich in unsern Fragenkomplex. Jaspas von Gennep übersetzte und druckte

¹⁾ Neudruck bei Hoffmann von Fallersleben: *Horae Belgicae* V. Breslau 1837, S. 1—32, und P. Norrenberg: *Kölnisches Literaturleben im 1. Viertel des 16. Jahrh.*, Viersen 1873. XII. S. 60—85. Vgl. Niessen: *Dramatische Darstellungen in Köln*, S. 13 ff.

²⁾ Goedekes Grundriss I, S. 466.

³⁾ „Die plautinischen Possenspiele haben in den Niederlanden, in der Heimat des Genrebildes und der realistischen Kunst an Macropedius und Schonaeus ihre Meister gefunden“. So Jacob Minor in der Neuausgabe des „*Speculum vitae humanae*“, Halle 1889, S. VI.

⁴⁾ Flemming: *Gesch. des Jesuitentheaters*. S. 289.

⁵⁾ Vgl. Joh. Müller: *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge*. Augsburg 1930. S. 15.

⁶⁾ Erhalten in 11 lateinischen Ausgaben. S. P. Bahlmann: *Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jahrh. (1480—1530)*. Münster 1893. S. 57 f.

⁷⁾ Ebd. S. 58.

allerdings 1540 eine „Latynsche Comedy“, den „Homulus“ des Petrus Diesthenius (Pieter van Diest), der wahrscheinlich mit dem Dichter Peter Dorland (1454—1507) identisch ist, unter dem Titel „Homulus oder der sünden loin ist der Tod“. Das Stück des Pieter van Diest ist ein „Zinnespel“ in niederländischer Sprache: „Den Spyeghel der salicheyt van elckerlijc“¹⁾. Von Gennep benutzte die lateinische Bearbeitung des Maastrichter Priesters Christianus Ischyrius (Christian Sterck) 1536²⁾. Was den Elckerlijc des Pieter van Diest angeht, so weiss man nicht, ob das Werk ein Original ist, da es fast wörtlich mit dem gleichzeitigen englischen „Moral-Play“: „Everyman“ übereinstimmt³⁾. Jedenfalls wurde das holl. Spiel durch das Medium des lateinischen in von Genneps Uebersetzung 1539 in Köln gespielt und gedruckt. In dieser Form ist es verschollen, dagegen sind spätere erweiterte Fassungen in drei Drucken Genneps (1540, 1548, 1554) und vier anderen Auflagen erhalten⁴⁾. Von einer von diesen wurde wiederum eine niederländische Uebersetzung angefertigt und in Utrecht o. J. und 1556 in Nijmegen, auch später in Amsterdam wiederholt gedruckt⁵⁾. Ob die deut-

¹⁾ Ausgaben 1495—1501 und 1521 (Jahreszahlen nicht bestimmt). Neudrucke bei Logeman und Raaf (s. Worp I S. 112). Diests Spiel ist also nicht nur wie Niessen und Bahlmann a. a. O. S. 65 meinen in der lateinen Bearbeitung Stercks erhalten.

²⁾ Sechs Ausgaben. S. Bahlmann S. 64. Neudruck: Chr. Ischyrius: Homulus. Texte latin publ. avec une introduction et des notes par Alphonse Roersch. Gand, Libr. Néerlandaise 1903. — Der Homulus wurde 1562 im Münchener Jesuitenkolleg aufgeführt (Joh. Müller a. a. O. II, S. 110).

³⁾ Vgl. Worp I S. 114. Eine synchrone und kritische Ausgabe besorgte Henry Logeman: „Elckerlijc, a fifteenth century dutch morality (presumably by Petrus Dorlandus) and Everyman, a nearly contemporarily translation ed. by Henry Logeman. Gand 1892. (Staatsbibl. Berlin). Vgl. auch „Elckerlijc-Everyman. De vraag naar de Prioriteit op nieuw onderzocht door H. Logeman (Gent 1902).“ Erst kürzlich wurde in Antwerpen ein weiterer niederländischer Druck von 1594 entdeckt, der vielleicht wichtige neue Aufschlüsse über die Herkunft bieten kann.

⁴⁾ Niessen S. 45, Bahlmann S. 64. Neudruck der Gennepschen Ausgabe von 1554 von P. Norrenberg (Bibl. d. Niederrh. Lit. Heft I, Viersen 1873). Zur Geschichte des gesamten Stoffkomplexes vgl. Goedeke, Karl: Everyman, Homulus und Hecastus. Hannover 1865. S. 46—55. S. a. Joh. Maassen: Drama und Theater der humanistischen Schulen in Deutschland. Augsburg 1929. Creizenach II, S. 137 ff. weist noch darauf hin, dass Ischyrius allerlei Zusätze gegenüber dem Everyman gemacht habe, um die dramatischen Mängel des „Originals“ zu verdecken. So habe er Effekte der Rederijkerbühne wie die Vertooninge verwertet. Diese sind natürlich schon in dem „zinnespel“ des Pieter van Diest vorhanden. Dagegen können wir Creizenach beipflichten, wenn er feststellt, dass erst Macropedius in seinem „Hecastus“ (1539) es verstanden habe, die farblose Moralität des „Everyman“ zu einem anschaulichen Lebensbild zu gestalten.

⁵⁾ Bahlmann S. 65. Worp I S. 114 f. Neudruck: „Van Homulus en schoene comedie daer in begrepen word hoe in der tijt des doots der Menschen alle geschapen dinghen verlaten (Nimmeghen 1556)“ hsg. von der Maetschappij der Vlaemsche Bibliophilen. 2. Serie VI, Gent 1857.

sche Ausgabe von Bremen 1665 „aus dem niederländischen in jetzt neu-übliche teutsche Reimarten übersetzt“¹⁾, verbessert und vermehrt durch Henr. Wettengang²⁾, auf diese oder die ursprüngliche niederländische Fassung zurückgeht, ist nicht erwiesen. Hagen³⁾ stellt im Anschluss an die Zitierung ohne Kenntnis der Entwicklungsgeschichte des *Homulus* die widersinnige These auf, dass die englischen Komödien ursprünglich niederländisch gegeben worden seien. Der *Elckerlijc* ist jedenfalls das einzige niederländische allegorische Spiel, das, noch dazu auf dem Umweg über das Schuldrama, nach Deutschland gelangte.

Das *Rederijker*-Schauspiel hat dann so gut wie garnicht auf die benachbarten deutschen Gebiete übergegriffen, obwohl man es sich für die Bürger-Aufführungen in Köln denken könnte. Die Gründe sind in der fast autarken Abkapselung der *Rederijker*-Institutionen zu suchen, und hieraus erklärt sich auch die Tatsache, dass die Dichter der klassischen Richtung wie Hooft und Vondel, der selbst in der deutschen Reichsstadt geboren war, zunächst überhaupt nicht bekannt wurden. Das Aufkommen des Kunstdramas in Deutschland war eine Parallel-Entwicklung zur holländischen, die sich jedoch im Gegensatz zu dieser nicht durchsetzen konnte, weil die theatralischen Voraussetzungen hier fehlten. Aus dem Grunde wurden in diesem Kreise das klassische Drama der Holländer vom rein literarischen Standpunkte aus betrachtet und lobend bewertet.

Zu behaupten, die holländischen Wandertruppen hätten es in Deutschland eingeführt, wäre entschieden eine Entstellung der Tatsachen. Es hatte auf der Amsterdamer Schouwburg eine Heim- und Pflegestätte gefunden. Damit war sein lebendiger Wirkungskreis begrenzt. Die Wandertruppen mussten zu anderen Stücken greifen, um Erfolge erzielen zu können. Vondel wurde nur vereinzelt und dann in entsprechender Zurechtstutzung gespielt. Sein Verhältnis zur deutschen Wanderbühne ist nur indirekt festzustellen und könnte eher unter dem Gesichtswinkel des deutschen und französischen Kunstdramas in ihrer Beziehung zum Komödiantenstück betrachtet werden. Die klassizistische Richtung vermochte sich weder auf dem Repertoire der Hollän-

1) Gottsched II, S. 252.

2) Bahlmann S. 65.

3) Hagen: Geschichte des Theaters in Preussen. Königsberg 1854. S. 42.

der noch in der Folge bei den deutschen Komödianten durchzusetzen. Wir haben gesehen, wie die holländischen Truppen ihren Spielplan zusammensetzten: von eigenem Dramengut wurden lediglich die Ausstattungsstücke der nachklassischen Periode, ferner die immer beliebten Lustspiele und Possen lokaler oder nationaler Färbung bevorzugt. Das romantische Drama der Spanier und vereinzelt der Engländer nahm unter den ausländischen Stücken den breitesten Raum ein, und erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschob sich das Schwergewicht zugunsten der französischen Komödie. Es wäre falsch, diese Gattungen nicht dem Kunstdrama zuzuzählen. Wenn auch die spanischen und holländischen Stücke nicht im Gottschedschen Sinne regelmässig gebaut waren und grobe Effekte enthielten, so waren sie doch sämtlich gereimt in grösstenteils sehr flüssigen Versen und vom Dichter oder Uebersetzer vollständig festgelegt. Sie wurden auch in dieser Form — kleine Aenderungen nicht ausgeschlossen — in Versen gespielt. Das ist erstaunlich im Vergleich zu der in Deutschland noch bis zur Neuberschen Reform grundsätzlichen Pflege der Prosabearbeitung. Stoffe und Formen der holländischen Schaubühne finden Eingang bei den deutschen Wandertruppen, aber selbst bei szenen- und wortgetreuer Uebernahme fand die Umwandlung der holländischen Verse in Prosa statt. Werner Richter ¹⁾ hat sehr deutlich und richtig die Unzulänglichkeit der Heineschen Forschungen auf diesem Gebiet ²⁾ festgestellt, und einige lapidare Sätze verdienen auch hier festgehalten zu werden. Er sagt, die ausländischen — gespielten — Stücke gehörten ebenso zum Kunstdrama wie die — nicht gespielten — Tragödien der Gryphius, Lohenstein u. a. Heine, für den das Drama der Wanderbühne um 1690 wie aus dem Nichts auftaucht, hätte Unrecht, zu behaupten, dass die Schauspieler zur Selbsthilfe griffen und, in Ermangelung deutscher Stücke, ihre Dramen selbst zurichteten. Auch Heines Meinung, die Unkenntnis der bühnen-technischen Mittel bei den grossen Dramatikern des 17. Jahrhunderts sei das Hindernis zu ihrer Aufführung auf der Wanderbühne gewesen, ist umstritten. Richter vermutet die Schwierigkeiten im Stil dieser Stücke, die

¹⁾ Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Berlin 1910.

²⁾ Johannes Velten, Halle 1887 und Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, Halle 1889.

wie bei Lohenstein und Hallmann auf antiker Basis ruhten. Auch den französischen und holländischen Tragödien, soweit sie innere Zusammenhänge mit der Antike zeigten, stand die Wanderbühne nicht gerade aufnahmebereit gegenüber. Wie viel besser passten die spanischen Stücke mit ihrem ausgedehnten Verkleidungsapparat zu ihrem Niveau, ihrem Können und ihren Mitteln, wieviel eher gingen die oberflächlichen und spielerischen italienischen Komödien ihnen ein. Das spanische Drama bahnte sich in zwei Kanälen den Weg zur deutschen Wanderbühne. Der eine ist die Vermittlung der Holländer, der andere, später einmündende die Verbreitung der französischen Komödie. In der frühen Zeit ist kaum ein spanisches Drama ins Deutsche übertragen worden. Daher nahm noch Heine an, dass die Titel in Velten's Repertoire, von denen er eine holländische Uebersetzung fand, auch holländischer, diejenigen, die in deutschen Schauspielerhandschriften erhalten waren, auch deutscher Herkunft waren. Während doch fast alle, und noch eine Menge der von ihm unbestimmbaren auf spanische Vorbilder zurückgehen ¹⁾. Schwering hat zwar schon eine ganze Anzahl niederländischer und spanischer Dramen auf der deutschen Wanderbühne nachgewiesen, doch geht er entschieden und bedenkenlos zu weit in dem Bestreben, möglichst viele Titel auf holländische Stücke bzw. spanische Originale zurückzuführen. Allerdings ist die Vorherrschaft des spanischen Dramas in jener Zeit unbestritten. Die Abhängigkeit der französischen ²⁾, holländischen ³⁾ und auch italienischen ⁴⁾ Komödienliteratur von der spanischen ist weitestgehend. Spanische Motive finden wir überall, daher gleichen sich Stücke in ihren Grundstoffen und Titeln, die im übrigen nichts miteinander gemein haben. Wenn also nur der Stücktitel angegeben ist, so ist es ein Wagnis, zu entscheiden, ob die Schauspieler das holländische, französische oder gar italienische Stück zur Aufführung

¹⁾ Vgl. Litzmann: Joh. Velten S. 60.

²⁾ Schack: Gesch. d. dramat. Lit. u. Kunst in Spanien. — Puibusque: Histoire comparée des littératures espagnole et française. Paris 1843. — Peters: Über den Einfluss der spanischen Literatur auf das französische Drama des XVII. Jahrhunderts. Naumburg 1893.

³⁾ Te Winkel, Worp, van Praag a.a.O. — W. Davids: Verslag van een onderzoek betr. de betrekkingen tusschen de Nederl. en Spaansche letterkunde in de 16e—18e eeuw. Haag 1918.

⁴⁾ Klein: Geschichte des Dramas, Bd. V.

benutzten. Desoff¹⁾ und Schwering führen zu konsequent alles, was ihnen „spanisch“ vorkommt, auf solchen Ursprung zurück. Dass die Methode z.B. bei Pierre Corneille, Scarron und vor allem Molière nur mit äusserster Vorsicht anzuwenden ist, hat inzwischen eine Klärung der Entlehnungsverhältnisse bestätigt²⁾. Sind also die Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten Schwerings und seiner Vorgänger bei einer nochmaligen Behandlung des holländisch-spanischen Schauspiels in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert in erster Linie klarzustellen, so ist auch Richters Standpunkt widerlegbar, wenn er sagt, dass eine neue ausführliche Erörterung des niederländischen Einflusses nur Schwerings Resultate zu wiederholen hätte. Neue Spuren führten zu neuen Ergebnissen, auf alten Spuren ergab sich die Unhaltbarkeit von Hypothesen.

Nach eigener Aussage verzichtet Richter in seiner im übrigen analytisch und vergleichend urteilssicheren Abhandlung³⁾ auf eine ausführliche Besprechung unerreichbarer Handschriften, und verfällt trotzdem nicht in die bequeme Methode der nur katalogisierenden Quellennotiz, sondern macht es sich zur Aufgabe, „Tendenzen und Bedeutung der Stoffwahl im Zusammenhang zu beleuchten, soweit es die Kenntnis der Quellen ermöglicht“. Dies soll auch für die Form der folgenden stil- und stoffgeschichtlichen Untersuchung der einzelnen Dramen richtunggebend sein. Handschriften wurden nur herangezogen, wo es sich um wichtige, bisher vernachlässigte oder neue Redaktionen handelte. Es wurde vermieden, die Dramen nach bestimmten Dichtern oder Stoffkreisen zu ordnen, oder auch die holländischen Originale von den spanischen zu trennen, sondern versucht, an Hand der Repertoireverzeichnisse der Truppen chronologisch vorzugehen.

Um zunächst die Kontinuität in der Geschichte der Berufskomödianten in Deutschland festzustellen, so ist gezeigt worden, einen wie wichtigen Platz die ersten echten niederländischen Truppen um die Mitte des 17. Jahrhunderts zumindest in Nord-

¹⁾ Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen in Zeitschr. f. vergl. Lit. Gesch. und Ren. Lit. N. F. 4. Bd., Berlin 1891 S. 1 ff.

²⁾ Vgl. van Praag in Berichtigung von Schack und Puibusque.

³⁾ Ganz im Gegensatz zu Schwering ist Richter etwas zu kritisch, ja sogar bestrebt, möglichst anders abzuleiten als Schwering, wenn er auch bedeutend besser argumentiert.

deutschland einnahmen. Sie brachten eine originelle Bereicherung des Repertoires der Engländer, das inzwischen stilistisch stark verwässert worden war, und weckten Interesse für die grossen spanischen Bühnendichter und in bescheidenem Masse auch für die eigenen Dramatiker. Der spanische Einbruch war in Frankreich und Holland längst vollendet, als das deutsche Publikum zum ersten Male mit diesen Erzeugnissen romanisch-romantischer Prägung bekannt gemacht und sehr bald vertraut wurde. Die niederländischen Komödianten stellten eine natürliche Verbindung her zwischen den letzten Ausläufern der englischen und den ersten stabileren deutschen Wandertruppen. Sie sind für Norddeutschland wichtiger als die französischen Truppen für das übrige Deutschland, weil sie eine engere Verbindung mit dem Volke hatten.

Es wäre vergebliche Liebesmühe, alle die Stücke, von denen bekannt ist, dass die Holländer sie in Deutschland spielten, nun auch auf dem Repertoire der deutschen Wanderbühnen suchen zu wollen. Von ihnen ist nur ein ganz geringer Prozentsatz hier zu entdecken. Eher lassen sich schon in einzelnen Fällen von dem Auftauchen deutscher Fassungen auf holländische Aufführungen vorsichtige Rückschlüsse ziehen. Im übrigen wussten sich die Truppen, einmal durch erfolgreiche Darbietungen von Stücken des neuen Genres aufmerksam gemacht, weitere Erzeugnisse des fremden Gutes zu verschaffen. Natürlich behielten die Stücke nicht ihren ursprünglichen Charakter, der ihnen z.B. auf der holländischen Bühne eigen blieb, sondern waren starken Wandlungen unterworfen. Dafür wurden sie ja „von plebejischen und umherschweifenden Leuten an den Tag gegeben und aufgeführt“¹⁾, die mit ihnen nach eigenem Belieben und Gutdünken unbekümmert schalteten. Also die Bühne selbst, nicht die Literatur vermittelte das ausländische Gut. Aber das Urheberrecht war bekanntlich noch nicht erfunden, und so wanderten die Stücke von den fremden zu den einheimischen Komödianten, und hier von einer Truppe zur andern. Sie wurden auseinandergeklaubt, beschnitten und erweitert, Tragödien wandelten sich zu Staatsaktionen, Komödien wurden zu Possen degradiert. Und hier sind wir bei dem traurigsten Kapitel in der Geschichte der deutschen Schaubühne, bei der Einführung des Harlekins in das

¹⁾ Hallmann in der Vorrede zu den „Freuden- und Schäferspielen“.

ernste weltliche Drama im ausgehenden 17. Jahrhundert. Auf dem holländischen Theater ist weder in diesem noch im nächsten Jahrhundert eine Spur des Hanswursts in dieser Form zu erkennen. Die Dramen, wen auch noch so blutrünstig, sind in sich geschlossen und wahren ihren ernsten Charakter. Das Schauspiel wahrt seine Würde, die ihm in Deutschland während des nachweltenschen Verfalls der Wanderbühne völlig verloren geht.

Bunt genug nimmt sich aber auch das Repertoire der früheren deutschen Wandertruppen aus. Es geschieht mit besonderer Hochachtung vor dem umspannenden Blick des für die Erforschung des niederländischen Dramas in Deutschland den Wegweisenden Creizenach, wenn, mit einem Tropfen Ironie gemischt, seine lapidaren Sätze aus dem Jahre 1886 hier zitiert werden sollen: „Die Tendenzen des holländischen Theaters wirkten nach Deutschland hinüber in der Zeit, als die Schauspielkunst die Fühlung mit der Literatur fast gänzlich verloren hatte, und als die Wandertruppen durch die gesteigerte Konkurrenz genötigt waren, einander in neuen und überraschenden Effekten zu überbieten. Die Schauspieler, von den gelehrten Dichtern im Stich gelassen, mussten sich ihr Repertoire, so gut es eben gehen wollte, zusammenstopeln und indem sie dabei plan- und systemlos zu dramatischen Werken der verschiedensten Nationen und der verschiedensten Kunststile ihre Zuflucht nahmen, gerieten sie auch auf das holländische Ausstattungstück der Vosschen Manier. Die effektvollen Schaustücke, die für die Bühne der reichen Handelsstadt berechnet waren, werden wohl freilich in den Buden der Wandertruppen ärmlich genug ausgefallen sein, dafür wusste man aber durch Einführung der lustigen Spässe des Harlekins, der sich als Diener des Haupthelden einschlich, einen neuen Reiz hinzuzufügen“¹⁾.

Die Zeit der Uebernahmen, Entlehnungen und Nachahmungen niederländischer und durch niederländische Vermittlung zu uns gelangter romanischer Dramenprodukte erstreckt sich von den ersten ernstzunehmenden Komödiantentruppen vor Velten über den Aufschwung der Wanderbühne unter diesem grossen Prinzipal und den Niedergang im beginnenden 18. Jahrhundert bis zur Neuberschen Reform. Unsere Betrachtung zerfällt demgemäss

¹⁾ In Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. phil.-hist. Klasse, Leipzig 1886, S. 107 f.

in drei grosse Abschnitte: Die Wanderbühne vor Velten. Das Wirken Veltens und seiner unmittelbaren Nachfolger. Die Neuber-Gottschedsche Reform. Die Welle des niederländischen Einflusses setzt im ersten Zeitabschnitt gleich stark ein, hält sich unter Velten auf der Höhe, um dann leicht abzuebben und im letzten Abschnitt auf ein Minimum herabzusinken. Zuletzt soll auf die rein literarischen Einwirkungen auf deutsche Dramatiker eingegangen werden.

▼ **Vor Velten** Für die Behandlung des Spielplans vor Velten unter ausdrücklicher Berücksichtigung des holländischen Schauspiels stehen hauptsächlich folgende Repertoirelisten zur Verfügung: die Verzeichnisse des Schau- und Marionettenspielers Michael Daniel Treu 1666 und 1681—85, die in Fürstenaus Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurf. v. Sachsen ¹⁾ gesammelten Repertoireangaben, der Bericht des Danziger Ratsherrn Schröder vom Jahre 1669 ²⁾ und die Aufzeichnungen des Herzogs Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig ³⁾. In Heines Abhandlung — „einer äusserlichen Arbeit“ (Richter) — klafft zwischen der zu Ende gehenden Verbreitung des englischen Dramas und den ersten Veltenschen Aufführungen eine arge Lücke. Treus erstes Repertoire stammt aus einer Zeit, da die englischen Komödianten kaum Deutschland verlassen hatten, und auch die Wirksamkeit von Veltens Schwiegervater Carl Andreas Pauls(en) ist früheren Datums als seine ersten Spiellisten vermuten lassen. (1664 Lüneburg ⁴⁾, 1665 Dresden ⁵⁾). Richter bemerkt zu dieser Tatsache: „Allerdings mag sich Paulsens Repertoire in den kommenden Jahren noch vermehrt haben, aber zwischen dem Verschwinden der englischen Komödianten und Veltens Anfängen treten vielfach „hochdeutsche Komödianten“ auf ⁶⁾, sodass wirklich die Kontinuität gewahrt wird“. Nicht unwichtig sind auch

¹⁾ 2 Bde. Dresden 1861.

²⁾ (Hagen a.a.O. S. 95). Bolte Danz. Th. S. 103 ff.

³⁾ Tagebuch herausgeb. v. Paul Zimmermann, in Jahrbuch d. Geschichtsvereins für d. Herzogtum Braunschweig, 3. Jahrg. Wolfenbüttel 1904.

⁴⁾ Gaedertz a.a.O. S. 99.

⁵⁾ Wustmann: Quellen zur Geschichte Leipzigs Bd. I, S. 47 f.

⁶⁾ Über solche in Dresden vgl. Fürstenaus I.

die Komödianten Caspar Stiller ¹⁾ und Christian Bockhäuser ²⁾). Vereinzelt begegnen wir schon in ihren Repertoirelisten, auf denen noch das englische Schauspiel dominiert, Titeln, die mit holländischen Stücken in Verbindung gebracht werden können. Doch da hier die Entlehnungsfragen noch nicht endgültig geklärt sind, seien sie an den Schluss des ersten Abschnittes gestellt. Michael Daniel Drey (Treu), ein Marionettenspieler, der am dänischen Hofe und in einigen grossen deutschen Städten aufgetreten war, kam 1666 nach Lüneburg mit einem Figurentheater und einigen Begleitern und reichte am 8. Sept. ein Spielgesuch ein, dem er eine *demonstratio actionum* beilegte ³⁾. Hierauf waren 25 Stücktitel verzeichnet. Als erster:

„Die historie der Stadt Jerusalem,

mit allen begebenheiten, undt wie die Stadt zerstöret wirt, naturel durch sonderliche infentiones offentlich auf dem teatro präsentiret“. Schwering ⁴⁾ glaubt diesen Titel auf Vondels 1620 erschienenes Drama „Hierusalem verwoest“ ⁵⁾ zurückführen zu dürfen mit der etwas einfältigen Begründung, dass die meisten Stücke aus Dreys Repertoire Uebersetzungen aus dem Holländischen sind. Richter tritt dieser Meinung entgegen mit einer durchaus sachlichen und glaubhaften Argumentation. Schwering nennt selbst ein Stück aus dem Weimarer Verzeichnis (Nr. 41) ⁶⁾ „Die Zerstörung Jerusalems“ und bringt es mit Zacharias Lunds „Zedechias Trauerspiel von der Zerstörung Jerusalems“ in Verbindung.

Nun heisst der richtige Titel bei Meissner: „Die von *Nebucadnezar* zerstörte Stadt Jerusalem“. Dieses Stück konnte auf keinen Fall Vondels Werk zum Vorbild haben, da dieses die Zerstörung durch Titus Vespasianus behandelt ⁷⁾. Meissner führt sehr willkürlich in Parenthese die zweiteilige Hamburger Oper an ⁸⁾. Nun

¹⁾ Güstrow ca 1660, s. Bärensprung: Versuch einer Gesch. des Theaters in Meckl.-Schwerin. Schwerin 1837, S. 26 f.

²⁾ Lüneburg 1660 s. Gaedertz S. 84.

³⁾ Gaedertz S. 100, Creizenach S. XXX f.

⁴⁾ a.a.O. S. 68.

⁵⁾ Exemplar von 1620 in der Hamburger Staatsbibliothek.

⁶⁾ Shakespeare-Jahrbuch XIX S. 148.

⁷⁾ Inhalt bei Worp I, S. 266.

⁸⁾ „Der Verstörung Jerusalem, Erster Teil. Ander Teil.“ 1692. Text von Postel, Musik von Conradi. 3. Bd. der Hamburger Opersammlung.

hat diese wohl die Zerstörung durch Titus zum Vorwurf, aber zu Vondel gar keine Beziehung und geht wahrscheinlich auf eine italienische Vorlage zurück. Schliessen wir den Fall aus, dass das Stück auf Dreys Repertoire die nicht so landläufige Nebukadnezar-Handlung hatte, so kann es entweder auf dem Vondelschen Stück oder auf dem italienischen Original fussen. Gegen die erste Annahme bringt Richter zwei plausible Argumente bei: erstens hätte die Hamburger Oper in vielen Fällen eine gemeinsame Quelle mit dem gleichnamigen Komödiantenstück ¹⁾. Zweitens sei es zweifelhaft, ob ein so klassizistisches Stück wie Vondels Drama von der deutschen Wanderbühne übernommen wurde. *Dafür* liesse sich Folgendes sagen: als fünftes Stück kündigt Drey, wie wir sehen werden, Vondels „Joseph“ an. Wie leicht konnte er ein zweites Werk des berühmten Poeten spielen, doch vernünftigerweise muss man mehr zu Richters Ansicht neigen, da das Jugendopus Vondels sich auf der holländischen Bühne selbst nicht hatte durchsetzen können, während der Joseph zu grosser Beliebtheit und Berühmtheit gelangte und auch durch den alttestamentarischen Stoff eine stärkere Beziehung zur Tradition der deutschen Bühne hatte. Drittens:

„Von Don Gaston von Mongado

eine spanische Begebenheit, wirt sonst genant der Streit zwischen Ehr undt Liebe“. Ueber den Titel ist bei der Besprechung von „Aurora und Stella“ das Nötige gesagt.

4) „Von Alexander de medicis,

ist auch eine materien von wohlgesetzten reden undt schonen praesentationen“. Das wahrscheinliche holländische Vorbild ist: „Alexander de Medicis of 't Bedrooge Betrouwen. Treurspel. In Duitsche vaarzen gestelt door J. Dullaart. Amsterdam 1653“. In der Widmung sagt der Verfasser, dass das Stück „door de taalwijze Barokus zoo kunstig als gelukkig uit het Spaansch is overgezet“, und dass er es nur bereimt habe. Der Inhalt ist folgender: Nachdem Kaiser Karl V. den florentinischen Staat Alexander von Medicis übertragen und ihm seine Tochter zur Ehe gegeben

¹⁾ Sein selbsteigen Gefangener, Semiramis u. a.

hatte, feierte man alljährlich den Tag seiner Krönung mit Freudenfesten. Dies weckte aufs Neue den alten Groll im Herzen des Cefio de Pacis, womit das Trauerspiel beginnt. Alexander wird von seinem Freund Laurens ermordet und Cosmos, sein Parteigenosse, Herzog, der Isabella de Pacis zur Gattin nimmt. Das spanische Urbild haben wir in Diego Jiménez de Encisos: „Los Médicis de Florencia“ zu erblicken ¹⁾. Das Stück hatte einen riesigen Erfolg auf dem Amsterdamer Theater ²⁾. Der von Meissner ³⁾ angeführte „Herzog von Florenz“ (nach Massinger), der 1608 von Green in Graz, 1626 von Engländern und noch 1688 von Velten in Dresden ⁴⁾ gegeben wurde, kann dem Stücke des Dreyschen Repertoires nicht zur Vorlage gedient haben. Denn es handelt von einem Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt hat. Der Bräutigam, das ist der junge Cosimo, und die Braut, wie auch der alte Cosimo von Medici werden darin verherrlicht ⁵⁾. Dagegen weist der Titel in Meissners Verzeichnis ⁶⁾ „Der ermordete herzog alexander de medices von florenz“ auf Dullaarts Stück hin ⁷⁾.

5) „Die bekante historien von

J o s e p h o,

welche aufs neuhe von einem vornehmen poeten auffgesetzt ist“. Als dieser vornehme Poet kommt zu jener Zeit schwerlich ein anderer als J. van den Vondel in Frage ⁸⁾. Seine Josephstrilogie erschien in den Jahren 1635—40. Wie kam dieses klassizistische Werk auf die deutsche Wanderbühne? Richter hat auch darüber einiges ausgesagt ⁹⁾. Er meint, der Einfluss Vondels in der deutschen Literatur beschränke sich auf Gryphius. Dieser hat nun

¹⁾ Van Praag S. 73.

²⁾ Ausgaben 1653, 1661, 1669, 1679, 1685 und 1713.

³⁾ Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich, Wien 1884.

⁴⁾ Heine S. 34.

⁵⁾ Vielleicht liegt derselbe Stoff einem anderen holländischen Stück „Cosmo de Medicis“ von Cl. Bruin oder C. Boon, das 1720 von Rijndorp in Delfshaven gespielt wurde, zugrunde. Kossmann II S. 29.

⁶⁾ S. 148 Nr. 54.

⁷⁾ Das von Heine (Velten) S. 34 Nr. 47 aufgeführte Stück „Alexandri Mordbanquet“ hat selbstverständlich nichts mit dem obigen Dramenkomplex zu tun und steht wohl eher im Zusammenhang mit „der von dem trunckenen Allexander ermordete Clitto, seiner gedreuen hauptleuten einer“, Meissners Verz. S. 151 Nr. 114.

⁸⁾ Natürlich gab es frühere biblische Spiele, die den Josephstoff behandelten.

⁹⁾ S. 268 Anm. 2.

die „Gibeoniter“ übersetzt, und es darf uns nicht wundernehmen dass das Drama z.B. von Velten gespielt wurde, da bekanntlich Uebersetzungen der Wanderbühne immer eingingen, mochten sie wie in diesem Fall auch klassizistisch sein, deutsche Originale dagegen nicht. „Maria Stuart“ und „Lucifer“ erscheinen erst Anfang des 18. Jahrhunderts auf der deutschen Bühne ¹⁾. Den Uebersetzer oder Bearbeiter des Joseph kennen wir nicht. Dass das Stück auf Dreys Repertoire eine verkürzte Bearbeitung war, ist sicher. Vielleicht wurde auch nur ein Teil gespielt. Hier ist die Aufführung eines klassizistischen Stückes dadurch, dass es im traditionellen Bibelstoff verankert war, genügend motiviert. Wichtig ist, dass Treu mit der Ankündigung „von einem vornehmen poeten“ offenbar Zuschauer anlocken wollte. Dass Veltens Joseph (Komödie von dem Erzvater Joseph, 3 Teile), am 6., 7. und 8. Febr. in Dresden und dort schon 1672 von anderen Komödianten gespielt, höchstwahrscheinlich nicht auf Vondels Zyklus, sondern auf einem erweiterten älteren Bibeldrama ²⁾ beruht, hat Richter schon durch einen Vergleich Vondels mit dem Berichte Tzschimmers über den Inhalt der drei Teile nachgewiesen. Stofflich zeigen sie ganz andere Abgrenzungen wie bei Vondel ³⁾. Zudem ist die Argumentation Heines ⁴⁾ mit dem Erscheinungsjahr 1671 eines im Catalogus van Tongerloo erwähnten holländischen Neudrucks sehr schief. Die im Weimarer Verzeichnis aufgeführten 5 Josephstücke ⁵⁾ könnten auf Vondel genau so gut wie auf einige andere — von Meissner wahllos als Vergleichstitel herangezogene-biblische Spiele zurückgeführt werden. Wichtiger als alles Rätselraten um die Erkennung dieser Titel ist doch wohl für die Entlehnungsgeschichte das Altonaer Josephepos, auf dessen nahe Verbindung mit Vondel zuerst der Goetheforscher E. Beutler, Frankfurt, aufmerksam gemacht hat. In einer Besprechung einer Untersuchung über den Altonaer „Joseph“, Goethes angebliches Jugendgedicht ⁶⁾ weist er auf den Umstand hin, dass 1741 holländische Komödianten Vondels Werk in Hamburg boten. Da das Epos in Altona aufgefunden

¹⁾ Meissners Verz. Vgl. S. 256 f.

²⁾ In Dresden 1665, 1669, 1671, vgl. Fürstenau I, S. 223, 229.

³⁾ Vgl. Worp I S. 271 f.

⁴⁾ Velten S. 18.

⁵⁾ Nr. 31—33, 124, 125.

⁶⁾ Von Fritz Tschirch. Berlin—Leipzig 1929. Besprochen in der Dtsch. Lit. Ztg. 1931 Heft 2.

wurde und da es ganz starke Anklänge an Vondel zeigt ¹⁾ war der Verfasser vielleicht ein Schüler des das Holländische sehr liebenden Hamburgers Richey. Es hätte dann noch Mitte des 18. Jahrhunderts das holländische Drama die Deutschen mächtig beeindruckt und zur Nachgestaltung wenn auch in epischer Form gereizt.

6) „Von Sigismundo oder dem Tyrannissen
Prinz von Polen“.

Mit diesem Titel kommen wir zu einem der interessantesten Kapitel in der Geschichte des holländischen (spanischen) Dramas in Deutschland überhaupt. Calderons grandioses Drama „La vida es sueño“ (Das Leben ein Traum) 1635 ²⁾, das uns noch auf dem gegenwärtigen Theater etwas zu sagen hat ³⁾, hat im 17. Jahrhundert in einer holländischen Bearbeitung den Weg nach Deutschland gefunden. Es wurde, nachdem ein Versuch von Theodor Rodenburgh 1636 keinen Erfolg gehabt hatte, 1637 von Schouwenbergh ins Niederländische übersetzt und von Brüsseler Rederijkern im selben Jahre erstaufgeführt. 1654 erschien es auf der Amsterdamer Schouwburg: „Sigismundus, Prince van Poolen, of 't Leven is een droom. Bly-Eyndigh Treurspel“ (Amsterdam 1654) ⁴⁾. Schon 1646 war eine französische Bearbeitung von Gillet de la Tessonerie „Le grand Sigismond prince Polonais ou Sigismond duc de Varsau“ ⁵⁾ erschienen. Der Italiener Cicognini benutzte das Werk Calderons zu seiner Komödie „La vita é un sogno“ ⁶⁾. Sollte das Schouwenberghsche Stück

¹⁾ Die Arbeit von J. A. Wolz über den Altonaer Joseph (1930) zeigt die holl. Elemente in der Sprache auf.

²⁾ Inhalt bei Schaeffer II S. 34.

³⁾ Erinnert sei an die glänzende Aufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses 1931.

⁴⁾ Bei Schwering S. 81 fälschlich 1651. Der erste Druck ist nicht erhalten. Noch vorhandene Neuausgaben 1662 (auch Hamburg, Berlin), 1668, 1695 (7. Druck, dieser wurde benutzt), 1705, 1738, 1767. Vgl. te Winkel Tijdschrift I, S. 100. Speziell über die Brüsseler Aufführung: Rössing in Het Nederl. Tooneel III 1874 S. 55. Eine Bibliographie zur Stoff- und Übersetzungsgeschichte des Dramas gibt Worp II S. 54. Einen ausführlichen Vergleich zwischen Calderon und Schouwenbergh bezw. weiteren holländischen Übersetzungen zieht van Praag S. 116—132.

⁵⁾ Bolte macht zwar geltend (Herrigs Archiv 82, S. 119), dass Schouwenbergh das französische Manuskript benutzt hätte, doch ist den holländischen Forschern Worp, te Winkel und Praag mehr Glauben zu schenken, die sein Werk als direkte Übersetzung aus dem Spanischen ansprechen.

⁶⁾ W. Richter a.a.O. S. 228. Das Erscheinungsjahr ist diesem unbekannt.

wirklich 1665 von Fornenbergh in Hamburg gespielt worden sein, so würde die Ankündigung auf Dreys Repertoire sehr gut auf das holländische Stück passen. Eine Herkunft aus dem Französischen kann man ernstlich nicht in Erwägung ziehen, da der französische Dramenimport erst 1670 einsetzt. 1674 erscheint der „Prinz Sigismondo“ auf Paulsens Repertoire in Dresden ¹⁾. 1690 wird der „Prinz Sigismund von Pohlen“ von Velten in Torgau gespielt. Die Hamburger Oper: „Der königliche Printz aus Pohlen Sigismundus oder das Menschliche Leben wie ein Traum. in einem Singspiel auf dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellt. 1693“ ²⁾. In dem „Bericht an den Leser“ heisst es wörtlich:

„Diese erzählte Geschichte / oder vielmehr dieses Gedicht / günstiger Leser / ist durch eine Holländische Feder erstlich in einer Comoedie auf den Schau-Platz geführt / und weil es von sonderbarer Artlichkeit / hat man es in eine Opera, aber versichert nicht ohne grosse Mühe / wollen uemkleiden / ob es nun Vergnügung oder Missbehagen erwecken werde / will man mit der Zeit erwarten. Was aber die materie an sich selbst betrifft / ist es / dem Vermuthen nach / ein pur lauterer Gedicht / weil man sich nicht zu ersinnen weiss / dass sein Tage ein König in Pohlen regiert / der Basilius geheissen / viel weniger dass mit einem unter denen dreyen Sigismunden / welche daselbst geherrscht / dieser Zufall sich solte begeben haben. Gnug ist es / dass die Erfindung artig / deswegen sie auch vielen gefallen / und ferner zur Ergetzung rechtschaffener Gemüther ist erwählet worden. Wo aber einer gedencket, hier eine vollkommene version der Holländischen Comoedie zu finden / betriegt er sich / weil man aus derselben nur den Verstand genommen / doch mit ein und andern Zusätzen denselben ausgeziert / ist nun jemand der meinet / dass solche übel gethan / der versuch es auf eine andere Art / geräth es ihm denn besser / wol! phyllida solus habebit“. Hierdurch ist doch wohl zur Evidenz erwiesen, dass die holländische Komödie von holländischen Komödianten in Hamburg entweder in den 60er und 70er Jahren von Fornenbergh oder sogar 1693 von Rijndorp gespielt wurde, die soviel Anklang fand, dass Postel sie zu einem Libretto umschrieb. Das Weimarer Verzeichnis enthält das Stück

¹⁾ Bolte: Danziger Theater S. 118 Nr. 9.

²⁾ Im 3. Bd. d. Hamburger Opersammlung Nr. 47. Musik von Conradi, Text von Postel.

unter dem Titel: „Das verwirt königreich pollen, der wahrhaftige traum des prinz sigismunti, die andrettente regirung“, (Nr. 4) und noch am 8. Dez. 1741 kündigt Wallerotty in Frankfurt an: „Eine neue, aus einer wahrhaftigen Historie gezogene remarquable Piece, betitult: Des Menschen Leben ist ein Traum, oder: Die Bewunderungs-würdige Lebens-Geschichte Sigismundi, Cron-Printzen aus Pohlen“¹⁾. Möglicherweise war auch diese „Piece“ noch eine Neubearbeitung des holländischen Schauspiels wie die 1721 zu Hamburg erschienene Haupt- und Staatsaktion „Der weise König Basilius, sonst genannt der traumhafte Prinz“. Die erste vom Holländischen unabhängige deutsche Ausgabe ist: „Das Leben als ein Traum, in einem Schauspiel vorgestellt, aus dem Italienischen übersetzt und mit poetischer Feder entworfen samt der französischen Uebersetzung“, Strassburg 1750²⁾.

7) „Von den verwirrten Hoff

von Cicilien, mit wohl gesetzten reden aus den Hollendissen übersetzt“. Es handelt sich um L. de Fuyters „Verwarde Hof“, eine Uebersetzung der spanischen Komödie „El Palacio confuso“. Da dieses Stück in einer Sammlung Lopescher Komödien (24. Bd. Madrid 1640) aufgenommen war, hat natürlich der holländische Bearbeiter es diesem Dichter zugeschrieben³⁾. Die deutschen Bearbeiter der Materie sind ihm hierin nachgefolgt⁴⁾. Bolte⁵⁾ und Schäffer⁶⁾ und nach ihnen van Praag⁷⁾ haben aber festgestellt, dass der „Palacio confuso“ aus der Feder des weniger bedeutender Dichters Antonio Mira de (A)mescua stammt. De Fuyters Stück wurde zum ersten Male am 19. Sept. 1647 in Amsterdam gespielt und von der öffentlichen Kritik wenig günstig aufgenommen, doch erfreute es sich in der Folgezeit grosser Beliebtheit beim breiten Publikum. 1652 erschien nun

¹⁾ Mentzel a.a.O. S. 461.

²⁾ Vgl. Edmünd Dorer: Die Calderonliteratur in Deutschland, Zürich 1877 S. 21.

³⁾ „Lope de Vega Carpioos Verwarde Hof. Door L. D. Fuyter Amsterdam 1647“. Neuauflagen 1656, 1665, 1671, 1679, 1699 (letzter Druck). In der Widmung sagt de Fuyter aus, dass das Stück nach Lope von Barokus ins Holländische übersetzt und von ihm in Verse gebracht wurde.

⁴⁾ Noch W. Richter spricht von Lopes Komödie.

⁵⁾ Anzeiger f. dtsh. Altertum, Bd. 13. Berlin 1887 S. 103.

⁶⁾ I S. 320.

⁷⁾ S. 75 f.

in Hamburg, „des hochberühmten spanischen Poeten Lope de Vega Verwirrter Hof oder König Karl“ von Georg Greflinger ¹⁾. Intensiver als von Oettingen ²⁾ setzt sich Bolte mit Greflingers Stück auseinander. Er lobt die knappe und frische Vorrede des Hamburger Schriftstellers über die Aufgabe seiner Verdeutschungsarbeiten, in der er die Prosaübertragung verteidigt. Seine direkte Quelle verschweigt Greflinger jedoch. Sei es nun, dass er eine etwaige Aufführung der Holländer 1649 in Hamburg sah, sei es, dass ihm das Buch zufällig in die Hände geriet, ein Vergleich seines Stückes mit dem de Fuyters hat einwandfreie Uebereinstimmung ergeben ³⁾. Dieses Resultat ist wertvoll für die Ableitung von drei weiteren Stücken: „Der klägliche Zwang“, „Laura“ und „Andronicus mit dem Aron“ ⁴⁾, die er in der Vorrede zum „Cid“ (1650) zu übersetzen verspricht. Der „Verwirrte Hof“ hat weiteste Verbreitung gefunden. Am 1., 2., 3. März 1661 führte ihn der Zittauer Schulrektor Christian Keimann unter dem Titel „Der verwirrete Sicilianische Hoff oder König Carl. Lope de Vega“ mit seinen Schülern auf ⁵⁾. Auch bei Dreys Titel scheint es sich um Greflingers Stück zu handeln. Wir müssten dann des Schauspielers Weisheit „Aus dem Holländischen mit wohlgesetzten Reden (Prosa!) übersetzt“ auf mündliche Ueberlieferung zurückführen. Uebrigens erscheint es zum andern Male noch 100 Jahre später auf der Marionettenbühne, und zwar 1775 in Hamburg als „Die Verwirrung bei Hofe oder Der Verwirrte Hof“ ⁶⁾, vermutlich in einer neuen Bearbeitung.

Am 5. Okt. 1680 spielte Velten in Bevern am Hofe des Herzogs Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg die „Tragi-Comoedia: Die verwechsete Königes Kinder“. Nach dem Tagebuche des Herzogs ⁷⁾ war sie „von zwei bis vier Uhr agiret, vnd beschlossen mit einem lustigen Tanz“. Das Personenverzeichnis gibt er folgendermassen an: „König: Beck, Printz Carl: Velthem,

¹⁾ Ex. Staatsbibliothek Berlin. Vgl. Riedel a.a.O. S. 308 Anm.

²⁾ Über Georg Greflinger von Regensburg. Strassburg 1882 S. 25.

³⁾ Bolte liess noch die Quellenfrage offen und gab nur den Inhalt der deutschen Fassung an. Corneilles (dessen „Cid“ Greflinger übersetzte) „Don Sanche d'Arragon“ (1650) kommt schon deshalb nicht in Frage, weil in stärkerem Masse Züge aus Lopes „El perro del hortelano“ als aus dem „Palacio confuso“ verwertet sind.

⁴⁾ s. S. 166 ff, zur „Laura“ S. 257 f.

⁵⁾ Programm Stadtbibliothek Zittau.

⁶⁾ Schütze a.a.O. S. 102.

⁷⁾ Zimmermann a.a.O. S. 142.

Princessin Margaretha: dessen Fraw, Princessin Borgia: Brombachs Fraw, Albano, alter Edelmann: Schubart, Printz Friederich: Saltzsieder, Mengo der bauer: Jansky, Ernesto vnd Ludovico zween Graffen: Brombach vnd Starck, Leandro ein Edelman: Ries, Diener: Schiller". Veränderungen des Titels und der Namen sowie Verkürzung der Liste können *nicht* gegen die Annahme sprechen, dass es eine rechte Wanderbühnenbearbeitung unseres Stückes war. Auch 1683 spielten Komödianten in Dresden einen „Verwirrten Hof“¹⁾. Wie jedoch Heine²⁾ und Schwering³⁾ aus dem 1690 von Velten in Torgau aufgeführten „Herzog von Belvedere“⁴⁾ einen „Verwirrten Hof von Belvedere“ machen konnten und daher auf Greflinger hinwiesen, ist unerfindlich. Anscheinend hatten sie doch den Titel auf Wallerrotty's Repertoire „Il finto prencipe oder der durch Zauberey in die grösste Verwirrung gebrachte Hof von Belvideur“⁵⁾ nicht gekannt. Mit diesem kann aber der sehr nichtssagende Veltensche Titel auch nicht in Verbindung gebracht werden. Es geht auf eine italienische Comedia dell'arte des 18. Jahrhunderts „Il finto prencipe“ zurück⁶⁾, die eine rein zufällige Verwandtschaft mit Amescuas Stück zeigt. Aber das Auftreten spanischer Dramenmotive in der italienischen Komödie ist ja nichts Neues.

Ob schliesslich Greflingers Stück die Grundlage für eine ebenfalls von Wallerotty am 22. Januar 1742 in Frankfurt gegebene Bearbeitung „Ein guter Regent kommt von dem Himmel, oder: Die mit vielen Bewunderungs-würdigen Begebenheiten angefüllte Lebens- und Liebesgeschichte Friderici, Königs in Sizilien“ (aus den spanischen Historien gezogen), bildete⁷⁾, darf bei dem ganz veränderten Thema füglich bezweifelt werden. Sicher ist nur dass die Elenson-Haakesche Truppe das Werk, allerdings mit den obligaten Harlekineinlagen bereichert, auf ihrem Repertoire hatte. Der Hamburger Theaterzettel von 1720⁸⁾ lautet:

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung / werden heute Mon-

1) Fürstenau I, S. 271.

2) Wanderbühne S. 11.

3) S. 80.

4) Heine (Velten) S. 37.

5) 16. Nov. 1741, 5. Mai 1742 in Frankfurt. Mentzel S. 459, 468.

6) Hrsg. v. A. Bartoli aus einer Mailänder Handschrift. Inhalt bei Bolte Anzeiger 13. S. 109 f.

7) Bolte Anzeiger 13, S. 110.

8) Hamburger U.- und Staatsbibl.

tags, den 1. Julji. / Die königl. Pohnischen und churfürstl. Sächsischen privi-/legierten Teutschen / Hof-Comoedianten, / Denen respektive Herren Liebhabern Kuriöser Teutscher Schau-Spiele, mit einer sehenswürdigen intriguanten / gantz Neuen und noch von keiner ander Teutschen Bande auffgeführten Staats-Action aufwarten / betitult: / El Palacio Confuso, / Der verwirrte Hof in Sicilien / Oder / Der von einem Gemeinen zur Cron Erwehlte / folgendlich wegen seines Hochmuths gedehmüthigte / endlich aber rechtmässig-bestätigte König / Carl / von Sizilien / Und der am Königl. Hof von Sicilien endlich glücklich gemachte Arlequin. NB. Um den Gout nicht zu verderben, und eine besser Atention zu erwecken, hat man nicht für nötig befunden, den Inhalt beyzufügen. Das Werck aber wird zeigen, dass es eine von den verwirrtesten Actionen sey.

Spielende Personen:

- | | |
|---|---|
| 1. Mathilde, Königin von Sicilien. | 7. Pompejo, ein Sizilianischer Graf. |
| 2. Carl, } Zwey unbekandte Printzen von Sicilien. | 8. Livio, } Zwey vornehme Sicilianer als Vorsprecher der Gemeine. |
| 3. Heinrich, } | 9. Floro, } |
| 4. Friederich, Hertzog von Tarpano. | 10. Lisardo, ein Bauer, des Heinrichs Pfleg-Vater. |
| 5. Portia, Hertzogin von Messina. | 11. Arlequin, Carls lustiger Diener. |
| 6. Helena, eine Printzessin von Salerno. | 12. Soldaten. |

Den völligen Beschluss wird unser Arlequin machen mit einem lustigen Nach-Spiel, genandt: / Die böse Grethe / oder Arlequins Methode ein böses Weib zu curiren...."

Hier sind also die Personen von Greflingers Stück gegenüber Veltens Aufführung in Bevern wieder vollzählig beisammen. Auch das Nachspiel „Die böse Grethe“ wird uns noch beschäftigen ¹⁾.

9) „Vom Tito Andronico

welches eine schöne Romanisse Begebenheit, mit schöner Ausbildung“. Greflinger versprach 1650 den „Titus mit dem Aron“

¹⁾ S. 239 ff.

zu übersetzen. Ob er sein Vorhaben ausgeführt hat, wissen wir nicht. Doch begegnen wir im 17. und 18. Jahrhundert häufig Titeln, deren Zusammenhänge mit Shakespeare und dem Stück der englischen Komödianten (in der deutschen Ausgabe von 1620¹⁾ einerseits und dem „Aran en Titus“ des Holländers Jan Vos andererseits verschiedentlich Gegenstand der Untersuchung gewesen sind. Es sei gestattet, die Ergebnisse in reinlich scheidender und kurz referierender Darstellung zu besprechen. Auf die rein im Literarischen steckengebliebene Bearbeitung „Titus und Tomyris“ nach Vos von dem gelehrten Hieronymus Thomae von Augsburg (Giessen 1661) einzugehen, erübrigt sich allerdings, da Creizenach sich gründlich damit auseinandergesetzt, und sie nach seiner Feststellung nie das Rampenlicht erblickt hat²⁾. In der Einleitung wurde bereits die Bedeutung des englischen Einflusses auf das holländische Drama aufgezeigt, der vor allem in den Schauspielerstücken eines A. van den Bergh, A. Sybant und Izaak Vos zu bemerken ist.

Nun beruht, was Creizenach noch nicht wusste, Jan Vos' Trauerspiel „Aran en Titus of Wraak en Weerwraak“ (Amsterdam 1641)³⁾ auf einer einfacheren, nicht erhaltenen Fassung des Stoffes, dem „Andronicus“ des A. v. d. Bergh, der das Stück der englischen Komödianten in unmittelbarer Anschauung kennenlernte. Da wir aber das Stück v. d. Berghs nicht kennen, lässt sich unmöglich entscheiden, ob Vos sich genau an sein Vorbild hielt oder vielleicht original-shakespearesche Zutaten übernahm. Denn der gangbare Shakespearetext kommt in vielen Zügen und Personennamen mit denen des Vos'schen Dramas überein⁴⁾, während er sich von dem deutschen Stück von 1620

¹⁾ Abgedruckt bei Cohn u. Creizenach Engl. Kom.

²⁾ Berichte. . . S. 93 ff. „ . . . Bei Thomae haben wir einen der wenigen Fälle, wo die englische Tragödie des Elisabethanischen Zeitalters auf die Literatur im eigentlichen Sinne des Wortes einwirkt. Es ist die erste, wenn auch unmittelbare Bearbeitung einer Shakespeareschen Tragödie in Versen, und zugleich der erste Fall, dass die deutsche Nachbildung einer niederländischen Tragödie im Druck erscheint, wenn auch die niederländischen Kunstprinzipien und der niederländische Kunststil bereits eingebürgert waren.“ Es ist natürlich durchaus möglich, dass Fornenbergh den „Aran en Titus“ auf seinem Repertoire hatte und Thomae durch eine solche Aufführung in Hamburg o. a. angeregt wurde. Wahrscheinlicher scheint aber bei der Gelehrsamkeit Thomae die Buchvermittlung.

³⁾ Aufgeführt bereits 1638. Kossmann II S. 144; über Inhalt und Ableitung vgl. Worp I, S. 298, Worp: Jan Vos und Moltzer: Invloed S. 7—42.

⁴⁾ Vgl. Worp: Jan Vos, darin vergleichender Abdruck einiger Szenen aus beiden Stücken.

stark unterscheidet. Es darf hingegen entschieden bezweifelt werden, dass die Engländer in Holland und Deutschland zwei verschiedene Stücke aufführten ¹⁾, zieht man eine grundlegende Entstellung desjenigen, der das englische Stück aufschrieb, nicht in den Bereich der Möglichkeit.

Einer einigermaßen haltbaren Lösung kommt noch die Vermutung am nächsten, dass sowohl dem deutschen Titus Andronicus wie van den Berghs Stück dieselbe in Henslowes Tagebuch zuerst im Jahre 1591 erwähnte gleichsam vorshakespearesche Fassung („tittus and Vespasia“) zugrundelag. Mit dieser Auffassung würden wir uns im entscheidenden Punkte wieder Bilderdijks Meinung nähern entgegen der von Kossmann ²⁾ festgestellten direkten Abhängigkeit Vos' von v.d. Bergh. Durch die Vergröberung und Trivialisierung, die Häufung von Bluttaten und Greuelszenen bei Vos gegenüber Shakespeare darf man sich nicht irremachen lassen, da Vos in dieser Art der Konzessionen an die niederen Publikumsinstinkte ein Meister war und sich doch zugleich durch die Wahrung der klassizistischen Form die Gunst der humanistischen Kritiker erhielt ³⁾. Ebenso natürlich ist es bei der Eigenliebe und dem künstlerischen Hochmut dieses Dichters, dass er seine Quelle verschweigt. Wie dem allen auch sei, Greflinger konnte bei seiner Vorliebe für das Holländische in dem erwähnten „Andronicus mit dem Aron“ kein anderes Werk „übersetzen“ als das des Jan Vos. Bei dem den Namen des Mohren (bei Shakespeare bezw. Vos Aron, Sammlung 1620 Morian) verschweigenden Titel auf Dreys Repertoire lässt sich also nicht sagen, um welche Bearbeitung es sich handelt. Unter den in grossen Zahl im 17. und 18. Jahrhundert nachgewiesenen Aufführungen sind eigentlich nur zwei, bei denen wir durch Titel und Personenverzeichnis nähere Anhaltspunkte haben. Am 15. Okt. 1680 führte Velten in Bevern ein Titus-Andronicus-Stück auf. Das Tagebuch des Herzogs besagt darüber: „Nachmittages 2 Vhr... ward sehr wohl vorgestellt, die abscheuliche Tragoedia vnd wahre historia, tituliret: Der Berühmte Römische General Titus Andronicus vnd grausamer Tyrann Aran Gottischer Mohren

¹⁾ Standpunkt von Worp I, S. 298 nach Fuller und Baker.

²⁾ II, S. 144 f.

³⁾ Der Deutsche Morhof nennt den „Aran en Titus“ eine „Tragödie sehr wohl nach allen ihren Stücken geschrieben“ und: „eine ungemaine Erfindung und Ausziehrung, die man von einem Handwercks Mannes nicht vermutend gewesen.“

General. Actores waren: Der Kaiser Saturninus (Bek) — Titus Andronicus so seine Rechte hand abhauet aus falschen Rat des Arans seine Söhne vom Tode zu erlösen, die gothische Königin bei der Taffel ersticht vnd vom Kaiser gleich darauff erstochen wird, der Kaiser aber wiederum von seinen einzig vberbliebenen Sohn den ältesten Lucio, war Velthem — Aran der Mohr (Saltzsieder), so lebendig geschmauchet worden, an händen und füssen mit grossen Ketten über ein Fewr hangent, so naturel präsentiret worden ist. — Tamera gefangene Gothische Königin (Veltheimin) — Lavinia, Titi tochter (Brombachin), so auf Anstifften des Arans von Cuiro der Tamerae Sohn geschändet, hernach die zunge ausgerissen vnd beede hände abgehauen werden. — Marcus Titi bruder (Pickelhering) — Lucius (Riese) — Bassianus des Kaisers Bruder, so von Cuiro und Benegrins Thamerae Söhne, mit einen Dolchen erstochen vnd strick erwürgt worden, war Starck — Cuiro aber Schubart — Benegrin (Kahland) welche von Tito ergriffen vnd lebendig das hertz aus dem Leibe gerissen wird. — Heidnischer Pfaffe (Brombach)- Noch einer (Schiller) — waren auch Titi zween jüngste Söhne, in den Kolck wassers ertränket" 1).

Personenverzeichnis und die Bemerkungen zur Handlung lassen mit Sicherheit auf das Vos'sche Stück schliessen. Benegrin (statt Demetrius) als der zweite Sohn der Tamera ist vermutlich ein Hörfehler des Herzogs.

Ferner besitzen wir in dem sog. Breslauer Programm das Zeugnis von einer Aufführung im oesterreichischen Linz 1699 2). „Tragoedia genannt Raache gegen Raache. Oder Der streitbare Römer Titus Andronicus. Denen hochwürdigen, hoch- und Wohlgebohrnen, Wohl-Edel-Gebohrnen, Edlen vnd Gestrengen Herren N. vnd. N. Gesambten Vier Ständen, des Erz-Hertzogthumbs Oesterreich ob der Enns, Ihren Gnädigen und Hochgebietenden Herren, Herren, zur Bezeugung Ihrer unterthänigen Observanz Dediciret und auffzuführen offeriret, von der anjetzo anwesenden Bande kaiserlicher privilegirter Hoch-Teutscher Comoedianten. Gedruckt im Jahr, 1699.“ Hierauf folgt ein Lobgedicht in Alexandrinern, dann das Personenverzeichnis:

1) Zimmermann S. 149.

2) Breslauer Stadtbibl. (vgl. Creizenach Engl. Kom. S. 12 ff.), entdeckt von Bolte Anz. 13 S. 112 Anm.

Personae:

Saturninus: römischer Kayser.	Lavinia: ihre Schwester.
Bassianus: dessen Bruder.	Acanius: des Lucius Sohn.
Titus Andronicus: Feld-Herr der Römer.	Thamera: die Gothische Köni- gin vnd Arans heimliche Liebste.
Marcus Andronicus: Bruder dess Titus.	Quiro. } ihre Söhne.
Lucius: dess Titus ältester Sohn.	Demetrius. }
Polander. }	Aran: ein Mohr vnd Feld-Herr der Gothen.
Melan. }	Heydnische Priester. Ein Botte.
Claudill. }	
Gradamant. }	

Das Theatrum stellet vor das Capitolium, vnd die Gegend bey der Tyber-Pforten zu Rom''.

Schon aus dem Titel und der Personenliste, ganz deutlich aber aus der bei Creizenach abgedruckten Inhaltsangabe, geht hervor, dass wir eine Bearbeitung des holländischen „Aran en Titus'' vor uns haben. Es will fast scheinen, als sei von Velten und den oesterreichischen Komödianten die gleiche Bearbeitung gespielt worden (auf der Grundlage einer Uebersetzung von Greflinger?). Wichtige Aufschlüsse würde hierüber die in einer Dramensammlung des 17. Jahrhunderts enthaltene Handschrift „Titus und Aran'' geben, die sich in der Bibliothek der städtischen Sammlungen in Wien befindet, jedoch leider infolge Schwierigkeiten der Verwaltung nicht eingesehen werden konnte ¹⁾.

Das Weimarer Verzeichnis enthielt ebenfalls einen Titel (Nr. 94), der auf einen Zusammenhang mit Vos hindeutet. Denn in dem Stück „Der mörderische göttliche Mohr sampt desen fall und End'' war unzweifelhaft wie bei Vos der Mohr die Hauptperson. Dagegen scheinen in einem 1719 zu Kopenhagen gegebenen deutschen Puppenspiel von „Tito Androniko und der hoffährtigen Kayserinn und dem Mohr Aran'' ²⁾ die Version von 1620 und eine Bearbeitung von Vos vermischt zu sein ³⁾. Ueber einen Umstand ist Creizenach noch gestolpert. Sowohl in der Aufführung Veltens wie im Breslauer Programm heisst die Tochter des

¹⁾ Ferner konnte die Diss. von M. Schwertner: Eine Wiener Samml. v. Wanderbühnendramen d. 17. Jhs. (Prag 1917) nicht benutzt werden, da nach genauen Erkundigungen in deutschen Bibliotheken kein Ex. vorhanden ist.

²⁾ Overskou a.a.O. I, S. 139—142.

³⁾ Vgl. die von Creizenach nach Rahbek herangezogenen Details.

Titus Lavinia, also wie in dem gewöhnlichen Shakespeareschen Text, bei Vos dagegen Roxelyna. Man kann nun doch nicht gut daraus und entgegen der Feststellung, dass die Inhaltsangabe vollkommen mit dem Vos'schen Drama übereinstimmt, auf eine weitere deutsche Bearbeitung schliessen, die Shakespeare näherstand. Die wirren Verhältnisse, denen wir dauernd bei Produktionen der deutschen Wanderbühne begegnen, lassen durchaus die willkürliche Aenderung eines Bearbeiters möglich erscheinen, der zufällig die Shakespearesche Ausgabe kannte.

11) „Vom könnich Eduardo tertio auss Engelandt, wirt sonsten genandt

der beklegliche Zwanck.“

Als erster sah Ludwig Tieck in dem in zahlreichen Aufführungen der Wanderbühne bezugten „bekläglichen Zwang“ Lopes „La fuerza lastimosa“ (1609)¹⁾. Inzwischen sind die Entlehnungsverhältnisse mehrfach besprochen worden²⁾. Schon Creizenach machte aber in erster Linie auf das holl. Stück „De beklagelyke Dwang“ (1648) von Izaak Vos (das wiederum auf Lopes Komödie basiert) aufmerksam, dessen Titel mit dem Deutschen wörtlich übereinstimmt. Er bezweifelte, ob das Wort „bekläglich“ auch sonst in der deutschen Sprache des 17. Jahrhunderts gebräuchlich war. — Greffinger versprach also um 1650 den „Bekläglichen Zwang“ zu übersetzen, wahrscheinlich doch aus dem Holländischen. Sicher machte er das Versprechen wahr, denn bald darauf lässt der Rektor Keimann das Stück unter dem gleichen Titel — ohne Verfasser- und Uebersetzerangabe — am 5.—7. März 1658 in Zittau aufführen³⁾. Die weiteren Erwähnungen auf Spielplänen der Wandertruppen sind:

1660 Caspar Stiller in Güstrow: „Der klägliche Bezwang in welcher grosse Tyranny geboten wirdt, durch List aber verhindert“ (Bärensprung S. 26)

1666 Drey in Lüneburg (s. oben⁴⁾)

¹⁾ Inhalt bei Schaeffer I, S. 157.

²⁾ Creizenach Berichte S. 105, Bolte Anzeiger 13, S. 113, Danziger Theater S. 104 ff., 110 f., Nachtrag. Schwering S. 80, Niessen S. 108 f. Anm. Richter S. 209 f., Gersdorff Mitteilungen S. 19 ff. (der von Engländern als Vermittlern spricht!?)

³⁾ Programm Stadtbibl. Zittau.

⁴⁾ Bolte (Zeitschr. II, S. 362 Anm., Danziger Theater S. 110 Anm. 2) hat zuerst bezweifelt, ob der Titel mit dem eigentlichen „Bekläglichen Zwang“ identisch sei und auf andere Eduard III. — Dramen verwiesen. Von Gersdorff übernommen (Mitteilungen S. 39 Anm.), aber von Bolte selbst widersprochen (Danz. Theater, Nachtrag).

- 1669 Paulsen in Danzig: „Der Irrgart der Liebe“ (Bolte S. 104 ff, 110 f)
 1674 Paulsen in Dresden: „Der beklägliche Zwerg“ (sic!) (Bolte S. 119)
 1683 Hofkomödianten in Dresden: „Der Liebesirrgarten“? (Fürstenau I, S. 271)
 um 1700 Nürnberg „Der grosse liebes Irrgarten“? (Weim. Verz. Nr. 148)
 1718 Vict. Clara Bönicke in Riga. (Gersdorff S. 19)
 1741 Spatzier in Hamburg (s. S. 124)

Von Paulsens Aufführung „Der Irrgart der Liebe“ besitzen wir in des Ratsherrn Schröders Bericht ein Szenar, das erst Bolte die Erkenntnis ermöglicht hat, dass es sich um den „Bekläglichen Zwang“ handelt. Danach war es ein getreues Abbild des Vos'schen Stückes ohne wesentliche Zutaten. Die direkte Abhängigkeit von Vos und nicht von Lope hat Richter ¹⁾ durch genauen Vergleich des Szenars mit den beiden Vorlagen zur Gewissheit gemacht. Das zeigen schon die folgenden Personennamen:

König von Irland bei Lope = König Eduard v. England bei Vos und im Szenar.
 Izabell „ „ = Rosaura bei Vos und im Szenar.
 Conde de Barcelona „ „ = Rudolph, Graf v. Bristol bei Vos und im Szenar.

Nur die verliebte Königstochter heisst bei Lope und Vos und in der Kölner Hs. Dionysia, im Szenar Rosalinde ²⁾. Ein neues Beispiel der Unselbständigkeit in Motiven und Stil der deutschen Wanderbühne. Direkt aus dem Spanischen des Lope schöpfte Harsdörffer in einem Freudenspiel „Die Redkunst“ (Nürnberg 1645) ³⁾. Auf eine Handschrift des 17. Jahrhunderts „Der beklägliche zwang — anno 1661 —“ ⁴⁾ hat Niessen zuerst gewiesen. Sie stellt eine verkürzte, aber sonst ziemlich getreue Uebersetzung des Vos'schen Stückes dar, der sich unter den

¹⁾ S. 210—212.

²⁾ Richter widerlegt auch Boltes Annahme, der neue Titel „Irrgart der Liebe“ sei dem Drama des Cervantes „Laberinto de amor“ entlehnt unter Hinweis auf die weite Verbreitung dieses allgemeinen Titels in Deutschland und auf Giovanni Boccaccio's Schrift: „Laberinto d'amore“.

³⁾ Gesprächspiele 5, S. 329—438. Vgl. Dorer S. 13. Von Rambach erschien 1798 eine Bearbeitung des Lopeschen Stückes unter dem Titel: „Graf Mariano oder der schuldlose Verbrecher“, Dorer S. 23.

⁴⁾ Kölner Stadtarchiv *303. W 4°.

Buchstaben H.C.R. verbergende Uebersetzer wurde nicht ermittelt. Jedenfalls ist es nicht Greflinger. In welchen der oben genannten Aufführungen (ausser den von Paulsen) und ob überhaupt in einer von diesen das Manuskript benutzt wurde, ist natürlich unmöglich zu ergründen. Immerhin dürfte eine Gegenüberstellung mit der Vorlage von Interesse sein.

Vos' fünftaktige Bearbeitung erschien am 30. März 1648 zum ersten Male auf der Amsterdamer Schouwburg und wurde im selben Jahre gedruckt. Sie erlebte eine Reihe von Neuauflagen, war noch 1776 auf der Bühne und wurde z.B. 1704 und noch 1792 von Rederijkern in Veurne dargestellt ¹⁾).

Die Inhaltsangabe von Spatziers Hamburger Aufführung auf dem Zettel vom 17. April 1741 lautet:

„In diesem Vorspiel wird vorgestellt, die unglückliche Zufälle, die man unterworfen, wenn ein närrischer Mann, durch lose Liebe sich vergehet und gegen ein junges Mädgen seinen Ehelichen Stand verleugnet, gleichwie solches geschehen ist, in das Englische Reich, zu Zeiten von Eduard III., von diesen Nahmen mit Dionysia seine Tochter, und Hinrich ein Englischer Graf, der zuvor verehlichtet war mit Rosaura, Tochter von den Grafen von Bristol, seine Ehe verleugnet, woraus soviel Unglück entsprungen, dass Hinrich, von den König gezwungen wird, seine Frau zu töten, um seine Tochter zu ehlichen, durch welche Umständen der König mit dem Grafen von Bristol in Kriege geraten, bis dass Rosaura (ins Elend seyende), Hinrich unterm Schein von einen Soldaten von den Todt erlöst, durch welche Freude, die zwey streitende Fürsten sich wieder vereinigen“.

Es folge ein Vergleich des Drucks ²⁾ mit der Kölner Handschrift:

Original:	Bearbeitung:
(S. 1)	(S. 1)
De Beklaegelyke / Dwang, /	Der Beklägliche /
Blydend Treurspel. /	
In Nederduytse Rijmen ge-	Zwang, /
stelt / door / Jzak Vos. / Ver-	
toont op de Amsterdamse	Anno / 1.6.6.1. /
Schouburg. / Den sevenden	
Druk / — (Vignette) —	H. C. R.

¹⁾ Potter en Borre a.a.O. S. 84, — Inhalt bei Worp Tijdschrift III. Vgl. te Winkel Tijdschrift I S. 94, v. Praag S. 50 ff., Worp II S. 54, 157, 248.

²⁾ Von 1700 (Hamburg).

t'Amsterdam, / By de Weduwe
van Gijsbert de Groot . . . 1700.

(S. 2, 3)

(Widmung an den Herrn Joncker Adriaan Boelens, holl. Gesandten in Dänemark. Darin sagt Vos u. a.: „'t Is uyt het Spaans my overgezet door den Heer Barokes, van my op Neêrduyts Rijm gebragt.“)

(S. 3 Rs.)

Personaedjen.

- (1) Eduardo, Koning van Engelant.
- (2) Dionisia, Princes van Engelant.
- (3) Celine, Staetjuffer van Dionisia.
- (4) Henrijk, Engelsche Graef.
- (5) Octavio, Graef van Exfort.
- (6) Fabio, Capiteyn van 's konings lywagt.
- (7) Klenardo, Geheymshryver van de koning.
- (8) Altenio, Edelman van de koning.
- (9) Jagtmeester van de Koning
- (10) Rudolf, Graaf van Bristol.
- (11) Rosaura, Dogter van Rudolf, en Vrou van Graef Henrik.
- (12) Mauritis, Zoon van Henrijk en Rosaura.
- (13) Lisaura, Zuster van Mauritis.
- (14) Grimaldo, { Dienaars van
- (15) Bellardo, { Graef Henrijk.
- (16) Karel, Capiteyn van Graaf Rudolfs lijfwagt.
- (17) Fenicio, { Soldaten van
- (18) Tebandro, { Rudolf.
- (18) Bisschop, {

(S. 1 Rs.)

Perschonon,

1. König von Englandt.
10. Dionisia, des königs dochter,
11. Celinda, der dionisia Cammer Jungfer,
2. Heinrich, ein graff,
3. Octavio, ein graff,
6. Fabio, des königs bedinter,
-
-
8. Jegermeister
4. Rudolph, ein graff der Rosaura Vatter
10. Rosaura, Heinrichs gemahlin
5. Mauricius, der Rosaura Sohn,
(Liesaura — im Pers. Verz. vergessen, auftr. S. 10)
-
-
7. Capiten Carel
- (etliche Soldaten, auftr. S. 14)

(S. 4)
Eerste Bedrijf.
Dionisia een Hert vervolgende.

„O Gy snelvlugtende. vertoef
een oogenblik:
Of meent gy schigtige, benaude
/Hert dat ik
U volg gelijk de wint? O neen,
/'t zijn mijn gedagten
Die volgen u op 't spoor: ay,
[wil een weynig wagten,
Schou mijn vermoetheyt aan,
[geluckige die nog,
Ten laetsten, moe en mat, een
[rustplaets vint, maer og!
Ik arm rampsalige, door groote
[min gedreven,
Kan my aen beek, of bron, of
[beemt tot rust begeven,
Gy maekt, door uwe vlugt, een
[ent van u verdriet
Maar ag! hoe seer ik vlie, 'k
[ontvlie mijn quelling niet.”

(S. 1A)
Actus, 1. Scena 1.
Aus, Dionisia, mit einem flisz-
bogen in der Hand,

D. „O du schnellfligendes wilt,
verziehe einen augenblick,
oder meines tu flichtiges ge-
ängstiges hirschlein, das ich
dir gleich den wind folgen
kan, O nein, es sein nur mei-
ne gedanken, die folgen dir
auff der spur, ey warde
doch ein weinig, siehe meine
mühtigkeit an, glück see-
lig bistu, weil du noch ent-
lich wen du mühte bist
einen ruhe Platz findest,
aber ach ich vnglück sältig-
ste durch grosse Liebe ge-
drieben, kan mich an keinen
frischen quellen oder schat-
ten reichen weldern zur ruhe
begeben, du machest durch
deine flucht ein ende von
deinem Verdruz, aber ach
wie seher ich auch fliehe so
kan ich doch meiner qual
nicht entfliehen,”(wilgehen)

Aus diesem Beispiel ersieht man schon, dass wir es mit einer wortgetreuen Prosaübersetzung zu tun haben. Ausser einigen geringfügigen Streichungen und Veränderungen des Textes fallen folgende holländischen Szenen weg (z.T. entsprechend den ausgemerzten Personen): Im 1. Akt fast die ganze Szene (4) zwischen Dionisia, Henrijk und Octavio, ferner diejenige zwischen Bellardo und Grimaldo (7) und fast ganz die 8. Szene. Hier bleibt nur die Meldung Klenardos, die aber von Fabio überbracht wird, der auch im weiteren Verlauf für Klenardo und Altenio auftritt. Die Rollen der Soldaten Fenicio und Tebandro übernimmt Carel. Im 1. Akt fallen weiterhin die 11. Szene zwischen Bellardo und Grimaldo, im 2. Akt die Szene zwischen Grimaldo, Henrijk und Bellardo (2) aus. Die darauffolgende ist stark ge-

kürzt. Eingeschoben ist ein Monolog Octavios nach seiner erschlichenen Liebesnacht mit Dionisia (Akt 2, Seite 3). Vor dem 2. Akt steht die Bemerkung: „Musica, Verthönung, wie Octavio der Prinzessin auff der Schoss sietzet und schleffet“ (S. 3), vor der 5. Szene dieses Aktes: „Vertönung wie Heinrich und Rosaura getrauet werden“ (S. 4 Rs.). Das Lied in der 5. Szene hat 8 siebenzeilige Strophen im Gegensatz zu der einen zwölfzeiligen Strophe der holl. Fassung. Davor ein Notensystem für „Bassus“, aber leider ohne Noten (S. 5). Vor dem 4. Akt erfolgt wieder „Musica“ und eine „Vertönung, wie Rosaura in Schiffe fahret“ (S. 11). Am Schluss des Textes steht ein dreimaliges „Ende“, auf der zweiten inneren Seite des Papierumschlags befinden sich die Federproben „Ende“ und „NBeil“. Niessen wies schon auf das „Streben, die verwickelte Kabale über Vos hinaus klarer zu machen“. In den Auftritts- und Abgangsbezeichnungen wechseln die Ausdrücke „aus“ und „enter“ bzw. „exit“ miteinander ab. Der Abschreiber entlieh die letzteren den englischen Komödianten. Kaum darf man hierin eine Vermittlung des Stückes selbst durch Engländer erblicken. Das Einsparen verschiedener Nebenpersonen deutet auf eine kleinere Truppe.

12) „Von der parississen hochzeit“.

Schon 1660 brachte Caspar Stiller in Güstrow „die blutige Hochzeit oder die zwei zwiespältigen Heuser“ zur Aufführung. Creizenach¹⁾ wie Herz²⁾ wollen beide Titel von Christopher Marlowes „The massacre of Paris“ (um 1590) herleiten. Rein dem Titel nach (und weiteres steht nicht zur Verfügung) lässt sich doch eher an das holländische Stück „Parysche Bruiloft“ von Reinier Anslou (Amsterdam 1649)³⁾ denken. In der Zeichnung der Charaktere von Hoofts „Hendrik de Groote“ beeinflusst, war es eins der berühmtesten Blut- und Greueldramen und beliebtesten Repertoirestücke der Amsterdamer Schouwburg.

¹⁾ Engl. Kom. S. XXXIII.

²⁾ S. 75.

³⁾ Neudrucke 1649, 1661, 1662, 1663, 1695 (auch Berlin), 1704, 1713. Über den Inhalt vgl. Worp I S. 302. Denselben Stoff behandelte L. van den Bosch in „Carel de negende, anders Parysche Bruyloft“ 1645.

13) „Von Don Hieronimo, Marsalck in Spannen“

Bei diesem Titel ergeben sich ähnliche Reduktionsverhältnisse wie bei dem „Titus Andronicus“. Die englischen Komödianten (Green) spielten in Deutschland und Holland eine Bearbeitung von Kyds „Spanish Tragedy“ und vermutlich „The first part of Jeronimo“ zusammen ¹⁾ unter dem Titel „Tragoedia von Hieronymo, Marschall in Spanien“ (im Juni 1626 in Dresden) ²⁾. A. van den Bergh jedenfalls sah eine solche wahrscheinlich von Green und verwertete sie in seinem „Jeronimo“. Dieser ist nur in einem einzigen Druck von 1621 erhalten. Dagegen wurde das Stück 1638 von einem Anonymus unter dem Titel „Don Jeronimo Marschalck von Spanjen, Treurspel“ wirkungsvoll umgearbeitet und in dieser Form im gleichen Jahr auf der Amsterdamer Schouwburg aufgeführt. Es war in der Folge ein beliebtes Repertoirestück ³⁾.

Von Aufführungen deutscher Wandtruppen haben wir ausser der Ankündigung Dreys folgende Zeugnisse: in Bevern gab am 23. Aug. 1680 (also vor den Veltenschen Gastspielen) der Prinzipal Andreas Elenson mit seinen Kômödianten „die bewegliche Tragödie der dolle Marschalck aus Spanien, darinnen eine Tragoedia in der Tragoedia präsentiret wird, wie dieser Marschalck Jeronimo, des Königes Printzen, Vetteren und sich selbst ersticht, weilen dieselbe seinen Sohn ermordet hatten“ ⁴⁾. Im gleichen Jahre erschien in Jena im Druck „Belleperia, Trauerspiel des Spathen“ von Caspar Stieler, das eine direkte Bearbeitung des

¹⁾ Vgl. Worp I S. 315 ff.

²⁾ In der Sammlung 1620 nicht erhalten. Noch 1651 gelangte in Prag zur Aufführung „von dem jämmerlichen und niemals erhörten Mord in Hispania“. Die ebenfalls 1626 in Dresden (zweimal) gespielte „Comoedie vom König in Spanien und den Vice Roy in Portugall“, die Widgery (s. Creizenach Engl. Kom. XXXII) auf „the first part of Jeronimo“ zurückführen will, dürfte wohl die Bearbeitung eines anderen Stoffes gewesen sein.

³⁾ Ausgaben 1638, 1665, 1669, 1683, 1729 und zweimal o. J. — Rudolf Schoenwerth hat in einer Dissertation „Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds Spanish Tragedy“, Berlin 1902, die einzelnen Drucke besprochen und sowohl das anonyme wie v. d. Berghs Stück unter sich und mit der „Spanish Tragedy“ genau verglichen. S. XXV ff. Abdruck der Texte S. 51 und 113 ff. — Von der Beliebtheit der „Spanish Tragedy“ in Holland zeugt auch das epische Fragment dieses Stoffes in Sicerams holl. Übersetzung des „Orlando furioso“. Vgl. Worp: Die Fabel der Sp. T. in einer ndl. Übersetzung des Orlando furioso. Sh. Jb. XXX 1894 S. 183 ff., ferner Schoenwerth a.a.O. S. IX ff., Text S. 1 ff.

⁴⁾ Zimmermann S. 137.

holländischen Jeronimo von 1638 darstellt ¹⁾. Im Weimarer Verzeichnis erscheint „Der tolle marschalk aus Spanien“ (Nr. 29), eine scheinbar mit der Beverner Aufführung identische Bearbeitung. Ob die angeführten Versionen auf das durch Ayers Bearbeitung verbürgte Stück der englischen Komödianten oder die holländische Fassung zurückgehen, muss dahingestellt bleiben. Doch lässt die Uebnahme Stielers auf eine Verbreitung auch des holländischen Dramas in Deutschland schliessen.

15) „Eine Materien, wirt genandt
der kluge hoffemeister“.

1660 erschien in Schleswig „Die Regierkunst oder der kluge Hoffmeister“ von dem Schlesier Benjamin Knobloch. So nahe es liegen mag, hier auf die holländische Vorlage „De regeerkunst of weyze leermeester“ von J. Dullaart zu schliessen, muss doch das französische Original von G. Gilbert ²⁾ „L'art de régner ou le sage gouverneur“ (1645) als direktes Vorbild angesehen werden, da das holländische Stück erst 1667 erschien.

16) „Von Aurora undt stella“.

Am 29. Mai 1681 gab Drey am Hofe in München „von den zwey miessgünstigen Schwestern“ ³⁾. Es ist wohl dasselbe Stück. Ueber die Geschichte der Wanderungen dieses Dramas hat Heine ⁴⁾ ausführlich berichtet und es direkt mit der holländischen Vorlage verglichen. Wir können uns daher hier kurz fassen und gehen nur auf einige neue Ergebnisse zur Aufführungsgeschichte näher ein. „Aurora en Stella of Zusterlijke kroon-zucht, Blyspel. Gerijmt door Mr. Hendrick de Graef“ erschien 1665 in Amsterdam im Druck. Es ist nicht, wie Worp glaubt, eine direkte Uebersetzung von Calderons „Lances de amor y fortuna“ (1635), sondern geht in erster Linie auf „Les coups de l'amour et de la fortune“ (1656) von Quinault zurück ⁵⁾. Dem französischen Stück

¹⁾ Schönwerth a.a.O. XC ff.

²⁾ Nicht Gillet de la Tessonerie wie Bolte (Herrigs Archiv 82 S. 81 ff.) meint.

³⁾ Trautmann: Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe S. 52 Nr. 4.

⁴⁾ Calderon im Spielverzeichnisse der deutschen Wandertruppen. Zeitschr. f. vergl. Lit. Gesch. N. F. Bd. 2 S. 395 ff.

⁵⁾ Den Druckfehler Guinault hat Heine von Klein (Gesch. d. Dramas Bd. XI, 2 S. 116 ff.) übernommen, der in arger Verschnörkelung den Inhalt des spanischen Stückes und eine Notiz von der französischen Bearbeitung gibt.

entspricht nämlich die Teilung in 5 Akte und die Personennamen. Ferner erkennt man im holländischen Text die fast wörtliche Uebersetzung des französischen, wo dieser vom spanischen Original abweicht ¹⁾. Schliesslich kommt hinzu, dass Graef als Uebersetzer mehrerer anderer Stücke von Quinault auftrat. Allerdings gibt es auch eine direkte holländische Uebersetzung der „Lances“ des Calderon: A. F. Wouters' „Strijd van de Min en het Geluk“, von welcher zwar kein Exemplar aufzutreiben ist, deren Titel und der Umstand, dass Wouters auch Calderons „La devocion de la cruz“ übersetzt hat, jedoch für diese Annahme sprechen ²⁾. Wenden wir uns nun zu den Wanderungen und verschiedenen Wandlungen, die das holländische Stück in Deutschland durchmachte. Denn von einer deutschen Handschrift aus dem Jahre 1754, die eine völlige Uebereinstimmung mit Graefs Stück zeigt, sowie aus der Gleichheit der Titel dürfen wir auf die unmittelbare Abhängigkeit schliessen. Nach Heine ³⁾ gelangte das Stück wohl über Hamburg ins Deutsche. Wir dürfen zur Bekräftigung dieser Vermutung sowohl an die eifrige Uebersetzungstätigkeit (Greflinger), wie an die Gastspiele der holländischen Komödianten in der Hansestadt erinnern. Drey spielte das Stück also 1666 und 1681. Am 24. Januar 1676 wurde es von Komödianten in Dresden gegeben ⁴⁾. Heine bemerkt dazu, dass Hamburger Schauspieler als gern gesehene Gäste am sächsischen Hof das Stück mitbrachten und es durch sie in das Repertoire der sächsischen Hofkomödianten einging. Von Paulsen wurde es 1679, hier allerdings unter dem Titel „Der künstliche Lügner“ gespielt ⁵⁾. Velten übernahm die Komödie, führte sie 1680 in Torgau als „Aurora und Stella“, 1690 daselbst als „Der

¹⁾ Vgl. van Praag S. 232. Vorher hatte schon Desoff a.a.O. S. 1 f. die Abhängigkeit so festgestellt. Er dachte auch bei dem auf Dreys Liste als Nr. 3 aufgeführten „Don Gaston von Mongado“ an die „Lances“ Calderons, da der zweite Titel „Streit zwischen Ehr und Liebe“ auch auf dem Weimarer Verzeichnis bei einem „Aurora und Stella“-Stück steht. Erstens ist aber dieser Titel damals allgemein höchst beliebt (Greflingers Cid!), zweitens ist es zweifelhaft und fast undenkbar, dass der Direktor dasselbe Stück unter einem anderen Titel in das gleiche Spielverzeichnis aufnahm, „um dasselbe grösser erscheinen zu lassen“ (Meinung Desoffs). Vielmehr wird der Titel wohl auf Cicogninis opera scenica „Il D. Gastone di Moncada“ zurückzuführen sein. „Der Streit zwischen Ehr und Liebe“ wird von Drey auch 1683 in München gegeben.

²⁾ Vgl. v. Praag S. 98.

³⁾ Wanderbühne S. 9.

⁴⁾ Fürstenau I S. 248.

⁵⁾ Bolte Danziger Theater S. 120 Nr. 44.

künstliche Lügner" ¹⁾ und — d.h. seine Truppe — 1695 in Danzig unter dem Doppeltitel „Der künstliche verliebte Lügner, oder Die beyden umb der cron streitenden Schwestern Aurora und Stella" auf ²⁾. Die Weimarer Repertoireliste verzeichnet als Nr. 122 „Glück und liebestück: oder die beiten verlibten königlichen schwestern von barcelona oder der zwistreit zwischen Ehr und liebe". Heine ³⁾ vertritt die Ansicht, dass noch ein weiterer Titel auf diesem Verzeichnis auf die Komödie zu beziehen sei: „Der gedreue, falsche, und simulirente freund samp der standmüttigen Liebe". Das ist jedoch sehr fraglich. 1741 figuriert eine Fassung der „Aurora und Stella" auf dem Repertoire Wallerottys in Frankfurt: am 24. Aug. und 4. Dez. ging die „wohl-elaborirte sehens-würdige lustige Aktion: Die Zwey Cronen-Streitende Schwestern Aurora und Stella oder: Die triumphirende Unschuld" in Szene. Die Truppe des oesterreichischen Direktors Rademin hatte das Stück ebenfalls auf ihrem Repertoire, denn 1754 verfertigte Karl Kopff aus einer Handschrift Rademins eine Abschrift für die Baadensche Gesellschaft deutscher Schauspieler, die uns erhalten ist ⁴⁾, mit dem Bemerken: „Muss hin und her verbessert und nach iezigen Reguln eingerichtet werden". Ueber diesen Karl Theodor Kopf hat Heine alles nötige beigebracht. Da bei Heine jedoch die holländischen Namen sehr entstellt sind und nur ein für beide Stücke geltender Inhalt angegeben ist, seien hier Handschrift und holländischer Druck nochmals kurz verglichen. Der Titel des Druckes lautet: „Aurora en Stella, of Zusterlijke Kroon-zucht Blyspel. Gerijmt door Mr. Hendrick de Graef. Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouwburg. — t'Amsterdam, By Jacob Lescaille, Boekverkooper op de Middeldam naest de Vismarkt, 1665". Es folgt ein versifizierter Inhalt:

„Hiert wert de minnenyt, uyt minnenyt gebooren,
 Van 't geen Rogier verricht, heeft Prins Lother al d'eer.
 Kroon-zuchtigheyt wil noyt na raet of reden hooren.
 Der Grooten grootsheyt is te wonder broos en teer.
 Dat stelt Princes Auroor, en Stella elck voor oogen.
 Wie raet leeft met 't Bedrogh, wert van 't bedrogh bedroogen."

¹⁾ Heine (Velten) S. 58—59.

²⁾ Bolte Danziger Theater S. 143 f. nach einem Komödienzettel der Veltenschen Truppe zuerst abgedr. bei Mundt: Altpreuss. Monatsschr. 4 S. 380 f. (1867). Auch die hier gespielte Nachkomödie war holländischen Ursprungs, s. unten S. 235. Heines Ableitung des „Künstlichen Lügners" von Corneilles „Menteur" ist damit hinfällig.

³⁾ Ztschr. II S. 397.

⁴⁾ Hs. Cod. Mscr. Vindob. 13516.

In der Widmung an Mej. Wendela de Vlaming van Outshoorn berichtet der Verfasser über den Stoff. Es folgen zwei Lobgedichte von Justus Hoflandt und Cornelia van der Veer.

Ein Vergleich der Personenlisten gibt folgendes Bild:

Original:	Bearbeitung:
Rogier, Prins van Moncade.	3. Roger, deren (d.h. Stellas) Verwandter.
Gusman, dienaer van Prins Rogier.	7. Gusman, des Rogers Bedienter.
Aurora } Stella } Urgel, Graef van Langol.	1. Aurora Prinzessin von Barcellona. 2. Stella ihre Schwester. 4. Urgel, ein Graf, Vertrauter d. Stella.
Lother, Prins van Rossilon.	5. Lotharius, Graf von Roussillon.
Lasaril, Lothers vertrauweling.	8. Lazarillus, des Lotharius Bedienter.
Diana, Princes van Moncade, zuster van Rogier.	6. Diana Schwester des Rogers.
Elvire, Staet-Juffer van Aurora	9. Elvire, der Aurora Standesjungfrau.
Karel, Gezaghebber in Auro-raes leger. Speelt in Barcelonien.	10. Carl, ein Reuter.

Necessaria:
Zwey Regimentsstäbe,
Contrafait,
Kästgen mit Schmuck,
Schreibtafel,
Ring. / zwey gleiche Schilder
mit doppeltem SS.

Die deutsche Bearbeitung ist nicht wort- aber sinngetreu und zum Teil stark gekürzt. Schon die Exposition zwischen Roger und Gusman ist stark vereinfacht. Doch haben wir die gleiche Szenen- und Dialogfolge wie im Holländischen. In der 4. Szene des 2. Aktes ist die Unterredung zwischen Roger und Lothar erweitert, die 5. Szene dagegen gekürzt. Der 3. Akt ist stellenweise gekürzt. Von dem Schlaflied über die Schönheit der Aurora

(Szene 2) sind nur zwei dreizeilige Strophen übrig geblieben, genau wie bei den beiden Liebesgedichten Lothars und Rogers. In der 2. Szene des 4. Aktes verlässt Lazarillus Lothar bei der erwachenden Aurora.

Die 5. Szene ist stark eingestrichen. Es bleiben zuletzt nur Roger und Gusman, nicht aber Diana auf der Szene. Der ganze 5. Akt ist wesentlich vereinfacht. Am Schluss fällt Urgel aus. Eigenartig ist, dass in der deutschen Bearbeitung kein Hanswurst sein Wesen treibt.

Die durch die Verwechslungen und starken Unwahrscheinlichkeiten gezeichnete Komödie hat sich in dieser Hinsicht ihren spanischen Charakter bewahrt, wenn auch von Calderons Eigenart nicht viel übrig geblieben ist. Ueberhaupt muss es Wunder nehmen, dass im Laufe der vielen Verwandlungen, die das Stück in Deutschland durchmachte, die Grundlage Szene für Szene und in den Personen und Einzelmotiven genau gewahrt blieb. Von den drei Stücken Calderons auf dem Repertoire der deutschen Wanderkomödianten vor Velten („La vida e sueno“, „Lances de amor y fortuna“, „El major monstruo los celos“) konnten wir bisher die beiden ersten auf ein holländisches Medium zurückführen. Es folge hier noch eine chronologische Uebersicht über die bezeugten Aufführungen der „Aurora und Stella“ in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert.

1666	} M. D. Drey	{ Lüneburg (Creizenach Engl. Kom. S. XXX)
1681		
1676		Komödianten in Dresden (Fürstenau I S. 248)
1679		Paulsen in Dresden (Bolte Danz. Th. S. 120)
1680		Velten in Torgau (Heine S. 29)
1690		Velten in Torgau (Heine S. 35)
1695		Veltensche Truppe in Danzig (Bolte S. 143)
um 1700		Nürnberg (Weimarer Verzeichnis No. 122)
1741		Wallerotty in Frankfurt (zweimal) (Mentzel S. 453)
17 (?)		Rademin in Oesterreich
1754		Baadensche Komödianten
		} (Heine Ztschr. S. 395)

17) „Von Carel undt Cassandra“

Richter bemerkt ¹⁾, dass dieses Stück (nach Desoff) auf Lopes

¹⁾ S. 204.

„El Perseguido“ zurückgehe, dessen Stoff einer Novelle Bandellos entnommen sei. ¹⁾ Der Name Carel (anstatt Carlos!) sei jedoch holländisch und wenn diese Bildung nicht zufällig sei, so könnte man auch hier an ein holländisches Medium denken. Tatsächlich gibt es eine holländische Bearbeitung von Lopes „Perseguido“ von Th. Rodenburg unter dem Titel „Cassandra, Hertoginne van Borgonie, en Carel Baldeus“, erschienen Amsterdam 1667 ²⁾. Der mit dem Holländischen in den beiden Namen genau übereinstimmende Titel macht fast zur Gewissheit, dass Drey eine Bearbeitung oder Uebersetzung von Rodenburgs Stück spielte. Die deutsche Fassung begegnet uns ferner auf der Wanderbühne nicht mehr.

19) „Von Piron auss Frankreich“.

1629 erschien in Holland H. Roelandts „Biron“, in welchem te Winkel eine Uebersetzung von Montalvans spanischer Tragödie „El mariscal de Biron“ (1632 bzw. 1635) vermutet. Ein Blick auf die Entstehungsjahre zeigt die Unhaltbarkeit dieser These. Höchstens hat Roelandt die gleiche Quelle wie Montalvan, die 1629 in Barcelona gedruckte „Historia tragica de la vida del Duque de Biron“ von P. Martin Rizo benutzt ³⁾. Das holländische Stück, obwohl literarisch herzlich unbedeutend ⁴⁾, ist häufig und mit grösstem Erfolg in Amsterdam aufgeführt worden (12 Ausgaben). In Deutschland verfasste Christian Weise eine Schulkomödie „Der Fall des französischen Marschalls von Biron“ (1693) ⁵⁾, während von Sevelenberg schon früher eine frostige lateinische tragoedia politica „Bironius“ ⁶⁾ gedichtet hatte. 1677 spielten Komödianten in Dresden den „Krieg zwischen dem Könige in Hispanien und dem Vicekönig von Portugal Marschall Duc de Biron“ ⁷⁾. Es handelt sich hier um zwei verschiedene Stücke ⁸⁾. Das erste ist wohl identisch mit der „Comödie vom König in Spanien...“ ⁹⁾. Nun schrieb auch der Engländer

¹⁾ Vgl. den Inhalt bei Schaeffer I S. 82 ff.

²⁾ Neuausgaben 1632, 1634, 1642, 1646. Vgl. Worp I S. 365 Anm.

³⁾ Vgl. (auch über Inhalt des Stückes von Montalvan) Schaeffer I S. 443.

⁴⁾ Vgl. Worp I S. 320.

⁵⁾ Gottsched II S. 256.

⁶⁾ Gottsched II S. 249.

⁷⁾ Fürstenau I S. 249.

⁸⁾ Creizenach Engl. Kom. XLIV.

⁹⁾ Vgl. S. 177, Anm. 2.

George Chapman (gest. 1634) ein Stück „The conspiracy and tragedy of Charles duke of Byron“ (1606 in London gespielt), das nach Creizenachs Feststellung ¹⁾ keine Aehnlichkeit mit Weises Drama aufweist. Dieses hat vielmehr sehr verwandte Züge mit dem holländischen Stück, sodass wir berechtigt sind, bei den Aufführungen Dreys 1666 und in Dresden 1667 auf Roelandts „Biron“ hinzuweisen. Auch Kormart hat nach seinen Angaben (Vorrede Polyeuct 1669) einen Duc de Biron verfertigt. Da er nicht aus dem Englischen übersetzte, und es keine französische Fassung gab, kann es sich nur um eine Uebertragung aus dem Holländischen handeln.

25) „Von dem Tyrannischen Könlich Noron“

Gaedertz fügt in dem Abdruck des Repertoires dem Wort Noron ein Ausrufungszeichen an, ein lakonischer Hinweis auf die vermeintliche Entstellung des Namens Nero. Creizenach hat sogar deutlich die Vermutung ausgesprochen, dem Dreyschen Stück liege ein englisches Trauerspiel vom Leben und Tod Neros zugrunde ²⁾. Es ist uns heute aber klar, dass ein König Noron nicht mit einem Kaiser Nero identisch sein kann. Und Schewering ³⁾ nimmt denn auch mit Recht ein holländisches Stück als Quelle an, in dem ein wirklicher König Noron vorkommt. Es ist Geraardt Brandts Trauerspiel „De veinzende Torquatus“ (Amsterdam 1645) ⁴⁾, ein beliebtes, aber darum nicht minder abscheuliches Schauerdrama voll Greuel und Mordtaten und rohen, sittenlosen Szenen. Im letzten Teil hat der Verfasser Stellen aus Trauerspielen Senecas einfach übernommen, im ersten profitierte er aus der gleichen Quelle in den tragischen Historien (IV, 3), die Shakespeare für seinen Hamlet benutzte ⁵⁾. 1671 spielten Badensche Komödianten in Ulm den „Verstellten Torquatus“ ⁶⁾, ohne Zweifel eine Bearbeitung des holländischen

¹⁾ a.a.O. XLIV.

²⁾ Engl. Kom. S. LIII. „Der sich selbst ermordente keser Nero“ im Weimarer Verzeichnis Nr. 73 kann natürlich von diesem abhängig sein, hat aber jedenfalls nichts mit unserm Stück zu tun. Anders Schewering S. 71.

³⁾ ebenda und Herz S. 177.

⁴⁾ Neudrucke (1649) o. J., 1657, 1664, (1725), 1733. Über Inhalt s. Worp I S. 327 f.

⁵⁾ Worp Invloed S. 245 ff.

⁶⁾ Bolte Shakespeare Jahrb. XXXVI 1900 S. 275 Anm. Nach Th. Schöns Gesch. d. Theaters in Ulm, S. 18.

Stückes. In einer Handschrift von Janetzky „Die heillose Königin Odomire...“¹⁾ (Akt IV, Szene 4) findet man eine auf denselben Stoff bezügliche Stelle: „... hat nicht Noron an den tag seines beylagers (mit Byrrhene) in den hochzeitlichen kleydern durch kunst einer frauen (Juliane) bersten müssen...“ (Schluss des „Veinzenden Torquatus“).

Von den in Dresdener Aufführungen bekannten und von Fürstenu genanntem Stücktiteln, die auf holländischen (spanischen) Ursprung weisen, wurde schon eine Reihe bei der Besprechung von Dreys Verzeichnis behandelt. Es bleiben noch zwei übrig:

„Die erste tolle Hochzeit die andere tolle
Hochzeit“

ein Possenspiel, wurde im Febr. oder März 1663 in Dresden aufgeführt²⁾. Bolte³⁾ hat zuerst auf eine mögliche Verwandtschaft mit dem holländischen Stück „De dolle Bruiloft. Bly-eyndend-Spel. Gerijmt door A. Sybant“ (Amsterdam 1654) aufmerksam gemacht, das nach Worp⁴⁾ eine wortgetreue Uebersetzung von Shakespeares „The Taming of the Shrew“ ist⁵⁾. Kossmann⁶⁾ vertritt den Standpunkt, der Schauspieler Sybant habe das Stück (wie auch „De verleyde Vriend“ 1654) bei den englischen Komödianten, mit denen er reiste, kennengelernt und für die Amsterdamer Schouwburg in Alexandrinern gereimt. In diesem Falle müssten die Engländer eine Fassung gespielt haben, die ziemlich genau mit dem gangbaren Shakespeare-Text übereinstimmt. Und tatsächlich haben wir auch in Deutschland Zeugnisse, die eine Aufführung der englischen Komödie wahrscheinlich machen. Die älteste erhaltene deutsche Bearbeitung allerdings „Kunst über alle Künste, ein böes Weib gut zu machen“ (1672)⁷⁾ ist eingedeutscht und zeigt in den meisten Partien grundlegende Veränderungen, Vergrößerungen und maniriert-possenhafte Zutaten. Doch beruht sie auf einer älteren deutschen

¹⁾ Staatsarchiv Stuttgart, Vgl. W. Richter S. 262 Anm.

²⁾ Fürstenu I S. 216.

³⁾ Shakespeare Jahrb. XXVII S. 124.

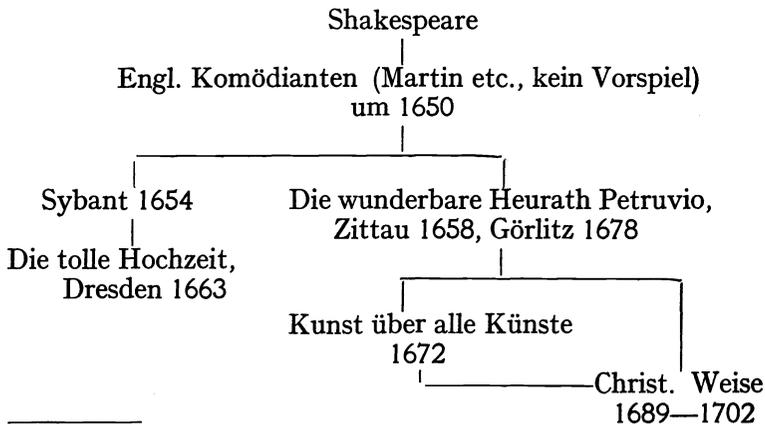
⁴⁾ De Nederl. Spectator 1880 S. 144 ff.

⁵⁾ Hinzugefügt hat Sybant lediglich im Personenverzeichnis die holländischen Namen einiger Bedienter, das derbkomische Vorspiel vom Trunkenen Kesselflicker dagegen weggelassen. Vgl. Bolte: Eine holl. Übers. von Sh.'s „Taming of the Shrew“ vom Jahre 1654 (mit Proben), Sh.-Jahrb. XXVI S. 78 ff.

⁶⁾ II, S. 145.

⁷⁾ Neudruck besorgt von Reinhold Köhler, Berlin 1864.

Fassung des englischen Komödiantenstücks mit den ursprünglichen italienischen Personennamen: „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharine“¹⁾, die 1658 Rektor Keimann in einer Zittauer²⁾ und noch 1678 Rektor Christian Funcke in einer Görlitzer Schulaufführung darstellen liess. Von letzterer besitzen wir ein Personenverzeichnis³⁾. Auch Velten spielte im Mai 1678 in Dresden den ersten und zweiten Teil „Von der bösen Catharina“ und zwischen 1689 und 1702 schrieb Keimanns Nachfolger in Zittau, Christian Weise, eine „Comödie von der bösen Catharine“, die sowohl Elemente der „Kunst über alle Künste“ wie der „wunderbaren Heurath Petruvio“ enthält. Die letztere muss wohl den Rektoren, wie auch Velten in einem Druck vorgelegen haben, der verloren ging. Jedenfalls geht aus dem Personenverzeichnis von 1678 hervor, dass es eine Verdeutschung des englischen und nicht des holländischen Stückes war, denn die von Sybant hinzugefügten Diener fehlen. Die Bolte noch unerklärlichen Auffälligkeiten, dass Baptistas Diener, der im Englischen ungenannt bleibt, wie bei Sybant Martinus heisst, und auch hier und in den Bearbeitungen von 1672 und von Weise das Vorspiel fortgelassen ist, sind heute folgendermassen zu deuten: Sybant wie der anonyme deutsche Verfasser der „wunderbaren Heurath Petruvio“ schöpften aus dem gleichen Stück der englischen Komödianten, das gegenüber Shakespeare nur geringe Aenderungen aufwies. Boltes Schema wäre dann folgendermassen zu vervollständigen:



¹⁾ Gottsched I S. 210.

²⁾ Vgl. Köhler S. IX ff. Creizenach Engl. Kom. S. XL.

³⁾ Bolte Shakesp. Jahrb. XXVII S. 126.

Das holländische Stück ist und bleibt die älteste vollständige Uebertragung eines Shakespeareschen Werkes. Das Abhängigkeitsverhältnis der Dresdener Aufführung 1663 von Sybant, das durch obige Tatsachen überhaupt in Frage gestellt ist, muss notgedrungen ungeklärt bleiben. Vielleicht ist die Titelgleichheit ein blosser Zufall, wie denn auch die Zweiteilung eher zu Veltens „Böser Catharina“ passt. Die

„Comödie von Jupiter und Amphitryone“

1663 und 1669 in Dresden gegeben ¹⁾ und 1678 von Velten wiederholt, hat Heine dem Holländer Izaak van Damme zugeschrieben²⁾, dessen „Amphitruo“ eine genaue Uebersetzung des plautinischen Lustspiels 1617 erschien. Heine konnte hierfür keine Beweise erbringen, und wir vermögen es heute noch nicht. Dass die Engländer das Stück schon 1626 in Dresden gaben, ist bei dem frühen Entstehungsjahr kein Gegengrund, da sie es tatsächlich in Holland aufgenommen und nach Deutschland mitgebracht haben können.

Von den im Berichte des Danziger Ratscherrn Schröder von 1669 vorkommenden Stücken wurde „Der Irrgarten der Liebe“ bereits mit dem „Beklagelyken Dwang“ identifiziert.

„Das Liebesgespenst“ ³⁾

scheint Bolte auf Calderons Komödie „El galan fantasma“ zu beruhen. Dieser Ansicht tritt Werner Richter ⁴⁾ entgegen, indem er Schröders Bericht mit der Inhaltsangabe des Calderonschen Stückes vergleicht. Nur das Auftauchen eines Gespenstes sei das Gemeinsame, alles Uebrige hätte andere Motivierung. Ob nun das „Liebesgespenst“ die Komödie von Quinault „Le fantôme amoureux“ (1659) zum Vorbild hatte (was Richter ebenfalls bestreitet), die eine sehr freie Bearbeitung nach Calderon ist, müssen wir dahingestellt sein lassen. Das holländische Stück „De spookende minaar“ von D. Lingelbach, das wiederum teils

¹⁾ Fürstenau I S. 216, 229.

²⁾ Heine (Velten) S. 24. Vgl. Creizenach Engl. Kom. LXIV.

³⁾ Bolte Danziger Theater S. 117 Nr. 8.

⁴⁾ S. 272.

wörtlich, teils sehr frei nach Quinault übertragen ist ¹⁾, kommt für die deutsche Komödie nicht in Frage, da es nachweislich 1679 im ersten Druck erschienen ist ²⁾. Das 1695 in Nürnberg und 1741 in Frankfurt gegebene „Verliebte Nacht-Gespenst“ geht wohl eher auf Calderons Jugendwerk „La dama duende“ (1629) zurück, da das „Liebesgespenst“ nicht in der Nacht geisterte. Auf Paulsens Dresdener Repertoire 1674 und 1679 befanden sich ausser dem „Prinz Sigismondo“, dem „Bekläglichen Zwang“ und dem „Künstlichen Lügner“ noch folgende Bearbeitungen nach holländischen Stücken:

14) „Aspasia“ (Jan. oder Febr. 1674) ³⁾

Auch Velten spielte 1690 in Torgau eine „Aspasia“. In ihr glaubte Heine ⁴⁾ Desmaretts „Aspasia“ (1636) zu erkennen. Die Ansicht wurde von Bolte zuerst bezweifelt ⁵⁾, dann entkräftet ⁶⁾. Denn das in einem Druck erhaltene Trauer-Freuden-Spiel „Die königliche Schäferin Aspasia“ (Halle 1672) ⁷⁾ ist eine direkte Uebertragung des Schäferspiels „De konincklijcke herderin Aspasia“ von Jacob Cats ⁸⁾. Diese Dramatisierung einer Novelle aus seinem „Trou-ringh“ (1637), wurde 1656 zum ersten Male als „Cirus en Aspasia“ in der Amsterdamer Schouwburg gespielt ⁹⁾. Richter hat dann noch die Wiener Handschrift ¹⁰⁾ „Die Gekrönte Schäferin Aspasia“ mit Cats verglichen und Uebereinstimmung festgestellt. In Riga spielte 1711 die Prinzipalin Victoria Clara Bönicke (Mann) die Aspasia. 1710—14 erschien in Hamburg eine literarische Verdeutschung von Cats Werken unter dem Titel „Des unvergleichlichen holländischen Poeten Jacob Cats, Rittern und Rath Pensionarii von Holland und West-Friesland etc. Sinn-

¹⁾ Lingelbach bearbeitete nach seinen Worten nur die Übersetzung eines Simon Engelbrecht für die Bühne, vgl. v. Praag S. 223 ff.

²⁾ Worp II S. 124, van Praag S. 227, anders Bolte Danziger Th. S. 117.

³⁾ Fürstenau I S. 244.

⁴⁾ Velten S. 37.

⁵⁾ Archiv 82 S. 118. Vgl. Schwering S. 69 f.

⁶⁾ Tijdschr. f. Nederl. T. en L.K. 1897; J. Bolte, Verdeutschung von Jacob Cats Werken S. 243 ff.

⁷⁾ Bibl. Göttingen und Petersburg.

⁸⁾ Schon vorher war der Züricher Maler Conrad Meyer durch den Münzmeister Amman zu Schaffhausen zur gemeinsamen Bearbeitung der Kinderspiele von Cats ange-regt worden (Bolte Tijdschr. S. 243).

⁹⁾ Wijbrands a.a.O. S. 261.

¹⁰⁾ Nr. 38589 J. der Bibl. d. städtischen Sammlungen.

reicher Werke und Gedichte, Aus dem Niederländischen übersetzt", acht Teile, darin im 6. Teil auch das Freudenspiel „Aspasia". Diese Übersetzung benutzte später Uhlich für sein Schäferspiel „Elisie" ¹⁾, über dessen Beziehungen zu Cats Drama Heitmüller das Nötige gesagt hat ²⁾.

16) „Das veränderliche Glück".

wurde auch von Velten 1690 in Torgau gespielt. Heine ³⁾ wollte diesen Titel mit dem „Eisernen König" in Verbindung bringen, Bolte ⁴⁾ wies auf „Alexanders Glücks- und Unglücksprobe" hin. Ihm trat Richter ⁵⁾ entgegen, da das Breslauer Szenar dieses Stückes keinen Zusammenhang mit dem Titel „das veränderliche Glück" bietet ⁶⁾. Gersdorff ⁷⁾ erinnert an ein Stück aus der Reihe der Atis-Dramen, das den Untertitel „Die Unbeständigkeit des Glückes" trägt ⁸⁾. Der Lösung am nächsten kommt wohl Boltes heutige Ansicht, dass Dirk Heynks „Veranderlijk Geval of standvastige liefde" (1663) ⁹⁾ die Vorlage zum „Veränderlichen Glück" abgegeben hat.

19) „Genoveva, Pfalzgräfin zu Trier".

Im Repertoire Paulsens erschien zum ersten Male beglaubigt ein Genoveva-Drama auf der deutschen Wanderbühne. Es wurde im Januar oder Februar 1674 am Dresdener Hofe gegeben ¹⁰⁾. Velten spielte das Drama 1680 in Bevern. Die Notiz des Braunschweiger Herzogs lautet: „11. October. Nachmittages von 2 bis halbfünf ward die erbauliche wahrhaftige Comoedia genandt: Die Standhafftige Genoveva Chur-Pfaltzgräffin von Trier reprä-

¹⁾ Abgedruckt in Gottscheds „Deutscher Schaubühne" V. Bd. 1744.

²⁾ Uhlich S. 45—52, s. auch unten S. 260.

³⁾ Wanderbühne S. 73.

⁴⁾ Danziger Theater S. 118.

⁵⁾ S. 220.

⁶⁾ Übrigens handelt es sich hier weder um Alexander den Grossen, wie Meissner (Sh. Jhrb. XIX S. 151) und Heine (Ztschr. II S. 175), noch um Menzikoff wie Desoff (Ztschr. IV S. 14) glauben, sondern um Alexander, den Sohn eines Herzogs von Sizilien.

⁷⁾ Mitteilungen . . . S. 40 Anm.

⁸⁾ Mentzel S. 444 f.

⁹⁾ S. oben S. 114.

¹⁰⁾ Fürstenau I S. 244.

sentiret. Actores waren: Pfaltzgraff Sigfroi (Velthem) — Geneveva die Pfaltzgräffin (dessen Fraw) — Lucinde Hoffdame (Schubartin) — Golo, der Verräther, ein Edelmann (Saltzsieder) — Adolf Hoff-Junker, Fulco Hoff-Junker, complices Goli (Schubart, Brombach) — Trojan kammerdiener, so von ihnen erstochen wird (Riese) — Hexe vnd ein gerichtsdienner (Schiller) — Engel, so in dem representirten Himmel sas vnd sang, auch der Geneveva als ein Echo antwortete (Kahland) — Friderich Genevevae Sohn und Benaja (Velthem Töchterlein).¹⁾ Aus ungefähr derselben Zeit besitzen wir einen Breslauer Theaterzettel²⁾. Velten wiederholte die Geneveva 1690 in Torgau³⁾. Im Weimarer Verzeichnis figurirt unter Nr. 20 „Die unschuldig verdriebene pfalzgräfin geneveva, sampt deren wiedereinsetzung“⁴⁾. Am 6. März 1742 bot Wallerotty in Frankfurt: „Eine auserlesene Moralische und recht auferbauliche Historie, betitult: L’Innocenza triomfante. Das ist: die überwindende Unschuld, dargestellt: In der unschuldig verfolgten und Tugend-samen Geneveva, Pfaltzgräfin von Trier“⁵⁾. Eine Geneveva-Handschrift, deren Titelblatt verloren ist, liegt auf der Gothaer Stadtbibliothek,⁶⁾ und stammt aus dem Nachlass Conrad Ekhofs, der 1775 zum künstlerischen Leiter der dortigen Hofbühne bestellt worden war, neben dem Bibliothekar Reichard als administrativem Direktor. Nach Ekhofs Tode ging ein grosser Teil seines biblio-

¹⁾ Zimmermann S. 146.

²⁾ Stadtbibl. Breslau. Wortlaut: „Freytag den 7. Octobr. Soll zu aller Herren Zuschauer höchster Vergnügung und Verwunderung vorgestellt werden/ eine schöne exemplarische und Lehrreiche Historie, genandt Die wegen Ihrer Keuschheit unschuldig verfolgte Pfaltz-Gräfin Geneveva,

Personen der Action:

- | | | |
|--------------------------------------|------------------------------|-----------------|
| 1. Siegfried, Pfaltz-Graf von Trier. | 8. Golo. | } Hof-Cavalier. |
| 2. Geneveva, Seine Gemahlin. | 9. Adolf. | |
| 3. Benoni. | 10. Fulco. | |
| 4. Friedrich. { Ihre Kinder. | 11. Drogan. | |
| 5. Lucinda. Hof-Jungfrau. | 12. Lanfrede. | |
| 6. Stilco. { Lustige Hoff-Diener. | 13. Ein Engel in den Wolken. | |
| 7. Werner. | 14. Mirna, eine alte Hexe.“ | |

Folgt ein „Kurtzer Summarischer Inhalt.“ — Die Truppe ist nicht bekannt. Personenverzeichnis und gereimte Inhaltsangabe entsprechen genau der handschriftlichen Bearbeitung (Gotha) des holl. Druckes. Nachfolgend eine Pickelheringskomödie.

³⁾ Heine (Velten) S. 37.

⁴⁾ Eine Oper bezeichnet Gottsched II S. 262: „Die getruckte, aber nicht unterdruckte Unschuld. Mittels einer wahrhaftigen Historia in musikalischer Opera vorgestellt durch Genevevam“. Um 1694.

⁵⁾ Mentzel S. 465.

⁶⁾ Chart. B. 1628.

philen Nachlasses in den Besitz der Hoftheater-Bibliothek über. Auf dem Repertoire der Seylerschen Truppe ist eine „Genoveva“ nicht verzeichnet. Die letzte Erwähnung bei der deutschen Wanderbühne findet sich auf Wallerottys Liste. Ohne Kenntnis dieser Handschrift hatte Heine mit vollem Recht eine Ableitung des Veltenschen Genoveva-Titels in Anbetracht der weitschichtigen Verbreitung des Stoffes abgelehnt. Bolte ¹⁾ stellte zuerst fest, dass die Handschrift eine treue Uebersetzung der holländischen „Genoveva“ des flämischen Dichters A. F. Wouthers ist. Nun ist zwar nicht erwiesen, dass die deutsche Handschrift aus dem Besitz Paulsens oder Veltens oder eines späteren Prinzipals stammt, doch weisen Orthographie und Schrift auf das Ende des 17. oder den Anfang des 18. Jahrhunderts, auf jeden Fall in die Zeit vor der Entstehung der Schauspieler-Handschriften der Elenson-Haake-Hoffmannschen Truppe. Diese Tatsache und der Umstand, dass die — nicht vollständige — Personenliste und die kurzen Bemerkungen zur Handlung im Tagebuch des Herzogs von Braunschweig genau mit der Handschrift übereinstimmen, sprechen dafür, dass Velten (bzw. schon Paulsen) die hier niedergelegte Uebersetzung des holländischen Schauspiels zur Darstellung brachte, und dass die ferner bezeugten Aufführungen, soweit ihnen nicht dieselbe Fassung zugrundelag, getreue Abpiegelungen derselben sind. Es ist allerdings möglich, dass Wallerotty die Bearbeitung nicht kannte und auf Grund des holländischen Gastspiels in Hamburg — Spatzier gab Wouthers „Genoveva“ am 20. Sept. 1740 — eine neue Uebersetzung anfertigte. Die fast völlige Uebereinstimmung der Hamburger und Frankfurter Titel macht dies wahrscheinlich. Es sei erinnert, dass „Pfalzgraf Siegfried oder Pfalzgräfin Genovefa“ ein beliebtes Repertoirestück der Puppenbühne war. R. M. Werner hat in einer Besprechung von Kralik-Winters „Deutschen Puppenspielen“ ²⁾ die verschiedenen Fassungen des Puppenspiels zusammengestellt. Für sie gibt es zwei Ausgangspunkte: Die deutsche, wie sie in dem Volksbuch niedergelegt ist, ³⁾ und die niederländische Tradition der alten Legende ⁴⁾. Der Ursprung dieser Legende (um 750 n. Chr.) liegt

¹⁾ Danziger Theater S. 118.

²⁾ Anzeiger f. dtsh. Altertum 13 S. 55.

³⁾ Simrock I S. 381 ff.

⁴⁾ Vgl. Seuffert: Die Legende von der Pfalzgräfin Genoveva, Würzburg 1877.

übrigens unzweifelhaft in Brabant ¹⁾. Wir wissen nicht, welche direkte Vorlage Wouthers benutzte. Jedenfalls hatte die Legende auch in der neuniederländischen Literatur eine epische Gestaltung gefunden. In der dem Antwerpener Genoveva-Druck von 1710 angehängten Liste der Bücher, die man beim gleichen Drucker kaufen konnte, findet sich: „Leven van Genoveva (ofte) de Nederlandsche wonderlyke Susanna“ unter vielen anderen religiösen Schriften. Und Wouthers Werk ist unter keinen Umständen eine Entlehnung aus dem Französischen, wie Schwering ²⁾ andeutet, nur weil im 18. Jahrhundert flämische Rederijker eine „Genoveva“ aufführten, die *ein* gemeinsames Motiv mit Pierre-Corneille Blessebois' „Geneviève“ hat ³⁾. Zudem ist Blessebois' Tragödie erst 1675, also fast ein Jahrzehnt nach Wouthers Stück erschienen. In den deutschen Puppenspielen wie auch in den literarischen Genoveva-Dramen Maler-Müllers, Tiecks, Hebbels, Raupachs sind Motive der niederländischen und deutschen Ueberlieferung vermischt ⁴⁾. Seuffert ⁵⁾ erkennt ihre Hauptunterschiede in folgenden Punkten: nach der niederländischen wird Dragon sofort erstochen, nach der deutschen im Kerker vergiftet. Im Niederländischen wird alles Wunderbare getilgt, im Deutschen nur verringert und gemildert; Golo wird getötet, anders lebenslänglich gefangen gesetzt, Genoveva sieht ihre Eltern wieder, im Niederländischen nicht. Siegfried wird ein Einsiedler, im Niederländischen bleibt er Regent.

Die bedeutsame Auffindung einer höchstwahrscheinlich auf Veltens Aufführung beruhenden Handschrift in sklavischer Abhängigkeit von dem holländischen Drama des 17. Jahrhunderts, das in seinem Heimatland ungeheures Aufsehen erregte, rechtfertigt wohl ausführliche Besprechung und Vergleich der beiden Fassungen. Das Drama von Wouthers, das Worp in die Kategorie der Heiligenspiele einreicht, erschien zuerst unter dem

¹⁾ Vgl. F. Görres: Gen. von Brabant in Annalen des Hist. Ver. f. den Niederrh. 1898.

²⁾ S. 51.

³⁾ Vgl. E. van der Straeten a.a.O. I S. 150. Handelt doch wohl von G., der Schutzheiligen von Paris.

⁴⁾ B. Golz (Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung. Leipzig 1897) erwähnt die Gothaer Hs. nicht. Ob der Maler-Müller sie gekannt hat, wäre zu untersuchen. Das Kraftgenie hat aber zweifellos in vielen Nebenhandlungen an das Stoffgebiet der deutschen Wanderbühne angeknüpft, während Hebbel unabhängig von Müller und Tieck eigene Wege gefühlsmässiger Ausdeutung der Idee und psychologischer Vertiefung der Charaktere beschritt.

⁵⁾ a.a.O. S. 56.

Titel „De heylige Genoveva of de herkende onnooselheyt” um 1664 in Antwerpen ¹⁾. In Holland wurde es als „De standvastige Genoveva of de Herstelde Onnoselheyt” 1666 auf der Amsterdamer Schouwburg erstaufgeführt und im selben Jahre dort gedruckt. Die ausserordentliche Wirkung des Werkes spiegelt sich in den häufigen Neuauflagen. Wir besitzen solche aus den Jahren 1680, 1698, 1708, 1709, 1723, 1728, 1740, 1782. Auch in Antwerpen wurde die Genoveva unter dem ersten Titel mehrmals neu gedruckt (u.a. 1710, 1721). Worp bemerkt, dass die bekannte Historie von dem Verfasser nicht unverdientlich behandelt worden sei. Ein Mord (an Drogan), ein Echo, ein Geist (von Drogan) und eine Zauberszene erhöhten das Interesse und erinnerten an die Dramen Hoofts und seiner Nachfolger ²⁾. Er vergisst den im Himmel singenden Engel, der in keiner anderen Bearbeitung des Stoffes vorkommt. Neben der Amsterdamer Schouwburg spielten Wandertruppen und Dilettanten das Stück. 1670 wurde in Deventer von Studenten eine „Geneveda” dargestellt, bei der es sich wohl um unser Drama handelt ³⁾, 1694 ging es durch Rijn-dorps Truppe in Szene ⁴⁾, und noch Spatzier hatte es auf seinem Repertoire. Bei den Rederijkern in Flandern war es nicht minder beliebt. Aufführungen durch die Kammer von Veurne sind aus den Jahren 1700, 1728, 1729 und 1761 bezeugt ⁵⁾. Wahrscheinlich spielt v. d. Straeten auf diese Aufführungen an ⁶⁾. Wie allerdings das bei Wouters nicht vorhandene Motiv von den zwei Wölfen, die sich ihre Beute teilen und dann Genoveva um Recht angehen, aus der französischen Tragödie von Blessebois plötzlich hier hineinkommt, ist nicht recht erfindlich. Die „Genoveva” war auf der Amsterdamer Schouwburg ebenso erfolgreich wie Vos’ „Medea” und hielt sich, wie die Jahreszahl der letztbekannten Auflage zeigt, noch bis Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Spielplan ⁷⁾. Da die nordholländischen Ausgaben unter sich nicht oder nur ganz unwesentlich verschieden sind, ist nur ein Amster-

¹⁾ Naemrol v. d. Marck S. 25 Nr. 351.

²⁾ Worp II S. 106.

³⁾ Worp II, S. 27.

⁴⁾ Kossmann I S. 156.

⁵⁾ Frans de Potter en Pieter Borre: Geschiedenis der Rederijkerskamer van Veurne, Gent 1870 S. 84.

⁶⁾ a.a.O. S. 150.

⁷⁾ 1835 verfasste dann J. Hilmann ein neues Genoveva-Schauspiel, das geistig in die Nähe von Raupachs Machwerk gerückt werden kann.

damer Druck, und zwar von 1666 als Grundlage zum Vergleich der Handschrift herangezogen worden, neben den der äusserlichen Unterschiede wegen (im eigentlichen Dramentext begegnen wir kaum einer Differenz) ein Druck der flämischen Fassung von 1710 gestellt sein soll ¹⁾.

1.) „De standvastige / Genoveva, / ofte / Herstelde Onnooselheyt. / Blyeyndend Treurspel. / Door Ant. Fr. Wouthers. / Ver-
toont op d'Amsterdamsche Schouwburg. / Felicitas est innocencia, ne quitia ipsa poena / sui est. Senec. / (Vignette) Te Amsterdam, / By Jacob Lescaille, Boeckverkooper op de Middel-
dam, naest de Vismarckt, in 't jaer 1666”.

2.) Lobgedichte von B. G. Sossa.

3.) Vertoonders (s. S. 195).

4.) Beginn des Textes.

Ex. Antwerpen: 1.) „De Heylige / Genoveva / oft de / Herstelde Onnoozelheyd / Bly-eyndig Treur-spel. / In desen lesten Druk vermeerdert met de / uytlegginge van ider Ver-
toog, ver- / ciert met Muziek. / Gelijk het zelve voor de eerstemael ver-
toont is op het / Gendsche Speel-Tooneel in 't jaer 1716. / (Vignette) T'Antwerpen, / By P. J. Rymers, op de Groote Merkt / in de Pauw. /

2.) (Holzschnitt: ein Priester traut ein Paar vor dem Eingang der Kuppelkirche. Spruchbänder: Quos Deus conivnsit homo non sepat.)

3.) „Lof-Galm / ter eeren van de nieuwherstelde / Genoveva. /”

4.) „Ver-
toonders”.

Die Personen sind die gleichen wie im Amsterdamer Druck, nur Genovevas Söhnchen Frederick fehlt.

5.) Beginn des Textes. Vor dem „Ersten Handel” sind zwei „Ver-
toogingen” mit Musik (Chören) vorgeschrieben. Als erstes Bild: Genoveva ohnmächtig in den Armen Sigfroys. Als zweites Bild: Genoveva rüstet Sigfroy mit dem Helm, Golo und der Hof umstehen sie, jener in hämischer Freude, dieser in Betrüb-
nis. Je zwei weitere „Ver-
toogingen”, die die Hauptgeschehnisse vor-
wegzeigen, befinden sich vor dem zweiten, dritten, vierten und
fünften Akt. Nach dem Schluss, wie er sich im Amsterdamer
Druck darstellt, singt ein Chor fünf Strophen, es folgt ein Dialog
zwischen den wiedervereinten Ehegatten, die mit dem Hofstaat

¹⁾ Nach dem Ex. d. Berl. Staatsbibl.

um eine Tafel sitzen. Als „Naer-reden“ besingen Chor und Solostimmen die Unschuld der Geneveva, ein Ballett „Unschuld“ macht den Beschluss. Die Gothaer Handschrift nun beginnt mit einem Blatt, das die zweite Hälfte des Personenverzeichnisses enthält von Nr. 8 „Stilco“ ab. Am linken Rand steht unter einem Notensystem mit dem Basschlüssel der Spruch: „Et tui amoris in eis ignem accende, qui per diversitatem linguarum“, am rechten Rand die Bemerkung: „JN 5 Actus“. Ein Vergleich mit dem holländischen Druck ergibt folgendes Bild:

Original:	Bearbeitung:
Vertoonders.	
(1) Sifroy, Paltsgraef van Trier	(1) Sigfroi)
(2) Geneveva, Paltsgravin van Trier	(2) Geneveva)
(3) Benoni, Jongen Paltsgraef van Trier	13 Benoni (mit 14), Kinder
(4) Golo, Begunstighden van Sifroy	(3) Golo)
(5) Lucinda, Staetjoffrouw van Geneveva	10 Lucinda Ein Fräul(ein) der Gräfin
(6) Lanfrede, Kamerlinck van Sifroy	(4) Lanfred)
(7) Drogan, Kamerlinck van Geneveva	(5) Drogan [Trojan]).
(8) Fulco } Edelmans van	(6) Fulco)
(9) Adolph } Sifroy	(7) Adolph)
(10) Stilco } Knechten van	8 Stilco } Diener
(11) Werner } Sifroy	9 Werner }
(12) Mirna, Een Tooveresse.	11 Mirna, eine Hexe
(13) Echo.	16 Echo
(14) Geest van Drogan. Stemmen.	12 Drogans Geist
(15) Frederick, Soon van Sifroy	14 Friedrich (stum)
Gevolg van Sifroy	15 Engel singt. Ein Rehe Jäger und Stad, Soldaten.
Het Tooneel is in en omtrent het Hof van Trier.	Pallast, Wald, Schlafgemach, Höhle. Die Armehe Marchirt, Trumeln S. 1(Rs.) Pauken Trompeten.

Eersten Handel.

Actus I. Sc. I

Genoveva in nacht gewaat. Lucinda naer 't steken der trompeten en 't slaen der trommelen.

Gen. Wat's dit Lucinda? help!
Luc. Mevrouw wil niet verschricken,

Daer is geen noot.

Gen. Geen noot? hoe, daer de [wapens blicken
Met weerschijs op het dack, daer 't volck woelt
[door het hof,
Daer s' vyants peerden
[—rot, de lucht vervult
[met stof,

Daer 't steken der trompet, daer 't slaen der ketelrom'len,

Daer 't schreeuwen van [het heir, 't gekners van [d'yzre drom'len

So yselijck dreunt, helaes! en is 't daer geen noot?

Waer 's mijnen Sifroy? ach!

Luc. Draeg sorg voor uwen [schoot
Mevrouw, daer's geen ge[vaer, uw Sifroy hangt [sijn wapen
Aen 't lijf, om met sijn [volck....

Gen. Wee my! maet hy my [slapen,
En treet hy nyt het bedt, [en op den vyant aen?
Neen, hy mach sonder [my geen vyant tegen[gaen.

Lucinda wapen my, kom, [wapen my, mijn armen
Sijn moedig.

.....

Luc. Daer is geen' noot.

Genoveva in Nacht Kleidern mit Luc. nach dem Triumphf.

Gen. Ach helfft, was ist dieses Luc.

Luc. Erschreckt die gnädigste Frau. Es hat keine Noth.

Gen. Keine Noth, sagt ihr, ist dieses nicht noth. Allwo die Waffen blinken, wo dass Volck in dem hof wimmelt, wo des Feindes Pferde den Himmel mit Staub verdunkeln, wo die Trompeten blasen, und der Paukenschall die Luft erfüllen, wo des grausamen Krieges-geschrey biss an die Wolcken thönt, hats da keine noth, Ach wo ist mein Sigfroy mein Pfaltzgraff.

Luc. Gnädigste Frau, sorget vor Ew. leib, Es ist keine gefahr vorhanden, der Pfaltzgraff wafnet sich mit allem seinem Volcke.

Gen. O wehe mir! läst Er mich schlafen, und gehet aus meinem bette gegen den feind, nein Er muss ohne mich keinen feind bestreiten, Lucinda meine Arme mögen auch noch wohl die waffen führen.

Luc. Ess hat ja keine Noth gnädigste gräfin.

Wie man sieht, hält sich die deutsche Uebersetzung fast wortgetreu an das Original. Die Handlung soll nun Szene für Szene verfolgt und nur stärkere Abweichungen sollen besonders berücksichtigt werden.

(Seite 2). Lucinda beruhigt ihre Herrin, der Feind sei nicht vor den Toren. Genoveva fühlt sich stark genug, selbst gegen ihn zu Felde zu ziehen. Die Zofe berichtet, dass das Heervolk um seinen Führer Sigfroy versammelt sei, bereit, mit ihm dem Fürsten von Frankreich gegen seine Feinde beizustehen. Der Pfalzgraf will im Augenblick aufbrechen. Genoveva hebt eine Klage um ihren Gemahl an, der sie verlassen will. Lucinda tröstet sie mutig. Der Graf wolle sich durch das Schwert Genovevas Liebe würdig erweisen. (S. 3) Doch sie sieht seinen sicheren Tod vor Augen und hofft, ihn durch Schmerz zu rühren. Da kommt er selbst.

Sc. 2. Sigfroy in vollem Kürass. Lanfred. Golo, Drogan, Fulco und Diener. Genoveva fleht ihren Gemahl an, wenn er sie verliesse, müsse sie sterben, er solle seinen Vorsatz ändern und bei ihr bleiben. Der Pfalzgraf schwankt im Streit seiner Gefühle für sein Weib und der Aussicht auf Heldentaten und Ruhm des Krieges. Doch die Pflicht ruft ihn zu den Waffen. Er will sich mit einem Kuss verabschieden, da fällt Genoveva in Ohnmacht. Hierdurch umgestimmt, (4) befiehlt er dem Diener, ihm die Rüstung aus-zuziehen. Dann erzählt er seiner Frau, dass die Türken gegen das Christentum zu Felde ziehen, schon bis nach Tours in Frankreich gelangt sind und wütend brandschatzen, morden und schänden. Der Koran verdrängt die Bibel, das Christentum verfällt, und dem Teufel wird gehuldigt. Der mutige Martello, der Frankreich zu Hilfe eilen wollte, ist nicht mächtig genug, seine eigenen Länder zu schützen. Durch diesen Bericht erschüttert, meint Genoveva, die Liebe zur Kirche gehe der ehelichen vor, sie will ihn nun selbst zum Streit rüsten, (5) doch ihm auch ins Feld folgen. Sigfroy weist dies zurück unter Hinweis auf ihre Schwangerschaft. Daran zweifle sie noch, antwortet Genoveva, doch wenn sie einen jungen Sigfroy im Schoss trage, wolle sie ihn mit einer doppelten Brustwehr schützen. Endlich gibt sie sich zufrieden, zu Hause zu bleiben, wenn er den Tod finden sollte, will sie einen jungen Sigfroy gebären. (6). Sie windet ihm einen Schleier um den Arm, der ihm Mut und Tapferkeit verleihen soll. So ge-

wappnet ruft es den Grafen zu seinen Kriegern, er verspricht, bald zurückzukehren. Golo spricht beiseite von seiner entbrennenden Liebe zu der Herrin. Er wird von Sigfroy zum Oberaufseher über den Hof während dessen Abwesenheit bestellt. Genoveva wünscht sich den treuen Drogan zu ihrem Kammerdiener, während Lanfred, Lucindens Liebster, mit Sigfroy zieht. Fulco und Adolph, zwei andere Edelleute Sigfroys, fühlen sich zurückgesetzt. (7). Nach langen zärtlichen Abschiedsworten entfernen sich Sigfroy und Lanfred. Mit einer versteckten Liebeserklärung des Golo an Genoveva schliesst der erste Akt.

Actus 2. Sc 1. Golo allein. — In einem einleitenden Monolog gesteht sich Golo seine glühende Liebe zu Genoveva ein. (8). Er beklagt, dass sie sein zweideutiges Werben nicht verstehe, und in treuer Liebe ihrem Gatten anhänge, obwohl er ihre und seine Briefe unterschlagen habe. Nun will er sie mit Gewalt überwinden (Sc. 2). Genoveva kommt. Ihr hat geträumt, Sigfroy sei tot. (Diese Szene ist im Deutschen noch primitiver als im Holländischen; dauernd wird von beiden à part gesprochen). Sie will ihm noch ein letztes Mal schreiben, wenn er dann nicht antworte, so sei er tot (9), und sie könne nicht länger leben. Sie diktiert Golo einen Brief, in dem sie ihrem Manne die Geburt eines Sohnes anzeigt und den Himmel anfleht, ihr Sigfroy zurückzugeben. Zu ihrem grössten Erstaunen muss sie dann lesen, dass Golo etwas ganz anderes geschrieben hat. Wohl teilt er Sigfroy ihre Verlassenheit und (10) auch die Geburt eines Söhnchens Friedrich mit, doch zwischen den Zeilen himmelt er sie an, klagt ihr seinen Liebesschmerz. Sigfroy behandle sie als Sklavin, sie solle Golo zum Manne nehmen. Genoveva zerreist in tiefster Entrüstung den Brief, doch Golo fährt fort, sie mit überschwenglichen Reden anzubeten. (11). Genoveva heisst ihn gehen, doch er verlangt mehr, verlangt, Sigfroys Bett mit ihr zu teilen. (12) Genoveva droht, sein Verhalten Sigfroy zu berichten, wenn er nicht schwöre, von ihr abzulassen. Golo schwört, doch er klagt weiter. Nach der Ursache gefragt, gesteht er heuchelnd, dass ihr Traum wahrgesprochen, Sigfroy sei nach siegreichen Kämpfen verwundet worden und an dieser Wunde gestorben. (13) Da will auch Genoveva nicht länger leben.

Sc. 3. Doch Lucinda bringt einen Brief von Sigfroys eigener Hand, der ihr seine Heldentaten mitteilt und um Antwort bittet,

zugleich den ihm verliehenen Ritterorden an Genovevas Schärpe mitsendet. Golos Anschlag ist missglückt. Sie schimpft ihn einen gemeinen Knecht und weist ihm das Haus, will Drogan zum Verwalter bestellen. Darauf wirft ihr Golo Buhlschaft mit diesem vor. (15) In masslosem Zorn versetzt Genoveva ihm einen Backenstreich, Golo zieht den Degen, Genoveva entflieht. In einem Monolog klagt er die erlittene Schmach und gelobt Rache. Er will sie töten, doch vorher durch List Drogan zu ihrem Bett locken, ihm dort auflauern und ihre Schande dann dem ganzen Hof entdecken, sodass der Gatte selbst ihren Tod bestimmen soll. Erst dann fühle er sich gerächt.

Sc. 4. Die beiden Edelleute, die kommen, um in Drogans Namen Golos Degen zu fordern, weiss er umzustimmen, (16) da sie selbst gegen Drogan eingenommen sind. Er erklärt ihnen weiter, dass Genoveva Drogans Erhebung veranlasst habe und dass ihre Rache auch sie treffen müsse.

(17) Er lässt sie dann auf den Degen schwören, die Pfalzgräfin und Drogan zu vernichten, und entwickelt ihnen seinen teuflischen Plan im einzelnen. (18) Sie verstecken sich, um Drogan aufzulauern.

Sc. 5. Dieser kommt mit Lucinda, die er liebt. Nachdem sie ihn verlassen, überfallen die Schurken ihn, einen Streit zwischen Golo und Adolph wegen Herausgabe des Degens vortäuschend, (19) knebeln ihn, ziehen ihm die Kleider aus und tragen ihn vor Genovevas Bett. Hier wird er erstochen. Genoveva erwacht, schreit um Hilfe.

Sc. 6. Der Lärm führt Werner, Stilco und Lucinda herbei, Golo und seine Helfer klären sie über die angebliche Schandtat Genovevas auf. Sie wird in Ketten gelegt (20) und trotz ihres Flehens in ihrer Kammer eingeschlossen, der tote Drogan aber hinausgetragen. Golo geht, um Sigfroy über den Ehebruch seiner Frau Bericht zu erstatten.

(21) Actus 3. Sc. 1. Sigfroy mit einem Brief und Lanfredo. Sigfroy hat den Brief Golos erhalten und schwankt, ob er Golo trauen darf, oder an Genovevas Unschuld glauben soll. Lanfred stimmt eine heimliche Klage an. Sein Herr ist, seitdem er die Kunde erhalten, gänzlich von Sinnen. Sofort hat er das Heer verlassen und ist gen Trier gezogen. Auch jetzt spricht Sigfroy völlig durcheinander (22) und befiehlt Lanfred, sein Schloss in

Brand zu stecken. Er fragt ihn, was er tun würde, wenn Lucinde ihn mit Drogan betrogen hätte. Und auf Lanfreds Antwort, er würde sie töten, lässt er ihn Golo's Brief lesen. (23) Der teilt Sigfroy das Geschehene mit und appelliert an sein Rachegefühl. Sigfroy gerät in Raserei. Da tritt Golo selbst auf.

Sc. 2. Er macht Sigfroy die ganze Schande seiner Gemahlin heuchlerisch klar. (23) Der Graf kann nicht an die Untreue Genovevas glauben, doch Golo beruft sich auf den leichten Sinn der Frauen und findet es bezeichnend für Genovevas Buhlschaft mit Drogan, die sicher schon seit Jahren bestände, dass sie diesen Koch zum Kammerherrn gemacht habe. Sigfroy klagt sich an, dass er selbst den Bitten seiner Frau nachgegeben. (25) Doch kann und will er ihre Schandtät nicht wahrhaben. Er traut keinem Menschen am Hof, denn alle können lügen, erst wenn der Teufel ihm einen sichtbaren Beweis gibt, will er glauben und Genoveva töten. Golo schlägt vor, eine Hexe zu besuchen, die ihm die angetane Schmach vor Augen zaubern werde. Sigfroy heisst Lanfred, ihnen bewaffnet zu folgen. Die Hexe Mirna erscheint. Golo spricht zunächst heimlich mit ihr. (26) Sie weiss alles und ist nur gegen Golo's Börse bereit, die Wahrheit zu entstellen und Genovevas Untreue zu zeigen. (27) Unter vielem Hokusfokus und primitiven Zauberformeln gaukelt sie Sigfroy in einem Glas die Erscheinung Genovevas und Drogans im Augenblick des Ehebruches vor. In rasendem Zorn verflucht er die Hexe, die entweicht, (28) und gibt Golo den Auftrag, Genoveva und ihre Söhne in einem Morast zu ertränken. Er selbst will sie nicht mehr sehen. Doch im nächsten Moment widerruft er den Befehl, dann wieder heisst er ihn gehen und widerspricht sich so in jedem neuen Satz. Doch sein letzter Befehl heisst, Genoveva zu töten. (29) Golo triumphiert, er eröffnet den Höflingen Sigfroy's Willen und schickt Lucinde fort, die Gräfin auf das Sterben vorzubereiten. Werner und Stilco werden zur Ausführung der schändlichen Tat bestimmt. Sie sollen Genovevas Zunge als Todesbeweis zurückbringen. (30) Die Gräfin tritt auf. Sie hat mit ihrem Leben abgeschlossen und will nur ihren Gemahl bitten, Golo ihren Tod zu verzeihen. Lucinde möge ihre armen Kinder beschützen. Golo verkündet ihr, dass diese auf des Pfalzgrafen Geheiss mit ihr sterben sollen. (31) Sie fällt ihm zu Füssen und erlebt Barmherzigkeit für ihre Söhne. Vergebens. Golo und die Höflinge ver-

lassen sie. Wehklagend küsst sie Benoni und Friedrich zum Abschied und bittet die Knechte, es kurz mit ihr zu machen. Doch keiner will den schändlichen Todesstreich ausführen. (33) Sie binden schliesslich Genoveva los und entfernen sich, nachdem sie beschlossen haben, Golo die Zunge eines Hundes zu bringen. Genoveva bleibt mit ihren Söhnchen allein in der Waldeinsamkeit zurück. (Es folgt nun eine Szene voll echter poetischer Schönheit, die in der trockenen Prosa des Deutschen allerdings kaum zur Geltung kommt.) In einem ergreifenden Monolog klagt Genoveva ihr Leid. Sie kann dem Säugling keine Milch mehr spenden, der elend verdursten wird. Sie selbst findet eine Quelle, an der sie sich labt. Plötzlich entdeckt sie den Trauring an ihrem Finger und schleudert ihn voll Unmut in den Bach. (34) Als sie dann den Himmel um Trost anfleht, ertönt von oben eine Stimme.

Original:

Bearbeitung:

Daer wordt gesongen.

In Maschine singt ein Engel.

Toon: Kersnacht.

Engel singend:

I.

O Genoveva! eedle vrouwe,
Betem uw' smart en bitt'ren

[rouwe,

Den hemel toont meedogent-
[heyt,

En laet sijn liefelijcke stralen
Op uw betraende wangen dalen,
En kroont uw leet met lijd-
[saemheyt.

Ach Genoveva dein jammer
und schmerz ist durch die
Wolken gen Himmel gedrun-
gen.

Fasse nun wieder ein fröhliches
hertz, weil dir dein flehen
nun gäntzlich gelungen.

Hoff' und sey stille im leyden
beständig

Lass dich dein noth und
schmertz machen abwendig;
dieweil aufs Neu, dir deine Treu
Ewig dich freuen wird, sey nur
beständig.

II.

Besorg uw Benoni als moeder,
Begeeft hem niet, weest sijn be-
[hoeder,

laet steeds uw goedertieren hart
In liefde tot sijn jonckheyt
[branden;

Want gy sult endlijck vrolijck
[landen,

Bevrijdt von alle druck en
[smart.

redend; 1.

Genoveva deiner schmerzen
so dich quählen in dem hertzen
werden bald versüzet seyn,
der himmel hat sich erbarmet
dich mit hülfte selbst umbar-
[met
kehrt in freude deine peyn.

III.

O kleynen Frederick! blijf le-
 [ven,
 Den hemel sal u voedsel geven,
 Vertrouw op hem, hy staet u
 [by.
 Heeft hy u t'saem het soete
 [leven
 Door sijn mildadigheyt ge-
 [geven,
 Hy sal u helpen uyt de ly.

2.

gib doch Benoni deinem sohne
 den schönre Etz und liebes-
 [lohne
 so viel möglich lebenskrafft.
 lass dein hertze stets erkennen
 gegen ihn in liebe brennen
 biss all unglück weggerafft.

3.

Kleiner Friedrich du solst leben
 himmel dir wil speise geben
 trau ihm nur er steht dir bey
 hat er leben dir geschenket
 wirst du itzo gleich getränkert
 so hilfft er dir doch wieder frey.

Genoveva, von dem Gesang seltsam berührt, stellt nun eine Reihe von Fragen über ihr ferneres Schicksal. Das Echo antwortet im Klang ihrer letzten Worte, aber mit guter Bedeutung, etwa so:

Original:

Bearbeitung:

Gen: Wie laeten dus hun'
 [troost in mijnen rouw
 [vermeng'len?

Gen: Wer wil den solchen
 trost in traurigkeit mir
 geben, und wer erkennet
 doch, hier meine glückkes
 mängel.

Echo: Eng'len,

Echo: Engell?

(35) Voller Zuversicht durch den Zuspruch des Himmel wird sie gewahr, dass sie wirklich erhört wurde. Ein Reh hat sich eingefunden, das den kleinen Friedrich säugt. Sie folgt ihm mit den Kleinen nach, um einen Unterschlupf gegen die Nacht zu finden.

Actus 4, Sc. 1. Sigfroy, Golo in Genovevas Kammer. Sigfroy betrachtet die Stätte von Genovevas vermeintlicher Schande (36) und gerät darüber in erotische Raserei. Er befiehlt Golo, Genoveva lebendig oder tot zurückzubringen, denn sie soll die Nacht neben ihm liegen. Alle Gegenstände des Zimmers wecken seine

Erinnerung an Genoveva, (37) da fällt ihm ein Liebesgedicht und ein Brief Genovevas in die Hände. Sie schreibt im Gefängnis am letzten Tage ihres Lebens und teilt ihm mit, dass sie unschuldig stirbt, weil Golo ihr nach dem Leben trachtete. Sigfroy ist wie vom Blitz gerührt. Als Golo kommt und ihren Tod meldet und in einer Schüssel ihre Zunge bringt, (38) will Sigfroy es nicht glauben und schilt ihn einen schändlichen Verräter. Doch von diesem an das Gesicht bei der Hexe erinnert, kehrt sich seine Stimmung um. (Hier bricht die deutsche Handschrift ab. Es fehlen die 2. Szene des 4. und die 1.—3. Szene des 5. Aktes.) Original: Golo schildert die Einzelheiten von Genovevas Buhlschaft. Da hören die beiden plötzlich Drogans Geist laut aufstöhnen. Dieser erscheint selbst, führt den Pfalzgrafen zu einem zerfallenen Gerippe, und verschwindet, wie er gekommen, unter Donner und Blitz.

(Sc. 2). Lucinde und Lanfred eilen auf des Grafen Hilferufe herbei, doch haben sie nichts von der Erscheinung gesehen. Sigfroy befiehlt dem Diener, die Gebeine zu beerdigen. Eine abschließende Liebesszene zwischen Lanfred und Lucinde lässt diesen auf ihre Gunst hoffen.

Vijfder Handel, (Sc. 1) Adolph und Lanfredo auf der Jagd. Sie verfolgen ein Reh. (Sc. 2) Sigfroy gesellt sich hinzu und verfolgt mit Adolph die Spur. Lanfredo bleibt zurück und kündigt in einem Monolog sein Liebesglück. Morgen soll die Heirat mit Lucinde sein. (Sc. 3) Fulco kommt in Eile mit einem Brief. Lanfred liest ihn, stösst Fulco nieder und wirft ihm schändlichen Verrat vor. (Hier setzt die deutsche Handschrift wieder ein.)

(39) Sc. (4). Sigfroy tritt mit stummem Gefolge auf. Aus dem Briefe erfährt er von Trierer Ratsherren, dass die Hexe Mirna verbrannt worden ist und sterbend den Betrug Golos und der Höflinge und die Unschuld der Pfalzgräfin eingestanden hat. Auch Fulco legt nun ein Geständnis ab. (40) Doch wälzt er die Hauptschuld auf Golo. Sigfroy (Original) Lanfred (Bearbeitung) ersticht den Verbrecher. Der Graf gibt Befehl, Golo und Adolph gefangen zu nehmen. Lanfred und das Gefolge (Bearb. Werner und Stilco) nehmen den Toten auf und entfernen sich zu dem gegebenen Auftrag. Sigfroy stimmt eine Klage um Genoveva an. (41) Er will ihr in den Tod folgen, doch erst seiner Rachepflicht

genügen. Die Jagdhörner künden ihm, dass die Verräter schon getroffen sind.

Sc. (5). Genoveva und Benoni in Bettlerkleidern. Auch sie hören den Ton der Hörner und Trompeten. Benoni stellt allerlei Fragen an die Mutter, auch nach seinem Vater, und Genoveva klärt ihn auf. Er sei des Pfalzgrafen Sohn, der verleumderischen Zungen Gehör geschenkt und sie verstossen habe. (42) Benoni will ihn suchen und die Verleumder mit einem Bogen erschiessen. Genoveva hält ihn zurück. Der Wald ist eine sichere und schönere Zuflucht. Die Jagdklänge vertreiben sie mit ihrem verfolgten Reh (voester-reeken = Rehe-Mama) in den Schutz der Höhle.

Sc. (6). Sigfroy erscheint und hört den Mutterruf des Kindes in der Höhle. Er fordert sie auf, herauszukommen, und wirft der Frau seinen Jagdrock zu, ihre Blösse zu bedecken. (43) Er erkennt seine Gemahlin nicht, obwohl sie ihm Andeutungen ihres Schicksals macht. (44) Endlich gibt sie sich und Benoni zu erkennen. Erschüttert fällt Sigfroy vor ihr nieder, ihr Strafgericht zu erdulden. Doch verzeiht sie alles. Er umhalst die Kinder und will alle an den Hof zurückführen. Genoveva bittet ihn, das Reh, das die Kinder nährte, mitnehmen zu dürfen. (45) Plötzlich ertönt ein Schuss.

Sc. (7). Golo springt auf die Bühne, wird von dem Grafen gestellt und gefesselt. Lanfredo, Stilco, Werner und das Gefolge bringen Adolph gebunden herbei. Vergebens winseln Golo und Adolph um Gnade. Sigfroy heisst Lanfred sie hinwegführen. Dieser huldigt der Gräfin.

Sc. (8). Lucinda kommt durch den Wald, (46) erkennt ihre Herrin und überbringt einen Ring, der in einem Fischleib gefunden wurde. So wird Genoveva zugleich der Gemahl und der Trauring zurückgegeben. Der erneuerte Ehebund zwischen Genoveva und Sigfroy soll auch die Hochzeit Lucindas mit Lanfredo zur Folge haben. Werner und Stilco werden mit guten Aemtern belohnt, doch Genovevas Bitte um Gnade für die beiden Verbrecher kann der Graf nicht willfahren. Sie sollen von Pferden (Original: Stieren) zerrissen werden. (47) Die beiden Paare reichen sich glücklich vereint und wieder vereint die Hände.

In der Handschrift folgen noch zwei Schlussentwürfe: der erste enthält einige Verse, in denen Genoveva und Sigfroy sich ihre Liebe versichern, Golo und Adolph ihr Los beklagen und

Lanfredo mit den Worten das Stück beschliesst: „So fällt Ver-rätherey. So wird gestrafft die Schand“. Der zweite Schluss sieht Verse vor, in denen Sigfroy die Teufelsbrut verflucht, Geneveva Erbarmen kennt, Stilco und Werner versichern, dass Ehrlichkeit, Treue und Mitleid ihr Tun bestimmt hätten, Lanfredo und Lucinde das Unglück und die Traurigkeit vergessen wollen und Sigfroy dem Himmel Dank sagt, der ihm Geneveva wiederge-schenkt hat. Die Seiten 48 und 49 der Handschrift enthalten mehrere Schriftproben und die Noten zu einem Lied mit lateini-schem Text.

Die deutsche Uebersetzung hat viele Vorzüge (die die hollän-dische „Geneveva“ zweifellos besitzt) aber auch alle Untugenden übernommen. So vor allem das für das Stil des Stückes bezeich-nende Beiseite- ja sogar Aneinandervorbeisprechen, die gänzlich unpsychologisch gezeichneten und in primitiven Instinkten han-delnden Charaktere, auch die nicht im Dialog verankerten, son-derm dem Publikum erzählten, innerhalb der Handlung liegenden Episoden. Ferner die vielen Briefstellen. Von rohen, allzu rohen Effekten hält sich das Drama frei, und doch mögen gerade die Zauberkünste, wie die Geist- und Engellerscheinungen viel zur Wirkung auf der deutschen Bühne beigetragen haben. Die lose Dramaturgie machten die dramatischen Effekte wieder wett. In aesthetischer Hinsicht ist das holländische Original hoch über die Uebersetzung zu stellen. Denn der poetische Klang der Verse, den das holländische Theater so liebte, der die eigentliche Stärke auch dieses Stückes war, ist im Deutschen zu einer unbeholfenen und banalen Prosa degradiert, die jedes dichterischen Wertes entbehrt.

20) „Das grosse Ungeheuer, oder der eifer-süchtige Herodes“.

Das Stück wurde auch von Velten 1688 in Dresden und im 18. Jahrhundert von Wallerotty gegeben. Es war entweder eine direkte Bearbeitung von Calderons „El mayor monstruo del mundo“ (vor 1635, gedruckt 1637)¹⁾, oder — wahrscheinlicher — nach Cicogninis 1670 erschienenem „Il maggior mostro del mondo

¹⁾ Vgl. Desoff Ztschr. 4 S. 3.

overo Mariane" ¹⁾ gearbeitet. Das französische Drama „Marianne" von Tristan l'Ermite (1636) kommt nicht in Frage, da es mit Calderons Stück nichts Gemeinsames hat ²⁾. Dieses wurde erst 1685 von Cath. Lescailje unter dem Titel „Herodes en Marianne" ins Holländische übersetzt. ³⁾.

25) „M u m"

Das Possenspiel stammt wohl direkt aus der englischen Singposse „The black man" ohne die Vermittlung der holländischen singenden Klucht „Monsieur Sullemans Soete Vryagi" (Amsterdam 1638) von Barend Fonteyn ⁴⁾. Im englischen heisst der Ausruf des Gespenstes „Mum", im Holländischen „Mom". Ebenso geht wohl

28) „Visibilis und Invisibilis",

auch 1673 von unbekanntem Komödianten und 1680 und 1684 von Velten gegeben, auf die englischen Komödianten ⁵⁾ zurück, wie auch Jan Soet seinen „Jochem Jool ofte Jaloersen Pekelharingh" (Amsterdam 1637) ⁶⁾ ihnen entlieh, und zwar einer Fassung, auf der das Danziger Zwischenspiel vom wundertätigen Stein beruht. Jan Vos hat Soets Stück benutzt in seiner „Klucht van Oene" (Amsterdam 1638, 1642), ausserdem den englischen Schwank „The humours of John Swabber", nicht aber die Komödie von 1620 ⁷⁾. Jan Soet bezichtigte ihn des Plagiats ⁸⁾.

32) „D e r S p e c k d i e b".

Catharina Elisabeth Velten gab 1702 in Hamburg: „Der von Pickelhäring ermordete Schulmeister, oder die artig betrogenen

¹⁾ S. hierzu Klein: Gesch. d. Dramas V S. 718.

²⁾ v. Praag S. 232 f. nach Bernardini, anders Schack, te Winkel und Bolte.

³⁾ Ebenda. Worp II S. 126. Vgl. auch M. Landau: Die Dramen von Herodes und Marianne. Ztschr. f. vergl. Lit. Gesch. 8, S. 175.

⁴⁾ Abgedr. in Bolte Singspiele S. 29 f.

⁵⁾ „Pickelhärings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet" enthalten in der Ausgabe 1620. Vgl. Tittmann S. LV, 237 ff. Auch Bolte: Danziger Theater Anhang II, S. 225 ff. S. 268 ff.

⁶⁾ Auszug bei v. Vloten III, S. 65. Benutztes Exempl. Staatsbibl. Berlin.

⁷⁾ Anders Bolte S. 229.

⁸⁾ Kossmann II, S. 145.

Speckdiebe".¹⁾ Die beiden Stücke gehen wohl auf Izaak de Groots „De bedrogen spekdieven" (Amsterdam 1653) zurück: Trijn wird von ihrem Manne Joost angehalten, Tamponistus, einem „nährisch gelehrten Herrn", scheinbar ihre Gunst zu schenken. Sie lädt diesen ein, zu ihr zu kommen, wenn er Geld mitbrächte. Er findet sich ein, wird von dem als Teufel verkleideten Joost so erschreckt, dass er in Ohnmacht fällt. Sie halten ihn für tot, und Joost trägt ihn in einem Sack fort. Unterwegs findet er einen von den drei „Gaudieben" Pruthaghje, Schobbert und Jackhals gestohlenen Sack mit Speck. Er vertauscht die Säcke, die Diebe nehmen den verkehrten mit und verkaufen den Speck einem Wirt. Zu allgemeiner Ueberraschung kommt Tamponistus ans Tageslicht und muss einen ausgeben. 1716 arbeitete der Schauspieler Nikolaus Zeemann die Klucht um unter dem Titel „De bedrogen dokter of de spek-dieven"²⁾.

Bevor wir einen Ueberblick über die Spielpläne vor Velten geben, sei kurz auf ein interessantes Stück der englischen Komödianten eingegangen, das eine eigenartige Parallele in Holland zeitigte. Es ist „eine schöne, lustige Comoedia von Jemand und Niemand", welche sich in der Ausgabe der englischen Komödien von 1620 befindet. Einen Neudruck verdanken wir Tittmann³⁾. Bolte hat über den Ursprung der Komödie ausführliche Untersuchungen angestellt⁴⁾. Das Urbild ist „Nobody and somebody with the true chronical Historie of Elidure..."⁵⁾.

Die englischen Komödianten (Green) spielten das Stück u. a. in Prag und Dresden (hier noch 1650)⁶⁾. Die Bearbeitung von 1620, wahrscheinlich von Green selbst oder einem seiner Truppe Nahestehenden kann durch die deutsche Uebersetzung höchstens in den Namen, nicht aber in ganzen Szenen entstellt sein. Sie bevorzugt gegenüber dem Original stark possenhafte und ver-

¹⁾ Schütze a. a. O. S. 35 f. 1680 führte Andreas Elenson am Hofe des Herzogs in Bevern ein Nachspiel „Pickelhäring und Schulmeister" auf, das jedoch sicher mit dem „Possenspiel vom Damian Johannes" identisch ist.

²⁾ Worp I S. 453.

³⁾ Schauspiele der engl. Kom. in Deutschland. Leipzig 1880 S. 125—174, vgl. auch dessen Einleitung S. XLI ff., Genée S. 36 f. und Herz S. 71 und 112.

⁴⁾ Shakespeare-Jahrb. XXX S. 4.

⁵⁾ In der deutschen Uebersetzung Tiecks abgedruckt ebenda S. 36—87.

⁶⁾ Vgl. Creizenach: Engl. Kom. S. LIII.

größernde Elemente, die komische Zwischenhandlung von Jemand und Niemand ist zur Hauptsache geworden, das tragische Geschehen in den Hintergrund gedrängt, trivialisiert und ironisiert.

Alle Forscher von Worp angefangen ¹⁾ haben nun eine holländische Bearbeitung in Alexandrinern „Jemant en Niemand, rijmt door Izaak de Vos“ ²⁾ von der deutschen von 1620 abgeleitet. Das erscheint trotz der Uebereinstimmung grosser Partien vermessen. Izaak Vos hatte es nicht nötig, gedruckte *deutsche* Quellen für seine Stücke zu Rate zu ziehen, da ihm der Stoff von den englischen Komödianten greifbarer dargeboten wurde. Zudem sind so starke Veränderungen vorhanden, dass wir kaum an ureigene Zutaten gegenüber dem deutschen Text denken dürfen. Die aus der Geschichte Arcials (Archigallos) und Ellidors (Elydures) bestehende Handlung ist gänzlich ausgemerzt. Dafür sind die allegorischen Figuren Waerheyt und Rechtvaerdigheyt — eine Reminiszenz an die holländischen „Zinnespelen“ — und eine etwas unmoralische aber erheiternde Ehebruchsepisode zwischen Lodewyk und Dieuvertje eingefügt, der Streit zwischen Jemant und Niemand noch mehr erweitert. Seine Quelle verschweigt Vos und verbreitet sich in der Widmung nur über die Philosophie des Stückes. Fornenbergh spielte das Werk in einer bereinigten Fassung auch in Hamburg ³⁾. Nun wissen wir, dass der Schauspieler Izaak Vos nicht gerade ein eigenschöpferischer Dichter war. Auch den „Beklagelyken Dwang“ hatte er nach einer ihm vorliegenden Uebersetzung des Baroces nur „bereimt“ und aus dem Repertoire der englischen Komödianten, mit denen er in engste Verbindung trat, entnahm er zwei weitere Kluchten „Pekelharing in de kist“ (1648) ⁴⁾ und „Robbert Lever-worst“ (1620) ⁵⁾. Von letzterem Stück ist aber gar keine gedruckte deutsche Bearbeitung erhalten ⁶⁾. Wir wis-

¹⁾ Tijdschr. III S. 70 ff.

²⁾ Zuerst erschienen in Amsterdam 1645, benutzt wurde der 8. Druck von 1707.

³⁾ „Jemant en Niemand, ofte Sinnebelden gelijck verthoont is by de Compagnie van Jan Babtista van Fornenburg. In 's Gravenhage. Gedrukt by Adrian Vlacq. 1661“. Vgl. oben S. 89 f. Noch puritanischer verfuhr später Joh. Nomsz in einer Umarbeitung der Vos'schen Komödie „Jemant en Niemand, Zinspel“, Amsterdam 1768.

⁴⁾ Auch für diese wird gewöhnlich der deutsche Druck als Quelle angenommen.

⁵⁾ Kossmann II S. 146.

⁶⁾ Holländischer Auszug von Vloten II S. 182—185.

sen nur, dass es von englischen Komödianten gespielt wurde ¹⁾. Wir müssen nach allem annehmen, dass Vos' „Jemant en Niemand“ nicht auf der deutschen Ausgabe von 1620 basiert, sondern auf einer zweiten späteren, dem Publikumsgeschmack entsprechenderen Fassung der englischen Komödianten. Aehnliche Motive wie das der neuen komischen Episode ²⁾ sind in vielen englisch-deutschen Pickelhäring-Stücken zu finden. Allerdings spielten 1650 in Dresden Engländer noch die ältere Komödie „Von denen vier königlichen Brüdern in Englandt mit Jemand und Niemand“ ³⁾. Unter diesen neuen Gesichtspunkten, und weil doch die Aehnlichkeiten von Vos' Dichtung mit dem deutschen Druck nicht zu leugnen sind, erweist sich ferner zur Evidenz, dass die deutsche Vermittlung der englischen Komödien keine ausgesprochene Verunstaltung darstellte, sondern sich ziemlich genau an die Form der englischen Komödianten hielt, sodass „die Roheit und Ungleichheit der Sprache“ wie die konfuse szenische Einteilung auf Kosten der literarischen Ahnungslosigkeit nicht des deutschen Herausgebers sondern der englischen Komödianten zu setzen sind ⁴⁾. Der Fall des „Jemand und Niemand“ gesellt sich zu der ganzen Reihe von Parallelfällen, in denen aus den Stücken englischer Komödianten in Holland und Deutschland unabhängig voneinander Bearbeitungen entstanden. Wir besprachen schon: Titus Andronicus (— Aran en Titus), The Spanish Tragedy + Jeronimo first part [Tragoedia von Hieronymo M. in Sp. — Jeronimo (van den Bergh)], The Taming of the Shrew (Die wunderbare Heurath Petruvio — De dolle Bruyloft), The black man (Mum — Mr. Sullemans Soete Vryagi), . . . ? [(Pickelhärings Spiel mit dem Stein und) Danziger Zwischenspiel — Jochem Jool], Nobody and somebody [Comoedia von Jemand und Niemand — Jemant en Niemand (Vos)] Singing Simpkin [Pickelhäring in der Kiste — Pikelharing in de Kist ⁵⁾], . . . ? [Der verlohren engellendisch Jahn Posset (Ayrrer) — Robert Lever-Worst]. Wir fügen hinzu: Julius Caesar (Tragödie van Julio Caesare — De Doodt van Julius Caesar ⁶⁾.

¹⁾ Bolte: Niederdeutsche Schauspiele S. 35.

²⁾ Von Bolte (Shakespeare-Jahrb. XXX S. 30) Apuleius zugeschrieben.

³⁾ 10. Juni. Creizenach: Engl. Kom. S. 53.

⁴⁾ Im Gegensatz zu Genée S. 37.

⁵⁾ S. unten S. 221 f.

⁶⁾ In Deutschland wurde das Drama von den Engländern, u. a. von Schilling in

Rückschauend kann gesagt werden, dass bis ca 1660 von den deutschen Wandertruppen Stücke der englischen Komödianten und solche, die unter ihrem Einfluss entstanden sind, bevorzugt werden. Um diese Zeit dringt jedoch, nicht zuletzt durch die Gastspiele der Holländer und die Uebersetzertätigkeit in Hamburg in reichem und kräftigem Flusse spanisches und holländisches Dramengut nach Deutschland, ein ganzes Jahrzehnt also, bevor durch die Schaubühne 1670 die ersten französischen Komödien den Weg auf die deutsche Wanderbühne finden. Michael Daniel Dreys Vorliebe und reichliche Versorgung mit spanisch-holländischen Dramen kann uns nicht erstaunen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass er 1664 als Schauspieler bei der holländischen Truppe des Andreas Joachim Wulff in Kopenhagen tätig war ¹⁾. Hier konnte er in unmittelbarer Anschauung mit den holländischen Stücken vertraut werden und wird sich danach aus den erfolgreichsten ein eigenes Repertoire zusammengestellt haben. Die Dresdener Aufführungen hochdeutscher Komödianten erklären sich leicht aus der Tatsache, dass diese vielfach aus Hamburg kamen. Das Gleiche gilt von dem mit spanischen oder holländischen Stücken, zu denen sich allerdings schon französische gesellen, reichlich durchsetzten Repertoire des Karl Andreas Paulsen. Mag sein, dass er unter dem Einfluss seines Schwiegersohnes Velten die romanischen Literaturerzeugnisse in stärkerer Masse aufnahm, ²⁾ fest steht: Paulsen spielte schon acht holländische (bezw. spanische) Dramen, die z.T. Velten später übernahm und um eine ganze Anzahl vermehrte.

Als Resultat der Untersuchungen ergibt sich folgende Zusammenstellung von sicheren und zweifelhaften niederländischen oder durch holländisches Medium übermittelten spanischen Vor-

Prag 1651, Stieler in Güstrow 1660 und Bockhäuser in Lüneburg 1660 gespielt. Ferner im Weimarer Verzeichnis Nr. 61. In Holland gereimt von dem Schauspieler Hendrik Verbiest (Amsterdam 1650), der in der Widmung von dem „grossen Meister“ spricht, unter dem doch nur Shakespeare verstanden sein kann. Worp geht in der Verfechtung des Einflusses der Produkte seines Vaterlandes zu weit, wenn er auch eine Abhängigkeit der deutschen Titel, zumindest desjenigen bei Meissner von diesem Stück vermutet (II. S. 53), obwohl es von Fornenbergh auch in Deutschland gespielt wurde. — Im übrigen hat z.B. auch das holländische Faust-Spiel (vgl. Kossmann I) zu den englischen Komödianten engere Beziehungen als die deutschen Fassungen.

¹⁾ Vgl. S. 79 Anm. 5. Overskou I S. 264 nennt ihn „Haupt-Agent“ in der Wulffschen Bande.

²⁾ Bolte S. 122 f.

bildern in dem Repertoire der deutschen Wanderkomödianten vor Velten. (In [] Klammern Name des Prinzipals, der das Stück zuerst spielte, in () Klammern der Name des Autors).

Bestimmt:

- 1.) Alexander de Medicis [Treu 1666] — Alexander de Medicis (Dullaart 1653) — Los Medicis de Florencia (D. J. de Enciso)
- 2.) Joseph [Treu 1666] — Drie Deelen van Joseph (Vondel 1637—1640)
- 3.) Sigismundo [Treu 1666] — Sigismundus, prince van Poolen. (Schouwenbergh 1647) — La vida es sueño (Calderon)
- 4.) Der verwirrte Hof [Treu 1666] (Greflinger 1652) — De verwarde Hof (de Fuyter 1647) — El palacio confuso (A. Mira de Amescua)
- 5.) Titus Andronicus [Treu 1666?] — (Greflinger ca 1650?) (Thomae 1661) — Aran en Titus (Jan Vos 1653) — Titus Andronicus (Shakespeare).
- 6.) Der beklägliche Zwang [Stiller 1660] (Greflinger ca. 1650?) — De beklagelyke Dwang (Izaak Vos 1648) — La fuerza lastimosa (Lope de Vega).
- 7.) Von der Parisischen Hochzeit [Treu 1666] — Parysche Bruiloft (Reinier Anslou 1649).
- 8.) Aurora und Stella [Treu 1666] — Aurora en Stella (de Graef 1665) — Les coups de l'amour et de la fortune (Quinault 1657) — Lances de amor y fortuna (Calderon).
- 9.) Carel und Cassandra [Treu 1666] — Cassandra, Hertoginne van Borgonie en Karel Baldeus (Rodenburg 1617) — El Perseguido (Lope de Vega)
- 10.) Der verstellte Torquatus (König Noron) [Ulm 1661] — De veinzende Torquatus (Brandt 1645).
- 11.) Aspasia (Hs.) [Paulsen 1674] — Aspasia (Cats 1656).
- 12.) Genoveva Pfalzgräfin zu Trier [Paulsen 1674] — De heylige Genoveva (Wouthers 1664).
- 13.) Der Speckdieb [Paulsen 1674] — De bedrogen Speckdieven (Izaak de Groot 1653).

Unbestimmt:

- 1.) Zerstörung Jerusalems [Treu 1666] — Hierusalem Verwoest (Vondel 1620)?
- 2.) Biron [Treu 1666] (Kormart 1669, Weise 1693) — Duc de Biron (Roelandt 1629)?
- 3.) Die tolle Hochzeit [Dresden 1663] — De dolle Bruyloft (Sybant 1654)? — The Taming of the Shrew (Shakespeare)

- 4.) Amphytrio [Dresden 1663] — Amphytruo (Izaak van Damme 1617) — (Plautus?)
- 5.) Das veränderliche Glück [Paulsen 1674] — Veranderlyk geval of standvastige liefde (Dirk Heynck 1663) — Spanisch?

Nicht nach dem Holländischen:

- 1.) Von Julio Caesare [Schilling 1651] — Julius Caesar [Engl. Kom. 1626] (Shakespeare)
- 2.) Von Don Hieronimo, M. in Sp. [Schilling 1651] — The spanish Tragedy [Engl. Kom. 1626] (Thomas Kyd).
- 3.) Der kluge Hofmeister [Treu 1666] (Knobloch 1660) — L'art de régner ou le sage gouverneur (Gilbert 1645).
- 4.) Das grosse Ungeheuer oder Der eifersüchtige Herodes [Paulsen 1674] — Il maggior mostro del mondo (Cicognini 1670) — El mayor monstruo del mundo (Calderon).
- 5.) Das Liebesgespenst [Paulsen 1674] — Le fantôme amoureux (Quinault 1659)?
- 6.) Mum [Paulsen 1674] — The black man.
- 7.) Visibilis und invisibilis [Dresden 1673] — Pickelhärings Spiel mit dem Stein (Engl. Komödien 1620) — Englisch

Velten und
seine Nach-
folger

Es ist schon mehrfach gegen das Vorurteil Stellung genommen worden, dass Johannes Velten die vollkommen verwehrte deutsche Wanderbühne von Grund aus — bühnen- und spielplantechnisch — reorganisiert habe.¹⁾ Diesem Vorurteil wurde nicht zuletzt durch Heines unvollständige Velten-Monographie eine wissenschaftliche Grundlage gegeben. Besonders Litzmann hat in seiner kleinen Schrift „Johannes Velten, Legende und Geschichte“ das Wirken des Prinzipals von der Legendenbildung gesäubert und Heine in wichtigen Punkten widerlegt. Nicht nur ist die Einführung der Hinterbühne nicht Veltens Verdienst, auch zur Ausgestaltung und Bereicherung des Spielplans hauptsächlich mit romanischem Dramengut, hat er nicht den ersten Schritt getan. In diesen Punkten steht Velten mitten unter seinen Vorgängern und gleichzeitigen Theaterprinzipalen, wie ein Blick auf die heute bekannten Repertoirelisten zeigt. Dass er ein besserer Führer und künstlerischer Arbeiter war, soll nicht bestritten werden. Die überwiegende Bevorzugung von französischen Büh-

¹⁾ Vgl. W. Richter Kap. 2.

nentexten der klassizistischen Periode fällt erst in die zweite Hälfte seiner Wirksamkeit. Im ersten Abschnitt wurden schon folgende Stücke aus Veltens Repertoire auf ihre z.T. von Heine vermuteten und nun geklärten Zusammenhänge mit holländischen Dramen geprüft: „Joseph“ (2) ¹⁾ „Jupiter und Amphitruo“ (7), „Titus und Aran“ (1680 in Bevern), „Aurora und Stella“ (20) bzw. „Der künstliche Lügner“ (57), „Visibilis und invisibilis“ (33), „Der Vierfürst Herodes“ (48), „Prinz Sigismund von Pohlen“ (55), „Das veränderliche Glück“ (63), „Der Herzog von Belvedere“ (66), „Genoveva“ (67), „Aspasia“ (69). Das übrige Repertoire Veltens soll nun in chronologischer Reihenfolge untersucht werden. Für zwei bisher nicht erkannte Stücke, den „Eisernen König“ (53) und den „Ehrlichen Kuppler“ (59) konnten wichtige Aufschlüsse aus holländischem Textmaterial gegeben werden ²⁾.

8) „Tragicomoedie von Jason und Medea“
(24. 3. 1678 Dresden).

Wir besitzen drei holländische Trauerspiele des Medea-Stoffes aus der klassischen und nachklassischen Zeit. G. Severius van Cuillas „Jason en Medea“ (1632), ein allegorisches, Joan Six' „Medea“ (1648), ein streng regelmässiges Trauerspiel (Einheit von Ort und Zeit) und die „Medea“ des Jan Vos (Amsterdam 1665) ³⁾. Der Vergleich einer deutschen Schauspielerhandschrift des 18. Jahrhunderts ⁴⁾, deren Fassung in den Grundzügen auf Velten zurückgehen mag ⁵⁾, mit dem Vos'schen Stück hat völlige Uebereinstimmung ergeben. Nach Heine ⁶⁾ hat Creizenach ⁷⁾ sich intensiv mit dem Spektakelstück des Holländers auseinandergesetzt, das 24 Jahre nach dem „Aran en Titus“ entstanden, diesen noch an „excentrischer Roheit und trivialer Behandlung“ übertrumpfte. Es wurde bekanntlich Muster für eine Serie von

¹⁾ Die Nummern in Heines Arbeit.

²⁾ Die beiden Stücke werden, da sie nicht dem holländischen Drama entnommen sind, in den Beilagen 2 und 3 behandelt. Die Anregung verdanke ich Niessen und Kossmann II S. 154.

³⁾ Neuausgaben 1667 (2), 1671, 1679, 1698 (auch Breslau), 1726, 1740, 1750, 1771 und o. J.

⁴⁾ Cod. Mscr. Vindob. 13189.

⁵⁾ Selbstverständlich ist der Arlequin eine spätere Einschlebung.

⁶⁾ Velten S. 24 f., Wanderbühne S. 9.

⁷⁾ Berichte S. 107 ff.

Ausstattungsstücken auf der Amsterdamer Schouwburg. Uebrigens liesse schon der Veltensche Titel „Tragicomoedie“ auf Vos schliessen, da sowohl in den älteren holländischen Dramen wie in Corneilles „Médée“ der tragische Charakter rein gewahrt bleibt ¹⁾. Ein näheres Eingehen auf Art und Wirkung des holländischen Stückes würde nur Creizenach wiederholen. Doch sei erlaubt, Handschrift und Druck im einzelnen zu vergleichen, da dies entgegen Creizenach besonders im Hinblick auf ein von diesem übersehenes Breslauer Programm für uns von Bedeutung ist. Ueber die unverantwortliche Vermengung des derbkomischen mit dem tragischen Element der Grundhandlung hat Creizenach richtige Worte gefunden.

Original:

Medea

Treurspel / door / Jan Vos /
Met verscheidene Kunst en
Vliegwerken, / Nieuwe Balet-
ten, Zang en Vertooningen /
Nooit voor dezen zo Verdoond./
(Vignette) te Amsteldam, / By
de Erfg. van J. Lescailje, op de
Middeldam, / op de hoek van
de Vischmarkt, 1698. / Met Pri-
vilegie. /

Vertooners.

- (1) Medea
- (2) Voester
- (3) 1. Hoofwacht
- (4) 2. Hoofwacht
- (5) Jazon
- (6) Kreusa
- (7) Hysipyle
- (8) Priesteres
- (9) Iris

Bearbeitung:

Die rasende Medea N. 161 (1. S.)
mit Arlequin
einem verzagten Soldaten.

C. L. Hoffmann
D. C.

Actores.

- (4) Medea seine erste verspro-
chene Braut — [Frau Neu-
berin]
- (7) Hetina Pflegmutter der
Medea [M. Felixin]
- (16) 2 Soldaten [Conrad]
- (3) Jason ein Prinz [M. Laur:]
- (2) Creusa seine Tochter [fil-
le?]
- (5) Hysiphile auch des Jasons
versprochene Braut [Trien-
chen]
-
-

¹⁾ Wahrscheinlich wurde Vos sowohl von Seneca wie von Corneille (Vgl. Bauwens S. 207 ff.) angeregt. Eine wörtliche Übersetzung von Senecas „Medea“ unter dem Titel „Medea, off wraek van verlaete min“ (1665) stammt von J. Kemp.

(10) Kreon	(1) Creon, König [M. Kohlh.:]
(11) Hoofdman	(15) Officier [M. Posch]
(12) Charon	(19) Charon [Ego]
(13) Boomkind
(14) Radamant }helsche Rech-	(11) Radamant [H. Angot]
(15) Minos } ters	(12) Minos [H. Neuber]
(16) Proserpina	(6) Proserpina [Hoffmannin]
(17) Priester	(17) Priester [H. Neuber]
(18) Venus	(10) und Venus [fille?]
(19) Juno	(8) Juno [Fr. Felix.]
(20) Merkuur	(18) Mercurius [M. Friedrich]
(21) Jupiter	(9) Jupiter [H Angot]
Zwygende. Leger van Vrouwen.	(13) Aeacus [St: (riegel)]
Leger van Mannen. Helsche	(14) Arlequin [. . 1])
Geesten. Spooken.	N.B. Jupiter et Rhadamant M. Laurens. etliche Weiber

Bei dem folgenden Inhaltsvergleich sind die in die deutsche Bearbeitung nicht übernommenen Stellen in [eckige], die Abweichungen und Zusätze in (runde) Klammern gesetzt.

I. Akt. Lusthof (Saal). In einem Monolog beschliesst Medea, Rache an Jason zu nehmen. Sie ist ihm nach Griechenland gefolgt, hat um seinetwillen ihren Bruder getötet und Jason geheiratet. Nun hat er sie verstossen und will Kreusa heiraten. Die Amme Hetina versucht vergebens, ihren Zorn zu besänftigen. Zwei Wächter stellen sich ihr entgegen, doch unter Donner und Blitz verändert sich der Hof (Saal) in eine Waldlandschaft, zaubert Medea den Baum mit dem goldenen Vliess [Stiere, Drachen, Krieger] (zwei sich mordende Brüder, Cerberus) und Jason [unter Rauch und Flammen aus dem Erdboden] hervor und verwandelt die Wächter in eine Säule und einen Baum. Auf ihr Geheiss schwindet das Trugbild wieder, und Jason und Creusa erscheinen. Medea verstellt sich und erreicht durch ihre Klagen, dass ihr die Kinder zurückgegeben werden sollen (Arlequin tritt auf und muss auch die Zaubermacht der „Rasenden“ verspüren, indem er in einen Nachtstuhl verwandelt wird (!)). Darauf verzaubert Medea die Wächter aus Säule und Baum in Bär und Tiger (Löwen). Sie [wird von einem fliegenden Höllengeist emporgehoben und in die Hölle getragen] (ruft zum Schluss die Geister herbei). [Ein Chor korinthischer Frauen besingt Jasons Helden-

¹⁾ Joseph Ferdinand Müller (nach Heine: Wanderbühne S. 47).

taten und Liebe, doch auch seine Treulosigkeit]. II. Akt. Stadt und Zelte (Wald und Tempel). Hypsipyle (Hysiphile), die Königstochter von Lemnos, belagert mit einem Frauenheer die Stadt. Auch sie wurde dem Jason versprochen und von ihm verlassen. Nach einem Gebet der Priesterin (des Priesters), entzündet sich das Opferfeuer von selbst. Das Blut eines Kindes wird verspritzt und Jasons Tod beschworen. (Arlequin erscheint auf dem Wall und gebärdet sich als verzagter Soldat). Jason (fährt ihn an und) begegnet den Anklagen Hypsipyles mit groben Worten (Arlequin macht dauernd seine Zwischenbemerkungen) [Iris schwebt nieder „auf einem fliegenden Pfau, der einen Regenbogen zwischen den Krallen hält“] (Juno erscheint auf einer Wolke) und verkündet Hypsipyle den Tod in der Schlacht. Jason erscheint mit dem Heer und schlägt die Frauen in die Flucht. Creon und Creusa sehen seinen Heldentaten von der Mauer aus zu. Hypsipyle wird gefangen, Jason lässt sie töten und ihr Haupt herbeibringen. Er beklagt nun ihren Tod (während Arlequin dauernd dazwischenfährt) und schenkt das Haupt Creusa, die es auf schändliche Weise zu misshandeln gedenkt. [Ein Doppelchor korinthischer und lemnischer Frauen besingt den Sieg und die Schande Jasons.]

III. Akt. Hölle (Wald und Wasser). Medea ruft Charon herbei [und zeigt allerlei Zauberkunststücke]. Aus Charons Ruder spriessen Blüten [ein Baum wird zum Kind, die Hölle zum Wald, und das Urteil des Paris in einem Tanz unförmiger Geister dargestellt]. Darauf setzt Charon sie über (Cerberus fliegt durch die Luft). Hypsipyles Geist wird von Rhadamant (und Minos und Aeacus) ins Verhör genommen und erhält nach ihrer Verteidigung die Erlaubnis, in die Gefilde der Seeligen einzugehen, wo sie sich mit Medea bespricht. Proserpina erscheint auf einem Wagen von Geistern gezogen, sagt Medea ihre Hilfe zu und rät ihr, wie sie sich am besten an Jason rächen könne (übergibt ihr auch die verhängnisvolle Krone). [Auftreten von allerlei Ungeheuern, u.a. des hundertarmigen Briareus, eines Totengerippes, der Hydra, eines Centaurs. Darauf besingt der Chor der Korintherinnen die bevorstehende Hochzeit, auf der womöglich noch Trübsal entstehen könnte].

IV. Akt. Tempelsaal (—) Medea ruft Hecate an. Sie ist erfreut über Hetinas Nachricht, dass sich die Kinder nicht mehr in

Creons Palaste befinden. (Tempel der Pallas Athene.) Während des Opfers berichtet die Amme Jason und Creusa vom Tode der Medea und setzt Creusa als ihr letztes Geschenk die Krone aufs Haupt. [Aus einem herniederschwebenden Himmelsgewölbe lösen sich die sieben Planeten mit ihren Symbolen, tanzen einen Reigen, und verschwinden wieder in der Kugel, die in die Höhe schwebt.] Hypsipyles Geist bläst das Opferfeuer aus. Ein Hauptmann (Offizier) tritt (mit dem lange verschwundenen Arlequin) auf und berichtet von bösen Vorzeichen in der Stadt. Plötzlich beginnt das Feuer in Creusas Krone zu schwelen. Brennend stürzt sie davon. Jason will ihr folgen, wird jedoch von Hypsipyles Geist zurückgehalten, der ihm schwere Vorwürfe macht. Zum Ueberfluss erscheint Medea „auf einem von zwei feuerspeienden Drachen gezogenen Wagen“, fährt in die Luft und wirft ihre Kinder herab. Vor Creusas Leiche bricht Jason in Schmerzensklagen aus (Arlequin mit seinen Lazzis ist ein schlechter Tröster), Medea verhöhnt ihn. [Trauernd besingt der Chor die Folgen von Jasons Untreue und Medeas Rache]. V. Akt. In den Wolken. Juno und Venus erscheinen [jede in einem Wagen, der eine von zwei Pfauen durch Iris und Reichtum gelenkt, der andere von zwei Schwänen, von Cupiden umschwebt, gezogen]. Mercur kommt [herbeigeflogen] und berichtet, dass Creon und sein Hof im brennenden Palast von Korinth umgekommen sind. Venus will Medea bestraft sehen, doch Juno nimmt sie in Schutz. Die Vorderbühne verändert sich in einen Hof, man sieht Creusas Leiche, [die unter Gesang zum Scheiterhaufen getragen wird]. Jason will sich in wahnsinnigem Schmerz selbst in das Feuer werfen, doch (der Hintergrund öffnet sich) Jupiter erscheint [auf einem fliegenden Adler] (im Wolkenhimmel) und verkündet sein Urteil, dass Medea nach jahrelangem rastlosem Umherschweifen wieder mit Jason vereinigt werden soll. (Unter Donner und Blitzen schliesst das Stück).

Der holländische Druck beschreibt noch drei Vertooningen vor dem Spiel, zwei vor dem zweiten Akt und je eine vor und nach dem dritten Akt. Zum Schlusse ein grosses Ballett.

Gewiss, eine literarische Bedeutung kommt weder dem Original noch der deutschen Nachahmung zu. Doch gewährt diese uns einen ausgezeichneten Einblick in die dramaturgischen Verhältnisse der Wanderbühne vor der Gottschedschen Reform.

Am Schluss der Handschrift befinden sich drei Beilagen: 1. Ein Zettel „Pro Memoria“ mit Regiebemerkungen [Dekorations- (Beleuchtung!), Requisiten- und Kostümanweisungen] von der Hand Carl Ludwig Hoffmanns. 2. Der Entwurf für einen Breslauer Theaterzettel ebenfalls von der Hand Hoffmanns:

„Heute Dinstags den 5 Decembr: / *in der letzten Woche ihres Agirens* / mit einer ganz Neuen, noch niemahls in Breslau gesehenen / und mit viel und mancherley Vorstellungen aussge- / zierten Haupt- und Staats-Action aufwarten, / genannt: / *Die rasende Medea* mit / *Arlequin, einem verzagten Soldaten.* / Spielende Persohnen sind: / Creon, König zu Corinth / Creusa, dessen Tochter / Jason, ein Prinz / Medea, seine erste versprochene Braut / Hysiphile, gleichfalls des Jasons versprochene Braut / Hetino, ein Pflieg-Vater Medea / Arlequin ein lustiger Soldat / Jupiter / Juno / Venus / Mercurius / Proserpina / Charon / Rhadamant / Minos / Aeacus / ein Priester / Officier / 2 Soldaten redend / etliche Weiber / Kriegs Knechte“¹⁾

(Rs.)

Ausszierungen des Theatri.

1. Königl. Vorsaal welcher sich in eine wüsteney verwandelt, wo sich dann im prospecte zwei Brüder präsentiren so sich einander ermorden, item Jason vor dem Baum, welcher von dem 3köpffichten Cerbero verwahret wird.
2. Zwey Soldaten, den einen die Medea in eine Säule und nachgehends in einen Bären, den anderen aber in einen Baum und folgens in einen Löwen verwandelt.
3. Die Verwandlung des Arlequins in einen Nacht-Stuhl.
4. Ein Wald und Tempel der Nemesis wo die Opferung unter Trompeten und Pauken Schall geschieht.
5. Stadt und Wall.
6. Der Auszug etl. weiber, welche Hysiphile anführen.
7. Juno in einer kleinen Wolke.

¹⁾ Wir wissen durch Reden-Esbeck (S. 51) und Maximilian Schlesinger (Gesch. d. Breslauer Theaters, Berlin 1898 S. 18), dass die Hoffmannsche Truppe ihre alljährlichen Wintergastspiele in Breslau im Dezember 1724 beendigte.

²⁾ Eine ähnliche Doppelbesetzung für den „unerschrockenen Jäger“ hat Heine (Wanderbühne S. 46) mitgeteilt. Dessen Personenliste zur Medea (S. 47) sei hier nach dem Verzeichnis am Anfang der Handschrift berichtigt: Herr Angoth: Jupiter und Rhadamant, Herr Posch (nicht Brich): Officier, Herr Friedrich: Mercurius, Herr Hoffmann: Charon, Herr Kohlhardt: Creon, Herr Conrad: 1. Soldat, Herr Lorenz: Jason, Herr Müller: Arlequin, Herr Neuber: Priester und Minos, Herr Striegel: Aeacus, Frau Felix: Hetina und Juno, Frau Hoffmann: Proserpina, Frau Müller: Hysiphile, Frau Neuber: Medea. Ausserdem Herr Lorenz: Jupiter und Rhadamant. Wahrscheinlich alternierte er mit Angoth in der Rolle des Jason. Damit ist Devrients Angabe, dass Hoffmann selbst den Jason spielte, hinfällig. Dieser übernahm als Regisseur auch stets nur kleine Rollen.

8. Charon in seinem Schiff welcher die Medea in Plutons Reich führet, da sich denn sein Bruder in grün verwandelt.
9. Der Flug des Cerberi übers Theatrum.
10. Die höllische Cantzeley wo Rhadamant Minos und Aeacus der in bluth bespritzten kleidern erscheinenden Hysiphile die Ueberfahrt zu den eliseischen Feldern disputierl. machen wollen.
11. Proserpina auf einem Wagen so von Geistern gezogen wird.
12. Der Tempel der Ehe wo 3 altäre als der Juno Venus und Pallas zu sehen, vor welchen die Trauung des Jasons mit der Creusa geschieht.
13. Die bezauberte brennende Crone, so Medea die Creusa gehüllt, wobey diese Ihren Todt findet.
14. Medea in der Lufft, wie sie des Jasons beyde Kinder ermordet.
15. Monument und Grabmahl der Creusa, wo Jason Ihren Todt beklaget.
16. Der eröffnete Himmel, worin Jupiter Juno und Venus sich zeigen, wovon der erste dem Jason u. der Medea Ihr künftiges Schicksahl andeutet.

Vieler anderen auszierungen zu geschweigen.

Den völligen Beschluss macht ein
lustiges Nachspil

3. ein eingeklebter Zettel, auf dem links sämtliche Personen, (Frauenrollen angekreuzt), rechts die Namen der Schauspieler Kolhart, Laurenz (Lorenz), Angoth, Neubert (sic), Hoffmann, Elenson, Posch, Conrad und Arlequin (Müller), aber nicht etwa in mit den Rollen korrespondierender Reihenfolge verzeichnet sind. Die Aufzählung sollte wahrscheinlich nur dartun, wieviel Hauptspieler zur Verfügung standen. Es ist natürlich die Besetzung für eine frühere Aufführung, die noch vor der Wiederverheiratung der Witwe Elenson-Haake mit Hoffmann stattgefunden haben mag.

Vielleicht beruhte auch die im Weimarer Verzeichnis angegebene Bearbeitung „Jason und medea“ (Nr. 144) auf dem Text von Vos. Es würde dann ein Mittelglied zwischen der von Velten und der von Hoffmann gespielten Fassung sein. Die Hamburger Oper „Medea“ (1650)¹⁾ ist stofflich von unserem Drama grundverschieden. Dagegen nicht „Die Unglückliche Liebe Des Tapf-

¹⁾ Hamburger Opernsammlung Nr. 60.

feren Jasons, In einem Singe-Spiel auff Dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt. Im Jahr 1695" ¹⁾. Eine dritte Oper „Jason" erschien in Weissenfels 1695 ²⁾.

15) „I n t e r m e d i u m v o m S c h u h f l i c k e r " (Febr. 1679 Dresden).

Heine vermutet das Original in der Klucht „De Schoester, of Gelijke Monnikken, gelijke kappen" (Dordrecht 1660) von einem anonymen Verfasser. Ein Edelmann hat ein Verhältnis mit der Frau eines Schusters. Dieser übt eine ebenso eigenartige wie sinnige Vergeltung, indem er in dessen ausgezogene Kleider schlüpft und so die Frau des Junkers besucht ³⁾. Die von Heine erwähnte „Posse", die die Engländer 1655 in Dresden spielten ⁴⁾, ist eine „Comoedia" und ist wohl identisch mit „Der Prinz wird ein Schuster" (1669 und 1674 auf dem Repertoire Paulsens) ⁵⁾. Sie geht auf William Rowleys „A Shoemaker a Gentleman" zurück und hat mit jener Klucht nichts gemeinsam. Die Gattungsbezeichnung „Intermedium" bei Velten lässt wohl eher auf das holländische Stück schliessen.

17) „D a s W a s c h h a u s z u A m s t e r d a m " (Febr. 1679 Dresden).

Von dieser noch 1735 von der Neuberin und 1740 von Stoll in

¹⁾ Ebenda Nr. 69. Vgl. den Vorbericht: „In diesem Schauspiel wird dir nicht / wie du etwann anfangs aus dem Titel schliessen möchtest / die Liebe / Vermählung und Flucht des Jasons mit der Medea, sondern deren mit Blut und Flammen besudelte Ehescheidung / nicht die Eroberung des güldenen Fliesses / sondern dessen von dem Aratus angedeutete Versetzung zum Zeichen des Widders in dem Thierkreise / vorgestellt. Der prächtige *Seneca* und nach ihm der wohl aussdenkende *Corneille* haben erwehnte traurige Begebnüss bereits mit gutem Fortgange auff den Schau-Platz gebracht: deren Fusstapffen man auch näher würde nachgefolget seyn / wenn nicht ein solcher Mund / welchem zu widersprechen eine Unsinnigkeit wäre / einige andere Umstände dabey vorgeschrieben hätte, welche aber nur zu nährer Aussziehrung des Schau-Platzes / auff welches Stück in denen Sing-Spielen zweifelsohne die meiste Absicht zu haben / dienen werden. . . Hat Jason sich mit Creusa / ermeldeten Corinthischen Königestochter sich vermählet. Welches Medea so übel empfindet / dass sie hinterlistigerweise durch einen zauberisch vergiften Rock den Creon und seine Tochter umbringet / Corinth durch ihre höllischen Geister in brandt stecket / ihre eigenen mit dem Jason erzeugte Kinder aus verzweifelter Rachbegier ertötet / und darauff auff ihren Drachen die Flucht nimmt".

²⁾ Gottsched I S. 260.

³⁾ Vgl. Worp I S. 457. Einen Auszug bringt v. Vloten II. Aufl. III, S. 38—42.

⁴⁾ Fürstenau I S. 127.

⁵⁾ Vgl. Bolte: Danziger Theater S. 109, 114.

Hamburg als Nachspiel gegebenen Posse ¹⁾ konnte ein holländisches Original nicht ermittelt werden. Das negative Resultat ist umso bemerkenswerter, als das Stück von Gottsched als *einzig* Entlehnung aus dem Holländischen auf dem zeitgenössischen Spielplan gekennzeichnet wurde.

22) „Das singende Possenspiel mit der Kist“ (März 1680 Torgau, 1688 Hamburg).

Das Spiel mit der „singenden Klucht van Pekelharingh in de Kist“ von Izaak Vos (Amsterdam 1649) ²⁾ in Verbindung zu bringen, ist natürlich zu verführerisch. Wir besitzen aber im ganzen drei Bearbeitungen der englischen Singposse „Singing simpkin“ in drei germanischen Ländern. Die deutsche: „Pickelhering in der Kiste“ erschien zuerst 1620 in der Ausgabe „Englischer Comedien und Tragedien“. Die holländische erlebte 1648 auf dem Amsterdamer Theater ihre erste Aufführung und zahlreiche Neuauflagen. Die schwedische: „Der Courtisan in der Kiste“ wurde 1700 in Stockholm gedruckt ³⁾. Es handelt sich um den in allen Literaturen bekannten und beliebten Schwank von der gewitzten Ehefrau, die ihre beiden Liebhaber voreinander und diese schliesslich vor ihrem Manne zu verbergen weiss ⁴⁾. Während die deutsche und holländische Bearbeitung gegenüber der englischen in Einzelheiten abweichen, stimmen sie untereinander fast wörtlich überein. ⁵⁾ Loffelt ⁶⁾ wies zuerst die Abkunft der Klucht von den „Humours of Simpkin“ nach, doch Worp ⁷⁾ stellte die Behauptung auf, Vos habe die Verdeutschung von 1620 benutzt. Was wir von dieser These zu halten haben, hat sich bei der Besprechung von „Jemand und Niemand“ gezeigt! Vielmehr muss aus der Uebereinstimmung geschlossen werden, dass sowohl dem deutschen Herausgeber wie Vos dieselbe

¹⁾ Reden-Esbeck S. 110.

²⁾ Auszug bei v. Vloten II S. 186 f.

³⁾ Genau verglichen und nach Auflage und Geschichte besprochen von Bolte: Singspiele S. 17—21, abgedruckt S. 50—82.

⁴⁾ Primitivste Form einer Operette. Zuerst 6, bzw. 7 und 8 Reimpaare, dann 21, bezw. 22 und 34 achtzellige „Couplets“. Nur zwei Melodien.

⁵⁾ Erster Vers: englisch: „Blind Cupid hath made my heart for to bleed“; deutsch: „Mein Herz ist betrübt bis in den Tod“; holländisch: „Mijn hart is bedroefd tot in der Doot“. Die schwedische Fassung weist stärkere Veränderungen auf.

⁶⁾ Nederl. Spectator 1870, S. 270 f.

⁷⁾ Tijdschr. III S. 90, 223.

Fassung der englischen Komödianten vorgelegen hat, die sich — in der von ihnen beliebten Manier — durchaus nicht sklavisch an das englische Original vom „Singing Simpkin“ hielt. Beide Bearbeiter hätten dann den Text wortgetreu übernommen. Was nun Veltens Titel betrifft, so ist wahrscheinlicher, dass er nach der deutschen Ueberlieferung von 1620 spielte, umso mehr, als die Bezeichnung „Singende klucht“ nur in der ersten undatierten Ausgabe (ca 1648) „Amsterdam bey Jan Boumann“¹⁾ vorhanden ist. Allerdings wurde die Klucht schon vor Veltens Zeit ins Deutsche übersetzt in „Der Pohnische Sackpfeiffer, Das ist allerhand lustige Geschichten . . . aus dem Holländischen ins Hochteutsche übersetzt“ (1632, 1665, 1666; S. 52—56)²⁾, wenn auch ohne den Zusatz „singend“. C. W. Hake, der Textdichter der Oper „Die Amours der Vespetta, oder Der Galan in der Kiste“ (1727) kann bei der Abfassung nicht an der Klucht vorbeigegangen sein. In Holland wurde diese im Jahre 1678 von Nil Volentibus Arduum literarisch bearbeitet und als „De Vryer in de kist“ neu herausgegeben, „eine steif ehrbare Travestie des Schwankes“ (Bolte). In *der* Form gelangte sie Anfang des 18. Jahrhunderts durch Rijndorp in Deutschland zur Aufführung; Velten wiederholte die Aufführung des singenden Possenspiels 1688 in Hamburg unter dem Titel „Pickelhäring im Kasten“³⁾.

¹⁾ Universitätsbibl. Gent.

²⁾ Staatsbibl. Berlin.

³⁾ Heine (Velten) S. 59. — Ein anderer Fall ist das mehrstimmige „Engeländisch Possenspiel: Die Müllerin und ihre drei Liebhaber“. Es liegt in dieser Form gedruckt vor (Bolte: Singspiele S. 110), ging als „Pickelhörung und Schulmeister“ 1680 in Bevern und als „Possenspiel vom Damian Johannes“ 1683 in Dresden in Szene. Die holländische „Singende klucht van Domine Johannes ofte den jaloersen Pekelharing“ (anonym Amsterdam 1658, Bolte S. 111, Auszug bei v. Vloten III S. 37) ist eine Übernahme aus dem Deutschen (Vgl. Bolte S. 32—35) da noch zum Teil deutsche Formen bestehen geblieben sind. — Es muss endlich einmal Klarheit geschaffen werden über die Herkunft der Pickelhörung-Figur, da die völlig verfehlt und sinnlose Berichtigung Creizenachs durch Schwering (S. 92) immer noch Gefahr läuft, in neuere Theatergeschichten aufgenommen zu werden (s. Nestriepke: Das Theater im Wandel der Zeiten, Berlin 1929, S. 191). Creizenachs Ansicht (Engl. Kom. S. XCIII ff., CII ff.) ist und bleibt noch immer die richtige. Er widerlegt die Annahme, der Pickelhörung sei von der holländischen komischen Bühne herübergekommen (Genée S. 40) und rügt alle ethymologischen Sinnlosigkeiten. Der Typus wurde im Anfang des 17. Jahrhunderts von Robert Reynolds kreiert, wie von Spencer der Stockfisch. So kam er in die Ausgabe von 1620 und so wurde er auch in Aufführungen englischer Komödianten auf die holländische Bühne getragen (Reynolds war 1632 im Haag, 1636 in Utrecht). Wir hörten, wie Jan Soet von ihnen profitiert hat. Damit ist Schwerings mühselige Argumentation hinfällig, die Verbindung des späteren komischen Typs mit der alten allegorischen Figur in den flämischen „Vastenavondgrappen“ (mit dem „Pökelhering“) ist ein Märchen, an das man glauben mag oder nicht (s. Richter S. 84). Wenn es eine Ethy-

28) „Die vorsichtige Tollheit“ (1684 Dresden).

Schon 1680 spielte Velten das Stück in Bevern. Das Tagebuch des Herzogs erzählt: „7. Oct. Nachmittages ward die vberaus sinnreiche Tragicomoedie: Die vorsichtige Tollheit genandt, wohl vorgestellet. Actores waren: Der verfolgete König (Velthem). Die Verfolgerin dessen Stiefmutter (Schubartin). Der Verfolger ein Hertzog (Salzsieder). Die Graffin des Königes Liebste, Lucinda (Velthem Fraw). Domitio Rath (Brombach). Dancredo Rath (Stark). Graff (Bek). Bassa (Ries). Trankbereiter Ruprecht (Schubart). Koch (Janzki), so auch des Königes hüter war, mit Schiller Soldaten“¹⁾. Die Personenliste verglichen mit dem Stück des Joris de Wijze „Voorzigtige Dolheit, Hofspel“, gibt Heine recht, dass hier das Original zu suchen ist. Ein Original im eigentlichen Sinne ist jedoch auch das holländische Stück nicht, sondern eine Bearbeitung von Lopes „El cuerdo loco“²⁾. Es hat folgendes Sujet: Anthony, der Sohn König Philips von Albanien, sieht sich nach dem Tode seines Vaters einer von seiner Stiefmutter angezettelten Verschwörung gegen sein Thronrecht gegenüber. Er fühlt sich nicht stark genug, sie zu unterdrücken und wendet deshalb eine List an, um ihr auf den Grund zu kommen. Er stellt sich wahnsinnig (Hamlet!), wiegt dadurch die Verschwörer in Sicherheit und überwindet sie schliesslich. Die „Voorzigtige Dolheit“ wurde zum ersten Male am 25. Jan. 1649 in Amsterdam aufgeführt³⁾ und hat wohl durch die Darstellung Fornenberghs in Hamburg (1667) den Weg auf die deutsche Wanderbühne gefunden. Das Weimarer Verzeichnis enthält das Stück ebenfalls (Nr. 10) „Die vorsichtige Dolheit des Königs aus albanien dessen undreue stiffmutter, und deren fall“.

mologie sein soll, so ist diese wohl richtiger: Pickelhörung war ursprünglich ein Doppel-Fischname: Bückling-Hering (wie sich die Gesellschaft Brownes, Reynolds und Greens ja auch „bicklingsherings compagnie“ nannte), der sich später verzerrt und abgeschliffen hat. Nun dachten die Holländer bei dem Wort „Pickelhörung“ nicht an einen Bückling (holl. bokking), sondern eher an einen gepökelten Hering und übersetzten deshalb wörtlich „Pekelharing“.

¹⁾ Zimmermann S. 143.

²⁾ te Winkel: Tijdschr. I S. 103. Andries Pels hat behauptet, dass diese eine der besten spanischen Komödien sei. Noch 1773 spielten sie Rederijker in Veurne (De Potter en Borre a.a.O. S. 86). — Vgl. Schaeffer I S. 171.

³⁾ Ausgaben 1650, 1659, 1683 (4de druk), 1701, 1729.

30) Die Posse

„Jungfer Kapitein“ (1684 Dresden).

wurde bereits als holländisches „kluchtspel“ abgelehnt, da ein solches erst 1706 erschien, sie also auf Montfleury direkt zurückgehen muss.

39) „Der Kleopatra Tod“ (1686 Frankfurt).

Am 22. Okt. 1680 gab Velten in Bevern eine „schöne Tragi-comoedia... benamset: die dreifache Krönung von Epiro, war ein hauptstück von Statssachen, agentes seint: Cleopatra Königin (Veltheims Fraw) — Arcadius der Cleopatra vnbekannter bruder (Schubart) — Seleucus ihr ältester vnbekannter bruder (Salzsieder) — Antiochus Protector Regin (Bek) — Lysimachus Protectoris filius (Velthem) — Ertz-Priester (Schiller)...“¹⁾ Heine wies auf Corneilles „Rodogune“. Zwar treten auch hier Seleucus und Antiochus auf. Doch Richter²⁾ bemerkt: „dass z.B. Heidenreichs „Horace“ nicht auf der Wanderbühne erscheint, ist nur eine Bestätigung ihrer Abneigung gegen das Antike. Hier fehlten die Beziehungspunkte, die der Cid und der Polyeucte aufwiesen, vollständig. Schon aus diesem Grunde ist Heines Vermutung, dass den bei Velten überlieferten Titeln „Pompeius“³⁾ und „Der Kleopatra Tod“ Stücke Corneilles zugrundeliegen, zurückzuweisen“. Das ist zweifellos ein Argument. Litzmann⁴⁾ wollte die deutsche Kleopatra von J. de la Chapelles „La Mort de Cléopatre“ ableiten, doch ist dieses Stück erst 1681 erschienen. Eher darf man wohl an die holländische „Cleopatra“ von Dieverina van Kouwenhoven (Amsterdam 1663) denken, die zwar nicht minder eine Bearbeitung nach dem Französischen⁵⁾ ist und noch auf Rijndorps spätem Repertoire figuriert⁶⁾. Jeden-

¹⁾ Zimmermann S. 152.

²⁾ S. 268.

³⁾ Vielleicht hat der Veltensche „Pompeius“ (38) einen Zusammenhang mit dem holländischen in Stockholm 1667 angekündigten Stück, denn auch der dort zitierte „Darius“ scheint nicht, wie Kossmann (I S. 120) glaubt, eine Übersetzung von Corneille, sondern J. Vincks „Darius ofte Vermorde Doorlugtigheydt“ (1636) zu sein. S. S. 85.

⁴⁾ S. 62.

⁵⁾ J. de Benserades „Cléopatre“ (1636)? s. Worp II S. 119.

⁶⁾ 1720, vgl. Kossmann II S. 29. — Das Trauerspiel ist nach Worp (I S. 353) nächst Lod. Meyers „Ghulde Vlies“ und Pels' „Didoos Doot“ eins der berühmtesten Nachfolgerwerke von Vos' „Medea“ mit „Kunst- en Vliegwerken“, und deshalb auch durchaus für Velten anzunehmen.

falls stimmen die Personennamen überein. Der von Velten in Bevern gewählte Titel kehrt im Weimarer Verzeichnis wieder (Nr. 42) „Die Dreyfache Epyrische krönung“.

49) „Die grosse Königin Semiramis“
(Juni 1688, Hamburg).

Heine nimmt als Vorbild Calderons „La hija del aire“ in holländischer Uebersetzung des Ysbrand Vincent: „Semiramis“ an. Desoff ¹⁾ hingegen erinnert an Christoval de Virués „La gran Semiramis“. Von dieser sagt Schack, Roheiten und Missgestaltungen machten sie ungeniessbar, sie trüge nur den Keim von zwei bewunderungswürdigen Dramen Calderons in sich ²⁾. Es gibt aber so viele gleichzeitige italienische und französische Stücke über den verbreiteten Semiramis-Stoff, dass eine Entscheidung kaum möglich ist. Auf italienischen Texten beruhen die beiden Hamburger Opern „Semiramis“ (1683 nach Diodorus II, 6) ³⁾ und „Semiramis und Ninus“ (1693, nach Justinus I, 2) ⁴⁾. Zudem wird bezweifelt, dass Vincents „Semiramis“ eine Übersetzung Calderons, ferner, dass sie schon im Jahre 1669 entstanden sei. Denn 1754 wurde ein Manuskript (kein Druck) zum Verkauf angeboten, und nur der Katalog ⁵⁾ enthält die Bemerkung „Gemaakt 1669“. Van Praag ⁶⁾ glaubt, dass das Stück aus den letzten Lebensjahren Vincents (gest. 1717 oder 1718) stammt. Vielleicht arbeitete er, der sonst als Mitglied von Nil Volentibus Arduum französische Lustspiele übersetzt hat, nach den „Semiramis“-Dramen Desfontaines (1637) oder Gilberts (1646). Bidloos „Semiramis“ erschien erst 1719 ⁷⁾. Die Berliner Staatsbibliothek besitzt einen Druck von 1742 „De dood van Semiramis“ (J. Voordaagh nach Crébillon) und zwei Ausgaben (1729 und 1745) von „Semiramis of de doot van Ninus“ (Ph. Zweerts nach Mad. de Gomez). ⁸⁾

¹⁾ Ztschr. II S. 3.

²⁾ Bd. I S. 296.

³⁾ Hamburger Opensammlung Nr. 23.

⁴⁾ ebenda Nr. 49.

⁵⁾ Tong. Cat. S. 2 Nr. 33.

⁶⁾ S. 96 ff.

⁷⁾ Worp I S. 346.

⁸⁾ Von letzterem Stück besitzt auch die Breslauer Stadtbibliothek einen Druck o. J.

51) „Die Gibeoniter“ (1688 Hamburg).

Die Richtigkeit der Titelangabe Devrients¹⁾ vorausgesetzt, könnte dies D. E. Heidenreichs „Rache zu Gibeon oder die sieben Brüder aus dem Hause Sauls“ (Görlitz 1662), ein „meist nach dem Holländischen Joost van den Vondel“ (Gebroeders) in Prosa übersetztes Trauerspiel sein. Wenn auch ein Kunst drama, so war es der Wanderbühne doch erstens als Uebersetzung, zweitens wegen seines traditionellen biblischen Stoffes genehm. Gryphius' schon um 1640 entstandene „Gibeoniter“ erschienen erst 1698 im Druck. Meissner verzeichnet als Nr. 42 „Die 7 erhängten prinzen des königs sauls, under den konig Davit“.

52) „Don Japhet von Armenien“ (1689 Dresden).

Ohne weiteres schreibt Schwering²⁾ Claude de Grieck die Ehre zu, mit seinem Lustspiel „Don Japhet van Armenien“ (Amsterdam 1657) die Vorlage abgegeben zu haben. In erster Linie kommt hier aber doch Scarron in Frage, nach dem auch das holländische Stück übersetzt ist. Velten spielte bekanntlich mehrere andere Werke von Scarron. Auch Kormart bearbeitete wohl den französischen „Don Japhet d'Arménie“ (Vorrede zum Polyeuct 1669)³⁾. Das Urbild ist „El Marqués de Cigarral“ von Alonso de Castillo Solorzano (nicht Moreto)⁴⁾.

53) „Der eiserne König“ (1689 Dresden).

Das Stück ist in der Beilage II ausführlich behandelt.

54) „Die Jungfer Studentin“ (1689 Dresden).

Zur Frage der Herkunft hat Desoff das Richtige gesagt: „Die Jungfer Studentin“ ist eine Bearbeitung von Lopes — verschollener — Komödie „La dama estudiante“ (durch italienische Ver-

¹⁾ Leipzig 1848 I, S. 247.

²⁾ S. 82.

³⁾ Ausserdem Meissners Verzeichnis Nr. 112 „Die woll ausgeklopfte narrenkappen oder der sich einbildende grosse Don Japhet“.

⁴⁾ Der Irrtum Schacks, te Winkels etc. von Schaeffer I, S. 377 aufgeklärt.

mittlung?). Für seine „Jaloerse Studentin“ (1617) benutzte Rodenburg eine andere Komödie Lopes: „La Escolastica celosa“¹⁾. Das in mancher Hinsicht komische Stück²⁾ ist durch den Druck von 1644 bedeutungsvoll geworden, der eine Rollenbesetzung der Amsterdamer Schouwburg enthält³⁾.

59) „Der ehrliche Kuppler“ (1690 Torgau).

Vgl. Beilage III.

61) „Unmögliche Möglichkeit“ (1690 Torgau).

Ein Zusammenhang mit Nr. 71 und Lopes „El mayor imposible“ ist reichlich konstruiert, wenn man in Betracht zieht, dass beide Stücke im selben Jahr gegeben wurden. Es bestand bei der erfolgreichen „Närrischen Wette“ gewiss kein Grund, den Titel zu ändern, viel mehr wird man eher an eine italienische Oper zu denken geneigt sein, „Bassiano ovvero il Maggior Impossibile Possibile“ (1682), mit der auch das Hamburger Singspiel „Das unmöglichste Ding“ (1685)⁴⁾ übereinstimmt. Auch gibt es noch mehrere ähnlich lautende italienische Dramentitel⁵⁾. Richter hat weiterhin auf ein Szenar aus der Breslauer Stadtbibliothek aufmerksam gemacht: „Die unmöglich gemachte Möglichkeit“. Dies lässt sich eher für Veltens Repertoire heranziehen als Lopes Komödie von der Unmöglichkeit, ein schönes Weib zu hüten. Richter bezweifelt allerdings, ob hier eine italienische Quelle vorliegt (Namen, Struktur)⁶⁾.

71) „Die wohlnärrische Wette oder der geizige Gerhard“ (1690 Torgau).

Dieser Titel auf Veltens Repertoire ist die einzige Erwähnung des Stückes vor der Reform. Erst auf dem Spielplan der Neuberin

¹⁾ Worp I S. 365. Anm., vgl. v. Praag S. 48 ff.

²⁾ Worp I, S. 397.

³⁾ s. R. A. Kollewijn in De Gids 1891 III S. 352. Kossmann verwandte sie für seine Schauspielernotizen II S. 91 ff.

⁴⁾ Hamburger Opensammlung Nr. 26. Musik von Förtsch.

⁵⁾ Richter S. 280 f.

⁶⁾ In Meissners Verzeichnis als Nr. 47 „Die unmögliche möglichkeit“.

taucht es im Jahre 1741 wieder auf ¹⁾. Das Original zu bestimmen, war nicht schwer: Es ist Boisroberts Komödie „La folle gageure ou les divertissements de la comtesse de Pembroc“ (1653), die wiederum auf Lopes „El mayor imposible“ beruht, jener „Perle der Weltliteratur“ (Carrière), deren Grundmotiv in alle Literaturen Eingang gefunden hat ²⁾. Der zweite Titel bei Velten beweist nun zur Evidenz, dass das Stück durch Vermittlung des Holländischen ins Deutsche übertragen wurde. Der Name des geizigen Bruders *Gerhard* kommt nämlich weder bei Lope noch bei Boisrobert vor, sondern nur in der „Malle wedding of gierige Geeraardt“ (Amsterdam 1671), die von Nil Volentibus Arduum nach Boisrobert bearbeitet wurde. Velten spielte jedoch nicht nach dem Manuskript, welches die Wiener Nationalbibliothek bewahrt ³⁾. Vielmehr bestätigt sich te Winkels Vermutung, dass diese Handschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammt ⁴⁾, wodurch zugleich Creizenachs Ansicht entkräftet wird, der sie in Gemeinschaft mit den anderen Handschriften der Wiener Bibliothek (Medea usw.) Carl Ludwig Hoffmann zuschreibt. Sie passt auch ihrem ganzen Stil nach nicht dorthin.

Das Manuskript stellt eine wörtliche Uebersetzung des holländischen Lustspiels von N.V.A. dar. Im Jahr 1671 erschien in Amsterdam eine erste Uebersetzung der Komödie von Boisrobert unter dem Titel „De malle wedding“ von Joan Blasius. Zwei Tage vor der Aufführung derselben auf der Schouwburg gab die Gesellschaft N.V.A. eine andere Bearbeitung unter dem Titel „De malle wedding of gierige Geeraardt“ heraus, die dem holländischen Geschmack bedeutend besser entsprach und in der Folge das Lustspiel von Blasius vollständig verdrängt hat ⁵⁾. Neudrucke sind erhalten aus den Jahren 1677, 1681, 1713, 1727, 1750 ⁶⁾. Zu der folgenden Gegenüberstellung mit der Handschrift wurde der erste Druck benutzt.

¹⁾ Vgl. S. 251.

²⁾ Vgl. v. Praag S. 147 f., Creizenach: Berichte. . . S. 111, Bolte: Archiv 82, S. 121.

³⁾ Cod. Mscr. Vindob. 13174.

⁴⁾ Ontwikkelingsgang III S. 41.

⁵⁾ v. Praag S. 148.

⁶⁾ Das Vorspiel, das Mauricius später umarbeitete (s. S. 111), findet sich nicht in allen Drucken und blieb von dem deutschen Übersetzer unberücksichtigt.

Original:
De / *Malle Wedding,*
of
Gierige Geeraard
Blyspel

Bearbeitung:
S. 1.
Närrische Wette
oder
Der geitzige Gerrhardt
S. 2. (Rs.)

Vertoonders.

- (1) Leonore, Vryster van Eduardt
 - (2) Eduardt, Vryer van Leonore, en Vriendt van Karel.
 - (3) Geeraardt, Amsterdamsch Koopman, Vryer van Leonore, en Broeder van Izabelle.
 - (4) Izabelle, Zuster van Geeraardt, en Vryster van Karel.
 - (5) Luikas, Oom van Geeraardt en Izabelle.
 - (6) Karel, Vryer van Izabelle, en vriendt van Eduardt.
 - (7) Jochem Jool, een Haarlamsch oudt Vryer, goede bekende van Geeraardt.
 - (8) Kornelia, Kamenier van Leonore.
 - (9) Joris, Kantoorknecht
 - (10) Katryn, Dienstmeidt
- } van Geeraardt.
- (11) Heintje, Dienaar van Karel.

Personae

4. Leonora eine reiche Jungfer [mar:]
5. Edwart, ihr Liebster
1. Gerhard Ein geitziger Kaufmann [ego] (Neuber)
2. Isabella, seine Schwester [L(orenzin?)]
3. Wilhelm sein Vetter, ein alter reicher Mann [Koch?]
6. Carl der Isabella Liebster [Ant:(usch)]
8. Jochim Juel ein alter freyer vom Lande [T.(ürpe?)]
10. Cornelia der Leonoren Magd [meyer?]
11. Gürge. Gerharts Cantor Knecht [huber]
9. Catharina der Isabellen Magd [m(eine) fr(au)] (Neuberin)
7. Heinrich sein Knecht [H.(ans) W.(urst)]

Het Tooneel is t'Amsterdam in en omtrent de Huizen van Leonore, en Geeraardt, die in de zelfde buurte staan.
Het Spel begint omtrent ten achten voor, en eindigt omtrent ten drie uuren na de middag.

Das Theatrum ist theils Stadt, theils Zimmer.

Die Action fänget ohngefähr um 8 Uhr vormittage an und endet sich gegen 3 Nachmittage.

Auf Grund der wenn auch noch so torsohaften Rollenverteilung (übrigens von der gleichen Hand geschrieben, die einige leere Stellen der Grundabschrift ausfüllte), muss man das Manuskript

der Neuberschen Truppe zusprechen. Hoffmann kommt schon deshalb nicht in Frage, weil Antusch und Huber zu seiner Zeit noch garnicht spielten. Der Inhalt des Lustspiels in der holländischen und deutschen Fassung ist kurz folgender (die Stücke von Lope und Boisrobert werden als bekannt vorausgesetzt): Carl ist in Isabella, die Schwester des geizigen Kaufmanns Gerhard verlobt, der sie ihm nicht gönnt und deshalb in strenger Obhut zu Hause hält. Am liebsten möchte er sie in ein Kloster tun, um allein in den Genuss des Erbes seines reichen Onkels Wilhelm (Luikas) zu kommen. Doch diesem Plan widerstrebt der Onkel selbst, und nun soll sie an einen reichen alten Freier aus der Provinz verheiratet werden. Das Liebespaar Eduard und Leonore verspricht, dem unglücklichen Carl zu helfen. Gerhard besucht Leonore, um die er wirbt, und es kommt zu einer Wette um 200 Dukaten, die bei Leonore deponiert werden sollen, und die Carl gewonnen hat, wenn es ihm gelingt, innerhalb von 8 Tagen mit Isabella zu sprechen. Carl ist zuversichtlich. Mit Hilfe seines Knechtes Heinrich (Heintje) wird er die Wette gewinnen. Dieser will sich als Gerhards Vetter Casper (Jasper) verkleiden, der vor 12 Jahren nach Spanien ausgewandert ist und nun, angeblich reich mit Schätzen beladen, in Gerhards Haus zurückkehrt. Bei dieser Gelegenheit will man Carl in einer Kiste hineinschmuggeln. Eduard wird verkleidet mit bei der Partie sein. Eine Helfershelferin bietet sich Heinrich in Gerhards Magd Catharina (Katrijn). Inzwischen hat sich der alte Freier Jochim Juel (Jochem Jool) eingefunden. Isabella lässt sich durch Krankheit entschuldigen, plaudert aber eifrig mit Catharina. Heinrich kommt als Krämer und überbringt einen Brief und ein Portrait von Carl. Der Brief kündigt ihr die närrische Wette und Carls Besuch an. Zur Ausführung der Tat werden die nötigen Vorbereitungen und Verkleidungen getroffen, während Gerhard nichtsahnend mit Jochim verhandelt. Der spanische Vetter erscheint mit Begleitung und den Schatzkisten zur grossen Ueberraschung und Freude Gerhards, der Vetter und Kisten in sein Haus aufnimmt. Zu Ehren seiner Rückkehr gibt er ein vergnügtes Fest. Als hernach die Luft rein ist, entsteigt Carl der Kiste und begibt sich zu der Geliebten. Diese und Catharine gehen mit Carl verkleidet vors Haus und im Beisein der ganzen Gesellschaft demaskieren sie sich vor Gerhard. Der Geizhals schreit Mord und Tot-

schlag über den Betrug. Cornelia bringt das Geld. Aber nicht nur sein Einsatz ist für ihn verloren, auch der Schatz des „Vetters“ erweist sich als Erfindung, und obendrein will Wilhelm seiner Nichte das ganze Erbe als Mitgift zu ihrer Heirat mit Carl vermachen. Der Onkel rät Gerhard, in ein Kloster zu gehen. Er nimmt den Vorschlag an und erkennt an sich die Wahrheit des Sprichworts, dass Verzweiflung aus einem Kerl einen Mönch oder einen Soldaten mache.

Der Handschrift ist am Ende ein Auftrittsplan beigelebt. Die entsprechenden Szenen des Druckes sind hier in Klammern zugefügt.

Auftrittsplan
Der geitzige Gerhard.

Actus I.

- Sc. 1. Carl, Leonora, Edward, zu ihnen / (Sz. 1)
- Sc. 2. Cornelia, ab / (2)
- Sc. 3. Cornelia. / Carl ab. / zu denen übrigen / (3—5)
- Sc. 4. Gerhard. / (6)
- Sc. 5. Carl. / Gerhard ab / (7—8)
- Sc. 6. Heinrich. (9)

Actus II.

- Sc. 1. Gerhard, Gürge. zu ihnen / (1)
- Sc. 2. Cathringen, / Gürge ab, Cathr. ab. / (2—3)
- Sc. 3. Jochim Juel. zu ihnen / (4)
- Sc. 4. Cathringen. / gehen ab / (5)
- Sc. 5. Isabella und Cathringen. zu ihnen / (6)
- Sc. 6. Gerhard, ab zu vorigen / (7—8)
- Sc. 7. Gürge (9)
- Sc. 8. Heinrich als Salb. Krämer, rufft inwendig Brillen.
(9—10)
- Sc. 9. Gürge (11)
- Sc. 10. Gerhard rufft auch inwendig / Heinrich, Gürge ab /
(12—14).
- Sc. 11. Gürge / Cathr. ab. / (15)
- Sc. 12. Cathringen mit dem Mantel / (16)

Actus III.

- Sc. 1. Carl, Leonora, Cornelia, Edward. als ein Spanier /
(1—2)
- Sc. 2. Heinrich als Vetter Casper. Edward als Rodericho,
Knechte. Cathringen *am Fenster* / *Kasten.* / (3—4)

- Sc. 3. Gerhard, Wilhelm. Cathringen kommt ans Fenster. / (5—6)
 Sc. 4. Heinrich als Ausrufer, *ab* / (7—8)
 Sc. 5. Isabella nebst Cathr. am Fenster (9).

Actus IV.

- Sc. 1. Gerhard, Cathringen (1)
 Sc. 2. Gürge. / Gerhard *ab* / Cathr. *ab* / (2—3)
 Sc. 3. Gerhard, Heinrich als Vetter Casper. / *Gürge ab.* / (4—5)
 Sc. 4. Gürge, Edward, *Carl im Kasten.* / Edw. *ab.* / (6—7)
 Sc. 5. Isabella setzt sich auf den Kasten (8)
 Sc. 6. Gürge. / Gerhard und Gürge *ab* / (9—10)
 Sc. 7. Gerhard, Jochim Juel, Cathr. Gürge. / Tisch. 4 Stühle und das Essen. / (11—12)
 Sc. 8. Gürge. zu ihnen / (13)
 Sc. 9. Cathringen. (14—15)

Actus V.

- Sc. 1. Leonora, Cornelia, Edward *Leiter.* (1)
 Sc. 2. Heinrich *am Fenster.* Hernach Carl, Isabell., Cathr. *steigen aus dem Fenster.* (2—4)
 Sc. 3. Gerhard, Wilhelm, Jochim Juel. zu ihnen / (5—6)
 Sc. 4. Gürge mit einem Glass. *ab hernach am Fenster* / (7—9)
 Sc. 5. Heinrich, Gürge, Cornelia mit zwey Beuteln. / (10)
 Ende.

Die geschickte Prosa-Uebersetzung hält sich, wo nicht wörtlich, so doch sinngetreu an das Vorbild. Die auffälligste Erscheinung im Dialog der Handschrift sind die nicht aufgefüllten Stellen der Rolle Heinrichs, des Hanswursts, die ohne Frage zum Zweck des beliebigen Extemporierens offengelassen wurden, vornehmlich in der 6. Szene des I. Actes, der 7., 8., 9. Szene des II., der 3. und 4. Szene des III., den Szenen 3—9 des IV. und schliesslich der 1. und 4. Szene des letzten Actes. Die 1. Szene des III. wie des V. Actes sind in der Handschrift stark gekürzt. Der allgemeine Schluss dagegen mit neuen Versen erweitert.

77) „Alexanders Liebessieg“ (1690 Torgau).

Mit Heines Entdeckung von Calderons „Darlo todo y no dar nada“ in einer deutschen Schauspielerhandschrift ¹⁾ erledigt

¹⁾ Cod. Mscr. Vindob. 13124. Vgl. Ztschr. II, S. 165 ff.

sich seine frühere Vermutung, es könne sich hier um B. v. Vel-sens „Huwelijk van den grooten Alexander“ (1659) handeln. Doch besteht immer noch die Möglichkeit, den Titel bei Meissner Nr. 115 „Der sich mit des königs der barbarien tochter vermeh-lente könig allexander“ mit dem holländischen Stück in Zusam-menhang zu bringen. Dieses ist eine Uebersetzung von Desma-rets „Roxane“ (1647).

80) „I c h k e n n e d i c h n i c h t“ (1690 Torgau).

Jan Baras klucht „Ik ken je niet“ erschien schon 1664 mit dem Verfassernamen und wurde 1706 und 1747 neu aufgelegt. 1680 war unter Elenson am Hofe von Bevern ein Nachspiel in Szene ge-gangen „Vom Pickelhering und Schulmeister, genandt: Ich ken euch nicht“. Nach Worp ¹⁾ kommt in Baras Klucht kein Schul-meister vor. Pickelhering ist ein Müllersknecht, der ein Kalb gekauft hat und es nicht bezahlen will. Er antwortet auf alles mit obigen Worten, und spielt zum Schluss dem fordernden Advokat einen bösen Streich. Das Motiv des Antwort-Verwei-gerns mit jenem oder anderen Ausdrücken (Kannitverstan) ist so allgemein, dass wir das Beverner Stück eher in die Reihe der Domine-Johannes-Possen setzen dürfen ²⁾.

84) „D i e a l t e K u p p l e r i n“ (1690 Torgau).

In den drei Kluchten van „Klaas Kloet“ von G. Biestkens „ghespeelt op de duytsche Academie te Amsterdam“ 1619, die Schwering ³⁾ als das Vorbild annimmt, kommt keine alte Kup-plerin vor. Nur im letzten Teil ein buhlerisches Weib von Klaas ⁴⁾.

Hier ist Schwering wohl ein Irrtum unterlaufen. Ebenso wie bei dem letzten Stück in Heines Liste:

87) „G r a f S c h o r n s t e i n f e g e r“ (1690 Torgau).

Das holl. Original ist „De italiaansche Schoorsteenveger“, Klucht von M. Fokkens (Amsterdam 1662). Heine wie Schwering

¹⁾ II S. 458.

²⁾ Herz S. 176 Anm. will Zusammenhänge mit Ayrers „Sidea“ erkennen. Aber von dem Possenmotiv, dass der Narr von zwei Bräuten zugleich in Anspruch genommen wird, ist in dem holländischen Stück nichts zu finden.

³⁾ S. 73.

⁴⁾ Auszug bei v. Vloten II S. 76—88. Vgl. Worp I S. 440.

zitierten nach v. Vloten ¹⁾, wo der Titel „De gelukkige Schoorsteenveger“ nur als Ueberschrift des *Auszuges* zu verstehen ist. Auch Jahr und Verfassernamen sind entstellt. Der Inhalt der Posse passt ausgezeichnet auf den Veltenschen Titel: Zwei abgewiesene Freier verkleiden den Schornsteinfeger Jacomo in einen reichen Herrn. In diesem Aufzug gewinnt er die Zuneigung des jungen Mädchens, die jene verschmäht hatte, und heiratet sie ²⁾.

Seit den 70er Jahren hatte das französische Element seine Sendung auf der deutschen Wanderbühne angetreten. Es behauptete sich in verstärkter Masse unter Velten. Umso anerkannter, dass dieser Prinzipal sich nicht einseitig auf jene Mode beschränkte, sondern eine Entwicklung der Vielseitigkeit förderte. Beherrschen zunächst noch traditionelle Stücke englischer Herkunft den Spielplan, so wird dies um das Jahr 1680 anders. Velten übernahm nicht nur die besten und erfolgreichsten ernstesten holl. Dramen aus dem Repertoire seines Vorgängers Paulsen, von denen einige (Aurora und Stella, Sigismund u. a.) im Grunde spanischer Herkunft sind, er vermehrte sie um eine beträchtliche Anzahl (sieben beglaubigte), wobei er besonders die grossen Erfolgsneuheiten der zweiten Amsterdamer Schouwburg (1665), d. h. die Ausstattungsstücke berücksichtigte. Daneben auch mehr Dramen aus dem Italienischen als Heine glaubte. Bedeutsam ist ferner die Einführung der holl. Originalposse (Klucht), die sich durch ihr landschaftliches Kolorit und ihre Eigenart im Gegensatz zu der von den Engländern übernommenen Pickelheringskomödie auszeichnete. Velten verhalf damit dieser Gattung auf dem deutschen Theater zu einer Geltung, die sich fast ein Jahrhundert behauptete und die Neubersche Reform überdauerte. Litzmann stellt entgegen Heines Standpunkt von der Stegreifkomödie bei Velten fest: „Vielmehr ist die derbe Posse in seinem Repertoire fast ausschliesslich durch Uebersetzungen aus dem Holländischen, die sog. Kluchten vertreten, die aber wohl nicht wie ihre Originale — in Versen übersetzt resp. gegeben sein werden“. Wie weit hier extemporiert wurde, ist eine offene Frage. Der holl. Nationalcharakter einer Posse

¹⁾ III S. 26.

²⁾ Vgl. Worp I S. 455.

wurde geradezu ein Anziehungspunkt, die Wendung „aus dem Holländischen vertirt“ oder „übersetzt“ ein Reklameschild bei den Wandertruppen des 18. Jahrhunderts. Deshalb mussten auch die holl. Schauspieler 1740 in Hamburg hauptsächlich ihre Kluchten und Lustspiele wiederholen, und hatten so den Vorzug, wirklich heimische Literatur zur Aufführung bringen zu können.

Velten stirbt im Jahre 1693. Seine Frau Catharina Elisabeth tritt die Prinzipalschaft an und führt zunächst auch die Linie seines Spielplans weiter, verliert aber bald an Intensität. 1695 ist sie mit der Veltenschen Truppe in Danzig und gibt hier am 27. August den „Künstlichen Lügner“ (Aurora und Stella). In der Ankündigung folgt darauf: „Nach Endigung dieser vortrefflichen rahren Haupt-Action, soll eine aus dem Holländischen vertirte lächerliche Nach-Comoedie beschlüssen genannt „Der durch Pickelhärings List betrogene Gewissenlose Advocate“¹⁾. Bolte hat dazu auf die „Kluchte in 't Musieck: Den geklackten Advocaet, of bescimpten pluckvogel“ (Antwerpen 1695) und P. de la Croix' Kluchtspiel „De gewaande advocaat“ (1685), das auch Spatzier in Hamburg spielte, hingewiesen. Das erste Stück ist zweifelhaft wegen des Erscheinungsjahres, das zweite passt nicht recht im Titel. Es gibt aber soviel Kluchten, in denen ein Advokat von Pickelhering betrogen wird, dass eine eindeutige Entscheidung schwer ist. Es sei aber erinnert an J. Klaerbouts „Klucht van 't kalf“ (1662), die an sich Aehnlichkeit mit Baras „Ik ken je niet“ hat: Ein Bauer verkauft sein Kalb zuerst an einen Metzger, dann an einen Koch, ohne das Objekt selbst abzuliefern. Auf den „gewissenlosen“ Rat eines Advokaten gibt er auf alle Fragen auch vor Gericht nur die Antwort „Heu kalfje“, behandelt aber darauf seinen Bezahlung heischenden Ratgeber auf dieselbe Manier²⁾. Unter den sonst noch von der Veltenschen Truppe bis zum Tode der Witwe überlieferten Stücke begegnen wir keinem holl. mehr, es sei denn, das *Weimarer Verzeichnis* enthalte das Repertoire oder den Vorrat von Bühnenmanuskripten *dieser* Gesellschaft, die dann im Anfang des 18. Jahr-

¹⁾ Bolte, S. 143 f.

²⁾ Vgl. Worp I, S. 457. Im Französischen findet sich der Stoff natürlich im „Maitre Pathelin“ (der betrogene Advokat), der wiederum auf das deutsche Fastnachtsspiel vom „Klugen Knecht“ und auf das zweiaktige Puppenspiel „Pritsch-Pratsch“ eingewirkt hat. Vgl. Niessen: Das rheinische Puppenspiel. Bonn 1928. S. 84.

hunderts längere Zeit Nürnberg besucht hätte. Es ist doch jedenfalls Köhler zuzustimmen, der das Verzeichnis der ungelenkten Hand eines Nürnberger theaterinteressierten Handwerksmeisters zuschreibt ¹⁾. Ein Eingeweihter („Komödiantenmeister“) hätte kaum die Titel in einer derartigen orthographischen und Sinn-Entstellung wiedergegeben. Ausser den schon behandelten, finden sich noch folgende interessante Titel in diesem Verzeichnis:

12) „Der grosse weltchrecken tamerlanes samt desselbigen stürzung und fall“.

Den Titel auf Marlowes „Tamburlaine the Great“ (1586) zurückzuführen, konnte schon Creizenach nicht verantworten ²⁾. Er verwies auf eine Hamburger Oper: „Bajazeth und Tamerlan“ (1690) ³⁾. Aus besonderen Gründen sei die kurze Vorrede zu dieser Oper wiedergegeben:

„Geehrter Leser. Es wird anitzo zu deiner Belustigung eine der berühmtesten Geschichten auf der Welt in diesem Schauspiel dir vorgestellt / welche auch / durch ihre sonderbahre Zufälle / schon unterschiedliche Federn exorziret hat / indem man nicht allein von vielen dieselbe Geschicht-weise und auf Romanen Arth / sondern auch in Schauspielen auffgeführt findet / und zwar in Comedien von Holländern und Frantzosen / von den Italiänern aber gar neulich in einer Opera. Man ist aber in gegenwärtigem Stück / keinen von den vorige gefolget (?), dass also / wo was gutes oder böses darinn / man es ihnen nicht zu danken / noch zu imputiren hat“. (folgen deutsche und lateinische Quellen, aber nur von Geschichtsschreibern).

Nun darf man die Versicherung, dass man „keinen von den vorige gefolget“ sei, nicht gar so wörtlich nehmen. Denn es finden sich immerhin in manchen Partien Anklänge an das holländische Stück. Auf dieses hat nun Schwering als auf das Vorbild des deutschen „Tamerlan“ geschworen. ⁴⁾ Es ist „Den grooten Tamerlan met de Doodt van Bayazet de I, Turks keizer“ (Amsterdam 1657), worin der Verfasser J. Serwouters „ten deele

¹⁾ Meissner: Shakespeare-Jahrb. XIX S. 142.

²⁾ Engl. Kom. S. 33; widersprochen: Ztschr. II S. 370.

³⁾ Nr. 38 der Hamburger Opersammlung. Musik von Förtsch, Text von Postel.

⁴⁾ S. 81.

heeft gevolgt de Spaansche Poet Luys Veles de Guevarra" ¹⁾), und der 1667 in Hamburg durch Fornenbergh in Szene ging. Nun ist uns ebenfalls in Hamburg ein Komödienzettel der Haakeschen Truppe vom 23. Okt. 1720 erhalten ²⁾), dessen Inhaltsangabe Meissners Titel bestätigt. Auch im holländischen (bezw. spanischen) Stück kommen Sturz und Tod Tamerlans vor. Eine weitere deutsche Bearbeitung, die wohl auf der Haakeschen beruht, wurde 1738 von den Weimarischen Hofkomödianten in Hamburg aufgeführt ³⁾). Devrient rühmt den Schauspieler Wezell als den Erfinder dieser Haupt- und Staatsaktion. Dasselbe Manuskript benutzten dann 1740 Stoll in Hamburg (28. Juni) „Der gestürzte und in einem Käfig eingeschlossene Bajazet, und der tyrannische Tartar-chan Tamerlan" ⁴⁾) und Wallerotty 1741 in Frankfurt ⁵⁾). Alle voneinander abhängigen Bearbeitungen der deutschen Wandertruppen könnten demnach von dem holländischen „Tamerlan" abzuleiten sein.

64) „Die erobering der stadt offen".

Eine Abhängigkeit von einem der folgenden holl. Dramen ist nicht ausgeschlossen: 1686 erschien „Buda anders Offen" von J. Palensteyn, ein Jahr darauf „De veroveringh der koninghlycke stadt Buda" von J. van der Meulen ⁷⁾). Sie behandeln die Eroberung von Budapest durch die Türken am 2. Sept. 1686, sind also ebensolche Gelegenheitsstücke wie die vom „Beleg en ontzet van Weenen" (1683).

98) „Die gedreue ocdavia".

Meissner setzt in Paranthese Samuel Brandons „The virtuos

¹⁾ S. die Widmung. Guevaras Stück ist „La nueva ira de Dios y gran Tamorlan de Persia" (Inhalt bei Schaeffer I S. 289 f.), Serwouters hat wohl auch Magnons Bearbeitung „Le grand Tamerlan et Bajazet" (1648) benutzt (Worp I S. 332 Anm. 6).

²⁾ „Der den Türckischen Kayser Bajazeth überwindende, endlich aber auf eine gewaltsame Art sterbende tartarische Heer-Führer Tamerlan". Univ.- und Staatsbibl. Hamburg.

³⁾ Theaterzettel U. u. St. Bibl. Hamburg, s. Avertissement! Vgl. Devrient (1848) S. 346 ff.

⁴⁾ Zettel U. u. St. Bibl. Hamburg.

⁵⁾ Mentzel S. 450, 462.

⁶⁾ Vgl. auch Richter S. 229 Anm.

⁷⁾ Vgl. Worp I S. 308, II S. 53.

Octavia" (1598) wie auch Barth. Feinds Oper „Die römische Unruhe oder Die edelmütige Octavia" (Hamburg 1705—08) ¹⁾ hinzu. Worp ²⁾ bringt den Titel mit Cath. Questiers de Holst „De Ondankbare Fulvius en getrouwe Octavia" (Amsterdam 1665) in Verbindung. Die beiden Stücke haben, vorausgesetzt, dass Meissners Ableitung stimmt, nichts Gemeinsames. Das holl. Drama in 5 Akten ist die Nachahmung eines unbekanntes spanischen Originals. Die Szene ist am Hofe in Neapel. Die Personen tragen spanische Namen. Der „gracioso" (holl.: „kluchtige dienaar") heisst Pasquin ³⁾.

Feinds Oper sowohl wie ein von Haake am 18. Juni und 12. Okt. 1720 in Hamburg gespieltes Schauspiel „Die merckwürdige Vermählung des römischen Kaysers Neronis mit der edelmüthigen Römerin Octavia" ⁴⁾ haben ihr Urbild in Senecas „Octavia", die auch auf des flämischen Dichters van Nieuwelandt „Nero" (1618) eingewirkt hat ⁵⁾.

143) „Der aus dem himel verstosene luciffer".

Hier lässt sich an Vondels „Lucifer" (1654) denken ⁶⁾.

147) „Das bluttige hag".

kann nur eine Uebersetzung des berühmten und umstrittenen Stückes (Stockholm 1681!) „Tragoedie van den bloedigen haeg ofte broedermoort van Jan en Korn. de Wit" von einem unbekanntes Autor sein. Neubearbeitungen erschienen in Holland 1676 von N.V.M. und 1744 von Frederik Duim.

148) „Zauberente Circe".

Calderons „El mayor encanto de 'amor" wurde fast wörtlich von Claude de Grieck unter dem Titel „Ulisses in 't eylandt van Circe oft geen grooter toovery als liefde, Hofspel" (Brüssel 1668)

¹⁾ U. u. St.Bibl. Hamburg.

²⁾ II, S. 54.

³⁾ Vgl. v. Praag S. 251.

⁴⁾ Zettel U. u. St.Bibl. Hamburg.

⁵⁾ Vgl. Worp: Invloed S. 152 ff.

⁶⁾ s. unten S. 256.

übersetzt. Sowohl auf Calderon wie auf Griecq basiert A. B. de Leeuws „De toveress Circe“ (Amsterdam 1690), ein Trauerspiel mit „Kunst- en Vliegwerken, nieuw Muzijk en Balleten...“, also im Stile der Vos'schen „Medea“¹⁾. In Deutschland entstanden um 1700 eine Unmenge Circe-Opern²⁾. Doch ist wohl möglich, dass sowohl der Weimarer Titel wie eine von Wallerotty 1741 in Frankfurt gespielte Bearbeitung „Die Ertz-Zauberin Circe“³⁾ auf das holl. Stück zurückgehen. Hier wird allerdings von Calderon wenig übrig geblieben sein.

Was sich bei den späteren Nachfolgetruppen Veltens, so auf dem Repertoire der Elenson-Haake-Hoffmannschen Truppe an holl. Stücken findet, ist zum grössten Teil besprochen worden.

Ein lustiges Nachspiel, das der Hamburger Komödienzettel vom 1. Juli 1720 (Hauptstück „Der verwirrte Hof“) ankündigt, heisst „Die böse Grethe, oder Arlequins Methode, ein böses Weib zu curieren“. Wir könnten annehmen, dass hier Rijndorps Auf-führung von „De qua Grieten“ in Hamburg ihren deutschen Niederschlag gefunden hätte, wenn nicht Bolte eine viel frühere deutsche Bearbeitung entdeckte, die die beiden widerspenstigen „qua Grieten“ der holl. Klucht schon auf eine, d.h. die Mutter als eigentliche böse Grete, reduziert hätte. Es ist ein Possenspiel „Die quade Grethe“ z.T. in niederdeutschem (Braunschweiger) Dialekt geschrieben und in einer Wolfenbütteler Handschrift⁴⁾ aus dem Jahre 1654 erhalten. Bolte vermutet den Verfasser in der Person des Prinzenerziehers am Braunschweiger Hofe (Bevern) J. D. Schottelius. Dieser besorgte damit eine sehr freie Prosabearbeitung der anonymen holl. „Klucht van de qua Grieten“ (Amsterdam 1644)⁵⁾. Da Bolte von der Klucht nur eine

¹⁾ Vgl. v. Praag S. 105.

²⁾ Meissner S. 135.

³⁾ „Eine noch niemahlen gesehene mit vielen, besonders inventirtin Auszierungen, Flugwerken und Maschinen auf das beste dekorirte, recht lustige Pièce“, Mentzel S. 444.

⁴⁾ Novi 771, 1.

⁵⁾ Neuausgaben 1649, 1688, 1700, 1706, 1715, 1729. Auszug bei v. Vloten II, S. 252—255. Hier ist die gleiche *Anekdote* behandelt wie in der lateinischen Schulkomödie „Cunae“ aus dem Terentius Christianus des Schonaeus (1595). Bolte hat die lateinischen, niederländischen und deutschen Fassungen auf Inhalt und Unterschiede hin besprochen: „Die Quade Grethe“. Niederdeutsches Jahrb. 1932, Bd. 56—57, S. 220 ff. Das Motiv des Wiegens eines widerspenstigen Weibes ging (nach Köhler: Kunst über alle Künste S. XVI) auch in Weises Komödie „Die böse Catharina“ ein, in deutscher Übersetzung wurde die „Wiege“ schon 1661 von Keimanns Schülern in Zittau aufgeführt. Ebenda S. X.

Inhaltsangabe bringt, seien hier zum Vergleich die Hauptpersonen und die 10. und 11. Szene des II. Aktes mit den entsprechenden holl. Versen wiedergegeben:

Original:

Jan Goetbloet
 Griet Melis
 Griet Jans
 Ael
 Mr. Abraham, notaris

 Trijntje Floris

Trijntje Floris, op zijn kloppen, uit: Wel, buurman, wat jaeght jou hier?

Not. Dat souje in seven jaer niet vermoeden;
 Ick bidje, neemt mijn vreyigheyt ten goeden,
 Ick kwam hiereens nae je wiegh sien;
 Jy gebruycktse toch niet, en ick had se garen een oogeblick
 [te lien.

Trijn. Ick geloof niet, dat je vrou alreë is bevallen, datje daerom
 [komt swermen?

Not. Neen, 't is noch soo na niet.

Tr. Me docht, ick se flus hoorde kermen.

N. Ick segger kermen tegen! Ey lieve, help me voort!

Tr. Daer is de wiegh; hebje yets meer van doen, 't kostje mae
 [een woordt.

N. Ick bedanckje.

J. G. Wel hey, wat wilje met de wiegh beginnen?

N. Laet mijn begaen, dat selje stracks wel bevinnen:
 Daer sel ick jou dochter in wiegen, 't geen jy versuym hebt
 [in heur jonge tijdt;
 Soo haest se voor den dagh komt, ick haer hier insmijt.

Griet Jans. Wel, swijnskop, hoe vaerje? lustje noch wat van mijn
 [handen? (Hy dreygt har)
 Dreyghje me weêr? Nou sel ickje byget anders aenranden!

Bearbeitung:

Lambert der Procurator
 Quade Grethe Seine Hausfrau
 Gertrudt Ihre Tochter
 Agnes die Magdt
 Peter der Advocat

.....

Lyssen, die Nachbarin, welche ihre Wiege ausleyhet

(II. Akt. 10. Szene)

Peter (klopft an by der Nachbarin. Sie kömpt heraus). Glück zu
 fraw Nachbarin.

Liessen (die Nachbarin). Ick doe mick bedancken. Wat iss doch,
 des Herrn Affocaten syn warff?

Peter. Ich hette woll eine freundliche Bitte an Sie, wenn ich wüss-
 te, dass icj keine abschlagige Antwort bekäme. (88b)

Liessen. I neen, desülve hefft hey van mick nich thau erwaren,
 wann et man in minem vermöen iss.

Peter. Die Bitte ist, dass sie mir doch eine wiege auf etliche tage
 leyhen wollte, sie soll woll in acht genommen werden.

Liessen. Dat geit woll: vor drey dagen hochtydt, un reits en kindt.
 Dat is woll en fruchtbarer acker, de sau bale früchte drecht.

Peter. Nein, meine gute Nachbarin, so böss ist es nicht gemeinet;
 es sind von meinen Verwandten etliche zu mir kommen, die
 haben en kindlein bey ihnen, das im bette nicht schlaffen will.

Liessen. Darthaw bin ick ganss willfährich, un süss in allen din-
 gen, da ick dem herren dienen kan.

Peter. Dies ist noch bisshero unverdient.

Liessen. Düt iss de beste, de ick heffe. De Herr Affocate bruke
 sick dersülven na sinem beleiven.

Peter. In kurtzem will Ich sie ihr wider zustellen (89a)

Liessen. Et hat kennen hast. (dahinter: (yle)). (abit.)

(II. Akt. 11. Szene)

Peter. Ich sehe woll, dass ich es mit euch auff eine Sonderliche
 weise anfangen mus, welches ich zwar ungerne thue. (hebt sie
 auf und legt sie mit gewalt in die wiegen. Der alte wischet ge-
 schwinde hervor vndt hilfft gerne. Wie sie nu in der wiege lie-
 get, singet Peter).

Schlaap Kinneken schlaap,
 dyn Vader halte en Schap,
 dyn Vader haelt en bunten bock,
 schlap Kinken schlap.

N. Dat waren de koten, die ick socht; nou sel ickje dien kop
[dwingen:

Hier in de wiegh, als een kindt, en luystert nae myn singen:
„Soo sel men de booze wijven temmen, ja, ja, ja,
Als souwense in heur tranen swemmen, fa, la, la”.

Gr. Segh, jou geweldenaer, als je bent, wat hebje hier meê voor?

N. Jou oploopende sinnen t’sstillen; — slaep, dat ickje niet en
[hoor!

Gr. Ontbint me dan, ick sel noyt meer tegen je kijven.

N. Neen, je moet daer noch wat leggen blijven.
Todatje beleefder spreekt, en mijn om vergiffenis bidt.

Gr. Man dat ick tegens jou misdaen heb, vergeeft me dit;
Ick sel me noyt meer tegens jou versetten.

N. Wel, ick maeck je los

Gr. Ick had liever, dat jou de Duyvel haelde en brack den neck
[aen sticken!

Soo sel ick me nae je sin stellen, en slaen je dien beck plat:
Jou scherluyn, ick selje jou vrouw leeren wiegen!

N. Wat?

Je hebt niet langh ghenoegh in de wiegh ghelegen,
Sie ick wel. Tsa, weêr an, nou sel ick je wel terdegen
Sussen (Hij smijt haer weêr in de wiegh).

Griet, nae en groot getier gemaect te hebben, spreekt:

Jou schelm, jou vegabont, ick segh datje me los laet.

N. Is’t kintje noch wakker en’t hooftje noch quaet?

Hy singht, op de wijze: Suye, suye, seuntje, enz.

„Sus, ey sus, mijn lammetje! Wilt jou hoofje buygen,
’k Sal jou dan een memmetje T-avondt laten suygen;

Ey, mijn schaepjen, doch wat rust, Want dan wordje stracks
[gekust,

Wilter jou toe vuygen!” —

Wel, wat seghe nou? Selje jou qua parten laten?

Gr. Jae’k.

N. Dat hebje flus oock beloofd; ’k weet niet of ickje praten
Gelooven mach.

Gr. Ick belooft je, als een deughtsamer vrouw,

En acht me niet waerdigh, jou wijf te wezen, soo ick me woort
[niet en hou.

N. Ich ontbinje weêr; valt nou op je kniën, en seght dat je ’t
[noyt meer selt beginnen.

Gr. Hartsliefste man, vergeeft het my, ick sel vortaen myn sin-
[nen

Besteden om t’overdencken, waer ickje meê behagen kan,
En dewijl ghy mijn Abraham zijt, sel ick jou eeren als Sara

[haer man;
Aen mijn en sult ghy niet anders sien als jou lust

Sehet, meine Fraw, auf diese weise will ich euch alle tage (89b) tractiren, wenn ihr nicht euer bosschaftiges gemüthe einstellt. So bald ihr euch aber bessert und mir allezeit freundlich begegnet, will ich euch auch wie eine ehrliche frawe halten.

Gerdrut. O, ick bin doot, ick stikke. (sie beweget sich hart.)

Peter. So bald hat es kein Noth, fraw, in der wiegen, ebenso wenig als eine Maus unter einem Fuder Heu ersticket. Wollet ihr aber abloben, frömmer zu werden, so will ich euch loess lassen.

Gerdrut. Myn leive Man, vorgefet et my doch, wat ick ju tau we daen heffe, dat jück tau weddern west iss. Ick will mick nae düssel gans anders instellen vnd frömmer syn.

Peter. (lest sie loss). Nun werdet ihrs viel besser haben, liebe frawe, alls vorhin.

Gerdrut. (die sich ein wenig erholet). Neen, op düsse wiese krichstu mick noch nich. Wey mötet noch erst beter dran. (fehret ihm in die Haar.)

.....
Peter. (greiff sie behertzt an). Das soll sie gewahr werden. (er leget sie wider in die wiegen, singet dabey das vorige Lied.)

(90a)

Gerdrut. Och Vader! wahr iss et, Ick will ock int kümftige der Moeder Lehre nich mehr folgen, denn ick seyhe woll, dat sey mick mehr skaen asse fraemen voroersaket. Oh leive Man, lövet et my man wisse thau, dat ick nu forthen rechte fraam syn will, un nümmer mehr wat denken tau daun, dat jück, asse minem leiven manne, nich behagelich sye.

Peter. Eben die reden habet ihr alleweill auch geführet. Ihr müsset mir zur Bekrefftigung eurer meinung bey zwey aussge- rekte fingern schweren.

.....
Gerdrudt. Dat daw ick van harten geren. (Sie reichet ihm die finger dar).

Peter. Es ist nicht gnug, dass ihr zwey finger darreichet, ihr könntet woll etwas anders damit verstehen, ja woll gar ein paar hörner damit meinen.

Gerdrut. Och neen, myn leive Mann, ick bekenne openbaar, dat ick nu — (90b) recht gedahn haffe, un love hjiermedde aen, nümmermehr wedder op düssen Erdraum te komen, Sünnern minen Mann alletydt te leiven, te ehren un gehorsam te syn.

Peter. Nun, so mache ich euch wider loess. Nur zu bezeugung eurer wollmeinung so kniet vor mir nieder und küsset mir die hände!

Gerdrut. Uut drüem harten, min hartleive Man.

N. Wel, hierop wordt ghy weër aengenomen en gekust.

J. G. Ick wil, beget, mijn wijf oock gaen wiegen.

N. Isser yemant onder den hoop, die hem van zijn wijven laet
[bedriegen

Of dwingen, en die geen raed voor haer quaet hoofd weet,
Die brenghse by mijn, ick selse helpen voor niet een beet.

Aus dem Advokaten ist nun 1720 in Hamburg — wie könnte es anders sein — der Arlequin geworden, der das Experiment an seinem bösen Weibe mit Erfolg ausprobiert. In dieser Form mag die Posse vielleicht von der Neuberin ¹⁾ und noch von Wallerotty am 27. Juli 1741 in Frankfurt aufgeführt worden sein. Nach „Jean de France“ (Holberg) machte hier den „völligen Beschluss: eine extra lustige Nach-Comödie, Betitult: Arlequin die böse Gretha“ ²⁾.

Wir erhalten folgende Uebersicht holl. (bezw. spanischer) Dramen auf dem Repertoire Veltens und seiner Nachfolger, die zugleich Heines Verzeichnis ³⁾ berichtet (in eckigen Klammern die erste Aufführung von Velten an, in runden die Verfasser-namen):

Bestimmt:

1. Tragicomoedie von Jason und Medea. (Hs.) [Velten 1678] — Medea (Jan Vos 1665).
2. Intermedium vom Schuhflicker [Velten 1679] — De Schoester (Anonyme Klucht 1660).
3. Comödie von Aurora und Stella [Velten 1680] (Hs.) — s. S. 211.

¹⁾ s. unten S. 249.

²⁾ Mentzel S. 452. — Auf ein weiteres interessantes Kluchtspiel, das einen Niederschlag im niederdeutschen Dialekt gefunden, hat Bolte im Korrespondenzblatt des Vereins f. niederdt. Sprachforsch. 1885, X, 5, S. 65 ff. aufmerksam gemacht. Es ist „Een kluchtige T'samensprekinge tusschen drie Personagien Knobbe, Stortentuyn ende Lukevent Stortentuyns Sone, dewelcke by een klerkemaker bestaet wort, om het Docters Hantwerck te leeren. . . .“ 5. Druck, Zutphen 1649; erhalten in einem Sammelband des Britischen Museums (840a 22). Der zweite Druck von 1634 mit fast gleichem Titel wird in einem Amsterdamer Katalog von F. Müller (Beilage zum Navorscher 1860 Nr. 7) als Nr. 290 erwähnt. Spätere Abdrucke dieser „Klucht van Lukevent“ (z. B. 1661 aus dem „Westfaelschen Speelthuyn“) hat Jellinghaus veröffentlicht und verzeichnet (Stuttg. lit. Verein 1880). Die Klucht ist nun in eine niederdeutsche Bauernkomödie von „Tewesken Kindelbehr. . . .“ eingegangen (Hamburger Druck von 1642 u. ö.), und zwar folgen auf drei Aufzüge von Tewesken Kindelbehr als 4.—7. Aufzug der zu einer Fortsetzung umgearbeitete Lukevent. Der Bearbeiter hat lediglich die holl. Personennamen gegen die bekannten vertauscht. Der Untertitel „Vyr nye Vptöge“ ist damit erklärt. Die Tewesken-Possen waren in Hamburg sehr beliebt.

³⁾ Velten Beilage IV S. 57.

4. Tragicomoedie von Titus Andronicus... und... Aran [Velten Bevern 1680] (Hs.) — s. S. 211.
5. Die vorsichtige Tollheit [Velten 1684] — De voorzigtige Dollheyt (J. de Wijze 1649) — El Cuerdo loco (Lope de Vega).
6. Die Gibeoniter [Velten 1688] (Heydenreich 1662?) — Gebroeders (J. v. d. Vondel 1639).
7. Prinz Sigismund von Pohlen [Velten 1690] — s. S. 211.
8. Der künstliche Lügner [Velten 1890] = Nr. 3.
9. Genoveva [Velten 1690] (Hs.) — s. S. 211.
10. Aspasia [Velten 1690] (Hs.) — s. S. 211.
11. Die wohlnärrische Wette... [Velten 1690] (Hs.) — De malle wedding... (N. V. A. 1671).
12. Ich kenne dich nicht [Velten 1690] — Ik ken je niet (Bara 1764).
13. Graf Schornsteinfeger [Velten 1690] — De italiaansche Schoorsteenveger (Fokkens 1662).
14. Der durch Pickelhärings List betrogene gewissenlose Advokate [Cath. El. Velten 1695] — Klucht van 't kalf (Klaerbout 1662).
15. Das blutige Haag [Weimarer Verzeichnis ca 1700] — Trag. v. d. bloed. Haeg (anonym).
16. Die böse Grethe [Haake 1720] (Schottelius?) — Klucht van de qua Grieten (1644 anonym).

Unbestimmt:

1. Comoedie von dem Erzvater Joseph [Velten 1678] — Josephtrilogie (J. v. d. Vondel 1637—40)? oder biblisch?
2. Comoedie von Jupiter und Amphitruo [Velten 1678] s. S. 212.
3. Das Waschhaus zu Amsterdam [Velten 1679] — ?
4. Der Kleopatra Tod [Velten 1686] — Cleopatra (Kouwenhoven 1663)?
5. Die grosse Königin Semiramis [Velten 1688] — Italienisch? oder Semiramis (Vincent 1669?) — Französisch?
6. Das veränderliche Glück [1690 Velten] — s. S. 212.
7. Tamerlan und Bajazet [Weimarer Verzeichnis ca 1700] — Den grooten Tamerlan... (Serwouters 1657) — oder Le Grand Tamerlan et Bajazet (Magnon 1648) oder Italienisch? — Tamorlan (Guevara).
8. Die Eroberung der Stadt Offen [Weim. Verz.] — Buda anders Offen (Palensteyn 1686) oder De veroveringh der k. stadt Buda (v. d. Meulen 1687) oder deutsch?
9. Die getreue Octavia [Weim. Verz.] — Getrouwe Octavia (Questiers 1665) — spanisch oder Nero und Octavia — Octavia (Seneca)?

10. Lucifer [Weim. Verz.] — Lucifer (Vondel 1654)?
11. Zaubernde Circe [Weim. Verz.] — De toveress Circe (Leeuw 1690) — De Grieck (1668) — Calderon?

Nicht aus dem Holländischen:

1. Das singende Possenspiel mit der Kist [Velten 1680] — Pickelhäring in der Kiste (Engl. Kom. 1620).
2. Jungfer Kapitein [Velten 1684] — La fille capitaine (Montfleury 1669).
3. Visibilis und Invisibilis [Velten 1686] — s. S. 212.
4. Der Vierfürst Herodes [Velten 1688] — s. S. 212.
5. Pickelhäring im Kasten [Velten 1688] = Nr. 1.
6. Don Japhet von Armenien [Velten 1689] — Don Japhet d'Arménie (Scarron 1652) — El marqués del Cigarral (Solorzano).
7. Der eiserne König [Velten 1689] — Italienisch?
8. Die Jungfer Studentin [Velten 1689] — Italienisch? — La dama estudiante (Lope).
9. Der ehrliche Kuppler [Velten 1690] — Il honorato Ruffiano di sua moglie (Cicognini).
10. Unmögliche Möglichkeit [Velten 1690] — Die unmöglich gemachte Möglichkeit (Bresl. Szenar) — Italienisch?
11. Herzog von Belvedere [1690 Velten] —?
12. Alexanders Liebessieg [Velten 1690] — Darlo todo y no dar nada (Calderon)?
13. Die alte Kupplerin [Velten 1690] — ?

Gottsched-
Neubersche
Reform

Der Spielplan und die Aufführungen der deutschen Wanderbühne hatten zur Zeit der ersten schauspielerischen Wirksamkeit des Ehepaars Neuber einen Grad des Tiefstandes erreicht, der kaum noch unterboten werden konnte. Haupt- und Staatsaktionen wüster und unorganischer Art, die jeder Dramaturgie Hohn sprachen, behaupteten das Feld. Das ernste Drama war völlig banalisiert und durch possenhafte Zusätze entwürdigt. Der Hanswurst war das Lebenselement der Wandertruppen. Hoffmann hatte sich nicht stark genug zum Reformator gefühlt. Fühlungnahme mit Gottsched war zwar erfolgt, aber erst die Neuberin sollte zur Verwirklichung seiner Reformideen berufen sein. Sie machte sich selbständig und allen Hindernissen und Widerständen von Seiten des Publikums zum Trotz setzte sie die Tendenzen des Leipziger Literaturprofessors, unterstützt

von eigenen schauspielerischen Qualitäten und einer gut geschulten Truppe, in die Tat um und baute damit das Fundament zum Aufschwung des deutschen Theaters. Wir sind über das künstlerische Wirken dieser seltenen Frau und grossen Prinzipalin des 18. Jahrhunderts vor allem durch Reden-Esbeck auch in spielplantechnischer Hinsicht auf Grund des reichen Aktenmaterials genauer unterrichtet. Wie steht es mit dem holländischen Schauspiel in Uebersetzung und Nachahmung? Hat sie die wertvollen Werke aus Veltens Repertoire übernommen und vermehrt, neben der Einführung des regelmässigen französischen Dramas die weit geringere aber immerhin interessante Produktion des zweiten Nachbarlandes mit klassischer Dramenliteratur berücksichtigt? Nein: der Blick Gottscheds und damit die dramatische Reform war so ausschliesslich auf die französische Sphäre gerichtet und beschränkt, dass andere Einflüsse hier von vornherein ausgeschaltet wurden. Mit unerbittlicher Konsequenz und unter dauernder Verbesserung des Repertoires wie der einzelnen Stücke wurde die reformatorische Linie fortgesetzt. Trotzdem natürlich aus Mangel an Stücken der neuen Art die Ausmerzungen des „Geistesgutes“ der vergangenen Periode (Italiener!) nur allmählich und nicht vollständig gelang, finden wir unter den ernstesten „deutschen Schau-Spielen“ kein einziges, das selbst bei verändertem Titel, auf holländischen oder spanischen Ursprung zurückzuführen wäre. Der Bruch mit der Tradition hörte allerdings beim komischen Theater auf. Das „lustige Nachspiel“ gehört auch noch zu dem vollständigen Programm der Neuberin wie das Amen in der Kirche. Und wenn eine oder gar zwei ernstzunehmende französische Komödien geboten wurden, so heisst es ausdrücklich „anstelle des Nachspiels“. Hatten schon Velten und seine Nachfolger Wert und Wirkung der holländischen derbkomischen Nationalposse erkannt, so fand sie auch teils in Originalen, teils in der Landschaft angepassten Bearbeitungen Gnade vor den Augen der Neuberin und Eingang in ihr komisches Repertoire. Die Zahl der hier mitgeteilten, nach den Titeln erkannten Stücke ist zwar nicht gross, doch dürfen wir wohl mit Recht vermuten, dass unter der Unmenge namenloser Nachspiele (allein 1735 in Hamburg in 62 Aufführungen) sich noch eine Anzahl Werkchen holländischer Herkunft befanden. Betont muss werden, dass die meisten der beglaubigten vor 1740 auf-

geführt wurden, die Neuberin also nicht durch Erfolge der Truppe Spatziers in Hamburg mit den gleichen Stücken zu den Aufführungen angeregt sein kann. Wohl mögen die Darstellungen Fornenberghs (wie bei „Duijfe en Snaphaan“ und der „Wanhebbelyken Liefde“) und vielleicht auch Rijndorps schon den Grundstock zu der Beliebtheit der Stücke in Hamburg gelegt haben.

Ob das berühmte

„Schlaraffenland“¹⁾

oder „Das Land wo alle Leute bekommen, was sie sich wünschen“, in Hamburg und Leipzig oft gespielt²⁾, auf ein holl. Vorbild zurückgeht, ist zweifelhaft. Wenn wir als dieses H. v. Halmaels „Koning van Luilekkerland“ (1711) annehmen wollen, so muss nach der Personenliste des Hamburger Zettels zu urteilen, das Lustspiel einer starken Umarbeitung unterzogen worden sein. Doch wäre dies nicht verwunderlich, da selbst die Holländer 1741 in Hamburg das Werk in einer von ihrem Mitglied Grantham veränderten Fassung³⁾ spielten. Dass diese einer früheren deutschen Aufführung und Beliebtheit des lustigen Stückes keine Erwähnung taten, ist kein Gegengrund, da bei dem klarliegenden Fall der „Wanhebbelyken Liefde“ ebenfalls davon geschwiegen wird.

Ein weiteres Nachspiel, das 1735 in Hamburg zur ersten Aufführung gelangte⁴⁾, ist:

„Der listige Herr Schnaphahn

oder der alte ungeschickte Freier Johann Henne“. Der zweite Titel macht zur Gewissheit, dass wir es mit einem holländischen

¹⁾ Reden-Esbeck S. 106.

²⁾ Hamburg: 26. Mai, 29. Juni, 15. Aug., 2. November 1735 und 26. Nov. 1739. (Komödienzettel Neuber 1728—1750, U. u. St.Bibl. Hamburg), Leipzig: 24. Nov. 1741 (Reden-Esbeck S. 266). Die Aufführungen sind denkwürdig durch die Gestalt Kohlhardts als König, der seine letzte Rolle war. (Vgl. Reden-Esbeck S. 272).

³⁾ „Arlequin gekrönt zum König von Schmarotzer-Land“. Vgl. S. 125.

⁴⁾ Nach Pradons „Regulus“. Zettel U. u. St.-Bibl. Hamburg.

Stück und zwar mit keinem geringeren als der Fornenberghschen Posse „Duifje en Snaphaan of de bedrooge Jan Hen“ zu tun haben. Wir können ja bestimmt annehmen, dass der Verfasser es auf seinen Deutschlandreisen gespielt hat, und noch 1740 (5. Sept.) war es ein Erfolg Spatziers in Hamburg. Der Inhalt ist folgender: Vater Govert will sein Töchterlein Duifje mit dem alten Jan Hen verheiraten und lässt sie von dem Knecht Juriaan bewachen, wenn er aus dem Hause geht. Aber Snaphaan, Duifjes Liebster, lockt den Knecht fort und verabredet sich mit Duifje. Als Arzt verkleidet dringt er dann ins Haus und bleibt „sehr lange“ mit ihr allein. Wohl oder übel muss danach der Vater seine Zustimmung zur Heirat geben und obendrein dem betrogenen Jan Hen das Geld ausbezahlen, das Snaphaan von diesem geliehen hat.

Unter dem Titel „Der alte verliebte Freyer Johann Henne“ wurde die Posse am 24. April und 17. Juni 1738 in Hamburg und als „Der alte Freyer Johann Henne“ noch am 28. Okt. 1747 in Leipzig von der Neuberin wiederholt ¹⁾.

Wahrscheinlich ist das Nachspiel:

„Böse Frauen (Weiber) fromm zu machen“,

das am 14. Juni 1735 und 18. Juni 1738 in Hamburg u.a. in Szene ging, eine andere Bearbeitung der deutschen Fassung von den „qua Grieten“, wie sie auf Haakes Repertoire stand und kaum eine direkte Uebersetzung der „Wiege“ des Schonaeus, die Rektor Keimann in der „kurtzweiligen Frommmachung eines bösen Weibes“ (1661) in Zittau geboten hatte. Auch der am 23. Juni 1738 in Hamburg gespielte:

„Schorneinfeger“

könnte auf Veltens Posse „Graf Schornsteinfeger“ und weiter auf der Klucht „De italiaansche Schoorsteenveger“ beruhen.

Ein Hamburger Theaterzettel vom 15. August 1738 kündigt

¹⁾ Faksimile des Zettels bei Reden-Esbeck, Beilagen.

nach dem französischen Hauptstück („Das verwirrte Spiel der Liebe und des Zufalls“ von Marivaux) an: „Hierauf folgen zum Beschluss:

De Wanhebbelyke Liefde.

Die unanständige und ungeräumte Liebe.

Dieses lustige Stück ist aus dem Holländischen übersetzt, / und wird heute zum allererstenmahl allhier aufgeführt.

Personen:

Jost, ein Wittwer, Heinrichs Vater.
 Heinrich, der Lucia Freyer.
 Gertraut, Eine Wittwe der Lucia Mutter.
 Lucia, ihre Tochter.
 Agnese, der Gertraut Nichte.
 Adrian, Jost Vetter, der Agnese Freyer.”

Es ist dies der einzige interessante Fall, dass in einer deutschen Aufführung der holländische Titel angegeben wird. Die Neuberin folgte hierin der allgemeinen Gepflogenheit mit französischen Titeln. Das holl. Stück eines unbekanntes Verfassers nach Quinault wurde bekanntlich 1678 zuerst gedruckt und wahrscheinlich von Fornenbergh in Deutschland gespielt. Die bewusste Vorrede der Ausgabe von 1704 erzählt von seinen Wanderzügen und Genossen.

Das Lustspiel erfreute sich bei den Aufführungen der Neuberin grösster Beliebtheit, wie die Anzahl von drei Wiederholungen innerhalb ganz kurzer Zeit ¹⁾ und die späteren, bezeugten Wiederaufnahmen ²⁾ beweisen. Auf dem Hamburger Zettel der Holländer vom 10. Mai 1741 heisst der deutsche Titel: „Die ungereimte und temperament der Liebe“. Ein Hinweis auf den Erfolg der deutschen Aufführung findet sich nicht.

¹⁾ 18. Aug., 27 Aug., 9. Sept. 1738 Hamburg.

²⁾ 3. Dez. 1739 Hamburg und 9., 28. Aug. und 2. Okt. 1741 in Leipzig („nebst einem neuen lustigen Stück aus dem Holländischen, anstatt des Nachspiels: Die unanständige und ungereimte Liebe, betitelt“). Belustigungen des Verstandes und Witzes. S. Reden-Esbeck S. 283 f.

Dass die Neuberin die altbekannte und beliebte „nährische Wette“ in ihren Spielplan aufnahm, wurde bereits erwähnt. Schwering behauptet, dass ein Calderon, nämlich die von Lod. Meyer für die holl. Bühne bearbeitete und von Uhlich ins Deutsche übersetzte Komödie „La dama duende“ (Dame Kobold) sowohl auf der Neuberin wie auf Schönemanns Repertoire figuriert habe (Quelle?). Dies ist zum wenigsten für die Neuberin zu bezweifeln. Weder bei Reden-Esbeck noch sonst findet sich der Titel „Der Furchtsame und die Spookende Witwe“ in dieser oder ähnlicher Form. Wir wissen aber auch, dass Uhlich nur in seiner Jugend kurz mit der Neuberin in Berührung kam. Und auch die Zeit seiner schauspielerischen Tätigkeit bei Schönemann liegt vor der literarischen. Er gab das Stück 1747 in der zweiten Sammlung seiner Lustspiele heraus. Von der literarischen Bedeutung des Werkchens soll im nächsten Kapitel die Rede sein.

Ferner darf Schwerings Ansicht nicht unwidersprochen bleiben, dass Starters „Kluchtigh T'-samen gesangh van dry Personagen: Knelis Joosten, Lijse Flepkous, Griet Kaecks“ aus dem „Friesche Lusthof“ (1621)¹⁾, bei Bolte²⁾ „Der betrogene Freier“ genannt, ein Repertoirestück der Neuberschen Truppe war³⁾. Es waren jedenfalls keinerlei Andeutungen in den Repertoirelisten zu finden, und man darf eine Verwechslung von Seiten Schwerings mit der oben erwähnten Posse „Der alte ungeschickte Freyer Johann Henne“ annehmen.

Auf den Spielplänen gleichzeitiger Truppen fehlen weitere Zeugnisse von holl. Stücken. Mit dem Abgang der Neuberin verschwindet auch der letzte Exponent niederländischen Einflusses, die Charakterposse, wenigstens in erkennbarer Form vom deutschen Theater. Lessing kam und mit ihm das deutsche Lustspiel. Eine rückläufige Bewegung setzte ein. Die Wirkung des deutschen Dramas im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert auf die niederländische Bühne ist bedeutend umfassender als die umgekehrte ein Jahrhundert früher. Vereinzelt tauchten noch verkappte holl. Lustspiele auf. De Leeuws „Broershert“ erscheint 1748 als „Der Hausknecht oder der lächerliche Kampf“

¹⁾ Worp II S. 37.

²⁾ Singspiele S. 27.

³⁾ Schwering S. 72.

in Hamburg. Noch zwei Jahrzehnte später (1776) erlebte auf dem dortigen Nationaltheater Langendijks „Krelis Louwen“ unter dem Titel „Claus Lustig“ eine unrühmliche und nicht wiederholte Auferstehung¹⁾. Beide Stücke hatten anscheinend bei den Aufführungen Spatziers Liebhaber gefunden, die Uebersetzungen anfertigten. Die Manuskripte gelangten wohl aus dem einfachen Grunde ihres Vorhandenseins und nicht aus einem Bedürfnis und einer Notwendigkeit heraus auf die Bühne.

Wir haben nach dem Einsetzen der Neuber-Gottschedschen Reform noch folgende, im Gesamtüberblick herzlich unbedeutende Beispiele holländischer Dramatik auf dem deutschen Theater nachgewiesen:

Bestimmt:

1. Der listige Herr Schnaphahn [Neuber 1735] — Duifje en Snaphaan (Fornenbergh 1680).
2. Die unanständige und ungereimte Liebe [Neuber 1738] — Wanhebbelyke Liefde (anonym 1678) — Les amants brouillés ou la Mère coquette (Quinault 1635).
3. Die närrische Wette [Neuber 1741] — De malle wedding s. S. 245.
4. Der Hausknecht oder Der lächerliche Kampf [Hamburg 1748] — Broersherft (de Leeuw 1679).
5. Claus Lustig [Hamburg 1767] — Krelis Louwen (Langendijk 1712).

Unbestimmt:

1. Schlaraffenland [Neuber 1735] — De koning van Luilekkerland (H. v. Halmael 1711)?
2. Böse Frauen fromm zu machen [Neuber 1735] — De qua Grieten s. S. 245 oder Cunae (Schonaeus 1595)?
3. Der Schornsteinfeger [Neuber 1738] — De italiaansche Schoorsteenveger s. S. 245?

Wahrscheinlich nicht gespielt:

1. Der Furchtsame und die spöckende Witwe (Uhlich 1747) — Het spöckend weewwtje. (Lod. Meyer 1677) — Calderon oder d'Ouville — Calderon.
2. Der betrogene Freier — Kluchtigh T'-samenspraak... (Starter „Friesche Lusthof“ 1621).

¹⁾ Goedeckes Grundriss III, S. 368.

worden. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel, und seltene Fälle gleichen zumeist jenen, in denen das deutsche Kunstdrama geduldet und gepflegt wird. So mögen Heidenreichs Uebersetzung (oder auch Gryphius' Manuskriptfassung) von Vondels „Gebroeders“ auf Veltens Repertoire gelangt sein. Uebrigens sind sowohl „Catharina von Georgien“ wie der „Papinianus“ von Vondel, und zwar das erste von den „Maeghden“, das zweite vom „Palamedes“ beeinflusst.¹⁾ Damit ist aber die Zahl der von holl. Vorbildern abhängigen, gespielten Stücke des Gryphius erschöpft. Bei der rein literarischen Vermittlung, also bei denjenigen holl. Dramen, die uns lediglich in deutschen Texten überliefert wurden, und von denen oft keine Aufführung bei der Wanderbühne bezeugt ist, steht natürlich Gryphius an erster Stelle. Es haben Berufenere über das Verhältnis von Andreas Gryphius zu seinen berühmten niederländischen Vorbildern, vor allem Vondel, ausführliche Untersuchungen angestellt²⁾, sodass wir uns mit einer Aufzählung begnügen können. Gryphius weilte bekanntlich von 1638 ab einige Jahre in Holland und lernte Hoofts Dramen wie auch Vondels Werk, das damals bis zu den „Gebroeders“ gediehen war, in unmittelbarer Anschauung kennen. Nicht minder starken Eindruck machte auf ihn die neue romantisch-sensationelle Richtung, der Jan Vos ein Prophet wurde. Doch blieb Gryphius dem Klassizismus Hoofts und Vondels treu und wurde höchstens durch Vos zu einer handwerksmässig effektvolleren Technik angeregt. Das erste Drama, das Gryphius — noch in Holland — fast versgetreu übersetzte, waren die „Gebroeders“. Er arbeitete nach der ersten Fassung Vondels vom Jahre 1639. Gedruckt erschien die Uebertragung erst in der von seinem Sohn Christian besorgten Ausgabe von 1698. Von „Catharina von Georgien“ und „Papinianus“ war die Rede. „Ermordete Majestät“ oder „Carolus Stuardus“ (1649) ist unzweifelhaft unter dem starken Eindruck der „Maria Stuart“ verfasst. In der „Geliebten Dornrose“ sind so viele Elemente aus den „Leeuwendalers“ enthalten, dass das Vondelsche Landspiel als die eigentliche Quelle angesehen werden muss. Dagegen beruht unter den übrigen *Komödien* keine einzige auf einem holl.

¹⁾ Vgl. Kollwijn a. a. O. S. 19 ff., 26 ff.

²⁾ Kollwijn a. a. O., über die „Gebroeders“ spez. vgl. Gustav Schönle: Die Trauerspiele des Andreas Gryphius. Untersuchung der geistigen und formalen Gestaltung des Stoffes. Kölner Diss. 1932 (Ms.).

Original. Der „Peter Squentz“ ist nicht etwa nach Gramsbergens „Kluchtighe Tragoedie of den Hartoog van Pierlepon“ gearbeitet, sondern beide Stücke, voneinander unabhängig, gehen höchstwahrscheinlich auf eine von den englischen Komödianten darbotene Entstellung des „Interlude“ aus dem „Sommernachts-traum“ zurück.

Im ganzen kam Kollwijn in seiner Untersuchung zu dem Resultat, „dass verschiedene der Gryphius'schen Dramen dem Inhalte wie der Ausführung nach mit holländischen, namentlich Vondelschen Stücken eng verwandt sind, dass Gryphius sich in der Form der Tragödien an die Holländer anschloss, in der Form der Komödien aber eine weit grössere Selbstständigkeit entwickelte“¹⁾.

Eine regelrechte Bearbeitung der „Maria Stuart“ von Vondel aus dem 17. Jahrhundert ist uns aus der Feder des Leipziger Magisters Christoph Kormart erhalten²⁾. Sie wurde auf Inhalt und Abweichungen gegenüber Vondels Drama bereits genau geprüft³⁾. Kormart sagt selbst in der Vorrede „von des vortreflichen Holländischen Poetens Vertheilungen ist man in vielen abgewichen, und nur zum theil seinen Aufsatz nachgefolget, indem man sich nach anderer Zuschauer Zuneigung richten müssen, welche reiche Vorstellung und nicht blosser Aufftritte des Schauplatzes begehren. Dahero dann zwar Italiänische in hohen Werth gehalten“. Mit letzterem spielt Kormart auf die vorzüglich von der Oper genährte Liebe des Publikums für äusserliche Effekte an. Bei den Veränderungen und Erweiterungen hat Johannes ein Zurückgreifen des Bearbeiters auf Vondels Quelle Cambden erkannt. Die Szeneneinteilungen des Textes bieten mancherlei Anhaltspunkte für die damaligen Bühnenverhältnisse. Doch scheint das Stück nicht über die Studentenaufführung in Leipzig (1672) herausgekommen zu sein. Form und auch Stoff widerstrebten wahrscheinlich Velten, der ja als Studiosus mit Kormart in Leipzig zusammengekommen

¹⁾ Kollwijn S. 95.

²⁾ „Maria Stuart Oder Gemartete Majestät, Nach dem Holländischen Jost van Vondels, Auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne Einer studirenden Gesellschaft in Leipzig ehemals aufgeführt von Christophoro Kormarten,“ Lips. Hall. . . . 1673, 2. Aufl. Halle 1678 (Gottsched II S. 257). Blümner (Gesch. d. Theaters in Leipzig S. 19) erwähnt die Bearbeitung, bemerkt aber, dass eine Aufführung nicht bezeugt sei(?).

³⁾ W. Johannes a.a.O. S. 47 ff.

war. (Polyeuctus-Aufführung 1669). Und ob man bei einem der beiden Titel im Weimarer Verzeichnis „Das leben maria stuart königin von Schottland“ (Nr. 109) und „Die enthauptung maria stuart“ (Nr. 110) auf Kormarts Stück verweisen darf, ist eine grosse Frage, da in jener Zeit mehrere Dramen auf die Geschichtsschreiber direkt zurückgehen ¹⁾.

In der Vorrede zum „Polyeuctus“ wurden weiter von Kormart als „vor etlichen Jahren verfertigt“ u.a. folg. Stücke erwähnt, die aber nicht erhalten sind, „der zur Hölle gestürzte Lucifer“, ²⁾ „König David im Elende“ „Palamedes“ (diese drei Dramen nach Vondel), ferner „Duc de Biron“ und „Das güldene Flüss“. Auf die Möglichkeit, dass der „Biron“ eine Bearbeitung nach Roelandt sei, wurde hingewiesen. Bolte ³⁾ hält das „güldene Flüss“ für eine Bearbeitung von Lod. Meyers „Het ghulde Vlies“ (Amsterdam 1667), das wiederum eine Nachahmung von Corneilles „La toison d'or“ ist ⁴⁾. Es ist nicht einzusehen, warum Kormart, der Uebersetzer auch französischer Dramen, sich hier nicht ebenso gut an Corneille direkt gehalten haben soll.

Der Königsberger Poet und Historiograph Martin Kempe (1637—1683) gab um 1674 ein Schauspiel „Geschichte vom bezwungenen Freund Prinzen Turbino, auss den Spanier Lopez (sic) de Vego Carpio in ein Freudenspiel reimweis gebracht“ heraus ⁵⁾. Bolte ist der Meinung ⁶⁾, dass Kempe die holl. Bearbeitung von Lopes „El amigo por fuerza“, d.h. den von Baroces übersetzten und von Izaak Vos bereimten „Gedwongen Vriendt“ (Amsterdam 1646, Neuauflagen 1649, 1661 1662, 1678, 1704, 1743 und o.J.: „Lope de Vega Carpioos Gedwongen Vriendt. In Duyts gerijmt door Izaak Vos“, vgl. die Zueignung) benutzte.

Das Stück ging am 3. Mai 1646 in der Amsterdamer Schouwburg zum ersten Male in Szene ⁷⁾ und hielt sich sehr lange auf dem Repertoire, ein Zeichen seiner grossen Beliebtheit beim

¹⁾ Vgl. Schwering S. 69, dazu Schlösser, Euphorion IV, S. 819 ff. Wie man wohl kaum bei den Titeln Nr. 17 „David in Jerusalem“ und Nr. 153 „Der seine tochter opferende held Jephtha“ an die entsprechenden holl. Stücke erinnern kann.

²⁾ Sollte „der aus dem Himmel verstosene Luciffer“ des Weim. Verz. (Nr. 143) auf diesem beruhen?

³⁾ Archiv 82 S. 113.

⁴⁾ Bauwens a.a.O. S. 199 ff. stellt nur äusserliche Analogien fest.

⁵⁾ Vgl. Hagen: Theater in Preussen S. 85.

⁶⁾ Farinelli: Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Literatur beider Länder, in Ztschr. f. vergl. Lit. Gesch. u. Ren. Lit. Bd. V, S. 189.

⁷⁾ Wijbrands a.a.O. S. 258.

Publikum, während Lod. Meyer und A. Pels von der Gesellschaft N.V.A. es wegen seiner Länge gering einschätzten. Von dem deutschen Stück des Martin Kempe ist weder ein Druck überliefert, noch eine Aufführung bezeugt ¹⁾.

Von Greflinger bleibt noch eine Uebersetzung zu erwähnen, die er in der Vorrede zum „Cid“ neben dem „Bekläglichen Zwang“ und „Andronicus und Aron“ ankündigte: die „Laura“. Da er, wie wir sahen, bei den beiden erstgenannten anscheinend sein Versprechen wahrgemacht hat, haben wir keinen Grund, für die Laura nicht dasselbe anzunehmen, nur weil von ihr keine Aufführung beglaubigt ist. Die Quellenfrage ist Gegenstand heftiger Erörterung gewesen. Fest steht doch wohl, dass der Nationalität der übrigen Stücke entsprechend Greflinger ein holl. Werk vorgelegen hat, und zwar des Schauspielers Adam van Zjermez' „Vervolgde Laura. Bly-endig Treurspel“ (Amsterdam 1645, 1666, 1679, 1716, 1730). Dieses Drama gelangte am 16. 3. 1645 zum ersten Mal auf die Amsterdamer Bühne ²⁾. Die holl. Forscher sind sich einig, dass es auf Rotrous „Laure persécutée“ (1639) und weiter auf Lopes „Laura perseguida“ zurückzuführen sei. Derselben Meinung ist Bolte ³⁾. Desoff ⁴⁾ glaubt, diesen Irrtum berichtigen zu müssen, da das Stück des Franzosen nicht, wie man wegen des gleichen Titels annehmen möchte, nach Lope, sondern nach Gueveras „Reinar despues de morir“ geschrieben sei. Diese Ansicht ⁵⁾ ist falsch. Ein Vergleich des holl. Stückes mit der Inhaltsangabe von Lopes Komödie bei Klein ⁶⁾ ergibt ziemlich genaue Uebereinstimmung. Es spielt in Ungarn, während Guevarras Stück ⁷⁾ zwar ähnliche Personenverhältnisse und Motive, aber ein ganz anderes Hauptthema (die verfolgte und nach ihrem Tod gekrönte Inez de Castro) und seinen Schauplatz in Portugal hat. Eine Uebersetzung von Guevara erschien im Holländischen unter dem Titel „De gekroonde naar haar dood“ ⁸⁾.

¹⁾ Es fand sich nur in J. Herdegens „Nachricht vom Blumenorden“ (1744) eine Notiz, dass Kempe 1674 für eine Bearbeitung einen Verleger suchte. — Schwering S. 79 glaubt im Wallerottyschen Spielverzeichnis (Frankfurt 1741) einen ähnlichen Titel entdeckt zu haben, doch konnte er mit dem besten Willen nicht bestätigt werden.

²⁾ Wijbrands S. 258.

³⁾ Anzeiger 13 S. 111.

⁴⁾ Ztschr. Bd. 4 S. 5.

⁵⁾ Vgl. auch Farinelli a.a.O. S. 187.

⁶⁾ Bd. X S. 497.

⁷⁾ Nach Schaeffer I S. 284.

⁸⁾ Vgl. S. 114 f.

Nun fällt Rotrous Stück nicht etwa aus der Kette heraus, sondern es ist nahezu wörtlich aus Lope übersetzt ¹⁾, sodass wir eine Linie Lope-Rotrou-Zjermesz-Greflinger feststellen dürfen ²⁾.

Die Dramatiker der schlesischen Dichterschule haben durchweg unabhängig von der holl. Dramenliteratur gearbeitet. Wenn wir in Harsdörffers Gesprächspielen (1640—45) Anklänge an Lope („La escolastica celosa“, „La fuerza lastimosa“) finden, so hat hier nicht das holl. Medium gewirkt, denn dieser Dichter war wohl als einziger jener Zeit des Spanischen kundig und schöpfte direkt aus den Originalen. Des Nürnbergers Johann Klaj Trauerspiel „Herodes der Kindermörder“ (1645) ist höchstens mit dem lateinischen Schuldrama „Herodes Infanticida“ des Daniel Heinsius verwandt ³⁾. Ein Grundirrtum Schwerings ist ferner, der Zittauer Rektor Christian Weise habe bei seiner „Komödie vom niederländischen Bauern“ die holl. „Klucht van Dronkken Hansje“ von M. Fokkens, die zuerst 1657 auf der Amsterdamer Schouwburg erschien, als Vorlage benutzt ⁴⁾. Dies wurde schon von Gillet ⁵⁾ bezweifelt. Tatsächlich haben beide nur das allgemein verbreitete Motiv des trunkenen und wiedererweckten armen Mannes gemeinsam ⁶⁾, und auch die von Schwing zum Vergleich herangezogene Parallelszene des in den Prachtkleidern erwachenden Bauern scheint eher zu beweisen, dass Weise von Fokkens gänzlich unabhängig war, denn ausser der Situation findet sich im einzelnen nicht der geringste Anklang. Und in wie vielen Bearbeitungen des berühmten Motivs ist die gleiche Situation des sich in vornehmer Umgebung wiederfindenden armen Schluckers vorhanden. Die wirkliche Quelle von Weises Komödie ist also äusserst schwer festzustellen ⁷⁾.

Im 17. Jahrhundert hört auch die literarische Vermittlung holl. Bühnentexte sozusagen auf. Der Hamburger Schauspieler und Schriftsteller Adam Gottfried Uhlisch eignete sich noch vereinzelt

¹⁾ s. Stiefel in Lit. Blatt f. germ. u. rom. Phil. 1884 S. 106.

²⁾ Vgl. Schwing S. 79, v. Praag S. 147.

³⁾ Wenn Farinelli S. 187 glauben machen will, dass Heinsius seinen Stoff Calderons „El mayor y monstruo los celos“ (1637) entnahm, so ist dem entgegenzuhalten: Heinsius Drama war bereits 26 Jahre vor dem spanischen Stück entstanden und fünf Jahre vorher gedruckt. S. Worp I S. 225.

⁴⁾ S. 73 ff.

⁵⁾ Tijdschr. 33 XX.

⁶⁾ Der Scherenschleifer Hansje hat z.B. dasselbe Abenteuer wie Kees Krollen in der gleichnamigen Klucht von 1649. Vgl. Worp I S. 455.

⁷⁾ Schlösser Euphorion 4 S. 819 ff.

holl. Stoffe an. So hat das von Gottsched geförderte und 1744 im 5. Teil der Deutschen Schaubühne erschienene fünftakte Schäferspiel „Elisie“ ausgesprochene Anleihen bei Cats „Aspasia“ gemacht. Gottsched bemerkt in seiner Vorrede: „Der berühmte holländische Dichter Cats hat bereits ein ähnliches Stück von dieser Art gemacht und der Herr Verfasser leugnet es nicht, dass er nicht von demselben einigen Anlass genommen. Allein, da der Niederländer sich wenig oder garnicht nach den theatralischen Regeln gerichtet, so ist auch dieses Stück nothwendig ganz ander gerathen, und jenem garnicht mehr ähnlich geblieben“. Heitmüller hat die beiden Spiele genau verglichen ¹⁾ und ist zu dem Ergebnis gelangt, dass zwar die „nach den theatralischen Regeln“ vorgenommenen Aenderungen sehr geschickt durchgeführt sind, Uhlich sich aber trotz einiger Verbesserungen ziemlich ängstlich an das Schema und sogar die Worte seines Vorbildes gehalten, also keineswegs ein selbständiges Werk geschaffen, sondern höchstens eine, wenn auch freie Nachdichtung geliefert hat. Wörtliche Uebereinstimmung und Parallelszenen finden sich in Menge. Es wurde schon an anderer Stelle die Vermutung ausgesprochen, Uhlich habe bei der Abfassung die Uebersetzung der „Aspasia“ im 6. Teil der deutschen Ausgabe von Cats Werken (Hamburg 1714) benutzt, doch scheint er auch des Holländischen mächtig gewesen zu sein. Bei den wenigen Aufführungen der Schröder im Juni und Juli 1744 in Hamburg findet die Novität nicht den geringsten Beifall, und die Kritik urteilt höchst abfällig darüber. In den beiden Lustspielsammlungen Uhlichs von 1746 und 1747 ²⁾ begegnen wir noch zwei Uebersetzungen von niederländischen Stücken, im 1. Teil dem Einakter „Das Abendständchen, oder der lächerliche Liebhaber“ aus dem Holländischen (nach einer Idee des Scarron) in Versen. Die Vermutung, es handle sich hier um Jacob Verleys Kluchtspiel „De gewaande graaf of de Bespote minaar“ (Amsterdam 1727) hat sich nicht bestätigt. Vielmehr haben wir in dem Lustspiel eine freie Uebersetzung von Frans Rijks „De belachelyke erfgenaam, of baatzuchtige juffer“ (Amsterdam 1710) zu sehen, das wiederum mit Scarrons „L'Héritier ridicule, ou la dame

¹⁾ S. 45—52.

²⁾ „Erste und Zweyte Sammlung neuer Lustspiele, Welche theils übersetzt, theils selbst verfertigt hat A.G.U.“ 2 Bde. Danzig und Leipzig.

desinteressée" (1649) übereinstimmt. Ueber Aufführungen des Einakters ist nichts bekannt. Das Lustspiel im zweiten Teil: „Der Furchtsame und die Spookende Witwe" ist in Prosa und in sklavischer Anlehnung an Lod. Meyers „Het spookend weeuwte" verfasst. Die „Dame Kobold" Calderons hat ihre besondere Geschichte auf dem holl. Theater und ist wie viele andere Dramen Calderons auf den unmöglichsten Umwegen zuerst ins Deutsche gelangt. Eine erste Bearbeitung ¹⁾ des spanischen Stückes ist d'Ouilles „L'esprit follet", bei der Stoff und Personen völlig französisiert sind. In seiner fast wörtlichen Uebersetzung „De nachtspookende Joffer" (Amsterdam 1670) verlegte A. Pels den Schauplatz nach Holland. Lod. Meyer unterzog im Auftrag von N.V.A. das französische Stück einer völligen Neubearbeitung, indem er nach v. Praag ²⁾ wahrscheinlich auf das Original von Calderon zurückging. Es nähert sich der „Dama duende" gerade an den Stellen, wo d'Ouille von ihr abweicht. Jedenfalls war der Erfolg der zweiten Fassung ein unbestrittener und zwar mit Recht, wie v. Praag im Gegensatz zu Kronenberg ³⁾ feststellt ⁴⁾. Er war anscheinend so nachhaltig, dass Uhlich — durch welche Umstände wissen wir nicht — zur Uebernahme für die deutsche Bühne gereizt wurde. Immerhin behält sein Machwerk den Wert einer literarischen Kuriosität als erste nachweisliche Bearbeitung der „Dame Kobold" in Deutschland ⁵⁾.

Zur selben Zeit — nehmen wir als ungefähren Endpunkt die Mitte des 18. Jahrhunderts an —, in der auf den deutschen Spielplänen keine holländischen und über Holland zu uns gekommenen spanischen Bühnenstücke mehr berücksichtigt werden, erlahmt auch der Uebersetzertrieb der Literaten. Die Hochzeit der Entwicklung, sei es in der komödiantischen, sei es in der literarischen Vermittlung, ist aber schon mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert beendet. Es ist selbstverständlich, dass Uebertragungen des 19. Jahrhunderts — in erster Linie Vondelscher

1) Sehr frei! Auf dem Umweg über eine italienische Harlekinade.

2) S. 216 ff.

3) a.a.O. S. 86.

4) 1776 wurde Calderons Komödie direkt unter dem Titel „Het trommelnd Huis-spook, of de echtgenoot waarzegger" von P. F. Lijnslager in Versen bearbeitet.

5) Dorer: Die Calderonlit. in Deutschland (S. 28 f.) verzeichnet sie nicht, sondern als erste den „Kobold" von Gotter nach Hauteroches „L'esprit follet ou la dame invisible" (1684). Vgl. Schlösser: Fr. W. Gotter S. 237 ff. Eine holl. Bearbeitung von diesem franz. Stück ist nicht bekannt.

Dramen — im Rahmen dieser Arbeit nicht besprochen werden können. — Ergebnis:

*Uebersetzungen und Bearbeitungen*¹⁾:

Erhalten:

1. Andreas Gryphius: Die Gibeoniter (1639?) — Vondel: Gebroeders (1639).
2. Georg Greflinger: Verwirrter Hof (1652) — s. S. 211.
3. Hieronymus Thomae: Titus und Tomyris (1661) — s. S. 211.
4. D. E. Heidenreich: Rache zu Gibeon (1662) — Vondel: Gebroeders.
5. Christoph Kormart: Maria Stuart (1673) — Vondel: Maria Stuart (1646).
6. Caspar Stieler: Bellemerie (1680) — Jeronimo, M. v. Spanien (Anonym 1638) — v. d. Bergh: Jeronimo (1621) — Kyd: Spanish Tragedy.
7. A. G. Uhlich: Elisie (1744) — (anonyme wörtl. Uebers. 1714) — J. Cats: Aspasia (1656).
8. A. G. Uhlich: Das Abendständchen (1746) — F. Rijk: De belachelyke erfgenaam — Scarron: L'Héritier ridicule (1649) — A. de Castillo Solorzano: El mayorazgo figura.
9. A. G. Uhlich: Der Furchtsame und die spookkende Witwe (1747) — L. Meyer: Het spookend Weeuwteje (1670) — d'Ouville: L'esprit follet (1641) — Calderon: La dama duende.

Nicht erhalten:

1. Georg Greflinger: Der beklägliche Zwang (um 1650?) — s. S. 211.
2. Georg Greflinger: Laura (um 1650?) — A. v. Zjermes: Vervolgde Laura (1645) — Rotrou: Laure persécutée (1639) — Lope: Laura perseguida.
3. Georg Greflinger: Andronicus mit dem Aron (um 1650?) — s. S. 211.
4. Christoph Kormart: Lucifer
5. „ „ König David im Elend } vor 1669..
6. „ „ Palamedes }
- { Lucifer (1654)
- Vondel: { Koning David in ballingschap (1660)
- { Palamedes (1625)
7. Chr. Kormart: Das güldene Fließ (vor 1669) — Lod. Meyer: Het ghulde Vlies (1667?).
8. Chr. Kormart: Duc de Biron (vor 1669) — s. S. 211.

¹⁾ Dies Verzeichnis macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Entlehnungen:

1. Gryphius: Catharina von Georgien (1647) — Vondel: Maeghden (1639).
2. Gryphius: Carolus Stuardus (1649) — Vondel: Maria Stuart (1646).
3. Gryphius: Papinianus (1659) — Vondel: Palamedes (1625).
4. Gryphius: Die geliebte Dornrose (1660) — Vondel: De Leeuwendalers (1647).

Nicht aus dem Holländischen:

1. Chr. Weise: Spiel vom niederländischen Bauer (1700) —?
-

SCHLUSS

Eine Zusammenfassung der Ergebnisse bestätigt in vollem Masse Worps stolze Worte: „Zoo heeft onze tooneelletterkunde voor een deel ten gevolge van de reizen onzer tooneelspelers buiten 's lands, meegewerkt tot de ontwikkeling van het drama in andere Germaansche landen" ¹⁾. Was er an Hand einiger Daten und Titel im ganzen nur vermuten konnte, wurde im einzelnen zur Gewissheit. Die holländischen Schauspieler in Deutschland mögen auch im Strom der deutschen Theatergeschichte schnell vorbeischwimmen und kaum auffallen, entwicklungs- und einflussgeschichtlich kommt ihnen eine besondere Bedeutung zu. Eine aus nordischen und romanischen Elementen gemischte Sphäre, in der sie gewachsen und gereift waren, gab die günstige Voraussetzung für die Wirkung auf das literarisch und theatralisch arme Deutschland. Es lag nicht zuletzt an dem unkultivierten Boden, den sie vorfanden, wenn sie weniger zum Verkünder ihres nationalen Theaters ²⁾, als zum Vermittler romanischer Dramatik wurden. Aber ist nicht diese Vermittlerrolle für die Entwicklung gleichermassen wichtig? Durch kein anderes Medium (selbst nicht durch das italienische) ist spanisches Dramengut so stark zuerst nach Deutschland gedrungen wie durch das holländische. Von der heimischen Literatur aber hat sich die charakteristische Posse über ein Jahrhundert lang der grössten Beliebtheit in Deutschland erfreut. Viele Stücke der deutschen Wanderbühne, bisher nur in Titeln bekannt, konnten mit erhaltenen holl. Texten, wenn auch zum Teil nur hypothetisch, identifiziert werden. Es sei hier die Hoffnung ausgesprochen, dass der niederländische Einfluss auf das deutsche Theater auch

¹⁾ II. S. 54 f.

²⁾ Doch ist die von Richter (also einem der jüngsten Forscher) genannte „überraschend geringe Zahl" von *drei* nationalen holl. Stücken (Vondel, Brandt und Cats) durch diese Untersuchung wesentlich überschritten.

in der Tiefe, also in der Intensität und Qualität klargemacht wurde und nicht in oberflächlicher Beurteilung nach zufälligen Uebereinstimmungen stecken geblieben ist. Denn das war das Bestreben.

Womit wir einleiteten, wollen wir schliessen: Bedauerlich ist und bleibt die Bedeutungslosigkeit des holländischen Theaters in unserer Zeit, mag es im kleinen noch so gewissenhaft und künstlerisch arbeiten. Diese Bedeutungslosigkeit ist der Grund, weshalb der theatralische Austausch zwischen beiden Ländern einseitig auf Deutschland beschränkt blieb. Aus der Zeit vor dem Weltkrieg sind mir nur zwei Fälle bekannt geworden, und zwar in der Blütezeit des Naturalismus, in denen holl. Truppen erfolgreiche Gastspiele in Deutschland veranstalteten. Vom 24.—30. Juni 1895 spielte die „Nederlandsche Tooneel-Vereeniging“ unter Leitung des Direktors L. H. Chrispijn mit geradezu glänzendem Publikums- und Presseerfolg im Deutschen Theater in Berlin ¹⁾. Es wurden gegeben: Hauptmanns „Eenzamen (Einsame Menschen)“, „Annemie“, ein holl. Sittengemälde von Rosier Faassen, Erkmann- Chatrians „Vriend Frits“, die Einakter „De ledige wieg (Die leere Wiege)“, „Manus de Snorder (Der Droschenkutscher)“ von R. Faassen und der altberühmte Schwank „Studenten-Leven“ von Pieter Bernagie. Eine zweite Gastspielreise führte die holl. Truppe im Jahre 1903 u.a. nach Aachen und wiederum Berlin.

Nicht vergessen dürfen wir die ungewöhnliche Wirkung, die der grosse Schauspieler Louis Bouwmeester vor allem durch seine Shylock-Gestaltung über die Grenzen Hollands hinaus ausstrahlte. Im übrigen aber blieb die holl. Bühnendarstellung in Deutschland Dilettantenvereinigungen vorbehalten. Erst im Jahre 1925 wagte sich wieder eine Berufsgruppe niederländischer Zunge „Het Vlaamsche Volkstooneel“ nach Deutschland, nicht zuletzt ermutigt durch die Vorgänge während des Krieges in Flandern und das gute Einvernehmen der rheinischen Bevölkerung mit der flämischen Besatzung. Mit voller Berechtigung! Ein schöner Erfolg belohnte die neuartigen — expressionistischen und konstruktivistischen — Aufführungen dieser Truppe (u.a.

¹⁾ Freundliche Mitteilung des Direktors Adriaan v. d. Horst, Amsterdam, der auch Einblick in die Pressestimmen gewährte.

Vondels „Lucifer“, v.d. Veldes „Tijl“). Leider kam sie nicht über das Rheinland hinaus.

Noch wichtiger waren die Gastspiele einer Nachfolgetruppe, des „Nationaal Vlaamsch Tooneel“, die der Verfasser durch die rheinischen Städte Aachen, Krefeld, Düsseldorf, Köln und Bonn führen durfte. Die Begeisterung und der Beifall, die den Gästen hier entgegenschlugen, galten nicht nur ihrem nationalen Aufrührstück „Tyl Ulenspiegel“ und einer tief im Volkstheater wurzelnden Darstellungskunst, sie galten in erster Linie dem Stammesbruder jenseits der Maas und Schelde. In der Aufnahme und Förderung des flämischen Theaters im Rheinland (und in Norddeutschland wäre es, hätte nicht die allgemeine deutsche Theaterkrise die geplante Tournee zunichte gemacht, kaum anders gewesen) möchte man, gerade weil es in einer kulturellen Sphäre liegt, das schönste Symbol sehen für eine künftige Waffenbruderschaft des Geistes zwischen den grossniederländischen und niederdeutschen Stämmen.

Dass auch die Niederländer heute gute deutsche Theaterkunst schätzen, beweisen neben der Veranstaltungen ad hoc zusammengestellter deutscher Operngastspiele mit ersten Kräften und verschiedener Schauspielensembles in den grösseren Städten (Antwerpen, Haag, Rotterdam, Amsterdam) die häufigen Einladungen, die in den letzten Jahren an westdeutsche Theater ergingen. So haben die Stadttheater von Aachen, Krefeld, Wuppertal, Osnabrück und Münster mit starken und eigenwertigen Erfolgen Operaufführungen in den Hauptstädten und auch in den nördlichen Provinzstädten veranstaltet. Bei den Bewohnern der holländischen Süd- und Südostprovinzen hat sich mehr und mehr die Gepflogenheit herausgebildet, die westdeutschen Theater wie Aachen, Duisburg und Krefeld mittels zu stark ermässigten Fahrpreisen verkehrenden Theater-Sonderzügen oder Autobussen an Ort und Stelle in erstklassigen Fremdenvorstellungen zu besuchen.

Viele Kräfte hier wie drüben arbeiten also durch den Austausch theatralischen Gutes an der geistigen Verbrüderung der beiden germanischen Völker. Möge bald der Wunschgedanken eines eifrigen Vorkämpfers dieser Idee, Dr. Victor Leemans-Stekene, in Erfüllung gehen, der sagt: „Ich glaube, wir müssen in diesem Sinne die Politik überwinden und sie in die Dienstbarkeit der

höheren Dinge des Geistes zwingen. So müssen sich die Völker deutscher Zunge und die des niederländischen Sprachgebiets ihrer germanischen Wesensart bewusst werden und aus diesem breiten, reichen und tiefen Kulturkreis heraus ein Gebilde so grossen Stils zu schöpfen versuchen, dass die bodenlose Menschheit unserer Länder in ihren Bann gezogen wird und sich wieder heimisch fühlt im eigenen Land, in eigener Schöpferfreude''.

ANHANG

BEILAGE I

Liste der Wanderzüge der holländischen Komödianten

Jahr	Monat	Truppe	Führer	Ort
1649	Aug. bis Sept.	Erzherzogs Leopoldi bestallte Comoedi- anten aus Brüssel	Fornenbergh?	Hamburg, Kiel
1652	März bis April	Holl. Komödianten	B. v. Velsen	Köln
1653	Dominik	Erzherzogs Leopoldi bestallte Comoedi- anten	Fornenbergh?	Danzig
1665		Holl. Komödianten	Fornenbergh	Altona Hamburg
1667		Holl. Komödianten	Fornenbergh	Hamburg
1667	April	Antwerpener Ko- mödianten		Köln
1669		Holl. Komödianten	Fornenbergh	Hamburg
1670	März	„ „	de Vogel und Verley	Köln
1673	Nov. oder Dez.	„ „	Fornenbergh	Schleswig- Holstein (Friedrich- stadt)
1674	Januar	„ „	„	Kiel
1674	April	„ „	„	Hamburg
1674	Juli	„ „	„	Lübeck

Jahr	Monat	Truppe	Führer	Ort
1675	März	Holl. Komödianten	Fornenbergh	Hamburg
1676	Febr.	„ „	„	Hamburg
1680		Antwerpener Komödianten	Fornenbergh?	Köln
1684	Juli	Groote Compagnye Comedianten van de Haagse Schouborg	Sammers?	Altona Lübeck
1685		Holl. Komödianten	Sammers	Danzig
1689		„ „	„	Danzig
1695		„ „	A. de Clerck	Köln
1696	Sept.	„ „	„ „	Köln
1697	Januar	„ „	„ „	Köln
1693	Sept.	„ „	Rijndorp	Hamburg
1694	Nov.	„ „	Rijndorp?	Lübeck
1702		„ „	Rijndorp?	Berlin
1703		} „ „	Rijndorp	{ Hamburg, Lübeck, Kiel
1704				
1731	März	Holl.-Französische Komödianten	Anna van Rijndorp u.I. Jenois	Frankfurt?
1740	August bis Sept.	Holl. Komödianten	Spatzier	Hamburg
1741	Januar bis Juni	„ „	„	Hamburg
(1745	März	„ „	Fr. Schröder	Köln)

BEILAGE II

„Der eiserne König“

Der Titel begegnet uns zuerst auf Veltens Repertoire in Dresden 1689. ¹⁾ Die Elenson-Haakesche Truppe spielte den „Eisernen König“ 1719 in Hamburg. Aus diesem Jahre ist uns ein gedruckter Prolog erhalten, der auf der Titelseite die Ankündigung sowie zum Schluss eine Inhaltsangabe des Stückes selbst bringt ²⁾:

„Einem / Hoch-Edlen und Hochweisen Rath / der Stadt Hamburg / wurde mit gehorsamstem Respect und schuldigster / Danckbarkeit wegen erzeugter Gnade / in einer Aktion / Der / *Eiserne König* / nebst vorhergehender Musikalischen Serenata / Betitult: / Die aus Bellonens Reich vertriebene / und / an dem Elbe-Strande / frohlockende Vergnügung. / Dedizirt und unterthänig vorgestellt / von denen An- / wesenden königl. Pohnnischen und Churfürstl. Sächsischen / Privilegirten Hof-Comödianten. / Hamburg, / Gedruckt bey Philip Ludwig Stromer / 1719“.

Es folgt eine Zuschrift, ein Avertissement, die Serenata und ein „Summarischer Inhalt der / Action an sich selbst. /“ (s. unten) — „nach Endigung dieser vortreflichen Haupt-Action / wird zu desto / grösserm Contentement den völligen Schluss machen / Eine lustige Nach-Comoedie, / Der Schau-Platz ist/ in der Neustadt in der Fuhlen Twit / über dem Bremer-Schlüssel / und wird praecise um 4. Uhr die Gardine geöffnet. /“

An Hand der Inhaltsangabe hat Heine das Stück seiner Idee und seinem Stil nach besprochen und festgestellt, dass die Grundidee der des Macbeth gleicht, und die Grundzüge der Jugendgeschichte des Cyrus entlehnt sind, wie sie von Herodot

¹⁾ Heine (Velten) S. 35.

²⁾ Hamburger U. u. St.Bibl. Vgl. Heine: Wanderbühne Anhang III S. 69.

(I, 107—122) erzählt wird. Ausserdem habe der Verfasser wahrscheinlich eine andere Stelle aus dem Werk des römischen Schriftstellers benutzt (I, 7—13), die von der Krönung des Gyges zum König von Sardes handelt. Weiter hat Heine die verdienstliche Entdeckung der Schlussverse des Dramas auf dem zweiten inneren Deckel der „Medea“-Handschrift¹⁾, von Hoffmanns Hand geschrieben, gemacht. Dass sie den Schluss der Hamburger Bearbeitung bildeten, bedarf wohl keiner Frage, da das Manuskript sicher in den Besitz Hoffmanns übergegangen war. Leider ist es verloren. Durch die Auffindung des Hamburger Drucks war es möglich, weitere Titel mit dem „Eisernen König“ zu identifizieren: „Das veränderliche Glück“ (Velten 1690) kann allerdings, wie wir sahen, kaum mit ihm in Zusammenhang gebracht werden. Die Weimarer Repertoireliste verzeichnet jedoch zwei Titel: Nr. 70 „Der durch seine practiquen auff den persianischen tron gestigene Gorgas ein hirte, oder der Eiserne König“, Nr. 86 „Der zaubrente und sich auf den königlichen Tron practicirende Hirt samt dessen fall. hircanus“. Der letztere kennzeichnet eine Bearbeitung, in der das Stück gegenüber der Hamburger Fassung um die Sühne erweitert war. Wallerotty gab am 18. April und 19. Sept. 1741 in Frankfurt „eine allhier erst Neukomponirte, aus einer wahrhafften Historie gezogene Haupt-Piece betitelt: Der durchläuchtige Hirte, oder: Die aus einem Traum entstandene Tyranei. (Jugendgeschichte des Cyrus) componirt von Franz Anton Nuth. . .“²⁾ Hier scheint das ältere Stück neu veropert worden zu sein. Heine konnte weder das Original noch irgendeine mutmassliche Herkunft des „Eisernen Königs“ angeben. Worp³⁾ hat auf ein holländisches Trauerspiel aufmerksam gemacht, dessen zweiter Titel mit dem deutschen übereinstimmt: Justus Hoflandts „Moordadige Kroonzucht, of Yzere koning“. Daraus nun ohne weiteres auf eine Abhängigkeit des deutschen Stückes von diesem zu schliessen, war gefährlich. Ein genauer Vergleich des holländischen Textes mit der deutschen Inhaltsangabe hat die Zweifel bestätigt. Doch zunächst zu der deutschen Formulierung der Handlung, die, um jeden

¹⁾ s. S. 213 ff.

²⁾ Mentzel S. 445, 454.

³⁾ II S. 53.

Irrtum auszuschalten, hier wörtlich wiedergegeben sei ¹⁾. „Gorgas ein geringer aber dabey sehr verschlagener Hirte hatte von seiner Mutter einen Nachdencklichen Traum vernommen / welchen Sie gehabt da sie mit ihm niedergekommen / nämlich: Es erschiene über ihren Haupt eine Flamme welche nach langen herumbfliehen sich in eine Crone verwandelte; Diesen Traum nun imprimirte er sich so fest / dass Er gänztl. dafür hielte / Er würde noch einmahl als ein König denen Unterthanen Befehl ertheilen / und das umb soviel mehr / weil ihm eben dieses von einem Astrologo prophezeyhet worden / zu dem Ende Er dann den einfältigen Bauers-Leuten einbildete / dass sie ihn bald als einen König ehren wurden; Diese leichtgläubige nun bildeten sich dieses so feste ein / dass sie auch bereits anfangen Ihn als ihr Oberhaupt zu respectiren ; er hatte aber nicht lange den Titel geführet / [I. Akt] als Harpagus ein Persischer Printz seine Einbildung zerstöhret und den Gorgas gefangen bekam / da Er ihn dann zu Spott an einen Felsen binden mit einer eisernen Crone sein Haupt / und mit einem Baum statt eines Zepters seine Hände bezieren liess. Astyages, der wollüstigen Königin in Persien Alphonsen ihr Gemahl / wurde eines Theils wegen seiner lauen Caressen von der Alphonsa hefftig gehasset / (sogar / dass Sie den Harpagum zu ehlichen versprach / wann Er diesen Ihren Gemahl würde in die andere Welt senden; Diesen Accord nahm er mit Freuden an / indem Er etliche Mörder und Gaudiebe erkauffte welche den König im Walde solten umbringen) / Es wäre auch würcklich geschehen, wenn nicht Gorgas der Hirte / welchen Astyages bey Erblickung desselben loss schliessen liess / sein Beschützer wäre gewesen und die Räuber zerstreuet. (Alphonsa hingegen da sie von der Claudia berichtet worden ob wäre ihr Gemahl frisch und gesund / liess ihren Zorn auf den Printzen Harpagum fallen;) [II. Akt.] Dem allen aber ohngeachtet Simulirte sie und flattirte den Könige ungemein / Sie hatte aber kaum den Gorgas als des Astyagis Beschützer erblicket / da sie sogleich eine geile Liebe auf ihn warff und zwar mit dieser mündlichen Versicherung / dass wofern ER sich erklären wurde / ihren Gemahl den alten König aus dem Wege zu räumen / so sollte Er so wohl von dem Thron wie nicht weniger

¹⁾ Die im holl. Text fehlenden Momente sind in Parantese gesetzt.

von ihr ein rechtmässiger Besitzer seyn. Gorgas aus Ehrgeitz angetrieben / dachte nicht sobald seiner prophe / zeyhung nach / als Er es sogleich Versprach und auch würckl. nicht lange hernach dem Astyagi durch einen Dolch des Lebens beraubete. [III. Akt] Hie nun verstellte sich die leichtsinnige Alphonsa recht meisterl. indem Sie nicht allein die Traur mit wehmüthigen Gebärden anlegte / sondern auch einen jeden der sie condolirte mit thränenden Augen ihren frühzeitigen Wittwen-Stand klagte; Harpagus inzwischen legte sein condolenz ebenmässig ab / (und ersuchte die königin / Sie möchte gnädigste geruhen einen Nachfolger zu erwehlen / weil die Persischen Gesetze in sich hielten / einen Successoren zu erkennen / ehe der Antecessor zur Erden bestätigt;) Alphonsa aber wolte von keinem anderen als von dem Gorgas wissen / dieses nun erregte eine solche Verbitterung in des Prinzen Gemüth / dass Er auch die Wahl durch den Degen zu entscheiden / bei der Königin bathe; Biss endlich der Adel dem Streit ein Ende machte und nach langem pro et contra wehlen den Harpagum vor einen könig erkennete. Gorgas entschloss das Reich zu verlassen und sich verkleidet an den Harpagum zu rächen / [IV. Akt] zu dem Ende bedienete Er sich der Kleidung eines Einsiedlers welcher in den Wäldern seinen Aufenthalt suchet. Harpagus so in dem Walde und auf der Jagd verirret traff eben den Gorgas da an — in Meinung es sey ein Eremit, welchen er den nach langen weigern mit sich nach Hofe nahm nebst der Versicherung wenn er ihm die Gegengunst der Alphonsa verschaffen könnte sollte er die höchste Ehren-Stelle bekommen; dieses nun war Wasser auf Gorgas Mühle [V. Akt] den er hatte kaum mit der Alphonsa geredet so gab er sich ihr zu erkennen / wo sie den also bald den könig zu tödten einen Anschlag machten/ weswegen denn Gorgas alsobald den Crates und Orbesus durch Versprechung seiner königlichen Gnade und der höchsten Ehren-Stellen persuadirte den Harpagum in seinen Garten zu ermorden; (diese gingen endl. den Accord ein und unwissend / dass er zu ihren eigenen Unglück eingericht war / den Gorgas hatte den Orbesum auf seine Seite durch vieles Versprechen gebracht sobald Crates den könig würde erschossen haben / so sollte er die Pistole auf Crates lösen / und auf solche Weise bliebe diese That verschwiegen; er hatte aber kaum den Crates erschossen also er eben dieses von den Gorgas empfinde den sein Lohn war nicht

besser als eine kugel). Durch diesen lustigen Streich schwung er sich endlich auf den Thron und bahnete sich den Weg zu Alphonsa mit vielem unschuldigen Blute. Dieses ist also unsere heutige Action worin sich den Arlequin als ein kurtzweiliger Schaffer extrordinair lustig erzeigen und einen jeden nach Wunsche contentiren wird''.

Auch die Schlussverse in der Medea-Handschrift, die von Heine fehlerhaft und unvollständig abgedruckt wurden, sollen hier nochmals stehen:

„Call(ot) Ich bin schon zufrieden, wan es uns mit dem essen
und trinkgeld nicht langweilig hergehet
Gor(gas) Du solst keinen Mangel haben noch dazuab solst du
Hoffmeister über die Englischen Doggen seyn
Call(ot) Der Titul ist gar zu lang, kan man nicht kurtz weg
sagen Hundsjung
Gor(gas) So spilet das Glük mit unss Menschen den Ballen
Siam(ech) Ein könig muss steigen der andere muss Fallen
Alph(onsa) So bringet die Tapferkeit Zepter und Cron
Gor(gas) So giebet oft richtige Liebe den Lohn
Dar(ius) So pflegt sich das Glük gar oft zu verwandeln
Siam(ech) So pflegt das Glük mit uns Menschen zu handeln
Gor(gas) Anitzo die eiserne Crone sich bücket
Alph(onsa) Weil Gorgas mit Gold auf dem Throne geschmücket
Call(ot) Das gute Glück machet dass ich mich erfreue erst
war ich ein Bauer hernach ein Laquaye drauff war
ich aufs dritte der Freyherr Callot zum vierten ein
Hofrath zum letzten Hundsfoth
Gor(gas) Nun last unss vor beyden die Freude erzählen
Alph(onsa) Der eiserne könig mag Nestors Jahr zählen''.

Das holländische Stück (nach dem ersten Druck Amsterdam 1666):

1. S. „Justus Hoflandts: / Moordadige / kroonzucht, / of / Yzere koning / Treurspel / Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouwburg /. — (Motto) — (Vignette) — t'Amsterdam. By Jacob Lescaille... in 't jaar 1666''¹⁾.

2. S. Zueignung an den Herrn Joan van de Poll, in der Hoflandt seine Dankbarkeit versichert, doch nichts über das Stück aussagt.

3. S. Lobgedicht von Cornelia van der Veer.

¹⁾ Aus diesem Jahr existieren zwei Ausgaben.

4. S. Lobgedicht von H. de Graef.

5. S. Inhalt: „Gorgas aangeklaagt aan Harpagus, dat hy zich vermeeten had koning te zullen worden, wort aan een rots gedoemt, doch verlost van Astiages, die besprongen zijnde van drie struikroovers, wort van Gorgas ontzet, en tot belooning gemaakt de tweede in het Rijk. Alphonza hier over mismoeght, brengt Astiages moort te wege, door Gorgas, die zy 't Rijk tot erf, en haar persoon tot bruidt belooft. Harpagus de doodt van Astiages verstaan hebbende, eist zijn wettig erfdeel; doch ziet de gunst van Aphonza vergalt; maar endeling, door het aandringen des Adels, Vorst geworden zijnde, ontzeit Gorgas 't Rijk, die naar langen tijdt, van Harpagus, ter jaght zijnde, in Heremijte schijn, onbekent naar het Hof gevoert wort, en door middel van twee Edellieden Harpagus vermoort, welke Edellieden, van Gorgas met een punt om zijn schelmerij te bedekken, beloont worden. Gorgas hem aan Alphonza bekend gemaakt hebbende, wort tot Vorst gehult”.

6.S. Verdoenders.

Astiages, koning van Persien.

Alphonza, koningin van Persien.

Harpagus, Prins van Assyrien.

Gorgas, Harder, vervallen Edelman.

Orbesus, } Edellieden van Astiages
Crates, }

Darius, } Twee Edellieden van Harpagus.
Siamech, }

Callot, Dienaar van Gorgas.

Claudia, Staatjuffrouw van Alphonza.

Eerste } Raatsheer van Alphonza.
Tweede }

Drie Struikroovers.

Stomme.

Het Spel speelt in Persien.

7.S. Eerste Bedrijf (Beginn des Textes).

Die wesentlichsten Unterschiede zwischen der deutschen und holländischen Fassung sind, soweit man das nach dem deutschen summarischen Inhalt beurteilen kann, folgende: Die Kronenerscheinung der schwangeren Mutter des Gorgas, also seine eigentliche Vorgeschichte und Berufung zum König, wird im holl. Text von Gorgas bei seiner Gefangennahme durch Harpagus

erzählt. (Vielleicht im deutschen Stück auch. Einführungen enthalten bekanntlich stets breitere Expositionsschilderungen). Die Anstiftung des Harpagus zum Mord an Astiages durch die wollüstige Alphonza ist im Holländischen nicht vorhanden. Folglich wird auch der Königin nicht von dem missglückten Anschlag berichtet. Alphonza beschliesst erst den Tod ihres Gemahls, nachdem dieser ihr Gorgas zugeführt hat. Wahrscheinlich wollte der holl. Verfasser eine Häufung von gemeinen Charakteren vermeiden. Erst nach Astiages' Tod wird Harpagus sein Anrecht auf die Krone bewusst, und macht er es geltend. Doch ersucht er nicht sogleich die Königin mit dem Hinweis auf seine Person, einen Nachfolger zu wählen, ehe noch der „Antecessor“ bestattet sei. Zu dem Adel, der den Thronstreit beendet, gesellen sich im Holländischen die Ratsherren. Die Krönung des Harpagus wird in einer Vertooning dargestellt. Die Schlusslösung durch die verschiedenen Morde ist nicht so verwickelt. Sowohl Crates wie Orbesus führen den Mord an Harpagus aus, und empfangen beide dafür ihren Lohn. Der Schluss ist dem Deutschen wenig ähnlich. Callot bittet zwar um ein Amt, wird jedoch von Gorgas vertröstet. Die „philosophischen“ Schlussverse der deutschen Fassung fehlen im holländischen Text.

Der Diener und frühere Genosse des Gorgas Callot ist, wie anscheinend im deutschen Text auch, ganz der täppische und läppische Hanswurst, der am Hofe nicht für voll genommen wird (z.B. bei der Ueberbringung eines Briefes). Die Erfahrung lehrt, dass fremde Stücke in holl. Bearbeitungen oft verkürzt wurden, und es läge nahe, bei dem „Eisernen König“ einen Analogie-Fall zum „Ehrlichen Kuppler“ zu konstruieren. Dagegen spricht jedoch das frühere Erscheinungsjahr von Hoflandts Werk. Auf keinen Fall darf man aber die deutsche Fassung aus der holl. herleiten. Die so merkwürdigen und ummotivierenden Erweiterungen wären dann nicht zu erklären. Man wird wohl eine gemeinsame Quelle annehmen müssen, nach der die beiden Bearbeitungen unabhängig von einander angefertigt wurden. Worp hält das Stück für eine Entlehnung aus einem der vielen französischen Romane, die in jener Zeit höchst beliebt waren. Schon aus der Personenliste ginge hervor, wie sehr in den Romanen und den ihnen nachgebildeten Dramen Osten und Westen durcheinandergewürfelt wurden. Neben orientalischen fänden

sich spanische und italienische Namen ¹⁾. Hierzu ist zu sagen, dass eine gemeinsame epische Quelle wegen der Figur des Dieners Callot nicht in Betracht kommt.

Die Nationalität des Originals ist schwer zu ergründen, vielleicht könnten intensive Nachforschungen in der romanischen Dramen-Literatur jener Epoche ein günstigeres Ergebnis zeitigen. Wichtig erscheint für uns — und deshalb wurde dem Fall überhaupt nachgespürt — dass wieder ein Repertoirestück Veltens und seiner Nachfolger in einem, wenn auch nicht genau entsprechenden Text erhalten ist.

¹⁾ Worp I S. 333.

BEILAGE III

„Der ehrliche Kuppler“

Zu diesem Titel in Veltens Torgauer Repertoire 1690, äussert Heine ¹⁾ nur die Vermutung, vielleicht sei hier eine Novelle des Boccaccio (Decamerone III, 3) dramatisiert, in welcher ein frommer Priester, ohne es zu wissen, fortwährend die Rolle eines Kupplers spielt. Richters Einwand ²⁾ dagegen lautet mit Recht, dass die Wanderbühne sich sicherlich nicht mit der Dramatisierung von Boccaccios Novellen zu Veltens Zeit beschäftigt hat. Er erinnert zugleich an Cicognini, von dem einige Dramen auf Paulsens und Veltens Spielplan standen, und der ein Stück schrieb: „La forza dell'amicitia overo l'honorato Ruffiano di sua moglie“. (Wir werden sehen, wie wahr Richter mit diesem Hinweis vermutet hat.) Beide Forscher haben aber die Komödienzettel der Haakeschen Truppe von 1720 und diejenigen J. G. Stolls von 1740 ³⁾ unbeachtet gelassen, sonst hätte nicht Heine sich über zwei Stücke den Kopf zerbrochen ⁴⁾, die in Wirklichkeit nur eins sind. Der Zettel der Haakeschen Truppe vom 9. Juli 1720 kündigt nämlich an: „*Der Kuppler* / Seiner eignen Frauen. / Oder / mit Weibern und mit Freunden muss man Gedult haben. / Wo denn unser Arlequin die Scenen der Action, (da er sich bald als einen Spion / bald als einen Bedienenden / Amanten / Rival, u.d.g. zeigt /) auf die lustigste Arth abwechseln wird.

Spielende Personen:

1. Aurelianus, König in Licien.
2. Giocasta, dessen Gemahlin.
3. Alexander, ein Graf.
4. Doriclea, seine Gemahlin.

¹⁾ S. 36.

²⁾ S. 280.

³⁾ Hamb. U. u. St. Bibl.

⁴⁾ Veltens S. 36 und Wanderbühne S. 66.

5. Trebatius, ein Hertzog und Vetter des Königs.
6. Marcellus, ein Hoff-Bedienter.
7. Aurette, eine Gärtnerin und Sclavin.
8. Pythagoras, des Königs Vertrauter.
9. Mescalinus, ein Diener des Königs.
10. Arlequin, unter dem Namen Zavagninus, Alexanders lustiger Diener''.

Eine Wiederholung des gleichen Stückes sieht der Zettel vom 9. Okt. vor: „*Der ehrliche Kuppler seiner eigenen Frauen* / oder: / Der gutwillige Weiber-Tausch. / Summarischer Inhalt der Action. /

Aurelianus König in Licien lebte mit seiner Gemahlin in guter Zufriedenheit / welches aber Graf Alexander mit seiner Gemahlin Ankunfft verstörte / dann Aurelianus vergass die Pflicht-Schuldigkeit gegen seine Gemahlin Giocasta und entbrante gegen Doriclea; Alexander inzwischen genosse der Liebe von Giocasta unwissend dass es die Königin, sobald er aber solches erfahren, beschliesst er selbige auf ihren Bette zu ermorden, weil er die Schuldigkeit gegen seinen König verletzt; da er aber die grosse Liebe seines Königs gegen die Doriclea vermercket, befiehet er dieser seiner Gemahlin den König zu lieben, und nachdem er nach vielem Weigern der Doriclea, selbige dennoch dem König eigenhändig überliefert, und nichts an selbige mehr zu prätendiren verspricht, bahnt er sich durch einen Stich den Ausgang seiner Seelen. Da nun der König eines Freundes, die Gräfin aber ihres Gemahls durch den Tod beraubet worden, verringern endlich beyde den Schmerz durch das eheliche Band etc. Die vielen Intriguen und artigen Avanturen werden dieser Action ein vergnügtes Ende machen. /

Spielende Personen:
(Dieselben wie am 9. Juli).

Das ist natürlich kein anderes Stück als die von Heine behandelte „*Comoedia in 12 Personen*“, die in einer Schauspielerhandschrift des 18. Jahrhunderts in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrt wird ¹⁾, und für die Heine weder ein Original noch eine Datierung anzugeben wusste. Wir dürfen sie nun ohne

¹⁾ Cod. Mscr. Vindob. 13312.

weiteres als zum Besitz Hoffmanns gehörend annehmen, wenn sie auch schon *vor* seiner Zeit entstanden sein wird. Noch im Jahre 1740 (7. Juli) spielten die Hoch-Fürstl. Hessen-Cassel'schen Hofkomödianten (Joh. Georg Stoll) in Hamburg das Stück in derselben oder einer überarbeiteten Fassung unter dem Titel: „Der ehrliche Kuppler seiner selbst eigenen Gemahlin, mit Arlequin einen lächerlichen Postillon zu Fuss, interessirten Hoff-Kuppler und furchtsamen Meuchelmörder“¹⁾. Sind wir hierdurch über die Herkunft der Handschrift und weitere Aufführungen über Velten hinaus unterrichtet, so bleibt es unstreitig Kossmanns Verdienst, Veltens „Ehrlichen Kuppler“ in einem holländischen Druck (ebenfalls mit Hilfe einer Handschrift) wiedererkannt zu haben. Und für unsere Arbeit blieb nur noch die nicht minder interessante Aufgabe, das holländische Stück (in Handschrift und Druck) mit der deutschen Handschrift zu vergleichen und in Uebereinstimmung zu bringen. Das scheint gelungen zu sein.

Die holländische Handschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts und ohne Zweifel aus Rijndorps Besitz umfasst sechs Trauerspiele in Abschriften von verschiedener Hand und doch in der Zeit der Entstehung zusammengebunden und mit einem Inhaltsverzeichnis versehen. Die Titel wurden von Kossmann veröffentlicht und näher bestimmt²⁾. Als drittes Stück präsentiert sich „Arteminia of den eerelyken koppelaar. Treurspel“. Es umfasst 40 Seiten, enthält am Schluss die Notiz „In Schravendaele den 29. April 1711“ und ist laut Inhaltsangabe verfasst von Adriaan Peys. Wir wissen nun (aus der Vorrede zu dem Druck), dass Rijndorp drei verschiedene „Arteminia“-Texte besass: von Floris Groen³⁾, A. Peys⁴⁾ und H. Koningh⁵⁾. Die Fassung des letzteren wurde später von der „kunstgenootschap“ Artis Amore Laboramus für Rijndorp im Rahmen der Nulla-Quies-Drucke⁶⁾ herausgegeben: „Arteminia, / Treurspel ; / Door /

1) Zettel Hamb. U. u. St.Bibl. — „Der Grossmüthige Frauenwechsel unter königlichen Personen (Pirrhus)“, abgedruckt in „Wiener Haupt- und Staatsaktionen“ S. 203, erwähnt von Heine: Wanderbühne S. 31, steht unserm Stück ganz fern.

2) II, S. 156 ff. Die Handschrift ist Kossmanns Eigentum. Ihm sei auch an dieser Stelle für die lebenswürdige Überlassung Dank ausgesprochen.

3) Vgl. Kossmann I, S. 174.

4) ebd. S. 167 f.

5) ebd. S. 166.

6) Unter dieser Devise erschienen zuerst Rijndorps eigene Stücke, dann seine Bearbeitungen und schliesslich auch fremde Stücke in seinem Besitz für die Haager und Leidener Schouwburgen. Vgl. S. 32.

Harmanus Koning. / — (Nulla-Quies-Vignette) — In 's Gravenhage, / Gedrukt voor de Leidze en Haagsche / Schouwburgen. /" o.J. (vermutlich 1720). Der Prinzipal hat also das Stück von Koningh zu seinen Aufführungen gewählt. Tatsächlich passt auch der Text der Handschrift vorzüglich zu dem Druck, er ist stellenweise wörtlich derselbe, die Abweichungen und Erweiterungen aber sind nach Aussage der Herausgeber von ihnen (d.h. von Rijndorp) vorgenommen. Schliessen wir den Fall aus, dass, beide Stücke von Peys und Koningh genau übereinstimmten — denn das ist ausgeschlossen, wenn sie getrennt nach dem deutschen Vorbild arbeiteten —, so muss die Verfasserangabe der Handschrift auf einer Verwechslung beruhen. Die Vorrede des Druckes sagt aus, dass alle holländischen Bearbeitungen dem „hoogduitsche Tooneel“ entlehnt seien. (Die von Floris Groen und Peys sind nicht erhalten, ebenso ist ein „Kort Inhoud van Arterminia“ in Versen von Rijndorp aus dem Jahre 1697 ¹⁾ verschollen). Die Wahl sei jedoch auf das nachgelassene Werk des vortrefflichen Schauspielers Harmanus Koningh gefallen, man hätte sich allerdings nicht enthalten können, es mit verschiedenen aus dem Englischen übernommenen Versen aufzufüllen. Koningh habe das Stück für seinen Schwager Daniel Admiraal, einen wandernden Komödianten, verfasst, und deshalb absichtlich so kurz gehalten. Man habe es für den neueren Zweck auf die nötige Länge bringen müssen, jedoch die 3 Akte beibehalten, damit man noch ein Lustspiel folgen lassen konnte, ohne den Theaterabend über Gebühr auszudehnen ²⁾. Das direkte Vorbild auf der deutschen Bühne haben wir also in der „Comoedia in 12 Personen“ zu sehen, möglicherweise in einer früheren Bearbeitung als die Handschrift und vielleicht auch in der von Velten benutzten, in der der Harlekin (Zavagninus) noch nicht sein Spiel trieb. Ein genauer Vergleich hat Kossmanns Vermutung bestätigt, der in der holl. Handschrift textkritisch nicht nur eine bessere Lesung, sondern auch eine reinere Wahrung der deutschen Vorlage sehen wollte. Dass die Wiener Handschrift die im Druck selbst-

¹⁾ Naamrol van der Marck, S. 21, Nr. 303.

²⁾ Weiterhin prangern die Herausgeber das unverantwortliche Verhalten des Amsterdamer Buchhändlers Hendrik Bosch an, der in einer „Naamrol van de gedrukte Tooneelspelen“ völlig falsche Verfasserangaben bei Drucken ihrer Gesellschaft gemacht hatte. Sie befürchten, dass dadurch auch der Ruhm Könighs verdunkelt werden könnte.

ständig und aus dem Englischen hinzugefügten Versstellen völlig vermissen lässt, ist selbstverständlich. Aber auch sehr viele Wendungen im Dialog stehen dem Deutschen bedeutend näher als die des Druckes. Zunächst sollen deshalb die niederländischen Fassungen unter sich betrachtet werden.

Handschrift:	Druck:
[vor S. 1 (Vorders.)]	[1.S.]
arteminia	Arteminia.....
of den eereyken koppelaer	(Titel)
treurspel	
[vor S. 1 (Rücks).]	[2., 3. S.] Bericht, / aan de / Be-
	minnaars / der / Tooneelspellen.
	[4.S.] (Lobgedicht von A. v.
	Thil)
	[(Rs.)] Verdoonders.
Persoonagien	(1) Araxes, Keizer van Orien-
(1) araxes... keyser van per-	ten.
sien	(3) Amurath, Veldheer van
(2) amurat... syn veldheer	Oriente.
(3) koribase... prins van per-	(5) Coribaze, Neef van Araxes,
sien verlief of arteminia	verliefd op Arteminia.
(4) menarot... kapiteyn van	(8) Menarot, Overste der Lyf-
de lyfwagt	wacht van Araxes.
(5) arteminia... vrouw van	(2) Arteminia, Keizerin.
araxes verlief of amurat	
(6) klorimeen... gemalin van	(4) Clorimene, Gemalin van
amurat	Amurath.
(7) slavin... vertrouwde van	(6) Fulvia, Slavinne van Arte-
arteminia	minia.
	(7) Osmarot, Vriend van Amu-
	rath.
	(8) Atis, Kapitein der Lyf-
	wacht van Araxes
	Gevolg
het tooneel is in, en om het hof	Het Toneel is het Hof van Ara-
van araxes	xes.
	Het Treurspel begint des
	avonds, en eindigt in den mor-
	gen daar aan.
S. 1	(Beginn des Textes) pag. 1.

Schon in dem einleitenden Gespräch zwischen Arteminia und Coribaze sind im Druck neue Verse eingefügt, in denen die Kaiserin dem Bewerber ihre Gunst versagt. (pag. 1. Vs. 6—14,

p. 3, Vs. 1—9, p. 4, Vs. 13—14)¹⁾. In Sz. 2 ist der Monolog Arteminias um einige Verse erweitert, die ihre geile Liebe zu Amurath zum Ausdruck bringen (p. 5, Vs. 4—11). Das wird in der folgenden Szene (3), die zwischen Arteminia und ihrer Sklavin Fulvia spielt, fortgesetzt. Fulvia kündigt die Ankunft des Prinzen Amurath an und Arteminia versichert sich ihrer Ergebenheit. (neu: p. 5, Vs. 14—21, p. 6, Vs. 12—23, p. 7, Vs. 1—4). Bald darauf begrüßt Araxes den siegreichen Heerführer (Sz. 4. neu: p. 7, Vs. 14—19, p. 8, Vs. 1—6). In dem Monolog des Amurath (Beginn der 5. Sz.), den Arteminia im Alkoven mit anhört, hören wir seine Gedanken über das Wiedersehen mit Clorimene nach dem ruhmreichen Feldzug (neu: p. 9, Vs. 5—16). Arteminia stellt sich schlafend und spricht wie im Traum von ihrer Liebe zu Amurath. Erwachend gibt sie sich als Sklavin aus und bringt ihn dazu, ihre Liebe zu erwidern. So begeht er mit der unerkannten Kaiserin Ehebruch (neu: p. 10, Vs. 10—13, 20—27, p. 11, Vs. 20—24, p. 12, Vs. 7—10, 14—17, p. 13, Vs. 4—7, 10—13, 20—23). Im Druck ist zu Beginn des II. Aktes ein ganzer Szenenkomplex (Sz. 1, 2) eingeschoben (p. 15, 16 u. 17, Vs. 1—7): Osmarot, der Freund des Prinzen, und Atis, der Kapitän der Leibgarde (neu aufgenommene Personen) führen Clorimene herbei und schildern ihr die bevorstehenden Siegesfeierlichkeiten zu Ehren ihres Gemahls. Menarot bringt ihr den Befehl des Kaisers, sich zuerst in seine Gemächer zu begeben. Sz. 1 der Handschrift enthält Amuraths Monolog, in dem er sich seine Untreue gegenüber Clorimene vorwirft. In Sz. 2 übergibt ihm Fulvia Brief und Bild von der vermeintlichen Sklavin. Er liest ihre Liebesklage und sehnt sich nach ihrer Gegenwart. (Sz. 3, neu: p. 19, Vs. 20—25, p. 20, Vs. 1—4). Hierbei wird er von Araxes überrascht, er versteckt Brief und Portrait, doch gesteht ihm dann sein Liebeserlebnis. Araxes erkennt mit Schaudern Handschrift und Bild seiner Gemahlin (Sz. 4, neu: p. 21, Vs. 18—22, p. 22, Vs. 1—10). Menarot kommt mit der Botschaft, dass alles zur Siegesfeier gerüstet sei (Sz. 5, neu: p. 23, Vs. 19—23, p. 24, Vs. 1—3). Amurath bleibt allein zurück, durch des Kaisers Verstörtheit drängen sich ihm trübe Gedanken auf (Sz. 6, neu: p. 24, Vs. 23, p. 25, Vs. 1—12), die Arteminia bald zerstreut

¹⁾ Auf die geringfügigen Abweichungen im Dialog, die für die holl. Textkritik wichtig sein mögen, kann hier nicht eingegangen werden.

(neu: p. 25, Vs. 18—20, p. 26, Vs. 1—4). Von Argwohn getrieben, stellt sich Araxes ein und hört verborgen mit wachsendem Entsetzen ihrem Liebesgetändel zu (Sz. 8, neu: p. 28, Vs. 22, p. 29, Vs. 1—3), ebenfalls Clorimene, die an der anderen Seite der Bühne lauscht. Als Amurath zu ungestüm wird, stürzen Araxes und Clorimene hervor, die in harten Worten ihrem Mann wie der Fürstin ihren Abscheu ausdrückt. Der Kaiser bietet ihr den Arm und führt sie hinweg (Sz. 9, neu: p. 29, Vs. 13—21, p. 20, Vs. 1—3, 23—26, p. 31, Vs. 1—8). In der nächsten Szene (10) klagt der Prinz sich der Schande und Arteminia des Betrugers an (neu: p. 31, Vs. 21—22, p. 32, Vs. 1—14). Menarot bringt des Kaisers Befehl, der Amurath in die Verbannung schickt (Sz. 11, neu: p. 32, Vs. 23—24). Arteminia will sich an Araxes rächen. Vorläufig wird sie jedoch von Menarot in ihrem Gemach bewacht (Sz. 12, neu: p. 33, Vs. 14—17).

Die erste Szene des III. Aktes sieht Amurath und Clorimene im Gespräch. Er fordert sie auf, zu Araxes zu gehen und Gnade für ihn zu erbitten. Sie selbst ist geneigt, ihm zu verzeihen (neu: p. 34, Vs. 3—10, 21—23, p. 35, Vs. 1—5, p. 36, Vs. 19—22). Schon jetzt taucht in Amurath der Gedanke auf, dass sie unter Umständen bei dem Kaiser sehr weit gehen könnte, um seine Begnadigung durchzusetzen. In der 2. Szene weiss Arteminia unter heuchlerischen Liebes- und Thronversprechungen Coribaze zum Mord an Araxes anzustiften, der eigentlich von ihm gesandt ist, sie zu töten (neu: p. 37, Vs. 9—14, 19, p. 38, Vs. 1—9, p. 39, Vs. 3—6, 19—22, p. 40, Vs. 2—5, 14—25, p. 41, Vs. 7—10). Dem auftretenden Kaiser täuscht er die Verfolgung Arteminias vor und wird von ihm weiter hinter ihr hergehetzt (Sz. 3). Im Druck gibt nun der Fürst Menarot den Auftrag, niemand ausser Amurath — und diesen ungesehen — bei seiner Zusammenkunft mit Clorimene zuhören zu lassen (p. 42, Vs. 1—9). Clorimene erscheint, er begrüsst die sehnsüchtig Erwartete (Sz. 4, neu: p. 42, Vs. 19, p. 43, Vs. 1—20). Amurath tritt mit Menarot auf und hört an einem verborgenen Ort erregt den Liebeserklärungen des Kaisers zu. Clorimene zeigt sich ihm geneigt und begleitet ihn unter der Bedingung, dass ihre Ehre unverletzt bleibt (Sz. 5, neu: nur p. 47, Vs. 4, 7—11). Ihre Untreue ist aber für Amurath erwiesen (Sz. 6, neu: p. 48, Vs. 4—7). In den folgenden Szenen (7, 8) gibt Arteminia dem Geliebten ihre Absicht kund, den

König zu töten) und entwickelt ihm den Plan im einzelnen. Coribaze hört alles mit an und erfährt den schändlichen Verrat Arteminias, die ihn nach Ausführung der Mordtat durch Amurath erledigen lassen will. Er stürzt hervor und tötet Arteminia — wird aber im nächsten Augenblick von Amurath niedergestochen (neu: p. 48, Vs. 16—21, p. 49, Vs. 17—20, p. 50, Vs. 3—7). In der Schlusszene (9) bekennt er vor dem Kaiser, der mit Clorimene und dem Hof herbeieilt, freimütig seine Tat, die er vollbrachte, um den Mord an der Fürstin zu rächen. Diese hat ihre Schuld mit dem Tod gebüsst (neu: p. 51, Vs. 6—9). In der gedruckten Fassung geht hierauf Amurath freiwillig in die Verbannung (p. 51, Vs. 14—15). Es sind zwei Szenen eingelegt (12 und z.T. 13, p. 52, 53 Vs. 1—16), in denen Araxes erklärt, dass seiner Rachepflicht noch nicht Genüge geschehen sei. Er will Amurath töten lassen, doch da meldet schon Atis seinen Freitod am Altar. In der Handschrift ersticht sich der Prinz vor den Augen der Umstehenden. — Nun will auch Clorimene, durch all das Leid erschüttert, nicht länger bei Hofe bleiben. Araxes tröstet sie, denn er wird sie zur Kaiserin krönen. Da begibt sie sich in seine Gemächer. Er aber ordnet die Bestattung der Leichen an.

Die kleinen Einschreibungen, so weit sie eine Begebenheit oder einen Gedanken der Handlung ausspinnen, scheinen wie die Veränderungen im Dialog von Rijndorp selbst verfasst und nur die grösseren Verskomplexe aus dem Englischen übersetzt zu sein. Die letzteren sind allgemein moralisierender oder betrachtender Natur (z.B. Akt II, Sz. 8, 12, III, 1) ¹⁾.

Eine Gegenüberstellung der „Comoedia in 12 Personen“ mit der Handschrift Rijndorps wird nun die Unterschiede klar erkennen lassen. Höchst merkwürdig berührt die Inhaltsangabe, die Heine ²⁾ von der Wiener Handschrift gibt. Nur der I. Akt ist in voller Breite behandelt, während der weitere Verlauf mit wenigen Sätzen abgetan wird ³⁾. Um dies ganz deutlich zu machen, ist im Folgenden die Inhaltsschilderung des I. Aktes nahezu wörtlich von Heine übernommen.

¹⁾ Es ist leider nicht gelungen, das betreffende englische Stück (oder Epos?) ausfindig zu machen.

²⁾ Wanderbühne S. 66 ff.

³⁾ Dagegen gibt der oben mitgeteilte summarische Inhalt des Hamb. Theaterzettels, wenn auch in gedrängter Form, den vollständigen Sachverhalt mit der Handschrift übereinstimmend wieder.

Wiener Handschrift:

Haager Handschrift:

[S.1] Comoedia, Bestehndt in 12 Personen,	[vor S.1] arteminia of den eerelyken koppelaer
1. Aurelianus. König in Licien.	(1) araxes... keyser van persien
2. Giocasta. Seine Gemahlin,	(5) arteminia... vrouw van araxes...
3. Alexander. Graff. der Doriclea Ehemann,	(2) amurat... syn veldheer
4. Doriclea. Seine gemahlin,	(6) klorimeen... gemalin van amurat
5. Trebatius. Hertzog des Königes Vetter.	(3) koribase... prins van persien... (Druck: Neef van Araxes)
6. Marcellus. Cantzler des Königes,	(4) menarot... kapiteyn van de lyfwagt
7. Pithagoras. Der Königin Kämmerling.	—
8. Aurette. Die gärtnerin, Ein Leibeigene	(7) slavın... vertrouwde van arteminia
9. Mescolinus. Diener des Königes	—
10. Zavagninus, Des graffen diener und Curirer	—
11. 12. Zwey Pagen.	—

(am oberen Rande einige Schriftproben)

Holl.: Deutsch:

I. Akt.	}	„Aurelianus, der König von Licien, liebt Doriclea, die Gattin des Grafen Alexander, der, durch lange Kriegsdienste von der Heimat ferngehalten, sein treues Weib der Fürsorge des Königs übergeben hat. Der König hat seine Liebe mannhaft bekämpft und es nach Möglichkeit vermieden, mit Doriclea zusammenzutreffen, um seiner Liebe nicht neue Nahrung zuzuführen.
Sz. 1, 2.		
I. Akt Sz. 2.	}	Giocasta aber, des hochherzigen Königs wolüstige Gemahlin, ist ihrerseits für den Grafen Alexander in Liebe entbrannt und sinnt auf Mittel ihre Leidenschaft zu befriedigen“.
3		
1	}	Den um sie werbenden Herzog Trebatius weist sie ab.
4		

	5-7	{ „Rasch bietet sich eine Gelegenheit zur Befriedigung ihrer Wünsche, denn als die Nachricht eintrifft, dass der Graf Alexander zurückkehren und am Hofe seine Gattin in Empfang nehmen wolle, ist der König gerade abwesend.
3	8-9	{ Giocasta benutzt diese Gelegenheit nur allzu wohl. Sie lässt sich von der Gärtnerin Aurette deren Kleider aushändigen und übernimmt selbst das Amt der Dienerin.
4, 5	10-13	{ Der Graf trifft ein
5	14	{ und es gelingt Giocasta in ihrer Verkleidung den Heimgekehrten zu bestriicken und seine Liebe zu geniessen. Der Graf behält nun die vermeintliche Aurette die Nacht über in seinem Gemach
	17	{ und schenkt ihr, als er sie am Morgen entlässt, ein Herz von Gold und Edelsteinen” und einige Ketten. —
II, 1	18	{ Allein geblieben macht er sich bittere Vorwürfe.
2, 3	23, 24	{ „Bald darauf empfängt Alexander einen Brief, in welchem Giocasta unter dem Namen der Gärtnerin Aurette ihn zu erneuter Liebeslust einladet.
	15, 16, 1) 19, 20, 21	{ Indessen kehrt der König von seinem Jagdausflug zurück und Alexander kommt ihn zu begrüßen”.
	22	{ In seiner Gegenwart vollzieht sich auch das Wiedersehen mit Doriclea.
4	25	{ „Graf Alexander erzählt nun dem König das Abenteuer der verflossenen Nacht und klagt sich reuevoll der Untreue gegen seine Gattin an. Dem König fällt bei dem Bericht des Grafen auf, dass er ein Herz, gerade so ausschauend wie das, welches Alexander der Aurette geschenkt haben will, soeben bei seiner Gattin

1) Zwischenszene der komischen Diener.

4	25	bemerkt hat. Der schreckliche Verdacht, der in ihm aufdämmert, wird zur Gewissheit, als der Graf den Brief zeigt, welchen er soeben von Aurette empfangen hat; denn in der Handschrift erkennt der betrogene Gatte die seiner Gemahlin. Noch hofft er, dass diese erdrückenden Beweise die Möglichkeit einer anderen Deutung zulassen; deshalb lässt er sich dem Grafen gegenüber nichts merken, sondern fordert in der Absicht, sich durch den Augenschein zu überzeugen, den Grafen auf, zu dem von Aurette vorgeschlagenen Stelldichein zu gehen".
6	26	Der Graf ist durch die schlecht verborgene Erregung des Königs seltsam berührt,
7	27	doch findet er seine „Aurette“ und entbrennt sogleich wieder in heisser Liebe.
8-10	28, 29	Aurelianus sowohl wie Doriclea beobachten nun das kosende Liebespaar von ihrem Versteck aus. Empört springt schliesslich Doriclea hervor und stürzt sich auf Giocasta, um sie zu töten, wird jedoch von Aurelianus zurückgehalten. Der König führt Giocasta hinweg, während die Ehegatten bestürzt zurückbleiben.
	II, 1	Der König fühlt sich krank. Ein seltsamer Widerstreit der Gefühle beherrscht ihn. Während er einerseits über die Schandtät Giocastas entrüstet ist, glimmt in ihm durch diese Beleidigung seiner Ehre ein Hoffnungsfunke auf. Denn wenn Alexander und Giocasta in einem doppelten Ehebruch verstrickt sind, so hat jener alle Rechte auf Doriclea verloren, und seiner Liebe zu ihr steht nichts mehr im Wege.
	2	Er verzeiht deshalb Alexander, da dieser die Königin nicht erkannt habe. Sie sei allein die Schuldige. An ihm läge es, sich zu rächen.

	3, 4	} Der König ist viel zu froh, dass die eifersüchtige Doriclea ihren Schlag nicht ausführen konnte, da sonst die Schande ruchbar geworden wäre. Giocasta gegenüber verstellt er sich, auch sie heuchelt Ergebenheit und Liebe und gibt auf seine Anspielungen wegen Doricleas Eifersucht ausweichende Antworten.
	5	
	6-8	} Dann macht Aurelian der Doriclea das Geständnis seiner Zuneigung, doch mit aller Ergebenheit weist sie ihn zurück unter Berufung auf ihre Ehe mit Alexander. Zavagninus und Mescalinus raufen um Auretta, sie gibt Mescalinus den Vorzug. Zavagninus will sich rächen.
	9	
	10	} Nun verhehlt der König dem Gatten nicht länger sein sündiges Verlangen nach Doriclea, das er solange in sich bekämpft hat. Alexander nennt ihn zuerst einen Verräter, doch seine eigene Tat vor Augen und berührt von der Ehrlichkeit des Königs, verspricht er, ihm zu helfen. In tiefer Seelenqual bleibt er allein. Wenn er dem König zu Doriclea verhilft, so betrügt er sich selbst, ist er ein Schänder seiner eigenen Ehre. Doch da er selbst schwer gesündigt, will er auf diese ungewöhnliche Weise büßen.
	11, 12	
III, 1	11, 12	} Er vermag seine Gemahlin zu überzeugen, dass die Frau, mit der sie ihn überraschte, garnicht die Königin war. Trotzdem will sie mit ihm vom Hofe wegziehen, weil der König ihr seine Liebe zugewandt habe. Daraufhin bittet Alexander sie gar, nochmals zum König zu gehen.
	13, 14	
2	15	} Giocasta nähert sich wieder mit Liebesbezeugungen dem Grafen, der sie von sich weist. Als sie danach mit Trebatius zusammentrifft, heuchelt sie ihm Liebe und es gelingt ihr, ihn zum Mord an Aurelianus zu bewegen.

	16, 17	{ Der Dienertölpel Zavagninus dagegen erhält den Auftrag, später den Herzog beiseite zu schaffen. Sie verspricht ihm dafür die Hand der Gärtnerin Aurette.
7	18, 19	{ Alexander aber erfährt von dem Diener den ganzen Plan.
4	20–23	{ Der vor Liebeskummer kranke König wird von Doriclea am Bett besucht. Er verlangt von ihr einen Kuss. Sie verweigert sich ihm, weil sie ihrem Gatten die Treue hält.
	24–26	{ Giocasta hat sich mit Zavagninus in der Nacht verabredet. Alexander findet sich auch ein, stellt sich in der Dunkelheit vor Zavagninus und nimmt für diesen die Anweisungen und Waffen zum Mord an Trebatius von Giocasta entgegen.
	III 1, 2	{ Die Dienerschaft unterhält sich über die Krankheit des Königs.
	3	{ Obwohl Alexander die buhlerische Königin nun ganz durchschaut hat, will er mit seiner Strafe noch zurückhalten.
	4	{ Er empfängt Doriclea, die ihm über ihren Besuch beim König berichtet, und macht ihr Vorwürfe wegen ihres abweisenden Verhaltens. Obwohl sie ihren Gemahl nicht versteht, verspricht sie, abermals den Gang zum König zu tun.
	5–7	{ Aurelianus sehnt sich mit Schmerzen nach Doriclea. Der Graf besucht ihn und entdeckt ihm die verbrecherischen Pläne.
3, 5	8	{ Dann begleitet er seine Gemahlin selbst zum König und spricht ihr alle Antworten von einem Versteck aus vor. Nun willfahrt sie den Bitten des Leidenden und wird so stark von wirklicher Liebe zu ihm ergriffen, dass sie sich ihm schenkt.
	9	{ Währenddessen lauert Trebatius dem König auf.

6	10, 11	{ Alexander vergeht vor Eifersucht, aber dem König gegenüber lässt er sich nichts merken. Er hat ihm sein Weib gern zugeführt, um den Freund beim Leben zu erhalten und den eigenen Fehltritt mit Giocasta zu sühnen. Aber er öffnet dem König die Augen über sein schurkisches Weib.
8	12-14	{ Trebatius hat ihr Gespräch belauscht und den Betrug Giocastas erkannt.
	15, 16	{ Diese erwartet mit allen Sinnen ihren geliebten Alexander. An seiner Statt dringt Trebatius ein und will sie töten.
	17, 18	{ Alexander kommt hinzu und beschützt sie. Auch verspricht er ihr seine Liebe. Doch sie ahnt aus seinen Worten Unheil.
	19, 20	{ Doriclea kündigt Alexander, dass sie Aurelianus liebe und nach ihm verlange. Er fordert Mitleid, doch sie bleibt hart. Er hat es so gewollt. „Wer sich sein Unglück selbst schmiedet, ist keines Mitleidens wert“.
	21, 22	{ Aurelianus und Doriclea, dem liebenden Paar, meldet Trebatius, dass Alexander in Giocastas Zimmer eingeschlossen gemeinen Ehebruch begehe.
9	23	{ Der Graf erscheint, erkennt, dass die beiden glücklich vereint sind, und öffnet die Tür. Man erblickt Giocasta in weissem Gewand in einem Stuhl sitzend mit drei Wunden im Hals. Von seinen Händen erdolcht. Er hatte sie nur dem Trebatius entrissen, um selbst das Opfer zu vollziehen. Er legt Aurelianus und Doricleas Hände ineinander und besiegelt den neuen Ehebund mit seinem Freitod, ein Kuppler seiner Frau und der aufrichtigste Freund.

Ein Vergleich der Inhaltsangaben erhellt besser, als es Worte zu tun vermöchten, dass der holl. Schauspieler ausserordentlich frei mit seiner Vorlage geschaltet hat. Er hat das ganze sehr

geschickt verkürzt, in einen knapperen Rahmen gespannt, ohne von der grossen Linie der Handlung oder der Fabel abzuweichen. Im einzelnen und in der Szenenführung haben die beiden Fassungen wenig mehr gemein. Die Motivierungen sind z.T. völlig anders oder fehlen überhaupt (Exposition!). Amurath ist kein bewusster Kuppler. Das nimmt dem Trauerspiel den eigenartigen Reiz, wenn es auch den dramatischen Forderungen mehr entspricht. Jede Symbolik ist im Holländischen vermieden, vor primitiven Lösungen wird nicht zurückgeschreckt. An seelischen Kämpfen und Reflexionen hat das Stück auch hier allerdings nichts eingebüsst.

Wenn wir Heines besonders günstiges Urteil über das Drama, das er weit über das sonstige Niveau der Wanderbühnenstücke stellt, auch nicht bedingungslos teilen können, so darf doch die psychologische Durchbildung der Gestalten als aussergewöhnlich bezeichnet werden. Heine wollte es wegen einiger charakteristischer Züge („Moralisieren nach schlimmen Taten“, „Seelenkämpfe“) auf italienischen Ursprung zurückführen. Und tatsächlich haben wir in Cicogninis Schauspiel: „La Forza dell' amicitia overo 'l honorato Ruffiano di sua moglie“ das Original zu sehen ¹⁾. Wie Heine schon festgestellt hat ²⁾, finden sich ähnliche Motive in vielen anderen Dramen der Wanderbühne, insbesondere auch im „Eisernen König“ (wollüstige Königin, verschiedene Liebes- und Thronanwärter). Mit letzterem Stück hat es ferner den Schauplatz — Orient — gemeinsam.

¹⁾ Im Rahmen dieser Arbeit konnte es nicht unsere Aufgabe sein, das Abhängigkeitsverhältnis von dem italienischen Text näher nachzuprüfen.

²⁾ Wanderbühne S. 15-22.

LITERATURVERZEICHNIS

(Hier sind nur die hauptsächlichsten Quellenwerke angegeben. Alle anderen Abhandlungen, die zu Rate gezogen oder aus denen zitiert wurde, sind in den Anmerkungen genau kenntlich gemacht.)

- AA, VAN DER: Biographisch Woordenboek der Nederlanden. Bd. 16.
- BÄRENSPRUNG, A. W.: Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1837.
- BAUMGARTNER, ALEX. S. J.: Joost van den Vondel, sein Leben und seine Werke. Freiburg i.B. 1882.
- BAUWENS, J.: La Tragédie française et le Théâtre hollandais au 17e siècle. I part: L'influence de Corneille. Amsterdam 1921.
- BERGH, L. PH. C. VAN DEN: 's Gravenhaagsche Bijzonderheden. 's Gravenhage 1857.
- BOLTE, JOHANNES: Das Danziger Theater im 16. u. 17. Jahrh. (Theatergesch. Forsch. Bd. XII). Hamb. u. Leipz. 1895.
- Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien (Theatergesch. Forsch. Bd. VI) Hamb. u. Leipz. 1893.
- BRANDT, GEERAARDT: Het Leven van Joost van den Vondel. Mit Einl. u. Bem. v. J. Hoeksma. Amsterdam 1905.
- COHEN, G.: Ecrivains français en Hollande dans la première moitié du 17e siècle. Paris 1920.
- COHN, A.: Shakespeare in Germany in the 16th and 17th Centuries. Berlin 1865.
- CORVER, MARTEN: Tooneelaanteekeningen. Leiden 1786.
- Iets voor Oom en Neef, Haag 1787.
- CREIZENACH, WILHELM: Geschichte des neueren Dramas. Bd. I u. Bd. III. 2. Aufl. Halle 1911 und 1923. Bd. IV 1. Aufl. Halle 1909.
- Die Schauspiele der englischen Komödianten. (Kürschners Nat.-Lit. Bd. 23) Berlin u. Stuttg. o.J.
- DEVRIENT, EDUARD: Geschichte der deutschen Schauspielkunst Bd. 1—5. Leipz. 1848—74.
- DORER, EDMUND: Die Lope-de-Vega-Literatur in Deutschland. Zürich 1877.
- Die Calderon-Literatur in Deutschland. Zürich 1881.
- DUYSE, PRUDENS VAN: De Rederijkkamers in Nederland. Hun invloed

- op letterkunde, politiek en zedelijk gebied. Uitg. d. F. de Potter en F. v. Duyse. 2 Bde. Gent 1900/02.
- ENDEPOLS, A. J. E.: Het decoratief en de opvoering van het middel-nederlandsch drama. Amsterdam 1903.
- FORSTER, GEORG: Ansichten vom Niederrhein. Bd. II. Berlin 1791.
- FRANSEN, J.: Les comédiens français en Hollande au 17e et 18e siècles. Paris 1925.
- FREDERICKS en VAN DER BRANDEN: Nederlandsch biographisch woordenboek.
- FÜRSTENAU, MORITZ: Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, 2 Bde. Dresden 1861.
- GAEDERTZ, KARL TH.: Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände in Hildesheim, Lübeck, Lüneburg. Bremen 1888.
- Das niederdeutsche Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs. 1. Bd. Das nd. Drama. Hamburg 1895.
- GENÉE, RUDOLF: Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.
- GERSDORFF, WOLFGANG VON: Beiträge zur Geschichte des Kieler Theaters. Mitt. d. Ges. f. Kieler Stadtgesch. 27. u. 28. Hft. 1912.
- GOEDEKE, KARL: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Dresden 1884 ff.
- GOTTSCHED, JOH. CHR.: Die deutsche Schaubühne. Leipz. 1740/45.
- Nöthiger Vorrath zur deutschen Schaubühne.
- GREGOR, JOSEPH: hsg. Altvlämisches und altniederländisches Theater. Bd. V der Denkmäler des Theaters. München 1926.
- HAGEN, E. A.: Geschichte des Theaters in Preussen, vornehmlich der Bühnen in Königsberg und Danzig. Königsberg 1854.
- HALMAEL, A. VAN: Bijdragen tot de Geschiedenis van het tooneel, de tooneelspeelkunst en de tooneelspelers in Nederland. Leeuwarden 1840.
- HAVEKORN-VAN RIJSEWIJK, P.: De oude Rotterdamsche Schouwburg Rotterdam 1882.
- HEINE, CARL: Johannes Velten. Diss. Halle 1887.
- Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889.
- HEITMÜLLER, FERD.: A. G. Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg. 1740/41 (Theatergesch. Forsch. Bd. VIII). Hamb. u. Leipz. 1894.
- HELLWALD, FERD. VON: Geschichte des holländischen Theaters. Rotterdam 1874.
- HERMANN, MAX: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914.
- HERZ, E.: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland (Theatergesch. Forsch. Bd. XVIII) Hamb. u. Leipz. 1903.
- JOHANNES, WILHELM: Christophorus Kormart als Uebersetzer franz. u. holl. Dramen. Diss. Berlin 1892.

- JONCKBLOET, W. J. A.: *Gesch. d. niederl. Literatur. Deutsch. v. Wilh. Berg. Einl. v. Ernst Martin.* 2 Bde. Leipz. 1870.
- *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde.* 3. Aufl. 3 Bde. Groningen 1885.
- KALFF, G.: *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde.* 7 Teile. Groningen 1906/12.
- *Literatuur en Tooneel te Amsterdam in de 17e eeuw.* Haarlem 1895.
- KLEIN: *Geschichte des Dramas.* Bde. V, X, XI 1, 2. Leipz. 1865/75.
- KOLLEWIJN, R. A.: *Ueber den Einfluss des holl. Dramas auf Andr. Gryphius.* Amersfoort 1880.
- KOSSMANN, E. F.: *Das niederl. Faustspiel d. 17. Jahrhs.* Haag 1910.
- *Nieuwe Bijdragen tot de Geschiedenis van het Nederlandsche Tooneel in de 17e en 18e eeuw.* Haag 1915.
- *Holland und Deutschland. Wandlungen und Vorurteile.* Haag 1902.
- KOPPMANN, K.: *Aus Hamburgs Vergangenheit.* 1. Folge Hamb. 1868.
- KRONENBERG, A. J.: *Het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum.* Deventer 1875.
- LAMBERTS-HURRELBRINCK, L. H. J.: *Beknopt Overzicht der Geschiedenis van het Leidsche Tooneel.* Leiden 1890.
- LOON, H. E. H. VAN: *Nederlandsche Vertaalingen naar Molière uit de 17e eeuw.* Diss. Haag 1911.
- MEISSNER, JOH.: *Die engl. Komödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich.* Wien 1884.
- MENTZEL, E.: *Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. Main...* Frankfurt/Main 1882.
- MOLTZER, H. E.: *Shakespeares Invloed op het Nederlandsch Tooneel der 17e Eeuw.* Groningen 1874.
- NIESSEN, CARL: *Dramat. Darstellungen in Köln 1526/1700.* Köln 1917.
- *Das Bühnenbild. Ein kulturgesch. Atlas.* Bonn u. Leipz. 1924.
- Nieuw Nederlandsch Biographisch Woordenboek* Bd. VII. Leiden 1927.
- OVERSKOU, TH.: *Den danske Skueplads.* Bd. I. Kopenhagen 1854.
- PANNE, N. C. VAN DE: *Recherches sur les rapports entre le romantisme français et le théâtre hollandais.* Amsterdam 1927.
- PETERS: *Ueber den Einfluss d. spanischen Lit. auf d. franz. Drama des 17. Jahrhs.* Naumburg 1893.
- PLÜMICKE, C. M.: *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin.* Berlin-Stettin 1781.
- PUYVELDE, L. VAN: *Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde der Middeleeuwen.* Gent 1912.
- REDEN-ESBECK, J. F. Freiherr von: *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen.* Leipz. 1881.
- RICCOBONI, LOUIS: *Réflexions historiques et critiques sur les différents Théâtres de l'Europe.* Amsterdam 1740.
- RICHTER, WERNER: *Liebeskampf 1630 u. Schaubühne 1670 (Palaestra Bd. 78)* Berlin 1910.

- RIST, JOHANN: Die Aller-Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüter beschrieben und fürgestellet von dem Rüstigen. Frankfurt 1703.
- SCHACK, ADOLF FR. Graf von: Gesch. d. dram. Lit. u. Kunst in Spanien. Bde II, III u. Nachträge.
- SCHAEFFER, ADOLF: Gesch. d. spanischen Nationaldramas. 2 Bde. Leipz. 1890.
- SCHEVICHAVEN, H. D. J. VAN: Penschetsen uit Nijmegens Verleden. Nijmegen 1898.
- SCHNEIDER, LINA: Gesch. d. niederl. Literatur. (Mit Benutzung der Arbeit Hellwalds). Leipz. 1887.
- SCHÖNWERTH, RUDOLF: Die niederl. u. deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds „Spanish tragedy“ (Diss. München 1902) Lit.-hist. Forsch. Bd. 26. Berlin 1902.
- SCHRÖDER, RICHARD: Die niederl. Kolonien in Norddeutschland zur Zeit d. Mittelalters (Sammlung gemeinverst. Vortr. 347). Berlin 1880.
- SCHÜTZE, JOH. FRIEDR.: Hamburg. Theatergesch. Hamb. 1794.
- SCHWERING, JULIUS: Zur Gesch. d. niederl. u. span. Dramas in Deutschland. Neue Forsch. Münster 1895.
- SIMONS, L.: Het Drama en het Tooneel in hun ontwikkeling. 3 Bde. (Wereld-Bibl.) Amsterdam 1921.
- SORGEN, W. G. F. A. VAN: De Tooneelspeelkunst in Utrecht en de Utrechtsche Schouwburg. Haag 1885.
- STECHE, S. J.: Histoire de la Littérature Néerlandaise en Belgique. Bruxelles 1886.
- STRAETEN, EDMOND VAN DER: Le théâtre villageois en Flandre. 2 Bde. Bruxelles 1874.
- TITTMANN, JULIUS: hsg. Die Schauspiele d. engl. Komödianten in Deutschland. Leipz. 1880.
- TRAUTMANN, CARL: Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe. München o. J. (Sonderdruck aus Jahrb. f. Münchn. Gesch. III. Bd. Bamberg 1889).
- UFFENBACH, ZACH. CONR.: Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland (im Jahre 1710). Frankf. u. Leipzig. 1753 2. Bd.
- VELTHUIS, K. R.: De opkomst van het tooneel te Groningen. In Bijdrage tot de geschiedenis van het Nederlandsch tooneel. Groningen 1883.
- Verzameling van gedichten* van, voor en tegens den Amsteldamschen Schouwburg. Hs. Univ.-Bibl. Amsterdam.
- VLOTEN, J. VAN: Het Nederlandsche Kluchtspel van de 14e tot de 18e eeuw. (2e verm. druk) 3 Bde. Haarlem 1878.
- VOS, JAN: Alle de gedichten. Amsterdam o. J.
- WIJBRANDS, C. N.: Het Amsterdamsche tooneel 1617/1772. Utrecht 1873.

- WINKEL, JAN TE: De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. 7 Teile. Haarlem 1922/27.
- WORP, J. A.: Jan Vos, Diss. Groningen 1878.
- Engelse Tooneelspeelers op het Vasteland in de 15e en 17e eeuw. Gent 1886.
- Geschiedenis van Drama en Tooneel. 2 Bde. Groningen 1904/07.
- -STERCK, J. F. M.: Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496/1772/1872, Amsterdam 1920.
- WRANGEL: Sveriges litterära Förbindelser med Holland. Lund 1897.

ZEITSCHRIFTEN

- Anzeiger für deutsches Altertum* Bd. XIII. Berlin 1887.
- Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 82, 131, Braunschweig 1889 u. 1913.
- Berichte der Königl.-Sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-hist. -Klasse* Bd. 48 Leipzig 1886.
- Euphorion*. Bd. IV (1897), V (1898).
- Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Ges.* IV (1869), XIX (1884), XXVII (1892), XXX (1894), XXXVI (1900) u. XLI (1905).
- Het Nederlandsch Tooneel*. Kroniek en Critiek. I. Utrecht 1872.
- Niederdeutsches Jahrbuch* Bd. 56/57 1932.
- Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde* I (1881), III (1883), VIII (1888), XIV (1894), XVII (1897), XXXIII (1915).
- Zeitschrift d. Vereins f. Hamb. Gesch.* I (1841), III (1851), VII, XVI.
- Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. u. Renaissance-Lit.* N.F. Bd. II (1889), IV (1891), V (1892), VIII (1895).

KATALOGE

- Catalogus van een zeer uitnemende fraaie Verzameling van Nederduitsche Tooneel-Spellen*. . . . Amsterdam, Kornelis van Tongerlo, 1754.
- Naemrol der Nederduitsche Tooneelspellen, bijeen verzameld en nagelaeten door*. . . . Mr. Johan van der Marck. Leiden 1774.
- Tooneelcatalogus der Maatschappij der Nederlandsche Letterkunden*. Bd. III. Leiden 1877.
- Tooneel-Catalogus Nederland der Univ.-Bibl. Amsterdam*. Amsterdam 1895.
-

PERSONENREGISTER

- van der Aa 292
 Admiraal, Daniel 33, 280
 Adolf, Graf von Holstein 69
 Adolf Friedrich, Bischof von Eutin 132
 Aguilar 36
 Alarcon 37
 von Alba, Herzog 11, 12, 18, 57, 58, 60, 128
 Albrecht der Bär, Markgraf von Brandenburg, 69
 de Amescua, Antonio Mira 37, 163, 211
 Amman, 188
 Angoth 215, 218
 Anslou, Reinier 27, 176, 211
 Antusch 229, 230
 Apuleius 209
 Arendsz, Th. 37
 Ariost 52
 Asseljñ, Thomas 39, 48, 97, 98 107, 126, 130
 Athias 37
 Avellaneda 37

Bahlmann, S. P. 148—150
 Bärensprung, A. W. 157, 171, 292
 Baker 168
 Balten, Pieter 5, 44
 Bandello 183
 Barleus 145
 Baroces (Barokus), Jakobus 37, 114, 163, 174, 208, 256
 Bara, Jan 233, 235
 Bartoli 165
 Baumgartner, Alex. S.J. 24, 26, 145, 292
 Bauwens, J. 38, 96, 124, 214, 256, 292
 Be(c)k, 164, 169, 223, 224
 de Benserade, J. 224
 von Berberich, Geheimrat 109
 Berg, W. 6, 294
 van den Bergh, Adriaan 21, 22, 27, 28, 34, 132, 167, 168, 177, 261
 van den Bergh, Carel 31
 van den Bergh, L. Ph. C. 33, 292
 van den Bergh, Maria 28
 Bernagie, Pieter 39, 48, 49, 123, 130, 264
 Bernardini 206

 Beutler, E. 160
 Bidloo, G. 85, 225
 de Bie, Cornelis 53
 Biestken, G. 233
 Bilderdijk 168
 Bingley, Ward 51
 Blasius, Joan 118, 119, 228
 van Bleek, Johan 31, 92, 101, 105, 108
 van Bleek, Pieter 31, 92, 101
 Blessebois, Pierre Corneille 192, 193
 Blümner, H. 255
 Boccaccio, Giovanni 172, 277
 Bockelson, Jan 57
 Bockhäuser, Christian 157, 210
 Boekhoven, Izaak 33, 74
 Boelens, Adriaan 174
 Bönicke, Vict. Clara 172, 188
 Boisrobert 38, 119, 228, 230
 Bolte, Johannes 21, 72, 78, 85, 89, 90, 98, 99, 101, 114, 120, 128, 133, 146, 156, 163—165, 169, 171, 172, 178—180, 182, 184—189, 191, 206, 207, 209, 210, 220—222, 228, 234, 239, 244, 251, 292
 de Bont, Reinier (Reinerius Bontius) 129
 Boon, C. 159
 Bor, Cornelius 28, 33, 103, 108
 Bordon, Abraham 33
 van der Borch, Willem 53
 Borre, P. 53, 173, 193
 Bosch, Hendrik 280
 van den Bosch, L. 176
 von Bostel, L. 100
 Boudesteyn, Jan 83
 Boumann, J. 222
 Bouwmeester, Louis 51, 264
 van der Branden 96, 293
 Brandon, Samuel 237
 Brandt, G. 25, 43, 184, 211, 263, 292
 van den Brandt, H. F. 53, 97
 Brecht, Levin 148
 van Breda, M. 127
 Bredero, Gerbrandt A. 18, 21, 23, 24, 39, 81
 du Breuil, Jean 41
 ten Brink 25
 Brinkhuysen, Harmen 28

- Brombach 165, 169, 190, 223
 Brombachin 165, 169
 Browne, Robert 20, 223
 Bruin, Cl. 159
 Burkhardt, L. H. 62
 Butler, 20

 Calderon de la Barca 36, 37, 78, 119, 120,
 126, 161, 163, 178, 179, 182, 187, 188,
 205, 206, 211, 212, 225, 232, 238, 246,
 252, 258, 260, 261, 292
 Cambden 255
 Cammaert, J. F. 126
 van Campe, Joachim 58, 59
 van Campen, Nikolaus 24
 Carrière 228
 de Castillo-Solorzano, Alonso 226, 246
 de Castro, Guillén 96
 Cats, Jacob 85, 144, 145, 188, 189, 211,
 259, 261, 263
 de la Chapelle, J. 224
 Chapman, George 184
 Chevalier 128
 Chrispijn, L. H. 264
 Christian Albrecht, Herzog von Schles-
 wig-Holstein 86—88
 Christian, Markgraf von Brandenburg 20
 Christine, Königin von Schweden 84
 de Cervantes, Miguel 115
 Cicognini 161, 179, 205, 212, 246, 277, 291
 de Clerck (Cedreq, Clereq), Albert 101,
 102, 268
 Codde, P. A. 37
 Cohen, G. 292
 Cohn, Albert 19, 22, 62, 63, 167, 292
 Comman, B. 50
 Commelijn, Johan K. 124
 Conrad 218, 219
 Conradi 157, 162
 Corneille, Pierre 38, 85, 95, 96, 121, 124,
 130, 153, 164, 180, 214, 220, 224, 256,
 292
 Corneille, Thomas 38, 119, 120, 125, 126
 Cornelius, C. A. 57
 Corver, Martin 28, 47, 49, 51, 103, 292
 de Coster, Samuel 24, 28
 Crébillon 225
 Creizenach, W. 4, 15, 26, 127, 139, 145,
 149, 155, 157, 167, 169—171, 176, 177,
 182—184, 186, 187, 207, 209, 213, 214,
 222, 228, 236, 292
 de la Croix, P. 38, 119, 123—125, 127,
 130, 235
 van Cuilla, G. S. 213

 Dahme (Dammen), Chr. 109
 van Damme, Izaak 187, 212
 Dahlgren 78, 93

 Davids, W. 152
 Desfontaines 225
 Desmaret 78, 188, 233
 Desoff 153, 179, 182, 189, 205, 226, 257
 Devrient, Eduard 60, 61, 109, 140, 218,
 226, 237, 292
 van Diest, Pieter (Petrus Diesthenius,
 Peter Dorland) 149
 Diodorus 225
 Disseldorp, Johan 34
 Donnet, F. 53
 van Dorp, Frederik 31
 van Dordt, Augustijn 57
 Dorer, Edmund 163, 172, 260, 292
 Dousa 144
 Ducat (von Calcar), Henrich 59, 60
 Duim, Frederik 238
 Duim, Izaak 28
 Dullaart, J. 37, 158, 159, 178, 211
 Duym, Jacob 28
 van Duyse, F. 293
 van Duyse, Prudens 6, 57, 59, 292

 van Effen, Justus 49
 Ehrenberg, Richard 70
 Ekhof, Conrad 190
 Elenson, Andreas 120, 165, 177, 191, 207,
 219, 233, 239
 den Elger, W. 115
 Elias, J. 126
 Elias, M. 49
 Emmerich, Arnold 31, 86
 de Enciso, D. J. 37
 Endepols, A. J. E. 12, 293
 Engelbreght, Simon 188
 Ennen 132
 Erkmann-Chatrian 264
 l'Ermite, Tristan 206
 Ernst, Erzherzog 12
 van Es, Johannes 33, 35
 van Even, Edward 10
 van Ewijk, Johanna 31, 83

 Faassen, Rosier 264
 Fabricius, Andreas 148
 von Fallersleben, Hoffmann 4, 57, 145,
 148 (s. auch unter Hoffmann)
 Farinelli 256—258
 Feind, Bart. 107, 238
 Felix, Frau 215, 218
 Ferdinand Albrecht I., Herzog von
 Braunschweig 156, 164, 168, 189, 191
 207, 223
 Ferdinand III., römischer Kaiser 72
 Fino, Salomon 28, 31, 34, 74, 83
 Figueroa di Cordoba, Gebr. Diego und
 José 128
 Flemming, W. 138—140, 148

- Fokkens, M. 117, 233, 245, 258
 Focquenbroch, W. G. 37
 Förtsch 227, 236
 Fonteyn, Barend 206
 van Fornenbergh, Benjamin 91
 van Fornenbergh, Dorothea 91
 van Fornenbergh, Jan Baptista 20, 21,
 28, 30, 34, 57, 70, 74, 75—79, 80, 81,
 83, 84—89, 91, 92, 95, 101, 103, 104,
 108, 115, 119, 122, 126, 133, 135—138,
 141, 142, 162, 167, 208, 210, 223, 237,
 248—250, 252, 267, 268
 van Fornenbergh, Johanna 85
 van Fornenbergh, Renacelis 83
 van Fornenbergh, Susanna 91
 Forster, Georg 50, 293
 Forzano, G. 117
 Franck, J. W. 100, 120
 Fransen, J. 23, 35, 293
 Fredericks 96, 293
 Friedrich, M. 215, 218
 Friedrich, Erzbischof von Bremen 69
 Friedrich III., Herzog von Schleswig-
 Holstein 70—73
 Friedrich IV., König von Dänemark 34,
 105
 Fuller 168
 Funcke, Christian 186
 Fürstenau, Moritz 109, 120, 156, 160, 165,
 172, 179, 182, 183, 185, 187, 189, 293
 de Fuyter, Leonard 28, 37, 163, 211

 Gaedertz, K. Th. 87, 112, 127, 156, 157,
 184, 293
 Gärmers, H. S. 88
 van Gelijs, Pieter 119
 Genée, Richard 207, 209, 222, 293
 van Gennep, Jaspas 148, 149
 von Gersdorff, Wolfgang 58, 70—72, 82,
 86, 87, 171, 189, 293
 van Ghemen, Gouert 148
 Gilbert, G. 178, 225
 Gillet de la Tessonerie 145, 161, 178, 258
 Gleditscher 119
 Gnaphäus 22, 148
 Goedeke, Karl 146, 149, 293
 van der Goes, Hugo 13, 14
 von Goethe, Wolfgang 160
 González, B. 192
 de Gomez, Mad. 225
 Görres, F. 192
 Gotter, F. W. 128
 Gottsched, J. Chr. 65, 120, 122, 131, 133,
 145—147, 150, 151, 156, 183, 186,
 189, 190, 217, 220, 246, 247, 252, 255,
 259, 293
 Götz, Christian 119
 de Graef, Hendrik 37, 118, 178—180, 274

 Gramsbergen, M. 21, 127, 255
 Grantham, H. 125, 132, 248
 Green, John 20, 22, 63, 65, 159, 177, 207,
 263
 Greflinger, Georg 164—166, 168, 170,
 171, 173, 179, 211, 253, 257, 258, 261
 Gregor, Joseph 12, 293
 Gresbeck, H. 57
 Gretser, Jacob 148
 de Grieck, Claude 36, 53, 85, 220, 238,
 239, 246
 Grimm, Jakob 3
 Groen, Floris 18, 21, 33, 34, 116, 118,
 279, 280 (siehe auch unter Hendrix)
 de Groot, Gijsbert 174
 de Groot, Izaak 207, 211
 Grotius, Hugo 22, 25, 144
 Gryphius, Andreas 40, 127, 139, 140, 145,
 151, 159, 226, 253, 254, 255, 261, 262
 Gryphius, Christian 254
 Guarini 39
 Guarinonius, Hippolytus 64
 de Guevara, Luis Vélez 114, 237, 245,
 257
 Guiccardini 8

 Haak(e), J. K. 120, 165, 191, 219, 237—
 239, 249, 269, 277
 Hacke, C. W. 222
 Hagen, August 145
 Hagen, E. A. 142, 150, 156, 256, 293
 Hallmann 145, 152, 154
 van Halmael, H. 28, 37, 125, 248, 252
 van Halmael, H. jr. 18, 293
 Hampe, G. 62
 Hauptmann, Gerhart 117, 264
 Hauteroche 123, 260
 Harsdörffer 145, 172
 Haverkorn van Rijsewijk 33, 293
 Hebbel, Friedrich 192
 Hedwig Eleonora, Königin von Schweden
 82, 88, 99
 van Heemskerck, J. 38, 95, 96
 Heidenreich, D. E. 224, 226, 245, 254, 261
 Heine, Carl 79, 120, 128, 140, 151, 152,
 159, 160, 165, 178—180, 182, 187—
 191, 212, 213, 215, 220, 222—225, 232
 —234, 269, 270, 273, 277, 278, 279, 284,
 291, 293
 Heinrich von Neuss 148
 Heinsius, Daniel 144, 258
 Heitmüller, Ferdinand 58, 60, 81, 110,
 114, 115, 117, 131, 133, 141, 189, 259,
 293
 von Hellwald, Ferdinand 3, 18, 22, 30,
 32, 49, 57, 106, 293, 295
 Henslove 168
 Herdegen, J. 257

- Herder, J. G. 145
 Hermann, Max 3, 10—12, 16, 293
 Hermann von Salza 69
 Herodot 269
 Herz, E. 62, 63, 176, 184, 207, 233, 293
 van Heulen 37, 115
 Heijermans, H. 40
 Heynck, Dirk 37, 114, 189, 212
 Hintze 120
 Hilman, J. 193
 Hjärne, Urban 84
 Hoeksma, J. 292
 van der Hoeven, W. 37, 114
 Hoffmann, C. L. 191, 214, 215, 218, 219, 228, 230, 239
 Hoffmann 215
 Hoffmann von Fallersleben 4, 57, 145, 148 (siehe auch unter Fallersleben)
 Hoffmann, Paul Th. 95
 Hoflandt, Justus 40, 181, 270, 273, 275
 Holberg, Ludwig 244
 de Holst, Catharina Questiers 37, 238, 245 (siehe auch unter Questiers)
 Hooft, Pieter C. 18, 23, 24, 81, 82, 176, 193, 254
 van Hooft, Paulus 31, 34, 41, 45, 92, 144, 150
 van der Horst, Adriaan 264
 Houthaak, Dirk C. 28
 van Hoven, Jan 32, 33
 Huber 229, 230
 de Huybert van Cruymingen, P. A. 126
 Huygens, Constantin 144.
- Jacob, Martin 132
 Janetzky (Janzky) 165, 185, 223
 Jansz, Anthony 34
 Jellinghaus 244
 Jenois, I. 35, 109, 268
 Johann, Fürst von Anhalt-Zerbst 70
 Johann Sigismund, Kurfürst von Brandenburg 63
 Johanna, Prinzessin von Spanien 12
 Johannes, W. 119, 121, 255, 293
 Joliphus, Joris (George) 20, 65
 Jonckbloet, W. J. A. 4, 6, 9, 10, 14, 15, 25, 117, 294
 Jordaens, J. S. 2
 Jordaen, Jacobus 28
 Justinus 225
- Kahlandt 169, 190
 Kalbergen, Dirk 21, 28
 Kalbergen, Elisabeth 28
 Kalff, G. 5, 6, 25, 127, 294
 Kara Mustapha, türkischer Vesir 97
 Karl V. 12
 Karl, Landgraf von Hessen-Kassel 92
- Karl XI., König von Schweden 82, 89, 90, 98, 99
 Keimann, Christian 164, 171, 186, 239, 249
 Kemp, J. 214
 Kempe, Martin 253, 256
 Kempe, William 56
 Kite, Jeremias 76
 Klaerbout, J. 235, 245
 Klaj, Johann 258
 Knobloch, Benjamin 178, 212
 Koberstein 146
 Koch (Schauspieler in der Neuberschen Truppe) 229
 Köhler, Reinhold 185, 186, 236, 239
 Kohlhardt, M. 215, 218, 219, 248
 Kollewijn, R. A. 127, 145, 227, 254, 255, 294
 Koningh, Harmanus 28, 29, 31, 33, 39, 47, 86, 279, 280
 Kopf(f), Karl 180
 Kopp, W. 6
 Koppen, Martin 62
 Koppmann, K. 59, 70, 294
 Kormart, Christoph 119, 121, 138, 140, 184, 211, 226, 253, 255, 256, 261, 293
 Kossmann, E. F. 19, 21, 27, 30—35, 52, 53, 75, 76, 82—86, 88, 91, 92, 95, 96, 101—105, 107, 108, 116, 118, 137, 147, 159, 167, 168, 185, 193, 206, 208, 210, 213, 224, 227, 279, 280, 294
 van Kouwenhoven, Dieverina 224, 245
 Kralik-Winter 191
 Krins, H. 132
 Kronenberg, A. J. 29, 260, 294
 Krook, E. 37
 Kroon, Petronella 28
 Krul 82
 Kyd, Thomas 22, 52, 177, 212, 251
- Lacroix, Paul 96
 Lamberts-Hurrelbrinck, L. H. J. 124, 294
 Lancaster, H. C. 41
 Landau, M. 206
 Langendijk, Pieter 39, 115, 117, 122, 123, 125, 126, 130, 137, 252
 Lappenberg, J. M. 58, 59, 69, 70
 Laurenz (Lorenz) 215, 218, 219
 la Lause, Mr. 131
 Leemans, Victor 265
 de Leeuw, A. B. 28, 36, 40, 116, 122, 239, 246, 251, 252
 Lemmers, Jan 28
 Lennep, J. 24, 30, 73, 74
 Leopold, Erzherzog von Oesterreich, Statthalter der Niederlande 71—74, 267
 Lescaillje, Cath. 38

- Lescailje, Jacob 114, 115, 180, 194, 206,
 214, 273
 Lessing, G. E. 251
 Lijnslager, P. F. 50, 260
 de Lille, A. 123, 131, 132
 Lingelbach, D. 38, 118, 187, 188
 Litzmann, Berthold 120, 139, 152, 212,
 224, 234
 Lofday, Thomas 76
 Loffelt, A. C. 22, 221
 Logeman, H. 149
 Lohenstein 145, 151
 Lodewicx, Daniel 83
 van Loon, H. E. H. 38, 96, 125, 127, 130,
 294
 Lope de Vega Carpio 36, 37, 48, 124, 163,
 164, 171, 172, 182, 183, 211, 223, 226,
 227, 230, 245, 246, 256—258, 261, 292
 Lorenzin 229
 Lund, Zacharias 157
- Maas, Adriana 28
 Maassen, Johann 149
 Macropedius 148
 Magelotti, Graf Lorenzo 88
 Majowsky 51
 Magnon 118, 237, 245
 Malfait, Philip de Jonge 127
 Maler-Müller 192
 van Malsem, Thomas 28, 47
 van Mander, Karel 13
 Marcell, Mr. 131
 van der Marck, J. 193, 280, 296
 Maria Aemilia, Fürstin von Hessen-
 Kassel 91
 Maria von Medici 12
 Marivaux 250
 Marlow, Christopher 22
 Martin, Ernst 294
 Massinger, Ph. 159
 Matsen 120
 Mauricius, J. J. 106, 108, 110—112, 129,
 131, 132, 228
 Meerhuysen, Jan P. (Jan Tamboer) 28, 78
 Meissner, Johann 61, 100, 120, 157, 159,
 160, 189, 226, 227, 236, 237—239, 294
 Mengelberg, Rudolf 1
 Mentzel, E. 62, 63, 68, 75, 109, 128, 163,
 165, 182, 189, 190, 237, 239, 244, 270,
 294
 Mercier 50
 Merlo 132
 van der Meulen, J. 237, 245
 Meyer, Conr. 188
 Meyer, Eduard 90
 Meyer (Meijer), Herman 34
 Meyer (Meijer), Lod. 29, 38, 124, 224, 229,
 256, 257, 260, 261
- Mikkulk, Mr. 131
 Minor, Jacob 148
 Möller, H. 88
 Molière, J. B. 38, 39, 96, 116, 123, 125—
 127, 129, 130, 153, 294
 Moltzer, H. E. 22, 147, 167, 294
 Montalvan 37, 183
 Montfleury 38, 127, 128, 224, 246
 Morhof, Daniel 144, 168
 Moreto 37, 226
 Moritz, Prinz von Nassau-Oranien 11, 12,
 20, 23, 63
 Moser, Ernst 99
 Mühlport 145
 Müller, Joh. 148, 149
 Müller, Joseph Ferdinand (Harlekin) 215,
 218, 219
 Muller, F. 244
 Mundt 180
- Neuber, J. G. 215, 218, 219, 229, 246, 248
 Neuberin, Caroline 66, 115, 116, 122, 123,
 126, 133, 151, 155, 156, 218, 220, 227,
 229, 230, 234, 244, 246—252
 Nicolini 133
 Niessen, Carl 12, 15, 20, 21, 41, 62, 65, 91,
 93, 101—103, 117, 139, 142, 143, 148,
 149, 171, 172, 176, 213, 235, 294
 van Nieuwelant 238
 Nomsz, Johan 96, 208
 Noozeman, Adriana 28, 33
 Noozemann, Gillis (Jillis) 21, 29, 31, 74,
 77, 83, 85, 86, 90, 92, 96, 100, 126, 136,
 137
 Noozeman, Jacobus 104
 Noozeman, Jan 28, 31, 96, 100, 101, 103
 —106, 108, 110, 112, 136, 141
 Noozeman- van Fornenbergh, Maria 31,
 92, 103, 136
 Norrenberg, P. 148, 149
 Nuth, Franz Anton 270
- von Oettingen 164
 Ogier, Barbara 126
 Ogier, Willem 53, 96, 97
 Oldenbarneveldt 25
 Olearius, Adam 96
 Opitz, Martin 144, 145, 253
 d'Ouville 252, 260
 Overskou, Th. 79, 105—108, 170, 210,
 294
- Palensteyn, J. 237, 245
 van de Panne, N. C. 38, 294
 Pallavicini 118
 van der Palts, Abraham 35, 110
 van der Palts, A. 123, 131—132
 van der Palts, Jan 35, 110

- van der Palts, P. 132
 Parker, Triael 21, 28, 30, 74, 77, 83, 85
 Pauls, E. 100
 Paul(sen), Carl Andreas 120, 128, 156,
 162, 172, 173, 179, 182, 188, 189, 191,
 210—212, 220, 234
 Payne, John 20, 21
 Pedel, William 20
 Peet, Nathan 76
 Pels, Andr. 29, 38, 124, 223, 257, 260
 Penton, Fabian 62
 Percy, H. 117
 Perera, Emanuel 34, 90, 101, 103—105,
 118 (Parera)
 Perera, Frau 101
 Peter der Grosse, Zar von Russland 120
 Peters 152, 294
 Petit, Maria 28
 Peys, Adriaen 53, 96, 118, 279, 280
 Philipp der Schöne 7
 Philipp V. von Spanien 12, 26, 72
 Pierson, Pauwels 28
 Plautius, Titus M. 23, 119, 187, 212
 Ploegh, Pieter 34, 92, 100
 Plümicke, C. M. 63, 105, 109, 294
 Pluymer, Jan 118, 126
 Poisson, R. 124
 van de Poll, Joan 273
 Popeliers, H. 6
 Posch 215, 218, 219
 Postel 79, 157, 162, 236
 de Potter, Frans 53, 173, 193, 293
 van Praag, J. A. 36, 37, 48, 96, 114, 115,
 125, 126, 152, 153, 159, 161, 163, 173,
 179, 188, 225, 227, 228, 238, 239, 258,
 260
 Pradon 248
 de Prun, Peter 62
 Pudsie, Edward 20, 21
 Puibusque 152, 153
 Punt, Jan 28, 47
 van Puyvelde, L. 5, 294

 Quast, Pieter 16
 Questiers de Holst, Cath. 37, 238, 245
 (siehe auch unter de Holst)
 Quinault 38, 118, 126, 178, 179, 187, 188,
 211, 212, 250, 252
 de Quintane, Anna Catharina, verh. van
 Rijndorp 31, 104, 108 (siehe auch unter
 Rijndorp)

 Raaf 149
 Rademin 180, 182
 Rahbek 170
 Rambach 172
 Raupach 192, 193
 Redeman, Maria 35

 von Reden-Esbeck, Frh. 123, 218, 221,
 247, 248, 250, 251, 294
 Regnard 115
 Reichard 190
 Renate von Lothringen 148
 Reynolds, Robert 20, 21, 63, 222, 223
 Riccoboni, Louis 43, 64, 65, 146, 294
 Richey 161
 Richter, A. 95, 96, 97
 Richter, Werner 120, 151, 153, 156—161,
 171—173, 182, 185, 187—189, 212,
 222, 224, 227, 237, 263, 277, 294
 Riedel, E. 59, 75, 164
 Ries(e) 165, 169, 190, 223
 Rijk, F. 38, 128, 259, 261
 van Rijndorp, Anna geb. de Quintane 31,
 104, 108 (siehe unter auch Quintane)
 van Rijndorp—Noozeman, Anna 31, 35,
 100, 101, 104, 105, 108, 109, 268
 van Rijndorp—Maes, Maria 35, 110
 van Rijndorp, Jacob 28—31, 33, 52, 83,
 100, 101, 103, 104—109, 110, 112, 116,
 122, 130, 133, 135, 136, 139, 141, 159,
 162, 193, 222, 224, 239, 248, 268, 279,
 280, 284
 van Rijsewijk, Pieter Haverkorn 33, 34
 (siehe auch unter Haverkorn)
 Rizo, P. Martin 183
 Rist, Johann 79—85, 127, 138, 140, 144,
 295
 Rodenburg, Th. 22, 36, 161, 183, 211, 227
 Roe, William 20, 21, 76
 Roemer-Visscher 25
 Roelandt, H. 183, 184, 211, 256
 Roersch, Alphonse 149
 Rojas Zorillo, Francisco 185
 Roose, Max 53
 la Rose, Claude, Sieur de Rosimond 96,
 124
 Rotrou 85, 257, 258, 261
 Rowley, William 220
 Rumpf, niederl. Resident 92
 Ruyter, William P. 21, 28, 33
 Rymers, P. H. 194

 Sachs, Hans 96
 Salzsieder 165, 169, 190, 223, 224
 Sammers, Jacob 28, 31, 33, 34, 92, 94—
 101, 133, 135, 136, 268
 Santstra, A. 132
 Santstra, H. 132
 Sauer, A. 100
 Saxfield (Sackville), Thomas 20, 56, 63
 Scarron 120, 124, 153, 226, 246, 259, 261
 von Schack, A. F. Graf 128, 152, 153,
 206, 226, 295
 Schaeffer, Ad. 128, 161, 163, 171, 183,
 223, 226, 237, 257, 295

- von Schevichaven, H. D. J. 31, 33, 34, 295
 Schiller (Schauspieler in Veltens Truppe) 165, 169, 190, 223, 224
 von Schiller, Friedrich 25
 Schilling 209, 212
 Schlager, J. E. 60, 61
 Schlesinger, Maximilian 218
 Schlösser, R. 66, 117, 122, 125, 128, 131, 256, 258, 260
 Schneider, Lina 57, 295
 Schneider, Louis 142
 Schön, Th. 184
 Schönemann, Fr. 133, 251
 Schönle, Gustav 145, 254
 Schönwerth, Rudolf 22, 177, 178, 295
 Schonaeus 22, 148, 239, 249, 252
 Schotel, J. 6, 11
 Schottuel, Edward 76
 Schoute, J. 44
 Schouwenbergh 37, 78, 85, 113, 161, 211
 Schröder, Gerrit 101, 132 (als Geraerd Schrooder 92)
 Schröder, Johann Fr. 132, 268
 Schröder (Ratsherr in Danzig) 156, 172, 187, 259
 Schröder, Richard 69, 295
 Schütze, J. Fr. 95, 98, 110, 131, 142, 164, 207, 295
 Schubart (Schauspieler in Veltens Truppe) 165, 169, 190, 223, 224
 Schubartin 190, 223
 Schwarzenberg, Graf 63
 Schwering, Julius 30, 32, 33, 55, 57—59, 61—66, 75, 95, 104, 109, 110, 114—118, 121, 122, 125, 128, 145, 146, 152, 153, 157, 161, 165, 171, 184, 188, 192, 222, 226, 233, 236, 251, 256—258, 295
 Schwertner, M. 170
 Scipion 124
 Scriverius 144
 Scudery 85
 Seneca 23, 25, 26, 144, 184, 214, 220, 238, 245
 Serwouters, J. 53, 84, 236, 237, 245
 Seuffert 191, 192
 von Sevelenberg 183
 Seyler 191
 Shakespeare, William 19, 21, 22, 27, 100, 117, 127, 157, 159, 167, 171, 184—187, 207, 209—212, 236, 253, 292, 294, 296
 Siceram (Syceram), Everaert 52, 177
 de Sille 22
 Simons, L. 295
 Simrock, 191
 Six, Joan 213
 Snellaert, F. A. 53
 Snoek 51
 Soet, Jan 21, 206, 222 (siehe auch unter Zoet)
 Sophie, Prinzessin von Schleswig-Holstein 70
 van Sorgen, W. E. F. A. 22, 33, 295
 Sossa, G. E. 194
 Spatzier, Anthony 29, 35, 107, 109, 110, 111, 113, 121, 122, 132, 133, 135, 139, 141, 143, 172, 193, 248, 249, 252, 268
 Spencer, John 20, 21, 63, 222
 Spieghel, Laurenz 25
 Starck 165, 169, 223
 Starter 24, 251, 252
 Stecher, S. J. 9, 295
 Sten, Jan 2
 Sterck, Christian (Christianus Ischyrius) 149
 Sterck, J. F. M. 30, 41, 43, 45, 142, 296
 Stieffel 258
 Stiehl, C. 87
 Stieler, Caspar 177, 178, 211, 261 (als Stiller 157, 171, 176)
 Stijl, Simon 28
 Stoll, J. G. 110, 113, 122, 220, 277, 279
 van der Straeten, E. 57, 59, 192, 193, 295
 Striegel 215, 218
 Strohbach, Michiel 28
 Stromer, Ph. L. 269
 Sybant, A. 21, 28, 74, 167, 185—187, 211
 Tasso 118
 de Tassulo, Pilati 43
 Teniers d. J., D. 2
 Terenz 144
 Theer 62
 van Thil, Adriaan 281
 van Thil, Juffrouw 33
 Thomae, Hieronymus 167, 253, 261
 Tieck, Ludwig 171, 207
 Tittmann, J. 206, 207, 295
 van Tongeren, Adriana 33
 van Tongerlo, Cornelis 296
 Tourneurs, Cyril 22
 Trautmann, Karl 62, 94, 178, 182
 Treu (Drey), M. D. 79, 156, 157, 158—160, 162, 164, 168, 177—179, 183—185, 210, 211
 Tromp (Admiral) 73
 Tschirch, Fritz 160
 Türpe 229
 Tzschimmer 160
 von Uffenbach, Zacharias C. 48, 295
 Uhlich, A. G. 122, 131, 189, 251, 252, 258—261, 293
 Unkraut, Melinsz (von Harlingen) 59, 60
 van der Veer, Cornelia 181, 273

- van der Velde 265
 van Velsen, B. 31, 34, 76—78, 83, 117, 143, 233, 267
 Velten, Cath. Elisabeth 165, 169, 190, 206, 223, 224, 234, 245
 Velten, Johannes 79, 114, 120, 128, 133, 139, 140, 151, 152, 155, 156, 159, 160, 162, 164—166, 168—170, 177, 179, 180, 182, 186—192, 205—207, 210, 212—214, 219, 220, 222—225, 227, 228, 234, 235, 239, 245—247, 249, 254, 255, 269, 276, 277, 279, 280, 293
 Velthuis, K. R. 33, 34, 295
 Verbiest, Hendrik 28, 85, 210
 Verley, Jacobus 93, 267
 Verley, J. 93
 Verschuring, H. 44
 Villaviciosa 37
 Vincent, IJsbrand 38, 124, 128, 225, 245
 Vinck, J. 85, 224
 de Virues, Cristoval 225
 Visscher, Klaas J. 41
 Vlacq, Adriaan 90, 208
 de Vlaming-van Outshoorn, Wendela 181
 van Vloten, J. S. 4, 6, 25, 38, 115, 116, 123, 124, 206, 208, 220, 221, 222, 233, 234, 239, 295
 de Vogel, Scipio 93, 267
 Vol 145
 van den Vondel, Joost 18, 24—27, 30, 39, 45, 53, 73, 74, 107, 116, 125, 130, 144—146, 150, 157—161, 211, 226, 238, 245, 246, 254—256, 260—263, 265, 292
 Voordagh, J. 225
 Vos, Izaak 21, 22, 28, 36, 89, 107, 124, 167, 171—173, 176, 208, 209, 211, 221, 256
 Vos, Jan 21, 26, 27, 36, 43, 45, 67, 78, 129, 146, 155, 167—171, 193, 206, 211, 213, 214, 219, 224, 239, 244, 254, 295, 296
 Walch, J. L. 25, 28
 Wallerotty, 128, 163, 165, 180, 182, 190, 191, 205, 237, 244, 257, 270
 Waltes, M. 34
 Wattier Ziesenis 51
 Weise, Christian 140, 142, 183, 184, 186, 211, 239, 258, 262
 Werner, R. M. 191
 Westerbaen 145
 Westermann, H. 88
 Wettengang, Heinrich 150
 Wezell 237
 Widgery 177
 Wieselgren, O. 84
 Wijbrands, C. N. 4, 30, 41, 45, 57, 85, 256, 257, 295
 de Wijze, Joris 37, 84, 223, 245
 Wilhelm, Herzog von Bayern 148
 Willem II., Prinz von Oranien 75, 76
 Wimpheing 148
 a Winghe, Jodokus 9
 te Winkel, Jan 4, 6, 25, 36, 119, 125, 128, 152, 161, 173, 183, 206, 223, 226, 228, 296
 de Witt, Jean 92
 Wittbier, Georg 62
 Wolf-Ferrari, E. 117
 Wolff, Hermann 59, 60
 Wolter, J. 101, 132
 Wood, John 20
 Wormbssen, Tilman 92
 Worp, J. A. 4—6, 15, 21—23, 25, 30, 34, 35, 37, 41, 42—44, 45, 52, 60, 61, 70, 75, 82, 83, 85, 96, 98, 101, 110, 113—119, 124—127, 130, 132, 136, 142, 145, 146, 152, 157, 160, 161, 167, 168, 173, 176—178, 183—185, 192, 193, 206, 207, 210, 220, 221, 224, 225, 227, 233—235, 238, 251, 258, 263, 270, 275, 276, 296
 Wrangel, 78, 92, 93, 296
 Wulff, Andreas J. 34, 79, 210
 Wustmann 156
 Zeemann, Nikolaus 207
 von Zesen, Philipp 45
 van Zevecote, J. 53, 129
 Zimmermann, Paul 120, 156, 164, 169, 177, 190, 223, 224
 van Zjermmez (Germez), A. K. 28, 257, 258, 261
 Zoet, Jan 21, 206, 222 (siehe auch unter Soet)
 Zucker, Paul 139
 Zweerts, Ph. 225