

Tauschhandel in Sachen Theater

Zur Edition und inhaltlichen Erschließung der Spielhandschrift Ia 38.589 (Wienbibliothek)

Editionsdesiderate und Wandertruppenforschung

Bekanntlich lagern in Wiener Bibliotheken und Archiven zahlreiche Spieltextmanuskripte aus Beständen von Wandertruppen des 17. und 18. Jahrhunderts.¹ Warum trotz wiederholter Hinweise auf Editionsdesiderate² aus diesem Fundus bislang auffallend wenige Dramen zugänglich gemacht wurden, ist schwer nachvollziehbar. Neben den in vielerlei Hinsicht antiquierten editorischen Aktivitäten vor 1910³, gewährt aus neuerer Zeit primär die von Manfred Brauneck (Bände I-IV) und Alfred Noe (Bände V-VI) betreute, inzwischen abgeschlossene Editionsreihe *Spieltexte der Wanderbühne* einen Zugang zu dieser Literatur.

Wirken möglicherweise die pejorativen Urteile der Aufklärung nach, die nahelegen, sich höchstens dann mit Wanderbühnendramen zu befassen, wenn sie in einem Rezeptionszusammenhang mit den Dichtungen eines Shakespeare, Molière oder Goethe stehen? Man mag es kaum für möglich halten, aber Indizien sprechen für die Nachhaltigkeit entsprechender Wertungen. So hat etwa Gottscheds polemische Gattungsbezeichnung „Haupt- und Staatsaktion“ Aufnahme in das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* gefunden und dient bis heute als Bezeichnung für die vermeintliche Sonderform eines von deutschsprachigen Prinzipalen gepflegten Dramentypus. Obwohl letztere vor derselben Aufgabe standen wie die Literaten des 18. Jahrhunderts, nämlich ein Repertoire für ein deutschsprachiges Berufstheater aufzubauen, prägt dies das diesbezügliche Geschichtsbild kaum. Dabei wären hier adäquater Kontinuitäten zu betonen, die es in diesem Bestreben von Johannes Velten über Heinrich Rademin, Johann Elias Schlegel, Johann Christoph Gottsched bis hin zu Gotthold Ephraim Lessing gibt, um dann festzuhalten, dass sich die Kriterien der Repertoirepolitik verändert haben. Für die Prinzipale war der Tauschwert ihres Repertoires eine existenzielle Angelegenheit. Sie mussten die Masse potentiellen Publikums auf dem Markt (im konkreten und übertragenen Sinn) ansprechen und gleichzeitig Präferenzen ihrer adeligen Gönner berücksichtigen. Die Geschmacksurteile der humanistisch-frühbürgerlichen Elite waren im Überlebenskampf hingegen

¹ Vgl. den Katalog von Helmut G. ASPER, *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*. Wien 1975, 97–134.

² *Spieltexte von Wandertruppen* finden mehrfach Erwähnung in Hans-Gert ROLOFF, unter redaktioneller Mitarbeit von Renate MEINCKE (Hg.), *Editionsdesiderate der Frühen Neuzeit. Beiträge zur Tagung der Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit. Teile I-II*. Amsterdam 1997.

³ Beispielsweise Heinrich LINDNER (Hg.), *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaktion in vier Actus, nebst einem Epilogus*. Dessau 1845. Karl WEIB, *Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Mit einem Anhang, enthaltend den vollständigen Abdruck eines Manuscriptes der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien*. Wien 1854. Carl HEINE (Hg.), *Der Unglückseelige Todesfall Caroli XII. Ein Drama des XVIII. Jahrhunderts*. Halle an der Saale 1888. – Während die genannten Titel heute kaum mehr zur Kenntnis genommen werden, scheint die Sammlung von Payer von Thurn bis heute in Bibliographien von literatur- und theatergeschichtlichen Forschungsbeiträgen auf: Rudolf PAYER VON THURN (Hg.), *Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Bände I-II*. Wien 1908-10.

zunächst zweitrangig. Die Frage, an welchen Vorlagen man sich orientierte, war für die Prinzipale des 17. und frühen 18. Jahrhunderts keine kulturideologisch oder poetologisch zu reflektierende, sondern eine pragmatisch zu lösende. Was die unterschiedlichen Publika interessierte, eigneten sich Truppen durch Übersetzungen, Adaptionen und Piraterie an. Dass viele Wandertruppenstücke dramaturgisch einem Zwei-Ebenen-Prinzip verpflichtet sind, erscheint angesichts entsprechender Verfahrensweisen im europäischen Berufstheater als logische Konsequenz. Insofern betrieben die Wandertruppen den Aufbau eines Berufstheaterrepertoires, wobei sich der Modus der Rezeption nicht schlagartig änderte, als sich dasselbe Problem später im Hinblick auf ein deutsches „Nationaltheater“ stellte – nur dass es aus bürgerlicher Sicht jetzt tatsächlich wesentlich schien, ob man sich dabei an französisch- oder englischsprachigen Vorbildern orientierte.

Wenn also in dem hier nur grob skizzierten Rahmen der Entwicklung eines deutschsprachigen Theaterrepertoires Akzente zu verschieben wären, um die Relevanz der Wandertruppenstücke hervorzuheben und damit Begründungen für vermehrte Editionsarbeit zu finden, so ist mit Sicherheit ein weiterer Grund zu nennen, der hinderlich wirkt. Wandertruppenforschung ist nämlich ein schwieriges Terrain. Das wird etwa deutlich, wenn Noe im Kommentarband zur erwähnten Editionsreihe die Pflicht erwächst, eine zusammenfassende Sicht auf die Wanderbühnen zu vermitteln.⁴ Denn trotz einer beachtlichen Forschungstradition – die immer noch relevanten Arbeiten von Johannes Bolte reichen beispielsweise in die 90er-Jahre des 19. Jahrhunderts zurück – sind einem solchen Vorhaben Grenzen gesetzt. Es gibt zwar Studien zu den Englischen Komödianten, Arbeiten zu einzelnen deutschen Truppen, zu Figuren bzw. Akteurinnen und Akteuren, Publikationen über die Tätigkeit von Komödianten an einzelnen Höfen, in bestimmten Städten und Regionen, Forschungen zu bestimmten Segmenten des Repertoires etc., aber eine synoptische Zusammenschau des Phänomens scheint trotz alledem noch fern. Die für kulturwissenschaftliche Forschungen zum 17. und 18. Jahrhundert so spannende Position der Akteure und Akteurinnen, die sich – je nach Umständen – mal ganz am Rande der Gesellschaft und mal ganz nahe der Mitte des Staatswesens wiederfanden, kann deshalb nicht adäquat thematisiert werden. Die Wandertruppenforschung verzehrt ihre Kräfte tendenziell im faktographischen Ringen, weil grundlegende Daten und deren Interpretation in einer Myriade von oftmals lapidaren Akten und von nicht immer leicht zugänglichen (geschweige denn durchwegs vertrauenswürdigen) Forschungsbeiträgen mit vielen Fußnoten zu verifizieren sind. Hervorragende Arbeiten auf diesem Gebiet, hervorzuheben sind jene von Bärbel Rudin, haben viel dazu beigetragen, dass faktisch abgesichertes Wissen traditionelle Mythen und Irrtümer zu verdrängen beginnt. Aber vermutlich ist es eine wissenschaftsorganisatorische Frage, ob Wandertruppenforschung sich künftig auch im deutschsprachigen Raum im Zentrum akademischer Disziplinen zu positionieren vermag. Ein webbasiertes Archiv, wie es beispielsweise die italienische Forschung mit HERLA aufgebaut hat⁵, könnte auch angesichts der Konjunktur digitaler Geisteswissenschaften dazu beitragen,

⁴ Vgl. Alfred NOE (Hg.), Spieltexte der Wanderbühne. Sechster Band. Kommentar zu Band I-V. Berlin – New York 2007, V-XLIII.

⁵ Vgl. http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp, letzter Zugriff am 17.10.2014.

dass dieses im deutschsprachigen Raum marginale Forschungsgebiet zum internationalen Standard in Bezug auf Wissen und Problembewusstsein aufschließt.

Ein weiterer Grund, der für die Zurückhaltung der Editionsphilologie im Bereich der Wanderbühnen mit verantwortlich sein dürfte, ist, gemessen an den schon erwähnten, einfacher zu benennen. Die Editionsarbeit in diesem Bereich ist zeitaufwändig und komplex. Die hinter den Handschriften bemerkbaren Übersetzungs- und Adaptionsprozesse verschiedenster Art, die teilweise eiligst kopierten Stücke, die stark von den Schreibern abhängigen orthographischen Eigenheiten und nicht zuletzt die teilweise sprachschöpferischen und anspielungsreichen Passagen vor allem komödiantischer Figuren, das Ganze im Übergang vom Frühneuhochdeutsch zum Neuhochdeutsch, stellen keine geringen philologischen Herausforderungen dar.

Diese Feststellungen und Überlegungen markieren das Ende eines Forschungsvorhabens im Bereich der Wanderbühnen und ihrer Spieltexte. Von 2011 bis 2014 haben wir uns im Rahmen des vom FWF geförderten Projekts „Staatsaktionen zwischen Repräsentation und Parodie“ mit der Edition und inhaltlichen Erschließung des Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek beschäftigt. Diese heterogene und erst in späterer Zeit durchgängig mit einer Blatzzählung versehene Sammelhandschrift umfasst 14 Spieltexte aus dem 17. und 18. Jahrhundert, nämlich (um hier nur Kurztitel zu nennen): *Das verliebte und geliebte Ehrenbild* (fol. 1-46), *Tryumph einer flüchtigen Königin* (fol. 47-88), *Die gekrönte Schätferin Aspasia* (fol. 89-132), *Der durchlauchtige Kohlenbrenner* (fol. 133-156), *Dulcander und Dorella* (fol. 157-201), *Glückselige Eyfersucht zwischen Rodrich und Delomira* (fol. 201-285), [*Ein verliebter Verdruß*] (fol. 286-317), *Andronicus* (fol. 318-350), *Der durchleuchtige Schiffsadmiral Jason* (fol. 351-400), *Der Schwehst ligt unden* (fol. 401-453), *Titus und Aran* (fol. 454-500), *Aurora und Stella* (fol. 501-539), *Amor der Tyrann* (fol. 540-576) und *Die durchleuchtige Oronthea Königin von Aegypten* (fol. 577-600). Die Absicht, in der Projektarbeit ausgehend von der Transkription und Edition auch die kulturhistoriographische Erschließung des Materials zu leisten, konnte angesichts der unterschätzten Probleme im editionsphilologischen Bereich nicht in vollem Umfang umgesetzt werden. Derzeit ist zwar ein erster Editionsband mit neun Texten in Vorbereitung, ein zweiter jedoch, der die Stücktexte nach Vorlagen von Giacinto Andrea Cicognini umfassen soll, muss im Rahmen eines Nachfolgeprojekts entstehen. Es schien, angesichts der eingangs geschilderten Forschungslage, dringlicher, den Umfang der Edition vorerst zu reduzieren, statt die von den Stücken ausgehende thematische Auseinandersetzung zu vernachlässigen. Diese zielte darauf, die im Medium der Schrift erkennbaren Transformationsprozesse auf theaterorganisatorische bzw. -praktische Implikationen hin zu befragen sowie die Aufführungen der Wandertruppen im Kontext anderer Theaterformen – von Festen über Zeremonien bis hin zum Schultheater – zu untersuchen.

Theatermanuskripte als Tausch- und Handelsobjekte

Der Kodex ist von einem bemerkenswerten Querschnitt divergierender, kultureller Einflüsse geprägt, denen das professionelle Wandertheater im 17. und frühen 18. Jahrhundert ausgesetzt war.⁶ Die Texte zeugen von einer frühen Rezeptionsphase des elisabethanischen Theaters und der Verarbeitung niederländischer, italienischer, französischer oder lateinischer Dramen, aber auch von der Bearbeitung italienischer Opernlibretti, denen die komödiantische Dienerfigur Hanswurst interpoliert wurde. Das Konvolut lässt somit auf eine variable Repertoiregestaltung und die Konstitution von Textsammlungen schließen, die als Geschäftsgrundlage der Wanderbühnen zu verstehen sind.⁷ Die Orientierung an den unterschiedlichsten Formen und Gattungen der europäischen Dramenliteratur und deren Adaption begleitete die Herausbildung eines professionellen „Internationaltheaters“ (Bärbel Rudin)⁸, das sich an Bedürfnissen der Theaterpraxis und nur sekundär am poetologischen Diskurs orientierte. Diese internationale Ausrichtung widerspricht den ideologischen Versuchen einer nationalliterarischen Vereinnahmung, wie sie sich beispielsweise im frühen 20. Jahrhundert und nach 1945 in der Akzentuierung einer genuin ‚österreichischen‘ bzw. ‚wienerischen‘ Komiktradition widerspiegelt⁹, für deren Kontinuitätskonstrukt der Hanswurst Stranitzkys als Ursprungsmythos diente.¹⁰

Dieser vielseitige Schriftentransfer, dessen sich die deutschsprachige Wanderbühne in der Form von Übersetzungen und Adaptionen sowie durch den Tausch von bzw. den Handel mit Manuskripten befleißigte, soll anhand einer frühen, bisher innerhalb der Forschung vernachlässigten Bearbeitung von Molières *Le dépit amoureux* unter dem Titel *Ein verliebter Verdruß oder die duellirende Liebe* kurz exemplifiziert werden. Molières Stück wurde 1656 erstmals in Béziers aufgeführt und ist 1663 im Druck erschienen.¹¹ In den Repertoires des deutschsprachigen Wandertheaters lässt sich eine Zunahme von Spieltexten französischer Provenienz besonders unter Johannes Velten konstatieren, in dessen Spielplangestaltung Molières Stücke ab 1680 vermehrt berücksichtigt wurden.¹² Die Wanderbühne

⁶ Vgl. Leokadia FÜRLINGER, 14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts. Diss. Wien 1949.

⁷ Vgl. Bärbel RUDIN, Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann. Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters. In: Brigitte MARSCHALL (Hg.), Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler. Wien – Köln – Weimar 2002, 272-301, hier 290.

⁸ Vgl. Bärbel RUDIN, Die Textbibliothek der eggenbergischen Hofkomödianten in Český Krumlov / Böhmisches Krumau (1676-1691). Eine kulturgeografische Zeitreise. In: Jill BEPLER / Helga MEISE (Hg.): Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der Frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten- und Fürstinnenbibliotheken der Zeit. Wiesbaden 2010, 73-106.

⁹ Vgl. PAYER VON THURN, Haupt- und Staatsaktionen, wie Anm. 3. Otto ROMMEL, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Johann Nestroys. Wien 1952, 153-336.

¹⁰ Vgl. Franz M. EYBL, Österreichische Komik. Konstruktion und Brauchbarkeit einer literaturgeschichtlichen Leitkategorie. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER / Johann SONNLEITNER / Klaus ZEYRINGER (Hg.), Komik in der österreichischen Literatur. Berlin 1996, 20-32.

¹¹ Vgl. MOLIÈRE, Œuvres complètes I. Édition dirigée par Georges FORESTIER, avec Claude BOURQUI. Paris 2010, 1310 und James F. GAINES (Hg.), The Molière Encyclopedia. Westport – Connecticut – London 2002, 115.

¹² Vgl. Manfred BRAUNECK, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band. Stuttgart – Weimar 1996, 349. Carl HEINE, Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahrhundert. Diss. Halle an der Saale 1887, 28-37 und 43f.

steht somit am Anfang einer deutschsprachigen Molière-Rezeption, die sich im 18. Jahrhundert weiter intensiviert.¹³ *Le dépit amoureux* nimmt aufgrund der Nähe zur Typenkomik der Commedia all'improvviso eine Sonderstellung innerhalb von Molières Œuvre ein.¹⁴ Noch Franz Grillparzer hat die merkwürdige Handlung rund um den „mannweiblichen Ascagne“¹⁵ irritiert. Tatsächlich ist der dramatische Handlungsrahmen um die aus Erbschaftsgründen und Geiz als Ascagne aufgezogene Dorothea simpel gestrickt. Die Dramaturgie des Stücks besteht weitestgehend in der Rekonstruktion der Vorgeschichte, erst das Finale bringt Licht in die teils absurden Verwicklungen und dekuviert die wahre Identität des vertauschten Kindes – ein innerhalb der internationalen Komödienliteratur weitverbreitetes Motiv. Das einigermaßen abrupte Happy End beseitigt durch die Hochzeit der zu ihrer weiblichen Identität zurückgekehrten Dorothea mit Valere auch die Erbschaftsstreitigkeiten der Väter. Die Dramaturgie des Stücks konstituiert sich hauptsächlich durch zurückgehaltenes und preisgegebenes Wissen, das den Zuschauern in Monologen und Dialogen kommuniziert wird. Man kann mit Manfred Pfister von einer „diskrepante[n] Informiertheit“¹⁶ der Figuren und des Publikums sprechen: Die Zuschauer haben die Möglichkeit „die jeweils nur partielle Informiertheit der einzelnen Figuren zu summieren und miteinander zu korrelieren“. Besonders die geheimen Dialoge zwischen Ascagne-Dorothea und ihrer Freundin Frosine erzeugen jenen Informationsvorsprung des Publikums gegenüber den ‚dramatis personae‘, der es erlaubt, „die Diskrepanzen im Informierungsgrad der Figuren untereinander zu erkennen“. Diese überlegene Haltung der Zuschauer ist für die Komik im Stück von immenser Wichtigkeit, da sie das Bewusstsein für die „Mehrdeutigkeit jeder Situation“ schärft. Zu einem komischen Opfer seiner Unwissenheit und Kurzsichtigkeit mutiert die komödiantische Dienerfigur Mascarillias, dessen permanente Geschwätzigkeit seine eigenen Intentionen konterkariert und stets weitere Verwirrungen und Verdachtsmomente stiftet. Durch die Einfachheit der Handlung rückt bei Molière im Gegenzug die Qualität des Dialogs ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der bemerkenswerte Variantenreichtum und diese Vielseitigkeit der Dialogform werden in der deutschsprachigen Wanderbühnenfassung beibehalten. Im Gegensatz zur französischen Vorlage kommt es jedoch ganz ‚theaterpragmatisch‘ zu einer Auflösung der Verse in Prosa. Auch wenn Leokadia Furlinger vermeint, dass sich das Interesse der Wanderbühne wohl rein auf den Stoff der Komödie beschränkt hätte¹⁷, offeriert gerade die in der Adaption beibehaltene Struktur der Dialoge ein nicht zu unterschätzendes Potenzial für schauspielerische Freiräume, die über das gesprochene Wort hinausgehen. Die größte Bearbeitungsleistung liegt im Sprachduktus des komödiantischen Personals, der sich von jenem der Dienerfiguren Molière's deutlich unterscheidet. Im

¹³ Zur Molière-Rezeption im deutschsprachigen Raum vgl. Gabriele BLAIKNER-HOHENWART, *Der deutsche Molière. Molière-Übersetzungen ins Deutsche*. Frankfurt am Main 2001. Thomas A. KECK, *Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières*. Hannover 1996. Arthur ERLOESSER, *Die älteste deutsche Übersetzung Molièrescher Lustspiele*. Berlin 1893.

¹⁴ Vgl. Gertrud LEHNERT, *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Würzburg 1994, 165-174.

¹⁵ Franz GRILLPARZER, *Grillparzers Werke in fünfzehn Teilen*. 13. Teil. Studien III zur Literatur. Hg. v. Stefan HOCK. Berlin – Leipzig – Wien u.a. o.J., 64. Vgl. FÜRLINGER, *Dramen*, wie Anm. 6, 62.

¹⁶ Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München ¹¹2001, 79-86. Die nachfolgenden Zitate 81f.

¹⁷ Vgl. FÜRLINGER, *Dramen*, wie Anm. 6, 62.

Stück wird der derbe Sprach- und Wortwitz Jodolets und Mascarillias' in den verschiedensten Variationen aufbereitet. Er reicht von der komischen Transformation gängiger Stilformen der Rhetorik (Metapher, Antithese, Tautologie) und lateinischer Redewendungen bis hin zu Schimpftiraden, wodurch besonders das „Missverhältnis von Sprachinhalt und Sprachform“¹⁸ evident wird. Was den Ablauf der Handlung betrifft, sind die komödiantischen Bedienten an das Schicksal ihrer Herren gebunden. Ihr Werben um die Magd Marinette bleibt im Gegensatz zu den Liebeswirren der Haupthandlung relativ gleichgültig. Die emotionalen Regungen ihrer Herren werden auf der Ebene der Bediensteten invertiert und vornehmlich auf leibliche Bedürfnisse reduziert. Deutlich zeigt sich dies etwa im Streit von Eraste mit Lucile, der durch eine analoge Auseinandersetzung auf der Dienerebene zwischen Jodolet und Marinette konterkariert wird, wobei sich die derben Vorwürfe und Beschimpfungen der letzteren folgerichtig in Gelächter und Versöhnung auflösen (vgl. die im Anhang abgedruckten Szenen IV/3 und 4).

Fürlinger verweist bezüglich der Herkunft des anonymen Spieltextmanuskripts auf die Truppe von Jakob Kuhlmann.¹⁹ Tatsächlich lässt das Schriftbild auf die Feder Adam Christoph Schülers schließen²⁰, der noch Anfang der 1690er-Jahre als Dramaturg bei Kuhlmann tätig war und der sich innerhalb des Kodex auch als Schreiber der „Tragico-Comoedia“ *Der durchlauchtige Kohlenbrenner* identifizieren lässt.²¹ Schüler, Sohn eines Weißenfelser Stadtrichters, besuchte 1660 die Leipziger Akademie, fand sein Auskommen allerdings bald als ‚Schriftensteller‘ bei den Komödianten.²² Die bedeutende Stellung der Dramenübersetzer, -bearbeiter und -kopisten innerhalb der einzelnen Schauspielgesellschaften wird evident, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Manuskripthandel „regelrecht zur Geschäftsgrundlage“²³ zählte. Für die Abschrift von Stücken aus der wohlgehüteten Textbibliothek kam ein externer Kopist nicht in Frage, da dieser die Spieltexte anderen Truppen hätte zuspielden können.²⁴ Dennoch wechselten zahlreiche Theatertexte durch das Abwerben profilierter Akteure in regelmäßigen Abständen den Besitzer, wodurch sich auch heute noch nahezu identische Niederschriften einzelner Wanderbühnenstücke nachweisen lassen:

Einerseits garantierte die personelle Fluktuation eine rasche Zirkulation von Neudaptionen, andererseits setzte sie Textverbindlichkeiten, d. h. unmittelbare Abrufbarkeit des Repertoires voraus, um Reibungsverluste in der gewerblichen Tagesproduktion auszuschließen. Insofern unterscheiden sich die oft Jahrzehnte auseinanderliegenden Ms.fassungen eines Werkes bis ins erste Drittel des 18. Jh.s allenfalls durch Verschreibungen, geringfügige Korrekturen, Streichungen von Nebenrollen, Langatmigkeiten und dem Galanterie-Ideal widersprechenden Szenen sowie gelegentlich durch Implantation oder Ausweitung der „Pickelhering“- bzw. später „Harlekin“-

¹⁸ Vgl. FÜRLINGER, Dramen, wie Anm. 6, 128.

¹⁹ Vgl. FÜRLINGER, Dramen, wie Anm. 6, 10f.

²⁰ Vgl. RUDIN, Heinrich Rademin, wie Anm. 7, 278.

²¹ Vgl. den Artikel von Bärbel RUDIN und Adolf SCHERL zu Jakob Kuhlmann in: Alena JAKUBCOVÁ / Matthias PERNERSTORFER (Hg.), Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Wien 2013, 367-369.

²² Vgl. Bärbel RUDIN, Eine Leipziger Studentenbühne des 17. Jahrhunderts. Universität und Berufstheater – Das Ende einer Legende. In: Kleinere Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28 (1976), 3-17, hier 9.

²³ Bärbel RUDIN, Wanderbühne. In: Paul MERKER / Wolfgang STAMMLER (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 4. Berlin – New York 2001, 808-815, hier 810.

²⁴ Vgl. Grete GOLDSCHMIT, Das Repertoire der Wandertuppen in Österreich. Diss. Wien 1930, 9.

Intermezzi. Einmal eingeführte Stücke wurden benutzt, bis sie verbraucht waren, d.h. dem Druck einer gewandelten Geschmacksnorm weichen mußten.²⁵

Im Falle von *Ein verliebter Verdruß* hat Rudin neuerdings auf ein weiteres Manuskript im Besitz des Generalarchivs Karlsruhe hingewiesen.²⁶ Als Verfasser geht aus einer Widmung an die Fürstin Maria Anna von Lobkowitz Johann Philipp Riedel, Pickelhering-Akteur bei Andreas Elenson, hervor.²⁷ In seiner längeren Dedikation betont er die eigene Bearbeitungsleistung, durch welche die Molièresche Komödie, die „von Geburth frantzösisch[,] von Geberden und Reden aber, recht gut Teütsch worden“²⁸ sei. Die geringfügigen Differenzen der beiden Manuskripte dürften sich überwiegend aus den „Schreibszenen“ begründen, unter denen sie zu Papier gebracht wurden.²⁹ Während das Manuskript aus der Feder Schülers zahlreiche Verschreibungen aufweist, die auf eine gewisse Flüchtigkeit bzw. den Zeitdruck in der Niederschrift hinweisen, handelt es sich bei dem von Riedel verantworteten Spieltext um ein so genanntes „Federopfer“, das im feierlichen Gestus einer Mäzenin dediziert wurde und entsprechend sorgfältig abgefasst ist. Die textlichen Abweichungen bleiben, abgesehen von Orthographie und Interpunktion, überschaubar. Dennoch lassen sie auf verschwimmende Grenzlinien differenter sozialer Lachkulturen schließen, auf denen das professionelle Wandertheater zwischen Populär- und Hofkultur gekonnt balancierte. In Riedels Widmungsexemplar, das vermutlich auf eine eigene, frühere Übersetzung rekurriert, sind sexuelle Anspielungen und Zweideutigkeiten nicht vorherrschend. So etwa in der vierten Szene des ersten Aufzugs, wenn Mascarillas mit Eraste spricht:

aber: wer muß Euch das Geheimnus entdeket haben, denn wan Valere und Lucile Auge Conferenz hielten, so wurde auch mein freundliches Anerbieten ihnen das Licht zu halten, in allen Gnaden abgeschlagen [...]³⁰

In Schülers Fassung fallen an derselben Stelle drei kleinere Abweichungen auf:

Aber wer Teüfel muß Eü<c>h das Geheimnüß entdeckt haben: Denn wann Valere und Lucile änge Conferenz hielten, so würde auch mein freundlich Anerbieten ihnen bey der Action das Liecht zu halten, in allen Gnaden abgeschlagen [...]³¹

Erstens wird bei Riedel in der Eingangsfrage der „Teüfel“ nicht angerufen. Zweitens greift er in der Umschreibung der amourösen Beziehung von Valere und Lucile zur merkwürdigen Formulierung, dass deren Auge(n) „Conferenz“ halten würden, während bei Schüler in zweideutiger Eindeutigkeit über eine mögliche „änge Conferenz“ der beiden berichtet wird, worunter ein Lese- oder Theaterpublikum den Koitus verstanden haben wird. Dass Schüler hier gleichzeitig von einer „Action“

²⁵ RUDIN, Wanderbühne, wie Anm. 23, 811.

²⁶ Bärbel RUDIN, Von Baden nach Böhmen und retour. Neues aus der Frühzeit der deutschen Molière-Rezeption. (Typoskript). Für den Hinweis auf dieses Manuskript und die Zusendung des Typoskripts sei Bärbel Rudin an dieser Stelle herzlichst gedankt.

²⁷ RUDIN, Baden, wie Anm. 26.

²⁸ Comoedia Der verliebte Verdruß oder die duellirende Liebe. Badisches Generalarchiv (BGA), Hfk-Hs Nr. 6 (Rastatt), 5 Bl. plus 94 S., hier Bl. 4.

²⁹ Zum Begriff der „Schreibszenen“ vgl. Martin STINGELIN (Hg.), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004.

³⁰ Comoedia, wie Anm. 28, S. 15.

³¹ Kodex Ia 38.589 (Wienbibliothek), 291v. Die zitierten Textstellen folgen in der Wiedergabe den Editionsprinzipien, die in der Transkription des Kodex Ia 38.589 entwickelt wurden.

spricht, in Riedels Fassung aber auch dieses Wort fehlt, verweist darauf, dass dieser den Assoziationshorizont des Leiblichen an dieser Stelle vermeiden wollte. Da lediglich angenommen werden kann, dass Riedel und Schüler dasselbe Spieltextmanuskript vorlag, dieses aber nicht erhalten ist, lässt sich über den ursprünglichen Wortlaut sowie den Bearbeitungsprozess und mögliche Verlesungen nur spekulieren. Allerdings ist es nicht untypisch, dass Dedikationsexemplare gegenüber den aus den Textbibliotheken der Truppen stammenden Fassungen eine geglättete Sprache aufweisen. Die im Abschluss begriffene Edition des ersten Bandes aus den Spieltexten des Kodex Ia 38.589 stellt somit weiteres Material bereit, das Wandertruppenmanuskripte sowohl als Zeugnisse überregionalen Kulturtransfers sowie als theaterpraktische ‚Ware‘ und Geschäftsgrundlage von Wanderbühnen erscheinen lässt. Noe hat nach Abschluss der Reihe *Spieltexte der Wanderbühne* auf zentrale literatur- und theatergeschichtliche Fragestellungen hingewiesen, welche u.a. „die Originalität der Werke bzw. ihre Interpretation“³² betreffen. Diesbezüglich sowie für eine weitere Erforschung des frühneuzeitlichen, deutschsprachigen Berufstheaters erweisen sich auch die Stücktexte des Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek als überaus aufschlussreich.

Spiel mit Ereignissen

Die Wanderbühne in ihren Kontexten zu erforschen bedeutet zunächst, diese auch tatsächlich als Wandernde zu begreifen. Michel de Certeau's Begriff der „Taktik“ mag sich eignen, diesen Daseinsmodus zu erhellen, denn die Taktik hat im Gegensatz zur Strategie keinen Ort des Eigenen, von dem aus sie operieren könnte, sondern „nur den Ort des Anderen“. „Sie muss andauernd mit den Ereignissen spielen, um ‚günstige Gelegenheiten‘ daraus zu machen.“³³ Berufskomödianten der Frühen Neuzeit waren in diesem Sinne Taktiker: Die Wanderbühne legte eine außerordentliche Flexibilität an den Tag und bewegte sich von einem „Ort des Anderen“ zum nächsten – geographisch, konfessionell und hierarchisch – selbst ihre Dramen waren nicht die ‚eigenen‘, sondern (bis auf wenige Ausnahmen) Adaptionen. Das Phänomen Wanderbühne lässt sich folglich ohne Betrachtung dieser Orte der Anderen nicht nachvollziehen. Begreift man die Wanderbühne als Wanderende und heftet sich an ihre Fersen, begegnet man einer Reihe von Instanzen, mit denen sich diese konfrontiert sah: die Kirche als geistliche, der (Territorial-)Staat als übergeordnete und die Stadt als lokale Ordnungsinstanz. In Bezug auf diese Ordnungsinstanzen erscheint die Wanderbühne zuweilen als chamäleonisch: Sie nimmt die Position des Unterhalters oder des Komplizen ein und bleibt zugleich eine schwer kalkulierbare, ambivalente Größe, die in der Inszenierung imaginärer Räume den Dispositiven der Ordnungsinstanzen zuwiderlaufende Fragmente aufblitzen lässt. Fraglich ist, wie dieses Phänomen der Ambivalenz einzuschätzen ist, das zugleich die Frage nach einem ‚künstlerischen Standpunkt‘ der Wanderkomödianten aufwirft, d.h. nach dem Eigenen im Ort des Anderen. Handelt es sich bei diesen Ambivalenzen um paradoxe Effekte eines ökonomischen Erwägungen geschuldeten Unterhaltungsprinzips oder um parodistische Interventionen, die sich in der

³² NOE (Hg.), *Spieltexte*, wie Anm. 4, XL.

³³ Michel de CERTEAU, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, 23.

immanenten Störung eines produzierten Bedeutungshorizonts ausdrücken? Vielleicht ist es ja gerade der Zwang zum Spiel mit den Ereignissen, der zur Gewohnheit und damit zum Lebensprinzip geworden, als eigener Standpunkt diente. Dieser bestünde dann in einem Spiegelungseffekt, wodurch sich die den Spielenden abgeforderte Verfügbarkeit und Gesinnungslosigkeit im Spiel auf ein Publikum rückprojizieren ließ.

In Bezug auf die erste Instanz, die Kirche, erlaubt das im Kodex enthaltene Drama *Der vom Christentum abgefallene und dazu wiederbekehrte Andronicus*, bei dem es sich um die Adaption eines die Apostasie a fide thematisierenden jesuitischen Märtyrerdramas handelt, eine Reihe von Kontextualisierungen: Zunächst durch die Frage nach dem Verhältnis von Geistlichkeit und Wanderbühne, das insgesamt als gespannt beschrieben werden kann³⁴, jedoch stark variiert und sogar geistliche Förderer³⁵ der Wanderbühne hervorgebracht hat. Dabei ist der Faktor der Konfession nicht zu unterschätzen, denn die Thematik des Dramas reflektiert in gewisser Weise die Situation der konfessionelle Grenzen durchwandernden Komödianten. So wie der Protagonist durch Druck und zwecks sozialer Anpassung an den arabischen Hof vom Christentum abfällt, mussten auch die Komödianten konfessionelle Bedingungen berücksichtigen. Dies mündete mitunter in ihre Konversion, wie im Falle des Prinzipals Michael Daniel Treu³⁶, der eben dieses Drama in Nürnberg und München aufführte.³⁷ Innerhalb der einzelnen Truppen konnte es auch zu konfessionell bedingten Spaltungen kommen, wie in der zweiten Generation der Elensons, die in einen katholischen und protestantischen Flügel zerfiel.³⁸ Nicht zuletzt fanden konfessionelle Sensibilitäten Widerhall in der Spielplanpolitik. Des Weiteren, und dies mag der wesentlichste Punkt sein, zeugt der *Andronicus* von einer Beziehung zwischen Wanderbühne und Jesuitentheater: Als Urheber dieser Adaption kommen die Innsbrucker Komödianten in Frage. Nur diese weilten im Dienst von Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich in Innsbruck, als die Jesuiten dort 1659 den *Andronicus Aegyptius* spielten und schriftlich festhielten, dass diese Aufführung von italienischen und deutschen Komödianten des Hofes gelobt worden sei.³⁹ Diese von Rudin bereits geäußerte Vermutung⁴⁰ erhärtet sich durch den Vergleich jesuitischer Periochen. Zwar ist von der besagten Innsbrucker Inszenierung nicht mehr als diese eine

³⁴ Siehe zu geistlicher Theaterfeindlichkeit in der Frühen Neuzeit u.a. Ernst HÖVEL, *Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert*. Münster 1912. Carl NIESSEN (Hg.), *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*. Schriften aus der Kampfzeit des deutschen Nationaltheaters. Emsdetten 1940.

³⁵ Vgl. Bärbel RUDIN, *Der Blankenburger Herzog Ludwig Rudolph und die „Mecklenburgischen Hofcomödianten“ oder: Die Katholiken kommen!* In: *Daphnis* 24 (1995), 329-374, hier 335f.

³⁶ Vgl. Karl TRAUTMANN, *Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe*. In: *Jahrbuch für Münchner Geschichte* 3 (1889), 259-430, hier 305.

³⁷ Zu München vgl. TRAUTMANN, *Schauspieler*, wie Anm. 36, 310. Sigmund von Birken schrieb am 05.10.1668 in seinem Tagebuch über den Besuch dieses Dramas in Nürnberg, vgl. Sigmund von BIRKEN, *Die Tagebücher des Sigmund von Birken*. Teil 1, bearbeitet von Joachim KRÖLL. Würzburg 1971, 397. Zu dieser Zeit bespielte Treu Nürnberg vgl. Theodor HAMPE, *Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806* (II. Teil). In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 13 (1899), 98-237, hier 165.

³⁸ Vgl. RUDIN, *Herzog Ludwig*, wie Anm. 35, 348-355.

³⁹ Willi FLEMMING, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*. Berlin 1923, 127f.

⁴⁰ Vgl. RUDIN, *Textbibliothek*, wie Anm. 8, 88.

Notiz erhalten, doch ergaben sich im Nachvollzug des Transformationsprozesses im Vergleich zur Handschrift Hinweise, die chronologisch und geographisch auf Innsbruck verweisen. Während die Intentionen des Schultheaters auf Glaubensvermittlung, Verhaltensnormierung von Zusehern und Schauspielern sowie den pädagogischen Nutzen abzielten⁴¹, stand für den Organisationstyp des professionellen Theaters die maximale Publikumsreichweite aus ökonomischen Erwägungen im Vordergrund. Theater als pädagogisches Instrument zur Vertiefung von Lateinkenntnissen und rhetorischer Fertigkeiten war für die Berufskomödianten unbedeutend. Sie übersetzten das Drama in freier Rede ins Deutsche, wobei aus diesem Prozess resultierende Konnotationsverschiebungen nicht auszuschließen sind. Die Behauptung, ebenfalls der Glaubensvermittlung zu dienen, erlaubte immerhin Stadträte in Hinblick auf etwaige Spielgenehmigungen gnädig zu stimmen. So warben die interkonfessionellen Innsbrucker Komödianten, zum Missfallen der Grazer Jesuiten und der Augsburger Meistersinger, mit ihren erbaulichen geistlichen Spielen.⁴² Die Verfasstheit des *Andronicus* gestattete der Wanderbühne dabei die wirkungsvolle Inszenierung mehrerer effektvoller Szenen, etwa der finalen Kreuzigung des Märtyrers oder jenes Rituals, mit dem der Jüngling vom Christentum abfällt und dessen Ausgestaltung haarscharf an der Grenze des Erlaubten operierte. Die konkreten Vorgänge des rituellen Abschwörens werfen die Frage nach dem einen Zweck heiligenden Mittel auf, weil dabei das Kreuz auf offener Bühne bespuckt, getreten und schließlich verbrannt wurde. Insgesamt entspricht die Abfolge der Szenen in etwa jener der (anhand der Periochen rekonstruierten) Vorlage. Weglassungen betreffen die Intermedien, womit die glaubensvermittelnden und situationsunterstreichenden Momente eine Reduktion erfahren haben. Jedoch herrscht Unklarheit über den Freiheitsgrad der Übersetzung selbst, da die direkte Vorlage derselben nicht auffindbar ist. Bei anderen Dramen ließ sich auf der Textebene feststellen, dass die Komödianten in ihren Übersetzungen den Vorlagen möglichst wörtlich und sinngemäß gerecht zu werden versuchten, dabei aber gebundene Rede fast immer in Prosa überführten. Wesentliche Abweichungen und ein dezidierter Wille zum Weiterdichten ist jedoch beim Sprechtext komödiantischer Figuren festzustellen. Zwar tritt im *Andronicus* keine explizit komödiantische Figur auf, doch übernimmt der arabische Bösewicht und Intrigant Saladin⁴³ diese Funktion zumindest partiell, vor allem zu Beginn, so lange er ein Fremder ist. In diesen Szenen entwirft er durchaus ambivalente Perspektiven auf das Christentum bzw. den Katholizismus. So kritisiert er beispielsweise die Morbidität des Christentums, die sich unter anderem darin ausdrückt, dass die Christen ihren Herren zuerst töten mussten, um ihn anzubeten. Dadurch

⁴¹ Vgl. Frank POHLE, *Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601-1817)*. Münster 2010, 20-26.

⁴² Vgl. Dušan LUDVIK, *Die Chronologie und Topographie der Innsbrucker Komödianten (1652-1676)*. In: *Acta Neophilologica* 4 (1971), 3-39, hier 22-36.

⁴³ Interessant scheint die Wahl des Namens „Saladin“, der schon in der jesuitischen Fassung vorliegt und der unmittelbar Assoziationen zu der historischen Gestalt Sultan Saladin (Salah ad-Din) weckt, der als Gegenspieler der Kreuzfahrer in der europäischen Literatur nicht nur als betrügerischer und mörderischer Bösewicht, sondern auch als freigiebiger und ritterlicher Held tradiert und von Dante in den Limbus aufgenommen wurde. Zudem wurde diese Figur in der europäischen Rezeption auch zu Satirezwecken gegen die Kirche funktionalisiert, vgl. Margaret JUBB, *The Legend of Saladin in Western Literature and Historiography*. Lewiston – New York – Queenston 2000.

würden sie mit dem Kreuz letztlich einen Hinrichtungsgegenstand verehren, den sie zudem allen irdischen Gütern vorziehen. Zu Beginn trifft Saladin auf einen Pilger und lässt sich von ihm in die christlichen Gebräuche einführen, um die christliche Jugend besser verführen zu können. Saladin parodiert in diesem szenischen Vorgang die Gebetsgebärden, die ihm der Pilger zeigt, und erweist sich dem Pilger insgesamt, der sich seinen provokativen Aussagen ausgeliefert sieht, argumentativ überlegen. Interessant ist dieser Dialog auch aus der Perspektive konfessioneller Spannungen. Denn einerseits zeigt sich der Bösewicht Saladin selbst nur an den äußerlichen Ritualen interessiert, ein Vorwurf also, dem sich Katholiken oft ausgesetzt sahen. Zum anderen kritisiert derselbe Saladin, einer protestantischen Haltung entsprechend, die vom Pilger praktizierte Simonie sowie dessen Aberglaube und Rosenkranzgebete. Letzteren unterstellt er einen Pflichtübungscharakter, den er mit dem wiederum „äußerlichen“ Abzählen von Gebeten argumentiert. Der Pilger gerät im Verlauf des Dialogs zur Karikatur. Es hat den Anschein, als ob dieses einst katholische Märtyrerdrama in der Adaption durch die Wanderbühne eine Ent-Katholisierung erfahren hätte bzw. dass Saladin den Katholizismus durch seine Kommentierung von Vorurteilen und Spezifika potentiell der Lächerlichkeit preisgegeben hat. Dieser Taktik der Interkonfessionalisierung eines katholischen Dramas mag die Intention der Publikumsmaximierung zugrunde liegen. Der Einstieg mit Saladin lässt aber zugleich eine Ambivalenz aufblitzen, die sich gegen die Vorlage zu richten scheint. Wird davon ausgegangen, dass Komödianten trotz ihrer überlebensnotwendigen Anpassungsfähigkeit biographische Erfahrungen aktiv in ihre Arbeit eingebracht haben, kann in Bezug auf die Innsbrucker Komödianten und den *Andronicus* auf Christoph Blümel⁴⁴ verwiesen werden, dessen schlesischer Geburtsort Bolków ab 1629 maßgeblich von habsburgischen Zwangskatholisierungs-Maßnahmen betroffen war.⁴⁵

In Bezug auf die zweite Instanz, den Staat, erzählen viele der im Kodex enthaltenen Dramen von gelungener und gescheiterter Repräsentation des Königtums. Die Souveränität der Potentaten selbst zeigt sich dabei weniger durch ein gefährliches Außen als durch ihre eigenen Affekte bedroht. Diese rücken den affizierten biologischen Körper in den Vordergrund, wodurch der symbolische königliche Körper erst der Zersetzung preisgegeben wird, weil äußerliche Gefahren, etwa Intrigen, zu wirken beginnen. Neben Furcht, Wut und Wollust ist es vor allem die Eifersucht, durch die Potentaten ihre Selbstbeherrschung verlieren, womit ihnen auch die Staatsbeherrschung entgleitet.⁴⁶ Ihr Kontrollverlust führt in zwei Fällen zum Wahnsinn (*Amor der Tyrann* und *Glückselige Eifersucht zwischen Rodrich und Delomira*), den sie als Geläuterte letztlich überstehen; in vier weiteren Fällen führt die mangelnde Affektbeherrschung jedoch indirekt zu ihrer Ermordung (*Titus und Aran*,

⁴⁴ Vgl. FÜRLINGER, Dramen, wie Anm. 6, 7.

⁴⁵ Vgl. BOLKENHAINER DIÖCESANKONFERENZ (Hg.), Die Kirchengeschichte des Kreises Bolkenhain in der Provinz Schlesien. Eine Weiheschrift zum Gedächtniß des vor funfzig [sic] Jahren, den 5. Juli 1801, erfolgten Eintrittes des derzeitigen Vorstehers der jetzigen Diöcese Bolkenhain, des königl. Superintendenten und Pastors zu Hohenfriedeberg, Herrn G.S. Chr. von Herrmann [...]. Jauer 1851, 36-49.

⁴⁶ Siehe zum Diskurs der Selbstbeherrschung des Souveräns und der Funktion des Regulativs: Albert KOSCHORKE / Susanne LÜDERMANN / Thomas FRANK u.a., Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt am Main 2007, 116.

Tryumph einer flüchtigen Königin, Dulcander und Dorella und *Der durchlauchtige Kohlenbrenner*).

Der sich auf der Bühne ereignende Regizid verhält sich zum Teil ambivalent zu den von den Wanderbühnen ebenfalls praktizierten absolutistischen Inszenierungsformen. Dies trifft vor allem dann zu, wenn der ermordete Souverän rechtmäßig eingesetzt wurde und dessen Tod ungesühnt bleibt, wie im Falle von *Der durchlauchtige Kohlenbrenner*, dessen immanente Staatslehre ein Widerstandsrecht gegen den zügellosen Monarchen zu beinhalten scheint. In dieser Hinsicht fungiert dieses Wandertruppenstück als Regulativ, als ein Fürstenspiegel von unten und impliziert jene herrschafts-regulierende Funktion von Theater, welche etwa die Prinzipalin Catharina Elisabeth Velten in ihrer Verteidigungsschrift beanspruchte.⁴⁷ Die Wanderbühne inszenierte nicht nur Hofstaaten, ihre professionellen Akteure waren zusätzlich in der Lage, höfische Feierlichkeiten auszurichten, wie aus dem Tagebuch von Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg hervorgeht. So wurde zu dessen Namenstag eine Komödie aufgeführt, der ein allegorisches Vorspiel voranging und der ein Ballett sowie ein Feuerwerk folgte.⁴⁸ Die Beziehung von Wanderbühne und Hof reichte von mehrjährigen Anstellungen über Spielprivilegien und kürzere Gastaufenthalte bis hin zu kleineren Subventionen und Gefälligkeiten. Im allgegenwärtigen dramaturgischen Strukturelement der sozialen Mobilität, also der Unter- bzw. Überschreitung von Standesgrenzen, scheinen sowohl diese zwischen Unverbindlichkeit und Vertraulichkeit oszillierenden Beziehungskonstellationen als auch Bezüge zur Festkultur, etwa zu den Narrenreichen der Fastnacht oder zu beliebten Lustbarkeiten wie den höfischen Verkleidungsbanketten⁴⁹, einen Reflex zu finden. Diese Andeutungen müssen an dieser Stelle ausreichen, um darauf zu verweisen, dass der Wandertruppenforschung ein erhebliches Potenzial eignet, sich komplexen kulturhistoriographischen Fragen zuzuwenden.

Die letzte Ordnungsinstanz schließlich, die Stadt, war für die Wanderbühne buchstäblich entscheidend. Denn als Repräsentant der Städte war es der jeweilige Stadtrat, der Spielbewilligungen erteilte oder verweigerte. Markus Paul widerspricht in seiner Auseinandersetzung mit dem Nürnberger Fechtthaus der Auffassung, dass dieser Instanz Willkür zu unterstellen wäre. Vielmehr kommt er zum Schluss, dass zumindest der Nürnberger Stadtrat Kulturpolitik betrieben hat und dabei versuchte, bestimmte ästhetische Normen und Geschmacksvorstellungen durchzusetzen, die bei der Beurteilung

⁴⁷ Vgl. Catharina Elisabeth VELTHEN, Zeugnis der Wahrheit Vor die Schau=Spiele oder Komödien / Wider Hn. Joh. Joseph Wincklers / Diaconi an der hohen Stifts=Kirchen in Magdeburg/ Worinnen er Dieselbe heftig angegriffen / um verhasst zu machen sich vergeblich bemühet / Aus vieler Theologorum Zeugnis auch anderer Gelehrten Schrifften zusammen getragen und aufgesetzt [...]. o.O 1701. In: NIESSEN (Hg.), Frau Magister Velten, wie Anm. 34, Kap. 2, Abschnitt B 2.

⁴⁸ Vgl. Paul ZIMMERMANN, Herzog Ferdinand Albrechts I. zu Braunsch. u. Lüneburg theatralische Aufführungen im Schlosse zu Bevern. In: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig 3 (1904), 111-156, hier 150f.

⁴⁹ Zu den höfischen Verkleidungsbanketten und deren Funktionen vgl. Claudia SCHNITZER, Königreiche, Wirtschaften, Bauernhochzeiten. Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielformen höfischer Maskerade. In: Jörg Jochen BERNS / Thomas RAHN (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, 280-331.

von Gesuchen als qualitative Kriterien dienten.⁵⁰ Während in Nürnberg die Schauspiele der Wanderbühne den Spielen der Handwerker und Meistersinger vorgezogen wurden⁵¹, hatten die Innsbrucker Komödianten in Augsburg häufig Schwierigkeiten, sich gegen die Augsburger Meistersinger durchzusetzen, deren Bedenken – auch ästhetischer Natur – vom Stadtrat berücksichtigt wurden.⁵² In Wien reagierte 1670 ein gewisser Peter Hüttler auf die Invasion ‚fremder‘ Komödianten mit dem Vorschlag, eine genuine Wiener Komödiantentruppe zu konstituieren, der das alleinige Spielprivileg für Wien zugesichert werden sollte. Er griff dabei das auf einem weit verbreiteten Unbehagen gegenüber Wandertruppen basierende Argument auf, dass auf diese Weise das vom Publikum investierte Geld in der Stadt verbleiben würde. Zusätzlich begründete er seinen Vorschlag damit, dass der Stadtrat auf diese Weise weniger Arbeit mit Spielgesuchen hätte und die Qualität der Aufführungen besser gewährleisten könne. Sein Vorschlag, der die langwierigen Diskussionen um eine Institutionalisierung ‚stehender‘ Stadttheater im 18. Jahrhundert präludierte, wurde vom Wiener Stadtrat sogar angenommen, aber – vermutlich wegen des Ablebens des Antragstellers – nicht realisiert.⁵³ Um die Interaktion von Stadträten und Wanderbühne zu erhellen, erschiene die Auswertung und Zusammenschau diesbezüglicher Ratsbeschlüsse im deutschsprachigen Raum sinnvoll. Gerade weil die städtischen Repräsentanten im Kreuzungspunkt mehrerer Interessengruppen – auch von Kirche und Staat – moderierend wirken mussten, wäre es entscheidend, die komplexe Topographie nachvollziehen zu können, welche die Wanderrouen der Spielenden bestimmte.

Rückblickend auf die Projektarbeit war unser Unterfangen, welches ausgehend von der Transkription und Edition einer heterogenen Spielhandschrift erkennbare Transformationsprozesse theaterorganisatorisch und -praktisch reflektierte sowie jene Kontexte ergründete, in denen zu Anpassungsleistungen gezwungene Wandertruppen sich Spielräume für ihre Theaterarbeit eroberten, ein durchaus lohnendes. Es hat uns aber auch an zahlreiche Grenzen geführt, die nicht allein, aber doch erheblich mit der Wissensorganisation in diesem Bereich zu tun haben. Ein Pilotprojekt zur Entwicklung eines webbasierten Wandertruppenarchivs ist deshalb Bestandteil des Bestrebens, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Denn das inzwischen differenzierte und relevante Wissen, das etwa in Bezug auf die Herausbildung neuzeitlichen Berufstheaters in Italien, Spanien, England oder Frankreich generiert wurde, bleibt für den deutschsprachigen Raum zu revidieren bzw. aus vielen vorhandenen Wissenspartikeln erst einmal zu perspektivieren.

⁵⁰ Vgl. Markus PAUL, Reichsstadt und Schauspiele. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts. Tübingen 2002, 89f.

⁵¹ Vgl. PAUL, Reichsstadt, wie Anm. 50, 30-37.

⁵² Vgl. LUDVIK, Chronologie, wie Anm. 42, 21-26.

⁵³ Vgl. Franz HADAMOVSKY, Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien – München 1988, 112f.

Zwei Szenen aus *Ein verliebter Verdruß* nach Molières *Le dépit amoureux*

Der französische Text der Szenen IV/3 und IV/4 folgt der Ausgabe MOLIÈRE, Œuvres complètes I. Paris 2010, 367-377. Der Zeilenfall der Verse wurde aufgelöst und durch Schrägstriche ersetzt. Der deutsche Text folgt unserer Edition des mit keinem Titel versehenen Manuskriptfaszikels im Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek, 308r-311v.

Scène III

Éraste, Lucile, Marinette, Gros-René

MARINETTE Je l'aperçois encor ; mais ne vous rendez point.

LUCILE Ne me soupçonne pas d'être faible à ce point.

MARINETTE Il vient à nous.

ÉRASTE Non, non, ne croyez pas, Madame, / Que je revienne encor vous parler de ma flamme ; / C'en est fait ; je me veux guérir, et connais bien / Ce que de votre cœur a possédé le mien. / Un courroux si constant pour l'ombre d'une offense / M'a trop bien éclairé de votre indifférence, / Et je dois vous montrer que les traits du mépris / Sont sensibles surtout aux généreux esprits. / Je l'avouerai, mes yeux observaient dans les vôtres / Des charmes qu'ils n'ont point trouvés dans tous les autres, / Et le ravissement où j'étais de mes fers / Les aurait préférés à des sceptres offerts : / Oui, mon amour pour vous, sans doute, était extrême, / Je vivais tout en vous ; et, je l'avouerai même, / Peut-être qu'après tout j'aurai, quoiqu'outragé, / Assez de peine encore à m'en voir dégagé : / Possible, que malgré la cure qu'elle essaie, / Mon âme saignera longtemps de cette plaie, / Et qu'affranchi d'un joug qui faisait tout mon bien, / Il faudra se résoudre à n'aimer jamais rien. / Mais, enfin, il n'importe ; et puisque votre haine / Chasse un cœur tant de fois que l'amour vous ramène, / C'est la dernière ici des importunités, / Que vous aurez jamais de mes vœux rebutés.

LUCILE Vous pouvez faire aux miens la grâce tout entière, / Monsieur, et m'épargner encor

Scena 3.

Lucile, Marinette

MARINETTE Ich sehe ihm schon, bleibt standhaftig in Eüern Vorhaben.

LUCILE Glaube nicht, daß ich so leicht zu bewegen bin.

MARINETTE Er kompt gegen uns!

ÉRASTE Madam glaubet nicht daß ich komme Eüch von meiner Liebe zu reden: Eß ist schon geschehen, ich komme wiedrum zu mir selbst, und mercke wohl wie wenig mein Herz bey den Eürigen gegolten hatt: Ein so bestendiger Zorn umb so <g>eringer Beleidigung willen, gibt mir Eüre kaltsinnige Liebe zu verstehen, und ich will Eü<c>h zeigen, daß die Verachtung einen generosen Gemüth empfindlich ist: Ich bekenne es, meine Augen haben in den Eürigen so viel Liebreiches gesehen, daß ich die Glückseligkeit in Eüern Banden zu sein, der Pracht des Zepters vorgezogen hette: Ja ich bekenne, daß es mir schwer felt Eüch zu verlasen, und daß indem ich mich von Eüch entreise, die dahero rührende Wunde meines Herzens lange bluten wirdt: Aber endlich schadet es nichts, weil Eüer Haß ein Herz veriaget, welches Eüch die Liebe zugebracht, so ist dieses die lezte Ungelegenheit, welche Eüch meine verworfene Liebe machet.

LUCILE Ihr hettet mich auch dieser leztern wohl überheben können!

cette dernière.

ÉRASTE Hé bien, Madame, hé bien, ils seront satisfaits : / Je romps avecque vous, et j'y romps pour jamais, / Puisque vous le voulez ; que je perde la vie / Lorsque de vous parler je reprendrai l'envie.

LUCILE Tant mieux ; c'est m'obliger.

ÉRASTE Non, non, n'ayez pas peur / Que je fausse parole ; eussé-je un faible cœur / Jusques à n'en pouvoir effacer votre image, / Croyez que vous n'aurez jamais cet avantage, / De me voir revenir.

LUCILE Ce serait bien en vain.

ÉRASTE Moi-même de cent coups je percerais mon sein, / Si j'avais jamais fait cette bassesse insigne, / De vous revoir, après ce traitement indigne.

LUCILE Soit, n'en parlons donc plus.

ÉRASTE Oui, oui, n'en parlons plus : / Et pour trancher ici tous propos superflus, / Et vous donner, ingrate, une preuve certaine / Que je veux sans retour, sortir de votre chaîne, / Je ne veux rien garder, qui puisse retracer / Ce que de mon esprit il me faut effacer. / Voici votre portrait, il présente à la vue / Cent charmes merveilleux dont vous êtes pourvue, / Mais il cache sous eux cent défauts aussi grands, / Et c'est un imposteur enfin que je vous rends.

GROS-RENÉ Bon.

LUCILE Et moi, pour vous suivre au dessein de tout rendre, / Voilà le diamant que vous m'aviez fait prendre.

MARINETTE Fort bien.

ÉRASTE Il est à vous encor ce bracelet.

LUCILE Et cette agate à vous, qu'on fit mettre en cachet.

ÉRASTE *lit.* „Vous m'aimez d'une amour extrême, / Éraсте, et de mon cœur voulez être éclairci : / Si je n'aime Éraсте de même, / Au moins, aimé-je fort qu'Éraсте m'aime ainsi.

LUCILE.“ *Éraсте continue.*

ERASTE Nun wohl Madam, ich folge Eüern letzten Befehl, ich breche mit Eüch und auf ewig, weil Ihr es also wollt; ich wüntsche zu sterben, sobaldt mich wiederum verlangen wirdt mit Eüch zu reden.

LUCILE Testo beßer, Ihr vergnügt mich recht.

ERASTE Nein, nein, Ihr dörrft Eüch nicht fürchten, daß ich meine Worte nicht halten solle: Solte ich ein so schwaches Herz haben, und Eüer Anschauen nicht fliehen können: Glaubt mir Ihr solt das Glück nicht haben mich wiederum zu sehen.

LUCILE Es were mir ein schlechtes Glück!

ERASTE Ich selbstn wolte mit tausent Stichen meine Brust durchlöchern, wann mir einmahl in Sinn kommen solte, Eüch wiederum zu sehen.

LUCILE Nun dann es bleibe darbey<!>

ERASTE Wir wolten auch nimmer darvon reden, und damit ich Eüch Undanckbaren eine gewiese Probe gebe, daß ich Eüre Ketten von mir werfe, so will ich nichts behalten, welches mir eine Gedächtnüß wiederum zu Gemüthe bringen mögte: Schaut hier Eüer Contrafait, es stellet mir tausent Liebreizungen vor, welhe Eüch liebreich machen, aber es ist auch ein Spiegel vieler Fehler und grausamer Verrätherey, dahero nehmt es wieder hin.

JODOLET So recht: Perge bonis avibus.

LUCILE Und ich folge Eüch in einem so rühmlichen Vorhaben, und gebe Eüch den Diamantring wieder, welchem anzunehmen Ihr mich gezwungen habt.

MARINETTE Gut, nur fortgefahren<!>

ERASTE Dieses Armband habe ich auch von Eüch<!>

LUCILE Und dieses Signet in Agath geschnitten.

ERASTE *Ziehet einen Brieff auß dem Sack. Legit.* „Eraсте Ihr liebet mich, und wollet den Stand meines Herzens wießen: Ich sage Eüch daß, wann ich Eraсте nicht so so sehr liebe alß er mich, so bin ich doch vergnügt, daß er mich

Vous m'assuriez par là d'agréer mon service ? /
C'est une fausseté digne de ce supplice.

LUCILE *lit.* „J'ignore le destin de mon amour
ardente, / Et jusqu'à quand je souffrirai ; / Mais
je sais, ô beauté charmante, / Que toujours je
vous aimerai. ÉRASTE.“ *Elle continue.*

Voilà qui m'assurait à jamais de vos feux ? / Et
la main et la lettre ont menti toutes deux.

GROS-RENÉ Poussez.

ÉRASTE Elle est de vous ? suffit : même fortune.

MARINETTE Ferme.

LUCILE J'aurais regret d'en épargner aucune.

GROS-RENÉ N'ayez pas le dernier.

MARINETTE Tenez bon jusqu'au bout.

LUCILE Enfin, voilà le reste.

ÉRASTE Et, grâce au Ciel, c'est tout. / Que sois-
je exterminé, si je ne tiens parole.

LUCILE Me confonde le Ciel, si la mienne est
frivole.

ÉRASTE Adieu donc.

LUCILE Adieu donc.

MARINETTE Voilà qui va des mieux.

GROS-RENÉ Vous triomphez.

MARINETTE Allons, ôtez-vous de ses yeux.

GROS-RENÉ Retirez-vous, après cet effort de
courage.

MARINETTE Qu'attendez-vous encor ?

GROS-RENÉ Que faut-il davantage ?

liebet. Lucile[.]“ Hierdurch habt Ihr mich
versichert, daß Eüch meine Bedienung beliebe;
aber weil die Vesicherung falsch ist, solle sie
also gestrafft werden. *Zerreist den Brieff.*

LUCILE *Zieht auch einen Brieff heraus. Legit.*

„Ich weiß nicht was meine brennente Liebe für
ein Verhängnüß hatt, und ob ich noch lange
leiden solle: Dieses aber weiß ich, göttliche
Schönheit, daß ich Eüch ewig lieben werde.

Eraste [.]“ Schauet dieses vesicherte mich Eüre
Liebe, aber weil die Hand und der Brief
gelogen haben, so sein sie nichts mehrers
werth. *Zerreist den Brief.*

JODOLET Herr daß ist zu grob, Ihr müst es ihr
nicht schencken.

ERASTE Der Brief redet von ihr, und also ist er
nichts mehrers werth.

MARINETTE Daß ist recht!

LUCILE Allen die ich von Eüch habe, will ich es
also machen.

JODOLET Herr haltet Eüch tapfer, und schaut
nur, daß Ihr das lezte Wort erhaltet.

MARINETTE Fräulein, wehret Eüch so gut Ihr
kennt.

LUCILE *Zereist wieder einen Brieff.* Schaut hier
ist noch einer!

ERASTE Sein sie alle! Dem Himmel sey Danck
darvor, und ich sey verflucht, wann ich meine
Wort nicht halte.

LUCILE Und mich strafe der Himmel!

ERASTE Adieu dann!

LUCILE Adieu.

MARINETTE Das könnte nicht beßer gehen.

JODOLET Herr Ihr habt es gewonnen, sie muß
unten liegen.

MARINETTE *Ad Lucile.* Nun so gehet ihm auß
den Augen.

JODOLET *Ad Eraste.* Ihr habt gnug gezeigt, daß
alß die Hebamme Eüch auß Mutterleibe
geholfen, sie (-hat-) das Herz nicht dahinten
gelassen habe, reterirt Eüch itzt!

MARINETTE Was wartet Ihr noch? *Ad Lucile.*

JODOLET Fehlet Eüch noch etwas. *Ad Eraste.*

ÉRASTE Ha ! Lucile, Lucile, un cœur comme le mien / Se fera regretter, et je le sais fort bien.

LUCILE Éraste, Éraste, un cœur fait comme est fait le vôtre, / Se peut facilement réparer par un autre.

ÉRASTE Non, non, cherchez partout, vous n'en aurez jamais / De si passionné pour vous, je vous promets. / Je ne dis pas cela pour vous rendre attendrie : / J'aurais tort d'en former encore quelque envie, / Mes plus ardents respects n'ont pu vous obliger, / Vous avez voulu rompre ; il n'y faut plus songer : / Mais personne après moi, quoi qu'on vous fasse entendre, / N'aura jamais pour vous de passion si tendre.

LUCILE Quand on aime les gens, on les traite autrement ; / On fait de leur personne un meilleur jugement.

ÉRASTE Quand on aime les gens, on peut de jalousie, / Sur beaucoup d'apparence, avoir l'âme saisie : / Mais alors qu'on les aime, on ne peut en effet / Se résoudre à les perdre, et vous, vous l'avez fait.

LUCILE La plus pure jalousie est plus respectueuse.

ÉRASTE On voit d'un œil plus doux une offense amoureuse.

LUCILE Non votre cœur, Éraste, était mal enflammé.

ÉRASTE Non, Lucile, jamais vous ne m'avez aimé.

LUCILE Eh ! je crois que cela faiblement vous soucie : / Peut-être en serait-il beaucoup mieux pour ma vie, / Si je... mais laissons là ces discours superflus : / Je ne dis point quels sont mes pensers là-dessus.

ÉRASTE Pourquoi ?

LUCILE Par la raison que nous rompons ensemble, / Et que cela n'est plus de saison ce me semble.

ÉRASTE Nous rompons ?

LUCILE Oui, vraiment ? quoi ? n'en est-ce pas fait ?

ÉRASTE Et vous voyez cela d'un esprit

ERASTE Ach Lucile, Lucile, ein Herz wie das meinige wird gewieß betauert werden.

LUCILE Ach Eraste, Eraste ein Herz wie das Eürige kan leicht wiedrum gefunden werden.

ERASTE Nein, nein suchet überall, Ihr werdet niemahlen so «ein» verliebtes finden: Ich sage dieses nicht Eüch zu besenfftigen, ich hette Unrecht, wann ich daran gedächte, mein liebbrennter Respect hat Eüch nicht angenehm sein wollen, und Ihr seit Ursache unserer Entzweyung, aber glaubt mir, kein Mensch wird mehr so eine ümbrünstige Liebe gegen Eüch tragen.

LUCILE Wann man liebt so ist man höflicher, und urtheilet nicht so übel.

ERASTE Wann man liebt so kan man auch eÿfern: Aber wann man liebt, so kan man sich nicht so leichtlich zu dem Verlust desjeniegen so man liebet, entschliesen.

LUCILE Die Eifersucht hat doch mehrern Respect.

ERASTE Und eine verliebte Beleidigung nimt man nicht so übel auff.

LUCILE Ach Eraste Eüer Herz war nie recht entzündet(!)

ERASTE Ach Lucile Ihr habt mich niemahlen geliebet(!)

LUCILE Daß wird Eüch wohl wenig bekümmern, vielleicht were es meiner Ruhe beßer, wann ich ... aber was reden wir viel hiervon, ich mag nicht sagen, was ich darbey gedencke.

ERASTE Warum?

LUCILE Weilen wir miteinander gebrochen haben, und es nun nimmer Zeit ist.

ERASTE Wie gebrochen?

LUCILE Ja freilich ist es dann nicht geschehen.

ERASTE Können Ihr mit vergnügten Geist daran

satisfait ?

LUCILE Comme vous.

ÉRASTE Comme moi ?

LUCILE Sans doute c'est faiblesse, / De faire voir aux gens que leur perte nous blesse.

ÉRASTE Mais, cruelle, c'est vous qui l'avez bien voulu.

LUCILE Moi ! point du tout ; c'est vous qui l'avez résolu.

ÉRASTE Moi ! je vous ai cru là faire un plaisir extrême.

LUCILE Point, vous avez voulu vous contenter vous-même.

ÉRASTE Mais, si mon cœur encor revoulait sa prison ? / Si, tout fâché qu'il est, il demandait pardon ?...

LUCILE Non, non, n'en faites rien, ma faiblesse est trop grande, / J'aurais peur d'accorder trop tôt votre demande.

ÉRASTE Ha ! vous ne pouvez pas trop tôt me l'accorder, / Ni moi sur cette peur trop tôt le demander ; / Consentez-y, Madame, une flamme si belle, / Doit pour votre intérêt demeurer immortelle. / Je le demande enfin : me l'accorderez-vous, / Ce pardon obligeant ?

LUCILE Remenez-moi chez nous.

Scène IV.

Marinette, Gros-René

MARINETTE O ! La lâche personne !

GROS-RENÉ Ha ! le faible courage !

MARINETTE J'en rougis de dépit.

GROS-RENÉ J'en suis gonflé de rage : / Ne t' imagine pas que je me rende ainsi.

MARINETTE Et ne pense pas, toi, trouver ta dupe aussi.

GROS-RENÉ Viens, viens, frotter ton nez auprès de ma colère.

gedencken.

LUCILE Wie Ihr<!>

ERASTE Wie ich?

LUCILE Es ist eine Schwachheit, wann man die Leüte mercken lest, daß ihr Verlust uns krencket.

ERASTE Aber Graußame, Ihr habt es ja gewollt<!>

LUCILE Ich keinesweges! Ihr habt Eüch darzu entschlossen gehabt.

ERASTE Ich? Ich habe gemeint Eüch dadurch einen Gefallen zu erweisen<!>

LUCILE Nein, sondern Ihr habt Eüch selbst vergnügen wollen.

ERASTE Wann aber mein Herz wiederum in seine Ketten treten wolte, wann so beleidigt es auch ist, es von Eüch Verzeihung beehrte?

LUCILE Schweigt stille! Ich bin zu schwach und mögte Eüeren Begehren alzubald Beÿfall geben<!>

ERASTE Ach Ihr könnet mir nicht zu baldt Beÿfall geben, noch ich zu bald begehren<!> Williget ein Madame! Eine so getreüe Liebe gegen Eüch solte unsterblich sein, nun ich begehre Gnade! Wollet Ihr sie mir wiederfahren lasen.

LUCILE Begleitet mich naher Hauß. ... *Abit cum Eraste.*

Scena 4.

Marinette, Jodolet.

MARINETTE O die Zaghaffte!

JODOLET O das mit Hasenleder gefüttertes Courage.

MARINETTE Ich schäme mich darbeÿ zu Tod.

JODOLET Und ich zerberste vor Barmherzigkeit! Ich aber werde es gewiß beßer machen, und dir nicht gleich wieder den Schlüssel zu den Falleisen meiner Liebe geben.

MARINETTE Bilde dir auch nur nicht ein, daß ich mich werde über den Dölpel werfen lasen.

JODOLET Werffen lestu dich nicht, aber du liegst dich wohl vor dir selbten nieder.

MARINETTE Tu nous prends pour un autre ; et tu n'as pas affaire / À ma sottre maîtresse. Ardez le beau museau ! / Pour nous donner envie encore de sa peau : / Moi, j'aurais de l'amour pour ta chienne de face ! / Moi, je te chercherais ! ma foi, l'on t'en fricasse / Des filles comme nous.

GROS-RENÉ Oui ? tu le prends par-là ? / Tiens, tiens, sans y chercher tant de façons, voilà / Ton beau galant de neige, avec ta nonpareille : / Il n'aura plus l'honneur d'être sur mon oreille.

MARINETTE Et toi, pour te montrer que tu m'es à mépris, / Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris, / Que tu me donnas hier avec tant de fanfare.

GROS-RENÉ Tiens encor ton couteau ; la pièce est riche et rare : / Il te coûta six blancs lorsque tu m'en fis don.

MARINETTE Tiens tes ciseaux, avec ta chaîne de laiton.

GROS-RENÉ J'oubliais d'avant-hier ton morceau de fromage ; / Tiens : Je voudrais pouvoir rejeter le potage / Que tu me fis manger, pour n'avoir rien à toi.

MARINETTE Je n'ai point maintenant de tes lettres sur moi ; / Mais j'en ferai du feu jusques à la dernière.

GROS-RENÉ Et des tiennes tu sais ce que j'en saurai faire ?

MARINETTE Prends garde à ne venir jamais me reprier.

GROS-RENÉ Pour couper tout chemin à nous rapatrier, / Il faut rompre la paille ; une paille rompue / Rend, entre gens d'honneur, une affaire conclue, / Ne fais point les doux yeux : je veux être fâché.

MARINETTE Du sichest mich vor einer andere an, ich werde gewieß nicht so einfeltig sein wie mein Fräulein: Schaut mir das Kazengesichte an, mich solte wohl gelusten nach dir verlangen, ich solte so eine Hundenase lieben können? Ich nach dir viel fragen? Bey meiner Treüe du taugst vor Leüte wie ich bin<!>

JODOLET Hastu außgeredet: Respondeo retorquendo: Ich will nicht viel die Curialien mit dir observiren, da da, nim hin den blauen Nestel, mit welchem du meine Narrenkappe, die ich in deinen Nahmen trage, hast regaliren wollen.

MARINETTE Und dir zu zeigen daß ich nichts nach dir frage, schaue hier hastu deinen ½ Brief Nürberger Steckenadeln, die du mir gestern mit so grosen Complementen vereh<rt hast.

JODOLET Da hastu dein Taschenmeßer wieder, es ist zwar eine rare Manufactur, aber das ist schändlich, daß du die 6. Pfennig wormit du es bezahlet hast, deiner Fräulein gestohlen hast.

MARINETTE Da hastu deine Schere auch wieder<!>

JODOLET Ich habe das Stücke Kaiße so du mir gestern gegeben auch noch nicht gegesen, und hier hastu es wieder: Mich verdrüßt nur, damit ich ia nichts von dir behalte, daß ich dir die Buttermilch, welche du mir vorgestellet, nicht wieder auß den Magen in das Gesicht speyten kan, doch mustu Gedult haben biß auf den Abent, da wirdt der Nachtstuhl die Brocken bekommen, die kanstu haben wann du wilt.

MARINETTE Deine Briefe habe ich izt nicht bey mir, aber ich werde morgen mit einheizen.

JODOLET Und ich mit den deinigen meinem Podex die Naße buzen.

MARINETTE Komme nur nimmer umb Liebe anzuhalten<!>

JODOLET Aber du must so keine (+lieb+)speyente Augen auf mich werffen, dann ich will mich recht zornig stellen.

MARINETTE Ne me lorgne point, toi ; j'ai
l'esprit trop touché.

GROS-RENÉ Romps ; voilà le moyen de ne s'en
plus dédire. / Romps ; tu ris, bonne bête !

MARINETTE Oui, car tu me fais rire.

GROS-RENÉ La peste soit ton ris ; voilà tout
mon courroux / Déjà dulcifié : qu'en dis-tu ?
romprons-nous ? / Ou ne romprons-nous pas ?

MARINETTE Vois.

GROS-RENÉ Vois toi.

MARINETTE Vois toi-même.

GROS-RENÉ Est-ce que tu consens que jamais je
ne t'aime ?

MARINETTE Moi ? ce que tu voudras.

GROS-RENÉ Ce que tu voudras, toi. / Dis...

MARINETTE Je ne dirai rien.

GROS-RENÉ Ni moi non plus.

MARINETTE Ni moi.

GROS-RENÉ Ma foi, nous ferons mieux de
quitter la grimace ; / Touche, je te pardonne.

MARINETTE Et moi, je te fais grâce.

GROS-RENÉ Mon Dieu! qu'à tes appas je suis
acoquiné !

MARINETTE Que Marinette est sotté après son
Gros-René !

MARINETTE Treib doch keine Poßen, ich bin
recht böse(!)

JODOLET Ich bin so zornig, daß ich mit den
hintern Maul auß lauter Rabie eine Nuß
aufbeisen, und dir den Kern pro redimenta
vexa præsentiren wollte.

MARINETTE Du machst mich lachent.

JODOLET Schaeue die angenehme Bestia lacht;
izt hat sich der spanische Pfeffer meines
heroischen Zorns in lauter Zuckerkantel einer
heldenmütiegen Clemenz verdistillirt: Hör,
sage recht, wollen wir Friede oder Krieg
stifften.

MARINETTE Schaeue du lachst.

JODOLET Schau du selber!

MARINETTE Schaeue <du zum ersten.

JODOLET Bistu wohl so tyrannisch, und wilt die
Bratwurst meiner herzlichen Affection nicht
auf den Rost deiner Gegeninclination legen
lasen.

MARINETTE Was du wilt?

JODOLET Was du wilt auch, sag...

MARINETTE Nein ich sage nichts.

JODOLET Ich auch nicht.

MARINETTE Nun ich auch nicht.

JODOLET Hörstu, das Beste wird sein, wir lasen
das politisiren bleiben, es stehet uns doch
nicht wohl an: Gieb die Hand her, ich gebe dir
Perdon.

MARINETTE Und ich erweise dir Gnade!

JODOLET Hülf Götting Venus mit deinen
schwarzen Flecken unter der Naße, wie
liebreizent, wie delicat, wie unbeschreiblich
schön, wie exquisit, wie vollkommen, wie
galant, wie einnehmen, wie agreable, wie
wik« ... et cetera ist die Haupt[-] und
Totalerbin meiner verliebten Halßkrauße,
meine Marinette ist das achte Monstrum dico
miraculum mundi.

MARINETTE Wann Jodolet sich über mich nicht
erbarmet, so machet mich seine Schönheit noch
nährisch. *Abeunt.*