

Der Untergang des Niederländischen Volksliedes

H. F. WIRTH

 Springer

**Der Untergang
des Niederländischen Volksliedes**

Der Untergang

des

Niederländischen Volksliedes

VON

Dr. H. F. WIRTH

MIT BEILAGEN



Springer-Science+Business Media, B.V.

1911

ISBN 978-94-017-6439-1 ISBN 978-94-017-6559-6 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-017-6559-6

Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1911

N. V. DRUKKERIJ V/H KOCH & KNUTTEL — GOUDA

VORWORT.

Es gibt in Deutschland eine niederländische Legende, eine traditionelle Vorstellung der kulturellen Vergangenheit und Gegenwart Niederlands, die nicht nur der Privatbesitz breiterer Laienkreise ist, sondern auch in der wissenschaftlicheren Welt noch immer sich ihres Daseins erfreut. Niederland oder „Holland“ — wie es die Überlieferung mit geschichtlicher Berechtigung, *pars pro toto*, nennt — gilt als ein Land von typisch-nationalem Charakter, in dem sich die volkstümliche Eigenart auf dem Gebiet des nationalen Kulturlebens ganz unversehrt erhalten haben soll. Für die Laienkreise verkörpert sich diese Vorstellung sogar in den Holzschuhen und Pumphosen, womit man sich jeden echten Holländer ausgestattet denkt.

Dieser Umstand nun ist darauf zurückzuführen, dass die deutsche Wissenschaft im allgemeinen nie versucht hat, direkt in die kulturellen Verhältnisse des Nachbarlandes einzudringen, sondern sich meistens nur auf die niederländischen Darstellungen verlassen hat. Nicht nur dass die Arbeit eines deutschen Forschers, *Hoffmann von Fallersleben*, der durch längeren Aufenthalt im Lande und eingehende Untersuchungen zu ganz entgegengesetzten Resultaten gelangt war, unbeachtet blieb, noch mehr: die erste Erkenntnis der wirklichen Sachlage in Niederland selbst, das inhaltschwere Geständnis *Jonckbloets*¹⁾, die ganze niederländische Dichtung sei immer ein „Treibhausgewächs“ gewesen, fand in Deutschland energischen Widerspruch bei Forschern, die sich mit der niederländischen Kulturgeschichte eingehender befasst hatten.²⁾

Derselbe Bann einer grossen wirtschaftlichen Vergangenheit, der die niederländischen Anschauungen noch immer fesselt, hält auch die deutschen umfangen.

Noch immer betrachtet man „Holland“ im zauberhaften Licht des

1) *W. J. A. Jonckbloet*: *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. 1885. II, S. 11.

2) *Karl Menne*: *Die Entwicklung der Niederländer zur Nation*. 1903. S. 84. (*Angewandte Geographie* I. Serie, Heft 6):

Den höchsten Flug nahm die niederländische Literatur in *Joost van den Vondel*, Niederlands grösstem Dichter. — Durch ihn wird genugsam *Jonckbloets* einseitige Behauptung von der poetischen Treibhauspflanze der Niederlande wiederlegt.

Vgl. auch S. 82.

„goldenen Zeitalters“: es ist ein plantastisches Bild, wie aus der Zauberalaterne, worin der abstrakteste Humanismus mit dem plastischen und realistischen Volksleben zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt, und die Dichter Vondel und Cats zu dem Inbegriff der volkstümlichen Kunst werden, wie etwa Frans Hals, Jan Steen, Teniers, Vermeer u. A. auf dem Gebiete der Malerei.

Es ist dies ein ganz einzig dastehendes Beispiel der suggestiven Wirkung einer geschichtlichen Vergangenheit. Diese Vergangenheit, diese Grösse war bisher das Verhängnis des niederländischen Volkes. Um jeden Preis hat man die Traditionen des „goldenen Zeitalters“ zu erhalten versucht. Der schlimmste Lokalpatriotismus wurde dadurch gezüchtet: aus Vondel wurde ein Shakespeare, aus Bilderdijk ein Goethe gemacht und alles Niederländische wurde verherrlicht, um nur ja nicht hinter anderen Nationen (besonders Deutschland) zurückzubleiben. Dadurch wurde jede nationale Wiedergeburt, jede neue Belebung stets im Keime erstickt und ihr jede Lebensmöglichkeit genommen.

Eine Kultur, die im Humanismus stecken geblieben war: diesen Eindruck — sagt K o s s m a n n ¹⁾ — machte Niederland auf die Deutschen am Anfange des 19. Jahrhunderts.

Wohl kaum ward ein Glaubenssatz zu solch einer hohlen Form wie in Niederland die Bewunderung für die humanistischen Dichter des 17. Jahrhunderts. Grade hier zeigt sich noch, wie stark die Nachwirkung dieser Vergangenheit ist, dass zwar die Oligarchie einer städtischen Patrizierclique im politischen Leben verschwand, aber auf kulturellem Gebiete noch immer vorherrschend blieb. Aus Furcht, „ungebildet“ zu erscheinen, stimmt jeder, der zu den „gebildeten“ Kreisen gehören will, in die Bewunderung für jene Dichtung ein, obgleich keiner im Stande ist, sich daran zu erwärmen, und besonders die Jugend in den Schulen mit leerem Herzen dabei ausgeht. Und grade in diesem konventionellen Glauben zeigt der Niederländer, der sich gelegentlich gerne über die barbarische Stufe des Nationalismus erhaben wähnt, seinen starken patriotischen Sinn, indem er meint, die Verehrung der politisch-wirtschaftlichen Ruhmeszeit seines Landes notwendig auf die gleichzeitige literarische Periode ausdehnen zu müssen.

In den letzten Jahrzehnten aber zeigte sich ein leises Schwanken in dem von den Vätern überlieferten Glauben, schien es, als dämmerte schon die Erkenntnis der nationalen Verarmung vor den Augen einzelner Suchenden auf. Es wurden Stimmen laut, die der jahrhundertelangen Herrschaft der bürgerlichen Poesie offen den Gehorsam und den Glauben kündigten.

1) E. F. K o s s m a n n: Holland und Deutschland. 1901. S. 32.

Nicht direkt von aussen kam die Anregung zu dieser Umwälzung. Der Deutsche verkennt den niederländischen Charakter sehr, wenn er annimmt, ihn unmittelbar beeinflussen und bestimmen zu können. Eine jahrhundertelange Trennungszeit liegt zwischen beiden: in dem Niederländer ist die Erinnerung an eine soziale Anciennität und kulturelle Überlegenheit noch zu lebendig. Sogar die Arbeit eines Deutschen, der im Lande heimisch geworden war, die Tätigkeit Hoffmanns von Fallersleben blieb vorläufig scheinbar ohne Einfluss, ohne Nachwirkung, obwohl er sich rühmen konnte, dass der echtste „Holländer“ und zugleich der grösste Deutschenhasser, der Dichter Bilderdijk, von ihm gesagt hatte, „obschon er ein Mof ist, so mag ich ihn doch wohl leiden“¹⁾, und er von ihm sogar zum Abschied in bezug auf seine Tätigkeit die Widmung erhielt:

En wie de vaderlandsche taal
 Voor wanspraak stelt en klaterpraal,
 Of wien de aaloude Biederkeit
 In 't Duitsche hart besloten leit:
 Dien bied ik willig hart en hand
 Ter eer' van 't oude Vaderland.

(1821)²⁾

und ihm der gefeierte Redner Jan Hendrik van der Palm zum Andenken schrieb:

„Zonder geestdrift werd nooit iets groots verrigt. Zij alleen komt hinder- nissen te boven, die zonder haar zelfs door vlijt en volharding niet te overwinnen zijn. Ga dan voort Hoffman, in de schoone taak, die gij op u naamt, met diezelfde edele geestdrift, die u de achting en liefde der brave Nederlanders verzekerd heeft.“³⁾

Es gehörte eine grosse Selbstüberwindung dazu, von dem hohen Piedestal herunterzusteigen, nachdem man allmählich zu der Entdeckung gekommen, dass schon zwei Jahrhunderte verstrichen waren, seit man den hohen Posten eingenommen hatte.

Denn Bilderdijk glaubte noch felsenfest an die Überlegenheit der niederländischen Sprache und Dichtung und spricht noch i. J. 1808 von Deutschland als „het domst en geestloost land“ und von „Schillers drekhoop bij 't goud van Sophokles“. 4) Zu dieser Zeit aber besass Deutsch-

1) H. Hoffmann von Fallersleben: Loverkens. Horae Belgicae, Pars VIII. 1852. Vorrede, S. III.

2) Hoffmann von Fallersleben: Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinne- rungen. 1868. S. 284.

3) ibidem. S. 287.

4) J. W. Bilderdijk: Mijn Buitenverblijf. (Dichtwerken. 1859). Deel XII. S. 104, 105.

land schon eine Goethesche Lyrik, wuchs ein Dichter wie Eichendorff heran, und zeugte „Des Knaben Wunderhorn“ (1806) von der Sehnsucht nach der ursprünglichen eigenen Volkskunst, die in den höheren Schichten der Gesellschaft erwacht war.

In welchem traurigen Widerspruch steht der rhetorische Schwulst von Bilderdijks Dichtungen und ihr verdünnter Humanismus zu diesem Reichtum. An der chinesischen Mauer, mit der sich „Holland“ im 18. Jahrhundert umgeben hatte, fluteten die Geistesströmungen Deutschlands ohne tiefere Berührung vorbei. Von den Problemen der Sturm- und Drangperiode, der Aufklärung, der Romantik blieb die niederländische Kultur dem inneren Wesen nach unberührt.

Während in Deutschland die Verjüngung, die Wiedergeburt des Landes sich vollzog, verharrte Niederland in öder geistloser Stagnation. Die Oligarchie der Patrizier hatte die Revolution doch nicht ganz hinweggefegt. Zwischen ihnen und dem Volk bestand nach wie vor dieselbe Kluft, ihre Kultur war dieselbe internationale wie die des 17. Jahrhunderts. Und deshalb regte sich nichts im Volke: es blieb alles öde und totenstill.

So wird die Klage, die Hoffmann, nachdem dreissig Jahre ins Land gegangen waren, erhebt, begreiflich:

„Wie ganz anders hätte sich die Nationalliteratur dort zu Lande gestaltet, wenn die altniederländische volkstümliche Poesie als Muster und leitender Grundsatz betrachtet worden wäre, wenn sie die poetischen Geister angeregt und belebt hätte! Die heutige Poesie huldigt noch immer jener Geschmacksrichtung aus den Zeiten der französischen Ludwige, sie hat noch immer jenen fremdartigen Zuschnitt in ihren Formen beibehalten, sowie jene prosaische Anschauungs- und jene gelehrte Ausdrucksweise und bleibt dadurch dem Gemüthe des Volkes ebenso fern, wie die Vergangenheit der Gegenwart, und oft ebenso unverständlich, wie das Ausland dem Vaterlande.“ (1851).

Langsam aber bereitete sich auch in Niederland der Umschwung vor: auf unsichtbarem Wege sollte er kommen.

Es war die deutsche Wissenschaft, die Arbeit der Gebrüder Grimm und ihrer Nachfolger, die das Studium des Mittelalters auch hier entfachte. Das allmähliche Bekanntwerden einer früheren nationaleren Kultur rief Empfindungen wach, die mit der Verehrung des sanktionierten „goldenen Zeitalters“ in Konflikt gerieten. Aber immer war dieser Vorgang noch ein unbewusster. Er offenbarte sich in jener akademischen Welt, die bisher der treueste Hüter des heiligen Glaubens gewesen war und ihn „ex cathedra“ stets verkündigt hatte. Am bezeichnendsten ist Jonckbloets bereits zitierte Äusserung über die Poesie in Niederland. Noch schärfer aber ist sein Urteil über das goldene Zeitalter. Die Stelle heisst:

„Allmählich trennen sich unsere Republikaner in Patrizier und Plebejer. Die ersteren waren sich Alles in Allem und strebten in bezug auf die Literatur ganz eigenen Zielen nach. Sie waren die Nachkommen jener Renaissancisten und setzten ihre Richtung fort. Anstatt sich der eigenartigen, selbstverständlichen Volksentwicklung anzuschliessen und sie so weiter auszubilden, zu veredeln, rümpften die Humanisten davor ihre Nasen. Sie hatten bessere und anständigere Vorlagen: die Schriften der Antike, die sie nicht nur zur Kultivierung des Geschmackes, sondern durchweg zu sklavischer Nachahmung verwendeten.“ 1)

Ja, er verstieg sich sogar noch zu dem Satze: „Hooft mag steif, vornehm und nicht selten maniert sein, aber Vondels Poesie schreitet auch nur allzu häufig auf hohen Stelzen einher, in einem Gewand von gleissendem Flittergold. Dies bezieht sich nicht minder auf beider Prosa.“ 2)

Eine solche Ketzerei war in den akademischen Kreisen noch nie verkündigt worden: sie war auch so entsetzlich, dass sie vollständig überhört wurde.

Der Anfang war aber gemacht, und es sollte sich nun weiter Stein für Stein aus dem alten Bau lösen.

Der Leidener Literarhistoriker Gerard Kalf erkante schon in seinem ersten Werke an, dass die niederländische Literatur 3) unbeliebt und auch den Gebildeten unbekannt sei. Er weist darauf hin, welche Kraft bei anderen Völkern die nationale Literatur ist und zitiert Attinghausens Worte aus „Wilhelm Tell“:

Ans Vaterland, ans theure, schliess' dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen:
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft. 4)

Er fordert auf zur Pflege der vaterländischen Dichtung, aber er sieht nicht, dass grade deshalb den breiteren Kreisen jene Dichtung so unbekannt und unbeliebt ist, weil sie sich weder ans Vaterland anschloss, noch in ihm wurzelte. Später, wenn er den Verlauf der Sprachentwicklung erörtert, kommt er zu dem Schluss, dass das Neuniederländische im Vergleich mit der Sprache des 16. Jahrhunderts arm zu nennen sei und vieles an Plastik eingebüsst habe. Die Ursache aber untersucht er nicht.

So behauptet er z. B. von Cats, dass er mit Breeroo, Huygens die Rechte des Realismus in einer Kunst gehütet habe, die sonst vielleicht unter dem starken Einflusse Hoofts und Vondels sich zu weit vom Leben abgewandt hätte. 5)

1) Geschiedenis der Nederl. Letterkunde, III. S. 10.

2) ibidem. S. 16.

3) d. h. die Renaissanceperiode: Vondel, Hooft u.s.w.

4) Het Lied in de Middeleeuwen. 1884. S. 756, 757.

5) Studiën over Nederlandsche Dichters der zeventiende eeuw. 1901. S. 267.

Ja, noch mehr! In einer Studie über die Literatur des 16. Jahrhunderts sagt er: Vondel verkannte, besonders als Lyriker, den Volksgeist nicht, aber er hielt sich im allgemeinen zu ängstlich an die Bibel oder die Antike. Wie selten wendet er sich zu unseren Volksüberlieferungen, unserer Volkspoesie, unseren Volksmärchen. Gewiss, er ist auf seinem Wege hochgestiegen, er hat sehr wertvolle Dichtungen geschaffen; aber um wie vieles grösser würde der Kreis seiner Bewunderer im In- und Auslande gewesen sein, wenn er mehr Volksdichter und weniger Rhetoriker gewesen wäre. 1)

Aber kurz vorher nennt er Vondel noch einen nationalen Dichter der in seinem Volk wurzelte, ja der Inbegriff des ganzen Volkes, eine schöne Offenbarung des Volksgeistes sei. 2)

Und anderweitig (Literatuur en Tooneel) behauptet er von Breeroo, es hätte noch mehr aus ihm werden können, wenn er länger gelebt und sich wie Vondel dem Studium der Antike hätte widmen können.

Solcher Widersprüche liessen sich noch viel mehr ausfindig machen. Am stärksten zeigt sich das Schwanken der Auffassung in der Vorrede des „Liederenboek“, wo er sich über die immer mehr einreissende Zersplitterung im niederländischen Volke, die stets grösser werdende Differenzierung, die stets mehr fühlbare nationale Armut und den Verlust des Volkstums beklagt — wiederum ohne nach den Ursachen zu forschen.

Nichtsdesto weniger befinden sich in demselben Werk die unmöglichsten arkadischen „Minne“lieder der internationalen Renaissancedichtung des 17. Jahrhunderts und allerhand Klavierlieder, die dem Anschein nach die Gattung „im Volkston“ vertreten sollen. 3)

Seit die Wiedergeburt der Renaissancedichtung des 17. Jahrhunderts in der modernen Literatur, in der Bewegung der achtziger Jahre (der „Tachtigers“), nach kurzer Blüte versiegte, begann es in Niederland noch stärker zu gären.

Frederik van Eeden, einer der Hauptführer, kündigte seinen eigenen Brüdern die Fehde an. Aufsehen erregend war seine Abhandlung über „Woordkunst“, in der er mit sich und den anderen abrechnete und sich gestehen musste, dass in Niederland die Poesie tot sei; dass die ganze schöne Gegenwart und Vergangenheit eine gewaltige Selbsttäuschung, eine eitle Verblendung sei; dass, wenn ein wirklicher Dichter jetzt aufstände, der sänge, wie ihm der Schnabel gewachsen wäre, man ihn von der Türe fortjagen, und polizeilich würde festnehmen lassen. Er warf

1) Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde in de 16^{de} Eeuw. 1889. Bd. I, S. 183.

2) Studiën over Nederl. Dichters in de zeventiende Eeuw. S. 15.

3) Nederlandsch Volksliederenboek. Uitgave van de Maatschappij „Tot Nut van 't Algemeen“. 1897. S. V.

seinen Dichtbrüdern vor, dass ihr Schaffen in dem unfruchtbaren, selbstgenügsamen Egoismus einer Höhenkunst versandet sei, dass sie keine soziale Arbeit hervorgebracht hätten. ¹⁾

Aber auch er versucht nicht die Gründe aufzudecken. Und nach ihm kam Adama van Scheltema ebenfalls zu dem Schlusse, dass jene ganze kurze Literaturbewegung der „Achtziger“ nur eine noch grössere Öde hervorgerufen hätte und „dem Volk“ vollkommen ferngeblieben wäre. Aber auch er erklärt den Vorgang nicht, sondern überlässt dies dem Kulturhistoriker. ²⁾

Diese Gründe aufzudecken, die Ursachen ausfindig zu machen, durch welche die Volkskunst versiegte, soll die Aufgabe meiner Arbeit sein. Freilich wird von der niederländischen Legende, so wie sie in Niederland selbst und in Deutschland lebt, wenig übrig bleiben. Und es wird sich zeigen, dass dies ganze „Goldene Zeitalter“, diese Blüte der niederländischen Literatur, eigentlich gar nicht mehr „niederländisch“ ist, mit dem „Volke“ nichts mehr gemein hat; dass man es hier nur mit einer internationalen städtischen Höhenkunst zu tun hat, mit einer Modekunst, grossgezogen von emporgekommenen Parvenükreisen, die dadurch sich von ihrer geringeren Herkunft, von den niedrigen Volkskreisen zu emanzipieren suchten. Es wird sich zeigen, dass kaum ein Land so seine Eigenart, seine Individualität aufgegeben hat wie Niederland, dessen moderne Kultur zum Teile auch noch ganz international ist.

Aber trotz dieser jahrhundertelangen internationalen Bestrebungen einer unvolkstümlichen Höhenkunst wurde die urwüchsige Kraft der niederländischen Volksseele nicht gebrochen.

In der Tiefe zog sich der unterirdische Strom fort, unsichtbar und doch noch anwesend, wie die Erscheinung Sp e e n h o f s ³⁾ zeigt. In diesem „dichter-zanger“ lebt in unsrer Zeit der Geist der nordniederländischen nationalen Kunst aus der „goldenen Zeit“ der Haarlemer Maler- und Dichterkreise, wieder auf, wenn auch in weit bescheidenerem Masse. Die Erscheinung Sp e e n h o f s ist deshalb so besonders interessant, weil sie ganz unvermittelt dasteht, ohne aus irgend welchem Vorhergehenden abgeleitet werden zu können. Ziehen wir die Anlehnungen an den internationalen Couplet- und Chansonstil ab, der leider auch zum teile sein Schaffen beeinflusst und bedingt, so bleibt immer noch eine Fülle echt volkstümlichen, nationalen Empfindens übrig, die nicht in dem geringsten Zusammenhang steht mit dem Geist der modernen „niederländischen“ Poesie.

¹⁾ Frederik van Eeden: Over Woordkunst. (XXe Eeuw, VIII. Jaargang, 9e Aflevering).

²⁾ C. Adama van Scheltema: De Grondslagen eener nieuwe poëzie. 1907. S. 10—13.

³⁾ Von seinen „Liedjes en Wijzen“ erschienen fünf „bundels“ im Verlag von W. J. & L. Brusse, Rotterdam.

Allerdings betreibt *Speenhof* fast ausschliesslich das episch-dramatische Genre, und fehlt seiner Lyrik ein gewisses positives Element: denn er stellt in seinen Erzählungen, meistens nur die Schattenseiten des sozialen Lebens dar, von irgend welcher subjektiveren Äusserung (wie z. B. das Liebeslied) fehlt jede Spur. Aber unter diesen episch-lyrischen Erzählungen gibt es solche von ergreifender Schönheit: z. B. „de kleuters“. Nicht alle seine selbstgefundenen Weisen sind hervorragend, aber manche sind recht gut, wie die Melodie des rührenden Liedes: „het broekje van Jantje“. Und jedenfalls verdient die Tatsache, dass sie unglaublich schnell sich im Volk verbreiteten, schon grössere Beachtung. Das sie nicht volksläufig bleiben, ist nur auf den Umstand zurückzuführen, dass sie zu der Kategorie der *Zeitgedichte* gehören, keinen allgemeineren Stoff enthalten, und überdies nur die negative Seite gewisser sozialer Verhältnisse und Zustände zuviel betonen, meistens sogar in der *Karikaturform*.

Weniger Genre- und Tendenzdichter ist der südniederländische Dichter *René de Clercq*: seine kräftige, schlichte Sprache klingt wieder in eigenem Volkstone, in dem sich ein höherer dichterischer Wert, der *Speenhof* noch abgeht, offenbart. Angesichts solcher Tatsachen ist die Hoffnung auf eine Wiedergeburt der national-niederländischen Volkskunst kein eitler Traum, wengleich auch viele alte Traditionen überwunden werden und gar manches sich noch wird ändern müssen, bevor von einer national-niederländischen Kultur die Rede sein kann.

Das Zurückdrängen des internationalen holländischen Elementes aus seiner Vorherrschaft (die durch keine absolute politisch-wirtschaftliche Überlegenheit mehr berechtigt ist) und dessen Befruchtung durch das süd- und ostniederländische, durch das rein „dietsche“ Element ist die Aufgabe der Zukunft. Aber die Befruchtung durch das ostniederländische enthält die Annäherung an das grosse stammverwandte *deutsche* Volkselement. Denn „dietsch“ sind alle „die laghe landen bi der see — — lancx de Oostersche zee tot aen Dantzijck“, wie *Marnix von St. Aldegonde* in der Vorrede seiner Psalmdichtung (1580) noch erklärt.

Es ist an der Zeit, dass jene widersinnigen romanisierenden Tendenzen, deren politische Voraussetzung schon längst aufgehört hat zu existieren, Platz machen vor einer natürlicheren Entwicklung unsrer Kultur, die nur durch eine Annäherung an den Osten gedeihen kann. Dazu ist noch nicht mal jene vorbehaltlose Hingabe nötig, mit der die holländische Geistesaristokratie sich seit Jahrhunderten dem romanisierenden Internationalismus hinwarf.

Zum Schlusse: Meine Arbeit kann nur eine vorbereitende sein. Es war mir nicht möglich, das sehr zerstreute und noch teilweise unbearbeitete Material vollständig heranzuziehen. So viel ist aber jedenfalls verwertet

worden, als zu einer vergleichenden Übersicht erforderlich war. ¹⁾ Und schliesslich hat sich das Problem der Volksdichtung als Kulturproblem in den letzten Jahrzehnten um so vieles vertieft, dass eine erschöpfende Darstellung ausgeschlossen ist. Ebensowenig will meine Arbeit den Stoff schematisch, nach den Liedergattungen u. s. w. behandeln, sondern nur einige neue Gesichtspunkte hervorheben, die für das Gesamtproblem wichtig sein dürften.

Auch glaubte ich niederländische Texte und Abschnitte ohne weitere Vermittlung zum Abdruck bringen zu können. Wo das Niederdeutsche als selbstständige Literatursprache in Deutschland zur Geltung gelangt, darf man wohl dasselbe bei der niederländischen Schwestersprache voraussetzen.

¹⁾ Ich hoffe in späterer Zeit in einer „Geschichte des niederländischen Volksliedes“ (mit Notenbeilagen) das hier notwendig Übergangene nachholen zu können.

INHALT.

Vorwort. S. V—XIII.

Prinzipielles (Zum Begriff und Wesen des Volksliedes).
S. 1—21.

Das Problem der Kontinuität. S. 1—4. — Die „wereldaanschouwing“
als Grundlage des Volksliedes. S. 5—7. — Das geistliche Lied.
S. 8—13. — Die Differenzierung. S. 14—15. — Die innere und
äussere Form des Volksliedes. S. 16—21.

Die kulturellen Vorbedingungen. S. 22—37.

Die Rückständigkeit Hollands im Mittelalter. S. 22—23. — Die wirt-
schaftlichen Vorbedingungen Hollands. S. 24. — Die Weidewirtschaft.
S. 25—27. — Die Weidewirtschaft und die Stadt. S. 28. Die Stadt.
S. 29. — Die Niederlande als Austauschland. S. 29—30. — Die
Charakteristik der Weidewirtschaft. S. 31—32. — Charakteristik
der Handelsstadt und der Patrizier. S. 33—34. — Charakteristik
des Patriziers. S. 35—37.

Das Mittelalter. S. 37—85.

Das Fehlen des Minnesanges. S. 38—40. — Maerlant, die bürger-
liche Dichtung und die Volkspoesie. S. 41—48. — Patriziat und
Volk. S. 49—54. — Höhenkunst und Volkskunst: Hucbald. S. 55—56.
— Die polyphone germanische Volkskunst und ihre Tonarten.
S. 57—62. — Die Entstehung der polyphonen Tonkunst. S. 63—66. —
Die polyphone wälische Volkskunst und ihre Verbreitung. S. 67—72. —
Die „ars nova“. S. 73—74. — Die Volkskunst als Grundlage der
Höhenkunst. S. 74—75. — Volkskunst und Kirche. S. 76—78. —
Die „Rederijkers“ und die Volkskunst. S. 78—83. — Die Volkskunst
und ihre Gemeinschaft mit Deutschland. S. 83—85.

Das 16. Jahrhundert. S. 85—135.

Uebergewicht des städtischen Elementes. S. 85—88. — Stadt und Land. S. 89—90. — Die Rhetorikkammern und de Castelein. S. 91—93. — Des innere Problem der Renaissance. S. 94—96. — Die Volkskunst als Kulturform. S. 96—101. — Die Reformation. S. 101. — Die Psalmdichtung. S. 102—107. — Die politischen Voraussetzungen des Calvinismus. S. 108—111. — Der Calvinismus als Kulturproblem. S. 112—116. — Die calvinistische Psalmdichtung und Marnix. S. 117—119. — Die Trennung Deutschlands und Nederlands. S. 120. — Der Calvinismus und die Volkskunst. S. 121. — Die Rederijkersemigration. S. 122—123. — Die Aussichten der Volkskunst. S. 124—135.

Das „goldene Zeitalter“ und sein Ausgang. S. 136—264.

Amsterdam als Zentrale. S. 136—138. — Das Patriziat und Amsterdam. S. 139—142. — Die Feinde der Volkskunst. S. 143—144. — Die Lage der Volkskunst. S. 144—145. — Die arkadische Dichtung und die sexuelle Frage. S. 146—147. — Der moralische Wert der Patriziër. S. 148—157. — Cats als Inbegriff der Patriziermoral. S. 157—160. — Die Renaissancedichter und ihr Verhältnis zur Volkskunst: Hooft. S. 161—164. — Hooft und Huygens. S. 164—165. — Hooft und Vondel. S. 166. — Vondel. S. 166—171. — Die Veradligung. S. 171—173. — Der Calvinismus wider die städtische Kunst und wider die Volkskunst. S. 173—181. — Die Rederijkers und ihr Ausgang. S. 181—186. — Die letzten Volksdichter. S. 186—191. — Die Liedweise in der Höhenkunst, das Tanzlied. S. 191—195. — Der Niedergang. S. 196. — Das Zurücktreten des englischen Einflusses. S. 197—202. — Der Calvinismus wider die Kirchenmusik. S. 203—207. — Der Niedergang der nationalen Tonkunst. S. 207—211. — Die Internationalisierung der Kultur. S. 211—214. — Die Patrizierkultur in der Kritik des Auslandes. S. 215—219. — Die Stagnation. S. 220—222. — Ein Traum im Reichsmuseum. S. 223. — Ein verirrter Sonnenstrahl. S. 224—234. — Die Wirklichkeit. S. 235—236. — Das Tanzlied. S. 237—240. — Die Schäferdichtung und das geistliche Lied. S. 241—251. — Der Untergang der Volksliedweise. S. 251—255. — Die deutsche Bewegung. S. 254—255. — Die „Volkslieder“ der Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. S. 255—257. — Das Ende. S. 258—264.

Das 19. Jahrhundert. S. 265—303.

Die nationale Bewegung und der Begriff des Volksliedes. S. 265—283.

— Hoffmann von Fallersleben. S. 283—287. — Eine ehrliche Kritik. S. 287—290. — Die Fortsetzung der Volksliedbewegung. S. 291—294. — Die neo-calvinistische Bewegung. S. 295—297. — Das Ende der bürgerlichen Dichtung: Multatuli und die „Achtziger“. S. 298—299. — Die Gegenwart. S. 300—303.

A n h a n g (Auswahl der hier zitierten Lieder aus dem zweiten Bande: „Unveröffentlichte Lieder des 17. Jahrhunderts bis zum 19. Jahrhunderts.“) S. 305—332.

Q u e l l e n v e r z e i c h n i s : S. 333—354.

B e r i c h t i g u n g e n : 355—357.

PRINZIPIELLES

ZU DEM BEGRIFF UND WESEN DES VOLKSLIEDES.

Entsteht ein verschiedenes Mass der Bildung im Volke, so ist damit doch nicht auch eine ungleiche Art der Bildung verbunden. Es bleibt vielmehr nach dieser Seite hin eine ungebrochene Einheit im Volke bestehen: Hoch und Nieder bleiben in ein und derselben Weise des Anschauens, Urteilens u. Empfindens verbunden.

ROCHUS VON LILIENCRON.

Heutzutage sind in der musikalischen Terminologie die Wörter „Volkstümlich“ und „im Volkston“ zu Begriffen geworden, deren Bedeutung man stillschweigend als bekannt voraussetzt. Fragt man aber nach einer Formulierung jener Begriffe, so erhält man die Erklärung, diese dichterisch-musikalischen Gattungen repräsentierten eine Form, die einfach, schlicht, naiv, ungekünstelt u.s.w. wäre.

Wie gross auch die Unklarheit sein mag, welche hier im allgemeinen vorwaltet, doch hat jene gebräuchliche Auffassung etwas richtiges an sich, n.l. die Empfindung, dass das Volkslied der Träger einer absoluten musikalischen Form, einer sich unveränderlich treu bleibenden, unsterblichen Kunstgattung sei.

Der Begriff „Volkslied“ oder „im Volkston“ ist ein feststehender Begriff geworden. Und wie gesagt — etwas wahres ist daran. Vergleichen wir unser Volkslied von heute mit demjenigen um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, so kann man höchstens von einigen formalen Aenderungen reden: eine innere Wandlung hat aber nicht stattgefunden.

Es gibt eine gewisse Kontinuität der inneren und äusseren Form, die zwar einer Beeinflussung der

jeweiligen Höhenkunst ausgesetzt ist, im Wesen aber sich stets gleich bleibt.

Und unwillkürlich stellt sich nun von selbst die Frage: was ist jenes Wesen des Volksliedes, das sich erhält, während wir in der Höhenkunst die Perioden, die Stilgattungen wechseln, neue Formen kommen und verschwinden sehen?

Die landläufigen Erklärungen geben uns keinen genügenden Aufschluss. Denn nicht die Isolierung der ländlichen Bevölkerung, welche die Trägerin der Volksliedee ist, nicht der s.g. Konservatismus jener bodenständigen Kreise allein oder ihre s.g. kulturelle Rückständigkeit können hier als ausreichende Gründe gelten.

Denn weshalb ändern sich jene Stilgattungen, jene Formen der Höhenkunst selbst? Ist es nur ein Zufall, die persönliche Willkür eines Neuerers, eine individuelle unabhängige Äußerung? Oder liegt hier eine gewisse Notwendigkeit der Entwicklung vor, werden jene Formwechsel genetisch bedingt, sind sie nur die kausalen Zusammenhänge in einem grossen kulturellen Werdungsprozesse?

Meine ganze Abhandlung ist der Beweisführung des letzteren gewidmet, und ich glaube, dass heutzutage kein Historiker mehr an der tieferen Verkettung von Umständen und Verhältnissen, von allem Geschehen und Werden zweifelt.

In jener Kontinuität des Volksliedes muss sich ein tieferes Problem verbergen; dies wird uns erst recht klar, wenn wir das wiederholte Zurückgreifen der Höhenkunst auf die Volkskunst ¹⁾ beobachten, wie es z. B. gegen das Ende des Mittelalters, im 14. Jahrhundert, stattfindet, wo die Volkskunst allmählich befruchtend die kirchliche Höhenkunst durchdringt, bis um die Wende des 15. u. 16. Jahrhunderts das Volkslied tatsächlich die allgemeine vokale und instrumentale Kunstgattung repräsentiert. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wiederholt sich derselbe Prozess; unter dem Einfluss Herders lenkt die Dichtung auf die schlichten, einfachen, aber in gewisser Hinsicht strengen Formen des Volksliedes zurück, die sogar in dem grössten Dichter jener Zeit, in Goethe,

¹⁾ Ich schicke voraus, dass ich die Begriffe *Volksdichtung*, *Volkslied*, *Volks poesie*, und *Volkskunst* als literarisch-musikalische Kunstgattung und als Kulturform überhaupt in identischer Bedeutung verwende. Trotz der vielen gegen einen solchen Gebrauch erhobenen Einsprüche gibt es keine andere Möglichkeit, dem Begriff in seiner ganzen Unterschiedlichkeit gerecht zu werden.

ihre grösste Annäherung an die Volkskunst vollzieht, welche sich auf die Romantiker überträgt. Und in unsrer Zeit scheint sich wieder dasselbe ereignen zu wollen, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Niederland.

Ein Zurückklenken auf die Volkskunst setzt eine kulturelle Differenzierung voraus, die Existenz zweier dem inneren Wesen und der Form nach verschiedener Kulturen.

Es gibt also in unsrer Kulturgeschichte gewisse Momente, wo eine bestehende Differenzierung auf ein geringeres Mass beschränkt, resp. teilweise aufgehoben wird. Betrachten wir jene Momente der Form nach einmal etwas näher, z.B. vom musikalischen Standpunkt, so sehen wir jedesmal, dass das Volkslied wie eine Positivität in die Abstraktheit der Höhenkunstform wiederbelebend und neugestaltend eintritt.

Am deutlichsten ist dies, wie gesagt, auf musikalischem Gebiete sichtbar. Es vollzieht sich in der spekulativen kirchlichen Höhenkunst, (wie später noch ausführlich dargestellt werden soll) es vollzieht sich gleichfalls nach der Abstraktion der Bach'schen Periode, wo mit Carl Philipp Emanuel Bach, den Mannheimer Symphonikern, Haydn und Mozart eine neue volkstümliche Periode wieder auftritt. Ebenso zwingt die vollständige innere und äussere Auflösung der Form der Wagner-epigonzeit kategorisch zu einem Umschwung, wie ihn Johannes Brahms schon angebahnt hat: ein Zurückklenken auf die Konkretheit der Melodie, auf die Positivität des Volksliedes. Grade die Gegenwart hat uns gezeigt, wie wenig die Entstehung gewisser Kunstformen, wie die heutige Wagnerperiode, eine individuelle Zufälligkeit ist. War es doch Wagner selbst, der den Satz geprägt hat, dass von dem Verhältnis des Menschen zur Natur das Wesen seiner Kunst bedingt werde ¹⁾. Hat sich doch erst kaum der Sturm der fanatischen Wagnerjünger gelegt, die die „Weltanschauung“ ihres Meisters, in seinen Werken und Schriften ihnen offenbart, allen Völkern bringen wollten.

Und schliesslich ist es jener Philosoph, dessen „Verneinung des Willens zum Leben“ die Auflösung der positiven Melodie bei Wagner beeinflusst, ist es Schopenhauer, der das Wort gesprochen hat: „Die Welt ist meine Vorstellung.“

¹⁾ Das Kunstwerk der Zukunft I, 1: „Natur, Mensch und Kunst“, (Gesammelte Schriften und Dichtungen. 3e Auflage, Bd. III, S. 42).

Und so ist die Antwort auf unsere Frage gegeben: bedingt die jeweilige Weltanschauung den Wechsel der Kulturformen, die Periodisierung der Höhenkunstformen, so ist es auch die immanente Weltanschauung, welche die Kontinuität des Volksliedes als Kunstgattung bedingt.

Hiermit ergibt sich nun auch wieder von selbst eine zweite Frage. Woher stammt jene Differenzierung der Kultur, die die Gegensätze „Volkskunst“ und „Höhenkunst“ geschaffen hat?

Abermals stehen wir vor dem Problem des inneren Wesens des Volksliedes, dessen Lösung (oder wenigstens dem Versuch dazu) dieser Abschnitt meines Werkes gewidmet sein soll.

Das Volkslied ist, seit es innerhalb des Gesichtskreises des Historikers trat, stets bodenständiger Art gewesen. Es lebte auf dem Lande und ist seiner ältesten Form nach also eine soziale Kulturform, eine allgemeine nationale Kunstform gewesen. Es blieb dies auch, bis jene Voraussetzung der allgemeinen einheitlichen kulturellen Grundlage sich änderte. Jene Voraussetzung, jene Grundlage bildete die einheitliche Weltanschauung.

Es hat ein jedes Wesen eine „Weltanschauung“, eine Vorstellung der Welt, die — wie Spinoza schon formulierte — sich äussert in den Affekten Lust und Unlust und ihren Erscheinungen, den spontanen Handlungen, den Gefühlsreaktionen, den Stimmungen.

Dem Volkslied liegt die „Weltanschauung“ zu Grunde, d.h. die Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt.

In der deutschen Sprache ist jene scharfe Trennung des Begriffes, wie sie im Niederländischen existiert, nicht möglich. Der Niederländer kennt zwei Worte: „wereldaanschouwing“ und „wereldbeschouwing“, d.h. „Weltanschauung“ und „Weltbetrachtung“ (eig. „Weltbeschauung“).

Die „Wereldaanschouwing“ ist jene unbewusste, unreflektierte Tätigkeit, wie wir sie beim Tier, beim Kind, beim s.g. „Naturmenschen“ kennen, und die sich im Volkslied äussert in der Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt, in dem Fehlen und der Ausmerzungen der Abstraktion, der Spekulation, in der „Versinnlichung“ abstrakter, spekulativer Elemente.

Dagegen beruht z. B. die Kunst Wagners auf der „Wereld-

beschouwing“, der Weltbetrachtung, auf einer reflektierten, abstrakten Tätigkeit, welche die Erscheinungswelt nicht unmittelbar in ihrer relativen Wirklichkeit auf sich wirken lässt und in sich aufnimmt, sondern im Lichte einer spekulativen Idee erblickt und also erst durch die zweite Instanz einer Spekulation empfängt.

Die „Wereldaanschouwing“ ist im Sinne Lamprechts der „Pol in sich gleichartiger Personen und individualistischer Geschichtsbetrachtung“, die „im Beginn der Kultur als Prinzip niedriger Kulturen zutage tritt“. ¹⁾ Nach ihm gibt es zunächst eine Zeit, in der alle Menschen innerhalb einer relativen menschlichen Gemeinschaft, etwa innerhalb der Anfangsbildungen einer künftigen Nation, psychisch absolut gleich sind, derart, dass sie in ihrem Tun und Empfinden wie Exemplare derselben Ausstattung nebeneinander wirken. Dies Nebeneinander psychisch völlig identischer Personen würde eine rein individual-psychologische geschichtliche Auffassung ergeben. Die weitere Entwicklung der Kultur läuft, nach Lamprecht, auf die fortschreitende Differenzierung der menschlichen Seele hinaus. Die graphische Darstellung des Verlaufes der Kulturentwicklung im Sinne Lamprechts wäre, wenn wir jene Periode psychisch identischer Personen durch eine rote Linie und jenes Nebeneinander völlig differenzierter Personen durch blaue Linien andeuteten, folgendermassen:

Es ist aber sehr die Frage, ob jene so gestreichte und vielgeteilte Ansicht historisch unanfechtbar ist. Vielmehr befinden wir uns schon in der Lage, festzustellen, dass nach einer jeweiligen Differenzierungsperiode eine gewisse Konzentration als notwendiger Rückschlag stets eintrat.

Und auch ist jene Behauptung, der Pol in sich gleichartiger Personen träte nur im Beginn der Kultur als Prinzip niedriger Kulturen zutage, entschieden unzutreffend, weil die Kulturentwicklung grade wieder darauf hinzuführen scheint.

Es gibt keine psychisch absolut gleichen Individuen; die Tiere sind dies nicht einmal.

¹⁾ Karl Lamprecht: Moderne Geschichtswissenschaft 1905. S. 2, 3.

6 DIE „WERELDAANSCHOUWING“ ALS GRUNDLAGE DES VOLKSLIEDES.

Wenn wir jene Kindheit unsrer Nation, jene unbewusste Jugendzeit, (in der es eine gemeinsame Volkskunst, auf Grund einer einheitlichen „Wereldaanschouwing“, gab) eine psychische Gleichheit nennen wollen, so bezieht sich dies nur auf die allgemeine Form, innerhalb welcher aber eine persönlichere Verschiedenheit doch möglich blieb. Und noch weiter: die verschiedensten Kulturschichten können sich in einer Kulturform wieder vereinigen, wie heutzutage die höheren Kulturmenschen grade in dem Positivismus des Volksliedes sich erlöst fühlen von der Abstraktion der Wagnerepigonen, und die Architektur auf die primitiven, einfachsten und nur strengnotwendigen Verhältnisse zurückgeht, die nichts weniger als eine Differenzierung sind.

Im Gegenteil: „Entsteht ein verschiedenes Mass der Bildung im Volke (die weitere Entwicklung der Kultur im Sinne Lamprechts), so ist damit doch nicht auch eine ungleiche Art der Bildung verbunden (d. h. eine kulturelle Differenzierung). Es bleibt vielmehr nach dieser Seite hin eine ungebrochene Einheit im Volke bestehen (nml. die gemeinschaftliche „Wereldaanschouwing“ als Basis der Volkskunst): Hoch und Nieder bleiben so in ein- und derselben Weise des Anschauens, Urteilens und Empfindens verbunden.“

Das ist die Lösung jenes Problemes, wodurch Rochus von Liliencron die Erscheinung des Volksliedes als Kulturform um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts erklärte.¹⁾

Die Differenzierung in der Kultur ist also nicht die Folge einer sozial-politischen Entwicklung, eines technischen Fortschrittes oder eines Unterschiedes in s. g. Bildung. Denn woher sonst die Liebe aller jener Gebildeten aus den verschiedensten Jahrhunderten für das Volkslied, das nach Lamprecht nur das Prinzip einer niedrigen Kultur ist? Das verschiedene Mass der Bildung kann also die gemeinschaftliche „Wereldaanschouwing“ nicht zerstören, wohl aber die verschiedene Art der Bildung, d. h. der Eintritt einer „Wereldbeschouwing“.

Der Eintritt der „Wereldbeschouwing“ in die Kulturentwicklung unsres germanischen Volkes, die Entstehung der Differenzierung, datiert von dem Eintritt der christlichen Religion und der klösterlichen, kirchlichen Kultur.

¹⁾ Rochus von Liliencron: Deutsches Leben im Volkslied um 1530. (Deutsche National-litteratur Bd. 13) Einleitung. S. XI.

Die christliche Idee betrachtete die Welt im Lichte einer gewissen Spekulation, die zur Verwerfung jener sinnlichen Erscheinungswelt führte, innerhalb welcher die „Wereldaanschouwing“ sich grade beschränkte. Es entstanden also zwei verschiedene Kulturströmungen: die Klosterkultur und die (scheinbar christianisierte) Volkskultur. Jener Antagonismus äusserte sich sofort in der scharfen Stellungnahme der kirchlichen Kultur wider die Volkskunst. In den Konzilbeschlüssen der frühmittelalterlichen Zeit häufen sich schon die Verdammungsurteile und Verbote ¹⁾ wider das Volkslied, von dessen Existenz wir dadurch Kenntnis erhalten. Denn da die schreibkundigen Kleriker das Volkslied geflissentlich totschiengen, sind uns leider keine so frühen Denkmäler erhalten ²⁾.

So verbot der heilige Eligius (c. 588—689) „der Missionar der Niederlande“ der Bevölkerung, die Reigen (*choraulas*) auszuführen und jene Teufelslieder (*cantica diabolica*) anzustimmen ³⁾. Dasselbe wird uns von dem Friesenapostel Bonifacius († 754) erzählt: er habe nicht gestattet, in der Kirche die weltlichen Reigen und Mädchenlieder auszuführen, ⁴⁾ obgleich dies Verbot sich auch gegen die Beteiligung der Laien und besonders der Frauen an dem Gottesdienst richten kann.

Wiederholt kehren sie zurück, jene Verbote wider die Tanzlieder und Reigen, wider die „*balationes et saltationes*“, die „*cantica turpia et luxuriosa*“ u. s. w.

Von einer Christianisierung des Volkes im Mittelalter kann keine Rede sein. Erst die Reformation bringt den Eintritt der christlichen

1) Vgl. Gustav Gröber: Zur Volkskunde aus Concilbeschlüssen und Capitularien 1893.

2) Auf die so wichtige Frage der ältesten Form des Volksliedes einzugehen ist an dieser Stelle nicht möglich. Jedenfalls genügt für unsere prinzipielle Erörterung des Volksliedes die Tatsache, dass die Existenz eines altgermanischen Tanz- und Frühlingsliedes unanfechtbar ist. Gaston Paris und Jeanroy haben jene Lieder auf die „objektive Gattung“ ausgedehnt, zu der Jeanroy die „*pastourelle*“, das „Streitgedicht“ (*le débat*), und das dramatische Lied (*Chansons à personnages*) rechnet, während Gröber sogar das altüberlieferte *chanson d'amour* primär nennt. Ob jene Lieder nun mehr epischer Art, und nicht dermassen lyrisch-subjektiv wie das spätere Volkslied waren, — das ist für die prinzipielle Erörterung unseres Problems vollständig nebensächlich.

3) *Nullus christianus in pyras credat, neque in cantu sedeat, quia opera diabolica sunt; nullus in festivitate Sancti Joannis vel quibuslibet sanctorum solemnitatibus solstitia aut ballationes, vel saltationes, aut coraulas, aut cantica diabolica exerceat.* (Grimm, Mythol. Anhang S. 30).

4) *Non licet in ecclesia choros secularium vel puellarum cantica exercere* (Statuta Sancti Bonifacii. Canon XXI).

Idee in das Volk, die Uebertragung des Dogmas, der Abstraktion, der spekulativen Idee. Und erst seit dieser Zeit, z. B. seit dem Eintritt des Calvinismus in die Niederlande, versiegt die Volkskunst.

Die Volkskunst des katholischen Mittelalters beruhte also auf der heidnischen Grundlage der „Wereldaanschouwing.“ Am deutlichsten tritt dies im s.g. geistlichen Liede hervor. Zwei Faktoren sind an seiner Entstehung beteiligt gewesen; das Volkslied und die Mystik.

Der Berührungspunkt zwischen der Mystik und der „Wereldaanschouwing“ des Volksliedes war das Göttliche in der Erscheinungswelt, die Beseelung der Natur durch das Göttliche. Denn grade hierin berührt die Mystik sich mit der „Wereldaanschouwing“ des Volksliedes, deren Metaphysik sich ja innerhalb der Erscheinungswelt beschränkt und das Uebersinnliche versinnlicht, indem sie es in die Dinge hineinträgt. In der „Wereldaanschouwing“ des Volksliedes beleben sich Berge, Steine und Felsen, Bäume, Pflanzen u. s. w.: sie werden zu (über)menschlichen Wesen. Ebenso vergöttlichen sich jene unbekanntes Naturgewalten: die Sonne, der Blitz, der Sturm, das Wasser. Es wird alles belebt und vergeistigt, aber in sinnlichem Gewande. Jene Götter sind nur anthropomorphisierte Naturgewalten, vermenschlichte Formen der Erscheinungswelt.

Und darin offenbart sich nun das Wesen der „Wereldaanschouwing“, dass sie jene übersinnlichen, transzendenten Spekulationen der christlichen Dogmatik ins Sinnliche zurückversetzt.

Das geistliche (Volks-)Lied enthält niemals den abstrakten, dogmatischen Gedanken, niemals eine abstrakte moralisch-didaktische Abhandlung, sondern immer eine episch-lyrische, sinnliche Darstellung eines Geschehens. Jesus wird z. B. im geistlichen (Volks-)Lied zu einer konkreten Erscheinung: es werden Episoden aus seinem Leben erzählt, und mit Vorliebe versenkt das Volkslied sich in Erzählungen aus seiner Jugendzeit. Es ist eben die absolute Uebertragung ins Menschliche.

Auf diesem Gebiete in der Versinnlichung des Übersinnlichen berührten sich Mystik und Volkskunst und schufen das „geistliche Lied“: die Terminologie des geistlichen Liedes klingt dann auch wiederholt an die Terminologie der mystischen Schriften des 14. Jahrhunderts an. Der Stoff wird immer zu einem Gelegenheits-

gedicht ¹⁾ umgewandelt: es wird ein „Geschehen“ erzählt. Bald ist es der Dichter, der als Erzähler auftritt, bald wird eine Person (z. B. Jesus oder Maria) sprechend eingeführt und klagt von ihrem Leid u. s. w. Stets handelt es sich um die unmittelbare Wiedergabe einer subjektiven Gefühlsäusserung.

Dies in Bezug auf die s. g. Neudichtungen eines geistlichen (Volks-) Liedes. Meistens ist das geistliche Volkslied eine direkte Entlehnung aus dem weltlichen.

Ein schönes Beispiel mystischer Versinnlichung des Leiden Christi bietet ein alt-niederländisches geistliches Lied: „Hoe minnelic is ons des crucen boom ontdaen“, worin das Kreuz sich in einen Marienbaum und Jesus sich in eine Nachtigall verwandelt.

1. Hoe minnelic is ons des crucen boom ontdaen!
 Het spruten ghelu bloemkens aen der heyden:
 So wie met druc, met liden is bevaen,
 In Jhesus wonden sal hi hem vermeyden.
2. Die mey is al biden wech geset,
 Op eenen berch en die staet also hoghe,
 Omdat een yghelic soude sonder let
 Den soeten crucen mey aenscouwen mogen.
3. Nu staen des meyen tacken wtgespreyt
 En bloeyen schoon gelijc die roode rosen:
 So wie zijn sonden, zijn gebreken hier bescreit,
 Onder desen boom so sal hi hem verposen.
4. Recht op gewassen is den edelen greyn
 Ende is geplant in also diepen dale;
 Dats in Mariam, die suver maget reyn:
 Van minnen so sterf die edel nachtigale.
5. Die fiere nachtegale des crucen boom op vlooch,
 Hi heeft zijn vederkens so wide ontploken,
 Hi sanc so luyde die VII noten hooch,
 So dat sijn edel hertken is gebroken.

¹⁾ Gelegenheitsgedicht ist ein Gedicht, welches aus der unmittelbaren Wiedergabe eines Erlebnisses (eines Gefühles u. s. w.) entsteht, also niemals eine abstrakte, willkürlich angestellte Betrachtung.

6. Nu is de fiere nachtegael bleven doot
 Om minnen van eender suveren ioncfrouwen;
 Hi quam so hoge al wt sijns vaders schoot:
 Wie hoorde ye gelike deser trouwen? 1)

Das Lied wurde gedichtet und gesungen auf die weltliche Weise:
 „Hoe lustelijc is ons die coele mei ghedaen.“

Ähnlich heisst es in einem anderen Liede:

Op des cruces aste
 Daer bloeyt die rode wyn 2).

Oft ist es eine reine Idylle: besonders das Kind Jesus und die Mutter ist da der Gegenstand.

Von rührender Naivität ist z. B. das Lied: „Lestmael op een somersche dagh“ 3).

Und wie viele solcher Idyllen gibt es nicht, besonders unter den geistlichen Wiegenliedern?

Eine ganz plastische, in den Mystikerschriften häufige Variante ist der Vergleich von Jesus' Liebe mit der „taverne“ und von Maria als Wirtin.

1. Het is goet in Jesus taverne te gaen,
 Betalen is daer afgedaen:
 Dat is ons seer ghenaeam!
3. Heer Jesus weert, schenket ons den wijn
 Al uut den milden herten dijn:
 Ghi hebten so wel betaelt
 Al mitter soeten minnen dijn!
5. Gaet voert weerdinne, past ons een ghelach!
 Wij hebben ghesondighet so menighe dach . . . 4)

Ja die ganze geistige Liebe der Seele wird in das weltliche Ge-

1) J. A. N. Knuttel: Het geestelijk Lied in de Nederlanden vóór de Hervorming 1906. S. 165.

2) Hoffmann von Fallersleben; Horae Belgicae. Pars X. Niederländische geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts. 1854. No. 103.

3) Fl. van Duyse: Het Oude Nederl. Lied. III. S. 2614.

4) Nederl. Geistl. Lieder.(Horae Belg. X). No. 100.

wand eingehüllt, so dass man kaum beide noch trennen kann. Die Vermischung vollzog sich auch in den Herzen der Nonnen, die in leiblicher Liebesbrunst für Jesus entbrannten.

So ein Lied: „Die note is: Ic sach mijn heer van Valkenstein.”

1. Toon mi doch nu, mijn lieflic lief
Dijn oversoete minne tot mi,
Opdat ic sonder enich verdriet
Minne mit minne mach ghelden di.

3. Maer ic ontblive, laets di ontfarmen,
Mijn hertelic lief, des biddic di,
Ende laet mi rusten in dijn armen,
Ach die so wide ontloken sijn 1).

So auch: „Dit is die Wise: O Venus bant, o vurich brant.

1. O Jesus bant, o vurich brant,
Hoe heeft u minne in mi bewant,
Mijn hertken onbedwonghen 2).

Und

Mines lieves armen
Staen wide uutghebreit:
Och mochtic daer in rusten,
So vergate ic alle mijn leit.

Hi heeft tot mi gheneighet
Sinen edelen roder mont:
Och mocht icken cussen,
Mine siele die werde ghesont.

Aen mines lieves siden
Daer licht een gulden schrijn:
Och waer ic daer in besloten
Al nae den wille mijn 3)!

1) Niederländische Geistl. Lieder (Horae Belg. X) No. 48.

2) ibidem No. 60.

3) ibidem No. 64.

Ein anderes Lied erzählt von Jesus, wie er heimlich abends zu seinem Liebchen geht, und wie man sich bei Maria darüber beklagt. ¹⁾

1. Heer Jesus uwen brunen cop
Hi bloeyt als enen wijngarts cnop.
2. Heer Jesus rockelkyn dat was groen,
Ende al sijn lijfken als ene bloem.
3. Heer Jesus is een avontgangher,
Tot eenre jonferen was alle sijn ganc.
- (Jesus) 4. „Si hebben mi lief, si minnen mi seer :
„Daerom bin ic bi den jonferen gheern.“
- (Die Warnende) 5. „Maria, hoedet uwen Soon,
Datter u die jonferen niet en nemen.“
- (Maria) 6. „Ic en cans ghehoeden niet:
Hi heeft die reine herten lief.“

Ein anderes Lied ergänzt dies Thema.

- (Die Seele klagt) Jesus mit uwen brunen oghen,
Ghi steelt mi mine sinnen.
Ick wilt Marien claghen,
Dat ic berovet bin —
- (Jesus) Claechdi dat mijnre moeder?
Dat wil ic aen u wreken!
Ic wil u also doen minnen,
U herte sal u tbreken! ²⁾

Erst als durch die Reformation, spez. den Calvinismus, die christliche Idee, die Spekulation, zur Herrschaft gelangte, da verschwand das geistliche Volkslied. In Nord-Niederland ist dieser Untergang der geistlichen Volkslieddichtung gradezu auffallend. Aber auch in den katholischen Ländern stagnierte sie. Das alte wurde erhalten, neues nur nach den alten Schablonen kopiert. Und so zeigt sich auch hier, dass nicht die katholische kirchliche Kultur des Mittelalters die Quelle jener von den Romantikern so angebeteten

¹⁾ Niederl. Geistl. Lieder. (Hor. Belg. X.), No. 99.

²⁾ ibidem No. 98.

geistlichen Dichtung ist, sondern — die „Wereldaanschouwing“ des Volkes.

Solange die sinnliche Weltanschauung des Volkes in ihr lebendig war, solange hat jene geistliche Dichtung geblüht. Aber auch nur solange die Metaphysik der katholischen Glaubenslehre als Inbegriff der damaligen Entwicklungsstufe des Denkens noch berechtigt war. Sobald der Protestantismus die spekulative Weiterentwicklung brachte und die innerweltlich asketische Idee scharf durchdrückte, welkte jene wundersame Blume, das geistliche Lied, dahin.

Der Protestantismus brachte eine schärfer ausgeprägte Moral, die gleichfalls, wenn nicht der äusserlichen Form nach, so doch innerlich die Bekämpfung des sinnlichen Trieblebens, die Ueberwindung der Erscheinungswelt weiterführte. Der Lehre des einen und einzigen Gottes streifte die Reformation ihre Hülle von Halbgöttern (Heiligen) und anderen Zwischeninstanzen ab, sodass nur die reine logische Idee übrig blieb. Jene Heiligenwelt war im Mittelalter eine Art Vermittlung zwischen der verbannten heidnischen Götterwelt gewesen, wie z. B. die Figur des St. Joannes; und bunt hatten sich die Sagen aus jener Zeit mit denen der kirchlichen Heiligen und ihrer obersten Patronin Maria verwoben.

Der Protestantismus, eine weitere Entwicklungsstufe des spekulativen Denkens, der Bewusstwerdung, vernichtete diese ganze eigentümliche Mischung des Weltlichen und Geistlichen. An die Stelle der ausserweltlichen Askese, welche die grosse Masse ziemlich unberührt gelassen und nur kleinere Kreise in sich herein gezogen hatte, trat die allgemeine innerweltliche Askese, eine viel strengere Reglementierung des Einzellebens.

Wie gesagt: nur die abstrakte Idee blieb im Protestantismus, spez. in dem Calvinismus. Und wo letzterer vorübergehend zur Herrschaft gelangte, da starb das geistliche Lied, da starb das weltliche Lied. In dem lutherischen Deutschland entwickelte sich noch manches schöne geistliche Lied in Anlehnung an den „Volks-ton“. Aber seit Luther und Gerhardt versiegte auch hier die Quelle jener Dichtung, und nur wenige guten volksläufigen Lieder entstanden noch.

Während aber die geistliche Volkslieddichtung allmählich unterging, erhielt sich auf dem Lande das weltliche, d. h., das Volkslied, kraft seiner „Wereldaanschouwing“ auch durch jene Jahrhun-

derte hindurch, wo die städtische humanistisch-bürgerliche Kultur es der grössten Vernachlässigung und Verachtung überlieferte. Die Entwicklung der Städte als Herd einer spekulativen Kultur begünstigte jenen Differenzierungsprozess.

Den gebildeten städtischen Kulturkreisen fehlte jene Voraussetzung, welche die Kontinuität auf dem Lande bedingte: die Abhängigkeit von den Naturgesetzen, von der „lex naturae“.

Auf jener innigen Verbindung mit der Natur und ihren Gesetzen beruht die Kontinuität der „Wereldaanschouwing“ und somit des Volksliedes auf dem Lande. Die bodenständige Bevölkerung hat keine Zeit und keine Gelegenheit sich in Abstraktionen, in Spekulationen zu verlieren. Die ausserweltliche Askese der mittelalterlichen Klosterkultur war bei ihr ebenso undenkbar wie die städtische spekulative Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. die Schäferdichtung, jene lächerliche Idyllisierung des ländlichen Lebens.

Der Existenzkampf, in der direkten Berührung mit der Natur, erhielt in der bodenständigen Bevölkerung, auf dem Lande, die „Wereldaanschouwing“ (d. h. jene Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt), welche in den städtischen Zentren zu existieren aufgehört hatte.

In einer Schrift seiner jüngeren, positiveren Schaffenszeit hat Richard Wagner mit romantisch-dichterischer Begeisterung entschlossen zu dieser Frage Stellung genommen: ¹⁾

„Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. — Nur diese Noth ist die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfniss ist aber das wahre Bedürfniss; nur wer ein wahres Bedürfniss empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde? Alle diejenigen, die keine Noth empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Noth steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht enthalten ist, sondern

¹⁾ Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. III. Das Kunstwerk der Zukunft. S. 15.

als blosses Bedürfniss der Erhaltung des Überflusses — als welches ein Bedürfniss ohne Kraft der Noth einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Noth ist, ist kein wahres Bedürfniss; wo kein wahres Bedürfniss, keine nothwendige Thätigkeit; wo keine nothwendige Thätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht, da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses, kann das eingebildete, unwahre Bedürfniss sich zu befriedigen suchen." 1)

Dass aber das Volkslied nur auf dem Lande leben blieb, ist eben jenem engen Verhältnis zu der Natur und seinen Gesetzen zuzuschreiben, denen die niederen städtischen Volksklassen entzogen waren. Deshalb verschwand das Volkslied bei der Entstehung der spekulativen 2) städtischen Kultur aus der Stadt; ja, in dem vom städtischen Element überwucherten Holland verschwand es schon frühzeitig vom Lande, weil die ländliche Bevölkerung kein ebenbürtiges Gegengewicht, wie in Deutschland, bildete.

Kehren wir noch einmal zum Ausgangspunkt unsrer Darstellung zurück. Die Grundlage des Volksliedes ist die „Wereldaan-schouwing“.

Ihr Wesen ist die Beschränkung innerhalb der Erscheinungswelt. Und jene Beschränkung nun innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt, die nur aufs Uebersinnliche in dem Sinnlichen hindeutet, äussert sich sowohl in der inneren wie äusseren Form des Volksliedes.

An erster Stelle in Bezug auf die äussere Form erscheint sie in der strengen Notwendigkeit der Quadratur als Grundlage der Melodie: der 8 taktigen Periode, dem 4 taktigen Halbsatz, der 2 taktigen Gruppe und den Quadraturkombinationen, die sich daraus ergeben.

1) R. Wagner: Gesamm. Schriften. Bd. III. S. 48.

2) „Spekulativ“ (von einem national-kulturgeschichtlichen Standpunkt betrachtet) nenne ich jene Kultur, welche in gewissen, von dem nationalen Verbände (emanzipierten städtischen Bildungszentren künstlich grossgezogen wird. Sie ist deshalb spekulativ, weil sie das Resultat einer geistigen Abstraktion ist, die Uebertragung einer Bildungsfiktion, wie z. B. die Renaissance-dichtung, die Schäferdichtung u. s. w. Sie unterscheidet sich dadurch von dem bodenständigen Volkslied, dass sie nicht von dem nationalen Wesen bedingt wird, sondern international ist wie heutzutage die Wagnerepigonien — während dagegen z. B. Johannes Brahms eine typisch-deutsche Erscheinung ist.

Jene strenge, logisch-notwendige Form der Melodie entspricht der alten Quadratur des Textes: dem Vierzeiler.

Die innere Form hat John Meier zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht ¹⁾.

An einem „Kunstlied“, einem Gedicht von Lossius (1781), das in gleicher Weise in Deutschland wie in Niederland volksläufig wurde, (und es heute noch ist): „An einem Fluss der rauschend schoss, ein armes Mädchen sass“ (aan de oever van een snelle vliet) ²⁾, zeigt er eine stereotyp auftretende Erscheinung: das Eliminieren des „Moralisierenden“ in der Volksdichtung ³⁾.

„Das Volk wünscht in den Liedern, die es singt, etwas Abgeschlossenes vor sich zu haben. Das Gesungene muss ein Ende, einen wirklichen Schluss bringen, was nicht immer mit kurzen Worten ausgesprochen zu werden braucht, sondern oft nur durch ein Bild angedeutet wird.“ S. 32.)

Nicht scharf geschaute Bilder werden (im Volkslied) durch sinnlichere ersetzt (S. 27).

Das Ziel des Kunstdichters ist, eine spezielle, charakteristische Situation zu schaffen: je origineller sie sich im ganzen oder einzelnen darstellt, desto wirkungsvoller wird sie sein. Ganz das umgekehrte Verhältnis finden wir beim Volkslied: hier ist alles Spezielle vom Uebel, nur eine allgemein gefasste Situation ist beliebt und nur eine geringe Anzahl dieser allgemeinen Situationen ist vorhanden. Dringt nun ein Kunstlied mit allerhand Besonderheiten in Situation und Ausmalung in den Volksmund, so wird es sehr bald ins Allgemeine zurückgeschoben, durch Auslassungen und Umgestaltungen. (S. 31).

Und schliesslich (S. 33): Im Volkslied herrscht bei der Schilderung von Zuständen und Personen durchaus das Typische vor.

Es ist die relative Wirklichkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, welche sich im Volkslied abspiegelt. Und dieser Positivismus lehnt jede über den Rahmen des reellen Sinnlichen hinausgehende

1) „Volkslied und Kunstlied in Deutschland“. Vortrag, gehalten im Oktober 1897 in der germanistischen Sektion der Dresdener Philologenversammlung. Sonderabdruck aus der Beilage zur „Allgem. Zeitung“ von 7. u. 8. März. 1898.

2) Fl. van Duyse. Het Oude Nederlandsche Lied. I. S. 279.

3) Volkslied und Kunstlied. S. 31.

Abstraktion ab oder überträgt sie ins Sinnliche (wie z. B. im geistlichen Volksliede des Mittelalters). Sie lehnt auch gleichfalls jede Stimmung ab, die dem natürlichen Ton ihres Trieblebens zuwider ist.

Sie erreicht den höchsten Ausdruck nicht durch die Vielheit, sondern durch die Beschränkung der Mittel. Trachtet die Spekulation danach, das Höchste durch die Vernunft oder die „Offenbarung“ zu erreichen, versucht unsere differenzierte musikalische Höhenkunst der Gegenwart das Höchste ebenso rationalistisch zu erfassen in der Vielheit der Mittel, so beschränkt sich die innere Form des Volksliedes auf das Andeuten, welches sich äussert in dem Sprunghaften der Darstellung.

Es ist dies wieder die Beschränkung innerhalb der Erscheinungswelt, ein unbewusster Zug der volkstümlichen Metaphysik, welche gleichfalls das Resultat jener langen philosophischen Entwicklung der Höhenkultur ist. Es ist das Ende der spekulativen Philosophie, die an Kant, wie ein Glas an der Wand, zerschellte (Schopenhauer). Denn nachdem Kant in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ zu den letzten Quellen unseres Erkenntnisvermögens hinaufgestiegen und dieselben untersucht hatte, setzte er den Menschen in den Mittelpunkt der Welt. Das selbstbewusste menschliche Ich ist das apriorische Zentrum, nach welchem sich die Gegenständlichkeit, als Objektivierung dieses erkennenden Ichs, zu richten hat.

Unsere jahrhundertelange Bewusstwerdung, die philosophische Entwicklung fast zweier Jahrtausende führt uns zu demselben Punkt, von dem wir in unsrer Kindheit ausgingen: zu der „Wereld-aanschouwing“, der unbewussten Wahrheit des Kindes, für uns die *bewusste* Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt.

Grade das ist die metaphysische Vollkommenheit der „wereld-aanschouwing“, dass sie nicht über den Rahmen der Erscheinungswelt hinauszugehen versucht. Und grade diese Beschränkung führte zu einer Vertiefung, einem Versenken in die Formen jener Erscheinungswelt, wie sie sich in ihrer kindlichen Form in der Märchen- und Zauberwelt, in den Baum- und Wassergeistern u. s. w. offenbart.

Und so erklärt sich aus dem Agnostizismus, als Endresultat unsrer Bewusstwerdung, jenes Zurückklenken auf eine strenge, notwendige Form, eine Beschränkung der Mittel, ein nur Hindeuten auf

das Höchste, das sich uns wohl in der Empfindung offenbart, aber niemals erfasst werden kann.

Deshalb versenkte sich ein Meister deutscher Kunst, Johannes Brahms, in das Volkslied, um die organische Logik der inneren Form kennenzulernen. Und so sehen wir auch in seinen Schöpfungen die Konzentration auftreten, die Beschränkung innerhalb der Quadratur der absoluten Melodie und dabei das Vertiefen jener Beschränkung (die Polyphonie, die Mehrstimmigkeit ¹⁾), im Gegensatz zu der spekulativen Kunst Wagners und seiner Nachfolger, die das Ewig-Unaussprechliche durch die Vielheit der Mittel zu erreichen suchte, und, haltlos über die Schranken der Melodie ausschweifend, sich in Abstraktionen auflöst.

Abgesehen von den Ansätzen, die sich in der Dichtung zeigen, ist die Architektur das beste Beispiel, wie bewusst jenes Zurückdenken auf die Beschränkung, auf die „Wereldaan-schouwing“, auftritt. In seinen „Gedanken über Stil in der Baukunst“ ²⁾ schreibt der grosse niederländische Architekt Berlage:

„Das gewaltige Ringen in der gegenwärtigen Zeit um einen sogenannten neuen Stil ist doch nur zu betrachten als ein Suchen nach „Einheit in der Vielheit“, als ein Streben, in die Motive Ordnung, d.h. Ruhe zu bringen, in die unbegrenzte Anzahl absolut willkürlich mit wilder Leidenschaft gezogener Motive. Und das soll natürlich bewusst geschehen, so wie der Mensch erst dann zu arbeiten anfängt, wenn er bewusst arbeitet.“

Und anderswo:

„Tut nichts willkürlich: aber vor allen Dingen, seid sparsam in dem Gebrauch, d.h. seid *einfach*.“

Also, allen denen zum Trotz, die meinen, dass die Kunstfertigkeit sich durch eine grosse Verschiedenheit von Motiven zeigt, ruft Semper dem Künstler zu: „Das ist nicht wahr; betrachte, studiere unsere Allmutter, die Natur, seht wie sparsam sie arbeitet, und trotzdem jenen grossen unendlichen Kunstreichthum zu erreichen weiss. Ist denn die Natur nicht eben deshalb die Meisterin der Kunst?“ ³⁾

¹⁾ Ich meine die absolute Polyphonie und nicht jene unsrer modernen Tonkunst, die nur eine motivische Durcharbeitung und Wiederholung ist.

²⁾ H. P. Berlage: Gedanken über Stil in der Baukunst. 1905. S. 33.

³⁾ Ibidem. S. 27.

Ein Ausspruch Goethes lautet: „Das Beste wird nicht durch Worte deutlich“. Und es ist die tiefe metaphysische Wahrheit jenes Ausspruches, die uns in der andeutenden Form des Volksliedes entgegentritt. Jenes Sprunghafte seiner Darstellung, das Unausgesprochen-lassen gewisser Momente, das mit einzelnen Strichen nur Andeuten einer Stimmung (z.B. der Natureingang) oder eines Ereignisses erreicht eine viel grössere Höhe des Ausdruckes, als die moderne Wagnerianische Kunst durch ihr Streben, alles aussprechen zu können und zu müssen, je erreicht: In der andeutenden Form wird dem Empfinden des Einzelnen der Spielraum der Selbstbetätigung gelassen, worin er sein eigenes Gefühl kann mitwirken, seine eigene Phantasie ergänzen lassen kann. Bei der Kunst der Wagnerperiode verfällt jene Voraussetzung ganz, und wird der Hörer vor eine fertige Spekulation gesetzt. Die grosse metaphysische Rückständigkeit der Wagnerperiode ist, dass sie glaubt, den absoluten Inhalt einer Sache erschöpfen zu können. Es ist immer ein Versuch, der misslingt. „So und so will ich, dass du etwas denken, etwas empfinden sollst,“ sagt die Kunst jener Modernen, „denn so ist es das einzig Wahre.“ Sie wissen aber alle nicht, dass die Welt ja nur unsere Vorstellung ist, und hinter den Dingen sich noch ganz Anderes verbirgt, als wir ahnen. Die Kunst der Wagnerepisode ist wie ein fertiges philosophisches System, nach dem alles erklärt werden soll. Die Betätigung des Unbeteiligten hat aufgehört: hier gibt es nichts mehr zu ergänzen, hinzuzuempfinden, hinzuzufühlen. Es ist alles da, wie dieser oder jener tonphilosophische Professor ex cathedra lehrt.

Daher jene allgemein auftretende Uebersättigung, die dennoch unbefriedigt lässt.

Das Zurückgreifen auf jene „Beschränkung“, wie sie sich in der inneren Form des Volksliedes offenbart, ist eine Folge der kulturellen Entwicklung. Bewusst kehren wir zur „Wereldaanschouwing“, zur Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt zurück, zu der Vertiefung des Sinnlichen, anstatt haltlos und formlos ins Uebersinnliche hinüberzuschweifen. Und hier berühren wir uns wieder mit der Volkskunst, deren innere Form sich auch in den Ansätzen unserer positiven modernen Kunst nachweisen lässt.

Es scheidet den Mann vom Kinde die Bewusstheit des Denkens und Handelns, während beiden die positive Weltanschauung gleiches Gemeingut ist. Den modernen Künstler scheidet von der alten Volkskunst die Bewusstheit seines Schaffens, die Bewusstheit seiner Beschränkung, als Postulat seiner kulturellen Entwicklung.

Eine Einheit in der Vielheit wird unsere moderne Kultur sein: Auf der gemeinsamen Basis der „Wereldaanschouwing“ baut sie sich auf und wird in Wahrheit eine Volkskultur werden. Der moderne Kulturmensch aber arbeitet bewusst: und so kann ein sich Versenken in das Problem der inneren Form der Volkskunst sein Schaffen befruchten und ihn zur richtigen Entwicklung bringen. In diesem Sinne kann man auch heute wieder von einer Befruchtung der Höhenkunst durch die Volkskunst reden.

Nicht ein Nachahmen der äusseren Form, gewisser technischer Formeln auf dichterischem wie musikalischem Gebiete, nicht ein Konservieren jener sterbenden äusseren Formen ¹⁾ hat etwas mit diesem modernen Kulturproblem zu schaffen. Denn sie sind längst zu unorganischen Formen geworden, die sich nur durch zufällige Umstände erhalten haben. Jene neue Kunst aber, die „Einheit in der Vielheit,“ muss sich wieder organisch auf einem neuen einheitlichen Boden entwickeln. Und nur jene innere Form der Volkskunst kann dem Künstler den richtigen Weg zeigen.

So ward auch in J o h. B r a h m s die innere Form der Volkskunst lebendig, ohne dass er die äussere kopierte. Sein Schaffen blieb ein ganz eigenes.

Eine neue Volkskunst entsteht dann, wenn die Kulturträger auf Grund der gemeinsamen „Wereldaanschouwing“ aus dem Volk und durch das Volk, nicht allein für das „Volk“ (d.h. die niederen Schichten), sondern für die Gesamtheit der Nation schaffen, wie es Shakespeare getan hat in jener Zeit, da die Volkskunst Kulturform war. Das Volk als Konglomerat dichtet und schafft nicht. Es betätigt sich nur an der Weiter- und Umgestaltung und an der Erhaltung und der Auslese: d.h. nur solche Lieder bleiben im Volksmunde erhalten, resp. volksläufig, die einen höheren

1) Wie z. B. das Bestreben, die volkstümlichen Kleidertrachten künstlich zu erhalten.

Wert haben, indessen die Gassenhauer und der ganze Unflat, der von den städtischen Zentren immer übers Land verbreitet wird, schon nach kurzer Zeit spurlos verschwindet. Der Schaffende aber ist immer der Einzelne.

Dies ist, was der Verfasser als persönliche Stellungnahme zu der heutigen Frage der Volksliedforschung bemerken möchte, besonders in Bezug auf das kulturelle Problem, dem die nachfolgende Untersuchung gewidmet ist.

DIE KULTURELLEN VORBEDINGUNGEN.

Agrorum cultores virtutibus corporum et cotidianis laboribus commoditates et necessitates supportant reipublicae, et unde viget militia, nuptiae jocundantur, civitates habundant, justitia floreat, Principes speculentur, et fervescat religio illorum exercitiis insita rebus natura deproperat indulgere.

PHILIPPUS A LEIDIS. 1350.

Es gibt kein zweites Land, in dem die Beziehungen zwischen dem Boden und seinen Leuten so innig sind, und beide sich gegenseitig dermassen voraussetzen, wie Niederland und seine Bewohner. Die natürliche Beschaffenheit des Landes ist aber auch so eigenartig, dass sie von jeher dem fremden Beobachter sofort aufgefallen ist. Karl Menne hat in seinem schon erwähnten Aufsatz ¹⁾ jene natürliche Beschaffenheit eingehend erörtert. Sie ist denn auch für die niederländische Kulturgeschichte von grösster Bedeutung: nur sie und die sich aus ihr ergebende wirtschaftliche Entwicklung bedingen den Verlauf jener Kulturgeschichte. Weshalb die niederländische Kultur des Mittelalters eigentlich nur eine süd-niederländische ist, wird uns erst dann deutlich, wenn wir den sozial-ökonomischen Werdegang berücksichtigen.

Den Anfang der niederländischen Literatur datiert man vom 12. Jahrhundert. Zu dieser Zeit blühten die flämischen Städte schon mächtig empor. Moräste waren trocken gelegt, Wälder urbar gemacht worden und die Anwartschaft auf eine grössere ackerbauende und Weidewirtschaft treibende Bevölkerung geschaffen. Die Grafschaft Holland aber bot zu derselben Zeit noch einen vollkommen unkultivierten Anblick. Abgesehen von den nicht

1) Die Entwicklung der Niederlande zur Nation.

holländischen Städten Kampen, Deventer, Zwolle und Tiel gab es nur eine holländische Stadt von Bedeutung, Dordrecht, die an dem Kreuzpunkt der grossen Verkehrslinien der Maas und der Waal mit dem Küstenschiffahrtsweg der Umlandsfahrer (Lübeck-Brügge) lag. Dieser Zustand währt sogar noch bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Die holländischen Städte blieben Fischer-, Schiffbauer- und Handwerkerstädte. Ihr Handel beschränkte sich auf das Inland und das Stift Utrecht. Nie wird eine holländische Stadt bei den Eroberungszügen des deutschen Kaufmanns nach den Ostsee-Ländern und Russland genannt, an denen friesische, stiftische und geldrische Städte im 13. Jahrhundert ruhmvollen Anteil haben. Eine Urkunde der Schöffen und Geschworenen Haarlems von 1274 illustriert diesen Zustand. Es gibt da zwar Bürger, die *mercandizias in alienis partibus exercent*, aber sie stehen als ebenbürtiges Steuerobjekt neben dem Schuster, Leineweber und Fuhrmann, neben dem Krämer, der vor der Kirche seine Waren feilhält, dem Bartscherer und Windmüller 1).

Es sollten noch einige Jahrhunderte vorbeigehen, ehe auch Hollands Moräste, Sümpfe und Seen trocken gelegt und jenes kultivierte, wohlhabende Land entstehen sollte, dem Guicciardini begeistertes Lob gespendet hat. Denn die Kultivierung dieses Landes war mit weit grösseren Schwierigkeiten verbunden und konnte erst viel langsamer vor sich gehen als die Urbarmachung jener süd-niederländischen Gegenden. Es war ein Kampf, ein ununterbrochener, zäher Kampf gegen die Fluten des Meeres und die grossen Ströme. Seit dem 6. Jahrhundert gibt es keine Bucht, keine Insel, keine Stadt, die nicht eine Ueberschwemmung erlebt hat. Dreizehn Jahrhunderte lang kehren gewaltige Ueberschwemmungen in grösseren oder kleineren Zwischenräumen wieder, ungeachtet die vielen kleinen, die fast Jahr um Jahr sich einstellten. Grosse Teile fruchtbaren Landes verschlang das Meer: So gingen z. B. bei der Hochflut von 1277 30—40 blühende Dörfer an der Mündung der Ems zu Grunde. Jener Durchbruch des Meeres durch den Flevosee, wobei sich dieser selbst zum Meere (Zuiderzee) erweiterte, kostete nach Angaben der Chroniken 80.000 Menschen das Leben. Im Jahre 1421, am 19. November, in der St. Elisa-

1) Otto Oppermann: Holland unter Graf Floris V. Studium Lipsiense, VI. 1909. S. 103 und 107.

bethsnacht, trieb ein Sturm die Wasser der Maas und des Meeres über ihre Ufer, sodass in jener einen Nacht 72 blühende Dörfer und 100.000 Menschen von den Wassermassen verschlungen wurden ¹⁾).

Noch ist jene Flut zu nennen, die in das Land hineinfraß, das Haarlemer Meer schuf, die Randstädte der Südersee verschlang und auf Seeland in gleicher Weise die Städte und Felder heimsuchte. Braucht man sich da zu wundern, dass Flandern, dessen Lage und Bodenbeschaffenheit in dieser Hinsicht weit günstiger war, sich auch weit schneller entwickelt hat?

Und doch war Holland grade durch jene Lage zu einer viel grösseren wirtschaftlichen Machtentfaltung bestimmt als die süd-niederländischen Gebiete. Die mächtigen Wasserwege, die weit in Deutschland und Frankreich hineinreichten, bildeten die natürlichsten und schnellsten Verkehrsmittel. Und sowohl an jenen Flüssen als auch an den tief ins Land eindringenden Meerbusen fanden die Kauf-fahrer besonders geeignete Häfen- und Stapelplätze. Durch jene natürliche Beschaffenheit war Holland zu der Rolle eines Austauschlandes vorbestimmt, der es seinen wirtschaftlichen Aufschwung verdanken sollte. Ward doch der ganze holländische Handel hauptsächlich eine Frachtschifferei, eine Verkehrsvermittlung zwischen den Ostseegestaden, England, Frankreich und den Mittelmeerländern. Diesem Umstande verdankt Holland jene schnelle Blüte des städtischen Elementes und ihre ausschliessliche Vorherrschaft.

Die Niederlande oder wenigstens ihr wichtigster Teil, die Provinz Holland, waren dasjenige Land Nordeuropas, in dem die Städte und das städtische Bürgertum über andere soziale Mächte am frühesten ein Uebergewicht erhielten und es dauernd behaupteten ²⁾).

Die Erklärung bietet uns jene Bodenbeschaffenheit und die Zwangslage der sich aus ihr ergebenden wirtschaftlichen Entwicklung. Ungefähr 35 % des jetzigen niederländischen Bodens ist Wiese und Weideland. Zu diesen fünf und dreissig Prozent liefert Holland fast zwei Drittel. Die Bewohner des nördlichen Holland (West-Friesland) und des eigentlichen Friesland jenseits des alten Flevosees hausten

1) Karl Menne S. 26.

2) Otto Pringsheim: Beiträge zur wirtschaftlichen Entwicklungsgeschichte der vereinigten Niederlande im 17. u. 18. Jahrh. 1890. S. 1. (Staats- und Socialwissenschaftliche Forschungen hrsg. v. G. Schmoller, Bd. X. Heft III).

in den marschigen Gegenden auf Hügeln (Terpen), voneinander isoliert, einzeln für sich. Bei der allmählichen Gewinnung des Bodens und der Entstehung der Weidewirtschaft entwickelte sich dies Einzelhufensystem erst recht.

Der Hof und das sich ringsumher ausbreitende Weideland für das Vieh wurde die logische Gliederung des Landes, die man, ebenso wie jene „Terpen“, auf denen die Häuser gebaut sind, noch bis auf den heutigen Tag beobachten kann. Die Weidewirtschaft bedingt das Einzelhufensystem und dieses die Isolierung des Bewohners. Neben der Viehzucht war die Fischerei die wichtigste Existenzquelle. Jeder Bauer war zugleich Schiffer: mit seinem Kahn vermittelte er den Verkehr zwischen sich und der weiteren Welt. Schon im frühesten Mittelalter begegnen wir dem handeltreibenden friesischen Schiffer-Bauer.

Das Land war besonders ungeeignet für die Entwicklung des Feudalstaates. Lange hat der fränkische Adel in Holland kämpfen müssen, bevor es ihm am Ende des 13. Jahrhunderts definitiv gelang, die Westfriesen zu unterwerfen. Aber die Versuche, in dem eigentlichen Friesland festen Fuss zu fassen, die die holländischen Grafen aus den verschiedenen Häusern, die burgundischen und die sächsischen Herzöge im 15. Jahrhundert machten, schlugen sämtlich fehl.

Nie vermochte das feudale Ritterwesen dort zu haften ¹⁾. Wenn im 16. Jahrhundert (1567) ein Augenzeuge uns jene Territorien beschreibt — es ist der Florentiner Ludovico Guicciardini — nennt er Friesland ein flaches, sumpfiges und marschiges Land, reich an schönen Auen, Weideplätzen für das Vieh. Die Zahl der Kühe und Ochsen sei ausserordentlich gross. Vieles Vieh werde ausgeführt. Das Land liege so tief, dass man da von Anfang des Herbstes bis zum Frühjahr überhaupt nur auf dem Wasserweg reisen könne. Es werde sehr wenig Korn gesät, wegen des früh eintretenden Hochwassers. Das Korn werde aus Dänemark und anderen Ostseeländern herbeigeschafft ²⁾. Ähnliches teilt er uns von Holland mit: der Boden wäre so feucht, dass er erbebt, wenn ein Wagen

1) Wie vollständig ungeeignet der Boden für die schwerbewaffneten Ritter war, hat jener unglückliche Feldzug des Grafen Wilhelm IV. (1345) bewiesen, sowie die vielen vorhergehenden Kämpfe der holländischen Grafen in West-Friesland.

2) Lowijs Guicciardijn Beschryvinghe van alle de Nederlanden -- overgheset -- door Cornelium Kilianum -- en Petrum Montanum. Amsterdam, 1612.

daher führe, grade als triebe er auf dem Wasser („als op het water vlottende“) 1). Hornvieh fände man dort in unzähliger Masse, und daher eine gewaltige Produktion von Butter und Käse. Seiner Schätzung nach ist es gewiss, „dat de weerde van Hollantsche kase ende boter soveel bedraeght, als de speceryen uyt Portugael hier te lande komende, de welcke jaerlijck meer dan een millioen gouts beloopen.“ Diese Produkte bildeten neben der Fischerei die wichtigsten Quellen des Ausfuhrhandels. Es lieferte wenig Weizen und noch weniger Roggen. Und trotzdem besäße es solch einen Ueberfluss von Weizen und Roggen, dass es viele andere Länder damit versehen könnte, weil er von „Denemarck ende Oostlandt“ herbei geschafft würde 2). In Holland

1) S. 191.

2) Die nachfolgende Eloge Guicciardinis hat Josephus Scaliger jun. in einem Epigramm, an Janus Dousa gerichtet, als Motiv wieder verwendet; das Epigramm wurde später von Opitz ins Deutsche übertragen:

Omnia lanitium hic lascat textrina Minervae,
 Lanigerum tamen hinc scimus abesse gregem.
 Non capiunt operas fabriles oppida vestra,
 Nulla fabris tamen haec ligna ministrat humus,
 Horrea triciceae rumpunt hic frugis acervi,
 Pascuus hic tamen est, non Cerealis ager.
 Hic numerosa meri stipantur dolia celis,
 Quae vineta colat nulla putator habet.
 Hic nulla, aut certe seges est rarissima lini,
 Linifici tamen est copia major ubi?
 Hic mediis habitatur aquis, (quis credere possit?)
 Et tamen hic nullae, Dousa, bibuntur aquae.

Hör an, was Wunderwerck begreiff dein Vater-Land,
 Dasz, Dousa, keiner glaubt, der fremd und unbekandt.
 In allen Städten läst man fast von Wolle weben,
 Noch weisz ich, dasz es nicht viel Schaaffe pflegt zu geben.
 Von Zimmerleuten sind die Winckel alle voll,
 Doch wächst auch kein Holtz davon man bauen soll.
 Es sind die Speicher gantz mit Korn und Frucht beleget,
 Doch ist kein Acker hier, der viel Geträide trägt.
 In Kellern findet man die Menge guten Wein,
 Noch sih't man keinen Berg, da Stock und Trauben seyn.
 Nichts oder wenig wird der Flachs hier angebauet,
 Hergegen nirgend wird mehr Leinwand doch geschauet.
 Wir sind mit Wasser hier umringt mehr als zuviel,
 Doch, Dousa, niemand ist, der Wasser trincken will.

wüchse kein Wein: und doch tränke das Volk im Verhältnis mehr Wein als in anderen Ländern, wo der Wein heimisch wäre. Besonders der rheinische Wein würde eingeführt. Es wüchse hier kein Flachs: und doch würde hier mehr feine Leinwand als irgendwo sonst in der Welt hergestellt. Der Flachs käme hauptsächlich aus Flandern und Brabant. Die Holländer hätten keine Schafzucht, die ihnen Wolle lieferte: und trotzdem produzierten sie sehr viel Tuche. Die Wolle verschaffte ihnen England, Schottland und Spanien. Man fände hier keine Wälder, und doch würden hier mehr Schiffe gebaut und Pfahlwerke errichtet als es in den anderen Ländern Europas möglich wäre. Das Holz käme vom Norden und von den Ostseegestaden.

Den grössten Vorteil des Landes aber bildete der Weidegrund, die Wiesen und Grasfelder. Diese besondere Eigenart des Landes fällt jedem fremden Beobachter auf, und man findet sie denn auch in jeder Reisebeschreibung erwähnt, z. B. auch beim Ehrwürdigen Pater Boussingault: „La plupart du pays (Holland) n'est que prairies" ¹⁾).

Ein deutscher Reisender im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts (1779) stellt noch genau dieselben Beobachtungen an: „In Nordholland ist gar kein Ackerbau, sondern bloss Viehzucht. Die Baureien ²⁾, wie man sie hier nennt, welche eigentlich nur Viehhöfe oder Holländereien (sic!) sind, liegen einzeln auf dem Lande umher" ³⁾. Und weiter: „Zu beyden Seiten des Weges sieht man nichts als Wiesen, mit Kanälen, über welche Zugbrücken gehen, eingeschlossen. Ein Theil dieser Wiesen dient zur Weide für das Vieh, und der andere wird gemähet um Heu zur Winterfütterung daraus zu machen. . . . Die Grösse der Grundstücke wird hier gewöhnlich nach Scheffelstaat berechnet, ohngeachtet beynahe gar kein Getraide ausgesäet wird" ⁴⁾.

1) La guide universelle de tous les Pays-Bas ou les dix-sept Provinces. . . par le Reverend Pere Boussingault, superieur et chanoine Regulier de Saint Augustin, de l'Ordre de Sainte Croix. Edition quatrième, reveü et augmenté par l'Autheur. A Paris. Chez Pierre Trabouillet. MDCLXXVII Avec Privilege du Roi. S. 13.

2) Ndl. „boerderij“.

3) Statistische und politische Bemerkungen bey Gelegenheit einer Reise durch die vereinigten Niederlande. Leipzig in der Weygandschen Buchhandlung. S. 38.

4) ibidem. S. 47.

Ein zeitgenössischer Beobachter, der feinsinnige Italiener Pilati di Tassulo, dessen „Lettres sur la Hollande“ zur Charakteristik der niederländischen Kultur des 18. Jahrhunderts von unschätzbarem Werte sind, stellt fest, dass in Süd-Holland, in den höheren Gegenden von Leiden, Rijnsburg, Noortwijk, Voorschoten u. s. w. und auf den Inseln Voorn, Putten und Beierland auch Korn gebaut wurde, dass jenes Korn aber nicht einmal ausreichte für die dringenden Bedürfnisse der Arbeiter, die der Staat zur Unterhaltung der Deiche beschäftigte ¹⁾. Dasselbe erwähnt schon Boussingault: *le peuple y est en telle abondance, que le bled y croist, ne suffit pas pour en nourir la quatrième partie* ²⁾.

Pilati di Tassulo führt weiter aus: Die Gegenden, die an die Ufer des alten Rheines grenzten, wären überhaupt nur Moorboden. Aber trotzdem eigentlich die ganze Provinz Holland ein Moorboden wäre, nach der günstigsten Berechnung nicht mehr als 440.000 Morgen Land umfassend, zählte man da 37 Städte, acht grössere und ungefähr 400 kleine Dörfer. Dabei wäre in Betracht zu ziehen, dass die meisten jener Dörfer den Wert einer Stadt in Deutschland, Frankreich, Schweden, Russland, Spanien und sogar Italien hätten. „Wenn man eine Vorstellung“, sagt er, „von der Grösse der holländischen Städte und Dörfer und der grossen Ausdehnung der Wasserflächen hat, so kann man sich erst recht über jene Menge der Städte und Dörfer wundern. Noch mehr aber wird man in Erstaunen geraten, wenn man erwägt, dass die Bevölkerung jener kleinen Provinz die Zahl von 1200.000 Seelen überschreitet“ ³⁾. Schlesien, die fruchtbarste und bevölkertste Provinz Deutschlands, die ebenso gross wäre wie die Generalstaaten zusammen und ungefähr 420 Städte, mehr als 5000 Dörfer zählte, jenes Schlesien besässe nicht mehr Einwohner als die einzige Provinz Holland ⁴⁾.

Fast genau dasselbe stellte schon Boussingault fest:

„Ce país (Holland) est si peuplé, qu'il y a plus de trente villes closes, et quatre cens Villages bien peuplez“ ⁵⁾. Bezeichnend für das Gesamtverhältnis zwischen Stadt und Land in den Niederlanden sind seine vorhergehenden Angaben: „Le

1) Pilati di Tassulo: *Lettres sur la Hollande*. La Haye 1780. Tome Premier S. 90

2) Boussingault: *La guide universelle*, S. 14.

3) Pilati di Tassulo: Tome I, S. 90, 91.

4) *Ibidem* S. 92.

5) Boussingault: *La guide universelle*, S. 13.

circuit de la basse Allemagne ou des dix-sept Provinces, est de trois cens quarente lieuës du païs. Il y a deux cent huit ou dix villes closes de murailles et plus de cent cinquante places, qu'on a accoutumé des mesures droits et privileges. On y compte plus de six mille trois cents villages" 1).

Ein gleichzeitiger Beobachter hebt ebenfalls denselben Umstand mit Nachdruck hervor, wenn er den „Staat“ von Nord-Niederland erörtert: „In solchem kleinen Becirc nun befinden sich, der gemeinen Rechnung nach, hundert siebenzehen Städte, zu welchen noch 8 in Braband und 9 in Flandern, und also ins gesamt 134 gezehlet werden. Der Flecken und Dörffer deren gar viel den besten Städten anderer Länder an der Grösse, dem Reichtum und der Schönheit für zu ziehen sind, werden tausent acht hundert und siebenzig gesetzt" 2).

Diese Beschaffenheit des Bodens, die sich nicht zu einer agrarischen Wirtschaft, einer ackerbauenden Bevölkerung hergab und nur allmählich die Weidewirtschaft hochkommen liess, jene selbe Bodenbeschaffenheit forderte kategorisch die Entwicklung des städtischen Elementes: Holland war zum Handelsstaat vorbestimmt durch seine geographische Lage als Austauschland. Durch Holland führte der grosse Wasserweg Mittel-Europas, der Rhein, nach England, und so erklärt es sich durch die zentrale Lage, dass Holland im 16. Jahrhundert schon den Verkehr zwischen Ost- und West Europa vermittelte. Infolge der höheren Entwicklung des Schiffahrtwesens wurden die alten umständlichen Wasserstrassen teilweise verlassen. So fielen die geldrischen und overyselschen Hansestädte an der IJsel, Kampen, Zwolle und Deventer, dem Rückgang anheim: die Holländer traten das Erbe jener niederländischen Hanseaten und „Ommelands“fahrer an und fuhren den Besen im Topp durch die Ostsee. Es entwickelte sich die gewaltige Frachtschifferei Hollands, die den Austauschverkehr zwischen ganz Europa übernehmen sollte.

Während die anderen Staaten noch lange in rein agrarischen, zum Teile feudalen Wirtschaftsverhältnissen verharrten, waren die

1) Boussingault: S. 9.

2) Der vereinigten Niederlande Staat, in deroselben historischer, geografischer und politischer beschreibung, kurtz, deutlich und wahrhaftig fürgestellt, durch August. Friedrich Bonen. v. B. a. A. Jena. Druckts Samuel Krebs 1671. S. 125.

Niederlande schon zu jener kommerziellen Entwicklung gelangt, die auf einer ausgesprochen städtisch-bürgerlichen Kultur basierte.

Das städtisch-bürgerliche Element bedingt den ganzen Verlauf der niederländischen Kulturgeschichte. Denn auch in den süd-niederländischen Territorien, in Flandern und Brabant, zeigt sich dieselbe politisch-wirtschaftliche Entwicklung, die das Postulat einer analogen geographischen Konstellation ist.

Durch ihre natürliche Lage gleichfalls zu der Rolle eines Austauschlandes bestimmt, kreuzten sich in ihnen die politischen, kirchlichen und sozialen Strömungen Europas. Quer durch ihr Gebiet vollzog sich der kulturelle Austausch der südlich-romanischen und östlich-deutschen Territorien. Auf ihrem Boden entwickelte sich eine ganz eigene Kultur, eine Mischung sehr verschiedener Elemente, zugleich germanisch und romanisch, kurz keine nationale, sondern eine internationale Kultur, wie später in Holland 1).

Die römische Kirche hat jenem Vorgange die Wege geebnet. Sie hat bereits im frühen Mittelalter angefangen, die gallischen Franken von der germanischen Welt loszulösen, indem sie bei der Einteilung der Diözesen, ohne Berücksichtigung der Rassen und Sprachen, die alte römische Provinzeinteilung übernahm. Infolgedessen umfasste z. B. das romanische Erzbistum Reims (Belgica secunda) auch rein germanisches Gebiet. Erst unter der Regierung Philipps II. von Spanien (1559) wurden diese Gegenden durch eine neue kirchliche Regelung dem französischen Erzbistum entzogen.

In kultureller Hinsicht war Flandern noch mehr als Holland zu der Rolle des Austauschlandes bestimmt. Man braucht nur zu erwägen, dass Flandern, ein „dietsc“ Land, grösstenteils Lehen der Krone Frankreichs war (Kroon-Vlaanderen), während Brabant, Limburg und andere süd-niederländische Territorien der deutschen Krone angehörten.

Der Grund, weshalb Flandern, obgleich es vielleicht noch mehr als Holland einer internationalen städtischen Kultur ausgesetzt war, trotzdem sein nationales Wesen besser erhalten konnte und in der Neuzeit noch einen stark volkstümlichen Charakter aufweist, ist ein doppelter.

1) Vgl. die Ausführungen H. Pirenne's: Geschichte Belgiens (Geschichte der Europäischen Staaten. Bd. 32.) Bd. I, S. 30.

An erster Stelle liegt eine organische Erklärung vor: jene Gegenden verfügten über eine agrarische Grundlage. Guicciardini weist in seiner Beschreibung der Niederlande eingehend darauf hin, dass Süd-Flandern, Seeland, Artois, Hennegau, Lüttich und Gelderland reichlich Weizen und Roggen hervorbringen, weil die Bodenbeschaffenheit dazu sehr geeignet sei. Es gab in den südlichen Niederlanden ein ausgeglicheneres Verhältnis zwischen der Stadt und dem Lande, ein gewisses ländliches Gegengewicht gegen die zu stark sich geltend machende städtische Einflussphäre, das in Holland ganz und gar fehlte. Der Ackerbau ruft die Dörfergemeinschaft und das Vielhufensystem hervor, während aus der Weidewirtschaft sich die Isolierung des Einzelhufensystems ergibt. In der Weidewirtschaft fehlt die Gemeinschaft, die gesellschaftliche Zentralisierung der ackerbaubetriebenden Bevölkerung.

Die Psyche des holländischen Grasbauers ist von der des flämisch-geldrischen Ackerbauers vollständig verschieden. Der erste ist einsilbig, verschlossen, in sich zurückgezogen: das Produkt seiner Umgebung, jener Weidelandschaft, zu der Tassulo die Bemerkung macht, dass die erste Wiese das Modell für das ganze weitere Land liefere ¹⁾. Diese Gleichförmigkeit des Bodens hat dem Bewohner ihren Stempel aufgedrückt: die bedächtige Gleichmässigkeit, die Ruhe, das Phlegma, die Kühle der Empfindung und des Handelns sind der Ausdruck jener gleichförmigen Endlosigkeit des Wiesenlandes ²⁾. Zu dieser Gestaltung ihres Wesens hat auch der jahrhundertelange Ringkampf mit dem Wasser beigetragen.

Karl Menne hat dies schon eingehend betont:

Die Niederländer sind realistisch veranlagt. Die geographischen Verhältnisse, das Land, der Boden haben den Realismus entwickelt. Mit Phantasien und Abstraktionen bekämpft man nicht die wässerigen, feindlichen Elemente. — Die mühselige Bewältigung des angreifenden Wassers, die langwierigen Kanal- und Erdarbeiten sowie auch der stetige Kampf gegen das stürmische, tobende Meer haben das Temperament der Niederländer ausgebildet. Geduld und Ausdauer

1) *Lettres sur la Hollande*: Tome I. S. 2: Le premier pré que vous rencontrez, vous pouver le prendre pour le modèle de toute la campagne, qu'il vous reste à voir.

2) Ich erinnere hierbei auch an Lenaus Gedicht „Auf eine holländische Landschaft“ und den Vers darin: „Ach, wie schläfrig ist die Gegend.“

wurden dabei beständig geübt, eine stete Wachsamkeit erfordert und der Seele dadurch Zähigkeit und ein stilles Phlegma eingeflösst. Dies gab den Niederländern in ihrem Auftreten etwas Bedächtiges und Ruhiges. Dahinter steckt keine Unempfindlichkeit, keine Erstorbenheit des Gemütes. Unter der phlegmatischen Hülle birgt sich eine gewaltige Willensstärke und unerschütterliche Ausdauer. Die Notwendigkeit des fortwährenden Kampfes gegen das Wasser, das unaufhörliche Anspannen aller Kräfte und die unzähligen, zur Sicherung der Existenz aufgebrachten Opfer, die immer wieder an die rauhe Wirklichkeit gemahnten, schufen ein sparsames und praktisches Volk. Hier, auf so schwankendem, unsicherem Boden, konnte nur der nüchterne, klare Verstand tonangebend sein, musste Sparsamkeit zur Haupttugend werden ¹⁾).

Dementsprechend charakterisiert Guicciardini die Holländer als kalte Naturen, in jeder Hinsicht mässig. Sie nehmen den Lauf des Geschickes hin, wie es kommt, ohne sich viel aufzuregen, was sich in ihrer Sprache und Redensart auch bemerkbar mache, sowie in ihren Zügen und Haarfarbe. Letztere ändere sich nie ²⁾).

Der Einfluss der Weide-Wirtschaft auf die Psyche ist ein ganz anderer als der des Ackerbaus und nur zu sehr geeignet, das Phlegma, die Schwerfälligkeit zu bestärken. Eine feine Beobachtung in Bezug auf das Wesen der Weidewirtschaft und den holländischen Bauer hat Tassulo gemacht:

„Jene Bauern sind ohne Zweifel die glücklichsten Geschöpfe der Welt. Sie brauchen, um sich Vermögen und Reichtum zu erwerben, nicht den ganzen Tag den Rücken zur Erde zu krümmen, wie die Winzer, noch den ganzen Tag sich der Sonnenhitze auszusetzen, wie die Ackerleute, noch auf die Berge zu steigen oder sich in die Wälder zu verlieren und da Tag und Nacht die Unbequemlichkeiten des Regens, Nebels, Sturmes, Schneetreibens und der Kälte zu ertragen, wie die armen Holzhauer, die sich da Brennholz zusammenschlagen und für den Handel arbeiten. Die holländischen Bauern haben keine weitere Beschäftigung, als ihre Kühe, Schafe, Pferde zu versorgen und sich um die Anlegung ihres Geldes zu kümmern, das ihnen ihre Viehzucht einbringt, ihren Tee zu trinken (18. Jahrh.) und ihren Tabak zu rauchen.“ ³⁾

1) Die Entwicklung der Niederlande zur Nation S. 71.

2) Guicciardijn: Beschryvinghe van alle de Nederlanden S. 28.

3) Pilati di Tassulo: Lettres sur la Hollande, T. I, S. 10, 11.

Die Bemerkung, dass das Mass der Arbeit einen verschiedenen Einfluss auf die seelische Beschaffenheit des Menschen ausübt, ist sehr schön.

Wer mit den holländischen Grasbauern Bekanntschaft gemacht hat und südlich nach Flandern oder östlich nach Gelderland zieht, der wird dort weniger Reichtum, — der Ackerbauer kann nie den Besitz des Grasbauern erwerben, — aber mehr Gemüt, mehr lebendiges Gefühl, mehr Lebensfreudigkeit antreffen als in den Niederungen. Es ist die Arbeit in einer freieren, gastlicheren Natur, die den Menschen so abstimmt. Daher haben sich im Osten des Landes, in den höheren, ackerbautreibenden Gegenden noch Reste der Volkskunst bis auf den heutigen Tag erhalten: die Gemeinschaft des Dorfes, des Vielhufensystems, rief z. B. eine Einrichtung wie die Spinnstube hervor, die in Gelderland, Overijssel und Drente eine grosse Rolle spielte, wovon in Holland aber keine Rede ist.

Dies ist die natürliche Erklärung für die verschiedene Art der Volksseele in den südlichen und östlichen Niederlanden im Verhältnis zu dem holländischen Teile. Es fehlte in Holland jene innigere Landesgemeinschaft einer sinnlichen Bevölkerung als Gegengewicht gegen die spekulative städtische Kultur, die an und für sich stets internationaler Art ist und in Holland durch die ausschliessliche Entwicklung des Landes als Austauschland, als städtischer Handelsstaat, noch extremer ausgebildet wurde.

Das internationale Wesen der Stadt erklärt sich schon durch die Exemption aus dem Lande. Wenn nun die Stadt obendrein eine ausschliessliche Handelsstadt ist, so wird jenes Wesen durch die Internationalität der kommerziellen Beziehungen noch mehr hervorgehoben. Das Auge der Handelsstadt ist stets nach aussen, auf das Weltmeer draussen gerichtet. Sie hat keine Zeit, in sich zu gehen und würde die eigene Form ganz verlieren, wenn nicht hinter ihr als regenerierender Rückhalt die agrarische Landeskultur stände. In einer Stadt, die ausgesprochen Handelsstadt ist, tritt bald eine üble Begleiterscheinung auf: das Patriziat, der Bourgeois-gentilhomme. Es ist ein allgemeines Gesetz geschichtlicher Entwicklung, dass die ursprünglich nur wirtschaftlichen Klassen stets die Tendenz zeigen zu Rechtsklassen zu werden. ¹⁾

¹⁾ Robert Pöhlmann: Grundriss der Griechischen Geschichte. (Handbuch der Klass. Altertumswissenschaft III, 4) S. 32.

Der „homo novus“, aus dem niederen Volke emporgekommen, wünscht seine Herkunft so schnell wie möglich zu verwischen: er strebt dem „Aristokratischen“ nach, jener Würde, die ihn in den höheren sozialen Stand, dem er angehören will, erhebt. Durch die Verleugnung seiner Herkunft, diese stereotype Erscheinung des Parvenu-wesens, neigt der Patrizier a priori jeder Form zu, die nicht die Kulturform des Volkes seiner Herkunft ist. Durch die Entlehnung der fremden Form — zugleich als demonstrativer Beweis seines Luxus, seiner finanziellen Tragkraft, die ihm „so etwas“ gestattet — bezweckt er die Dokumentierung des sozialen Standesunterschiedes. Weil sie dem Volke unverständlich ist, schiebt der Bourgeois-gentilhomme, der Patrizier, jene entlehnte Form zwischen sich und das Volk.

Dies erklärt den wenig nationalen Charakter des Patriziates und seiner brutalen Klassenpolitik.

Schon im 13. Jahrhundert sehen wir, wie eine plutokratische Oligarchie, eine Patrizierregierung reich gewordener Kaufleute sich im Kampfe befindet mit dem von ihr geknebelten Handwerkervolk und dem Fürsten, dessen Hilfe von letzteren angerufen wird, und der seine Macht über die Städte herstellen will. So rufen z. B. die Genter Patrizier die Hilfe König Philipps des Kühnen und Philipps des Schönen (1285—1314) an gegen den eigenen Grafen und das Volk. Derselbe Vorgang tritt noch wiederholt in der flandrischen Geschichte auf und setzt sich fort in der wenig skrupulösen Politik, welche die Stadt Amsterdam in der Republik der Vereinigten Niederlande immer getrieben hat. Die Regenten Amsterdams haben sich nie gescheut, rücksichtslos ihre Interessen mit Umgehung der Landesinteressen überall durchzusetzen. In der Geschichte der Republik tritt dieser Umstand grell ans Tageslicht: wir sehen eine internationale Patrizierclique, die Regenten, die ihr Möglichstes getan haben, das Haus Oranien untergehen zu lassen, die jenem Geschlechte, das auf den ewigen Dank des Volkes Anspruch hat, die grössten Erniedrigungen zugefügt und sich ihrer Politik, die Niederlande zu einem nationalen Gebilde zu vereinigen, stets widersetzt haben.

Und grade das Haus Oranien ist für dies Problem sehr wichtig. Es ist ein so volkstümliches Herrscherhaus, wie kein anderes in Europa. Aus einer Revolution gegen den gesetzlichen und doch fremden Herrscher gingen die Oranier hervor: die leiteten den Freiheitskampf.

Lijf en goet al te samen
 Heb ick u niet verschoont,
 Mijn broeders hooch van namen
 Hebbent u oock getoont:
 Graaf Adolff is ghebleven
 In Vrieslandt in den Slach

heisst jene schöne Strophe des „Wilhelmus“.

Gut, Blut und Leben haben sie für die Freiheit des Landes geopfert. Von seltener Innigkeit ist das Verhältnis, welches sie, wie schon in jenen Zeiten des „Vader Willem“, mit dem Volke verbindet: nie waren sie die Herrscher nur „Von Gottes Gnaden“, die allmählich aus ihrer absolutistischen Höhe, dem Zeitdrange gehorchend, zum Volke hinabstiegen. Während der Republik waren sie nur die ersten Diener des Staates, die „Stadhouder“, bis sie nach der Zertrümmerung des morschen Staates durch die französische Revolution der „Volkswille“ zu der königlichen Würde erhob. Und deshalb wurzelt das Oranierhaus so tief in dem Herzen des niederländischen Volkes, tiefer als jedes andere Herrscherhaus, weil es ein demokratisches ist. Kennzeichnend ist der Umstand, dass jenes „Wilhelmus“, das Trutzlied des Oraniers, zur Nationalhymne wurde. Kein Volk Europas verfügt über ein so altes vaterländisches Lied.

Und es ist die Landbevölkerung und das Kleinbürger-tum der ländlichen Provinzstädte, die stets treu zu dem geliebten Stamme gehalten haben und sich zweimal einmütig erhoben, um ihm die von dem Patriziate geraubten Rechte zurückzugeben.

Dieses unnationale Wesen der Patrizier ist eine stereotype geschichtliche Erscheinung: man braucht nur an die Handelsrepublik Karthagos zu denken und an die Rolle des Patriziates in der Geschichte dieser Stadt. Beim Patrizier zeigt sich auch am deutlichsten die immanente Dekadenz des städtischen Milieus: der Luxus übt in jenen Kreisen einen erschlaffenden, degenerierenden Einfluss aus. Nirgendwo offenbart sich die Perversität, die sexuelle Unnatur und Entartung so stark wie in jenen Kreisen, die sich oft selbst darin als Dokumentierung ihrer Angehörigkeit zu einer höheren Welt

gefallen. Wir kommen bei der Darstellung der Gesellschaft im „goldenen Zeitalter“ noch darauf zu sprechen.

Der Grund nun, dass Flandern heute noch einen stark volkstümlichen Charakter aufweisen kann, während das nord-niederländische (holländische) Volkswesen ganz verschwand, liegt im Vorhandensein einer agrarischen Bevölkerung als Gegengewicht gegen jene internationale städtische Kultur. Diese Voraussetzung fehlte in Holland. Ferner wurde die Uebermacht jener Kultur durch die langjährigen Kriegszeiten und durch den Westfälischen Frieden aufgehoben: Süd-Niederland wurde von jedem Handelsverkehr ausgeschlossen. Die ehemaligen mächtigen Städte entvölkerten sich und sanken wieder zu Landstädten hinab. Zwei Jahrhunderte lang blieb Süd-Niederland sich selbst überlassen, und deshalb hat sich dort die Volkskunst bis auf unsere Zeit erhalten können.

Aber der politisch-wirtschaftliche Sieg Hollands führte den Verlust seiner Volkskultur herbei ¹⁾. Das extreme Uebergewicht einer internationalen städtischen Kultur wurde noch verstärkt durch die südniederländischen Emigrationen, die eine Unzahl jener bürgerlich-humanistischen Poeten nach Holland und speziell nach Amsterdam führten.

In Amsterdam konzentrierte sich das ganze politisch-wirtschaftliche und das kulturelle Leben des Landes. Hier war der Sitz der berühmten humanistischen Dichtung, deren Einfluss sich weit über das Land bis nach Deutschland hinein erstreckte. Amsterdam war der Lebensnerv, die Kapitale des Landes und Den Haag, der Sitz der Regierung, nur ein Landaufenthalt.

Die Rolle, welche Paris seit der französischen Revolution in Frankreich spielt, ist in übertragenem Sinne die Rolle Amsterdams in der Vereinigten Republik.

Und so wie die Geschichte der Republik der Vereinigten Niederlande eigentlich die Geschichte Hollands, die Geschichte Hollands

¹⁾ Für den jetzigen Stand des Volksliedes in Flandern vgl. Edm. de Coussemaker: *Chants populaires des Flamands de France*. 1856. H. Lootens und J. M. Feys: *Chants populaires recueillis a Bruges*. 1879. Jan Bols: *Honderd oude Vlaamsche Liederen*. 1897. Alb. Blyau und M. Tasseel: *Iepersch oud-liedboek Gent*. 1900—03.

aber eigentlich die Geschichte Amsterdams ist, so ist jene Kulturgeschichte der „Goldenen Zeit“ eigentlich die Kulturgeschichte Amsterdams.

Es ist das städtische Moment, das den Verlauf der gesamten niederländischen Kulturgeschichte bedingt.

DAS MITTELALTER.

Es liegt mir fern den erbaulichen Ton zu verurteilen, doch ich muss gestehen, dass das Didaktische der Feind aller Poesie ist, und sie unbedingt sterben muss, wo jenes die Oberhand gewinnt 1).

F. A. SNELLAERT.

Die soziale und wirtschaftliche Entwicklung, die sich in den Tälern der Schelde und der Maas um vieles schneller als in den rechtsrheinischen Gebieten vollzog, musste die Niederlande notwendigerweise von Deutschland loslösen, das weit länger eine agrarische Kultur beibehielt. Seit Beginn des 12. Jahrhunderts konvergieren die niederlothringischen Fürstentümer immer mehr nach Flandern hin, welches über sie eine wahrhaft kommerziell-industrielle Hegemonie ausübte, und mit welchem sie ausserdem noch durch ihre geographische Lage aufs engste verbunden waren. 2)

Jene wirtschaftliche Ueberlegenheit verdankte Flandern der frühzeitigen Entwicklung seiner Städte. Und es ist jenes städtische Element, das dem Verlauf der niederländischen Kulturgeschichte des Mittelalters eine von der deutschen so völlig abweichende Richtung gibt. Schon auf den ersten Blick muss jene Verschiedenheit dem Beobachter auffallen, nämlich das Fehlen der Minnesängerperiode, die in Deutschland eine ganze Kulturepoche einnimmt.

Abgesehen von Heinrich von Veldeke, der schliesslich zur deutschen Literatur übergegangen ist, und dem ritterlichen

1) F. A. Snellaert: Verhandeling over de Nederlandsche Dichtkunst in Belgie sedert hare eerste opkomst tot aan de dood van Albert en Isabella. (Mém. Courr. par l'Acad. Royale de Bruxelles. Tome XIV, I. 1838) S. 228.

2) Pirenne: Geschichte Belgiens I, S. 230,231.

Herzog Jan I. von Brabant hat die höfische Kunst des Minnesanges hier gar keine Wurzel gefasst. Jene Fälle stehen ganz vereinzelt da. Die Lieder Herzog Jans, die uns übrigens nur in einer mangelhaften hochdeutschen Uebersetzung erhalten sind, und die Lieder Veldekes sind der französischen Dichtung vollständig nachgeahmt, sodass weder er noch Veldeke eine reine Probe „dietschen“ Minnesanges darbieten. Der Vater des Grafen Jan, Heinrich III. von Brabant, gehörte selbst der Reihe der französischen Trouvères an und war ein Gönner der französischen Literatur. Bis auf Veldeke besitzen wir aus jenen Gegenden ausser den lateinischen nur französische Literaturdenkmäler. In dem südlichen Teil Flanderns war das Französische die Volkssprache und obendrein die Muttersprache der meisten Grafen. In mancher Hinsicht war der französische Hof in Flandern massgebend. Französisch sprechen gehörte im 12. und 13. Jahrhundert zu dem „bon ton“, gleichwie das Protegieren der jungen französischen Literatur, die auch an dem flämischen Hofe so üppig erblühte, dass die besten französischen Dichter jener Zeit geborene Flamländer waren: Cuno de Béthune (Ende 12. Jahrh.) aus der Atrechter Gegend, sein Bruder Guillaume, Gillebert de Berneville, „ménestrel“ Herzog Heinrichs III., Mahieux und Pierre de Gand (13. Jahrh.), Jehan de Tournai aus Doornik, Jocelin de Bruges, Jacques de Cisoing aus Cisoing bei Rijssel; Jehan Fremant de Lille (Ende 13. Jahrh.) aus Rijssel, u. s. w. ¹⁾

Dieser Einfluss der französischen Kultur wird umso erklärlicher, wenn man erwägt, dass die flandrischen Grafen seit 1194 von dem französischen Haus Hennegau herkommen, und der Graf von Flandern als Lehensmann der französischen Krone selbst einer der sechs weltlichen Pairs Frankreichs war. Schon während der Regierung Philipps von Elsass (1168—1191) finden wir einen der berühmtesten französischen Trouvères am flandrischen Hofe, Chrestien de Troyes, der Dichter der „Li Contes del Graal“ „pour le plus preudomme, li quens Filippes de Flandres“, der „li bailla le livre“, woraus er seinen Stoff schöpfte. Und wie Philipp von Elsass stehen Balduin VIII., seine Tochter, die Gräfin Johanna, ihre Schwester Margarete, deren Söhne Wilhelm und Guido von Dampierre in

1) Vgl. Aug. Scheler: Trouvères belges du XIIe au XIVe siècle. 1876 und: Trouvères belges. Nouvelle Serie. 1879.

engstem Zusammenhange mit den französischen höfischen Dichtern. Jene französische Kultur erstreckte sich auch bis auf Holland, wo der „Clerc uten laghen landen bi der see“ von dem Grafen Floris V. berichtet, dass er ein „goet sanger“ war ¹⁾.

So erwähnt Jan Boendale in den „Brabantsche Yeesten“ noch „die goede vedelare Lodewyc van Vaelbeke in Brabant“, der nach seiner Angabe im Anfang des 14. Jahrh. starb und der hervorragendste Lyriker und Musiker gewesen wäre, der je gelebt hätte, der erste, „die vant van stampien die manieren, die men noch hoert antieren“ (Dies bezieht sich natürlich nur auf die dietsche Nachahmung).

Und so gibt es hie und da noch einige Erwähnungen: aber damit hört auch alles auf. Von einem Minnesange ist in diesen Gegenden keine Rede. Sehr richtig bemerkt Jonckbloet: Die Ritterpoesie, die fremder Herkunft war, hat hier nur wenige Spuren zurückgelassen: sie hat auf unseren Geist nie einen tiefen und einen bleibenden Eindruck überhaupt nicht gemacht ²⁾.

Im Gegenteil: die mittelniederländische Literatur hebt an mit einem energischen, selbstbewussten Vorstoss der bürgerlichen Dichtung, deren Führer Jacob von Maerlant († c. 1300) war. Mit ihm setzt eine Periode ein, welche sich bis in die Neuzeit, bis weit ins 19. Jahrhundert hinzieht, die Periode der bürgerlichen Dichtung.

Jonckbloet behauptet: Das ganze niederländische Volk war stets praktischer Natur, sowohl das südliche wie das nördliche, stets sich selbst und zwar in dem Masse, dass die idealistische Ritterpoesie hier wohl einen Augenblick das Auge des „Poorters“ blenden konnte, aber doch nie im Stande war, tief in uns Wurzel zu fassen. Ursprüngliche Ritterdichtungen, aus eignem Bedürfnis der eigenen Phantasie entsprungen, sind auf dem flandrischen Boden wesentlich nicht entstanden. Eine vereinzelte Spur kann man nicht in Betracht ziehen und noch weniger dasjenige, was an dem französischen Hofe des Grafen entstand ³⁾.

Auch in Maerlants Leben finden wir erst eine höfische Periode,

¹⁾ Kronyk van Holland van den Clerc uten laghen landen bi der see. (Werken van Hist. Gen. Nieuwe Reeks 6), S. 99. Das Zitat ist dem Beka entlehnt.

²⁾ Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde. II, S. 49.

³⁾ Gesch. der Nederlandsche Letterkunde. II, S. 4.

als er in Zeeland in der Nähe des holländisch-gräflichen Hofes als Küster von Maerlant auf Oostvoorne lebte. Hier kam er mit dem Adel in Berührung: Albrecht van Voorne, dem Burggrafen von Zeeland und Ratgeber des Grafen, dem er seinen „Merlyn“ widmete, und „minen here“ Nicolaes van Cats, der ihn veranlasste, das Werk „der Naturen Bloeme“ zu dichten. Hier lernte er auch „Grave Florens, coninc Willems sone“, kennen, der ihn später ein grosses Werk anfangen hiess, den „Spiegel Historiae“, ihm von Maerlant auch gewidmet. Aus jener Periode besitzen wir vier Ritterromane von dem Küster Maerlants (den „Alexander“, den „Merlyn“, den „Torec“ und die „Historie van Troyen“). Auf künstlerischen oder irgendwelchen ursprünglichen Wert können jene Dichtungen keinen Anspruch machen.

Maerlant ist denn auch kein Dichter: seine Bedeutung liegt auf dem Gebiete des sozialen Schriftstellers. Erfüllt von den Ideen des heiligen Franz von Assisi, hat er rücksichtslos und furchtlos die Entartungen und Verfehlungen der kirchlichen und weltlichen Gewalthaber gegeisselt.

In dem strophischen Gedicht „Van den Lande van Oversee“¹⁾, in dem er als letzter Herold für das verblassende Ideal des Kreuzzuges eintritt, und die Entrüstung ihm stellenweise fast dichterische Kraft verleiht, heisst es:

Die Kerke van Rome is dusdaen vraet,
Zi is dronken ende al zonder raet,
Die hoeft is van kerstynhede²⁾.

Und ebenso kühn richtet er sich an die „Coninghen, graeven ende hertoghen“: „Ghi Heren, ghi baroene“, heisst es darin, „in weelden zitstu hier versmoert“ (40)

Diere cardinale aert
Die is van alzulken zeden,
Hi strect na scat met allen leden³⁾.

1) E. Verwijs: Jacob van Maerlant's Strophische Gedichten. 1880. S. 124—131. Geschrieben nach der Eroberung von St. Jean d'Acre durch „dat Sarracijnsche diet“ (1291).

2) ibidem Vers 111—113.

3) ibidem Vers 102—104.

Und weiter:

Keiser, coninc, noch prelaet,
Het en is midt der girichede
Ontkeert van goede zeden. 1)

Ja am Schluss heisst es sogar:

Heren masseren so menich pont,
Ende dat aerme volc verduwen. 2)

Solche Stellen findet man häufiger bei ihm, z. B. in der ersten „Martyn“, wo er den kommunistischen Satz predigt, dass alle Menschen gleich sind: „’t Folc eyghyn“ stammte nicht von Cain oder Cham ab, sondern wie die „Duutsche loy“ (Sachsenspiegel) lehrte, käme alles „eygendom van onrechter gewelt.“ Dem wahren Adligen ist es gleichgiltig „wiene droech of wan.“ Denn „Edelheit began uter reinre herten“. Wahre „Edelheit“ ist eine Gabe Gottes, die Gott dem Menschen auf sein Gebet schenkt. Jene andere „edelheit mach men afdwaen“, aber diese kann niemandem genommen werden.

Gäbe es in der Welt nur Friede, „het ware al vri, niemen eygijn, over see noch upten Ryn soude men niemen ontliven“, — wenn nicht die zwei Wörtchen „mijn ende dijn“ existierten. Gott „gaf dit wandel aertsee goet der menscheit gemene“, aber die Gier treibt manchen „omal te hebben allene“, und deshalb werden Burgen und Schlösser gebaut und so vieles Blut vergossen. 3)

Die reformatorischen Gedanken des Franz van Assisi predigend, furchtlose Züchtigung eines entarteten Klerus und der allgemeinen gesellschaftlichen Fehler seiner Zeit, den armen „dorper“ schützend gegen Verschmähung und Unterdrückung, das ist das schöne Bild des sozialen Wohltäters, das sich in ihm verkörpert.

Jan van Boendale (c. 1280—c. 1365), der erste Didaktiker aus der Schule Maerlants, nennt ihn „den vader der Dietscher dichtren algader“ und „’t hooft van allen Dietschen poeten“.

Denn mit ihm hebt jene bürgerlich-didaktische Poesie an, die sich durch das 14. Jahrhundert (die Maerlantsche Schule, Jan van Boendale, Jan Praet, Jan de Weert) über die Rede-

1) Verwijs: Maerlants Stropische Gedichten. „Van den lande van Oversee“. Vers 115—117.

2) ibidem Vers 242—243.

3) Weitere analoge Stellen führt J. te Winkel an in seiner „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde“ 1887 I, S. 324, 325 ff.

rijker, die Reformationszeit, über Jacob Cats bis in das 19. Jahrhundert (Da Costa, Ter Haar, Ten Kate) hinzieht und erst bei Multatuli und der „Achtziger Bewegung“ ihr Ende fand.

Ihr Merkmal ist das Didaktische. Die Erklärung für jene Erscheinung haben wir an erster Stelle in dem Wesen des emporkommenden Bürgertums selbst zu suchen, in dem Nutzzweck dem Maerlantschen „nutschap“, dem Alles beherrschenden Prinzip des Utilitarismus, d. h. sich Kenntnis zu erwerben zur höheren Entwicklung des technisch-gewerblichen und kommerziellen Lebens. Daher bei Maerlant jene Abneigung gegen die höfische Kunst, die in seiner zweiten, bürgerlichen Periode (c. 1264—1300) so unverhohlen hervortritt.

So sagt er in seiner gereimten Bibelübersetzung, der „Rijmbijbel“, („Scolastica“) 1271:

Nu merct die hier in sult lesen,
Wat nutschap hier an sal wesen:
Hier in vindi favele noch boerde,
No ghene truffe no faloerde. 1)

„Nutschap“, das war das einzige Ziel Maerlants und auch die Quelle seines Dichtens: es ist der Inbegriff der bürgerlichen Dichtkunst, jener vernünftelnde Zug, der sich auch in der bürgerlichen Poesie der Aufklärungszeit offenbart. Bei Maerlant ist es nicht nur eine zeitgenössische Erscheinung, wenn er jede poetische Erdichtung verabscheut und alles auf pragmatische Quellen zurückzuführen sich bemüht. 2) Denn auch hierin war er das Kind seiner Zeit, und die Werke seiner älteren Periode weisen dafür eine Menge Belege auf. Jener zeitgenössische Zug wurde durch den Scholastiker in ihm noch wesentlich gefördert. Denn die Scholastik suchte gleichfalls mittels der Vernunft den Offenbarungsglauben zu begründen und zu beweisen. Sie war jene Äusserung der menschlichen Bewusstwerdung, die sich zum ersten Male von der unbedingten Autorität des Offenbarungsglaubens loslöste. Obgleich sie sich noch ganz auf den Boden jenes

1) J. David: Rijmbijbel van Jacob van Maerlant. 1858—59. III Bde.

2) Vgl. z. B. „Tscelden jegens die Borders“ (Spiegel Historiae IV, 1, 129), sein Urteil über seine eigenen Jugendromane „Alexander“ u. „Historie van Troyen“ (Sp. Hist. I, 2, 14, Vs. 51), sowie sein Urteil über den Verfasser des „Van ons Heren Wrake“ in seinem „Merlijns boeck“, u. s. w.

Glaubens stellte und anscheinend ihre eifrigste Förderin war, leitete sie doch jenen Prozess ein: die Anwendung der kritischen Vernunft, welche später das Verhängnis des Autoritätsglaubens werden sollte. Dies Problem tritt auch in *Maerlant*, dem sonst so rechtgläubigen, strengen Katholiken, zu Tage.

In *Maerlant* verkörpert sich jene eigentümliche Verbindung des Geistlichen und Weltlichen, der wir wiederholt in der bürgerlichen Poesie begegnen werden. Ich erinnere nur an die Leiter der Rhetorikkammer, die bis ins 16. Jahrhundert grösstenteils der Priesterklasse angehörten, u. a. *Matthijs de Castelein*, „Priester ende excellent Poete moderne“, wie er auf dem Titelblatt seiner „*Const van Rhetoriken*“ (1558) heisst. ¹⁾

Aber es zeigt sich doch, dass der *Maerlantsche* „*nutschap*“ und damit das Wesen der bürgerlichen Poesie auf eine andere Quelle als nur auf eine zeitgenössische Mode oder Geistesströmung zurückführt. Es ist das Verhältnis der christlichen Spekulation zu jener sinnlichen Kultur, wodurch die didaktische Dichtung *Maerlants* bedingt wird, die Verdammung des Sinnlichen, Irdischen.

So sehen wir auch, dass *Maerlant* besonders gegen die Liebesdichtung der höfischen Kunst seine Angriffe richtet, wobei er seine eigenen Jungsünden nicht schont.

Denn auch er hatte in jener ersten Periode der Konvention gehuldigt und der Mode gemäss einer Herrin zu Liebe, die er „*scone, edel ende bequame*“ nennt, und von der er sagt, dass sie ihn „*heeft gevaen*“ und ihn „*peisen doet*“, den „*Alexander*“ geschrieben. Ja in dem ersten „*Wapene Martijn*“ ²⁾ lässt er sich anreden:

Jacob, dit was ooit dyn doen,
Van vrouwen moetstu dyn sermoen
Oft beginnen oft enden.

Die „*Martijns*“ bilden grade die Uebergangsstufe zu der zweiten Periode seines Lebens, in *Damme*, unter dem Stadtrauch *Brügges*.

Im Prolog seiner „*Scolastica*“ spricht er aber zu dem Leser:

1) Er war Priester und apostolischer Notar und Factor der „*Paxvobianen ende der Kersauwieren*“ zu *Oudenaarden*, lebte c. 1488—1550.

2) In *E. Verwijs*: *Maerlants Strophische Gedichten*. S. 1—76.

Maer nu suldi (sonder vursten)
 Gode met mi bidden mede
 Dat hi mi (doer dese waerhede
 Die ic dichte van siere wet)
 Vergheve, dat ic mi besmet
 Hebben in logentlike saken,
 Die mi die lichtheit dede maken
 Van der herten en van der sinne
 Entie wereltlike minne 1).

Aber besonders in dem „Leven van Sinte Franciscus“ 2) und in dem „Spiegel historiael“ — sagt Snellaert — versetzt er der Erdichtung („de schilderde, (d. h. malende) letterkunde“) den schwersten Schlag. Snellaert zitiert jene Stelle aus dem „Franciscus“, die für Maerlants Auffassung und die Anschauung der bürgerlichen Didaktik bezeichnend ist 3).

Dese werelt trect ten ende
 Als mi dinct, met groter scende;
 Na dat ons die apostel seghet,
 Daer dit dus in gescreven leghet:
 In den laetsten tide sullen
 Die lieden also verdullen,
 Datsi sullen hem selven minnen,
 Ende hem van der waerheit keren
 En de boerden ende favelen leren.

Cume es hi van mi bekint,
 Die nu leeft ende waerheit mint.
 Mer Tistram ende Lanccloet,
 Perchevael ende Galehoet,
 Ghevensde namen ende ongeboren,
 Hier of willen de lieden horen;
 Truffe van minnen ende van stride
 Leest men dor de werelt wide:
 Die ewangelie es ons te swaer.

1) Dieselbe Stelle findet sich in seinem „Leven van Sinte Franciscus“; anstatt „wereltlike“ minne sagt er dann noch „loghenliker minne“ (d. h. es gibt nur eine Liebe, die geistliche Liebe der Seele zu Gott).

2) Herausg. von J. Tideman. 1848.

3) Verhandeling over de Nederlandsche Dichtkunst, S. 22.

Des radic minen vrienden dan,
 Dat si de waerheit vanghen an,
 Ende laten de boerden varen.
 Want de tyt es nu te waren,
 Daer die apostel of vor sprac:
 Tfolc mint favele ende ghemaec,
 Ende om ghelt eist dat men waect,
 Das es domesdach ghenaect.

Diese letzten Verse beziehen sich auf das Volk: es liebt die Erdichtung, sagt Maerlant. Und dies weckt seine sittliche Entrüstung. Denn die Erdichtung betrachtet er als die schlimmste Verführerin im Dienste des Bösen, jene „wereltlike sake“. Weltliche Minnedichter, „borderers“, oder „menestreelen ende goliarden, die favelen visieren begarden“ ¹⁾, galten ihm gleich. Der „clerc“, der bürgerliche Dichter, der die nützliche, belehrende, erbauliche Kunst betrieb, wird jener anderen, lügenhaften weltlichen Kunst gegenübergestellt.

Eine ähnliche Erscheinung können wir im 17. Jahrhundert bei Joan Luyken, dem Dichter der „Duytse Lier“ (1671) beobachten, der auch wie Maerlant erst der zeitweiligen Konvention, der arkadischen Dichtung, seinen Beitrag zollte, um nachher dem Pietismus anheimzufallen und diese sündige weltliche Zeit und ihr Treiben zu bereuen und zu verdammen.

Snellaert bemerkt noch: Maerlant hat die didaktische Richtung gegen die romantische hervorgerufen, jene Richtung in der Literatur, die sich bis in die Gegenwart erhalten hat. Verschwand infolge seines Auftretens die sinnliche Dichtung auch nicht ganz, so hat er ihr doch eine tötliche Wunde beigebracht und veranlasst, dass neben ihr die prosaisch-rhetorische (beschrijvende) Dichtung hochkam, die zwar in Bezug auf den direkten Nutzzweck der anderen überlegen war, deren poetischer Wert aber weit hinter jener zurückblieb ²⁾.

Jonckbloet führt die Entwicklung der didaktischen Poesie denn auch folgerichtig auf die Städte zurück: An ihr war die Vernunft weit mehr beteiligt als die Phantasie, und dadurch wurde sie der Inbegriff der bewusstwerdenden Bürgerschaft. Die bürgerliche Literatur jener Zeit verleugnet sichtlich die Anforderungen des

1) In Maerlants „Spiegel Historiae“ III, S. 48 Vs. 69 ff.

2) Verhandeling over de Nederl. Dichtkunst, S. 20, 21.

Gefühles und der Phantasie und bevorzugt das Nützliche und Praktische. Aber die Dichtung konnte sich nicht mehr dem Einflusse des vernünftelnden bürgerlichen Factors entziehen. Hatte schon die frühere Romantik die Naivität des Volksepos verloren, die spätere ist noch viel weniger naiv, vielmehr rein betrachtend, mehr — zuviel vielleicht — von der Abstraktion beherrscht. Sie vernünftelt mehr als sie darstellt 1).

Die Schmähchriften auf die Frauen bildeten im Mittelalter eine grosse Literatur für sich 2). Der Vater jener Literatur in den Niederlanden war gleichfalls Maerlant, obwohl er noch sehr gemässigt in seinem Urteil ist. In seiner Schule aber wird diese Richtung systematisch ausgebildet. Bei Jan van Boendale (c. 1285—1365), dem Schöffenschreiber von Antwerpen, findet man in dem lehrhaften Gedicht „Jans Teesteye“ 3) (d. h. Ueberzeugung), einem Werk, das gleichfalls ohne Scheu die sozialen Verhältnisse seiner Zeit, den Adel und den Klerus geisselt, ein grosses Kapitel wider die Frauen: „Van der wiven selsenheyt (d. h. Unsitte) ende dat si syn onder den man“. Das Weib sei eine so untergeordnete Kreatur, dass ihr deshalb jede rechtliche Stellung in Gottes Schöpfung entsagt sei. Sie könne kein Vormund sein (nieman vermomboren) und „prelatye-ridderscap ende priesterscap“ wären ihr alle verschlossen. Jan de Weert stellt in seiner „Niwe Doctrinael“ (1351) sogar den Satz auf:

En es cume soe sconen wyf,
Sie en hout te cope ziele ende lyf 4).

In dem Reimwerk „Van den Levene ons Heren“ werden die ermordeten Kinder von Bethlehem deshalb so selig gepriesen, weil sie sich noch nie durch den Verkehr mit Weibern befleckt hätten.

„Si ne waren noyt besmet met wive“ 5).

1) Jonckbloet II, S. 19.

2) Eduard Wechssler: Das Problem des Minnesanges, S. 68.

3) F. A. Snellaert: Nederlandsche Gedichten uit de veertiende eeuw van Jan Boendale, Hein van Aken en anderen. 1869. S. 137—275, 701—703.

4) „Niwe Doctrinael of Spieghel der Sonden“ herausg. v. Ph. Blommaert III, 1851. Vers 1164.

5) Van den Levene ons Heren (Anfang 14. Jahrh.) hrsg. v. P. J. Vermeulen 1843. Vs. 750.

Was nun die Volkspoesie von jener bürgerlichen, didaktischen Poesie zu erwarten hatte, ist ziemlich klar. Der Zustand der Ueberlieferung war hier bei weitem ungünstiger als in Deutschland.

Hier beherrschte jene didaktische Dichtung in den Händen der schreibkundigen „clercen“, die oft selbst dem geistlichen Stande angehörten, das ganze Feld. Schon die Karolinger-Zeit hatte in dieser Hinsicht vorgearbeitet. Die Niederlande bildeten die Bannmeile Aachens. Hier besass die karolingische Monarchie ihre meisten Domänen und Lieblingsresidenzen. Und in diesen Territorien, für die Karl der Grosse eine sichtliche Vorliebe zeigte, schuf er neben dem wirtschaftlichen Aufschwung eine mächtige klösterliche Kultur, zu der auch Hucbald von St. Amand, der für das Problem des Volksliedes so wichtige Dichter, Musikgelehrter und Historiker, gehört.

Die Kirche sowie das städtische Patriziat schwiegen beide prinzipiell das Volkslied tot: das Patriziat aus dem Bedürfnis, durch die Verleugnung der Volkskunst eine rechtliche Scheidung zwischen sich und jener Volkskunst herzustellen. Deshalb befand sich die Volkskunst in den Niederlanden in der denkbar ungünstigsten Lage. Eine Minnesängerpoesie, wie sie Frankreich und Deutschland besaßen, die uns zeitweilig und wenn auch indirekt von der Art und Beschaffenheit der Volksdichtung Kenntnis zu nehmen gestattet, fehlte vollständig. Der Adel spielte keine führende Rolle, wie in dem agrarischen Osten. Er wurde von dem städtischen Patriziat vollständig zurückgedrängt. Die Reichtümer, welche die Patrizier in ihren Händen angesammelt hatten, ermöglichten es ihnen, sich in Grundbesitzer zu verwandeln. ¹⁾

Der Graf von Flandern war im 13. Jahrhundert von seinen Gemeinden ebenso abhängig, wie viele der gleichzeitig zu Grunde gerichteten kleinen Krautjunker von den reichen Bürgern. Ohne dass ihnen formell irgend welches Recht zur Einmischung in die Regierung bewilligt worden wäre, gewannen die Städte einen ansehnlichen Einfluss auf die Territorialpolitik. Wenn sie sich weigerten, für den Fürsten Bürgerschaft zu leisten oder ihm hartnäckig den Geldbeutel verschlossen, war er zur Ohnmacht verurteilt. ²⁾

Die vollständige wirtschaftliche Ueberlegenheit der Städte auf industriellem, kapitalistischem Gebiete drängte den agrarischen

1) Pirenne: Geschichte Belgiens I, S. 14.

2) ibidem S. 355.

Adel immer mehr in den Hintergrund, bis er in völlige Abhängigkeit des Patriziates geriet. So zeigt die „Enqueste“ und „Informacie“, welche die burgundische Regierung in den Jahren 1494 und 1514 veranstaltete, dass nicht mehr der Adel, sondern die Kirche und die „poorters“ die Grossgrundbesitzer waren.¹⁾ Zu jener Zeit war der Adel grösstenteils verarmt und diente als Anführer der mit bürgerlichem Gelde geworbenen Söldnerheere, so dass jenes „Compromis“ oder Bündnis des niederen Adels, das, vierhundert Mann stark, Margarete von Parma die bekannte Bittschrift anbot, von ihrem Ratsmann Barlaymont die Bezeichnung „Gueux“ erntete.

Tief verachteten die internationalen Patrizier das Volk, nicht nur das städtische Arbeiterproletariat, sondern gleichfalls die Bauern, die „kerels“. Sie teilten darin vollkommen die Auffassung der Ritter, denen das bekannte „kerelslied“ in den Mund gelegt wird, worin sich die wirtschaftlichen Ringkämpfe, der fürchterliche Vernichtungskrieg zwischen beiden Klassen im Jahre 1324 abspiegelt.

In dem Tone wildesten Hasses schildert es den langbärtigen, schlecht gekleideten, mit Käse und dicker Milch (wey ende caes) vollgepfropften „kerel“, der in seinem Rausch voller Dünkel davon träumt, ihm gehöre der ganze Erdball, und der die Ritter unter seine Botmässigkeit bringen will.

Wronglen, wey, broot ende caes,
Dat heit hi al den dach:
Daer omme es de kerel so daes,
Hi etes meer dan hys mach!

Der Spott, die Schmähworte, die Verwünschungen steigern sich von Strophe zu Strophe und endigen schliesslich mit einem wilden Kampfgeschrei: „Wir werden die „kerels“ zum Heulen bringen, indem wir mit unseren Rossen in vollem Galopp quer durch ihre Felder sprengen; wir werden sie schleifen, wir werden sie henken, sie können uns nicht entwischen, sie müssen unter das Joch kommen²⁾).

1) J. C. Naber: Een Terugblik. Bijdragen Stat. Inst. 1885. IV.

2) Pirenne II. S. 103. Das „Kerelslied“ hat Rochus von Liliencron (Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. 4 Bde. mit Nachtrag, 1865—1869) abgedruckt (I, 1. S. 31). Es befindet sich weiter in de „Oud-Vlaemse liederen en andere gedichten der XIVE en XVe eeuw (Ausgabe der

Schon gleich möchte ich hier zu einer Bemerkung Anlass nehmen, auf die ich im Laufe meiner Darstellung immer wieder zurückweisen werde. Man muss mit grösstem Vorbehalt die Darstellung des ländlichen Lebens von städtischer Seite entgegennehmen. Gewiss, unglaublich viel Rohes und Anstössiges mag der kultivierte Städter da gefunden haben, aber es kann nicht genug betont werden, dass er uns nur immer die Kehrseiten des ländlichen Lebens zeigt, die lächerlichen, plumpen, unbeholfenen, tölpelhaften, rohen Gestalten. Die ländliche Bevölkerung ist für den richtigen Städter immer ein Typus, über den er sich lustig macht. Er ist so sehr von seiner eigenen kulturellen Ueberlegenheit überzeugt und so sehr von der Vortrefflichkeit der städtischen Kultur voreingenommen, dass ihm die ländliche Volkskunst und ihre Schönheit vollständig entgeht. Diese Erscheinung ist eine stereotype Eigenschaft des Genus „Städter“, und ihr verdanken unsere heutigen Volksliedforscher die ungeheuere Schwierigkeit beim Sammeln der Lieder auf dem Lande: die Leute getrauen sich nicht zu singen und meinen, man wolle sich über sie lustig machen.

Es gibt in der niederländischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts eine ganze Liedgattung für sich (*boerenvryage*, *boerensamspraak*), die nur den unbeholfenen, lächerlichen, unkultivierten Bauer darstellt. Man kann kein Liederbuch des 17. Jahrhunderts in die Hand nehmen, ohne Gedichte jener Art zu finden, die zur Belustigung des so kultivierten städtischen Publikums dienten, das ja seine gebildete Liebe in Sonette und schwulstige arkadische Verse, mit Flittergold aus der klassisch-mythologischen Rumpelkammer beklebt, einkleidete.

Jene traditionelle Karikierung des Bauers findet sich gleichfalls in der niederländischen Malerei (z. B. van Breughel u. a.).

Auch das „Kerelslied“ schildert den Bauer so, wie er „ter kermesse“ geht „met sinen verroesten stave“, sich vollsäuft und besoffen zu seinem Weib kommt.

„Vlaemschen Bibliophilen“. 1847) herausg. v. C. Carton. S. 154, weiter in J. van Vloten: *Nederlandsche Geschiedzangen*. 1852. I, S. 34, und E. Verwijs: *Bloemlezing van Middelnederlandsche Dichters*. 3 Bde. 1884. III, S. 129. Für die mittelniederländischen historischen Lieder vgl.:

Paul Fredericq: *Onze historische Volksliederen van vóór de godsdienstige beroerten der 16de eeuw*. 1894, und Corn. Cath. van de Graft: *Middelnederlandsche Historielieder*. 1904.

Dan gheift soe hem vele quader vlouke,
 Als haer de kerel ghenaeckt;
 Dan gheift hi haer een stic van den lijscouke,
 Dan es de pays ghemaect.

Schliesslich noch eine höhrende Schilderung des Tanzes:

Dan comt de grote cornemuse,
 Ende pijpt hem turelureluut:
 — (Ay, hoor van desen abuze!) —
 Dan maecsi groot gheloot
 Dan sprinci alle al overhoop,
 Dan waecht haer langhe baert:
 Si maken groot gheloop.
 (God gheve hem quade vaert!
 Wrongele ende wey u. s. w.)

Aus jenem Jahrhundert der entsetzlichen sozialen Ringkämpfe in Flandern haben wir ein Gedicht, das von Eelco Verwijs herausgegeben wurde ¹⁾. Er vertritt in der Vorrede zu seiner Sammlung die Ansicht, dass der Verfasser, der sich in Gefangenschaft der „Kerels“ befindet, kein Ritter und Adliger ist, sondern ein Mann aus dem „Volke“. Als Grund führt Verwijs an, dass ein ritterlicher „Leliaert“ sich viel vornehmer ausgedrückt haben würde, als der Dichter es oft tut und sich gewiss nicht erniedrigt hätte, die Kerels um Befreiung anzuflehen („met hem te smeken spade und vroe“). Auch hätte er sich gewiss nicht dazu hergegeben, die „dorperheit“ dieser rohen Gesellen bis ins einzelne auszumalen.

Dass jener Gefangene kein Adliger war, ist anzunehmen, obgleich dies ja nicht hervorgeht aus dem von Verwijs angeführten Grund, der mir zu romantisch klingt. Warum sollte ein Adliger, der an Händen und Füßen im Stock gefesselt liegt und weder Rücken noch Beine bewegen kann, nicht um Befreiung „flehen“ dürfen?

Die anderen Gründe Verwijs' lassen grade auf das Gegenteil schliessen. Der Verfasser ist ein gefangener Patrizier, ein „Leliaert“,

¹⁾ Van Vrouwen ende van Minnen. Middelnederlandsche Gedichten uit de XIVde en XVde eeuw. (Bibl. van Mnl. Letterkunde, Af. 4 en 5).

der zu Frankreich hält. Von seiner Gefangenschaft berichtet er selbst :

Ic sit hier in eenen onbehenden
 Starcken stoc mit yseren benden,
 Dat ic rugghe, bien noch lenden
 Nauwelic en can ommewenden;

Einer, der so gefangen liegt und vor Langeweile vergeht, muss sich wohl verlieren in Einzelbetrachtungen des Lebens und Treibens um sich herum. Dies ist eine psychologische Erscheinung der Gefangenschaft, eine notwendige Folge. Und zu guter Letzt, grade dieser Ton, den Verwijs zu „plat en realistisch“ nennt, ist ein Beweis für die Angehörigkeit des Verfassers zum Patriziate. Es ist dieselbe Herablassung aus der Höhe eines sozialen Vorrechtes, derselbe Ton der Verachtung, des Hasses, dieselbe Karikierung wie im „Kerelslied“.

Ebenso spricht die eingehende Erwähnung des gewerblichen Lebens am Anfange des Gedichtes dafür, dass der Verfasser zur industriellen städtischen Sphäre gehört.

Das leider sehr verdorbene Gedicht hebt mit einem Natureingang an:

Der Mey comt hier, dez mach men scouwen
 So wie sijn bloemen scoen can strouwen

Es folgt eine Beschreibung, wie die Natur auflebt und jeder Mensch an seine Beschäftigung geht:

31. Maer di mit kaerlen is behept,
 Die heeft den duvel selver ghescept!

Wie ein Löwe in seiner Spelunke,

So gruet die kaerl als hi (is) dronken.
 35. Ic vant er lest een hoep staen pronken,
 Die vraten looc mit coelstronken,
 Soveel, dat si algader stonken. (sic !)

Dann erzählt er von zwei Kerlen, deren Manieren er beim Essen beobachtet hat:

- Tis wonder dat si niet en sticken,
 So recht ghierlic als si slicken.
 60. En mensch mach als syn bloet verscricken,
 Die haer onnaerdicheit ansiet:
 Ende ymmer so ontbreect him yet!

Das Folgende verrät den selbstbewussten, kultivierten Städter:

63. Die stoc waer mi een cleyn verdriet,
 En dorst ic dese voeren niet
 (brauchte ich dies Benehmen nicht anzusehen).

Noch deutlicher zeigt sich der Städter in seiner weiteren Erzählung:

65. Wanneer die karel vergadert wat,
 So calt die een dit, die ander dat.

 Soo ruupt daer een ander druut;
 „Ey hoert dach alte; nien cluyt! 1)
 Ic heb mijn blese merry verbuyt
 Te trecken in Pieter Gherytz scuut. 2)
 85. En heb ic sijn nose niet wel ghesnuyt?“ 3)
 Doe seyde dair een ander ysentruut:
 „Onse nicht sel marghen wesen bruut.“
 Nu proeft, hoe dat te samen sluut!
 Si sijn so recht grof und ruyt:
 Eer deen half sijn reden uut,
 So slaet die ander sijn ghel uut. 4)

Eine andere Schilderung:

Wanneer een kaerl wort recht vergult, 5)
 So raest hi wie en dwaes, die bult.
 Sijn aensicht drint hem ende zwilt,
 Hi sweert, hi doemt, hi vloect, hi scilt:

1) Wrschl. Ey hoert doch alle: een nieuwen cluyt! (Ein neuer Witz!)

2) Verbuyten = umtauschen. Ich hab' meine Blesse eingetauscht um Pieter Gherytsohns Schiff zu ziehen.

3) Enen die nose snuten = einen an der Nase herumführen, zum besten haben.

4) Nun versucht, wie das sich zusammen reimt. Sie sind so recht grob und roh: bevor der Eine seine Rede zu Ende geführt hat, fängt der andere schon wieder an.

5) Vergult = betrunken.

115. So sijn sijn eyer qualic ghepilt, 1)
 Of twermoes is te zeer ghedilt,
 So dattet sijnre huusvrouwen heeft onghelt.
 Seere dic, (gheloves mi, of gi wilt,)

 Soe gort die kaerl daer op sijn milt
120. En roestighe lemmel sonder hilt, 2)
 Daer mede menich merss is ghevilt,
 Ende gaet staen voer sijn doer ende drilt.
 Hi grinst, hi gruut, hi prat, hi pruilt

 Sijn wijf die screyt, sijn maghet die huult,
 Van anxt al sijn gheselschap scuult.

Und weiter:

- Ja! al die meyster van Momplier,
 Van Basel, Straetborch, Worms ende Spier,
 Daertoe van Mens, Colen en Trier,
 En screven niet half haer manier.
 Ja! al waert oec alte mael papier
 Dat laken, dat men maeckt te Lier,
 Hi en hilt van vasten noch van vier. 3)
200. Hi seit: hi scijt in calengier! 4)
 Mar alst daer buten vriest ende rijpt,
 So sit hi op een cussen strijpt
 Bi sinen haert te huus ende hijpt.
 (Tis sonde, dat yemant mit hem kijpt). 5)
205. Soe stoet hi dan in sijn mortier
 Twe keel loocs, drie of vier.
 Mit vollen monde roopt hi dan: „Bier!
 Coomt hier ende siet hoe ic hoveer!“

216. Seer selden snijt hi, mer hi nijpt
 Sijn vleysch ende spec, daer hi in grijpt,
 Dat hem smeer langhes den vingheren sijpt:
 Tis sonde, dat eyement mit hem kijpt.

1) Wenn sie (seine Frau) seine Eier schlecht geschält hat.
 2) Er gürtet auf seiner Milz ein rostig Messer ohne Griff.
 3) Er hält weder auf Fasten noch Feiertage.
 4) Calengier = Kalender.
 5) Doch wenn es draussen friert und reift, sitzt er auf einem Plüschkissen an seinem Herd und brummt. (Es ist ein Sünd', dass man sich mit ihm einlässt).

So verhielt sich die städtische Kultur zum Volke. Soll man sich wundern, dass aus einer Zeit, wo die kirchliche Musik gänzlich die Oberhand hatte, und die des Schreibens allein kundigen Kleriker geflissentlich in ihren Berichten alles unterdrückten, was von dieser Volksmusik eine günstige Meinung verbreiten konnte, was heute zu kennen so wertvoll und wichtig wäre ¹⁾, dass aus jener Zeit fast gar keine Nachrichten über die weltliche Musik erhalten sind?

Aus jenen schon erwähnten kirchlichen Verboten lässt sich nur auf die Existenz dieser Volkskunst schliessen. ²⁾ Ein weiterer Beweis dafür ist der Versuch des bereits genannten Hucbald von St. Amand (geb. 840, gest. 930), ein theoretisches System des mehrstimmigen Singens zu fixieren.

Mit Recht bemerkt Riemann: Man hat sich allzu sehr daran gewöhnt, das Organum ³⁾ mit dem Namen des Mönchs Hucbald von St. Amand in Flandern in Verbindung zu bringen, und daher diese primitiven Formen der Mehrstimmigkeit im Sinne der Lehren zu beurteilen und auszudeuten, welche die unter Hucbalds Namen erhaltenen Schriften, wenigstens bei oberflächlicher Bekanntschaft, ergeben. Daher steht denn in allen Musikgeschichten zu lesen, dass den Anfang der Mehrstimmigkeit in der Musik ein fortgesetztes Parallelsingen zweier Stimmen in Quinten oder dreier Stimmen in Quinten und Oktaven gebildet habe, wie solches in der Tat eine Anzahl Beispiele der Hucbald zugeschriebenen „Musica enchiridis“ und besonders der Scholien zu derselben belegen. ⁴⁾ Dies Märchen von der „Erfindung“ der mehrstimmigen Musik wurde z. B. auch von dem sonst so hoch verdienstlichen Forscher des niederländischen Volksliedes, Fl. van Duyse, übernommen. Er sagt: Aller Wahrscheinlichkeit nach entstand der Diskant, wie früher zu Hucbalds Zeit die Diaphonie, in den grösseren geistlichen Schulen von Mittel- und Nord-Frankreich. ⁵⁾

1) Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I, 2. Die Musik des Mittelalters bis 1450. § 16 Wurzeln der Ritterpoesie in der Volksmusik S. 233.

2) Bezeichnend ist, dass alle Wörter, die den Begriff „Tanz“ ausdrücken, rein germanischer Herkunft sind. So das romanische *estampida*, *stampania*, französisch *estampie*, stammt vom deutschen *stampfen*. Ebenso *dansa*, aus ahd. *dansōn*. (vgl. got. *þinsan* und mhd. *dinsen*). Gleichfalls *trescadas* und *ballada*.

3) Der terminus technicus für jenen ersten mehrstimmigen Gesang.

4) Handbuch der Musikgeschichte I, 2. S. 137.

5) Fl. van Duyse: Het eenstemmig Frans en Nederlandsch wereldlijk lied in de Belgische gewesten van de XIe eeuw tot heden uit een muzikaal oogpunt beschouwd.

Ja, er nimmt sogar an, dass der ganze weltliche Volksgesang überhaupt nur aus der kirchlichen Musik entstanden sei. „Man würde sich sehr irren, wenn man annähme, unsere Melodien wären so plötzlich dem Volksmunde entsprungen. Genau so wie die Musik der christlichen Kirche aus den Gesängen der Antike geboren wurde, so stammen die Melodien unsrer altniederländischen Lieder von dem kirchlichen Gesang ab, haben dieselbe Tonleiter und grösstenteils dieselben musikalischen Themen und melodischen Formen wie diese. ¹⁾“

Man könnte eine derartige Behauptung schon in abstracto widerlegen durch die Frage: Woher stammt denn die griechische Musik? Sie führt unbedingt ihrer Entstehung nach auf die Volksmusik zurück. Logisch wäre die Folgerung gewesen: genau so wie die christliche Kirchenmusik des Morgenlandes den antiken Hymnen u. s. w. entsprang, also weltlichen Ursprungs war, genau so ist unser dietsches geistliches Lied der weltlichen germanischen Volkskunst entsprungen. Und historisch ist dies auch richtig. Grade die Polyphonie war der griechischen Musik (der Höhenkunst, von der wir ja nur Bericht haben) vollständig fremd. Es kann höchstens zugegeben werden, dass die Griechen eine Art Verzierung oder Variierung derselben Melodie in verschiedener Oktavlage gekannt haben. Das Unisono war sonst aber die unerschütterliche Grundlage der antiken Ensemblesmusik. ²⁾

Bis zum 9. Jahrhundert ist von einer Mehrstimmigkeit in der kirchlichen Musik keine Rede. Und wenn sich irgendwelche Andeutungen für die Verwertung anderer Intervalle ausser der Oktave als Zusammenklänge finden lassen, ist dies nur auf die seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. auftretenden Überflutungen des europäischen Südens durch die dem Norden entstammenden Völker zurückzuführen. Hiermit kommen wir zu der eigentlichen Frage: die Mehrstimmigkeit ist als eine Eigenschaft des germanischen Volkes anzusehen. Mancherlei Anzeichen weisen

(Mém. Cour. et autr. Mém. publ. p. l'acad. Royale de Belgique Coll. in 8°. T. 49) S. 31, 32. Die Behauptung, die mehrstimmige Tonkunst wäre nordfranzösischer Herkunft hat Johannes Wolf in seiner „Geschichte der Mensuralnotation von 1260—1450“ (1904, 2 Bde.) aufgestellt.

1) Fl. van Duyse: De melodie van het Nederlandsche lied en hare rhythmische vormen. (Mém. Cour. u. s. w. Coll. in 8°. T. 51) S. 8.

2) H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I: Die Musik des klassischen Altertums. S. 6.

darauf hin, dass der uralten keltischen Musikkultur die Mehrstimmigkeit schon zu einer Zeit eigen gewesen sein muss, wo die südeuropäische romanische Kultur von derselben noch keine Ahnung hatte. Ein Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, Gerald de Barry (Giraldus Cambrensis), berichtet in seiner Beschreibung von Wales (*Descriptio Cambriae* I. VI, p. 189) von einer komplizierten Vielstimmigkeit bei den Bewohnern dieses Landes und von einer einfacheren (zweistimmigen) Form derselben bei den Bewohnern des nördlichen England (speziell Northumberland): „In Borealibus quoque Maioris Britanniae partibus trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi qui partes illas inhabitant simili canendo symphoniace utuntur harmoniae, binistamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante“. Besonderes Gewicht und höchstes Interesse erlangt der Bericht des Giraldus durch den weiteren Zusatz, dass diese Art der Musikübung bereits durch die Gewöhnung langer Jahrhunderte eine allgemeine, volkstümliche geworden sei, (*nec arte tamen sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina iam converso*) und selbst Kinder dieselbe ohne eigentliche Unterweisung handhabten („*pueris etiam... et fere infantibus cum primum a fletibus in cantus erumpant eandem modulationem observantibus*“). Am allerwichtigsten aber ist die Vermutung des Giraldus, dass die wiederholten normannischen Invasionen diese Art des zweistimmigen Singens aus Skandinavien nach dem britischen Inselreich verpflanzt haben. „Anglo vero quoniam non generaliter omnes sed boreales solum huiusmodi vocum utantur modulationibus, credo quod a *Danis et Norwagiensibus*, qui partes illas insulae frequentius occupare et diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem sic et canendi proprietatem contraxerunt“. ¹⁾ Da das betreffende Kapitel des Giraldus überschrieben ist: „*De symphonicis, eorum cantibus et cantilenis organicis*“ und Giraldus hervorhebt, dass die mancherlei verschiedenen Stimmbewegungen (*discrimina vocum varia*) schliesslich stets in eine Konsonanz einmünden (*in unam denique consonantiam convenientia*), so haben wir mit denjenigen Gesangs-

¹⁾ *Descriptio Cambriae* I. VI, p. 189. (*Rerum Britannicarum mediæ aevi Scriptores* I, XXXVI).

manieren zu schaffen, die seit dem 9. Jahrhundert als „Organum“ bezeichnet wurden ¹⁾).

Dass dieses volkstümliche mehrstimmige Singen in der Hauptsache ein Singen in Terzen oder Sexten gewesen sein wird, haben wir allen Grund zu vermuten, wenn es auch schwerlich jetzt noch ganz erwiesen werden kann. Die verpönte Quintenfolge kann man im naïven Volksgesang noch beobachten, und es ist wahrscheinlich, dass Hucbald diese Vorlagen theoretisch zu fassen gesucht hat. Es ist nicht ungereimt anzunehmen, dass die ersten Versuche einer Theorie des mehrstimmigen Satzes (die des s.g. Organum) durch diese naturalistische Mehrstimmigkeit angeregt wurden; und es ist auch schwerlich zufällig, dass, wie die Geschichtsforschung mehr und mehr ans Licht bringt, germanische Nationen zuerst die rohen Anfänge zu einer gewissen künstlerischen Höhe brachten, und dass gerade England die eigentliche Wiege des vollausgebildeten Kontrapunktes wurde.

Die Terz als Grundlage der Mehrstimmigkeit ist für die in den Anschauungen der antiken Theorie aufgewachsenen Völker etwas fern Abliedendes, völlig Undenkbares; dieser gesunde Kern der harmonischen Musik konnte nicht auf dem Wege der Spekulation gefunden werden, vielmehr mussten die Völker, denen dieser Begriff ein selbstverständlicher, seit Jahrhunderten geläufiger war, berufen sein, mit einem Schläge Ordnung und Sinn in die Theorie und Praxis einer Kunstübung zu bringen, welche die Erben der antiken Kultur in dem Bestreben, ein ihnen fremdes Element zu assimilieren, zunächst gründlich verfahren hatten. Es darf uns daher nicht wundern, wenn unsere Untersuchungen zu dem Ergebnisse einer mehr als einmal ziemlich sprunghaften Entwicklung führen, welche sich durch das Eingreifen anderer Nationalitäten in der überzeugendsten Weise erklärt. Muss der Déchant der romanischen Völker als eine Art reaktionärer radikaler Umgestaltung der zunächst noch strenger Regeln entbehrenden vagen Bildweise des ältern Organums im Sinne der antiken Anschauungen von der alleinigen Konsonanz der Oktave und Quinte angesehen werden, so erscheint dagegen der Fauxbourdon als ebenso radikale

1) H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I², S. 136, 137.

Korrektur im Sinne des Musikgeföhles der nordischen Nationen, für welche die Konsonanz der Terz keines wissenschaftlichen Beweises bedurfte, sondern eine natürliche Tatsache war. Erst die endliche Verschmelzung der entwickelten Kunstlehre des diminuierten Déchant mit dem naturalistischen Fauxbourdon führte zu dem eigentlichen Kontrapunkt, der aber mehr eine theoretische Veredelung des Fauxbourdon als eine Fortentwicklung des Déchant ist.

Riemanns Schlussbemerkung heisst: Freilich dauerte es auch nach dieser Durchdringung des Fauxbourdon mit Elementen des Déchant noch Jahrhunderte, ehe die Harmonie, deren Ahnung sich im Fauxbourdon offenbart, zum vollen Bewusstsein geklärt wurde, und es ist wieder nur natürlich, dass die Definition des Wesens der Harmonie nicht in einem germanischen sondern in einem romanischen Kopfe perfekt wurde (Zarlino); denn noch waren die romanischen Völker die Kulturträger, die Denker und die germanischen nur die Zuträger gesunden zu verarbeitenden Materiales. ¹⁾

Ein zweites, schwerwiegendes Zeugnis für jene germanische Volkskunst ist der Sommerkanon des Mönchs von Reading (c. 1240), der sogar ein Doppelkanon für vier und sechs Stimmen ist. Der Text heisst:

Sumer is i comen in,
 Lhude sing cucu.
 Groweth sed,
 And bloweth med,
 And springth the wde nu.
 Sing cucu!
 Awe bleteth
 After lomb lhouth,
 After calve cu.
 Bulloc sterteth,
 Bucke verteth,
 Murie sing cuccu!
 Cuccu, cuccu,
 Wel singes thu cuccu,
 Ne swik thu never nu! ²⁾

¹⁾ H. Riemann: Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert, 1898. S. 3 ff.

²⁾ Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I², S. 216 ff.

So gut nun jener reizende Sommerkanon neben seinem weltlichen Texte mit einem geistlichen auf uns gekommen ist, der ganz bestimmt die Komposition nicht erzeugt hat, mögen wohl hinter gar manchem erheblich älteren Hymnus starke Inspirationen von seiten der weltlichen, volkstümlichen Musikübung des Volksliedes- und Tanzes verborgen sein, die sich nicht mehr feststellen lassen. Die Kirche hat aber schon seit frühen Zeiten durch wenn auch widerstrebende und oft zurückgenommene Zulassung solcher Elemente in weiser Voraussicht sich einen starken Einfluss auch auf dem Gebiete dieser Seite der Kunstübung gesichert und stärkeren Konflikten rechtzeitig vorgebeugt.

In Bezug nun auf van Duyses Theorie, dass die Melodien der weltlichen Lieder den kirchlichen Tonarten entlehnt sind, ist die Tatsache, dass der Sommerkanon in einer Dur-tonart, und zwar f-Dur, steht, von einschneidender Wichtigkeit. Die ausführliche Beischrift bezeichnet das Stück nachdrücklich als „rota“. ¹⁾ Die Rota oder Rondellus, ein mehrstimmiges kanonisches Tonstück, rechnet Johannes de Grocheo (Ende 13. Jahrh.) zur volksmässigen Musik. ²⁾

Ein zeitgenössischer Schriftsteller, Aegidius de Murino, der uns von den Tanzliedern (Ballada, Vironellus und Rondellus) berichtet, sagt in Bezug auf letzteres: „Das Rondeau hat im ersten Teile einen Halbschluss, wenn C Finalis ist auf e, wenn a Finalis ist ebenfalls auf e, — im zweiten einen Ganzschluss“. ³⁾

Nun sagt Riemann: Bemerkenswert ist aber die besondere Hervorhebung von C (Dur) und H (Moll) als Finalis für das Rondeau (und wohl nicht nur für dieses), welche deutlich genug auf den Durchbruch der modernen Tonarten in der weltlichen Musik hinweist. Sagt doch Zarlino (1517—90) („Opere“ S. 411) ausdrücklich, dass die meisten Balli und Danzi seiner Zeit in C-dur stehen, weshalb man diese Tonart den „Modo lascivo“ nenne. Wieweit diese Vorliebe der weltlichen Musik für das Durgeschlecht zurückreicht, wissen wir nicht, doch lassen ein-

¹⁾ Riemann: Handbuch der Musikgesch. I², S. 219.

²⁾ Vgl. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Bd. I. S. 106 ff.

³⁾ Ed. H. de Coussemaker: *Scriptores de musica medii aevi* (1864—76, 4 Bde.) III, S. 128.

Item Rondellus habet apertum ante, et quando finitur in Ut, debet esse decima; et quando finitur in La debet esse quinta, et retro clausum.

zelne Bemerkungen der Theoretiker, Eigentümlichkeiten der Musikinstrumente und einzelne erhaltene Denkmäler der weltlichen Kunst (die Tanzlieder Nitharts und andere Minnesänger- und Troubadourmelodien, auch z. B. das „Sumer is i comen in“) auf eine weit zurückliegende Epoche schliessen. 1)

Der Musikgelehrte Henricus Loritus Glareanus 2) berichtet in seinem Dodekachordon (1547): Heute sei der Ionius der beliebteste von allen Tönen, wenn auch, verbannt von seiner eigentlichen Heimatstelle, in die Oberquarte transponiert. Derselbe sei ganz besonders geeignet für Tanzstücke und (dafür) in den meisten Gegenden Europas, die er gesehen, in allgemeinem Gebrauch.“ 3)

Die Ionische Tonart wird von Glarean selbst als IIIe angegeben :

C D E F G a \natural c	{	authentisch: Ionius
		plagal: Hypolidius.

Durch die Transponierung von \natural in \flat wurde der tritonus entfernt und entstand allmählich die f Durtonleiter (f e d c \flat a G F). Wie van Duyse auch angibt, bestand die Kirchentonart (die „normale“ Tonart, sagt er) grösstenteils aus den Klängen des modalen Dreiklanges F a c 4), welche als Anfangs- und Schlusskonsonanz dienten. 5)

Zu jener hypolidischen Tonart, der V. Kirchentonart, bemerkt Guido von Arezzo (c. 995—1050), dass es die Tonart des Landmanns, die ländliche Tonart sei (troporum quintus tritus agricolae dictus). 6)

Dass es nun grade die durartigen Tonarten sind, die in

1) Geschichte der Musiktheorie. S. 209.

2) Eigentlich Heinrich Loris aus Glarus (geb. 1488, gest. 1563). Er war befreundet mit den niederländischen Humanisten Erasmus und Justus Lipsius, dozierte von 1518—29 zu Basel. Jene Notiz erhält für uns doppelten Wert, weil Glarean in Köln Musik studierte und also Süd-Niederland besucht hat.

3) Riemann. Geschichte der Musiktheorie. S. 353.

Dodekachordon S. 115: Alter tertiae Diapason Modus Ionicus dicitur divisus harmonicis, ideoque in hac classe princeps. omnium Modorum usitatissimus, sed nostra astate sede propria exulans per diatessaron in Lydii finali clavi hocest F, non tamen absque F A in \flat clavi cantus finit... Porro hic Modus saltationibus aptissimus est quem pleraeque Europae regionis quas nos vidimus adhuc in frequenti habent usu.

4) Also f Dur.

5) Vgl. die Liederbeispiele bei v. Duyse: De melodie van het Nedl. Lied S. 30 ff.

6) Fr. Aug. Gevaert: La mélopée antique dans le chant de l'église latine. 1895. S. 94.

Guidos System des mehrstimmigen Singens des Organums als besonders geeignet erscheinen, ist in Bezug auf das Vorhergehende sehr wichtig:

Riemann bemerkt hierzu: Man muss wohl annehmen, dass der allmähliche Durchbruch der Auffassung im Dursinne, an Stelle der im Altertum überwiegenden im Mollsinne, die erste Entwicklung der mehrstimmigen Musik begünstigt hat.

Wir werden uns für die Zeit eines Guido von Arezzo und noch weiter zurück eines Hucbald von St. Amand das so zu denken haben, dass die Theoretiker nach Formulierung für eine Art der Mehrstimmigkeit suchten, welche rein naturalistisch empirisch geübt wurde und die vielleicht an innerer Logik den Erzeugnissen der sie belauschenden Theorie weit überlegen war; besonders mag das auf dem Gebiete der geflissentlich von den dem geistlichen Stande angehörigen Theoretikern tot geschwiegenen weltlichen Musik der Fall gewesen sein. Für uns Heutige existiert leider für jene fernliegende Zeit nur die Theorie mit ihren trockenen Schulbeispielen; wir können aber aus der vortrefflichen musikalischen Beschaffenheit der auf uns gekommenen Liedermelodien der Minnesänger- und Troubadours schliessen, dass wohl auch die wildgewachsene mehrstimmige weltliche Musik dieser Zeit von besserer Qualität gewesen sein wird als die Schulbeispiele der Theoretiker. Zu erweisen ist das freilich nicht. Fassen wir das Ergebnis dahin zusammen, dass wir zunächst durch Jahrhunderte zu verfolgen haben, wie die Theoretiker eine vielleicht unserem heutigen mehrstimmigen Volksgesange mehr oder minder entsprechende Art der Polyphonie auf festliegende Kunstgesetze zurückzuführen versuchten und dabei oft genug gefehlt haben mögen. ¹⁾)

Wird schon die Problemstellung durch die profane Herkunft der mehrstimmigen Tonkunst eine vollständig andere, so erhält sie

1) Riemann: Geschichte der Musiktheorie S. 82 und 5. Vgl. dazu E. de Coussemaker: Histoire de l'Harmonie au Moyen Age. 1852, S. 81: Combien ne serait-il pas intéressant de connaître cette musique, dont l'attrait, au dire des historiens, était si puissant que, malgré les défenses les plus sévères, le peuple y revenait toujours, comme poussé par une force irrésistible?

durch die Forschungen Victor Lederers¹⁾ einen direkten Umschlag in das Gegenteil.

Hat sich bis jetzt die Annahme, dass die polyphone Musik ein Produkt süd-niederländischer Klosterkultur wäre, als unhaltbar erwiesen, ebensowenig lässt sich die traditionelle Darstellung früherer Zeiten aufrechterhalten, dass die kontrapunktische Mehrstimmigkeit der Musik im Schoße der römischen Kirche entstanden und in den Niederlanden grossgezogen worden sei. Vielmehr hat Lederer es jetzt sehr wahrscheinlich gemacht, dass jene klassische Blüte der polyphonen Tonkunst, wie sie sich im 15. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden entwickelte, auf *englische* Beeinflussung zurückzuführen ist, sofern nicht Riemanns Auffassung, dass die Wiege der Ars nova in Florenz stand, auch zur Ergänzung herangezogen werden muss.

Jene irrige Darstellung entstand dadurch, dass die Musikgelehrten lange Zeit hindurch die Verhältnisse des 16. Jahrhunderts mit denjenigen des Mittelalters verwechselten, da ihre Kenntnisse überhaupt nicht weiter zurückreichten als bis 1501.²⁾

Als Begründer jener Tradition sind Kiesewetter und Fétis zu nennen mit ihren bekannten Arbeiten, Beantwortungen einer von der 4. Klasse des „Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten“ im Jahre 1824 ausgeschriebenen Preisfrage.³⁾

Der leitende Grundsatz bei der Erörterung des Problemes, wo und wie entstand die mehrstimmige Tonkunst, war: „quod non est in actis, non est in mundo,“ — was wir nicht besitzen, das hat es nie gegeben. Damit wurde die Volkskunst einfach erledigt

1) Victor Lederer: Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Leipzig. 1906.

2) So z. B. Forkel in seiner „Allgemeinen Litteratur der Musik“. (1792) S. 132. „Die berühmtesten Tonkünstler des XVI. Jahrhunderts sind Niederländer gewesen, die sich zu ihrer Zeit ebenso in alle europaischen Länder verbreitet haben, wie nach ihnen die Italiener thaten. Dieser Umstand ist noch von wenigen musikalischen Geschichtsschreibern erwogen worden. Und dennoch verdient er es vorzüglich, weil es sich dann vielleicht ergeben würde, dass nicht die Italiener, wie man bis jetzt stets geglaubt hat, sondern die Niederländer die eigentlichen ersten musikalischen Lehrer der übrigen europaischen Reiche gewesen sind.“

3) Verhandelingen over de Vraag: Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e, en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven, en in hoe verre kunnen de Nederlandsche Kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italiën begeben hebben, invloed gehad hebben op de muzykscholen, die zich kort daarna in Italiën hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis. Amsterdam. 1829.

und, weil sie von der kirchlichen Kultur mundtot gemacht worden war, als nicht vorhanden abgefertigt. - Auf dieselbe Art verfuhr man sogar mit den zeitgenössischen Musiktheoretikern, die nicht den Niederländern, sondern den Engländern die Priorität zuerkannten und sie die Ahnherren der Kunst ihrer Zeit nannten. Nach Ambros ¹⁾ „war die Kunst des Tonsatzes in England noch in den ersten Anfängen, als die Niederländer schon fertige Meister und eine ausgebildete Tonkunst besaßen. Umso weniger“ — sagt er, — „dürfen wir also dort die Heimat der Kontrapunktik suchen“, welche Behauptung sich an Kiese wetters Ausführungen anlehnt, es könne sich „auch nicht der fernste Zweifel erheben, dass auch schon in der Vor-Dufayschen Periode, zu einer Zeit, in welcher in andern Ländern die Kontrapunktik noch garnicht oder nur in schwachen, ja rohen Versuchen ausgeübt wurde, die Niederlande der Herd einer schon hochgetriebenen Kunst gewesen sein müssen“.

Besser unterrichtet waren aber die Schriftsteller jener goldenen Zeit der niederländischen musikalischen Höhenkunst, von denen an erster Stelle Johannis Tinctoris in Betracht kommt, der berühmte südniederländische Theoretiker und Kapellmeister am Hofe Ferdinands von Aragonien zu Neapel, der, um 1445 zu Poperinghe geboren (gest. 1551), in seiner früheren Jugend wohl noch selbst Gelegenheit hatte, den Einfluss der englischen Komponisten auf seine Landsleute zu beobachten. ²⁾ Er erzählt im Prohemium seines „Proportionale musices editum a magistro Joanne Tinctoris in legibus licentatio“ ³⁾ etc: Nachdem die Musik bereits seit den Zeiten des prothomusicus Jubal eine lange Entwicklung durchgemacht, haben nun endlich auch die allerchristlichsten Herrscher (principes christianissimi) sich entschlossen, „more davidico“ Kapellen einzurichten, deren Sängern sie ausgezeichnete Gehälter zahlen. Das sei der Grund, warum sich nun viele Leute mit Feuereifer auf die Pflege der Musik werfen. Und er fügt hinzu ⁴⁾:

1) A. W. Ambros: Geschichte der Musik (1862—78) 4 Bde. nebst einem (5) Beispielband von O. Kade und Register von W. Bäumker (1882).

2) Vgl. Lederer S. 13.

3) Abgedruckt bei Ed. H. de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi (1864—76, 4 Bde.) Bd. IV, S. 153.

4) „Quo fit, ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile suscepit incrementum, quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam novae artis fons et origo apud *Anglicos* quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contempo-

„So kommt es, dass in unserer Zeit die Fähigkeit unserer Musik einen so wunderbaren Aufschwung genommen hat, weil sie eine neue Kunst zu sein scheint, welche, um also diesen Namen zu gebrauchen, als „neue Kunst“ dem Vernehmen nach Quelle und Ursprung bei den Engländern hat, als deren Haupt (scil. in letzter Zeit) Dunstaple auftrat, mit dem noch gleichzeitig in Gallien du Fay und Binchois lebten, deren unmittelbare Nachfolger schon die „Modernen“ Okeghem, Busnois, Regis und Caron sind, die hervorragendsten Meister des Tonsatzes, die ich je gehört.“

Ähnliche Stellen finden sich in seinem „Complexus effectuum musices“ 1) und im „liber de arte contrapuncti“ 2).

Lederer zählt noch eine Reihe anderer zeitgenössischer Gewährsmänner auf, u. a. den französischen Dichter Martin le Franc, Probst an der Kathedrale zu Lousanne († 1460). Er erwähnt die musikalische Neublüte in Paris und den Reichtum der Melodien von Tapissier, Carmen, Cesaris.

Mais onques jour ne deschantèrent,
 En melodie de tels choisis,
 (Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)
 Que Guillaume Dufay et Binchois.
 Carl ilz ont nouvelle pratique
 De faire frisque concordance
 En haulte et en basse musique 3)
 En fainte 4), en pause et en muance,
 Et ont prins de la contenance
 Agloise et ensuy Dunstable,
 Pour quoy merueilleuse playsance
 Rend leur chant joyeux et stable. 5)

Martin le France lebte längere Zeit am burgundischen Hofe und lernte dort im Jahre 1437 du Fay persönlich kennen. Da

ranci fuerunt in Gallia du Fay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissime.“

1) Coussemaker. *Scriptores* IV. S. 191 ff.

2) *ibidem* IV. S. 76 ff.

3) „Haulte et basse musique“ = Bass und Sopran.

4) „Fainte“ („Finte“) = *musica ficta*, Chromatik, Anwendung von \flat und \sharp .

5) Lederer S. 22, 23. Für die weiteren Belege vgl. S. 23 ff.

hätte er diesem nie und nimmermehr einen Ruhm abgesprochen, den er verdient, wie Lederer bemerkt.

Es ist das Verdienst Franz Xaver Haberls, in seiner monographischen Studie über du Fay ¹⁾ den unumstösslichen Beweis geliefert zu haben, dass der Komponist du Fay nicht, wie man vordem auf Grund irrthümlicher Behauptungen Fétis', Kiese wetters und anderen angenommen hatte, i. J. 1432, sondern erst am 27. November 1474 gestorben ist, nicht schon um 1380 Mitglied der päpstlichen Kapelle war, sondern erst nach 1431 zum Kleriker ordiniert wurde. Damit wurde die Annahme, Dunstaple, als dessen Todesjahr die Grabschrift 1453 nennt ²⁾, sei jünger als du Fay, vollständig hinfällig. Nach Haberls vortrefflichen Ausführungen, die auf unzweifelhaft echtem und zuverlässigem Quellenmaterial beruhen, steht ein für allemal fest, dass Dunstaple fast ein Menschenalter vor du Fay zu setzen ist, ihm somit wirklich die Priorität und jener Rang gebührt, den die ältesten Nachrichten ihm zuerkennen. Besonders wichtig für die neue Problemstellung war nun die Entdeckung der sechs Mensuralcodices des Domkapitels zu Trient, die uns von Dunstaple und seinen Landsleuten eine grosse Zahl von Kompositionen erhalten haben. ³⁾

Es ist also die uns im politischen und wirtschaftlichen Leben des Mittelalters so oft begegnende englische Beeinflussung, welche auch die klassische Blüte südniederländischer Tonkünstler hervorgerufen hat. Wie Lederer nachgewiesen, ist jene englische Blütezeit, die Periode Dunstaples, ihrerseits wieder auf eine keltische Renaissance, auf eine Wiederbelebung der wälischen Volkskunst zurückzuführen. Und so finden wir am Ende dieses Kreislaufes wieder die Volkskunst als einzige Quelle einer sekundären Höhenkunst.

Der polyphone Volksgesang in Wales ist durch eine lange Reihe unzweifelhafter historischer Nachrichten verbürgt, deren eine, die Nachricht des Giraldus, schon Erwähnung fand. Was die keltische Kultur nach ihrer Christianisierung für das Abendland und das Germanentum weiter geleistet hat, ist bekannt. Und es ist bezeichnend, dass grade die Musikwissenschaft darin eine grosse Rolle

¹⁾ Fr. X. Haberl: Bausteine zur Musikgeschichte. Bd. I. Wilhelm du Fay. 1885.

²⁾ Lederer S. 36 ff.

³⁾ ibidem S. 77.

spielt. Man braucht nur der St. Gallener Musikschule zu gedenken, die eine keltische Gründung war. Was bisher an Kunst und Wissenschaft in „Taras Hall“ verborgen geblüht, ward durch die christliche Missionsidee in alle Welt getragen: von den hohen Schulen zu Limoges und Glendalough zogen christliche Druiden aus, durchwanderten als glaubenseifrige Apostel ganz Europa und bluteten im Barbarenlande für die Lehre des Heils und — für keltische Kultur. 1)

Und ein Waliser war es, der bei der Gründung der ältesten, allen später entstandenen Hochschulen zum Vorbild dienenden *universitas litterarum* zu Oxford, im Jahre 886, als erster Professor der Musikwissenschaft den alten Lehren der Barden Britanniens ein zeit- und zweckgemässes Gewand zu geben verstand und so, unmittelbar aus altbardischer Kunst und Wissenschaft heraus, die Disziplin der modernen Musikwissenschaft, beziehungsweise Musik-Fakultät, an den europäischen Universitäten begründet hat. 2)

Keltische Missionare waren auch übers Meer in die Niederlande gezogen und hatten damit die Beziehungen hergestellt, die noch oft befruchtend auf die Niederlande einwirken sollten. Jene späteren politisch-wirtschaftlichen Beziehungen vermittelten auch die Berührung mit der Renaissance der keltischen Volkskunst, welche sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts in England Bahn brach.

Abgesehen von älteren Beziehungen zwischen der keltischen Bevölkerung Belgiens und Britanniens waren ja die Angeln und Sachsen den Friesen und Franken aufs nächste verwandt, waren die musikalischen Wallonen und Flämen (und diese bilden die sogenannten „niederländischen Schulen“), die eigentlichen Niederländer (die Holländer haben herzlich wenig Vertreter — bemerkt Lederer), nicht nur Namens- sondern Blutsvettern der Wälen und der Fläminger in Glamorgan und Pembroke (Wales). Bildete es doch einen politischen Schachzug Heinrichs I., dass er i. J. 1111 den Aufstand der noch immer revoltierenden Kymren durch die Ansiedlung von Flämländern in Südwales zu brechen suchte. Und was die politischen Verhältnisse anbelangt, so braucht man nur daran zu denken, dass in dem gan-

1) Victor Lederer: Keltische Renaissance. Eine Vorrede. 1906 S. 21.

2) ibidem S. 7.

zen 114 Jahre währenden Kampfe Englands gegen Frankreich (1339—1453) die Niederländer regelmässig auf seiten der Engländer stehen.

Die Art, wie im englischen Heer von den Wälen im 14. Jahrhundert „metrisch gesungen wurde“ („metrice canebatur“) ¹⁾, mögen da die Belgier übernommen haben, zumal die in Südwaales angesiedelten Flamländer gewiss auch im englischen Heere vertreten waren und bei ihrer Kenntnis der wälischen Musik, die sie sich in ihrer neuen Heimat erworben haben müssen, das Bindeglied abgeben konnten, durch welches die wälische Musik für die Flamländer und anderen Niederländer in der alten Heimat Interesse gewann. Auch viele Wechselheiraten bahnten englischen Einflüssen den Weg nach den Niederlanden. Dass diese Beeinflussung speziell das musikalische Gebiet berührte, erfahren wir ganz ausdrücklich. So hören wir, dass bei der Hochzeit der englischen Königstochter Margarete Eleanor mit Johann von Brabant eine Unzahl Minstrels (der Mehrzahl nach britannische Barden) zusammenströmten, und des Königs Harfner Walter de Storton 100 £ unter 426 Minstrels verteilte, von welchen ein grosser Teil den Neuvermählten folgte, da englische Prinzessinnen ohne Musik nicht sein konnten. ²⁾

Aehnliches hören wir bei der Hochzeit von Margaretes Schwester Elisabeth mit Johann von Holland (1296), dem Sohn des Grafen Floris V., von dem die Chroniken berichten, dass er ein guter Sänger war. Daher finden wir auch eine Unzahl von englischen Minstrels, das sind zum grössten Teil wälische Barden, als ausübende Musiker an den kleinen Höfen Flanderns und des Hennegau ³⁾, also grade in jenen Gegenden, aus welchen die berühmtesten „niederländischen“ Komponisten hervorgingen, die oft so wälisch klingende, zungenbrechende Namen haben.

Aber auch darauf ist zu achten, dass, wie schon Ambros ausdrücklich betont ⁴⁾, „kein niederländischer Sänger, kein niederländischer Kapellmeister je den Kanal passierte, dass man aber

1) Bericht aus den Annalen des Klosters von Bermondsey. (Annales Monastici. Vol. III.) bei Lederer: Ueber Heimat und Ursprung der mehrst. Tonkunst. S. 82.

2) Vgl. Wilibald Nagel: Geschichte der Musik in England. 1894—97. 2 Bde. I, S. 108 ff. und S. 147 ff.

3) Vgl. Josef Sittard: Ueber Jongleurs und Menestrels. (Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft 1885) S. 198.

4) Geschichte der Musik. II, S. 509.

umgekehrt in den Niederlanden englische Sänger zu schätzen wusste, wie das Beispiel Robert Mortons oder John Stuarts (auch ein Kelte) beweist."

Die Durchsetzung von ganz Süd-Niederland mit englischen (wälischen) Minstrels, deren Nationaleigentümlichkeit eben der polyphone Gesang bildete, war der hauptsächlichste Faktor, welcher die Blüte der südniederländischen Musik seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vorbereitet hat.

Jene Minstrels, welche in den freiheitlichen Niederlanden geachtete Musiker und keineswegs Gaukler waren, traten einfach in den Dienst der Kirche und wurden bei dem musikalischen Bankrott des Klerus mit offenen Armen empfangen. ¹⁾ Verschwinden doch in England wie auch in Süd-Niederland die Minstrels und Menestriers genau zu derselben Zeit, da die neue Blüte der Kirchenmusik anhebt. Durch diese Rezeption der Menestrie in den Schoss der Kirche erklärt es sich denn auch, dass die niederländischen Sänger in der Regel vorzügliche Instrumentalmusiker waren — vor denen doch der frühere Klerus einen gewissen Abscheu hatte. ²⁾

Die grosse äusserliche Veranlassung, wodurch die keltisch-englische Tonkunst ihre Verbreitung über Europa fand, war der bekannte Londoner Fürstenbesuch i. J. 1416. Diese Jahreszahl ist auch dadurch gedenkwürdig, dass sich in diesem Jahre die Einführung der „*novae caerimoniae*“ in England vollzog, unter dem mächtigen Schutze des grossen musikgläubigen Herrschers Heinrichs V. Es ist der eigentliche Ausgangspunkt für die Blüte der polyphonen Kirchenmusik.

Diese Reform der Kirchenmusik in England, die Einführung der „neuen Zeremonien“ (von denen noch die Rede sein wird), fand während der Anwesenheit jener zwei Herrscher statt, die in der Folge sich die Förderung der „neuen Kunst“ am meisten angelegen sein liessen. Es waren König Sigismund von Deutschland und Johann, Herzog von Burgund, der Vater jenes Philipp, der

1) Von du Fay wissen wir, dass er auch als Musiker noch zuvor Laie war und erst später Kleriker wurde! Ja Binchois war, ehe er Kleriker wurde, geradezu ein Lebemann, wie alle die Jongleure. Lederer S. 123.

2) So wird es auch verständlich, dass der frühere Name der Minstrels, Jocator oder Jocalis selbst im Archiv der päpstlichen Kapelle erscheint. Vgl. Haberbils Abdruck in der Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. I, S. 515. „Ex Archivo Capellae Pontificiae: „Pro custode Paramentorum et Jocalium Capelle“.

fast die gesamten Niederlande unter seinem Zepter vereinigte und als Schutzherr der Künste bekannt ist. Wie erfüllt beide von Bewunderung für die „neue Kunst“ der Sänger und Instrumentalisten der königlichen Kapelle waren, geht hervor aus dem Inhalt der Flugschriften und Zettel („cedulas“), die sie bei ihrem Abzug aus London umherstreuen liessen. 1) Durch Kaiser Sigismund, den *Tinctoris* den Förderer („gerens“) der „*anglica vota*“ 2) nennt, begünstigt, mag also die Kunst der (wälisch-) englischen Sänger auf dem Konzil zu Konstanz, dem ersten Weltkongress Europas, einen grossen Triumph gefeiert und so ihre Verbreitung über Europa gefunden haben. 3)

Besonders am burgundischen Hofe des Herzogs Philipp fand die „*nova ars*“ der Engländer freundliche Aufnahme. Der Hof dieses Herrschers wurde zum Sammelpunkt der britischen Musiker und zum Ausgangspunkt ihres Ruhmes in den französischen Ländern. Dafür liegt das unwiderlegbare Zeugnis des *Martin le France* vor, der in seinem etwa im Jahre 1440 entstandenen Gedichte „*Le Champion des Dames*“ die „Engländer und ihre Kunst“ verherrlicht und erzählt, wie *du Fay* und *Binchois* vor der Gewalt ihrer Musik verstummten. 4)

Tu as bien les Anglois ouy
 Jouer à la court de Bourgogne
 N'a pas, certainement ouy
 Fut il jamais telle besongne:
 J'ai veu Binchois avoir vergongne
 Et soy taire emprès leurs rebelles,
 Et du Fay despite et frongne,
 Qu'il n'a mélodie si belle.

Der Einfluss der englischen Kunst auf die niederländische wird nun überwiegend und offenbart sich denn auch in deren weiterer Entwicklung. Alle Niederländer kennen und verwenden die als spezifisch-

1) Lederer. S. 97 ff.

2) Lederer. S. 114. „*Anglica vota*“ erscheint bei *Tinctoris* in identischer Bedeutung mit den „*novae caerimoniae*“, der „*nova ars*“.

3) Seit dem Konzil zu Konstanz datiert der Einfluss der „Engländer“ in der päpstlichen Kapelle, Lederer, S. 118. Es treten Sänger mit latinisierten wälischen oder englischen Namen auf. Vgl. F. X. Haberl: Die römische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. (Vierteljahrsschrift für Musikwiss. Jahrg. III, S. 198 ff.)

4) Lederer. S. 111.

englisch bezeichnete Kompositionstechnik des *Faux-Bourdon* ¹⁾, während sich kein Engländer einer niederländischen Satztechnik bedient. Viele niederländische Tonsetzer verwenden mit Absicht und sichtlicher Liebe englische Melodien! So zum Beispiel *du Fay*, von dem seinen Namen tragende Kompositionen erhalten sind, die ausdrücklich die verwendete Melodie als „*cantus Anglicanus*“ bezeichnen. ²⁾ Und jener englische Einfluss, die Verwendung englischer Melodien, blieb bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vorherrschend. Man braucht nur bekannte Sammlungen, wie das Lautenbuch des *Thysius* und den „*Gedenck-clanck*“ des *Valerius* auf ihren Melodiengehalt hin oberflächlich zu prüfen, um die Rolle, die die englischen Musiker an den deutschen Höfen, in Dänemark und Niederland spielten, würdigen zu können. Bis auch hier der alleserstarrenmachende Odem des Calvinismus die musikalische Blüte wie die herrliche dramatische vernichtete.

Die Rolle, welche die englische Musik in der niederländischen Kultur von der Wende des 14. Jahrhunderts an gespielt hat, ist die einer Erlöserin. Sie befreite die Volkskunst von den Fesseln der unnatürlichen kirchlichen Höhenkunst und ermöglichte es ihr, die kirchliche Abstraktion befruchtend zu durchdringen. Denn wenn die Ueberlieferung uns auch nicht historische Dokumente erhalten hat, welche die Existenz einer mehrstimmigen germanischen (speziell niederländischen) Volkskunst beweisen, so sind wir gewiss dazu berechtigt — wie bereits früher ausgeführt wurde — schon auf Grund jener dürftigen Nachrichten der Konzilbeschlüsse,

1) Der *Faux-Bourdon* wird von dem Mönch *Guilelmus* (*Cousse-maker: Scriptorum*, III) unter die „*Modi Anglicorum*“ gerechnet. Der *Fauxbourdon* (*faburden*, *falso bordonno*), jene alte Form volkstümlicher Mehrstimmigkeit und Harmonie, ist eine Erweiterung des sog. englischen *Treble-sight* (Sopran-Leseweise). Das Wesen dieser *Treble-sight* besteht darin, dass der Diskant (*Treble*) zu Anfang und Schluss jedes Melodiegliedes als im Einklang mit dem Tenor befindlich, im übrigen in Unterterzen parallel gehend vorgestellt wird, in Wirklichkeit aber eine Oktave höher klingt, sodass an die Stelle der Entfernungen Einklang — Unterterz — Einklang die weiteren Abstände Oktave — Sexte — Oktave treten. Der *Fauxbourdon* oder dreistimmige englische Diskant fügt zwischen die beiden Stimmen des *Gymel* (Tenor und *Treble*) eine dritte mittlere (*Mean*, *Mean*) in Altlage ein, welche dieselbe Leseweise anwendet, aber sich zum Anfangstone im Quintenabstand einstellt, sodass die Einklänge der Notierung zu Quinten und die Unterterzen zu Oberterzen werden. (*Riemann: Handbuch der Musikgesch.* I². S. 163.)

2) In *Cod. 6. zu Cambrai*. fol. 166 findet sich bei einem „*Sanctus*“ von *du Fay* die Beischrift „*cantus sequens est cantus Anglicanus*“; ebenso des öfteren in dem *Trienter Codices*. *Lederer* S. 126.

Klosterchroniken, Heiligenleben u. s. w. einen derartig beschaffenen Volksgesang als bestehend anzunehmen, der nach Giraldus sogar die wälische Volkskunst beeinflusst hat. Und wenn es auch die keltische Volkskunst ist, die die Entwicklung der niederländischen Tonkunst gefördert und beeinflusst hat, so stehen wir doch immer wieder vor der unumstößlichen Tatsache, dass die Volkskunst und nicht die kirchliche Abstraktion und Theorie die einzige Quelle der ganzen späteren Blütezeit bildete.

Die Einführung der „*novae caerimoniae*“ in England durch Heinrich V. bedeutete den Sieg der Volkskunst über eine widernatürliche, fremde Kulturvergewaltigung. Einer ihrer wichtigsten Momente ist die Aufnahme der Instrumentisten, der Spielleute in die kirchliche Höhenkunst. Diese aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzte Klasse war bisher die einzige Trägerin der weltlichen Kunst gewesen. Der Sieg der letzteren bedeutete auch ihren Sieg. Von dieser Zeit an ist die instrumentale Kunst eine anerkannte geworden, und verschwindet der Gegensatz der *choraulen* (weltliche) und *simphoniaci* (kirchliche Musiker oder Sänger). Ihre Kunst brachte die natürliche Mehrstimmigkeit und den harmonischen Begriff. Der *Faux-bourdon* ist der Inbegriff jener volkstümlichen harmonischen Füllstimmen. Die Terz als Melodieschritt, der Septimenakkord, das Durchbrechen der Dur und Molltonart, die Restitution des geraden Taktes und die Aufhebung des absoluten Gebotes des Trippeltaktes, die Unterscheidung von perfekter und imperfekter Mensur u. s. w. — das sind die Errungenschaften jener „*nova ars*,“ die sich im Kampfe mit der Kirche emporgerungen hatte.

Denn der Widerstand war kein geringer. Bekannt ist jener Erlass des Papstes Johann XXII., der aus Avignon die Bulla „*Docta Sanctorum*“ (1324) ¹⁾ nicht nur gegen die Ausartungen der Pariser *Ars Antiqua* und deren übertriebene Verzierungskunst erliess, sondern darin auch den Gebrauch der mehrstimmigen Musik auf einen sehr kleinen Umfang beschränkte.

In Niederland war u. a. die Windesheimer Kongregation, auf Anregung des Zwollener Rectors Johannes Cele ²⁾, die eifrigste

1) Abgedruckt bei F. X. Haberl: Bausteine zur Musikgeschichte, III. Die römische *Schola cantorum* (1888).

2) Leiter der Zwollener Parochialschule v. 1377—1417. vgl. W. Mol: Berigten aangaande den staat van het Kerkgezang in Nederland tijdens de opkomst en den bloei der oud-

Gegnerin der neuen Kunst. Sie hielt sich aufs strengste an den alten einstimmigen „cantus planus“. In ihrem „Ordinarius“, noch bei Lebzeiten des Joh. Cele verfasst, wird vorgeschrieben, dass man sich beim Singen des Diskantierens enthalten solle; der Einklang der Stimmen sei stets zu wahren, und niemand solle sich unterstehen, einige Töne höher oder tiefer als die ganze Versammlung zu singen oder kleinere Notenfiguren auszuführen, als in der Melodie angegeben seien; nur an hohen Festtagen sei es gestattet, etwas mehr Kunst zu entfalten. ¹⁾ Ein halbes Jahrhundert später ungefähr warf Dionysius der Kartäuser, der in den Klöstern zu s'Hertogenbosch und Roermond lebte, in seinem Traktat „Ueber das Leben der Kanoniker“ die Frage auf, ob der Diskant für den Kirchendienst empfehlenswert wäre. Seine Antwort ist verneinend. Der Diskant („discantus seu fractio vocis“) schien ihm das Merkmal einer zerrütteten, aufgelösten Seele („animi fracti“) bei den Sängern, wie auch manche, die in seiner Zeit diesen Gesang pflegten, es durchaus nicht verhehlten, dass ein gewisser Leichtsinn (quaedam lascivia animi) dabei ihr Haupttrieb wäre. Trotzdem räumt Dionysius ein, dass es fromme Leute gebe, die von der mehr kunstfertigen Art des Singens erbaut würden, indem sie sich zur Andacht aufgeweckt fühlten. Aus diesem Grunde, glaubte er, sei der Diskant nicht ganz zu verdammen, wenn man ihn nur nicht dazu verwendete, die in der Kirche versammelten Weiblein zu ergötzen oder sich nicht verführen liess, die Aufmerksamkeit von den Worten des Gesanges abzulenken. ²⁾

Es sind die Lehren Augustins, die auch in den calvinistischen Abhandlungen über den Kirchengesang im 16. Jahrhundert wiederkehren. Aber unwiderstehlich brach die neue Kunst sich Bahn,

Nederlandsche Muziekschool. (Overdruk uit de Verslagen en Mededeelingen der Kon. Acad. v. Wetenschappen: Afdeeling Letterkunde. Deel XII) S. 13.

1) Vgl. die Stelle aus dem *Ordinarius capituli Windesh.*, nach dem Druck von Alb. Pafraed. Deventer 1521. fol. 41 (bei Moll. S. 15). In dem Kapitel *De modo et uniformitate cantandi* heisst es: „in omni cantu uniformitas vocum semper est observanda, ita ut nemo audeat cantare aliquo grada supra vel infra quam conventus canit. Id circo quantum fieri potest moderandus est cantus, ut omnibus conveniat. — In maioribus tamen festis aliquantulum solemnius et ferialibus dicbus simplicius est canendum. Nullis fractis vocibus audeat curiositatem vel levitatem ostendere.“

2) In ähnlichem Sinne äussert sich noch Dionysius der Kartäuser. Vgl. *Dionysii Opera Minora* ed. Blomevennae I, fol. 465. (bei Moll. S. 15, 16.) Er missbilligt die „voces fractae“. — „Sed plano et simplici modo, qui gravitatem praeferat, omnis cantus est depromendus, propter quod nec organa iudicamus aliquo modo admittenda.“

nachdem ihr in England die Tore geöffnet worden waren. Die lang unterdrückte und verfolgte weltliche Kunst war es, die die Praktik der Kleriker besiegte, jene eingerostete Schablone, der bei der mangelnden Berührung mit der Natur so ziemlich jeder Schönheitssinn und vor allem das Fundament der Polyphonie: die Betrachtbarkeit des Zusammenklanges abhanden gekommen war. ¹⁾

„Falsch in der Notation“ — schreibt Fétis zutreffend — „falsch in bezug auf Mensur und Rhythmus, falsch in der Verbindung der gleichzeitigen Töne und in der Aufeinanderfolge der Tongruppen, sowie in den Bewegungen der Stimmen, die sich fortwährend kreuzen und hindern, falsch endlich, ja gradezu absurd im Charakter und der Form der Tonsätze, welche in Zusammensetzungen verschiedener Gesänge bestehen, die durch Unterbrechungen der Phrasen und fortwährende Alterationen der Notenwerte einen monströsen Zusammenklang von Dissonanzen ergeben, und die Textworte ohne Rücksicht auf ihre Zusammengehörigkeit, ja selbst in verschiedenen Sprachen untereinander mischen. So sah jene Musik aus, welche aus der Klostertinte geflossen war. ²⁾“

Eine wertvolle Nachricht, welche uns das Verhältnis der kirchlichen Kunst und der Volkskunst sowie die Entstehung des kirchlichen Liedes aus dem weltlichen recht anschaulich darstellt, ist ebenfalls aus der zwollener Bruderschaft auf uns gekommen.

Diese Nachricht ist deshalb so interessant, weil sie uns eine Detaillierzählung von den einzelnen begleitenden Erscheinungen gibt. Und durch sie erfahren wir auch ausnahmsweise den Namen des Dichters des betreffenden Liedes. Es handelt sich hier um das geistliche Lied:

Me juvat laudes canere
Preclare castitatis — —

dessen Dichter, frater Theodericus (Dirk van Herxen), selbst eine dietsche Uebersetzung lieferte:

Mi lust te Icven hoechelic
Die reinicheit soe pure — —

¹⁾ Lederer S. 108.

²⁾ Fr. J. Fétis: Histoire générale de la musique. 1869—75. (5 Bde.) Bd. 5. S. 281.

Die „Narratio de inchoatione Domus Clericorum in Zwollis“, eine Chronik des 15. Jahrhunderts, berichtet in einem Kapitel „De diligentia eius in scribendo et componendo“ von jenem frater Theodericus:

Es geschah einmal zu einer Zeit, dass irgend eine Dienstmagd aus unsrer Nachbarschaft öfter, nach weltlicher Art, ein eiteles dietsches Lied sang, das ziemlich unanständig klang. Hieraus hat der ehrwürdige Vater entrüstet Anlass genommen, ein sehr frommes Lied zu dichten, „in tono et notis“ jenes weltlichen Liedes, dem Lobe der Jungfräulichkeit und der Keuschheit gewidmet. Dieses Gedicht soll eine sehr asketische Wirkung gehabt haben (*mūlti provocabantur et inflammabantur ad amorem castitatis*). Es wurde verbreitet und abgeschrieben und von den Schülern und Frommen mit Andacht gesungen. Auf die allgemeine Bitte der Schwestern und frommer Jungfrauen übersetzte unser Pater selbst dies sein eigenes Lied sehr schön und mit derselben Melodie in die Landessprache. ¹⁾

Wir können annehmen, dass die konkrete Form des weltlichen Liedes, der Ausdruck einer Weltanschauung, die sich innerhalb der Erscheinungswelt beschränkte, allmählich die spekulative Kirchenkunst und ihre aufgelösten Formen beeinflusst. Die Auflösung der Form, der die altchristlichen Kirchengesänge nach der allmählichen Emanzipation von ihrem heidnischen Ursprunge unterliegen, ist der Ausdruck einer transzendenten Weltanschauung, der Durchbrechung der Erscheinungswelt, der Verneinung des Trieble-

1) *Jacobus Traiecti alias de Voecht. Narratio de inchoatione Domus Clericorum in Zwollis. Herausg. v. M. Schoengen. 1908. (Werken v. Hist. Gen. 3e Serie, 13) S. 55 ff.*

Contigit ergo ibidem quodam tempore, ut ancilla quedam in convicinio domus nostre frequenter more secularium cantaret carmen vanum theutonicale; quod aliqualem inonestatem resonabat. Unde venerabilis pater indignatus, exinde occasionem sumpsit, quod carmen composuit valde devotum de laude virginitatis et castitatis, in tono et notis carminis illius secularis.

Das Lied wurde von Bruder Dirk während der Auswanderung der Zwollener Brüder nach Doesburg (c. 1425—1432) daselbst verfasst.

Der weltliche Text, von dem nur der Anfang erhalten ist, bringt einen schönen Natureingang: „*Ons is verlenghet eensdeels den da ch, ons doet ghewach cleyn wout voghelkyn, d'maerl*“.

Für geistl. Text und Melodie vgl. W. Bäumker: *Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrhunderts (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, IV). N^o. 58, S. 295.*

bens, des Willens zum Leben (wie heute bei Wagner). Jene Beeinflussung zeigt sich in dem allmählichen Durchdringen der weltlichen Dur- und Molltonarten in die spekulativen Kirchentonarten, in dem Auftreten konkreter Formen in der Kirchenmusik, in der direkten Uebernahme der Volksweise als cantus firmus in der Messemusik.

Die Bestimmung der weltlichen Melodie ist eine sehr schwierige Frage. Van Duyse hat überall die Kirchentonart als primär angenommen, und dies ist durchaus unzulässig. Denn unsere Melodiensammlungen sind zum Teile von Klerikern geschrieben. Meistens sind die weltlichen Melodien überhaupt nur aus Handschriften, in denen sie für geistliche Lieder benutzt wurden, auf uns gekommen.

Jene Kleriker verwendeten aber die ihnen beigebrachte kirchliche Notation. Es gibt gar manches Lied, das van Duyse in diese oder jene Kirchentonart einreicht, und das man schlankweg in einer Dur-order Molltonart unterbringen kann.¹⁾ Höchstens kann man eine Mischbildung von Kirchentonarten und modernen Dur- und Molltonarten als Norm ansetzen.

Ähnlich sind Scheurleer und Röntgen mit ihrer Auswahl aus den Tänzen des Tielman Susato (1551) und aus dem Premier Livre de Danseries (1571)²⁾ verfahren, von denen noch später die Rede sein wird.

Die Alternationszeichen wurden in den Stimmen deshalb fortgelassen, weil die betreffenden Erhöhungen u.s.w. als selbstverständlich galten. Es sind eben feststehende musikalische Phrasen. Die Herausgeber haben sich nur zaghaft getraut die Alternationszeichen anzubringen und ausschliesslich nur mit den Kirchentonarten gewirtschaftet.

Jene Geschichte aus der Zwollener Chronik illustriert uns ganz plastisch das Verhältnis zwischen Volkskunst und Kirche. Der Ausdruck „aliqualem in honestatem“ ist wieder mit demselben Vorbehalt wie die kirchliche Terminologie der Karolinger Zeit zu nehmen, weil er ohne weiteres auf das ganze weltliche Lied ohne Unterschied angewendet wird.

Wir haben aus den Niederlanden manchen interessanten Beleg

1) An dem Wesen des weltlichen Liedes vergreift sich in dieser Hinsicht schwer J. G. R. Acquoy: *Middeleeuwsche geestelijke Lieder en Leisen* 1888, der ohne weiteres die gregorianische Musik als einzige Musik des Mittelalters proklamiert und die weltlichen Lieder nach diesem Rezept vergewaltigt.

2) Julius Röntgen en D. F. Scheurleer: *Nederlandsche Dansen der 16de eeuw.* 2 Bde, 1902—05.

für das Problem Volkskunst und Kirche, der uns zeigt, wie letztere sich bemüht, die erstere mit Stumpf und Stiel auszurotten.

Der Pfarrer Johannes hieb in Aachen i. J. 1225 den Maibaum, den das Volk umtanzte, mit eigener Hand um und tat damit nichts anderes, als was seine calvinistischen Kollegen im 17. Jahrhundert in Niederland tun sollten.

Der mönchische Chronist von St. Troud bezeichnet die beim Frühlingsumzug von 1235 gesungenen Lieder als „*religionis christianae indigna*“ und das Schiff „*Spirituum malignorum execrabile domicilium*“.

Die bekannte Schilderung des Schiffsumzuges, der zwischen den Jahren 1133 und 1135 stattgefunden hat, verdanken wir den *Gesta Abbatum Trudonienzium* (lib. XII, 11 ff). Ein im Walde bei Aachen gezimmertes Schiff wird nach Aachen, von da nach Maastricht, Tongern, Looz und anderen niederländischen Orten unter grossem Geleite (wie der Wagen des Freyr) von Personen beiderlei Geschlechtes „*et ingenti debacchantium vociferatione*“ geschleppt. Auf den einzelnen Stationen bildet es, nachdem es feierlich eingeholt worden, allabendlich (in Looz z.B. verbleibt es mehr als 12 Tage) den Sammelpunkt des Volkes, das sich tanzend und „*turpia cantica*“ singend um dasselbe bewegt. Selbst die alten Frauen werden vom dem allgemeinen Freudentaumel angesteckt. „*Matronarum catervae abjecto femineo pudore, audientes strepitum huius vanitatis, sparsis capillis de stratis suis exiliebant, aliae seminudae, aliae simplice tantum clamide circumdatae, chorusque ducentibus circa navim impudenter irrumpendo se admiscebant . . . Quando vero execrabilis illa chorea rumpebatur, emisso in genti clamore vocum inconditarum sexus uterque hac illacque bacchando ferebatur; quae tunc illuc agebantur . . . nostrum est tacere et deflare*“.

Bielschowsky bemerkt dazu: „Unwillkürlich drängen sich uns Bilder neidhartischer Reien vor die Augen. („Die Alte sprang als ein wider und stiess die jungen alle nider“. Neidhart 5, 5, vgl. 3, 1).“²⁾

Die Verhältnisse waren der Volkskunst in den Niederlanden also

1) Pertz: Mon. Germ. SS. X. S. 309 ff. und Grimm: Mythol. 4. I, S. 214 f.

2) Bielschowsky: Geschichte der Dorfpoesie, S. 4.

denklichst ungünstig. Der Klerus und das Patriziat waren gleichzeitig ihr Feind und verbündeten sich in jener Dichtgattung, der bürgerlichen didaktischen Poesie, die nun vollkommen Herr der Situation wurde.

Jener Zustand wurde erst recht verhängnisvoll durch die Entwicklung der bürgerlichen Dichtkunst, durch die „Rederijkers“ des 15. Jahrhunderts.

Die „gesellen van den Spele“ (gesellen van den esbatementen“ oder „der esbatementers“) hatten sich von ihrem kirchlichen Ursprunge allmählich losgelöst und traten je länger je selbständiger auf. Sie verlegten das Feld ihrer Tätigkeit ausserhalb der Kirche, obgleich sie grösstenteils unter geistlicher Leitung und Aufsicht blieben. Wir begegnen ihnen als Beteiligte an dem mit grossem Pomp durch die Stadt gehaltenen Umzug am H. Sakramentsfest, wo sie abends „esbatementspelen“ in Gegenwart der Obrigkeit (wie z. B. in Oudenaarde) veranstalten. Wir begegnen ihnen in Verbindung mit den Schützengilden, bei deren Festen sie mitwirkten, sowohl im Norden als im Süden, wo sie sich mit den „Sprooksprekers“, den Berufsreimlern und Verfassern von lehrhaften „Gelegenheits“-versen identifizierten, bis man sie schliesslich in den Städten als Gesellschaften unter Beteiligung der besseren Bürgerkreise heimisch werden sieht. Die älteste urkundlich nachweisbare „Rhetorijkkamer“ ist „de Fonteyne“ von Gent, i. J. 1448 errichtet „onder de ghedoochsaemheid Gods.... houdende te patroone de almoghende Drievoudichede“. ¹⁾

Die kirchliche Bruderschaft oder die Zunft der Gesellen ist, dem Ursprung der „Rederijkers“ nach, der gesetzlichen Konstituierung der Kammer vorhergegangen. Wie Pilze aus der Erde schiessen im Laufe des 15. Jahrhunderts die Kammern empor. Jedes kleine Landstädtchen, jedes grössere Dorf, das sich einen „städtischen“ Anstrich geben wollte, hatte seine Rhetorikkammer. Die grösseren Städte weisen innerhalb dieses Jahrhunderts sogar schon mehrere Kammern auf. Löwen, trotz seiner nichts weniger als flämischen Universität, hatte deren sechs; Oudenaerde, das erst im Jahre 1441 seine erste Kammer erhielt, hatte deren fünf; ebenso Brüssel; Dendermonde und Kortrijk drei; Yperen wahrscheinlich auch drei; Lier, Mecheln und Diest jede zwei;

¹⁾ Prudens van Duyse: De Rederijkkamers in Nederland. 1900. 2 Bde. I, S. 18
Ihr Charter erhielt sie von Herzog Karl dem Kühnen von Burgund.

Aalst, Berchem (i. Flandern), Hulst, Meenen, Nieukerk, Peteghem und andere Ortschaften je eine. Gent besass fünf, zu denen der Fürst eine sechste hinzufügte.

Auch in Holland erschienen die Kammern, die erste in Middeburg („Het bloemken Jesse“), dann folgten 's Hertogenbosch, Vlaardingen, Gouda, Amsterdam, Breda („Vreuchendael“), Leiden („De Witte Acoleye“) u.s.w.

Die Rhetorikkammern waren die Schöpfung des Bürgertumes, besonders der besseren Mittelstände. In ihnen spiegelt sich am getreuesten das Wesen jener breiten Bourgeoisiekreise ab, die so gern die „bessere gebildete“ Welt markieren wollten.

Das Leitmotiv der Entstehung der Rhetorikkammer ist das Bestreben der Bourgeoisie, durch die Uebernahme anorganischer Kulturformen sich zu einer rechtlich höher stehenden, sozialen Klasse zu machen. Die ganze Eitelkeit und das Protzertum jener Parvenükreise entfaltete sich in den öffentlichen theatralischen Wettkämpfen, den „Landjuweelen“, deren wichtigster Bestandteil „de intrede“, der Einzug der Kammer war. Mit grossen Kosten und gewaltigem Schaugepränge wurden dieselben veranstaltet, so z. B. das berühmte Landjuweel von 1561 zu Antwerpen.

Die burgundischen Fürsten (Karl der Kühne) haben schon die grosse Bedeutung der Kammer erkannt, sie gefördert und versucht, durch sie einen politischen Einfluss auf die Städte auszuüben. Es war Philipp der Schöne, der i. J. 1494 die Probe machte, das politische System der Zentralisation durch die Vereinigung der Kammer unter einer Hauptkammer, einer Art Lehnshof, zu stützen. Diese Kammer „Jesus metter bloemen“, deren „prins-souverein“ oder „kamer-prins“ sein getreuer Kaplan Pieter Alturs war, wurde in Gent mit Umgehung der alten Kammer „de Fonteyne“ errichtet und zwar nur zu devotem Zwecke. Aber auch dieser Versuch scheiterte an dem Unabhängigkeitssinn der Städte. Kaiser Maximilian hat dasselbe gleichfalls vergeblich durch die Errichtung der Bruderschaft „Van Onse-Lieve-Vrouwe van Seven Weeën“ versucht.

Dem Einfluss jener Kammern unterlag in gleichem Masse die städtische wie die ländliche Bevölkerung. Die verhängnisvolle Folge dieser Beeinflussung ist der Untergang der Volkskunst.

Die Organisation der Kammer war derartig, dass jeder echt poetische Geist unbedingt darin verkommen musste.

Beruhet die dichterische Schöpfung auf der Kulmination der Stimmung, auf dem Hervorbrechen jener Stimmung (sei es unmittelbar oder nachträglich), meistens aber auf dem direkten Ausbruch der Affekte, ist also die lebendige Dichtung immer ein sogenanntes „Gelegenheitsgedicht,“ — der Organismus der Kammer kehrte jenen Satz um. Es gab einen ständigen Berufsdichter der Kammer, der „Factor“, der für alle möglichen Veranstaltungen passende Gedichte „nach Mass“ anfertigte. Weiter war es z. B. Sitte (u. a. bei der „Fonteyne“ von Gent), dass alle drei Wochen ein Bruder ein „Referein“ von einer beliebigen Anzahl Verse dichtete, welches dann als Variationsthema (mit Beibehaltung des „Stokregels“ und der Verszahl) für die allgemeinen Dichtübungen der nächsten drei Wochen galt (Art. 13 des Reglementes). 1)

Die fürchterliche Poetasterei, welche sich in jenen Kammern breit machte, musste dem geringsten Rest eines wirklichen dichterischen Gefühles doppelt und dreifach den Garaus machen. Die Hauptsache bei aller Verse-macherei war, neben dem geringeren Rest poetischer Begeisterung, sich den Anstrich einer höheren Bildung zu geben. Daher protzen und prunken ihre späteren Bühnenstücke mit mythologischem Flittergold, das um jeden Preis angewendet werden musste.

Ihre dramatische Spezialität war das „Sinnespiel“ 2), jene allegorischen Bühnenstücke, die nicht einmal den Vorteil hatten, den Menschen in eine ideale Welt zu versetzen, sondern den letzten dichterischen Funken töteten. 3) Die Personen in dieser „dramatischen“ Dichtung waren nur abstrakte Begriffe. Die Stücke selbst wurden auf irgend welcher „regel“ oder „spreuk“, das heisst auf irgend welchem Thema aufgebaut, und zwar nur auf einem moralisierenden didaktischen.

Solche Personalien, wie sie in ihren Stücken auftreten, gehören immer zu den Seelen, die keinen Leib finden. 4) Sie heissen z. B. „Scamel Ghemeente, Tribylacie, Veel volcx, Wellust des Vleesch, Eyghen sinlyckheidt, Duecht, Kennisse, Inwendighe Wroughynghe,

1) Prudens van Duyse. S. 26.

2) Vgl. für die „Moraliteit“ oder „Spelen van Sinne“ J. A. Worp: Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Ie Deel 1904. S. 110. 2 Bde.

3) F. A. Snellaert: Verhandeling over de Nederl. Dichtkunst. S. 148.

4) Otto Ludwig: Dramatische Studien. (Ausgewählte Studien und Schriften. Max Hesse-Ausg.) Shakespeare-Studien, S. 5.

Quaet Beleedt, Schriftuerlyck troost, Ontfermichey, Goddelike Waerhey” u.s.w.

Das „Landjuweel“ war ein Wettbewerb der Kammern anderer Städte, die mit ihren nach einer von der einladenden Kammer ausgeschrieben „Vrage“ angefertigten Stücken den Preis zu erringen suchten. So wurde im Jahre 1496 zu Antwerpen ein „Landjuweel“ veranstaltet, an dem sich 28 Kammern beteiligten mit eben so vielen „Spelen van Sinne“ zur Beantwortung der Frage:

„Welck het meeste misterie ende wonderlijksten werck was, dat God oyt dede tot des menschen salicheidt“.

Gewiss, die Kammern haben in der Reformationsbewegung eine grosse Rolle gespielt. Indem sie der Bibel den Stoff ihrer Stücke entlehnten und kräftig die Missstände ihrer Zeit durchhechelten, übten sie von der Bühne grösseren Einfluss aus, als es die Predigt von der Kanzel je vermocht hätte. Sie haben denn auch ihren Anteil an dem geistigen Befreiungswerke. Man darf aber nicht vergessen, dass von dieser reformatorischen Tätigkeit der Kammer eigentlich nur im 16. Jahrhundert, bis zu ihrer Schliessung und Vertreibung durch den Herzog von Alba die Rede sein kann. Als theologisch-polemische Streitschriften haben ihre Stücke einen historischen Wert, künstlerisch haben sie keinen. Und wenn man nun in Betracht zieht, dass die eigentliche und Haupttätigkeit der Kammern sich weiter auf jene elende mythologische Poetasterei erstreckt, auf das Auskramen möglichst vieler äusserlicher Gelehrsamkeit, dass sie die verschrobensten Verskunststückchen (baquenauden, ricgueracken, cocarullen, dobbelsteerten, scaeckberd, simpletten, dobletten, kreeftdicht oder retrogade, kniedicht u. s. w.) pflegten, dann braucht man sich nicht zu wundern, dass die Volkskunst in solcher Umgebung verschwand.

Die weltliche Bühne wurde von ihnen vernachlässigt; so starben auch die letzten Beziehungen zwischen der altgermanischen Volkskunst und ihrer Kunst, die sich in dem „Spel van den winter ende van den zomer“¹⁾ jener uralten symbolischen Darstellung des Dualismus in der Welt, der Einheit der Gegensätze, wie sie am Rhein in den Volkssitten noch lebendig

1) P. Leendertz, jr. Middelnederlandsche dramatische poëzie, 1907. (Bibl. van Mnl. Letterkunde. Afl. 63) S. 13 ff.

war, erhalten hatten. 1) Und doch weisen grade diejenigen Stücke, die irgend welchen poetischen Wert beanspruchen können, starke Einschläge ins Volkstümliche auf. So z. B. „Een scoon spel van Mariken van Nieumeghen“, das zu der fragwürdigen Gattung der „Mirakelspelelen“ gehört. 2) Die Figur des Pfarrers, Marikens Onkel, und der „Moeye“ sind so realistisch, wie man nur wünschen kann. Die Worte des „Ooms“, womit er Mariken in die Stadt schickt und sie bei ihrer Tante um Nachtlogis bitten heisst, „want den wech en es van boeven niet al te reene, ende ghi sijt een schone jonghe maecht: men soude u lichtelijck aenspreken“, sind so herzerfrischend natürlich, dass man sie wie eine Wohltat inmitten der schwulstigen rhetorischen Unnatur empfindet. Der „Esmoreit“ und der teilweise wunderschöne „Lanseloet van Denemarken“ verschwanden von der Bühne. 3) An ihre Stelle traten jene allegorischen „Sinnespelelen“, worin die Kamerbrüder ihre Weltweisheit und Gelehrsamkeit verzapften. Es war nicht nur die Abstraktion, der Nutzzweck, Maerlants „nutscap“, die die „Sinnespelelen“ für die Volkskunst so verhängnisvoll werden liess, sondern an erster Stelle jenes parvenuhaftes Streben nach Emanzipation von der eigenen Art, und das Zurschautragen einer entliehenen, fremden Form, das nur aus dem Wunsch entsprang, eine höhere gesellschaftliche Kaste zu bilden. Die Entlehnung französischer Formen ist das Präludium zu der Parvenükultur Amsterdams. Auch darin waren die „Rederijkers“ die Erben der bürgerlichen Dichtung des 13. u. 14. Jahrhunderts. Das Rezept, von Boendale in seinem „Lekenspieghel“ vorgeschrieben:

Men moet om de rimen soeken
 Misselike tonghe in boeken:
 Duutsc, dietsc, brabantsc, vlaemsc, seeusc,
 Walsc, latyn, griex ende hebreeusc,
 Om vray thoudene rym ende sin, —

wurde von ihnen sorgfältig angewendet. Der berühmteste Rederijker des 15. Jahrhunderts, Anthonis de Rovere aus Brügge († 1482), gibt uns ein klassisches Beispiel in einem Gedicht, das sich auf den Tod des Herzogs Philipp von Burgund bezieht. Die Anfangs-

1) L. Uhland: Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. 1866.

2) Leendertz. S. 277, ff.

3) ibidem S. 17—51, S. 1 ff, resp. 78 ff.

buchstaben sollen den Namen und Titel des Herzogs nebst dem Jahr und dem Ort seines Todes bezeichnen. Es hebt an:

Periculeuse	Moort onghenadigh,
Hongherighe	Couleuverijneghe beest,
Enuydieuse	Corozijfverradich,
Latende ons	Clachtich ende beschadich,
Joyeusheit	Cranckende troost ende feest, 1) u. s. w.

Soll man sich da noch wundern, dass *Bredero* im 17. und *Rotgans* im 18. Jahrhundert uns Bauern vorführen, die sich sehr kultiviert und vornehm wähnen, indem sie die unmöglichsten, unverständlichsten und unverstandenen Rhetorikergedichte hersagen können? Und ist es zu verwundern, dass in Holland, wo der ganze Heuschreckenschwarm vertriebener flämischer und brabantischer „Rederijkers“ sich niederliess, die ohnehin auf wenig günstigem Boden sich kümmerlich entwickelnde Pflanze der Volkskunst vollständig vernichtet wurde?

Pr. van Duyse muss es selbst gestehen: In den Händen der *Factors* verlor das Lied seine natürliche Anmut. Sie waren nur mythologische Reimer, während früher die Natur und sogar manches politische Ereignis eine lebendige, beseelte Dichtung hervorgerufen hatte. 2)

Nicht den mächtigen städtischen Kunstinstituten des gewerblichen Dichterdilettantismus, die um die Wende des 15. Jahrhunderts die ganze Literatur beherrschen, verdanken wir den Aufschwung der Volkskunst in jener selben Periode. Sie hatten nichts mehr mit dem Volke gemein, sich vollständig von der ländlichen Volkskultur losgelöst. Während auf dem Lande das Volkslied noch keine Grenze zwischen den deutschen und dietschen Nationalitäten kannte, und gar manches Lied hüben wie drüben Gemeingut war, hatte sich das städtische Milieu der inneren Zusammengehörigkeit schon völlig entfremdet. Dass der Einfluss des rein dietschen Liedes sich sogar noch über die Grenzen dieser gemeinschaftlichen Volkskunst hinaus erstreckte, zeigt uns die Liedersammlung *Oswald von Wolken-*

1) *F. Snellaert*: Verhandeling over de Nederl. Dichtkunst. S. 156.

2) *Pr. van Duyse*. I, S. 147.

steins (1377—1445) ¹⁾, in der sich ein niederländisches Tanzlied befindet, das der vielgereiste Ritter aus Niederland nach Österreich mitgebracht hatte:

Grasselick ²⁾ lif war hef ich dich verloren
 Alle dise lange süten summertit?
 Dat gi mi komt ten voren,
 So left min hert in grot jolyt.

Alle Liedersammlungen jener Zeit weisen diesen Zusammenhang noch auf: die Handschrift des „Mher Loys van den Gruythuyse, prince van Wijncester“, das Antwerper Liederbuch, die „Souter-liedekens“ und auch die Weimarische Liederhandschrift vom Jahre 1537, die viele deutsche wie niederländische Lieder enthält und von einem geldrischen Schreiber aus Zutphen verfasst wurde, also aus demjenigen Teile der Niederlande stammt, der sich gegen die internationale städtische Kultur Hollands am besten zu behaupten gewusst hat. Zu der Handschrift, die schöne „Hup Reykenns Lieder“ (Hüpfreigen, Tanzlieder), wie der Sammler sie nennt, enthält, bemerkt der Finder und Herausgeber Hoffmann von Fallersleben:

„Das alte niederländische Volkslied lässt sich von dem alt-deutschen nicht gut trennen. Die Niederlande und Deutschland besaßen seit der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis gegen Ende des 16. manche Erzeugnisse der Volksdichtung gemeinschaftlich, und wie deutsche Lieder in die Niederlande wanderten und dort viel gesungen wurden, so geschah es auch mit niederländischen wiederum in Deutschland. Die Anfänge der weltlichen Volkslieder dienten zumal in den Niederlanden bei geistlichen Liedern zur Bezeichnung der Melodien, und unter diesen Anfängen finden sich auch deutsche“. ³⁾ Diese Beobachtungen hat der treffliche Wilhelm Riehl noch in der Neuzeit machen können und sie in dem Abschnitt „Auf dem Wege nach Holland“ seines „Wanderbuches“ niedergelegt:

„Auf dem Wege nach Holland treten uns die Holländer

1) Lieder Oswald von Wolkensteins. Herausg. v. Oswald Koller und J. Schatz (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI, 1² N^o. 96).

2) d. h. „Gratielyk“.

3) Weimarisches Jahrbuch, herausgeg. von Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade. Bd. I. 1854. S. 106.

als nächste Verwandte und Volksgenossen entgegen: überspringen wir dagegen diesen Weg, verschlafen wir ihn in einem Nacht-eilzuge der Eisenbahn dergestalt, dass wir etwa von Köln un-mittelbar nach Rotterdam versetzt werden, so finden wir uns in einer fremden Welt, und die Gegensätze deutscher und holländi-scher Art überraschen und bestürmen uns.

Die Tatsache erklärt sich dadurch, dass eben das ursprüngliche Volkstum, wie es der Bauer am treuesten bewahrt, ein gemeinsames war, während der Gang der politischen Kultur, die in den Städten gipfelt, Holland und Deutschland seit drei Jahrhunderten auseinander gerissen hat. 1)

1) W. H. Riehl: „Wanderbuch“ als zweiter Teil zu „Land und Leute“. (Die Natur-geschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik. 4 Bde). Bd. IV. 1869. S. 47.

DAS XVI. JAHRHUNDERT.

Videbis illic minus me Theologum esse, ubi magis Poëta sum; illic me minus Poëtam, ubi magis Theologus sum.

Casparus Baerleus: Petro. C. Hooft. (Caspari Barlaei: Epistolarum Liber. Amstelodami. Apud Joannem Blaev. MDCLXVII).

Das 16. Jahrhundert erweitert unser Betrachtungsfeld um ein bedeutendes: Nord-Niederland, die Provinzen Holland und Zeeland sind allmählich als gleichberechtigte Glieder neben Flandern und Brabant in unseren Gesichtskreis eingetreten. Ueberblicken wir das allgemeine Bild, das jene Zeit uns bietet, so sehen wir, dass das städtische Element als ausschlaggebender politisch-wirtschaftlicher Faktor stets mächtiger geworden ist. Erfolgreich hatte es allen Zentralisationsbemühungen der burgundischen Fürsten Widerstand geleistet. Sein erster grosser Sieg über die fürstliche Gewalt war das „grosse Privileg“ im Jahre 1477, das Maria von Burgund zwang, alle Zentralbehörde, das Parlament von Mecheln, den Zentralgerichtshof abzuschaffen und den Einzelstädten und Provinzen ihre partikularistischen Sonderrechte wieder zurückzuerstatten. Wenn auch die monarchische Gewalt durch Philipp den Schönen und Kaiser Karl V. zeitweilig neue Kraft gewann und wieder hergestellt wurde, so war dies doch nur der Aufschub eines unvermeidlichen Konfliktes, der mit einem endgiltigen Bruche und der Niederlage der fürstlichen Gewalt enden sollte. Nur jene bürgerliche Verfassung der Niederlande erklärt das Eindringen des demokratischen Calvinismus, der uns in religiöser Hinsicht von Deutschland und seinem monarchischen Luthertum lostrennen sollte. Der Westfälische Friede des Jahres 1648 besiegelte das Resultat zweier entgegengesetzter Prozesse: in den Niederlanden trug das Bürgertum

den Sieg über die landesherrliche Gewalt davon, während in Deutschland zwar nicht die obere landesherrliche Gewalt, die kaiserliche, siegte, aber doch die Fürsten als unbeschränkte Machthaber aus dem Krieg hervorgingen und die Städte jede politische Bedeutung verloren.

Die wachsende Bedeutung des städtischen Elementes bedingt, wie gesagt, den ganzen Verlauf der weiteren Kulturentwicklung in den Niederlanden. Immer mehr breitet es seine wirtschaftliche und somit kulturelle Einflusssphäre über das Land aus.

Schon Anfang des 16. Jahrhunderts war fast die Hälfte der holländischen Bevölkerung städtisch. Die Bevölkerung der Provinz Holland betrug nach der „Informacie“ von 1514 400,000 Seelen, von denen etwa 190,000 in Städten, der Rest auf dem Lande wohnte. 1)

Der mächtige Aufschwung des holländischen, seeländischen Handels, und somit das Hereinströmen von Kapitalien führte mit gradezu überraschender Schnelligkeit zu einer völligen Verwandlung des platten Landes in den nördlichen Provinzen. Eindeichungs- und Austrocknungsarbeiten wurden vorgenommen, das Bewässerungssystem verbessert, die Städte vergrößert und verschönert. 2) Die Amsterdamer Kaufleute hatten schon vieles von ihrem gewonnenen Kapital in Landbesitz angelegt: durch ganz Westfriesland hin traf man Amsterdamer Besitzungen. Aus der „Informacie“ geht weiter hervor, dass das Land im Alblasserwaard und auf den südholländischen Inseln vielfach den Bürgern von Dordrecht gehörte. Die „poorters“ von Leiden hatten grossen Besitz, nördlich bis Abbekerk. 3)

Ökonomisch war das Land vollständig von den Städten abhängig; wenn auch grade in dieser Zeit manche landwirtschaftliche Reform ausgeführt wird, und seit 1515 eine Fülle von Erlassen erging, so beschränkten sich diese im grossen ganzen auf die Befreiung der Leibeigenen und der Landgüter und die Abschaffung von unent-

1) P. J. Blok: Eene Hollandsche stad onder de Bourgondisch-Oostenrijksche heerschappij, 1884. S. 2.

2) H. Pirenne: Geschichte Belgiens. III, S. 323.

3) H. Blink: Geschiedenis van den boerestand en den landbouw in Nederland. 2 Bde. 1902. I, S. 175.

geltlichen Dienstleistungen, Zwangsdiensten, Tagewerken und Hochzeitsbeihilfen u. s. w. ¹⁾.

Noch immer waren dem Lande allerhand Zweige des gewerblichen und Handelslebens untersagt. Im 14. Jahrhundert hatte Philippus a Leidis, der berühmte Vertreter des römischen Rechtes, in seiner Schrift „de cura reipublicae et sorte principantis“ ausdrücklich dagegen protestiert. Er bezeichnet es als ein grosses Unrecht, das nicht länger existieren dürfe. ²⁾

In einer anderen Schrift „de formis et semitis reipublicae utilius et facilius gubernandae (S. 40) bezeichnet er die Bauern als die Stütze des Staates. Ihrer Körperkraft und ihrer täglichen Arbeit verdankt das Heer seine Kraft, der Staat seinen Reichtum. Wo sie unterdrückt und in ihrer Betätigung gestört werden, da herrscht Ungerechtigkeit, Gewalt, Ehebruch; da schwindet die Wohlfahrt und wird die Unabhängigkeit des Landes gefährdet. Wo sie dagegen Freiheit geniessen, die ihnen gebührt, da ergreifen sie gerne die Waffen zur Verteidigung des Vaterlandes, da herrschen Gerechtigkeit und Ordnung, Sicherheit und Ueberfluss, da gedeiht die Religion, da erhebt sich das Volk zu Ehren und Ansehnlichkeit.“ ³⁾

Die kulturhistorischen Gesichtspunkte, die Philipp von Leiden vertrat, blieben aber der städtischen Wirtschaftspolitik fern. Im Gegenteil, Jan de la Court hält es für ganz richtig, dass die Bauern sich nur mit dem Ackerbau und Fischfang beschäftigen dürfen ⁴⁾, und sogar Mr. Dirck Graswinckel missbilligt den freien Wettbewerb der Bäcker auf den Dörfern mit den städtischen: „streckende het voordeel der dorpen om de neeringhe der steden te verminderen, ende ten platten lande te trecken“. ⁵⁾ Dies blieb

1) H. Pirenne. Gesch. Belgiens. III, S. 325.

2) O. van Rees. Oorsprong en Karakter van de Nederlandsche Nijverheidspolitik der 17de eeuw. 2 Bde. (1865—68) I, S. 129.

Ex praemissis capias argumentum non valere illud privilegium quod temporibus meis indultum vidi quibusdam, ut infra tres leucas tria milliaria vel quatuor in nullis villulis et casis circumiacentibus alicui oppido textores vel fullones vel huius modi operarii commorari non poterant, vel sua officia exercere. Nam istud direte impietatem respicit, et ius ac proprietatum aliorum absorbet, et maximam violentiam habet. Et ideo merito stase non debuit. (De cura Reipublicae S. 135).

3) ibidem I, S. 19.

4) Politike Discoursen. Amsterdam, 1662. S. 3. Vgl. S. 47—49.

5) Placcaet-boeck op 't Stuck van de Lijftocht. Leyden, 1651. 2de Stuk. S. 145.

auch später der Leitfaden der holländischen Wirtschaftspolitik. Dem Protektionismus haben die holländischen Kaufherrn nie irgend welche Konzessionen gemacht, auch nicht, wenn die Landwirtschaft sich bitter über die Vernachlässigung beklagte und die Industrie den Schutzzoll forderte. ¹⁾)

Allgemein bemächtigte sich im 16. Jahrhundert der Kapitalismus auch des agrarischen Lebens. Alle diejenigen, die Geld anlegen konnten, suchten Landgüter zu erwerben oder den Wert der in ihrem Besitz befindlichen zu steigern. Finanzmänner kauften sich Standesherrschaften und Bürger erwarben Pachthöfe. Überall wurde das platte Land zum Gegenstande der kaufmännischen Spekulation und Gewinnsucht, sodass sich beispielsweise 1571 der Staat ins Mittel legen und gegen die wucherischen Unternehmungen einschreiten musste, die sich unter den Namen der Kornrenten verbargen.

Der Pächterstand wurde so allgemein, dass die Worte „Pächter“ und „Landwirt“ (landbouwer) sich identifizierten. Die beständige Erhöhung der Pachtgelder hatte die Entstehung eines zahlreichen Agrarproletariats zur Folge. Die Dienstboten, Hirten und Schnitter, die von den Pächtern für einen lächerlich geringen Lohn gemietet wurden, die Weber und Teppichsticker, die scharenweise den Industriebezirken zuströmten, die Soldaten, Fuhrleute und Trossknechte, die der Fürst anwarb, die Tausende von Schanzgräbern endlich, die für die gewaltigen Festungsarbeiten notwendig waren: alle stammten sie aus den Reihen des ländlichen Proletariats. Und trotz alledem wimmelte es von beschäftigungslosen Arbeitern überall im Lande, so dass das Landstreicher- und Bettlertum eine der schlimmsten Plagen der damaligen Zeit ²⁾) und eine der schwierigsten sozialen Aufgaben wurde, mit deren Lösung sich der Staat zu beschäftigen hatte. ³⁾)

Guicciardini charakterisiert das Gesamtbild der Niederlande dahin, dass er sagt: Die Einwohner der Niederlande sind grosse Kaufleute, klug und fleissig in allen kaufmännischen Zweigen, so dass das Land grösstenteils nur auf dem Kaufhandel und dem Gewerbe beruht. ⁴⁾) Schliesslich hebt auch er den Tatbestand

¹⁾) O. van Rees. I, S. 159.

²⁾) Vgl. das Landstreicherlied (Anhang) und gleichfalls die Lieder der armen Weber, die sich teilweise auch auf das 17. Jahrhundert beziehen (Anhang).

³⁾) Pirenne III, S. 336 ff.

⁴⁾) Beschryvingh van alle de Neder-Landen. S. 28 ff.

hervor, dass die Kaufleute ihr gewonnenes Kapital in Boden und Landbesitz anlegen.

Die Konsequenz aus jenem Tatbestand zieht ein im Jahre 1568 zu Tübingen erschienenen Büchlein (nach Fruin die Übersetzung einer spanischen Denkschrift von Hopperus oder Granvelle ¹⁾), das dem König die Vernichtung der städtischen Sonderrechte und eigenen Räte, ihre Unterordnung unter einem „capitaine ou lieutenant du Roy“ und die Einlagerung fremder Truppen in den Kastellen empfiehlt, „car nous trouvons tousjours que les gens de ce pays sont plus dédiés et affectionnés à l'industrie que à la guerre.“

Wir werden im 18. Jahrhundert diese Charakterisierung des niederländischen (speziell holländischen) Städtertums, mit besonderer Betonung ihrer internationalen und nur auf finanziellen Vorteil bedachten Gesinnung, zurückkehren sehen.

Das ganze platte Land war im 16. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden nur noch eine Bannmeile der Stadt geworden. Die Bewohner der kleinsten Dörfer waren bemüht, sich zu jener Höhe emporzuheben, auf der der Gevatter Schneider und Bäcker in der Stadt als Mitglied der Rhetorikkammer tronte. Ein Beweis, welchen Einfluss die Kammern auf den Gedankengang des kleinen Mannes ausübten, ist der Umstand, dass die exaltierten Vorstellungen im Kopfe eines David Jorisz. und Jan van Leiden, des späteren Königs im Münsterischen Wiedertäuferreich, auf das Spielen von „grossen Rollen“ in den Kammern zurückzuführen sind.

Dem Verhältnisse nach ist wohl kaum in der Welt zu einer Zeit so viel zusammen gereimt worden von Poetastern und Versifexen von Gottes Ungnaden, wie damals in den Niederlanden. Der deutsche Meistergesang war eine unbedeutende lokale Nebenerscheinung im Vergleich zu der Rederijkerkultur.

Wie die grossen Städte auf den Landjuweelen miteinander den Parnas bestiegen, so kletterten auf den „haegspelen“ die kleinen Kammern den Berg der Poeterei empor.

In Antwerpen hatte schier jede Strasse ihre eigene Bühne, ja selbst auf die Kinder, die gleichfalls in dem Wettbewerb mit

1) „Certayns avis et démonstrations pour la Majesté du Roy touchant l'assurance de son état et bénifice et richesse universelle du pays.“

Robert Fruin: Geschiedenis der Staatsinstellingen in Nederland tot den val der Republiek, uitgeg. door H. T. Colenbrander. 1901. S. 152.

„battementen” und „refereynen” auftraten, erstreckte sich die ungläubliche Vergewaltigung des dichterischen Lebens. ¹⁾

Ihre Kunstlehre hat der „Priester ende excellent Poete moderne” Matthys de Castelein in seinem dem Französischen entlehnten „Const van Rhetoriken” kodifiziert. ²⁾ Er war noch nicht einmal einer der Schlimmsten; denn nach seiner Ansicht waren:

Dobbelsteerten, scaeckberd, simpletten, dobbletten,
Ricqueracken, baquenauden — —
Al dichten hart om te setten.

Die Dichtformen, welche er bevorzugt, sind die „balladen”, „refereinen” und „snedn” ³⁾. Er hatte in gewisser Hinsicht auch nationale Gesinnung: davon zeugt seine „Ballade van Doornycke”, ein höhnisches Trostlied für den König von Frankreich wegen des Verlustes genannter Stadt. Dichterischen Wert hat die „Ballade” (ja nicht mit unsrem modernen Begriffe zu verwechseln) aber grade nicht viel aufzuweisen. ⁴⁾

Seine Auffassung von der Dichtkunst, in Bezug auf die Volksdichtung, war nichts weniger als national und volkstümlich. Bezeichnend dafür ist eine Stelle wie:

29. O edel Rethorike vul wyser verstanden,
Wat doet men u schanden, rein vrouwe vul eeren,
Alzo wel in Vlaenderen, als in ander landen:
Idioten met onghewasschen handen
Scheuren u uwe costelicke cleeren.
Daghelics hoor ic uwen last vermeeren
Van s t r a e t d i c h t e r s, zoo men te meniger stee ziet:

1) „Item den 24 Augusty 1539 doen wierden tot Antwerpen opgehangen dry prysen op de Melkmerckt, voor de kinderen om battementen, en duerden tot den 31 Augusty. Doen trocken de kinderen op de Torfbrugge, daer die van de Cammerstrate hadden den prijs van de battementen ende van 't schoonste incomen. Hier na op de 29 September hingen die van de Cammerstrate eenen prijs op van battementen, refereynen, singen ende viezen, waervan die van de Lombaerdevest hadden het tweede battement, ende 't schoonste incomen. D'ander straten al na advenant.

Belgisch Museum. Deel I, S. 157.

2) Ich habe die Ausgabe v. 1571 verwendet: De Const van Rhetoriken, allen ancommers ende beminders derselver een sonderlingh Exemplaer . . . wtghestelt in dichte by wylent H. Matthijs de Castelein. . . . Ghendt 1571.

3) Ueber jene Strophenformen vgl. Pr. van Duyse I, S. 64 ff.

4) Sie befindet sich in dem Anhang der Ausgabe v. 1571: „Diverse Liedkens ghecompeert by wylent heer Mathys de Casteleyn”.

Zy en kuenen niet, noch en willen niet leeren,
Nochtans en kennen zy een A voor een B niet.

Diese Stelle wird anderweitig näher erklärt: das dumme Volk passe nicht zu jener erhabenen Kunst, die es ebensowenig erkenne wie ein Blinder die Farben. Es ist der alte Spruch des Horaz vom „odi provanum vulgus”:

52. Dongheleerde volck, vul ignorante vlecken,
Is quaet om verwecken tot zulk incident:
De conste van Atliken en Plantus vertrecken,
Chrysippus doornen, en Aristoteles strecken
Syn hemlien (ghelijck den blinden tcolour) onbekennt.

Und dann singt er das Lob seiner heiligen Kunst, der edlen Rhetorica:

- Hoe weerdichlick hoor ic uwen lof verclaren
Over duysent iaren ende auwer tyden,
Als de Orateuren in saeisoene waren.
Hoe soete cloncken Herodotus snaren,
Hoe subtilick wilde u Thucidides belyden,
Wat scheerpicheyt useerde Phylistus in 't strijden
Met woorden: niemant en costen controleuren!
Cicero extolleeerde u van alle zyden,
Want hy was den Prince van der Orateuren.
31. Theopompus ende Ephorus vul excellentien,
Excerpt in scienten, van uwer zaken,
In 't argueren haerer causen wat vonden zy inventien!
En dan Thimeus ornate sententien,
Vul elogmentien — — —
— — —
- Isocrates, Eschines, Lysias, Hyperides, Demosthenes,
Africanus, Cicero, Lelius, Galba, Cerbo
45. Dit waren alle mannen in't leven statelick,
Der consten batelick, die decoreerende,
Die de redenen witten steerck ende matelick,
Verschierende haer woorden elegant ornatelick,
Haer propositien proprelick illustrerende,
Die men Rhetoriken naemt, plaisantelick:
Want al, dat haer is competerende,
Moet beleet zijn fraey ende elagantelick.

Ja, ruft er begeistert — es gibt keinen Unterschied zwischen der alten lateinischen Kunst der Rhetorica und der flämischen:

34 Als schijnt ere different, daer gheen en es
Tusschen den Orateurs ende dit profes,
Oft tusschen Rethorike vlaemsch ende latijn.

Hiermit sind wir schon bei dem Problem der Renaissance angelangt, das sich bei Castelein durch das Zurschaustellen möglichst vieler Namen und Titel offenbart und auch in seinen Dichtungen seinen Spuk treibt, wo sich neben arkadischen Gedichten, durchspickt mit Erwähnungen von Namen und Ereignissen aus der antiken Mythologie und Geschichte, die christliche Beschaulichkeit und der moralisierende Ton („Christus spreck“ . .) häuslich niederlässt ¹⁾).

Der Umstand, dass die Reformation in den Niederlanden (wie in Deutschland) schon einsetzte, bevor die Renaissance richtig zum Durchbruch kam, ist für den Verlauf der hiesigen Kulturgeschichte von grosser Wichtigkeit. Erklärt sich doch daraus die Tatsache, dass das innerliche Problem der Renaissance, die Berührung mit einer einheitlichen, sinnlichen Welt, deren Grundlage die *lex naturae* bildete, und die daraus sich ergebende Befreiung des Individus, des Leibes, die Wiedergewinnung der Freiheit zum Leben, das Zurücklenken auf die Erscheinungswelt sich hier in der Dichtung niemals verwirklichte, sodass wir nur eine äusserliche Form, eine gesellschaftliche Konventionsform finden, deren Grund ein sozialer Klassengegensatz ist.

Wohl sehen wir in den beiden sinnlicheren Kunstgattungen, in der Malerei und in der Musik jenes Problem lebendig werden. Aber hier ist der direkte Einfluss der Renaissance nur sekundär. Die Malerei hat zwar durch das Bekanntwerden mit der antiken Kultur die Welt und den Leib zurückgefunden; dem Maler wurden

1) Den Schluss seiner Abhandlung bildet eine Dichttafel „Rhetorike extraordinaire“
Zoect ende vindt hier met staden
Acht en dertich Baladen.

(Ein Schachbrett: in jedem Feld befindet sich eine Verszeile, so dass sich immer, wie man auch liest, von oben nach unten, von links nach rechts, in der Diagonale oder umgekehrt, eine „ballade“ ergibt. So heissen z. B. die Felder der ersten Reihe links, von oben nach unten: 1) Betert bee, man en wijf, 2) Die zondight telker spacie, 3) Broosch, snoot ende ketijf, 4) Hoopt op Gods groote gracie. 5) Ontvliet dees recreatie, 6) Laet dy dees vruengt verleden, 7) Ghi en hebt hier gheen statie, 8) Ghy moet van hier verscheiden.

die Augen geöffnet für die lebendige heimische Welt um ihn her. Die Blüte der Volksmusik im 16. Jahrhundert führt aber nur indirekt auf die Renaissance zurück: indem letztere die Macht der kirchlichen Kultur durchbrach, öffnete sie der ihr nachdringenden weltlichen Volkskunst die Tore.

Der Kunstphilosoph Taine hat den tieferen Unterschied zwischen der christlichen und der antiken griechischen Kunst in einem plastischen Vergleiche mit den Aufgrabungen Pompejis und Ravennas veranschaulicht. 1) Dort der Kult des nackten Körpers, die Natürlichkeit und Freiheit der Form, hier ein sitzender oder stehender Holzklotz, marionettenähnlich, der Körper ganz von einem Gewand mit hölzernen Falten verdeckt und Augen, die fast den ganzen Kopf ausfüllen: die christliche Abstraktion.

Taine weist schon darauf hin, dass die Berührung mit jener antiken Kultur in den Niederlanden anfangs nicht zu einer Renaissance des Heidentums, sondern, wie in Deutschland, zu einer Wiederbelebung des Christentums führte.

Die flämische Renaissance hat einen zwiefachen Charakter: einerseits gewinnen die Künstler Interesse an dem wirklichen Leben; ihre Figuren sind keine Allegorien mehr, wie die gemalten Bilder der alten Psalter, noch jene „reinen Seelen“ der Madonnen aus der Kölner Schule, sondern lebendige Wesen und Körper: es zeigt sich eine grössere anatomische Kenntnis, eine bessere Perspektive, eine feinere Detaillierung des dargestellten Stoffes, der Architektur, der Landschaft u. s. w.

Es ist klar, dass man in jenem Augenblick die Natur entdeckt hatte. Die Schuppen fielen ihnen von den Augen herab. 2) Die ganze prunkvolle Zeit der Burgunder spiegelt sich in ihrer Kunst wieder, in dem naturwarmen Ton, den blendenden Farben. Sie sehen die Welt „im Schönen“, die sich in ihren Augen zu einem Fest gestaltet, einem wirklichen Fest, wie zu ihrer Zeit am Hofe Dyons manches gefeiert wurde, beleuchtet von einer verschwenderischen Sonne: kein himmlisches Jerusalem, von einem übernatürlichen Glanze verklärt, wie es Beato Angelico malt. Sie sind Flamländer: sie bleiben auf der Erde, sie kopieren mit der grössten Gewissenhaftigkeit das Wirkliche und das Wirklichste, die Gold-

1) H. Taine. Philosophie de l'art. Philosophie de l'art en Pays-Bas. 3e Ed. 1881. S. 22 ff.

2) ibidem S. 21 ff.

schmiedearbeit einer Rüstung, das Gleissen in einer Fensterscheibe, den entkleideten Körper einer Eva und eines Adams, das grosse faltenreiche Antlitz eines Prelaten, den hervorragenden Nasengiebel eines Bürgermeisters, die hageren Beine eines Henkers u. s. w.

Aber anderseits ist ihre Kunst eine Verherrlichung des Christentums, sowohl in Bezug auf ihren religiösen Stoff als auf ihre Empfindungen. In Hubert van Eyk vereinigt sich Mystik, Allegorie und Realität. Seine Konzeption der Malerei ist wie die des Simone Memmi oder Taddeo Gaddi, eine Darlegung der höheren Theologie. Realistische Detaillierung und mystische Verklärung findet sich auch bei Rogier van der Weyde und Jan van Eyk.

Eine hierarchische Symmetrie gruppiert die Gestalten und bildet jene Haltung der Stagnation. Bei Hubert van Eyk ist der Blick starr und das Antlitz unbeweglich: es deutet auf die ewige Unwandelbarkeit des himmlischen Lebenhin.

Von Hubert van Eyk aber bis Quentin Massys verringert sich die Grösse und der Ernst der religiösen Konzeption. Man findet keine Wiedergabe des Glaubens mehr, sondern Geschichten aus den Evangelien: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, das letzte Urteil, Märtyrerepisoden, Legenden u. s. w. Die weltlichen Sittenbilder werden häufiger: Massys malt die Bürger in ihrem Laden, verdünnte Gestalten mit dem schlaun Lächeln des Geizhalses auf den Lippen, Liebespaare u. s. w. Ebenso sind Lucas van Leidens „die Darbietung Christi“ und „Maagdendans“ nur dem Namen nach religiös: sie zeigen uns ein flämisches Landfest oder einen Auflauf von Flamländern auf einem Platz.

„L'art tombe du ciel en terre et va prendre pour object non plus le divin, mais l'humain.“¹⁾

In der Malerei verwirklichte sich das innere Problem der Renaissance: der Künstler wurde zur Welt zurückgeführt und fand da sein Land, sein Volk.

Die Wiedergeburt einer sinnlichen Volkskunst ist das innere Problem der Renaissance.

Erst als es Sitte wurde, in Italien Studienreisen zu machen, als die Bilder der mythologischen Malerei auch in den Niederlanden bekannt wurden, da trat das innere Problem zurück, und die

¹⁾ Taine, Philosophie de l'art en Pays-Bas. S. 33.

äussere Form erschien. Da erstand die Modekunst, die äussere Form, die in der Literaturgeschichte den Namen „Renaissancedichtung“ führt.

Der nationale Stil ging in der italienischen akademischen Malerei unter. Es ist jene erste Welle, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hereinbricht und von einer kleinen Strömung zu einer gesellschaftlichen Hochflut anschwellt. (Jean de Mabuse, Bernard van Orley, Lambert Lombard, Jean Mostaert, Jean Schoreel, Lancelot Blondeel). ¹⁾

Dass die Dichtung von jener Wiedergeburt nicht neu belebt wurde, ist auf das gleichzeitige Eindringen der Reformation und das erneute Aufsteigen des Geisteslebens in eine spekulative Sphäre zurückzuführen. Und wieder finden wir als letzte Instanz die wirtschaftliche Konstellation als tiefere Ursache: sie bedingte den Konflikt mit Spanien, den Eintritt des Calvinismus.

Sie verhinderte andererseits, dass die Volkskunst Kulturform wurde und übernahm aus sozialen Gründen die äussere Form der Renaissance, um die rechtliche Trennung zwischen sich und dem Volke herzustellen.

So verdanken wir es jener städtischen Modekultur, dass nicht nur der Aufschwung des Volksliedes ein jähes Ende nahm, sondern auch jene hohe Blüte der nationalen holländischen Malerei zugrunde ging.

Das allmähliche Vordringen der weltlichen Musik in die kirchliche wurde von der Renaissancebewegung mächtig gefördert: indem sie die christliche Spekulation und ihre abstrakte Kultur durchbrach, öffnete sie der Volkskunst die verschlossenen Tore. Das musikalische 16. Jahrhundert steht ganz im Zeichen der Volkskunst.

Am Anfange dieses Jahrhunderts tauchen plötzlich jene Instrumentalsätze der Tanzlieder, wie sie die fahrenden Volksdichter und Sänger, die Spielleute, bisher gepflegt hatten, auf.

Das Herausarbeiten unseres modernen Tonsystems (Dur und Moll) aus den widernatürlichen, uns Germanen aufgedrungenen Kirchentonarten des Mittelalters — oder vielleicht das unentwegte

¹⁾ Taine. Philos, de l'art en P. B., S. 40.

Festhalten des uralten angestammten natürlichen Systems, ist ihr Werk gewesen. ¹⁾

Die Kirche hatte sich seit alter Zeit gegen die Spielleute erklärt, sie mit dem Banne belegt und behandelte sie als Abgefallene, als Kinder des Teufels, gestattete ihnen nur in seltenen Fällen den Zutritt zum Altar und schloss sie vom ehrlichen Begräbnis aus. ²⁾

Und nun treten plötzlich ihre Schöpfungen in den Sammlungen des 16. Jahrhunderts hervor.

Die Tanzliedersammlungen (die erste erschien bei Pierre Attaignant in Paris, 1529) weisen einen grossen Gegensatz zu der weltlichen und kirchlichen Höhenkunst jener Zeit auf. Vergleichen wir z. B. die Tanzsätze von Benedictus Hertoghs ³⁾ und die, welche sich in den Sammlungen von Tielman Susato (1551) ⁴⁾ und Petrus Phalesius (1571) ⁵⁾ befinden, mit den gleichzeitigen weltlichen Kunstliedern aus Tielman Susatos „Het ierste Musyckboecken“ (1551) ⁶⁾ und „Een duytsch Musyck-Boeck“ (1572) ⁷⁾, so ist der Unterschied ein zu auffallender: die Tanzsätze

1) Franz M. Böhme: Geschichte des Tanzes. 2 Bde. 1886. Bd. II, S. 291.

2) Für die Spielleute in den Niederlanden vgl.: Edmond van der Straeten: La musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle. 3 Bde. (1867—88) und: Les Ménestrels aux Pays-Bas du XIIIe au XVIIIe siècle, 1885.

Ersteres Werk enthält eine Fülle wichtiger historischer Notizen ist aber durch die aphoristische Art seiner Abfassung und den vollständigen Verzicht auf Quellenangabe oft unbrauchbar. Robert Eitner beklagt sich in seinem „Quellenlexikon“ bitter darüber so z. B. S. 158. „Einen Fundort verzeichnet van Straeten fast nie, denn soweit reicht sein historischer Sinn nicht.“

3) Herausgeg. v. Robert J. van Maldeghem: Trésor Musical. Bd. XIII—XVII. (1877—81).

4) Het derde Musyck boexken begrepen int ghetal van onser neder-duytscher spraken, daer inne begrepen syn allerhande danserye — te wetens Basse dansen, Ronden, Allemaingien, Pauanen, ende andere mits oeck vyfthien nieuue Gaillairden, — Ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt duer Tielman Susato. Ghedruckt Tantwerpen by Tielman Susato. 1551.

5) Liber primus leviorum carminum . . . Premier liure de danseries, contenant plusieurs pavaues, passomezo, almandes, gaillardes, branles etc. Lovanii apud Petrum Phalesium, Anterwerpiae apud Joannem Bellerum. 1571. 3 Bde.

6) Het ierste Musyck boexken mit vier partyen daerinne begrepen zijn XXVIII nieuwe amoreuse liedekens in onser neder-duytscher talen, ghecomponeert by diuersche componisten, zeer lustich om singhen en spelen op alle musicale instrumenten. Ghedruckt Tantwerpen. Herausgegeben van F. l. van Duyse. (Vereenig. voor N. Nederl. Muz. Gesch. XXIX) 1908.

7) Een Duytsch Musyck-boek daerinne begrepen syn velen schoone liedekens met 3, met 5, ende 6 partijen ghecomponeert, bij diuersche excellente meesters. Louen Pieter Phalesius en de T'antwerpen bij Jan Bellerus, 1572. Herausgeg. v. F. l. van Duyse. (Vereenig. v. N. Nederl. Muz. Gesch.) 1903.

sind nicht nur Instrumentalsätze, sondern zugleich Gesänge, also „Tanzlieder“. Nicht nur bemerken die Titel immer ausdrücklich, dass sie „bequaem“ sind, zugleich gesungen und gespielt zu werden, sondern es hat sich gar manches von jenen Tanzliedern auch als Text erhalten und bietet also direkte Belege. So führen z. B. die „Souterliedekens“ (1540) — eins von vielen darf hier Erwähnung finden — zu dem Psalm 125 „Als die Heer“ u. s. w. als Melodieangabe an „nae die wise van een dansliedeken: Den lancxten dach van desen jaer, die brengt ons vrechden cleyne“. Im „Nieu Amstelredams Liet-boeck“ (1591) befindet sich ein Tanzlied „op de wijze: Als de Heer“ u. s. w., jener Psalm aus den „Souterliedekens“. ¹⁾ Der Text ist so hübsch, dass ich ihn hier wiedergeben will.

1. Sullen wy aldus stille staen?
Dat can geen vreucht voortbringen!
Hey, laet ons altijdt ommegean,
Al salt niet constich zijn ghedaan,
Nochtans sal ick voorsinghen.
2. Een meysgen, dat seer soetgens singt,
Houdt mijn jonck hart bevanghen;
Mijn hart van vrechde my ontspringt,
Als sy my eens lieflijck toewinckt,
Soo blijf ick haer ghevanghen.
3. Sy lacht soo soet, 't sal nu wel zijn,
Sy sal mijn jammer blusschen;
Hey, waer sy eens de liefste mijn,
Soo sou ick vrolijck haer aenschijn
Nae mijn behaghen cussen.
4. Jae, al de lieve langhe nacht
Sou ich ghenoecht vermeerren,
En soenen haer haer wangshens sacht,
Vreucht en solaes sou zijn verpacht,
Nae haer en mijn begheeren.

¹⁾ Melodie und Text bei van Duyse: Het oude Nederl. Lied, II, S. 1298. Die Melodie haben auch L. Erk und F. M. Böhme, Bd. II, S. 719 (Alt-niederländische Tanzlieder N^o. 914c) abgedruckt. Sie führen das Lied folgerichtig nach dem Textanfang „Den lancsten dach van desen jare, die brengt ons vrechde cleijne“ auf den Johannistanz, das Sonnenwendfest zurück.

5. Princesgen denckt om dit gheuecht,
 Wilt u by u lief paren;
 Maer kiest voor ghelt of schat, de deucht,
 Soo suldy met u Prins in vreucht
 Doorbrenghe uwe jaren.

Aus der Schlussanrede „Princesgen“ und „Prins“¹⁾ sowie aus verschiedenen Wörtern (solaes, u. a.) und der moralischen Tendenz am Schlusse ergibt sich, dass der Dichter ein „Rederijker“ war. Aber doch, welche gute dichterische Kraft steckte in ihm! Was mag da alles in jenen Kammern zu Grunde gegangen sein, das sich sonst frei und schön hätte entwickeln können!

Wie die Melodie dieses Tanzliedes sind auch die der obengenannten Sammlungen beschaffen. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit den Tanzsätzen des Neidhart von Reuenthal: die ausgeprägte Liedform des Volksmelos (die 8-taktige Periode und ihre Halbsätze), das Vorwiegen der Dur- und Molltonart und der strenge Satz Note gegen Note. Hauptsächlich letztere Eigenschaft unterscheidet das Volkslied vom Kunstlied jener Zeit: das Volkslied ist durchaus polyphon und gleichfalls kanonisch veranlagt²⁾ und fordert eine innige harmonische Verbindung der Stimmen.³⁾

Wie völlig verschieden ist der Satz der von Tielman Susato selbst komponierten Tanzlieder, die im „Volksstile“ geschrieben sind, von dem seiner Kunstlieder, die wie die anderen zu der internationalen Gattung des durchimitierten acapella-Vokalstils und seinen kontrapunktischen Kunststücken gehören!

Das Auftreten des Volksliedes als allgemeine Kulturform (denn jene Tanzlieder wurden somit auch zum Inbegriff der damaligen Höhenkunst) ist die wichtigste Erscheinung des 16. Jahrhunderts.

1) Die gebräuchliche Anrede, womit der jeweilige Kammerbruder sich am Schlusse seines Gedichtes an den „Prins“, den Hauptmann der Kammer (auch „Keizer“ genannt), wandte und zugleich das Lied in gewisser Hinsicht ihm widmete: ein allgemeiner Höflichkeitsakt.

2) Vgl. die schöne Darstellung v. Franz W. von Diefurth: Fränkische Volkslieder, 2 Bde. 1885. Bd. II, XXIV ff.

Vgl. die 6 stimmigen Jodler bei Josef Pommer: 444 Jodler und Jucherer aus Steiermark u. s. w. (3 Bd.) Bd. 2, S. 113 ff.

3) Verschiedene Tänze aus jener Sammlung wurden herausg. von Robert Eitner: Tänze des 15. und 17. Jahrhunderts. (Beilage der Vierteljahresschrift f. Musikwissenschaft).

Eine strenge Uebertragung für Klavier zu vier Händen erschien von Jul. Röntgen mit einer trefflichen Einleitung von D. F. Scheurleer: Oud-Nederlandsche Dansen der 16de eeuw. (Vereenig. voor N. Nederl. Muziekgesch. Uitgave XXV und XXVII, 1902—05).

Diese historische Periode widerlegt aufs entschiedenste den Satz, dass die sozialen Unterschiede oder ein ungleiches Mass der Bildung die kulturelle Trennung notwendig hervorrufen. Das 16. Jahrhundert bringt in unsrer Kulturgeschichte den denkwürdigen Augenblick, wo die Macht des Offenbarungsglaubens in sich zusammenfiel und die asketische Idee, zu einer äusserlichen Formel geworden, vor der Berührung mit der Antike dahinschwand; in jenem Augenblicke entknospete sich in herrlichster Pracht die Blume der Volkskunst.

Und überall drängten sich ihre grünenden Ranken durch die Dürre der kirchlichen Kunst. In der heiligen Messe wucherten sie schon längst als *cantus firmus*, an den sich das Schlinggewächs der anderen Stimmen schmiegte, und die grössten Meister der kirchlichen Tonkunst griffen nach ihr als dem Fundament, worauf sie ihre Tongebäude errichteten.

Es ist zu dieser Zeit, dass in Italien und Deutschland der berühmte niederländische Meister Heinrich Isaac (Ungonis de Flandria) wirkt, dessen Satz „Insbruck ich muss dich lassen“ sich jetzt wieder der grössten Beliebtheit erfreut ¹⁾ und nach ihm die grossen Liederkomponisten Ludwig Senfl, Heinrich Finck, Georg Forster und Jobst van Brant, welch letzterer nicht einmal Fachmusiker, sondern Hauptmann zu Waltsachsen und Pfleger zu Liebenstein, also pfälzischer Verwaltungsbeamter war. Dieser Umstand ist zu beachten, weil er zeigt, wie durch die damalige Art musikalischer Erziehung die Kunstfertigkeit über die Grenze der Musiker vom Fach hinaus verbreitet ward. ²⁾

Indem der Gesang die Grundlage aller Tonkunst war, verfügten unsere Vorfahren aus jener Zeit über ein weit mehr entwickeltes absolutes Gehör als wir in der Gegenwart, die wir durch die Klaviererziehung prinzipiell musikalisch verdorben und unselbständig werden. Denn abgesehen von dem absoluten Gehör, worüber das Volk nebst einem überfeinen rhythmischen Gefühl verfügt, gibt die Volksmelodie vielfach von selbst ihre polyphone kanonische Entwicklung an. Grade dies ist das Mysterium und der unerschöpfliche Reichtum der absoluten Melodie. ³⁾ Und dieser natürlichen musika-

¹⁾ Ein niederländischer vierstimmiger Satz „Tmeiskin was jonck“ befindet sich in seinen „Weltlichen Werken“, herausg. v. Joh. Wolf. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 16, S. 203. (fehlt bei van Duyse).

²⁾ R. von Liliencron: Deutsches Leben im Volkslied um 1530. S. XXVIII.

³⁾ Riemann hat an dem Sommerkanon von Reading demonstriert, wie ein solcher Naturkanon sich rein empirisch entwickeln kann. (Handbuch der Musikgesch. I², S. 220 ff).

lichen Veranlagung, die wir in den Steiermarkischen 6 stimmigen Jodlern zu einer fast virtuosenhaften Höhe entwickelt sehen, ist unsere städtische Kunst mit ihrer vollständigen Auflösung der Form und ihren am Klavier zusammengesuchten Klangfarben akkordischer Massen ganz und gar entfremdet.

Wie mächtig der Sang und Klang emporspross, wie er alle Herzen umklammert hielt, davon gibt uns erst der Eintritt der Reformation Kunde.

Aber noch war es nicht an der Zeit, dass jene Weltanschauung, die der neuen Volkskultur zu Grunde lag, eine bleibende sein konnte. Noch waren die Möglichkeiten des spekulativen Denkens und des Schaffens absoluter Lebenswerte, wodurch der Mensch notgedrungen zu der Beschränkung innerhalb der Erscheinungswelt hätte zurückkehren müssen, nicht erledigt worden.

Jenem Frühlenze bereitete die Weiterentwicklung der spekulativen Theologie, wie sie sich in den Niederlanden gestaltete, ein schnelles Ende. Es war der Calvinismus, der wie ein Reif in der Frühlingsnacht auf die zarten Blümelein fiel. Sie welkten und verdorrten. Und wieder ist es die sozial-ökonomische Konstellation, welche — wie schon vorbemerkt wurde — die Entwicklung der Reformation im Sinne des Calvinismus zur unbedingten Notwendigkeit machte. Denn der Calvinismus mit seiner strengen innerweltlich-asketischen und nichts weniger als lebensfreudigen Weltanschauung wurde der unerbittlichste Feind der Volkskunst.

Hätte das Lied nicht so tief im Herzen des Volkes Wurzel getrieben, die calvinistische Kirche hätte den Psalmsang viel-

Vgl. den wunderbaren Kanon, der sich aus dem Lied „o myn Engeleyn o myn Teubeleyn“ ergibt, von dem tüchtigen Kontrapunktiker und Kenner des Volksliedes J. C. M. van Riemsdijk: *Oud-Nederlandsche Danswijzen voor vierh. Klavier*, 1899. (Werken der Ver. v. N. Nedl. Muz. Gesch. X.) N°. 15, bearbeitet. Diese innig schöne Weise, hier dem „Frische Lusthof“ von J. Starter. (Amsterdam 1621) S. 123, entnommen, der es zu seinem schlechten Gedicht „Een rondendans om de bruydt te bedde te dansen“ verwendet hat, ist wschl. gleichfalls sehr alt. Bei Erk und Böhme (III, N°. 1072. S. 18) kommt sie vor als „Chorus poellarum rusticarum“ in dem Singspiel „Actu Oratório“: Von dem erlösten Jerusalem durch den theuern Fürsten Gottfried, Hertzogen von Bouillon“, von Melchior Franck (1630). In dem 4. Akte ist in Bezug auf diesen Chorus vorbemerkt: „Dieses ist nach dem sehr alten Gebrauch in Thüringen eingestellt worden, bey welchem, vordessen das junge Volck umb den Summer mit singen zustritte“ u. s. w. Ueber die Wanderung der Melodie in Holland (Lautenbuch des Thysius, Anfang 17. Jahrh.) und England, wo es in Shakespeares „As you like it“ als Melodie zu dem Liede „O, sweet Oliver! O brave Olivier! Leave me not behind thee“ gesungen wurde, Vgl. Erk. s. Böhme III, s. 20 und van Duyse II, S. 1302.

leicht überhaupt nicht in der Kirche so geduldet, als sie es getan hat. ¹⁾

Denn der Gesang an und für sich galt als eine Verführung des Satans, der man nur entrinnen konnte, indem man alles Fleischliche, „Sinnliche“ (d. h. den Wohllaut des Klanges, die Lust der Empfindung) dabei ausschaltete.

Diese Auffassung Augustins, von Calvin in der Vorrede zu der französischen Psalterübersetzung Marots ausgesprochen, kehrt wiederholt in allen niederländischen Psalterübertragungen zurück. ²⁾

Als im Jahre 1523 zu Brüssel zwei Knaben ihres ketzerischen Glaubens wegen verbrannt wurden, da sang die „Wittenberger Nachtigall“, Marthin Luther ³⁾:

Ein neues Lied wir heben an,
Das walt gott, unser herre!

jenes innige Lied, das sich zu der wunderbaren Strophe steigert:

Die Aschen will nicht lassen ab,
Sie steubt in allen landen.

1) D. F. Scheurleer: De Souterliedekens. Bijdrage tot de Geschiedenis der oudste Nederlandsche Psalmberijming 1898. S. 15.

2) Schon hier möchte ich jene vollständig unrichtige Angabe zurückweisen, die sich in einer sehr üblen, dilettantischen Schrift „Het Calvinisme“ von A. Kuyper breitmacht und in Niederland eine in keiner Hinsicht verdiente Beachtung gefunden hat.

Erstens ist das Märchen der Begründung der römischen Schule durch Claude Goudimel wohl endgültig durch M. Brenets Studie über ihn zerstört worden und hat sich noch kein Ersatzmann für den mystischen Gaudio Mel, den Lehrer Palaestrinas in Italien, finden lassen. (Michel Brenet: Claude Goudimel 1898.) Eine zweite Probe dieser Broschürenwissenschaft ist die Erzählung, Goudimel habe dem kirchlichen Volksgesang (sic!) abgehört, dass die hohe Kinderstimme, welche bisher in der Musik die Führung gehabt habe, den Tenor übertöne, und so habe er die Sopranstimme als Melodieträgerin an Stelle des Tenors gesetzt und eine ganz neue Richtung begründet. (Es wär so schön gewesen!) Aber schon der Stil John Dunstaples beruht auf der souveränen Herrschaft des Diskants. Und es lassen sich noch viel mehr ältere Belege jener s.g. „ars nova“ (die wöschl. von jeher die Form der Volkskunst war) anführen. Riemann bemerkt zu der Frage: „Es wird Zeit, endlich einmal mit dem alten Märchen aufzuräumen, dass noch bis ins 16. Jahrhundert hinein der Tenor die Hauptmelodie-stimme gewesen sei und erst im 16. Jahrh. allmählich der Diskant die Führung erhalten habe und deshalb nicht mehr Diskant sondern schlechtin Cantus benannt worden sei.“ (Handbuch der Musikgesch. III, S. 119.)

Es lohnt sich nicht, weiter ein Wort über diese Broschüre zu verlieren.

3) Ludwig Uhland: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, (3e Aufl.) Buch V. N^o. 351.

Hie hilft kein bach, loch, grub, noch grab, —
 Sie macht den feind zu schanden!
 Die er im leben durch den mord
 Zu schweigen hat gedrunge,
 Die musz er tod an allem ort
 Mit aller stim und zungen
 Gar fröhlich laszen singen.

Die von den Mordbrennern verbreitete Nachricht, die Knaben hätten sich „in der letzten not“ noch „umbkeret“, zurückweisend, klingt es ergreifend schön aus:

Der Sommer ist hart für der Tür,
 Der Winter ist vergangen,
 Die zarten blümlin gen erfür:
 Der das hat angefangen,
 Der wird es wol volenden.

Solche Töne hat die Psalmdichtung in den Niederlanden niemals, auch nicht nur annähernd, gefunden; obgleich sie sich, wie Luther, anfangs an das Volkslied anlehnte, hat sie nie die verwandte Innigkeit der Empfindung hervorzubringen gewusst, welche die geistlichen Lieder Luthers in so hohem Masse aufweisen. Der Grund dafür ist an allererster Stelle in dem unseligen Einflusse der Rhetorikkammer zu suchen. Die Richtigkeit dieser Behauptung lässt sich an der ältesten niederländischen Psalmübertragung, an den „Souterliedekens“ nachweisen (1540).¹⁾

Der Dichter Jonker Willem van Zuylen van Nyevelt bittet in dem „Prologhe“, man möge entschuldigen, dass die Uebersetzung nicht urschriftlich und „die Rhetorische coleuren so nauwe niet geobserveert“ seien: „maer wilt aenmercken de sake, waeromme datse ghemaect zijn: dat Gods naem (so voorscreven is) hier door gheheylicht mocht worden, ende dat de ionghe lieden, die tot singhen veel gheneycht zijn, haer genoechte nemen in geestelijcken sanck.“ Die Rederijker-Einflüsse machen sich denn auch an allen Ecken und Enden bemerkbar.

1) Die von mir verwendete Ausgabe ist vom Jahre 1559:

Souterliedekens, Ghemaect ter eeren Gods, op alle die Psalmen van David, tot stichtinge ende een geestelijcke vermakinghe van allen Christen menschen. Thantwerpen, in de Rape by Jan de Laet, 1559.

So heisst es in dem Psalm CXLIII („Na de wijse: Doer liefde ben ik ter doot gewont“):

6. Verlost my van den kindren hier,
Vreemt van manier,
Wiens mondt puytier
Van ijdelen saken sonder bestier
Heeft altijt willen spreken — —
— — — —
7. End haer tresooeren groot en cleyn
Syn vol en pleyn;
Vruechtbaer certeyn
Sijn hier haer schapen algemeyn,
Haer ossen vet, gepresen. —

Und so Psalm V („Wise: Aenhoort al myn geclach ghi ruterkens fraey“):

3. Al voer u oogen reyn
En mogen sy niet gedueren;
Ghi haetse alle gemeyn
Die boose, groot en cleyn,
Die liegen hier certeyn.
Ghi wiltse verderven pleyn
En in den afgrondt stueren.

„Certeyn“, „gemeyn“, „pleyn“ sind richtige Flickreime der „Rederijkers“. Der poetische Wert dieser „Souterliedekens“ ist denn auch sehr gering.

Bezeichnend ist der „Prologhe“, worin van Zuylen gegen jene „lichtwerdige ijdele liedekens“ loslegt, die „men nu daghelijx siet en hoort“. Um „den ionger ieucht een oorsaeck te geven in plaetse van sotte vleeschelijcke liedekens wat goets te singen, daer God deur gheëert ende sy gesticht mochten worden“, habe er die Souterliedekens gedichtet.

Am Schluss des „Prologhe“ tritt uns die bürgerlich-didaktische Schule Maerlants wieder entgegen: „Hier-om, beminde Leser... so wilt liever uwen geest vermaken met Gods lof, daer ghy God mede behaget, dan dat ghy u vleesch met onduechdelijcke sängen sout verwecken, daer ghy den duvel mede behaecht.“

Als Quelle der Volksmelodien, welche für die geistlichen Texte verwendet wurden, sind die „Souterliedekens“ sehr wichtig. Andererseits hat Scheurleer schon betont ¹⁾, dass Wille m van Zuylen oder der Verleger Symon Cock für die Melodien, die deutlich die prokrustische Behandlung der Kontrapunktiker (Zustutzung, Ausrenkung, melismatische Ausschmückung) aufweisen, den mehrstimmigen Kompositionen von Clemens non Papa und Tielman Susato einfach die Tenorstimme entnommen hatte ²⁾, da ja monodisch weltlicher Kunstgesang (d. h. gedruckter) noch nicht existierte.

Dem Volksliede, dem Tanzliede verdanken die „Souterliedekens“ ihre Beliebtheit. Dadurch lässt es sich auch erklären, dass sie zwischen 1539 und 1613 (dem Jahre der letzten Ausgabe) circa fünfundzwanzig mal in Neudruck erschienen.

Ein katholischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts bemerkt zu der Psalmdichtung: Die Psalmen wurden von einem jeden verlangt und angenommen, nicht nur von solchen, die nach dem Luthertum rochen, sondern auch sogar von den Katholiken; ein jeder fand Gefallen daran, sie zu singen; denn „sy waren inderdaat vermakelijck ende licht om te leeren en bequaem om op de violen en andere instrumenten te spelen“. ³⁾

Wie gross die Sangeslust war, bezeugt ja Van Zuylen von der Jugend. Seine Sammlung trägt nicht einmal einen so ausgeprägt protestantischen, lutherischen, geschweige denn einen calvinistischen Charakter. Denn sie erschien mit Privileg, während schon in den Jahren 1521, 1524 und 1525 „Plakate“ gegen die ketzerische Lehre erschienen waren. Isaac le Long meint sogar, die weltlichen Weisen haben die Reformierten in gewisser Hinsicht geschützt,

1) „De Souterliedekens“. S. 18.

Sie wurden mit weltlichen Texten und Melodien mit Klavierbegleitung herausgegeben von Fl. van Duyse: Oude Nederlandsche Liederen. Melodien uit de Souterliedekens. II Bde. 1889.

2) Der Titel der Clemens non Papasche-Sammlung betont das erwähnte Verhältnis des Tenors zum Lied nachdrücklich. Der Katalog der Utrechter Stadtbibliothek v. J. 1608 führt ihn folgendermassen an: „Souterliedekens: het vierde, vijfde, seste en sevende Musijck-Boecxken met drie stemmen, waerinne begrepen zijn de Psalmen van David, ghecomponeert by Jacobus Clemens non Papa, den Tenor altijd houdende de voyse van gemeyne bekende Liedekens. 't Antw. 1556 en 1557.“ Bei J. C. M. van Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollegie te Utrecht. Collegium Musicum Ultrajectinum. 1631—1881. (1881) S. 103.

3) Florimont Rémond: Opgang, Voortgang en Nedergang der Ketterijen dezer eeuwen. Antwerpen. 1646. Bd. IV, S. 319.

weil „de vijanden der Waarheid zulks in eenig huys hoorende, daardoor misleidt wierden, denkende dat het wereldsche liederen waren”. 1)

Die Verdammung der weltlichen Volkskunst ist der alte Antagonismus zwischen der Kirche und dem sinnlichen Volke. Wie ihr Gründer Maerlant, so sprechen alle Schüler der moralisierenden bürgerlichen Poesie über die Volkskunst. Trotz der Psalmdichtung von Utenhove, Datheen und Marnix erschienen die „Souterliedekens” noch im Jahre 1598 und 1603 im Neudruck. Die calvinistischen Predikanten waren dem Büchlein wegen seiner weltlichen Weisen nicht sehr hold. Die „Souterliedekens” wurden denn auch niemals in die Kirchenordnung übernommen, wohl aber die Psalmen Datheens, der van Zuylen als Dichter wirklich nicht überragte, dessen Psalmen aber eine Uebersetzung der Marotschen waren und zugleich die französischen Melodien mit auf die niederländischen Texte übertrugen.

Die Beliebtheit der „Souterliedekens” bestätigt Rémond auch noch nachträglich, indem er sie auf das kleine Taschenformat zurückführt, wodurch sie auch in der katholischen Frauenwelt so viel Erfolg hatten. 2) Dies kleine Format bleibt während des ganzen 17. Jahrhunderts für die Damenliederbüchlein üblich („Mopsje” u. s. w.). Ein solches Damenformat hat auch „De Nieuwsche Hofsche Rommelzoo” und andere Amsterdamer Liederbücher, von denen noch die Rede sein wird.

Dass die „Souterliedekens” bei den Katholiken auch grossen Erfolg hatten, davon bringt uns die niederländische Uebersetzung der Marotschen Psalmen des Malers und Rhetorikers Lucas de Heere 3) Kunde.

Lucas d'Heere war anscheinend katholisch, wenn auch zuweilen ketzerisch angehaucht. So schrieb er z. B. als Einleitung zu der Datheenschen Psalmenübertragung ein Gedicht mit der Unterschrift „Vreest uit liefden d'Heere”. Gleichfalls hat er in dem ketzerischen

1) Isaac Le Long: Kort historisch verhaal van den eersten oorsprong der Nederlandsche Gereformeerde Kerken onder 't Kruys. Amsterdam, 1751. S. 39.

2) Opgang, Voortgang en Nedergang u. s. w. Deel II, S. 223 „kleine Psalmböckjes, die door hun aardicheyt alleen de Joffers aenlockten om te lesen.

3) Psalmen Davids, na d'Ebreusche waerheyt -- in dichte ghestelt, op de wysen en mate van Clement Marots Psalmen. Autheur L. D. H. Te Ghendt. By Ghileyn Manilius. Anno 1565.

„Ecclesiasticus“ (1564)¹⁾ von Jan Fruytiers eine Ode als Einleitung geschrieben, in der er wiederum vor dem Singen von „vleeschelycke liedekens“ warnt, welche „ter verdoemenesse“ führen. So heisst es auch darin:

Dees liedekens sullen u hert niet verstooren,
Alsoo d'ydel amouresheyt veel doet.

Der „Ecclesiasticus“ enthielt sogar Tanzweisen aus den „Souterliedekens“ ausser denen, die Fruytiers aus anderen Quellen übernommen hatte.

In der Vorrede seiner Psalterübersetzung sagt „den Drucker tot den goedwillighen Lezer oft Zangher“:

„Al hebben de Psalmen Davids van overlangh in nederlandsche spraecke ghemaect gheweest, nochtans en zal men desen nieuwen aerbeit niet te vergeefs achten. Ten eersten, omdat eenighe van d'oude Psalmen ghemaect zijn op lichtvaerdighe wysen, daer by theyligh woord Gods dickmael is mesbruuct gheweest in lichtvaerdighe voysen, danssen en andere wulpsheden.“

Dies bezieht sich auf die „Souterliedekens“ und wirft ein eigentümliches Licht auf das Verhältnis des geistlichen Textes zur weltlichen Melodie. Es ist eine Eigenschaft des Volksliedes, dass Text und Weise unzertrennlich zusammen gehören, und die Bauern niemals den Text allein hersagen können, sondern immer behaupten: „So etwas kann man nur singen“. In der Psalterdichtung wurde der Text gewaltsam von der Melodie getrennt und ein anorganischer Text untergeschoben, der aber scheinbar beim Gesang oft vergessen wurde. Die Tanzweise dominierte, und die Leute scheinen den Psalm vielfach getanz zu haben.

Kalf nennt d'Heere übrigens einen poetasternder Rhetoriker²⁾, was ganz zutrifft.

Erst nach van Zuylen und d'Heere setzt die calvinistische Psalterdichtung ein.

1) Ecclesiasticus oft de wijse sproken Jesu des soons Syrach. Nu eerstmael deurdeelt ende ghestelt in Liedekens, op bequame ende ghemeyne voysen -- deur Jan Fruytiers, (1564), opnieuw uitgeg. door D. Scheurleer, 1898.

2) G. Kalf: Geschiedenis der Nedl. Letterkunde in de 16de eeuw. 1889.

Um 1518 waren schon in Holland und Süd-Niederland die ersten Spuren des Luthertums sichtbar geworden. Durch die deutschen Kolonien, unter andern in Antwerpen, und besonders durch die Augustinerklöster fand die neue Lehre Eingang und den Beifall des Volkes, das von ihr zu politischer Betätigung in dem Kampf gegen den entarteten Klerus und seiner Bevormundung aufgefordert wurde.

Aber nicht das Luthertum sollte die führende Rolle in den Niederlanden übernehmen: die politisch-wirtschaftliche Entwicklung forderte eine andere Form.

Das Verhältnis zwischen dem Monarchen und dem Lande hatte sich immer mehr zugespitzt. Fruin hat in seinem „Vorspiel des achtzigjährigen Krieges“ schon darauf hingewiesen, wie durch den Tod des portugiesischen Infanten Don Miguel (1500) die burgundische Linie (Karl V.) in Spanien erberechtigt wurde und so zwei Nationen, denen nichts gemeinsam war, weder in Sprache noch in Sitten und Interessen, durch ein unsinniges Erbrecht zusammengefügt wurden. ¹⁾

War Karl V. in den Niederlanden geboren und erzogen worden und mit dem Charakter des Landes und seinen Einwohnern vertraut, hatte er durch kluge Politik manchen Konflikt vermieden, sein Sohn Philipp (II.), in Spanien erzogen und Spanier seiner ganzen Gesinnung nach, war in diesem Lande ein Fremder. Ihm war das demokratische Wesen der bürgerlichen Niederlande verhasst; seine Politik ging darauf aus, das Bestreben der Burgunder fortzusetzen und die Niederlande zu einem Staate mit streng monarchischer Verfassung umzuschmieden. In jener Denkschrift „Certayns avis“ etc. heisst der erste Artikel des Programmes dementsprechend: „Premièrement et surtout, que le Roy face incorporer tout le pays en provinces de ce Pays-Bas en ung corps de Royaulme et se face couronner Roy absolut du mesme royaulme, lui donnant le nome et tiltre de Royaulme de la Basse Allemagne ou Germanie inférieure, faisant de la ville de Bruxelles ung lieu métropolis, siège royal ou ville capitale du mesme royaulme, comme Paris en France, Londres en Angleterre“ etc. ²⁾

Zwischen einem Staat rein agrarischer, absolutistischer Verfas-

1) Robert Fruin: Het Voorspel van den Tachtigjarigen Oorlog. Verspreide Geschriften. I, S. 266—449.

2) Robert Fruin: Geschiedenis der Staatsinstellingen. S. 152

sung und einem Land, dessen Vergangenheit eine bürgerlich-demokratische Entwicklung war, und dessen gegenwärtige politisch-wirtschaftliche Blüte nur auf diesem autonomen städtischen Milieu beruhte, war ein Konflikt unvermeidlich. Seit der Abreise Philipps nach Spanien (1561) hat der Konfliktzustand denn auch nicht aufgehört. Bei seinem Abschied von den einberufenen Generalstaaten forderten dieselben unentwegt die Entfernung der fremden Truppen und bewilligten ihm die neue neunjährige „bede“ nur unter der Bedingung, dass sie von ihren eigenen Kommissaren und nicht von dem königlichen Finanzrat verwaltet würde. Wegen der Bevorzugung der Fremden in den Staatsämtern ward der einheimische Adel verstimmt und kam in Opposition; die Städte lehnten die neue Bischofsordnung ab und weigerten sich (wie Antwerpen), wegen des voraussichtlichen Schadens für den Kaufhandel, einen Bischofstuhl aufzunehmen. Der Mangel an Nachgiebigkeit und der Starrsinn des Königs, sein Unverständnis für die niederländischen Kulturfaktoren beschwor den Ausbruch herauf, der seine Höhe erreichte, als Alba, dem Willen des Königs gemäss, jene spanische Steuer, die „alcavala“, einführen wollte (1572) (d. i. zehn Prozent vom Verkaufe alles mobilen oder immobilien Besitzes). Diese Steuer konnte in einem agrarischen Staate erträglich sein; für einen Handelsstaat wie die Niederlande wäre sie der Ruin gewesen. Aber der niederländische Kaufhandel war Alba und Granvelle, die Kaufleute mit Betrügern identifizierten, gleichgiltig. Überdies war ihnen der Handel an sich verdächtig, weil er das Ketzertum ins Land brachte.

Was konnte den Rebellen in diesem Aufstande eine Lehre wie das Luthertum nützen, das seit dem Augsburger Religionsfrieden eine streng monarchische Gestaltung angenommen hatte und den Satz „cuius regio, illius religio“ verkündigte? Der Lutheraner würde das Schwert nicht gegen die von Gott eingesetzte Obrigkeit ziehen, sondern ergeben hoffen und sich in Gottes Willen fügen, wozu sie der Wittenberger wiederholt ermahnt hatte.

Deshalb wird es leicht verständlich, dass das Luthertum seit den vierziger Jahren der neuen Lehre Calvins weichen musste. Denn der Calvinismus predigte grade die Lehre, welche die Aufständischen zu ihrer sittlichen Rechtfertigung und Stütze im Kampfe gegen den König brauchten. Trotzdem haben sie sich mit ihrer weit stärkeren Ausbildung des „Berufung“-begriffes von dem Gedanken, gegen den von Gott eingesetzten König zu kämpfen, niemals loslösen können und

hielten die Fixion, dass Philipp noch immer ihr Fürst sei, bis zum Jahre 1581 aufrecht, wo erst seine feierliche Abschwörung erfolgte.

Die in diesem Abschwörungsformular verkündigte Lehre, dass im Falle des Versagens der rechtmässigen Obrigkeit die „magistrats inferieurs“ (d. h. die nicht übergeordneten Glieder des Gemeinwesens) die Aufgabe haben, von der irrenden Obrigkeit die Einhaltung der christlichen Massstäbe zu erzwingen, wurde zur moralischen Basis in dem politisch-wirtschaftlichen Kampf gegen Spanien. 1)

Aber noch grössere wirtschaftliche Vorbedingungen lassen sich in den Niederlanden in Bezug auf den Calvinismus nachweisen. Pirenne hat schon festgestellt, dass nur in den Kreisen der kapitalistischen Arbeitgeber und des industriellen Proletariates der Calvinismus eigentlich heimisch wurde, also in den kaufmännischen Kreisen, den zahlreichen Unternehmern Antwerpens, der Hafenstädte und der Industriebezirke.

Nicht nur in ihrer Eigenschaft als „Emporkömmlinge“, sondern auch unter der Einwirkung des kapitalistischen Geistes piffen die „neuen Reichen“ auf die kirchliche Ueberlieferung. Grade der religiöse Radikalismus Calvins war für sie ein Grund mehr, sich zu seiner Lehre zu halten. „Nirgend — so heisst es in einer zeitgenössischen Quelle — erzielte dieselbe grössere Erfolge als bei denen, die infolge ihrer Handelstätigkeit reich an irdischen Glücksgütern sind und deshalb nach neuen Dingen trachten“. 2)

Pirenne weist nach, dass die Hauptherde des Calvinismus die Grossindustriebezirke, die holländischen und zeeländischen Häfen waren. Trotz der Verschiedenheit der Sprachen folgte er bei der wallonischen wie bei der flämischen Bevölkerung der kapitalistischen Organisation auf dem Fusse, während die östlichen Teile, eine bodenwüchsige Bevölkerung, die durch ihre Lebensweise von den Nachbarn getrennt war, nur sehr schwach von der neuen Lehre berührt wurden. Die Arbeitgeber führten dem Calvinismus das industrielle Proletariat zu. Pirenne weist weiter darauf hin, dass viele Proletarier aus Missvergnügen oder

1) Ernst Troelsch: Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt. 1906. S. 23 ff.

2) Pouillet: Correspondance du cardinal de Granvelle. II, S. 456, bei Pirenne III, S. 530 ff.

auführerischer Gesinnung, beschäftigungslose Arbeiter, Landstreicher und Strolche den Heertross bildeten. Die eingehenden Untersuchungen Max Webers haben das calvinistische Problem weiter aufgeklärt. Es gilt für den Begriff Calvinismus, wie er vorausschickt, nicht die persönliche Lehre oder Ansichten Calvins, sondern die Lehre, wie sie sich in den kapitalistisch höchst entwickelten Kulturländern, den Niederlanden, England, Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt hat. Ihr charakteristisches Dogma ist die Gnadenwahl, das „decretum horribile“, das dem Gefühlsmenschen Vondel jenen Entrüstungsschrei des heiligen Abscheus entringt. 2) Gott ist nicht um der Menschen, sondern die Menschen sind um Gottes Willen da.

Während bei Luther der Gott des N. T. ganz die Oberhand behielt, weil er die Reflexion über das Metaphysische als nutzlos und gefährlich vermied, trat in der populären Entwicklung des Calvinismus der „Deus absconditus“, der Jehova des A. T. ganz in den Vordergrund. Nur ein Teil der Menschen ist auserwählt. Es gibt eine ewige Kluft zwischen der Kreatur und Gott, die, soweit er nicht zur Verherrlichung seiner Majestät ein anderes beschlossen hat, lediglich den ewigen Tod verdient. 3) Gottes Gnade ist, da seine Ratschlüsse unwandelbar feststehen, ebenso unverlierbar für die, welchen er sie zuwendet, als unerreichbar für die, welchen er sie versagt.

Sich für erwählt zu halten war in gleichem Masse die Pflicht des Calvinisten, wie jeden Zweifel an diese Erwählung als Anfechtung des Teufels abzuweisen (Baxter, Bailly, Sedgwick, Hoornbeek), da ja mangelnde Selbstgewissheit die Folge unzulänglichen Glaubens, also unzulängliche Wirkung der Gnade sei. 4) An Stelle der demütigen Sünder, denen Luther, wenn sie in reuigem Glauben sich Gott anvertrauen, die Gnade verheißt, werden jene selbstgewissen „Heiligen“ gezüchtet, die wir in den stahlharten puritanischen Kaufleuten dieses heroischen Zeitalters des Kapitalismus wiederfinden. Um jene Selbstgewissheit zu

1) Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, II. (Die Berufsidee des asketischen Protestantismus. Archiv. f. Sozialwissenschaft und Sozialp. Bd. 20, 1 und 21, 1).

2) J. van Vondels Hekeldichten, herausg. v. J. Bergsma (Panth. Ed. 2—3) S. 79. ff.

3) Max Weber: Die protest. Ethik, II, S. 10.

4) ibidem S. 20 f.

erlangen wird als bestes Mittel rastlose Berufsarbeit eingeschärft (Baxter „Christian Directory“).

Die Tätigkeit, das Leben des Calvinisten ist die „fides efficax,“ die Lebensführung zur Mehrung von Gottes Ruhm (ad maiorem dei gloriam), auch als Zeichen der Auserwählung: eine systematische Selbstkontrolle, als Beweis der „possessio salutis“, die Werkheiligkeit. Das Leben des „Heiligen“ ist ausschliesslich auf ein transzendentes Ziel, auf die Seligkeit gerichtet, aber eben deshalb in seinem diesseitigen Verlauf rationalisiert durch den Gesichtspunkt „omnia in maiorem dei gloriam“. Der Gegensatz zur katholischen Askese ist, dass die calvinistische Askese, die sich aus dieser Rationalisierung ergibt, eine *innerweltliche* ist, während jene eine *ausserweltliche* war. Der Calvinist hat eine Verpflichtung gegenüber dem ihm anvertrauten Besitz: die Mehrung desselben zum Ruhme Gottes. Der Gütererwerb war die Pflicht der Auserwählten. Baxter predigt auch: Wenn Gott euch einen Weg zeigt, auf dem ihr ohne Schaden für eure Seele oder für andere in gesetzmässiger Weise mehr gewinnen könnt, und ihr verfolgt diesen Weg nicht, dann kreuzt ihr einen der Zwecke Eurer Berufung (calling) und weigert euch, Gottes Verwalter (steward) zu sein. Nicht freilich für Zwecke der Fleischeslust und Sünde, wohl aber für Gott dürft ihr arbeiten, um reich zu sein. 1) Baxter erläutert dann eingehend, dass der Luxus als Versuchung zu faulem Ausruhen und sündigem Lebensgenuss verwerflich sei („Saints' everlasting rest“ und „Christian Directory“). Die Einschnürung der Konsumtion mit der Entfesselung des Erwerbsstrebens ergibt Kapitalbildung durch asketischen Sparzwang.

Diese Ethik führte in Holland bei der grössten Einfachheit des Lebens jener calvinistischen Kreise zu einer excessiven Kapitalansammlungssucht.

Als Schlussbetrachtung führt Weber aus:

Was jene religiös lebendige Epoche des 17. Jahrhunderts ihren utilitarischen Erben vermachte, war eben vor allem ein ungeheuer gutes — pharisäisch gutes — Gewissen beim Gelderwerb. Jeder Rest des „Deo placere non potest“ ist verschwunden. Eine

1) Max Weber: Die protest. Ethik. II, S. 86 ff.
Ibidem S. 76 ff.

spezifisch bürgerliche Berufsethik ist entstanden. Mit dem Bewusstsein, in Gottes voller Gnade zu stehen und von ihm sichtbar gesegnet zu werden, vermag der bürgerliche Unternehmer, wenn er sich innerhalb der Schranken formaler Korrektheit hält, sein sittlicher Wandel untadelig und der Gebrauch, den er von seinem Reichtum macht, kein anstössiger ist, seinen Erwerbsinteressen zu folgen und soll dies tun. ¹⁾

Der Calvinismus ist die Folge einer wirtschaftlichen Entwicklung in den Niederlanden und eines dazu tretenden politischen Konfliktes. Er war der moralische Rückhalt in dem Kampf gegen die Obrigkeit und das dynamische Prinzip im Verzweigungskampf gegen Spanien. Nur in dieser Zeit tritt er als politischer Faktor auf, mit jenem alttestamentlichen, hebräischen Fanatismus, der den Juden in äusserster Not zur Tapferkeit treibt. Denn seit den achtziger Jahren, seit die calvinistische Partei sich mit Leicester kompromitiert hatte, verliert sie allmählich den Einfluss auf die politische Leitung, und tritt das patrizische Regententum Hollands an ihre Stelle. Wenn auch der Sturz Oldenbarneveldts (1618) einen augenblicklichen Sieg und eine Kräftigung des calvinistischen Elementes herbeiführte, so war dies nur eine vorübergehende Erscheinung. Die Amsterdamer calvinistische Kapitalistengruppe (Pauw, Witse, Cromhout u. a.), die Oldenbarneveldt wegen Durchkreuzung gewisser Spekulationspläne stürzen half, hat sich nach wenigen Jahren schon ins libertinische Lager aufgelöst. Schon 1630 wurde in Amsterdam ein remonstrantisches Seminarium eröffnet (1632 zum Athaenum promoviert, Professoren u. a. Barlaeus und Vossius), und als infolge der Duldung der Remonstranten die calvinistischen Prädikanten (les magistrats inférieurs) und die Synode die Bevölkerung gegen den Magistrat hetzten und den Gehorsamkeitseid der „Schutterij“ lösten, da wurden die Rädelsführer der Prädikanten, Smout und Kloppenburg, aus der Stadt verbannt.

Der Calvinismus war beileibe nicht der religiöse Inbegriff der damaligen Zeit. Kaum zehn Prozent der nordniederländischen Bevölkerung war calvinistisch, der Rest lutherisch, wiedertäuferisch, katholisch oder libertinisch. Nach Carleton soll der beste und reichste Teil katholisch gewesen sein. ²⁾

¹⁾ Die protest. Ethik. II, S. 10 ff.

²⁾ R. Fruin: Tien Jaren uit den Tachtigjarigen Oorlog 1588—1598. 3e Uitg. 1882. S. 237.

Der Calvinismus ist ein politisch-wirtschaftliches Problem, in dem das Gefühlsmoment vollständig in den Hintergrund tritt. Weber bemerkt zu dem Dogma der Gnadenwahl, dass seine Folge ein Gefühl unerhörter innerer Vereinsamung des einzelnen Individuums sei. Kein Prediger, kein Sakrament, keine Kirche kann ihm helfen. Verbunden mit der schroffen Lehre von der unbedingten Gottferne und Wertlosigkeit alles rein Kreatürlichen entstand daraus die absolut negative Stellung des Puritanismus zu allen sinnlich-gefühlsmässigen Elementen in der Kultur (weil sie für das Heil unnütz und Förderer sentimentaler Illusionen und die Kreatur vergötternden Aberglaubens sind) — und führte damit zu grundsätzlicher Abwendung von aller Sinnenkultur überhaupt. ¹⁾

Nach Calvin selbst sind schon alle blossen Gefühle und Stimmungen, mögen sie noch so erhaben scheinen, trügerisch, was in den Vorreden der niederländischen Psalterdichtung auch stets betont wird. ²⁾

Die calvinistische Askese richtet sich mit voller Gewalt gegen das unbefangene Geniessen des Daseins und dessen, was es an Freuden zu bieten hat. ³⁾ Man braucht nur an den rasenden Kampf der Puritaner gegen gewisse volkstümliche Vergnügungen, von Jakob I. und Karl I. am Sonntag ausserhalb der Kirchenzeit, angeordnet, zu denken.

Jeder Zweck, der nicht Gottes Ruhm, sondern dem eigenen Genuss galt, war verwerflich. Für England wurde der Calvinismus auch verhängnisvoller als für Holland. Weber bemerkt:

„Hier freilich legte sich die Askese wie ein Reif auf das Leben des fröhlichen alten Engeland, und dass in Holland für die Entwicklung einer grossen, oft derb realistischen Kunst Raum blieb, beweist lediglich, wie wenig exklusiv die dortige autoritär gehandhabte Sittenreglementierung nach diesen Richtungen gegenüber dem Einfluss des Hofes und des Regentenstandes, aber auch der Lebens-

1) Weber: Die protest. Ethik. II, S. 11 ff.

2) *Institutie ofte Onderwijsinghe in de Christelicke Religie door Johannes Calvinus -- uyt het Latijn en François getrouwelick overgeset door Wilhelmus Corsmannus. Tot Amsterdam, Anno MDCL (III, Cap. XX. 32): „ghelijck wederom alle de Ghesanghen, die alleenlich tot soetigheydt en tot vermaec² der ooren geschickt en aengestelt zijn, der eerwaerdigheydt van de Ghemeynte niet en betamen, en Gode ten hoogsten mishagen.“*

3) Weber: Protest. Ethik. II, S. 92.

lust reich gewordener Kleinbürger zu wirken vermochte, nachdem die kurze Herrschaft der calvinistischen Theokratien sich in ein nüchternes Staatskirchentum verwandelt hatte."

Romane und dergleichen sollen als „wastetimes" nicht gelesen werden (Baxter: *Christ. Dir.* I, p. 51). „Das Eintrocknen der Lyrik und des Volksliedes, nicht nur des Dramas, nach dem Elisabethanischen Zeitalter in England ist bekannt. An bildender Kunst hat der Puritanismus wohl noch nicht allzuviel zu unterdrücken vorgefunden. Auffallend ist der Absturz von einer anscheinend ganz guten musikalischen Veranlagung zu jenem absoluten Nichts, welches wir bei den angelsächsischen Völkern später und noch heute in dieser Hinsicht bemerken".¹⁾

Dasselbe trifft auch grösstenteils für Holland zu, nur dass hier die Patrizierklassen dem Calvinismus die Zerstörungsarbeit erleichtert, und also auch an dem Untergange der Volkskunst ihren ruhmvollen Anteil haben.

Fassen wir nun, bevor wir zu dem Verhältnis des Calvinismus zur Volkskunst übergehen, die Reformation, speziell den Calvinismus, als Epoche des grossen menschlichen Werdeganges zusammen, so sehen wir, dass er in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts aufhört, eine Epoche der Weiterentwicklung zu sein. Der Protestantismus hat anfangs das „selbst" erhoben, als Basis aller Erkenntnis. Jeder sollte nach eigenem Ermessen die ewige Wahrheit in den Evangelien finden. Es war also das „Ich", das zum erstenmal unter dem Autoritätsglauben hervortrat. Wir sehen auch, dass die Kirche anfangs jeden, der es wünschte, ohne bestimmtes Glaubensbekenntnis als Mitglied aufnahm und zum Abendmahl zuließ und die Prädikanten keineswegs zur Unterzeichnung eines Glaubensbekenntnisses zwang.²⁾

Die notwendige Folge war, dass eine grosse Differenzierung der Glaubenslehre entstand, weil jede Wahrheit eine Schöpfung des Menschen ist und keine absolute Wahrheit an und für sich, noch weniger aber innerhalb des Begriffes „die Bibel", existiert.

Von dem Augenblick an, da sich in dem vorgeschriebenen Glaubens-

1) Weber: *Protest. Ethik.* II, S. 94.

2) Vgl. J. C. Naber: *Calvinist of Libertijnsch.* 1884. S. 15.

bekennnis das Dogma bildet, stagniert der Protestantismus als Kulturfortschritt. Der Zwang setzt ein. In den Niederlanden wird seit 1586 das unterschriebene Glaubensformular von den Prädikanten gefordert.

Zu dem Problem als Ganzes bemerkt Weber: „Es bleibt stets zu berücksichtigen, was heute oft vergessen wird, dass die Reformation nicht so wohl die Beseitigung der kirchlichen Herrschaft über das Leben überhaupt, als vielmehr die Ersetzung der bisherigen Form derselben durch eine andere bedeutete, und zwar die Ersetzung einer höchst bequemen, praktischen, damals wenig fühlbaren, vielfach nur formalen Herrschaft durch eine im denkbar weitgehendsten Masse in alle Sphären des häuslichen und öffentlichen Lebens eindringende, unendlich lästige und ernstgemeinte Reglementierung der ganzen Lebensführung. Nicht ein Zuviel, sondern ein Zuwenig von kirchlich-religiöser Beherrschung des Lebens war es ja, was gerade diejenigen Reformatoren, welche in den ökonomisch bedeutendsten Ländern erstanden, zu tadeln fanden“. 1)

Kehren wir nun zu der Psalmdichtung zurück. 2) Ueberschlagen wir die „Psalmen Davids“ (1566) von Jan Wtenhove, die von dichterischem und sprachlich-puritanischem Standpunkte aus den van Zuylenschen und Datheenschen Dichtungen entschieden überlegen sind 3), uns aber keinen direkten Aufschluss über das Verhältnis des Calvinismus zum Volkslied geben, so gelangen wir zu den Dichtungen des Peter Datheen, des leidenschaftlichen Pfaffenfeindes und Geusenpredigers. 4)

Gleich in der „Voorrede“ tritt uns die augustinisch-calvinistische Auffassung des Singens entgegen: es gibt — heisst es da — einen grossen Unterschied zwischen leichtsinnigem Singen, wie die Welt es pflegt, und dem Singen der geistlichen Lieder. 5) In dem Abschnitt

1) Weber: *Protest. Ethik*. I, S. 3.

2) Für die geistlichen Lieder der Reformierten vgl. auch F. C. Wieder: *De Liederen der Nederlandsche hervormden tot op het jaar 1566*. (1900) und J. L. M. Eggen: *De invloed door Zuid-Nederland op Noord-Nederland uitgeoefend op het einde der 16de en het begin der 17de eeuw*, 1908. (Koninkl. Vlaamsche Acad. van Taal- en Letterkunde. Reeks VI, 38.)

Unter den „Schriftuurlijken liedekens“ befinden sich manche, die sich durch ihren volkstümlichen Ton vorteilhaft von der Psalmdichtung unterscheiden.

3) *De Psalmen Davidis in Netherlandischer Sings-ryme*, door Jan Wtenhoven van Gent... Ghedruckt to Londen by Jan Daye, den 12 Septembris 1566.

4) *De Psalmen Davids wt den Fransoyschen Dichte in Nederlantsche overgheset door Petrum Dathenum. Tot Rowaen. By Abel Clemence. MDLVII.*

5) „Eerstelic, datter een groot onderscheyt is, tusschen dat lichtveerdich singhen,

„Totten christelicken Leser“ sagt er, dass „de Psalmen Davids“ veröffentlicht worden sind, damit „alle onnutte ende onbehoorlicke Liedekens“, die bisher in dem Papsttum geläufig waren, verschwinden sollten, und damit „de werelt in stede van ander liedekens, die eensdeels wulpsch ende onreyn, derhalven ooc boos ende schadelick, die sy hier voortijts gebruyckt heeft, haer voortaan gewenden met den goeden Koninck David, dese Goddelicke ende Hemelsche Lofsanghen te singhen“.

Dichterisch sind sie ziemlich wertlos. Obgleich Dath een weniger Rederijkerelemente aufweist, ist seine mit allerhand Flicklappen verbrämte Reimkunst doch nur sehr mittelmässig.

Dieser Dath eensche Psalter blieb bis in das 18. Jahrhundert das Gesangbuch der niederländischen reformierten Kirchen (1773).¹⁾

Der bedeutendste unter den Psalterdichtern ist Philips van Marnix, Heere van St. Aldegonde. Gleich vielen jungen Edelleuten seiner Zeit hat er, wie sein Bruder Johann, Karl und Ludwig van Boissot, Lumey und andere, an der Genfer Akademie studiert und wurde die kräftigste Stütze der neuen Lehre in den Niederlanden. Nicht nur zeigt er sich seiner Bildung nach den anderen weit überlegen, sondern er ist auch in jeder Hinsicht frei von störenden humanistischen wie Rederijkerelementen. Sein Stil ist ziemlich fließend und technisch vollendeter; gewiss verdiente der Marnixsche Psalter weit eher in den Gottesdienst aufgenommen zu werden als der Dath eensche.²⁾ In der sehr ausführlichen „Waerschouwinge aen den christelijcken Leser“ finden wir zum erstenmale die calvinistische Askese vollkommen ausgedrückt. Es heisst dort: Unsere Natur verführt und treibt uns stets zu törichtem und eitlen Freuden. Dem zu widerstehen und uns von den Lockungen des Fleisches und dieser Welt abzuwenden, bietet unser Herr

daermet die werelt omgaet, ende dat singhen der Psalmen Davids, daer in men niet alleen de stemme wterlick hoort, maer die woorden verstaet.”

1) In „de Hollandsche Spectator“ von Justus van Effen befindet sich ein Brief „van mijn Correspondent den Koopman. Den 1 Mey 1733“, der eingehend die poetische Minderwertigkeit der Dath eenschen Dichtung erörtert und deren Ersatz durch eine würdigere fordert. Er behauptet, einem vernünftigen Menschen werde der ganze Eindruck einer schönen Predigt genommen, wenn man hinterher den Dath een singe und an solche Stellen komme, wie

Edom en al zyn volk koen

Acht ik niet beter als myn' oude schoen.

2) Het boeck der Psalmen Davids. Wt de Hebreische Spraecke in Nederduytsche dichte, op de ghewoonlijcke Françoische wyse overghesett, door Philips van Marnix, Heere van St. Aldegonde, etc. t'Antwerpen. 1580.

uns vielerhand Mittel, die er uns ernsthaft empfohlen und geboten hat. Von den Dingen, die da geeignet sind, den Menschen zu erfreuen und zu belustigen, ist die Musik wohl das wichtigste oder eins der wichtigsten, und wir sollen sie als eine Gabe Gottes betrachten, welche uns zu diesem Zwecke verliehen ist. Um so emsiger sollen wir darauf halten, dass wir sie nicht missbrauchen und gleichfalls dafür sorgen, dass wir sie weder beflecken noch verunreinigen, indem wir sie zu unsrer Verdammnis anwenden, die uns zu unserem Nutzen und unserer Seligkeit geschenkt ward. Und läge nur einzig und allein dieser Grund vor, „soo behoortse ons ghenoech te bewegen om 't ghebruyck der Musijcke alsoo te matighen, dat wy se doen dienen tot alle eerbaerheyt, ende op datse niet een oorsaecke sy om ons den toom te laten schieten tot eenighe dertelheyt, ofte om onse herten weeck te maecken door oncuysche begheerlijckheyt ende wellusten“.

Für den sittlichen Einfluss der Musik zieht er Aussprüche Platos heran:

Aus diesem Grunde beklagen sich die alten Kirchenväter wiederholt, dass das gemeine Volk zu ihren Zeiten sich „begheven hadde tot oneerlijcke ende oncuysche liedekens“, welche sie nicht ohne grosse Ursache ein tödtliches und teuflisches Gift zum Verderben der Welt nennen. Er beruft sich auf Chrysostomus: wir sollen beim Singen „ghedencken ons by 't geselschap der Enghelen te vervoeghen“. Wie Datheen beruft er sich auch auf Paulus und Augustin, dass die geistlichen Lieder nur mit dem Herzen gesungen werden können. Das Herz aber setze den Verstand voraus. Er führt dann die Worte Datheens über die „ydele ende lichtveerdighe liedekens“ an und bemerkt zum Schluss: Der Gesang selbst soll mässig sein — „matigh wesen . . . opdat se een wichtigheyt ende zedicheyt soude hebben tot desen handel dienende . . . om dies te bequaemelijcker in den kercken ghesonghen te werden“.

Am wichtigsten aber ist die Klage Marnix' am Anfang dieser „Warnung“, dass das „du“ und „dy“ immer mehr aufgegeben werde und sogar Datheen „ghy“ und „u“ verwende.

Er übt da eine tiefgehende Kritik an seinem Zeitalter: Wir müssen uns schämen, dass unsere geborenen Niederländer ihre eigene Muttersprache verwerfen. Vor sechzig oder siebenzig Jahren haben unsere Vorfahren auch nicht anders gesprochen oder ge-

schrieben, besonders nicht in der Anrede zu Gott. Aber „de nacomelingen ter contrarie hebben liever ghehad de Spaensche verdorvene wyse van Nos ostros ende Vos ostros, dat is „wy lieden” ende „ghy lieden”, onbequaemelijck nae te volgen, dan haer oude duytsche landt ende moederspraecke wederomme in 't gebruyck te brenghen, om sich te behelpen met duydelijcke woorden, welcke nochtans in vele Landen ende Provincien, als namelijck in Hollandt, Gelderlandt, Vrieslandt, Overijssel, ende lancx de Oostersche zee tot aen Dantzijck toe voor goede nederlantsche ende bequaeme woorden noch hedent edaghe bekent, aenghenomen ende ghebruyckt worden.”

Diese von Marnix auf Schmeichelei und Höflichkeit zurückgeführte Entartung (der Gebrauch des 2. Plur. statt des 2. Sing.) charakterisiert den Hang des Bourgeois und Parvenus, den Aristokraten zu markieren, jene unglückliche Erscheinung, die im 17. Jahrhundert noch stärker hervortreten sollte. Dazu sei noch erwähnt, dass es die Dordrechter Prädikantenkommission, die die Bibel übersetzte (1635 vollendet), war, die das „du” endgiltig aus dem Sprachschatz gestrichen hat. Vergeblich opponierten die Vertreter der östlichen Provinzen dagegen.

So wurde diesem trauten Worte ein noch früherer Tod bereitet, als es vielleicht sonst in Holland gefunden hätte. Die Sprache verlor damit den Ausdruck des innigen Gefühles, der von dem harten „jou” und „jij” nicht ersetzt werden konnte.

Diese zeitgenössische Charakteristik der sich jetzt schon entwickelnden „Veradligung” des Patriziers, der sich immer mehr von dem Volkstum loslöste, ist sehr wichtig, und nicht minder wichtig ist das bei Marnix noch vorhandene Gefühl der Zusammengehörigkeit der dietschen und deutschen Sprache, welches ihn den Begriff der dietschen Volkssprache bis Danzig ausdehnen lässt. Er war einer der letzten, der diese Stammeszusammengehörigkeit betont hat. Denn grade durch den Calvinismus sollten sich die religiösen Bande zwischen Deutschland und den niederländischen Provinzen ebenso lösen, wie dies schon vorher bei den politischen der Fall gewesen war, und sollte der französische Einfluss von neuem eine schon seit langem nicht mehr gekannte Stärke gewinnen. Denn infolge der Gemeinsamkeit des Glaubens fühlten sich die niederländischen Reformierten mit den französischen eins.

Der Calvinismus verstärkte die Beziehungen, welche zwischen

der Rederijker-Renaissanceperiode und Frankreich bestanden, um ein beträchtliches. Alle Versuche Wilhelms von Oranien, die Calvinisten im Jahre 1567 mit den Lutheranern und der Augsburger Konfession zu vereinigen und dadurch die Fürsprache der deutschen Fürsten bei Kaiser und Reichstag zu erwerben, scheiterten an der beharrlichen Weigerung der Calvinisten. Ihre Kirche war eine „ecclesia militans“; dies und ihre rastlose Berufsarbeit trennte sie vom Luthertum, das sich durch einen passiven, auf die Erfüllung der Sehnsucht nach Ruhe in Gott gerichteten Charakter und seine rein stimmungsmässige Innerlichkeit kennzeichnen lässt. Die Versenkung des gläubigen Gemütes in Gott und die göttlichen Dinge, worin von Anbeginn die Grösse und die Schwäche des tief sinnigen lutherischen Glaubens lag, führte zur Tatenscheu, zur Abkehr von den Kämpfen des Lebens; die unsittliche Lehre vom leidenden Gehorsam sog dem Lutheraner das Mark des Willens aus den Knochen. Die Theologie blühte, die Religion verkam; fast allein die herzbewegenden Klänge des lutherischen Kirchenliedes bekundeten noch, dass der ursprüngliche Geist des Protestantismus nicht ganz erstorben sei. ¹⁾

Von Deutschland hatte Niederland nichts mehr zu erwarten. Und so schlug es sich aus eigener Kraft durch. „Wahrlich“ — sagt Treitschke — „nicht uns steht es an, den grossen Oranier zu verklagen. Er kämpfte für uns, indem er vom Reiche sich löste, er rettete eine herrliche Welt germanischen Lebens vor jenem bleiernen Schlummer, der auf dem hispanischen Italien lastete, er schwächte die Macht der Habsburger also, dass sie nicht mehr siegen konnte, als auch über unser Vaterland allzu spät der Entscheidungskampf hereinbrach“. ²⁾

Auch später in dem Ringen mit England konnte nur Frankreich der Republik Hilfe leisten. Die deutsche Flagge war schon längst von dem Meere verschwunden.

Der Volkskunst erwuchs in dem Calvinismus ein Feind, der ihr bei ihrer vollständigen Preisgabe und Vernachlässigung durch die höheren Kreise verhängnisvoll werden sollte. Denn der Calvinismus

¹⁾ Heinrich von Treitschke: Historische und politische Aufsätze. Neue Folge, 2er Teil. 1870; Die Republik der Vereinigten Niederlande, S. 505.

²⁾ ibidem S. 510.

begnügte sich nicht, wie der reformierte Katholizismus, mit der äusserlichen Entfernung des Volksmelos aus der kirchlichen Kunst, wie das Tridentiner Konzil (1545—63) in Bezug auf die Figuralmusik, die Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung und diejenigen Messen, die über weltliche Themen als Tenor gearbeitet waren, sondern er versuchte jene sinnliche Kunst, die seiner asketischen Idee am gefährlichsten war, überall in Grund und Boden zu zerstören und die Pflanze samt der Wurzel auszurotten.

Dies ist leider nur zu gut gelungen! Aber wie waren die Folgen! Als Le Jeune seine hochverdienstliche Sammlung niederländischer Volkslieder, die erste ihrer Art, veröffentlichte, schrieb er in der Einleitung: Weisst du, auf welche Ursache ich den jetzigen erbärmlichen Volksgesang zurückführe? Auf unsere Kirchenmusik! Geh mal hin ins lutherische Ausland, wo der Schulmeister mit den Jungens seines Kirchenspieles einen Totenpsalm am Grabe singt, das grade zugeschaufelt wird: du wirst dort solch elendes Schreien, wie in unsren reformierten Dorf- und Stadtkirchen, nicht hören. ¹⁾

Der politisch-wirtschaftliche Konflikt mit Spanien, der den Einfluss des Calvinismus bedeutend verstärkte, hatte noch eine zweite, für die Volkskunst gleich verhängnisvolle Folge.

Alba hatte sofort die Quelle des grossen Uebels, mit dem die zersetzende ketzerische Strömung die breiten Kreise durchzog, erkannt und dementsprechend gehandelt. Die Rhetorikkammern erfuhren seine härteste Strenge, sodass seine Absicht, sie zu vernichten, unverkennbar war.

Nach dem greulichen Blutbad in Mecheln (1572) gab er der Stadt Bürgerrecht und Privilegien wieder: die Rhetorikkammer blieb aber endgiltig geschlossen. Eins der ersten Opfer seiner diplo-

¹⁾ J. C. W. Le Jeune: Letterkundig Overzigt en Proeven van de Nederlandsche Volkszangen sedert de XVde eeuw. 1828. S. 12.

Das Ironische an der Sache ist nun, dass Le Jeune meint, die Volkskunst eines Landes sei gut oder schlecht, je nachdem die Kirchenmusik beschaffen sei. Er zitiert dazu einen Ausspruch des J. A. van Manen. (Prijsverhandeling over de oorzaken, waardoor ons Vaderland heeft uitgemunt in't voortbrengen van Schrijvers 1818, S. 46). „Unser Vaterland war in musikalischer Hinsicht, im Vergleich mit Italien und anderen Ländern und Völkern, bei denen der Kirchengesang und Kirchenmusik ein wichtiger Teil des Kultus bildeten, stets rückständig.“

Wie wenig wusste man damals von der Rolle der niederländischen Musik grade in Bezug auf die Kirchenmusik, und wie wenig ahnte man das Wesen des Volksliedes!

matischen Morde war Anthonis van Straelen, aus adligem Geschlecht, Bürgermeister von Antwerpen und seit 1550 Hauptmann der mächtigen Rhetorikkammer der „Violieren“, welche im Jahre 1561 noch ein glänzendes Landjuweel veranstaltet hatte. Die Folge der klerikalen Herrschaft, der die Süd-Niederlande nunmehr anheimfielen, war die humanistische Emigration, die Flucht der Renaissance-Rhetorikerelemente nach dem Norden. ¹⁾

Der humanistisch-rethorischen Sintflut waren die wenigen selbstständigen Volksdichter des Nordens nicht gewachsen: sie gingen rettungslos darin unter.

Die südniederländischen Rhetoriker-Humanisten des 16. Jahrhunderts, Matthys de Castelein, Cornelis van Ghisstele, Jan van der Noot, Jan Baptist Houwaert waren eine hochmütige Sippschaft, die sich in ihrem Bildungsdünkel weit über das „ongheleerde volck“, wie Casteleyn es nennt, erhaben fühlte.

Zu jener Rederijkerinvasion, die nach der Eroberung Antwerpens durch Parma (1585) ihren Höhepunkt erreichte, gehört auch Karel van Mander, der 1583 nach Haarlem zog, ein frommer „Calvinist“ (?) und Verfasser vieler „schriftuerlijcke liedekens“, die unter dem Titel „De Gulden Harpe“ erschienen. In der Ausgabe von 1613 sagt der Drucker in der „Voor-reden“ ²⁾:

„Soo vermanen wij alle christelijcke sanghers (gelijck K. v. M. selve in zijn ander Liedboecxkens oock veel ghedaen heeft) die doch niet te misbruycken: maer de selven singhende, wel te willen erkauwen (sic!) ende hertelijck t' overdijncken, om die met een recht ghemoed te singhen, ende niet met een ydel stem-gheluyd....“

Dit wenschen wy alle christlieve Sanghers, dat zy altijd voor het uytwendighe licht vergaende gheluyd meer waerenemen de inwendighe aendachtigheyd...“

Der Wert dieser „Goldenen Harfe“ ist sehr fraglich: die Lieder zeugen mehr von vielem Fleiss als von dichterischer Begabung.

1) Vgl. J. Eggen: De invloed door Zuid-Nederland op Noord-Nederland uitgeoefend. S. 98 ff.

M. V. Gaillard: De l'Influence exercée par la Belgique sur les Provinces Unies. (Mém. Cour. par l'Acad. Roy. de Belg. Coll in 8° Tome VI).

2) De Gulden Harpe, Inhoudende al de geestelijcke Liedekens die bij K. V. Mander gemaect - - zijn. Amsterdam, 1613.

Van Manders Haupttätigkeit war die Propaganda für die Renaissancekunst unter französischem Einflusse Ronsards und du Bartas'. Er gründete in Amsterdam einen Dichterkreis, aus dessen Mitte „den Nederduytschen Helicon" (1610) hervorging. Weiter verfasste er eine Malerschule in Versen, „Den grondt der Schilderconst", und dazu eine Uebersetzung von Ovids Metamorphosen für die Maler (letzteres hat unsere nationale Kunst gewiss nicht gefördert). In seiner „Exhortatie oft Vermaninghe aen d'aencomende schilderjeucht" stellt er dieser eine Ethik auf, durch welche aufhören sollte (fol. 3ⁿ.) 't ghemeyn volcx-spreekwoord: — hoe schilder hoe wilder — en verkeerde in: hoe schilder hoe stilder!" 1)

Diesem Ideal entspricht allerdings auch der Ausgang der niederländischen Malerei.

Weitere südniederländische Emigranten sind die Renaissance-dichter Jeremias de Decker, der nach Amsterdam zog, Jacob Duym (ein echter Rederijker, Freund des B. Vulcanius, Sriverius, D. Heinsius und anderen, der sich in Leiden niederliess und daselbst Haupt der neuen flämischen Kammer, „Oranje Lelykens" wurde), Daniel Heinsius und Jacob van Zeevobe. In Amsterdam entstanden in den achtziger Jahren neben der alten Kammer „De Eglantier" zwei flämisch-brabantische Kammern, „De Witte Lavendelbloem", die sich als brabantische Kammer bis 1630 erhielt und het „Vijgeboomken"; sie standen ganz auf de Casteleyns Boden der „Conste van Rhetoriken". Mitglieder waren Karel van Mander, Zacharias Heyns, Jan Siewertsen Kolm, Abraham de Koningh.

Joost van den Vondel war gleichfalls Süd-Niederländer; seine Eltern waren Antwerper Mennoniten. Weiter Caspar van Baerle (Barlaeus), der bekannte Humanist und noch viele andere. Nicht nur in Amsterdam und Leiden, sondern auch in Haarlem, Gouda und an zahlreichen anderen Orten entstanden die südniederländischen Rhetorikkammern.

So neigte sich das 16. Jahrhundert unter den traurigsten Auspizien für die nordniederländische Volkskunst zu Ende. Eine

1) Het leven der oude antijcke doorluchtighe Schilders door Charel van Mander. Mitsgader daeraenvolghende het Leven der moderne doorluchtighe Italiaensche Schilders. Alckmaer—Haerlem. 1603.

städtische Parvenükultur, doppelt stark durch die südliche Emigration, stiess die Volkskunst weit von sich und überliess sie ihrem Schicksal. Und der Calvinismus, dem sie überliefert ward, sollte bald einen systematischen Vertilgungskrieg gegen sie eröffnen. Dazu fand sie in Holland auf dem Lande an einer agrarischen Bevölkerung keinen Halt. Denn grade bei dem holländischen Grasbauern, dem vereinsamten Einzelhofbewohner, kehrte die Lehre Calvins ein. Der illusionslose Individualismus, die innere Isolierung des Menschen, die der Calvinismus mit sich brachte, fand ihre natürliche Voraussetzung in dem Grasbauern.

Der Aufschwung der Volkskunst in der Tonkunst und der Malerei fand in der Dichtung keinen Anklang. Vergebens hatte Tielman Susato in der Vorrede der beiden ersten „musyck boexkens“ aufgefordert, das eigene Volkslied zu sammeln und zu pflegen und darauf hingewiesen, dass es sich in der dietschen Muttersprache ebenso lieblich singen und komponieren liesse, wie „in latynsche, walsche ende italiaensche sprake“. Der Aufruf verhallte, und rettungslos ging die niederländische Volkskunst ihrem Untergang entgegen.

Betrachten wir noch einmal den Stand der Volksdichtung in den Niederlanden im 16. Jahrhundert.

Jene Äusserung Susatos, er habe mit grösstem Fleiss so viele Lieder gesammelt, als es ihm nur möglich war zu bekommen und die Klage Forsters in seinem Gesangbuch, er habe sich oft vergeblich bemüht, den echten Wortlaut des Textes zu erhalten, weshalb er, wo der alte Text ihm fehlte oder gar zu ungereimt erschien, dafür einen neuen gemacht habe, beweist, wie das Volkslied in den städtisch-gebildeten Kreisen fast ganz geschwunden war. Denn dass sie nicht auf dem Lande gesammelt hatten, geht aus dem Umstande hervor, dass Susato nur solche Lieder „by constighe meesters in onser moederspraken gecomponeert“, in Betracht gezogen hatte. Er bittet auch die „constighe geesten tot musicale compositie lust hebbende“, dass sie ihre Kunst mal zeigen möchten „in liedekens oft andere gelycken stucken in rime, oft prose, geestelyck oft v(v)eerlycke ¹⁾, op onze vorsz(egde) nederlandsche moedertalen, ende my die toe te schickenen.“

1) Weltliche.

Vergleichen wir nun die Lieder aus dem „ierste Musyck Boexken“ mit den Tänzen aus dem dritten, so ist der Unterschied auch ein auffallender. Bei den Tanzsätzen die konkrete Melodieform des Liedes, ein polyphoner Satz, aber streng Note gegen Note und das Vorwiegen der Dur und Molltonarten — also die Volkskunst; bei den Liedern der Einfluss der städtischen „constighe“ Meister, ihre imitierenden Kontrapunktstückchen, die Auflösung der Liedform, ihre Zustutzung oder melismatische Ausschmückung und Verquickung mit den Kirchentönen.

Vergleicht man damit die deutschen Liederkompositionen jener Zeit, so tritt uns eine weit grössere Volkstümlichkeit entgegen, z. B. Lieder wie Isaacs „Insbruck ich muss dich lassen“ (Melodie in der Oberstimme ¹⁾), Forsters „Kranzsingen“ ²⁾ (5-stimmig: Sopran „Ich kumm aus frembden landen her“ und Tenor „Vom himmel hoch da komm ich her“), Lemlins ³⁾ „Der gutzgauch“ (6stimmig bei Forster) und andere. In Deutschland war das agrarische Element stark genug, um das städtische nicht nur in Schranken zu halten, sondern auch beeinflussen zu können.

Diese Beobachtung in Bezug auf die älteren Melodien der Volkslieder und die Bearbeitungen des 16. Jahrhunderts macht gleichfalls van Duyse: Die stiefmütterliche Art, womit Clemens non Papa unsere alten Volksmelodien hinsichtlich der Sprache behandelte, zeigt uns, wie die schönsten Weisen bei einer solchen Verkenning der Sprachrechte Farbe und Schwung verlieren. Das Volk im Gegenteil, das frei und ungekünstelt sang, blieb der natürlichen Metrik der Sprache treu und wusste in seinen Liedern Glut und Leben zu erhalten, wenn ihnen auch jetzt öfter das tiefe, dichterische Gefühl, der Ausdruck des naiven, jungen Gemütes mangelte, wie er uns aus den Weisen des 15. Jahrhunderts entgegenönt. —

Ihrerseits tat auch die Reformation mit ihrem feierlichen, langsamen Choral dem Rhythmus Abbruch: sie verbannte ihn zwar nicht ganz, schwächte ihn aber sehr ab. ⁴⁾

Ein Zeuge aus jener Zeit, Johann Herolt (1542), klagt:

1) R. von Liliencron: Deutsches Leben i. Volksl. um 1530. N^o. 129.

2) ibidem N^o. 55.

3) ibidem N^o. 84.

4) Fl. van Duyse: Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk lied. S. 245.

„Neue Liedlin, welche die Töchter auswendig lernen müssen, deren gemeiner Inhalt ist, wie der Mann vom Weibe betrogen oder wie die Tochter umsonst so wol von den Eltern verhütet oder heimlich bei einem Buler gelegen sei. Und diese Ding werden dann also für wohl gethane Sachen erzählt, und man lobt dann, dass die Bosheit so wol gerathen ist. Dem verderblichen Inhalt hängt man dann viel schampare Worte an, mit Verkehrung und heimlicher Bedeutung der Rede, also dass die Schand selbst nicht schändlicher reden möchte. Und mit diesem Handel nähren sich ihrer viel, voraus im Niederland.“¹⁾

Grade für das internationale Antwerpen, wo zu jener Zeit aus aller Herren Länder Kaufleute, Soldaten und Abenteurer zusammenströmten, mag diese Klage zutreffen. Sogar in Susatos „Jerste Musyck Boexken“, aus dem er alle Lieder, „die doer oneerlycke woirden tot onduegde verwecken mogen“, entfernt haben will, und in dessen Vorrede er die Komponisten auffordert, „alle oneerlycke ende onbetaemelycke woorden“ zu vermeiden, findet sich trotzdem noch manches recht zweifelhafte Lied. Schlüpfrigen Inhaltes sind z. B. die Lieder „Een meysken was vroech opgestaen“ (N^o. 33) und „Het soude een knechtken wt vryen ghaen“ (N^o. 51).

Auch No. 2 „Dese coxkens en aerdighe moxkens“ ist ein Bordellied. Aber trotzdem ist in diesem Lied eine ganz originelle plastische Darstellungskraft und künstlerische Anschauung enthalten. Grade den überschäumenden, farbenreichen Humor des niederländischen Volkes, seinen derben, gesunden Realitätssinn, seine drastische, wuchtige Kraft des Ausdruckes kann man in manchem dieser Lieder finden. So No. 19 „Lecker beetgen en cleyn bier gingen uyt om aventure“, No. 15 „Het clopte een vroucken voor een taverne“:

Ein Weiblein klopft morgens vor Tagesanbruch 'an die Taverne:
„Waerdinne, tapt bier!“ Die ahnungslose Wirtin antwortet „Wel gerne!“ und lässt sie herein.

Die Frau: „Ten is geen bier daer ich naer vrage!
„Waer is myn man?
„God geef hem die plage!“
Dat vrouken streek binnen, aldaer sy saten.

¹⁾ K. Goedeke; Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus Quellen. Bd. II: Das Reformationsseitalter. S. 23—24. „Niederland“ heisst hier die niederdeutsche Gegend, im Sinne Marnix'.

„Du arger Schelm!“ fährt sie ihn an. „Gott straf dich! Es nützt alles nichts, du wirst von deinem Würfeln und Spielen nicht lassen!“ Und sie schlug auf ihn ein „met vuysten“ ohne Erbarmen: er war in grosser Not. Sumpfruder „Leyn, die nam in den kelder die vlucht“, und „die tweede liep duycken achter die gardine“. Sie aber rief nur: „Es nützt alles nichts, du wirst von deinem Würfeln und Spielen nicht lassen!“

Gleichfalls N°. 16: Nieuwe Almanack ende pronosticatie
Van deser alder Kindrendach
Schriefft onse biscop met gratie, —

und der übermütige Schluss:

Te nacht omtrent twaelf (h)ueren
Als die wyser rechte staat,
Dan ist goet creatures.

(Nachts um zwölf Uhr, wenn der Zeiger aufrecht steht, dann lässt sich's gut leben).

Von köstlichem Humor zeugt auch das Lied No. 32 aus „Een duytsch Musyckboeck“: „Ic sou studeren in een hoek.“ Und gleichfalls das Trinklied der festen Gesellen in der Wirtstube (No. 23):

Al hadden wy vijf en veertich bedden,
Wy soudèn te mey een pluymken niet hebben,
Omdat dus wayt.
Wij willen niet sceyden,
Wij willen noch beyden,
Totdat haenken crayt! ¹⁾

An Rhetorikerelementen fehlt es in diesen Liedersammlungen leider nicht. Sie verraten sich sofort durch ihre französischen Ausdrücke und Flickreime.

Aber auch manches schöne Lied lässt sich ausfindig machen. Das „Antwerper Liederbuch“ (1554) ²⁾ gibt ein getreues Bild,

¹⁾ Die Texte des „Iersten“ und „tweeste MusyckBoexken“ findet man abgedruckt in J. C. M. van Riemsdijk: De twee eerste „musyck boeckskens“ van Tielman Susato 1891. (Tijdschrift der Vereenig. voor N. Nederl. Muz. Gesch. Bd. III). In dem Bande befindet sich gleichfalls eine Abhandlung v. Fl. van Duyse: „Oude meerstemmige Liederboeken“, worin die Texte von „Een Duytsch Musyckboeck“ und dem „Kamper Lied-boeck“ enthalten sind.

²⁾ H. Hoffmann v. Fallersleben: Antwerper Liederbuch v. Jahre 1544. (Horae Belg XI, 1855.)

wie es in der damaligen Hauptstadt der Niederlande aussah: echte, schöne Volkslieder, Rederijkerlieder, Gassenhauer, „Buhlerlieder“, Landsknechtlieder (auch auf gleichzeitige politische Ereignisse sich beziehend) und Lieder, in denen sich diese Elemente gegenseitig verquickt haben, stehen in bunter Mischung nebeneinander.

Die Reuter- und Landsknechtliedchen vertreten besonders die Gattung „Buhlerlieder“: sie gehören meistens zu der entarteten Volksdichtung.

(No. 38). Mer die dit liedeken eerstwerf sanck
Dat was een ruytersgheselle
Met schoone vroukens sidt hi op die bank.

Es waren heimatlose Gesellen, deren Los sich oft recht trostlos gestaltete. Sie lebten überhaupt nur in den Tag hinein, wie das Reuterlied No. 115: „van Keyser Maximiliaen“ kund tut.

Die dit liedeken eerstwerf sanck
Dat waren drie ruyters fijn;
Si hebbent so licht gesongen
Te Cuelen op den Rijn.
Si trocken al door des conincx lant,
Om buyt so souden si gangen:
Si hadden gelt noch pant.

Psychologisch wichtig ist die bekannte Bezeichnung des Geschlechtstriebes als „Wille“.

No. 34, 11: Doen die ruyter zijn willeken had gedaen.

No. 36, 16: Doen hi zijn willeken hadde ghedaen, u.s.w

Manches Reuterlied ist aber auch besserer Art. Anstatt die „Venus-banck“ heranzuschleppen heisst es z. B. in der nachfolgenden Schlussstrophe (No. 86):

Die dit liedeken dichte
Dat was een ruyter fijn,
Hi hevet so wel gesongen
TAmsterdam al in den wijn,
Hi hevet so wel gesongen,
Ter eeren die liefste sijn.

Auch die Volkslieder des „Antwerper Liederbuches“ zeigen die unseligen Einflüsse jener kulturellen Kluft der städtischen spekulativen Kultur und der Volkskunst. Die Texte sind oft sehr verdorben, und besonders haben die „Rederijker“ dazu beigetragen, die Dichtung zu verschlechtern. Ein einziges Beispiel mag hier genügen: das sehr beliebte Lied „Ick segh adieu“, dessen Melodie zu den schönsten Volksweisen gehört, in der Fassung des „Antwerper Liederbuches“ 1544 (No. 100) und in der „Weimarischen Liederhandschrift“ 1537 (No. 15 der Handschrift, No. 1 der Ausgabe).

Text: Antwerper Liederbuch.

No. 100: Een nyen Liedeken.

- 1 Ick segh adieu wy twee wi moeten sceiden,
Tot op een nyeu, so wil ic troost verbeyden.
Ic late bi u dat herte mijn:
Want waer ghi zijt, daer sal ic zijn,
Tsi vruecht oft pijn,
Altoos sal ic u vry eygen zijn.
- 2 Mijns sins ghequel dat doe mi dicwils trueren,
Haer liefde rebel die doet mi therte schueren,
tSceiden van u doet mi den noot.
Ic blijf gewont: ic segt u bloot,
Schoon bloeme minioot,
U eygen blive ic tot in den doot.
- 3 Ic dancke u lief, reyn minnelic lief gepresen,
Voor alle grief, so wilt mi toch ghenesen!
Dese nidere fel met haer fenijn.
Si hebben belet ons blide aenschijn,
Op dit termijn:
Altoos sal ic u vry eygen zijn.
- 4 Mijn hoop, mijn troost, Fortuyne sal noch keeren:
Lief op mi glooft, so sal myn vruecht vermeeren.
Al moet ic derven mijn conroot
Ende blijven in dit lijden groot,
Swaerder dan loot,
U eygen blijf ic tot in de doot.

- 5 Adieu van mi, so zijt ghi nu gescheyden,
 Een ander met dy sal hem nu gaen vermayden,
 Coragiens gelijc deuerswyn,
 Een amoreus cranselyn,
 Puer ist van dijn:
 Altijt sal ic u vrij eyghen zijn.
- 6 Adieu schoon stadt, Adieu priel vol vruechden,
 Reyn maechdelijck vat, daer wi tsamen verhuechden,
 Ghedenct den troost, die ghy mi boot.
 Ghi zijt mijn lief, die ic noeyt en vloot, —
 Ic segt u bloot:
 U eygen blive ic tot inde doot.

Text: Weimarische Liederhandschrift.

(No. 15).

- 1 Ic sech ade, wy twie wy moeten scheiden,
 By u laet ic dat herte mijn:
 Al waer ghy sijt, daer solt ooc sijn.
 Tsy vroude of pijn,
 Altoos sult ghy die liefste sijn.
- 2 Ade, ade, ade! tmoet immer wesen
 Ade, ade! alst wesen moet.
 Ic ben ghewont, ic secht u bloot,
 Mijn hert lijdt noot,
 Ghy sijt mijn medicijn.
- 3 Cost ic u eer of doocht bewijsen,
 Dat sal ic doen na mijn vermach,
 By u te blijven nacht ende dach
 Sonder verdrach,
 Sonder besweer te sijn.
- 4 Och weerde boel, ic moet u altijt eren
 Ende dienen u in al mijn tijt,
 So worde ic alles truerens quijt.
 Ende lief, in jolijt,
 U eighen dienre wil ic sijn.
- 5 Belieft u wat, soet lief, dat laat my weten,
 Ghy sult my vinden altoos bereit

Met u te lijden goet ende quaet,
 Als ghy wel weet;
 Ghy sult die liefste blijven.

Der Text des „Antwerper Liederbuches“ weist einen Vers mehr auf: dieser war in der Melodie nur eine Wiederholung des ersten.

Das Lied ist unzweifelhaft südniederländischer Herkunft. Aber wie ganz anders hat es sich im Osten des Landes gestaltet: die französischen Flickwörter der „Rederijker“ sind verschwunden, gleichfalls die Strophen mit den platten Vergleichen „schwerer als Blei“ (45) und „coragieus gelijc d'everswyn“: das Lied ist viel poetischer geworden.

In der im Osten des Landes, in Gelderland, entstandenen Sammlung sind im allgemeinen die Lieder viel besserer Qualität. Schöne Lieder sind zum Beispiel:

Och sorghe, ghy moet besyden staen (No. 3), 1)

Die winter is verganhen (No. 6).

und manches andere.

Der Zusammenhang mit dem deutschen Volksliede ist hier unverkennbar, zum Beispiel das Reuterlied (No. 10):

1) Ic reet my uit op avonturen
 So ver aen gheen groen wout,
 Daer is die vroude dure,
 Daer moetet my een so weidelike meit:
 Ja rooskens woude sy breken,
 Dat heeft sy my gheseit.

2) Rooskens root aen enen crans:
 Wie een stadich boelken heeft,
 Die mach wel vrolic dansen.
 En des en hebbic arm ruiten niet,
 Des moetic ruiten ende roven,
 Ende stelen als een dief.

1) Van Duyse: Het Oude Nederl. Lied. I, S. 704 erwähnt den schönen Text der Weim. Handschr. nicht, er gibt nur eine Uebersetzung des deutschen Textes aus Erk und Böhme II, S. 207.

3 Ruiten ende roven is geen schand,
 Dan doen die heren al,
 Die besten van den lande;
 Daerom so waghē sy haer lijf ende goet.
 Sy leit my in den herten,
 Ja die my singhen doet.

Noch einmal, gegen die Neige des Jahrhunderts, ging aus dem lohenden Feuer des Verzweiflungskampfes eine neue Blüte des Liedes hervor, aber nur die einer zeitlichen Gattung: die Geuzenlieder hervor. Wildester Schmerz, brennendster Hass, gellender Hohn, alle diese masslos entfesselten Leidenschaften haben zu ihrer Entstehung beigetragen, und deshalb sind sie dichterisch so gut geraten. Manchem „Rederijker“ entrangen sie Töne, die er sonst in seinem ganzen Leben nicht gefunden hätte.

Hatten die „Rederijker“ des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiete des Liedes in Bezug auf den Text schon sehr wenig geleistet, auf dem Gebiete der Musik war ihr Einfluss noch unbedeutender. Sie beschränkten sich darauf, ihr Gereimtes auf irgendwelche bekannte Weise „nach Mass“ anzufertigen. 1) Unter dem dröhnenden Takt der „Geusenlieder“ aber erhielt die Melodie wieder Lebensfrische und gesunde Kraft. Wie Trommelgewirbel und Trompetengeschmetter klingen die Geusenlieder 2):

Slaet op ten trommele, van dirredomdeyne,
 Slaet op ten trommele, van dirredomdoes,
 Slaet op ten trommele, van dirredomdeyne,
 Vive le Geus, is nu de loes! 3)

Für das Studium der niederländischen Volksseele bieten sie reiches Material mit ihrem drastischen Humor, ihrem urwüchsigen Witz und der plastischen Kraft des Ausdruckes. Das Letztere ist im höchsten Masse das Eigentum des Volkes: das von ihm geschaffene Bild steht vor uns, ein paar Striche nur, scharfe Konturen — und doch kann es nicht anders sein, als es ist. Hinter dieser absoluten

1) Fl. van Duyse: Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk lied. S. 218 ff. und S. 245.

2) H. von Treitschke: Die Republik der Vereinigten Niederlande. S. 522.

3) H. J. van Lummel: Nieuw Geuzenlied-Boek, uit alle oude Geuzenlied-Boeken bijeen verzameld. 1871, S. 5.

Notwendigkeit seiner Ausdrucksweise steht ja die Notwendigkeit seiner Weltanschauung, die harte Lebensnotwendigkeit, die Beschränkung innerhalb der sinnlichen Welt. Seine Sprachbilder sind alle erlebt, empfunden und gesehen — niemals erdacht. So warnt zum Beispiel ein Dichter-Geus die Katholiken vor Spanien, denn:

Een Spaansch Pardon, dat hout soo vast
Als een open handt vol vliegen!

„Dat is raak!“ sagt man im Niederländischen.
Solch ein Bild ist, wie es ist.

Köstliche Spottlieder findet man in den „Geusieliedboekens“. Unter anderen „Een claegh-Liedeken van den Grave Bossu“ 1) und jenes Lied auf den Herzog van Alba, als er seiner vielen Gläubiger wegen im Jahre 1573 still Amsterdam verliess. Da nahmen sie den alten Hildebrandston zu ihrem „Een Oorlof Liedeken Duckdalve“ 2):

„Ic wil te land uit rijden,”
Sprac daer de ouden Grijs,
„Wie sal my nu ten tijden
„Die paden maken wijs?
„De wech valt my so zwaren
„Die ic sal moeten gaen;
„Het is byna ses jaren
„Doe ick er quam vandaen.”

— „Wil dy nu weer na Spaengien?”
Sprac daer een Cardinael.
„So comt de Prins van Orangien
„En maect ons papen cael.
„Is nu de cruyn geschoren,
„Men scheert ons 't heele hooft!
„Laet ghy ons nu verloren? —
„Dat had ick noyt gelooft!” 3)

Höhnend ist der „Refereyn“:

Een kort, dick, vet Paterken laest syn Nonnekens ondersochten,
Of sy niet besmet en waren met Geuserijen.

1) Van Lummel: Nieuw Geuzenliedb. S. 170.

2) ibidem S. 179.

3) ibidem S. 20.

Er untersucht ihre Anschauungen über die Askese:

„Ja“ seyder een jong Nonneken, „ick ben immers blij,
Want ick mach nu huwen, ten beste dat ick kan.”
— „’t Is goet“, sprack de Pater, „ende wat seyde ghy,
Suster Peternelleken? Hevet u niet an?“ —
„Ba neent, Pater! Ick heb oock liever een man:
Want ick was gekloostert tegen mynen Wille!“

Doen vraegd' hy noch een ander, die daer sat en span,
Wat sy er af seyde, heymelyck, al stille:
„Ja, ja Pater, kust my eens, en raept mijn spille, —
Swijght doch van vragen, ghy weet wel hoe 't es!
Hebt ghij noyt gelesen met uwen brille,
Dat Christus ter bruiloft was en noyt in een Profes?“ 1)

Und so geht es weiter. Die dritte behauptet: „Ick ben noyt so
geern dan daer men kindren wiegt.“

Der Pater wird „heel uyt sinnigh verstoort“, er untersucht,
wieviele „Jungfrauen“ sich noch im Kloster befinden.

Es waren deren nur dreie: twee dooven en een blende,
Met groote dicke lippen, d'oogen uytgeheven,
En die swoeren by Sinte Franciscus legende,
't En was haer schult niet, dat se maegt waren bleven.

Aber auch ergreifende Töne schlagen die Lieder an. Ihren letzten grossen Ausklang finden sie in der Sammlung des Adrianus Valerius, „Nederlantsche Gedenck-clank“. 2) Die Lieder aus diesem Buche haben sich im 19. Jahrhundert die Welt erobert. Vor dem dröhnenden, klirrenden Schritt und dem wilden Trompetengeschmetter des Trutzliedes von „Bergen-op-Zoom“ erzitterten die überkultivierten Grossstädter. Und von welcher tiefinnigen Wirkung ist das Lied „Wilt heden nu treden“ (in Deutschland als „altniederländisches Dankgebet“ bekannt) und „o Heer, die daer des Hemels tente spreyt“, sowie „Gelukkig is het land, dat God den Heer beschermt.“

Zu allen diesen schönen Liedern sind die alten Tanzweisen als Melodie verwendet worden.

1) „Profes“, aus „Professenhuis“ = Kloster.

2) Adrianus Valerius: Neder-landtsche gedenck-clanck. Kortelick openbarende de voornaemste gheschiedenissen van de seventhien Neder-landtsche provintien . . . Haerlem, 1626.

Aber schon um die Zeit, als Valerius seine Sammlung herausgab, war die Quelle, der die Geusenlieder entsprangen, am versiegen. Eine jüngere Generation, die die blutige Zeit der „oude Geusen“ nur noch aus den Erzählungen ihrer Eltern und Grosseltern kannte, wuchs heran. Der Krieg wurde draussen mit einem internationalen Söldnerheer geführt, während man sich daheim mit Musse humanistischen Studien und allerhand gebildeten Kunstliebhabereien hingab. Nicht einmal der Wind wehte den Kanonendonner von den Schlachtfeldern, auf denen sich die beiden Oranier, die Brüder Moritz und Friedrich Heinrich, mit unsterblichem Ruhm bedeckten, hinüber nach Holland, wo die „Schutterijen“ wohlgenährt und stattlich gekleidet ihre Offiziersmahlzeiten abhielten und sich portätieren liessen.

Das goldene Zeitalter war angebrochen.

Und hier, bevor wir von diesem inhaltsreichen Jahrhundert scheiden, möchte ich es aussprechen: Nicht die städtisch-humanistische Dichtung des 17. Jahrhunderts, jene Amsterdamer Bourgeois-kultur, war das goldene Zeitalter der niederländisch-nationalen Dichtung, sondern das 16. Jahrhundert. Lange genug hat diese Legende gelebt, es wird nun einmal an der Zeit, sie zu Grabe zu tragen, aus Ehrerbietung vor jener Epoche, die eine wahrhaft niederländische Volkskunst zur höchsten Blüte sich entfalten liess, und aus Ehrerbietung vor der noch lebendigen Kraft in unserem Volke, die sich zu einer neuen Blüte noch entwickeln kann und soll.

Hier liegt das goldene Zeitalter, „de gouden eeuw“, nicht drüben in den vollen Geldsäckeln und den toten Herzen der Amsterdamer Patrizier und ihrer städtischen Modekunst.

DAS „GOLDENE ZEITALTER“ UND SEIN AUSGANG.

Nos Batavi, quam amamus similes esse Gallis
vestituti, Sybaritis luxu, Romanis gloria, Graecis
pecuniarum cupiditatis.

CASPARUS BAERLEUS.
(Epistolarum Liber. p. 521).

Ach, wat een willighe armoede hoor ick over
't gansche Nederlandt! Souder wel eenich volck onder
de sonne zyn, die met dese verkoren raseryen be-
vanghen zyn, so seer als wy? Het mach wel, maar
ick denck het niet.

GERBRAND ADRIAENSZ. BREDERO.
(Rede aen de Latynsche-Geleerden).

In dem „Nederlandsche Gedenck-clanck“ ¹⁾ steht ein stolzes Lied,
das hebt an:

Waer dat men sich al keerd of wend,
End' waer men loopt of staet,
Waer dat men reijst of rotst, of rend,
End' waer men henen gaet, —
Daer vint men, 't sij oock op wat ree,
d'Hollander end' de Zeeuw:
Sy loopen door de woeste zee
Als door het bosch de leeuw!

¹⁾ Übertragungen der Valeriuslieder (Klav. und Singstimme) sind: A. D. Loman en
J. C. M. van Riemsdyk: Oud-Nederlandsche Liederen uit den „Nederlandsche Gedenck-
clanck“ van Adrianus Valerius, 1893. (Vereenig. v. N. Nederl. Muz. gesch. IV).

F. R. Coers: Liederboek van Groot-Nederland. 1900. (3 Bde) Bd. II.

D. de Lange, J. C. M. van Riemsdyk, G. Kalf: Nederlandsch Volksliederenboek, 1897.
Während von den Geuzenliedern veröffentlicht wurden. A. Loman: Twaalf Geuze-
liedjes 1872. (Vereenig. v. N. Ned. Muz. Gesch. IV).

Das Lied sagt die Wahrheit und nicht zu viel!

Die gewaltige Machtentfaltung der Generalstaaten, der ungeheuere Reichtum, der sich in dem Lande aufspeicherte, liessen dem zeitgenössischen Ausländer Holland als das gelobte Land, das Paradies erscheinen. Einstimmig ist die Bewunderung für „Holland“, wie die Republik allmählich schon genannt wird. Denn Holland, der reichste Teil des Generalstaates, der allein mehr als die Hälfte der Steuern trug und wiederholt die Passiva der Generalitätskasse ausglich, zog die Hegemonie allmählich an sich. Sein „Raadpensionaris“ vertrat die Rolle eines Ministers des Auswärtigen. Und wenn die fremden Mächte mit der Republik unterhandeln wollten, schickten sie zugleich oder vorher eine Gesandtschaft nach Holland. Welches Werk eines Ausländers, der zu jener Zeit Holland besucht hat, man auch aufschlägt, überall erklingt derselbe Lobgesang: Holland gibt als das Land der Freiheit, der sozialen Musterordnung, des Reichtums u. s. w.

Dies alles bezieht sich insgesamt durchweg auf die Stadt Amsterdam: sie wurde das Herz der Republik, das Land war nur noch ihre Bannmeile. In Amsterdam konzentrierte sich das ganze Kulturleben des Landes, auch die ganze humanistische Dichtung, die Holland in den Augen der gelehrten deutschen Poeten (Opitz) zu dem Parnass der Neuzeit machte.

In Amsterdam blühten die beiden grossen Rederijkerkammern: „de Eglentier“, die alte Kammer, und die brabantische „Het wit Lavendel“. Die eifrigsten Förderer der ersteren waren die humanistischen Dichter Hendrik Laurenszoon Spiegel, Roemer Visscher und dessen beide viel umworbenen Töchter, Mamsel Anna und Maria Tesselschade, junge Damen der „besseren“ Amsterdamer Bürgerwelt, geschickt und kunstfertig im Dichten, Singen, Glasschneiden, Lautenspielen und vielem anderen nützlichen und nutzlosen Zeug.

Da wirkten die Rederijker Dirck Rodenburgh und Dr. Samuel Coster, letzterer gleichfalls humanistischer Dichter und Gründer der Bühnengenossenschaft die „Duytsche Academie“, die sich mit der alten Kammer, der „Eglentier“, im Jahre 1632 vereinigte. Mitglied der alten Kammer und der „Academie“ war auch Gerbrand Adriaensz. Bredero und der jüngere Freund Visschers, der vornehme Pieter Cornelisz. Hooft, später „Drost“ von Muiden. Da wirkten an der „Doorluchtige School“ der gelehrte

Gerard Vossius und der lateinische Poet Caspar Barlaeus als Professoren; da wohnte sein ganzes Leben lang der grosse Joost van Vondel. Auch gab es noch manche untergeordnete Grösse, wie der moralisierende Jeremius de Decker, der zu der Gruppe Jacob Cats, Constantyn Huygens, Jacob Westerbaen gehört, der klassische Spektakeldramen schreibende Glaser Jan Vos, der die Bühne als „schouwburgregent“ längere Zeit beherrschte, der langstielige Gelehrsamkeitskrämer Joannes Antonides van der Goes, der echte Inbegriff dieser städtischen Renaissance-kunst, und noch manche lokale Grösse bis zur Kunstgenossenschaft Nil Volentibus Arduum, die gelehrte Kunstkritikerclique, — alle diese Namen, die das Gesamtbild der humanistischen Dichtung des 17. Jahrhunderts darstellen, sie konzentrieren sich in Amsterdam.

Die humanistische Dichtung Amsterdams war die Modekunst der Patrizierwelt. In ihrem Streben, sich zu veradligen, war die Annahme einer eigenen „Kultur“ die sicherste soziale Trennung vom Volke, dem kleinen und geringen Mann, dessen Milieu sie selbst entstammten. Denn Parvenüs, „homines novi“, waren diese ganze Patrizierwelt, waren alle die Regenten Amsterdams.

Ein französischer Essayist des 18. Jahrhunderts, de la Barre de Beaumarchais ¹⁾, hat diese soziale Konstellation und ihre Ursachen ausführlich erörtert:

Von dem Adel — sagt er — ist mancher Zweig in dem spanischen Krieg erloschen. Viele Adligen sind freiwillig ins Exil gegangen, weil sie als Katholiken von den Regierungsämtern ausgeschlossen blieben. Andere, durch Schicksalsschläge verarmt, verschwanden in der Volksmasse. Und so hat sich von den ehemaligen erlauchten Häusern, die in Holland drei Jahrhunderte blühten, nur eine kleine Zahl erhalten, von denen manches noch nicht einmal holländischer Herkunft ist: sie bilden die sogenannte holländische „Ritterschaft“.

Es gibt aber in Holland eine andere Adelsart, „que les Allemands appellent Patricienne.“ Das sind diejenigen, die entweder selbst ein städtisches Magistratsamt innehaben oder dafür in Betracht kommen und von jeher unter ihren Vorfahren nur Magistratsmitglieder gehabt haben, ohne dass sich ein Fürst fand, der sie adelte.

¹⁾ M. A. de la Barre de Beaumarchais: *Le Hollandois ou lettres sur la Hollande ancienne et moderne*. Francfort 1738. Lettre XXIII. S. 137 ff.

Sie besitzen nicht einmal ein unmittelbares gräfliches Lehen, und ich ziehe es sehr in Zweifel, ob sie in das Kolleg der Ritterschaft aufgenommen werden können. Immerhin gibt es unter ihnen sehr alte Familien, angesehen durch die von ihnen bekleideten Ämter, und es ist gewiss, dass sie in Frankreich schon längst geadelt wären.

Pilati di Tassulo ¹⁾ gibt zu diesem Thema in dem sehr geistreichen 7. Brief einen noch weit interessanteren Kommentar:

Die holländischen Damen lesen sehr viele französische Bücher und sehr wenige holländische Bücher, am wenigsten aber solche, die von dem Ursprung, der Entwicklung und Umwandlung der Sitten ihrer eigenen Nation, von deren Ursache, ihrer Wohlfahrt und ihrem Niedergange handeln. Ich verstehe sehr gut, dass Damen, die wenig Uebereinstimmung mit dem Charakter der Cornelia, der Grachenmutter, aufweisen, gar keinen Gefallen daran finden, sich über die Fruchtbarkeit und die Einfachheit in Sitten, Kleidung, Möbel und Dienerschaft ihrer Vorfahren zu belehren. Aber dies hat üble Folgen für sie. Dieser Mangel flösst ihnen unbewusst einen Hang für fremdländische Grundsätze, Gebräuche, Sitten, Angewohnheiten, Eitelkeiten und Torheiten ein, der nur sklavischen Völkern geziemt, und diese entartete Geschmacksrichtung der Frauenwelt ist nur allzusehr im Stande, auf die Dauer den Geschmack und die Denkart einer hinreichend grossen Anzahl von Männern zu beeinflussen, besonders solcher, die darauf versessen sind, den Menschen der „besseren Welt“ (gens du bel air) abzugeben.

Diese Lektüre französischer Bücher und die Gleichgiltigkeit für nationale Literatur hat bei sehr vielen Frauen dieses Landes eine lächerliche Schwäche hervorgerufen und zwar die grosse Verehrung adliger Titel und eine starke Neigung, sogar eine Leidenschaft für alle titulierten Leute, dergestalt, dass in einer Republik, die einzig dem Handel seine ganze Existenz und seinen ganzen Reichtum verdankt, sich bereits eine grosse Klasse befindet, die verdorben genug ist, dem adligen Titel weit mehr Respekt zu zollen, als es sogar in den Ländern, wo der Adel alles bedeutet und die Kaufleute nichts sind, üblich ist. Wenn Sie nach Holland kommen, werden Sie sich wundern über die Ehrerbietung, die man Ihrem Marquistitel erweist. Dagegen wird Ihr Vetter sich

¹⁾ Pilati di Tassulo: Lettres sur la Holl. I, Lettre VII. (Amsterdam le 1 Sept. 1778). S. 146 ff.

sehr herabgesetzt fühlen durch die erniedrigende Art und Weise, womit man ihn nach Ihnen behandeln wird, weil er keinen Titel zur Schau tragen kann: er wird in Amsterdam gewisse Damen kennen lernen, die ihm nicht einmal einen Stuhl werden anbieten lassen und ihn kaum eines Wortes würdigen werden, während man Ihnen die undenkbarsten Höflichkeiten erweisen wird. Ich nenne gerade Amsterdam, weil von hier aus diese Torheit sich zu verbreiten anfing, die Städte der anderen Provinzen folgten nur langsam seinem Beispiel. ¹⁾ Nur im Haag hatte jene Torheit grössere Mühe, sich einzuführen, denn man kannte dort die Ausländer schon besser und wusste sie dementsprechend einzuschätzen.

Es gibt keinen Barontitel, der nicht in Holland Erfolg hätte, denn Deutschland schiebt unausgesetzt soviele Barone und soviele Bettler, die sich gleichfalls „Baron“ nennen, dahin ab, dass dieser Titel daselbst aussergewöhnlich absorbiert worden ist.

Die lächerliche Ehrerbietung vor der Titulatur wird eines Tages mit anderen Ursachen sich verbinden und die politische Triebkraft einer gut organisierten Republik, die Liebe zur Freiheit und die Liebe zur Produktivität zerstören, zwei Dinge, die sich mit solchem eitlen Wahn schlecht vertragen.“

So entwickelte sich das Amsterdamer Patriziat, jene partikularistische, selbstgefällige Kaste mit ihren unnationalen Interessen und ihrer hochmütigen Abtrennung von der Gesamtheit des Volkes.

Es ist eine historische Tatsache, dass der wirkliche Adel, der durch seine agrarische Grundlage immer mit dem platten Lande in Berührung bleibt, viel volkstümlicher ist und viel stärker im Volkstum wurzelt als der Patrizier, der Bourgeois-gentilhomme. Eine Figur wie Bismarck wurzelt im Volkstum. Der Anteil des ungarischen Adels an der national-dichterischen Regeneration des Landes war ein ausserordentlicher. Der Adel trennt sich innerlich nie vom Volkstum, wie es der Patrizier tut.

Noch in Leicesters Tagen spottete man oft über den „Hans Brouwer“ und „Hans Kaaskooper“, die sich unterständen, einen Staat zu leiten. Aber rasch, wie die Handelsgrösse der Städte selbst sich

¹⁾ Je dis à Amsterdam, parce que c'est là principalement que cette folie commence à s'introduire: les villes des autres provinces ne suivent que lentement son exemple.

hob, erwuchs aus den schlichten Bürgern, die um Gottes Willen in der Not des Krieges die Staatsgeschäfte als „munera necessaria“ auf sich nahmen, ein reicher, übermütiger Patrizierstand. Wahrhaft schrankenlos wurde die Macht dieser „Regentenfamilien“. Aus den Büchern von Grotius und den anderen Schriftstellern der Regentenfamilien redet ein empörender Standesdünkel, minder ungebildet als der Ahnenstolz des deutschen Edelmannes und eben darum hässlicher: eine absprechende Menschenverachtung, woran Geldstolz, Gelehrtenhochmut und das Selbstgefühl des Eingeweihten, des Staatsmannes etwa gleichen Anteil haben. Die Herrschaft des Einzelnen taugt für Sklavenseelen, die Herrschaft der Vielen zerrütet Zucht und Scham, nur die Herrschaft der „proceres“ ist freier Männer würdig — so lautet das politische Glaubensbekenntnis der Regenten. Sie priesen ihre republikanische Freiheit mit einer Zuversicht, als ob ein Zweifel garnicht möglich sei, sie fertigten jeden Gegner kurzweg als einen Tyrannenknecht ab und standen trotzdem dem Absolutismus weit näher als den Ideen der Demokratie. ¹⁾

Wenn wir einen Blick in das gesellschaftliche Leben dieser Klasse werfen, so finden wir nichts als eine leere Konvention, die grosse gesellschaftliche Lüge, die den Parvenu stets umgibt.

Die Regentenwelt war sich selbst alles in Allem. Es gab für sie nur zwei soziale Klassen: der Regent, der Patrizier, und „dat mindere volk“. Sich selbst identifizierten sie mit der Aristokratie.

Wie stark der holländische Patrizier von den orientalischen sozialen Verhältnissen beeinflusst wurde, ist noch immer ein vollständig unbeachtetes Kulturproblem in Niederland. Und doch ist diese Einwirkung in Bezug auf sein Verhältnis zum Volk, seine Anschauungsweise der sozialen Gliederung gewiss grösser, als man anfangs anzunehmen geneigt sein wird. Die ihm in Indien zuteil gewordene orientalische Verehrung hat den Patrizier genau so beeinflusst wie die persische Proskunesis den Alexander. Er kam „verradjaht“ nach Holland zurück. Erst Multatuli hat in der Neuzeit in seinem „Max Havelaar“ dies Problem berührt.

Die chinesische Kultur hat auf die niederländische eine sehr sichtbare Einwirkung gehabt, nicht nur auf keramischem Gebiete, sondern

1) Heinrich von Treitschke: Die Republik der Vereinigten Niederlande, S. 539.

auch auf das gesellschaftliche Leben. Man braucht sich nur die alten Patrizierlandhäuser an der Vecht zwischen Utrecht und Amsterdam anzusehen, die „Theekoepeltjes“ u. s. w.

Bezeichnend ist es, dass das junge Deutschland des 18. Jahrhunderts für diese holländische Welt den Ausdruck „chinesisch“ verwendet, so bei Thümmel und Grabner.¹⁾

Die Regenten waren die Inhaber der ganzen politischen Macht, aller Würden und Ämter, die ihnen durch das System der „contracten van correspondentiën“, Konventionen einer miteinander durch Heirat aufs engste verschwägerten Patrizier-Magistratenclique, gesichert wurden. Die Ämter nur untereinander der Reihe nach gegenseitig zu besetzen war im 17. Jahrhundert schon längst gang und gäbe, bevor es in 18. Jahrhundert urkundlich und kontraktlich geregelt wurde.

Der Regent hatte seine eigene höhere Kultur: die Renaissance-dichtung. Seine Liebesgefühle liess er sich in Sonette mit dem ganzen Apparat der antiken Mythologie anfertigen. Zu jeder Hochzeit lieferte ein Schwarm von Brotpoeten ein langes Gedicht, worin Hymen, Venus, Cupido, Amor, die Musen herhalten mussten, die Handbücher der Mythologie geplündert wurden, kurzum jener ganze Apparat in Bewegung gesetzt wurde, der zu der „höheren Kultur“ gehörte. Auch in Joost van den Vondels Gedichten findet man viele solcher „Gelegenheitsgedichten“ (wie der Niederländer sagt), womit er etwas zu verdienen hoffte, oder die bei ihm bestellt worden waren.

Zwei Jahrhunderte lang bietet die städtische Kultur dies verlogene Bild, bis die französische Revolution den morschen Bau zusammenbrechen liess.

Diese gesellschaftliche Lüge, die Konvention, rächte sich schwer an jenen Kreisen selbst: sie tötete jedes natürliche Gefühl, jede natürliche Empfindung in dieser Sphäre, ja nicht nur in ihrer eigenen, sondern soweit ihr Einfluss überhaupt reichte. Und ihr Einfluss reichte weit, er reichte über das ganze Land.

Dass das platte Land in keinem Verhältnis zum städtischen Elemente stand, haben wir schon vorher gesehen. Ein französischer Essayist des 18. Jahrhunderts²⁾ behauptet, in Holland gehe man

1) E. F. Kossmann: Holland und Deutschland. 1901. S. 32.

2) François Michel Janiçon: Etat Présent de la République des Provinces-Unies et des Pays qui en dependent. Seconde Edition. la Haye, 1739.

von einer Stadt zur anderen spazieren: das „Land“ sei nur eine Abwechslung von Landgütern mit Alleen und Kanälen zwischen den Städten.

Befand sich das Land schon an und für sich ökonomisch in gewisser Abhängigkeit von der Stadt, so wurde diese durch die Uebersiedlung des „Mijnheers“ dahin, wo der Landmann bisher wenigstens noch sich selbst gelebt hatte, verstärkt.

Die für Holland so charakteristischen „buitenplaatsen“ übertrugen die soziale und kulturelle Trennung aufs Land und zerstörten auch dort die innerliche Einheit. Denn zwischen den holländischen „buitenplaatsen“ und den alten ostniederländischen Landsitzen des Adels zieht sich eine tiefe kulturelle Kluft hin: der Unterschied der Bodenständigkeit. Nichts trifft den Landmann empfindlicher, als wenn man sich über ihn und seine Kultur lustig macht und beides ironisch behandelt. Wie schon gesagt wurde: diesem Umstand verdanken wir die ungeheuere Schwierigkeit beim Sammeln der noch erhaltenen Volkslieder. Die Leute sind scheu und argwöhnisch geworden. Manchem ist das Lied im Herzen erfroren; er versuchte städtisch, vornehm, gebildet zu werden — und die Entartung griff um sich.

Die Patrizier haben weidlich gegen die Volkskunst gesündigt und den grössten Schaden angerichtet. Wenn man liest, was der „Ritter“-Poetaster Huygens von seinem Landgut über „den“ Bauer und seine Kunst schreibt, wenn man sich die stereotype Karikierung des Bauern, seines Liebeslebens (*Boerenvryage*, —*s a m e n s p r a a k*), die in *jedem* städtischen Liederbuch auftreten, ansieht, dann braucht man sich nicht zu wundern, dass die so empfindliche Blume der Volkskunst vor der rohen kalten Berührung dieser Welt dahinwelkte und verschwand.

Abgesehen davon bot die Weidewirtschaft und der Grasbauer in Holland der Volkskunst wenig Anhalt. Erhalten wir Nachricht aus jener Zeit von der Existenz des Volksliedes, so ist es aus dem Gooiland, die waldige Haidegegend an der Zuiderzee, wo der Ackerbau wieder mehr hervortritt, oder aus der friesischen Dünenbevölkerung an der Nordseeküste. Denn der einsilbigen isolierten Natur des Grasbauern ¹⁾ hatte sich der Calvinismus besonders bemächtigt.

¹⁾ Vgl. z. B. die Grasbauern Kampens an der Yselmündung in Overijssel, die vorwiegend calvinistisch sind, während auf der Veluwe, in Salland und Twente, der Katholizismus und der nicht calvinistische Protestantismus vorherrscht.

Weit schwereren Kampf hatte der Calvinismus in den östlichen, sächsisch-friesischen Teilen des Landes zu bestehen, wo eine stärkere Volkskultur lebte, die nicht nur an einer örtlichen agrarischen Dorfbevölkerung Rückhalt fand, sondern über die politische Machtosphäre des Calvinismus hinaus ihre Wurzeln weit ins deutsche Land hinein trieb und neue Kräfte bekommen konnte.

Es standen also zwei mächtige Feinde der Volkskunst sich gegenüber: die Patrizier, die jene soziale Kluft im Volke hervorriefen und das Volk sittlich zu jener stumpfen, untätigen, unempfindlichen Masse, ohne Selbstgefühl, ohne Interesse, erniedrigten, wie es uns am Ausgange des 18. Jahrhunderts vorgeführt wird, und — der Calvinismus, dessen ethisches Ziel es war, die sinnliche Volkskunst zu vertilgen.

Dem Todeskampf des Volksliedes soll unsere weitere Betrachtung gewidmet sein.

Wie war die Lage der Volksdichtung am Anfange des 17. Jahrhunderts?

Auf diese Frage gibt uns der Inhalt des „Dubbelt verbeterd Amsterdamse Liedboeck“ (Het Oud-Amsterdams Liedt-Boeck), das nach dem Jahre 1639 als Neudruck des gleichnamigen Liederbuches von 1591 erschien, Antwort. ¹⁾

¹⁾ Scheurleer erwähnt die Ausgabe in seinen „Bijdragen tot een Repertorium der Nederlandsche Muziekliteratuur“ (1902—) nicht. Dass der Druck erst nach d. J. 1639 zu datieren ist, geht aus einem Matrosenlied „Hoort toe Matroosen al te saem“ hervor, das sich in dem zweiten Teile „Het Nieu Amsterdams-Liedt-Boeck“ befindet (S. 19 ff.). Die letzte Strophe heisst:

Doe men dit nieu liedt eerst mael vant,
 Voeren wy over zee,
 Van Oost-Indien na 't vaderlant
 Naer Middelburgh, de stee,
 Met 'tschip „Prins Hendrik“ ree,
 In 'tjaer van dertigh negen
 En sestien hondert mee,
 Den thienden Maert geschreven.

Wie Erk und Böhme zu der Annahme kommen, das Liederbuch sei um 1680 neugedruckt (D. Liederhort I, S. LVIII), ist mir vollkommen rätselhaft. Das Buch und sein Inhalt ist ein Ausklang des 16. Jahrhunderts, eine solche Sammlung ist am Ende des 17. Jahrh. nie mehr erschienen. Typographisch gehört sie auch in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, obgleich man sich darauf nie ganz verlassen kann. Die Drucker der Liederbücher im 18. Jahrhundert verwendeten oft Holzschnittvignetten, die entschieden aus dem 16. Jahrhundert herrühren.

Wir finden hierin noch eine Fülle alter schöner Volkslieder, so zum Beispiel Seite 6: Ick wil te land uyt-rijden (Van den ouden Hillebrandt); S. 10: Graef Floris ende Geeraert van Velsen; S. 26: Van mijn Heer van Valckensteyn; S. 34. Een oudt Liedeken:

Ick stont op hoogher bergen,
Ick sagh het zee-waert in —

S. 44. Van Hansselijn:

Hanselijn over der heyde reed,
Hoe haestigh werd hy ghevanghen.

S. 75. Klaegh-Liedt:

Het daget uyt den Oosten —

S. 71. Van 't loose Visschertjen:

Des winters als het regent,
Dan zijn de paedtjes diep, ja diep.

S. 81. Van Moy Elsje: „Och Elsje, seyde hy, Elsje,” worin jene schöne Strophe vorkommt:

9. Dat meysje keerde haer omme,
En sy liet over haer gaen
Over haer sneewitte wangen
Soo menigen droeven traen.

10. De traentjes, die sy weenden,
Die deden den ruyter soo wee:
Zy vielen hem op sijn hartje
Veel kouder dan de snee.

S. 102. Een oudt Liedeken:

Int soetste van den Meye
Al daer ick quam ghegaen.

Kurz, eine Sammlung vieler alter Volkslieder, von denen ich nur

einige der schönsten erwähnt habe. Während der dichterische Wert dieser Sammlung sehr hoch steht, und abgesehen von einigen gemeineren Landsknecht- und Reuterliedern und einigen minderwertigen Rederijkerliedern der Inhalt auch gediegener Art ist, weist „het Nieu-Amsterdams Liedt-Boeck“, das dem ersten Liederbuche als zweiter Teil beigefügt ist, schon die zersetzenden Einflüsse der städtischen Patrizierkultur auf. Die arkadische Dichtung tritt uns darin in ihrer wahren Gestalt entgegen und gestattet uns schon gleich, einen Blick in das Innenleben dieser Höhenkultur, der Patrizierkreise, zu werfen. Was wir da sehen, ist die schlimmste Art sittlicher Dekadenz und Entartung, die sich in jenen Kreisen kategorisch als Entbindungselement einzustellen pflegt — wie wir noch eingehender erörtern werden.

Ein solches Beispiel der schlimmsten Perversität ist das Lied (S. 53) „Stem: Schoone Herderinne“ etc.

Coridon ontsteeken
Met een heete koorts —

daraus Strophe 5:

Hy stack 't aerdigh fluytjen
By mijn borsjens in.
„Wech, wech“, seyd ick, „guytjen,
„Wat beduyt de min?
„Wilj' op 't fluytje speelen,
„Speelt soo dat behoort!
„'t Sal my niet verveelen:
„'t Is genoegh geboort!“

6. Hij heeft weer begonnen
Leggend' in mijn schoot...

Man hat sich in Bezug auf das sexuelle Leben und sein Verhältnis zur Öffentlichkeit an die Auffassung gewöhnt, dass man zu jener Zeit „anders wie wir darüber dachte.“ Damit wird liebevoll der Schleier gebreitet über den Ton, worin Anna Roemers ihren jungfräulichen Stand erörtert, Hooft die Schönheit seiner ersten Gattin detailliert, und Vondel zwei lieben Amsterdamer Mädchen

mit einem peinlichen „Kuyscheys-kamp“¹⁾ nachstellt²⁾, und die Anbetung des goldenen Kalbes der Renaissancedichtung wird ohne weitere lästige Störung andachtsvoll fortgesetzt.

Ich stimme dieser Ansicht bei: zu jener Zeit dachte „man“ anders über das sexuelle Leben in der Öffentlichkeit, und es gibt auch jetzt noch manchen „man“, der genau so darüber denkt. Die Selbstverständlichkeit des geschlechtlichen Verkehrs existiert besonders auf dem Lande noch. Das „Probeheiraten“ in der süddeutschen Bergbevölkerung, wo der Bursch so lang mit einem Mädcl „verkehrt“, bis die Hoffnung auf eine gesegnete Ehe sich zeigt, ist jetzt noch nicht verschwunden, ebenso wenig wie die gesunde Auffassung vom Sexuellen im allgemeinen und ihre natürliche Art, darüber zu sprechen. Es gilt für die ländliche Bevölkerung und ihre Anschauung, die im Einklange mit den natürlichen Gesetzen steht, genau dasselbe, was Taine von dem Nacktmodell in der griechischen Kultur sagt: „Ils (die Griechen) ne sont pas étonnés de le voir nu. La pudeur n'est point encore devenue pruderie“ und weiter ausführt: die „Seele“ tronte bei ihnen noch nicht in einer himmlischen Höhe, das Nackte machte sie nicht erröten, und sie suchten es auch nicht zu verhüllen. Der Anblick rief bei ihnen weder Schamhaftigkeit noch ein Lächeln hervor. Die Ausdrücke, womit sie die Scham nennen, sind weder schmutzig (sales) noch herausfordernd und aufreizend (provoquants) oder wissenschaftlich. Homer nennt sie in demselben Ton wie die anderen Teile des Körpers. Das Nackte ist kein Gegenstand einer heimlichen Literaturgattung, vor der die strenggesitteten Leute ihr Antlitz bedecken und die „keuschen Seelen“ ihre Nase zuhalten.

Alle grossen Naturmächte sind in Griechenland heilig, und der Mensch ist noch nicht gespalten in Tier und Geist.³⁾

Den grossen Zwiespalt im Menschen brachte die christlich-

1) „Minneplicht ende Kuyscheitskamp, alsmede verscheyden aardighe en geestige nieuwe Liedekens en Sonnetten. T'Amsterdam. By Jacob Aertz. Calon. A°. 1626.“ Der Titel des 2en Teiles heisst: „Stryd of Kamp tusschen Kuyscheyd en Geylheid, geheyligt aen de eerwaerdige en aerdige Jonckvrouwen, Catherina ende Dianira Baeck (mit Widmungsgedicht) uw verplichte J. v. Vondelen“.

2) Wie der geistreiche Busken Huet es nennt. Vgl. Het Land van Rembrand. 1901. Bd. II, 3. S. 11.

3) Taine: Philosophie de l'art IV. La sculpture en Grèce. S. 190 ff.

asketische Idee, das Resultat des Niederganges jener selben griechischen Ethik. Die christlich-asketische Idee hat in dieser Hinsicht sehr, sehr viel Unheil gestiftet und die Entartung des sexuellen Lebens, die krampfhaft Unnatürlichkeit ist auf sie zurückzuführen; besonders das Dogma der „unbefleckten Empfängnis“ mag in dieser Hinsicht wohl als eine Quelle der „Unsittlichkeit“ gelten.

Die Patrizierwelt Amsterdams war aber ganz anders beschaffen wie jene griechische Welt und die ländliche Bevölkerung. Indem sie sich von den natürlichen Banden zwischen sich und dem Volke losmachten und sich eine spekulative Kultur zulegten, zerstörten sie die organische Einheitlichkeit ihres eigenen Wesens und fielen vorbehaltlos den Folgen ihrer Isolierung anheim. Gerade bei ihnen, wo das ganze Gefühl und Triebleben zu einer äusserlichen künstlichen Form, einer Konvention wurde, musste sich ein unnatürlicher Auswuchs des Gefühles bilden, musste die Entartung folgen.

Und sie kam auch: die Perversität.

Organisch entwickelte sie sich einerseits in der Patrizierwelt selbst auf dem obengenannten Weg, unorganisch, indem sie als eine „höhere Kulturform“ als internationale ¹⁾ Mode aus der romanischen Renaissancekultur übernommen wurde. Die Damen der Patrizierkreise betrachteten die Ausschweifungen als Form der „besseren Gesellschaft“. Belehrend ist in dieser Hinsicht das Tagebuch von Constantyn Huygens jr., dem Sohn des „Dichters“, der den Prinzen Wilhelm III. auf seiner Durchreise nach Venlo im Jahre 1673 am Tische beim Rheingrafen ohne weiteres erzählen lässt, dass sein Bevollmächtigter Dyckveld mittels der Patrizierdamen Borneval, Schadé und Hamel, die ihn alle drei in ihrem Bett empfingen, in Utrecht nach Belieben hätte schalten und walten können. ²⁾ Derartige Geschichten berichtet aus eigener Erfahrung

1) Vgl. z. B. für diese Erscheinung in Deutschland:

Max Freiherr von Waldau: Die galante und die deutsche Renaissance-Lyrik. Strassburg. Berlin 1885 und 1888.

Jos. Ettlinger: Hofman von Hofmanswaldau. Halle 1891.

2) Dyckveld sollte Änderungen im Magistrat vornehmen.

Constantin Huygens jr., 22 October 1673: Je disnay avec son Altesse, qui conta à table au Rhingrave, que Dyckvelt à Utrecht auoit gouverné toute la Province par le moyen de trois femmes qu'il baisoit: à scavoir Mesdames de Borneval, Schadé et Hamel, Busken Huet II³, S. 6. Vgl. auch die Ausführungen von Janten Brink: „Bredero's aanstootelijkhed, de Kiescheid der Zeventiende eeuw, Het „lagere comische“ van Bredero's blijspel“ u. s. w. in seinem Aufsatz „Gerbrand Adriaensz. Bredero“. Litterarische Schetsen en Kritieken. XIX. 1888. S. 13 ff.

ein aristokratischer Engländer. Die Schilderung des Interieurs des Hauses, der Menschen, die ganze Charakteristik in diesem Büchlein ist vorzüglich. ¹⁾

Bei den Ausländern finden wir denn auch oft die Bemerkung, dass unsere Frauen und Töchter aus dem Bürgerstand sich von ihren vornehmeren Schwestern vorteilhaft unterscheiden. ²⁾

Ich erachte es als meine sittliche Pflicht, das Interieur dieser Gesellschaft, die Stütze der Renaissance-dichtung, rücksichtslos dem Leser zugänglich zu machen, weil nur dadurch der legendären Ausschmückung und Verherrlichung jener Kulturepoche endlich Einhalt getan werden kann.

Sehr zuverlässige Quellen sind hier jene „Lied boekskens“, die wir schon in der Reformationszeit erwähnt fanden, und die ihres niedlichen kleinen Formates wegen besonders die belletristische Literatur der höheren Damenwelt bildeten. Ein solches Liederbüchlein ist die „Nieuwe Hofsche Rommelzoo“ (Amsteldam, 1655). Die Sammlung war eine Kirmesgabe. Mitarbeiter waren Hooft ³⁾ und Vondel, weiter Dekker, Lemmeis, Asselijn und andere. Die Sammlung wird mit einem „Rondeel“ eröffnet und zeigt auch weiter sehr starke Rhetorikerspuren. Dann folgt das bekannte Gedicht von Hooft „Rozemond die lag en sliep“ als „Knip-Zang.“ Der Inhalt ist: Pan, der sich leise herbei geschlichen hatte, wollte auf Rozemonds entblösten Brüstchen knipsen. Eine Maulbeere fällt vom Baum, grade auf jene Stelle. Erschrocken ruft Pan:

„Ach, ach, ach! De speen is of!“ (ist davon)

Ueber dies Thema folgen 39 variirende Strophen in demselben Versmass, immer über die Geschichte mit dem Knipsen. Abgesehen von Vondel und Anderen beteiligen sich auch mehrere Damen daran, wie (Catherina Verwees, Catherina Questiers, Maria Massa, Goudina van Weert. ⁴⁾ Nach dieser er-

¹⁾ Ich konnte nur der deutschen Uebersetzung habhaft werden: Charakteristik der Niederländer, oder philosophisches Gemälde ihres Geistes, ihrer Sitten, Regierungsformen und Politik. Aus dem Englischen. Gotha 1790.

²⁾ Histoire amoureuse et badine du Congres d'Utrecht bei Busken Huet, II³, S. 7.

³⁾ Der indessen (1647) schon verschiedene Hooft wird darin vergöttert: „Hooft, ó Hooft van alle hoofden... zelfs de Goden deizen voor uw groot vernuft“ (J. v. Vondel).

⁴⁾ Die ganze Geschichte ist so unglaublich fade, so maniriert und dumm, dass man sich nur wundern kann, dass Scheltema sie alle in seinen „Nederlandsche Liederen

hebenden Einleitung findet man ein ganz gemeines Lied von dem Hurentreiben in Den Haag, dass sich auch schon in „Het nieu Amsterdams Liedt-Boeck“ (S. 67) befindet.

(S. 41) Ey, wat hoort men viere grillen
Onder 't Courtizane rot.

Ein Hurenlied ist gleichfalls:

(S. 61) Onlangs kreeg Marri-Mots de klop
Van vuile klaartjes Hoeren-dop.

Ein ganz schmutziges Bordelllied ist:

(S. 69). Krullige Krol teeg lest uit krollen
By zijn lieve Kittebeurs.

Weiter findet sich darin ein Hochzeitslied („Bruilofts-Dicht“); wie in anderen, gleichartigen Liederbüchlein jener besseren Welt wird der Koitus allegorisch mit Militärtiteln umschrieben ¹⁾ und dem Bräutigam weiter der Rat erteilt:

(S. 124) In 't voelen van haar bontje, zo maakt het niet te luit:
Maar ey lieve, schiet de bruid met twee ballen op haar kuit!

Dann erhält die Braut die Anweisung:

(S. 129) Nu bruidtje, gaat te bed, het is nu alles klaar:
En steekt hy 't in jou buik, zoo wordt ghy 't wel gewaar.
Werpt hem ook dadelijk gevangen in jou bontje,
En houdt hem daar zoo lang, totdat hy in jou rontje
Een verschen zoopje maakt, schoon waar dat hy 't ook haalt,
En laat hem daar niet uit voor 't sluitgeldt is betaalt.

(By my Alias Plakkarias 1654).

Den Beweis, dass dies klebrige Wohlbehagen, in sexuellen Situa-

uit vroegeren tijd“ S. 92—105 abgedruckt und viel wertvollere Lieder dafür unbeachtet gelassen hat. Es ist nur wiederum ein Zeichen, wie vollständig kritiklos die konventionelle Verehrung für jene Zeit ist. Die Namen Hooft und Vondel genügen, diesen Schund als hohe Kunst anerkennen zu lassen.

1) Ein derartiges „Bruilofts-gedicht, beschreven door namen van officiers“, befindet sich auch in „d'Amsterdamse Kordewagen“ (Amsterdam, 1662). Die betreffende Stelle (S. 7—9) heisst: „Capiteyn de Lange“ der „den Heer van Buycksloot“ (Bauchgraben) „een harde steeck gebracht hadde, nochtans niet doodlijk.“

tionen herumzuwühlen, keine Naivität, sondern ausgesprochene Perversität ist, bringt eine „Plauderei, gehalten am zweiten Tag nach der Hochzeit van I. v. B. und K. G. in Amsterdam.“ (S. 169).

(’t Praatje voor de vaak, geschaft op den tweeden dag. I. v. B. en K. G. Bruilofts-dag in Amsterdam).

Das Gedicht ist an die „Speelnoodts“, die Gespielen der Braut, gerichtet. Die Braut erzählt, wie sie nachts im Bett erst nicht „wollte“, bis der Bräutigam eine List anwandte (S. 172):

Dat ik hem niet kon weeren;
 — — — —
 Dus benart, zo viel ik vlak:
 Binnen raakt hy met gemak, — —
 — — — —
 Maar de rest sal ik wel swijgen.

Diese Formel: „den Rest werde ich aber verschweigen“, ist das Zeichen der Perversität, der grossen sittlichen Dekadenz der Patrizierwelt. Derjenige, der „naiv“ denkt und fühlt, würde das nie sagen. Überhaupt würde er sich nie zu solchen detaillierten Beschreibungen, zu solchen feuchtklebrigen Wühlereien in wollüstigen Stimmungen veranlasst fühlen. Die Volkslieder auf dem Lande, welche erzählen, wie Einer bei seinem Mädcl lag, erwähnen diese Tatsache, auch vielleicht die blanke Brust der Geliebten, ihre schneeweissen Arme, die schöne Lust, die beide empfanden, — aber mehr nicht. Sie schildern, wie Einer ans Fenster, an die Türe klopft, von dem Mädchen im weissen Hemdchen eingelassen wird und bei ihr in ihren Armen auf ihrem Bettchen ruht, wie sie sich beide ihrer Jugend und Liebe erfreuen und schliessen mit einem übermütigen Jauchzer, der Geliebten gewidmet.

Ein Bildchen lass’ ich malen mir,
 Auf meinem Herzen trag’ ichs hier:
 Darauf sollst du gemalet sein,
 Dass ich niemals vergesse dein.

So schliesst das wunderschöne Volksliedchen aus dem Siebengebirge: „Nun kommt die fröhliche Nacht heran.“¹⁾

Die Sachlage wird als selbstverständlich empfunden. Solche Lieder,

¹⁾ Max Friedlaender: Hundert Volkslieder (Ed. Peters, N^o. 2257), N^o. 54.

die von einem „Abendgang“ erzählen, sind auf dem Land noch sehr beliebt und gehören zu den schönsten Liedern, weil die Schönheit von Leib und Liebe, die absolute Natur, ihnen innewohnt.

Der Ton ist so ein ganz, ganz anderer!

Jene Braut schliesst nun ihre Erzählung noch mit einer widerlichen Strophe, die spassig wirken soll (S. 173):

d'Eene vreugt was nauw gedaan,
Of 't gink weër van meta aan:
Hymen om dees strijd en liste
Lachte, dat hy hem bepiste,
Juno barste schier van lach,
Doe zy my verwonnen zach.

Das „opgeilen,“ hitzig und wollüstig machen der „Speelnoodts“ ist eine hervortretende Erscheinung jener Renaissance-literatur der Patrizier.

So heisst ein ähnliches Lied vom zweiten Hochzeitstag, „Letter-Banket, gegrabbelt op den tweeden dag van H. G. ende A. S. Bruilofts-Feest“ (S. 179):

(S. 184) Voort naar bed toe, met je twee!
Gut, speelnoodtjes, mochtje mee,
Dat je eens mocht zien de pret,
Die ze hebben op het bedt.
'k Weet, je riep wel overluidt:
„Och, die meê eens was de bruidt!“

In dem schon erwähnten „d'Amsterdamze Kordewagen“ (Amsterdam 1662), „opgedragen aen de zoete Amsterdamze Juffertjes, Zangh-minnende Nymphjes... om de lanckheydt des tijdts, als de fantasieckheyte des breyns te verdrijven,“ befindet sich ein gleichartiger Spass, ein „Koddigh Graftschrift“ (S. 113) „op Griet Luls.“ Der witzige Dichter H. de Bruyn sagt: „sie sturf van rouw“ wegen ihres Mannes Kloos:

Syn lepel was te kleyn
Tot haer spitskante peperdoos.“

Eine zweite Amsterdamer Kirmesgabe sind „Apolloos Minne-Sangen“ (Amsterdam, 1663), dessen Verleger, Joh. van den Bergh,

gleichfalls den „Kordewagen“ herausgab. Die Sammlung wird wieder mit acht „Rondeelen“ eröffnet: „Aen de Liefhebbers van de Amsteldamse Kermis“ (S. 1—9).

Dann folgt ein Gedicht, den Damen gewidmet (S. 10): „Op 't Beeldt van een pissende Cupido aan de Juffers“:

Piskousjes, 'k bid u, kijk dit Pissertjen eens aan:
 Is 't nu een kraantje — wacht tot dat het wordt een kraan!
 En schoon hy noch niet dik, noch groot, noch scharp van punt is,
 Gy ziet aan 't stotertje, 1) hoe 't daaldertje gemunt is.

H. BRUNO.

Weiter befindet sich darin ein „Bruylofzang“ von dem Lustspiieldichter M. Fockens. Er hat den Zweck, die „Speelnootjes“ hitzig zu machen. Während der „Dichter“ in den „Kordewagen“, worin er (S. 42) gleichfalls vertreten ist, seinen Namen voll unterschrieben hatte, nennt er sich hier nur „N. N.“

Der Verfasser fordert das Brautpaar auf, nun ins Bett zu gehen (S. 13):

Gaat dan na 't geurig leedekant,
 Gelieven, daar gy zult met zooveel kusjes
 U lieve lusjes
 Nu volbrengen: want
 Daar is de sprey van zuyker en zukaade,
 Daar vreugt met vreugt zich zullen overlaaden.

— — — —
 Ey, siet de bruit! Hoe lonkt se nu haer brui gom toe!
 Speelnootjes, segt! Hoe is haar hertje nu te moe?

Denselben Zweck beabsichtigt ein Lied: „Aen de Speelnootjes“:

(S. 114) Soet meysjes, doet het wencken
 Van de bruyt geen soet bedencken?

— — — —
 Soete snaeckjes, schoone roosen,
 Let op smaeckjes van haer koosen,

1) eine kleine Münze (c. 12½ cent).

Let op lusjes in den sin,
 Let op kusjes van de min.
 O, hoe godtlick is dat strijen,
 O, hoe weeldrigh is de bandt
 Van een welgeboore 1) brandt!
 Sacht, poesle, suyvre zieltjes...

— — — —
 Gun, het geen ick swijgh, maer sacht,
 Gun uw liefje d'eerste nacht:
 't Eerste nacht ja sal u leeren
 Vrysters afkeer af te keeren.

Gleichfalls das Hochzeichtslied „Aan een bruydegom” (S. 144):

Soo je daeghs eens overslaet,
 't En mach geen quaet:
 Doet het op een anderen dagh! Wie kan 't altijd passen
 Zijn glas soo ras te lassen!

— — — —
 Speelnoodts, alsje 't bruytje siet,
 Soo vraeght haer niet,
 Of sy 't wel verdragen kan. Sy sal spijlich spreken:
 „Hy kan my niet doodt steken!” 2)

Ja sogar in den „Verscheyden Bruyloft Dichten” (Leiden 1611), einer im grossen ganzen frömmelnden Liedersammlung, worin zwar Cupido, Venus und allerhand mythologischer Kram nicht fehlt, aber doch der schlüpfrige Ton sich sonst nicht stark bemerkbar macht, heisst es im dem Lied: „Urania, op de Wijse: Vluchtige Nymphen” (fol. 83):

Bruydegom coelt nu uwen brandt.
 Met u liefken in de want.
 Wilt u warmen
 In haer armen:
 T'ander, t'welck niet dient gheseyt,
 Wilt oock bruycken met bescheyt.

1) sic!

2) Weiter enthält die Sammlung echte städtische Perversitäten. So z. B. das Lied (S. 53) „Een Joffers-Vrijage”. Eine Dame, die ihren Arzt konsultiert wegen ihrer Krankheit „scheurbuik”.

Die französischen Melodien sind in dem Buche sehr stark vertreten.

Eine andere Amsterdamer Sammlung „Den Koddigen Opdisser“ (Amsterdam 1678), die ihrem Titel nach „uyt het breyn van verscheyden sinrijcke poëten“ entstanden ist und „Rondeelen, knip-veersjes, vryagien, hardersgesangen“ u. s. w. enthalten soll, bringt (S. 18) ein „Bruylofs-Lied“, „Voys: La Moutarde Reformé of Gereformeerde mostaart.“ Darin wird die Gespielin aufgefordert, ihre Freundin zu befragen, ob sie nicht auch einmal kosten möchte aus dem „Fläschchen ohne Stopfen“.

Vraagh eens, Speelnood, uw Gespeel,
Of sy oock begeert een proefje:
'k Heb by my daarvan een deel
In een vlesje sonder schroefje;

S. 19 — — — —

Holla! best ist dat ik swygh! — —

Nach diesem „Schweigen“ folgen noch eine Reihe geiler Anspielungen. Es ist wieder die bezeichnende Wendung, die uns den wahren Inhalt jener „Naivität“ enthüllt. Weiter eine gemeine Anspielung, die ein Witz sein soll, „Op een geestige Bruydt“ (S. 47):

Ons Claartje had de naam om haar vernaamde geest,
Die boven het begrip van maagden scheen verheven. —

Man behauptete immer „dat daer een man in stack“. Aber wer Klärchen jetzt mal sehen könnte, — —

Ick wedd', dat hy bevind, die Claartje nu verrast,
Dat daar een man in stack, in steekt, of in sal steken.
Gemaakt s'ochtens na den eersten nacht.

Der erste Teil dieser Sammlung enthält weiter sehr gemeine Lieder: (S. 34) „Kneghjes vernest'lingh, meisjes onheyl“ und (S. 152)

Een kuis Queseltjen
Van 't kosters weseltjen
Wierd bekropen in haer veseltjen. u. s. w.

Ein Witz in der Form einer amtlichen Bekanntmachung eines verlorenen Gegenstandes soll auch sein:

„Amsterdam, den 7 May. Alhier is verlooren een lange naalt, zijnde het hooft met root ameliereisel, voor aan een oog, achter aan

twee parrel-knoopen, gestooten in een beursje. Die het selve gevonden heeft, die brengt se op de Watersluys" . . . u. s. w.

Und mehr von diesen schmutzigen Gemeinheiten.

In der Form eines „Lever-Rym" soll als Witz während der Hochzeitsfeste, am Polterabend etc., das nachfolgende Gedicht dienen (S. 43):

Dit Levertjen is van geen vinck, maar van een hoen:
 Juffers
 Speelnootjes } ich wed met jou om een soen,
 Dat je niet raden kond, suyver en net,
 Wat dat de bruygom de bruyd te nacht geleverd het.

W. S.

Das sagt keine naive Naturseele!

In den „Voor-Reden" des zweiten Teiles dieser Sammlung sagt der Amsterdamer Verleger (Claes ten Hoorn), dass er auf die fortgesetzten Bitten verschiedener Liebhaber hin sich entschlossen habe, diesen zweiten Teil zu veröffentlichen.

Er enthält unter anderem ein Hochzeitslied „Gemeene Vreughd", das „aan de Maagden" gewidmet ist (S. 25).

Ekelhaft ist der Vergleich des Fettmästens im Bett, das die „Speelnoods" verlocken soll (S. 26):

Want twee zoete-liefjes in 't warreme bed
 Die meste ten leste malkander heel vet:
 — — — —
 Des, Maegden, zoo u die vreugde behaegt,
 Uw bloosjes en roofjes door 't zoenen vry waegt:
 Dijn speelnood gaet voor.

Weiter befindet sich darin noch ein Gedicht von dem schon längst gestorbenen Amsterdamer Renaissance-dichter Roemer-Vischer, dem Vater der talentvollen Mamsels Anna und Maria Tesselschade.

Des nachts omtrent de middernacht
 De bruydegom aen de bruyt begeert
 't Spel der minnen — — —

Sie „will" nicht. Er schlägt vor, dass er ihr den Finger in den

Mund stecken soll. Wenn er ihr weh tut, soll sie nur beißen. Sie beißt aber nicht.

Ihren klassischen Ausdruck fand jene Welt in dem frommen Jacob Cats.

Ihm fehlt die Ehrlichkeit, womit die anderen Dichter von ihrer inneren Faulheit und Korruption zeugen.

Cats ist ein Typus jenes Menschenschlages, der in zweiter Generation aus der calvinistischen Berufsethik hervorging, bei dem man den utilitarischen Sinn, das pharisäisch-gute Gewissen, das Bewusstsein, in Gottes voller Gnade zu stehen und „mit dem Herrn zu handeln“ (handelen met den Heere) ausgeprägt findet. In ihm verkörpert sich die Figur des „Batavus Droogstoppel“, den Multatuli in seinem „Max Havelaar“ mit vollendeter Meisterschaft gezeichnet hat, jenes calvinistischen „Money-makers“.

Die Ethik der beiden stimmt genau überein. Droogstoppel erklärt, die Bühne sei unsittlich: sie verbreite Lügen und Unwahrheiten, z. B: In einem Stück geht ein reiches Handelshaus durch Schicksalschläge bankrott. In dem Augenblick, da die Tochter des Kaufherrn, in ihrer Armut den Beleidigungen von allerhand schlechtem Volk ausgesetzt, ihrem Leben ein Ende zu machen sich entschliesst, kommt der frühere erste Kanzlist ihres Vaters, jetzt steinreich geworden, irgendwoher zurück und heiratet sie.

„Man heiratet keine Tochter aus einem bankrotten Haus,“ sagt Droogstoppel, „und die Bühne, die solche Stücke aufführt, ist unsittlich.“ Dies ist auch die Moral des Biedermannes Cats.

Er liebte auch einmal ein Mädchen „schoon en uyttermaten soet.“ Es entstand eine geheime Verlobung daraus. Da erfuhr er, dass ihr Vater „bancqueroet gespeelt“ hatte. Er liebte sie zwar innig —

„Maer siet, het ongeluck haer vader overkomen
Heeft van my 't eenemael haer liefde weggenomen:
Soo dat ick naderhant, hoewel niet sonder strijt,
Socht van de minnebrandt en haer te zijn bevrijdt.“

Diese Ethik finden wir in einem Gedicht von Cats wieder, in einem Liederbuch „De nieuwe Haagsche Nachtegaal (Amsterdam. 1659). Das Thema ist: Eine unverheiratete Mutter an den Freund ihrer Liebe und des letzteren Antwort.

„Een onechte Moeder aan haar Mingenoot“ (der sie verlassen hat). Dieser frühere Geliebte erklärt ihr auf ihre Klagen wegen

seiner Untreue und Wortbrüchigkeit in seinem „Antwoordt op het vorige“:

(S. 93): „Waart gy voor een nacht mijn wijf?
„Dat en acht ik niet met allen,
„Dat en is maar tijdverdrijf.“

Er fertigt sie mit der Erklärung ab:

(S. 96): „Nooit en zal my 't kindt behagen,
„Daar geen bruyloft voor en gaat!“

Diese Bedingung, eine prunkvolle bürgerliche Hochzeit (das heisst „eine gute Partie“) soll dem Kinde vorher gehen, kann das arme Mädchen, das kein Vermögen hat und von dem Liebhaber verführt wurde, allerdings nicht mehr erfüllen. Und da der Liebhaber ein frommer, prinzipienfester Mann ist, der mit dem Herrn wandelt, wendet er sich auch von ihr ab.

Cats war ein Streber übler Art, ¹⁾ — aber immer unter dem Deckmantel der Frömmigkeit.

Jaep Riaep, die peilt de Synodale Fortuin
Of hij tuyn-godt magh worden van Graveduin. ²⁾

So verhöhnt Vondel die Bestrebungen Cats' nach dem Amt des Ratpensionärs. Bekannt ist die pharisäische Schwenkung Cats' nach dem Tode Willems II. (1650), wo er in der „Groote Vergadering“ die Statthalterschaft als einen entbehrlichen Luxus darstellte.

Dieser fromme, gottergebene Mann hat nicht nur in seinem „Houwelijk“ („dat is, het gansch beleyt des Echten-Staets, afgedeelte in ses Hoofstucken, te weten, Maecht, Vrijster, Bruyt, Vrouwe, Moeder, Weduwe, behelsende mede de mannelycke tegenplichten.“ 1625), sondern in mancher anderen Schrift solcher Art sich auf dem sexuellen Gebiete etwas zu Gute getan. Er wühlt darin herum, überall Anspielungen machend, die absichtlich und

1) Vgl. die finanziellen Praxis seiner Polderunternehmungen „dit bedrijf, van Godt (ihm) toebereydt,“ wodurch er sich ein grosses Vermögen erwarb. J o n c k b l o e t. Gesch. der Nedl. Letterkunde. XVII Eeuw. II. S. 24.

2) Graveduin war das Landgut des Ratpensionärs von Holland. Hekeldichten (Pantheon Ed.) S. 42.

bewusst bei einem gewissen Punkt Halt machen und „den Rest verschweigen.“

Das klebrige Wohlbehagen des Calvinisten, der seinen Körper nicht sehen will und auch in den Armen einer Frau keine „sündige Lust“ empfinden darf, hier aber unter dem Vorwande, zu warnen und zu belehren, sich eins leisten kann, treibt wie eine glimmende Fettschicht stets oben auf dem von ihm hergestellten moralischen Labetrunk.

Cats hat in unserem Volke jene scheinheilige, pharisäische Art gezüchtet, indem er ihnen einen Weg der Selbstberechtigung in seinen Werken schuf und die Pflicht, sich auserwählt zu fühlen — trotz aller Zwischenfälle, für die man in den calvinistischen Kreisen die bekannte Wendung findet „de geest is gewillig, 't vleesch is zwak“ — in ihnen „festgemacht“ hat.

Einen höchst verderblichen Einfluss hat Cats auf die holländische Bevölkerung gehabt, nicht nur in Bezug auf die Verbreitung der pharisäischen Berufsethik, der Auserwählung, sondern hauptsächlich in weiterer moralischer Hinsicht. Er hat die innere Lüsternheit, jene verkappte Sinnlichkeit in die breiten Bürgerkreise hineingetragen und den noch vorhandenen gesunden Sinn zerstört.

Durch die Verbreitung der asketischen Idee des Calvinismus und die Entfaltung der gleichen Propaganda, wie im 16. Jahrhundert die Psalmdichter, in seiner Zeit die Synoden der calvinistischen Kirche gegen die weltliche Lust und Eitelkeit (Volkslied), vernichtete er die natürliche Empfindung und pflanzte dafür in die Herzen eine versteckte Geilheit, die weit schlimmer war als die ganze so verdammte Lust und Eitelkeit der Welt.

Ein schwerwiegendes Zeugnis bringt uns der Dichter der „Minnekunst“ ¹⁾ (die Uebertragung der „Ars amandi“ Ovids für die Amsterdamer Parvenükreise, um ihre höhere Liebe u. s. w. nach den darin vorgeschriebenen Rezepten zu gestalten), der arkadische Dichter J. van Heemskerck. In der Abteilung „Minne-Baet. Raet teghen de Liefde“ (S. 219) sagt er:

Sluyt Cats gedichten op! Syn soete sinne-beelden,
Ik weet niet wat voor soet in myne sinnen teelden:
Syn Joseph overwint, de Geest behouwt het velt,
Maer ick ly niet-te-min door Sephyra gewelt.

¹⁾ Minnekunst, Minnebaet, Minnedichten, Mengedichten, Amsterdam. Hessel Gerritsz., 1626. -- Paulus Aertz. van Ravesteyn, 1627.

Der Einfluss Cats' in Holland war sehr gross. Die calvinistischen Grasbauern kauften seine sämtlichen Werke: es war ihre tägliche Hauslektüre.

Pilati di Tassulo teilt uns darüber mit: Wenn der Bauer sein Geld angelegt (quand l'argent est placé) und die häuslichen Geschäfte besorgt hat, dann liebt er es, seine Langeweile durch Lesen zu vertreiben. Er liest sowohl die Bibel wie die Geschichte des Vaterlandes und „les poésies populaires du pensionnaire Cats". 1)

Und später in dem Brief XXIV berichtet er dementsprechend:

Sie können sich keinen Begriff machen, welch eine Unmasse Bücher es geben muss in einem Lande wie dem hiesigen, wo man sich so mit Kunst und Wissenschaft beschäftigt und soviel liest, wo man soviel Geld hat, und sogar der Bauer sich nicht scheut, hundert Gulden auszulegen, um sich die Werke des Pensionaris „Catz" und die Geschichte des Vaterlandes von Wagenaar, die allein schon f 60 kostet, zu verschaffen".

Und diese Berichte datieren von dem Ende des 18. Jahrhunderts!

Welchem Umstande dankt Cats seine grosse Beliebtheit? Die Erklärung widerlegt zugleich die Legende, dass die Renaissance-dichtung eine „niederländische" Literaturperiode, eine nationale Epoche war.

Cats war der einzige jener Kreise, der seine Motive aus dem Alltagsleben, aus der wirklichen Welt um sich her schöpfte. Er erzählt von der Küche, dem Speicher, der Landstrasse, dem Acker, dem Gemüsegarten, vom Geschäft und Gewerbe, kurzum von der ganzen Realität des eigenen Milieus. Hier fanden die Bauern ihre eigene Umgebung, eine Welt, die ihnen bekannt, die ihrige war.

Darin fühlten sie sich heimisch: das war etwas anderes, als die gebildete Dichtung der vornehmen Bürgerkreise, wo man so viele fremde Namen und Geschichten kennen sollte, von Venus, Cupido, Apollo, Jupiter, sich Amarillis, Galathee, Coridon nennen, und von seinem Schäfchen und Phoebus reden sollte u. s. w.

Keiner jener anderen mehr bekannten Renaissance-dichter kam für die breiteren Volksschichten, den kleinen Bürgersmann und die ländliche Bevölkerung in Betracht.

1) Lettres sur la Hollande. I, S. 12.

2) ibidem Tome II. Lettre XXIV. (Leyde le 1 Avril 1779). S. 257: où les paysans même ne craignent pas de dépenser une centaine de florins pour se procurer les oeuvres du pensionnaire Catz, etc.

Hooft, der galante Salondichter höfischer Sonette, der Schöpfer jener manierten arkadischen Dichtung, des „Rosemond“typus, dessen Einfluss die ganze Liebesdichtung der beiden Jahrhunderte beherrscht, was bot er dem Volke? Grade Hooft ist das klassische Beispiel des Bourgeoisgentilhomme, des Parvenüpatriziers, wenn auch in besserer Auflage.

Die Familie Hooft war eine der mächtigsten Regentenfamilien Amsterdams. Der jüngere Vetter unseres Dichters, Mr. Hendrik Hooft, ist jene interessante Erscheinung, von der der englische Gesandte Sir William Temple uns manches mitteilt.

Willem Janszoon Hooft, der Urgrossvater des Dichters, war Schiffer. Von ihm ist die Geschichte erhalten, wie er auf seinem Schiff, umgeben von sieben kleineren ihm gehörenden Fahrzeugen, die von seinen sieben Söhnen kommandiert wurden, im Jahre 1572 durch den Sund fuhr und dann vom König, der den seltsamen Fall erfahren hatte und auf das westfriesische Wassermakkabäergeschlecht neugierig geworden war, in Elsenör zu Tisch geladen wurde.¹⁾ Der Enkel Cornelis Pieterszoon Hooft ist der bekannte Bürgermeister Amsterdams, der eine gelehrte Bildung erhalten hatte und der erste Rentier der Familie war. Er war ein Vertreter der partikularistischen Interessen der Stadt und des Regententums von Gottes Gnaden. Er hat opponiert gegen die Uebertragung der monarchischen Gewalt auf den grossen Schweiger, Willem I. und war gleichfalls der Widersacher Moritz'.

Sein Sohn ist der Dichter Pieter Corneliszoon Hooft, der „Drost“ von Muiden. Er war dichterisch gewiss sehr begabt, und seine Jugendgedichte zeugen davon, dass vielleicht eine ganz andere Entwicklung möglich gewesen wäre, wenn er in einer anderen Umgebung gelebt hätte. Als Beispiel gebe ich das Lied, das er nach dem Tode einer Jugendliebe, Brechtje Spiegels (1605), schrieb. An keinem Gedicht kann man den Untergang der Volkskunst in jenen Patrizierkreisen besser demonstrieren als an diesem Lied „Sal nemmermeer gebeuren“, „Op de wijze: Och legdij hier verslagen die mij te troosten plach“; diese Strophenform ist der Vierzeiler des Volksliedes „Het daghet uyt den Oosten“, dem jene beiden Verse der „wijze“ nach auch entnommen sind.

Die drei ersten Strophen sind ergreifend schön.

1) Busken Huet: Het land van Rembrand II¹, S. 264.

„Sal nemmermeer gebeuren
 „Mij dan nae desen stondt
 „De vrientschap van u oogen,
 „De wellust van u mondt?

„De vriendtschap van u oogen,
 „De wellust van u mondt,
 „De jonste van u hartgen,
 „Dat voor mijn open stondt?

„Soo sal jck nochtans blijven
 „U eeuwich onderdaen.
 „Maer mijn verstroyde sinnen,
 „Wat sal haer anne gaen?

Die nächsten drei Strophen sind ebenfalls noch schön zu nennen :

„Mijn sinnen moghen swerven
 „De leijde lange tijt,
 „Nu sij, mijn overschoone,
 „Syn u, haer leitstar, quijt.”

De schoon borst wt tot tranen,
 Ten baten geen bedwang,
 De traentgens rolden neder
 Van d'een en d'ander wang.

De schoone traentgens deden,
 Meer dan een lachen doet:
 Al in sijn hoochste lijen
 Sy troosten sijn gemoedt.

Aber dann kommt der übliche mythologische Apparat. Frau Venus sieht ihn weinen und bedauert es, dass nicht auch die Götter jene Tränen, die solche Macht haben, weinen können. Sie wirft ihren Rosenkranz von sich, fängt die Tränen auf, die sich in Perlen verwandeln, legt sie sich als Ohrenschmuck an, beguckt sich im Spiegel und wünscht keinen Zaubergürtel noch Kränze mehr.

Der Ausgang ist eine richtige Parodie des vorhergehenden Liebesleides:

Vrouw Venus met haer starre,
Thans claerder als de maen,
Bespieden die vryagie
En sacht mirakel aen.

„En hebben teere traentges”,
„Seyd sij, „soo groote cracht,
„Waerom en is het schrejen
„Niet in der Goden macht?”

De traentgens rolden neder,
Maer de Godinne soet:
„Bey liever soud' ick schennen,”
Seij sij, „myn rosen hoet.”

En eer sij cond gedogen,
Dat ymandt die vertradt,
Ving sij de laeuwe traentgens
In een coel rosebladt.

„Wat geef jck om mijn rosen,
„Of 't maecksel van mijn crans!
„Ick sal gaen maken perlen
„Van onghemeene glans!”

De tranen werden perlen,
Soo rasch haer 't woort ontginck,
Die sij met goudt deurboorden
En aen haer ooren hinck.

Als Venus in de spiegel
Haer siet met cieraet,
Sij wenscht geen toverrieme
Noch cransen tot haer baet. 1)

Aber Hooft war ja zur weiteren Ausbildung von seinem Vater auf Reisen nach Italien geschickt worden (1598), als er erst siebzehn Jahre alt war. Jener Aufenthalt hat ihn gründlich verdorben: er wurde der Inbegriff der arkadischen Poesie in Holland.

In seinem hohen Amte als „Drost” von Muiden sammelte er auf seinem Schloss einen literarischen Kreis um sich, in dem die Pflege der Renaissance-dichtung das allgemeine Bindeglied war.

1) P. Leendertz, Wz.: De Gedichten van P. Cz. Hooft. 1871. S. 45.

Nachdem er das „Leben Heinrichs IV. von Frankreich“ verfasst hatte, versuchte er, den Adel zu erhalten und wurde von dem König auch zum Ritter von St. Michel erhoben (1618).

Er, der abgeklärte Schüler Montaignes, war weit über alle Leidenschaften, nicht nur der theologisch-politischen, sondern auch der sinnlichen, erhaben. Seine Liebeslyrik ist konventionell, glatt poliert, formvollendet, aber ohne das Feuer, das so heiss brennen soll.

Und wie der Patrizier „die Kunst fürs Volk“ betrachtete, erfahren wir aus seinen „Nederlandsche Historien“ (I, S. 36.), worin er die Rhetorica nennt: „Een stichtelyke vermaakelykheit, en zoorte van zang, die, mits d'overigheit de maat sla, van geen en geringen dienst is, omde gemoederen der meenighte te menen.“

Und weiter: „dat er slechts twee wijzen zijn om 't volck by de ooren te leiden, namelijk van preekstoel en tooneel.“

Und doch war Hooft, der aristokratische Patrizier, der einzige seiner Zeit, der das Volkslied noch verstanden und, wenn vielleicht auch nur wissenschaftlich, geschätzt hat. Nicht nur, dass er zu seinen besten (natürlichsten) Gedichten als „Stemme“ oder „Voyse“ Volkslieder verwendete, in sein Drama „Geeraert van Velsen“, nahm er sogar das alte „van Velsen“lied auf. Und grade wegen dieses „van Velsen“liedes geriet er mit dem „Ritter“ Constantijn Huygens, dem Herrn von Zuilichem, dem Haager renaissancistischen Patrizier, aneinander.

Huygens, mit dem Hooft in regem Briefwechsel stand, hatte ihm zur Beurteilung ein Manuskript „Voor de Eenparicheyt der dichten ende van de voetmaet“ geschickt (30 Nov. 1624). In dem Manuskript vertrat Huygens den Standpunkt, man sollte nach romanischem Muster nur eine gleiche Zahl gezählter Silben als Grundlage der Verskunst annehmen. Hooft opponiert dagegen: Weshalb sollen wir uns dazu zwingen, während die Alten doch auch wechselnde Versmasse (nae den aert der stoffe, bruyckende Dactylen in geswintheidt, Spondeen in bedaertheit) anwenden.

Er zitiert dann aus dem „Geeraert van Velsen“lied die Strophe:

„Diš schánd ěn schíê mý nímrméer“,
Spräck Gérrít vån Vêlsën tót sijnën lándshéer.

und fügt hinzu, dass alle Bauern die beiden Verse sehr gut auf

eine Melodie zu singen wissen: „dese twee regels weeten alle de hujslujden op eener wyse te zingen; nochtans is d'eerste van vier jamben, de tweede van een jambe, in laest al de rest amphibrachi.“ Darüber wurde nun korrespondiert, bis Huygens in seinem „Wederantwoord teghen den H^{en}. P. C. Hoofts Aenmerckingen op myn Wederlegh“ schliesslich den Vogel abschoss, indem er unumwunden seine Verachtung für die Volkskunst aussprach: Ich halte mich für zu musikalisch, um mich in meiner „singenden Aussprache“ stören zu lassen. Meinetwegen können die Bauern unter sich an dem alten Leierton „van Velsen“ gefallen finden: ich überlasse es den Krähen die Krähen zu erfreuen; aber den Herrn Hooft werde ich weiter für meine Anschauung zu gewinnen suchen. ¹⁾

Diese Äusserung von Huygens gibt der Verachtung der Patrizierklasse, der Bildungsaristokratie, den richtigen Ausdruck. Wichtig ist dies zeitgenössische Zeugnis für die Existenz des Liedes (das sich auf ein Ereignis des 13. Jahrhunderts bezieht): es gehört zu den Liedern des „Oudt-Amsterdams Liedt-boeck“ und liefert also den Beweis, dass diese Sammlung nicht ein Neudruck von organisch schon totem Material war, sondern dass jene Lieder noch volksläufig waren.

Aber auch Hooft, der doch noch Verständnis für die Volkskunst hatte, wandte sich als Künstler weit von ihr ab. Grade seine Lyrik, das Modell der Liebesdichtung zweier Jahrhunderte, hat das Volkslied verdrängt aus der ganzen „gebildeten“ Welt und die unnatürliche Konvention geschaffen. Und seine Versuche auf dem Gebiete des romantischen Dramas in antiken Formen wurden von dem Renaissancedichtwesen vollständig überwuchert: die Bühne wurde nichts weniger als national, und die aufgeführten Werke waren

¹⁾ (J. van Vloten): P. C. Hoofts Brieven. Nieuwe Uitgave. IV Bde. 1855. Bijlage 4. S. 434 f. „In allen gevalle, ick ben te grooten sangsott, om my de suyverheyte van de singende uytspreeck (Hooft bemerkt dazu: „Bestaet ze in sujvre jamben oft trocheën?“) te laten belemmeren. Konnen de huysluyden onder malkander smaeck ende ghenoeghen vinden in den ouden deun van Velsen: ick laet de kraeyen de kraeyen verheugen; maer den He. Hooft sal ick blijven trachten onder mijne gesintheyte te trekken.“

Dass nach einem Jahrhundert die Bauern der Vecht-Gegend noch das „van Velzelied“ sangen, bezeugt die „Boere-kermis“ von Lucas Rotgans (1708):

Gins klinkt een dorpmusiek van meer dan dertig keelen,
En wiltzang zonder zin, verminkt in alle deelen,
't Wyl loome Lammert zit op radde Wyburgs schoot,
En zingt van Velzens wraak en lantheer Floris' dood.

alles andere, nur keine Volkskunst, keine „niederländische“ Kunst.

Dasselbe gilt für Vondel: als Dramatiker ist er noch weit mehr als Hooft Renaissancist, das heisst nur der äusseren Form nach. Er schwört auf die Lehre des Aristoteles: aber das innere Problem der antiken Tragödie wird bei ihm durch die asketische Idee, die christliche Spekulation vollständig umgewandelt.

Bei Hooft und seinem stoischen Determinismus konnte man in einer gewissen Hinsicht von einem Einflusse des inneren Problems der Renaissance reden. Die Bibel, die einzige Grundlage Vondels, ist für ihn nicht das Buch der Bücher: er spricht nie davon. Wie sein Vetter, von dem Temple ähnliches mitteilt, hielt er den Menschen für den glücklichsten Sterblichen, der aus dem Festmal des Lebens abgerufen würde nicht eher als bis er gesättigt und bevor er noch übersättigt wäre. ¹⁾

Die Wertschätzung des Lebens und der Welt ist bei Hooft eine ganz andere als bei seinen Dichterbrüdern. Er sieht die Welt in Licht getaucht: die strahlende Sonne und ihr glänzender Schein kehren als das geliebte Emblem in seinen Gedichten wiederholt wieder.

Vondels Denken und Trachten lag ausserhalb dieser Welt. Er war von allen Renaissancedichtern der beiden Jahrhunderte der am meisten begabte, derjenige, der am tiefsten fühlte und empfand. Aber er hatte keinen inneren Halt in sich: er war ein Wahrheitssucher, der nach einer absoluten Lösung des Lebensrätsels forschte, über eschatologische Probleme grubelte. Seine Seele ist manchen Pfad emporgestiegen, ist lange umhergeirrt, bis sie müde und des Friedens bedürftig in dem Schoss der katholischen Kirche Ruhe fand. Denn nur indem er sich in ein anderes verlor, das ihm den seelischen Halt gewährte, konnte er sich selbst wiederfinden.

Die Form seiner Dramen wird ganz von der Renaissancedichtung

1) Brief „aen Constantyn Huigens“ 7. Febr. 1624. Er tröstet ihn wegen des Todes seines Vaters: „Als de menschelijke natuir met U.E. wilde in recht treden, boete van ongelijk kond ze eischen, als bescholden zijnde, daer ze haer wterste best by den goeden Heere U.E. Vaeder z.g. gedaen heeft, ende hem uit het banket deses levens geroepen, niet eer hy versaet, en eer hy overlaeden was.“ J. v. Vloten, II. Brief 129. S. 238.

Die Briefe Hoofs bildeten eine wegen ihrer abgeklärten Ruhe und ihres glänzenden Stiles teilweise schöne Lektüre.

bedingt. Wo er sich davon zu emanzipieren sucht, da geht er einher in den Wolken des Pathos hoch über die Welt hinweg, den Blick ins Jenseits gerichtet.

Wenn man die „Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst“ (1662) liest, dann wird es einem klar, wie jene ganze Renaissancedichtung bei Vondel eine äusserliche Form war, deren Inhalt er direkt negativ gegenüberstand (vgl. S. 140).¹⁾

Dies zeigt sich nach der Bekehrung des Dichters zum Katholizismus. Gerard Brom²⁾ hat recht, wenn er behauptet, dass Vondel sich erst dann frei entwickelt habe und er selbst geworden sei, nachdem er sich dem Katholizismus zugewendet hatte. Vondel wirft die ganze gesellschaftliche Lüge, die Konvention, weit von sich.

Ein schönes Beispiel davon ist das Gedicht: „De Kruisbergh.“

De schoonste roode roozen groeien
 Op geenen Griekschen Bergh? — O, neen!
 Maer op den Kruisbergh, hard van steen,
 Daer Jesus hooftquetsuuren vloeien
 Van heiligh en onnoozel bloet,
 Geronnen tot een' roozenhoet;
 Wiens blaën vol geurs geduurigh bloeien
 Door den gevlochten doornekrans,
 Waer van de goddelike glans
 Beschaduw't wort en overwassen.
 De roozedruppels strekken schoon
 Robijnen aen de doornekroon.
 De roozevlaegh verdrenkt met plassen
 De lelibloem van 't aengezicht,
 Waer uit de zonne schept haer licht,
 De zon, die met haer bevende assen
 Te rugge rijdt, bezwijmt, en sterft,
 Nu 't roozebloedt Godts leli verft:
 De leli, die het hooft laet hangen
 En geeft den allerleste zucht,
 En vult met roozegeur de lucht.

— — —
 Vergun my ook een' druppel nat,
 Bevloey myn dor en dorstigh bladt,

1) J. van Vondels *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*. Tegens d'ongodisten, Verlochenaers der Godtheit of goddelijcke Voorzienigheit. Amsterdam 1662.

2) Gerard Brom: *Vondels Beking*. 1907.

En leer me myn' Verlosser danken
 Op d'oevers van dien gulden stroom,
 In schaduw van dien roozeboom.

Es klingt in diesem Lied ein Ton, der aus ganz anderen Welten als aus der der Amsterdamer Patrizierkultur kommt. Es ist das geistliche Volkslied des Mittelalters, das in dem Katholiken Vondel lebendig wird, das Lied „Hoe minlijk is ons des cruicen boom ondaen“:

Nu staen des meyen tacken uitgespreyt,
 Ende bloeyen schoon ghelijc die roode rosen u. s. w.

Vondels Wesen ist transzendent. Sein Reich ist nicht von dieser Welt. Es gibt nur ein Gedicht — abgesehen von den politischen Spottliedern —, das uns auf dieser Erde herumführt und uns hier unten glücklich sein lässt. Freilich, hier stand Vondel vor der unerschütterlichen sinnlichen Weltanschauung des Kindes und seiner Lebensbejahung. Es ist das Gedicht: „Uitvaert van myn Dochterke“. Er erzählt von ihr, wie sie

— De vreught was van de buurt,
 En vlugh te voet, in 't slingertouwte sprong
 Of „zoet Fiane“ zong,
 En huppelde in het reitje
 Om 't lieve lodderaitje;
 Of dreef, gevolgt van eenen wak'ren troep,
 Den rinkelenden hoep
 De straten door; of schaterde op een schop;
 Of speelde met de pop
 Het voorspel van de dagen,
 Die d'eerste vreught verjagen;
 Of onderhiel met bikkelen bonket
 De kinderlijke wet,
 En rolde en greep op 't springende elpenbeen
 De beentjes van den steen,
 En had dat zoete leven
 Om geen schat gegeven:
 — — — — —
 De speelnoot vlocht, toen 't anders niet mogt zijn,
 Een krans van roosmarijn,
 Ter liefde van heur beste kameraet.

O, kranke troost! Wat baet
 De groene en goude lover?
 Die staetsi gaet haest over.

Dies Gedicht ist so rührend, so ergreifend schön und zeigt die ganze riesige dichterische Kraft eines Meisters, gegen den alle anderen auch in weitester Entfernung keinen Vergleich aushalten konnten.

Nicht nur sehen wir das tägliche Spielen der Kleinen vor uns, Vondel hat uns sogar das Kinderliedchen „Zoet Fiane“ erhalten. Angesichts dieser Lebensfreude gesteht er es auch ein: das Kind hätte dies süsse Leben für keinen Schatz hingegeben. Und so klingt das Gedicht aus: die Spielfreundin flicht ihr einen Kranz von Rosmarin für ihr kleines Grab. Der unglückliche Vater klagt nur: „Was nützt mir das grüne, goldene Laub? Bald ist es verwelket und dahin!“ Er vergreift sich nicht an der Kinderseele, indem er sie im Tode die Welt und das Leben verachten lässt.

Und wenn wir dies Lied gelesen haben, ja — dann entdecken wir mit Erstaunen, dass wir uns auf Erden befanden, an der Hand Vondels! Denn wie sehr der Geist des Dichters sich von dieser Welt loslöste und emporstrebte in jene andere, himmlische, zeigt ein anderes Gedicht, auch zum Tode eines Kindes, aber eines viel jünger gestorbenen, seines Söhnchens Konstantin, geschrieben, „Kinderlyk“:

Konstantijntje, 't zalich kijntje,
 Cherubijntje van omhoogh,
 d'Ydelheden hier beneden
 Uitlacht met een lodderoogh.

In diesen Worten spricht der Dichter seine eigene Weltanschauung aus. Die Welt war ihm nur ein Wahn, die Vorbereitung zu dem wirklichen Leben, das erst drüben anfangen sollte.

Wir haben von seiner Hand nicht ein einziges Liebeslied. Eine Liebeslyrik hat er nicht geschaffen. Die Frauen in seinen Dramen kennen keine Leidenschaft: ihre Lust, ihre Wollust, ihre brennende Liebe, ihr Liebesschmerz sind fast ebenso konstruktiv wie Dürers Frauengestalten. Vondel ist kein Shakespeare: ihm lag nichts an dieser Welt, und er hat sie nie gesucht.

Es gibt nur eine Saite in seinem Herzen, der die Welt und ihr

Treiben den Leidenschaftston entlocken konnte: das war sein Abscheu vor dem Calvinismus. Aber auch sie klingt schliesslich transzendent aus.

Die „Hekeldichten“ sind seiner Zeit die populärsten Gedichte Vondels gewesen. Ein fürchterliches Dogma war ihm jene Prädestinationslehre, das „Decretum Horribile“, das an der Brust der Mutter das Kind schon verdammt. Grade der freie Wille galt ihm als das Göttliche im Menschen:

De vrye wil, de ziel des menschen by gebleven,
Verheft ze in waerdigheid om naest Godt te zweven
Met al het geestendom, dat door den hemel vlieght;
Hier wort ze in 's lichaems schors gequeeckt en opgewieght,
Tot aenwas van 't gebruick der redelijcke krachten. 1)

Er verabscheute den pharisäischen Streber Cats sowie die Prädikanten der Synoden, an deren Händen das Blut Oldebarneveldts, der de Witten und das der Arminianen klebte, denen er sich so verwandt fühlte.

Aber wie dachte er von der Volkskunst? Sein ästhetisches Urteil sinkt noch unter Hoofts Einschätzung hinab. Er betrachtete das Volkslied als eine primitive Stufe: an erster Stelle sei eine reflektierte Tätigkeit, eine Aneignung und Uebung „der“ Form notwendig, solle aus der dichterischen Veranlagung etwas werden. Denn ohne diese Ausbildung bleiben gute Gedanken und Einfälle wirkungslos. Und die einzige wahre Form kann man nur aus den Schriften der Antike lernen. Es ist die Ästhetik der bürgerlichen Renaissance, wie sie auch Opitz lehrt.

In seiner „Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunst“ verwahrt Vondel sich zwar ausdrücklich gegen eine direkte Übertragung von klassischen Wendungen und Wörtern in unseren Sprachschatz und sagt von der Volkskunst: „In oude Hollantsche liederen hoort men noch een natuurlijke vrijpostigheid, vloeientheit, en bevallighen zwier; maer het gebrak den eenvoudigen Hollander aen opmerking en oeffening om zijn geestigheid, uit een natuurlijke ader vloeiende, krachtig op te zetten en te voltooiën.“

1) Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst. S. 114.

Vondel meint, der Reichtum der Wörter und Reime komme erst durch die Übung. Allerdings, durch jene „Übung“ wurde die ganze Literatur nur eine Form ohne Inhalt. „Het rymen moet hy zich eerst gewennen om rijkdom van woorden en rijmklanken gereet te hebben, zonder het welk de vaerzen kreupel en verleemt zouden vallen, en zelfs aertige vonden en gedachten hunne bevalijkheit verliezen. Hierom waer het geraden eerst eenige heilige of weereeltsche historien, ook verzieringen, uit Virgilius, Ovidius, Amadis en Bokatius, te rijmen, om zich van de rijmkunste meester te maken, en op de baen te geraeken.“¹⁾

Diese Lehre haben die holländischen Musensöhne befolgt; sie haben alles, was nicht niet- und nagelfest war in der antiken Literatur, in Reime umgewandelt, und die eigene nationale Kunst ging bei ihrer Poeterei jämmerlich zu Grunde.

Vondel hat keine Beziehung zur Volkskunst: wohl hat das Volkslied durch Bredero auf seine Lyrik Einfluss ausgeübt, und finden wir es als Strophenform angegeben, z. B. „Het daaget uit den Oosten“ als „wijze“ zu dem „Lofzangh der Geestelijke Maeghden“:

Laet ons de wereld haeten
En 's werelts slaverny —

dasselbe Volkslied, das Hooft auch für sein „Sal nemmermeer gebeuren“ verwendete. Aber bei Vondel ist dies schon erheblich weniger der Fall als bei Hooft: seine Lyrik war nicht für den Gesang bestimmt. Sie gehörte der Kontemplation an, den abstrakteren Lesegedichten. Die „stemme“ oder „wijze“ tritt bei ihm immer mehr in den Hintergrund und verliert sich schliesslich ganz.

Wie der Ritter Huygens, der internationale Bildungsaristokrat, über die Volkskunst dachte, hatten wir bereits Gelegenheit zu erfahren. Jene Herablassung zeigt sich auch in seinen „Zedeprinten“, Sittenbilder, die er aus seiner vornehmen Höhe in Reimen entwirft. Bezeichnend ist das Gedicht „Een boer“ und

¹⁾ „Aanleidinge ter Nederduitsche Dichtkunde“ in J. van Vondels: Poëzy of verscheidene Gedichten. Franeker. 1682.

das Auftreten der „Boerenvryagie“, die Karikierung des Liebeslebens auf dem Lande: die rohe Sprache, die unbeholfene Plumpheit und Tölpelhaftigkeit, kurz das Zerrbild, welches der Städter immer von dem Bauer entwirft und der Parvenupatrizier erst recht.

Dass dieser Bauer aber noch über schöne Reigen, Maienlieder und andere alte Volkslieder verfügte, die viel mehr Empfindung und echte Poesie enthielten, als die gesamten Werke von Huygens — davon schweigt er mit der souveränen Geringschätzung seines Ständesdünkels. Denn eine Volkskunst existierte a priori nicht für die Renaissancedichter und noch weniger für den Patrizier.

Und so kam es, dass der lüsterne Pharisäer Cats, in Ermanglung einer anderen Lektüre, von dem kleinen Bürgerstand und den Bauern aufgegriffen wurde, weil er ohne sichtbaren Ständesdünkel über die reelle Welt und das tägliche Leben redete, das er weder in das Gewand irgend eines Stoffes der Antike zu stecken, noch ausschliesslich in eine arkadische Landschaft oder in hochtrabenden Alexandrinern in irgend welche himmlische Welt zu verlegen suchte.

Cats war ein langsamer, schleichender Krebschaden. Er züchtete die „Batavus Droogstoppel“- , die „Mynheer van Koek“-Typen des Heineschen Gedichtes, jene scheinheiligen Geldmensen, die uns in den Charakteristiken der Ausländer begegnen, von denen in der Schlussbetrachtung über den Ausgang der goldenen Zeit und den sittlichen Zustand des Landes noch die Rede sein wird.

Die Patrizierwelt und ihr Verhältnis zum Volke und zur Volkskunst haben wir in einzelnen Zügen angedeutet. Der Prozess der Veradligung jener Kreise setzt sich fort: wie Hoofdt den französischen Adel erwarb, so erhielt sein Freund, der Amsterdamer Laurens Reaal, einer der Gäste vom „Muiderkring“, „Gouverneur-Generaal“ von Indien, ein grosser Beschützer der Renaissance-dichtung, den Adelsbrief von König Karl I. von England (1626). Der Amsterdamer Reinier Pauw, orthodoxer Calvinist, einer der Gründer der Ost-Indischen Compagnie (1602), Förderer der West-Indischen, der Todfeind und Nachfolger Oldenbarneveldts, wurde von den Königen Englands und Frankreichs geadelt. Der Bürgermeister Willem Backer von Amsterdam wurde Ritter von

San Marco und erhielt eine goldene Kette vom Doge von Venedig (1647) und so weiter.

Schon um die Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Rentierstand in Holland sehr stark entwickelt. Man kaufte sich Rittergüter und Landsitze und spielte den Aristokraten. Holland wird allmählich schon das kapitalistische Land des 18. Jahrhunderts, der Bankier Europas, der von der politischen Bühne zurücktritt.

Die schroffe soziale Trennung raubte der Volkskunst die Möglichkeit der Existenz. Erstens, indem das Geld der Patrizier jene unabsehbare Herde von arkadischen, mythologischen Brotreimern züchtete, welche den Geschmack systematisch verdarben und überdies jedes natürliche poetische Talent schon in seinem ersten Wachstum vergifteten. Zweitens wurde es durch die Sachlage jedem volkstümlichen Talent unmöglich gemacht, emporzukommen. Das Volk suchte zwar seinen Besitz zu erhalten, aber die Bedingungen waren dazu in Holland selbst zu ungünstig, wie wir gesehen haben. Dabei förderten jene grossen mythologischen Festspiele, die in Amsterdam auf den Märkten ¹⁾ u. s. w. bei irgend welcher festlichen Gelegenheit veranstaltet wurden, nur die Entstehung eines städtischen Proletariates, das einerseits die lächerliche Karikatur der städtischen Höhenkunst repräsentierte, anderseits — weil die alte Volkskunst erstickt wurde — allmählich der grössten Verrohung anheimfiel.

Und im Lande ging ein grimmiger Feind umher, der erbarmungslos ausrottete, was seine Hände erreichen konnten. Das war der Calvinismus.

Er beschränkte sich nicht nur auf die Volkskunst, sondern bekämpfte mit gleichem Eifer die städtische Renaissancekunst. Besonders die Amsterdamer Rhetorikkammer und die spätere Bühne war das Ziel seiner Angriffe. Bald war es ein Stück von Dr. Samuel Coster („Iphigenia“), bald von dem Erzfeind Joost van Vondel („Gysbrecht van Amstel“ oder „Lucifer“, der „onheilige, onkuische, afgodische, valsche en gansche stoute dingen“ enthalten sollte), das den Kirchenrat oder die Synode in heiliger Entrüstung sich empören und eine Deputation aus ihrer Mitte an die Bürgermeister absenden liess, damit das Ärgernis aufgehoben würde.

¹⁾ Hierzu ist auch die Aufführung von Vondels Pastorale, die „Leeuwendalers“, jener misslungene Versuch einer Lokalisierung der Minotaurosage, zu zählen.

Die ganze Kunst als sinnliche Erscheinung wurde von der asketischen Idee des Calvinismus verneint und folgerichtig griffen die Prädikanten auch die Rederijker- und die Renaissancekunst an. Über ihre Auffassung von der Renaissancekunst gibt das Buch von Dominus Wittewrongel, die „Oeconomia Christiana“ (1655), interessanten Aufschluss.

Von der Bühne und den Bühnenspielen behauptet er, sie seien (S. 1169): „sondige ydelheden ende onvruchtbare wercken der duysternisse, — die by de blinde Heydenen seer gemeen geweest zyn, daer in sy de deugden ende de fouten, de versierde miraculen van hare valsche goden en hare Heydenschen Afgoden-dienst tot verwonderinge ende navolginge vertoont hebben.“

Ob Thespis oder Äschylus der Erfinder der Tragödie sei: „Daer is ons weynig aengelegen, van wien dit quaet synen eersten oorspronck heeft gehad. Dus veel is altijd seecker: dat de Duyvel haren Meester is geweest“ (S. 1171).

Man solle nicht glauben, dass die Kirche die Dichtkunst verwerfe: „Wy en verachten de Poëzy ende Dichtkunst niet: voortreffelijke en geleerde mannen hebben comedies geschreven, die by vele met goede stichtinge gelesen zijn.“

Aber es sei ein grosser Unterschied zwischen dem Stückschreiben und dem Spielen und Aufführen derselben: „want van het schrijven tot het spelen te besluynen, dat gevolgt en deught niet... 't Is wat anders een stichtelijcke Comedie ofte Tragedie te dichten, ende die te lesen, als de selve op een Heydensche wyse met soo veel toestel tot vleeschelick vermaeck om geld te spelen.“¹⁾

Es ist dieselbe Auffassung, wie wir sie schon hinsichtlich des Gesanges beobachtet haben, „ghelyck wederom alle de Gesanghen, „die alleenlick tot soetigheydt en tot vermaeck der „ooren geschickt zijn... niet en betamen, en Gode ten hooghsten mishagen“ (Institutie III, Cap. XX: 32.).

Die Regenten, die Staaten von Holland, die libertinisch gesinnten Patrizier waren der öffentlichen Meinung wegen darauf angewiesen, besonders in schweren politischen Krisen, den Prädikanten etwas zu Gefallen zu tun und dem Kirchenrat und der Synode

1) G. Kalff: *Literatuur en Tooneel te Amsterdam in de 17de eeuw*. 1895. S. 156 ff.

manche Konzession zu machen. Eine solche Konzession war das Urteil, das vom Schöffentuhl über den Spinozisten Adriaan Koerbagh ausgesprochen wurde, der elend im Kerker verkam. ¹⁾

Aber nicht immer war der Magistrat so entgegenkommend. Als im Jahre 1666 das neue Theater, nachdem es ein halbes Jahr geschlossen geblieben war, wieder eröffnet werden sollte und Dominus Lupinus, als Wortführer der deswegen abgesandten Deputation des Kirchenrates, den Bürgermeistern warnend zurief: „Wir sind die Wächter auf dem Turm“, antworteten sie schlagfertig, dass die Turmwächter nicht blasen dürften „als op ordre ende in maniere door Haer Edelen den wagers voorgeschreven.“ ²⁾

Der Grund, weshalb die Bürgermeister den Kirchenrat so abfertigten, war nur, ihm nicht zuviel Spielraum oder Einfluss auf die Regierung zu gestatten. Dafür überliessen sie ihm aber das „platte Land“. Und hier entfaltete der Calvinismus denn auch seine volle Tätigkeit.

Die synodalen Acta geben uns den besten Aufschluss über die Bekämpfung des Volksliedes sowie der Rhetorikkammer auf dem Lande und in den kleinen Städten durch die calvinistische Kirche. Wir finden darin die ganze calvinistische Ethik ausgesprochen: die Verwerflichkeit des Luxus, aber auch des Genusses, der Freuden und Vergnügungen, des Tanzens und Singens u. s. w.

So wendet sich die Synode von Edam (Nord-Holland, 1586) ³⁾ gegen das Spielen von Volksliedern auf den Turmglockenspielen, die jede holländische Stadt noch besitzt und von deren luftigen Höhen die Volkweisen lange übers Land und das Wasser hinklangen.

Art. 19: Belangende het spelen van lichtveerdige ende weereiltycke gesangen op kloeken en orgelen is eendrachtelycken besloten, dat een yeder kercke, die daervan gebruyck heeft, zal aen houden by haer overhey, dat sulcx gebetert worde.

Das Spielen der Volkslieder auf der Orgel beruht auf dem Kulturproblem des 16. Jahrhunderts, dem Eindringen der Volkskunst in die kirchliche Kunst. Der protestantische Organist, der

¹⁾ K. O. Meinsma: Spinoza en zijn Kring. 1896. S. 272 ff.

²⁾ C. N. Wybrands: Het Amsterdams Tooneel van 1617—1772. S. 122.

³⁾ J. Reitsma en S. D. van Veen: Acta der Provinciale en Particuliere Synoden, gehouden in de Noordelijke Nederlanden gedurende de Jaren 1572—1620. (1892).

berühmte Jan Pietersz. Sweelinck, hat in seinen Orgelwerken mehrere Volkslieder und Tanzweisen als Variationsthemen benutzt ¹⁾, so z. B. „Mein junges Leben hat ein Endt“ ²⁾ (No. 27) und „Allemande“ oder „Unter der linden grüne“ (No. 28) ³⁾, Pavane Philippe (No. 29). „Ich fuhr mich über Rhein“ (No. 30) ⁴⁾, „Esce Mars (courante 5) de Mars“ (No. 31), „Soll es sein“ (No. 32).

Auffallend ist die Verwendung der deutschen Volkslieder, ein schwerwiegendes Zeugnis für die Verwandtschaft der niederländischen und deutschen Volkskultur im 16. Jahrhundert.

Die Synode von Amsterdam (3. Mai 1583) fasst den Beschluss, dass kein Mitglied der Gemeinde sich einlassen soll „met spelen van rhetorica“ und dass derjenige, der sich mit solcher „lichtveerdicheyt“ oder „wercken des vleysch“ abgebe, „naer aert der christelijcken discipline gestraft“ werden sollte (Art. 5).

Art. 20. richtet sich wider die lateinische Schulkomödie und das biblische Rederijkerspiel: „Dat het gebruyck der heydenschen en scriftuerlycken commedien der schoelmeesteren van een yeder kercke, daer se zyn ofte in 't gebruyck mochten komen, zullen geweert worden“ ⁶⁾.

Die Synode von Alkmaar (1599) fasst einen Beschluss wider „dansen, onordelic byslapen en bancroetieren“ und „van allerhande commedyen te spelen“.

Einen Sünder in ihrer eigenen Mitte urteilt die Synode von Enkhuizen (1603) auf Antrag der Classes Alkmaar denn auch ab in der Person des Prädikanten Adolphus Venator, von dem die Classes berichtet, dass er sich „hadde begeeven met zijn kostjongs, die in de Latynssche tale onderwesen worden — — met

1) Werken van Jan Pietersen Sweelinck, herausg. v. Max Seiffert (Vereenig. v. N. Nederl. Muzgesch. 12 Bde.) Bd. I. Werken voor Orgel en Klavier. 1894.

2) Vgl. Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von ältester Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrh. (5 Bde. 1863—77) V, 495.

3) Erk und Böhme I, S. 53, wo die Melodie zu dem Liede „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn“ vorkommt.

4) F. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch. 1877. N^o. 73.

5) Auch bei Valerius: „Isser iemant uyt Oost-Indien gekomen“. Vgl. v. Duyse Het Oude Nederl. Lied. II, S. 1136 ff.

6) Für das lateinische Schuldrama vgl. J. A. Worp: De invloed van Seneca's Treurspelen op ons Tooneel. 1892.

nodinge en toeloop van mans, vrouwen, jonge gesellen ende dochteren, eene heidensche comoedia uth Terentio, Andria genoemt, met musyck — — niet sonder merckelyke lasteringe der vianden der waerheit, ergernisse ende ontstichtinge der eenvoudijgen, hadde doen spelen.”

Es werden viele Anträge angenommen und viele Beschlüsse gefasst. Venator protestiert, wird mit Suspension bedroht; er gibt nach und gesteht seine „Schuld“ ein.

Die Synode von Rotterdam (1581) richtet sich gegen den Luxus, speziell in bezug auf die Gemäldesammlungen und Bemalung der Kirchen.

Die Synode von Leiden (1592) erklärt sich gegen „batementspelen in 't gemeyn — aengesien dat Godts woordt door deselve grootelycx met lichtveerdicheyt ende sotternyen voor den volcke misbruyckt wordt ende alsulcken spelen noch in de Israelitische noch in Apostolysche kercke, als de welcke van de heydenen zyn voortgecomen, nyet gebruyckt en zyn.”

Die Synode von Arnhem (1598) erklärt sich gegen „dansereien, heijdensche commedien te spelen, mitsgaders alle andere abusen.”

Die Synode von Deventer (1619) entschliesst sich abzuschaffen „ongeregeltheiden, die in de trouwinghe geschieden... als daer sijn: de lichtveerdighe gesangen der bruijloftliedekens.”

Gleichfalls die Synode von Kampen (1619).

Die Synode von Vlissingen (1581) fasst den Beschluss, „alsoo dronckenschap ende danssen in dese landen gemeen ende byna ongeneselicke sonden sijn”... die Sünder erst zu suspendiren, dann zu ermahnen, und wenn dies alles nichts nützt, öffentlich zu „excommuniceren.”

Die Synode von Middelburg (1591) fasst einen Beschluss gegen „dansen” und „singen van oneerlicke liedekens.”

Die Synode von Deventer (1602) gegen „die veelvuldige

abusen, die noch in desen lande sijn — vastenavontspelen, meibieren, sweertdansen, papegoischieten op Pinxsterdagen offte Sondagen.”

Dies ist ein Zeugnis von einer starken Volkskultur im Osten, während die westlichen Synoden uns von Fastnachtspielen, Maifesten und Schwerttänzen nichts melden. Aber es gibt noch mehr Belege.

Die Synode von Franeker (1602) in Friesland beschliesst, dass Eltern „nyet nae haer wterste vermogen houdende haer kijnderen in matige cledinge, christelycke tucht, noch onthoudende van allen danstsscholen, sangereyen ende andere onbehoerlycké vergaderingen” . . . sollen „angesproken ende bestraft werden” und bei „hertnickichlyckheit — in het nachtmael geweygert werden.”

Die Synode von Sneek (Friesland) fasst einen Beschluss gegen „avontspeelen, tonnesteecken, papegaijschieten, meiboomhalen, bakenbranden int trouwen.”

Die Synode von Doccum (1591) „tegen het nachtluiden, avontspelen, dantzen, croenen te hangen.”

Das friesische Ballspiel (kaatsen) wird wiederholt mit dem Bann belegt. Gleichfalls wird es von dieser Synode verdammt und „desgelijcx avontspelen ende het lichtveerdigh singen in dien, item clockluyden om de jonge jeucht bijeen te roepen, item meyboomen op te richten, cransen op te hangen om daer onder de vleijslijcke lieder aen de reijen te singen, ende ooc mede het schieten, branden en blaken onder het bevestigen vant houwelijck, ende wat diergelijcke wercken der duijsternisse meer bevonden moghen worden, dat deselve alle mogen geweret ende afgedaen worden.”

Dieser synodale Beschluss zeigt uns eine starke Volkskultur, in der alle die alten Gebräuche und Sitten noch lebendig sind. Bezeichnend ist wieder, dass dies die friesisch-sächsischen Gegenden sind.

Auch die partikulieren Synoden bieten in bezug auf die Agitation

der Kirche gegen das Volkslied und die Volksgebräuche manchen Anhalt. ¹⁾)

So beschliesst die Synode von Gorinchem (1622)

Art. 35: „Aengaende het dansen oordeelt het Synodus, dat de lidmaten der gemeynte daerover behoren bestraft ende gecensueert te worden.“

Gleichfalls die Synode von Woerden (1625).

Die Synode von Delft (1628) spricht ihre Missbilligung aus über „veele abuysen ende gemeene sonden des lants als woekeren, danssen, misbruycken van Goodes naem, dronckenschap etc.“

In der Synode von Leiden (1629) ist ein Antrag „voorgesteld van de Classe Schielandt, alsoo in de plaetse van Bleyswijck de dansspelen meer ende meer aenwassen, ende de rhetorijckerscamer op een nieu wort opgerecht van de meeste favoriten van Slatio, gewesen Arminiaensch predicant aldaer, off niet particulier daarin dient voorsien.“ Dem geschah also.

Die Synode von den Briel (1633) fasst auf Antrag der „broederen van Gorinchem“ einen Beschluss gegen „de lichtvaerdigheyt ende pracht in cleederen, danseryen, mommeryen enz.“

Die Synodalakten zeigen, dass in den östlichen, in den agrarischen sächsisch-friesischen Provinzen die Volkssitten und das Volkslied sich noch am stärksten erhalten hatten: Schwerttänze, den Maibaum holen, Hochzeitfeuer, Kranzsingen, alle diese alten Gebräuche finden wir da noch vor. Man darf sich bei der Lektüre der Synodalakten ja nicht durch die Terminologie der calvinistischen Epitheta „vleyschelyk“, leichtfertig, unehrlich u. s. w. irreführen lassen und nur an gemeine Gassenhauer und dergleichen denken. Es verhält sich damit genau so, wie mit den kirchlichen Verboten des früheren Mittelalters.

Durch die Synodalbeschlüsse von 1697 und 1700 wurden in Niederland die Spinnstuben (labbaien, quansellier, spin-

¹⁾ W. P. C. Knuttel: Acta der Particuliere Synoden van Zuid-Holland (1621—1700) (Rijks Geschiedkundige Publicatien, kleine Serie 3) 1908.

ningen, splijtingen, swingelingen) endgültig verboten.¹⁾ Damit vernichtete der Calvinismus eine der festen Burgen des Volksliedes.

Die Aufhebung der Spinnstuben traf die Volkskunst ins Herz.²⁾ Sie vergegenwärtigten die alte bäuerliche Arbeits- und Lebensgemeinschaft, und ihre Ausschaltung trug dazu bei, dass der frühere Zusammenhang der Dorfjugend ins Wanken geriet; sie zerstreute sich, viele wanderten weg in die Stadt.

Der hervorragende Volksliedforscher Freiherr von Diefurth bemerkt dazu: „Auch bleibe hier nicht unerwähnt, dass man durch Aufheben der Spinnstuben den sozialen Verhältnissen der Gemeinden eine tiefe Wunde geschlagen hat. Es besteht nämlich seitdem, wie die Leute sich ausdrücken, keine Kameradschaft mehr. Die Jugend, in der Spinnstube zusammen gedrängt, war auf grosse Eintracht angewiesen, während sie sich jetzt in einzelne Parteien absondert. Viel Zank, Streit und Feindschaft nimmt daher seinen Ursprung, von dem früher nicht die Rede war, da er in der grösseren Allgemeinheit weniger Veranlassung hatte zu entstehen und sich geltend zu machen.“³⁾ So zog der Zerfall der alten Organisation die Zerstörung des ganzen alten Dorflebens nach sich. Nun konnte das grossstädtische Wesen ungehindert durch alle Fugen einströmen, und bald war das altbewährte Landleben, das viele Jahrhunderte das Staatswesen und den Jungbrunnen des Volkes gebildet hatte, dahingeschwunden.

Böckel hat nachgewiesen, dass die Spinnstuben sich garnicht „überlebt“ hatten und trotz aller modernen technischen Errungenschaften immer noch das Bindeglied der ländlichen Gemeinschaft, besonders im Winter, bildeten. Er hebt auch ihre hohe Bedeutung für das Leben und die Gestaltung und Erhaltung des Volksliedes und den grossen poetischen Reiz jener Abendversammlungen hervor und weist mit Hinzuziehung von Aussprüchen angesehener, urteilsfähiger Männer, auch aus dem geistlichen Stande, nach, wie ungerecht der Vorwurf der sittlichen Verdorbenheit der Spinnstuben, die auf Einzelfälle zutreffen mag (aber wo trifft etwas in

1) J. F. Willems: Belgisch Museum I, S. 316 ff.

2) Otto Böckel: Psychologie der Volksdichtung. 1906. Vgl. seine Ausführungen und das Material über die Aufhebungen der Spinnstuben. (S. 131—152).

3) v. Diefurth: Fränkische Volkslieder II, S. XXVI Anm.

Einzelfällen nicht zu?), ist. So sagt Felix Dahn (Bavaria II, S. 831): „Die Sittlichkeit läuft nirgends weniger Gefahr als in diesen Zusammenkünften, wo Eltern und Kinder, Hausleute und Nachbarn ohne Heimlichkeit arbeitend und ruhend ihre Stunden gesellig verbringen.“

In Anbetracht der vollkommenen Gleichgültigkeit dem Wohl laut des Gesanges gegenüber (— welcher ja doch nur eine weltliche Eitelkeit war —) hat der Calvinismus es fertig gebracht, jenen schauerhaften, schleppenden, leiernden Gesang zu züchten, der uns jetzt aus den Dorfkirchen entgegentönt.

Alte „Vorsänger“, die sich seit Jahren daran gewöhnt haben, immer mehr falsch zu singen, vergewaltigen systematisch jeden Funken natürlicher, musikalischer Empfindung, die zufällig noch irgendwo stecken möchte. Man kann sich nichts hässlicheres und öderes denken als jenen „Gesang“ in den calvinistischen Kirchen, über den sich Le Jeune schon beklagt.

Der Calvinismus zerstörte die Volkskunst und lieferte das Volk damit der städtischen Entartung aus. Ohne Widerstand zogen jetzt Jahr um Jahr die Wellen des Grosstadt schmutzes, der früher von der lebendigen Volkskunst auf dem Lande immer absorbiert wurde und niemals zu haften vermochte, über Dorf und Land. Ein totes, verrohtes Volk — das ist die kulturelle Errungenschaft des Calvinismus.

Und schliesslich gab es noch einen Faktor, der zu der Zersetzung der Volkskunst beigetragen hat: die *Rederijkerkamer*.

Wir haben gesehen, wie durch die südniederländische Emigration eine Hochflut von „Rederijkers“ über Holland sich ergoss und allerwegen neue Kammern gründete oder die alten neu belebte. Lange noch vegetierten in den Dörfern jene Kammern fort, als sie in den Städten schon verschwunden waren. Sie hielten noch ihre „Landjuweelen“ ab. Zwar kümmerten sich keine Magistrate mehr um die „inkomste“; nicht mehr zu Hunderten auf Ross und Wagen köstlich gekleidet kamen sie herangezogen, sondern zu Fuss oder auf dem Bauernwagen, dem „hotsekar.“ Zinnerne Humpen ersetzten die früheren kostbaren Silberpokale. Das Wirtshaus ward die Stelle der Versammlungen, vielfach in der Kirmeswoche. Da wurde tapfer gereimt und nach den Regeln der Kunst „Rondeelen“ „Refereinen“, „Kniedichten“ (improvisiertes Schnellgedicht, auf dem

Knie, sitzend, aufgeschrieben) angefertigt. Die Dorfleute fühlten sich genau so grosstädtisch und vornehm wie die gebildeten Herrn der Stadt und taten sich was zu gute auf ihre Mythologiebrocken und rhetorischen Kunststückchen.

Bredero hat in seinem Lustspiel „de Koe“¹⁾ mit der ihm eigenen Meisterschaft diesen von der städtischen Kultur vergewaltigten Bauertypus gezeichnet:

Ein Bauer sitzt mit einem „Optrek“²⁾ im Wirtshaus und prunkt mit seiner Bildung, indem er ein Rondeel debütiert:

Ick brenght u eens met een discordatie,
 En ick hoop, ghy sultet wachten plaan,
 Al en is dit geen fraeye arguwatie.
 Ick brenght u eens met een discordatie,
 Ja, al maack ick weynich dispensatie,
 So sult ghy 't annemen saan.
 Ick brenght u eens met een discordatie,
 En ick hoop, ghy sultet wachten plaan:
 Gy syt mijn alderliefste graan.

Umsonst „heb ick by de Vlamingen geen Retrosyn gewiest,“ erklärt er stolz.

Der „Optrek“ fragt, ob er auch in Frankreich gewesen sei:

Waer heb gy dat overdadich kostelyck Fransoys geliert?

Boer: Dat heb ick geliert by de maets van onse Kamer!

Der „Optrek“ sagt, dass er seine Kinder auch dahin schicken will; das sei doch viel näher, als so weit übers Meer nach Frankreich, wenn man „dus moy Francksoys kan lieren in ons eyghen lanckt.“

Der Bauer fühlt sich so gehoben, dass er ohne weitere Aufforderung etwas produziert:

De loffelijcke Philosophije,
 Die verdrijft de ignorantie,
 Zonder edele Clergye.
 De loffelijcke Philosophije,
 De ab'le Poeterije,
 Die is vol matery, ende substantie,
 Vol gratie en vol playsantie.

1) De Werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero, uitgeg. door J. ten Brink, H. Moltzer, G. Kalf, R. Kollwijn, J. Unger en J. te Winkel. 1890. 3Bde. Bd. I, S. 234, 235.

2) d.h. Bummel, leichtsinniger Mensch, Lebemann.

„Optrek“: „Entschuldigen Sie, ich verstehe die Hälfte nicht.“

Die Erwiderung des Bauern ist zu charakteristisch. Sie bezeichnet so recht den verschrobeneu Bildungsdünkel jener städtischen Rederijkerkultur, den der Bauer zu übernehmen sucht, um gleichfalls zur Geistesaristokratie gerechnet zu werden.

Soo doet oock al't gemeene Volck, die weten van geen kunst.
Ick spreek Rondeelen van twaelven, of van viertienen;
Wilger een hebben van vierentwintich, ick selse u verlienen.
Ick spreek Sonnetten en Balladen uyt de vuyst.

Der „Optrek“ verzichtet aber auf das Weitere.

Pr. van Duyse hat an einem einzigen Beispiel gezeigt, wie vollständig die Dorfrhetoriker jede Empfindung für wahre Poesie, für ein schönes Lied verloren hatten. So beim Wettdichten von Dorf Bleiswijk, im Jahre 1684 ausgeschrieben: das beste Lied, von einem gewissen Keyser aus Overschie, das von gesunder Empfindung zeugte, erwarb natürlich nicht den Preis (ein silbernes Salzgefäß). ¹⁾

Manches Lied aus unserem Anhang zeigt, welche dichterischen Kräfte in dem Volk steckten, die auch durch die Rhetorikkammern zu Tage befördert wurden, und oft gesund genug waren, dem unglücklichen Einflusse der Rhetorikkunst standzuhalten. So ist das Abschiedslied des Matrosen von den „Pellicanisten“ und „Wijnranken“ (c. 1718) wirklich ein gutes Gedicht: aber auch hier ist der tiefere Grund die Berührung mit dem alten Volkslied. Das beweist z. B. die 3^e Strophe:

Ik dank u van herten seer
Myn lieve maats gepresen,
Voor goed gezelschap 't allen keer,
En van u lieder deugd en eer,
Die gy my hebt bewesen. ²⁾

Das Gedicht enthält auch nichts Triviales, nichts Gemeines. Es redet eine so natürliche Sprache, wie sie die damalige Kunstdichtung nirgendwo aufweisen kann.

Mitglied einer Kammer war auch der Matrose, der jenes Seegefecht mit dem Türken schildert (c. 1768).

¹⁾ Abgedruckt bei Pr. van Duyse: De Rederijkkamers in Nederland I, S. 160.

²⁾ In „De opregte Zandvoorder Speel-wagen“ S. 3.

Treuherzig ist die Schlusswidmung an den „Prince“ der Kammer, er möge das Lied verbessern.

Doen ik dit lied ging stigten,
 'k Lag zwaar gekwetst te kooy:
 Op de fluyt Delftshaven
 Zingt het met stemmen braven,
 Al gaet het niet zeer mooy. 1)

Gott weiss, welch ein Poetaster dieser „Prince“ war, der vielleicht niemals in seinem Leben ein solches Lied geschrieben hat.

Dagegen ist z. B. der Schiffer W. Schellinger, der Verfasser des „'t Volmaeckte en Toe-Geruste Schip“ (1678), ein vollständig verdorbener Typus der Rhetoriker, und seine Lieder sind nichts weniger als Matrosenlieder.

Eins hat sich aber noch zeitweilig eingelebt: „Hier zeylen wy met Godt verheven“. Man findet es in „Die Nieuwe Hollandse Bootsgesel“ (1704) und auch in anderen Liederbüchlein jener Zeit.

Im Jahre 1709 erscheint noch eine ganze Sammlung „Den Eerekrans voor rethorica“, Uytnodiging aan alle vrije en onvrije Redens-kamers van Rhetorica, om te komen beantwoorden met Trom, Blaysoen, en Vaan dese onderstaende vraage en Regel tot Noortwijk binnen op de Kerkmis-Feest“ u.s.w.

Recht armselig ist diese „inkomste“ schon. Teilnehmer waren die Dörfer Noordwijk, Wassenaar, Schiplui, Schiedam, Scheveningen, Katwijk.

Das „Landjuweel“ wurde unter anderem mit einer „Samenspraak tusschen de Boode Mercurius en de Maaght Rhetorica“ eröffnet.

In der Rhetorikkammer von Schiplui, bei Leiden, wurde ein anderes bäuerliches Dichtertalent rettungslos verdorben: Hubert Poot (1689—1733). Erst nur unter dem Einfluss der Rederijkertradition, dann unter dem direkten Einfluss der Renaissancekunst Hoofts und Vondels wird jener talentierte Bauer in Grund und Boden verbildet. In einem gereimtem Brief, der seine eigene Lebensgeschichte erzählt, teilt er uns von den Kammerdichtübungen einiges mit, und hier zeigt sich wieder, wie viele guten Kräfte, die noch in der eigenen Volkskunst wurzelten, von jenen unseligen

1) „De Oost-Indische Thee-Boom“, S. 74.

Anstalten ruiniert wurden. Die betreffende Stelle in dem „Algemeene Brief“ (1728) heisst:

Dan komt' er doorgaens ook, ten roem der poëzy,
 Dusdanigh een nieu liedt met zoete toonen by:
 Een oude boer met een mooi meisje was jong, —
 Hoe liefelyk dat' er de koekoek zong,
 Al in den koelen Meie!
 Schoon lief, laet ons spanceren gaen
 Maer langs de groene weie.

Aber dieser Ton wurde in ihm erstickt; statt dessen schrieb er mythologische und arkadische Gedichte, letztere besonders im Stile Hoofts, z. B. „Wachten“:

Hier heeft myn Rozemont bescheiden u. s. w. ¹⁾.

Wie aus jener „Uytnodiging“ von Noortwijk schon hervorgeht, waren die Rhetorikkammern dermassen in der öffentlichen Meinung gesunken, dass die Bierwirte zur Hebung des Verkehres in ihren Lokalitäten solche „prijskampen“ ausschrieben. Die Kammern zogen dann mit Trommel und Fahnen auf zum Parnass, einer Biertaverne. So starb „die edele Rhetorica“ Casteleyns in dem Wirtshausschmutz.

Schon früher waren wegen ihrer Wirtshausexzesse Verbote gegen die Kammern erlassen worden. Im Jahre 1711 untersagten die Staaten von Holland den Kammern endgültig das Herumfahren auf den Strassen mit Trommeln, Fahnen, Narrenkappen an Sonn- und Feiertagen u. s. w. ²⁾

Jene „Rederijkers“, die uns Rotgans in seiner „Boerekermis“ zeigt, inmitten einer gemeinen, betrunkenen Gesellschaft, ihre unmögliche mythologische Bühnenmache stolz hervorkramend, stellen ein eben so lächerliches wie tief trauriges Bild dar. ³⁾

De la Barre de Beaumarchais ⁴⁾ hat uns auch von seinen eigenen Erfahrungen in Bezug auf die „Rederijkers“ mitgeteilt. Er sagt ganz richtig:

„Je ne vous ai encore parlé que des villes. Le croiriez vous ?

1) Hubert Poot: Gedichten, uitgeg. door Cd. Busken Huet (Pant. Ed.) 1866. S. 32.

2) Pr. van Duyse. II. S. 255.

3) Lukas Rotgans: Poesy van verscheide Mengelstoffe. F. Halma. Amsterdam 1715.

4) Le Hollandois. Lettre 19. S. 181 ff.

L'ardeur de rimer est encore plus forte dans les villages." Er vergleicht sie mit den italienischen vagabundierenden „Improvisatori." „Les Hollandois en ont aussi sous le nom de Rederijks. Les poètes s'assemblent dans la principale hotellière du village." Er schildert dann einen Wettkampf. Diejenigen, die das vorige Mal den Preis gewonnen haben, bewerben sich jetzt nicht, sondern führen den Vorsitz. Das Thema wird genannt. Die Frist ist eine halbe Stunde: lautlose Stille — man schreibt auf dem Knie. „Vous ririez de voir l'inquietude des Rederiks, tandis qu'on lit leurs ouvrages, et la gravité des Censeurs, tandis qu'ils font cette lecture. Cependant de quoi s'agit-il? De savoir qui a fait le plus de vers sur la matière, et qui s'y est écarté le plus du bon sens. Car en vérité, c'est à quoi tout se réduit. En un mot, on assigne la couronne à celui, qui a le plus copié les termes de Vondel, sa manière de versifies, son enflure, ses [écarts, et qui a trouvé par là le moien, d'être le plus long et de rimer le plus richement." Er glaubt zwar, die Einrichtung sei sehr alt und ähnlich den Dorffestlichkeiten in Griechenland, wo die griechische Dichtung entstand (sic); sie hätte vieles zur Veredlung der Dorfsitten beitragen können. Statt dessen „des jeu si louables ont dégénéré en des assemblées tumultereuses et, souvent ensanglantées. Ce n'est plus seulement le prix de la Poésie qu'on y va briguer. C'est encore celui de l'adresse à se battre le couteau à la main contre le premier venu, et á découper le plus artistement un vissage."

„Bekkesnijden" sagte man damals.

Die beiden letzten Dichter des 17. Jahrhunderts, die den Namen „niederländisch" verdienen, sind der Amsterdamer Gerbrand Adriaensz. Bredero (1585—1618), über den schon sehr viel geschrieben, aber dessen Wert noch immer nicht erkannt ist, und der Haarlemer Jan Janszoon van Asten, dessen Name in der niederländischen Literaturgeschichte noch durch vollständige Abwesenheit glänzt. ¹⁾

¹⁾ Nur Hoffmann v. Fallersleben erwähnt ihn mit einigen Worten: „J. J. van Asten, dessen Lieder im 17. Jahrhundert wegen ihres volksartigen Tons häufig gesungen wurden." (Horae Belgicae Pars II, S. 136).

Beide opfern sie auf dem Altar der Konvention und tragen das mythologisch-rhetorische Gewand, versuchen sich zu benehmen und zu sprechen, wie es sich in jener hochgebildeten, vornehmen Welt geziemt. Aber beiden gelingt die Rolle von Herzen schlecht.

Brederos romantische Helden vergessen manchmal, dass sie sich auf dem Parnass befinden, und auf dem Kothurn der Hochtrabendheit pathetisch einherschreiten sollen. Plötzlich poltern sie in gut Amsterdamer Mundart los, treten kräftig und derb, mit gesalzenem Humor und frohem Witz auf, wie es Zeitgenossen Frans Hals' und Jan Steens geziemt.

Bredero ist der einzige, der die Welt so sah, wie sie war, in ihrer Realität, ihrer derben Wirklichkeit und ihrer Farbenpracht, in der Plastik einer gesunden, kräftigen Schönheit. Er war auch derjenige, der sich gewehrt hat, bewusst gewehrt hat gegen die überwältigende Modekunst, die gesellschaftliche Lüge. In den vielen Vorworten zu seinen Dichtungen hat er eine Fülle von ästhetischer Kritik aufgespeichert, wie keiner seiner Zeitgenossen, und Kritik, die nicht nur für ihn selbst, für die Kenntnis seiner Persönlichkeit, sondern auch für die jener Patrizierkultur überaus wichtig ist.

Ich erwähne hier nur die so inhaltsreiche „Voor-Reden“ zu seinem „Geestich Liedt-Boecxken bij hem selven uyt-ghegheven“. Nirgendwo anders betont er so stark, dass das bodenständige Element die Quelle seines dichterischen Schaffens gewesen sei. Von sich selbst, als dem Vater der in die Welt geschickten Lieder, sagt er, dass er sich früher an dem Umgange mit Bauern besonders ergötzt habe, und dass seine Lieder deren „boertighe“¹⁾ Streiche so wahrheitsgetreu wie möglich wiedergäben.²⁾ Er verteidigt sich im voraus gegen die Angriffe der Humanisten und Renaissancedichter (die doch mehr fremder Sprachen als ihrer Muttersprache mächtig seien), dass er viele alte Wörter der Landleute aufgenommen habe, die jene nur aus Unkenntnis verachteten.³⁾ Zu den neuen Anschauungen Leidens (als Sitz

1) Wortspiel: bedeutet hier „bäurisch“ und „launig.“

2) Werken: III, S. 199. — „Van my haar Vader, die wel eer een sonderlinge wellustigheyt uyt der Boeren ommevang haalde, welcker boertighe treckjes sy op het levendigste na spelen en spreken sullen.“

3) ibidem: „Veel ouwde en ghebruyckelycke woorden der Landluyden hebben sy inne genomen, die sommige Latynisten (die doch eer en meer uytheemsch dan duytsch geleert hebben) veroordeelen en smadelijck verwerpen om dat syse juist door onkunde en niet en kennen.“

der humanistischen Kultur) könne er sich nicht bekennen. („Voor mijn deel ick bekent, dat ick met dit nieuwe Leydsche gevoelen niet over een en kom"). Die Sprache sei ihm wie die Münze: er nehme jede einheimische, ungefälschte und unvermischte Münze, wenn er wisse, dass sie von dem „gemeinen Manne" weder gerügt noch geweigert werde. Was ihn betreffe, so habe er kein anderes Buch gebraucht, als das der Erfahrung (het Boeck des Gebruycx); denn als Maler habe er den „schilderachtigen" ¹⁾ Spruch befolgt: es sind die besten Maler, die dem Leben am nächsten kommen (Het zijn de beste Schilders, die 't leven naast komen).

Er habe nur einen Mundvoll französisch gelernt, behauptet er von sich selbst („een slechte Amstelredammer, die maar een weynich kints-school-frans in 't hooft rammelde") und lateinisch und griechisch verstehe er garnicht. Das war sein Glück, so blieb er teilweise verschont von der allgemeinen Lüge, und konnte uns die köstlichsten Genrebildchen aus dem Amsterdamer Leben schaffen.

„Is hier niet kunstelyck ghereden-kavel, noch van onsienlijke of twijfelachtighe dinghen sinnelijck gevernuffeliseert, dat sult ghylieden, die neffens u overnatuurlijk verstandt de Boeken en gheleertheydt der uytlantsche Volcken te voordeel hebt, om myn eenvoudicheyt, en alleen Amstelredamsche Taal verschoonen. Ghy goedighe Gooden van Mannen, die in u groote Rijmen de Vrouwen, Dienst-meysjens, ja stalknechts doet filosofieren van overtreffelijke verholentheden, het sy van de beweghinghe der Sterren, ofte van de drift des Hemels, oft van de grootheydt der Sonne, oft andere schier onuytdenckelycke saken, dat ick doch meer voor een bewijs van uwe wetenschap acht, als voor een eygenschap in die slach van Menschen: Ick hebbe door mijn slechtheyt een Boer boerachtigh doen spreken, en meer de ghewoonte dan de kunst ghevolght." („Voor-reden aan de Verstandichste Rymers der Nederlandsche Poësy," zu „Griane" 1612 ²⁾).

Es ist der Maler und der Volksdichter, der so aus ihm spricht. Schöpfungen eines köstlichen Humors sind seine Lieder:

1) Wortspiel: bedeutet hier „malerisch" und „malerhaft."

2) Brederos Werke. I, S. 93.

das Trinklied „Haerlemsche drooge harten nu“, ein Bild mit sprühenden, leuchtenden Farben, wie sie nur die altniederländische Malerei jener Zeit kennt. So ist auch die „Boeren Geselschap“: „Arent Pieter Gysen, met Mieuwes Jaap, en Leen“ eines der köstlichsten Genrestückchen, wie man sie vielleicht bei Teniers und Brouwer findet. Die Illustration zu der „Boeren Geselschap“, ¹⁾ die sich in der Ausgabe des „Boertigh Lied-boeck“ vom Jahre 1622 befindet, zeigt uns die Bauern in ganz anderer Gestalt, als wir sie uns nach Huyghens Schilderung vorstellen würden. So spricht auch aus dem Lied „Eenigheydt is Armoedt“ ein guter treuherziger Sinn und klingt ein Ton darin, der sehr verschieden ist von jener Perversität, die sich in der Renaissance-dichtung der Patrizier verbirgt.

Wat baet u de voochdy van Landen en van Steen?
 En 't prachtighe gebouw vol duure kostel-heen,
 Daer ghy in woont verseldt met princelijcke stoet,
 Als ghy des nachts alleen in 'tbedde slapen moet.

Das Studium dieses Mannes würde sich für die deutschen Forscher in bezug auf die niederländische Volksseele mehr lohnen als das der Dichter Vondel, Hooft und Cats.

Bredero ist eine wunderbare dramatische Gestalt: in ihm verkörpert sich der Todeskampf der Volkskunst. Auch er persönlich hat mit seinen Liebschaften in jener vornehmen Patrizierwelt wenig Erfolg. Er starb jung. Das war sein Glück.

Jan Janssoon van Asten ist eine unbekannte Grösse. Von ihm gilt dasselbe, was ich von Bredero sagte: er verdient den Namen „niederländisch“.

In den Liedern, wo er sich selbst gibt, sich frei von der Konvention weiss, da zeigt er eine so reich begabte Dichternatur, dass er als Lyriker Bredero ganz ebenbürtig ist. Davon können die einzelnen Proben im Anhang zeugen.

Das „Afscheyt-lied“ des Matrosen von Den Helder ist schön. Über einen reichen Humor und ausgesprochenen Sinn für das Plastische verfügte dieser Stadtgenosse Frans Hals'. So die

¹⁾ Abgedruckt bei Jan ten Brink: *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. 1897. S. 373.

Lieder: „Daer selder een skeepje“, „Lestmael daer ick quam vandaan“ und „Wevers-klacht.“

Man kann Haarlem am Anfang des 17. Jahrhunderts den Herd einer nationalen, nord-niederländischen Kultur nennen. Hier haben Frans Hals und seine Schüler Adriaen Brouwer, die beiden Ostades sowie Jan Steen gezeichnet, gesungen und — gemalt. Den Haarlemer Zechbrüdern schickte Bredero die feucht-frohe Herausforderung:

Haerlemsche drooge harten nu,
Komt toont nu wie ghy zijt,
Wy Amsterdammers tarten u
Te drincken eens om strijt! —

jenes farbensprühende Lied, das in den Bildern der schon genannten Meister lebendig wurde.

Hier dichtete van Asten, von dessen Beziehungen zur Volkskunst seine Lieder zeugen. Und aus dem nahen Kennemerland stammen wahrscheinlich die wunderschönen Tanz- und Volkslieder, die uns in den „Oud-Hollandse Boerenlietjes en Contredansen“ (Anfang 18. Jahrh.) erhalten sind.

Aber auch sie schwanden dahin und mit ihnen die nationale Dichtung. Das volkstümliche, romantische Drama blieb verwaist: die Höhenkunst ging eigene Wege und wurde alles andere, nur nicht niederländisch. Welchen Zusammenhang haben jene Amsterdamer Renaissancedichter noch mit dem Land, dem Volk?

Eine Klassenkunst, die Kunst einer Parvenügesellschaft hat sie ausgebildet, eine Kunst, an der die Sprache das einzige Niederländische war. Wohl sind sie auf dem Gebiete der äusseren Form, der Sprache grosse Puritaner: die „Twespraack van de Nederduytsche letterkunst“ (1584), durch die Amsterdamer Kammer herausgegeben, an der Spieghel mitarbeitete, die Propaganda für reines Niederländisch, die Heinsius entfaltete, die Bestrebungen Vondels und Hoofts — es betraf alles nur eine formelle Frage, in der sie sehr willkürlich schalteten. Besser wären sie in bezug auf die innere Form puritanischer gewesen und hätten die Niederländische Kultur nicht so vorbehaltlos allen französischen Einflüssen preisgegeben, wie das Collegium „Nil volentibus arduum“ (1669) es zum System macht, das für das

18. Jahrhundert in den Schriften „Gebruik en Misbruik des Tooneels“ und „Horatius Dichtkunst“ die Kunstlehre kodifizierte, die eine höhere Kultur schaffen sollten:

Niet als onze ouders, die zich over Breeroô's trant
En boertery vry los — ik zwyg — met onverstand
Verwonderen, als waard in top te zyn verheeven.

Freilich das Lustspiel war noch da. Aber es sank hinab auf eine niedrige Stufe, wo es mit dem Namen „Klucht“ das Triviale, die Rohheit, das Gemeine, Schmutzige als Zusammengehöriges Verband. Natürlich gibt es gewisse Ausnahmen, einzelne Stücke, die besser sind (von Langendyk, Asselyn u. a.); aber im grossen ganzen sind sie minderwertiger Qualität und es hat sich keine nationale Bühne daraus entwickelt.

Und noch eins. In der spekulativen Höhenkunst ging allmählich der Zusammenhang von Wort und Weise verloren. Die Renaissance brachte auch die von Jacopo Peri geschaffene „stile rappresentativo“ nach Holland, die Monodie mit ihren nur „begleitenden“ akkordischen Füllstimmen. Und der Weg zur Verbreitung und Einbürgerung dieser neuen Kunst war das Clavicembalo, der Vorläufer unseres Klaviers. Am Klavier im Salon entwickelte sich jene Liedkunst, die das Sonnenlicht und die frische Luft draussen nicht mehr ertragen konnte, die Abstraktion, die Auflösung der konkreten Formen des Volksmelos.

Eine Sammlung „t' Uitnemenent Kabinet vol Pavanen, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs“ u. s. w. (1646), dessen zweites Titelblatt die Benennung „t' Uitnemend Kabinet, Konstelijck gefigureert door de alderkonstighe Musicijns deser Eeuw“ führt, illustriert uns diesen Vorgang. ¹⁾ Manche schöne Volksmelodie befindet sich darin, so z. B. die wunderbare Tanzweise „Nobelman“ mit ihrem pracht-

1) 't Uitnemenent Kabinet vol Pavanen, Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, etc. en de nieuwste Voizen. t' Amsterdam, by Paulus Matthysz. 1646. Einige sind herausgegeben worden in der schönen polyphonen vierhändigen Klaviersatz von J. C. M. van Riemsdijk: Oud-Nederlandsche Danswyzen. (Werken Vereenig. voor N. Nederl. Muziekgesch. X).

vollen Bass. Aber diese Tanzweise ist „konstigh gefigureerd van den konstrijken Musicyn J. Schopen, t' Hamburgh“.

Zu der „Pavaen de Spanje“ macht der „konstighe“ J. Schopen neun „Veranderingen“ in Triolen und Sechszehntelnoten. Und wie er haben sich andere an die Auflösung jener Tanzweisen heran gemacht. Dagegen zeugen die schlichten Tanzsätze von dem Leidener Kornelis Kist und dem Haarlemer Organisten J. Helmbreeker von grosser Natürlichkeit und Volkstümlichkeit.

Wenn man die Melodien betrachtet, die von „konstighe“ Meistern zu den arkadischen Dichtungen der Amsterdamer Patrizierwelt komponiert wurden, so fällt an erster Stelle die unnatürliche Brechung und Auflösung der Form auf, melismatische Verzierungen, figurierte Zwischenpassagen u.s.w., ebenso gekünstelt wie die Welt, für die sie bestimmt waren.

Das Vehikel jener „ars nova“ war das Clavicembalo. Hoofs Gattin beherrschte es, Huygens, das musikalische Wunderkind, das so viele Instrumente spielte, deren er eine grosse Anzahl gesammelt hatte, komponierte darauf, und Cats liess sich von einer hübschen Base nach dem Diner ein französisches „Air“ daran vorsingen.

Das Klavier hat unsrer natürlichen musikalischen Veranlagung grossen Abbruch getan: es beförderte die Emanzipierung vom Wort, die Brechung der konkreten Liedform, das Untiefwerden des Satzes. Denn es eignet sich nur zur Monodie mit einer Begleitung, die ihren selbstständigen Stimmencharakter vollständig aufgibt und zur akkordischen Füllung wird. Das Klavier verdirbt das absolute musikalische Gehör, die Treffsicherheit, das starke Gedächtnis, das feine rhythmische Gefühl, grade alle die Merkmale der Volkskunst.

Schon in dieser Sammlung tritt die Internationalisierung der holländischen Höhenkunst, über die Tielman Susato sich schon beklagte, auf. In der „Opdraght“ an die Amsterdamer Pieters Pers und den Leidener Kornelis Kist, in der natürlich solche Sachen wie Tantalus, Apollo, die neun Musen auf dem Bankett der Götter, Amphion mit seinen Steinen, Orpheus und seine wilden Tiere, Momus, Midas u. s. w. aufgetischt werden, sagt der Amsterdamer Verleger Paulus Matthyszoon zu den erwähnten Herrn: Ihr, „die met zonderlinghe begeerte, alle uyt-

landche ¹⁾ en nieuwe-vindighe zoeckt te bekomen, en op U.Ed. speel-tuygh konstelijck doet hooren."

Der italienisch-französische Einfluss wurde dann auch immer stärker. So enthält der „Amsterdamsche Pegasus“ (Amsterdam, 1627) fast nur italienische und französische Melodien zu einer arkadischen, mythologischen Dichtung. „t Amsteldams Minne-Beeckje“ (Amsterdam, 1637/38) enthält gleichfalls französische Weisen und arkadische Lieder. Ebenso „De Nieuwe Haagsche Nachtegaal“ (Amsterdam, 1659) u. s. w.

Diese Einflüsse, die auch in Deutschland zeitweilig die Oberhand gewannen (Scheins „Venus-Kränzlein“ 1609, Musica boscareccia oder „Waldliederlein“ 1621—28), die italienische musikalische Renaissance, die aber bald von der Kraft Joh. Seb. Bachs, in dem eine grosse ländlich-thüringische Musikerfamilie gipfelte, gemeistert werden sollte, wurden in Holland allmächtig. Das um jene Zeit entstandene Wort „musica da camera“ bezeichnet den spekulativen Charakter jener Musik: sie wurde innerhalb der Salonwände an das Klavier gekettet, und abstrahierte sich da immer mehr. Aus den Suiten des 16. Jahrhunderts, der Verbindung verschiedener Tanzlieder, wurde das abstrakte Gebäude der Symphonie.

Wir können um diese Zeit beobachten, wie der einzelne Instrumentalsatz sich vom Liede loslöst. Die Tänze des Phalesius und des Tielman Susato geben noch immer einen Textanfang an. Wo er fehlt, kann man annehmen, dass der Sammler-Verleger ihn nicht mehr gewusst hat. In dem Lautenbuch von Thysius ²⁾ aber fehlt der Text immer mehr: zwar sind noch manche Textangaben da, aber gleich viele Tänze führen nur die Bezeichnung „Gaillarde“ oder „Allemande“, „Branle“ u. s. w. Das Tanzlied ist in dieser Sammlung noch vorherrschend: sie enthält für den Gesang bestimmte Liedweisen. Daneben jedoch treten schon die figurierten, gebrochenen Melodienschemen, „konstigh gefigureert,“ obgleich noch in der Minderzahl, auf. Das Lautenbuch stammt wahrscheinlich aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts.

¹⁾ Die darin vertretenen ausländischen Meister sind die Italiener Tarquinio Merula, Bernardo Barlasca, weiter die Franzosen Foucart, Constantin u. s. w., die Deutschen J. Schopen, Christiaen Hervrich u. s. w.

²⁾ Het Luitboek van Thysius, herausgegeben von J. P. N. Land 1889.

Vergleichen wir hiermit die Tanzsätze der niederländischen Musiker am Hofe Christians II. von Dänemark, so tritt die Abstraktion noch mehr hervor.¹⁾ Ausdrücklich sagt der Titel von den Tänzen „allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz und Frommen colligirt.“ Die Komponisten Melchior Borchgreving, Benedictus Grep, Nicolas Gistow haben das „Tanzlied“ ganz aufgegeben.

Die Perioden des Cantus (Melodie) sind eine Folge verschiedener Motive, die kanonisch imitierend durch die anderen Stimmen hinspielen. Der Satz ist prachtvoll polyphon, zeigt aber eben mehr technische Gewandtheit, als melodische Erfindungsgabe. Es ist der Barockstil in der Musik: man könnte mit einem Wagnerischen Worte von der „ewigen Melodie“ reden. Bezeichnend ist wiederum, dass Wagner seine Kunst mit dem Barockstil identifiziert und von Palestrina gesagt hat, seine Kunst sei die einzige, mit der er sich wesensverwandt fühle. Hier wie dort finden wir die Auflösung der Melodie.

Jene italienische Manieriertheit des Kolorierens und Figurierens offenbart sich sogar ganz drastisch an einer Stelle, wo wir sie nicht gleich erwarten würden, in einem orthodoxen Gesangbuch, den „Stichtelycke Rymen“ von D. R. Camphuysen.²⁾ In der Vorrede „Aen de Liefhebbers van stichtelyck Rym-Gezangh en Speelkonst“ heisst es wie immer:

-- „dat geen Christen oyt gelyck mach worden, zoodanige, die in

1) Die Tonsätze befinden sich in der von mir auf der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz gefundenen Sammlung:

Auszerlesener Paduanen und Galliardn Erster Theil. Darinn 24 liebliche Paduanen und auch so viel Galliardn zu fünff Stimmen auff allerley Instrumenten, und insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen, verfasst. Hie bevor nie in Truck ausgegangen, jetzt aber allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz und Frommen colligirt, und mit Verlegung an Tag gegeben; Durch Zachariam Füllsack, und Christian Hildebrand, eines Erbaren Raths der löblichen Statt Hamburg bestellte Instrumentisten. Canto. 16 (Vignet: dänisch-säch. Wappen) 07. Hamburg. bey Philip von Ohr.

Ander Theil Auszerlesener lieblicher Paduanen, und auch so viel Galliardn, mit fünff Stimmen u. s. w. . . . 1609. Gedruckt zu Hamburg, bey Philippi van Ohr Erben. Werden verkaufft bey Michel Hering, Buchführer daselbst.“

Ueber diese Komponisten vgl. Tijdschrift der Vereeniging voor N. Nederl. Muz. gesch. IV, S. 204—218.

2) Stichtelycke Rymen van D. R. Camphuysen, Om te leeren oft' zingen; op veele zyn in plaets van d'oude nieuwe zangen gemaect, en alle gecomponeert om te zingen en speelen met twee stemmen door Joseph Butler. Music. tot Amsteldam. Cantus oft Tenor (Vignet) t'Amsterdam. By Paulus Matthysz. A° 1652.

plaets van Gode behagelycke blyfchap, verkiezen, dartele, weeldrige en onbetamelycke vreughde, levende in haer vrolyckheden gelyck toomlooze, by de welcke de Christelycke deftigheydt geen plaets vindt; bedervende (oock door gezangh en gespeel) haer gedachten, de zelve opritzende tot lichtvaerdigheydt, geylheydt, en ongebonden wellustigheden."

Von dem Komponisten Joseph Butler, der „tot het maken en componeren der Musyc bewillight" hatte, heisst es: „Zware Maet-Zangh, Fuygen, en konstige Loopjes in 't gebroken heeft hy voorbygegaen, uyt oorzaeck, dat gemeene Liefhebbers zelden oft nimmer komen tot perfect gebruyck van zoodanige Musyc. Ook heeft hy geschuwd die Konst van Musyc, waerdoor men de kracht van eenige woorden uyt-beeldt, ¹⁾ omdat wanneer zulcks in een vers in acht genomen wierdt in d'ander meerendeels buyten propoost zoude komen; Maer heeft ghelet, zooveel hem doenlyck was, op de maet der Rymen, en getracht d'inhoudt derzelve door leyinge van Toonen uyt te beelden."

Das Geständnis, dass durch die Tonmalerei in einem Verse die anderen in ein ungleiches Verhältnis geraten würden, (buyten propoort zoude komen) ist bezeichnend. Die Vorlagen jener „stichtelycke" Lieder waren Volkslieder gewesen: die strenge Form des Liedes forderte kategorisch eine konkrete Strophenmelodie und gab sich weder zur Figurierung noch zur Durchkomponierung her. ²⁾

Trotzdem findet sich bei jedem „Cantus oft Tenor" noch ein

¹⁾ Jene Theorie der Tonmalerei ist zurückzuführen auf die schriftstellerische Tätigkeit des Haarlemer Priesters (eines Freundes Huygens') Joannes Albertus Ban, Musiktheoretiker und Komponist, Verfasser mehrerer Schriften *Musica universa* 1636, Zanghbericht, „een Boeck van de zingroerende zanghkunst". Für ihn vgl. W. J. A. Jonckbloet en J. P. N. Land: *Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens. (Musique et Musiciens au XVIIe siècle)* 1882, und *Tijdschrift der Ver. v. N. Ned. Muz. gesch.* III, S. 204—219.

²⁾ Wichtiger als die Spekulationen Bans ist die Spur jenes grossen Kulturproblems des Mystizismus in der Musik, das besonders in Böhmen, in der Schule Czernokorskys vertreten, den schädlichen Einfluss der Renaissancekunst zurückdrängte und auch Deutschland in gewisser Hinsicht schützte. Es ist jenes Kulturproblem, dessen Erscheinungen Kepler, Tartini und seine Zahlenmystik, Buxtehudes Klaviersuiten (in denen die Natur und die Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden) sind und dessen Ausläufer auch in den Niederlanden auftauchen, vgl. z.B. „t Amstedams Minne-Beeckje" (Amsterdam 1658. 2er Druck) S. 61: „Vijf Baletten op de Vijf zinnen: 't Gezicht, de Reuk, Smaak, 't Ghevoel, 't Gehoor" von P. Dubbels. Für jenes Kulturproblem vgl. die inhaltsreiche Arbeit von Otto Schmid: *Musik und Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernohorsky's und ihr Einfluss auf den Wiener Classicismus.* 1901 (Musikalische Studien, X).

„gebrochener“ (gebroken) vor, eine Variation in Sechzehntel- (u. s. w.) Noten.

Es waren die Patrizierkreise, die sich haltlos jeder italienischen Mode auslieferten. Ein Beispiel ist der schon erwähnte Constantyn Huygens: er erzählt von sich selbst, dass er die „Violet,“ als er 6 Jahr und 5 Monate alt war, innerhalb 6—7 Wochen spielen lernte; als er 7 Jahr und 6 Monate zählte, fing er an Laute zu spielen, „a dix ans j'exellay.“ Er spielte überhaupt innerhalb 9 Jahren alle Instrumente:

Clavier op yser en op coperdraed, op tin,
 Tot pypen uijtgesmeedt, dat wonderlick versin,
 Teorbes lang gedarmt, en uijt der Mooren landen,
 Guitarre, bastardluijt, vermanden ick met handen,
 Die 'k alles machtigh vond, na dat het jong gewricht
 Luyt-machtigh was gemaect, daer 't allemael voor swicht.

Mit 79 Jahren war seine musikalische Begeisterung noch nicht abgekühlt. Er hatte bis dahin 769 Stücke komponiert, „sur les deux sortes de Luths, le Clavecin, la Viole de Gambe, et s'il plaist à Dieu sur la Guitarre“ (Lettre LXXIX). Im ganzen beläuft sich die Zahl seiner Kompositionen auf 800. ¹⁾

Sind wir aber so unbescheiden, einen Blick in das Inventarverzeichnis seiner nachgelassenen Musikaliensammlung zu werfen, so sehen wir, dass diese grosse Sammlung bis auf einzelne Nummern nur italienische Musik enthält. ²⁾ Nur vereinzelte Spuren weisen darauf hin, dass der Sammler ein Niederländer war, und es zu seiner Zeit noch niederländische Musik gab. Aber schon hatte der Calvinismus seine Schuldigkeit getan: von dem so stolzen Bau niederländischer Tonkunst stand nur noch die Ruine. Und auch sie sollte bald vor dem alles zerstörenden Einfluss des Internationalismus dahinschwinden.

Jenes Inventarverzeichnis zeigt uns aber ein zweites Kulturproblem: das Zurücktreten der jahrhundertelangen englischen Beeinflussung. Wir stossen hier noch einmal auf eine der letzten Publikationen englischer Tonkunst in den Niederlanden und zwar

1) Vgl. Jonckbloet en Land: Correspondance etc. 3. XII ff.

2) Abgedruckt im Tijdschrift der Vereenig. v. N. Nederl. Muz.-gesch. S. 257—259.

auf die von Paulus Matthyss im Jahre 1648 veröffentlichten „XX Konincklyke Fantasien“ 1) für Viola da Gamba, zu deren Komponisten unter anderen Orlando Gibbons gehört. Genau denselben Vorgang kann man z. B. an der Hand des Inventarverzeichnisses der Musikalien beobachten, welche sich im 17. Jahrhundert im Besitz des Collegium Musicum Ultrajectinum befanden. 2) Auch da finden wir, inmitten italienischer Komponisten wie verirrt, die Namen und Werke von vier niederländischen Tonkünstlern, es sind: Nicolaus a Kempis mit „6 Volum. a 1, 2, 3, 4, 5, 6 instrumenten -- Antw. 1641 en 1649“; „6 Volum. geschreven Musyck a 8 instrumenten nevens den basso continuo gemaect door Mr. Andries 3) Organist binnen Utrecht“; Henricus Liebert 4) „met 6 en 8 stemmen tot Antwerpen, Anno 1632.“ Joh. Baptist Verriet „Pavanen met 5 instrumenten gedruet tot Antwerpen 1638“. 5)

Einen einzigen englischen Komponisten nur finden wir da aufgezählt, als Vertreter jener Glanzzeit englischer Instrumentalkunst, welche am Anfange des 17. Jahrhunderts noch einmal hoch aufleuchtete, um dann in eine leere Finsternis zugleich mit den Schauspieltruppen und Singspielen unterzutauchen. Es ist Thomas Simpson 6) („met 5 instrumenten ende een Basso continuo“), dessen schöne volkstümliche Weisen jetzt noch ihre Wirkung nicht eingebüßt haben. Jenes „t Engelsche speelthresoor a 3

1) XX Konincklyke Fantasien, om op 3 Fiolen de Gamba en ander Speel-tuigh te gebruycken. Gestelt door de Konstige Engelse meesters T. Lupo, J. Coprario, W. Daman. En noch IX Fantasien om met 3 Fiolen de Gamba — door Orlando Gibbons, Organist en Zang-meester van de Koninck van Engeland. Eerste Deel. t'Amsterdam by Paulus Matthysz. 1648 (Exemplar auf der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel N°. 977).

2) Abgedruckt bei J. C. M. van Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollege te Utrecht. Collegium Musicum Ultrajectinum 1631—1881. (1881) S. 81—84.

3) Vgl. v. Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollege, S. 39.

4) Libert, Organist der Kathedrale zu Antwerpen, ist wschl. in Groningen geboren vgl. Edmond van den Straeten: La Musique des Pays-Bas avant le XIXième Siècle Bd. IV. S. 277 ff.

Es ist wohl bezeichnend für das Verhältnis des Calvinismus zur Kirchenmusik, dass nordniederländische Musiker nach Südniederland oder ins Ausland gingen: z. B. der Amsterdamer Willem de Fesch war gleichfalls Organist in Antwerpen und ging dann nach London. Er ist wohl einer der bedeutendsten niederländischen Komponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts.

5) Verriet war Organist in Den Bosch, später in Rotterdam.

6) Riemann hat einige seiner Tanzsätze veröffentlicht in seinen „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit“. (bei Fr. Kistner, Leipzig. erschienen).

stemmen gedruet tot Amstelredam 1657" ¹⁾ gehört schon einer Zeit an, wo England alle Originalität und Selbständigkeit auf musikalischem Gebiet bereits verloren hatte. Dies sind die zwei einzigen englischen Werke. Der Rest ist italienisch, einige deutsche Komponisten ausgenommen, nämlich Heinrich von Utrecht, Johann Vierdanck, Andreas Hammerschmied.

Unter den italienischen Tonsetzern finden wir neben Dario Castello und Marco Uccellini auch Tarquinio Merula, der gleichfalls im „Uitnemend Kabinet" (1647) vertreten ist.

Noch stärker tritt der italienische Einfluss hervor in dem Katalog der „Libri musici" der Utrechter Stadtbibliothek vom Jahre 1608 (Riemsdijk, S. 103—105). Mehr als dreiviertel der angeführten Komponisten oder Kompositionen, deren Zahl eine stattliche ist, sind italienischer Herkunft. Der Rest ist aus Franzosen, Deutschen und — Niederländern zusammengesetzt. Von den Italienern sind am bekanntesten: Giacomo Gastoldi, Adriano Banchieri, Gasparo Torelli, Giovan Maria Nanino, Horatio Vecchi u. s. w. Wie alle anderen „gebildeten" Künstler, so zogen auch die „gebildeteren" Musiker nach Italien, um dort ihre weitere Ausbildung zu erhalten. So z. B. Joh. Tollius und der von Gabrieli hoch gepriesene Melchior Borchgrevinck.

Von den niederländischen Musikern, die in dem Katalog angeführt werden, sind Willaert, J. P. Swevelingh (Sweelinck), Cornille Verdonq (Cornelis Verdonk), Cornelis Schuyt zu nennen. Der Hauptzug der Büchersammlung ist aber jene internationale Renaissancekunst, wie sie sich aus Italien verbreitete.

Das Zeitalter Shakespeares sank ins Grab! Der Calvinismus machte die einzige Quelle versiegen, welche der arg bedrängten nordniederländischen Volkskunst neues Leben hätte zuführen können. Es ist nicht zufällig, dass bei jenen englischen Schauspieltruppen die (Instrumental-)Musik eine solch grosse Rolle

1) Den vollständigen Titel führt Alph. Goovaerts: *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. 1880 (N^o. 812), an:

J. Jenkins: *Engels Speel-thresoor van C. C., de nieuwste Allemanden, Couranten, Sarabanden, Ayres etc. gesteld door elf der konstighste Violisten deser tijdt in Engeland voor Bass en Viool en ander speelgereetschap, mede LXVII spelstukken als Allemanden, Couranten etc. voor twee Violen en Bass, als mede een Bassus continuus ad placidum*. Amsterdam 1664.

einnimmt. War doch derjenige, in dem die national-dramatische Hochblüte Englands gipfelte Shakespeare, ein begeisterter Musikliebhaber und Verehrer der zu seiner Zeit noch lebendigen wälischen Volkskunst (vgl. Lederer: Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung. Über Heimat und Ursprung der mehrst. Tonkunst, Kapit. 1). Shakespeare ist der Inbegriff einer absoluten nationalen Kultur. Unter seinem Einflusse, unter dem Einflusse jener englischen Volkskunst hätten die vielverheissenden Ansätze unsrer romantischen Volksbühne eine ganz andere Entwicklung nehmen können, anstatt — wie es geschah — elend in der „Klucht“, der Posse, unterzugehen. Und der „erbauende“ (stichtelijke) Ton, verkörpert in dem „Dramatiker“ Vondel, hätte unsrer nationalen Bühne nicht den Garaus gemacht. Denn grade die englischen Schauspielertruppen hatten in ihren Singspielen die volkstümliche Instrumentalkunst mächtig gefördert. Sie führten ein eigenes Orchester mit sich: so z. B. die Truppe Browns, welche mit einem Empfehlungschreiben des Grafen Howard an die Generalstaaten die Niederlande besuchte; dergleichen jene Truppe vom Jahre 1599. Spencers Truppe (1612) bestand aus 19 Darstellern und 16 Musikern. 1)

Es ist das musikalische Moment, das die verschiedenartige Entwicklung der englischen und niederländischen Bühne bedingt. Während in England, wie wir gesehen, die Rezeption der Volkskunst durch die Höhenkunst schon frühzeitig erfolgt, und ihr in dem Bühnenspiel eine grosse Rolle eingeräumt wurde, blieb hier die Musik, die vokale und zugleich instrumentale Volkskunst, von der didaktisch-moralischen Rederijkerbühne ausgeschlossen. Durch jene instrumentale Musik und ihre Vertreter, die fahrenden Spielleute, war der Kontakt mit der Volkskunst hergestellt. So erklärt sich der herrliche Aufschwung

1) Über die englischen Schauspielertruppen und den Einfluss den englischen Bühne vgl. Mr. L. Ph. C. Van den Bergh: Gravenhaagsche Bijzonderheden. I. 1857. S. 20 ff.; C. N. Wybrands: Het Amsterdamsche Tooneel in 1617—1777. Utrecht 1873. S. 25; H. E. Moltzer: Shakspeare's invloed op het Nederlandsch tooneel der 17de eeuw. 1874. S. 33; J. A. Worp: De invloed der Engelsche letterkunde op ons tooneel in de 17de eeuw. (Tijdspiegel 1887, III); Johannes Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien (Theatergeschichtliche Forschungen, VII) 1893; Albert Cohn: Shakspeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries. An account of English autors in Germany and the Netherlands, and the plays performed by them during the same period. 1865. S. XXII.

der nationalen englischen Bühne, jene goldene Zeit eines Marlowes, Websters, Ben Jonsons, Massingers u.s.w., die von dem unsterblichen nationalen Genius Shakespeares gekrönt wurde. Beherrschte doch die englische Instrumentalkunst, das englische instrumentale und vokale Tanzlied ganz Nordeuropa, die Niederlande, Deutschland und Dänemark. Wenn wir die niederländischen Lautenbücher jener Zeit (z. B. des Thysius) durchblättern, so häufen sich die darin vertretenen englischen Weisen. Nimmt man z. B. die Sammlung der „Valerius“-Lieder von Loman und van Riemdijk vor, so ergibt sich, dass von den 28 angeführten Liedern 7 schon ohne weiteres englischer Herkunft sind: das schöne „Geluckig is het land“ führt als „Stem“: „Op de Engelsche Min“ (No. 9); das berühmte „Berg-op-Zoom“-lied „Merck, toch hoe sterck“ hat als „Stimme“ das bezeichnende „Comedianten Dans“ (No. 15); „Wie dat sich selfs verheft“ (No. 17) hat die „Stem“: „Op 't Engels Lapperken“; das schöne „Men brand, men blaect“ (No. 21) die „Stem: Engelsche Daphne“; „Laet sang en spel“ (No. 22) wieder „Stem“: „Op de Engelsche Foulle“; „Heere, keere van ons af“ (No. 25) die „Stem“: „Engels nou, nou“; „Batavia, ghij sijt de Bruijd“ (No. 27) die „Stem“: „Engels Woddecot.“ Im „Uitnemen Kabinet“ sind die englischen Weisen noch stark vertreten. Und grade das instrumentale englische Tanzlied wurde von nationalen Komponisten, wie Richard Machin, Thomas Simpson ¹⁾, William Brade, Valentin Flood, John Stanley, John Price über den Kontinent verbreitet. Dem von Shakespeare gefeierten John Dowland begegnen wir wiederholt in dem Lautenbuch des Thysius (alias Smoutius). So befindet sich in dem „Frieschen Lusthof“ des Starter (1621), der selbst ein Engländer war, aus London gebürtig, jene auch in Shakespeares „As you like it“ verwendete wunderschöne niederdeutsche Weise „O mijn Engeleyn, o mijn Teubeleyn.“

Es war hauptsächlich Zwischenaktmusik, die von den Instrumentisten der englischen Schauspielertruppen zum besten gegeben wurde: Tanzsätze u. s. w. Brederos Angriffe auf diese unerwünschten Konkurrenten der „Oude Kamer“, deren Mitglied er war, beweisen eben die weit grössere Beliebtheit jener englischen

¹⁾ Vgl. z. B. die schöne Allemande von Thomas Simpson in Hugo Riemanns „15 Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit“. (Leipzig. Fr. Kistner) No. 4.

Gäste: so rügt er z.B. in einer Ansprache an das Publikum der „Oude Kamer“, „Geeft Lust“ genannt, die „Deycht-rijcke Jofferjes“, weil „eenighe Dochtertjes ons Spel niet en hebben komen besichtigen; maer hebbent gheschuwte als of 't een oneerlijck dinghen ware, daer sij nochtans wel sonder schaemte daghelijcx met een nechtige ernst naloopen de licht-voetighe Vreemdelingen.“¹⁾

Bei den Engländern fand das Volk die Wirklichkeit, bei den Rhetorikern die unnatürliche Situation. Dementsprechend erzählt Reynier, ein flotter Amsterdamer Patrizierssohn, in Brederos „Moortje“, wie seine Freunde überlegt hätten, wie man wohl am besten den Abend zubringen könnte, und einer gesagt habe:

„Kom gaen wy op de Hal en sien de gheesten²⁾ spelen!“
 Maer Packe-bier³⁾ die sey: „ick mach gheen schempen veelen,
 'k Ben liever inde kroech by een exellente Trijn!
 Ick mach so langh oock by gheen Redenrijckers zijn; —
 Sy segghen op haar les, so stemmich en so stijf,
 Al waart gevoert, gevult, met klaphout al haar lijf!
 Warent de Enghelsche, of andere uytlandtsche,
 Die men hoort singhen, en so lustich sien dantse,
 Dat sy susebollen, en draeyen als een tol:
 Sy spreeckent uyt haar geest, dees leerent uyt een rol!“⁴⁾

Es ist leicht verständlich, dass das Volk mehr Gefallen an der nationalen Kunst der Engländer fand, an ihren volkstümlichen Weisen, als an den „stichtelijken“ oder mythologisierenden Bühnenprodukten der Rhetorikkammern.

Es ist aber wieder bezeichnend, dass die Beeinflussung durch die englische Bühne in Holland keine Belebung des nationalen Bühnenspieles hervorrief: nur wieder eine äusserliche Nachfolge, wie z. B. das „Schauerdrama“. Die besseren Werke des Shakespearischen Zeitalters, welche die englischen Truppen neben ihren oft sehr trivialen Singpossen mehr oder weniger gut aufführten,

1) De werken van G. H. Bredero, uitgeg. door Ten Brink, Moltzer, Kalff u. s. w. Bd. III, S. 153.

2) d. h. Rhetoriker.

3) d. h. „Biergreifer“.

4) De Werken van G. A. Bredero u. s. w. Bd. II, S. 65, 66.

blieben ohne innere Einwirkung auf die niederländischen Renaissancegedichter und ihre Bühne.

Und nun versiegte der Brunnen, aus dem jener Strom geflossen. Das war die kulturelle Errungenschaft des Calvinismus. Denn was jene Länder, England und Niederland, durch die calvinistische Erwerbsethik auch an Reichtum und Besitz gewannen, das verloren sie doppelt und dreifach auf dem Gebiete des inneren Lebens, auf dem Gebiete der nationalen Kultur.

Es kann diese Tatsache nicht genug betont werden in bezug auf die gefälschte historische Tradition, mit der jene kulturfeindliche Partei, die politische Formation des Neo-Calvinismus, heutzutage arbeitet. Nur die absolute Unkenntnis der Rolle, welche der Calvinismus in der Geschichte unsres Vaterlandes gespielt hat¹⁾, kann eine derartige unverdiente Einschätzung und Würdigung hervorrufen.

Der nationale englische Einfluss schwand. An seiner Stelle bemächtigte sich der Internationalismus des ganzen Feldes. Dieser Prozess der Internationalisierung, durch die Patrizierkreise so stark gefördert, hat bei ihrer unbedingten Devotion für italienische und französische Modekunst der niederländischen Musik mit ein frühes Ende bereitet.

Das schnelle Herabsinken des musikalischen Reichtums in Nordniederland ist gradezu auffallend. In Jan Pietersz. Sweelincks Orgeltabulaturen fanden wir noch Tanzsätze und Volksliederbearbeitungen. Er war das Bindeglied jener katholisch-heidnischen Periode des 16. Jahrhunderts und der deutschen Kunst des Buxtehude und Joh. Seb. Bachs, die in dem lutherischen Lande, wo das geistliche Lied Paul Gerhardts, dem Volksliede entsprossen, noch seine schönen Blüten trieb, entstehen sollte. Aber schon bei Sweelinck, dessen Wesen doch dem Calvinismus ganz fernstand, wird sein erstarrender Einfluss fühlbar. In seinen Psalmen und französischen Chansons ist nicht mehr der warme Volksliedton des 16. Jahrhunderts zu finden, sondern die internationale Madrigalkonvention. Seine Orgelwerke (wie die des Adam Reinken) sind die Vorläufer jener norddeutschen Organistenschule, die eine virtuosenhafte Richtung in der Orgelkunst pflegte.

1) Wie z. B. in die Schrift ihres Führers A. Kuypers: „Het Calvinisme“.

Als Sweelinck im Jahre 1621 die Augen schloss, ging mit ihm der letzte Vertreter der altniederländischen Kirchenmusik zu Grabe. 1) Wozu brauchte der Calvinismus noch eine Kirchenmusik? Die wäre doch nur eine eitle Weltlichkeit gewesen, wie der Farbensmuck der Kirchenwände, gegen den die Rotterdamer Synode des Jahres 1581 ein Verbot ergehen liess. 2)

Dieselbe Agitation, welche der Calvinismus gegen die Glockenspielwerke auf den Kirchtürmen, die luftigen Schlupfwinkel der Volkweisen, entfaltete, wurde noch in erhöhtem Masse wider die Kirchenmusik, speziell wider die Orgel, gerichtet. Der Chorgesang war zugleich mit dem katholischen Ritual aus den Kirchen verschwunden: nur die Orgel, jene verdächtige Trägerin papistischer, fleischlicher und sinnlicher Gelüste, war geblieben. Sie war den Prädikanten ein Dorn im Auge: sie mit ihrem Sang und Klang auszurotten bildete das Ziel der synodalen und kirchenrätlichen Bestrebungen während eines ganzen Jahrhunderts.

So fasst die Provinciale Synode von Dordrecht 1574 den Beschluss, dass „het spelen der orgelen . . . gansch behoort afgheset te wesen“.

Die Synode von Edam (1574) richtet eine Petition an den Magistrat, das Orgelspiel abzuschaffen, damit der Gottesdienst einen tieferen Eindruck in den Herzen der Leute hervorrufen könnte, so der Artikel: „Aengaende het orgelspelen in de kerken af te stellen is besloten de overheid te verzoeken het orgelspel af te stellen, opdat „die dienst des woorts Goods beter zyn effect in die herte der menschen vercryge ende bewaert worde.“

Ebenso fordert die Nationale Synode (1578), dass die „orghelen . . . moesten weggenomen worden.“

Es wäre dem Orgelspiel genau so wie dem Volkslied ergangen, wenn nicht die mehr „libertinische“ Obrigkeit den sich ereifernden calvinistischen Hitzköpfen ihr Veto in den Weg gelegt hätte.

1) Sweelinck einen calvinistischen Tondichter zu nennen, wie es in Niederland jetzt öfter geschieht, ist eine Unrichtigkeit, die nur bei vollständigem Mangel musikgeschichtlicher wie kulturhistorischer Kenntnisse möglich ist. Der Komponist der „Regina Coeli“, der Weihnachtsmotette „Hodie Christus natus est“, des Kanons „Sine Bacho friget Venus“ ist ebensowenig Calvinist wie Rembrand.

2) Reitsma en van Veen: Acta der Prov. en Part. Synoden. I, S. 210.

So wurde eine auf die Abstellung des Orgelspieles hinzielende Eingabe von dem Magistrat Arnhems abgewiesen (1589) und der Prädikant, der von der Kanzel herunter seinen heiligen Zorn zu stark geäußert hatte, deswegen sehr ernsthaft gerügt und ihm „geordonneerd“, nach der Predigt vor- und nachmittags die Orgel spielen zu lassen. ¹⁾

Aber doch erreichte der Calvinismus vorläufig soviel, dass während des Gottesdienstes die Orgel verstummte. Beim Abendmahl blieben die bemalten Orgeltüren sogar geschlossen.

Der rechtgläubige Professor Voetius konnte also im Jahre 1643 behaupten, niemals von einem Kirchengesang mit Orgelbegleitung gehört zu haben.

Aber in dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts bereitete sich ein Umschwung vor. Im Jahre 1636 ersuchen „de heeren van Gerechte en de Kerckmeesters“ zu Leiden, während des Gesanges die Orgel spielen zu lassen.

Dasselbe geschah in Dordrecht (1638).

Wie jener „gereinigte“ calvinistische Gemeindegesang geklungen haben mag, davon zeugen noch unsere jetzigen Dorfkirchen. Es ist leicht begreiflich, dass die Herren vom Magistrat, deren weltlichere Ohren etwas empfindlicher waren, sich wieder nach der Beihilfe der Orgel sehnten.

So sehen wir, wie der Magistrat überall die Orgel wieder in den Gottesdienst einführt, obgleich der Kirchenrat sich aufs äusserste dagegen sträubte.

Die Zuidhollandsche Synode von Delft (1638) äussert sich über diese heikle Frage schon etwas gemässiger als ihre Schwester im 16. Jahrhundert. Sie erklärt das Orgelspiel für eine „middelmatige (gleichgiltige) zaak.“

Wohl versuchen die Prädikanten Middelburgs im Jahre 1640, das Orgelspiel wieder abzuschaffen. Aber der Magistrat weigert sich aufs entschiedenste, ihnen den Willen zu tun und behauptet, das Orgelspiel sei „gene ontstichtinge voor de Gemeente“, besonders da es „oock het in ordentelijck singen voorcompt.“ (!)

Sogar der musikbessene Const. Huygens mischte sich in den Kampf der Geister. In seinem „Gebruyck of Ongebruyc van

¹⁾ Vgl. die Ausführungen D. F. Scheurleers in seiner Studie „Het muziekleven“ in „Amsterdam in de zeventiende Eeuw.“

Orgel in de Kercken" 1) nimmt er zwar Stellung gegen das andachtraubende Orgelspiel, wie es öfter vor und nach der Predigt gepflegt wurde, erklärt aber doch ein bescheidenes Vor- und Zwischenspiel sowie eine zurückhaltende Begleitung nicht nur für zulässig, sondern sogar für erwünscht.

Diese freisinnige Schrift des sonst so rechtgläubigen Huygens erregte den Zorn des Calvinisten Calckmann, der ein „Antidotum oder Gegengift" 2) gegen Huygens' Buch in die Welt schickte.

Er ist derselbe, der sich im Jahre 1641 noch über jene „Paepscheydt" ärgert, welche sich vermessen hatte, ein katholisches Weihnachtslied in ein Kirchengesangbuch einzuschmuggeln (1615), eine Sache, die damals schon grosse Aufregung verursachte. In seiner Schrift aber nennt er das Orgelspiel „een leuchenachtich, ja een bedriegelyck geluyt door den Duyvel ghedreven" und spricht von der „afgodische — — paepsche Orgel".

Trotzdem wurde die Wiedereinführung des Orgelspieles weiter fortgesetzt: im Jahre 1662 z. B. in Nymegen, erst 1680 in Amsterdam.

Der Magistrat betrachtete die Kirche, welche städtisches Eigentum war, als öffentliche Vergnügungsanstalt. Sie ordonnierten, die (städtischen) Organisten (die oft zugleich „beyermeester" oder „klokkenist" waren) sollten abends in der Kirche zur Ergötzung des drinnen und draussen herumspazierenden Publikums die Orgel spielen.

Van Riemsdijk hat in seiner Studie über das „Collegium Musicum" in Utrecht ein derartiges Beispiel gegeben in der Person des blinden Organisten, Flötisten und „Klokkenisten" Jonkheer Jacob van Eyck, dem Herausgeber von „der Fluyten Lusthof." 1) Er hat das Glockenspiel des Domes zusammengestellt und

1) Const. Huygens: Gebruyck of Ongebruyck van 't Orgel in de Kercken der Vereenigde Nederlanden. Leyden. 1641.

2) J. J. Calckmann. Antidotum. Tegengift van 't gebruyck of ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenigde Nederlanden. 's Gravenhage 1641.

3) Der Titel des ersten Teiles lautet, nach dem Exemplar in der Amsterdamer Universitätsbibl., „Der Fluyten Lusthof, vol Psalmen, Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Airs, konstigh en lieflyc gefigureert met veel veranderingen. Door den Ed. Jr. Jacob van Eyck, Musicijn en Directeur van de klokwercken tot Utrecht, etc. Den zden druk op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd,

war als „Domklokkerist“ zu gleicher Zeit auch vom Kapitel der St. Janskerke angenommen worden, „om te speelen op des capittels clocken, alle Sondaghen en Vrydaghen een ure voor den middach en alle Sondach na den middach een uur. Item, van Mey aen tot Doms Kermis inclusive een uur alle daghen, s'avonts nae den eten, ende dat voor een tractement van 80 gld. jaarlicx.”

Im Jahre „1649 May 17“ wurde „Jo. van Eyck gecontinueert, syn tractement, van 80 gl. tot 100 gl. geaugmenteert, mits dat hy de wandelende luyden op 't Kerkhof somwylen s'avonts met het geluyt van zijn fluitgen vermake.”¹⁾

Dass der Magistrat an einen veredelnden Einfluss der Musik auf die Masse glaubte, geht aus der Anweisung hervor, welche der Leidener Organist Cornelis Schuyt in seiner Instruktion erhielt: es wurde ihm vorgeschrieben, öffentliche Orgelkonzerte zu veranstalten, um das Volk „meer uyt herbergen en de tavenen te houden.”

Vondel erwähnt im Tone wehmütigen Andenkens „Dirk Swelings (der Sohn des Jan Pietersz.) verquikkende avontklanken“ und die „gepropte bankken“ in seinen Konzerten.

Jene Orgelkonzerte bildeten den unausgesetzten Angriffspunkt der Kirchenräte. So rief im Jahre 1653 Dirk Sweelincks Vorhaben, auf der Orgel der „Oude Kerk“ — „het kindeken te wiegen“, das heisst alte Weihnachtslieder, „leisen“, zu spielen,

door den Autheur, met Psalmen, Paduanen, Allemanden, en de nieuwste voyzen en verscheiden stucken, om met 2 Boven zangen te gebruycken. Dienstigh voor alle Konstlieders tot de Fluit, Blaes en allerley speeltuigh. Eerste deel. t'Amsterdam, bij Paulus Matthijsz. in de Stoof-Steegh, in t'Muzyk-boek, gedrukt 1649.

Von dem 2. Bde. sind zwei Exemplare in der A'damer Universitätsbibl. vorhanden, eine vom Jahre 1646 und eine vom Jahre 1654. Der Titel des 2. Teiles lautet:

Der Fluyten Lusthof, Beplant met Psalmen, Pavanen, Almanden, Couranten, Balletten, Ariën, etc. en de nieuwste voizen, konstigh en liefelijck gefigureert, met veel veranderingen. Door den Ed. Jr. Jacob van Eyck, Musicijn en Directeur van de klokwercken tot Utrecht etc. Dienstigh voor alle Konstlieders tot de Fluit, Blaes- en allerley Speeltuigh. Tweede deel t'Amsterdam, bij Paulus Matthijsz, in de Stoofsteegh in t'Musycboek, gedrukt 1654.

Beide Teile sind C. Huygens gewidmet. Van Eyck gehörte auch zu den Gästen Hoofs auf dem Muyder Schloss. Von seinen hierin vertretenen Originalkompositionen ist die „Bataille“ oder (I. fol. 50 und 51, bei Riemsdijk abgedruckt S. 78 und 79) wegen ihrer motivischen Verwertung des „Wilhelmus“ und des Soldatenliedes „ick wou wel dat den krijg anginck“ und der Fanfarenthemen beachtenswert.

1) Bei Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollege S. 36, 37, nach den „Documenta Ecclesiam S. Joannis Traj. spectantia“ von Doodt van Flensburg herausgegeben im „Archief voor Kerkelijke en Wereldsche Geschiedenissen“. III, S. 170.

(so wie sein Vater auch die Volkslieder verwertet hatte), zu welcher Veranstaltung er viele „Papisten“ eingeladen hatte, dieselbe heilige Erregung hervor, in die Calckmann im Jahre 1641 noch geriet wegen eines katholischen Weihnachtsliedes, das in das reformierte Kirchenbuch (1615) aufgenommen worden war. ¹⁾)

Im Jahre 1656 beschwert sich der Kirchenrat Amsterdams beim Magistrat wegen „ergerlyck singen en spelen op het orgel.“ Nach den Kirchenratsakten verteidigte sich der zur Verantwortung vorgeladene Organist „stoutelyck niet anders als ordinaris gespeeld te hebben.“ Der Magistrat schob die Sache von sich, sie der polizeilichen Zuständigkeit überweisend. Und so verlief sie im Sande. In ähnlichem Sinne äussert sich Huygens über die Orgelkonzerte ³⁾): man höre „tegens eenen Psalm thien Madrigalen“, und: wat daer wijders omgaet, tusschen jonger bloed, onder de gunst van donckere hoecken ende een gestadigh geluyd, is naer te dencken.“

Dank der „libertinischen“ Magistrate blieb die Orgel und das Orgelspiel erhalten. Aber die Kirchenmusik verschwand.

Ein Vergleich zwischen Deutschland und Niederland um die Wende des 17. Jahrhunderts zeigt die Unfruchtbarkeit des Calvinismus. Während im Luthertum die Kirchenmusik (vokale und instrumentale) sich immer mächtiger entwickelte und in Joh. Seb. Bach ihren höchsten Glanz erreichte, breitete sich über die vereinigte Republik dunkle Nacht aus.

Mit Sweelinck verschwand die niederländische Kirchenmusik. Seine Kunst wurde von seinen Schülern nach gastlicheren Gegenden, nach dem lutherischen Norddeutschland verpflanzt.

Seitdem blieb Nordniederland verödet.

Von Sweelincks Sohn Dirk, dem Amsterdamer Organisten, der häufig bei Hooft auf dem Muiderschloss Gast war und dort das Clavicembalo spielte, hört man als Komponist fast garnichts mehr.

Nirgendwo zeigt sich die Abhängigkeit jener geistlichen Musik von der weltlichen besser als in England und Niederland, wo nach dem calvinistischen Kreuzzug gegen die Volkskunst die kirchliche

¹⁾ Vgl. Scheurleers „Het Muziekleven“ in „Amsterdam in de zeventiende eeuw.“

²⁾ Gebruyck of ongebruyk van't orgel u.s.w. S. 34.

Kunst gleichfalls verschwand. Und in welchen erbärmlichen Zustand der calvinistische Gemeindegesang geriet, davon wird noch in dem Abschnitt über das 19. Jahrhundert die Rede sein.

Auffallend gering wird die Produktion der niederländischen Musiker, sowohl der national-volkstümlichen als auch der Nachfolger der französisch-italienischen Komponisten. Schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ist das fremdländische Musikerelement in Nordniederland überwiegend. Von den niederländischen Komponisten ist Dirk Scholl (geb. 1641) unzweifelhaft der bedeutendste. 1) Der Delfter Organist war aber gleichzeitig ein entschiedener Gegner des immer mächtiger werdenden Einflusses der italienischen „musica da camera“. Quirinus van Blankenburg erzählt in seinen „Elementa Musica“ (1739) 2), wie Scholl sich leidenschaftlich aufgeregt habe über die Einführung von auf cis und dis gestimmten Glocken in der niedere Oktave, welche Einführung er (der junge van Blankenburg) damals beim Magistrat durchzusetzen gewusst hatte. Dirk Scholl verurteilte diese Neuerung als eine grosse Torheit und schrieb eine Flugschrift gegen van Blankenburg „On-noodsakelykheid van Cis en Dis in de bassen der klokken“. An der Opposition gegen van Blankenburg beteiligten sich sogar der berühmte Glockengiesser Pierre Hemony, sowie Salomon Verbeek und Michiel Servaes Nuyts, „klokkenisten“ von Delft und Amsterdam. 3)

Derselbe Scholl nahm damals in einem vollen Konzertsaal, wo das erste, neu erschienene Werk von Corelli gespielt wurde, das Stimmbuch und sagte: „Wenn ich wüsste, dass dies das einzige Exemplar wäre, ich würde es sofort ins Feuer werfen.“ „So ändern sich die Zeiten“, sagt van Blankenburg. 4)

1) Enschedé hat von ihm die „Rouw- en liefde-tranen uitgestort over den dood van Maria Stuart“ [(1695) veröffentlicht, ein sehr schöner, schlichter, vierstimmiger Satz. Vgl. J. W. Enschedé: Dertig jaren Muziek in Holland. 1670—1700. (1904). Beilage N° VII.

2) Elementa Musica of Nieuw licht tot het welverstaan van de musie en de bas-continuo etc... door Quirinus van Blankenburg in 's Gravenhage, by Laurens Berkoske. 1739. 2 Bde.

3) Über den Goudaschen Glockenkampf vgl. Enschedé. S. 28 ff.

4) Scholl hatte seine Schrift mit einem Spottvers abgeschlossen. In bezug darauf sagt v. Blankenburg (Vorrede § 23): „Voorwaar een deftig Poeët, maar nog grooter Organist: want het heugt my dat, toen 't eerste werk van Correlli uitkwam, hy op een vol concert het boek nam, zeggende, dat ik wist, dat dit het eenigste exemplaar was, ik lei 't zo aanstonds op 't vuur. 't Was in die tijd, dat al de clavicimbelen nog een kort clavier hadden; daar men nu integendeel moeite zoude hebben om er een te vinden, wyl zy nu alle worden lang gemaakt. Zo veranderen de tyden.“

Einerseits gewann die italienisch-französische Oper, andererseits die italienische Kammermusik die Führung. England ist vollständig von der Bildfläche verschwunden, und Deutschland tritt erst im Anfang des 18. Jahrhunderts wieder auf. Im 18. Jahrhundert ist es die italienische Oper, welche die Führung übernimmt, während neben der italienischen Kammermusik die deutschen Symphoniker einen vorwiegenden Einfluss ausüben. Der deutsche Einfluss greift gegen das Ende des Jahrhunderts sogar auf die Oper über: Mozart erwarb sich durch die deutschen und niederländischen Aufführungen seiner Opern in Amsterdam eine solche Popularität, wie sie die französische und italienische Oper nie besessen haben. ¹⁾

Wie stark der Einfluss der italienischen Kunst in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde, geht hervor aus einem Bericht des van Blankenburg, der uns einiges von der Kunstbegeisterung der niederländischen gebildeten Kreise mitteilt: „Hier op moet ik hier gedenken, dat myn Vader hebbende door liefhebbers, die in Italië hadden gereist, verstaan, dat de musieck aldaar tot een veel hooger trap van volmaaktheid was geklommen, door kooplieden al de beste en nieuwste werken te Venetiën heeft doen opkopen en met hare koopmanschappen doen herwaarts overvoeren. Deze waren d'eenigste die hem konden vermaken. En, wanneer ik daar na in myn jeugd zou musieck leeren, zo mogt ik anders geen boeken als deze gebruiken; waar mede dan myn gedachten wierden opgevult: 't welk van dien uitslag was, dat ik geen andre lompe-ryen mogt hooren.“ ²⁾

Was die italienische Musik um die Wende des 17. Jahrhunderts bedeutete, ist nicht zu vergleichen mit der niedrigen Stufe, auf die sie ein Jahrhundert später herabgesunken ist. Es waren gewaltige Klassiker, die trotz ihrer Abstraktion eine strenge Form handhabten und Werke von solcher Hoheit und Erhabenheit geschaffen haben, dass ihre Namen ewig bleiben werden, wenn sie auch zeitweilig

¹⁾ Die „Zauberflöte“ wirkte in Nord-Niederland wie eine Offenbarung. In jeder Gassenhauersammlung kann man um diese Zeit „Aria's uit de Toverfluit“ finden. Ein Beweis, welche Macht die schlichte, tiefe Form der Mozartschen Musik auf die Masse ausübte.

Für die Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert vgl. Scheurleer: Het Muziekleven in Nederland in de 18de eeuw. II, S. 193 ff.

²⁾ Elementa Musica: Vorrede § 7.

der Vergessenheit anheim fielen. Aber jene klassisch-philosophische Periode in der Musik, die in Deutschland wiederum in Joh. Seb. Bach ihren Gipfel erreichte, führte in Niederland nicht, wie dort von Carl Philipp Emanuel Bach und den Mannheimer und Wiener Symphonikern, zu jener volkstümlichen Periode eines Haydn und Mozart, sondern verlor sich in dem seichtesten Opernton.

Ziehen wir wieder, um einen Blick in die Verhältnisse der damaligen Zeit werfen zu können, den Musikalienkatalog einer niederländischen Musikliebhabergesellschaft heran, so sehen wir, wie gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die unbedingte Vorherrschaft der italienischen Kammermusik besiegelt ist.

In der Liste der Musikwerke, welche im „boek der wetten“ des „Stadts Collegium musicum“ von Groningen angeführt werden, finden wir die Italiener Veracini, Bianchi, Tartini, Vivaldi, Schiassi, Tessarini vertreten und nur einen Deutschen: Johann Schenk. Die französische Oper ist durch Lullys „Achille et Polyxene“ vertreten. ¹⁾

Die Holländer haben diese Werke alle gehört, bewundert und verehrt. Aber ihre Produktion hob sich nicht dadurch. Der Leidener Pieter Hellendaal, Schüler Tartinis in Padua, ist ein zu vereinzelter Fall, um in Betracht kommen zu können. Und dabei — er kopiert nur in anerkennenswert anständiger Weise den Stil seines grossen Meisters. ²⁾ Ihm fehlt aber dessen tiefe philosophische Natur.

Die noch zu erwähnende Äusserung P. di Tassulos: es ist meine Überzeugung, dass man hier nicht so sehr aus besonderer Liebe zu ihr die Musik pflegt, als wohl infolge einer gewissen Angewohnheit, einer gewissen Anstandssitte, — trifft nur allzu gut zu.

Wo die Volkskunst im Sterben lag und jeder Zusammenhang zwischen ihr und der Höhenkunst zerstört war, da konnte nichts Originales mehr entstehen. Aber nicht nur brachte Nordniederland keine eigene, nationale Kunst mehr hervor, sondern sogar nicht

¹⁾ Vgl. *Muzikanten en de beoefening der muzyk in Groningen. Bijdragen tot de Geschiedenis en Oudheidkunde inzonderheid van de Provincie Groningen.* Das „Stadts Collegium Musicum“ wurde i. J. 1683 errichtet und existierte bis c. 1780.

²⁾ In meinem Besitz befinden sich: *Six Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord, composed by Peter Hellendaal. Opera quarta.* London J. Johnson. s. a. Sie gehören zu seinen besten Kompositionen. Die Leidener Universitätsbibliothek besitzt noch weitere Kammermusikwerke von ihm.

einmal eine Nachahmung jener allmächtigen ausländischen Kunst.

Von den weiteren Komponisten des 17. Jahrhunderts ist der Leidener Anders zu unbedeutend, Johann Schenk ein Deutscher u. s. w.

Dasselbe ist mit den Komponisten des 18. Jahrhunderts der Fall, die in Nordniederland gelebt und gewirkt haben: Brünmüller (Brönnemüller), Gronemann, Hurlebusch, Frischmuth, Just, Graf (Graaf) sind Deutsche, die beiden Colizzis Böhmen, Locatelli, Mahaut Italiener u. s. w. u. s. w.

Und welche Kräfte haben die Südniederlande dagegen hervorgebracht: van Maldere, Boutmy; den Bauernsohn, aus der alten Musikerheimat Hennegau den gewaltigen Klassiker Gossec; aus Lüttich, den weltbekannten Opernkomponisten Grétry. Die Südniederländer in Frankreich im 18. Jahrhundert bilden ein ruhmvolles Kapitel der niederländischen Musikgeschichte.

Aus den agrarischen südniederländischen Territorien gingen seit dem frühesten Mittelalter die bedeutendsten musikalischen Kräfte hervor. In diesen fränkischen Gauen verband sich das germanische Element mit dem südlicheren, romanischen: ihre Kultur blieb aber trotz der äusserlichen Romanisierung eine rein „dietsche.“ Bekannt ist die starke volkstümliche Beeinflussung des französischen Minnesanges durch die nationale, sogenannte „nordfranzösische“ Volkskunst.

Doch kann Holland um die Wende des Jahrhunderts noch manche gute musikalische Kraft aufweisen. So sind z. B. die Liedsätze von G. Soenius (1725) ¹⁾ trotz der erbärmlichen französischen, italienischen und niederländischen Schäferdichtungen von grosser Schönheit und absoluter Volkstümlichkeit. Wenn man ihnen irgend einen Volksliedtext unterlegte, würden sie ihre Wirkung nicht verfehlen.

Auch der Amsterdamer Willem de Fesch (geb. Ende 17. Jahrh., gest. 1760 London), der sich jenseits des Kanals einen Namen erwarb, trotzdem er der konventionellen italienischen Richtung, wie Händel, opfert, ist eine reich begabte Natur. Davon legen seine Lieder ²⁾, wie die von Soenius mit Begleitung von Streichinstrumenten und Cembalo, Zeugnis ab.

¹⁾ G. Soenius (in Amsterdam). Melodie per Camera c'io è XII Concertini Mescolati d'Ariette nouvelle, a due 3, 4, 5, 6, 7 Strumenti. Haarlem A° 1725, (Univ. Bibl. Amsterdam).

²⁾ Besonders die „VI English Songs with violins and german flutes, and a Thorough Bass for the Harpsichord London“. (Grossherzog. Bibl. Karlsruhe)

Vergleicht man damit die musikalische Literatur unsrer Patrizierwelt, z. B. die Zeitschrift „Maendelijks Musikaals Tijdverdrijf“ (1752)¹⁾, mit ihren zierlichen, verschnörkelten, geschwürten und kolorierten italienischen Melodien, die von der menschlichen Stimme ein virtuosenhaft gehandhabtes Instrument machen²⁾, so ist der Gegensatz grell. Zur Erbauung teile ich hier einen Liedtext mit (Bd. 5, S. 4): „Vrolyk Leven“:

Ik kan naer begeren
 Myn vrienden tracteeren,
 Ik heb meer geld en goet
 Als 'men gewoon by een Poeët ontmoet.
 Ik heb tot gezelschap myn Rozelyn:
 Die Meyd is my
 Gestaeg op zy, —
 Dus ben ik vry
 Van ooit naergeestig te zyn.

Jenes „Maendelijks Musikaels Tijdverdrijf“, scheinbar eine Zeitschrift für die bessere Welt, enthielt nur Kompositionen von einem

1) Maendelijks Musikaels Tijdverdrijf Bestaende in Nieuwe Hollandsche canzonetten of zangliederen op d'Italiaensche trant in musik gebracht met een Basso Continuo gecomponeert door H. Mahaut, en in digtmaat door K. Elzevier. Amsterdam N. Olofsen s.a. (1751—52) 9Bde. (Königl. Bibl. den Haag).

— (Vervolg van het Musikaels) bestaende in drie stukjes.... door J. W. Lustig. Amsterdam. N. Olofsen. (1752) 3Bde.

2) Sogar Bilderdijk beklagt sich über diese Entwicklung der Musik in „De Bezwaren tegen den Geest der Eeuw van Mr. I. da Costa, (toegelicht door Mr. Willem Bilderdijk.) Te Leyden. By L. Herdingh en Zoon 1823. S. 16.

„Wat is de muzik geworden? Ingewikkelde samenstelling, waarin de zoogenaamde harmonie der Instrumenteu afbreuk doet aan de echte melodische harmonie. Moeilijkheden in de uitvoering hebben 't spelen tot een zware en niet dan met onbegrijpelijke vlijt en oefening te verkrijgen kunst gemaakt, en de grootste lof is doorgaans: la difficulté vaincue. Ach wilde men begrijpen dat geene kunst moeilijk is, dat ze in 't hart zit, en niet dan zich uitstortende Natuur is.

(Diese sehr richtige Bemerkung hätte Bilderdijk allerdings an erster Stelle auf seine eigene schwulstige Rhetorik anwenden können).

„Maar de zang dan? — Wat is zij geworden dan wedijvering met de snaar- en blaas-
 tuigen, uitzettingen, en verkrachtingen van borst en longen, die een teder gestel gestemd
 om meê te gevoelen, innig pijnlijk is en tot flauwens toe afmat.“

Es ist nur gut, dass Bilderdijk niemals die „moderne“ Musik der Wagnerepigonon gehört hat. Seine „Bedenken wider den Geist des Jahrhunderts“ wären noch weit bedenklicher geworden. Im übrigen war er spezifisch unmusikalisch und hatte von dem Wesen des Volksliedes, des absoluten Gesanges, erst recht keine Ahnung.

Italiener, Mahaut, und einem Deutschen, dem berühmten Groninger Organisten und Musikschriftsteller Lustig.

Man bekommt erst den richtigen Eindruck, wie erbärmlich die Gesangskomposition, textlich wie musikalisch, in unserm Lande war, wenn man das „Maendelijks Musikaels Tijdverdrijf“ mit einer Herausgabe von deutschen Liedern vergleicht, mit den sogenannten „Haerlemsche Zangen“ (1761), welche Lieder von Marpurg, Agricola, C. Ph. E. Bach und anderen enthielten. ¹⁾

Um die Wende des 17. Jahrhunderts wird Holland von italienischen, französischen und auch deutschen Musikern, Komponisten, Virtuosen u.s.w. überschwemmt. Mancher grosse Meister, wie z. B. Locatelli (Nardini, le Clair) befand sich unter ihnen; aber nebenher lief ein viel grösserer Haufe Parasiten und künstlerischer Bettler. ²⁾

Im dem Verlage von Mortier, Roger, den Gebrüdern Hummel, Olofsen (in Amsterdam) erschienen die bedeutendsten Kompositionen der grossen italienischen Meister: Locatelli, Masciti, Correlli, Vivaldi, Boccherini, Nardini und andere, weiter der Mannheimer Symphoniker, der Wiener- und der Berliner-Schule: Eichner, Filtz, Cannabich, Richter, die Stamitze, Toeschi, Ditters von Dittersdorf, Wagenseil, Schobert u. s. w. ³⁾

Die niederländische Kultur des 18. Jahrhunderts war eine so vollständig internationale, wie man sich nur denken kann.

Wenn de Beaumarchais das Musikleben in Holland erwähnt, sagt er: „Elle (die Musik) est fort aimée et fort cultivée en Hollande par les Habitans.“ Aber es gebe einen Unterschied. Wenige hätten eine höhere Stufe darin erreicht: „— toutefois peu d'entre eux ont attrapé un certain degré d'excellence et on comptoit de mon temps parmi ceux lá que les Sieurs Robert et Albicastro,

1) Haerlemsche Zangen in Musicq gesteld by de Heeren Marpurg, Agricola, Schale, Nichelman, Bach en andere vermaarde Componisten, en in Nederduitsche Dichtmaat overgebracht, door J. J. D. Te Haerlem, ter Musicq Drukkery van Isaäk en Johannes Enschedé. 1761.

2) Vgl. auch das schöne Werk von D. F. Scheurleer: Het Muziekleven in Nederland, in de tweede helft der 18de eeuw, in verband met Mozart's verblijf aldaar. Haag, Nijhoff. 1909. 2 Bde., eine sehr wertvolle Arbeit dieses gelehrten Bankiers, der in seinen Mussestunden schon eine Reihe der vorzüglichsten musikhistorischen Arbeiten geschaffen hat und die Seele der musikhistorischen Forschung in Niederland ist.

3) Vgl. J. W. Enschedé: Een Magazijn-catalogus van Hummel in 1778. (Tijdschrift v. N. Nederl. Muz. gesch. VIII, s. 265 f.) und gleichfalls: Een Haagsch Muziekliedhebber uit de 18de eeuw. (IX, S. 41 ff.)

tous deux de la Haye, qui ont montré beaucoup de science et de génie dans leurs Ouvrages." (Also Italiener)

Er führt diese Unfruchtbarkeit (stérilité) auf das Fehlen „d'occasions brillantes et de récompenses considérables pour les Musiciens" zurück. Von Zeit zu Zeit Konzerte, die städtischen Schüler, — „voilà tout ce qu'ils ont"; keine Oper, keine Kirchenmusik, „en un mot point de postes honorables et avantageux, point de grands motifs d'émulation." 1)

Vom kulturellen Standpunkte aus weit interessanter sind die Ausführungen des Pilati di Tassulo:

„Je crois que c'est une affection de la même espèce (der Mode) chez cette nation de montrer de la passion pour la musique. Tous les musiciens étrangers sont bien accueillis ici. A Amsterdam il y a actuellement deux concerts, qui se donnent régulièrement plusieurs fois la semaine et dont les chefs sont des Italiens. Rotterdam et la Haye ont aussi leur concerts ordinaires.

Outre cela tous les musiciens étrangers sont admis à donner des concerts extraordinaires. On voit avec plaisir que jusque à des enfants du terrible dieu de la guerre pour mêler leurs voix à celles des femmes et des eunuques.

Les filles de condition apprennent ordinairement à chanter et à jouer du clavecin: j'ai vu même des filles de paysans que leurs pères avoient envoyées en pension à Leyden et à Amsterdam exprès pour leur faire apprendre la musique. Malgré tout cela, je ne crois pas, que la musique fasse les mêmes impressions sur une ame hollandoise, que sur une ame Italienne ou Allemande: s'ils avoient du goût pour la musique, toute musique ne les affecteroit pas également: mais il leur est fort indifférent d'entendre de la musique françoise, ou allemande, ou italienne, malgré l'extrême différence qu'il y a entre elles; et même comme toutes les personnes bien élevées parlent le François, et au contraire ne comprennent pas l'Italien, la plupart préfèrent la musique françoise, malgré toutes ses extravagances, à l'italienne, tant le plaisir de comprendre les paroles d'un air surpasse en eux celui que la mélodie touchante et naturelle de la musique italienne fait sentir à une oreille délicate et fine: on ne voit pas ici ce que l'on voit en

1) Le Hollandois, Lettre XXVII. S. 179.

Italie, qu'au sortir du théâtre presque tout le monde chante de mémoire les meilleurs airs qu'il a entendu chanter, les uns aussi bien que les musiciens mêmes, les autres encore mieux qu'eux: je n'ai point vu encore une seule chanteuse ici qui ouvre bien la bouche, qui ne chante entre les dents, qui prononce clairement les paroles et qui mette, je ne dis pas l'ame qu'il faut, mais seulement un peu d'ame dans les expressions: je suis donc persuadé, que l'on ne cultive pas ici la musique par une inclination particuliere pour elle, mais par une certaine routine, que toute la nation a pour les beaux arts, et pour tout ce qui est beau en général. Si ce manque de goût dans la musique est un défaut, et s'en est un surement du moins selon les anciens Grecs, ce n'est pas la nation, mais le climat que est en faute." 1)

Tassulo konnte allerdings nicht wissen, dass vor anderthalb Jahrhunderten die Niederländer die sangeslustigsten Menschen der Welt waren, bis sie den eigenen Inhalt, die eigene Form ganz verloren und nur noch Kopiisten fremder, unorganischer Formen geworden waren. Die Ursache des Unterganges ihrer Sangesfreudigkeit war jedoch eine ganz andere als das Klima.

Dies entspricht der Bemerkung de Beaumarchais' in Bezug auf die Künste im allgemeinen: „On n'en sauroit nommer une seule espèce, dans laquelle ils n'aient pas eu des hommes excellens. Ils ont même fourni des inventeurs dans plus d'une. Mais en général le talent d'imiter et de perfectionner me semble avoir plus brillé chez eux que le génie de l'invention" 2).

Die Kultur der Höhenwelt seit dem Anfange der goldenen Zeit, des 17. Jahrhunderts, war nur eine Imitation gewesen, die Nachahmung, wie sie stets als Merkmal der Parvenuwelt auftritt. In jener spekulativen Sphäre war jede echte Empfindung, jede natürliche Gefühlssprache schon längst verkommen, und die Urteile der Ausländer über das unpoetische, steife, kalte Wesen des Holländers erhalten dadurch ihre Erklärung und Berechtigung.

Tassulo, der die Fehler der holländischen Patrizierwelt haarscharf sah und analysierte, bringt auch eine gute Notiz über die Dichtkunst: „Si je connoissois assez la langue Hollandoise, je vous

1) Lettres sur la Hollande, T. I. (Lettre V. La Haye, le 1 Juillet 1778).

2) Le Hollandois, S. 146.

parlerois de leur poésie. Il y a des paysans poètes, des prêtres poètes, des libraires poètes, des avocats poètes, et des femmes poètes. Le paysan Poot s'y est beaucoup distingué; deux dames ¹⁾ s'y distinguent actuellement. Par les informations qui m'ont été données par des gens de gout, je soupçonne la poésie Hollandoise de manquer de chaleur, d'imagination, de bon gout, d'être beaucoup défigurée par du bas comique et par des traits de fantaisie grotesque. Les personnes de naissance et d'une bonne éducation ne donneront pas sans doute dans ces derniers défauts: mais il se pourroit bien qu'elles manquassent toujours de cette force de chaleur, qui est nécessaire pour exalter l'imagination des poètes. Cette ville (Leiden) en particulier a une foule de poètes" ²⁾. Über die Unmasse Poeten äussert sich ähnlich und sehr ironisch de Beaumarchais, trifft aber den Kern der Sache ganz richtig: die kulturelle Lüge der Patrizierwelt züchtete jenen grossen Schwarm von Poetastern, die das ihrige taten, die Volkskunst zu ersticken. Er sagt (Lettre 29): „Ich glaube, dass Horaz von den Holländern prophezeite, als er sagte:

Scribimus indocti doctique Poemata passim."

„Imaginez-vous, qu'il ne se marie pas un notable Bourgeois, que d'abord sept ou huit artisans ne briguent sa pratique, ou sa protection par autant d'Epithalames, et n'invoquent pour lui dans leur vers l'Hymen et l'Amour, ou le Dieu qui a sanctifié la mariage, selon qu'ils ont plus ou moins de dévotion. Les mariages d'argent et les mariages d'or ne donnent pas moins d'occupation au Parnasse. Le Jour de l'an et la Fête du Patron sollicitent à leur tour la Muse intéressée du Poete, et bientôt elle lui fournit des vers dignes du sujet. Vous jugez bien qu'en cas de mort, le Patron ne manque pas d'un Billet d'enterrement date du Pinde. Mais ce qui coute le plus à l'Apollon de ces bonnes gens, c'est la vocation d'un Ministre. Pour le coup ils n'est Fils de bonne Mère, principalement parmi l'honorable Corps des Cordonniers, qui ne s'empresse à feliciter le nouveau Prédicateur en rimes arrangées méthodique-

¹⁾ Die Freundinnen Elizabeth Wolff—Bekker und Agatha Deken, deren Roman „Sara Burgerhart“ (1782) durch seine natürliche Wahrheit und gesunden Sinn eine Oase in der bürgerlichen Dichtung jener Zeit bildet.

²⁾ Tome II. Lettre XVIII. S. 239.

ment, et qui ne mêle de son mieux dans son compliment Mercure Dieu de l'Eloquence, Demosthene, Ciceron, avec Moïse, les Prophetes et les Apôtres. C'est dans le même langage que les Serviteurs publics des villes souhaitent ou plutôt demandent une bonne année aux citoyens. On s'est moqué des Héros de l'Opéra, qui expirent en chantant des vers. Je ne sai si on a raison. Mais ceux que la Justice exécute ici ne meurent pas autrement. Du moins leurs dernières paroles, comme un les appelle, sont des chansons que l'Imprimeur se donne la peine de composer, dès la veille de leur supplice." 1)

Aber die Sache hat doch noch ihre gute Seite, sagt de Beaumarchais. Die Papierindustrie wird dadurch gehoben und die Bilderzeichner verdienen etwas.

Er bemerkt noch, die Holländer hätten sogar „avec honneur“ die Dichtkunst gepflegt, „quoique le caractère froid et sérieux de la Nation paroisse l'en rendre incapable“. 2)

Die Ausführungen Tassulos über diese Erscheinung zeigen, wie objektiv und gerecht er in seiner Beurteilung vorgeht. Wie er schon oben das Klima als natürliche Ursache hat gelten lassen, so führt er in seinen Briefen weitere Gründe für diese Charakterbeschaffenheit an, die sich auf den Einfluss des Milieus beziehen. So z. B. sei die Schwerfälligkeit durch die Flachheit des Landes bedingt. Man wohne „parterre“. Die Leute lieben die Bewegung nicht: „J'y ai souvent fait attention et voici la posture générale qui n'aime pas à se remuer.“ Man könne von der Strasse aus nur so in die Wohnräume sehen und umgekehrt. Wenn man draussen stände und sähe da drinnen eine Gesellschaft, so wäre der Eindruck „qu'un passant qui n'entend pas leur voix, diroit qu'ils ne sont là que pour se regarder.“ 3)

Von dieser Eigenschaft der bedächtigen Ruhe könne sich auch die Studentenwelt, die den tollen Franzosen oder den lärmenden Deutschen abzugeben suchte, nicht emanzipieren: „Ceux d'entre les étudiants qui se piquent dans les universités de jouer l'étourdi françois ou le tapageur allemand, n'y réussissent pas plus qu'un faiseur de pipes de Gouda, qui s'aviserait de faire le petit maître.

1) Le Hollandois. Lettre XXIX. S. 180.

2) ibidem S. 174.

3) Lettres sur la Holl., Tome I. S. 112, 113.

On sent aisément les efforts qu'ils font pour faire des sotises, et l'on voit que leur naturel ne leur permet pas d'être fous tout de bon, pas même pour un instant. (Dies gilt alles wörtlich noch der Gegenwart).

L'esprit de décence, de régularité, de modération qui est commun à toute la nation, prédomine sur eux malgré eux, et ils redeviennent aussi tôt sages sans même avoir pu bien faire les fous" 1).

Diesen Ausführungen schliessen sich die Beobachtungen eines anderen Briefes an über das Konventionelle im Liebesleben der Patrizierkreise. Er spricht über die verlobten Mädchen, über die verheirateten Frauen, über irgendwelches Liebesverhältnis an sich: „je n'ai j'amaï vu donner par ces filles et par ces femmes le plus petit signe d'affection, ni de distinction à leurs adorateurs; ailleurs une femme qui se trouve à coté d'un homme qu'elle aime, ne peut s'empêcher de dire et de faire des choses, qui déclarent son affection et sa joie: ici les femmes ne semblent jamais mettre leur sens à aucun usage, et leur coeur ne paroît recevoir aucune impression." 2)

Geschminkte Damen (a Paris on voit dans toutes les rues cent vieilles carognes avec des visages allumés et plombés) sieht man im Haag oder Amsterdam kaum.

Dem gegenüber stellt er aber den mangelhaften Verkehr zwischen den beiden Geschlechtern. „J'ai été souvent au concert à Amsterdam: je fus fort surpris d'y voir des files de dames sans aucun homme parmi elles, et des files d'hommes sans aucune femme." 3)

Dieser Zustand, einerseits ein Produkt der calvinistischen Ethik, anderseits das der konventionellen Sitten der Patrizier, ist noch heute in Niederland vorhanden: das Fehlen eines gesellschaftlichen Verkehrs ist der erste Eindruck des Franzosen oder Deutschen in Holland. Und daher jene Steifheit, jene Unbeweglichkeit, jene Roheit, die dem Ausländer stets auffallen.

Der englische Diplomat, Sir William Temple, machte genau dieselben Beobachtungen wie Tassulo: „Im allgemeinen scheinen alle Neigungen und Leidenschaften hier langsamer und kühler zu fließen, wie in den anderen Ländern, die ich besucht habe.

Avarice may be excepted. — Their tempers are not

1) Lettres sur la Holl., Tome I. S. 114

2) ibidem T. I. S. 168.

3) ibidem S. 169.

aiery enough for joy, or any unusual strains of pleasant humour; nor warm enough for love. This is talk of sometimes among the younger men, but as a thing they have heard of, rather than felt; and as a discourse that becomes them, rather than affects them. I have known some among them, that personated lovers well enough, but none that I ever thought were at heart in love." 1)

Nach Temple käme als Ursache die schwere Luft in Betracht, die sie unempfindlicher mache, oder der allgemeine Sinn fürs Geschäftliche (nothing being so mortal an enemy of love, that suffers no rival).

Ein Jahrhundert später ergriff Engelberts die Feder, um die Ehre Hollands gegen die Verfasser der „Modern part of an universal history“ zu verteidigen, die (im Band XXXI) das Klima und die „Natur“ (Bodenbeschaffenheit) für die holländische Art verantwortlich machten. Der Holländer sei kühl, leidenschaftslos (phlegmatic), unursprünglich in seinen Einfällen, witzlos (uninventive), und unverschämt (brutal). Er zeige Beharrlichkeit und Zähigkeit in den schwersten Unternehmungen und vollende das einmal Angefangene ohne eine Spur von Geist, von Freiheit oder tieferem Verständnis. Nur die Geduld hätte ihn Fortschritte machen lassen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaften. Die Dichter Hollands seien wider den Lauf der Natur entstanden, wie Trauben in Sibirien. Im allgemeinen scheine alles, was bei ihnen eine Ähnlichkeit hätte mit Leidenschaft oder Sehnsucht, ausgelöscht, ausser der Gewinnsucht. Zank, wenn nicht durch Trunkenheit verursacht, höre man nie, und die Liebe sei den Holländern unbekannt u.s.w.

Engelberts versucht manches zu widerlegen. Seine Replik ist sehr ruhig und gemässigt. Aber etwas muss er doch eingestehen: den Niedergang der Literatur. Dies ist nach seiner Ansicht nur die Folge der Gesinnung der jetzigen Generation, „dat zy allerleye vreemde gewoonten blindeling goedkeurende en slaafachtig navolgende“, nicht nur hinsichtlich ihrer Kleider, ihrer Sitten,

1) Observations upon the United Provinces of the Netherlands. The fifth Edition. Amsterdam. 1696. Ch. IV: Of their People and Dispositions. S. 201. ff.

2) Verdediging vande eer der Hollandsche Natie. Amsterdam 1763. . 8, 9.

ihrer Sprache, sondern auch ihrer Lektüre. Dadurch seien unsere Schriftsteller mutlos geworden und hätten die Feder überhaupt niedergelegt, während viele andere des Vorteiles wegen sich dieser Entartung anschlossen, und die französische und englische Literatur imitiert oder übersetzt weiter einführten.

Diese vollständige Internationalisierung der holländischen Kultur ist das Endresultat einer langen, exclusiv städtisch-kommerziellen Entwicklung, deren Vorbedingungen, wie wir gesehen haben, bereits bis ins Mittelalter zurückreichen.

Schon längst stagnierte der holländische Handel: der Protektionismus Cromwells in England, Colberts in Frankreich, allmählich von anderen Ländern übernommen, die sich indessen auch entwickelt hatten, gestattete dem holländischen Handel keine Expansion mehr. Er ging zurück, weil jene anderen Länder ihren eigenen Export und Import besorgten: denn der Frachtschifferei verdankte Holland seine grosse Kauffahrteiflotte.

Früher oder später hätte dies kommen müssen: von dem Augenblick an, wo die anderen Länder sich entwickelten, war es mit Hollands Handel vorbei. Die Industrie verschwand, weil die anderen Länder ihre Rohstoffe selbst verarbeiteten. Holland hatte weder eine organische Industrie noch einen organischen Handel: seine jeweilige wirtschaftliche Blüte war bedingt durch das Stadium der Inaktivität und wirtschaftlichen Rückständigkeit anderer Länder.

Insofern war also der Rückgang des holländischen Handels eine ganz notwendige, natürliche Erscheinung, unabhängig von dem Erschlaffen der calvinistischen Ethik. Trotz aller Anstrengung auch hätte Holland jetzt unmöglich mit England (oder Deutschland) konkurrieren können, wie vor dreihundert Jahren.

Das Erschlaffen des Unternehmungsgeistes ist gleichfalls ein rein organischer Vorgang. Beschränkt sich die erwerbende Generation auf ihre Bedürfnisse, so wird die nächste, die den Erwerbekampf nicht mehr kennt, bereits an die Selbstverständlichkeit des Besitzes sich gewöhnt haben. Diese Selbstverständlichkeit führt allmählich den vollen Genuss des Besitzes herbei. Die dritte Generation geht schon ganz in dem Luxus auf, der grade bei „Emporkömmlingen“ gewöhnlich in extremer Form erscheint.

Diese ganze Entwicklung trennte die Gegenwart von der Vergangenheit, von jener Zeit, da der holländische Kaufmann er-

klärte, durch die Hölle segeln zu wollen und zu riskieren, dass ihm die Segel versengt würden, wenn es um den Gewinn ginge ¹⁾, und die Amsterdamer Kaufmannschaft gegen den Schiffsassekuranzplan von Melchior de Moucheron (1629) opponierte, weil er die Energie töten würde: „dat de commercie bestaet bij industrie, wackerheydt ende naerstigheydt ende dat bij ende door de Compagnie van Assurantie de sloffe en plompe kooplieden alsoo veel avantagie hadden als de vlijtige en de kloecke”. ²⁾

Der Holländer des 18. Jahrhunderts ist der Bankier Europas. ³⁾ Er ist Rentier, lebt von seinem Kapital, das er „belegt“, hält sich ein schönes Landhaus, wo er luxuriöse Gastmähler veranstaltet, grosse Summen auf seine Gartenanlagen verschwendet und in „deftiger“ Ruhe sein Leben verbringt. ⁴⁾

Der Verfasser der „Statistische und politische Bemerkungen“ schreibt in seinem Brief aus Utrecht (den 31. Heumonats 1779): „Eine nochmalige Reise nach Amsterdam und wieder hieher zurück hat uns in diesem Tagen auf eine angenehme Art beschäftigt. Wirklich glaube ich nicht, dass auf dem ganzen Erdboden eine Gegend zu finden sey, wo alles ein so feenmässiges Ansehen hat. Die prächtigsten Landsitze, Gärten, Alleen, Wiesen, alles wechselt hier auf eine so reizende Art mit einander ab, dass selbst die blühende Einbildungskraft davon überrascht werden muss. Man erholt sich auf solchen Reisen von der ermüdenden Einförmigkeit, die in allen holländischen Städten und Dörfern, noch mehr aber in den Sitten und dem Betragen der meisten Einwohner an zu treffen ist. Lebt der Mensch dann am glücklichsten, wenn er am wenigsten von seinem Glücke spricht, ist er mit der Regierung am zufriedensten, wenn er über deren Mängel am wenigsten philosophirt, so möchte man beydes von dem grossen Haufen der Holländer sagen. Aber freylich das oft bemerkte Phlegma und die auf einen einzigen Punkt, nämlich den Erwerb des Geldes, konzentrierte Wirksamkeit ist wohl die Hauptursache seiner Gleichgültigkeit gegen politische

1) Robert Fruin: Tien jaren uit den tachtigjarigen oorlog. 1588—1598. 3e uitgave. 1882. S. 232.

2) R. Fruin: Geschiedenis der Staatsinstellingen S. 203.

3) Vgl. auch die feinsinnigen Beobachtungen Herders in seinem „Journal meiner Reise im Jahre 1769“.

4) François Michels Janiçon: Etat Présent etc. (1739). S. 9.

Spekulationen. Auch die Begebenheiten anderer Staaten rühren ihn nicht weiter, als in sofern sie unmittelbaren Einfluss auf seine Angelegenheiten haben. Bey dem jetzigen Streite der englischen Kolonien in Amerika mit ihrem Mutterstaate interessiert ihn nur das, ob ihm diese oder jene Handlungsspekulationen von Nutzen seyn können. Der Gelehrte, vorzüglich aber der Geistliche ist hier so wie anderwärts mehrenteils Torry, der Kaufmann aber urtheilt gar nicht. Wirklich ist die Frage über den Vorzug der monarchischen oder republikanischen Regierungsform, worüber seit Platos Zeiten, und wer weiss wie lange vorher, so oft gestritten worden, und welche in unseren Tagen ein neues Interesse erhalten hat, von der Art, dass nie etwas darüber ausgemacht werden kann, was auf alle Staaten gleiche Anwendung fände. Hat ein Volk einmal seine Energie verlohren, ist es durch Luxus und Verfeinerung in einem gewissen Grade weichlich geworden, so wird ihm Freyheit ein unnützes Geschenk seyn, und man kann mit Wahrheit sagen, dass der äusserste Despotismus unter gewissen Umständen die beste Regierungsform sey".¹⁾

Während Niederland erschöpft herabsank von seiner zu grossen Höhe und wie ein Privatmann sich von seinem Ruhm und seinem Reichtum tatenlos umfluten liess, und auch sein ästhetisches Wollen und Tun sich staute, erschienen dem Auslande allmählich gerade die Eigenschaften des Ruhigen, Bequemen, Steifveralteten als das Charakteristische der Nation: der holländische „Mijnheer“, „der steife Holländer“, wird traditionell Allgemeinvorstellung.

Die Kultur im Humanismus stecken geblieben, die Sprache barbarisch, das Volk reich, aber steif und kalt: so empfand man am Ausgange des 18. Jahrhunderts Holland in Deutschland, exotisch und veraltet.²⁾

In dem Reichsmuseum zu Amsterdam hängt ein Gemälde. Der Name des Künstlers, der es schuf, ist ein unbekannter: Otto Marsens van Schrieck hiess er. Geboren wurde er — und dies ist bezeichnend — in Nymwegen, im geldrischen Teile des Landes (1620).³⁾ Das Bild ist, wie der Name des Künstlers,

1) Statistische und politische Bemerkungen. S. 103, 104.

2) E. F. K o s s m a n n: Holland und Deutschland. S. 27, resp. 32.

3) Gest. 1678 in Amsterdam.

ziemlich unbekannt. Der Menschenstrom hastet daran vorüber und sucht, den Katalog oder den Bädeker in der Hand, nach den Berühmtheiten.

Und doch ist das Bild so wunderschön und geht ein so märchenhafter Zauber von ihm aus, den man sich zuerst garnicht zu deuten weiss. Bis man endlich empfindet, dass dies Bild etwas „ganz anderes“ ist als seine Umgebung, etwas aus einer anderen Welt, die man hier ganz vergessen hatte.

Wir befinden uns im dichten Walde. Ein unbestimmtes Dämmerdunkel webt um die Stämme, die, je weiter entfernt, sich je mehr und mehr darin auflösen. Im Vordergrund, von blendendem Sonnenlicht, das irgendwo durch das Laubdach dringt, umflossen, steht ein Baumstamm, an dem Eidechsen neugierig zu einigen den Stamm umgaukelnden farbenschillernden Schmetterlingen emporklettern. Aus dem ringsumher dämmernden Halbdunkel tauchen Märchengestalten auf: der weisse Hirsch und die kleine, glatte Schlange, und zwischen Kräutern und Moos bewegt sich das geheimnisvolle Völkchen der Waldbewohner, der Käfer, die Spinne und was da sonst krecht und fliegt.

So sonnig warm und verträumt schön ist das Bild!

Wir empfinden unwillkürlich, dass nur einer, der den süssen Haide-, den harzigen Tannenduft und das Waldweben der Baumkronen kannte, dies Märchenbild, diesen „Sommernachtstraum“ schaffen konnte, einer da aus dem „Hinterwinkel“ (Achterhoek), wie der östliche Teil Gelderlands heisst, wo die Bauern so viel ärmer waren als ihre reichen holländischen Brüder, aber ein wärmeres Herz in der Brust trugen, und die Schätze eines unverdorbenen, schönen Volkslebens noch in ihrem Schoosse hüteten.

Ick ben uit Geldersch bloed,
 Geen vleitoon klinkt mij zoet;
 Mijn volksspraak luttel rond,
 Geeft nog den klank terug uit onzer Vaadren mond.

So hebt der Dichter Antoni Staring sein „Geldersch Lied“ an ¹⁾, er, der einzige Lyriker des 18. Jahrhunderts, in dessen Ge-

1) Poëzie van A. C. W. Staring uitgeg. door J. H. van den Bosch (Zwolsche Herdrukken, 7). S. 65.

dichten wir den Naturton durchklingen hören, und dessen behaglichen, gemüthlichen Erzählungen wir in dem öden Wörterschwall der bürgerlichen Dichtung seiner Zeit wie eine Befreiung begrüßen.

Wie ein verirrter Sonnenstrahl kommt uns das geldrische Bild vor. Und wie ein verirrter Sonnenstrahl erscheinen uns auch die wunderschönen Volkslieder, die in dem Liederbuch „Thirsis Minnewit“ (3 Bde. 1708—11, Amsterdam), plötzlich auftauchen. ¹⁾

1. Anke von Trara is die mir gefeld,
Sy is mijn leben, mijn goed und min geld.
2. Anke von Trara, mijn rijkdom, mien goed,
Is miene zeele, mien vlies, und mien bloed.
4. Komt'er dat ongeluk om ons to schaen,
Wy zind gezind bi ein ander to staen.
5. Gelijk wie ein palmboom heruber zikh rigt,
Je meer hem hagel und regen aenfigt.
16. Dat maak een leben der himmlischen ryk,
Durch zaenen werd dat des hellen gelyk. ²⁾

Ein deutsches Volkslied im niederländischen Volksmunde. ²⁾ Nur derjenige, der, wie der Verfasser, sich erst durch die arkadischen Liederbücher eines ganzen Jahrhunderts hindurchgerungen hat, kann verstehen, wie man da aufatmet.

Diese Sammlung ist eine Einzelepöche in dem Todeskampf des Volksliedes. Wie eine Welle, die sich auf seichtem Strande hebt und senkt und immer matter und matter wird, so zieht sich der Untergang der Volkskunst hin. Wo wir einige Jahrzehnte lang in den Liederbüchern, von den städtischen (Amsterdamer) Verlegern

¹⁾ Thirsis Minnewit. S. 110 ff. (Die von mir verwendete Ausgabe ist von 1721).

²⁾ Ich kann es mir nicht nehmen lassen, an dieser Stelle auf den schönen Satz des Liedes „Anchen von Trara“ von Heinrich Albert (1638, für Singstimme, Geige und Klavier) hinzuweisen, der in einer Zeit, wo Deutschland bald vollständig unter die Herrschaft der bürgerlichen Renaissancedichtung Hollands geraten sollte, die Volkswaise gehütet und gepflegt hat. Wunderschön ist das „Vorjahrs-Liedchen“.

Die Lust hat mich gezwungen

Zu fahren in den Wald. (Arien II, 18).

(Denkmäler der Tonkunst in Deutschland, Bd. 12, 13).

veröffentlicht, nur jene erbärmlichen „Herderliederen,“ die gemeinen Gassenhauer, die klebrigwollüstigen Lieder der Bourgeoiswelt, oder die lederntrockene Rhetorik der „fatsoenlijke“ Bürgerdichtung finden, da sprudelt noch einmal, man weiss nicht wie, der Born des Volksliedes empor, um gleich wieder zu versiegen. Dies Liederbuch stellt den Vorstoss des süd- und ostniederländischen Volksliedes in Holland dar: wenigstens weist Alles darauf hin, dass nur daher die Lieder stammen, und ihr Erscheinen in Holland sich so erklären lässt.

Es lohnt sich, bei der Betrachtung dieser dreiteiligen Sammlung noch länger zu verweilen. Durch eine Schicht von Schäferpoesie und Gassenhauern bricht ein Strom der echtsten Volkskunst hervor. Ganz alte, traute Töne schlagen an unser Ohr.

De Winter is voorby gestreken,
De Somer die staat voor de deur — (I, S. 6)

dieselbe Wendung, in der Martin Luthers Märtyrerlied so herrlich ausklingt:

Der Sommer ist hart für der tür,
Der Winter ist vergangen —

ist einer jener alten Natureingänge, womit das Volkslied den Inhalt wie in einen Blumenrahmen einschliesst. Der Natureingang ist die Form, in der sich die innige Verbindung zwischen der Natur und dem Gefühlsleben des Volkes ausspricht.

Rooskens root aen enen crans:
Wie een stadich boelken heeft,
Die mach wel vrolic dansen

Sang das „arm ruitenken“ aus den geldrischen „Hup-Reykens Lieder.“

Dat wout is breed, die liefde is groot —

so klagt der „fromme Lanzknecht,“ im Antwerper Liederbuch (N°. 138) sein Liebesleid.

Rosenstock, Holderblüt,
Wenn i mein Dienderl sieh,

Lacht mer vor lauter Freud
s'Herzerl im Leib —

hebt ein Oberschwäbisches Tanzliedchen an. ¹⁾

Der Natureingang ist eines der geheimen Zaubermittel, wodurch das Volkslied auf uns so unerklärlich wirkt. Es gibt den Ton an: wir fühlen uns, bevor wir den Inhalt selbst kennen, schon in die entsprechende Stimmung versetzt. Wie ein Meister zu seinem Bilde den passenden Rahmen zu wählen weiss, so trifft der Volksdichter intuitiv den richtigen Natureingang.

So will ein anderes Lied aus jener Sammlung durch den warmen Ostwind das lenzliche Wonnegefühl der glücklichen Liebe ausdrücken: der Wind, der aus dem Osten weht, der weht nicht alle Zeiten. De Coussemaker (1856) hat ²⁾ dieses schöne Volkslied, das uns zeigt, wie wertvoll die Volkskunst sein kann, und wie hoch sie über der jetzigen Cabaret- und Variétékultur steht, aus dem Munde der Dünkerker Fischer aufgezeichnet: während in Holland Sang und Klang verschwunden waren, blühte in Flandern noch in der ländlichen Bevölkerung das alte Volkslied, treu gehütet, fort.

Ich gebe beide Texte, aus Thirsis Minnewit (A) und aus de Coussemaker (B.)

A.

1. Het windje, dat uyt den Oosten waayd,
Dat waayd tot allen tyen:
Al die daar in zijn liefs armen leyd,
Die mag hem wel verblyen,
Lief mondelyn-rood,
Die hoeft niet meer te vryen.
2. Hy ging'er voor zijn liefs venstertje staan
Met een zo droeve zinne:
„Slaapt gy der of waakt gy, mijn zoete lief?
Staat op en laat mijn inne,
Lief mondelyn-rood,
En my dunkt, ik hoor jou stemme!”

¹⁾ Böhme und Erk: Deutscher Liederhort. II, S. 772.

²⁾ E. de Coussemaker: Chants popul. des Flamands. S. 253, n°. 66.

3. 't Meysjens uyt haar slaap ontsprong:
„Wie klopt hier also laate?
Gy meugt wel weder na huys toe gaan,
Ga t'huys wat legge slape,
Lief mondelijn-rood,
Ik zal der u niet in laate.”
4. „Staat daar een ander in u hert geprent,
Van de min word ik gesmeeten:
Mogt ik weeten, wie dat 't my doet,
't Wordt mijn dikmaals verweeten.
Lief mondelijn-rood
Wat hebben wy een tyd versleeten.”
5. Zy zey: „jonkman houd goede moed,
Kiest een ander jonk van jaaren:
Als de liefde van een kant komen moet
Zo vald het zwaar te dragen,
Lief mondelyn-rood,
Mogt ik vangen, dat ik jagen.”
6. — „Dat gy jaagt en dat vangt gy wel,
Lief, en wild daarom niet treuren!
Al waaren wy duyzend mijlen van een,
Dat Godt voegt zal gebeuren,
Lief mondelijn-rood,
Laaten wy daarom niet treuren.”

B.

1. Het windetje, die uyt den Oosten waeyt,
Lief, en waeyt niet ten allen tyde.
Als ik in myn zoete liefs armen lag,
Het wasser zoo bedroeft om te scheyden.
Liefste wonder, eenling zoet,
Het wasser zoo bedroeft om te scheyden.
2. 's Nachts, het was omtrent de middernacht,
Ik ging kloppen aen myn zoete liefs deure:
„Slaept gy of waekt gy, myn overzoete lief,
Staet op, en later my toch binnen.
Liefste wonder, eenling zoet,
My denkt dat ik hoore uw stemme.”

3. „'k En slape, noch 'k en wake niet vast,
Noch 'k en lig in geen zware droomen:
Gy zoude veel beter naer huys toe gaen,
Naer huys al om te gaen slapen,
Liefste wonder, eenling zoet,
Want ik en zal u niet binnen laten.”

4. „Staet er een ander lief in 't hert van u,
En wordt ik dan door u verstenen?
Dat gy maer wiste, wat ween het my doet,
Ik zoude het zoo dikwyls verweten.
Liefste wonder, eenling zoet,
Ik heb menig tyd voor u versleten.”

5. „Jongman, schepter moed ende bloed,
't Is een matroos zeer jong van jaren;
Hy ligter te Rotterdam op de ree,
Naer staat moet hy gaen varen:
Liefste wonder, eenling zoet,
En zyn jong hertje, die leeft in bezwaren.”

6. Die dit liedeken heeft gedicht,
't Is een zeeman, jong van jaren;
En als de liefde van een komen moet,
Het is er zoo zwaer om te dragen,
Liefste wonder, eenling zoet,
Ja, het is zoo zwaer om te dragen. 1)

Das Lied ist im Volksmunde sogar schöner geworden, als die Fassung von „Thiris Minnewit” es uns zeigt. Möglich und sehr wahrscheinlich ist, dass jene Volkslieder, die von den Verlegern selbst aufgezeichnet wurden, oder die sie von einem Bekannten erhielten, unvollkommen aufgeschrieben worden sind. Die Schäferpoetasterei erhielten sie dagegen von den verschiedenen Versifexen schriftlich oder druckten sie aus anderen Sammlungen ab.

Erstens ist der Natureingang im neuflämischen Texte richtig gestellt: „der Wind der aus dem Osten weht, der weht nicht zu allen Zeiten.” Grade das „nicht”, das in A. fehlt, gibt dem Natureingang den tieferen Sinn, die Hindeutung auf die Unstätigkeit des Glückes auch in der Liebe.

1) Die revidierte Melodie, eine wunderschöne Volksweise, bei van Duyse II, S. 999. N°. 279.

Gleichfalls ist der Gedankengang in der 4ten Strophe im Volksmunde viel logischer ausgeprägt und poetischer geworden.

A. hat: Steht ein anderer in deinem Herzen? — Von (deiner) Liebe werde ich verwiesen. Könnst' ich nur wissen, wer es mir antut: es wird mir oft vorgeworfen.

B. hat: Steht ein anderer in deinem Herzen? Und werde ich dann von dir verlassen? Wenn du nur wüsstest, wie weh es mir tut (wörtlich: wie es mir tut weinen): ich würd' es öfters zum Vorwurf machen.

Während in A. das Mädchen den Jüngling tröstet: er solle sich eine Andere suchen, die Liebe, die von einer Seite komme, sei so schwer zu tragen u. s. w., gesteht sie in B. den Namen ihres jetzigen Geliebten ein: ein junger Matrose ist's; in Rotterdam liegt er am Kai und soll hinaus ins Meer fahren. Und deshalb ist sein Herz so schwer. B. bringt einen ganz neuen Schluss:

Der dies Lied gedichtet hat, ist ein Seemann, jung in Jahren;

Und wenn die Liebe von einer Seite kommen soll, ist sie so schwer zu tragen.

Jener schöne Spruch aus der 5ten Strophe A.'s, ist in dem Schluss B.'s angebracht.

Ich möchte dies Lied, einen „Abendgang“, wieder als Beleg zu dem Problem des sexuellen Lebens im Volke heranziehen. Wie schön und natürlich wird darin von dem Gang zur Liebsten gesprochen: weder perverse Anspielungen, noch lüsterne Detailmalerei!

Es ist doch bezeichnend, dass solche Lieder wohl mehr als ein Jahrhundert noch im Volksmunde, in der agrarischen Bevölkerung Flanderns, fortlebten, während alle jene gemeinen Schmutzlieder, welche die Stadt auch damals schon dem Landvolk aufimpfte, ausgemerzt wurden und spurlos verschwanden.

Ein anderes Lied, das gleichfalls dasselbe Thema behandelt und den Beweis liefert, dass die Volkslieder des 16. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert noch nicht von der Kultur der „goldenen Zeit“ ausgerottet waren, befindet sich im 1^{en} Teil. S. 55:

- (Er)
1. „Wy willen nog niet scheyden,
Het is nog een paar uurtjes te vroeg:
Den teyd willen wy verbeyden
Van nu tot morgen vroeg.
Waar heeft 'er mijn liefje zo lang geweest?

Ik heb om haarent wille
Zo zeer verslagen geweest."

(Die Warnende) 2. „Hebt gy om haarent wille
Zo zeer verslagen geweest? —
Gaat maar na huys toe stille
En toont u onbevreesd:
Want het rouwt mijn, en 't is mijn leed,
Dat u dat moye meysje
Zo zeer bedrogen heeft.

(Er) 3. „Ik ging nog gister avond
Zo heymelik aan den dans,
Al voor mijn zoete-liefs deurtje,
Die ik'er gesloten vand;
Ik roerde en klopte aen den ring:
Staat op, mijn alderliefste,
Staat op en laat my in!"

(Die Geliebte) 4. „Ik doe voor u niet open,
En ik laat u ook niet in;
Mijn deurtje is gesloten,
En daar mag niemand in.
Daar leyd' er een ander veel liever als gij:
Gaat t'huys wat leggen slapen,
En peynst er niet meer om mijn!"

(Er) 5. „Is daer een ander lief inne,
Die ik niet spreken mag, —
Blijft by malkander in minne,
En slaapt te zaam tot den dag.
Ik zal ras weder na huys toe gaan:
Myn koeyen zijn ongemolken,
En mijn werk leyd ongedaan.

Im Antwerper Liederbuch (1544) befindet sich nun ein Lied (durch Rederijkereinfluss verdorben), das wörtlich die dritte Strophe unseres Liedes enthält (No. 94, S. 141) „Een nyen liedeken”:

1. Ick ghinck noch ghister avont
So heymelijck eenen ganck,
Al voor mijn liefkens dore,
Die ic ghesloten vant.

Ic clopte so lijselijc aenden rinck:
 „Staet op, mijn alderliefste,
 Staet op en latet mi in!“

Im Volksmunde ist „Venus und ihre Launen“ aus dem Liede entfernt worden, gleichfalls die banalen Betrachtungen der vierten Strophe (im Antw. Ldb.), dass Frauen so unzuverlässig wären und „menich pont“ kosteten, und ist das ganze Lied umgemodelt worden zu seiner vorliegenden, und weit schöneren Form. Ich möchte auch dies Lied als Gegensatz zu dem sexuellen Leben in der städtischen Kultur heranziehen ¹⁾).

Ein anderes sehr schönes Volkslied in demselben Bande ist das Lied: „Na Oostland wil ik varen“. Auch dies Lied führt auf das 16. Jahrhundert zurück. Im Antwerper Liederbuch (No. 97, S. 146): „een nyen liedeken“ — „Im Oostlant wil ic varen“; auch der Anfang „Na Oostlandt“ kommt im 16. Jahrhundert vor (Van Duyse I, S. 291).

Dieses Lied wurde am Anfang des 19. Jahrhunderts in der Sammlung „Het vrolijke Bleekermeisje“ (Amsterdam c. 1830, S. 9) nochmals aufgenommen. Es ist einer der wenigen Fälle, dass sich in Holland noch ein Volkslied erhalten hatte und sogar gedruckt wurde. Nennen wir wieder den ersten Text A., den zweiten B.

A.

1. Na Oostland wil ik varen,
 Daer woont er mijn soete lief,
 Over berg, over dalen,
 Schier over der heiden,
 Daer woont er mijn soete lief.
2. Al voor myn soete liefs deurtjen,
 Daer staen twee boomtjes fijn:
 D'een draegt nooten van musschaten,
 Schier over der heiden,
 En d'andere draegt nagelen fijn.
3. De nooten zijn zoo ronde,
 Kruyt-nagelen ruycken soo soet,

¹⁾ Auch hier fehlen die schlüpfrigen Andeutungen, die verkappten geilen Anspielungen; — eine natürliche und in zwiefachem Sinne reine Selbstverständlichkeit spricht aus dem Lied, das seiner Endstrophe nach ausdrücklich in den Mund des Bauern gelegt wird.

Ick meende dat my vryde een ruyter,
Schier over der heiden,
Nu is het een arme bloet.

- 4 Hy nam se by der handen,
By haer snee witte hand,
Hy leydse oock alsoo verre,
Schier over der heiden,
Daer sy een bedtje vand.
5. Daer lagen zy twee verborgen,
Den lieven lange nacht,
Van den avond tot den morgen,
Schier over der heiden,
Tot scheen den lichten dagh.
6. De zon is ondergegaan,
De sterren blinken soo klaer:
Ik wou, dat ik met mijn liefste,
Schier over der heiden,
In eenen boomgaartje waer.
7. De boomgaart is gesloten,
En daer mag niemant in,
Dan de fiere nachtegale,
Schier over der heiden,
Die vliegter van boven in.
8. Wij zullen de nachtegaal binden,
Dat hoofje al aen sijn voet,
Dat hy geen meer sal klappen,
Schier over der heiden,
Wat twee soete liefjens doen.
9. „Al hebt gy my dan gebonden,
Myn hertjen is mijnder gesont:
Ik kan noch evenwel klappen,
Schier over der heiden,
Wat twee soete liefjens doen.”

B.

1. Naar Roosland zoo zijn wij gevaren
En daar woonde voorwaar mijn zoet lief, (bis)
Al voor mijn zoetlief haar deurtje
Stonden twee boomgaards tot haar gerief. (bis)

2. Aan den eene hingen notenmuscaatjes,
Aan de andere kruidnageltjes zoet;
Ik dacht: ik vreide met zoo'n rijke,
Maar het was, helaas, een arme bloed.
3. Ik nam haar bij haar handjes,
En ik kuste haar zoo rood en zoo zoet,
En ik vreide haar zoo lief en zoo verre,
Ja, tot onder den boomgaard toe.
4. De boomgaard die was er gesloten,
En daar woonde voorwaar niemand in,
Niets als het lieve nachtegaaltje
En dat vloog er, ja, van boven neer in.
5. Nu zullen wij het nachtegaaltje binden,
Met het hoofdje al onder z_in voet,
Opdat het niemand zou verklappen,
Wat men onder deze boomgaard doet.
6. Nu zullen wij ons liedje gaan besluiten,
Ja, ter eere van den bruidegom en bruid:
En dan weer vrolijk, vrolijk klinken,
En zoo drinken wij ons glaasje uit.

In der „fröhlichen Wäscherin“ ist das Lied ein Trinklied zum Hochzeitsfest geworden, obgleich es überschrieben ist „De verliefde Minnaar“ — „Op eene vrolijke wijs“. Das Lied zeigt die Spuren der allgemeinen Entartung des Volksgesanges. Die zahlreichen Wendungen „en ik“ — „en daar“ — „en dat“ u. s. w. sind die fürchterlichen „Auftake“, die „herauf“ geleiert werden, wie man sie auf den Strassen und in den calvinistischen Dorfkirchen jetzt zu hören bekommt.

Ein solch zähes Leben hat dieses Lied gehabt, dessen Motive, die Nachtigall und der Liebesgarten, durchaus auf das Mittelalter zurückführen.

Dasselbe Lied existiert noch in Brabant, in „de Kempen“, als Umzugslied der Dienstmädchen vom einen Bauern zum Anderen. Der Text hat sich vollständig geändert. ¹⁾

¹⁾ van Duyse I, No. 197, S. 713.

In dem zweiten Teil dieser Sammlung finden wir das „Boeren-Geselschap“ von Bredero: „Arent Pieter Gysen“. Wie beliebt die Lieder Brederos waren, davon zeugt die Aussage eines Deutschen, Benthem, der am Ende des 17. Jahrhunderts unser Land durchreist hat und behauptet, dass Brederos Lieder noch „heutiges Tages“ von den Leuten vielfach gesungen würden (1698) ¹⁾.

Weiter findet sich noch ein humorvolles Lied darin, ein Text zu dem Gemälde Jan Steens: der Besuch des Arztes bei dem „kranken“ Fräulein, deren „Krankheit“ aus ihren schelmischen Augen blitzt (Thirsis Minnewit I, S. 133).

Ey lieve Jan, loop met een set,
En haelt den Doctor hier.

Fräulein Neeltje ist krank. Der Arzt kommt und untersucht sie. Die Art der Krankheit hat er bald heraus und tröstet den Vater:

„Patroon, houde goede moet!
Een vryer haer genesen kan:
't Is liefde, die 't haer doet.“

Der Vater gerät in Zorn, „'t Is kalver liefd oprecht“, schreit er. Von diesem Schwiegersohn, einem verarmten „Eelmans zeun“ ²⁾, will er gar nichts wissen und bittet den Arzt:

„Heer Dokter, geft wat goeden raat
Te halen in d'Aptek,
Opat dat dees siekte overgaet!“

1) Henrich Ludolff Benthems. P. C. und S. Holländischer Kirch- und Schulensstaat. Frankfurt und Leipzig. In Verlegung Nicolaus Försters Buchhändl. in Hannover. Merseburg. Druckts Christian Gottschick. MDCXCVIII.

S. 334:

„Also machte sich auch allhier berühmt und beliebt mit seiner Poesie Gerbrand Adriaanszoon Brederode. Denselben nennen sie den Amsterdamer Terentium. Solchen Lob-Namen erwarb er unter andern mit einem Lust-spiel 't Moortje genannt, in welchem er des Terentii Eunuchum glücklich nach-ahmete. Seine Lieder werden von den Leuten noch heutiges Tages vielfältig gesungen.“

Ein zeitgenössischer Gewährsmann erzählt gleichfalls, dass Brederos Lieder „nog dagelijks“ gesungen wurden.

Vgl. Casparus Comelin: Beschrijving der Stad van Amsterdam. 1694. Bd. II, S. 863. (bei Jan ten Brink: Litterarische Schetsen en Kritieken. XVII. Gerbrand Adriaensz. Bredero. 1888. S. 74).

2) „Eelman“, aus „Edelman“. „Zeun“ dial. für „Zoon.“

(Der Arzt) „— Wat Pimpernel met eek,
En maegdepalm en liefdekruit
Gestooten onder een,
O, dat is voor een sieke bruid
Probatum ongemeen!”

Ich erwähne das Gedicht gerade deshalb, um zu zeigen, welcher gesunde Humor in unsrem Volke steckte, und wie wenig jene Roheit und Gemeinheit seine absolute Eigenschaft war.

Daneben nun macht sich die städtische Kultur breit, die Schäfer- und Hochzeitslieder u. s. w.

So z. B. im 2^{en} Teil. S. 39. „Bruilofszang. Stem: Als 't begint.” Der Höhepunkt des Liedes sind die Verse

Nu wens ik Bruyd en Bruydegom
Een Poppetje binnen het jaer,
— — —
Want het is seker, dat door het byslapen
Den mensch sijn selfs zoekt na te apen.

Wie trivial, wie spiessbürgerlich ist dies Hochzeitslied, wie gewöhnlich, wie elend prosaisch diese Tendenz!

Ein anderes Lied zeigt uns ein Beispiel, wie das Volk von jener verlogenen Patrizierkultur vergewaltigt wurde (I, S. 113), ein Matrosenlied des „Oostinje-vaarders:”

Het is nu ruim vijf jaer geleden,
Toen ik naer Oostinje voer
Van myn Silvia gepreezen....

Er erhält einen Brief von seiner „soete Silviaen,” dass ihr Onkel gestorben ist und sie viel geerbt hat! Er wird nun zurückkehren:

Hoe zal mijn Silvia staen kijken,
Als zy Coridon aanziet!

Der Matrose „Coridon” will dann „enen groenen Herdersstaf” nehmen und mit seiner Silvia die Schäfchen weiden.

Der ganze arkadische Apparat ist vertreten: Flora, Clarind, Kloris, die traditionellen „sugjes” oder „kusjes”, die ebenso traditionell auf „lustjes” sich reimen, das „minnebrandt blussen,” Philidaatje, —

Phoebus lag in Auroraes schoot,
Philis dreef haar vee, —

Klimeene, Klorinde, Silvia, das „Minnevlam-blussen”, Bellinde,
Dafnis, —

Vrouw Venus en God Mars
Lagen te saem in weelden, —

Amaril, Rozemond, u. s. w. u. s. w.

Dem Liederbuch ist eine Sammlung „De Vroolyke Zanggodin” (1720) zugefügt, die nur jenen arkadischen Schwulst mit mythologischer Sauce enthält.

Weiter befinden sich die gemeinsten Gassenhauer darin. So z. B. das Soldatenlied (III: S. 25):

Te Hellevoetsluys daer staet een huis,
Het is geen huis met eeren,
Daer leggen de meisjes de vensters uit,
Daer de soldaten verkeeren.
La, la lette, zjante la coure,
La, la lette, zjan belle mie,
Sjante la coure couragie —

Eine Mutter gibt ihrer Tochter den Rat, sich gleichfalls in die Tür zu stellen „verwagte Soldaten.” Der Vater stellt sie darüber zur Rede. Mit gemeiner Gleichgiltigkeit antwortet das Weib:

Krygt zy een steek in haar kombuis,
't Is ver van haer bruin oogen.

Die Verfasser sind:

Die ons dit ligt lied hebben gedigt
Dat waren drie soldaten.

Gemein ist gleichfalls „Nonnetjes Vreugd” (III, S. 55):

Te Gent daer staet' er een klooster klein,
Daer alle de fijne Nonnen in zijn,
Van voren, van voren.

— — —

Die ons dat nieuwe lied heeft gedicht,
Het was een kwantje zijn hartje in ligt.

Ist es ein Zufall, dass um jene Zeit auch im Musikverlag von Estienne Roger (Amsterdam) die „Oude en Nieuwe Hollandtse Boeren Lieties en Contredansen“ erschienen (c. 1700—1715) ¹⁾? Enschedé hat in seiner Studie „Dertig jaren muziek in Holland“ ²⁾ wahrscheinlich gemacht, dass wir hier die Volkskunst der Bauern Kennemerlands vor uns haben. Und es ist bezeichnend, dass grade aus jenen friesischen Gegenden eine Volkskunst überliefert worden ist. In diesen Bauernliedchen und Contretänzen (einstimmigen Notierungen) sind uns eine Fülle der schönsten Volksweisen des 17. Jahrhunderts erhalten. Mit einem Schlage eröffnet sich für uns eine Perspektive in einen Melodien-schatz, von dessen Existenz man im Laufe des 17. Jahrhunderts aus den von städtischen Verlegern publizierten Liederbüchlein nur dürftige Kunde erhält.

So finden wir z. B. darin das Lied „Daar waren twee Koninks kinderen“ (No. 461). Manche Weise reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Brederos „Arent Pieter Gysen“ (No. 97) ist auch vertreten, gleichfalls der Amsterdamer C. Kist aus dem „Uitnemend Kabinet“ (No. 755). Freilich arg gemeine Lieder gibt es auch dabei:

1) Oude en Nieuwe Hollandtse Boeren Lieties en Contredansen. Amsterdam chez Estienne Roger I—XIII (932 Nummern) (Deel I—III „Twede Druk“), Deel V „opnieuws geheel verbeterd en vermeerderd (60 Nummern) bij Pieter Mortier (en verkogt bij Estienne Roger) (Univers. Bibl. Amsterdam). Julius Röntgen hat in zwei Heften 28 Tanzlieder daraus für Geige und Klavier bearbeitet. „Oud-Hollandsche Boerenliedjes en Contradansen“ (Werken van Vereenig. v. N. Nederl. Muziekgesch. XX und XXIII). Es wäre hier angebracht, einiges über die Bearbeitung solcher Lieder zu bemerken: das Tanzlied muss immer polyphon, und zwar, Note gegen Note oder kanonisch gesetzt werden. Jede figurierte Klavierbegleitung ist die ärgste Sünde, die man gegen das Wesen des Tanzliedes begehen kann. Und Röntgen hat sich in dieser Hinsicht öfter versündigt, wie auch in den Liederbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts in seinen „Oud-Nederlandsche Volksliederen“ (Op 47. Bundel 1—4 Leipzig. Br. s. H.). Und er kann es besser. So sind von den „Boerenliedjes“ die Nummern 13 (Cecilia), 14 (Ik gink op eenen morgen), 16 (In Babilone) u. s. w. sehr schöne und stilechte Sätze. Ueberhaupt soll der Satz immer für Singstimme empfunden werden. Im Volkslied gibt es keine Scheidung zwischen reiner Instrumentalmusik und dem Wort allein. Der Gesang (Weise und Wort) ist absolut unzertrennlich. Das Tanzlied muss eventuell so gesungen werden können, wie die Instrumente es spielen. Im übrigen verdienen diese ganz herrlichen Tanzweisen die Beachtung jedes Musikfreundes.

Eine ähnliche Sammlung, aber weder qualitativ noch quantitativ so wertvoll wie die „Boerenlieties en Contredansen“ ist:

De nieuwe Hollandsche Schouwburg, zynde een verzameling verscheyden vroyke en serieuze danssen, menuetten etc., die op de viool, dwarsfluyt en anderen Instrumenten gespeelt kunnen worden. Amsteldam. Joh. Smit. (c. 1780).

(Der erste Teil befindet sich in der Amsterdamer Universitätsbibl.)

2) S. 6 ff.

und wir können uns freuen, dass von manchem Text nur der Anfangsvers erhalten ist.

Auch hier zeigt sich, dass die Volkskunst manches zeitgenössische in sich aufnimmt, verarbeitet, oder nur zeitweilig beibehält und dann wieder aufgibt. Es ist jene Tätigkeit der Auslese, welche eine der hervorragendsten Eigenschaften des Volkes ist. Nur durch sie erklärt sich der Umstand, dass wertvolle Lieder auf dem Lande Jahrhunderte überlebten, während alle die Gassenhauer und die Lieder der städtischen Modekunst spurlos dahinschwanden. Betrachten wir nun die Sammlungen nach ihrem Inhalt, so zerfallen sie in drei Gruppen:

a) echte Volkslieder (Tanzlieder), das heisst solche, die nicht nur textlich besseren Inhaltes sind, sondern auch den sogenannten absoluten Volkston aufweisen. Ich möchte behaupten, dass der „Volkston“ dem innersten Wesen nach, wie die ihm zu Grunde liegende Weltanschauung, ein sich stets gleichbleibender ist, ganz abgesehen von dem Quadraturbau der Melodie. Die ältesten Volkweisen, wie sie bei Neidhart von Reuenthal, Adam de la Halle, Dufay u. s. w. auftauchen, haben sofort jenen uns bekannt und vertraut klingenden Ton.

Um einige Beispiele aus der jedermann zugänglichen Sammlung Röntgens zu nennen, kämen unter anderen in Betracht: No. 9 Soet roosie root; No. 11 Ick gae mijn soeten engel; No. 14 Al de jonge luijde; No. 15 Ick gink op eenen morgen; No. 16 In Babilone; No. 19 'k lagh in de neetelen; No. 20 Gaillarde Slof; No. 21 Ik voer laast uijt Hollandt; No. 22 Nachtegaaltje kleijne; No. 24 Contredans, No. 28 de Keiser.

Sie weisen zwar auch Spuren des zeitgenössischen Stiles der Kunstmusik auf, aber im allgemeinen überwiegt der Volkston. Jener holländisch-friesische Volkston trägt einen ausgesprochen niederdeutschen Charakter: schwer, fast schwerfällig, aber darum nicht weniger fröhlich oder ausgelassen, kräftig, markig, scharf markiert und dabei oft von grösster Innigkeit und Wärme.

b. Die Gassenhauer (Bordellieder u. s. w.).

c. Die direkt der Kunstmusik entlehnten Weisen, welche ganz das Gepräge ihrer Zeit tragen.

So z. B. typisch: No. 1 „O ongelukkige tijt“ (das eine Händelsche Sarabande sein könnte), No. 3 Ick hebbe mijne klachten, No. 7 Philida van Utregh, u. s. w.

Die beiden letzten Gattungen finden ihre Erklärung in dem Umstande, dass jene Tanzlieder von den fahrenden Musikern gepflegt wurden, die nicht nur zu Hochzeiten und Kirmessen auf dem Lande aufspielten, sondern auch in den Amsterdamer Musik-tavernen ihren Lebensunterhalt verdienten und so das Bindeglied bildeten zwischen dem Strassenkot und der Höhenkunst.

Die Herausgabe der „Boerenlieties“ war einfach eine Spekulation der Verleger und für das Publikum der Musiktavernen berechnet. Aber trotzdem bleibt jene Tatsache bestehen, welche Enschedé in seiner Studie hervorhebt: „Unsrer Generation ist jetzt eine Quelle holländischer Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts eröffnet worden, damit wir sie kennen und schätzen lernen. Hätten Roger und Mortier als Musikverleger sich des absoluten musikalischen Volkslebens in ihrer Umgebung nicht angenommen, so wäre eine Kunst mit einem ausgeprägt holländischen Charakter zum künstlerischen Schaden der Nachkommenschaft verloren gegangen“¹⁾.

Von den Musiktavernen und Konzerthäusern erhalten wir schon aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Nachricht. Nachdem die „alte Kammer“, „de Eglentier“ im Jahre 1632 mit Dr. Samuel Costers „Academie“ vereinigt worden war, hatte Jan Harmansz. Krul und sein Anhang den Versuch gemacht, in seiner „Musikkammer“ „Je blijft in eêlen doen“ die alte Kammer zu erhalten. In dieser Kammer wurden Singspiele, auch von Krul gedichtete, aufgeführt. Leider ist uns von der Musik nichts erhalten. Ohne Zweifel liegt hier aber eine direkte Beeinflussung durch die Engländer und eine Nachfolge ihrer Singspiele vor.

Wir erfahren weiter, dass es ein Musikhaus „In de Mennisten Bruyloft“ oder „in d'Os in de Bruyloft“ um diese Zeit gab, errichtet von Johan Antonides aus Alkmaar, das auch wohl „Het Huys te Sinnelust“ genannt wurde.²⁾

1) Dertig jaren muziek. S. 7.

2) Gotfr. Hegeniti: Itinerarium Frisio-Hollandicum et Abr. Ortelii Itinerarium

Jenes Musikhaus existierte noch im Jahre 1659, wo wir die Nachricht erhalten, dass man da täglich „eine herrliche Music“ hören und allerhand seltene Musikinstrumente sehen könnte ¹⁾).

Ebenso erfahren wir von einem anderen Musikhaus, die Taverne des Richard Hancock (c. 1670) auf dem Rokin bei der Börse. Man konnte dort Wein, Bier, Austern, Backwerk u. s. w. haben. Von 4—10 Uhr wurde musiziert. Es gab in dem Hause mehrere Zimmer mit Clavicembalos, Clavicordes, Cornetten, Lauten, und Violon di gamba.

Der Vater des Richard, Eduard Hancock, hat schon im Jahre 1613 mit dem französischen Lautenspieler Nicolas Vallet eine Musikertruppe zusammengestellt, die auf Festlichkeiten spielte, womit im Jahre 1626 eine Tanzschule verbunden wurde. ²⁾

Bilder aus jenen besseren Musikhäusern, denn auch in den Frauenhäusern und Tavernen geringerer Art wurde zum Tanz aufgespielt, bietet das Liederbuch „Nieuwen Jeucht-Spieghel“ (Amsterdam c. 1620), welches sehr schöne Kupferstiche enthält. ³⁾

Die „Boerenlieties en Contredansen“ sind die letzten Ausläufer der selbständigen nordniederländischen Volkskunst, welche gegen das Ende des 18. Jahrhunderts schon im Erlöschen begriffen ist. Jene Weisen, die einst unter der grünen Linde zum Tanz erklangen

Gallo-Brabanticum. In quibus quae visu, quae lecta digna. Lugd. Batavor. Ex officina Elzeviriana. MDCXXX.

Unter den Sehenswürdigkeiten Amsterdams nennt er (S. 67, 68):

Domus Organica, in qua varios concentus Musicos et suaviludios singulis diebus audire, quin et omnis generis instrumenta Musica in vulgus non adeo nota videre licet. Autor et director horum ludorum, qui etiam hodie vivit, est Joannes Antonides Alcmarianus, a quo, cum sectae Mennonicae esset addictus, taberna illa vulgo nuncupatur „in de Mennisten Bryloft, seu ut ipse hospes appellat, in d'O in de Bruyloft, vel 't Huys te Sinnelust. Ipse nuper hoc elogium, an Symbolum, suae domus recensuit:

Heel boven op dit huys, ist als een Paradijs,
Daer is Fonteyn geruys, Snaer, Pijpen, soet gekrijs.
Begeer g' in 't huys te gaen, te hooren en te sien,
Soo toont uw' mildigheyt, tot onderhout van dien.

1) Vgl. C. Merian: *Typographia Germaniae Inferioris*. Francfurt. 1659.

2) Vgl. Scheurleers Abhandlung in „Amsterdam in de zeventiende eeuw“.

3) S. 27 befindet sich ein Bild aus dem Musiksalon jener Zeit; S. 65 eine Serenade. Vgl. weiter S. 23, 31, 41, 27.

Interessant ist, dass unter den Kupferstichen auch deutsche Knittelverse vorkommen. S. 35 bringt ein Bild von dem s.g. „Kaatsspel.“ S. 39 vom Tennisspiel. Der poetische Wert dieses stark mit Rhetorikerelementen durchsetzten Liederbuches ist gleich null.

haben und von den Meistern des 17. Jahrhunderts in lustigen, farbenreichen Bildern festgehalten wurden, verstummten. Unsere Volkssitten verrohten unter dem Einfluss der städtischen Entartung, der sie wehrlos ausgeliefert waren, immer mehr, sodass die Klagen eines englischen Reisenden über das fürchterlich rohe Treiben einer holländischen Kirmess, die ihren Wiederhall in dem Urteil Hoffmanns von Fallersleben im 19. Jahrhundert finden, nur allzusehr gerechtfertigt sind. ¹⁾

Wenden wir den Blick nun noch einmal bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, wo der Kontrast zwischen dem Neudruck des „Oud-Amsterdamse Liedboek“ und dem gleichzeitig erschienenen „Nieu Amsterdamse Lietboek“ schon erörtert wurde. Jenen alten Volksliedern, die sich in der ersten Sammlung befinden, begegnen wir (mit einigen Ausnahmen) dort auch zum letzten Male. Sie tauchen unter und verschwinden. So ist zum Beispiel in diesem Neudruck des 17. Jahrhunderts das erwähnte Tanzlied „Sullen wy aldus stille staen“ bereits nicht mehr vorhanden. In den vergangenen Jahrzehnten hatte denn auch die „Rederijker“-Renaissancekultur mit ihren Liederbüchern Stadt und Land überschwemmt: so Den Nieuwen Lusthof (Amsterdam 1602), Bruylofts Bancket (Amsterdam 1602), Den Bloemhof van de Nederlantsche Jeught (Amstelredam 1608), Cupido's Lusthof (Amsterdam c. 1613) ²⁾, Apollo of Ghesangh der Musen (Amsterdam 1615); die Sammlung des J. v. Heemskerck „Minne-kunst, Minnebaet, Minne-dichten“ (Amsterdam 1626—27), des Verfassers von „Publ. Ovidii Nasonis Minne-kunst gepast op d'Amsterdamsche Vryagien“ (Amsterdam 1622), worin die ganze kulturelle Lüge

¹⁾ An Entertaining Journey to the Netherlands . . . bij Coriat Junior. In three volumes. London. Printed for W. Smith. MDCCLXXXII. Bd. I und II enthalten seine Reise durch Belgien. S. 112. (Breda):

It happened to be the season of Boeren-Kermis or Jaarmarkt at Little Hague: — But ohow unlike the Barthol'mew fairs I have seen! — Where any reasonable being would have concluded, it must have been the devil's holiday! — that hell was literally broke loose! — and the infernal tenants masquerading it in human shape.

²⁾ In dieser Sammlung tritt die Verachtung des Deutschen, die wir im 18. Jahrhundert überall finden werden (z. B. in T. Langendijk's (1685—1756) Lustspiel „De Zwetser“, und in einer Menge anderer Possen und Lustspiele), auch schon hervor.

Ein Deutscher wirbt um ein (holländisches) Fräulein:

De hoechduitscher schwets en claaght sijn lijen:
Den Nar, die lacht om 't malle vrijen.

jener Patriziergesellschaft kodifiziert ist; der *Zeeusche Nachtegael* (Middelburgh 1623), *Amsterdamsche Pegasus* (Amstelredam 1627), eine Sammlung von „Veld-Deuntjes, Herders-Zanghen, Pastorellen of Bosch-Zanghen“, gewidmet „aen Amstel-Landsche Juffertjes, mitsgaders aen de Rijn-landsche Nymphjes-suycker-soete Beckjens, in Venus gunste gheboren“, fast nur italienische und französische Melodien enthaltend. An dieser Sammlung sind die Kupferstiche am schönsten.

In allen diesen Liederbüchern kommen aber noch ältere Volkslieder, zum Beispiel „een Ridder en een Meyske jong“, „Het daghet uyt den Oosten,“ u. s. w. als „Voyse,“ „Stemme“ oder „Wys“ vor.

Gegen das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts fangen die Rederijker-elemente an aus den Liederbüchern zu verschwinden, gleichzeitig mit dem Verschwinden der Kammern aus den Städten. Es erscheinen nur noch Gedichtsammlungen von irgend welchem Rhetorikerfest auf den Dörfern, von ihnen selbst herausgegeben. Um die Wende des 17. Jahrhunderts hebt sich die Schäferdichtung als einziges Leitmotiv aus der Renaissancedichtung hervor, während der mythologische Stoff immer mehr in den Hintergrund tritt und schliesslich zum landschaftlichen Fernblick der arkadischen Poesie wird.

Das Unorganische dieser ganzen Dichtung zeigt sich in ihrer gekünstelten Art des Ausdruckes, und der direkt unnatürlichen Stimmung. Als besonders wirksames Mittel wird das Diminutivum „je“ verwendet, eine widerliche Uebertreibung des Liebeslebens (als Leitmotiv das „Liebeswinsel,“ — Liebes„klage“ kann man es nicht nennen).

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo der Einfluss jener Dichtung noch nicht unbeschränkt ist, gibt es noch solche Naturen, die sich selbst in dieser Spähre zu erhalten wissen, so zum Beispiel G. A. Bredero, J. van Asten, C. Stribee und Andere. Wenn sie singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, schreiben sie schöne Volkslieder. Sobald sie aber gebildet, literarisch sein wollen, verbrechen sie die fadeiten mythologischen und arkadischen Gedichte.

So befindet sich in dem „*Nieuwe Rotterdamsche Speeljaecht*“ (Amsterdam c. 1640) das schöne „*Veldt-liedeken van Breda*“ dessen Dichter Stribee ist. Die wuchtige Sprache der Geusenlieder, die plastische Kraft der Bilder (z. B. die Spanier sollten sich nur

nicht wundern, wenn sie sich mit dem Ohr an den Boden hinlegten und die Kanonen in Holland donnern hörten) machen das Lied zu einem unsrer schönsten historischen Lieder.

In derselben Sammlung hat er aber auch nach dem Muster von Hoofds „Windeken daer den Bosch af dritt“ als „Stemme“ ein „Harders-Troeteldeuntje“ geschrieben:

Hoort lodderlijke Galathee,
Laet het herdertje Stribee
Zyn u minnaar
En verwinnaer . . .

Die Schlussstrophe heisst:

Siet eens uwen Herder aen,
Waer dat sijn lieve lonckjes gaen.
Daer sal geen groven Satyr stout,
In het dicht beblade wout,
By der nachten
U verkrachten:
Dus als ghy om blomkens gaet,
Neemt dan u Stribee te baet.

Nicht nur die Volksdichter, das „weltliche“ Lied wurde von jener städtischen Kultur vergewaltigt, sondern das „geistliche“ Lied blieb auch nicht verschont. In dem „Nieu Amsterdams Liedt-boeck“ wird das alte Testament arkadisiert (S. 45): „Een nieuw Harders-Liedeken van Jacob ende Rachel“ — „Stemme: Coridon ontsteken.“ Jacob nennt Rachel sogar „sijn Galathee,“ nach dem Rezept Hoofds.

Dies zeigt sich noch stärker in einem katholischen geistlichen Liederbüchlein „Kers-Nacht ende de naervolgende Dagen“ (Antwerpen 1713), worin wir „Leyssem-Liedekens“ finden, in denen das Hirtenvolk von Bethlehem als Schäfer und Schäferin auftreten und sich Coridon, Thyter u. s. w. nennen. So zum Beispiel das Hirtenlied (S. 6.):

Coridon en laet uwe schaepkens staen,
Tyter siet eens hoe fray de sterren gaen, —
— — —
O, Aminta, hoort tog dit snaerenspel.

S. 11: Coridon; op, sa sa! Naer Bethleem! — u. s. w.

Im allgemeinen geht die geistliche Dichtung (das sogenannte geistliche Volkslied) zurück. Es zeigt sich eben, dass nicht die katholische Religion die Quelle jener Blüte des geistlichen Liedes gewesen war, sondern jene kindlich-heidnische Weltanschauung des Volkes, welche die Religion ganz ihres übersinnlichen, spekulativen Charakters entkleidet und ins Irdische übertragen hatte. Die Voraussetzung einer gewissen einheitlichen Weltanschauung der verschiedenen Stände hatte schon längst aufgehört zu bestehen. Seit der Reformation, seit der Entwicklung einer spekulativeren Form der Theologie entsteht keine wesentlich neue geistliche Volksdichtung mehr. In den katholischen Ländern wird das alte Lied im Volke erhalten: es werden wohl neuere hinzugedichtet und gesungen, aber sie sind nur schablonenmässig angefertigte Nachahmungen nicht mehr lebendiger Formen, ähnlich wie die Gothik der neueren katholischen Kirchen.

So enthält „Het Paradys der Gheestelycke en Kerckelycke Lof-sangen“ (Antwerpen, 4^{er} Druck 1638) ¹⁾ noch eine ganze Reihe alter Weihnachtslieder und „Leisen“ mit Melodien.

So zum Beispiel Seite 23: Een kindeken is ons gebooren
In Bethlehem,
Des hadd' Herodes thooren:
Dat scheen aen hem.

S. 42: Puer nobis nascitur.

S. 44: 't Is een dagh van vrolijkheyt. Dies est laetitiae.

S. 50: Het viel een hemelsdouwe
In een klein Maegdeken.

S. 16: Nu zyt wellecome, Jesu lieven Heer. ²⁾

Ebenso enthält das „Kleyn Paradysken van 't Boomken

1) Der erste Druck ist vom Jahre 1621.

2) Die Uebertragung dieser Melodie bei Acquoy: *Middleleeuwse Geestelijke Liederen en Leisen*“ zeigt, wie wenig er vom Volkslied und seinen Tonarten verstand. Er streicht einfach das \flat , welches Theodotus im dritten Verse als Alterationszeichen vor das \natural setzt, „maar er ongetwijfeld niet behoort en daarom zonder eenige bedenking (sic!) door mij is weggelaten.“ (S. 56). Während die Weise bei Theodotus ganz deutlich in *f* dur notiert ist, und das Fehlen der Vorzeichnung (\flat) nur auf die Schwankung in der Notation, verursacht durch das Durchdringen der weltlichen Durtonarten, zurückzuführen ist, überträgt Acquoy die Melodie ohne weiteres in die Ionische Tonart, eine ebenso eigenmächtige wie verständnislose Handlung!

Vgl. weiter W. Bäumer: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1887*. S. 63 ff. und in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Jahrg. 1888. Heft. 2.

des levens" (4 Bde, Antwerpen 1619) abgesehen von den wertlosen Rhetorikerliedern viele alte Lieder:

Zum Beispiel Bd. II, ('t Groen Prieelken der gheestelijcke liedekens) S. 17:

Het viel eens hemels douw
In een kleyn maechdeken.

S. 20: Waer is die dochter van Syon,
Ick soud' haer blijde maken.

S. 46: Een kindeken is ons gheboren („Van de drye Koninghen“).

Es kommen auch viele weltliche Lieder als „voysen“ vor, sogar das „Wilhelmus“, weiter „Passemède d'Anvers“, „Est ce Mars ce grand dieu“, „Den lustelijcken Mey“ u. s. w.

Auch gibt es viele neue Lieder darin: aber es sind nur fromme Reimsachen ohne poetischen Wert, wenn auch der Formelschatz des alten Volksliedes dabei geplündert wird.

Der Rückgang des geistlichen Liedes tritt noch sichtbarer hervor in der Sammlung „Een geestelijck Lust-hoofken met schoone lieffelijcke geestelijcke Gesangen beplant, door een catholijcken Pastoor. Tot Geestelijcke blijdtschap der zielen, ende vermijdinge aller oneerlijcke, lichtveerdige wereltdgesangen“ (Emmerich 1685). Jene Neudichtungen enthalten auch nicht den geringsten dichterischen Wert und widerlegen das Märchen von der Entstehung des geistlichen Volksliedes aus der katholischen Kirche aufs Entschiedenste. Wohl tritt hier aber der Einfluss der Schäferdichtung als „voys“ recht ergötzlich auf.

So zum Beispiel S. 5 das Lied „Van de H. Maghet en de Martelaresse Barbara“, „Stem: Wees Nimph gegroet, ofte Cart-huyser bruyn, etc.“

S. 11: Een ander van de H. Barbara. Stem: Kits Almande.

S. 13: Noch een ander van de H. Barbara. Stem: Rosemond die lagh gedoken. (!)

S. 15: Van S. Allegondis Maghet. Stem: Bedroefde Harder siet.

S. 40: Oeffeningh van een oprecht berouw der sonden, op de wijze: Komt nu, schoone Veld-Godinne.

Diese „Wijse“ wird auch verwendet zu dem Lied (S. 61) „Een ander Aenspraecke Jesu Christi tot een sondighe ziele.“ (sic!)

S. 42: Van Maria Magdelena. Op de wijse: Venus Godinne.

S. 73: Van den H. Geest. Veni creator Spiritus, Op de wijse: Venus du en dein kindt.

Ältere darin vorkommende Weisen sind zum Beispiel S. 138: „Op de Wijse: Schoon jongh vrou, ick moet u klagen“, umgedichtet zu:

Goede Godt, ick moet u klagen
Al myn tegenspoet, —

Noch erbärmlicher war der Zustand der calvinistischen geistlichen Dichtung. Dieser Begriff an und für sich ist dem Calvinisten schon ein Greuel. Es gibt für ihn nur eine geistliche Dichtung: die Psalmen Davids. Trotzdem wurde mancher Versuch zu protestantischer geistlicher Liederdichtung gemacht. Die süd-niederländischen Sammlungen enthalten noch vielfach alte Volksliedelemente und sind sogar hie und da katholisch angehaucht. So bringt zum Beispiel „Het Evangelische Vis-Net“ (Antwerpen, Mitte 17. Jahrh.), noch das Lied (S. 21):

Een kindeken is ons geboren
In dees Kers-nacht,
Van een Maegt uytverkoren —

führt weiter als „Voysen“: S. 11. „Het viel een Hemels (dauwe)“; S. 17 und 106 sogar „Ick wil te landt uytrijden,“ den Hildebrandston; S. 27. „Ick gingh op eenen morgen 1)“; aber auch: S. 36. Ach schoone Nymph; S. 61. Als Daphne d'overschoone maeght; S. 81. Rosemont die lagh gedoken (sogar 5 mal!).

Das Büchlein zeigt die Spuren katholischer Umgebung: es spricht von den „H.H. Apostelen,“ und bringt S. 74 ein Lied „Feestdagh van onse L. Vrouwe Lichtmis“ u. s. w. In dem calvinistischen Norden hätte es nicht lange gelebt.

Vollständig jeden dichterischen Wertes entblösst sind die geistlichen Liederbücher der calvinistischen Dichtung. Es sind fromme,

1) Diese Weise befindet sich auch in den „Boerenlietjes“.

erbauende Reimsachen: Variationen über die alttestamentlichen Psalmen u. s. w. So „'t Geestelijck Kruid-Hofken“ (Saerdam 1669), „'t Vermeerderde Achter-Hofken“ (Saerdam 1669), der „Lusthof des Gemoets“ (Groningen 1732), worin Karel van Manders geistliche Lieder und sogar noch „schriftuurlyke liedekens“ des 16. Jahrhunderts in neuerem Gewande erscheinen. Auch tauchen noch einige ältere Melodien darin auf, zum Beispiel „Onse Vader in Hemelryck“, „O Kersnacht schooner“, eine vereinzelt weltliche „Schoon lief, gy zyt prys weert alleyne“. Aber — wie gesagt — es handelt sich hier nur um Neudrucke von alten Weisen und Liedern. Bezeichnend ist, dass der Herausgeber, Alle Dercks, hier wie im „Agter-Hofje“ (Groningen 1732) betont, dass die darin enthaltenen „stigtelyke Gesangen“ — „in de vergaderinge“ nach Belieben „gesongen en gelesen“ werden können.

Der Begriff des Liedes hatte da schon längst aufgehört.

In dem frommen „Vlaardings Vissers-Liedboek“ (Amsterdam 1760), worin sich als Einleitung Lobgedichte auf „den geestigen Visser Roelant de Kater“ befinden, der so erbaulich (stigt'lijk) und fromm dichten kann, heisst es in mätzlichem Tone:

Vissers, hoor dees Visser Kater
Stigt'lyk digten op het water,
Lollend' met een zoete stem,
't Pad van 't Nieuwe Jeruzalem.

„Parnas“ und „den hemelschen Apol“ werden weiter noch verwendet u. s. w.

Der Calvinismus hatte mit Erfolg jeden dichterischen Funken, jene Teufelsverführung, in sich getötet. Es gibt in Nordniederland seit dem 16. Jahrhundert kein geistliches Lied mehr.

Wie sehr diese arkadische Kultur eine importierte Mode war, geht wiederholt aus den Vorreden der Liederbücher hervor, zum Beispiel in der zehnten (!) Auflage des „Amsteldams Minne-beeckje“ (Amsterdam 1658) ¹⁾ teilt der Verleger Thomas Verdonck in der Vorrede „Aen d'Amstels Sanghers en Sangerinnetjes“ mit, dass er ihnen, wenn die Sammlung gefiele, jährlich herausgeben würde,

1) Die erste Ausgabe erschien 1637—38.

was „in Vranckrijck en Engelant voor aerdighst en nieu
aen den dagh ('t sy in of buyten druck) ¹⁾ gehouden sal sijn.”

De Nieuwe Haagsche Nachtegaal (Amsterdam 1659),
gewidmet der „allervolmaakste Joffer N. N.,” enthält echte Proben
jener Kunst; zum Beispiel S. 7. das Lied „Stemme Polifemus:”

- 1) Silvia, die myn gedagjes
Daagjes, nagjes,
Vuld met klagjes
Van de min,
Als ik op de aartigheidjes
Van uw leedjes,
En uw zeedjes,
Zet mijn zin.

- 2) Woud gy, ach mijn droeve Zugjes,
Ziels gerugjes,
Die zo vlugjes
Van mij gaan,
Horen, en die lieve oogjes
Van om hoogjes
Uit haar boogjes
Op my slaan.

Weitere charakteristische Proben jener internationalen Mode, z. B.
aus den bekannten „Apolloos Minne-sangen” (Amsterdam 1663),
sind (S. 37) die Beschreibung der Brust der Schäferin :

Uw heuveltjes van albast,
Bly-gloedetjes toegepast
Als balletjes van yvoor,
Slaan 't minnende zieltje door,
En zwellen als bolletjes op
En volletjes tot de krop.

Aus „Clioos Cytter” (Amsterdam. 1663. S. 4) „Stem: La
Valencienne”:

- 1) Als ik uw rozemont,
Die met karsjens is omzet,
Maar genaak met mijne lippen,

1) Ein Beweis, dass die Verleger auch mündlich verbreitete Lieder abdruckten.

Is mijn zieltje strax in 't net,
 In de netten die zoo ront
 Om uw blakende ooghjens staan;
 Ach mijn zieltje is al aan 't slippen,
 Als ik raak uw kaakjes aan.

2) Ay, sluit uw ooghjens toe!
 Gy verzengt mijn ziel en hart;
 Al mijn ingewanden gloeyen —
 'k Sterf van enkle minnesmart.

S. 144. „Op Ermgaarts Kusjens”:

Het zijn geen kusjens, die mijn Engelin my geeft,
 Wanneer haar montje kleeft
 Zoo lymigh aan het mijn,
 Waardoor mijn zieltje waant in Jupijns troon te zijn.

Dies ist alles die Blütezeit, das Goldene Zeitalter der „niederländischen” Dichtung.

In dem „Apollo's St. Nicolaasgift aan Minerva” (sic!)
 (Leiden c. 1730) finden wir ein arkadisches Hochzeitslied (S. 23)
 „Overleg van 't Huwelyk”:

Schoon dat ik onder 't groen
 Van dikgetakte bomen,
 Aan frisse waterstromen,
 Myn Amarilles zoen, —
 Kan tot mijn rust niet doen,
 Schoon ik met duyzend kus-us-us-ussen
 Myn minnevlam blu-us-us-ussen . . .

Und so wie jener Matrose in einen Schäfer umgewandelt wurde,
 geschieht dasselbe mit dem Bauer in „De zingende Landman”
 (Rotterdam c. 1760), S. 71. „Een nieuw Lied op den Landman,
 (Op een aangenaame wys)”:

Wel wat leeft den landman gerust,
 Als hy met vreugde zyn Filisliet kust —

In diesem Liederbuch des singenden Bauersmannes befinden sich
 allerhand Schäferlieder; S. 79. „Een nieuw lied op de schoonheid

van Diana", worin Aurora, Phebus, Diaan, Minnervaes beek, Ormenius etc. aufgezählt werden u. s. w.

Bis zum Ende blieb jene Kultur sich gleich, auch in ihrer internationalen Perversität und Geilheit. So die Sammlung „De Nieuwe Amsterdamsche Buiten-Zingel" (5de Druk. Amsterdam c. 1800) ¹⁾ und darin das „Bruilofts-Lied" (S. 19):

4) Speelgenoot, gy moet u bereijen,
Meisjens het diend van u gedaan.

(Sie sollen die Braut ins Schlafzimmer begleiten)

Brengt haar vry tot aan het bed,
Maar weest verder geen belet:
Het andere, dat wij nog vermoen ²⁾,
Laten wy de bruydegom doen.

Es ist die bekannte Wendung. Ab und zu findet man eine christliche Reaktion gegen diese sündige, heidnische Welt. So zum Beispiel „Deneerlycken Pluck-Voghel" (Brussel 1684). Diese südniederländische Sammlung enthält auch sehr viele Schäfergedichte: man findet aber keine schlüpferigen und wollüstigen Lieder darunter. Im Gegenteil heisst es sogar in einem Hochzeitslied (S. 184):

Godt is de liefde,
Maer Venus en is die niet.
. . . .
Gheen Venus-kindt, geen Capidoken,
Gheen Af-godin,
En sijn, die 't vier der liefde stoken
In onsen sin:
Maer 't is den grooten Heer der Heeren,
Die in 't begin
Ons eerste Ouders quam vereeren
Met reyne min.

Dies Gedicht hat aber als Pendant ein Brautlied „De Bruydt levert haer over aen haeren Bruydegom" (S. 173):

¹⁾ Der erste Druck datiert vom Jahre 1770.

²⁾ Vermoen aus „vermoeden" = vermuten.

- 4) Ontfanght mijn teere bloem,
 By niemandt oyt gelesen —

 Een eerbaer troni,
 Een animoni,
 Die van schaemte gloeyt.

Schmutzige Lieder findet man darin nicht, aber auch nicht ein einziges, das einen natürlichen Ton träge oder nur witzig wäre, geschweige poetisch.

Je mehr wir ins 18. Jahrhundert vordringen, um so grösser wird die Melodienarmut. Die schaffende Tätigkeit im Volke hatte schon aufgehört: es erhielt nur noch den alten Besitz auf dem Lande. Man findet öfter die Bezeichnung „op een aangename Voys,” „op een bekende Voys.” Vielfach ist die Melodie nur irgendwo hergenommen, und oft fehlt sie ganz. So enthält zum Beispiel „Apollo's Vastena vond gift” (Dordrecht c. 1749) viele Lieder, die auf fünf verschiedene „Stimmen” gesungen werden können. ¹⁾ Die Verachtung der alten Melodien durch die Patrizierkreise (die, wie Elisabeth Wolff kritisch bemerkte, nur „voddige vertaelingen van Opera deuntjes zingen”) ²⁾, beschleunigte das Verschwinden der alten Weisen.

Jene Verachtung der Lieder „van de tyden van Maarte van Rossem” ³⁾ spricht die „Opdracht” des Liederbüchleins „Apollo's Kermisgift aan de Haagsche vermaaks-gesinde Jeucht” ('s Gravenhage 1740) aus (S. 8): . . . „dat ik versheyde male op Bruiloften zynde, niet zelden heb hooren zugten en klagen, dat men geen een fraay deuntje had, gevoeglijk op zoo een plaats, buiten die ouwerwetse, welke nog heugden van de tyden van Maarte van Rossem, en die zoo dood gezongen zyn, dat men er eer by zou in slaap vallen, als door vermaekt werden. En wat heeft het my meede in Particuliere geselschappen niet wel verdooten, dat men zig daer altoos moest behelpen, met die barmhartige straatdeunen, die van

¹⁾ Diese Erscheinung tritt schon im 17. Jahrhundert hervor. Auch Kalff (Het Lied in de Middeleeuwen, S. 662) erwähnt diesen Umstand.

²⁾ Voorrede der „Economische Liedjes” (1781) S. XXVI.

³⁾ Der Bandenführer des Herzogs Karl van Geldern in seinem Kampf gegen Kaiser Karl V.

Jan Rap en zijn maat dagelijks langs straat gebulk werden."

Der sehr gebildete Sammler, Dichter (?) und Verleger nannte das Singen des Volkes damals schon „brüllen."

Betrachtet man sich aber den Inhalt dieser Sammlung für die Haager Damenwelt, so findet man die fadeſte Schäferdichtung: Thirsis, Phillis, Damon, Cloris, Rosemond, Climeen, Clorenia, Daphne, Clorimeen, Philida, Amarillis, Silvia, u. s. w. ſind reichlich vertreten. Weiter ein ganz schmutziges, ordinäres Lied, in der Form eines Dialoges zwischen einer Holländerin (Arjoon) und einem Deutschen (Jan), der um ſie wirbt:

Ick ſchol jou Kinder
(Die ick bald maeken ſoll)
Afwiffen 't hinderſt,
't Zoe wen zie dreyten ſal.

Dies war nun die höhere Kultur, welche die holländiſche Geſellſchaft erlöſen ſollte von „den alten Leierweiſen aus den Zeiten von Maarten van Roſſum."

Wie die Melodienarmut immer gröſſer wurde, bezeugt eine Sammlung „De ſmakelyke vermakelyke Minnebroers Sak" ¹⁾ (Amſterdam 1799). In der „Voorreden aan de Liefhebbers" heiſſt es (S. 3):

„Dewyl ik juist de melancholykſte op verre na niet en ben, heb ik ſomtyds de Liedboekjes wat meer doorgezocht als het Psalmboek: maar vind(end) daarin een menigte Liedjes, zo broddelig gerymd, dat het by wylen nauwlyks Rym geleek, heb ik my erbarmd; te meer, omdat ik bevond in een Liedboekje nauwlyks 20 Voyzen (alzo ſomtyds 7 à 8 Liedjes op ééne voys geſteld waren), en dan dezelve nog van zo ſlegte alloy, dat ze nauwlyks het zingen waardig waren. Dit en de ledigen tyd zyn de oorzaak geweest, dat ik dit Liedboekje heb t' zamen geſteld, van 80 Liedjes op meer dan 60 voyzen."

Dieſe Sammlung enthält übrigens äuſzerſt gemeine und ſchmutzige Lieder. Dementsprechend behauptet der Verleger auch: „Over zulks giffing makende, dat dit Liedboek meer in de Kroegen dan

1) Die erſte Ausgabe iſt v. J. 1718. Amſterdam.

in de Kerken zoude worde gemengd: want het zyn Drink- en Minne Liedjens, Pastorellen of Herders Deuntjes, Snakernytjes, om de lever eens op te schudden, Minne Klagten, Bruilofts Sangen, Krygsmans Deunen" u. s. w.

Interessant ist aber, dass der Verleger irgendwo die Melodie „Het daghet uyt den Oosten" (S. 150) und Broderos „Arent Pieter Gysen" (S. 143) aufgefunden hat, ein Beweis dafür, dass noch manches im Volke sich erhalten hatte. Das Titelblatt sagt ausdrücklich, dass die Weisen „bekannt" sind. Dass die vollständige Trennung von Wort und Weise auch in den gebildeten Kreisen empfunden wurde, zeigen die „Proeven van Muzikaale Uitspanningen", verfasst von W. V. Oleffen Caspersz. ¹⁾

In der Vorrede heisst es (S. III): „Daar de edele Muziek en schoone Dichtkunst, ieder op zig zelve, het vermogen hebben van onze harten op eene verrassende wyze te kunnen treffen, vreugde of droefheid, liefde of haat, daarin te doen ontstaan; kan het niet anders weezen, of de vereeniging van deeze wonderbaare vermogens moet een dubbele magt, om dusdanige nygingen te doen geboren worden, voortbrengen. Hier van overtuigd zynde, was ik begeerig, ook anderen deeze aangename gewaarwording te doen gevoelen; derhalve besloot ik myne geringe krachten in te spannen, om een gelukkige vereeniging van Muziek en Dichtkunst ten wege te brengen." Und weiter (S. IV):

„Het belang of liever het oogmerk der beide kunsten moet volkomen hetzelfde zyn, zal de eene aan den andere niet hinderlyk weezen."

Was nun aber dieser Wagner des 18. Jahrhunderts hervorbringt, ist eine jämmerliche Enttäuschung so hoch gespannter Ideale: die rhetorische Bürgerpoesie (den „stichtelyken toon"), sogar Schäferlieder (Filomeel, Dafnis, Damon, Cloris, Tyter, Galathé u.s.w.); Lieder wie „Lof der deugd", „Judas Wanhoop" (dessen Tonmalerei köstlich ist), „Lof der Tevredenheid", „Niets is bestendig op aarde" u. s. w. sind Proben jener vernünftelnden, didaktischen Bürgerdichtung am Ende des 18. Jahrhunderts, die keinen Funken dichterischen Gefühles enthalten.

1) W. v. Oleffen Caspersz.: Proeven van Muzikaale Uitspanningen. Bestaande in Mengelzangen, naar den nieuwsten Italiaanschen smaak geschikt, voor het Clavier, de Viool, Fluit en andere Instrumenten. Amsteldam. MDCCCLXXXIII.

Er schreibt auch einen schwulstigen „Heldenzang“ zu Ehren Zoutmans und der Schlacht am Doggersbank.

(N^o. 4) Vaderlandsche heldenschaeren,
'k Stel ter uwer eer myn snaaren . . .

Dazu eine ganz zahme Sonatinenmelodie! Die ganzen Melodien dieser Sammlung sind überhaupt nur Klavierstückchen.

Während da draussen im Sturm und Drang sich die deutsche Dichtung wieder zu verjüngen suchte, während Herder in seinen Schriften den Anschluss an die Volkskunst als ästhetisches Ziel aufstellte, während ein Denker wie Kant, die höchsten Wege menschlicher Erkenntnis durchschritt, herrschte in Holland Ruhe, die Rentiersruhe, durch nichts gestört und beeinflusst. Gegen Deutschland hin schützte es die chinesische Mauer des Vorurteils: den „Mof“, den „Poep“ oder „Hanneke-maaier“ betrachtete der Holländer noch immer vom Standpunkt der alten wirtschaftlichen Ueberlegenheit, als den armen verlumpten Töpel, der sich für die dreckige Arbeit verwenden liess, die der Holländer selbst nicht anrühren würde. ¹⁾ Und doch gab es um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts eine Strömung, die Anschluss an Deutschland suchte und deren Vertreter Ryklof Michael van Goens, der Utrechter Professor, sein Schwager Hieronymus van Alphen, sowie Rhynvis Feith und Jacobus Bellamy wurden.

Van Alphen hat eine unerhörte Sprache in seiner Zeit gesprochen. In seiner „Theorie der schoone Kunsten en Wetenschappen, grootendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van F. J. Riedel“ (1778) hat er die Stagnation der niederländischen Kultur scharf kritisiert, das Fehlen einer berufenen Kritik aufgewiesen, und die haltlose Nachahmung der Renaissancedichtung Hoofts, Vondels und Poots gerügt. Er zeigt, wie jene Dichter grosse Mängel und Fehler gehabt hätten, und dass es die Pflicht der Gegenwart wäre, sie zu sehen, um sich selbst weiter entwickeln zu können. Bei keinem der Nachbarn fände man soviel „gelegenhedsverzen“ wie

¹⁾ Vgl. was Tassulo von der Bequemlichkeit der Grasbauerwirtschaft und den armen Westfalen schreibt. *Lettres sur la Holl.* II, S. 11. Vgl. dazu im Anhang die „Moffen“-lieder, aus denen, wie aus den niederländischen Possen und Lustspielen des 17. und 18. Jahrhunderts, die grösste Verachtung des Deutschen spricht.

in Nederland, „zulk een aantal geboorte-, lijk-, huwelijksverzen“ nicht, wie bei uns. (I, 126—127): „Ik slaa mijnen Poot op, en het grootste deel zijner werken bestaat uit zulke verzen; het is zo ook met de poëzy van Vondel“ u. s. w.

Aber jene Bewegung endete in einer Sackgasse: van Goens verlor sich in seinen politischen Kämpfen gegen die brutale Patrizierclique Amsterdams, Bellamy starb sehr jung, van Alphen verirrte sich in die didaktische Bürgerpoesie, und Feiths Sentimentalität wurde zu einer extremen Modeform, einer äusseren Form, wie es die arkadisch-mythologische Dichtung der 17. Jahrhunderts gewesen. So ging die holländische Literatur nur bis zum Sentiment und den Anfängen des religiösen Umschlages mit, das heisst bis Gessner, Gellert, Klopstock; und Klopstock wurde gerade darin der verehrte Musaget, wo er in Deutschland veraltete, im religiösen Epos und in seiner persönlichen Hohepriesterlichkeit. ¹⁾

Das utilitarische, didaktische Wesen der rhetorischen Bürgerpoesie, das wir seit Maerlant in der niederländischen Dichtung beobachten können, ihr Prinzip „nutscap“ auf geistigem wie irdischem Gebiete tritt am Ende des 18. Jahrhunderts, als die Modekunst der arkadischen Dichtung zu Ende gelogen war und morsch in sich zusammensank, wieder stark hervor. Ueberall finden wir wieder Dichtgenossenschaften, literarische Kollegien, die darauflos reimten und kritisierten, wie weiland die „Rederijker“. Eine Erscheinung jenes bürgerlichen Geistes ist die im Jahre 1784 gegründete „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen“. Sie wandte ihre nutzenbringenden Interessen auch dem Volke zu und veröffentlichte eine Sammlung „Volks-Liedjens“ ²⁾, die schon 1793 durch die Abnahme der eigenen Mitglieder und die segenspendende Verteilung unter den Dienstboten u. s. w. die 7^{te} Auflage erlebten. In dem „Bericht“ schreibt der „Secretaris der Maatschappij“ M. Nieuwenhuizen:

„Het Gezang, bij de meeste volken een voornaam gedeelte van hunne Godsdienstoefeningen uitmaakende, was ook altoos het geliefde tijdverdrijf van Neêrlands ingezetenen. De gemeene burger echter zingt, zoo in zijne uren van uitspanning, als onder zijne

¹⁾ Kossmann: Holland und Deutschland S. 28.

²⁾ Volksliedjes uitgegeven door de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. 5 stukjes. 7e Druk. Amsteldam. 1793.

beroepsbezigheden, geheel anders dan de meer aanzienlijke man, wiens Deserten door Italiaansche en Fransche airtjens verlevendigd worden. Beider liederen loopden echter veeltijds op een zelfde doel, namelijk op wijn, of op liefde uit (sic!); alleen met dit onderscheid dat de gezangen der aanzienlijke meer kunst en beschaving kenmerken, dan die der geringe werklieden." Die Maatschappij „uit haaren aart het welzijn van den gemeenen man ten oogmerk hebbende" habe sich nun entschlossen, dass Tugend und Bildung sich mehr verbreiten würden „wannen men den geringen burger zijnen gewoonen volkston liet houden." Nur sollten die Lieder sittlich korrigiert werden. Diese Arbeit habe die Maatschappij sich nun nicht verdrissen lassen „om de natie zodanige liedjens te schenken, die meer gelijk aan elkander 1), minder wellust wekkende, en geheel overeenkomstig zijn met het plan, dat men zich ten deezzen opzichte gevormd hadt: namelijk om het stichtende zo veel vermaak over te laten, als bes'aanbaar geoordeeld wordt, met dien invloed, dien het, bij ongeleerde en vermaakzoekende Lieden hebben moet." 2)

Dieser „stichtelijke toon" beherrscht die „Volks"lieder ganz. Daneben aber machen sich als Postulat jene allgemeinen redseligen Betrachtungen, jene rhetorische Weitläufigkeit, der öde Wörterschwall breit: die Eigenschaften der bürgerlichen Poeterei. Die Lieder enthalten grade alles, was man nur als „unvolkstümlich" bezeichnen kann: den moralisierenden, didaktischen Ton, die vernünftelnende Detailschilderung der Natur mit ihrem Zuviel an Worten, und absolutem Mangel an Gefühl. So z. B. (I. S. 40) „De rustende arbeidsman":

Hoe liefelijk is deze avondstond!
 Hoe streelend is de rust!
 Voor mij, die bij mijn Vredegond
 Mij zingend weer verlust.

Diese biedereren Volksbeglucker hatten nicht die leiseste Ahnung, dass das Volkslied niemals solche oratischen Betrachtungen anstellt.

1) Die eintönige Gleichförmigkeit fällt auch sofort auf.

2) Es ist bezeichnend, dass immer wieder nur das didaktische Element der deutschen Literatur zur Beeinflussung der niederländischen zugelassen wird, wie wir denn auch in den Liedersammlungen der „Maatschappij" auf den didaktischen Einfluss Gleims und des Mittheimischen Liederbuches stossen.

Die Natur kommt entweder als „Natureingang“ oder als kurzes vergleichendes Bild, höchstens in skizzenhafter Andeutung vor: aber niemals in reflektierenden Betrachtungsphrasen. Und grade mit diesen Betrachtungsphrasen „Wie schön ist die Morgenstunde“, — „Wie lieblich“ ist dies oder jenes, mit solcher Rhetorik wurde ein Jahrhundert lang, bis heute, die niederländische Schuljugend gespeist. Ein Kinderlied, ein Jugendlied gab es nicht: nur den „stichtelijke toon“.

Ein fürchterlicher Leierton, dessen ich mich noch von den Dienstboten aus meiner Kinderzeit erinnere „Het wachtende Meisje“ (I, S. 47), fängt dermassen an:

Wat wordt het laat! de klok slaet agt,
 Waar of mijn Doris blijft?
 't Valt moeilijk als men iemand wagt,
 En als de vreeze ons drijft
 Te twijff'len aan zijn' trouw:
 Hy heeft misschien berouw,
 Dat hy een meisjen zonder geld
 Gevraagd heeft tot zijn vrouw.

Das Wort „vrouw“ wurde dann mit einem entsetzlichen Schleifer „vrou-hou-houw“ heraufgezogen.

Dazu veröffentlichte die Gesellschaft auch „Zang-Wyzen“, 1) von einem „Kundig Liefhebber“ (R. Doll Timman?) „op muziek gebracht.“ Es sind Melodien aus den leichteren (auch = oberflächlichen) Klaviersonatinen jener Zeit, rhythmisch oft sehr virtuosenhaft (vgl. N^o. 32): es zeigt nur wieder, wie wenig Ahnung diese Volksbeglucker, die dem „geringeren“ Bürger seinen Volkston wiedergeben wollten, da die Kunst der höheren Stände für ihn nicht geeignet sei, von dem wahren Volkston hatten.

Eine ähnliche Publikation, wie die der M. t. N. v. 't A., unternahm der Prädikant von Loosduinen, Jan van Eyk, der drei Bändchen „Lieder en voor den Landman“ (Amsterdam 1794—1796) und drei Bändchen „Lieder en voor Dorpen en Stedelingen“ (1798—1818) 2) veröffentlichte, zum Heile des Volkes.

1) Zangwijzen voor de Volksliedjens uitgegeven door de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. Op muziek gebracht door een kundig liefhebber. Amsteldam. M. D. CCXC. 1.e Stukje.

2) Jan van Eyk: Lieder en voor den Landman. 3 Stukjes. Amsterdam Joh. Allart.

Sie haben, wie die Widmung schon kund tut, den Zweck, die gegenwärtigen Feinde der Religion zu bekämpfen. Jedes Lied ist mit einem Bibeltext überschrieben. Und zwar findet man: „Melkliederer,“ Lieder über den Gemüsegarten (Moestuin), den „Bloemhof“ „de Rups,“ „de Honig,“ „Vlijtig te kerk gaan“ u. s. w., allerhand didaktisch-rhetorische Beschreibungen von nützlichen und bezüglichen Gegenständen, nur keine Poesie, geschweige denn „Volkslieder“. Er bezieht sich in seiner Vorrede auf das leuchtende Beispiel der M. t. N. v. 't A.

Die „octroyierten“ Lieder der einflussreichen Gesellschaft „T(ot) N(ut) v(an) 't A(lgemeen)“ haben den letzten Funken einer dichterischen Empfindung, eines natürlichen Gefühlslebens in den unteren Bürgerschichten ausgelöscht und die Reste des Volksliedes mit Stumpf und Stiel ausgerottet.

Es ist kein erfreulicher Anblick, den diese niedrigen Bürgerschichten uns gewähren. Durch den vollständigen Zerfall der Industrie war eine grosse Armut im Lande entstanden. Die sozialen Gegensätze jener Zeit sind äusserst schroff. In Holland eine teilweise reiche Grasbauerschaft ¹⁾, die Börsenspekulationen und Handelsaffären mitmachte und oft nichts weniger als ländlich und volkstümlich war; in den Städten die reichen Patrizier und ihre strenge kastenhafte Scheidung von dem „mindere volk“ — und das städtische Proletariat, ein charakterloses, hündisches Volk, das von der „bedeeling“ lebte, sich sklavisch duckend, kriechend und winselnd vor dem reichen „Mijnheer“, sonst aber verrohrt und vielfach tierisch gemein.

Die Liederbücher am Ende des 18. Jahrhunderts, die wir im 19. Jahrhundert als „blauwboekjes“ erscheinen sehen, gehören schon längst nicht mehr der Literatur der gebildeten Kreise an. Die Scheidung vollzieht sich schon im Laufe des 18. Jahrhunderts.

Eine traurige Verrohung, der gemeinste Schmutz wuchert unbeschränkt in dem von jenen auf den pekuniären Erwerb hin arbeitenden Verlegern veröffentlichten Liederbüchermaterial.

Von den Liedern, die noch zu den besseren zählen, habe ich

1794—96. Opgedragen aan het Genootschap ter verdediging van den christelijken Godsdienst, tegen deszelfs hedendaagsche bestrijderen. Opperigt in 's Gravenhage. Aprobation der E. Classis van 's Gravenhage, den 4. Februarij 1793.

—: Liederer voor Dorp en Stedelingen. Amsterdam. Joh. Allart 1798—1799. 1e en 2e Stukje. 3e Stukje bij de Erve J. Thiary en C. Mensing en Zoon. 's Gravenhage 1818.

1) Vgl. die Schilderung Tassulos: Lettres sur la Holl. I, S. 129.

manche im später erscheinenden zweiten Band meines Werkes gesammelt und wenigstens annähernd eine allgemeine Übersicht des Gesamtverlaufes damit gegeben.

Die historischen Lieder (Matrosen-, Soldatenlieder) zählen zu den besten, trotz der unbeholfenen Technik und der Flickreime. Da wo der Dichter aus dem Volke Selbsterlebtes direkt erzählte, blieb er am meisten von der auf ihn übertragenen Infektion der Renaissancedichtung verschont. Ich nenne von den älteren nur das wunderbare „Trutzlied von Blockersdyk“, die gewaltige Steigerung des Liedes bis zu jenen Versen, die wie eine mächtige Siegeshymne dahin brausen ¹⁾:

„Das tut unser Prinz, der spanische Kronenzwinger,
Durch Gottes Rat und Beistand Nederlands,
Er ist unser Fürst, der wie das Wetterleuchten
Seine Flügel schwingt um unser Vaterland.“

Nur echte Leidenschaft, durch die gewaltigen Ereignisse aufgeweckt, entriss dem Volksdichter solche Töne.

In den politisch-historischen Liedern wie in denen sozialen Inhaltes ist so viel kräftiger Humor, so viel derber urwüchsiger Witz aufgespeichert, dass man trotz der rohen Form und der etwas arg groben Art des Ausdrucks nicht umhin kann, von Herzen zu lachen.

Es ist nicht die Aufgabe meiner Darstellung, die einzelnen Liederbücher in bezug auf den Untergang des Volksliedes zu besprechen. Der Verfasser war leider schon genug in der Lage, Schmutz aufgraben zu müssen, der sonst besser begraben geblieben wäre.

Es genügt, darauf hinzuweisen, dass sich in den Liederbüchern, welche die sehr produktiven Amsterdamer Verleger *Barent Koene* 1777—, *S. und W. Koene* (1781—1805), *B. Koene* 1817—1820 und *F. G. L. Holst* unter anderen auf den Markt brachten und von denen sich im Literaturverzeichnis eine ganze Reihe befinden, der Zersetzungsprozess erst recht entwickelte. ²⁾

¹⁾ Vgl. Anhang.

²⁾ Sie gaben (c. 1810) auch heraus „*De Arte Amandi of de Konste der Minnen*. In 't Latyn beschreeven door den vermaarden Poëet Ovidius Naso. Alles tot een eerlyk vermaak der jonge minnaars uitgegeven“... Amsteldam S. en W. Koene. Mit solchem Zeug, mit dem abgestandensten Humanismus wurde das Volk gefüttert!

In der Höhenkunst gab es nicht einen Dichter, der nur annähernd als „volkstümlich“ in Betracht kommen konnte. Ein niederländisches Lied fehlte also vollständig.

Deshalb ergänzten jene Verleger ihren Vorrat aus den älteren Liederbüchern des 18. Jahrhunderts, die zu dem Zwecke geplündert wurden, weil anderes nicht da war. Und so erleben wir das mehr als traurige Ereignis, dass das Volk um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch mit jenem arkadischen Schund vergiftet wurde.

„De nieuwe Overtoompse Marktschipper,“ „Het Haagsche bos,“ „De nieuwe Domburgsche speelwagen“ u. s. w. wurden von F. G. L. Holst und in letzter Zeit von G. van der Linden (Amsterdam) wiederholt herausgegeben, und das Volk leierte die Namen Dämon, Philada, Climeen, Amerillis, Philemon, Silvia, etc. nach wie vor herunter und fühlte sich dabei sehr gebildet. Der sonstige Inhalt jener Liederbücher?

Abgesehen von den rohen, gemeinen Gassenhauern und sehr vielen Bänkelsängerliedern (Mord- und Schaudergeschichten aus aller Herren Länder, — Kinder verbrannt, — eine Dienstmagd, von dem Sohn ihres Herrn verführt, verbirgt ihr Kind zwei Jahre lang in einer Zwiebacktonne, — der wandernde ewige Jude, — ein Herr, der den Schädel seines Grossvaters auf dem Kirchhof getreten hat und von dem Gespenst „geholt“ wird u. s. w.), begegnen wir nur der dürren, phrasenhaften Rhetorik der Lieder der „M(aatschappij)t(ot) N(ut) v(an) 't A(lgemeen).“

Ganz vereinzelt trifft man noch ein älteres Lied ¹⁾, das aber schon sehr starke Verwesungsspuren aufweist; so zum Beispiel jenes Lied „Naar Roosland zoo zyn wy gevaren“. Das Matrosenlied „Curaçao, 'k heb jou zoo menigmaal bekeken“ ist wirklich ein Lichtpunkt in der Finsternis: hier bricht durch eine Decke von Roheit und Gemeinheit der gesunde Naturton durch. Auch der Schluss des Liedes:

„Waar is er beter leven, dan by een echte vrouw? —
Ik verzeg al de vrouwtjes van 't land van Curaçao!“ ²⁾

1) So z. B. in „de Goese Nachtegaal“ (c. 1790. Amsterdam) das Lied „Van een mayer en een Vriese-man:“ („De Velden stond' groen en daar toe gezayd“), das als „een oud liedeken“ bezeichnet wird. (S. 81). Dieses Lied stammt sogar noch aus dem Mittelalter.

2) Vgl. Anhang.

zeigt, dass im Volk im Grunde eine andere Moral steckt, als die städtischen Gassenhauer in ihm züchten.

Das niederländische Volk verlernte das „Singen.“ Wie sollte einer, der kein Lied mehr hatte, noch singen!

Der Kultur der goldenen Zeit im besonderen, und dem städtischen Übergewicht im allgemeinen verdanken wir, nächst dem Calvinismus, den jetzigen Tatbestand, dass jenes Volk, von dem Guicciardini einst gesagt hat, die „konst is hen alsoo aengeboren, dat mannen ende vrouwen natuerlijck op mate singen, met seer goede gratie ende melodye“ jetzt zu jener absoluten Impotenz herab gesunken ist. Sein Singen ist ein rohes Schreien und Brüllen geworden. Dasselbe gilt von der Studentenwelt, die ausser dem tot geleierten „Io Vivat“ und „Gaudeamus igitur“ nur die elenden Operettenweisen und Gassenhauer herunterbrüllt: „singen“ kann man das nicht mehr nennen.

Die bürgerliche Dichtung brachte keinen Dichter mehr hervor, der dem Volk etwas geben konnte. Wohl hatte sie den alten Schatz der Volkskunst in ihrem Dünkel zerstören können, aber etwas dafür wiederzugeben — das vermochte sie nicht. Und so fiel das Volk vorbehaltlos den städtischen Bänkelsängern und den Schmutzversemachern anheim. ¹⁾

Jene elenden Liederbüchlein, das Mixtumcompositum von abgestandener Schäferdichtung, bürgerlicher Rhetorik und städtischem Schmutz finden noch immer grosse Abnahme. Sie kosten ja nur 10 bis 15 Cent.

Von dem „Overtoompsche Marktschipper“ verkaufte der Verleger G. van der Linde vor zwanzig Jahren noch 800 Exemplare pro Jahr, von anderen „De zingende Kruier“, „Het zingende Nachtegaaltje“, „De vroolijke Schoorsteenveger“ u. s. w. durchschnittlich 400 bis 600. ²⁾

Am Ausgange des 18. Jahrhunderts finden wir die edle Gestalt des Prädikanten IJsbrand van Hamelsveld. In einem Buche,

¹⁾ Vgl. im Anhang das Lied „Het hedendaegsche leven der liedzangers.“

²⁾ Vgl. Kalf: Het lied in de Middeleeuwen. S. 673.

das die innigste Liebe zu seinem Vaterland ihn schaffen hiess, hat er die Bilanz des Jahrhunderts gezogen. ¹⁾)

In der Vorrede „Aan het Volk van Nederland“ heisst es: Dunkel — ich gestehe es — ist das Bild, das ich, nach dem Original, von dem sittlichen Zustande der Nation entworfen habe.

Er untersucht erst die soziale Scheidung, wie sie durch die Patrizier entstand und die Quelle der innerlichen Zerrüttung und des allgemeinen Niederganges wurde: „Wanneer door voorspoed en vermeerdering van rijkdommen, de gelijkheid tusschen de onderscheiden klassen van burgeren en ingezetenen wordt weggenomen, welke gelijkheid, min of meer in eene mate geëvenredigd naar de plaats hebbende regeeringsvorm in elk gemeenebest moet gevonden worden (zal elk der burgeren het nodig belang stellen in het behoud des vaderlands) — en wanneer eenige weinige patriciën of edele familiën, door heerschzucht vervoerd, zich het geweld aanmatigen en de andere ingezetenen beginnen te drukken - - dan openen zich verscheiden bronnen van verderf, hetwelk een gemeenebest overstroomt, gelijk een watervloed, en ten laatsten alles vernielt“ (S. 71).

Durch jene soziale Überhebung sei der innerliche Zusammenhang zerstört und in soziale Kasten aufgelöst worden. Die Folge sei gewesen, dass der Mittelstand (de deftige burgerij) verschwand, weil jeder, der reich geworden, die Aufnahme in die vornehme Welt anstrebte, auch wenn es seine Kräfte überstieg, während der kleine Bürgersmann von Tag zu Tag ärmer und mutloser wurde und zu den niedrigen Klassen herabsank.

Er untersucht die Entstehung des Luxus und weist auf die Erschlaffung der nationalen Spannkraft hin, die nicht nur in dem üppigen Reichtum, sondern auch in dem Mangel an nationalem Sinn, in der internationalen Tendenz und der blinden Hingabe an alles Ausländische ihre Erklärung finde.

„Du liebst die Ruhe, ich weiss es, die Ruhe wird von jedem Niederländer geliebt. ³⁾) Aber welche Ruhe? Die tatenlose Trägheit,

1) Ysbrand van Hamelsveld: De zedelijke Toestand der Nederlandsche Natie, op het einde der achttiende eeuw. Amsterdam. 1791.

2) „Gy bemint de rust, ik weet het, de rust is aangenaam voor elke Nederlander!“

die dem Vaterland so unberechenbar viel geschadet hat (S. 62).

Er beklagt sich, dass soviele „Kapitalisten“ nur von ihren Zinsen leben und das Geld nicht in neuen Unternehmungen anlegen, es so dem Umlauf entziehen. Der kleine Bürger sinke immermehr zu stumpfer Gefühlslosigkeit herab, und dadurch werde sein Wesen und Betragen sklavisch. Er gebe die Hoffnung auf eine Verbesserung seiner Position auf, lasse die Hände schlaff hängen. Sein Geist erniedrige sich immer mehr, ein edler Ehrgeiz, ein Gefühl des Selbstwertes sei ihm abhanden gekommen. Der Umstand, wie er sich allgemein auf die Wohltätigkeit verlasse, zeige, wie tief er gesunken sei (S. 362, 363). „Hoe laag is ons gemeen vervallen! Hoe zondigt het op de inrichtingen van liefdaadigheid, die in Nederland zoo menigvuldig zijn!”

Unempfindlich (onaandoenlijk) und phlegmatisch sei die ganze Nation geworden.

Er untersucht den Zustand der Volksbildung und weist nach, wie traurig es darum stehe. Er schlägt sehr gute Reformen auf dem Gebiete des Volksunterrichtes vor und rügt die schlechten Verhältnisse (unzulängliche Lehrkräfte, viel zu kleine Gehälter und unhygienische Lokalitäten).

Manche Entartung und Verfehlung erörtert er mit sachlichem Ernst, so auch die Tatsache, dass den Niederländern „het goud hun god is.“ Nichts geschehe in Niederland ohne Belohnung, nur aus reinem Edelmut. (S. 393) „Het zij de invloed van den Koopmansaard, het zij de menigvuldige behoeften, die in veele opzichten hier grooter zijn dan in andere landen, de schuld hebben, zeker is het, dat geld bij de Nederlanderen op zéér hoogen prijs staat, en dat veeleer het goud hun God is. Deze zucht tot geld vertoont zich allerwegen, en het is zeker, dat in Nederland bijna niets zonder geldbelooning uit beginselen van zuive edelmoedigheid gedaan wordt.“

Der sittliche Zustand der besseren Welt („patrice familien, . . . de groote, of gelijk zij zich liever hooren noemen, de „fatzoenlijke, wellevende, beschaafde“ wereld) sei eine Entartung der Sitten der Väter (geheel verbasterd van de oudvaderlandsche zeden), und in der ganzen Nation zeigten sich die Spuren einer allgemeinen Dekadenz.

„Niederland, Niederland! Du stehst am Rande deines Unterganges! Dein Verderben ist unvermeidlich, es sei denn, dass eine

gleich schnelle wie notwendige Reform den verhängnisvollen Schlag abwehrt, oder ihn wenigstens noch einige Zeit aufhält" (S. 544) ¹⁾.

1) Nederland, Nederland! gij staat op den kant van uwen ondergang! Uw verderf is onvermijdelijk, tenzij eene zoo spoedige als noodzakelijke hervorming, den noodlottigen slag afkeerde, of ten minsten nog eenigen tijd uitstelde. (Uitzichten. XII. Boek. blz. 544)

DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT.

O Nederland, let op u saeck,
De tyt en stont is daer!

(Valerius: „Neder-landtsche gedenck-clanck,” 1626).

Der Schlag aber kam: die französische Zwingherrschaft Napoleons! Der morsche Bau der Patrizierrepublik krachte zusammen und mit ihm schwand das „goldene Zeitalter“ dahin. Schwer wurden die Niederlande heimgesucht von ihren Eroberern. Viel Gut und Blut haben sie opfern müssen, bis endlich die Stunde der Erlösung schlug. Und doch scheint es, als ob „die Hand des Herrn“ noch nicht schwer genug auf dem Volke gelastet hätte. Denn es blieb tot, und vergebens sucht man die innere nationale Wiederbelebung, wie sie sich in Deutschland und bald auch in Südniederland unter deutschem Einflusse vollzog.

Ein zeitgenössisches Spottbild zeigt uns einen Wagen, gezogen von einem Russen, einem Preussen und einem Engländer. Darauf sitzt gemütlich der Holländer bei einer Tasse Tee und einer Tonpfeife und sagt: „Zoo gaat het goed!”

Wohl schwanden die alten, toten Formen, aber der Geist ward nicht neu geboren. Wenigstens wurde nichts aus den einzelnen Ansätzen einer nationalen Wiederbelebung, die hochzukommen versuchte. Sie fanden keinen Wiederklang, keinen Boden, auf dem sie hätten wachsen können. Die nationale Einheit in politischem Sinne, so lange von dem holländischen Patriziat verhindert, war nun wirklich unter dem geliebten Oranierhaus zu stande gekommen. Aber die nationale Einheit in kulturellem Sinne blieb ebenso fern wie vorher. Die kulturelle Trennung ward nicht aufgehoben.

Es war eine leblose Masse, jene niederen Volksschichten der Städte: charakterlos, roh, gemein, dabei sklavisch und knechtisch

in ihrem Benehmen. Ohne irgend welchen Wiederhall in dem „bedeelden“ Wohltätigkeitsproletariat hervorzurufen, glitten die Revolutionen, die konstitutionellen Kämpfe von 1830 und 1848 an Niederland vorüber. Es rührte sich nichts.

Und doch war mancher Ansatz da, der auf einen allmählich sich vorbereitenden Umschwung hinzudeuten schien. Es ist von grosser Bedeutung, dass wir hier wieder auf eine deutsche Beeinflussung, auf eine Annäherung an Deutschland stossen, hervorgerufen durch eine Erkenntnis der nationalen Armut.

Im Jahre 1800 hatte die Maatschappij tot Nut van 't Algemeen die nachfolgende Preisfrage ausgeschrieben:

„Het Nationaal Nederlandsch gezang, van eenen minder bevalligen smaak zijnde dan dat van vele andere Natiën, zoo wordt gevraagd: „Kan men, ook in de scholen, den kinderen bij tijds, eer hun gehoor bedorven wordt, goede gronden van de Muziek en Zangkunst inprenten, zooals zulks, *in Duitschland bijzonder*, in bijna alle de scholen met vrucht wordt in het werk gesteld? — En welke zijn de beste middelen om dat oogmerk te bereiken?“

Man sieht: ein schwer wiegendes Geständnis! Nicht nur in bezug auf den traurigen Zustand der national-niederländischen Volkskunst, sondern auch in bezug auf die Überlegenheit Deutschlands die Landeskultur betreffend.

Von den eingelaufenen Preisschreibern wurde dasjenige Dirk van der Reidens mit der goldenen Medaille ausgezeichnet und 1802 herausgegeben. 1) Der Verfasser aber blieb weit hinter der ehrlichen Erkenntnis der Preisausschreiber zurück. Nicht nur, dass er den Niederländern einen eigenen „muziek en zangmaak“ zuschreibt 2) (ohne allerdings näher zu erörtern, wie derselbe beschaffen wäre), sondern er glaubt sogar, dass die niederländische Musik und der

1) Prijzverhandeling over het Nationaal Nederlandsch gezang. Uitgegeven door de Bataafsche Maatschappij: Tot Nut van 't Algemeen. Te Amsterdam, bij Corns. de Vries, Hendrik van Munster en Johannes van der Hey. 1802.

2) S. 5. Wij Nederlanders, zijn een natie of volk, onderscheiden van andere natiën of volken, en hebben des het recht, om een' muziek -en zangmaak te hebben, welke onderscheiden is van den muziek- en zangmaak van andere volken: ja, wij hebben als zodanig eenen muziek- en zangmaak." (Worin dieser aber besteht, erwähnt der Verfasser nicht).

niederländische Gesang, wenn sie über „de zachtheid der Duitsche taal” verfügten, der deutschen Musik und dem deutschen Gesang vorzuziehen seien. Er behauptet nur, dass das niederländische Lied durch Beeinflussung der italienischen, französischen und englischen Musik und durch andere von auswärts eingedrungene Fehler verdorben sei ¹⁾, ohne auch hier nähere Angaben über den Vorgang, das Wesen und die Gründe jener Korruption zu machen. Er wendet sich einfach sofort seinen Reformplänen für den Musikunterricht in den Volksschulen zu.

In seinen Betrachtungen führt er aus, dass das Unreinsingen in Nederland „een algemeen gebrek is geworden, ook bij andere natiën, doch het minste onder de Duitschers” (S. 23), ja (S. 28) er rühmt sogar „het onderwijs in de gronden der muziek en gezangkunst, zooals dat met een zeer goed gevolg in de schoolen in Duitschland plaats heeft.”

Dies war immerhin schon ein guter Schritt auf dem Wege zur Selbsterkenntnis, und diese Selbsterniedrigung Deutschland gegenüber verdient um so mehr Beachtung, wenn man das sonstige, gleichzeitige Verhältnis beider Länder in Betracht zieht. Jene lächerliche Selbstüberhebung des bramarbasierenden Bilderdijk, dessen geringe Bedeutung mit der von ihm der deutschen Kultur gespendeten Verachtung gleichen Schritt hält, ist nur eine Äusserung der damaligen holländischen Gefühle für Deutschland.

Ehrlicher und weitsehender noch als van der Reiden war ein Schriftsteller, der sich sechzehn Jahre später mit demselben Ge-

1) S. 5/6. „De Nederlandsche muziek en zangsmak is, nevens die der Duitsche natie, de beste, en veel verkieslijker dan die der Italiaansche, Fransche en Engelsche; want de Italiaansche is te overdreeven verliefd, de Fransche te overdreeven vleiende, en de Engelsche is of te overdreeven sterk, of te overdreeven trippelende, en meest geschikt voor eene natie van een onmedogend character, of ook voor menschen, die genegen zijn om zich door sterk vermoeiende danssen te vermaaken; maar de Nederlandsche en Duitsche muziek en zangsmak beantwoordt meer aan het middenmaatige, en is het meest geschikt om door redelijke wezens, zoowel in het vrolijke als in het ernstige, met de juiste bedoelingen geoefend te worden. Noch schroom ik niet om aan te merken, dat, wanneer de zachtheid der Duitsche taal aan onze Nederlandsche taal natuurlijk was, als dan de Nederlandsche muziek en zangsmak verkieslijker zoude zijn dan die der Duitschers. Dan: onze Nederlandsche muziek en zangsmak is geheel verbasterd door innengselen van de Italiaansche, Fransche en Engelsche muziek en zangsmak en door andere van elders ingeslopen gebreken; en het is derhalve noodig, om daar in eene hervorming, tot verbetering te bewerken.”

genstand befasste, J. Robbers. In seiner Schrift „Verhandeling over het Nationaal Nederlandsch Gezang”¹⁾ bezieht er sich auf die Rückständigkeit des „nationalen” wie „kirchlichen” Gesanges in den Niederlanden im Verhältnis zu Deutschland, als erste Veranlassung, weshalb er sich auch mit dieser Frage beschäftigt habe.²⁾

Er zieht alsdann die Schrift van der Reidens zur Untersuchung heran. An erster Stelle versucht er, den Begriff des „nationalen niederländischen Gesanges” festzulegen, dessen Existenz und Wesen van der Reiden einfach als eine selbstverständliche, bekannte Sache voraussetzt.

Nationaler Gesang ist derjenige Gesang eines Volkes, der auf natürlichem Wege, ohne die Errungenschaft eines Unterrichtes zu sein³⁾, kraft seines eigenen musikalischen Gehöres, entsprechend einen Sitten, Gewohnheiten und Luftverhältnissen im Alltagsleben oder zu gewissen feierlichen Gelegenheiten gepflegt wird.⁴⁾

Er legt entschiedene Verwahrung ein gegen van der Reidens Überschätzung der niederländischen Hörenkunst, denn er trennt den „kunstmatigen zang” scharf von dem „nationalen gezang”. Van der Reiden würde gewiss jene Behauptung nicht aufgestellt haben, wenn er „de Oratie de Schepping van den onster-

1) *Verhandeling over het Nationaal Nederlandsch Gezang*, in twee voorlezingen gedaan in de Rotterdamsche letterkundige Maatschappij: „Verscheidenheid en Overeenstemming”, den 15den Maart en den 27sten September 1816, door J. Robbers. Organist der Groote Kerk en Klokkenist der Stad Rotterdam en werkend lid der genoemde Maatschappij. Rotterdam, bij N. Cornel. 1820.

2) „Voorrede” S. VII: „Daar het buiten twijfel is, dat ons Nationaal zoowel als ons Godsdienstig Gezang op verre na die hoogte niet bereikt heeft, dat men hetzelfde met dat onzer naburen, vooral met dat der Duitschers, eenigszins zoude kunnen gelijk stellen of doen wedijveren, bracht mij dit op de gedachte u. s. w.

3) Vgl. dazu jene bereits zitierte Äusserung des Gerald de Barry in seiner „*Descriptio Cambriae*”: „nec arte tamen sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina iam converso.”

4) S. 21/22.

Wat moeten wij door Nationaal Nederlandsch Gezang verstaan? Bestaat dit in zoodanig zingen, als wij door vrucht van onderwijs of eigen oefening aangeleerd hebben, en dat dagelijks, door fatsoenlijke lieden, in Concerten of Opera's aangeheven wordt? In geen en deele! Dit is, zooals men het noemt, kunstmatige zang. Door Nationaal gezang verstaat men zoodanig zingen, als een volk, uit de natuur, zonder vrucht van onderwijs, door zijn eigen muzikaal gehoor, overeenkomstig zijne zeden, gewoonten en luchtgesteldheid, in het dagelijksch leven of bij zekere plegtige gelegenheden uitoefent.”

felijken Haydn" oder „de Tooverfluit van den beroemden Mozart" gekannt hätte". (S. 27). ¹⁾

„Ich werde dann meinerseits die Frage: haben wir eigentlich einen nationalen Gesang? — zwiefach beantworten. An erster Stelle: Nein! Wir haben keine nationale Singart, noch eine nationale Gesangsrichtung. Und weshalb nicht? — Weil wir fast gar keine eigenen musikalischen Erzeugnisse, entsprechend den Sitten, Geartung und Gewohnheiten unsres Landes, besitzen; alles, was wir haben, erhielten wir von ausländischen, deutschen, französischen oder italienischen Komponisten, und folglich verfügen wir nicht über einen wesentlich nationalen Gesang.

Aber jetzt umgekehrt: beantwortete man die Frage „Haben wir einen eigenen Nationalgesang?" mit Ja, so würde es mir, als Niederländer, leid tun, dessen wahre Art aufdecken zu müssen.

Was da auf den Strassen gesungen wird — und nur dies ist unser wahrhaftig und eigentlich nationaler Gesang — ist ein langweiliges, wüstes Geschrei, das einen fürchten machen kann und sehr geeignet ist, die Kinder ins Bett zu treiben. — Nie wirst du diesen schreienden Haufen mehrstimmig singen oder sekundieren hören, wie es der *Deutsche* macht, ganz von selbst, ohne jeden Unterricht". ²⁾

Die Ursachen dieser traurigen Verhältnisse sind nach Robbers „de droevige, duistere en nevelachtige hemel" unsres Landes und

1) Dagegen stellt Bilderdijk den italienischen Massenskribent Paësiello über Haydn und schreibt „Verschoone men mij slechts van voor de vierde of vijfde maal Haydns Schepping te hooren." (Bezwaren tegen den Geest der Eeuw. S. 16). Die Äusserung bezeichnet so richtig den schroffen Gegensatz der Bilderdijkschen Dichtung zu der nationalen Volksliedbewegung.

2) S. 27./28. Ik zal dan, op mijn beurt, de vraag: „hebben wij een eigenlijk Nationaal gezang?" tweeledig beantwoorden. In het eerste geval zeg ik volmondig: „Neen!" Wij hebben geen Nationalen zangtrant, noch Nationale Zangsmak. En waarom niet? — Omdat wij genoegzaam geene eigen inlandsche muzikale voortbrengselen bezitten, overeenkomstig de zeden, gaardheid en gewoonten van ons land; al wat wij hebben is ons door uitheemsche Duitsche, Fransche of Italiaansche Componisten ter hand gesteld, en gevolgelijk hebben wij geene eigenlijke Nationale muzikale zangsmak.

Maar nu omgekeerd de vraag: „Hebben wij een eigen Nationaal gezang? met Ja beantwoord, dan doet het mij als Nederlander leed, U hetzelve in zijn waren aard te moeten ontvouwen.

. . . langs onze straten — en dit is alleen ons waar en eigenlijk Nationaal gezang — een vervelend en woest geschreeuw, waarvan men bang zou worden en dat zeer geschikt is om kinderen naar bed te drijven? — Nimmer zult gij deze schreeuwende bende hooren partij maken of seconderen, zooals dit *Duitscher* doet, uit de natuur en zonder eenig onderrigt.

als Folge hiervon „onze zoo beminde en lekkere kopjes Koffij en Thee, met zooveel water gebruikt”, wodurch unsere Gemütsverfassung wieder stark beeinflusst werde. Darum höre man bei uns selten „zulke fraaije stemmen als in andere landen onder eenen warmen hemel en onder een drooge luchtstreek gelegen.”

Dann glaubt Robbers auch, die Niederländer können sich nicht so begeistern (met minder vuur beziel), haben weniger starke Nerven (minder sterke zenuwen) und im entsprechenden Verhältnis hierzu seien sie weniger empfänglich für Musik und Gesang als andere (minder vatbaarheid bezitten voor Muzijk en Zang dan anderen).

Jene Stelle wiederholt sich nochmals in seiner Schrift, S. 30: „Hooren wij wel immer onze straatzangers secondeeren? Blijkbaar, bij hen een gebrek aan muziktaal talent en gehoor. De Duitscher doet dit van zelf en als uit de natuur.”

In einem Land, wie dem unserigen, — sagt er anderswo —, wo der Handel die Hauptbeschäftigung der Einwohner bildet, erreichen die Künste selten eine Stufe der Vollkommenheit. ¹⁾

Und weiter, wo er die Unterrichtsverhältnisse kritisiert, zieht er wieder Deutschland zum Vergleich heran: In Deutschland ist jeder städtische Lehrer, ja jeder Dorfschulmeister ein guter Musiker, der mit seinen Schülern Konzerte veranstaltet und dies oder jenes Instrument, oft meisterhaft, spielt. ²⁾

Nur in einer Hinsicht hat van der Reiden recht, Robbers hingegen unrecht. Robbers empfiehlt den Unterricht in der „Instrumentale muzijk” für Lehramtskandidaten und zwar besonders den Klavierunterricht („in de Forte-Piano”), im Gegensatz zu van der Reiden, der sehr zutreffend bemerkt, dass die Sänger und Sängerinnen sich zu viel von der Unterstützung der Instrumente abhängig machen (De zangers en zangeressen verslaven zich te veel aan de ondersteuning der Instrumenten) (S. 17).

Damit legte van der Reiden den Finger auf die wunde Stelle der musikalischen Entwicklung des Jahrhunderts: das Überwiegen

¹⁾ S. 31: „— in een land als het onze, waarin de handel de voornaamste bezigheid der inwoners uitmaakt, de kunsten zelden eene hoogen trap van volkomenheid bereiken.”

²⁾ S. 35: „In Deutschland is elk stadsonderwijzer, ja elke Dorpschoolmeester, een goed Muzikant, die met zijne scholieren concerten houdt en een of ander Instrument dikwerf meesterlijk, bespeelt.”

des Klaviers in der musikalischen Schöpfung und Ausübung, und alle die nachteiligen Folgen, welche das mit sich brachte.

Bei allem ist die Annäherung an Deutschland in dieser nationalen Bewegung am interessantesten. Trotz der uns vorliegenden Tatsachen ist es nicht so einfach, die Gründe dieser Umwälzung in der holländischen Gesinnung ausfindig zu machen, da sie ziemlich versteckt liegen.

An erster Stelle ist sie wohl zurückzuführen auf das Eindringen der deutschen Symphoniemusik während des 18. Jahrhunderts. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik wird Deutschland in dieser Zeit massgebend.

Dieser Einfluss, von Berlin, Mannheim und Wien sich gleichermassen über Niederland und das Kontinent verbreitend, wird gegen die Neige des Jahrhunderts erheblich gesteigert durch die deutsche Oper in Holland, die mit Mozart absolute Herrin der Sachlage wurde. Die Melodien der „Zauberflöte“ wurden damals von dem Volke auf den Gassen gesungen. In allen 10-Cent-Liederbüchlein tauchen sie auf, und es ist nur den unmöglichen Texten zuzuschreiben, dass sie nicht volksläufig geblieben sind, wie jenes Mozartsche Kinderlied: „Komm, lieber Mai, und mache.“ Es ist die Musik, die das erste Bindeglied zwischen den sich gegenseitig ganz entfremdeten Kulturen beider Länder wurde. Denn besonders auf literarischem Gebiete war jene Selbsterkenntnis, die aus dem Geständnis unsrer erwähnten Gewährsmänner spricht, noch sehr fern. Das Beispiel Bilderdijks ist nur der Ausdruck des Gesamtverhältnisses.

Es gab also auf dem Gebiete der Tonkunst Leute, die weitsehend und ehrlich genug waren, die nationale Verarmung einzugestehen.

Und obgleich noch keiner im Stande war, die Quellen, denen dieses Übel entsprungen war, ausfindig zu machen, so waren sie doch schon auf der richtigen Fährte, als sie einen Vergleich zogen zwischen der Erbärmlichkeit des kirchlichen Gesanges und des religiösen Liedes in Holland und dem umgekehrten Verhältnis in dem lutherischen Deutschland.

An erste Stelle nenne ich die bereits erwähnte Arbeit le J e u n e s ¹⁾,

1) Mr. J. C. W. Le Jeune: Letterkundig Overzicht en Proeven van de Nederlandsche Volkszangen sedert de XVde eeuw. s'Gravenhage. 1828.

die eerste Sammling alter Volkslieder, die in Nordniederland erschien. Er suchte eine andere Erklärung als Robbers und fand sie in dem elenden Zustand der Kirchenmusik. Es war die eerste Kritik der calvinistischen Kulturerrungenschaften.

Er bezieht sich dabei ¹⁾ auf die Ansicht Burneys ²⁾, die Volksmusik eines Landes sei gut oder schlecht entsprechend seinem Kirchengesang. Und deshalb sei das italienische Volk zum Beispiel so musikalisch, weil sein Geschmack von den vorzüglichen Produktionen, die es täglich und unentgeltlich in den Kirchen hören

1) Jene Stelle lautet (S. 12):

„Weet gij, waaraan ik dit erbarmlijk zingen, als het zoo moet heeten, toeschrijf? Het komt, mijn vriend, oorspronkelijk voor rekening van onze kerkmuzik. Den Latijnschen eerdienst bevat ik niet in dit gezegde; deszelfs gebreken zijn van een' geheel anderen aard. Gaat eens in de landen der Lutheranen, alwaar de schoolmeester met de jongens van zijn kerspel een' lijkpsalm zingt bij elk graf dat toegedolven wordt, en gij zult daar zulk ellendig geschreeuw, als in de Hervormde dorps- en ook wel stadskerken hier te lande, niet hooren.”

2) Karel Burney's Dagboek van zyne, onlangs gedaane, musicale Reizen door Frankrijk, Italië en Duitschland. -- vertaald en opgeluisterd door Jacob Wilhelm Lustig, Organist te Groningen. Groningen J. Oomkens 1786. S. 444.

Lustig wederlegt eingehend die irrigte, damals algemeen verbreitete Ansicht, die italiënische Sprache sei die einzige sangliche Sprache und daher die Kompositionssprache, weshalb die italiënische Gesangskomposition auch führend sei. Er weist darauf hin, dass jener Einfluss der kirchlichen Musik gewiss nicht allein die Volkskunst bestimme, da jene Kompositionen doch meistens lateinische Texte untergelegt haben. Burney hatte den Italiënen das Privileg der Gesangs- und den Deutschen das der Instrumentalkomposition verliehen. Dagegen polemisiert Lustig mit Recht (S. 445: Bemerkung 223).

„De Italiaansche Komponisten rekenen de geheele Instrumentaal-Musiek weinig, omdat ze tot dezelve in 't gemeen zich min bequaam vinden, en dus gaat het juist in 't tegendeel bij de Fransche. Men behelpt zich in Italië met de Sinfonien van J. C. Bach (dem Londener) en Abel, omdat den inlandschen Zetteren het hoofd niet staat naar zulke Modellen, als bijzonderlijk uit Weenen en Manheim zijn voortgesprooten. Nogtans moest men ons niet willen diets maken, alsof er in Duitschland meer gespeeld, dan gezongen wierde; de Concerten en Regimentsmusieken bewijzen dit nog geenzins. Onderwijs in 't zingen, is het Hoofdwerk eens Cantors; byna ijder Hoofdkerk in de duitsche Steden en ijder Dorpkerk heeft eenen Cantor: de arme Scholieren brilleeren op de straat en by allerhande Gelegenheden; (vgl. Burneys eignen Bericht § 318) aldaar leest men ook: zelfs in de gemeene Schoolen worden de Kinderen tot het Choraalzingen in verscheide Partijen aangeleid: in eenige Kreitsen worden op ijder Zon- en Feestdag, ook door bequaame, voor de Eere des Hoogsten ijverig ingenoomene *Landlieden*, *Vocale* en *Instrumentale* Kerkmusieken gehouden: onze Reiziger (Burney) vond de Kooren der kerkzangeren zo talrijk, zo edel, en het Kerkgezang, zo aandachtig en eerwaardig, als hy nog nooit iets had gehoord (§ 318, 380): het Getal der gedrukte Zangstukken, binnen deeze Eeuwe, in Duitschland verscheenen, blijft gansch ontelbaar. Uit dit alles staat klaarblijkelijk af te neemen, dat van de laatst gemelde stelling het tegendeel de Waarheid zij.”

könne, ausgebildet werde. Und schliesslich stützt er sich auf jenen Ausspruch van Manens, dass Niederland auf musikalischem Gebiete weit hinter anderen Völkern zurückgestanden habe, bei denen der Kirchengesang und die Musik einen wichtigen Teil ihres Ritus bilden. ¹⁾

In le Jeunes „Letterkundig Overzigt“ wird auch der erste Zweifel laut, der es wagt, ganz leise an den geheiligten Traditionen des „Goldenen Zeitalters“ zu rütteln. Und es ist bezeichnend, dass diese revolutionäre Gesinnung auf deutschen und sogar literarischen Einfluss zurückzuführen ist. Denn es war Arnims und Brentanos „Des Knaben Wunderhorn,“ das ihn zu seiner Sammlung und zu mancher ketzerischen Anschauung in jenem „Overzigt“ anregte. ²⁾

An erster Stelle hebt er hervor, dass die höheren Stände in den Besitz einer „besseren Musik und schöneren Gesanges“ (sic!) geraten seien, allerdings auf Kosten des heimatlichen Gesanges; ein Umstand, der bei jedem anderen Volke als eine Schande betrachtet werde, und desgleichen man auch nirgendwo so finde. Die niederländischen Lieder seien aus den vornehmen Kreisen verdrängt und wie die Angewohnheiten einer ungebildeten und schlechten Erziehung verurteilt worden. Zwar habe man versucht, Hilfe zu schaffen und einige neuere Lieder für den Mittelstand veröffentlicht u. s. w. ³⁾

Und dann stellt er die Frage: wo kennt, wo liest man, und wenn es auch nur ein halbes oder dreiviertel Jahrhundert her sein mag, jene Gesänge, die damals den Lieblingston und die Geistesfrüchte der besseren Stände bildeten? Oder sollten P. Cz. Hooft zu Muiden, C. Huygens auf Hofwijk und in seinem prächtigen Haus auf dem „Plein“ in 'sGravenhage etwa nicht wie jene vornehmen Kreise gelebt haben? ⁴⁾

1) J. A. van Manen: Prijsverhandeling over de oorzaken, waardoor ons Vaderland heeft uitgumt in 't voortbrengen van Schrijvers. Utrecht 1818. blz. 46. „Ons vaderland is in de muziek steeds verre achter geweest aan Italië en andere landen en volken, bij welke het kerkgezang en de muziek een voornaam gedeelte van hunne godsdienstplegtigheden uitmaken.“

2) Er bezieht sich zweimal auf „Des Knaben Wunderhorn“ in seinem „Overzigt“ und zwar S. 44 und S. 84.

3) Die Publikationen der „Maatschappij Tot Nut van 't Algemeen“.

4) S. 14. „De hoogere standen hebben betere muziek, schooner gezang verkregen, ten koste, wel is waar, van allen vaderlandschen zang; iets dat bij elk ander volk eene schande gerekenden niet alzoo gevonden wordt. Intusschen, sedert dat Nederlandsche gezangen, bij de voornamere klassen zoo goed als

Hatte Robbers schon Kritik an dem kirchlichen Gesang ausgeübt und damit unbewusst die Spitze gegen die calvinistischen Traditionen gerichtet, so hat erst Kist, nach le Jeune und van Manen, den Zustand des protestantischen Kirchengesanges in den Niederlanden einer eingehenden und vernichtenden Kritik unterzogen. ¹⁾

„Die feste Überzeugung von dem traurigen Zustand, in dem sich der Kirchengesang der Reformierten in unserm Vaterland befindet, und die heisse Sehnsucht, denselben noch einmal gebessert zu sehen, haben mich veranlasst ein Werk zu veröffentlichen, das die Darstellung jenes traurigen Zustandes im allgemeinen und die Mittel, ihn zu heben, enthalten soll,“ heisst es in der „Voorrede“ (S. V).

Er schildert nun eingehend jenen Zustand des Kirchengesanges. (Hoofdstuk I. Eerste Gedeelte): Wollt ihr euch hiervon überzeugen, so geht an Sonn- oder Festtagen vorurteilslos in unsere Kirchen, besonders auf dem Lande, und sagt mir, ob euer religiöses Empfinden von diesem erbärmlichen Schreien (denn Singen kann man es meistens nicht mehr nennen) nicht verletzt wird, ob euere Andacht, wenn schon nicht ganz gestört, doch mindestens nicht beeinträchtigt wird?“ (S. 5). ²⁾

Er erörtert nun einzeln die verschiedenen Fehler und Missbräuche: das Singen mit langausgezogenen Vor- und Nachschlägen (uithalen), worauf man von einem Tone zum anderen hinauf- oder herabrutscht; den langsamen, schleppenden Gesang, das Stossen beim Singen u. s. w. u. s. w.

Er kritisiert rücksichtslos die mangelhafte Organisation des Unterrichts in bezug auf die Organisten, deren mangelhafte Bildung

weggedrongen en met de gebruiken der onbeschaafdheid en slechte opvoeding veroordeeld zijn; sedert dat, om hieraan, *ware het mogelijk*, iets te verhelpen, eenige nieuwere gezangen, voor den middelstand ten minste, zijn in het licht gekomen, sedert, ten kortste, eene halve of drie vierde eeuw, waar kent, waar leest men de zangen, die voorheen de lievelingstoon en de geestige vruchten waren van de aanzienlijkste gezelschappen? Of zouden P. Cz. Hooft te Muiden, C. Huygens op Hofwijk en in zijn prachtig huis op het Plein in 's Gravenhage, niet op den hoofschon voet geleefd hebben?“

1) F. C. Kist: De toestand van het protestantsche Kerkgezang in Nederland benevens de middelen tot deszelfs verbetering. Utrecht. 1840.

2) S. 5. „Wilt gij u hiervan overtuigen, treedt dan onze kerkgebouwen op Zon- en Feestdagen, vooral ten plattenlande, onbevooroordeeld hinnen, en zegt, of uw godsdienstig gevoel, bij het aanhooren van dat jammerlijk geschreeuw (want zingen kan men het veelal niet noemen), niet wordt gekwetst, of uwe godsdienstige stemming, zool niet geheel weggenomen, niet ten minste verminderd wordt.“

u. s. w., wobei er sich immer auf Deutschland bezieht und fortwährend deutsche Musterbeispiele empfiehlt.

Der grösste Teil seines Buches ist der Reorganisation der kirchlich-musikalischen Verhältnisse gewidmet.

Zu dieser kritischen Seite der nationalen Richtung gesellte sich auch eine praktische, die auf die Entstehung und Einführung eines volkstümlichen Gesanges hin arbeitete. An erster Stelle ist es natürlich die „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen,“ die nach ihren „Volkslieder“publikationen ihr Interesse auch dem Schulgesang zuwandte und im Jahre 1813—17 die „Gezangen ter dienste der Scholen“ veröffentlichte. ¹⁾

Abgesehen von den „stichtelijken“ frommen Liedern enthält diese Sammlung nur lehrhafte, didaktische, rhetorisch-betrachtende Gedichte.

Für den ganzen Verlauf der niederländischen Poeterei ist das deskriptive Moment das Leitmotiv. Die Dichtung entspringt nicht unmittelbar dem Erlebten, dem unvermittelten Gefühle, der direkten Empfindung, sondern wird erst noch der abstrahierenden Tätigkeit der Betrachtung unterzogen. In Niederland war die Erkenntnis der echten und wahren Poesie und die Fähigkeit, das Erlebte unmittelbar von sich zu geben, längst verloren gegangen. Die ganze niederländische Dichtung kommt uns vor, nicht wie ein eigenes Erlebnis, wie eine eigene Empfindung, sondern wie eine schlechte Nacherzählung des von anderen Gehörten und Erlebten.

Das niederländische Dichten steht ausserhalb der unmittelbaren Empfindung: es betrachtet, beschreibt nur.

Wir finden deshalb immer die „Kategorie,“ den „Gegenstand,“ den „Begriff,“ das Betrachtungsthema anstatt der unvermittelten Wiedergabe einer Stimmung, eines Erlebnisses.

So enthält zum Beispiel jene Schulliedersammlung die „Betrachtungsthemata“ (die „Lieder“ und zwar „Kinderlieder“ sein sollen): I, N^o. 8 „Bij den aanvang der schole;“ N^o. 9 „Bij het eindigen der

¹⁾ Gezangen ten dienste der Scholen, uitgegeven door de M. t. N. v. 't A. Eerste Stukje (2 Bde) Te Leyden, Deventer en Groningen, bij D. du Mortier en Zoon, J. H. de Jange en L. Oomkens. 1813—17.

Die zweistimmigen Melodien der Lieder sind ganz unbedeutend.

schole;" N°. 10 Het speelluur; N°. 11 Bij het begin der vacantie; N°. 12 Na het eindigen der vacantie; N°. 13 Weldoen en vrolijk zijn; II, N°. 13 „Naarstigheid vindt belooning;" N°. 14 „Lof der zindelijkheid op ligchaam, kleederen en boeken."

Kurz und gut: der Inhalt dieser Sammlung mag recht erbaulich sein, ist aber nichts weniger als kindlich. In dieser Hinsicht bedeutet die Jugenddichtung Heijes einen wesentlichen Fortschritt. ¹⁾

Aber abgesehen von den Bestrebungen der M. t. N. v. 't A. regte sich auch anderswo im Lande der Reformationsgedanke. Ein Beispiel davon ist die „Proeve van Nederlandsche Gezelschappelijke Gezangen," herausgegeben von der „Muziekgezelschap Harmonie" in Vlaardingen (1818.) ²⁾

¹⁾ In den Kinderliedern Heijes tritt das rhetorisch-poetische Betrachtungselement schon mehr zurück, obwohl noch nicht ganz; sie bilden einen Übergang zu jenen Kinderlieddichtungen Agatha Snellens, die so reizend und so formrichtig von Catherina van Rennes komponiert wurden und sich auch heute einer grösseren Verbreitung und Beliebtheit erfreuen dürfen.

Die Heijeschen Kinderlieder (Kinderliederen. Woorden van J. P. Heije. Zangwijzen van A. ten Cate J. Az., David Koning, W. Smits, J. J. Viotta, J. G. Bertelman, J. B. van Bree, J. J. H. Verhulst, J. W. Wilms, J. G. Bastiaans, George H. Broekhuijzen Jr., K. H. Craeijvanger en L. van der Wulp.) erschienen bei P. N. van Kampen. Amsterdam. 1845.

²⁾ Proeve van Nederlandsche Gezelschappelijke Gezangen door het Muziekgezelschap „Harmonie," te Vlaardingen. Eerste Stukje. 1818. Te Schiedam ter Boekdrukkerij van G. W. van Hemsdaal. Stadsdrukker.

S. IX/X. -- op sommige Fransche Schouwburgen, bij de vertoning van Zangspelen of vrolijke Opera's, het gebruik plaats greep, om bij elk agtervolgend Zangstuk een beschilderd doek uit de zoldering van het toneel af te rollen, waarop zeer leesbaar de woorden geschreven waren, welke gezongen moesten worden; het Orchest hief dan de zangwijze aan, en al de aanschouwers zongen het lied te gelijktijd en met den Acteurs. Dit waren de eigenlijke Vaudevilles, of zooals wij zeggen Liedjes, Deuntjes, veelal met zeer geestige refreinen, in welker vervaardiging, zo wel in zangwijze als text de Franschen altoos uitgemunt hebben; men vind de meeste derzelve in het Theatre de la Foire (6. Vol.), en veele anderen in het Theatre Italien van Gherardi. Het is ligt te bevroeden, dat deze zangen, voor zooverre die den gezelligen of den volkstoon(?) troffen (en daarin waren de Franschen destijds zo vaardig als vindingrijk en onuitputtelijk) met genoeg medegezongen, de zangwijzen terstond gevat en des volgenden dags reeds onder 't publiek verspreid wierden.

(Dies wäre nun später von dem Gesang der Opersolisten verdrängt worden).

Door dit vroegere gebruik der Fransche schouwburgen kwam het, dat de bevalligste Aria's uit hunne Opera's zeer spoedig tot de meeste andere beschaaftde volkeren overgingen, en met name tot ons, waar dezelve gemeenlijk in het periodiek Muziekwerkje, Theatre de la Haye, wierden overgenomen en vandaar zowel in het oorspronkelijk Fransch als door vertalingen, 't zij door de voormalige Vlaamsche Opera, 't zij later door bijzondere overzettingen zelfs als straatliedjes bij ons zo zeer bekend zijn, dat zekerlijk vijf zesde deel van de bij ons meest gebruikelijke gezellige Gezangen niet anders zijn dan vertalingen en zangwijzen uit Fransche Opera's.

In der „Voorrede“ weist der Zusammensteller, P. Kikkert, auf jenen älteren Gebrauch der französischen Oper hin, ein grosses mit dem Texte der Gesangsstücke bemaltes Tuch auf die Bühne hinabzulassen: das Publikum sang sie, zusammen mit den Darstellern und vom Orchester begleitet, davon ab. So seien jene Gesänge, die entweder den gesellschaftlichen (gezelligen) oder den Volkston (Volkstoon) träfen (und hierin seien die Franzosen ebenso geschickt wie empfindungsreich und unerschöpflich gewesen), sehr schnell vom Publikum erfasst, aufgenommen worden und schon am nächsten Tag überall verbreitet gewesen. Jener Gebrauch der französischen Oper habe sich auf alle anderen Kulturvölker (beschaaftde volkeren) übertragen und die französischen Opernarien überall eingeführt. In Niederland wurden sie erst „in het periodiek Muziekwerkje Theatre de la Haye“ veröffentlicht, und weiter „zowel in het oorspronkelyk Fransch, als door vertalingen“ durch die ehemalige „Vlaamsche Opera“ oder durch besondere Übersetzungen als Gassenhauer dermassen popularisiert, dass ganz gewiss fünf sechstel der in Niederland üblichen Gesellschaftslieder nichts anderes sei als Übersetzungen und Singweisen aus französischen Opern.

Wie zutreffend diese letzte Behauptung ist, geht aus der Sammlung selbst hervor. Sie enthält eine Kantate „Neerlands opkomst, val en herstelling.“ (Gezongen bij 't Gezelschap Harmonie, 1817. In 3 afdeelingen. Op bekende zangwijzen), die auch eine deutsche Melodie und zwar aus der „Zauberflöte“ Mozarts, „Chorus. Wijze: Voor Mannen, die van liefde blaken“ (S. 3), aber hauptsächlich französische Melodien verwendet: zum Beispiel S. 4, Choor van Vrouwen. Wijze: uit de Visitandines; S. 7, Chorus. Wijze: du petit Matelot; S. 11, Chorus. Wijze: Partant pour la Syrie; S. 13, Chorus. Wijze: Femmes voules vous éprouver; S. 16, Si j'en jure d'apres mon coeur.“ Ja, um den Internationalismus noch zu vervollständigen wird (S. 22, Chorus. Wijze; God save the King) eine englische Weise dazu angebracht.

Wie das Land von diesen französischen Vaudevilles überströmt wurde, zeigt jedes Liederbuch aus dem Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Sie wimmeln von französischen Weisen, deren Gehalt entweder oberflächlich oder sogar minderwertig ist.

Ein solches Beispiel von vielen ist das Liederbuch „Het

Spreeuw tje" (1808) ¹⁾, das nur 77 Seiten umfasst, keine einzige Originalmelodie, aber wohl viele französische Weisen enthält, unter anderen: „Cadet Roussel est bon enfant“; „Avec les jeux dans le village“; „Dansons le Carmagnole“; „A Paris et loin de sa mère“; „Contre les chagrins de la vie.“ Es kommen sogar noch zwei deutsche Melodien darin vor: „Amor als Zeichenmeister von Elmenreich“ (sic!); „O Rhijn, o Rhijn“, beliebte Weisen, die wiederholt in anderen Sammlungen zurückkehren. Der Inhalt dieses Büchleins charakterisiert aber das Wesen der niederländischen Dichtung! Man findet nur die rhetorische Betrachtung und nicht die erlebte Dichtung. Die „Themata“ sind: „De Mostertpot“; „De verscheurde Minnebrief“; „De bloemenmarkt“; „De fruitverkoopster“ u. s. w.

Die „Proeve van Nederlandsche Gezelschappelijke Gezangen“ enthält ähnliche „Themata“: S. 27 „Vriendschap en Harmonie“; S. 33. „'t Huisselijk bewind“, dazu die französische „Wijze“: „Je le compare avec Louis“ oder „Du petit Matelot“; S. 50 „Het Masker der Wereld“, die hierzu komponierte Melodie ist wie eine sehr mittelmässige Opernarien-Leierweise jener Zeit.

Auch eine deutsche Melodie findet man noch, die gleichfalls zu den damals in Niederland beliebten Weisen gehört: „Ohne Lieb, ohne Wein“.

Jedenfalls waren die Herausgeber(-Dichter) ehrlich genug, selbst einzugestehen, dass nach ihrer Überzeugung sie noch nicht den richtigen Volkston getroffen hätten. Man möge entschuldigen: es sei ihre Arbeit nur eine Probe, die mit der Zeit durch Besseres ersetzt werden würde. ²⁾

Eine Sammlung, die eine Nachfolge der Bestrebungen der M. t. N. v. 't A. ist, das „Nieuw Volksgezangboekje“, wurde im Jahre 1833 von dem „Dichter“ Arend Fokke in zweiter Auflage der Öffentlichkeit übergeben. ³⁾ In dem „Voorbericht“ sagt der Verfasser, es sei gegenwärtig ein Überfluss von Volksliedern

1) Het Spreeuw tje fluitende en zingende allerhande liedjes op bekende oude en nieuwe wijzen. Haarlem. A. Loosjes Pz. 1808.

2) S. XI. „Maar hebben wij dan nu in de volgende Zangstukjes de ware en daartoe zoo nodige volkston getroffen? Dit is de groote vraag, die wij zelve gaarne met een willen beantwoorden. Ter onzer verschooning echter mogen wij in 't midden brengen: vooreerst, dat wij hiermede slechts eene proeve leveren, die welligt met der tijd gevolgd zal worden door betere geslaagden arbeid.“

3) Nieuw Volksgezangboekje tot gezellige vreugde in de stad en op het land. Door Arend Fokke Simonsz. Twee Stukjes. Tweede Druk. Amsterdam. J. A. Marjée. 1833.

(sic!) vorhanden, zum Gebrauch und zur Ergötzung der sangeslustigen Jugend: die der „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen" würden überall geachtet und gebraucht; die der Damen Wolff en Deken seien ausgezeichnet in ihrer Art und nicht weniger geschätzt. Aber alle seien, infolge ihres zu grossen Absatzes, so bekannt geworden, dass sie allgemein zu veralten anfangen. Das sei nun einmal der Gang der Welt: man sehne sich immer nach Neuem. 1) Der Dichter hofft, dass seine Liedchen, die keinen Vergleich aushalten können mit den oben erwähnten, nur das Vorrecht der Neuigkeit geniessen mögen (liedjens, die geen aanspraak op de waarde der boven aangehaalde kunnen maken, slechts het voorrecht van nieuweid genieten).

Um die Naivität des Ausdruckles im Bürgerstande so viel wie möglich wahren zu können, habe er ihr hie und da die Korrektheit der Sprache und Rechtschreibung opfern müssen, weil jedermann, der unsere Sprache kenne, gestehen müsse, dass sie zu maniert und steif sei, um in den Mund jener Personen gelegt zu werden, die gewöhnlich den Gegenstand der Volkslieder bilden. 2)

Der „Voorbericht" illustriert so richtig die Auffassung vom Volksliede, wie sie durch die „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen" gepflegt wurde, den Niederschlag kultureller Verhältnisse, die das „Goldene Zeitalter" geschaffen hatte. Es gibt eine Kunst für „den beteren stand" und eine Art Kunst für „dat mindere volk". Es ist ein Zeichen grosser Herablassung unsererseits, wenn

1) („Voorbericht") -- „Er is een overvloed van Volks-Liedjens ten gebuik en vermaak van onze Zangliedende Jeugd voorhanden; die der Maatschappije tot Nut van het Algemeen zijn, met veel recht, alom in achting en gebruik; die van Mejuffrouwen Wolff en Deken zijn uitnemend in heur soort en niet minder geacht, maar alle, uit hoofde van deszelver grooten aftrek, zo bekend geworden, dat ze reeds bij ieder beginnen te verouden. Ondertusschen wil men gaarne eens wat nieuws hebben, dat is zo het algemeen beloop der dingen; de beste voortbrengselen der vernuften deelen in dat algemeene lot, zij verliezen hunne innerlijke waarde niet, maar zij verouden en verslijten door het dagelijks gebruik."

3) „Ten einde de naïviteit der uitdrukking onder den Burgersjand zo veel mogelijk te bewaaren, heeft men hier en daar de zuiverheid van Taal en Spelling een weinig daaraan moeten opofferen . . .

-- daar elk, die onze taal in derzelver grootster zuiverheid kent, niet onbewust kan zijn van het gemaakte en stijve, dat dezelve in den gemeenen zaamen omgang zoude hebben, bij aldien men ze in den mond dier personen lage, welke veelal de onderwerpen van Volksliedjens zijn."

wir für das „Volk“ eine Kunst schaffen wollen. Die unserige geht über seinen Horizont, also — — machen wir ihm eine passende Kunst zurecht, die den Vorzug hat, erbaulich, lehrreich und nützlich zu sein. Jene Auffassung, durch die „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen“ kolportiert, liegt auch dem Bestreben Arend Fokkes zu Grunde. Sie betrachten den Begriff „Volkslied“ als „Kunst des Volkes“, wobei „Volk“ identisch ist mit den niederen sozialen Klassen. Das Volkslied wird von den höheren Ständen, aus der Überlegenheit ihrer höheren Kultur, leutselig dem „Volke“ geschenkt.

Demgegenüber steht die richtige Auffassung, von Robbers, le Jeune, Kist und anderen, der nationalen deutsch-freundlichen Bewegung, vertreten: Volkslied sei = „Kunst des Volkes“, wobei „Volk“ identisch ist mit der „Nation“. Sie glaubten an eine nationale Kultur.

Die von den Volksbeglückern der M. t. N. v. 't A. hervorgebrachten Volkslieder weisen alle jene Eigenschaften auf, welche dem Wesen der Volkskunst gradezu widersprechen. Abgesehen von dem didaktisch-moralischen Elemente, welches grade im Volksliede immer ausgemerzt wird, abgesehen von der ganzen Konzeptionsanlage an sich, von dem Betrachtungsthema, der Kategorie, dem Begriff in jener Dichtung, die dem unmittelbar Erlebten und Empfundnen des Volksliedes schroff gegenüber stehen, ver-rät diese Volksliedpoeterei die vollständigste Unkenntnis der Volksseele schon dadurch, dass sie Berufslieder, Ambachts- oder Handwerkslieder, gewerbliche Lieder schafft und dieselben für „Volkslieder“ hält. Das Volk singt niemals von seinem Gewerbe. Im Gegenteil, es sucht diejenigen Stoffe und Stimmungen, die es dem öden Alltagsbetrieb, dem freudlosen Zwang der Tagesarbeit entführen in eine schönere Welt.

Gewiss, es gibt Arbeitslieder, und sie bilden eine der ältesten Formen des Liedes. Aber sie sind niemals Betrachtungen des Gewerbes, sondern nur die rhythmische Regelung der Arbeit. Eine solche Art ist das Rammlied, das beim Rammen (niederländisch „heien“) gesungen wird.

z. B. Hoch op een! een, twee,
 een, twee, drie!

hoch op veer, fif, een mehr!
hoch op, sösz! wiss op, söben u. s. w. 1)

Dies niederdeutsche Rammlied enthält aber keine moralisch-didaktische Betrachtung des Rammerberufes. Im Gegenteil, wir sehen, wie das Arbeitslied in seiner weiteren Entwicklung stets mehr poetische Elemente heranzieht. Vgl. zum Beispiel das bekannte Mäherlied: „Te Kieldrecht, te Kieldrecht, daar zijn de meisjes koen.“ Es nimmt das Liebesleben in die Arbeit auf, um diese zu verschönern und die Stunden, in dem Zwang des täglichen Broterwerbes durchgebracht, vergessen zu machen. Wenn das Volk von seinem Handwerk singt, so singt es ein sozialpolitisches Zeitgedicht; Klagen über schlechte Verhältnisse, Spott oder Schimpf bilden dann den Gegenstand. Im höchsten Falle ist es ein Trutzlied, einem andern Gewerbe herausfordernd zugesungen, meist Erinnerungen an Reibereien zwischen den früheren Zünften, wie Richard Wagner sie meisterlich im Aufzug der Zünfte auf der Festwiese, in den „Meistersingern“ dargestellt hat. 2)

Aber niemals singt das Volk betrachtende („bespiegelnde“) Lieder von seinem Gewerbe.

In dieser Hinsicht haben die guten Volksbeglucker der M. t. N. v. 't A. sich immer angestrengt, die unmöglichsten rhetorischen Betrachtungsgedichte für den Handwerker, den Arbeiter, den „mindere man“ herzustellen. Dementsprechend enthalten die beiden Teile des Fokkeschen „Volksgezangboekje“ allerhand rhetorische Ambachtslieder, vielfach mit Verwertung der Melodien aus den Sammlungen der M. t. N. v. 't A.

z. B. I. S. 1. De dankende landbouwer. Op de wijze: Arm en needrig is mijn hutjen.

S. 9. De ijverige Molenaar. Op de Wijze: Zonder liefde zonder wijn.

1) Für weitere Rammlieder vgl. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde VII, S. 437 ff.; VIII, S. 96; XII, S. 373; XV, S. 57, 101.

Ebenso Karl Büchers grundlegende Forschung „Arbeit und Rhythmus“. Leipzig 1899. S. 160 f.

2) Vgl. die im Anhang gesammelten Lieder: das Landstreicherlied; die Klagen der armen Weber; Liedeken tot lof van den Huysman; Het hedendaagze leven der scheepstimmerlieden u. s. w.

S. 17. De opgeruimde schoonmaakster.

S. 21. Het kraammaal. Op de wijze: Mijn lieve Saartje enz. (Ein Dialog zwischen Hebamme (baker) und Wöchnerin (kraamvrouw). Die „wijze“ ist ein fürchterlicher Leierton.)

S. 30. De brave dienstmaagd.

S. 49. De bezige huishoudster.

II. S. 1. Aan de Min; S. 3. De Vriendenkring, u. s. w.

Die vier Jahreszeiten, „de zon“, „het doopmaal“, „de lof van de tabak“, „de rijkdom“, „de stedeling“, „de maan“, „het huiselijk genoeg“, „besluit tot het huwelijk“, „weltevredenheid“, u. s. w., u. s. w., — alle diese Themen werden heruntergedichtet.

Auch die Schäferdichtung spukt hier noch umher: II, S. 19. „De oude vrijer. Op de Wijze: Ik ben maar een herderinne.“ (sic!)

Auffallend ist der Mangel an ursprünglichen, neuen und guten Weisen. Die „niederländischen“ Weisen sind durchweg klägliche Leiermelodien, Bänkelsängerweisen.¹⁾

Ebenso finden wir wieder bekannte französische Vaudevillesweisen: Il faut des Epoux assortis (zweimal); Enfant chéri des Dames; De Carmagnole; Femmes voulez-vous éprouver (zweimal); Jadis un célèbre Empereur.

Auch deutsche Weisen werden verwendet. Die schlechte Orthographie ist bezeichnend für das Verhältnis Deutschlands zu Niederland im Vergleich zu Frankreich.

II. S. 51. De kloekmoedige Soldaat. Op de Wijze: „Seit ich so viele Weiber zah!“

S. 43. De vrolijke kramer. Op de wijze: „Auf! Auf! ihr Bruder und zeï sterk!“ (sic!) Sogar zweimal.

S. 33. Op den waterlooper. Op de wijze uit „Der dumme Gartner“.

S. 13. De zoon. Op de Wijze: „Wen die nacht im sussen ruh“, enz.

S. 3. De vriendenkring. Op de wijze: „In dese heilige zalen“.

S. 1. Aan de Min. Op de Wijze: „ô Rhijn! ô Rhijn!“

1) Im „Voorbreigt“ des zweiten Teils sagt Fokke, dass er „nog meerder dergelijke nieuwe liedjes op bekende wijsjes“ zur Veröffentlichung bringen würde.

I. S. 42. De Hoefsmit. Op de Wijze: Bij minnaars die in liefde blaaken, enz.

Die letzte und zweitletzte Melodie ist wieder Mozarts „Zauberflöte“ entlehnt und ein Beispiel dafür, wie populär seine Kunst in unserm Lande war.

Mit den weiteren Bestrebungen, ein „Volkslied“ zu schaffen, verhält es sich nicht besser als mit den vorhergehenden. So bringt die „Verzameling van Nederlandsche (sic!) Volkszangen“, „Phoebus“ getauft ¹⁾ (1839), dieselben totgeleiterten Themen: „De vrouw“; „Aan een Zwaluw“; „Liedtjen van een braven arbeider (wijs: Wien Neêrlandsch bloed“); „De kleine bedelaars“; „De gelukkige echtgenoot“; „De maagd“; „Liedje van eene weduwe“; „De vergenoegde jonge vrouw“, — zum Teile Übersetzungen aus dem Französischen, Italienischen, Spanischen, Schwedischen u. s. w.

Es charakterisiert den Geist der bürgerlichen Dichtung, dass sie der fremden Literatur nur immer das Didaktisch-moralische, das Betrachtend-rhetorische zu entleihen weiss.

Man verstand eben in Niederland nichts von dem Wesen des Volksliedes. Und die einzige Quelle, die jene Bestrebungen zur Wiedererlangung einer nationalen Kunst befruchtend hätte tränken können, die mittelniederländische nationale Lyrik sollte erst von einem Deutschen den Niederlanden erschlossen werden. Wie fern aber damals noch eine richtige Einschätzung, geschweige die Möglichkeit einer kulturellen Beeinflussung durch die alte nationale Kunst war, ergibt sich aus den Erfahrungen, welche ein deutscher Forscher, Hoffmann von Fallersleben, in unserm Lande machte.

Hoffmanns Ziel war die Erforschung der alten verschollenen niederländischen Volkskunst.

In Leiden, wo er sich niedergelassen, kam er auch viel mit Bilderdijk in Berührung, der ihn („obwohl er ein Mof ist“) ²⁾ wohl

1) Phoebus. Verzameling van Nederlandsche Volksgezangen. Eerste Aflevering. Rotterdam. J. W. van Leenhoff. 1839.

Die Namen der Dichter(innen)-Übersetzer(innen) sind:

H. W. Laurentius (Rotterdam), P. J. Andriessen ('s Gravenhage), L. Schippers (Vorden), Petronella Moens (Vlaardingens).

2) Vgl. L o v e r k e n s : Altniederländische Lieder. Horae Belgicae, Pars VIII. 1852. S. III f.

leiden mochte, wie jener selbst erklärte. Beide trafen sich auf dem Felde der altniederländischen Poesie.

Hoffmann berichtet von ihrer Tätigkeit: „Seine (Bilderdijks) Liebe für die altniederländische Poesie hatte jedoch mehr ihren Grund in der alten Sprache, in soweit dadurch das jetzige Holländisch aufgeklärt und bereichert wird. So betrachtete er denn auch die alten Volkslieder nur als Sprachdenkmale, Anfänge der Poesie, poetische Curiositäten, und nur sein Patriotismus für alles Holländische liess es nicht zu, sich auf diese Weise darüber gegen mich aus zu sprechen. Ich nahm dies bei verschiedenen Gelegenheiten wahr und scheute mich deshalb gar sehr, meine Ansichten über Poesie zu entwickeln und dadurch meine Vorliebe für das Volkslied zu begründen. ¹⁾ Und doch war mein eifrigstes Streben, überall Liebe und Teilnahme für jedes ursprünglich germanische Element zu erwecken. Durfte ich aber bei einem so vielseitigen Manne wie Bilderdijk nichts für diese meine Richtung erwarten, so war das noch mehr der Fall bei jenen anderen Männern, die nicht einmal ein sprachliches oder literarhistorisches Interesse für das Volkslied hatten. Ich suchte hie und da auf das Eigentümliche und Vortreffliche der Volkspoesie auf-

1) Dass Bilderdijk das Wesen des Volksliedes gar nicht erfasste, zeigt sein „Nieuw Liedenboekje, op aangename en bekende wijzen (sic!), strekkende tot opwekking van Vaderlandschen moed en gepaste vreugde in deze belangrijke dagen (November 1813) door Mr. W. Bilderdijk, Vrouwe K. W. Bilderdijk en Mr. S. I. Z. Wiselius. Derde Druk. Te Amsterdam. Bij de Erven H. Gartman. 1829“.

Abgesehen von dem „Katabasis of Rapport van Xerxes deuterus“ (ein höhnisches Spottlied, das deshalb so gut geraten ist, weil die politische Leidenschaft es hervorgerufen hat) enthält diese Sammlung die schwulstigste, pathetischste Rhetorik, z. B. S. 14: „Krijgsmans Zang“, (Adagio):

Met lust, met lust het zwaard aanvaard,
Den oorlogsstandaart opgestoken,
En lauwen om de kruin gegaârd,
Die versch van 't bloed des vijands rooken.

Zum Schluss gibt er ein „Allegro“:

Wie toch zou ooit voor 't sterflot leven,
Wie vreezen voor een gonzend lood?
De dood maakt eens een eind aan 't leven,
Al schoon gij 't in een doosjen sloot!

Einen solch platten Vergleich entrang sich die Bilderdijksche Muse“ „tot opwekking van vaderlandschen moed“.

Was Hoffmann von Bilderdijks Einschätzung des Volksliedes, die nur ein Postulat seines Lokalpatriotismus war, berichtet, das trifft in vollstem Umfang auf die Einschätzung Bilderdijks in der niederländischen Literaturgeschichte zu: nur ein blinder, kritikloser „Patriotismus für alles Holländische“ kann aus einem Bilderdijk einen niederländischen Goethe machen.

merksam zu machen, umsonst, niemand gewann eine andere, eine bessere Ansicht: die Einen hielten die oktroyierten Lieder der einflussreichen Gesellschaft „Tot nut van 't algemeen“ für Volkslieder, die Anderen verwechselten nach wie vor Volkslieder und gemeine Gassenhauer, woran freilich Holland überreich ist, mit einander.

Wenn ich ihnen dann deutsche Volkslieder vorsang und ich sah sie davon ganz entzückt, dann glaubte ich sie bekehrt, aber es war nicht so. Eines Tages wurde ich in einer grossen Gesellschaft junger hübscher Mädchen ersucht, etwas zu singen. Ich sang deutsche Lieder und Alles war erfreut. So wie ich aber das schöne altniederländische Lied: „Het waren twee coninghes kinder“ anstimmte, brach Alles in ein lautes Gelächter aus. Ich sang nicht weiter, sagte aber auf holländisch so gut ich eben konnte: ich nehme von den schönen Fräulein keine Rücksicht für mich in Anspruch, habe aber geglaubt, dass sie ihr eigenes Vaterland und seine schönere Vergangenheit mehr ehren würden. Für das Mal sang ich nicht mehr.

Wie aber ein Liebender oft seine Geliebte nur noch schöner und trefflicher findet, je mehr ihr Wert von Anderen angefochten und erniedrigt wird, so erging es mir. Mit grösserer Liebe beschäftigte ich mich seitdem mit dem niederländischen Volksliede, ich durchstöberte Bibliotheken und Buchläden und machte manchen hübschen Fund.“

Zum Schluss fügt er die Worte hinzu:

„Wie ganz anders hätte sich die Nationalliteratur dort zu Lande gestaltet, wenn die altniederländische volkstümliche Poesie als Muster und leitender Grundsatz betrachtet worden wäre, wenn sie die poetischen Geister angeregt und belebt hätte! Die heutige Poesie huldigt noch immer jener Geschmacksrichtung aus den Zeiten der französischen Ludwige, sie hat noch immer jenen fremdartigen Zuschnitt in ihren Formen beibehalten, sowie jene prosaische Anschauungs- und jene gelehrte Ausdrucksweise und bleibt dadurch dem Gemüte des Volkes ebenso fern, und oft ebenso unverständlich, wie das Ausland dem Vaterlande.“¹⁾

¹⁾ S. VI.

Seine Erfahrungen auf dem platten Lande in Holland waren nicht besser. So besuchte er mit dem Bürgermeister von Sassenheim ¹⁾ die Kirmess daselbst (1821).

Aber sein Eindruck war kein schöner.

„Das ist kein Volksfest wie in Deutschland: nichts erinnert auch mehr an die alten niederländischen Kirchweihen, wie sie uns Teniers so meisterhaft dargestellt hat. Buden mit Genever und Honigkuchen, Waffelkuchenwagen, ein Raum zum Tanzen, dazwischen junge Burschen und Mädchen und Kinder, die sich herumtummeln, mitunter jubeln und singen und tanzen — das ist Alles.

In einem langen Saale auf ebener Erde, vollgepfropft von Menschen, standen auf einer Bühne vier Musicanten und spielten wie die ärgsten Bierfiedler. Alle Augenblicke kam ein Tanzpaar heran, hüpfte einige Male empor, drehte sich einige Male wieder herum und wurde dann von einem anderen abgelöst. Die Mädchen gingen alle in Schlappantoffeln, die Absätze waren mit buntem Leder eingefasst. Da soll einer Tanzen! Zuweilen sangen sie auch dazu. Eine Melodie blieb mir unvergesslich. Aber welch ein Text! Es war der Anfang eines van Alphen'schen Kinderliedes:

Ach mijn zusjen is gestorven,
Maar eerst dertien maantjes oud,
'k Zag haar in haar doodkist leggen:
Ach wat was mijn zusjen koud! (sic!)

Und dahinter in wilder Lust:

Lapperdi, lapperdi, lorischi, lorischi,
Lapperdi, lapperdi, lorischa!"

Hoffmann von Fallersleben hat später ein Storchlied auf diese Melodie gedichtet, das ein beliebtes Kinderlied geworden ist: „Habt ihr ihn noch nicht vernommen?"

Als er nach fünfzehn Jahren (1836) mit seinem Gastherrn, dem hochverdienten Buchhändler Johannes Müller, die Amsterdamer Kirmess besuchte, war der Eindruck ein noch traurigerer. Er kam grade von einem Gang in die Gemäldegallerie zurück und sagt in bezug darauf: „So angenehm mir die Erinnerung daran lange

¹⁾ Ein Dorf in der Nähe Leidens.

nachher blieb, so widerlich ist mir noch heute der Eindruck, den die Amsterdamer Kirmess auf mich machte. Unausstehlich war dies fortwährende Geschrei der Gaukler und Seiltänzer, der Einlader vor den Wachspuppencabinetten und Buden mit wilden Thieren, schauerhaft der Lärm der betrunkenen Matrosen, und der Jubel der Dienstmädchen bei ihrem unbeholfenen Auf- und Herumspringen, das ein „Tanz“ sein sollte. Und diese Musik, die man zu hören bekam! Hier hätte kein Teniers malen können, nur ein Höllenbreughel. Und doch musste Vornehm und Gering auf den Amsterdamer Botermarkt.“¹⁾

Freilich, die Zeit der „Boerenlieties en Contredansen“ war längst vorbei, und das holländische Volksleben war auf eine Stufe grösster Verrohung und Entartung hinabgesunken.

Eine schonungslos ehrliche Kritik der Wirklichkeit, welche die Selbstherrlichkeit jener „Volksdichter“ der Maatschappij tot Nut van 't Algemeen nicht sehen wollte, bringt das von Kist redigierte, vorzügliche „Nederlandsch Muzikaaal Tijdschrift“²⁾, betitelt „Het Nederlandsch Volksgezang“, eingesandt von „Een toonkunstenaar in Nederland honorair en lid der Maatschappij van Toonkunst“.

Wenn man einen Blick auf die musikalische Entwicklung der letzten fünf und zwanzig Jahre wirft, — sagt er — so bemerkt man mit Freuden, dass wir einen Fortschritt von einem halben Jahrhundert zu verzeichnen haben. Musikschulen sind errichtet worden, damit den Eltern Gelegenheit geboten werden kann, ihre Kinder zu guten Künstler erziehen zu lassen. Zwar scheint das eigentliche Ziel jener Anstalten der Unterricht im Gesang und Instrumentenspiel zu sein, während die Theorie (Kontrapunkt) und Komposition bis jetzt ganz und gar zurückgesetzt werden.³⁾ —

Letztere Bemerkung gibt auch zum Teile die Erklärung für jene Erscheinung, dass Nordniederland im 19. Jahrhundert nur a u s ü b e n-

1) *Mein Leben: Aufzeichnungen und Erinnerungen.* 1868. Bd. I, S. 268 f. und S. 339 f.

2) *Derde Jaargang.* 1841. N°. 14.

3) „Als men een blik werpt op onze muzikale ontwikkeling sedert het laatste vijf en twintigtal jaren, dan bespeurt men met een waar genoegen, dat wij voor meer dan eene halve eeuw in vooruitgang hebben aangewonnen. Muzikscholen zijn opgerigt, ten einde de ouders in de gelegenheid te stellen, hunne kinderen tot goede kunstenaars te laten vormen; onderwijs in zang en instrumenten schijnt het bepaalde doel dezer inrichting te zijn: terwijl de theorie (contrapunt) en compositie daarentegen, tot dusverre, nog geheel op den achtergrond blijven geplaast“.

de Künstler, Sänger und Instrumentalvirtuosen, liefert, aber keine schaffende, obgleich dieser Umstand andererseits auf das absolute Fehlen einer nationalen Tonkunst zurückzuführen ist.

Der Unbehannte erörtert dann die Errichtung und die Tätigkeit der „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst“, die heute noch eine der mächtigsten Faktoren des nordniederländischen Konzertlebens ist:

Jede Provinz, ja fast jede Stadt befindet sich jetzt in der Lage, mit anderen Orten wetteifern zu können. In jedem Haus steht ein Klavier, kurz und gut, die Musik ist heutzutage in unserm Lande ziemlich allgemein verbreitet, aber nicht - - populär.

Wenn auch der gebildete Teil unsrer Nation das Vorrecht genießt, die herrliche Schönheit der Tonkunst empfinden und selbst pflegen zu können, so bleibt trotzdem die Tatsache bestehen, dass unsere niederen Volksklassen ganz und gar von jenem Genuss ausgeschlossen sind, ja sogar in bezug auf ihr musikalisches Gehör und Empfinden auf der tiefsten Stufe stehen und das primäre Bedürfnis, ihr musikalisches Empfinden aufzuwecken (*jene Grundlage die unsrer Musik wirklich einen eigenen und eigenartigen Geist verleihen würde*), entbehren, nämlich einen nationalen Volksgesang.

Ich glaube tatsächlich nicht, dass es ausser unsrem Land ein zweites Land gibt, in dem ein Volkslied so vollständig fehlt. Frankreich hat seine Vaudevilles, und die Theater liefern der Volkshefe reichliche Beiträge von witzigen und weniger witzigen Chansons. Zwar sind die Worte oft etwas équivoque, aber sie wurden für Franzosen und von Franzosen geschrieben, also ganz dem Geiste und Bedürfnis jener Nation angemessen, ganz in der lokalen Farbe, und sie sind deshalb auch verdienstlich und ihre Tendenz nützlich. Für wenige Sous geht der Arbeiter in das Theater, hört Worte nationaler Dichter, Musik nationaler Komponisten und findet sich ganz und gar in eine sich auf ihn beziehende Wirklichkeit versetzt, was ohne Zweifel einen solch tiefen Einfluss auf ihn hat, dass die Musik und die Worte, hier von ihm verstanden, sein leibliches Eigentum werden.

Welchen Genuss hat aber dagegen unser niedriger Tagelöhner in den holländischen Theatern? Erstens soll er viel Eintrittsgeld bezahlen, sieht übersetzte Schauspiele und noch schlimmer übersetzte französische Vaudevilles, deren Sinn ihm ebenso undeutlich

und verwirrt erscheint wie die Musik. Ich finde auf unsrer Bühne nichts ungestalter als ein übersetztes Vaudeville; der wahre französische Geist ist durch die Übersetzung ganz verloren gegangen und in laffe Witze ausgeartet; die Equivoques, welche für das Ohr des Franzosen nichts Verletzendes an sich haben, werden im Holländischen gewöhnlich und schlecht placiert, die Melodien werden falsch gesungen, und die holländischen Worte so erbärmlich ausgesprochen, dass der geborene Holländer Mühe hat, sie zu verstehen. Dies ist nun die einzige öffentliche Anstalt, die dem kleinen Bürger Gelegenheit gibt, Musik und Gesang zu hören. Dass dies mehr einen schlechten und sittenverderbenden als einen guten Erfolg erzielt, bedarf, dünkt mich, keiner Erörterung. — Deutschland doch hat seine Lieder und sagen, was können wir dem zur Seite stellen? England, Schottland, ja auch Russland haben eine reiche Anzahl Volkslieder und alte, aber von ihnen heilig gehaltene Melodien; was stellen wir dem zur Seite? Das „Wilhelmus,“ wovon man kaum alle Strophen kennt, und die zwei Volkslieder von Wilms, wovon nur immer eins (nämlich „Wien Neerlandsch bloed“) gesungen wird. Man braucht sich also gar nicht zu wundern, dass die musikalische Erleuchtung hie zu Lande noch nicht bis zu den niederen Volksschichten durchgedrungen ist. Und darum soll man also diese Leute nicht ungerecht des Mangels an musikalischer Begabung zeihen; ihnen fehlt ja nur die Gelegenheit, etwas Gutes, Schönes und Verständliches hören zu können. Die Theater bieten ihnen nichts, die Konzertsäle sind ihnen verschlossen, vaterländische Dichter und Komponisten denken nicht an sie; wo sollten sie denn etwas hören und lernen? Dass es ihnen nicht an Begabung mangelt, zeigt zur Genüge der Umstand, dass sie fast alle die Melodien der italienischen Drehorgel behalten und mit Worten ihres eigenen dichterischen Talentes (die nicht immer die anständigsten Ausdrücke aufweisen) wiedergeben. Es scheint tatsächlich so, als ob sie selbst diese Leere empfinden und dadurch alles gierig aufnehmen; denn man hört ja die Jungens Walzer von Strauss pfeifen und nachsummen, Märsche und Pas-rédoublés nachtrompeten, einige halbe Melodien mit einem geradebrechten Französisch singen,

verdrehte deutsche Lieder herausschreien, aber nie ein gutes reines holländisches Lied vortragen. Wie kommt das? MAN GIBT ES IHNEN NICHT!" 1)

1) Elke provincie, ja bijna elke stad is thans in de gelegenheid gesteld, om te kunnen wedijveren met andere plaatsen; in elk huis vindt men eene piano, in een woord gezegd, de muziek is thans in ons land vrij algemeen, maar niet . . . populair. Geniet het beschaafde gedeelte onzer natie het voorregt, om het heerlijk schoone der toonkunst te kunnen gevoelen en beoefenen, dan is het toch ook niet minder waar, dat onze volksheffe, de ondergeschikte arbeidende klasse, niet alleen geheel en al van dat genot is verstoken, maar zelfs, in muzikaal gehoor en gevoel, nog op den laagsten trap staat, ja de eerste behoefte om hun muzikaal gevoel te doen ontwaken (het eerste, dat werkelijk een eigendommelijken geest aan onze muziek zoude bijbrengen) missen, namelijk: een nationaal volksgezang.

Ik geloof inderdaad niet, dat er buiten ons rijk een land bestaat, waar men zoo geheel van een volksgezang is verstoken. Frankrijk heeft hare vaudevilles, en de theaters geven daar de volksheffe ruime bijdragen tot het aanleeren van geestige en minder geestige Chansons. Wel is waar, zijn de woorden somtijds wel wat *équivoque*, maar het is vóór Franschen en dóór Franschen geschreven, dus geheel in den geest en in de behoeften der natie, geheel in de locale kleur, en dit heeft daarom zijne verdiensten en ook nuttige strekking. Voor weinige sous gaat de ambachtsman naar den Schouwburg, hoort woorden van zijne vaderlandsche dichters, muziek van nationale componisten, en vindt, door al het voor hem toepasselijke, zich geheel in het werkelijke verplaatst, hetgeen ontegenzeggelijk zulk een diepen indruk op hem uitoefent, dat de muziek en woorden, nu door hem begrepen, zijn geheel eigendom worden.

Welk genot heeft daarentegen onze needrige daglooner, in de Hollandsche schouwburgen? Eerstens moet hij veel entrée betalen, ziet vertaalde tooneelspelen, en nog erger vertaalde fransche vaudevilles, waarvan hem de zin even zoo onduidelijk en verward toeschijnt als de muziek. Ik vind niets gedrogtelijker op ons theater, dan eene vertaalde vaudeville; de ware fransche geest is door de vertaling geheel verloren gegaan, en ontaard in laffe aardigheden; de *équivoques*, welke in de ooren van den Franschman niets kwetsends hebben, worden in het Hollandsch onkiesch en kwalijk geplaatst, de melodiën worden valsch gezongen, en de Hollandsche woorden zoo erbarmelijk uitgesproken, dat de geboren Hollander moeite heeft om ze te verstaan; en dit nu is de eenige publieke gelegenheid, om den min goeuden burger hier muziek en zang te doen hooren. Dat dit meer een slecht en zedeloos, dan wel goed gevolg oplevert, behoeft, dunkt mij, geen betoog. Duitschland immers heeft hare liederen en legenden, wat stellen wij daarvoor in plaats? Engeland, Schotland, ja ook Rusland hebben haar rijk getal volksliederen, en oude, maar bij dit volk heilig geblevene melodiën; wat stellen wij daarvoor in plaats? Het „Wilhelmus”, waarvan men amper al de coupletten kent, en de twee volksliederen van Wilms, waarvan er voortdurend slechts één gezongen wordt. Het is dus geenszins te verwonderen, dat het muzikale licht, hier te lande nog niet tot de lagere klasse is doorgedrongen. En daarom moet men dus deze menschen niet ten onregte van gemis aan muzikale dispositie beschuldigen; het is alleenlijk het gemis aan gelegenheid voor hen, om iets goeds, iets bevalligs en bevattelijks te kunnen hooren. De schouwburgen leveren hun niets, de concertzalen zijn voor hen gesloten, vaderlandsche dichters en componisten denken niet aan hen; waar toch kunnen zij dan iets hooren en leeren? Dat het hen aan geen aanleg ontbreekt, bewijst genoeg, dat zij bijna alle de melodiën der Italiaansche draaiorgels onthouden, en met woorden van hun eigen dichterlijk genie (welke niet altoos de kieschte uitdrukkingen bevatten) teruggaveen. Het is inderdaad, alsof zij zelve de leegte

Vorläufig verhallten diese so inhaltsreichen Worte wirkungslos in der öden Leere der bürgerlichen Dichtung. In den „Bekroonde Volksliederen“ von G. G. Withuys und Mr. G. P. E. Robidé van der Aa, für Singstimme und Klavier komponiert von J. Fastré, wird nach der alten Schablone fortgedichtet. ¹⁾

Die Sammlung enthält z. B. die „Lieder“: N^o. 1. „Orde und Vrijheid“ (Withuys) uitgegeven met bewilliging van het Hoofdbestuur der „Maatschappij Tot Nut van 't Algemeen.“

N^o. 4. „Weldadigheid“ (W.); N^o. 5 „De vergenoegde Huismoeder“ (A.); N^o. 6. „De spaarzame Ambachtsman“ (A.); N^o. 7. „Zuinigheid“ (W.); N^o. 8. „De kolonist der Maatschappij van Weldadigheid“; N^o. 9. „De klokluiders“ (A); N^o. 9. „Lied voor de lotelingen der Nationale Militie“ (W.)

Das einzige brauchbare Gedicht in dieser Sammlung ist das „Vlaggelied“ von Withuys, ein patriotisches Lied. ²⁾

1. Wat vlagge verheft zich zoo stout in de lucht
En rolt hare banen er bloot,
Die banen, alomme gevierd en geducht,
Van blauw en van wit en van rood?
Zij geven den boezem genot en ontzag,
Wat vlag kan het wezen? 't Is Nederlands vlag,
De vlag onzer Vadren! Hoezee!
2. Van eeuwen af kennen haar 't Noorden en Zuid,
En groeten haar 't Westen en 't Oost;
Zij golfde op het ijs, dat de polen omsluit,
En 't zand door den hemel geroost.
Zij wappert in eere! Wat landzaat haar noem,
Hij huldigt haer glorie en Nederlands roem,
Den roem onzer Vadren! Hoezee!

gevoelen, en daardoor alles mit gretigheid opvangen; want men hoort immers de jongens de walsen van Strauss fluiten en neuriën, marschen en pas-rédoublés na-trompetten, eenige halve melodiën mit een geradbraakt Fransch zingen, verdraaide Deutsche liederen uitschreeuwen, maar nooit een goed zuiver Hollandsch lied voordragen: hoe komt dat? Men geeft het hun niet!

¹⁾ Bekroonde Volksliederen van G. G. Withuys en Mr. G. P. E. Robidé van der Aa. Met Muzijk en Zang voor Forte-Piano van J. Fastré, Onderwijzer aan de Koninklijke Muzijkschool te 's Gravenhage. Amsterdam G. J. A. Beijerink.

²⁾ Die Laienkreise Nederlands verwecheln jetzt noch nach wie vor das patriotische Lied, (die Nationalhymne) mit dem Begriff „Volkslied“.

3. Waai uit in de hoogte, gij kleuren zoo schoon,
O beelden van Neêrlands geslacht,
Dat rein is in hutten en rein op den troon,
Dat laagheid en lafheid veracht!
't Is rond en is trouw, daar de wereld van heugt,
Gevestigd als Neêrland is Nederlands deugd,
De deugd onzer Vadren! Hoezee!

4. Waai uit in de hoogte, gij vlagge vol zwier!
Uw blauw is die hope vol lust,
Dat Neêrland zal blijven zoo krachtig en fier,
Zoo bloeiend en vrij en gerust.
Dat eeuwig uw banen, op veld en op vloed,
Ons wekken tot eendragt en veerkracht en moed,
Den moed onzer Vadren! Hoezee!

Dazu hat Fastré aber eine ganz zahme Klaviermusikmelodie komponiert.

Nicht besser verhält es sich mit den Versuchen, ein Studentenslied zu schaffen. In den „Studenten-liedern“ von Benedict Warstadt (ca. 1820)¹⁾ findet man zwölf Lieder. Die ersten drei sind patriotische Lieder, No. 4 das „Vivat Senatus Veteranorum“, der Rest aber „betrachtende“ Gedichte über die Freundschaft, den Trunk, den Abschied, das Sterben. Es sind alles Verhandlungen, aber nichts Empfundenes und unmittelbar Durchlebtes. Sogar das einzige Liebeslied, No. 8 „Onze Schoone“, ist ein „bespiegelend“-rhetorisches Lied und nicht selbst erlebt oder aus dem Erlebten, Empfundenen unmittelbar wiedergegeben.

Das Motto der Sammlung lautet:

„Genoeg, zoo 't speeltuig Neêrlandsch klinkt.” (Spandaw)

Aber der Ton dieser Sammlung widerlegt jene Behauptung aufs entschiedenste. Die Melodien sind obendrein ganz unbedeutend.

Nirgendwo tritt die nationale Armut unverhüllter zutage als in den Sammlungen sogenannter „Studentenlieder“. Ein zweites Beispiel davon ist der von dem Senat des Korps „Vindicat atque

¹⁾ Studenten-Liederen, in muziek gebragt door Benedict Warstadt. Utrecht. N. van der Monde.

Polit' herausgegebene Band „Groninger Studenten Liederen“ (1833). ¹⁾

Er enthält lateinische, französische und deutsche Lieder und einige Versuche von niederländischen Neudichtungen mit neuen Weisen von D. Muller und W. C. Hauff (auch ein Deutscher). Mehr als die Hälfte dieser Lieder sind deutscher Herkunft, entweder in der Originalsprache übernommen oder übersetzt. So zum Beispiel:

- 1) Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt.
- 2) Auf Brüder! lasst uns Rosen pflücken.
- 3) Den Becher, den fröhlichen Becher zur Hand!
Bald schiffen wir hin nach ein anderes Land! (sic)
- 4) Krambambuli das ist der Titel.
- 5) Der Pabst lebt herrlich in der Welt.
- 6) Einsam bin ich, nicht alleine.
- 7) Herz, mein Herz, warum so traurig.
- 8) Bekranst met loof den vol geschonken beker.
- 9) Lasset die feurigen Bomben erschallen.
- 10) Ich bin der Doctor Eisenbart.
- 11) Brüder, geniesset die flüchtigen Tage.
- 12) Die Welt ist nichts als ein Orchester.
- 13) Die ganze Welt ist ein Theater.
- 14) Herr Bruder nimm dein Gläschen.
- 15) Es kann ja nicht immer so bleiben.
- 16) Ergo bibamus: Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun.
- 17) Natur, dein Ruf ist Freude.
- 18) Du, du liegst mir am Herzen.
- 19) Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet. u. s. w. u. s. w.

Hier zeigt sich noch einmal der starke deutsche Einfluss, die Annäherung an Deutschland, welche in jener nationalen Bewegung, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, immer wieder hervortritt. In der Studentenwelt macht sich diese Beeinflussung besonders um die Mitte des Jahrhunderts geltend: vgl. die kulturell sehr interessanten studentischen Erinnerungen des Zeichners Alexander

¹⁾ Groninger Studentenliederen, verzameld in 1833. Gedrukt voor rekening van den Senaat: Vindicat atque Polit.

Als Anhang, die neuen vierstimmigen (2 Ten. + 2 Bässe.) Liedsätze von Muller und Hauff in Partitur.

Verhuell. Ihr Ende erreicht sie wohl in dem Romantiker Piet Paaltjes (François Haverschmidt, geb. 1835, †1894) und dessen „Snikken en Grimlachjes,” im Jahre 1867 zum ersten Male insgesamt veröffentlicht.

Aber diese deutsche Beeinflussung hat keinen Erfolg gehabt. Es bewahrheitete sich hier der Ausspruch von de Beaumarchais: „En général le talent d'imiter (et de perfectionner) me semble avoir plus brillé chez eux que le génie de l'invention.” Keine national-niederländische Volksdichtung entwickelte sich unter dem Einflusse des Geistes jener bewunderten deutschen Volkskunst. Kein neuer lebendiger Ton durchdringt die tötliche Langweile der „stichtelijke” bürgerlichen Dichtung. Im Gegenteil wurde die deutschfreundliche nationale Bewegung durch einen erneuten Vorstoss der bürgerlichen Poesie wieder zurückgedrängt. Dies geschah durch das sogenannte „Reveil” (1823).

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte der ehemalige Calvinismus sich ganz in ein nüchternes Staatskirchentum aufgelöst. Die Reste jener alten puritanischen Theokratie hatte die Revolutionszeit und ihr Aufklärertum, sowie das freigeistige napoleonische Régime endgiltig beseitigt. So wurden im Jahre 1804 die Religionsschulen unter staatliche Aufsicht gestellt, und in der Konstitution des Jahres 1815 im Königreich der Niederlande die „Hervormde Kerk” als Staatskirche aufgehoben.

Die neue puritanische Bewegung trennte sich von der „grossen Kirche”, der „Nederduitsch-hervormde Kerk” ab und versuchte eine Wiederbelebung des alten Calvinismus herbeizuführen. Von jener Zeit datiert die Entstehung der *calvinistischen Legende*, die Bildung jener legendarischen Darstellungen der kulturellen Rolle in der Geschichte Niederlands, die nur der absoluten historischen Unkenntnis entsprang. Nach ihr wäre die Grösse Niederlands, die gesamte kulturelle Blüte nur ein Produkt des Calvinismus gewesen und wäre der politisch-ökonomische, der kulturelle, der moralische Niedergang nur dem Umstande zuzuschreiben, dass das calvinistische Herz schwächer zu klopfen begann. Dies wurde das Schlagwort der neuen Partei.

Denn auch in dem Neo-Calvinismus tritt das religiöse Gefühlsmoment gegen das politische entschieden zurück; man kann sogar behaupten, dass es hier noch mehr als im 16. und

17. Jahrhundert fehlt. Mögen auch anfangs die Motive des von dem nüchternen Staatskirchentum Unbefriedigtwerdens eine Rolle in der Entstehung der neo-calvinistischen Bewegung gespielt haben, sie verschwanden alsbald im Verlauf der Weiterentwicklung, die eine extrem-politische ward. Die Ideale jener „Suchenden“ erwiesen sich als utopisch, und die ganze „Bewegung“ endete in einer innigen Verbrüderung mit dem alten Erzfeind, mit Rom, die ihre Spitze gegen die einzige und grösste kulturelle Errungenschaft Hollands, gegen die *neutrale Staatsschule* richtete.

Ihr Hauptführer ward der Erbe Bilderdijks, der getaufte Jude Isaac da Costa (1798—1861).

Der Neo-Calvinismus erneuerte auch folgerichtig alle jene Strömungen, die für unsere Volkskunst so verhängnisvoll waren, ohne die kapitalistische Ethik wiederbringen zu können, die im 17. Jahrhundert die kulturelle Verarmung durch Kapitalansammlung in gewissem Sinne ersetzt hatte. Kossmann ¹⁾ hat schon darauf hingewiesen, dass nur der „stichtelijke toon“, das Rhetorische, Moralisierende, Erbauliche aus der deutschen Literatur bei Bilderdijk Eingang fand („wenn er Goethe übersetzt, so sind es nur ein paar moralische Verse“), und es ist bezeichnend, dass er denn auch als kulturelles Ziel Cats und seine Richtung wieder aufstellt:

Goede dierbre vader Cats,
Wat behelst ge niet als schats,
Gy die mijne jeugd vertrooste ²⁾...

o Cats, als Dichter meer dan al die u verachten,
Gy wien de dank behoort der laatste nageslachten,
Hoe zou, na vijftig jaar uw weldaân te genieten,
Mijn halsvriend, op uw graf geen dankbaar traantje vlieten? ³⁾
(Brunswijk, 1806).

Bilderdijk war es auch, der sich als Anwalt für die grobe Posse „Trijntje Cornelis“ des Huygens' aufwarf und trotzdem einen gehässigen Angriff auf die „gants aanstootelijke kluchten van Breëro“ machte. ⁴⁾

¹⁾ Holland und Deutschland. S. 37.

²⁾ Dichtwerken (1859) Bd. XII, S. 282.

³⁾ Bd. XII, S. 66.

⁴⁾ Mr. Willem Bilderdijk: Huygens' Werken met aantekeningen. Leiden 1825. Bd. VI, S. 127.

Dementsprechend erhoben Da Costa und Bilderdijk in dem „Bedenken wider den Geist des Jahrhunderts“ (1823) ¹⁾ den erbaulichen Poetaster Huygens, der gleichfalls zu der „stichtelijken“ Schule gehörte, aufs Schild:

Ik zeg met onzen rechtschape Huygens: kiest of deelt!
 Wy waren graág neutraal, gelijk 't de wereld noemt:
 Maar dat is slechts de zaak verbloemd!
 Daer helpt geen wispelturig praten —
 Men moet God of de wereld haten.

Man soll Gott oder die Welt hassen! Und nun erhob sich ein neuer calvinistischer Kreuzzug gegen den Staat, die Libertiner und die — Volkskunst, die nicht mehr da war. Groen van Prinsterer aber, der politische Schöpfer der „Anti-revolutionaire Partij“, wie sie sich seitdem nannte, machte den Versuch, eine puritanisch gereinigte Sammlung von „Vaderlandsche Zangen“ zusammenzustellen: sie enthält Gedichte von Vondel, Antonides, Hooft, da Costa, van Alphen, Bilderdijk, Hugo de Groot u. s. w. ²⁾

Dieses „boekje“ sollte „nuttig voor de jeugd“ sein, „en niet ongevallig aan elk, die belang stelt in nationale (sic!) Poëzy“.

Wenn man sich in dem rhetorischen Schwulst Bilderdijks, in der salbadernden, psalmodierenden Verskunst da Costas und dieser Unmasse „stichtelijken“ Versifexen umschaute, wird einem die Klage verständlich, welche der Südniederländer Willems, der Hauptführer der flämischen Bewegung, erhob über „de protestantsche platheden“ in Yntemas „Letteroefeningen“ (1825) und jene eingebildeten Pastöre (de verwaande dominé's uit de Letteroefeningen“) 1828, sowie über die Unnatur der holländischen Poesie, ihre geschraubte, breite und hohle Wörtermasse („door breede en bazuinende woorden zoo wonderlijk opgevijzeld“) 1825. ³⁾

Während im Süden eine nationale Bewegung, sich stützend auf eine Volkskultur, zu neuer Entwicklung sich erhob, versuchte man

1) De Bezwaren tegen den Geest der Eeuw, van Mr. I. da Costa, toegelicht door Mr. Willem Bilderdijk. Leyden. 1823. S. 23. Diese Schrift ist ein wahrer Triumph geistiger Beschränktheit und kultureller Rückständigkeit.

2) G. Groen van Prinsterer: Vaderlandsche Zangen. 2e druk. 1856.

3) H. T. Colenbrander: De Belgische Omwenteling. 1905. S. 205 f.

im Norden die Wiederbelebung aller derjenigen Faktoren, die die nationale Kultur zerstört hatten. Die flämische Bewegung suchte Anschluss an Deutschland: der Norden aber träumte noch immer den Traum des goldenen Zeitalters weiter und währte sich noch dem „Mof“, dem armen „Poep“ kulturell weit überlegen. In Wirklichkeit war die niederländische Kultur im Verhältnis zu der deutschen um ein volles Jahrhundert rückständig. Sturm und Drang, Aufklärung, Romantik, wir suchen sie vergebens: nur einige formelle Abfärbungen finden wir von diesen Kulturströmungen, deren inneres Problem niemals in Niederland lebendig wurde.

Um jene Zeit entstand die calvinistische Legende, deren Schöpfer Groen van Prinsterer ward, in seinem „Handboek der Geschiedenis van het Vaderland“ (1846), einem Buch, in der Form von erbaulichen Traktätchen geschrieben. Es ist jene auf einer mangelhaften historischen Kenntnis und einer tendenziös entstellten historischen Überlieferung beruhende Auffassung von der politischen und kulturellen Rolle des Calvinismus in den Niederlanden, welche sich seitdem in einer bestimmten Kategorie von Geschichtslehrbüchern breit macht. „Wie man gerne möchte, dass es gewesen wäre“, so projektierte man es in die Vergangenheit zurück. Der Calvinismus wurde der Inbegriff der niederländischen Kultur, des Volkes, und der Verlust unsrer Weltposition wäre nur auf den Umstand zurückzuführen, dass das „calvinistische Herz lauer zu klopfen anfing“.

Es bildete sich jene calvinistische Sprache, die sich konservativ zur Bibelübersetzung des 17. Jahrhunderts zurückbegab, der ärgste „Kanzelton“.

Verlos ons van den preektoon, Heer!
Geef ons natuur en waarheid weer!

„Erlöse uns vom dem Kanzelton, o Herr! Gib uns Natur und Wahrheit wieder!“ heisst es in dem „Laiengebедchen“ („Leekegebедje“) von de Génestet ¹⁾, dem Delfter Prädikanten, der aufklärteste und gesundeste jener „stichtelijken“ bürgerlichen Poesie.

¹⁾ (Leekedichtiges. 1860, No. LX). De Dichtwerken van P. A. De Génestet uitg. door C. P. Tiele, S. 101.

„Wir Schriftsteller kannten einander alle, alte wie jüngere. Wir wussten, was jeder im Augenblicke leisten konnte. Keine grossen Erscheinungen liessen uns aufschrecken und wir erwarteten keine --

Da fuhr, im Mai 1860, wie ein Blitzstrahl jenes Buch aus Insulinde hernieder, schlug ein und setzte in Flammen. Das Buch hiess „Max Havelaar“.

— — —

Wenn ein späterer Geschichtsschreiber bis zu diesem Zeitpunkte gekommen ist, wird er innehalten. Denn er wird empfinden, dass er dem Buche Havelaars keinen Platz unter dem Vorhergehenden anweisen kann. Er wird Atem schöpfen zu einem neuen Gange, ein neues Blatt Papier nehmen, vielleicht auch eine neue Feder. Er wird die Feder eintauchen und die Tinte wieder eintrocknen lassen und wieder eintauchen und anfangen und austreichen und wieder anfangen. Denn es wird ihm nicht so leicht werden, dieses Buch zu charakterisieren.“

So beschrieb der Haager Jurist und Literator Carel Vosmaer in seinem Aufsätze „De Zaaier“ das Erscheinen des „Havelaar.“ Und Frederik van Eeden, der seine Studie über Eduard Douwes Dekker damit anhebt, fährt weiter fort: „Es war eine stille, vornehme Familie, der Kreis der holländischen Schriftsteller vor dreissig Jahren. Man sass ruhig um den Teetisch. Nach dem Essen wurde das Dankgebet gesprochen. De Génestet summte „Laiengedichtchen“, Alberdingh „claegde en vraegde“ nach althergebrachter Art, da Costa malte ein Bildchen von der Schlacht bei Nieuwpoort, Potgieter reimte in aller Stille; hin und wieder sagte Bakhuizen eine kleine Ungezogenheit. Nur Huet fing an zu nörgeln und zankte sich mit de Génestet, aber sehr sanftmütig. Auch gab es solche, die gelacht und sich beim Beten angestossen hatten. Doch ging es alles noch sehr ruhig und sogar flüsternd her.

Da plötzlich — ein Wetterleuchten, ein Donnerschlag — eine Stimme, eine laute, starke „Stimme,“ die erklang — und der „Havelaar“ lag auf dem Tisch.

Welche Aufregung! Das war unerhört! — Eine Stimme!

Einer, der sich vermass, laut zu reden, gradeaus und laut! Und das in Holland!

Die ganze Gesellschaft war erstaunt, erstarrt, niedergedonnert. Der Blitz schlug an erster Stelle in den Kopf des gutherzigen,

gefühlvollen Herrn Vosmaer selbst. Hell auf jauchzte er seine Erregung hinaus.

Aber auch niemand blieb unberührt. Sogar der bedächtige Huet nickte beifallspendend und klatschte leise in die Hände."

Van Eeden fügt noch hinzu:

„Ich kann wohl sagen, dass seit diesem Tag in der holländischen literarischen Welt die Luft nicht gewitterfrei ward. Und viele Süsmilch wurde sauer und viele Gemüter erbittert.

Aber die Luft ward frischer nachher!"

Ein Buch, geschaffen aus der „Not" heraus, der Hervorbruch einer echten Leidenschaft, ein Gelegenheitsgedicht in Prosa, aus einem Gusse — ursprünglich hatte das Buch gar keine Kapiteleinteilung — das war der Havelaar. Hier sprach zum erstenmal wieder das natürliche, freie Gefühl, die Notwendigkeit!

Mit Titanengewalt zerschmetterte es die erstickende Decke der „stichtelijken" Rhetorik, welche sich über die Nation ausgebreitet hatte.

Douwes Dekker erlöste die niederländische Kultur von den Fesseln jener didaktischen, moralisierenden bürgerlichen Poesie, von dem Erbe Maerlants und Cats'. Mit unvergleichlicher Meisterschaft entwarf er das Bild von dem „Droogstoppel"typus, wie die calvinistische Erwerbsethik ihn in Holland geschaffen. Er zerrte ihm die Maske vom Antlitz herunter.

Und in seinen „Ideen" zerschlug er sie weiter, die Fessel, wo er sie finden konnte. „Lass fahren all' dahin!" war auch sein Wahlspruch.

Hinter ihm rückten in hellen Haufen die „Achtziger" in die Schlacht, die Neo-Renaissance (Perk, Kloos, van Eeden, Gorter und andere).

Wohl suchten sie den Zusammenhang mit der Natur, mit der „Schönheit" wiederzugewinnen, und war ihnen nichts mehr verhasst als der „nutscap" und der „stichtelijke toon" der Bürgerpoesie; wohl warfen sie mit souveräner Verachtung die bürgerliche Tradition weit von sich — aber keiner fand den Weg zur Nation, zum Volke wieder!

Ihre Dichtung ist eine Rekonvaleszentenpoesie! Sie verloren sich

1) Frederik van Eeden: Studies (3 Bde.) 2e Druk. 1891. Bd. I, S. 9 f.

in der zersetzenden Analyse und Detaillierung der von ihnen wieder aufgefundenen Natur, die ihnen gerade so neu war wie den Malern des 15. und 16. Jahrhunderts.

Den höchsten Gefühlsausdruck suchten sie in der Vielheit der Mittel zu erreichen und berühren sich hierin mit Wagner, der auch das Höchste meint „aussprechen“ zu können: — eine metaphysische Rückständigkeit! Ihre Form wurde gleichfalls von der Renaissancekunst des 17. Jahrhunderts beeinflusst: die „Wortkunst“ (Woordkunst) und das Sonett als höchste Form tritt bei ihnen in den Vordergrund.

Die Einflüsse, die auf sie einwirkten, waren gleich international: Shelley und Keats in England, die Praerafaeliten, die italienischen Renaissancisten Petrarca u. s. w., die französischen Naturalisten und Dekadenten.

Nach einer Hochflut von zwei Jahrzehnten sank die Bewegung aber schon in sich zusammen. Eine allgemeine Enttäuschung, eine grosse Unzufriedenheit, ein immer grösser werdendes Gefühl der Übersättigung einerseits und des Unbefriedigt-geblieben-seins anderseits hat sich der niederländischen Kulturwelt bemächtigt. Und damit ist auch der Wendepunkt in der niederländischen kulturellen Entwicklung gekommen!

Die kulturelle Trennung, welche das „goldene Zeitalter“ hervorgerufen hatte, ist durch den unnationalen, unsozialen Subjektivismus der „Achtziger“-Poesie bis zum äussersten durchgeführt worden. Eine weitere Differenzierung ist nicht mehr möglich. Das schnelle Versiegen der zweiten Amsterdamer städtischen Höhenkunst, die weder den geringsten Zusammenhang mit unsrer Nation hatte, noch auf einer volkstümlichen, bodenständigen Grundlage fusste, hat die Unhaltbarkeit jener Traditionen des „goldenen Zeitalters“ unerbittlich klar dargelegt.

Ein Umschwung muss kommen. Und allen Anzeichen nach bereitet er sich auch vor. Es bleibt aber das kulturelle Verdienst der „Achtziger“, ihm den Weg geebnet und überhaupt sein Kommen ermöglicht zu haben. Sie räumten gründlich mit dem Moder der bürgerlichen Dichtung auf und erlösten Niederland von dem „stichtelijken toon.“ Sie erfüllten das Gebet de Génestets und gaben uns „natuur en waarheid“ zurück.

Bevor ich nun mein Buch schliesse, möchte ich noch einmal die

Worte wiederholen, die ich dem Leser am Eingang zu Geleit gab:

Nur durch eine südniederländische Befruchtung kann das nordniederländische Element wieder belebt werden. Vor allem ist es notwendig, dass „Holland“ verschwindet und die Tradition des goldenen Zeitalters überwunden wird.

Was regten sich schon für Kräfte in Flandern. Ich möchte Charles Henri de Coster (geb. 1827, gest. 1879) nennen, den unvergesslichen Dichter des „Tyl Ulenspiegel und Lamm Goedzak“, jenes Werkes, das wie ein gewaltiges Denkmal altniederländischer Volkskunst durch die Gegenwart emporragt. Dann den jung verstorbenen Albrecht Rodenbach (geb. 1856, † 1880)¹⁾ aus dessen Gedichten ein volkstümlicher Ton und Rhythmus klingt, wie man ihn vergeblich in „Holland“ suchen wird.

So „Het Kerelskind“:

Van waar koms du getreden
Zoo laat door reïn en wind?

Und das „Zij loechen“:

Zy loechen en staken hun schoûren op,
Omdat ik hen klapte van Vlaanderen.

Da ist weiter René de Clercq und sind so viele andere junge, gute Kräfte. Viele Herzen und Hände regen sich, ein frischer Wind weht vom Süden durch die schwüle Abendluft der sterbenden „Achtziger“zeit. Und auch im Norden wird es lebendig, und will es Morgen werden. Auch da hat sich vieles geändert: die Vertiefung in die musikalische Vergangenheit des Vaterlandes entwickelte sich unter dem Einfluss der weit fortgeschrittenen südniederländischen Musikwissenschaft, wenn auch nur in bescheidenem Masse. Das Zeitalter Hoffmanns von Fallersleben ist endgültig vorbei.

Unsere alte Volkskunst, die dichterische und musikalische, wurde in zahlreichen Veröffentlichungen und Bearbeitungen wissenschaftlich zu Tage befördert und in verschiedenen Liederbuchausgaben von Volksliedvereinen weiteren Kreisen bekannt gemacht. Aber eins

1) Bloemlezing uit Albrecht Rodenbachs Gedichten. L. J. Veen. Amsterdam. S. 60 ff.

möchte ich trotzdem noch, auch als Zusammenfassung des ganzen Vorhergehenden, betonen:

Keine Vereinigungen zur Wiederbelebung des alten Liedes, keine Liederbücherausgaben, keine Konzerte u. s. w. können hier helfen, wenn nicht eine innere Wiedergeburt aller Beteiligten stattfindet, wenn nicht die Traditionen überwunden werden, die jene kulturelle Kluft in unserm Volke hervorriefen und damit den Untergang unsrer Volkskunst, unsres nationalen Lebens herbeiführten.

Ein Volk ohne eigenes Leben gleicht einem Menschen ohne Selbständigkeit, ohne „Ich“, ohne Individualität. Einem solchen Volke ist seine stärkste Widerstandsfähigkeit, die kraftspendende Wurzel seines Lebensbaumes, abgestorben. Seine Existenzberechtigung hört auf.

Was tot ist, ist tot! Doch Neues kann aus dem Alten erstehen! Wir können den abgerissenen Faden wiederfinden: dazu soll uns die Befruchtung durch die alte Volkskunst helfen. Nur der Einzelne kann da helfen, indem er Neues schafft und es dem Volke gibt.

Käme einer, der wieder aus dem „Volke“ und durch das Volk für die Nation schüfe, so würde man dasselbe sich ereignen sehen wie im 16. Jahrhundert: die Entstehung des Volksliedes als Kulturform!

Das Sichversenken in die alte Volkskunst kann ihn zum inneren Wesen des grossen Kulturproblemcs führen und ihm das Wesen der „Weltanschauung“ offenbaren. Denn noch mehr als früher ist die neue Volkskunst auf die Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt angewiesen. In unserer nüchternen Gegenwart mit ihrem unerbittlichen Wirklichkeitssinn hat die Belebung und Beseelung der Erscheinungswelt, die Geister, Feen, Elfen, Kobolde, der ganze alte Märchenapparat der alten Volkskunst, keine Realität mehr. Andere Faktoren müssen verwertet und poetisch umgestaltet werden, diejenigen Faktoren des öden gewerblichen Lebens der Neuzeit, die einer künstlerischen Belebung und Beseelung so dringend bedürfen. Es ist ein ganz eigenes Kulturproblem, die neue Volkskunst und eine schwere Aufgabe, jenen herben, spröden Stoff zu meistern und zu gestalten.

Und was wird nun die Zukunft Niederland bringen?

Die Gründe einer sozial-kulturellen Trennung haben aufgehört: Holland und Amsterdam sind nicht mehr der Inbegriff des Landes, ihr Welthandel ist dahingeschwunden. Die Nation hat den Patrizier

und seine Kultur beseitigt. Und damit hat auch die kulturelle Berechtigung der Legende des goldenen Zeitalters, die bisher der nationalen Wiedergeburt im Wege stand, ihre relative Rechtskraft verloren. Die Kunst des „goldenen Zeitalters“ war und ist niemals eine „niederländische“ Kunst gewesen, und ihre jetzige künstliche Erhaltung ist eine Sünde wider die heiligsten Wünsche und Bedürfnisse des Volkes.

Die Zukunft gehört nun der Nation!

ANHANG:

I.

Auswahl der zitierten Lieder.

Aus den Liedern van Astens: Seite 307—318.

Aus den Liedern sozialen Inhaltes: Seite 318—330.

Aus den historischen Liedern: Seite 330—332.

DIE BEFREIUNG.

(Aus „Haerlemsche Winter-Bloempjes“. 1651. S. 183).

1. Daer souder een ruytertje vroegh uyt ryen,
't Was om een Landts-heer sijn dochter te vryen,
Soo veer an geen groen heyden:
De Landts-heer doet hem ghevanghen, gheboeyt,
Op een hooghen tooren leyden.
2. De ruyter heefter seer luyde ghesonghen:
„Ick heb soo menigh stout ruyter ghedwonghen,
En nou sit ick hier ghevanghen!
De Landts-heer heeft ghesworen mijn doodt,
Dat hy my sel doen ophanghen!”
3. De Landts-heers dochter, noch jonck van daghen,
Sy hoorde de ruyter so droevelick klagen,
En sy gingh onder de mueren:
„Stout ruytertje, dat jy sterven moet,
Och, dat doet mijn jonckhart trueren!”
4. „Mooi meysje, kon jyder behouden mijn leven,
Wat jy begeerde, soud' ick jou gheven,
En ick sou jou met mijn leyden,
En voeren jou op mijn vadertjes slot,
Daer ick noyt van jou sou scheyden!”
5. „Stout ruyter, jou bidden is al verloren,
Mijn vader, die heeft jou doodt gesworen!
Maer wilje mijn, soete-lief, trouwen, —
Ick hebje, stout ruyter, so seere bemint,
Datje selt jou lijf behouwen.”

6. Sy liet haer vadertjes wachter ontbieden,
 En liet haer vadertjes komst verspieden,
 En sy liet de ruyter ontbinden:
 Die sadelde daer een appel-grau ros,
 En reet heen met sijn beminde.

J. J. VAN ASTEN.

Van Asten hat hier jenes alte Motiv, die Befreiung eines Ritters durch seine Geliebte, das aus den Liedern „Doen Hanselijn over de heyde reed“, „Van den heere van Valkenstein“, „Van Thijsken van den Schilde“, uns schon bekannt ist, auf durchaus selbständige Weise verwertet. Der reine Volkston herrscht in dem Gedicht vor, und richtig volkstümlich ist das Bild: „die sadelde daer een appel-grau ros.“ Allerdings zeigt sich auch hier, in dem übermässigen Gebrauch des Diminitivums — „je,“ der unglückselige Einfluss der Renaissancedichtung, dem van Asten in sovielen konventionellen Hirtenliedern auch huldigt.

EEN KERMISDEUN.

(Aus „Haerlemsche Winter-Bloempjes.“ 1651. S. 217).

Stemme: Lief uyterkoren.

1. Vrolicke geesten, die liever zijt
 Op kermis-feesten als in den strijdt,
 Ist u behaghen, — rijt vaerdigh uyt,
 Treet op de waghén of in de schuyt.
 De vrienden van 't Spaer, die nemen u waer:
 Weest wellekom, gasten! Wel ben je daer?
2. „Siet wat hier binnen den kramer doet:
 Om wat te winnen veylt hy sijn goet!“ —
 Den waeffel-kramer: „ick heb (seydt hy)
 De beste kamer, — gaet niet voorby!“
 Dus wordje van d'een, en d'ander ghebeen,
 Om datje sout jou gelt besteen.
3. U gelt verhandelt, u tijdt besteedt,
 Nae buyten wandelt, en daer wat eet
 Dan met u liefje; daer weer in 't groen

Steelt, snobbel-diefje, dan soen op soen.
 Of graest u bemint, soeckt boompjes geblint,
 En doet daer ghy vermaeck in vint.

4. Leydt dan dat meysje, daer ghy mee gaet,
 Naey duyn een reysje, of — soo se praet,
 Haer zwacke leden niet toe-vertrouwt
 Soo veer te treden, — blijft dan in „'t Hout”,
 Of geeft se haer stem naey „Roomen”, 't heeft klem,
 In „Emaus” of „Jerusalem.”
5. Siet daer, de brackjes van Spaeren-stadt
 Drinken niet zwackjes 't Haerlemsche nat
 By drie, vier glaesjes van bier of wijn:
 Noyt fraeyer baesjes, wout altydt zijn!
 Een vijf of ses vaen kan daer niet schaen,
 't Is kermis, — 't moeder nu opstaen.
6. De gheest moet woelen: van buiten weer
 Stracx naey „de Doelen,” — elck set hem neer.
 Daer weer ghedroncken, tot datse sluyt,
 Smorgens beschoncken de poort weer uyt,
 Daer menigh in 't wout, in 't veld bedout,
 Of op een banck zijn nacht-rust houdt.
7. d'Een zijnde wacker, geeuwt als een koe;
 d'Ander, zijn macker, siet wonder toe:
 „Hoe duycker, koom ick dus op een banck?
 Wat drommel, droom ick? 't Is door den dranck!
 Waer quam ick dus krom? Ick wed, dat ick om
 Het jaer niet weer te kermis kom!”

J. J. VAN ASTEN.

Ein köstliches Genre-bildchen, Brederos „Sondach, Sondach
 lestleden” vollkommen ebenbürtig, wenn nicht durch seine künst-
 lische Zurückhaltung überlegen.

EIN GUTER RAT.

(Aus „Haerlemsche Winter-bloempjes.” 1645. S. 92).

Stemme: Ach waer zijt ghy Coridon.

1.

Lestmael daer ick quam van daen,
 ('t Is niet langh gheleden)
 Dat ick over straet quam gaen
 Om nae huys te treden.
 't Zy door bier of wijn, hoe 't was,
 Dat my niet en lusten, —
 In een sloep, niet wel te pas,
 Soo gingh ick sitten rusten.

2.

Binnens huys hoord' ick getier,
 't Wijf begon te kijven:
 „'k Was liever in 't vagevyer
 „Dan by jou te blyven!
 „Neen, dit moet eens ander zijn,
 „Dit beurt alle daghen:
 „Staeghs het gat vol bier en wijn!
 „Wie duycker sondt verdraghen?

3.

„Ick drinck schier mijn eygen bloet!
 „'k En kan my selfs niet stillen,
 „Om dat ghy mijne schoone goet,
 „Dus jaeght door de billen!”
 Mit smeeet hy tegen de vloer,
 Wat hy sach te krijghen,
 Maeckte van sijn vrouw een hoer,
 En 't wijf en wou niet swijgen.

4.

't Scheen daer hingh een schildery,
 Die sy had ghekreghen
 Van haer moer: daer klom hy by, —
 Maer sy was daer teghen,
 Greep de stoel daer hy op stond: —
 Daer viel Doris henen!
 Nae dat ick recht hooren kond,
 Soo schild' hy bey sijn scheenen!

5.

Mit riepen de kinders moort,
 Van de naeste bueren
 Quamen uyt: doen gingh ick voort,
 Maer het spul bleef dueren.
 Een, die vraeghde: „Wat ghespoock
 „Mach daer gunder wesen?” —
 „Vriendt,” sey ick, „dat is de roock,
 „Daer ieder voor mach vreesen!”

J. J. VAN ASTEN.

 DER FREIER.

(Aus: „Haerlemsche Winter-Bloempjes.” 1651. S. 231).

Stemme: Phoebus is langh over de zee.

1. Herders kint, het geeft mijn vreemt
 Door 't verlopen van u jaren,
 Dat ghy niet een vryer neemt
 Om u schaepjens te bewaren.
 Och, of ick u krijghen kon:
 'k Wedd', mijn overschoone son,
 Gheen trouwer dienaar von.
2. Smorgens soud' ick met de schop
 't Vullis van u stal oprapen;
 's Avondts soud' ick passen op
 Water pompen voor u schapen.
 'k Soud' mijn vlijt en yver doen
 Om u schaepjes teer te voer,
 Meer als ghy soud' vermoen.
3. 'k Souse voeren, dat u lust,
 Met de beste koeck en boonen;
 Smorgens, als ghy laecht tot rust,
 Sou ick die met stroo verschoonen,
 Passen op, dat ick de koy
 Suyver maeck van stinckent hoy,
 En weer met stroo bestroy.

4. Voorders, wat het huys belanght,
Sal ick vloer en solder veegen,
Maecken, dat ghy my bedanckt:
Stoocken 't vyer en d'as uyt dreeghen.
'k Souw mijn winst wel nemen waer,
Niet een pintjen hier of daer
Verteeren in een jaer.
5. Soo je sieck of suchtigh wert,
Sal ick om een doctor loopen;
Tot verlichtingh van u smert
Sal ick wijn en suycker koopen.
Krijgh j'een kindt, — dat sel ick mee
Draghen, als wy buyten stee
Wandelen met ons twee.
6. 'k Heb mijn Vryster, — dat je 't wist —
Noch veel raer en schoon juweelen
Met een pot-stick in mijn kist.
'k Heb noch, van dat ick liep spelen,
Twintigh pont of daer ontrent
Alle jaer tot eene rent
Van besjes testament.
7. 'k Heb je nu genoegh geseydt:
Wil je nu, soo moet je spreekken!
Segh me nu in 't kort bescheydt,
Of ick laet het vryen steken.
Soo je nou niet kort beraet,
Dat je my de koop toe slaet, —
Denckt vry, dat ick je laet!

J. J. VAN ASTEN.

Ich kenne kein drastischeres Beispiel der Durchbrechung der arkadischen Modelüge durch die Realistik der Volksseele als grade in diesem Lied van Astens.

DIE WERBUNG.

(Aus „Haerlemsche Winter-bloempjes.” 1645. S. 197).

Stemme: Tot vryen was ick eens gheneghen.

1.

(Sohn.) Hoort moeder, siet nouw wil ick trouwen!
 Verbie je't myn, siet daer ick sel
 — Al sout my al mijn leven rouwen —
 Gaen varen dan voor boots-ghesel
 Naer Oost- of West-indien toe:
 Dus te leven ben ick moe!
 Siet daer, 't scheelt my langher niet een haer,
 Nae wat eylandt, dat ick vaer!

2.

(Mutter.) Mijn lieve seun, waar sijn u sinnen?
 Ick bidje, dat je voor jou siet!
 Wat sou je met de meyt beginnen?
 De slechte sloof het immer niet, —
 En jy bent wel ghestoffeert:
 In een jaer wast al verteert!
 Hoe dan? — 'k Seghje dat: slae jy haer an,
 Jy bent een bedurven man!

3.

(Sohn.) Ey moeder zwijgh, ick mach niet hooren,
 Dat ghy soo de meyt veracht!
 Siet daer: ick heb haer trouw ghezworen.
 Ick sel (ist anders in mijn macht)
 Blijcken doen, — schoon of ghy praet,
 Dat je my de meyt af raet.
 Neen, neen, licht trijen wy met ons tween
 Uyt een goet hart op de been!

4.

(Mutter.) Jou, stouten bengel, is dat spreeken?
 Heer, dat jou vaer eens op mocht sien,
 Hoe suer sou jou dat woort op breeken!
 Nu trout! Ick selt jou niet verbien!

Komter deur jou boose kop
 D'eene quel of d'andere op,
 — Als 't licht kan gebeuren, snoode wicht, —
 Blijft dan vry uyt mijn ghesicht!

J. VAN ASTEN.

WIR FAHREN!

(Aus „Haerlemsche Somer-Bloemjes.“ 1646. S. 42).

Stemme alst begint.

1.

Daer selder een skeepje van vooren de palen
 Van Amsterdam varen om peper te halen,
 Soo wijdt over zee, soo wijdt over zee:
 Die wacker wil kalissen meughen noch mee!

2.

Die wacker wil kalissen moeten verkiesen
 Te varen, of schandigh haer eer te verliesen,
 Het beste van twee, het beste van twee:
 Die wacker wil kalissen, meughen noch mee!

3.

Al die na vader noch moeder niet vragen,
 Die moeten daer slaghen en stooten verdraghen,
 Al doet het haer wee, al doet het haer wee:
 Dio wacker wil kalissen, meughen noch mee!

4.

Isser noch yemandt, eer dat wy af steecken, —
 Die mee wil varen? Die kander spreekken!
 Ons skeepje leyt ree, ons skeepje leyt ree:
 Die wacker wil kalissen, meughen noch mee!

5.

Hiermede soo schijnen ons seyltjes te zwellen,
 Daermede so gaet er dat skeepje aan 't hellen.
 Dit gaet na de zee, dit gaet na de zee,
 Die wacker wil kalissen, meughen noch mee!

6.

Vaert wel Jongmans, die haer van schoone vrouwen,
 Van droncke drinken en spelen kan houwen, —
 Die leeft hier in vree, die leeft hier in vree:
 Die wacker wil kalissen, meughen noch mee!

J. VAN ASTEN.

AFSCHEYT-LIEDT.

(Aus „Haerlemsche Mey-bloemkens.” 1649. S. 40).

Stemme: Het daghet uyt den Oosten.

1.

O scheidyden, droevigh scheidyden,
 Alst immers wesen moet,
 Komt en wilt my gheleyden
 Tot aen de bracke vloet,
 Van waer ick door de baeren
 Meen te varen.

2.

Treet op, treet op de waghen, —
 Wy toeven hier te langh!
 Den dagh begint te daghen:
 Nu paerden, gaet u gangh,
 En loopt hoe langhs hoe snelder
 Nae de Helder.

3.

Dat ick van daegh mocht komen,
 Of met der sonne-schijn,
 Op Texsel aen de stroomen:
 Gheen blijder souder zijn.
 Mijn vreught, — sagh ik de zeylen, —
 Sou niet feylen.

4.

Den haen begint te kraeyen,
 Den dageraet komt weer.
 Ick zie de wimpels wayen:
 Ons schip leydt ginder veer.
 De bootsluy, — soud ick achten, —
 Nae ons wachten.

5.

Weest voor my niet verleggen,
 Dat ick in doots ghevaer
 Op d'ongebaende weggen
 Mocht raecken hier of daer:
 Die blijft, soowel kan sterven,
 Als die zwerven.

6.

Voor wien hoof ick te vreesen?
 De Ghever van al 't goedt,
 Die sal myn Leydts-man wesen:
 En heb ick suer of soet, —
 Ick sal, hoe 't Godt wil voeghen,
 My vernoeghen.

7.

Vaert wel mijn waertste vrienden!
 Siet, waer de boots-luy gints
 Haer anckers vast op winden:
 De zeylen staen vol wints.
 Wilt my, daer wy nu scheyden,
 Weer verbeyden.

JAN JANSSEN VAN ASTEN.

WEVERS-KLACHT.

(Aus „Haerlemsche Mey-bloemkens.” 1649. S. 115).

Stemme: De fiere nachtegale.

1.

Men hoort nu alle daghen
 Deurt landt, in schuyt op wagen,
 Van quade nering klaghen,
 By sonder van het weven!
 Dies zit ick heel verslaghen,
 En moet deur dese plaeghen
 Berooyde kleeren draghen,
 En soober zijn in 't leven.
 Want alle dingh is hier
 Veel kostelijck en dier,
 Van als, van light, van vier,

Van vleesch, van broodt, van bier,
 En voort van and're waren!
 Hoe kan een mensch wel varen,
 Die weeft, en met quaedt garen
 Steets is gheplaeght?
 Ist wonder, dat hy klaeght?

2.

Men praet hart van de vrede,
 Nae vrede wensch ick mede:
 Dan sou men in veel steden
 't Werrick weer sien floreren.
 't Weven wert nu bestreden,
 Onder de voet ghetreden:
 Dies nu de wevers heden
 Kovel en kap verteeren.
 Ick leef in zwaren strijdt
 Deur dees benaude tijdt:
 't Geloove, mijn credijdt,
 Wert ick te samen quijt;
 Mijn kleeders staen te pande,
 Om dat ick met de mande
 Wat krijghen sou te branden:
 Want ick van kou
 Niet garen sterven sou!

3.

Aan linn' en wolle laecken,
 Om weer wat nieuws te maecken,
 En weet ick hier niet te raecken:
 Ten waer mijn goet bekende
 Een kleedt voor mijn afspraecke.
 'k Wenschte gheen beter saecke
 Als van mijn magre kake
 Den hongher weer te wende!
 Och of mijn oogh dien dagh,
 Dien blijden tijdt, eens sagh,
 Dat ick in 't soet gelagh,
 — Soo vrooylijck als ick plach, —
 By fraye maets mocht wesen,
 Soo soet gelijk voor desen!
 Kond' ick planeten lesen,
 Ick woud' eens zien,
 Of sulckx meer sou geschien.

4.

Vergeefs zijn mijn gedachten:
 Ick sou deur dese klachten
 't Weven wel heel verachten,
 En soo mijn mondt vergapen!
 Laet ick mijn daer voor wachten,
 Mits dat ick alle nachten
 — Om 't lichaem te versachten —
 In 't linnen soeck te slapen.
 Gheen ambacht is soo ghet,
 Soo fray, alst weeven doet!
 Al treet men't met de voet,
 Men licht er voor den hoet:
 Want niemandt sonder gecken
 Een schoon hembt kan aentrecken,
 Of sal sijn hoofd ontdekken.
 Maer hy die 't maeckt,
 Verfoeyt wordt en ghelaeckt!

Noch seyde de Wever: foey!

JAN JANSSEN VAN ASTEN.

 LANDSTREICHERLIED.

(Aus „Het Oudt Amsterdams Liedt-Boeck". S. 89).

*Stem: Beroert ben ick van binnen.
 (Ende 16. Jahrh.)*

1.

Ick sal u gaen verklaren,
 Hoe ick laest van Haerlem quam,
 Hoe dat ick ben ghevaren,
 Als ick voer na Amsterdam.
 Ick sal 't u laten weten:
 De visschen gaf ick t'eten, —
 Daerom wasser den schipper soo gram!

2.

Seer snel liepen de sluysen;
 Den stuurman wel bedacht,
 Die brocht ons voor Enchuysen, —
 Daer lagen wy al die nacht.
 Ick blies vast in mijn handen,
 Van koude klaptten mijn tanden:
 Ick verlangde vast na den dagh.

3.

's Morgens vroegh sonder schromen
 Voeren wy van die strant,
 's Avonts zijn wy gekomen
 Tot Harlingen in Vrieslant.
 Van daer ben ik met verstrangen
 Naer Francker toe gegangen:
 Daer ick genoegh te wercken vandt.

4.

Al in de Pinxter-daghen
 Liep ick van Sneeck te voet.
 Om werck soo gingh ick vragen:
 Mijn hart was wel gemoet.
 Ick vondt dat werck met hoopen,
 Van daer ben ick gheloopen
 Van 't werck al met der spoet.

5.

Als eene wilden wouter
 Soo liep ick hier en daer,
 Hoe langer en hoe stouter:
 Ick vraeghden nergens naer!
 Als een schaep sonder weyde
 Soo loop ick langhs der heyde,
 Als oft ick verloren waer.

6.

Ick loop hier langhs der straten
 Als een kloeck jonger helt,
 Als een koe van musscheljaten
 Soo stinck ick al na dat gelt!
 Als ick dat overdincke,
 En mijn buydel wil niet klincken:
 't Geldt is op den rooster getelt.

7.

Oorlof, geesten verheven,
 Oorlof tot een besluit:
 Wilt mijn roeckeloos leven
 Vry singen overluyt!
 Hoort toe, ghy jonge sinnen,
 Ick zeyl tot Calis binnen
 Op het schip van Sinte Reyn-uyt!

KLAGE DER ARMEN WEBER.

(Aus „Het Oudt-Amsterdams Liedtboeck.” ca. 1640. S. 94).

Stem: Van rou-mantels van Berghen.

1.

't Hert is my soo seer bekommert,
 'k Heb mijn selven heel ontrijft:
 't Schabbetjen moet naar de lommert,
 Soo de neeringh langh dus blijft.
 Pover my na oomkens dryft
 Om te halen ront geschijft,
 Duymkruyt!
 Had ick maer een Spaensche kluyt,
 'k Hielder mijn schabbe noch uyt.

2.

Pover die komt my benouwen
 Met mijn Heer van Bijstervelt:
 'k Moet mijn hoofd soo dickmaal krouwen,
 Dat my de mager-man soo quelt.
 'k Heb meer luysekens dan gelt;
 De fieltjes doen my geweld niet kleen,
 'k Voel se hier op mijn rugge-been,
 Dat se my met voeten treen.

3.

Men klaegt nu aen alle zyen
 Van't weven, ten gaet niet wel!
 Ik magh niet meer Sluusen vrijen,
 Als een Blaeu-wevers schoots-vel.
 Omdat ick pover gesel
 Hebben seven duyts van d'el voor knecht:
 Om te klagen heb ick recht
 Want het gaet te schandigh slecht!

4.

Als de somer was voor handen,
 Had ick noch wat beter loon;
 Maer doen de koud' en keersse branden,
 Verteer ick mijn winst heel schoon.

Ick eet menigen paerde-boon,
 Negen stuyvers voor twee broôn:
 't Is dier!
 Was ick een rentenier,
 Ick hingh een brocke vleesch te vyer.

5.

Begon de neeringh wat te rijsen,
 't Sou my wonder wel aenstaen,
 Ik sou mijn mage somtijts spijsen
 Met een brocke labberdaen.
 Maer nu en kan 't soo niet gaen:
 'k Moet gaen eten wijngaert blaen en gras,
 Loopen by de koeyen ras,
 Slapen snachts op een hooy-tas!

6.

't Seven-duyts werck heb ick verlaten,
 't Gaet nu als een sijde sacht:
 Ick sal gaen weven witte graten
 Moytjes op de twalef schacht.
 Ick hebber langer na getracht,
 Krijgh ickt nu niet op mijn kragt, 't is raes!
 'k Meen te leven als een baes,
 Eten butter, brood en kaes!

7.

Prince, mocht dit lange dueren —
 Boonen eten ben ick sat!
 Mocht ik weven legatueren,
 Sy damast of lap-voortgat:
 't Sou wy wel behagen dat!
 Anders word' ik als een rat,
 So kael,
 En eten alle middagh-mael
 Broot en uyen als mael!

EINE NEUE KLAGE DER ARMEN WEBER.

(Aus „Haerlemsche Somer-bloempjes”. 1646. S. 27.)

Stemme: Storter den Beecker, etc.

I.

O felle winter kout,
 Ghy komt te vinnigh an:
 Ghy laet mijn turf noch hout
 Dat ick my warmen kan!
 Ghy rooft deksel en kleeren,
 Mijn pluymigh bedt en al:
 Dus moest ick armen man
 Nu rusten op de langhe veeren.

2.

De koorts, al is hy quaedt,
 Die komt maer al te met:
 Maer ghy hebt vroegh en laet
 Mijn lichaem soo besmet
 Met schudden en met beven!
 Ick heb mijn beste kleedt
 Om uwentwil verset,
 't Geen my de somer had gegeven.

3.

Soo droevigh als ick leef,
 Geen tongh verhalen kan:
 Den baes daer ick voor weef,
 — Nu ick bevroren ben, —
 En wil niet langher schieten!
 Bot vangh ik overal,
 Waer ick my keer of wen:
 Soud' my dat leven niet verdrieten?

4.

Daer is noch vrient noch maegh,
 Die vraeght hoe dat ick vaer:
 Dus leef ick alle daegh
 Gelijck een kluysenaer
 Maer s'avondts, — hoort myn karmen, —
 Dan soeck ick by de straet
 Wat spaenders hier en daer,
 Om my een weynigh by te warmen.

5.

Tot Oompjes, op den hoeck
 Al van die Gorte-steegh,
 Daer staet mijn beste broeck,
 Daer ick wat gelt op kreegh.
 Maer dat en mach niet maecken!
 Ick voel mijn buydel plat,
 En mijn tresoor is leegh, —
 Hoe sal ick aen de kost noch raecken?

6.

Ick maeck mijn wooningh kael:
 De plancken in de schouw
 Verbrand ick al-te-mael,
 Door d'overgroote kouw,
 Daer toe mijn onderlaghen
 En oock de sit-planck mede
 Van mijn ghehuert getouw.
 Ick speel: die vindt en heeft geen klagen.

7.

Prince, ten waer geen noodt,
 Waer ick dees winter quijt,
 Soo kocht ick kaes en broodt:
 Daer kreegh ick weer credijt.
 Nu wil my niemandt borghen!
 Krijgh ick nae dese kouw
 De soete somertijdt,
 Soo sal ick beter voor my sorgen.

In weelde siet toe.

LIEDEKEN TOT LOF VAN DEN HUYSMAN.

(Aus „Kers-nacht ende de naer volghende dagen”. 1713. S. 45).

Stemme: Graef Willem sat op solder.

I.

Als iemand eens wel gaet doorsien den staet van alle man,
 Van princen en van koningen, my dunkt hy seggen kan:
 Nog liever ben ik eenen boer gerust in mynen stal,
 Als hoog verheven eens te zyn en wachten swaeren val.

2.

Al is den Paus van Roomen groot en wonderlyk geagt,
 Al kust een ieder synen voet, al heeft hy alle macht, —
 Nog liever ben ik eenen boer hier buyten onbekent,
 Als rekening voor alle ziel te geven pertinent.

3.

Al draegt den koning op sijn hoofd een kroon van louter goud,
 Al woont hy in een schoon paleys, seer kostelyk gebouwt:
 Nog liever ben ik eenen boer met eenen slegten hoed,
 Als van den armen akkerman te haelen alle goed.

4.

Al heeft den bisschop en prelaet een goude choor-kap aen,
 Al mag hy mer den gulden staf en met den myter gaen:
 Nog liever ben ik eenen boer de hand al aen de ploeg,
 Als altyd moeten sorgen voor zielen laet en vroeg.

5.

De princen en den edeldom al maeken sy goed cier,
 Met Renschen wyn en wilt-gebraed en ook met Diesters bier:
 Nog liever ben ik eenen boer en eeten boeckwy-bry,
 Als met haer in den kryg te gaen, den degen aan de zy.

6.

Al is myn heer Pastoor voorsien van torf ende brand,
 Al heeft hy lange rokken aen, de moffel aen de hand:
 Nog liever ben ik eenen boer, al lijd' ik somtijds kouw,
 Als preken en studeren en leven sonder vrouw!

7.

Al wint den procureur veel geld, en ook den advocaet,
 Alleen met pen en synen mond te dryven saeken quaed:
 Nog liever ben ik eenen boer met mynen spaey in hetveld,
 Als uyt de arme weduwen te perssen al haer geld.

8.

Al woont den koopman in de stad seer magtig ende ryk,
 Al gaet hy op syn muyltjens sagt, al treed hy niet in 't slyk:
 Nog liever ben ik een boer hier buyten sonder pragt,
 Als wonderlyk te sorgen en schryven dag en nacht.

9.

Al is den winkelier versien van waeren abundant,
 Al is de neering nog soo goed, al wint hy voor de hand:
 Nog liever ben ik eenen boer en bezig met myn wan,
 Als liegen en bedriegen met den armen ambagts-man.

10.

Al heeft den ruyter groot plaisier in trommel en trompet,
 Al gaet hy met den sluyer aen, op 't hoofd een hellemet:
 Nog liever ben ik eenen boer en slaepen altyd wel,
 Als seven ueren in den nacht te staen op sinternel.

11.

Al heeft den schipper goed fortuyn, als hy maer eens en kan,
 Geladen uyt Oost-Indien wilt komen t'Amsterdam:
 Nog liever ben ik eenen boer met myn kerr' op de Ey,
 Als in het midden van de zee met een schip oft galley.

12.

Met oorlof, gy boerinnkens en boerkens altemael!
 Agt uw geluk in uwen staet, en segt in 'tgenerael:
 Nog liever ben ik eenen boer hier buyten binnen meer,
 Als koning, prins oft edelman, te sterven van de teer.

HET HEDENDAAGZE LEVEN DER SCHEEPSTIMMER- LIEDEN.

(Aus „De nieuwe Muyder-Poort”. 1777. S. 41).

Stem: Hier heeft my Rozemond bescheiden.

1.

Ik wou het sloopstimmeren wel vervloeken,
 En het loopen ook na hoek en brug
 Om te haelen een paer kouwen voeten:
 Dat heb ik wel drommels in myn rug!

2.

Zoo wy dan nog maer werk kregen,
 Dan was 't alles nog niemendal!
 Maer wy bennen met de zaek verlegen:
 De kop is ons gelijk als mal.

3.

De baeze zyn nu stuurs van zinnen :
 De drommel mag ze spreken aen!
 Daer is geen gelt meer by te winnen, —
 Ik wil niet weer na de werf toe gaen.

4.

Wy kunnen geen goude sloten meer halen,
 — Terwijl het werk loopt op zyn gat, —
 Wy kunnen ook geen tinne betalen,
 Ja pas vier duite voor tabak.

5.

Wat dunkt u nu wel van die gekken?
 Zy draegen een onderpak van fluweel:
 En met haer kael geschoore nekken, —
 Men dunkt, het is wat kremineel!

6.

Als zy dan weer zyn op de werf,
 Dan draegen zy een broek vol teer:
 Maer ziet men ze zomtijds in de kerk,
 Dan lyken ze wel een Engelze heer.

7.

Zy willen geen ander werk zoeken,
 Teere liever tot haer laeste duyt:
 En als de noot haer komt bezoeken,
 Dan moeten zy het zeegat uit.

8.

Ik hoop, wy zullen wel werk kryghen, —
 Laet ons maer wagten met gedult!
 En laeten wy nog maer stille zwygen:
 Ja maet, wy zyn' er mee gezult!

9.

De vrouwtjes doen ook niet als kyven,
 Van smorgens tot den avond toe:
 „Maekt dog dat hier komen schyven,
 Anders moet ik na Jan Oom toe!”

HET HEDENDAAGSCHE LEVEN DER LIEDZANGERS.

(Aus „De drie Kemphaantjes.” ca. 1793. S. 79).

Op een aangename Wys.

1.

Aenhoord 't zangers leven aen,
 Hoe wy ons geld vergaren:
 Als wy maer op een stoeltje staen,
 En zingen nieuwe maren!
 Winnen wy veel, 't moet door de keel, —
 Het geld moet zyn verzopen:
 Al zou men kael nog altemael
 Naekt zonder kleeren loopen.

2.

Win ik een gulde drie of vier,
 Die stel ik uit op renten
 Aen de waerdin voor wyn of bier,
 En trek in Bachus tente.
 Al loopt gewin myn keelgat in,
 Myn geld dat raekt ten enden:
 Dan trek ik voort, regt uit de poort
 Weder na kalis bende.

3.

De zangers worden weinig ryk,
 Hun schoenen blyven steeken
 Meest in de modder of de slyk:
 Zy zuupen heele weeken!
 Het brouwers-zop moet door de krop,
 Men brouwt niet voor de verkens!
 Myn drooge keel vermag zoo veel, —
 Nog leef ik zonder werken.

4.

't Is waer, ik zoek het werken niet,
 Ik hou myn aen het ligten:
 Als hier of daer wat vreems geschied,
 Een liedje gaen ik digten!
 Dan zing ik hier tot myn plyzier,
 Voor die het wil aenhoren:
 Van werk verlost, en drank en kost
 Die word voor my geboren.

5.

Want staen ik op een stoel of bank,
 Dan roep ik aen de boeren :
 „Ik geef drie liedjes voor een blank,
 „Za, wild uw geld eens roeren!”
 Dat boere-geld is haest besteld,
 Wanneer ik raek aen 't smullen :
 Al ben ik zat van 't brouwers-nat, —
 Myn darmen moet ik vullen.

6.

Myn zak is van een duyvelsel,
 Daer kan geen kruys in blyven :
 En daerom word myn Griet zoo fel,
 En komt dikmaels te kyven,
 Als ik myn keel geef wat te veel!
 — Ik zuyp myn om te barste. —
 Ik laet haer staen vast agter aen,
 En leer haer lustig vaste.

7.

Zy vond my gisteren op gelag,
 — 't Is waer, ik waer beschonken, —
 Zy gaf my meenig harde slag,
 Maer nu zoo loopt zy pronken.
 Zy ze: „Kapoen, 't is vuyl fatzoen!”
 Zy doet myn lopen zingen,
 En ik dan moet op staende voet
 De deur weer uit gaen springen.

8.

Van 't zingen word myn keel zoo droog,
 En nog moet ik al zwygen.
 Een vrouw zou springen pieken hoog,
 Om zoo een man te krygen!
 'k Ben goed en als ik ben geen wals,
 Ik zal 't in 't vlaems wel brengen :
 Blyft ongetrouwt, en wagt u stout
 Van al die valsche kringen!

9.

Tot Roomen zou ik garen gaen,
 Als ik 'er was ontbonden :
 Want als wy raken aen het slaen
 Wy vegten als twee honden.

Was ik ze kwyd in deze tyd,
 Het trouwen zou ik staeken!
 Ik weet geen raed tot mynen baet,
 Hoe ik ze kwyd zal raken.

10.

Wel aen die nog te trouwen staen,
 En wagt uw voor de Grieten:
 Zy hebben tongen als fenyn,
 Het zou uw ook verdriete!
 Die niet en kan, 't zy vrouw of man,
 Of die dit lied mishagen, —
 Die kan voorwaer, een stuiver maer,
 Vier blaedjes meede dragen!

MATROZENLIED.

(Aus „Het vrolijke Bleekersmeisje”. S. 43).¹⁾

*Op een vrolijke wijs.
 Anfang 19. Jahrhundert.*

1.

Curaçao! 'k heb jou zoo menigmaal bekeken,
 En al jou looze streken, die lyke my niet²⁾,
 En al jou looze streken, die stanen my niet aan:
 Daarom ga ik vertrekken, vanwaar ik kom vandaan.

2.

'k Kwam laatst met haast al door het Heere-straatje³⁾.
 Men sprak: „mijn lieve maatje, kom zet u hier wat neêr!
 „En drink dan eens een glaasje, en rook een pijp tabak!”
 Dan met die looze streken raakt het geld uit den zak.

3.

Een zoen kan doen de heele nagt te blyven:
 Dan hoort men niet als kijven van onzen officier.
 Zoo raken we aan 't dwalen, en dronken als een zwijn, —
 Het schip ligt voor de palen: aan boord moeten wy zijn!

1) Ich gebe hier hauptsächlich die jüngere Fassung (A). Eine ältere (B) befindet sich in „De twee vrolyke Confraaters”, S. 25.

In B. heisst der Titel: „Op de Karsouse meisjes”.

2) A. hat „die stanen my niet aan”.

3) So B.; A hat: „heele straatje”.

4.

Laat wy eens bly te zaam de glaasjes klinken,
 En eens lustig drinken : wy gaan na Holland toe !
 Adieu Karsouze meisjes en vaderlandse bruid,
 Wy drinken nu voor 't laatste onze glaasjes uit 1).

5.

Maak los de tros der voor- en achtertouwen,
 En wilt nu maar aanschouwen, wy gaan naar Holland toe !
 Waar is er beter leven, dan by een echte vrouw :
 Ik verzeg al de vrouwtjes van 't land van Curaçao ! 2)

TRUTZLIED VON BLOCKERSDIJCK.

(Aus „De Nieuwe Rotterdamse Nagtegael”. ca. 1640. Seite 14).

Stem : Beroemt Breda, ghy etc.

1.

Wat pocht en blaest ghy, Spaansche Kroon-beminders,
 Op uwe daden en u groote slagh ?
 Wat snorckt en raest ghy, groote slagenwinders,
 Alsof d'Orangiens-boom ter aerden lag,
 Door een victory
 Van u Blockers-dijck ?
 O krancke glory,
 't Schijnt of Spaensche Rijck
 Ons dempten in den slijck !

2.

Maer denkt vry neen, ghy Papen ende Nonnen,
 Ick lach u uyt om uwe blydschap groot !
 Gy hebt doch niet een hand-breet land gewonnen :
 Maer 'k weet de reden, — 't was omdat de doot
 Lagh op u lippen,
 — Als een schip in zee
 Stoot aen de klippen —
 Even ginght u mee :
 Want het u beven dee.

1) Strophe 4 fehlt in A.

2) B. hat: Toe fors, maak los jou voor- en agter-touwen!
 Wilt nu maar afhouden, men vaard na Holland toe!
 Daar is geen beter leven als by een echten vrouw :
 Verwenscht zyn alle hoeren van 't land van Karsou !

3.

Gy lastert onse Nederlantsche helden,
 Door uwe versen, vals en plomp gemaect —
 Maer heugt u niet de schricklijcke gewelden,
 Die voor Breda nu 't jaer zijn uytghebraect?
 Soo komt ter Tolen
 Op de Mosselkreeck,
 Komt daer weer dolen,
 Daer de zilde beeck
 Het water bloet geleeck!

4.

Ons Hollants Vorst en vreesde noyt de wallen
 Noch diepste vesten van de stad Maestrigt,
 Kloeckmoedig heeft hij Wesel overvallen
 En dwong s'Hertogenbosch tot Hollants plicht.
 Grol wiert beklommen,
 Spaenjen moest er uyt:
 Wilt ghy dan brommen
 Van u groote buyt? —
 Och 't is een soete kluyt!

5.

Want quaemt gy eens op 't Hof van Holland kijken
 De teekens van so menig braven slach, —
 Ick weet, ghy sout al bevende bezwijcken,
 Als ghy 't geflicker voor u oogen sach
 Van veel standaren,
 Vaendels, — door 't geschreeuw
 Brack u altaren,
 Die d'Hollantsche Leeuw
 Bewaert tot onser eeuw.

6.

Dat doet ons Prins, den Spaenschen Croon-bedwinger,
 Voor Gods beleyt en Neerlandts onderstant.
 Hy is ons vorst, die als een blixemsslinger
 Zijn vleugels zwaeyt rontsom ons vaderlant.
 Gaet dan vry streven
 Op Caloyens kans!
 Komt liever zweven
 Om een Schencke-schans,
 En leert de Beyerendans!

7.

Dus denckt: — Fortuyn kan haest haer vleugels wenden,
En roept geen „hey,” voordat gy steden siet:
Want weet, den somer is noch niet ten ende
En 't is voor desen oock wel meer ghesciet,
Denckt — wy Hollanders
Sullen, (eer wy gaen),
Noch Spaensche standers
Van U nemen aen —
Want s'u t'hans seer belae!

II.

Quellenverzeichnis der zu diesem Werke verwendeten
unveröffentlichten Liederbücher des 17., 18. und
19. Jahrhunderts.

K. B. H. (Königl. Bibl. den Haag), K. B. B. (Kgl. Bibl. Berlin),
U. B. U. (Univers. Bibl. Utrecht) U. B. A.
(Univers. Bibl. Amsterdam).

1. Den nieuwen verbeterden Lusthof... zen druckgebetert en veel vermeerdert... Amstelredam, Dirck Pietersz. 1607. K. B. H.
2. Bruylofts bancket verciert met veerthien liedekens... Nieuw in druck ghebracht ende gemaect door M. V. Amsterdam. by Herman de Buck. 1602. K. B. H.
3. Den Bloem-Hof van de Nederlantsche Jeught beplant met uytgelesen Liedekens ende dichten. Vergeselschap met eenen Maywagen door verscheyden Liefhebbers gecomp. t'Amstelredam, Dirck Pieterz. 1630. (1e Druck 1608). K. B. H.
4. Verscheyden Bruyloft Dichten ende Liedekens, ghedicht ende ghecomponeert by verscheyden Gheesten... Leyden, Jan Paedts Jacobsz. 1611. K. B. H.
5. Cupido's Lusthof ende der Amoureuse boogaert beplant ende verciert met 22 schoone copere figuren ende vele nieuwe amoureuse liedekens, baladen ende sonetten... Amsterdam Jan Evertssz. Cloppenburch (ca. 1613). K. B. H.
6. Apollo of Ghesangh der Musen, wiens lieflijke stemmen, merendeels in vrolijke en eerlijke gheselschappen werden ghesonghen. Amsterdam, Dirck Pietersz. 1615. K. B. H.
7. 1) Kleyn Paradijsken van 't Boomken des leuens (Erster Teil: das Titelblatt, sowie die 6 ersten Blätter fehlen).
2) Het Tweede deel van 't Kleyn Paradijsken ver-

ciert met 't groen Prieelken der gheestelijcke liedekens. 't Hantwerpen. By Hendrick Aertssens, in de Cammerstrate, inde witte Lelie. Anno. 1619.

3) Het derde deel van 't Paradijsken inhoudende 't levende Fonteynken bliidde liedekens. 't Hantwerpen (u. s. w.).

4) Het vierde deel van 't Paradijsken inhoudende 't Lielieveldeken vol lieffelijcke Liedekens.

(Es fehlt: das Titelblatt, die Anfangsblätter sowie verschiedene andere Blätter.) U. B. A.

8. Nieuwen Jeucht-Spieghel, verciert met veel schoonne nieuwe figuren ende liedekens te voren niet in druck geweest. Ter eeren van de Jonge dochters van Nederlant (ca. 1620). U. B. A.
9. Minnekunst, Minnebaet, Minne-dichten, Mengeldichten. Amsterdam. Voor Hessel Gerritsz. 1626. (Am Ende) Amstelredam, Paulus Aertz van Ravesteyn. 1627. K. B. H.
10. Zeeusche Nachtegael ende des selfs dryderly gesang . . . door verscheyden treffelijcke zeeuwsche poëten byeengebracht.. Middelburgh. Ghedr. b. Jan Pietersz. van de Venne. 1623. K. B. H.
11. Minne-plicht ende Kuysheyts-Kamp alsmede verscheyden aardighe en Geestige Nieuwe Liedekens en sonnetten.. Amsterdam. J. Aertsz Calom. 1626. K. B. H.
12. Adrianus Valerius. Neder-landtsche gedenck-clanck. Kostelick openbarende de voornaemste geschiedenissen v. d. seventien Neder-Lantsche provincien . . . De liedekens (meest alle nieu zijnde) gestelt op musyck-noten ende elck op een verscheyden vois benefens de Tablatuer van de luytende cyther. . . Haerlem. v. d. Erfgenamen v. d. autheur. 1626. K. B. H.
13. Amsterdamsche Pegasus, Waer in byeen vergadert zijn veel minnelijcke liedekens (noyt voor desen ghedruckt) gestelt op verscheyden nieuwe stemmen, bij een gebracht door vier Liefhebbers M. C(ampanus) Velddeuntjes, J. J. C(olevelt)

- Cupidoos dartelheyt, J. R(obberts) Herders-Zanghen, A. P. G(roen) Pastorellen, ofte Bosch-Gezangen . . . Amstelredam, Cornelis Willemsz Blaeu-Laken 1627 (Am Ende) Amstelredam, Paulus Aertsz. van Ravesteyn. 1627. K. B. H.
14. Amsteldams Minne-beekje op nieuws vermeerdert met verscheyde nieuwe Minne-deuntjes. Den tienden Druck. t'Amsterdam, by Thomas Verdonck, 1658. (1^{er} Druck 1637—38). K. B. B.
15. Het Paradys der Gheestelycke en Kerckelycke Lof-sangen op de principaelste Feest-daghen des gheheelen Jaers, geplant door Salomonem Theodotum. Licentiaet in der H. Godtheyt. Den vierden druck, verbeterd ende vermeerdert. t'Antwerpen. By Hendrick Aertsens. 1638. U. B. A.
16. De Nieuwe Rotterdamse Nachtegael, Singende veel aerdige amoreuse Harders Sangen. Gedrukt in Compagnie voor de Kramers (ca. 1640).
17. Nieuw Rotterdams Liedt-Boeck, Genaemt de Speeljacht der amoureuzen. Het tweede deel. Amsterdam. Jacob Cornelissz. Stichter (ca. 1640). K. B. H.
18. 't Dubbelt verbeterd Amsterdamse Liedboek, waer in begrepen zijn veelderley oude Liedkens, alsmede het Nieu Amsterdamse Lied-boek, voor Vryers en Vrysters seer genoeghijck. Amsterdam. Ghedruckt by Jan Jacobsz. Bouman (ca. 1640). K. B. B.
19. Haerlemsche Winter-Bloempjes, Opgheoffert aen de Vreugd-lievende Nymphjes, gepluct uyt 'et breyn van verscheyden rijmers. Den tweeden druck. Tot Haerlem. By Claes Albertsz. Haen. 1651 (1^{er} Druck 1645). K. B. B.
20. Haerlemsche Somer-Bloempjes, Tweede Offer, Aen de Vreughtlievende Nymphjes. — Ghepluct uyt het vorighe Bloem-Hoff. Haerlem. Ghedruckt voor Claes Albertsz. Haen. 1651. (Am Ende) Ghedruckt by J. v. Wesbuch 1646. K. B. B.

21. 't Uitmement Kabinet, vol Pavanen, Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intradan, Airs etc. en de nieuwste Voizen, om met 2 en 3 Fiolen of ander Speeltuigh te gebruiken. Van de alderkonstighste Speelmeesters, en Liefhebbers van de geluyt-kavelingh (dezer tydt) byeengesteld . . . t'Amsterdam. by Paulus Matthysz. 1646. U. B. A.
22. 1) Der Fluyten Lusthof, vol Psalmen, Paduanen, Almanden, Couranten, Balletten, Airs, konstigh en lieflyc gefigureert met veel veranderingen door den Ed. Jr. Jacob van Eyck, musicijn en Directeur van de klockerwerken tot Utrecht, etc. Den 2^{den} druk op nieuws overhoort, verbeteret en vermeerdert, door den Autheur . . . Eerste deel. t'Amsterdam by Paulus Matthysz. in de Stoof-Steegh, in 't Muzykboek, gedrukt 1649.
- 2) Der Fluyten Lusthof, Beplant met Psalmen, Pavanen, Almanden, Couranten, Balletten, Arien etc. en de nieuwste voizen, konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen. Door den Ed. Jr. Jacob van Eyck, Musicijn en Directeur van de klokwerken tot Utrecht etc. Dienstigh voor alle Konstlieders tot de Fluit, Blaes- en allerley Speeltuigh. Tweede deel. t'Amsterdam, bij Paulus Matthijsz. in de Stoofsteegh in 't Musyboek, gedrukt 1654. U. B. H.
(Von dem 2. Teil befinden sich in der Amsterdamer Universitätsbibliothek zwei Exemplare, datiert vom Jahre 1646 und 1654).
23. Haerlemsche Mei-Bloempjes, Derde Offer, Aen de vreughd-lievende Nymphjes, tot volle vernoegingh van haare nieu-keurighe lusjes, op 't naust ghezocht uyt het voorighe Brein-hof. Haerlem. By Nicolaas Albertsz. Haen. 1649. K. B. B.
24. Medemblicker Scharre-Zoodtje, Ghevanghen en ontweydt van verscheyden Visschers. Overgoten met een Sangherssausjen, door Mr. H. J. Prins, Organist en Voorsanger binnen Medemblick. Medemblick. 1650. U. B. U.
25. Eenen nieuwen Antwerpschen Liekens-boeck, ghenam den lusthof der ionckheydt . . . Het eerste deel

- verbetert, ende met een tweede druk vermeerdert. T'hantwerpen. Godtgaf Verhulst. 1654. K. B. H.
26. De Nieuwe Hofsche Rommelzoo, gedischt voor de laatdunkende kniprymers en rymerzen; bestaende in knipvaarzen en tegenknip, aartige deuntjes, rondeltjes en leevertjes; door de vermaarste zang-rymers t'zamen gevoeght. Voor de liefhebbers van de Knip-lust. 1655 (Amsteldam, J. Vinkkel). K. B. H.
27. Nieuw Lied-Boek, Genaemd Den vrolyken Speelwagen oft De ledige uere van (Jacobus de Ruyter). Op een nieuw overzien enz. t'Antwerpen. J. H. Heyliger (ca. 1720) (1^{er} Druck ca. 1656). K. B. H.
28. De Nieuwe Haagsche Nachtegaal. Vol van de Nieuwste Deunen en aartigste zangen. Amsterdam. Jan van Duisberg. 1659. K. B. H.
29. d'Amsterdamze Kordewagen, Ogevult met alderhande nieuwe voyzen . . . door verscheyde Liefhebbers samen gevoeght. Amsterdam. Jacob Vinckel. 1662. K. B. H.
30. Apolloos Minne-sangen, Bestaende in veelderhande nieuwe voisen, Bruilofs-sangen, knipvaarsjes . . . Noit in druk geweest, soo Frans, Duyts, alsmede Latijn. Amsterdam. Joh. van den Bergh. 1663. K. B. H.
31. Clioos Cytter, slaande aardighe gezangen, nieuwe wyzen geestige steekdichjes, en brandende minnekusjes. t'Amsterdam gedrukt voor de liefhebbers. 1663. K. B. H.
32. Den Lacchenden Apoll, uytbarstende in drollige Rijmen . . . Desen laetsten druk byna de helft vermeerdert. Amsterdam. Baltus Boekholt. 1667—69. 2 Bde. K. B. H.
33. Enchuyser Lied-boeken, Behelsende eenighe Bruylofts-Psalmen, en verscheyden seer vermaeckelijcke Bruylofts-Liedekens. Op nieuws . . . vermeerdert ende verbetert. Enchuyzen. Jan Palensteyn. (1686). (1^{er} Druck 1668). U. B. U.
34. 1) 't Geestelijck-Kruyd-Hofken, Inhoudende veel schrif-

- tuerlicke Liedekens, by verscheyden Autheuren gemaect, ende nu tot stichtinge van een yegelijck 't samen gestelt. Den achste Druck, verbetert ende het Achter-Hofken met nieuwe soet-gevoysde Geestelijke Liedekens vermeerdert. Tot Saerдам. By Willem Willemsz. Boeckverkoper by den Dam. 1669.
- 2) 't Vermeerderde Achter-Hofken, beplandt met verscheyden gheestelijke Liedekens. Tot Saerдам. By Willem Willemsz. Boeckverkoper. by den Dam. 1669. U. B. A.
35. Den eereylycken Pluck-voghel, ghepluckt in diversche Plumkens van Minne-Liedekens ende andere vrolijkheden. Den eersten druck, naer dat het vermeerdert ende verbetert is van veele ende groote druck-fauten, door J. H. T. v. B. Antwerpen. Joannes van Soest. 1695. (1e Druck 1670). K. B. H.
36. Den koddigen Opdisser, vol aerdige gesangen, kusjes, rondeeltjes, enz. Uyt het breyn van verscheyden sinrijcke poëten in de koddige schotel van Jeremias opgeschaft. 1e deel den 2en druk. Amsterdam. Jan Claesz ten Hoorn. 1678. (1er Druck 1672). K. B. H.
37. Rym-dichten en liedekens, gepronuncieert ende gesongen. . tot Schipluy bij den Roosmareyn. . . 1671. 20 July . . . Delft Cornelis Blommesteyn. (ca. 1672). K. B. H.
38. Klavierbuch von Anna Maria van Eyl, Anno 1671. (42 Seiten, Hs. des 17. Jahrhunderts). U. B. A.
39. Het Haerlems Leeuwerckje. In-houdende veel aerdige nieuwe Liedekens, met veel nieuwe voysjens. Haerlem. Joh. Theunisz. Cas. 1672. K. B. H.
40. Apolloos-Parnas, Vreughdigh verтоont by de kamer van de Jesus ooggen, tot Voorburgh op . . . July 1676. Delft. Cornelis Blommesteyn. 1676. K. B. H.
41. W. Schellinger. 't Volmaecte en toe-geruste schip, bestaende in fraeye gedichten en aerdige liedekens. Verrijckt met veel schoone nieuwe voyzen. Amsterdam. Jacob. en Casp. Loots-Man. 1678. K. B. H.
42. Het Evangelische Visnet. Bevangende alle Geestelijke

- Liedekens, passende op alle de Sermoenen der sondagen en geboden feestdagen enz. 't Antwerpen. Voor de Erve van de Wed. G. de Groot en A. van Dam. Boekverkoopers op de Nieuwendijk, in de groote Bijbel. (ca. 1680). U. B. A.
43. Een geestelijck Lust-hoofken met schoone lieffelijcke Geestelijcke Gesangen beplant, door een catholijcken Pastoor. Tot Geestelijcke blijdschap der zielen, ende vermijdinge aller oneerlijcke, lichtveerdige wereldts gesangen. Nu verbeterd en vermeerdt met nieuwe Liedekens door H. P. F. D. S. Gregorii. Men vindtse te koop tot Emmerich (ca. 1685). U. B. A.
44. 't Nieuw Groot Hoorns Liedt-boeckje, bestaande in veel stigtige en vermakelijke Bruylofts-Liedekens. Hoorn, Reinier Beukelman (ca. 1706). (1e Druck ca. 1687). K. B. B.
45. 't Groot Hoorns, Enkhuyzer, Alkmaarder en Purmerender Liede-Boek, verciert met veel mooye bruilofts-liedekens en gezangen. t'Amsterdam. Abram Cornelis (ca. 1762). (1er Druck 1720). U. B. U.
46. Hollandze minne- en drinkliederen. Gecomponeerd door Mr. Servaas de Konink. Derde Werk. Tot Amsterdam by Estienne Roger. (ca. 1699). K. B. B.
47. Oude en Nieuwe Hollandtse Boeren Lieties en Contredansen. Amsterdam chez Estienne Roger. I—XIII. (Bd. I—III. Twede Druck). Deel V, opnieuw geheel verbeterd en doorgaans vermeerdt. By Pierter Mortier (en verkogt by Estienne Roger) (ca. 1700—1714). U. B. A.
48. De vermakelijcke Buys-man ofte Koddige Boots-geselletje: singende veel vermaekelijcke visschers ende matroose liedjes, als ook verscheide nieuwe amoureuze herders en vreugde gesangen. Den 12den druk, met nieuwe rijm-veerssen vermeerdt en verbeterd. Amsterdam 1737. (1er Druck 1703). K. B. B.
49. De nieuwe Hollandsen Boots-gesel ofte Bataviers heldenstuk. Behelsende de voor-naamste geschiedenis, die in 't veroveren van de spaense silver Vloot te Vigos, en in meer andere zee- en veldt-slagen is voor-gevallen: Alsmede

- verscheydene vryagie, vermakelijke kluchten, herders en matroose gezangen. Op 't Heeren-Feen, 1704. K. B. H.
50. De Groote Nieuwe Hollandsche Boots-gezel ofte Bataviers Helden-stuk. Zynde een groot deel vermeerderd en dat met de vermakelykste melody en min-gezangen. Amsterdam. Erven Wed. J. van Egmont. (c. 1720). K. B. B.
51. Thirsis Minnewit, Bestaande in een versameling van de aangenaamste minnezangen en voysen. Amsterdam. Johannes van Heekeren. 1721. 3Bde. (1^{er} Druck 1708—11). K. B. H.
52. Het amoureuse Lusthof of vervolg van Thirsis Minnewit, bestaende in de aengenaemste gezangen op de nieuwste en hedendaegs wyzen. Op nieuws overgesien, verbeterd en vermeerderd. Den 17^{en} druk. Amsterdam. S. en W. Koenen (ca. 1793). K. B. B.
53. Het vermakelijk Bagyn-hof of den Hollandschen edelman verciert met de nieuwste Brabandze en Hollandze Oorlogs-liedjes, Vryagie en minne-liederen, zoldaat en matroozen gezangen. Alle op de nieuwste voizen en nieuwste melodie, die in geen lied-boeken te vinden zyn als in dit. t'Amsterdam. Wed. Jacobus van Egmont 1739. (1^{er} Druck 1708). K. B. B.
54. Den Eerekrans voor rethorica, gevlogten door het vredelievend broederschap deser navolgende Reden-kameren, te weten: De Witte Roose-knoppe, Het Roosmareyn, Den Lieverbloem, Den Vygenboom, De Koorenaren, op de Reden-kamer der Lely onder den Doorn, onder 't Woord. Uyt Liefd' Bestaan, tot Noortwijk . . . Augustus 1709. Leyden. Wed. v. Huybert van der Boxe. (ca. 1710). K. B. H.
55. Het wyd beroemde Overtoomptje of de playsierige en vermakelyke Amsterveensche Boomgaard. Zynde beplant met alderhande snakeryen, Minne-klagten, vryagies, herders-sangen, oorlogs-deunen, etc. Op nieuws oversien verbeterd en vermeerderd, den tweeden Druk t'Amsterdam. Jacob Brouwer. 1712. K. B. B.
56. Kers-Nacht ende de naervolgende dagen tot onse lieve

- Vrouwe Lichtmis, inhoudende veele schoone Kers-liedekens t'Antwerpen. Wed. Andreas Paulus Colpyn. 1713. K. B. B.
57. Het vermaakelyke Haagsche Bosch of de pleyzierige Scheveningse wandelweg. Zynde beplant met veelerhande ernstige en boertige gezangen, kusjes en drink-liederen... Amsterdam. Jacobus van Egmont. 1714. K. B. H.
58. Het Haagsche Bos vol vrolyke zangers. Amsterdam. F. G. S. Holst. (ca. 1850). K. B. H.
59. Het vermaaklyk Buitenleven of de zingende en spelende boerenvreugd. Met zangkunst verrijkt en tot gemak der speelaers op de G. sleutel gesteld. Haarlem. Wed. Herm. v. Hulkenroy. 1716. K. B. H.
60. De oprechte Sandtvoorder Speelwagen, verciert met raere minne-liedjes, minnaers-klachten, herders en bruylofts-gezangen. Alles op de nieuwste voysjes. Amsterdam. By d'Erven van de Wed. G. de Groot en A. van Dam. ca. 1718. K. B. B.
61. De smakelyke vermakelyke Minnebroers Sak vervuld met allerley Spysen voor veelderly Monden. Bestaande in 80 Gesangen van verscheide soorten, op 61 veranderingen van voysen, zo van de fraaiste oude, als andere nieuwe Wyzen, meest alle bekend. Gemaekt en in rym gesteld door Qui es amabilis. t'Amsterdam. Voor Qui es Amabilis. 1799. (1^{er} Druck 1718). K. B. B.
62. Delftschen Helicon ofte Grooten Hollandschen Nachtegaal. Den vieren-veertigsten...druk. Op nieuws vermeerdert... Amsterdam, Erven Wed. Gysbert de Groot en Antony van Dam 1720. K. B. H.
63. De Roemzugtige Haagsche Faam, of de Nieuwe Amsterdamsche Fonteyn. Verciert met uytsteekende rariteyten van alderhande minneliederden, herders en matroose gezangen. Alle op bekende wysen. Den vierden druk. t'Amsterdam. Jacobus van Egmont 1721. K. B. B.
64. K. van Regten: De nieuwe Harleveensche Doedel-sak, kweelende boere-deunen, minne-klagten, harders-zangen, drink-

- liederen, en klagten. Alle op bekende Voysen. t'Amsterdam.
Jacobus van Egmont. 1721. K. B. B.
65. De pleysierige Amsterdamsche Maliebaan of de
vermaaklyke Diemermeersche wandelweg. Zijnde beplant met
allerhande vermakelyke minne-zangen... Alle op bekende
voysen. Zwolle. D. Kampen en F. Clement (ca. 1725). K. B. H.
66. G. Soenius: Melodie per Camera c'io è XII Concertini
mescolati d'ariette nouvelle, a due 3, 4, 5, 6, 7, Strumenti
Haarlem. A°. 1725. U. B. A.
67. Willem de Fesch. VI English Songs with violins and
german flutes, and a Thorough Bass for the Harpsichord.
London. Grossherzog. Bibl. Karlsruhe.
68. De Amsterdamsche Harlequin met de Haagsche Schar-
mous, verciert met alderhande amoureuse gezangen... die in
geen andere liede-boeken als in dit alleenig te vinden zijn.
Met den laatsten druk verbeterd. Amsterdam. Erigen. van de
Wed. van G. de Groot. 1727. K. B. H.
69. De Schiedamsche Molenaar vol van de nieuwste en
hedendaegse liederen, meest gebruykelyk onder de Jonkheyt.
Amsterdam. Erven van G. de Groot. 1729. K. B. H.
70. Apollo's St. Nicolaasgift aan Minerva. Voorzien met
nieuwe en oude minne-, herders- en mengelzangen. Ook een
aardige, klugtige en aangename Olypodriego. Gedrukt voor
den Autheur. Leiden. Johannes van Kerkchem. (ca. 1730).
71. Herderszangen... Leiden. J. van Kerckhoven. (2^{er} Teil.
von Apollo's St. Nicolaasgift).
72. De verliefde Student of de nieuwe zaletjonker. Leiden.
J. van Kerckhoven. (3^{er} Teil). K. B. H.
73. Zangwijzen van oud-Nederlandsche Volksliede-
ren. (Hs. 79 Seiten. 8° obl. ca. 1730). U. B. A.
74. Lusthof des Gemoets. Bestaande in stichtelyke Gesangen
streckende om in de Vergaderinge (en ook in 't besonder)
tot verquickinge der Zielen gesongen en ook gelesen te

- worden. Tot Groningen. By Lucas van Colenbergh en Laurens Groenewout. Boekverkoopers. 1732. U. B. A.
75. Agter-Hofje in zig bevattende uytgesogte stigtelyke en zielroerende Gesangen. Seer nuttelyk tot verquicking des Gemoets in de Vergaderinge gesongen, of ook in 't besonder ter stigting gelesen te worden. Tot Groningen. By Lucas van Colenbergh en Laurens Groenewout. Boekverkoopers. 1732. U. B. A.
76. Apollo's Kermis-gift aan de Haagsche vermaaks-gesinde jeucht. 's Gravenhaage. J. van den Bergh. 1740. U. B. U.
77. Musicq Boek begonnen den 8sten October Anno 1740. (Hs. 134 Seiten. 8° obl. enthaltend Volks- und Tanzweisen). U. B. A.
78. Apollo's Nieuwe-jaersgift aan het bekoorlyke Holland-sche Jufferschap. Dordrecht. H. Walpot. 1750. (1^{er} Druck, 1742). U. B. U.
79. De nieuwe Amsterdamse Mercurius met zijn amou-reuse gesangen. Versien met nieuwe liederen, zo minne-zangen, bruylofts, matroose en herdersgezangen, die hedendaegs gezongen werden, op de aengenaemste voysen. Nooit zo gedrukt. t'Amsterdam. G. de Groot. 1743. K. B. B.
80. Apollo's Vasten-avondgift, voorzien met de nieuwste en aangenaamste minne-, harders- en bruylofts-gezangen. Zijnde een ieder van de zelve, met veel moeiten op verscheide muziek en zangwijzen gestelt. 's Gravenhaage. Pieter Servaas. 1745. K. B. H.
81. — — — voorzien met — — — gestelt. Dordrecht. Hendrik Walpot (ca. 1749) U. B. U.
82. De nieuwe Schiedamze Genever-Stoker, zijnde ver-cierd met de aldernieuwste en vermakelykste minne-zangen, bruylofs en hardersliederen, op de aangenaamste voyzen. Den negenden druk. Amsterdam. Joannes Kannevet. 1770. (3^{er} Druck ca. 1746). K. B. B.
83. De Nieuwe Vermaakelyke Gaare-keuken van de gekroonde A. Zingende en kwelende verscheyde aardige en

- boertige liederen en ernstige gezangen. Alle op bekende voyzen. Nooyt in deze order zo gedrukt. IIIde Stuck. Amsterdam, Joannes Kannevet (c. 1747). K. B. B.
84. Ein Band Tanz- und Volkslieder (758). (Hs. 8° obl. mit abgesondertem Registerband. ca. 1750). U. B. A.
85. Het van nieuws vermeerderde en verbeterde Speelschuitje met vrolyke naai-meisjes. Zijnde voorzien met al de heedendaagsze nieuwste, en aangenaamste liederen, die of nooit gedrukt, of in geen andere liedboeken te vinden zijn. Nooit zo in het ligt gegeven. Den negenden Druk. t'Amsterdam, gedr. by de Erven de Wed. Jacobus van Egmont, 1752. K. B. B.
86. De Koperberg of het Turfschip van Breda. Geladen met vrolykheid bestaende in drink-liederen, minneklagten, vryagies, herders gezangen en vermakelyke snakeryen. Op nieuw met veel nieuwe liederen vermeerderd. t'Amsterdam. Wed. J. van Egmont, 1752. K. B. B.
87. Maendelyks Musikaels Tijdverdrijf bestaende in nieuwe Hollandsche Canzonetten of Zang-liederen op d'Italiensche trant in 't musiek gebragt met een basso continuo . . . Gecomponeert door A. Mahaut en in digtmaat door K. Elzevier. Amsterdam: N. Olofsen (ca. 1751—52) 9 Bde. K. B. H.
88. Vervolg van het Musikaels Maendelyks Tijdverdrijf bestaende in drie stukjes . . . door J. W. Lustig, Amsterdam. N. Olofsen. (1752). 3 deelen. K. B. H.
89. De dubbelde en vermeerderde Goese Nachtegaal verciert met allerhande liedekens, zo nieuwe als oude, behelzende verscheide vryagiën van minnaars en minnaressen . . . Den laatsten druk vermeerderd met verscheide liederen en nog een van de Smelt. Rotterdam. Johannes Scheffers. (ca. 1760). K. B. B.
90. — — — —, versiert met — — — — en nog een van de Smelt. Amsterdam S. en W. Koene. (ca. 1790). K. B. B.
91. Vlaardings Vissers-Lied-Boek, voorzien met veel schoone vissers, bruylofts en andere stigtelyke gezangen. Nu

- op nieuws met verscheyde liederen vermeerderd. Het eerste deel. Amsterdam. Joannes Kannewet. (ca. 1760). K. B. B.
92. De zingende landman, waar in te vinden zyn de allerfraayste en nieuwste liederen. Nooit voorheen gedrukt. Rotterdam Joh. Scheffers. (ca. 1760). K. B. B.
93. Een geheel nieuw Lieteboek van het Roosje, met de nieuwste en fraaiste liederen, welke hedendaags gezongen worden. Nooyt voorheen gedrukt. Rotterdam. Joh. Scheffers. (ca. 1760). K. B. B.
94. Haerlemsche Zangen in Musicq gesteld by de Heeren Marpurg, Agricola, Schale, Nichelman, Bach en andere vermaarde Componisten, en in Nederduitsche Dichtmaat overhebracht door J. J. D. Te Haerlem, ter Musicq Drukkery van Isaäk en Johannes Enschedé. 1761. U. B. A.
95. De nieuwe Overtoomsche Markt-schipper, of Durkdammer Kramer, zynde versierd met veel zoete en aangename melodyen en gezangen. Op nieuws verbeterd. Rotterdam. Johannes Scheffers (ca. 1761). K. B. B.
96. De nieuwe Overtoomsche Markt-Schipper ofte de vrolijke Overtoompze Vis-Boer, met de aldernieuwste en uytgekipstelieliedkens en aangename melodye. 1e Stuk. Amsterdam. By de Wed. Hendriks van der Putte. 1766. K. B. B.
97. Die Nieuwe Overtoomsche Marktschipper of Durkdammer Kraamer, zynde versierde met veele zoete en aangename Melodye en Gezangen. Amsteldam. B. Koene. 1820. K. B. B.
98. — — idem. 1822. K. B. B.
99. De Nieuwe Overtoomsche Markt-Schipper of Durkdammer Kramer, inhoudende vele oude en nieuwe liederen. (Eerste Stukje). Amsterdam. F. G. Holst. K. B. H.
100. De Mey-blom of de Zomer-spruyt. Tezamen gebonden met veelderhande gezangen en vermakelyke melodyen dienende op bruyloften Amsterdam. Joannes Kannewet. 1762. K. B. B.

101. De jonge Pellekaan, Zynde verciert met de nieuwste en vermaakelyksteliederen, welke hedendaags gezongen worden. Nooit te voren gedrukt. Amsteldam. S. en W. Koene. 1802. (1^{er} Druck ca. 1763). K. B. B.
102. De Oost-Indische Thee-Boom, getrokken op veelerhande gezangen, zijnde versien met de nieuwste liederen en melo- dyen die hedendaegs gesongen worden . . . Alle op de nieuwste voysen. S. en W. Koene. Amsterdam (ca. 1790). (1^{er} Druck, 1767). K. B. B.
103. De nieuwe Domburgsche Speelwagen vermeerdert met de nieuwe Vlissingsche Tijd-korter of verbeterd Snaakje. Voortbrengende veelderhande vermakelyke minne-, herders en drinkliederen. Amsterdam. 1767. K. B. B.
104. — — — Waarin te vinden zyn de nieuwste liederen, welke hedendaagsch gezongen worden. Nooit voor dezen zoo gedrukt. Amsterdam. B. Koene. (ca. 1819). K. B. B.
105. Het springende Haasje, waarin te vinden zijn de aller- nieuwste liederen, welke hedendaags gezongen worden. Nooit voorheen gedrukt. Rotterdam Johan Scheffers (ca. 1770). K. B. B.
106. De nieuwe Amsteldamsche Buyten-Zingel, waerin te vinden zyn de aldernieuwste liederen, die hedendaegs ge- zongen werden. De vijfde druk vermeerdert. Amsterdam. S. en W. Koene. (ca. 1800) (1^{er} Druck 1770). K. B. B.
107. De vrolyke Nederlander zingende met zyn increíble meisje de hedendaagsche liederen. Nooit te vooren gedrukt. Amsteldam. S. en W. Koene. 1801. (1^{er} Druck ca. 1777). K. B. B.
108. De nieuwe Muyder-Poort zynde voorzien met nieuwe alleraengenaemste liedjes, die thans meest gezongen worden; alle op aengenaeme bekende en plyzierige wyzen. 6^{de} druk. Amsteldam. Barent Koene. 1777. K. B. B.
109. De gekroonde Snoek, synde verciert met de nieuwste, aengenaemste en fraeyste liederen, die hedendaegs gezongen werden . . . Op nieuws vermeerdert. De tweede druk. Am- steldam. Barent Koene. 1778. K. B. B.

110. De vroolyke Oost-Indies-Vaarder of klinkende en drinkende matroos, zingende de allernieuwste en fraaiste liederen, die tegenwoordig gezongen worden. Erven de Wed. Jacobus van Egmont. Amsterdam (ca. 1780). K. B. B.
111. De vermakelyke Boeren-Bruyloft, zynde verciert met de nieuwste en aangenaamste liederen, die hedendaags gezongen worden. Nooit voor deezen zoo gedrukt. Amsterdam. de Erve Hendrik van der Putte, 1781. K. B. B.
112. A la Zoutmans Victorie, Bevogten door de Hollanders op de Engelsche, voorgevallen op de Doggersbank . . . 5^{en} Aug. 1781. Zingende de Blyde Overwinning. Als meede de nieuwste liederen die hedendaegsch gezongen worden. De agste druk (ca. 1783). Amsteldam S. en W. Koene. K. B. B.
113. De Amerikaansche Koopman, zingende die nieuwste, fraayste en aangenaamste liederen . . . Amsteldam, S. en W. Koene. (ca. 1783) K. B. B.
114. De vernieuwde Lugt-bol, waar in veele van de alder-nieuwste liederen gedrukt zyn. Derde druk. Amsterdam. d'Erve van der Putte. (ca. 1784). K. B. B.
115. De vermakelyke Haagsche Taptoe, waarin al de nieuwste liederen, die hedendaags gezongen worden, te vinden zijn. Op nieuw vermeerdert en verbeterd. Amsterdam. de Erve de Wed. Jacobus van Egmont. (ca. 1785). K. B. B.
116. (Jan Verbeek:) De nieuwe Klein-Jan, of de vermakelyke Tyd-verdryver, inhoudende alle de pleizierigste en nieuw uitgekome ne gezangen, drinkliederen enz. Den vierden druk. Amsterdam, by de Erve de Wed. Jacobus van Egmont. (ca. 1785). K. B. B.
117. De Boere-dans of 't Gezelschap na de Mode. Vermaakende zig onder het drinken van een glaasje Hendrikattersze Wyn, en 't zingen der hedendaagse, nieuwste liederen. De derde druk vermeerdert. Amsterdam. S. en W. Koene. 1789. K. B. B.
118. Zang-wyzen voor de Volks-liedjens, uitgegeeven door

- de Maatschappy Tot Nut van 't Algemeen. Op Muziek gebragt door een kundig liefhebber. Eerste Stukje. Amsterdam. R. Doll Timman. 1790. K. B. B.
119. Volks-liedjens, uitgegeven door de Maatschappij „Tot Nut van 't Algemeen.” Eerste — vijfde Stukjen. Zevende Druk. Amsteldam. By Harmanns Keyzer, Corn. de Vries en Hendrik van Munster. 1793. K. B. B.
120. Aardige en Vermakelyke Joe, Joe, Joe, waarmede gespeeld en gezongen werd de nieuwste liederen. Derde druk. Amsteldam. S. en W. Koene (ca. 1793). K. B. B.
121. De Schreeuwende Kat-Soe op zyn Wagen. Pak maar weg, stuk voor stuk, voor vier stuyvers. Zingende de aldernieuwste liederen die hedendaags gezongen worden. De agtste druk. By d'Erve van der Putte. Amsterdam. 1793. K. B. B.
122. De drie Kemphaantjes. Waer in te vinden zyn de aldernieuwste liederen, die hedendaegs gezongen werden, en welke in geen andere liedeboeken te vinden zyn. Amsteldam. S. en W. Koene. 1793. K. B. B.
123. Jan van Eyk. Lieder en voor den Landman. Amsterdam. Joh. Allart. 1794—1796. 3 Stukjes. U. B. A.
124. De zingende vragtdragende Kruyer zich vermakende met een aantal fraaije liederen; welke hedendaags gezongen worden, alle op bekende en aangename wyzen. Amsteldam. S. en W. Koene. (ca. 1795). K. B. B.
125. De zingende lootsman of devrolyke boer, versierd met de fraaiste liederen. Tweede Druk. Amsteldam. S. en W. Koene. (ca. 1795). K. B. B.
126. De vrolyke Schoorsteenveeger. Zingende onder het veegen de aldernieuwste Lieder en, die hedendaegs gezongen worden. Vyfde druk. S. en W. Koene 1797. K. B. B.
127. Het vrolyk zingende Amsterdamsche Meisje. Zingende de nieuwste liederen. Vyfde druk. Amsteldam. S. en W. Koene. 1798. K. B. B.

128. De drie vrolyke reizigers zingende de aldernieuwste liederen. Nooit te vooren gedrukt. Amsteldam. S. en W. Koene. 1798. K. B. B.
129. Jan van Eyk. Liederer voor Dorp en Stedelingen. Amsterdam. Joh. Allart. 1798—99. (1^e en 2^e Stukje) (3^e Stukje bij de Erve J. Thierry en C. Mensing en Zoon. s'Gravenhage, 1818). K. B. B.
130. De vrolyke Pons-drinker, met zyn gezelschap zingende de allerfraaiste liederen. Tweede druk. Amsteldam. S. en W. Koene. 1799. K. B. B.
131. De Amsterdamsze Gaare-Keuken, met den blyhertigen Opdisser, voorzien met de nieuwste en aangenaamste liederen, zo Herders, als Minnaars gezangen. Alle op de nieuwste en aengenaemste voyzen. Nooit te vooren zo gedrukt. Amsterdam S. en W. Koene (ca. 1800). K. B. B.
132. Het vrolyke Catootje. Zingende de nieuwste liederen. Nooit te vooren gedrukt. Amsterdam. S. en W. Koene. 1801. K. B. B.
133. De Amsterdamsche Kermis-vreugd, zingende by die gelegenheid de aldernieuwste liederen. Nieuwe druk. Amsteldam. S. en W. Koene. 1801. K. B. B.
134. De vermakelyke Slaa-tuyntjes, waarin te vinden zyn de geurigste, nieuwste en aangenaamste liederen, die heden-daags gezongen werden. Vijfde druk. Amsteldam. S. en W. Koene. 1801. K. B. B.
135. Een nieuw Lied-boek genaamt het Dubbeld Papiere Ploegje, gestoffeert met allerhande geestelyke zangrymen van allerlei stoffe, zangen gesteld door Reynier Verton. Opnieuws herdrukt en vermeerdert met het Dubbelt Gulden Uurslag. Amsteldam. S. en W. Koene. 1801. K. B. B.
136. De Nieuwe Walchersche Ploeg, opgesteld door een Zeeuwsche Boere Knecht. Tot vermaak der jeugd, en voor eigen vreugd. Amsteldam. S. en W. Koene. 1802. K. B. B.

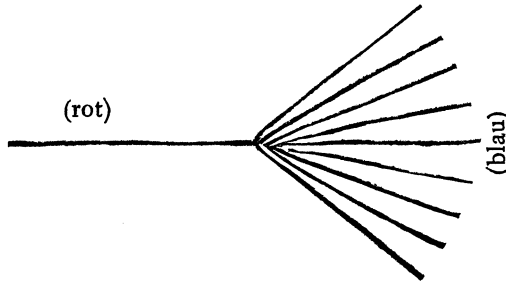
137. De vrolyke Zee-Man, verheugd over de vrye Zeevaart zingende alle de nieuwste liedjes, welke hedendaags gezongen worden. Derde druk. Amsteldam. S. en W. Koene. 1803.
K. B. B.
138. Hans Michiel Goedbloed. Zingt de voornaamste en nieuwste liederen. Nooit te vooren gedrukt. Amsteldam. S. en W. Koene. 1803.
K. B. B.
139. De vrolyke Toornwagter, Blaazende en zingende de nieuwste liederen, die hedendaags gezongen worden. Derde Druk. Amsteldam. S. en W. Koene 1803. K. B. B.
140. De twee vrolyke Confraaters. Zingende de nieuwste liederen. Vierde Druk. Amsteldam. S. en W. Koene (ca. 1805).
K. B. B.
141. Nieuwe Zeeuwsche Liedboek, Byeen verzameld voor de liefhebbers van zingen, ten einde op vrolyke gezelschappen en speelreisjes te kunnen gebruiken. Vlissingen. J. I. Corbeleyn. 1805.
K. B. B.
142. De vermakelyke Rarekiekkas-Kyker, zingende by de vertooning de fraaiste stukken van allerhande nieuwe en aangename liedjes. Nooit te voren gedrukt. Amsterdam. S. en W. Koene 1805.
K. B. B.
143. Een bundel losse bladen met liedjes uit den tijd van 't koninkrijk Holland (Gedrukt: „'t Amsterdam, by J. Wendel”), c. 1807.
K. B. B.
144. Het Spreeuw tje fluitende en zingende allerhande liedjes op bekende oude en nieuwe wijzen, te Haerlem, by A. Loosjes, Pz. 1808.
U. B. A.
145. De Nieuwe Oost-Indische Rooze-boom, zynde voorzien met de aldernieuwste liederen, die hedendaags gezongen worden. De elfde druk. S. en W. Koene. Amsteldam. 1808.
K. B. B.
146. De gelukkige Visser, of de Amsterdamsche Losbol, zingende de nieuwste liederen en Aria's, die er gezongen worden. Nooit te voren gedrukt. Amsterdam. S. en W. Koene. (ca. 1809.)
K. B. B.

147. *Gezangen ter dienste der scholen, uitgegeven door de Maatschappij „Tot Nut van 't Algemeen.” Eerste Stukje. (2 deelen). Te Leyden, Deventer en Groningen, bij D. du Mortier en Zoon, J. H. de Lange en J. Oomkens. 1813—17.*
U. B. A.
148. *De vruchtdragende Oranjeboom. Zynde versierd met de nieuwste liederen, die hedendaags gezongen worden. Amsterdam. B. Koene. 1818.*
K. B. B.
149. *Proeve van Nederlandsche Gezelschappelijke Gezangen door het Muziekgezelschap Harmonie, te Vlaardingen. Eerste Stukje. Te Schiedam. Ter Boekdrukkerij van G. W. van Hemsdaal. Stadsdrukker. 1818.*
U. B. A.
150. *Studenten-Lieder en in muziek gebragt door Benedict Warstadt te Utrecht. Bij N. van der Monde. (ca. 1820).*
U. B. A.
151. *Een geheel nieuw Liedeboek van het Roosje. Met de nieuwste en fraaiste liederen, welke hedendaags gezongen worden. Vierde Druk. Amsterdam. B. Koene. (ca. 1820).*
K. B. B.
152. *Groninger Studenten Lieder en verzameld in 1833. Gedrukt voor rekening van den Senaat. Vindicat atque Polit.*
U. B. A.
153. *Nieuw Volkszangboekje, tot gezellige vreugde in de stad en op het land, door Arend Fokke Simonsz. In twee stukjes. Tweede Druk. Te Amsterdam, bij J. H. Marjée. 1833.*
U. B. A.
154. *Phoebus. Verzameling van Nederlandsche Volkszangen. Eerste Aflevering. Rotterdam. J. W. van Leenhoff. 1839.*
U. B. A.
155. *De zingende Zwaan of vervolg op de Overtoomsche Marktschipper. Amsterdam. F. G. L. Holst. (ca. 1850). K. B. H.*
156. *De Spoorwagen vol met zedelyke liederen. Ten dienste van alle fatsoenlyke Gezelschappen. 6^{de} verbeterde druk. Amsterdam. F. G. L. Holst.*
K. B. H.

157. Het geplukte Bloempje. Amsterdam. F. G. L. Holst.
K. B. H.
158. De Bloemendaler Minnezangster, zingende de meest
gezochtste en vermakelijkste Huwelijkszangen. Nieuwe Uit-
gave. Amsterdam. F. G. L. Holst. K. B. H.
159. Het zingende Nachtegaaltje, fluitende verscheidene
vrolijke en vermakelijke liederen. Amsterdam. F. G. L. Holst.
K. B. H.
160. Het vrolijke Bleekersmeisje, zingende vele zedelijke,
vrolijke en aangename liederen. Achtste druk. Amsterdam
F. G. L. Holst. K. B. H.
-

BERICHTIGUNGEN.

Auf Seite 5 ist die Zeichnung (die graphische Darstellung) umstandshalber nicht zum Abdruck gelangt. Man stelle sie sich folgendermassen vor



- Seite 9, Zeile 12 von oben steht: *Marienbaum*, lies: *Maienbaum*.
" 57, " 5 " unten " : *corum*, lies *corum*.
" 76, " 13 " " " : Alternationszeichen, lies: *Alterationszeichen*.
Ebenso " 10 " " " : Alternationzeichen, lies: *Alterationszeichen*.
Seite 89, " 2 " oben " : *Kaufherrn*, lies: *Kaufherren*.
" 99, Anm. 3 steht: Tänze des 15. und 17. Jahrhunderts (Beilage der Vierteljahresschrift f. Musikwissenschaft), lies: Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte. Jahrg. VII. 1875).
Zu Seite 105, Anm. 2: der vollständige Titel der „Souterliedekens“, nach dem ersten Tenorstimmbuch, lautet: „Het vierde musyckboexken mit dry Parthien, waer inne begrepen syn die Ierste XLI psalmen van Davvid, gecomponeert by Jacobus Clement non papa, den Tenor altyt houdende die voise van gemeyne bekende liedekens. Seer lustich om singen ter eeren Gods. Gedruckt Tantwerpen by Tielman Susato wonende voer die Nyeuwe Waghe In den Cromhorn. Tenor. Cum gratia et priuilegio Re. Ma. Anno MCCCCCLVI. Ondertekent: Strick.“
Die Königl. Bibl. Berlin besitzt die sämtlichen vier Bände der „Soutę-

liedekens", die resp. als 4^{tes}, 5^{tes}, 6^{tes}, 7^{tes} „musyckboexken" (1556—57) bei Tielman Susato erschienen.

Seite 138, Zeile 4 von oben steht: *der moralisierende*, lies: *den moralisierenden*.
 " " " 6 " " " : *der schreibende*, lies: *den schreibenden*.
 " " " 8 " " " : *der langstielige*, lies: *den langstieligen*.
 " " " 9 " " " : *der echte*, lies: *den echten*.
 " " " 18 " " " : *dessem Milieu*, lies: *dessen Milieu*.
 " " " 16 " unten " : *waren*, lies: *war*.
 " 139 " 8 " " " : *der gestallt*, lies: *dergestalt*.
 " " " 7 " " " : *seine*, lies: *ihre*.
 " " " 6 " " " : *seinen*, lies: *ihren*.
 " 141 " 14 " " " : *der Regent, der Patrizier*, lies: *den Regent, den Patrizier*.
 " " " 5 " " " : *Proskuneris*, lies: *Proskynesis*.
 " 142 " 13 " oben " : *in*, lies: *im*.
 " " " 16 " " " : *Sonette*, lies: *Sonetten*.
 " " " 4 " unten " : *die waldige*, lies: *der waldigen*.
 " 148, Anmerkung 1, Zeile 2 von oben steht *Waldau* lies: *Waldberg*; und: *Die galante und die deutsche Renaissance-Lyrik*, Strassburg. Berlin 1885 und 1888, lies: *Die deutsche Renaissancelyrik*, Berlin 1888. — und —: *Die galante Lyrik*, Strassburg. 1885.

Seite 158, Zeile 13 von unten steht: *Jaep Riaep*, lies: *Jaep Priaep*.
 " " " 11 " " " : *die Bestrebungen*, lies: *das Streben*.
 " 165 " 9 " " " : *volksläufig*, lies: *volkläufig*.
 " 202, Anm. 1 steht: in *die* Schrift, lies: in *der* Schrift.

Zu Seite 207 (2. Hälfte): *Carolus Haquart* kann als vereinzelt dastehende Erscheinung hier nicht in Betracht kommen. Ueberdies ist er ein Südniederländer! F. J. Fétis berichtet in seiner „Biographie universelle des musiciens et bibliographie général de la musique" (Bd. IV. 1862. S. 175²): *Haquart* (Charles), musicien au service du prince d'Orange, naquit à Bruges, vers 1640". *Huygens* erwähnt ihn im 87. Briefe (vgl. *Jonckbloet en Land: Correspondance etc.*) als „ce grand maistre de musique". *Haquart* lebte anfänglich in Amsterdam, und ging 1679 nach den Haag, wo er Konzerte errichtete und von 1693 ab jeden Sonnabend eins gab. Dort wurde er auch mit *Huygens* befreundet. Er starb daselbst gegen 1730. (vgl. *Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisch Quellen-Lexikon*, Bd. 4. S. 443). Seine „*Cantiones Sacrae*" sind als musikalische Erscheinung nur durch die Herkunft des Komponisten aus dem katholischen Süden zu erklären.

Die Königl. Bibl. Berlin besitzt von seinen Kompositionen die „*Can-*

tiones Sacrae, 2, 3, 4, 5, 6, 7, tàm vocum quàm instrumentorum" (Amsterdam. 1674), sowie die Operette: „De triomfeerende Min. Vredespel". (Amsterdam 1680. P. Matthysz.), während die Ständische Landesbibliothek zu Kassel Kammermusik besitzt: „Harmonia Parnassia: X Sonatorum (3 et 4 instr. 2 V. Va. o Viola di gamba, Basso, Viola di gamba et Bc. Op. 3. Traject. a. Rh. 1686). Johann Gottfried Walther nennt noch andere Werke, die sich aber bisher nicht haben ausfindig machen lassen. Vgl. „Musicalisches Lexicon" (1732) S. 298² „Hakart (Carolo) ein verstorbener Violdigambist, hat Praeludia, Allemanden, Couranten, und dergleichen Piecen vor eine Violadigamba und G. B. gesetzt, auch ein Werck 3. 4. und 5. stimmiger Motetten mit Instrumenten herausgegeben. S. Roger Catal; die daselbst kurz vorherstehende 10 Sonaten von der Composition des „Carolo auf 2 Violadigamben und G. B. dörfften auch wol von seiner Arbeit seyn."

Eitner sagt in seinem „Quellenlexikon (Bd. 4, S. 444): „Die Operette und die Cantiones zeigen Hacquart als einen begabten Komponisten, der besonders im einfachen Satze viel Innigkeit in der melodischen Erfindung zeigt."

Die Universitätsbibl. Amsterdam besitzt von den „Cantiones Sacrae" zwei Partiturabschriften von der Hand Robert Eitners, und zwar „O Jesu splendor aeternae gloriae" und „Miser es ubitumque fueris". Enschedé veröffentlichte in seiner Schrift „Dertig jaren muziek in Holland" zwei Sätze aus „De triomfeerende min".

Übrigens hat Enschedé in seiner Schrift sich eine recht fragwürdige Emendation erlaubt. In dem Klavierbuch der Anna Maria van Eyl (vgl. Quellen-Verzeichnis, S. 340. N^o. 38) befindet sich eine anonyme Komposition, überschrieben „De may", ein schöner dreistimmiger Satz, von schlichtem volkstümlichem Gepräge. Enschedé hat dieselbe übernommen unter dem Titel „De mey die komt ons bij seer blij", während der Titel in Wirklichkeit „De mayn" lautet, und nur abgekürzt geschrieben steht: „De may."
