



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

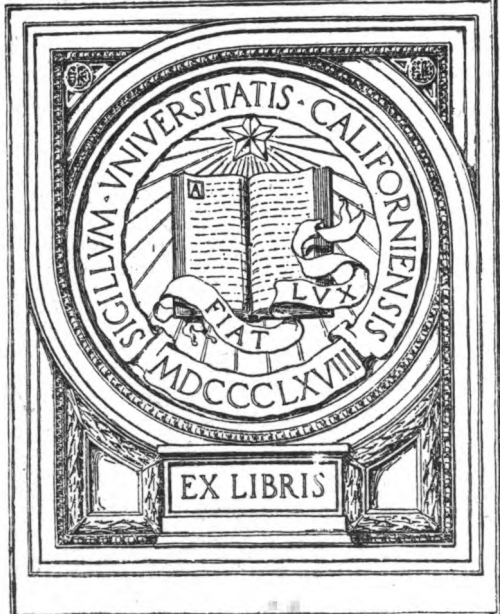
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

UC-NRLF



B 4 615 632

GIFT OF
ERNST A. DENICKE



21.32



Beiträge
zur Geschichte der niederdeutschen Dichtung.

Herausgegeben von Ernst Püschel.

Band 3.

Das
niederdeutsche Drama

Sein Werden in Dichtung und Darstellung

Von

Otto Welzien.



Kaufungen-Verlag.

Kostof i. M.

1913.

Alle Rechte vorbehalten.

Handwritten signature

1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920

PT 4821
W4

Dem
niederdeutschen Dramatiker
Fritz Stavenhagen
zum Gedächtnis.

295867

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	VII
Aus der Jugendzeit des niederdeutschen Dramas	1
Wege der Entwicklung	43
Rund um Stavenhagen	99
Sach- und Namenregister	157

Vorwort.

Dreierlei ist es, von dem ich einleitend zunächst zu sprechen habe.

Zum ersten von den **Q u e l l e n**.

Nur wenig ist es, was bisher an spezieller Literatur über das niederdeutsche Theaterpiel erschien. Die verschiedenen Schriften zur Sache von Professor Dr. Karl Theodor Gaedertz und dann die „Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung“: darin liegt so ziemlich alles beschlossfen.

Die Gaedertz'schen Schriften sind verdienstlich als Material zur Kenntnis der älteren Theaterstücke, ganz besonders was das zweibändige Werk „Das niederdeutsche Schauspiel“ (Verlag von A. Hofmann & Co., Berlin) betrifft. Es werden jedoch nur Bruchstücke der gesamten Entwicklung geboten. Außerdem bedarf die Beurteilung des vorhandenen Stoffes durch Gaedertz sehr der Nachprüfung.

Anderes liegt es bei den Ausgaben des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. Dieser Verein hat in seinen „Drucken“ eine Reihe halb oder ganz vergessener alter mittelniederdeutscher Stücke, meist Fastnachtsspiele, geboten. Männer wie Joh. Bolte, Prof. Dr. W. Seelmann, Dr. C. F. Walther u. a. haben dazu und auch selbständig, z. B. in den „Jahrbüchern“ des Vereins, eingehende Untersuchungen von hohem Werte gegeben. Der Verein leistete damit der Sache die besten Dienste.

Für die neuere Zeit sind Artikel über die verschiedensten Themen, die mit dem hier in Frage kommenden Literaturgebiet in Verbindung stehen, in Zeitungen und Zeitschriften

VIII

erschienen. Durchweg gutes ist u. a. von den „Mitteilungen aus dem Quickborn“, die als Vereinsorgan in Hamburg herauskommen, gestellt worden. Daneben boten die Zeitschrift des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, der „Eckhorn“, „Niedersachsen“ usw. ähnliches von ungleichem Werte, ebenso auch manche, z. B. Hamburger Zeitungen.

Im übrigen ist der, der das niederdeutsche Drama und seine Umwelt kennen lernen will, auf die Theaterstücke selber angewiesen. Diesen Weg habe ich bei Vorbereitung des Werkes, das hier erscheint, oft gehen müssen; und ich glaube, daß das der Sache nur Vorteile bringen konnte und gebracht hat. Ein Register aller Theaterstücke, die so betrachtet wurden, ist in Verbindung mit einem Namen- und Sachregister am Schlusse angefügt.

Ich komme zum zweiten, was mich hier beschäftigt: Zu den allgemeinen Gesichtspunkten, die für mich, für die Form des Ganzen bestimmend waren. Ein paar Sätze mögen sie klar legen.

Wie bemerkt, fehlt es bis heute auf dem Gebiete des niederdeutschen Theaterspiels an einer genügend ausführlichen, lückenlosen Darstellung. Was sonst, auf der hochdeutschen Seite z. B., in Fülle vorhanden zu sein pflegt, ist hier einfach nicht da. Nicht einmal die Teilstrecken sind lückenlos gründlich bekannt. Allzu lange hat es eben am nötigsten Interesse für die Arbeit gefehlt, die zu leisten war. Seit einigen Jahren scheint sich eine Änderung und damit eine Besserung vorzubereiten. Noch aber fehlt's an manchem, das da sein muß, wenn wir zu jener umfassenden Überschau über das Ganze des plattdeutschen Theaterspiels kommen wollen, die zu wünschen ist. Die Zeit dazu ist noch nicht gekommen.

So bescheiden wir uns denn! Nicht weit, fast grenzenlos, wird der Rahmen gespannt, der die Wanderungen durch das große Gebiet umschließt. Nein, mehr ein Führer sei es, der zureicht, um denen, die mit ihm gehen, knapp und klar einen Überblick zu schaffen über die Richtlinien des nieder-

deutschen Theaterspiels zunächst und dann auch über das meiste von dem, was mehr zur Seite liegt. Auf die Weise wird, so hoffe ich, der Mehrzahl derer gebient sein, die das Buch zur Hand nehmen; wer mehr will, der stärke zuvor das Interesse, das wir brauchen zur Erreichung höherer Ziele.

Das führt mich zum nächsten, das ich erstrebe: ein Anreger zu sein! Schon habe ich gesagt, daß wir — d. h. hier, die, die zum niederdeutschen Schrifttum halten, davon ausgehen — der Mehrung des Interesses für unsere Sache bedürfen. Diese Stärkung werden wir nicht in erster Linie erreichen können durch Werke, die sich in Einzelheiten zu sehr verlieren. Sondern — wenigstens vorerst — durch andere, die durch ihre Form den Leser zu eigener näherer Beschäftigung mit dem Stoff führen oder doch führen wollen.

Durch die Form! Sie bildet den dritten der Gegenstände oder, wie man will, Begriffe, die hier berührt werden sollten.

Die Form, in der die Arbeit vor den Leser tritt, ist im wesentlichen vor fünf oder sechs Jahren entstanden. Ich war damals in Rostock tätig. Dort haben das städtische Archiv, die Bibliothek des Vereins für Rostocks Geschichte und Altertumskunde und die Universitätsbibliothek das Material zum Werk, soweit es zu der Zeit fertig wurde, geliefert. Für freundliche Unterstützung dabei danke ich auch hier den Herren Ratsarchivar Dr. Dragendorff und Universitätsbibliothekar Dr. Rohfeldt. Ihre Unterstützung hat mir die Arbeit sehr erleichtert.

Was zu der Zeit, 1906/07, entstand, ist dann vorerst in „Niederachsen“, der bekannten Bremer Heimat-Zeitschrift, erschienen. Es ist mit Interesse aufgenommen worden.

Als ich jetzt, nach jahrelanger, mehr oder weniger ausgesprochener Entfernung von dem Stoff zu ihm und damit zunächst zu jener älteren Fassung zurückkehrte, erschien mir manches darin als zu breit angelegt, anderes zu sehr pointiert. Oder um es kürzer und treffender zu sagen: ich wunderte mich über das Temperament, das häufig einmal für sich ein

ganz klein wenig Raum beanspruchte. Und legte mir selber die Frage vor, ob denn auch wirklich dem Stoffe die Lebhaftigkeit zieme, die ich ihm vor Jahren hier und da abgemann.

Bei der erneuten eingehenden Prüfung des Ganzen, die nach allem geboten war, habe ich gefunden, daß im „Temperieren“ nur wenig zu ändern war. Ein derartiger Stoff und eine temperamentlose Darstellung — ich glaube, das ist zuviel des Guten! Es muß ein eigen gefärbtes Wollen, eine aus der Liebe zur Sache herausgewachsene Freude am Werk in der Arbeit erkennbar sein. Nur so wird in rechter Frische und Unmittelbarkeit das vermittelt, was hier in erster Linie erstrebt wird: Anregungen zu geben! Mag sich dann auch der Widerspruch einstellen. — Warum sollte es nicht dazu kommen? Individuelle Anregung und Widerspruch: sie gehören ganz einfach zusammen! Sie gehören zusammen im Dienste der Steigerung des Interesses für eine Sache. Zum wenigsten gilt das hier, auf einem Boden, der noch nicht allzu viel Spuren von denen zeigt, die vor uns nach Erkenntnis suchten. Nach allem bewahrte ich im wesentlichen dem Ganzen eine Darstellungsform, die als „gesehen durch ein Temperament“ zu gelten hat.

In solchem Sinne sind die sehr bedeutenden Änderungen bewirkt, die die vorliegende Fassung gegenüber der älteren aufweist. Nahezu auf jeder Seite ist von solchen Änderungen etwas zu spüren; sehr oft sind sie auf weiten Strecken so bedeutend, daß ein völlig Neues an die Stelle des Alten trat.

Von Grund aus verändert und bis zur neuesten Zeit fortgeführt worden sind selbstverständlich auch die Ausführungen über die jüngste Vergangenheit. Es ist Pflicht, für mannigfache, unermüdblich zugewiesene Anregungen und Nachweise in dieser Richtung Herrn Paul Wriede in Hamburg herzlich zu danken.

Im übrigen ist das „System“, nicht nur den Beurteiler zu hören, sondern auch die Dichter in kurzen oder längeren Auszügen aus ihren Theaterstücken sprechen zu lassen, bei-

behalten worden. Mir scheint, daß dadurch dem Verständnis der Dichtungen wie der Dichter und damit dem wesentlichsten, was hier erstrebt wird, mit am besten gedient wird. Ich würde in der Richtung gern noch weiter gegangen sein. Indes war die Rücksicht darauf geboten, daß der Umfang des Ganzen nicht zu sehr anschwellen durfte, wenn den oben gekennzeichneten, nächstliegenden Aufgaben gedient werden sollte. So blieb es bei dem, was vorliegt und, wie mir scheint, auch wohl zureichen wird.

Das, diese Arbeit, die mich Jahre hindurch beschäftigte, wird denn nun in die Hände derer gelegt, die Interesse dafür haben. Indem ich der Freude Ausdruck leihe, das Werk in der Reihe der „Beiträge zur Geschichte der niederdeutschen Dichtung“ veröffentlicht zu sehen, nähre ich zugleich die Erwartung, den Wunsch, daß es im Kreise dieser Schriften mithelfen möge an der Stärkung und Werthaltung niederdeutschen Schrifttums.

R u d o l f a d t , Herbst 1912.

Der Verfasser.

**Aus der Jugendzeit
des niederdeutschen Dramas.**

Die Grundzüge der Entwicklung des Dramas sind auf niederdeutschem Gebiet dieselben, wie auf oberdeutschem Boden. Die Entwicklung geht aus von kirchlichen Spielen, von Mysterien, läuft über die Fastnachtsspiele und mündet danach in dem breiten Strome, in dem vielgestaltigen Erscheinungsgebiet des „modernen Theaterbegriffs“.

Die „Mysterien“, die kirchlichen Spiele, bauen sich, wie schon aus der Bezeichnung hervorgeht, auf kirchlicher Grundlage auf. Sie sind — wenigstens in übertragenem Sinne — von Rom her zu uns gekommen. Wie der römische Kultus, die katholische oder vielmehr die christliche Religionsgeschichte überhaupt, im Grunde eine dramatische Darstellung der Religion ist, so wurde an den hohen kirchlichen Festtagen, besonders in der Zeit um Karfreitag und Ostern herum dieser Grundzug noch besonders durch Antiphonien, Chöre, sowie durch bildliche und — endlich — szenische Darstellungen aus der heiligen Geschichte in den Kirchen versinnlicht, anschaulich gemacht. Genauer erklärt, ist die Entstehung geistlicher Schauspiele in folgender Weise zu denken.

Das geistliche Schauspiel geht, wie gesagt, aus den Evangelien hervor. Es ist zunächst nichts weiter wie ein einfaches „Gegenüberblenn'n“ für Glaubenszwecke. Mönche oder Priester tragen am Karfreitag ein in leinene Lächer gehülltes Kreuzifix in einen dazu geeigneten Raum der Kirche. In der Zeit bis zum Ostersonntag entfernen sie das Kreuzifix; vor den leeren Lächern heißt es danach: „Er ist gewißlich auferstanden!“

Diese primitivste Form des „Mysteriums“ setzte eine baldige Erweiterung voraus. Eine Ergänzung bot sich dar durch den kirchlichen Wechselgesang. Als Grundlage dieses kirchlichen Wechselgesanges diente wieder vor allem die Überlieferung vom Kreuzestod wie vom Auferstehen des Heilandes. Wie nach den Angaben der Bibel Frauen zum Grabe kamen, um den toten Christus zu salben, so richtete die Kirche — oder eben einer ihrer Diener — Wechselgefänge ein, die auch wieder in dem „Er ist nicht hier, er ist auferstanden!“ ausklangen, Wechselgefänge, die selbstverständlich von Mönchen ausgeführt wurden. Einen noch weiteren Ausbau des kirchlichen Schauspiels bedeutete es, als diese Wechselgefänge sich mehr und mehr in Wechselgespräche umwandelten, als das gesprochene Wort dem liturgischen Gesang gleichwertig zur Seite trat.

Auf dieser Entwicklungsstufe tritt — zuerst nachweisbar im Spiel von St. Gallen, etwa um den Beginn des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung — eine in der Folge außerordentlich bedeutungsvolle Änderung in der „Ökonomie“ des geistlichen Schauspiels ein: die Krämerzene kommt hinzu. Es ist dies eine vorerst ziemlich bibelgetreue Wiedergabe von Wechselreden, die zwischen den Frauen, die den Heiland salben wollen, und dem Krämer, der die Spezereien abgibt, geführt werden. Diese Szene, die sich, wie bemerkt, zuerst etwa um das Jahr 1000 nachweisen läßt, wird in der Folgezeit bald erweitert. Es treten — wie z. B. in dem Mysterium von Tours — zwei Krämer auf (u. a. auch im Wolfenbütteler Spiel) oder aber anders: der zweite Kaufmann wird als Diener, als Knecht des ersten, des einzig vorhandenen Krämers aufgeführt, dem er Kunden wirbt; es entstehen die sogen. Rubinszenen (u. a. zuerst anzutreffen im Egerer wie auch im Innsbrucker Spiel). Und darauf, auf dieser „Doppelkrämer“-dieser „Rubinszene“ (Rubin oder Robin hat als Name des Dieners zu gelten) baut sich danach das spätere kirchliche, überhaupt das Schauspiel auf. Sie tragen das vollkliche

Clement, den Ton der lebendigen Gegenwart, auch wohl der Heiterkeit in das ernste historische Gewebe. Das Mysterium wird durch sie erst recht eigentlich zum Schauspiel, zum Spiegel der Kultur, der Zeit.

Auf der Linie schreitet dann das nächste Glied in der Reihe, das Fastnachtsspiel fort. Fastnachtsspiele sind eine Art Polterabendscherze, Gebilde, die keine Kirche und keinen Priester mehr ahnen lassen, sondern nur eben das Streben, Menschen mit menschlichen Dingen kurzweilig zu unterhalten. Sie sind wohl zuerst im Süden Deutschlands aufgetaucht. Folz und andere haben ihre Fastnachtsspiele und Schwänke jedenfalls zu einer Zeit geschaffen, aus der bei uns in Norddeutschland noch nichts derartiges überliefert ist. Auch dann, als die Mär der Schalksnarren bei uns schon lange heimatberechtigt war, hielt sich hier in den größeren Städten und auch wohl in den kleineren neben den Fastnachtsspielen noch immer mit besonderem Nachdruck das geistliche Spiel.

Zu den vorhandenen Spielen traten etwa um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts die Schulkomödien. Sie sind nichts weiter wie ein Abklatsch lateinischer Spiele (u. a. dienten solche von Terenz als Grundlage), die die Schulen unter Leitung ihrer Lehrer aufführten. Solche Aufführungen sind z. B. aus dem alten Lübeck, Hildesheim usw. übermittelt. Erhalten ist von ihnen nur wenig. Ihr Wert ist auch nicht hoch anzuschlagen; sie scheinen mir nur ein Mittel-, ein Zwischenglied mehr zur Verweltlichung der kirchlichen Spiele zu sein. So bieten sie beispielsweise zuerst die planmäßige Einteilung in Akte, eine Neuerung, die in den kirchlichen Spielen zum Teil ganz fehlt, zum Teil — ebenso wie in den früheren Fastnachtsspielen — äußerst planlos ist. Sonsthin sind sie nur eine schwächliche Abart der kirchlichen Spiele, jener Spiele, die bei aller Einfachheit der Motive neben den Fastnachtsspielen zweifellos als die wesentlichsten Zeugen altdeutscher

und dann auch mittelalterlicher Spielproduktion auf heimischem Boden zu gelten haben.

Die kirchlichen Schauspiele, die also am Ausgangspunkte der hier vorerst in Frage kommenden Entwicklung stehen, zeigen, selbstverständlich möchte man sagen, die Mängel aller Anfangsstadien besonders deutlich. Sie geben primitive Erstlinge. Zudem sind sie in Art, Gepräge und Charakter nicht gerade als sehr niederdeutsch anzusprechen. Schon ihre Entstehung läßt auch alles andere eher wie gerade das voraussetzen. Sie sind von Mönchen geschrieben, die durch ihre Schulung und in der Regel auch wohl durch ihre Herkunft dem Volke innerlich fremd waren. Dazu stand ihre literarische Arbeit, die in der Hauptsache auf das Abschreiben von irgendwoher überlieferten Originalarbeiten anderer Kirchendiener hinauslief, zunächst und vor allem im Dienst der Kirche. Volk, Volkstum, — das und anderes, was an Charakterzeichnung, an rein künstlerische Werte denken läßt, kam erst in zweiter oder dritter Linie in Frage.

Daß es so ist, zeigt schon ein flüchtiger Blick auf den Inhalt, die Grenzen der kirchlichen Schauspiele. Die Grenzen der kirchlichen Schauspiele sind recht weit gesteckt. Wo in bewußter, tendenziöser Weise den Auswüchsen der Zeit entgegengetreten wird und wo bei diesem Tun besonders nachdrücklich Wert und Kraft der religiös-sittlichen Überlieferung betont wurde, da sind Art und Abart des kirchlichen Schauspiels leicht nachweisbar — ganz abgesehen davon, daß ja die Mehrzahl der älteren kirchlichen Schauspiele einen rein kirchlichen, aus den Episteln oder Evangelien geschöpften Inhalt aufweist. Plastische Kraft, die Vorgänge greifbar zu gestalten, menschliches Wollen folgerichtig zu entwickeln, zu charakterisieren, und endlich: prüfende Selbstkritik fehlen aber so ziemlich auf der ganzen Linie. Ihren Platz füllt eine oft ermüdend breite, lediglich beschreibende Darstellung aus; es wird mehr episch erzählt wie dramatisch gestaltet. Und auch dieses Erzählen noch ist allzuhäufig so schleppender Art, so sehr nur

moralisierende Geschichte, daß es fast immer nur kulturgeschichtlich, nicht zugleich künstlerisch von Wert und Bedeutung ist, die Reihe der übrigens wohl stark durch Verlust einer großen Zahl derartiger Arbeiten gelichteten kirchlichen Schauspiele vergangener Jahrhunderte durchzugehen.

Schon ihre Veranlassung, der Grund wie die Nebenumstände ihres ursprünglichen Erscheinens, interessieren kulturgeschichtlich sehr. In der Hauptsache spielen dabei, wie wir schon sahen, kirchliche Absichten, Hoffnungen und Wünsche mit. Außerdem kamen aber doch auch rein menschliche Motive in Frage. Es ist das Verdienst Albert Freyhbes, in überzeugender und lichtvoller Weise darauf hingewiesen zu haben. Freyhbe nennt als eine der treibenden Kräfte wie zu allen so auch zu den kirchlichen Spielen mit Recht die Frühlingsfreude. Deren festlich-laute Bekundung ist ja eine alte echt-germanische Eigenheit. So mancher sinnige Brauch, der in unserer Zeit der Vergessenheit verfiel, dankt dieser Freude am Erwachen neuen Lebens in der Natur seine Entstehung. Das „Scho-dümwellopen“, das Tobaustreiben, die Kampfspiele zwischen Winter und Sommer, die Osterwassergänge — all das und noch vieles mehr gehört hierher. Es lebte eine große Freude an solchem gewissermaßen symbolischen Tun in unseren Alvordern.

Darauf stützte sich vielfach die Kirche. Sie paßte viele ihrer Feste sehr fein dem „heidnischen“ Empfinden an. So nutzte sie die Frühlingsfeier, den Ostertag für ihr Auferstehungsfest. Mehr: Sie erhöhte, wie wir schon sahen, im Interesse des Vordringens ihrer Anschauungen den festlichen Charakter des Ostergedankens durch besonders feierliche Liturgien, Gefänge, Aufzüge. Ihre Diener begünstigten solche, man kann sagen Festaufführungen nicht allein in jeder Weise, — sie taten auch selber dazu, was ihnen nur immer zu tun möglich war. So wurde z. B. schon im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung in den Kirchen zur Osterzeit die Leidensgeschichte ziemlich allgemein mit verteilten Rollen gelesen. Verschiedene

Personen teilten unter sich die Reden bezw. das Vorlesen der Reden der Apostel, des Herodes uff., während ein amtierender Priester die Reden Christi vortrug. Und im 12. und 13. Jahrhundert zog der Bischof von Halberstadt am Palmsonntage in Quedlinburg ein auf einem Esel reitend, von palmenstreuenden Männern umgeben, gefolgt von Priestern, Mönchen und dem Volke. Auch ein Beweis für die Anpassungsfähigkeit der Kirche und ihrer Diener!

Wir haben an anderer Stelle schon gesehen, wie sich aus solchen und anderen „szenischen Ceremonien“ die Mysterien und weiterhin die ersten Osterspiele entwickelten. Es wurde dort ausgeführt, daß die ältesten bekannten Überlieferungen oder vielmehr Spiele dieser Art wohl aus dem Süden (St. Gallen, Tours!) stammen, daß aber den nordischen Spielen ein schwerlich um vieles geringeres Alter zukommen dürfte — daß ein freieres (Nach-) Schaffen hier besonders merkbar einsetzt. Charakteristisch dafür ist das Wolfenbütteler Spiel. Es soll um 1400 von einem Rektor *J m m e s s e n* in Gimbeck geschrieben sein. Neu herausgegeben hat es 1855 D. Schönemann. Das Spiel besteht aus zwei Teilen: dem „Sündenfall“ und der „Marienklage“. Der umfangreichere Teil, der „Sündenfall“ gibt eine dramatische Darstellung der Hauptstücke des Alten Testaments — eine Darstellung, die allerdings nur sehr lose aneinander gereihte Bilder bietet, als logisch fortschreitende Dichtung recht wenig bedeutet.

Reizvoller und origineller ist die „Marienklage“. Sie ist dadurch vom „Sündenfall“ unterschieden, daß ihr Stoff nicht auf die Episteln, sondern auf die Evangelien, die Nachrichten von der Auferstehung des Herrn zurückleitet. Es liegt also hier eins jener „wirklichen Osterspiele“ vor, die von vornherein vom Osterevangelium ausgehen; zugleich haben wir die Marienklage als das älteste erhaltene reichsdeutsche Spiel solcher Art anzusehen, als das Spiel, in dem die „Doppelträmerszene“ zuerst nachgewiesen ist. Diese Szene, die allein

aus diesem Grunde schon Anrecht auf Interesse hat, ist im
Wolfsbütteler Spiel in folgender Weise enthalten:

M e r c a t o r :

Gy vrowen hār hir nār,
It wil gif vortopen salve āne vār,
Dār moge gy midde bestrifen
Ihesum van himmelrike.

S e c u n d a M a r i a :

Sage uns, vil gude man,
Wu schulle we dine salve hān
Unde sprek mit gudem mude,
Wat du willest hān van unsem gude?

M e r c a t o r :

Gi vrowen, wil gy bi der salve bliben,
Uppe dat it mine sunde mit iuwer bede vortribe,
It gebe gif to dūsser sūlven stunt
De salve umme ein gulden punt.

S e c u n d a M a r i a :

Sage uns, swamer, leve brunt,
Is dy van arsedige kunt
Edder hestu jennige salve gut
Dār na so steit uns de mut?

R o b i n :

Willcome, leve iungelin,
God de beter al din Ding,
Westu jennigen man,
De uns to arsedige raden kan?

M e r c a t o r :

Ja ich, vrowe, salich wif,
It hān verfloten minen lif,
Noch arsedige mennich iār.
Dat zy soken, dat steit dār.

T e r t i a M a r i a :

Meister, dat dy leve geschē,
Hir sind guldenes byzantan¹⁾ dre,
Dār umme geve uns dine mate,
Dat dy god lange leven late.

1) Byzantiner Goldmünzen.

Mercator :

Gh vrowen, gh kopen ane schelden,
 Fuwe bysantan dre wil ik gif wol vorgelden,
 Hir is ein busse, de is betet, wen ander jesse,
 Mit der salve moege gh bestriten
 Ihesum van himmelrike.

Där steit laurinus,
 Där steit calberinus,
 Där steit alabastrum al där bi,
 So is dat nardi pistici.

Tertia Maria :

Meister, we danken dy jere to besser stunt,
 Dat du uns ihesum wullt helpen maken sunt.

Wie sich aus dem Wortlaut der Szene ergibt, kommen die drei Marien zum Krämer (in dem angeführten Teil treten allerdings nur zwei redend auf), um Salben zu kaufen. Nach einigem Hin- und Herreden, in das auch Robin, der Diener mit einem empfehlenden Bierzeiler eingreift, und das durch Gesang in der Wirkung verstärkt wird, erlangen sie die Salbe und gehen danach zum Grabe; hier hören sie das Wunder vom Auferstandenen. Mit der gewissen Zuversicht der „Tertia Maria“

- God nryn Trost is upgestan
 Unde is to Galilea gegan

schließt das Spiel.

Es wäre völlig verfehlt, an dieses alte Osterspiel wie auch an alle seinesgleichen — ich erinnere hier noch an das „Spiel vom verlorenen Sohn“, von Burkard Waldis — den Maßstab anlegen zu wollen, der für spätere Schauspiele zu gelten hat; damit darf man sie nicht vergleichen. Sie sind Vorläufer der Schauspiele, nichts weiter. So angesehen, wird namentlich auch die „Marienklage“ immer weitgehendes Interesse beanspruchen dürfen. Schon allein deshalb, weil sie ein gutes Beispiel dafür abgibt, wie sich in den älteren kirchlichen Spielen Rede und Gesang ergänzten. Sie mutet um deswillen fast wie ein Erstling opernhafter Genres an, und es ist ja auch durchaus nicht so unwahrscheinlich,

daß die ersten Ansätze zur Oper in diesem Spiel und ähnlichen aus der gleichen, vielleicht auch aus noch früherer Zeit gegeben sind.

Wie so in der „Marienklage“ große Dinge im Reime vorgebildet zu sein scheinen, so gilt auch von dem zweiten, aus dem 15. Jahrhundert erhaltenen niederdeutschen Spiel, dem „Theophilus“ ein gleiches. Im „Theophilus“ birgt sich nämlich so etwas wie die Urform des Faustproblems. Das Stück spielt größtenteils in einem Kloster. Ein Kanonikus, Bruder Theophilus, wird zum Bischof gewählt. Er verzichtet; die Wahl fällt danach auf den Probst. Theophilus will sich nun den Anordnungen des Probstes nicht fügen. Er geht in die Ferne, zu den Gauflern, zu den Juden, verschreibt sich endlich dem Teufel und lebt am Schlusse, alle Wünsche erfüllend sehend, auf einer Burg. Er lebt dort in dem Torso, dem Teil des Ganzen, der uns im erhaltenen „Theophilus“-Spiel als Schluß gelten muß. Dieses Ende ist allerdings nicht zugleich das Ende des ganzen Werkes; ein angedeuteter zweiter Teil fehlt vielmehr. Das Ganze sollte darstellen, wie Theophilus sich dem Teufel ergab und durch Maria davon wieder erlöst ward. Man sieht: ein faustischer Gedankengang.

Wenn nun auch wohl dieser Grundgedanke schon um deswillen nicht klar herausgearbeitet sein kann, weil eben nur ein Teil des Werkes vorhanden ist, wenn weiter auch in diesem Teil noch viel technische Unreife stecken mag — eins hat der „Theophilus“ doch in sich: Leben, Bewegung, Charakter. Und dann zeigt er auch sprachlich, sprachgeschichtlich besondere Vorzüge. Man hat den Eindruck, daß der Verfasser die Erscheinungen des Lebens, bei ihm die des mittelalterlichkirchlichen zumeist, gut zu beobachten vermochte.

Aber dennoch — trotz alledem und alledem: So recht nahe kommt uns der „Theophilus“ doch nicht. Da geht's ihm wie der „Marienklage“, wie dem „Sündenfall“: die Bände und Bändchen ihres Namens stehen verstaubt in den Bibliotheken, und nur selten fährt — wenn man von den

speziellen Forschern absieht — eine Hand flüchtig blättern durch ihre Seiten, ihre Blätter. Sie gehören zu den weniger bekannten Größen. Nur ein einziges der erhaltenen niederdeutschen Osterspiele ist wirklich noch lebendig —: Das Redentiner Osterpiel.

Gewissermaßen auf der Grenzscheide zwischen den älteren reinliturgisch-religiösen und den mehr volkmäßigen Schauspielen stehend, sind Werke zu denken, die von beiden, von kirchlichen und völkischen oder weltlichen Elementen nahezu gleichviel in sich tragen. Geist von solchem Geist hat nun das Redentiner Spiel in sich. Es ist in der Grundanlage kirchlich, aber doch, mindestens in einzelnen Teilen, so sehr mit Zeichnungen reinirdischen Gepräges durchsetzt, daß die entstandene Mischung — man möchte sagen: interessant und reizvoll genannt werden kann. Hinzu kommt, daß das etwa 1464 entstandene, nach C. Schröder¹⁾ von dem Zisterziensermönch Peter K a l f zu Redentin bei Wismar verfaßte Spiel vollständig erhalten blieb (in der Hofbibliothek zu Karlsruhe), ein Umstand, der selbstverständlich auch erheblich mißspricht.

Den Inhalt des Redentiner Spiels hat sein erster Herausgeber aus späterer Zeit (1846), F. Mone, so angegeben: „Die Auferstehung ist hier dargestellt als der göttliche Sieg über die menschliche und teuflische Klugheit und Bosheit. Daher hat das Stück zwei Teile. Der erste umfaßt die vier ersten Handlungen, worin die menschliche Klugheit zuschanden wird, der zweite enthält die fünfte Handlung, worin die Hölle ihre Niederlage bekennen muß. Der erste Teil ist das ernste Spiel, der zweite das Lustspiel, aber in anderer Bedeutung, als es jetzt verstanden wird.“ Diese kurze treffende Charakterisierung des Spielinhalts wird man jederzeit gelten lassen können. Wie aus ihr hervorgeht, zerfällt das Spiel in fünf

¹⁾ Niederdeutsche Denkmäler V: Das Redentiner Osterpiel. D. Soltau, Norden. (Druck des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung.)

Handlungen. Es sind dies „Die Grabwache“, „Die Nacht am Grabe“, „Die Vorhölle“, „Tag der Auferstehung“ und endlich, abschließend, das sogenannte „Teufelspiel“.

Das Spiel beginnt, um auf den Inhalt im einzelnen mit der hier gebotenen Kürze einzugehen, mit einem kurzen Prolog:

Swiget al ghelite,
 Beyde arm unde rife!
 Wy willen ju eyn Wylde gheven,
 Wo sit van dode heft upgheheven
 Godes sone Ihesus Christ,
 De vor ju ghestorven ist.
 Wo de upstandinghe is gheschen
 Dat moghe gh alle gherne sen.

Dann setzt die Handlung ein. Versammelte Juden verlangen, daß das Grab Jesu eine Wache erhalte. Kaiphas, vor dem sie erscheinen, schickt sie zu Pilatus, der vier von seinen Rittern dazu hergibt, vier prahlende Geden, die für Gold und im Interesse ihres Ansehens zur Stellung der Wachen bereit sind. Ihre Handlungsweise wie ihre prahlerischen Reden sollen die menschliche Klugheit und auch wohl Eitelkeit ver sinnlichen, was auch recht gut gelingt. Als die vier Ritter die Grabwache angetreten haben, kommen Engel herbei und singen ihnen ein Ruhelied, das die Wächter in Schlummer wiegt. Es folgt die Auferstehung und die Verrichtung eines Hochamts durch den Auferstandenen unmittelbar über den schlaftrunkenen Wächtern. Dem Hochamt schließt sich ein Aktus an, der in mehr symbolischer Form die Erlösersehnsucht der Menschenseelen aus dem Zeitalter des „alten Bundes“, darstellt. Adam, Abel, Jesaias, Simeon u. a. treten als Höllenbewohner auf. Satanas, Lucifer und diverse andere Teufel reden vom Kommenden mit zager Scheu. Dann naht Jesus selber. Adam, Eva und David bewillkommen ihn, und er führt sie alle hinweg zum Paradiese.

Die weitere Handlung zeigt zunächst die Wirkung der Auferstehung auf die Wächter. Sie erwachen vor dem offenen

Grabe und gehen zu Kaiphas. Kaiphas und Pilatus müssen gleich den Rittern die siegende Kraft Christi anerkennen. Der zweite Teil des Ganzen, das Teufelspiel, führt danach wieder in die Hölle zurück. Die verschiedenen Teufel sprechen von dem großen Ereignis der vollzogenen Erlösung und gehen dann daran, die Hölle wieder zu bevölkern, und zwar diesmal mit allerlei Handwerksleuten aus Lübeck, die in drastischer Weise die Verfehlungen und Schwächen ihres Daseins bekennen. Zuletzt schleppt Satanas noch einen Pfaffen herbei, der dem Fürsten der Hölle indes so arg zusetzt, daß dieser ihn wieder laufen läßt, um danach selber zu einem Teile an die Erlösereigenschaften des Auferstandenen zu glauben.

Ein Schlußwort, das in dem gesungenen Ausruf „Christus is upghestanden!“ ausklingt, schließt die Dichtung ab.

Bei Beurteilung des im vorstehenden angedeuteten Inhalts vom Redentiner Osterspiel muß man denn nun wieder die Zeit seiner Entstehung im Auge behalten. Geschieht das, dann wird sich von selbst ergeben, daß der Aufbau wie der Gedankengang, die Darstellung des Lebens und Handelns wie die Charakterisierung der vorgeführten Personen, Hölle- und Himmelsgeister verhältnismäßig hoch stehen. Das zeigen besonders auch Vergleiche mit anderen Osterspielen wie denen von Innsbruck, Alfeld usw.; dagegen gehalten wahrlich sich das Redentiner Spiel immer die erste Stelle. Mit dem Versuch z. B. Freyhbes, dieses Spiel mit der „göttlichen Komödie“ in Parallele zu stellen, überhaupt mit der starken Hervorhebung des niederdeutschen Redentiner Werkes vor allen anderen mittelalterlichen und neuzeitlichen dramatischen Schöpfungen weiß ich freilich nichts rechtes anzufangen; höchstens soviel, sie nicht ernst zu nehmen. Denn abgesehen davon, daß die Handlung hier allzu sehr einseitig-kirchlich, tendenziös ist, genügt die ganze Anlage und dann auch die psychologische Begründung der Handlungen — bei allen gern anzuerkennenden Vorzügen — nur sehr bescheidenen An-

sprüchen. Dann scheint mir weiter (wie auch Schröder treffend ausgeführt hat) die Abhängigkeit des Dichters Kalff von anderen Osterpielschreibern größer zu sein, wie in der Regel zugegeben wird. Vergleiche mit älteren süddeutschen Spielen legen diese Annahme nahe. Endlich ist die Sprache offenbar nicht rein niederdeutsch, sondern vielfach mit künstlich aufgestropften Brocken vermenget.

Das alles und noch einiges mehr schafft gewiß die bestimmende Tatsache nicht zur Seite: die Tatsache, daß das Redentiner Osterpiel das relativ beste unter allen erhaltenen nord- sowohl wie süddeutschen Spielen gleicher Art ist. Es steht für uns Heutige am Ende jener ersten Entwicklungsreihe — möchte man sagen —, die das Schauspiel als solches zu durchlaufen hatte, um von den primitiven Anfängen des Kreuzifix-Bestehens und des folgenden „Er ist auferstanden“ zu der bunten Fülle des Lebens und Denkens zu gelangen, als dessen Spiegel es späteren Geschlechtern galt und noch gilt. Mit der Vollendung des Osterpiels, mit dem Abschluß seiner Entwicklung etwa in der Form, die im Redentiner Spiel vorliegt, ist ein erster Abschnitt abgeschlossen.

Wir kommen danach zur Folgeerscheinung, zum Fastnachtspiel. Bevor ich darauf näher eingehe, mag so etwas wie ein Seitensprung erlaubt sein.

Es wurde an anderer Stelle schon gesagt, daß winzige Reste von Weihnachtspielen vorhanden sind, die gewöhnlich als Seitenstücke zu den Osterpielen kurz abgetan werden. Gaedertz teilt nun in seiner Schauspielgeschichte, wie er sagt, eine Probe aus der Weihnachtspielliteratur mit. Es ist dies der „Kaiser Karl“, ein Spiel, das ich hier zunächst einmal restlos wiedergeben möchte. Bemerkt sei dazu vorerst, daß in dem sehr kurzen Spiel acht Personen auftreten: Kaiser Karl der Große, Josua, Hektor, David, Alexander, Judas Makkabäus — die alle König heißen —, außerdem der

nordische Niese Sterkader (Siegfried?) und die „Luftige Person“
Klaß Rugebart; die „Handlung“ ist die folgende:

K a i s e r K a r l :

De Romeſche keiſer bin ik genannt,
Min is dat ganze düdeſche land,
Un wol dat fechten wil probieren,
Den wil ik mi ſelven eren.
Klaß Rugebart,
Wol up de Fart!

K l a s s :

Erſt mut ik ſupen, erſt mut ik freten,
Süſt ward mi alle ding vergeten.
Dat is den deufter ſin bedefart!
Mi ſchürt de rügg, mi früſt de bart.

K a i s e r K a r l :

Dat mal den könig Joſua kam!

K l a s s :

Wol ſal dat ſin? wo is ſin nam?

K a i s e r K a r l :

Olle Skut, olle Fretup, rör de been,
Ik will den könig Joſua ſehn.

K l a s s :

Wokeen? wokeen? noch en ſluc un en stuten!
Her könig Joſua, is he darbuten?

J o ſ u a :

Goden dag, her keiſer, wat wil he mi?

K a i s e r K a r l :

Schön Dank, du ſaſt mal fechten mit mi.

J o ſ u a :

Got let för mi de ſünne ſtan,
Dre un dörtig forſten ik overwan,
Nu is van fechten de hand mi lam:
Klaß, lat den könig Hektor kam!

K l a s s :

Wokeen? wokeen? noch en ſluc un en stuten!
Her könig Hektor, is he darbuten?

H e k t o r :

Goden dag, her keiſer, wat ſal't mit mi?

Kaiser Karl:

Schön dank, ik much mal fechten mit di.

Hektor:

Ik hebbe fechten al mennigen strid,
Achilles slög mi, un dat was nid;
Nu mag ik nümmermehr striden un lopen.
Klas kon den könig David ropen.

Klas:

Wokeen? wokeen? noch en sluch un en stuten!
Her könig David, is he darbuten?

David:

Goden dag, her keiser, wat sal ik hi?

Kaiser Karl:

Schön dank, kum her un fecht mit mi.

David:

Ik slög den risen Goliat dot:
Du aberß büßt mi vel to grot.
Alle Fretup, alle Slutut, ga vör de dör,
Un rop mal könig Alexander her!

Klas:

Wat is't vör en? noch en sluch un en stuten!
Her könig Alexander, is he darbuten?

Alexander:

Goden dag, wat het he mi to seggen?

Kaiser Karl:

Schön Dank, ik much mal mit di fechten.

Alexander:

De ganze werlt al ümmelang
Mit minen hepter ik bedwang;
Nu is de frede min begehrt.
Alle Suput, hal den könig Judas her!

Klas:

Man noch en sluch un en stuten!
Her könig Judas, is he darbuten?

Judas Mattabäus:

Goden dag, her keiser, wat wil he mi?

Kaiser Karl:

Schön dank, mal fechten saß du hi.

Judas Makkabäus:

It was to stride ganz unvorragt,
Mi het noch nümms utn feld vorragt.
Min swert tobrat de keiser van Rom;
Wil he nu fechten, so mag he't don.

Kaiser Karl:

Olle Fretup, olle Slutut, nu is't nog.
Hal mal den Stertader rin, du drop!

Klaß:

Wo heet de kerl? dat is as'n knaken,
Har ik mi bina den hals verflaken.
(Stertader kumt: se fechten mit em; endlich kumt he in de
mird to stan, un all steken up em in.)

Stertader:

Hellige Wode, nu lehn mi din perb;
Lat mi herriben, it bün't wol werb.
(He verswimmelt.)

Klaß:

Get em de düwel halt?! ut is dat spil:
Nu lat uns danßen, wat't tüg hollen wil!

Dieses Spiel, das wie ein groteskes Kasperlestück anmutet, soll also ein Rest der alten Weihnachtsspiele sein. Man sinnt, wenn es vorübergezogen, einen Augenblick vergnüglich nach; dann heißt's wohl: warum nich? Es kann schon sein, daß es Weihnachtss-, Zuspiele dieser Art gab. Trotz des parodistischen Charakters ist ja die Absicht, den Sieg des neutestamentlichen Christentums zu versinnlichen, leicht erkennbar.

Immerhin steht aber soviel fest: Einen besonders kirchlichen Charakter hatten diese Spiele, wenn sie mehr oder weniger nach dem Muster des „Kaiser Karl“ gearbeitet waren, nicht. Mönche scheinen ihre Verfasser nicht gewesen zu sein; dazu ist die Diktion zu frei, alles zu sehr „im Volkston“ gehalten. Vielleicht ist danach die Annahme gerechtfertigt, in den Weihnachtsspielen kein Seitenstück der Osterspiele (wie z. B. Seelmann glaubt), sondern ein Bindeglied zwischen ihnen und den Fastnachtsspielen, etwa ein „Halb und Halb“ aus beiden zu

sehen. Dieser Annahme würde die Tatsache entsprechen, daß bei den Weihnachtsspielen an eine Aufführung in den Kirchen direkt im Dienste der Kirche nicht gedacht worden sein kann (vgl. dazu auch die Aufforderung von Klas Rugebart zum Tanz am Schlusse des „Kaiser Karl“). Man muß vielmehr glauben, daß diese Stücke von Bürgern — Berufsschauspieler gab es zu der Zeit, im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts bei uns noch nicht — in Schänken, an geselligen Vereinigungs-orten weltlicher Art aufgeführt wurden. Damit würde sich für sie eine Aufführungsform ergeben, die der der Fastnachtsspiele gleichkommt — ein Grund mehr anzunehmen, daß die Entwicklungslinie des Theaterstücks vom Mysterium über die Osterspiele zum Weihnachts- und Fastnachtspiel geht, um dann zu Entwicklungsformen mehr moderner Art zu gelangen.

Vorläufig kämen wir also in der Erscheinungen Flucht nun nach den ziemlich ausgestorbenen Weihnachts- zu den Fastnachtsspielen.

Von den „Fastelabendspielen“ hört man in Niederdeutschland zuerst in den Jahren am Anfang des 15. Jahrhunderts. Lübeck vornehmlich ist der Ort, der hier von ihnen Kunde gibt. Aber leider ist, selbst von Lübeck aus, der Beginn wie der Verfall der Blütezeit des niederdeutschen Fastnachtsspiels nicht genau erforscht. Wohl ist es bekannt, daß z. B. die Lübecker Patrizier von 1430—1515 eine Zirkelgesellschaft zur Aufführung von Fastnachtsspielen unterhielten. Aber sobald es sich um nähere Einzelheiten handelt, versagt die geschichtliche Literatur ziemlich vollständig. Einzig etwa 70 bis 80 Titel von Stücken sind auf die Nachwelt gekommen. Unter ihnen ist jener „Henselin“, das Spiel von der Rechtfardigkeit nicht nur dem Namen, sondern auch dem Inhalte nach erhalten, ebenso auch der, allerdings einer etwas späteren Zeit — Volte¹⁾ nennt dafür 1584 — angehörende

¹⁾ De lübeche Glömer. Ein niederdeutsches Drama von J. Strider. Neu herausgegeben von Joh. Volte. D. Soltau, Norden. (Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung III.)

und als Schulkomödie, nicht als Fastnachtsspiel anzusprechende „Dübesche Elömer“.

Indes: Diese Registrierung führt uns vorerst schon etwas zu weit.

Das Fastnachtsspiel steht, von unsern heutigen Anschauungen über dramatische Literatur aus gesehen, dem späteren bürgerlichen Schau- und Lustspiel schon erheblich näher wie das Mysterium, das religiöse Spiel; es ist der echte Vorläufer des deutschen Dramas der Gegenwart. Schon allein um deswillen ist's nötig, bei dem, was Geschichte und Altertumsarchive uns vermittelt haben, hier etwas länger zu verweilen.

Man kann, ja man muß dabei von allgemeinen Betrachtungen ausgehen. Es drängen sich zunächst die Fragen auf: Wie entstanden die „Fastelabendspiele“, wie bildeten sie sich weiter, wie wurden sie aufgeführt?

Auf diese Fragen lassen sich leidlich zureichende Antworten geben.

Es ist schon gesagt worden, daß die Fastnachtsspiele entstanden, sich herausbildeten aus den religiösen Spielen. Sie kennzeichnen sich gewissermaßen als Gegensatz dazu. Im Fastnachtsspiel ist alles abgestreift, was an kirchliche Zucht erinnert — zum mindesten in den Fastnachtsspielen, die diese Bezeichnung mit vollkommener Berechtigung führen. Es herrscht nur die Lust des Volkes, seinen natürlichen Empfindungen freien Lauf zu lassen. Gerade zur Zeit der Fastnacht, wo im Mittelalter eine Periode der Entfagung begann, lag es nahe, solchen Neigungen am Vorabend der Fastenzeit noch einmal mit besonderer Ausgelassenheit zu entsprechen, sich darin gewissermaßen schadlos zu halten für die kommende Zeit der Bußfertigkeit, des Fastens.

Die Anfänge der Fastnachtsspiele sind ziemlich primitiv. Es war Brauch — so führt Seelmann¹⁾

¹⁾ Mittelniederdeutsche Fastnachtsspiele. Herausgegeben von W. Seelmann. D. Soltau, Norden. (Druck des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung I).

treffend dazu aus —, daß zu Fastnacht die jungen Burſchen der Stadt dieſe in allerlei Vermummungen durchzogen, und die älteren Männer, mit und ohne Frauen ſich zu fröhlichem Gelage zuſammenfanden, die vornehmſten in des Rates Weinflülein oder Ballas, die Angehörigen der Ämter in ihren Gildehäuſern, die übrigen, wo Raum und Gelegenheit ſich bot. Den verſammelten Ratmannen, Eltern oder Meiſtern ſich in der bunten Vermummung zu zeigen, eilten die in allerlei männliche oder weibliche Geſtalten verkleideten jungen Leute, einzeln oder in Gruppen, in dieſes und jenes Haus, ſagten ihren die Vermummung erläuternden oder ihr entſprechenden Spruch auf, oder trugen ihre Dialoge vor, um dann, durch einen gereichten Trunk gaſtlich bewillkommnet und erfrücht, ihr Treiben auf der Straße oder an einem anderen Orte fortzuſetzen, oder, wenn ſie eingeladen wurden zu bleiben, an der allgemeinen Feſtlichkeit und dem Faſtnachtstanz ſich zu beteiligen.

Solche kurzen Monologe und Dialoge der Vermummten ſind die Urſprünge des deutſchen Faſtnachtſpieles. Es konnte nicht fehlen, daß diejenigen jungen Leute, welche vor den verſammelten Ratſfamilien und Ämtern, oder, wo fürſtliche und biſchöfliche Hofhaltungen waren, wohl ſogar vor dieſen ſpielen durften, um Ehre einzulegen, längere und kunſtvollere Ausarbeitungen ſich von befreundeter Hand erbaten und einübten, und ſomit die Faſtnachtstummereien ſich zu kleinen Dramen geſtalteten. Man hat ſicher an ihnen ſolches Gefallen gefunden, daß in vielen Städten eine derartige Aufführung ſtändiger Bestandteil der Faſtnachtsfeier wurde. Nachweiſen läßt ſich das freilich nur für Lübeck, wahrſcheinlich iſt es aber auch für Wernigerode, Lüneburg, Hildesheim, Braunschweig, Dortmund, Riga und andere Städte.

Die Faſtnachtſpiele mußten alles ſzenischen Apparates und aller Zurüſtungen, ſofern die Spieler das nicht in den Händen mit ſich führen konnten, entbehren; ſie wurden, ſei es wie gewöhnlich in den Häuſern, ſei es im Freien, faſt ſtets

auf ebenem, nicht zugestuetem Boden gespielt. Wie heute auf den Bolterabenden verummte Gaste in die Stube ein- treten und ihre Scherze vorbringen, traten damals die Fast- nachtspieler, die „Boven“, wie sie genannt wurden, vor die versammelten Zuschauer, oft mehrere Gruppen nacheinander, so daB mehrere Darstellungen einander folgten.

Die aufgefuehrten Spiele waren Gelegenheitsdichtung, Bolterabendscherzen gleich — mit anderen Worten: aus der Zeit fuer die Zeit gegeben, ohne besonderen literarischen Wert. Die Stuecke wurden nur einmal aufgefuehrt; eins von einem Jahr kam so nicht auf das andere, um so weniger, als es meist nicht gedruckt, sondern nur in wenigen Exemplaren ab- geschrieben wurde. So auch erkluert es sich, daB so wenige Spiele erhalten blieben.

Ihr Inhalt ist, da das ganze Stueck dem Fastnachtzjubel sein Dasein dankte, erkluerlicherweise nicht auf Erbauung berechnet. Die Derbheit tummelt sich hier nach Gefallen, und auch der Pynismus blickt zuweilen durch. Im ganzen halten sich aber die verwendeten Scherze in zwar derber, aber hoechstens realistisch, nicht absichtlich gemeiner, unfluetiger Form. Aeltere Literaturhistoriker, wie z. B. Gerbinus, aeuern sich freilich in diesem Sinne, verurteilen scharf die Derbheit des Fastnachtspiels. Indes spielt dabei wohl die persoenliche Ab- neigung gegen die „janze Richtung“ die staerkere Rolle. Und dann auch der Umstand, daB bei der allgemeinen Be- urteilung der Fastnachtspiele fast immer die hochdeutschen aus der Zeit der Folz und Rosenpluet zugrunde gelegt werden. Darin ist allerdings ein anderer Ton angeschlagen worden. Vergleicht man die niederdeutschen Fastnachtspiele mit jenen hochdeutschen, so ergibt sich, daB unsere niederdeutschen Spiele im allgemeinen sittlich und kuenslerisch von groeferem Werte sind, wie die aus dem Sueden. Dies hat schon im 17. Jahr- hundert der Dichter und Schulmann Weise in Gittau aus- gesprochen. Er schrieb, „die niederdeutschen Possenspiele praesentierten sich besser als die hochdeutschen, und wer die

Ursache wissen wolle, der möge bedenken, daß die Niedersachsen bei ihrer vulgären Prononciation blieben (etwa: aus dem täglichen Leben heraus produzierten), womit alles lebendig und naturell sei; hingegen redeten die Hochdeutschen, als wenn sie Worte aus der Postille reden sollten“.

Im Grunde ist dies freilich ein anfechtbares Zeugnis. Es ist mit Recht hervorgehoben worden, daß die Entwicklung der nord- wie der süddeutschen dramatischen Literatur sehr verwandte Züge trägt, und es muß gerade den Süddeutschen vermöge ihres lebhafteren Temperaments auch eine lebhaftere, lebensächtere Dialogführung — wenigstens im Gebiet der Fastnachtsspiele — zugesprochen werden, mag gleich der Realismus an sich hüben und drüben in nahezu gleicher Weise seine Rechte gewahrt haben. In der Beziehung gibt es wohl keine sonderlich bedeutenden Unterschiede. Aber im besondern sind solche Unterschiede zweifellos vorhanden gewesen, und zwar in einem, wie oben des näheren angedeutet, für uns günstigen Sinne.

Nun zur näheren Betrachtung der einzelnen Fastnachtsspiele. Wie schon bemerkt, sind von ihnen im niederdeutschen Gebiet nur wenige erhalten. Von den Lübeckern, die als Pfleger des Fastnachtsspiels mit Recht einen gewissen Ruf haben, — sie sollen von Süddeutschland aus dazu bewogen sein —, ist uns nur der „Henselin“ überliefert, ein Spiel, das mit der ernststen Moral — es handelt von der „Rechtferdigkeit, die niemand beherbergen mag“ — eine recht heitere Dialogführung und auch Charakteristik verbindet.

Die ganze Art der Anlage und Durchführung erinnert bei diesem Spiel etwas an Hans Sachs. Wie zumeist bei dem Nürnberger Dichter, so ist auch hier in diesem Lübecker Spiel der große Unterschied zwischen Schein und Wesen in den Mittelpunkt gestellt. Man möchte danach glauben, daß Sachs'sche Anregungen bei dem norddeutschen Spiel mitwirkten. Indes ist ein direktes Mitwirken von Hans Sachs dabei schwer denkbar.

Sachs wurde nämlich 1494 geboren, und 10 Jahre vorher, im Jahre 1484, führten die Lübecker schon ihr Spiel von der Rechtsfardigkeit auf. Es könnte sich also höchstens darum handeln, daß Sachs die Quellen für den „Henselin“, die nach Walthers¹⁾ in einem mitteldeutschen (Weimarer) Gedichte zu suchen sind, mit dem Lübecker Dichter gemein hatte.

Diese Lübecker Dichter werden übrigens oft einigermaßen um den Stoff verlegen gewesen sein. Warum, das ergibt sich aus folgendem: Jedes Jahr mußte ein neues Stück geliefert werden. Die Aufgabe, eins zu beschaffen, wechselte im Kreise der Zirkelgenossen in jedem Jahre. Genau vermerkt waren es je zwei, die dafür zu sorgen hatten. Diese mußten das Stück bis zum Donnerstag vor Fastnacht abliefern; am Fastnachts-sonntag oder auch an den nächsten zwei Tagen führten es dann die zwölf jüngsten Zirkelbrüder auf. Als Bühne diente die „Arch“, ein primitives Holzgerüst. Mancher unter denen, die so zu der Pflicht des Stückeschreibens kamen, wird diese Annehmlichkeit kaum sehr freudig begrüßt haben. So kam es, daß nicht selten ein paar Jahre hintereinander derselbe, jedenfalls durch Geld und gute Worte dazu bewogene Dichter als Stücklieferant auftrat.

Es ist im allgemeinen nicht anzunehmen, daß die so entstandenen, häufig auch wohl auf ziemlich einfache Weise „entlehnten“ Stücke mit übermäßig viel Geist und solcherlei Zubehör mehr beschwert waren. Vielmehr wird der aufgewendete Schweiß der Edlen oft deutlich spürbar gewesen sein. Leider läßt sich das, wenn man von dem als Ganzes nicht gerade bedeutenden „Henselin“ absieht, nicht nachprüfen; sonstige Stücke sind nämlich, wie schon bemerkt, von den Lübecker Zirkeln nicht erhalten. Höchstens könnte man noch ein Verzeichnis der Titel jener Spiele anführen, die in dem Jahrhundert der höchsten Blüte des Fastnachtsspiels in Lübeck

¹⁾ Vgl. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung für 1898.

aufgeführt wurden. Diese kahle Aufzählung ist ja am Ende nicht besonders ausschließend; immerhin erlauben schon die Namen der Spiele, wie wir dann noch näher sehen werden, einige Schlüsse. Überliefert sind solche Spielnamen aus den Jahren 1430—1515, und zwar im einzelnen in folgender Weise:

- 1430. Do der godhynnen de sparwes gegeben wart.
- 1431. De twe truwen kumpans; rex Waldach.
- 1432. Westval was sines vaders son.
- 1433. De krake.
- 1434. Salomons erste gericht.
- 1435. Den olden man.
- 1436. De eselbrugge.
- 1437. (Nicht angegeben.)
- 1438. De helle onde vor Crimolt.
- 1439. De viff dogede.
- 1440. De smeede.
- 1441. Dat lude radt.
- 1442. De truwen scheneken.
- 1443. Der schanden hovet.
- 1444. Kran, valle onde stute.
- 1445. Radete, den heger spiseede.
- 1446. Alexander Anteloe.
- 1447. Wo de lauwe van dem stole stot wart.
- 1448. Olber unde joget nicht lise woch.
- 1449. De ses senaten de slagen werden.
- 1450. Koning Karl steken vor mit Allegaste.
- 1451. De nenen danc vordende(n) mit dem esel, he reet effte gind.
- 1452. Deme wulve ehn wiff geben wolben.
- 1453. De konyngt Artus hoveben brandes wis.
- 1454. Van den gulden bluse dat Josoen wan.
- 1455. Van Paris von Troe unde van den dreem nafeden jungfrouwen.
- 1456. Wo de jungelind de jungfrouwen kuffede.
- 1457. Wo de 3 recken de jungfrouwen myt manhent utt der helle wunnen.
- 1458. Wo man myt valeken plogen scal,
- 1459. Wo de arme ridder myt wolbaet de konynges dochter vartwarff.
- 1460. Van Amhlgus unde Amhcas.
- 1461. Van des fehlers dochter unde van des konynges sone van Jherusalem, den gulden aren.
- 1462. Van dem olden wyne, de den durvel banth.
- 1463. Den affgott myt eyner sule.
- 1464. Ehn Morghanen koning, de(n) wuschen see myt men he bleef lise swat.
- 1465. Ehn konyng unde ehne konighnne unde gude win(e) de kann wunder wercken.

1466. Van der olden werlt, van der nyen werlt unde van der rechtverdinheyt onder siner dochter truwe unde eynen broder warheyt unde vame mate.
1467. Van koningl Alexander, wo he by vormetenheyt vil in de hande der koninge von Morlande wolde Alexander overvallen na inholde der historien.
1468. Van der konyginnen van Frankriken, wo se besect wort van dren doren, worumme se moeste uth dem lande. De syn: men kan de doren nicht al verdriven.
1469. Von twen konygen, de ehne was kersten, unde de andere was heyden, onde de kersten koningl de behelt den stit.
1470. Van den dren getruwen, de ene wolde starben vor de anderen, onde of van eynen olden wybe unde van den düvell, de fochten tosamende umme eynen schat, de begraven was, unde dat olde wiff vorwan den düvel unde floc en unde banth en jere.
1471. Van eynes erlifen fruwen, de hadde vele anlaghe unde bleeff doch stanthafflich in eren.
1472. Van deme perde upp de borch.
1473. Alexander wolde wynnem dat paradys.
1474. (Nicht angegeben.)
1475. Wo Virgilius mit vorsichticheyt de wisen vormetenen overwan unde dat fraude in tucht allemanne batet.
1476. Van der mate, wo de vader den sone lerde.
1477. Wo eyn keiser syne keiserinne vorsofen leet, eff se em truwe were, unde vant se erentvast und wart darane slagen.
1478. Van deme olden manne.
1479. Van eynen keiser, de sat eyn richte, efft de vrouwen werdich sint golt to dregende, effte de riddere.
1480. Van der truwe unde warheyt, ene wolde vor de andere starben.
1481. Van dren dogeden; dat erste, dat man dende, ende mot de last dregen, of scall me woldaet nicht vorgeten, unde dat of wies rat beter is twen grote starde.
1482. Van der leve, wo de nemant rechte foren konde, behalven ene jungfruwe, de was genomt de love, de vorde se rechte nu uthwifinge des spels.
1483. Wor de rechte adel inne is, also entlifen in den dogeden.
1484. Van der rechtverdicheyt.
1485. (Nicht angegeben.)
1486. Van der warheyt, wo se in der werlde alderwegen vorstoth unde vorschaven ward unde dich noch int ende wedder hoch vorhaben unde gheeret wart, deme so grote riledage unde ghelude thobracht.
1487. En idermann in synen sad.
1488. Wor walt is, das is it recht ute.
1489. Dre puncte holden eyn lant yn eyn gut bestand, alle wol vorseen, onderschet unde truwe.
1490. Wer beter were der olden wisheit, wen der jungen sterke.

1491. Van overbaede der forsten unde heren.
 1492. Van der eenbracht.
 1493. Ihs vookert, dat plach syn.
 1494. Von deme steden frede.
 1495. De leve vorwynth alle dynnd, der weddersprek der pennynd.
 1496. De love wort ghesocht unde nicht gefunden.
 1497. Van der undanknamicheit.
 1498. Twyher byster.
 1499. Van droegherie unde woderie.
 1500. Woe de adel vorleydet wart van den schelken cuth der garden.
 1502. Dat lude is unstede unde wandelbar.
 1503. Wor frede is, dar is Iod mede.
 1505. Van der kostlicheit.
 1514. Wor frede, leve unde eenbracht is, dar so is ene stadt wol vorwareth.
 1515. De love wort in allem state ghesocht unde nicht ghesunden.

Man braucht die vorstehenden Spielbezeichnungen nur flüchtig zu lesen und kann dabei doch schon das Gefühl haben, daß sie, diese Stücke selber, möglicherweise in der Mehrzahl recht ehrbar und zugleich sehr langweilig waren. Ja, man kann dieses Gefühl sogar sehr deutlich besitzen. Und es besteht keine sonderlich erhebliche Wahrscheinlichkeit dafür, daß dadurch ein Fehlschluß notwendig würde. Man vergleiche doch die Titel genauer! Sie reden fast allesamt von Rechtschaffenheit und Wahrheitsliebe, von Zucht und Ehrbarkeit, Treue, Heiligkeit und allem, „was Menschenbrust erhebt“, oder aber sie tadeln den Egoisten, den Geizigen, den Wucherer. Das ist nun gewiß alles sehr gut gemeint und sehr nützlich für unverbesserliche Sünder. Mit dem dramatischen Kunstwerk hat es indes ohne weiteres absolut gar nichts zu schaffen. Offenbar war aber die Meinung der Verfasser die, daß die schon im Titel angedeutete Absicht um vieles höher zu bewerten sei, als wir Heutigen glauben wollen; sie hielten einen guten Anfang, oder was hier dasselbe ist: Titel für das „halbe Leben“ des Werkes. Diese sicher vorhandene Ansicht führt hinsichtlich der Lübeder Spiele zu einem weiteren bestimmten Schluß.

Es ist möglich, die gesamte ältere Schauspielproduktion kurzerhand einzuteilen in zwei Haupt- und zwei Nebengruppen.

Die Hauptgruppen lassen sich bezeichnen als geistliche und weltliche — anders: als kirchliche Schau- und als Fastnachtsspiele; für die Nebengruppen würden in Frage kommen die Weihnachtsspiele und die Schulkomödien. Die Entwicklung dieser Nebengruppen zur oder aber von der Hauptgruppe aus steht im „umgekehrten Verhältnis“. Denn wie wir sahen, läßt sich mit einiger Sicherheit annehmen, daß aus den Weihnachtsspielen die Fastnachtsspiele, also etwas Breiteres, bedeutungsweise Höheres, hervorgingen. Umgekehrt, gegenseitig ist's beim Spiel der Kirche und Schule. Wird beim Fastnachtsspiel die Form derber, lebensechter und auch sozusagen künstlerisch wertvoller wie beim Vorgänger, so verwässert sie sich in den Schulkomödien gegenüber dem kirchlichen Schauspiel durchgehends beträchtlich. Die sichere Gestaltung wie die kräftige Originalität, die z. B. im „Redentiner Spiel“ spürbar sind, weichen einer marklosen Anpassung an die Aufnahmefähigkeit jugendlicher Hörer und Darsteller; man wird bewußt populär, dichtet mit Absicht in ganz oder vornehmlich lehrhaften Formen — und verliert dabei den Boden unter den Füßen¹⁾.

So ein stark „absichtliches Dichten“ ergibt sich nun auch mit einiger Sicherheit aus der Titelfolge der Zirkelstücke. Ihre Namen deuten gerade nicht auf sehr lebhaft mißsprechende Fastnachtslust. Auch der Umstand, daß eine besondere Gesellschaft sich fast ein Jahrhundert hindurch der Spielpflege widmete, bietet keine Gewähr dafür. Solche Gesellschaften

¹⁾ Es würde hierzu zu vergleichen sein, was die bekanntesten Verfasser von Schulkomödien geliefert haben. Als Dichter kommen in Frage u. a. L. Hollarus (aus Pölis in Pommern), Chr. Dedekind, der geistige Vater des „Christl. Ritters“, die beiden Lesberg (Joachim und Friedrich), der fruchtbare Dellinhaus von Dsnabrück (schrieb u. a. „Spiel vom Patriarchen“, „Zairi Tochter“), Bernh. Hederich (dessen „Absalon“ 1573 in Rostock gegeben wurde), Dmichius, Dedeken (aus Lübeck, † 1564) und Schlu („Komödie von dem frommen und gottesfürchtigen Jaac“).

bilden — auch heute noch! — leicht Popstum aus. Nach allem darf angenommen werden, daß die Bedeutung der Lübecker Zirkelgesellschaft für die Schauspiel-, besonders aber die Fastnachtsspielpflege jedenfalls geringer war, wie es der Regel nach heißt. Ich wenigstens vermag nach den vorstehend ange deuteten einzig vorhandenen „Geschichtsresten“ nichts anderes zu glauben. Mehr: Ich bezweifle sogar, daß es richtig ist, die 73 Lübecker Spiele kurzerhand sämtlich als Fastnachtsspiele durch die folgenden Jahrhunderte gehen zu lassen; sehr viele unter ihnen haben sicher der Schulkomödie im innersten Kern näher gestanden wie der eigentlichen Fastnachtsspielliteratur.

Aus alledem ergibt sich nun für mich nicht, daß die — jagen wir: Verdienste einer Gesellschaft um die Pflege einer Sache, hier des Schauspiels der Zeit gleich geringer sein müßten wenn ein Moment, das dafür zu sprechen scheint, stärker hervor gehoben wird. Es hat ganz im Gegenteil für diese Sache immer Wert und Bedeutung, daß sich zu einer Zeit, wo ihre Pflege noch so gar nicht organisiert war, Bürger dafür interessierten, dafür taten, was sie tun konnten. Und es bleibt auf der anderen Seite für den Interessenten immer ein bedauerlicher Mangel, daß so wenig tatsächliches Material, so wenige vollständige Literaturzeugnisse aus einer im ganzen genommen doch schon — oder vielmehr: gerade recht wichtigen Zeitspanne erhalten sind.

Darunter leidet überhaupt die Absicht, am möglichst vollständigen Vergleich, an der Prüfung älteren Schaffens die ganze Art und die Wege der literarischen Entwicklung zu beobachten und aufzuzeigen. Wieviel ist z. B. tatsächlich von Fastnachtsspielen heute noch vorhanden! Vielleicht ein Duzend gegenüber ungezählten verlorenen! Und vielleicht barg sich in diesen verlorenen Handschriften viel mehr Originalität und Gestaltungskraft wie in den vorhandenen, übriggebliebenen.

Vielleicht! Indes würde es ein unfruchtbares Beginnen sein, Annahmen solcher Art nachzuspüren. Da ist's schon richtiger, beim Vorhandenen noch etwas zu verweilen.

Dazu übergehend, mag vorerst ein Spiel genannt sein, das zu allen Zeiten viel Beachtung fand: Claus Bur.

Claus Bur bin ik genannt,
En fastelavends Rint gebaren.
Min Vader hefft mi utgesant,
De Warheit to verklaren.

Mit dieser Vorrede führt sich das Spiel oder besser sein Geld ein. Wie so viele andere auch, ist dieses Spiel in den letzten vorhandenen Original-, besser: älteren Drucken in der Wolfenbütteler Bibliothek erhalten. Freybe, der es in neuerer Zeit ins Hochdeutsche übertragen hat, glaubt mit Hoefler, der das Spiel 1850 in der Originalmundart herausgab, daß Claus Bur in Mecklenburg geschrieben und etwa 1525 entstanden sei. Sehr sicher scheint mir diese Annahme nicht zu sein. Freilich sind die auftretenden Zweifel auch kaum wesentlicher Art. Wahrscheinlich dürfte sein, daß Claus Bur entweder auf mecklenburgischem oder auf Lübecker Boden entstand, und daß seine Entstehung in die Zeit fällt, als die Reformation in Niederdeutschland schnell Boden gewann; denn wie das Spiel in der Sprache unzweifelhaft auf Lübeck-Mecklenburg zurückgeht, so ist es seinem Inhalte nach im Kern eine Verherrlichung lutherischen Geistes. Claus Bur gibt sich als der kernhafte Vertreter volksmäßiger Anschauungen, lutherisch-freier Kritik der papistischen Herrschaft.

Im ganzen ist das Werk mehr kirchlich (lutherisch) gedacht, wie als Ausdruck der Fastnachtslust. Es scheint von einem geistlichen Anhänger der neuen Lehre herzuführen. Der Verfasser wollte die kirchlichen Grundlagen durch das Hervortreten von Gestalten aus dem Volke möglichst verwischen; das ist ihm aber — gleichgültig, ob völlig mit oder ohne Absicht — nicht so ganz gelungen. So bleibt eben der Eindruck vom Ganzen her, daß „Claus Bur“ mehr um des Glaubens wie um der Fastnachtstimmung willen da ist.

Wie anders ist da Grundlage und Endergebnis im eigentlichen Fastnachtsspiel beschaffen! Wie weit weicht besonders die stärkste „Stoffquelle“, die von den mehr oder minder

offen angedeuteten geschlechtlichen Beziehungen, die so oder so den Grund zu oft derben Verwicklungen abgeben, von aller kirchlichen Zucht, aller Kasteiung, allem Fasten ab! So ziemlich in jedem Fastnachtspiel ist dieses Thema mit herangezogen. Geschieht es „zähm“, dann ist's etwa der „Kampf“ von Mann und Weib, von Herr oder Frau als Herrscher im Haus. Geschieht es derb, dann steht das Dreieckverhältnis mit all seinem oft rein zotigen Wertwerk im Vordergrund.

Man hat das, besonders was die zuletzt angeführte „Richtung“ betrifft, häufig verdammt. Fast alle Literaturhistoriker sind sich in diesem Tun eins gewesen. Soweit sie sich dabei gegen „Werke“ richten, die nur dramatisierte Zoten sein wollen oder gar lediglich fastige Derbheiten an sich, wird nichts Gegenteiliges zu sagen sein. Nun findet man aber davon, wie schon gesagt, auf niederdeutschem Gebiet nicht die Mehrzahl. Und findet es sich einmal, dann ist's immer um vieles eher erträglich, wie die innerlich=faule, geile Produktion späterer Zeiten (vgl. französische und französiertende Ehebruchstücke aus der jüngsten Vergangenheit!). Denn hier, im mittelalterlichen Fastnachtspiel, liegt der Wille, sexuelle Themen zu behandeln, klar und unmißverständlich vor; wer nicht mitgehen will, kann zurückbleiben. Im späteren Ehebruchspiel ist dagegen die Absicht verwischt, die sexuelle Mixtur als süßes Gift zwischen geistreichende Phrasen gemischt worden. So ließ sich die, gegenüber dem Fastnachtspiel um vieles ungesündere, verdorbenere Tendenz nicht leicht erkennen, sollte auch wohl nicht erkannt werden. Faule Feinheiten haben ja auch ihre Freunde — heute mehr wie ehemals. Besser werden sie freilich durch Deckmittel heute ebensowenig wie zu irgendeiner Zeit sonst. Wenn man sie geben will, und im Mittelalter waren sie, schätze ich, zu einem Teile berechtigt, dann wirken sie, offen dargereicht, auf gesunde Naturen besser.

Sobiel scheint mir sicher zu sein.

Doch zurück zu den Fastnachtsspielen! Mitten hinein unter ihresgleichen führt uns da „Ein schöne Spil, wo man böse Frouwens fram maken kann“, oder wie es Seelmann kurz nennt: „Böse Frauen“. Der Schauplatz ist darin eine kleine Landstadt. Ein junges Paar — Henneke und Alheydt — hat eine Weile im schönsten Frieden gelebt, „sie“ hat alles getan, was „ihm“ recht war. Da kommt die bekannte böse Schwiegermutter hinzu. Im Werke selbst, dessen Stoff eine starke Ähnlichkeit mit dem zu Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen“ hat, macht sich das in folgender Weise:

H e n n e k e :

Hör, Alheydt, wat ick dy seggen wil,
 Ick hör van unsem Vaddern eyn seltsam spyl
 Und van Wöbbete, synem Wive,
 Se leven stedeß in grottem Rive.
 Dat maket, se is wregellich un stolt,
 Dorümme is unse Vadder er nümmer holt.
 Ere nabers behde nedden und baven,
 De don my groth wonder sagen,
 Wo se sich hartagen unde slan.
 Wenn ick mit dy so scholde ümmegan,
 So wolde ick lever wesen dobt.

A l h e y d t :

Dch nen, lewe Man, dat deyth nen nodt.
 Worümme schold ick hure thorweddern syn?
 Gh synt ho de leweste Man myn,
 Gh hebben all hure Dage, dat ick weth,
 My nicht gedan hennich ledt.
 Schold ick hure den nicht underdanich syn,
 Dat weer warlick ho nicht syn.
 Nu wold ick hure bydden, myn lewe Man,
 Wer ick nicht mach hen tho myner Moder gan,
 Ick wolde doch seen, wo hdt eer geht.

H e n n e k e :

Myn lewe myff, dat were my lehd,
 Dat ick dy dat nicht scholde staden.
 Ga hen, hdt kan my nicht schaden.

A l h e y d t t h o r M o d e r :
 Godt gröte hwar, lewe Moder myn!

M o d e r :
 Willamen möstu, lewe Dochter syn!
 Dochter, myn hertelewe poppe,
 Wat krigst du all rumpeln vor dynem koppe?
 Dochter, segge my, id wil dy fragen,
 My dünkt, dyn Man hefft dy geslagen.
 Twar dat weer my van herten leydt,
 Lewe Dochter, segge my bescheidenheit,
 Wo steydt hwarver beyde sate?

A l h e y d t :
 Lewe Möme, darna id ydt mate.
 Süslange byn id noch nicht geslagen,
 Dat id aver mynen lewen Man schold klagen.
 Id do hm huse, wat he my deyt heten,
 Und lathe my nenes arbeydes vordreten.
 Id wasche, plasche und melche de söne
 Und drege hn in mynem herten grote Möhe,
 Dat id alle bind mach maken recht,
 Alh ydt my myn Man heth und secht.
 Alßuß bringe id de welen thom ende.

M o d e r :
 Ach Zamer aver dat grote elende,
 Dat id van dy, o lewe Dochter, hör sagen!
 Dat moch men dem harden stene klagen,
 Dat du so swar arbeydt schalt don.
 O lewe kyndt, so mach ydt nicht thogan.
 Dat du so hm huse scholdest slaven,
 Dat worde dyn hunge lyff nicht lange vorbragen.
 Is dyth nicht hamer grott aver all,
 Dat id dyth van dy hören schal?
 Lewe Dochter, heff stu nene pantüffeln und robe scho,
 Bunte röcke unde witte hosen dartho?
 I lewe Dochter, synt dyne scho myt salen?

A l h e y d t :
 Ja lewe Moder, also plege id her tho pralen,
 Hirmede kan id dorch den dreck draven.
 Dat deyt mynem Manne behagen.
 Darmede byn id tho freden.

M o d e r :
 Hör, myn lewe kyndt, dat wil id dy anders reden.
 Do id dynen Wader nam,
 Do heff he ydt myt my od so an,
 Dat id hm huse hümmer schold sölen.

Men ic begünd hdt anders to spölen.
 Ic fibbelde und leff so lange myt em,
 Dat he dat arbenydt allene möste don.
 He sach wol wat övel uth,
 Uppet leste em myn fibbelint vordroth,
 He leth my alle mynen willen,
 He möste my halen beyde woden und spillen.
 Den werbel söchte he my under der band,
 Hadde denn lidwol van my nenen dand.
 He Messede den stal, he mold de kö,
 He begede my den rönsteyn albar tho.
 He möste de vate mascken, de dele begen,
 Ja, do hadde ic mynen rechten begen.
 Ic slep so lange, als hdt my behagde,
 Ja swyne, schape un köy he hdt hagede.
 Also trect he ym huse de überhandt.
 Wo vaken nam ic mynen vaddern gand
 Eyne stünde edder vive,
 Ja, eyn Stöveken wynds hadde ic vaken tho live,
 Ter ic wedder quam tho huß!
 Ja, he möste vor my dufen als eyn mus.
 Also do em, myn lewe Dochter, od!
 Wo scholdestu dyn hunge lyff so vorderben,
 Lath en sulvest de kost vorwerven!
 Drech rode Lüffeln und flurwelsche fragen,
 So kanstu den Lüden behagen.
 Dynen Rod lath besetten myt sammit,
 Müßen, fragen und schörtelod lath wesen wyt.
 Gölben ryngge mit eddelen sten
 Lath aver dyne vynger then,
 Und allent wes du krygen kanst van hirat.
 Wert Henneke averst up dy quadt,
 So flöte em Teyn mall mehr!
 Leuwe Dochter, nym van my düsse lehr,
 Icht schal dy don groten framen.

A l h e y d t :

Ja lewe Mähme, ic wil des besten ramen.
 Ic wyl nu hen na hus wert gaen,
 Ic see mynen dubendop vor der döer stan.

Wie umgewandelt ist nach dieser Lektion plötzlich die
 Geliebteste Hennekes; nichts wie keisender Hader erblüht ihm.
 Da geht Henneke zu seinem erfahrenen Gevatter. Beide
 lassen sich vom Arzt sagen, daß „ein giftiger Wind“ im Spiele
 sei; der müsse aus dem Körper der Frau dadurch heraus-
 getrieben werden, daß sie in eine Pferdehaut eingenäht werde.
 So geschieht's; und das Mittel hilft.

Solcher Art ist die Mehrzahl der „harmlosen“ Fabeln in den Fastnachtspielen. Stoffe solchen Gepräges sind immer wieder mit wenig Kunst und viel Behagen behandelt. Die Fastnachtspiele stehen eben mehr auf der Luft am Stoff, denn auf der tiefschürfenden Behandlung der Form, auf dem feinen, eigentlich-künstlerischen Schaffen. Das ist weniger ein Schwächezeichen als vielmehr eine gegebene Notwendigkeit, da die Fastnachtspiele Unterhaltung leichtester Art geben sollten.

Neben häuslichen Kämpfen spielt auch der Gegensatz zwischen Stadt und Land schon früh eine Rolle. Dieser Gegensatz ist z. B. bestimmend in dem Torso des Rößler Spiels; er ist es in ähnlicher Weise in dem Spiel von der „Burenbedregerie“. Beide Spiele sind freilich in der erhaltenen Gestalt recht unvollkommen. Im „Rößler Spiel“ ist der Kern der, daß die Landleute durch das ihnen vorgesezte städtische Bier „durchfällig“ werden; in der „Bauernbetrügerei“ machen sich zwei Bauern, Meyer und Rane, über Menschen und Dinge in der Stadt lustig. (Ungemerkt werden mag hier, daß das „Rößler Spiel“ wahrscheinlich im Freien von und vor Angehörigen der Rößler Wollenweberzunft aufgeführt wurde — eine Ausführungsart, die sonst selten überliefert ist.)

Eine Tendenz ähnlicher Art, wie in der „Burenbedregerie“, tritt in der „Scheben Rlot“ hervor. Hier tritt ein Brillenmacher auf, den zwölf Buben zu hänseln und zu verderben suchen. Einer von ihnen lockt den Brillenmacher in einen Hinterhalt, worauf alle über ihn herfallen, um ihm die Augen auszustechen. Der Schluß zeigt den Brillenmacher als Sieger, der der Gegner, die er ins Wasser treibt, spottet.

Die „Schebe Rlot“ hebt sich gegen einen Hintergrund politischer Zeitkämpfe ab. Das Spiel soll auf Bischof Johann IV. von Halberstadt zurückgehen, der erst nach langen Kämpfen sich seine Stellung sichern konnte. Künstlerisch ist das „Rlot“-Spiel nicht eben hervorragend, auch nicht im Rahmen der Fastnachtspiele. Da würden Spiele, wie das vielgenannte „Morkensvel“, sich schon eher behaupten können.

Aber „Morkensbel“ ist niederländischen Ursprungs; und wenn ich auch allgemein die vielen nahen Beziehungen zwischen niederländischem und niederdeutschem Schrifttum an sich am allerwenigsten leugne, so scheint mir doch hier die Abgrenzung des Stoffgebiets, die Beschränkung auf Niederdeutsches geboten zu sein.

Wir kämen denn also nun zu den Spielen „Vitulus“, „Scriba“ und „Hanenreheri“ und damit zu Stücken, die einen gewissen inneren Zusammenhang haben. An anderer Stelle wurde ja schon gesagt, daß neben dem harmlosen Kampf um die Herrschaft im Haus und dem Gegensatz zwischen Stadt und Land das „Dreieckverhältnis“ einen beliebten Stoff für das Fastnachtspiel abgibt. „Vitulus“, „Scriba“, „Hanenreheri“ sind nun hierfür auf niederdeutschem Boden der beste Beweis. In jedem von ihnen bildet eheliche Untreue sozusagen die Grundlage. Dabei ist die Sprache so bewußt derb, wie sie nur immer sein kann.

Wieder ist es die Wolfenbütteler Bibliothek, die zwei dieser derbsten niederdeutschen Fastnachtspiele überlieferte: „Vitulus“ und „Scriba“. Beide enthalten nichts weiter wie die Schilderung der Untreue von Frauen, von Weibern, die ihre Männer in zugleich berechneter und krasser Form hintergehen. (Übrigens sind diese beiden Stücke, wie Volte und Seelmann in den „Niederdeutschen Schauspielen älterer Zeit“ näher dargelegt haben, die ersten, die in Hamburg aufgeführt, anscheinend auch dort verfaßt wurden.) Im „Hanenreheri“ ist dasselbe Thema grundlegend gemacht, nur daß hier zur Abwechslung gleich zwei ungetreue Ehehälften vorgeführt werden. Dabei ist der Aufbau der Handlung hier überall ein recht geschickter, zum mindesten geschickter wie in einigen weiter erhaltenen, ziemlich unbedeutenden Spielen, wie z. B. dem „Glücksrad“, dem „Gespräch zwischen Leben und Tod“, „Mercatoris Fastnachtspiel“ u. a.

Gerade in dieser geschickten Handlung und dann auch in der ungewöhnlichen Derbheit des Stoffes läßt sich vielleicht ein Beweis dafür finden, daß die Verfasser des „Vitulus“ und der verwandten Stücke sich an Vorlagen aus anderen Teilen Deutschlands und weiterhin Frankreichs gebildet haben. Zugleich weisen die noch bekannten Jahreszahlen ihrer Entstehung bezw. ihres Druckes darauf hin, daß die drei vorhin genannten Fastnachtsspiele („Vitulus“ u.) im Kern nicht mehr ins Gebiet der einfacheren Spiele des früheren Mittelalters gehören, daß sie vielmehr, im ersten Teil des 17. Jahrhunderts entstanden, schon mehr zu den späteren Pöffen zu zählen sind, zu jener derben Schwankgattung, die in zeitgemäß abgeschwächter Form noch gegenwärtig auf der Bühne zu finden ist und die an Strupellosigkeit der Handlung eben ehedem noch weit weniger wie jetzt zu wünschen übrig ließ. Es wird gut sein, auch diese Strupellosigkeit, die sich in den drei genannten Spielen ziemlich gleichmäßig zeigt, hier an einer kleinen Probe aus dem „Scriba“-Spiel kurz zu illustrieren, wobei zum besseren Verständnis vorzumerken wäre, daß die Szene sich am Anfang des ersten Aufzuges findet und daß in ihr die Bauern Chim Klemthl und Maß Klogth sich über Gesche Nökebud, Chims zweite Frau, unterhalten; ihr löblicher Dialog gestaltet sich zu einem Teile folgendermaßen:

Chim :

Min leve gohe Naber Maß Klogth,
 Id gah hhr und denke so bh mh,
 Datt bün de allerlückselichste Man,
 De upm Erdtbodden leven kan,
 Wil datt hebbe so en schmud Whff kregen,
 Dat sid upm Ghestandt vorsteidt tho begen.
 Och, welk ein grot underschet hs ho
 Zwischen einem Kalve und ener Koh!
 Myn olde Talle, del tho dode murkt hadde,
 De sach lang so glad nich um de Flabbe,
 Wust mh od so nicht to handhavn und plegen,
 Wß myn Gesche deit, Godte segen.

M a z :

Ja, ha, Dijn olde Talle Dröpenese,
Dat plag hon smelle Tef tho wesen;
Se habbn par Litten alß en Kof.

E h i m :

De Keel was er gröter alß myn Scho.

M a z :

De Klügge was er so krum alß en Gafe.

E h i m :

De Fingern wern er so stiff alß en state.

M a z :

De Ogen wern er so rodt alß en Krabbe.

E h i m :

Und alß en Af stunk er de Flabbe.

M a z :

De Ogen plegen er allthyd tho druppen.

E h i m :

Und de Schnap hengt er beth awer de Lippen,

M a z :

Er hinder quarder mocht ocd wol passeren.

E h i m :

Ein par Kalver kumme darup herbergen.

M a z :

Er bucd war er als ein Brumklüven.

E h i m :

Und wat dartho horb, mocht ocd wol snufln,
Wo manchmal heffth my tho begn,
Want schlep, upm Bedd bemegen;

M a z :

Ja, wo manchmal haffst se dy de Ohren lusjet
Und den Bart recht düchtig plußet.

E h i m :

Nen, myn leve Ehegade, myn hunge Gesch,
Dat hß en ander stücd flesch.
Dch dat hß so en nütlic Deert,
As dor en mag wesen op de Erbt.

Ich habb wol van den Stadtersten hören prahn,
 Avert de mögn gegen myn Gesch nich halen;
 Efft se wol nich hafft ein stüff uth vorm Bud,
 Als der brecht von siben und sammit ein Bute,
 So gehst doch up use wyse so glatt,
 Als dor en mag don inner Stadt
 Und haben dyt all, leve Maß Klotz,
 Wil id mit gohen loven seggen dy,
 Datt habb se vorn rechte Junfer tregen,
 Alst am ersten by er byn legen;
 Ja vorn Junfer habt se ertant,
 So war, alst dyt Wil habb inner Hand.

M a 3 :

Chim, want de warhet schal bekennen,
 So schwer by usen Hanen un Hennen,
 Dat dyn Wyff Gesch, so war id leve,
 Is en glade welige Tewe.
 Sei, wo kann se den Wocken handhaven,
 Dat Hon im Felde, dat Beh upm Kaven!
 Wen se bottert, so wuppert de Arz er,
 Als wen dar 11 par Knüvl in wer.
 Od darfst wol schir dorup wedden,
 Dat se dy frische noch feld im Bedde;
 Du bist en olt kolt Drömetötel,
 Und hst dyd verrustet dyn Elötel.
 Hym olden Perl, de nich vel docht,
 Dar sint ein hunk Wyff selden wat se socht;
 De sollen fetten Tesen den Mund schal stoppen,
 De mut, summar de Süde, habn Molt un Hoppen.
 She wol toh, datu in dyn Nest,
 Ken fromde Eher leggen lest,
 Abber dyn Mere, de du nich kanst bedwingen,
 Wan andere Hengsten sid lath bespringen!
 Gistern, alst id im Froge satt,
 Horbt ho munteln, id weth nich wat,
 Wan Gesche Dölebud dynem Wybe
 Und uses Junters synem Schryber,
 Alst scholdn se sid wol kennen tho samen,
 Du machst hdt sülvn habbn beter vornamen.
 My dunkt, he weth wol, wo er de Rne sitten,
 Und datß upm Rügge nich hafft de Titten.

Man sieht: an ungezwungener Deutlichkeit und damit an dem, was wir heutzutage Realismus oder auch Naturalismus zu nennen belieben, hat's unseren Vätern, soweit sie Dichter waren, nicht gefehlt! Sonsthin mangelte es ihnen freilich noch an manchem. Ist auch das „Milieu“ zusamt den Menschen, die hineingestellt sind, oft mit wenigen Strichen

Nur gezeichnet, so ist's doch zumeist vergeblich, nun auch auf folgerichtige Entwicklung, ja nur auf eine Handlung zu warten, die es einigermaßen verlohnt, eben darauf gewartet zu haben. Oft, sehr oft sieht man nur zusammenhangslose Bilder, Einzelheiten, die alle für sich bestehen, nicht aber einer fortschreitenden Entwicklung dienen möchten. Es bleibt eben wahr und richtig: Fastnachtsspiele sind Bolterabendscherze. Sie wollen nur der Absicht dienstbar sein, die Schwächen des lieben Nächsten, vor allem des „tumben Bauern“, zu persiflieren, sittliche Makel breitzutreten — kurz: dem Geschmack der Masse entgegenzukommen.

Das ist denn nun freilich etwas, was man sehr viel später auch noch nicht überwunden hatte, im Kerne nie beseitigen wird. Dementsprechend haben die Dichter, und nicht nur die niederdeutschen, noch lange ausschließlich auf Bahnen gewandelt, die die Schreiber der Fastnachtsspiele bahnten. Erst sehr nach und nach hat sich die Idee Bahn gebrochen, daß nicht die Verflüchtigung der Dichtkunst vornehmste Aufgabe zu sein habe, sondern der Aufbau und vor allem die psychologische Begründung von Konflikten.

Die niederdeutsche dramatische Dichtung verharrete vorläufig ziemlich stark in überkommenen Regeln. Ihre nennenswerteren Vertreter kann man für die Zeit, in der wir uns jetzt befinden, etwa sehen in Striccers schon erwähntem „düdeschen Slömer“ oder auch in Schlu's ebenfalls schon genanntem „Jsaac“. In beiden, besonders im „Jsaac“, liegen sich geistliches und weltliches Spiel seltsam in den Haaren, eine Eigenheit, die indes, zumal in den geistlichen Spielen früherer Zeit, auch sonst anzutreffen, keine Seltenheit ist.

Ganz ähnlich wie Schlu und Striccer suchte neben einigen weniger bemerkenswerten Köpfen¹⁾, auch Herzog Hein =

¹⁾ Gabriel Kollenhagen, der mit *Amantes amentes* gewöhnlich noch in diesem Zusammenhang genannt wird, gehört, weil recht wenig niederdeutsche Wesenheit bei ihm sich findet, kaum hierher.

rich Julius von Braunschweig (1564—1613) zum Ziel zu gelangen. Allerdings: ein wenig moderner ist er schon; er hat, wie man an seiner „Sufanna“, seinem „Buhler und Buhlerin“, seinem „Edelmann“ und anderen Werken sehen kann, für sein allerdings so gut wie gar nicht niederdeutsches Dichten von Franzosen und Engländern mehr gelernt wie alle Zeitgenossen. Und zwar von den besten Vorbildern. Es sind z. B. einzelne Anzeichen dafür vorhanden, daß Heinrich Julius Shakespeare mit Verständnis gelesen und nachgeahmt hat. Indes ist bei dem braunschweigischen Herzog alles so seltsam mit Religiosität verquickt und auch so oberflächlich durchgeführt, daß die Nachahmung des englischen Großen allenfalls nicht viel bedeutet.

Das wesentlichste Verdienst des Herzogs Heinrich Julius liegt denn auch nicht in den Gaben seines Geistes, die bestimmt sein könnten, den Dichterlorbeer auszulösen, sondern in der Förderung des Schauspiels an sich. Braunschweig ist recht eigentlich die Geburtsstätte der deutschen Schauspielkunst. Gleichwie in Cassel, lebte hier in Heinrich Julius um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ein Fürst, der ehrgeizig und zugleich gebildet genug war, der Schauspielkunst eine große Bedeutung für die Entfaltung von höfischem Glanz wie für die Pflege der Dichtkunst zuzuweisen. — Oder war es hier die Fürstin? Es wird wohl einigermaßen schwierig sein, heute zu entscheiden, ob von vornherein Heinrich Julius oder Anna, die zweite, dem dänischen Königshaus entstammende Gemahlin des Herzogs, am meisten bestimmend für das war, was ihrer Hofhaltung in den Augen der Nachgeborenen so gar besonderen Glanz verleiht: der e r s t e n S c h a u s p i e l - v o r s t e l l u n g in Deutschland! Ein Rechts darüber, ob solchem Tun der Geist eines Weibes oder der eines Mannes die Bahnen wies, wird aber auch unterlassen werden können; das ist etwas Nebenständliches. Bestimmend ist die Tatsache, daß 1592 am Hofe von Braunschweig — eigentlich Wolfenbüttel — die ersten deutschen Aufführungen durch Berufs-

Schauspieler, die sogen. „englischen Komödianten“, stattfanden.

Man hat sich schon oft damit beschäftigt, die „Naturgeschichte“ dieser englischen Komödianten, der rechten Väter namentlich auch der deutschen Schauspielkunst, zu schreiben. Ganz lückenlos wird das aber wohl nie möglich sein. Wie die ersten Anfänge der Bühnendichtung, so sind auch die Vorläufer der Bühnenkunst geschichtlich nicht so genau in allem Tun und Treiben festgelegt, wie spätere Erscheinungen. Für unsere Zwecke bedeutet dies, die oft ungenügende Bekanntschaft mit den Genossen Shakespeares, freilich nicht eben viel; denn geschichtliche Darstellungen des Schauspiels an sich sind anderswo zu suchen; hier genügen besonders in der Beziehung kurz andeutende Striche. Umgangen werden kann aber eine so bedeutungsvolle Erscheinung wie der Beginn der Theatervorstellungen auf niederdeutschem Boden unter keinen Umständen; dazu ist sie für die ganze Zukunft viel zu sehr von Bedeutung. Vergessen werden darf es auch nicht, daß es, soweit bekannt, Robert Browne, Joh. Bradstreet, Richard Jones und Thomas Saxfield waren, die von England her über Seeland, Holland und Friesland nach Deutschlands Norden an den Hof von Braunschweig kamen, um sowohl auf der Reise wie besonders am Orte des Reiseziels als Musiker, Springer und eigentliche Schauspieler aufzutreten; daß sie, wie viele ihrer Genossen, auch englische Theaterstücke mitbrachten, ins Deutsche übertrugen, der deutschen Dichtung, und damit auch der in unserer engeren Heimat, neues Blut zuführten. Und daß so recht eigentlich diese „englischen Komödianten“ der Entwicklung Wege wiesen, Wege, die wir nunmehr zu prüfen haben.

Wege der Entwicklung.

Durch drei Jahrhunderte führten die Wege, die wir eben verlassen haben. Aus dem Dunkel der Mysterien weisen sie zu den ersten Anfängen regulärer Theateraufführungen, aus Oster-, Fastnachts- und ähnlichen Spielen hinüber zu den Stufen der Entwicklung, die das moderne Bühnenschaffen im weitesten Sinne in sich begreift.

So weit diese Wege auf den ersten Blick führen mögen und auch tatsächlich führen, so wenig Verschiedenheiten weisen doch im Grunde die Gebilde auf, die wir als Literaturerzeugnisse dieser vergangenen Tage ansprechen mußten. Überall sind erst Anfänge da. Diese Anfänge bieten sprachlich und auch sonst vieles, was Interesse verdient. Aber das, was wir von der Dichtung und ganz besonders von der Bühnendichtung zu fordern gewöhnt sind: daß sie Spiegel sei reichen Lebens, hoher geistiger Entwicklung ihres Schöpfers — daran fehlt's.

Hier soll denn nun, so ist's ja allgemein in der Welt der Literaturen, die Entwicklung späterer Zeiten einsetzen.

Wenn wir im Rahmen dieses Kapitels bis zur jüngsten Vergangenheit vorgerückt sein werden, wird sich ergeben haben, daß hinsichtlich solcher Erwartungen manches unerfüllt blieb. Indes kann uns das hier noch nicht beschäftigen; hier gilt es die Entwicklung, die nach dem Vorgange des Herzogs Heinrich Julius einsetzte, vorwärts zu verfolgen, über die schwächlichen Opernversuche mit niederdeutschen Einlagen wie über die hervorragende Erscheinung des großen Hamburger's Hof hinweg zu den Taten der Bärmann, Schulze und anderer zu kommen, die in diesem Zusammenhang zu nennen sind.

Es wird sich dabei ja immerhin, gleich, wie man es einschätzt, allerlei ergeben, was die Beschäftigung damit lohnt. Beginnen wir denn also mit der Prüfung der Entwicklungswege.

Unter den Ersten, die neben Herzog Heinrich Julius von Niederdeutschland aus für „Theaterspieler“ geschrieben haben, wird J o h a n n R o c h gewesen sein. Er war Pastor in Geesthacht. Von seinen Dichtungen ist uns einzig der „Elias“ überliefert, eine Komödie vom Leben des Propheten und seinen Taten — eine Komödie, die im Grunde gar keine ist, sondern mehr ein leidlich erzähltes, kirchlich verbrämtes Epos. Alles Einzelne daran und darin ist so breit ausgesponnen, daß dadurch dem Ganzen die Geschlossenheit ziemlich vollständig abhanden kam. Offenbar sehr gut getroffen ist aber der Dialekt jener Zeit, den Roch meisterlich handhabt. (Von dem „Elias“ existieren, nebenbei bemerkt, zwei Ausgaben: eine niederdeutsche und eine lateinische. Gaederß glaubt die lateinische Fassung für eine Nachdichtung halten zu können, und er ist damit wohl im Recht.)

Während also Roch doch immerhin den Forderungen des Theaters noch recht wenig genügte, ist ihnen sein nächster Kollege und Zeitgenosse J o h a n n R i s t schon mehr gewachsen. Rist galt zu seiner Zeit als der bedeutendste Dichter Niederdeutschlands. Geboren in der Nähe von Hamburg, dem Studium obliegend in Rinteln, Rostock, Leiden, Utrecht und Leipzig und danach amtierend in dem holsteinischen Örtchen Wedel, besaß er zweifellos eine für seine Zeit bedeutend zu nennende Kenntnis der Eigenwelt und der Menschen in Niederdeutschland. Und zugleich eine ungewöhnliche Begabung für die Dichtkunst — von der genauen Kenntnis der Literatur, speziell der aus seinem Zeitalter, gar nicht zu reden. War er doch nicht allein ein sehr angesehener Bühnendichter, sondern auch ein noch heute geschätzter Sänger, namentlich von Kirchen-, außerdem aber auch von mehr weltlichen Liedern.

Nach allem darf uns Johann Rist mit gutem Recht als der erste bedeutende Vertreter der Literatur Niederdeutschlands

gelten, als ein Vorläufer guter heimisch-literarischer Betätigung — als etwa ein Johann Meyer des 17. Jahrhunderts. Nicht weniger wie reichlich dreißig Komödien sollen das, abgesehen von den Liedern, vor 250 Jahren bewiesen haben. Jetzt weiß man freilich nur noch von knapp einem Sechstel dieser Zahl; es sind dies dem Namen nach: „Trenneromachia“, „Perseus“, „Das friedewünschende Teutschland“, „Das friedejauchzende Teutschland“ und ein Festspiel zur Ehre Gutenbergs „Depositio Cornuti“; außerdem sollen eine Reihe von Dramen, wie „Herodes“, „Wallenstein“, von Rist existiert haben.

Es ist ein sonderbarer Zufall, daß alle erhaltenen Ristschen Dramen zusamt den ganz besonders oder, was richtiger ist, einzig plattdeutschen, plattdeutsch gedachten Schallhandlungen, die darin eingewoben sind, den Dreißigjährigen Krieg zur Grundlage haben. Nur das Buchdruckerpiel, das allerdings zu den Genossen auch nicht recht paßt, macht davon eine Ausnahme. Bei näherer Betrachtung mag das jedoch nicht ganz so sonderbar erscheinen, wie auf dem ersten Blick. Rist ist nämlich als Dramatiker — man möchte sagen: weniger Dichter wie Schriftsteller. Anders ausgedrückt: es kommt ihm zuerst vor allem darauf an, ein treues Bild der Zustände seiner Zeit zu zeichnen; Künstler ist er erst in zweiter Linie — mitunter auch gar nicht. Nun bot aber diese seine Zeit, das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges, so viel an interessanten, wenn man will: sozialen Erscheinungen, daß die Palette des Malers schon sehr reich sein mußte an Farben, um all den wirren Schemen wie den erschreckenden Zeichen, die das Leben von Tag zu Tag brachte, gerecht werden zu können.

Da ist denn nun der Wedeler Pastor ein ausgezeichnete Chronist gewesen. Er hat die Zeit gezeigt, wie sie war; er traf den Nagel auf den Kopf. Alles war und ist klar gesehen und gestaltet bei ihm. So bietet Rist vornehmlich in seinen Schall- oder Zwischenspielen ungeschminkte Geschichte aus Deutschlands dunkelster Zeit und zugleich echte Gestalten aus dem Volke. Wenn diese wohlgetroffenen einzelnen Ge-

stalten sich hernach da oder dort nicht recht zum Ganzen fügen wollen, wenn der Künstler, der Dichter nicht an die Sicherheit des Tageschriftstellers, des Journalisten, wenn der Ausdruck hier erlaubt ist, heranreicht — wer wollte darüber viel richten! War doch Rist auch an sich kein Vollender, sondern ein Vorläufer, ein Vorläufer, der mit offenem Auge seine Pflicht getan hat.

Und noch etwas mehr! Denken wir an die Zwischenspiele! Sie bedeuten im Grunde eine Weiterentwicklung des Schauspiels überhaupt; sie stellen eine Vereinigung von Schulkomödie und Fastnachtspiel dar. Gewiß stimmt das nicht ganz; aber es enthält viel Wahrheit. Rist war jedenfalls einer von denen, die zuerst dem, was die englischen Schauspieler brachten: dem neuen Schauspiel, der eigentlichen Theaterdichtung bewußt dienen wollten und zu dienen vermochten. Dabei hat er sich ständig fortgebildet. So ist es ihm möglich geworden, nicht nur in und mit den Zwischenspielen etwas für Niederdeutschland Neues zu bieten, sondern zugleich — in seinen letzten Werken — Erstlinge des Singspiels und damit des opernhaften Genres zu geben.

Es sind im einzelnen, wie oben schon bemerkt, leider nur fünf, genau genommen nur vier Werke, die heute noch von dem Streben des Theaterdichters zu zeugen vermögen. Von diesen Werken ist der in zwei Exemplaren (in Wolfenbüttel und Wismar) erhaltene „Perseus“ für die frühere mehr der Posse und das „friedejauchzende Teutschland“ für die spätere mehr dem Singspiel zugewandte Schaffensweise seines Verfassers am meisten charakteristisch. Der „P e r s e u s“, der in seiner Schalthandlung besonders deutlich die Eigenart Ristens zeigt und den ich danach auch am meisten heranziehe, folgte 1634 auf die 1630 erschienene „Trenneromachia“. Der Stoff zu dem eigentlichen Stück ist, wie meist immer bei Rist, der alten, hier der mazedonischen Geschichte entlehnt. Das Zwischenspiel schildert, ganz ähnlich wie in den sonstigen Ristischen Stücken, frisch und zeitgetreu ein Bild aus dem Dreißigjährigen Kriege.

Hauptmann Hans Knapkäse tritt auf mit einer Trommel am Halse, gar närrisch bekleidet, dazu mit fünf oder sechs Degen behangen, schlägt frisch auf die Trommel und ruft: Höret zu, ihr rechtschaffene Cabbalers, Reuters und Soldaten zu Fuß und zu Pferde, alle diejenige, so dar lust, liebe und Courage haben, dem greulichen, großen und erschrecklichen Könige, Don Philippo in Macedonia, unter den Parlament des hochadeligen, tapferhaftten und gottzjämmerlichen Braten Obristen, Herren Quidrixa Charlatan, Freyherrn zu Baruthi, Erbgesessen zu Müggenburgk, Buttram und Sandkuhlen, unter mir Monsieur Jean de Knapkäse, wolbestalten Capitain über eine Compagnie Nürenbergische Tragoner zu Fuße, wie auch Regiments-Trommeltambour, zu dienen, zu fechten und die Leute todtzuschießen, der verfüge sich über 8 tage, alsobald heute diesen Abendt, zu mir in meine Herberge, ich gebe ihm Pour dieu Geldt auff die Handt daß es brummet.

Laban kommt heraus, bäuerisch gekleidet und halb betrunken, und fängt also an zu reden: Watnu Düsäl machter nu echters ins toh doinde wesen, tiß jo neen Fastelabend, dat de Jungens mit der Bunge ümher lopet, und dar sin dick ock ho nene Soldaten, tiß jo free im Lanie, kmult liters woll gerne wehten, wat dat ramenten mitter Bunge beduinen möchte, ick bin dar auer achtene Kroge vanier Weiranne weggelopen. (Nun sieht er Knapkäsen.) Süe süe doch wat de Düsäl deit, wat steit dar vör en Skrubbert, de süht lien dull uth, anners nich, also wenn he Müse fangen wull, kmut inß thom hen und hören tho, effte hdt woht ein Rottenfänger ns: Goien Dach, goien Dach, Kumpahn.

Knapkäse suchte ihn anzuwerben, aber Laban will nichts davon wissen. Eine Einquartierung im Dorfe hat ihm gezeigt, wie roh und diebisch die Soldaten haufen. Man werde noch lange in seinem Kirchspiel mit Schrecken daran denken: Use Nabers, de eene hader ein sülvern Garse van im Huße, de anner ein Sütlandt, de drüdde einCarnettert, de werde einen Feldwifeler, unde de heten se ho althomahl! Böuersten, da anieren

de hadden man so schlichte Muscoviters und Bedelnerers. Myn Baer haber od ho ein Halunden van im Huse, dat was lövick ein Hoppenföhreter, all du störten süte, wat jagebe de Stabbehalf mit synen Gefinneten ein hupen junge Höner, Eger, Dusen, Kalfesköppe, Lammerfötte, dat was man alle Dage: Horsch Bawr, schaffe auff, laß halen Wein, Suder, Brazen, Consley, unde wat men erbedden kunne.

Doch drei harte Reichstaler, die ihm der Hauptmann als Handgeld bietet, ändern seinen Sinn: Twehr by Gae woll ein syn Gelleken, man id weth woll, tiß literis so nicht, darna hefftmer nictes van, alse Hunger und Kummer, Lüse und Schläge, Frost unde Dorst.

Hans: Ey mein Kerl, da darffstu nicht vor sorgen, du solt kein schlechter Musquetirer seyn, ich will dir alsobaldt eines Gefreieten, Corporals Platz geben, dazu solt du nicht gegen dem Feinde zu Felde besonderen das ganze Jahr durch bei einem reichen Bauren im Quartier liegen, dich mesten, freffen, sauffen, doppelten, spielen.

Laban: Wummen süte, wenn id dat löben dorste, id wagebe by dem Elemente ein tögeken mede.

Hans: Traue du nur meinen adelichen Worten.

Laban: Nu, nu shall dat wisse syn, so bint et tho freben, heh wo will id nu de Buren brüden, up stölt se schaffen, all, wat se man inner Raten hebbet.

Hans: Corpral, das ist braff, du bist mein rechter Soldat, hette ich solcher Gfellen nur mehr. Aber lauff baldt, und hole deine Sachen, und kom alsdann zu mir in meine Herberge.

Laban: Ja, ja, Herr Böberste, man wo het juwe Harbarga?

Hans: Ey ich liege dar zum blauen Jammer, nicht weit vom großen Ellende, gerade gegen der Hungergassen über.

Laban: Ja, ja, thß godt, Herr Hoffman, nu goien Dach so lange, id will balle weer hier wesen.

Was für eine Mannschaft, Lahme und Blinde, Anapläse antwirbt, und wie er seine Rekruten drillt und einexerziert,

veranschaulicht eine zum größeren Teil im missingschen Soldatenjargon vorgeführte komische Episode. Daran schließt sich eine für die niederdeutsche Sprachforschung weit wertvollere Szene, worin sich ein amüsanter Liebeshandel der tapferen Vaterlandsverteidiger abspielt.

Jungfer Telsche hält sie arg zum besten. Der Hauptmann hat ihr seine Liebe geschworen. Sie will ihn auf die Probe stellen: „Nu, nu, Herr Böberste, ic truwe juwen Worden, seht hier hebb ic einen Sack, will ih darin krupen, unde mi tho willen unde gefallen man eene Nacht darinne schlafen, so will ic et woll balde marcken, effte hdt juw Ernst hz, unde wer ih van grundt juwes Harten leef hebbet.“

Wohl oder übel versteht er sich dazu und kriecht in den Sack. Da kommt Prahls Hans Durco. Er ist entzückt, Telsche zu sehen und schwört, daß er für sie gern durchs Feuer laufen werde. Das begehrt sie nun zwar nicht; er möge nur eine Nacht bei jenem Sacke Schildwache stehen, damit den niemand wegnehme. Sie habe darin ein lebendig Tier. Aber er dürfe den Sack nicht öffnen und kein Wort reden. Der Liebhaber verspricht's, und Telsche sagt lachend beiseite: „Dat syn mi ein pahr Narren awer alle Narren, de eene let sic dartho brüden, dat he in den Sack krupt, und de ander Geck steit darby unde holt de Schildwacht, dat ehn nemandt wegstelen schal. Man sühe dahr, föhret nicht de Henger den Laban dar weeder her?“

Ja, es ist Laban, der Rekrut, welcher seinem Hauptmann entlief. Er betrachtet sich als Bräutigam der wetterwendischen Schönen:

Sie dahr, süe dahr, Junfer, goen Dach, geuesz Gott, ja, finne ic juw hier noch?

Telsche: Ja, Laban, noch bin ic hier. Man segget mi doch, wo hr thom kranket bleve ih tohvären?

Laban: Woher stull ic bliven? Dahr föhrede de grothe Uhle den schwachtigen Strubbert, den Hans Anapfäsen, her, und de Narrentop nam mi ins an vor ein gefrierter Capperal,

man had id so wahrliken upperstede wat inner Gandt hatt, alsť nu hadde, he skull vor Angst de Brod vull scheten hebben, dat wulkem liters wol labet hebben. Man horet doch, min allerleveste Telsche, wehte jy ođ noch wol, wat jy seden, dat jy mid hebben wullen und jy mid ođ nenen langen Dach setten wullen?

Telsche: Ja, Baban, datten weet id noch jdel wol, man my dündet, jy wilt my man so wath tho hien sahnen, dat is doch juw Ernst nicht, dat kann id sachte denken, id bin so dumm nicht.

Baban: J, Junjer Telsche, wo thom Düvel sy jy so onlövuisch, id wul leverst, dat my de Kranck halede, wan ick nicht hartliken meene, löbet doch mynen worden, tiß by gotte min ernst.

Telsche: Nu, Baban, id wil juw truwen, man einerley möchte jy my tho willen dohn, dar will id juw slitigen umme beden hebben.

Baban: Wo, ja van harten heren wilket dohn, all wat jy man hebben wilt, wenket man weht.

Telsche: Nu, nu, dat is recht. Seht doch ins, min gude Baban, dahr steit up günnen Orde ein Kerel, de heft ein Kalf im Sacke, und dat wull id wol gerne van ehni hebben, man he will et nicht missen, doht jy doch dat beste, datt jy ydt van ehni krieget, mit gude edder mit quade. Id weth wol, jy sündt ein dullen Düvel, de dar nicht veel nah fraget, jy seht wol tho, wo jy ydt maket, dat jy my dat Kalf herbringet.

Baban: Wo, dat schal neen noht hebben, dahr will id sachte mede tho rechte kamen, he skal my dat Kalf dohn, edder id schla my mit ehni herdör, datter dat rode Sap na geiht. Dat Kalf is all min.

Telsche ad spectatores: Help Godt, dahr hebb id de Narren tho hope skünnet, dar wart wol ein herlick Lebendt uth wahren. (Schleichet heimlich vom Plaze.)

Baban ad Surconem: Goien Dach, goien Dach, Fründt. Surco (winket mit dem Kopfe, spricht aber kein Wort).

Zaban: Goien Dach, jy Mann, höre jy nicht?

Zurco (winket abermals und sieht gar böse aus).

Zaban (zeucht Zurco beym Armel): Hört hier, goie Fründt, wo dühr dat Kalff im Sacke?

Zurco (stößt ihn zornig zurück).

Zaban: Wo, nu thom Düfel, wo hffet mit dh, wat schadt dick, bist du stumm, doh de Flabbe up und sprick.

Zurco (stößt ihn abermals im Zorn zurück).

Zaban: Nu, nu, schwieg du so lange als du wult, minenthalben, ick gah mittem Kalbe dö. (Zaban greift nach dem Sacke, Hans zittert und bebet darin.)

Zurco: Du Berenheuter, laß mier hie den Sack liegen, oder wir werden uns so darümb zertheilen, daß die Hunde das Blut mit hauffen lecken.

Zaban: Wo, du wult mich lifers wol jo nicht freten, un wilket lifers hebben, und süe, dat frage ick nah dh. (Schlägt ein Schnippchen.)

Zurco: Dier sol gleichwohl der Hender bald auff die Ohren fahren, wo du mich beginnest zu cujanieren.

Zaban: Cujaneren hen, cujaneren her, ick gah mitten Sacke dö!

Das Ende ist natürlich, zur Belustigung der Zuschauer, eine Prügelei. —

Wie aus einer Angabe auf dem Titelblatte einer erhaltenen Perseus-Ausgabe hervorgeht, ist das Stück 1634 in Heide in Holstein, wo Rist vor seiner Amtszeit als Hauslehrer wirkte, aufgeführt worden. Es hat — ebenso wie schon die „Trenemachia“, die Erasmus Pfeiffer von Braunschweig in „Pseudostratiae“ ziemlich wörtlich nachgebildet hat, viele Nachahmer gefunden. Hermann Scher aus Jever, ein unbekannter Anonymus, der anscheinend aus Hamburg stammte, und gar ein Magister Roth aus Mittenwalden haben allesamt nach dem Vorbild des „Perseus“ gearbeitet; der Hamburger hat mit seinen sehr derben Stücken „Teweschen Hochtydt“ und „Teweschen Kindelbehr“ an Realismus und wohl

auch an Erfolg in der engeren Heimat dabei den Vorgänger bedeutend überboten.

In diesen Hochtydt- und Kindelbehr-Spielen scheint die alte Fastnachtspielart — die übrigens auch späterhin noch oft hier und da auftaucht — noch einmal ganz und uneingeschränkt, eher verstärkt, lebendig geworden zu sein. Die Spiele sind etwa um 1640 entstanden. Lewesken, ein Bauernsohn, der darin auf allerhand Umwegen zu Wümmel, der Nachbarstochter, kommt, lernt in dem ersten Stück sogar schon „missingsch snacken“ und wird so der Ahn von besseren Dichtergebilden, die eine spätere Zeit — meist freilich auf anderen Gebieten — gab. Solche Stücke, wie die von „Lewesken“, dürften übrigens um die Zeit kurz nach dem Dreißigjährigen Kriege, besonders in den Hansestädten, die Handwerkerzünfte mehrfach aufgeführt haben. Es wird aber wohl nur ein letztes Aufflackern früherer Bräuche gewesen sein. Sonst wäre aus dieser Zeit sicher mehr von den so aufgeführten Werken überliefert. Es ist aber wieder recht wenig erhalten, zum mindesten von solchem Schaffen.

Ein wenig besser ist's in der Beziehung den Werken eines Mannes ergangen, der, ohne gerade auf dramatischem Gebiete sehr hervorzutreten, wie kein anderer ein Recht darauf hat, in unmittelbarer Nähe von Rist genannt zu werden, — der vielleicht noch mehr wie der Webeler Pastor, auf dessen singspielartige Gaben ich hernach an entsprechender Stelle noch zurückkomme, eine originelle, eigenartige Persönlichkeit war. Dieser Mann ist Johann L a u r e m b e r g.

Geboren 1590 in Rostock, war Lauremberg schon um seiner Stellung willen — er füllte von 1618—1623 die Stelle eines Professors der Literatur an der Universität Rostock aus, um danach Lehrer an einer seeländischen Ritterakademie zu werden, wo er bis zum Tode (1658) blieb — und dann auch um der Beziehungen willen, die er daraufhin zu den nordischen Höfen, besonders dem von Dänemark, hatte, in besonderem Maße berufen, für „Redderflassens Sprake“ zu wirken. Wenn er

wollte! Und er hat's gewollt! Er hat den Gehalt der nieder-sächsischen Sprache wie wenige zu seiner Zeit als Vertreter der Wissenschaft erkannt und zu seinem Teile nachdrücklich dafür gewirkt, daß sie „blist unvertückt un heft Bestand“.

Es ist hier nur von Interesse, wie er das auf dramatischem Gebiete getan hat. Lauremberg war neben Rist der erste, der plattdeutsche Possen schrieb, Possen, die, wie die gleichartigen Werke von Rist, mehr Schalthandlungen wie selbständige Werke darstellen. Jellinghaus und Nissen haben drei dieser Lauremberg'schen Possen im Jahrbuch für niederdeutsche Sprachforschung wieder veröffentlicht (vergl. Jahrb. für 1877 und 1885). Diese sind 1634 als „Festspiele“ zur Vermählung Prinz Christian V. mit einer Prinzessin von Sachsen geschrieben und in Kopenhagen aufgeführt. Und zwar, wie schon bemerkt, nicht als selbständige Dichtungen, sondern als — Rist'schen Schalthandlungen ähnliche — Teile zu zwei größeren Werken: „Regent Aquilos Heimführung der Prinzessin Drythijam“ und „Wie die Harpya verjaget und König Phineus entlediget ward“. Wie bei Rist, ist auch hier bei Lauremberg die eigentliche Haupthandlung ziemlich interesselos und auch kaum originell, selbständig geschaffen. Dagegen ist die Dialogbehandlung in den eingestreuten, größtenteils für sich stehenden, mit der sonstigen Handlung nicht verbundenen „Bauernkomödien“ geschickt und charakteristisch. Daß man dafür auf Handlung so ziemlich ganz verzichten muß, entspricht der Regel; an Handlung hat's auf niederdeutsch-dramatischem Gebiet sehr viel später ebenfalls noch stark gefehlt. Für Lauremberg wie für Rist genügt es danach, in dem Wechsel von Rede und Gegenrede gute, lebensvolle Muster gegeben und in zeitgemäß-beschränktem Maße entwickelt zu haben.

Rist und Lauremberg sind nach allem recht eigentlich die Väter der neueren plattdeutschen Dichtung. Der Wedeler Pastor war dabei mehr für das lyrische, der medlenburg-dänische Hochschullehrer mehr für das epische Gebiet begabt; von dort aus kamen sie zur dramatischen Produktion; so auch

wirkten sie vornehmlich. Das, diese Meinung von der Wirkung auf die kommende Zeit, erscheint vielleicht nicht ganz verständlich. Sie wird es aber sein, wenn man die starke — freilich nicht absolut hierher gehörende — Wirkung des Mannes Lauremberg und seiner Schriften auf sein „alamodisches“ Zeitalter, seine Weckrufe zur Selbstbesinnung in Betracht zieht, und weiter: wenn man Riffs Bedeutung für die lyrischen Singspiele und Opern abwägt.

Auf dem Operngelände, dem wir uns denn nun also, nach zusammenfassender Berücksichtigung des rezitierenden Dramas Riffscher Zeiten, zuwenden, ist Riff besonders mit dem „Friedejuchenden Teutschland“ vorbildlich geworden. Dieses Werk darf, trotz seines rein dramatischen Grundcharakters, um seiner Einlagen willen, als rechter Erstling der bald zur Herrschaft gelangenden Opern oder auch der Singspiele betrachtet werden. Es enthält mit Notenbeilagen versehenen Lieder, unter denen sich die zwei niederdeutschen textlich und rhythmisch besonders auszeichnen. In dem Zwischenspiel, das dafür in Frage kommt, treten auf den Platz zwei Bauern, der eine heißt Drewes Rikintlag, der andere Bennete Dudelbei, dieser spielt auf einer Sackpfeife oder Schalmei, jener aber, nämlich Drewes Rikintlag, singt darein folgendes Liedlein, wobei er zugleich tanzt und springt.

Juchhei, juchhei, juch, wat geit id lustig tho,
 wenn id so wat schlechter
 hen nam Marktenter,
 Und versupe hot und schov,
 dat füllt mi de Panzen,
 So kan id braaf dansen, ja dansen, ja dansen.

Lustig, lustig, lustig, Bente, leve Broer,
 laht din Ding ins klingen,
 Rikintlag stal singen,
 wo he sinen Fender schoer,
 als he Göklen Wif
 Führlig wul tho live, tho live, tho live.

Rifint, Rifint, Rifintlag schneet ehm ein Gatt,
 Achter in den Rölller,
 Hei reep unse Möller:
 Drevves, worüm deist du dat?
 Wo wart he di hüten
 Darvor wedder brüden? Ja brüden, ja brüden!

Ne du, ne du, ne du Deef, dat heft neen Not,
 Buren und Soldaten
 dat sünd gote Maten, dat sünd Kammeraten,
 Wat? min Fenster is ein Bloht:
 he stal mit mi supen,
 Edder sit vertrupen, vertrupen, vertrupen.

Dann folgen Gespräche zwischen Degenwerth und den beiden Bauern über Krieg und Frieden — wieder Dinge, die vornehmlich, wie im Perseus und in anderen früheren Werken Rists, kulturgeschichtlich von Bedeutung sind. Schließlich zeigt sich, daß die Kunde vom Frieden keinen besonders nachhaltigen Eindruck auf die Landleute macht; sie singen zum Schluß das folgende Lied:

So geid id frist tho, so geid id frist tho,
 Bersup ik de Föite, so hold ik de Schoo,
 Hei lüftig krassibi,
 De Bütte out Tibi,
 Dit moht ik in mine Panzen begraben,
 So kan ik van Harten recht singen und daven.
 Krabandi!

Springt lüftig doch fort, springt lüftig doch fort,
 Spring Jochim, spring Bonnies, spring Simen, spring Rohrt,
 Spring Mewes, spring Venke,
 Spring Göble, spring Leente:
 Springt, dat jüed de Buuf rechtschapen mocht beven,
 Krabandi, krabandi, so möchte wi leven!
 Krabandi!

Nu pipe dat Wis, nu pipe dat Wis,
 Min fründlike Schwager, so krig ik neen Kief,
 Lat flegen, lat ruschen,
 Ik mocht einmahl tuschen,
 Krabandi, krabandi!

Man sieht: die ersten Anfänge des Singspiels sind gemacht. Sie sind dann weiter auch aufzuzeigen in dem Festspiel zur Buchdrucker-Gesellenweihe „Depositio Cornuti“, das Rist

1654 schrieb, und das eins der Väter jener Fülle von Gelegenheitsfestspielen ist, die später so breit ausladend sich entwickelten. Auch darin zeigt sich, ein wie bedeutendes und — der Zeit nach — unüberfesseltes Talent Rist besaß.

Dieses Talent ist von berufenen Zeitgenossen nach Gebühr geehrt worden. Rist brachte es im Amt bis zum Geheimen Kirchenrat. Kaiser Ferdinand IV. verlieh ihm zudem den Dichterlorbeer, später gar, unter Erhebung in den Adelsstand, die Würde eines kaiserlichen Pfalzgrafen und damit das Recht, akademische Würden zu erteilen und andere Dichter zu krönen.

Im Alter von 60 Jahren ist Rist danach am 13. August 1667 gestorben.

Wenn Rist das gewesen wäre, was er im Grunde doch noch nicht war: ein berufener Librettodichter für Opern, dann hätte es ihm wohl zu seiner Zeit auch noch sehr an zwei notwendigen Dingen zu ersprießlichem Schaffen gefehlt —: an Komponisten und an geeigneten Kräften zur Aufführung. Beides mußte sich erst langsam entwickeln. Vor allem das Opernpersonal. Dessen Wiege stand nicht wie die der Schauspielkräfte vornehmlich im Norden, sondern im Süden. Italien ist die Heimat der Oper. Aus kirchlichem Gepränge und volklichem Empfinden hervorgewachsen, taucht sie dort um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Peris „Dafne“ gilt in der Opernliteratur als eine der ersten Erscheinungen, die sich bei öffentlichen Aufführungen erfolgreich durchzusetzen vermochten. Die Kräfte, die sich in dieser praktischen Schule vorgebildet hatten — und mehr noch ihre Nachfolger —, sind dann im Norden die ersten Schwalben gewesen, Schwalben, die nicht gleich den Sommer brachten, die aber durch ihr Auftreten in Norddeutschland — Kunde davon gibt's im ganzen 17. und auch 18. Jahrhundert von überall her — bestimmende Anregungen ins Land trugen.

Aus solchen Anregungen ist danach in Hamburg im Jahre 1678 das erste norddeutsche Opern- und Schauspielhaus hervorgewachsen. Es war eine Gründung, die, gewisser

maßen unter der Schutzherrschaft des Herzogs von Holstein, von dem begüterten Senator Schott, dem Lizentiaten Lütgens und dem Organisten Reinecke ins Leben gerufen wurde. In dem am Gänsemarkt belegenen Theatergebäude, das später auch als Löwensche Bühne bezeichnet wird, sind dann bis fast zum Ende des 18. Jahrhunderts Opern und Singspiele mit plattdeutschen Teilen und Teilschen aufgeführt worden. Fast immer bestanden die plattdeutschen Teile aus eingestreuten Liedern. Arien und Opern mit plattdeutscher Handlung gibt es nur vereinzelt; einige Singspiele lediglich zählen dahin.

Wir will es überhaupt scheinen, als ob man besser täte, den ganzen niederdeutschen Anteil an der Opernliteratur nicht so hoch einzuschätzen, wie es zuweilen geschah. Eine Oper, die im wirklichen Sinne des Wortes ernst zu nehmen wäre, ist auf niederdeutschem Gebiete nicht vorhanden. Immer dann, wenn von einer niederdeutschen Oper die Rede ist, zeigt sich, daß Machwerke leichtesten Genres, zumeist mangelhaft komponierte Hamburger Lokalpossen oder Singspiele, wie sie mit eleganter Umschreibung genannt werden, in Frage kommen. Derartige Werke gehören aber, streng genommen, gar nicht dem eigentlichen Operngebiet an; höchstens zählen sie nur soweit hierher, wie die Lokalposse zur Schauspielliteratur zählt. Ist's so — und ich sehe keinen Grund für eine andere Bewertung der Posse im Rahmen der Theaterdichtung —, dann sind die wenigen niederdeutschen „Opern“ eben als Opern herzlich unbedeutende Erscheinungen. Gegenüber den Arien, die in Opernlibrettos, dem Lokalpatriotismus zuliebe, meist recht handwerksmäßig hineingeflickt wurden, ist's mit der besonderen Achtung vor niederdeutschem Opernwesen dann für mein Gefühl vollends vorbei.

Ich glaube von vornherein nicht recht daran, daß Wort und Wesen des Niederdeutschen in der Oper die rechte Vertretung finden können. Für mein Empfinden besteht zwischen beiden eher so etwas wie ein Gegensatz. Weder im schwerflüssigen Ernst des Wesens unseres Volksstammes, noch in

der leichter Ländelei grundsätzlich aus dem Wege gehenden Heimatsprache läßt sich viel von dem entdecken, was recht eigentlich die Vorbedingung für das Gebiet der Oper ist. Möglich, daß der Prozentsatz, der überall davon bei uns aufgezeigt werden kann, manchem größer erscheint, wie mir. Immer bleibt indes das eine zu Recht bestehen: es ist tatsächlich nicht viel irgendwie dauerhafteres, wertvolleres Gut der bezeichneten Art vorhanden. Ein kurzer Überblick wird das bald zeigen.

In einer eingehenden Arbeit, die Gaederz über die Oper im niederdeutschen Gebiet lieferte, kommt er zu dem Schluß, daß etwa siebzehn bis achtzehn von den Opern, die in dem alten Hamburger Theater aufgeführt wurden (insgesamt sollen etwa dreihundert in Frage kommen), etwas Plattdeutsches in sich bargen. Allerdings sagt er fast im selben Atem, daß es häufig recht wenig war. Und in der Tat: damit hat es ganz besonders seine Richtigkeit. Denn sehr oft sind es nur acht oder sechzehn Strophen eines häufig nicht eben originellen, charakteristisch-niederdeutschen Liedes, die eine ganze Oper ins niederdeutsche Lager führen. So ist's gleich 1686 bei dem ersten derartigen Werke, bei dem vom Advokaten Postel in Hamburg geschriebenen, von Grand vertonten „U n g l ü c k l i c h e n C a r a M u s t a p h a“; darin ist die folgende Arie niederdeutsch:

Wer sich up dat Water giff
 Und nicht versteiht den Wind,
 Wen de Lust tho Freyen driff,
 Ehr he sich recht besint,
 De ward gar bald, doch veel tho laet,
 Verouen sine dumme Daet
 Und jammerliken klagen:!
 Och, wo bin ic bedragen

Is et nich genug bekant,
 Wat öfters vor Bordreet
 Mit sich bringt de Echte-Stand,
 Wo mennig Mann drin schweet,
 Dat he de kolde Bisse trigt,
 Wenn ein Kantippe plagt so dicht,
 Dat he sich mut beklagen:
 Och, wo bin ic bedragen!

Wenn de Frauw tho jedertydt
 Sid na der mode fleht,
 Immer uth dem Finster süth,
 Ofst uth-schlicffegen geht,
 Dartho oof Hoet und Bügen driegt,
 De Mann nich gnog tho eten frigt,
 Wo ward Jan Gatt denn klagen:
 Ach, wo bin ick bedragen!

Wenn de Frauw, da woer een Fründ
 Bym Mann tho Gaste kummt,
 Em dat dröge Brodt nich günt,
 Den ganzen Dag drum brummt,
 Und wil de Mann sülfst gahn tho Beer,
 Verschlut de Doer, dat Geld, de Kleer,
 Wo mut Maß-Bump denn — — —
 (schläfet ein).

Diese Arie ist natürlich nichts weiter wie ein Couplet; sie bestätigt nur, daß die Anfänge auf dem Gebiete der Oper schon ziemlich genau die Richtung andeuteten, die von Niederdeutschland aus danach hier immer eingehalten worden ist.

Es würde aber nun kaum der Sache und dem Gange der Entwicklung angemessen sein, wollte man in der ziemlich leichten Ware, die am Eingange sich findet, eine besondere Veranlassung zur Schärfe gegen die ganze Richtung sehen. Daran, das zu tun, denke ich auch nicht. Es scheint mir nur eben angebracht zu sein, von vornherein zu betonen, daß ich die Oper im allgemeinen nicht als eine Erscheinung ansehen kann, die unserer Eigenart in bemerkenswerter Weise entspricht, und daß die Entwicklung, die die Oper danach hier durchmachte, dieser Anschauung recht zu geben scheint. Im übrigen verkenne ich nicht, daß wir mit Lucas von Postel und dessen Arie zum „Cara Mustapha“ am Anfang einer Entwicklungsreihe stehen — freilich auch in einer Zeit, die die Mängel notwendig schon um vieles deutlicher hervortreten läßt, wie etwa die, die das Nedertiner Osterspiel oder aber die „Bösen Frauen“ entstehen sah.

Weitergehend kämen wir denn nun erst einmal zu C. S. Postel (* 1658 zu Freiberg im Lande Hadeln, † 1705 zu Hamburg). Postel lieferte 1688 für das Theater am Gänse-

markt eine Oper „Kerzes“, die Förtsch komponierte. In diesem „Kerzes“ tritt eine Bierländerin auf, die ihre Blumen mit folgendem, für ihre Zeit sehr frischen, zugleich auch niederdeutsch empfundenen Verschen anbot:

Koep ji nich Blohmen un Rüdclbüsd?
 Ey kamet un löpet, se rüdt so schön,
 Ji lönt se tosamem ümsünst besehn,
 Jd heb se erst plücket, se sünd noch frisd, —
 Koep ji nich Blohmen un Rüdclbüsd?

Man sieht: ein ganz niedliches Motiv, das recht geschickt verarbeitet wurde. Leider stimmt die Bierländermaid mit dem Persefönig dann doch wieder schlecht zusammen. Aber schließlich haben uns hier Mängel von der Art nicht zu beschäftigen; es genügt vielmehr, lediglich ein paar niederdeutsche Arien aus diesen frühesten Opern, die im übrigen herzlich wenig Niederdeutsches bergen, wiederzugeben.

Von solchen Arien aus der frühesten Opernzeit — vor 1700 — mögen hier denn nun zwei angeführt werden: die von der Friery aus Postels schon genanntem „Kerzes“ und die, so da vom Rüssen handelt, aus „Pyramus und Thisbe“, gedichtet von einer gewissen Erzellenz Schröder, komponiert von Ruffe. Die beiden Arien sind dem Wortlaut nach so beschaffen:

Aria von der Friery.

Wat maket doch de Friery
 In düssem Welt vor Löge,
 Den jungen ist een Leffel,
 Den ohlen ist een Hög.
 De Anna friet gern, de Lütke Magd
 Dat Frie ock nich guat behagt,
 De Fruw mag noch so lieben,
 De Köchche let't nich blieven.

Vor düssem wort de Jögd vermahnt
 In Lüchten und in Ehren,
 Nu wät't se all wor David wohnt,
 Man dröft jem nich mehr lehren.
 Se sünd so klood, man schult nich glöfn,
 Jüm growt se möet to lange lövn.
 Se lat't an allen Warden
 Sid Nase-wies verwarden.

Dat junge Bold is nu so schlim,
 Se lönt de Kunst to samen,
 Se dröfft bi miner Fruw darüm
 Mich in de Opern kamen.
 Jüm deent de Hoff, de Trummel-Saal,
 Un woll kan eben op eenmahl
 Vertellen wat se spählen,
 Wenn se sid dar weg stählen.

Se staht des Abens bör de Döhr,
 Se schlentern na der Döhrse,
 (O bleven se to Huuff darvöhr
 Un seten up dem — — —)
 Wat schall man dohn, se will nich hörn,
 De Ohlen mögt vernahmen, lehrn;
 Se latet doch nich bleiven,
 Wiel't andre mehr so drieben.

Aria vom Küssen.

Gy dat schmectt so soet as Zuder,
 Ja, id bhn en Cotisan,
 De dat Snabeln ardig kan,
 Un darby en goben Schluder,
 Löbet my bi miner Tröu,
 Id höl vel van Löffleee.

Id moet et noch einmal wagen,
 Denn et smectt ferwahr so soet
 As gebraden Lemmer Foet,
 Twart by sülfst od wohl behagen,
 Drum holt my dhn Mündken still,
 Wenn id by ins pipen will.

Diese beiden Arien, die denn nun also hier zur Nachachtung vorliegen, sind an sich nicht gerade bedeutend. Besonders die Schröder'sche Aria ist herzlich armseelig und reizlos; ihre einzige Merkwürdigkeit für uns besteht darin, daß ihr „Dichter“ sie — höchst überflüssigerweise — im Dialekt geschrieben hat. Sonst ist sie, auch in der ganzen Handlung, erschrecklich harmlos. Um so komischer ist es, daß gerade zu der Zeit, als „Pyramus und Thisbe“ ihre getreue und festverbundene Liebe in so treuherzig-unbeholfener Form kundtaten, der berühmte Streit zwischen den Pastoren Mayer und Horbius anhub, jener wütende Kampf des hochgelahrten Herrn Professors und Predigers Dr. Joh. Friedr. Mayer gegen die schädlichen Auswüchse der neuen Zeit auf der Bühne und im täglichen

Leben, — ein Kampf, der für alle Nichtbeteiligten nur um der Kuriosität willen Interesse hat und dann um deswillen, weil er über ein Jahrzehnt das Bühnenleben in Hamburg fast ganz lahmlegte.

Erst 1704 begann das Hamburger Operntheater, das zehn Jahre lang gefeiert hatte, mit einer neuen Oper von J. C. Flüßling und Matteson wieder aufzuleben. In einer sonst absolut nicht niederdeutsch empfundenen Schöpfung, die die „unglückselige Cleopatra“ behandelt, ist wieder eine „Aria“ eingeschaltet, die diesmal wenigstens als Couplet ganz erträglich wirkt; ein Vers davon mag's beweisen:

Wat stellt sich doch en Deren
 Vertwifelt hillig an!
 Un kumt se eerst tum Mann,
 So will se stracks regeeren:
 Da heet et bald: Du arme Blot,
 Nimm du de Schört, giff mi den Got,
 Ik wyl in allen Saten
 Et uht der Wyse maken.

Wie gesagt: dieses leicht-satirische Liedchen ist ganz erträglich. Um feinetwillen, um solcher mitunter gar zu einfältiger und dabei offenbar allzu häufig lediglich niederdeutsch geschriebener, aber absolut nicht so gedachter Reimereien willen kann man aber auf die Dauer zu dieser Zeit, am Anfang des 18. Jahrhunderts, nicht mehr ganze Opern als niederdeutsch willkommen heißen. Eher geht das schon zu einem Teile mit einem Werke, das um 1707 herauskam: „Der Karneval von Venedig!“

Lessing hat in seinen dramaturgisch-kritischen Berichten bekanntlich auch der niederdeutschen Sprache in wohlwollender Weise gedacht; er sprach von der besonderen Würze, die ihre Laute dem Dialog zu geben vermöchten. Es hat den Anschein, daß er diese Meinung besonders auf die niederdeutschen Szenen im „Karneval von Venedig“ stützte. Wenn diese Annahme zutrifft, so würde sie beweisen, daß Lessing auch im Niederdeutschen das Beste schnell erkannte. Denn tatsächlich ist in

der relativ nicht bedeutend zu nennenden niederdeutschen Opernliteratur das Material, das der „Karneval“ hergibt, „don't best En'n“; um so mehr, als hier in dem „Karneval von Venedig“ wenigstens etwas niederdeutsch gestaltete Handlung steckt.

Die Idee des Werkes ist die, daß niederdeutsche Menschen, die dann im achten Auftritt der dritten Handlung etwas plötzlich unter die Haube gebracht werden, den Karneval in Venedig mit durchmachen. In dem Auftritt, wo die „Vereinigung der Liebenden“ erfolgt, steckt wohl am meisten Hamburger Lokalkolorit. Gleich am Anfang singt die Kösch Trintje, die Hauptperson, ihr seinerzeit sehr populäres „Klagelied der Hamborger Deerns“, das in den wesentlichsten Versen also lautet:

Wi ward uns armen Deerns suer,
Um Kost un Kleer to winnen,
Gewiß, man drillt uns up de Duer,
Mit schüren, nehen, spinnen.
Dat Lohn is höchstens dörtich Mark,
Förwahr, dat is een groten Quard,
Doch 't best is, dat darneven
Noch Accedenzen geben.

Dat Wihnachts-, Brutstück-, Umhangs-Gelt
Dat mut uns noch wat bringen,
Wär dat nich, so wört schlicht bestellt,
Wi wörren lahl uppspringen.
De Fruens sülfst sünt Dorheit full,
Un frigt upstä so dulle Schrull,
Wi schöllt so gaen in Kleeren,
Als off wi Jungfern weeren.

Ja segg, dat Lohn is man een Quard,
Nu wi möt Guven drägen
Van twintig, ja van dörtig Mark.
Sünt wi nich angeflegen,
So süet uns nich een Slängel an,
Wenn wi by unsen Jungfern gaen,
De Fruw segt sülfst: wat Farden
Geit by mi her tor Farden?

In ähnlicher Weise geht es noch eine Weile fort. Im weiteren Verlauf der Handlung zeigt sich dann, daß Trintje eigentlich keinen Grund zu Klagen hat. Sie erwischt einen

bemittelten Alten, mit dem sie sich bis zu seinem, hoffentlich nicht allzu fernem Tode trösten zu können glaubt. Auch ihr Bruder, ein Seemann, der plötzlich und unerwartet wieder lebendig wird — er sollte nämlich irgendwo mal ertrunken sein — bekommt eine reiche Frau, die Schwester von Trintjes Eheliebsten, so daß danach alle mit sich und der Welt Lauf einstweilen zufrieden sein können.

Dieses „Karnevalsstück“, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts viele Aufführungen erlebte und, gerade um seiner niederdeutschen Handlungsteile willen, viel Anklang fand, hatte einen Hamburger Bankbeamten Cuno zum Verfasser (als Komponisten zeichneten Reiser und Graupner). Der Erfolg, den sein „Karneval von Venedig“ fand, scheint Cuno später zu einem zweiten Teil seines Werkes begeistert zu haben. Jedenfalls erschien 1724 (der „Karneval von Venedig“ soll 1707 herausgekommen sein) ein „Beschluss des Karnevals“, ein Stück, dessen Autorschaft indes nicht sicher feststeht und dessen Wert an den Vorgänger nicht heranreicht. Auch andere Nachahmungen kamen noch heraus, so „Die lustige Hochzeit“, ein vollständig niederdeutsches Stück, das in der Handlung und auch in manchen Arien den Liebesnöten Trintjes und ihres Anhangs im „Karneval von Venedig“ zum Verwechseln ähnlich sieht.

Dann geht es reizend bergab mit der eigentlich von Anfang an recht oberflächlichen niederdeutschen Opernherrlichkeit. Zu nennen wären, einzelner darin vorkommender niederdeutscher Arien halber, noch „Heinrich der Vogler“, von König (mit einer schwachen Nachdichtung des Braunschweiger Liedes: „Brunswick, du leise Stadt“, die auf Hamburg Bezug nimmt), „Der Hamburger Jahrmarkt“ und „Die verkehrte Welt“ von Prätorius, beides Hamburger Stücke, die an sich schwach, mehr zum derben Schwank, zur beißenden Satire wie zur Oper neigen.

Damit ist es aus. Die niederdeutsche Oper geht — soweit sie überhaupt existiert hat — zu Grabe. Sie hat in der Haupt-

sache die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht überlebt. Und auch da noch stand es — nach 1730 — oft recht schlecht um ihre Existenz. Man kann dafür drei Gründe anführen. Einmal waren die erschienenen Opern — vielleicht mit der einzigen Ausnahme des „Karneval von Venedig“ — als Kunstwerke und nun gar als niederdeutsche Dichtungen, recht schwach. Zum andern wechselten Direktoren und Personal in dem Theater am Gänsemarkt zu Hamburg, das hier so ziemlich allein in Frage kommt, so schnell, daß die zielbewußte, andauernde Pflege irgendeines Genres fast zur Unmöglichkeit wurde. Endlich aber eiferte die Geistlichkeit fortgesetzt, nach dem Muster von Johann Mayer, mit schier unverständlichem Grimm gegen die Opern, vornehmlich auch gegen die, die etwas Niederdeutsches in sich bargen. An alledem und noch einigem mehr ist die niederdeutsche Oper gleich in ihren ersten Jugentagen zugrunde gegangen.

Mit dem Sinken des Opernspiels auf niederdeutschem Boden, etwa um das Jahr 1740, beginnt ein neues, kräftigeres Vorwärtsdringen der Lebenskeime, die vor reichlich hundert Jahren die englischen Komödianten abgaben. Jetzt sind es Holländer, die an der Ausgestaltung der Bühnenkunst bestimmend mitwirken. Mit einer Empfehlung des Residenten Mauritius kommen sie nach Hamburg; und hier finden sie bei dem wesensverwandten Volke für ihre Gaben viele Liebhaber. Nicht genug damit, geben sie zweifellos dem ersten großen deutschen Schauspieler, einem der größten Menschen-darsteller aller Zeiten, bestimmende Anregungen — : R o n r a d E t h o f. Und mit Ethof, mit Schönemann, Ackermann und all den andern, deren Namen in der deutschen Bühnenkunst an erster Stelle stehen, wird dann von Hamburg, von Hannover — kurz von Niedersachsen her das deutsche Schauspiel auf breiterer Basis, wie es die Neuberin konnte, begründet, wird ihm die rechte Schule geboten für die Entwicklung, die zugleich umfassend und hochragend genug ist, um das vereinzelt Vorhergegangene zu übertreffen, allem künftigen guten Nährboden zu geben.

Es kann nicht meine Absicht sein, hier von solchem Werden und Wachsen der Schauspielkunst an sich des längeren zu reden. Pflicht ist's aber, des Tuns und Treibens jenes Einen noch ein wenig zu gedenken, der am meisten nicht allein für seine Kunst, sondern auch für die niederdeutsche Bühnendichtung seiner Zeit getan hat.

Ekhof, den wir darunter zu verstehen haben, war Hamburger. Geboren 1720, kam er, kaum zwanzigjährig, in Lüneburg unter Johann Friedrich Schönmanns Direktion zur Bühne und damit zu einer Schauspielergesellschaft, mit der er 27 Jahre hindurch verbunden blieb und die ihrerseits besonders an niederfächsischen Orten, z. B. den Höfen von Braunschweig, Schwerin, Kiel, dann aber auch in Hamburg, Lübeck usw. auftrat. Allein danach schon könnten wir diese Gesellschaft für Niedersachsen an erster Stelle in Anspruch nehmen. Um so mehr noch können wir das Ekhof selber gegenüber tun. Denn Konrad Ekhof war im Leben wie in der Kunst allezeit ein echter Niedersachse, ein Mensch, der in jeder Lebenslage unverrückbar an heimischer Sprache und Sitte festhielt, ein Künstler, der allem Lebensrechten, das er gab, vom heimischen Menschentum das Beste beimischte. Und wieviel echtes Leben steckte in seiner Kunst! Wie unwillkürlich fast mußte sich danach die Lust herausbilden, auch der Sprache von der Waterkant auf der Bühne zu ihrem Rechte zu helfen. Ekhof hat das oft und gern getan. Noch auf der Höhe seines Lebens und seiner Erfolge, als er fern von der Heimat in der thüringischen Herzogsresidenz Gotha als Hoftheaterdirektor wirkte († daselbst 1778), liebte er es, von der Bühne herab im „Hamborger Blatt“ zu sprechen.

Gegenüber einer solchen Erscheinung, wie sie Ekhof im Bühnenleben ergibt, ist es doppelt und noch mehr bedauerlich, daß sie keinen Lessing im niederdeutschen Drama vorfand, daß sie vielmehr mit denkbar vollendetstem Gegenteil sich abzufinden hatte. In der Tat: nie seit es eine Bühnenkunst gab, ist die niederdeutsche Bühnenkunst so erbärmlich, so geradezu

miserabel vertreten gewesen, wie zu der Zeit, wo es am wenigsten geraten war, sich schwach zu zeigen. Keiner, aber auch kein einziger fand sich, der einem Ethof etwas aus eigenem Geist, ein aus niederfächsischem Leben und Empfinden herausgestaltetes Werk zur Darstellung vor allem Volk gab. Oder soll man etwa die Sachen des allzu früh verstorbenen, aus Berlin stammenden J. C. Krüger (1722—1750) nennen? Man kann's tun, kann den „Bauer mit der Erbschaft“ und den „Herzog Michel“, von denen eins aus dem Französischen übertragen, eins einer Schlegelschen Arbeit nachgebildet war, nennen, ebenso wie es sich schickt, die von anderer, unbekannter Seite bewirkte plattdeutsche Übertragung von Holbergs „Politischem Kannegießer“ aus dieser Zeit (1743) anzuführen. Man kann auch ein Übriges tun und die im ganzen genommen recht drastisch-lebendige Jürge-Hauptszene aus dem „Bauer mit der Erbschaft“ hierhersetzen, eine Szene, die sich als eine Charakterisierung des „Barvenutums“ erweist, etwas, was Ethof der Überlieferung nach vorzüglich darzustellen vermochte; die Szene ist die folgende:

Der Amtschreiber: Guten Tag! Vater Jürge.

Jürge: Grooten Dank, mien lewe Amtschriver, man segt to mie gnädige Herr Jürge, dat kummt mie to.

Der Amtschreiber (lachend): He, he, he, ich verstehe es, ihr Glück hat ihre Eigenschaften erhöht. Es sey darum. Gnädiger Herr Jürge! ich freue mich über ihre Begebenheiten; ihre Kinder haben mir eben Nachrichten davon gegeben; ich gratulire ihnen dazu und bitte sie zugleich, sie wollen so gut seyn und mir die funzig Mark geben, die sie mir seit einem Monat schuldig sind.

Jürge: Et is wahr; de Schuld gestah ik, man't is mie nich möglik, dat ik see betahlen kan, denn da wür ik för möten recht über de Tungen springen.

Der Amtschreiber: Wie, ist es ihnen nicht möglich mir zu bezahlen, und warum?

Jürge: Wiel't eenen so vörnehmen Minschen as ik bin nich lät; dat wör een Schimp för mie syn.

Der Amtschreiber: Was nennen sie Schimpf? Habe ich ihnen nicht mein Geld baar gegeben?

Jürge: I ja doch! ik bün jo oof nich to wedder, jy heb't mie richtig geben, ik heb't kregen! ik bün jo schullig, ik heb jo mien Handschrift dröber geben, de dörf jy man verwahren, kahmt hüt oder morgen eens wedder un mahnt mie um de Schuld, dat war ik jo nich wehren, man ik war jo wedder abwiesen. Un so veel mal, as jy wedder kamen ward, so veel mal war ik jo wedder abwiesen; un up de Wiese ward de Tiet van Dag to Dag ehrlik un redlik verstricken. Seht, so is de ganße Kram.

Der Amtschreiber: Aber scherzen sie mit mir?

Jürge: Deberst tom Dövel! sett jy jo eenmal in meene Sted, will jy denn, dat ik um söftig luffige Mark miene Reputaschon verleehren fall? is dat wohl de Möhe wehrt, dat ik mie för ik weet nicht wat fall ansehen laten, wenn ik see betahle? Gift Element! man mut doch Resoon annehmen. Wenn mien Stand nich drünner lede, so wull ik't van Harten gern dohn; ik heeve Geld, seht, da is wat, wat uttolehn is mie wohl verlobt, dat lät sik wohl dohn; man darvan to betahlen, dat is mie nich möglik.

Der Amtschreiber (beiseite): Ha, ha, nun weiß ich schon, was ich zu thun habe. (Laut): Es ist ihnen erlaubt, etwas davon wegzuleihen, sagen sie?

Jürge: Bullenkamen.

Der Amtschreiber: In der That, das ist ein edel Privilegium; und überdem schickt es sich für sie auch viel besser, als für jemand anders; denn ich habe immer bemerkt, daß sie von Natur großmüthig sind.

Jürge (lachend und sich rüstend): He, he, ja dat is so flimm nich, he weet fine Saaken good antobringen. Wie groote Herren mögt gern smeichelt syn; wie hebt, förwahr! groote Verdeenste, un sehr cummode Verdeenste, denn see

kost uns niks; man gibt see uns, un denn heb wie see, ahn dat see dörfst sehen laten, dat sünd de Ceremonjen alle.

Der Amtschreiber: Ich mutmaße, daß sie sehr viel von diesen Tugenden haben werden, gnädiger Herr Fürge!

Fürge (schlägt ihn sachte auf die Schulter): 't is wahr, Herr Amtschreiber, 't is wahr; sapperment! ih staht mie an.

Der Amtschreiber: Das ist viel Ehre für mich.

Fürge: Dat kan wohl sijn!

Der Amtschreiber: Ich werde mit ihnen nicht mehr von demjenigen reden, was sie mir schuldig sind.

Fürge: Ja doch, ik will hebbven, dat ih meet mir darban snaffen salt; mot ik jo denn nich tom Narren hebbven?

Der Amtschreiber: Wie es ihnen beliebt, ich werde hierinnen der Würde ihres neuen Standes genug zu thun wissen und sie mögen mich bezahlen, wenn es ihnen gefällig sein wird.

Fürge: Ja; in eenige Stiege Jahre.

Der Amtschreiber: Gut! wenn es auch erst in hundert Jahren geschiehet; wir wollen davon nicht mehr sprechen! Allein, sie haben eine edle Seele, und ich habe sie um Gnade zu ersuchen, nemlich: daß sie so gut seyn und mir 50 Mark leihen wollen.

Fürge: Da! Herr Amtschreiber; 't is mie leb, dat ik jo deenen kan, da heb ih!

Der Amtschreiber: Ich bin ehrlich, seht da ist eure Handschrift: ich zerreiße sie; nun bin ich bezahlt.

Fürge: Ih sünd betahlt, Herr Amtschreiber? De Düvel! dat is nich ehrlik van jo gehannelt. Poß bliks! dat is nich man so, dat man Lüde van miene Art um ehre Ehre bedrügt. Dat is een Schimp! Gift Clement! he hed mie gottlos beluert, man ik wilt ehm nich so hengahn laten.

Wie gesagt: man kann diese drastischen Kleinigkeiten anführen. Aber es ist durchaus nicht nötig, sie zu überschätzen, um so weniger, als es ja in der Hauptsache nur Übersetzung, von anderswoher verpflanztes Gut ohne rechte Boden-

ständigkeit war. Die Klage, das Bedauern, nichts Würdiges, Selbständiges für die niederdeutsche Gestaltungskraft eines Hofes zur Hand zu haben, bleibt immer zu Recht bestehen. Sie bleibt's auch gegenüber den Übersetzungen, die nach Krügers Tode Hof selber bewirkte (z. B. „Blindfußspiel“ und „Der Bucherer als Edelmann“ nach französischen Vorlagen). Ja mehr: diesen Fehlbetrag, diesen Mangel werden wir stets empfinden müssen. Denn man vergesse nicht: hinter Hof's Wirken auf dem Boden, den dieser erste Große gemeinsam mit anderen in und mit der Schauspielkunst bereitete, wuchsen die glänzenden Bühnenerfolge Lessings, Goethes, Schillers langsam aber sicher hervor. Was ergab sich dagegen für uns aus solchem Wirken? . . .

Ein vollkommenes Nichts, nicht mehr und auch nicht weniger!

Recht bezeichnend für den völlig unzureichenden Stand der niederdeutschen Bühnendichtung zu Hof's und Lessings Zeiten ist es, daß z. B. Hamburgs Nationaltheater so gut wie nichts Plattdeutsches brachte. Auch in der ersten 30 Jahren nach dem schnellen Ende der Löwenschen Bühne, bis zur „Franzosenzeit“ und darüber hinaus bleibt's bei der schweigenden Größe. Denn daß Direktor Schröder in den siebziger Jahren mit Vorchers den „Bauer mit der Erbschaft“ in erfolgreicher Weise wieder herausbrachte, daß J. F. R ö d i n g zur selben Zeit einzelne Kindertheaterstücke unter Berücksichtigung des Niederdeutschen in Jugendblättern veröffentlichte, endlich daß hier und da vereinzelt eine niederdeutsche Rolle in einem sonsthin recht wenig heimatlich gedachten Theaterstück zu finden war — das ändert nichts von Bedeutung am Gesamtbilde; 't blimwt all's bi'n allen.

Erst zu recht später Stunde dringt in diese beschauliche Ruhe so etwas wie ein frischer Zug. Hamburg erhält das Steinstraßentheater, und mit ihm erwacht hier an der Elbe die plattdeutsche Muse zu neuem Leben, zu einem Leben, dessen einzelne Erscheinungen bis in unsere Tage hinaufreichen.



. . . „Man möge im Lustspiel Hochdeutsch und Plattdeutsch anwenden, wenn die Personen sich dazu eignen; die Abwechslung dieser beiden Idiome bringt zuweilen sehr drahtische Wirkungen hervor.“

Es ist der bekannteste neuere niederdeutsche Dichter, der sich irgendwo in einem seiner vielen und zumeist sehr gehaltvollen Briefe so vernehmen läßt. Friß Reuter vertritt die Meinung. Sie taucht bei ihm auf in den fünfziger Jahren, ist aber jedenfalls schon früher in ihm lebendig gewesen. Im Kerne zeigt sie eine Grundidee seines ganzen Schaffens. Abgesehen davon ist die so formulierte Ansicht vom Reiz des Wechsels zwischen verwandten Lauten innerhalb der Grenzen, die den Begriff „niederdeutsches Drama“ einschließen, vom Beginn der niederdeutschen Theaterdichtung bis in unsere Tage von höchster praktischer Bedeutung gewesen. Schon zu einer Zeit, als die dramatische Technik noch kaum teilhatte am Spielgeschreibe der Mönche und der Fastnachtsliteraten, trat, wenn auch wohl noch unklar, das Bestreben hervor, den Herrn durch die verschiedenen Sprachlaute vom Diener zu unterscheiden. Mit dem Vorrücken der Literatur in neuere Zeiten tritt diese Eigenheit immer deutlicher hervor. Niederdeutsche Liebedinlagen in hochdeutschen Opern, niederdeutsche Schalthandlungen in hochdeutschen Dramen, und endlich die klare immer mehr betonte Absicht, Menschen aus dem niederen Volke durch die angeblich niedere Sprache zu bezeichnen — in allem kommt die Wahrheit, das Recht der Reuterschen These zum Ausdruck. Deutlicher noch wie an Beispielen aus früheren Tagen läßt sich an Werken neueren Gepräges die starke Betonung jener Wechselwirkung der Hilfskräfte vollklicher Charakteristik nachweisen. Das neunzehnte Jahrhundert bietet dafür viele Proben. Von Wärmann über David zu Stinde und Meher finden sich überall Belege dafür — ganz besonders in solchen Werken, die Reuter kurzerhand als Lustspiele bezeichnet, die es aber deshalb doch nicht gleich zu sein brauchen und es auch fast nie sind.

Man kann es nun freilich auch gleich als wahr und richtig gelten lassen, daß in der Regel dort, wo die Dichter den drastischen Wirkungen der „Abwechslung“ überwiegend — oder auch nur überhaupt — vertraut haben, ein Ganzes stand und steht, dessen Wert von höchst mäßiger Art ist. Es kann als die schwache Seite der niederdeutschen Dramatik aller Zeiten gelten, daß in ihrem Reich zu sehr mit der Wirkung nebensächlicher Dinge gerechnet wurde. Oft, allzu oft haben sich die niederdeutschen Bühnendichter damit begnügt, lediglich drastische Wirkungen zu erzielen. Allzu viele von ihnen sind darin und daran zugrunde gegangen! Und mit ihnen sind ihre Werke, die auf solchem Grunde wohl schnell, aber nicht dauerhaft gediehen, rasch wieder verschwunden, verschwunden, sobald der Augenblick, der der Wirkung dienen konnte, vorüber war.

Übrigens sind das Erscheinungen, die in der ganzen neueren niederdeutschen Literatur bis in unsere Tage hinein oft und vielfältig beobachtet werden konnten.

Der Weg durch diese sogenannte „niederdeutsche“ Bühnendichtung beginnt wieder in „Hamburg an der Mster“. Wie schon mehrfach, knüpfen sich die Beziehungen niederdeutschen Bühnenlebens zur Wirklichkeit, die wir noch aufzeigen können — oft sind solche zweifellos der Vergessenheit verfallen —, auch im 19. Jahrhundert in erster Linie an Hamburger Namen und Hamburger Stätten. Es ist das *Steinstraßentheater*, das hier zunächst vor unseren Blicken auftaucht. Man beachte: ein Theater! Nicht ein Werk, nicht eine Dichterpersönlichkeit; sondern einfach: das Theater. Also das Unpersönlichste von allem. Erst langsam beginnen seine Leiter, Becker, Müller, Kruse, Ritter und wie sie alle heißen, sich darauf, daß es vielleicht geraten sein könnte, hier auf dem echt niederländischen Boden, dem originellsten, den man sich denken kann, die niederländische Sprache mitreden zu lassen. Sie graben alte Schmöker wieder aus, schnüffeln in vergessenen Theaterzetteln herum und bringen dann, erst langsam und vereinzelt, hernach in beschleunigtem Tempo, Theaterstücke aus der guten, alten

Zeit, in denen plattbütsch Tru und plattbütsch Ort eine Stätte gefunden, wieder zur Aufführung. Und als dann der Erfolg ihnen recht gibt, da — ja, da gibt es natürlich auch neue Dichter, die neues Leben in alte Schläuche füllen, dei plattbütsch schriben in ole Wis'.

Oder ist's etwa gar eine neue Form, die mit der neuen Zeit kommt? Ersteht gleich ein Genie im Kleinen, eins, das nicht etwa auf der Stelle mit den Zeitgenossen von Weimar konkurriert, sondern das vielmehr nur eben in seinem engeren Kreise die Kräfte, die nachgerade auf dem Gebiete der Theaterdichtung lebendig geworden waren, selbständig beherrschen, mit niederdeutscher Art organisch verbinden konnte? Ist so etwas zu dieser Zeit — wohlverstanden, nachdem das Theater das Interesse für Niederdeutsches wieder rege gemacht hatte — da? Ja und nein. Mit einem Ja wird zu antworten sein, wenn es sich darum handelt, einen Dichter zu nennen, dessen Schaffen für einen großen Teil unserer neueren niederdeutschen Theaterdichtung vorbildlich wurde; ein Nein gilt dann, wenn gefragt wird, ob nun dieser Dichter auch zugleich neue Werte und mit ihnen etwas aus dem Innersten heraus Gewordenes gab.

Ich glaube nicht, daß sich über Jürgen Nicolaß B ä r m a n n, denn dieser ist's, der im neunzehnten Jahrhundert zuerst genannt werden muß, etwas wesentlich Anderes sagen läßt. Er hat Überkommenes geschickt fürs Theater verwertet und ist so im Kreise der niederdeutschen Bühnendichter seines Jahrhunderts, wie wir noch näher sehen werden, ein viel beehrter Lehrmeister geworden. Aber er hat in gleicher Stärke verwässernd gewirkt. Er hat mitgearbeitet an der weiteren Einbürgerung der zu einem Teile schon bestehenden Unfähigkeit niederdeutscher Bühnenschriftsteller, keine Charaktere bilden zu können, die aus Stammesart und engerer Umwelt folgerichtig erwachsen sind. An einigen, später einzufügenden Proben werden wir das — ebenso wie früher schon — am besten gewahren.

Georg Nicolaus Wärmann war Hamburger. Geboren 1785, hervorgegangen aus einfachen Verhältnissen, kam er zur Kunst der Bühnendichtung etwa in den zwanziger Jahren. „*Water'n*“ ist das erste Stück, das seinen Namen den Theaterfreunden bekannt gemacht hat (erschienen 1821). Es kam heraus, nachdem das Steinstraßentheater, für das bekanntlich als an der Leitung nicht beteiligte Eigentümerin die Witwe Sandje zeichnete, schon drei Jahre bestanden und mit älteren niederdeutschen Sachen vereinzelt das Glück des Erfolges erstrebt hatte. Und es war gleich ein Treffer. „*Hupenmal up'n Theater in Hamborg spält*“, sagt Wärmann selber von diesem einaktigen „*Burenspill*“ — der Titel scheint eine Art ländliches Genrebild andeuten zu sollen — einige Jahre später.

Die Fabel des Stückes ist sehr einfach. Ein reicher Bauer, dessen Tochter, eine arme Nachbarin, deren Sohn und zwei gleichgültige Nebenpersonen — das übrige findet sich leicht. Natürlich eine Liebe mit Hindernissen und endlicher glücklicher Vereinigung. Ein Handel mit Losen schürzt den Knoten und hilft ihn lösen. Der Aufbau der ganzen Handlung ist äußerst schlicht, die Sprache zum guten Teil echt und lebensvoll. Ich setze aus dem kleinen Ding die Schlussszene hierher. Trynilf ist die arme Nachbarin, Jürgen Flied ein nebenbei beteiligter Nachbar, Annegretjen die Braut, Hans Peter ihr Vater.

Trynilf:

Wat bruukt dee noch, dee stilltosträden
Van Arbeit to Gebäd s'ed kehrt?

Jürgen Flied:

Dee arbeiden kann un wät to bäden,
Dem is dat grötste Glück beschärt.

Annegretjen:

Dee hett dat Hemd van Syd s'ed spinnen;
Is rhyter as de grötsten Hern —

Hans Peter:

Hadd hee syn' Daag keen Nummers wunnen,
Winnt he doch Dag für Dag —

Altohoop:

Awatern!

In ähnlichen Formen wie „Awatern“ gibt sich auch „Windmöl un Watermöl“. Ein reicher Wassermüller Sommer, ein armer Windmüller Wilt, Maasharm Sommer und Thyndortjen Wilt geben samt einem erschrecklich romantischen Amtmann, der alles zum Guten wendet, die Personen dieses zweiten Spieles ab. Es ist künstlicher wie „Awatern“; sonst — und auch hierdurch nicht zu seinem Vorteil — unterscheidet es sich nicht von seinem Vorgänger.

Bärmanns bekanntestes Werk ist das dritte in der Reihe seiner Bühnenschöpfungen: „Stadtmischen un Burenlud“. Es ist 1833 herausgekommen, und zwar frei nach Kobergues „Verwandtschaften“. So hat es die Bühnenwirksamkeit vom ursprünglichen Verfasser, die Echtheit der auftretenden niederdeutschen Personen vom Nachfolger in sich aufnehmen können. Beides ist ihm für den Erfolg, der dem Stück Jahrzehnte hindurch gewahrt blieb, „zupaf“ gekommen. Bärmann zeigt sich hier von seiner besten Seite. Köstlich ist ein kurzer, farbensatter Monolog, den Antrina, die alte Bauernfrau, im ersten Akt über einen Stadtmischen, ihren vornehmen Schwager, vom Stapel läßt. Ich möchte daraus wenigstens ein paar Sätze hier herstellen, da gerade sie Bärmann von der besten Seite zeigen:

„Syn Dag“, so sagt Antrina von ihrem Schwager, „vergät ick't nich, as ick verleben Johr in der Stadt up'm Pingsmarkt weer. Hev ick em dar nich sülvst herüm stäweln sehn, syn leeb Söönken, den langen Slöök, achter sich? Sehg he nich uut as'n kalkutfche Hahn, de en junge Mantj uutfäten hadd? Ic meend', ick müßd' em grööten. Ic treed' myn drädooren Rod to beyden Syden breed uut un vernhg my deep un segg gar up hoogdütsch: Schön

guden Morgen, Herr Bruder! — Wat seggt he? Dörck de Näs' snufft he: Liebe Frau — bun jur! un somit dreih't he sid rum un seh'g de Nopen danzen un nöhm 'n Prischen darto. Ist bün ken, Frau bun jur! Mag't God wäten, wat för Fruenslüüd in de Stadt dee sünd, de bun jur heeten, un för de de Mannslüüd 'n Prischen nehmt un jüm den Rüggen todreih't, wenn se noog von jüm hebt. Ja, ja, tör Nasommertyd, wenn de Grootbader'sbeern ryp sünd un de Wyndruuwen, denn kann de syn Fründschop' ruutfinden, un „die liebe Frau Antrina“ kann denn upwizen! Achterna awerft wi'scht se sid den Bart un kennt nüm's mehr.“

Mit Strichen solcher Art gab Bärmann dem verblaßten Kogebueschen Spiel neues Leben. Er zeigte aber damit, durch diesen „Kogebue-Bärmann“ zugleich seine Abhängigkeit, seine Schwäche in der Erfindung besonders deutlich. Nichts Eigenes, sondern Überkommenes in neuen zeitgemäßen Formen mit oft recht realistischem Farbauftrag zu geben, darin besteht überhaupt Bärmanns wesentlichste Eigenheit. Auch das weitere Stücklein des Dichters „T r e u d u p u n T r u r d a l“ erzählt davon. Ist's doch lediglich eine ins Plattdeutsche übersehte Posse älterer Autoren. Ein weiteres Burenspiel Bärmanns, „D e d r ü d d e F y r d a g“, ist wieder mehr darauf bedacht, auch in der Idee Eigenes zu zeigen. Wieder handelt es sich hier — wie bei den ersten „Spillen“ — in der Hauptsache um den reichen Bauer, dessen Tochter und den armen Knecht, samt den kleinen Hindernissen, die sich den jungen Leuten vor dem endlichen Zusammenkommen entgegenstellen, Gegensätze, denen man auch später häufig begegnet.

Der nächste Nachbar Bärmanns, Jacob Heinrich D a v i d, wählt freilich durchweg andere Stoffe. Er ist mehr für eine Art Heiterkeit um jeden Preis. Gaederz gebraucht für ihn in ziemlich poetischer Weise das Gleichnis vom „goldenen Sonnenschein nach dem milden Mondlicht“ (Bärmann).

Dieses Meteor ist in jungen Jahren dahingegangen. Raum 26 Jahre alt, schied David schon 1839 freiwillig aus dem Leben, 11 Jahre vor dem älteren Bärman.

Es ist die Frage, ob er bei längerem Leben die Hoffnungen erfüllt hätte, die man mit einigem guten Willen auf ihn setzen durfte. So, wie er uns im Spiegel des von ihm vorhandenen Schrifttums erscheinen muß, rechtfertigt dieser Hamburger Lokaldichter den Vergleich mit dem goldenen Sonnenlicht kaum. Der Humor war nicht seine starke Seite. Was er geben konnte, war ein scharf pointierter, häufig auch ein reichlich gesuchter Wit, der dem niederdeutschen Wesen im allgemeinen gar nicht liegt; der jedenfalls nur selten vom Gemüt eines Niedersachsen in origineller Form ausgeht. Ein paar Proben werden das am besten beweisen. Schon ein Personenverzeichnis vom Theaterzettel „G u s t a v o d e r d e r M a s k e n b a l l“ einer Parodie, die 1833 erschien und die sehr erfolgreich war, gibt einen Begriff von der Art Davids. Die zweifellos von ihm geschriebene Personen-Erklärung enthält u. a. folgendes:

Gustav, Wirth im König von Schweden und Inhaber des Gasthofes: Hotel de Norwegen. Ein Mensch ohne Vorzüge und Anzüge, lebte eingezogen, ist un-erzogen, wird aufgezogen, ist unglücklich verliebt und bleibt aus Gram darüber am Leben.	Herr Meyer.
Untertau, sein Vertrauter für Geld und gute Worte, spricht fast immer in Reimen, ein höchst ungereimter Mensch	Herr Landt.
Melone, seine beständige Ehehälfte, leidet an zurückgetretener Liebe, und hat Ueber-fluß an Geldmangel	Mad. Behneke.
Rippenstoß, Steinträger, ein niedrig den-kender Mensch	Herr Vorzmann.
Waldhorn, Droschkentutscher, Gefahr scheut er nicht, denn er kennt alle Lebenswege	Herr Schönberg.
Mimili Nebel, Kunstreiterin aus Paris . .	Dem. Schlomka.
Dschakar, Markör bei Gustav, sehr naseweis, spricht überall mit, dabei paßig mit Gefühl	* * *
Cametadkumm, Lambour, privilegierter Spektakelmaker	Herr Dührkoop.
Eine alte Frau, ist früher jung gewesen	Mad. Haase.

Matrosen, wässerige Menschen.
 Schlachtergesellen, haben Schlachten mitgemacht.
 Zuckerbäckernechte, süße Leute.
 Krahnzieher, anziehende Jünglinge.
 Kornträger, von der Last des Schicksals gebeugt.

Tische, } stumme Mobilien.

Bänke, }
 Weinflaschen, } geistvolle Untergebene Gustavs.
 Rumbouteillen, }

In dieser Charakterisierung der auftretenden Personen offenbart sich eine Neigung zum Witz um jeden Preis. Ganz ähnlich ist's in der Handlung der David'schen Werke. In den letzten Zügen seiner berühmten „Nacht auf Wache“ heißt es z. B. an einer Stelle:

Swebel: Ich frey my, dat ik nich mehr op'n Posten stahn mutt, dat Weder ward hös vör Nacht.

Heitmann: Woso? reg'nt dat noch?

Swebel: O weh, Heitmann, dat blygt — wi kriegt en Gewitter, un dabi is dat bitter koolb!

Heitmann: Ich much doch woll wäten, wo eegentlich de Gewitters herkaamt.

Snaakenkopp: Dat weet id, Heitmann, dat weet id ganz genau.

Swebel und Heitmann: Du, Snaakenkopp?

Snaakenkopp: Jawoll. Früher hett man glöbt, de Gewitters keemen ut de Luft, dat is aber nich wahr — de Gewitters kaamt ut myn Mutter ähr Anaafen.

Heitmann: Wat is dat för 'n Snaa! ut dhn Mutter ähr Anaafen?

Snaakenkopp: Wat id dy segg! Dat kann gar nich anners angahn, denn wenn en Gewitter kummt, seggt myn Mutter ümmer: Dat Gewitter hett my all über veertein Daag in de Anaafen steken. Na, süßt du woll!

Frau Annermann (tritt ein): Gooden Abend! Is Herr Swebel nich to Huus?

Snaakenkopp: Ne, to Huus is he nich, he is hier in de Wacht.

S w e b e l : Jawoll hier! Wat is denn? Sieh da, gooden Abend, Fro Annermann; na wat wööln Se denn hier?

Frau A n n e r m a n n : Köönt Se nich en'n Dogenblick to Huus kamen? Ihr Fro is nich god.

S w e b e l : Dat weet ik woll, — un darum kamen Se den wieden Weg her, Fro Nachbarn? Dat weet ik all lang, dat myn Fro nich gos id; id bün to god gegen ähr, darum is se so.

Frau A n n e r m a n n : Dat meen ik ja nich, Herr Swebel. Ihr Fro is nich god to Mood worn.

S w e b e l : So?!

Frau A n n e r m a n n : Hören Se — (sie sagt ihm leise und wichtig etwas ins Ohr.)

H e i t m a n n (für sich): Na, wat is denn dat nu all wedder?

S w e b e l (erschrocken): Harri Jesus! Nu all?! Dat kummt darvun, dat se von Abend nich to Huus bleben is, nu hett se sik verköhl. (Eilig, seinen Tschato suchend): Herr Müller, id mutt 'n Dogenblick weg! (ab.)

S n a a k e n k o p p : Ne, beste Jung, he deiht ja so geheem damit.

H e i t m a n n : Graade darum. „Anfertau, aahnst du denn nicks?“

S n a a k e n k o p p : Na so! Aha, nu weet id all.

Das ist Nestronsche Witzerei, kein goldener norddeutscher Humor. Daß David damit Erfolg, sogar ungewöhnlichen Erfolg hatte, ändert nichts; „Recht möt doch as Recht bist ihn“.

Wenn nun nach David als niederdeutscher Dichter — die eigenschaftliche Erbschwere in ihrer vollen Bedeutung genommen — auch wohl sehr wenig bedeutet, so wird ihm doch die Befähigung auf seinem eigensten Gebiet, der Parodie, dem Vaudeville (man beachte die Vermengung wälscher Schaffensart mit niederdeutscher!) gern zuerkannt bleiben können. Was er geliefert hat — es sind ungefähr acht oder neun Parodien und Possen von ihm da — behält dauernd den Wert, den solche Sachen in niederdeutschem Gewande

überall haben können. Diesen Wert bestimmt der Erfolg bei der Masse, nicht die literarische Bedeutung.

Es ist wahr: wir müssen mit dem Wertmesser oft rechnen! Von ganz, ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ist alles, was das Steinstraßentheater an niederdeutschem Bühnengut herausbrachte, in erster Linie Geist von solchem Geist. Es war sonst eine stattliche Reihe von plattdeutschen Stücken, die, besonders unter der Direktion von Maurice und Casmann, hier und am Tivoli-theater das Licht der Lampen erblickten. Ich nenne neben den Werken von Bärmann und David Hechners „Deenstdeerns-Drifwart“ (1832), Gewalds „Hamburger in Wien“ (desgl.), Meyers „Der arme Teufel“ (1833), Wollheims „Quitten in Genever“ (1839), Wolgemanns „Regentod“ (1839) und „Spekulanten“ (1840), Hoders „Opfer der Torheit“ (1840), Dunters „Herr Krakehl“; außerdem die anonym erschienenen „Kuddelmuddel“, „Myn Herr van Schimmel“.

Von allen gilt: man registriert sie rückschauend kurz; die nähere Betrachtung verlohnt die in der Regel hochdeutschen und anderen Pöffen grob nachgebildete Mache nicht.

Zu nennen sind auch die Schauspielkräfte, die an der Wiedergabe sothaner Bühnenliteratur, teilweise auch an ihrer Entstehung, starken Anteil hatten, u. a. die Meyer, Hechner, Landt und — ganz besonders — Vorzmann. Sie gehören ja höchst sehr mit zu den Erfolgen, die lokale und andere Witz, dann aber auch die ernststen Ansätze zum plattdeutschen Genrestück fanden.

Man nennt sie alle gern — ja. Aber sehr lebensvoll, sonderlich kräftig klingt das Echo nicht, das heute diese Gestalten aus einer vergangenen Epoche, aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im ganzen niederächsischen Lande im Empfinden derer wecken, die am Theater Anteil nehmen.

Freilich ist die Erinnerung oder auch das Interesse an derlei Dingen auch über diese Zeit hinaus mangelhaft geblieben. Zum Teil unverbient, zum Teil — wie oben —

auch wohl mit Recht. Dies gilt u. a. auch für die vielberufene sogenannte „*Reuterdramatik*“, die Dramatisierung Reuterscher epischer Werke oder Läufehen.

Reuters eigene dramatische Fehlbarkeit ist ja genügend bekannt. Er hat sich, zum Teil auf Anregung des bekannten Berliner Theaterleiters Franz Wallner, der Verschiedenes von Reuter aufführte — dreim. I als Theaterdichter versucht und jedesmal bewiesen, daß es das gescheiteste war, schließlich zu sagen: Theaterstücke schrim id nich wedder! Weder mit „*Onkel Jakob und Onkel Jochen*“ noch mit „*Des alten Blüchers Tabakspfeife*“ noch auch mit den „*Drei Langhansen*“ ist's weit her. In allen Stücken liegt sich der noch nicht ganz ausgereifte Erzähler Reuter mit dem Dramatiker ziemlich bedeutend in den Haaren. Wenn sich das mitunter auch unterhaltend ansieht, so ist's doch sonsthin ziemlich ohne Reiz. Es fehlt an zu vielem — nicht zuletzt auch an „*Bühnengerechtigkeit*“.

Darauf bauten zwei bessere Bühnentechniker, Wehl und Pohl, die Lust am Umarbeiten der „*Drei Langhänse*“, auf. Wehl machte aus den drei Akten zwei, fiel aber dafür auch mit der Wirkungsfähigkeit ganz ähnlich durch wie Reuter. Pohl befolgte die entgegengesetzte Taktik — gab eher noch etwas zu. So z. B. auch ein fabelhaftes Plattdeutsch und noch fabelhaftere Berliner Wize. Das Ergebnis sollte danach ein höchst bühnengerechtes und erfolgreiches Werk sein. Wenigstens sagten es viele Leute. Und sie mögen ja an sich auch gar nicht so unrecht haben — allenfalls so lange nicht, bis es uns gelungen ist, auf bessere dramatische Arbeiten zu stoßen. Daß trotz Pohl und aller Erfolge der ausgebesserten „*Langhänse*“ der wirkliche Wert dieses „*Originallustspiels*“ erschrecklich mäßig ist, braucht man sich ja deshalb doch nicht zu verhehlen.

Man kann aber das eine gelten lassen: so gut wie alle dramatisierten Werke des Erzählers, des Humoristen Reuter — so gut wie alle Dramatisierungen dieser Art sind die „*Langhänse*“ auch! Ja, noch mehr: so wertvoll wie die ist schon Reuters

erstes Lustspiel „Onkel Jakob und Onkel Jochen“! Ich betone: so wertvoll! Technische Kniffligkeiten abgerechnet, nur Gestaltungswerte angenommen. So angesehen ist mir tatsächlich selbst „Des alten Blüchers Tabakspfeife“, dieser harmloseste Schwank, der je geschrieben wurde, lieber wie die beste Braesig-Dramatisierung, die bis jetzt existiert¹⁾.

Es läßt sich hier vielleicht einwenden, die dramatischen Bearbeitungen der Werke Reuters wären in jedem Falle dadurch für unsere plattdeutsche Gesamtliteratur von Wert, daß in und mit ihnen befähigte Darsteller Gelegenheit erhielten, die Gestalten des Dichters auf der Bühne lebendig werden zu lassen und so mitzuwirken an der „Popularisierung“ Reuters, unseres Dialekts. Solchen Einwendungen braucht man nicht zu widersprechen. Es wird sogar als richtig anzuerkennen sein, daß z. B. S c h e l p e r (geb. 1817) mit dem Braesig Casimanns und Krügers sehr wohl in solchem Sinne wirkte. Aber das ändert nichts an der Hauptsache, an der Frage: ergibt sich aus irgend einer der gegenwärtig vorhandenen Reuter-Bearbeitungen für die Bühne eine zutreffende Idee von der Grundform des Werkes, ist auch nur eine einzige so sehr „Kunstwerk“, daß sich um deswillen die möglicherweise zugleich gebotene und vorhandene Fälschung oder Verwässerung des ursprünglichen Werkes lohnt?! Das ist das Wesentliche! Und auf die Frage gibt es keine befriedigende Antwort.

Um das zu beweisen, möchte ich doch ausnahmsweise zitieren. Und zwar Hermann J a h n k e. Jahнке hat selber dramatische Bearbeitungen Reuterscher Werke herausgegeben, er ist also hier ein ganz besonders einwandsfreier Kronzeuge. Dieser Sachverständige schreibt nun aber in einem Vorwort

¹⁾ Erwähnt sei hier, daß es neben den weiterhin noch zu nennenden dramatischen Braesig-Arbeiten Schimmers und Casimanns u. a. noch eine von Emil Richard, ferner Dramatisierungen Reuterscher Werke von Alenz, Schroeder, Wolf u. a. gibt; von den Läusehndramatikern nenne ich später noch einige.

(zu Schirmers „Onkel Braesig“) des näheren folgendes: „Einen solchen Charakter (Braesig) auf die Bühne zu bringen, mußte in jedem Falle ein lohnender Versuch sein. Man versuchte außer der „Stromtid“ auch andere Werke Reuters für die Bühne zu gewinnen, wie „Hanne Nüte“, „Ut de Franzosentid“, „Kein Hüfung“ usw., was indessen nie recht gelingen wollte, und ist der Grund hierfür wohl hauptsächlich darin zu suchen, daß der Zweck dieser Bearbeitungen ausnahmslos darin bestand, sogenannte Paraderollen für einige gastierende Reuterdarsteller zu schaffen, ohne Rücksicht auf das Drama und ohne Pietät gegen das Werk des Dichters.“

Das also sagt Jahnke! Ich habe dem nichts hinzuzufügen, lediglich noch einmal zu sagen, daß Jahnke selber „Reuter-Dramaturg“ ist wie Caspmann und Krüger, wie Schirmer, Schroeder u. a. Danach fahre ich fort zu zitieren. Jahnke sagt nämlich weiter noch u. a. dies: „Weit über diese absichtsvollen, fast lediglich der Gewinnsucht dienenden Bearbeitungen sind die Reuterdramen Schirmers (und Jahnkes) zu stellen. Sie bieten, in durchaus künstlerischer und ungemein bühnenwirksamer Form bearbeitet, gute deutsche Volksstücke, die einen unvergänglichen literarischen Wert haben.“

Also doch! Es gibt die ideale dramatische Bearbeitung, die gefordert wurde? —

Leider nein! Ich habe mich besonders liebevoll mit der Durchsicht Jahnkescher Arbeiten dieser Art und dexter, die sein Mitarbeiter Schirmer gab, beschäftigt. Was ich fand, war aber nicht gerade von besonderem literarischen, noch weniger von unvergänglichem Werte. Schirmer beginnt z. B. seinen gefeierten „O n k e l B r a e s i g“ mit folgender (Möller-Tribdelitz-) Szene:

M ü l l e r : Nun, Friß, lieber Friß, wollen Sie noch nicht zum Frühstück kommen! Die Leute haben alle schon gegessen, ich habe Ihnen auch wieder ein schönes Stück Spickgans aufbewahrt,

F r i ß : Bon! Komme gleich.

Müller: Ach, Fritz, wenn ich unsere gnädige Herrschaft betrachte, wie sie so glücklich ist, muß ich immer an unser einstmaliges Glück denken.

Fritz: An unser Glück?

Müller: Na ja, haben Sie mir nicht geschworen, daß Sie mich lieben?

Fritz: Wie meinen Sie das?

Müller: Haben Sie mir nicht gesagt, daß nur ich imstande wäre, Ihnen das zu bieten, was Ihnen das Angenehmste auf der Welt wäre?

Fritz: Ach, Sie meinen die Schinkenstullen?

Müller: Wie? Wollen Sie leugnen, daß Sie mir gesagt haben, Sie wollten mir meine Guttaten mit Liebe vergelten, wenn Sie erst Ihr eigenes Gut haben würden?

Fritz: Aber Mariken, ich bitte Sie, wie meinen Sie das?

Müller: Wie ich das meine? — Wollen Sie mir endlich sagen, woran ich bin?

Fritz: Herrgott! Mariken, Sie wissen, ich bin doch erst neunzehn Jahre alt, und dann —

Müller: Na und dann?

Fritz: Dann muß ich doch erst auf einem andern Gute tätig gewesen sein —

Müller: So? und dann?

Fritz: Dann muß ich doch vor allen Dingen auch erst eine Pachtung haben, was doch immer noch 'ne Jahr'ner zehn wahren kann —

Müller: Na, und was dann?

Fritz: Ja, — na — dann, — dann werden Sie mir doch wohl zu alt geworden sein.

Müller: (die erst einen Augenblick ganz verblüfft ist): Was? Zu alt? Zu alt sagst Du Grünschnabel? Ist solche Nichtswürdigkeit auf Gottes Erdboden wohl schon gehört worden?! Sie sind ja eine ganz erbärmliche wortbrüchige Kreatur, aber kommen Sie mir nur noch einmal in meine Speisekammer, der Teufel soll Sie holen! — Zu alt sagen Sie?

Haha! Aber ich weiß schon, wer Ihnen den dummen Schädel verdreht hat, die Luise Habermann steckt Ihnen im Kopfe, das unreife Ding, das noch in den Kinderschuhen steckt. Aber warten Sie nur, lassen Sie nur den Alten dahinter kommen, dann können Sie sich Ihren Buckel gratulieren, und ich will dazu lachen, lachen, bis mir der Atem vergeht, Sie dämlicher Schafskopp Sie“ . . .

Und diese Szene, in der ich wohl eine gewisse Gewandtheit, mit Gegebenem bühnengerecht hauszuhalten, aber leider gar nichts, was Anspruch auf unvergänglichen literarischen Wert, hätte, entdecken kann — diese Szene ist charakteristisch für die, für alle Reuterdramatik! Es finden sich duzendweise gleichwertige. Dabei ist das Ganze immer so lose verbunden, so wenig nachgestaltet, daß es nicht schwer fällt, an allen Ecken die Absicht zu merken und verstimmt zu werden.

Nein, mit unserer Reuterdramatik ist es wirklich nichts! Höchstens relativ darf man sie gelten lassen. Relativ in dem Sinne, daß sie sich im Rahmen der plattdeutschen Bühnenliteratur vorteilhafter ausnimmt, wie sie ist. Das muß man wieder gelten lassen. Es gab gar eine Zeit, wo die dramatisierten Werke Reuters mit das Beste darstellten, was wir an Bühnenwerken hatten. Diese Zeit liegt nur wenige Jahrzehnte zurück; sie fällt noch in die Glanztage eines Theaterbetriebes, der für die niederdeutsche Bühnendichtung von erheblicher Bedeutung war und der, wie man wohl sagen darf, die Arbeit der Reuterdramatiker begünstigte und ergänzte — des Theaters von Karl Schulze.

Karl Schulze! In dem einen Namen drängt sich — fast möchte man sagen: unsere wesentlichste neuere niederdeutsche Bühnenkunst zusammen! Er ist der Kristallisationspunkt für eine Reihe von Bühnenkünstlern, die im Kreise um ihn zu Ruhm und Ehren kommen. Er bezeichnet zugleich den Mann, der wie keiner sonst als der eigentliche Repräsentant der Epoche des niederdeutschen Theaters zu gelten hat, die bisher von hier aus nahezu einzig eine bedeutende Stellung

auf den Blättern der Theatergeschichte erlangte. Preis und Ehr darum diesem Großen! Und Ruhm und Würdigkeit so jetzt als auch in Ewigkeit!

So etwa lauten nach allem die Dithyramben auf diesen Namen und seinen Träger. Es wird sich hier nicht vermeiden lassen, diese Wertung nachzuprüfen. — Vorläufig ein paar rein historische Daten.

Karl Schulze ist ein Hamburger Kind. Geboren 1829, sog er die Liebe zum Theater fast schon mit der Muttermilch ein. In seine Jugend fiel der Erfolg der besten Sachen Wärmanns wie der leichten Muse Davids. Schulze selber wirkte bald bei den Aufführungen mit. Und er gewann dadurch — sofern er's nicht schon besaß — eine Vorliebe für Dialektspiele, die dann seine ganze Bühnenlaufbahn gekennzeichnen hat. Mehr: er wurde durch diese „Jugendarbeit“ mit den Bedingungen des Erfolges im Dialektstück und denen des Erfolges bei der Masse so vertraut, wie selten einer.

Nach einigen Kreuz- und Quertouren pachtete er das „Joachimstal“ auf St. Pauli — Was das war? Eine Wirtschafft, in der der Masse das geboten wurde, was ihr gefiel — Tanz, Luftballons, Pantomimen, Grotesken. Dieses Joachimstal also erwarb Karl Schulze und entwickelte daraus, etwa zur selben Zeit als Georg Rüper die Hamburger „Butscheneller“-Kunst zur Höhe führte, auf der hernach Wendt, Schacht und andere ihm zur Seite standen, ein Theater fürs Volk, sein Karl Schulze-Theater, das von etwa 1860 ab Jahrzehnte hindurch ein Liebling der Hamburger gewesen ist, und das es, auf solchem Boden stehend, unternehmen konnte, nicht allein die plattdeutsche Dichtung kräftig zu pflegen, sondern auch einer ganzen Reihe mehr oder weniger berufener Dichter die Anregung zum Schreiben neuer Dialektstücke zu geben.

Wenn man diese wenigen geschichtlich-registrierenden Sätze mit der Aufmerksamkeit durchliest, die bei prüfendem Übersehen immer nötig ist, dann wird's schon klar, was

Karl Schulze zusamt seinem Theater für unsere Sprache, unsere Dichtung und Kunst leisten konnte und was nicht. Es ist gesagt worden (s. Gaedertz a. a. O. und auch Heinemann, „Joh. Meier“), das Karl Schulze-Theater stelle die höchste Blüte des plattdeutschen Dramas dar. Meiner Ansicht nach kommt aber das plattdeutsche Drama hier erschrecklich wenig in Frage! Mir will es durchaus nicht einleuchten, daß Parodien, Possen-Nachahmungen, rührsame sogenannte Volksstücke und noch einige ähnliche Dinge zusammen nun das Drama ergeben! Daran kann doch wohl im Ernst nicht gedacht werden! Wohin käme denn die hochdeutsche Dichtung, wenn sie etwa in Kalisch, Nestroy, der zugleich fürchterlichen und unsterblichen Birch-Pfeiffer die höchste Blüte ihres Dramas verzeichnen wollte?! Wo anders aber standen wir, stand die plattdeutsche Bühnendichtung in den Zeiten vor 30—40 Jahren, als eben gerade hier, gerade noch ein wenig h i n t e r der Reihe, die in der Bühnenliteratur des Gesamt Vaterlandes David Kalisch und die Grillenlotte kennzeichnen. Daran zu zweifeln wäre doch wohl unnütz! Der Vergleich an sich aber liegt nahe. So wenig Wert es an sich haben mag, Niederdeutsches mit Hochdeutschem im allgemeinen zu vergleichen, so sinnlos wäre es, ohne einen Blick auf naheliegende, verwandte Erzeugnisse, das, was wir hatten und haben, über Gebühr empor zu heben.

Gestehen wir also kurzerhand, daß das Karl Schulze-Theater k e i n e Blüte unseres Dramas bezeichnet. Es hat keinen großen plattdeutschen Dichter großzuziehen vermocht. Es ist auch nichts Rechtes von seinen Traditionen in der Folgezeit spürbar geworden. Keine neue Entwicklung ging von ihm aus; eher war diese Bühne ein Abschluß! Ein Abschluß für die alte plattdeutsche L o k a l p o s s e, die ihre besten „Tiden“ unter Karl Schulzes Regime hatte, die — das muß man gelten lassen — in Karl Schulze und dem Theater, das seinen Namen trägt, berufenste Pfleger fand, Pfleger, die wahrhaft aus dem Volke heraus — man vergleiche die Entstehung aus dem Joachimstal! — erwachsen und die, wenn ich

sie recht verstehe, nie etwas anderes sein wollten wie das: die gewandten Diener der Unterhaltungsbedürfnisse breiterer Kreise zu sein.

Von hier aus, unter Zugrundelegung dieser Anschauung vom Werte des ganzen, wird man nun aber doch gern ein paar Augenblicke bei Karl Schulke und seinem Tun, den Bühnenwerken, die sein Theater brachte, wie bei den Künstlern, die sie darstellten, verweilen. Mein schon die *R ü n s t l e r s c h a r*, die Schulke zu verschiedenen Zeiten um sich sammelte, muß erfreulich berühren durch die Einheitlichkeit ihres künstlerischen Charakters, wenn man so sagen darf, — durch die Fähigkeit, das Genre, das hier vornehmlich gepflegt wurde, in vollendeter Geschlossenheit und Echtheit heraus zu bringen. Vor allem an Lotte Mende und Heinrich Kinder wird man sich immer mit besonderer Freude erinnern. Lotte Mende ist als Darstellerin der Hamburger Weiblichkeit, soweit es sich um „Kölschen“ und verwandte „kleine Leute“ handelt, kaum zu übertreffen. Heinrich Kinder war namentlich in Bauernrollen sehr am Platze, während Karl Schulke selbst den Hamburger Spießbürger vollendet zeichnete. Als „Kleeblatt“ angesehen, waren die Drei imstande, jedes Stück zu halten. Sie konnten das um so mehr, als zu jeder Zeit Hilfskräfte da waren, die die „Ersten“ gut zu unterstützen vermochten. Von diesen tüchtigen Helfern werden dem Freunde plattdeutscher Darstellungskunst besonders noch Namen wie Arnold Mansfeldt, Ottilie Edermann, Wilhelm Biel, dann auch Caspmann, Reuther, Schmithof, Schatz, Wagener usw. wohl auf lange hinaus in der Erinnerung haften. Es ist entschieden eine Freude, die Besten aus dieser Runde zu den Unsern zählen zu können.

Wenn diese Freude auch wohl beim Übergang zur Betrachtung der Stücke, die das Karl Schulke-Theater vornehmlich brachte, so oder so bald mehr, bald weniger halbiert, vielleicht gar gebierteilt wird, so muß es doch in dieser Richtung gleicherweise kaum minder notwendig erscheinen, Wesentliches herauszuheben. Das Karl Schulke-Theater und die Stücke, die es

brachte —: sie beide sind schlechterdings unzertrennlich. Nicht, daß ich es für notwendig hielte, jedes einzelne der aufgeführten Werke nun auch getreulich aufzuzählen; das kann man sich sparen. Aber das, was irgendwie von Bedeutung war, wird doch kurz genannt werden müssen und wird auch ohne weiteres genannt.

Ich stoße dabei zunächst auf Dhyers „Dinorah“. J. P. Dhyer, geb. 1805 zu Flensburg, hatte dieses Werkchen, eine Parodie, ungefähr nach Davidscher Art, Meyerbeers „Dinorah“ nachgebildet und einzelne Szenen dabei nach Hamburg verlegt. Die gelungenste Figur gab die des „Klas Melkmann“ ab, durch die Karl Schulze zuerst als Komiker weitgehende Berühmtheit erlangte. Sein Antrittslied zeigt die Tendenz der Dichtung, die Absicht, den Hörer ohne viel Umstände zu amüsieren, ziemlich klar. Daß diese Aufgabe außer durch den Gesang und die ziemlich leberne Redensart „Wo kann't angahn“ eigentlich nicht weiter begründet wurde, macht in einer Parodie, einem „flüchtigen Scherz“, wie Dhyer das ganze Ding nennt, nicht viel aus; hier muß eben der Spieler und dann auch, in gewissem Maße, der Hörer mithelfen, um aus der Figur, die ja in erster Linie als die Karikatur einer besser gebauten verstanden werden soll, etwas Lebendiges zu formen. Schulze gelang das gut — schon allein durch die Wiedergabe des stereotyp scheinenden Rufes „Melf, Melf, Dickmelf“ wie des „Wo kann't angahn“ und anderer Wendungen. Durch seine Darstellung gab er dem Stück eine Stütze, die es in sich selbst — wenigstens für uns Spätere — kaum besitzt.

Mit ähnlichen Mitteln wird in vielen anderen Werken gearbeitet. So z. B. sehr kräftig im „Hamburger Nestküken“ und in „Hamburg an der Alster“.

Otto Schreyer und Herrmann Hirschel — sie sind's, die uns neben „Hamburg an der Alster“ auch das „Hamburger Nestküken“ gaben — gehören zu jener Reihe von Schriftstellern, die vereint besser den Erfolg an ihre Federn

zu heften hoffen, wie einzeln. Der Frankfurter Schreyer ist von beiden der gewandtere Bühnenkennner, der Hamburger Hirschel der gemüthvolle Dialektvertreter. Beide haben den größten Erfolg ihres privatrechtlich-gemeinnützigen Schaffens 1880, gleich mit dem ersten gemeinsamen Werke, dem „Hamburger Nestküken“ erzielt. Es ist eine sehr romantische Geschichte. Eine höhere Tochter, deren schwache Mutter, ein gutmütig-polternder Onkel Dabelstein, ein überspannter Baron und noch ein paar Nebenfiguren; dann die Erziehung der höheren Tochter, deren Flucht mit dem Baron nach England, der Bankrott der Mutter, die Heimkehr der vom Gatten verlassenen Tochter und eine rührende Versöhnung —: das ist, knapp umrissen, die Grundform des „Nestkükens“. Gesungen und deklamirt wird auch darin; hier eine Probe:

Dat bläht sid un dreiht sid so stolt wie en Pfau,
 Dat lebt un dat swevt allns so lustig un gau,
 De Näs in de Luft hoch, — so suust se dorch't Leben,
 Vergnügen un Dickdohn is eenzig ehr Streben.
 Jä gönnt jem von Harten, doch ward id man bloß
 Bi't Ansehn den einen Gedanken nich los:
 Wenn't man good geht! Wenn't man good geht!

Und noch eine zweite:

Wenn Sorg un Kummer
 Di stört den Slummer,
 Wenn allns vergeiht
 Vor Trurigkeit, —

Bruckst nich to beben
 Un di bör't Leben
 Glick to ergeben
 Dep Gram un Leid. (!)

Glöb driest drop los, dat allns sid änner,
 Vertrou de Regel frisch un kühn,
 De steiht in Gottes ewgen Klenner:
 Op Regen folgt ja Sünnenschein!

Man sieht ein rührendes Nestküken! Dafür ist das ganze aber auch extra ins Hochdeutsche übersezt und hat unter dieser Flagge — „Hopfenraths Erben“ benannt — ebenfalls viel

tausend gute Menschen entzückt. Daß es deswegen im Kern niederdeutscher, wirklich ein Volksstück in unserem Sinne sein muß, ist ja schließlich nicht unbedingt nötig; es muß auch bescheidene Menschen unter den Dichtern geben.

Die Firma Schreyer-Herschel hat dann noch oft Treffer solcher Art geliefert. So 1882 den schon genannten Lokalschwank „*Hamburg an der Alster*“. Das wesentlichste daran und an manchem anderen gleichwertigen Kunstwerk war, daß Karl Schulke mit seiner Truppe sie zum Siege in seinem Sinne führte. Die vollendetste Harmlosigkeit, teilweise allerdings begleitet von sträflichem Blödsinn, feierte so ihre Triumphe, getragen von Schulke und seinen Getreuen, den Alten und den Jungen, der Eckermann, Biel, Reuther u. a.

Es hat heute nicht mehr viel Sinn, sich bei diesen Dingen aufzuhalten. Nur eben genannt seien noch eine Reihe der Stücke, die irgendwie mit dem Karl Schulke-Theater in Verbindung zu bringen sind. Ich nenne: „*De forsche Peter*“, „*Um so'n ol Petroleumlamp*“, „*Se wull'n ehren Nachtwächter nich begraben*“ — von Franz Rehder; „*Eine Hamburger Familie*“ und „*Gerst en Näs un denn en Brill*“ von E. Gurliitt, „*De lütt Hedentof*“ von Danne, „*Die Jollenführer von Hamburg*“ von Biel, „*Fleitenkrishan*“ von Wollheim, „*Klipp und Klapp*“, „*Christian Hummer*“, „*Schermann & Co.*“, „*Tante Grünsteins Ehe*“ als Arbeiten der Dichtersleute ReinfFrank, Steiner, Tegeler usw.

Zu beachten sind in dieser Reihe auch Schölermann, der „*Familie Eggers*“ verbrach, und Bischoff, der ein Glied dieser würdigen, unglaublich drastisch veranlagten Familie in „*Thetje Eggers in Chicago*“ über das große Wasser führte und auch sonst tabellose geschäftliche Ideen in Menge hatte, was u. a. „*Pannfoken*“ und „*Pipenreimers*“ dem beweisen können, der irgendwie daran zweifeln sollte.

Etwas höher wie diese Talente stand Volgemann. Dieser, ein Hamburger von Geburt und in all seinem Dichten und Denken, lieferte im „*Hamburger Bürgermilitär*“, „*Der letzte*

Schilling Torsperrre“, „Vor und nach der Gewerbefreiheit“ und ähnlichen Possen unterhaltende, wenn auch literarisch nicht besonders hoch zu bewertende Arbeiten im Stile und vielleicht im Nachschaffen der Figuren und Werke von David Kalisch, dessen Wiß jedoch von Wolgemann nicht erreicht wurde.

Immer aber wird der gute alte Wolgemann, dem „in stolz Hammonia“ über alles ging, noch beträchtlich über Dichtern eingereicht werden können, die wie L. Schöbel Parodien und immer noch einmal Parodien brachten. Parodie und Plattdeutsch — wie reimt sich das überhaupt zusammen! Eins: die bewußte Absicht, so gut wie allein durch die Verzerrung geschätzter Werte, durch das Herabziehen jeder Linie ins Lächerliche wirken zu wollen. Das andere: die schlichte Volkssprache, der sonst immer als unbeholfen verschrieene Dialekt, der oft nur für Bauern und Tölpel gut genug galt. Beides zusammengerührt zu einem Brei, der bedenklich nach Variétékost duftet. Anders ausgedrückt: Bizarrerie und Naivetät in einem Bande vereinigt! Und das soll dann neuere plattdeutsche Literatur sein! Glaube es, wer kann und mag. —

Schöbels „Faust und Margarethe“, die auch hierher zählt, die gar in die Glanzzeit des Schulke-Theaters gehört, hat in ihrem Verfasser einen — Schlesier zum Vater. Karl Schulke half ihm mit dem Dialekt zurecht. So kam ein wunderbar erfolgreiches Geschäft zustande, eine „Dichtung“, die mehr wie dreihundertmal aufgeführt wurde. Ein derartiger Erfolg ist vorher und auch nachher selten dagewesen. Er verführt dazu, auch ein wenig zu naschen vom Baume der Erkenntnis solchen Erfolges. Ich wähle als Beispiel die Szene, wo Valentin, ergrimmt über die Bemühung seiner Schwester in Sachen der Liebe durch Faust, diesen zur Rede stellt; hier heißt es:

Deubel (leise zu Faust): Si man nich ängstlich!

Faust: Ich habe ordentliche Absichten, ich will Ihre Schwester heiraten.

Valentin: Sie sehen darnach aus! Wer sind Sie denn?

Faust: Faust, Barbier und Wundarzt vierter Klasse.

Valentin: Was, ein Bartträger?!

Faust: Herr, ich habe noch niemanden gekrakt, aber Ihnen möchte ich für diese Beleidigung die Augen austragen.

Deubel (für sich): Wenn de Geschicht to bunt ward, krag ick noch ut. (Laut zu Faust:) Ich stah Di mit bi!

Faust: Ich hau' ihm eins aufs Auge, daß er den großen Michaelisturm für einen Spidaal ansehen soll!

Deubel: Herrjehs, Doktor, wat maakst denn? Dat is ja to fröh, de Kloperei kummt ja eerst im veerten Akt!

Faust: So lange kann ich meinen Born nicht bändigen; ich schlage ihm schon im zweiten Akt eins hinter die Ohren.

Valentin (fällt nieder).

Deubel: Et is zwar keen Musik dabi, aber dat gifft doch Prügel na Noten!

Faust: Ich glaube, er ist tot.

Deubel: Faot em mal eben mit an! (Tragen ihn in die Koulisse.) So, da liggt de Hund begtaben!

Das also hat Schöbel geschrieben, und Schulze hat als Dialektfachverständiger mitgeholfen. So ist's zur plattdeutschen „Remedie“ geworden. Im Karl Schulze-Theater haben sie's dann in zwei Jahren, 1862—64, hundertfach gegeben, unter jubelndem Beifall gegeben, und hinterher noch öfter. Und im 19. Jahrhundert, in seiner zweiten Hälfte, an der Schwelle der Gegenwart ist's geschehen! . . .

Es hat am Ende keinen rechten Zweck, sich, wie man wohl möchte, länger mit Erscheinungen zu beschäftigen, die — besser nicht da wären. Der Geschäftsmann braucht schließlich den Erfolg, und er darf etwas gleichgültig dagegen sein, woher er ihm kommt. Wenn die berufene Dichtkunst dem Theaterfachmann, um den es sich hier handelt, nichts Derartiges bringt, so muß er sehen, daß er sonstwo auf seine Kosten kommt.

Geschäft ist Geschäft, und Karl Schulke war kein schlechter Geschäftsmann. Er wirkte, weil er es war, nicht allein auf der Bühne, sondern auch bei der „Dichterarbeit“ mit. Ja, er gab außerdem noch — wenigstens will es mir so scheinen — vielen, die sich aufs Stückschreiben verstanden, Anregungen. Zu denen, die gewissermaßen durch Direktor Schulke zum Dichter wurden, rechne ich außer Görner, der als Berliner in der „Africanerin“ eine plattdeutsche Parodie lieferte, H. Andresen, den schon genannten Schöbel, der außer dem „Faust“ noch allerlei „Auch-Plattdeutsches“ verbrach, und besonders Arnold Mansfeldt.

Mansfeldt (geb. 1839 zu Hamburg) war Schauspieler wie Schulke auch. Er gehörte Jahrzehnte lang am Schulke-Theater zu den Besten. Kein Wunder, daß er in Art und Wesen des niederdeutschen Theaterlebens, wie es hier verstanden wurde, eingeweiht war wie nur einer. Was er schrieb, ist denn auch ganz aus solchem Holz geschaffen. Nicht daß es parodierend alles Ernste bewickelte. Nein, 't kummt mal anners! Mansfeldt hat Gemüt. Er wirkt durch der Rührung Wunderkraft. Sein Puhvigel im „Lezten Bürgergardisten“ macht's deutlich; er sagt von alten Zeiten also: „Ja damals! Weest noch? Am eenundortigsten Mai achteinhunnert un viertein, Middags Klof twolf, marschiert wi un noch twolfhunnert un softig Mann Borgergardisten — de brave Mettlerkamp feuhrt uns an — as Mitbestreer Hamborgs von de Franzosen na'n Millerndohr herin. De Kloeden de lüden un de Kanonen de brummten datwischen, dat et man son Lust weur. Wi Hamborger Jungs, wi weurn de Ersten, de rinnmarschierten! Wiel wi ümmer de Ersten vör den Feind wesen sünd. Un wi harrn keen Bündnadel un keen gezogene Kanonen, ne — man blot en dummerhaftiges Pannenslott! — Dreehunnert Jungfern, ganz in Witt gekleedt, marschierten vör uns vörup. As wi op'n Domplaz ankömen, ungefähr da, wo nu dat Johanneum steiht, wurr Halt maht; wi wurrn opstellt un von de lütten witten

Jungfern mit Blumen bekränzt. Un hüt? Hüt sall de ohle Borgergard uphaben warden!"

Das wirkte gerade beim Ende, bei der Abschaffung der lieben, alten Bürgergardisten gegeben auf die Erinnerung der Alten wie auf das Nationalgefühl der Jungen. Es lag die Empfindsamkeit drin, die sich für empfindsame Zeiten und große Momente gehört. Weil eben mit dem Augenblick, wo Hamburg von seinem Bürgermilitär Abschied nahm, ein großes Moment gekommen war, schlug der „letzte Bürgergardist“ Mansfeldts ein. Auch solche Dinge sprechen ja beim Erfolge mit. Nur schade, daß sie nie oder doch nahezu niemals etwas für den Wert bedeuten! Bei Mansfeldt auch nicht.

Man darf nun freilich den Verfasser des „Letzten Bürgergardisten“ nicht allein nach diesem frühesten Werk beurteilen. Er hat in dreißig Schaffensjahren († 1897) noch manches sonst geschrieben. Er hat Bäder Swenns Wette dramatisch bearbeitet und auch Jochen Pösel zu einem recht gesegneten Bühnenleben verholfen. Und dann stammt von Mansfeldt noch das Volksstück „Hamburger Leben“, eine Herrnseldiade, und das andere, „Ein Hamburger Aschenbrödel“, ein rühames Kleinbürgerstück, das heute kaum mehr wirkt. Wirksam ist aber noch immer das relativ beste Werk Mansfeldts, sein Singspiel „De Leew in Berlann“. Das gab z. B. auch Gogh, der mit wenig Ernst und viel Behagen bis in die jüngste Zeit hinein mit seiner Truppe Schulgesche Traditionen zu pflegen versuchte, an vielen Orten mit Erfolg.

Selbst dann aber, wenn man das Beste von Mansfeldt mit weitgehendstem Wohlwollen gelten läßt, tritt freilich das rein Theatralische, Geschäftliche so ziemlich überall mit unmißverständlicher Deutlichkeit hervor. So ergibt sich auch hier wieder der Schluß, daß Schulzes Theater — Karl Schulze selbst starb lange nach seinem Abgang von der Bühne im Dezember 1912 — für die niederdeutsche Bühnendichtung nur sehr bedingt von annehmbarer Bedeutung war. Es

brachte Masse. Diese Masse verteilt sich auf reichlich ein Vierteljahrhundert; wir werden davon also auch weiterhin noch einiges antreffen. Daß aber in dieser Masse, in dieser recht großen Quantität unverhältnismäßig wenig Qualitätsware steckt, — das muß man schon betonen! Betonen im Anschluß an die Wahrheit, die dahin geht:

So erfreulich Erscheinungen wie Schulze und sein Theater wirken, so wenig haben sie tatsächlich für das niederdeutsche Drama bedeutet. Der Ruhm des Schulze-Theaters ist verblaßt. Und mit ihm sind die Dichter, die dieser Bühne dienten, dem Geschick verfallen, daß sie keinen Nachruhm von Dauer zu erwarten haben.

Rund um Stavenhagen.

Rund herum um Fritz Stavenhagen, den Größten derer, die je der niederdeutschen Bühne dienten, führt der Weg durch die niederdeutsche Bühnenliteratur der jüngsten Vergangenheit. Rings um sein Werk und dann auch zu ihm selber.

Vorläufig müssen wir aber noch wieder etwas weiter zurückgreifen, nämlich in die Schaffenszeit Stinde's und derer um ihn.

Julius Stinde, geboren 1841 zu Kirch-Müchel im Holsteinischen, gestorben 1905, gehört im Grunde schon zu der Aera Schulke; sein Schaffen als Bühnendichter fällt, was die bestimmendsten Erscheinungen betrifft, bereits in die ersten siebenziger Jahre. Wenn ich ihn aus dem Kreis der Dichter um Karl Schulke herausgerückt habe, so geschah das wesentlich deshalb, weil Stinde immerhin darüber hinausweist, weil er, wenn auch oft mit untauglichen, vom Niederdeutschen her gesehen: unechten Mitteln bemüht war, statt der unleidlichen „Stückefabrikation“ die eigenartige Dichtung zu pflegen.

Der Holsteiner Stinde ist, um es kurz zu sagen, ein rechter geistiger Bruder des Hamburger's Urtronge. Wie dieser mit den Mitteln des „Volkstümlichen“, der Sentimentalität, der angemessenen Belohnung von Gut und Böse und ähnlichen Stoffen speziell in den siebenziger Jahren dem Publikum Tränen der Rührung abgewann, so verstand es auch Stinde, nach dem Herzen gebildeter Schneiderinnen und ehrenwerter sonstiger Bürgerleute zu schönen Wirkungen zu kommen. Stinde zog dabei den heimatischen Dialekt mit heran — wie er später auch seine Buchholzereien auf anderem Boden mit ähnlichem

umgab. Dieser Dialekt ist zwar nicht besonders lebensecht, hat nichts von ländlicher Frische an sich. Aber er paßt so, wie er gegeben wurde, schließlich recht gut in die auch nicht besonders lebenschte Welt der Menschen Stinde's, in ihre Nöte und in ihre Freuden hinein. Eine Probe aus dem bekanntesten Werke Stinde's der „Nachtigall aus dem Bädergang“ mag dies weiter unten dartun.

„Die Nachtigall aus dem Bädergang“ ist Stinde's erstes und bei weitem erfolgreichstes Bühnenwerk. Es wurde am 28. Mai 1871 zuerst auf der Bühne Karl Schulzes, wo vorher gerade Rudolf Walbmann in seinen gutgemeinten „Soldatenstücken“, z. B. in „Soldatenliebe“, „Die Wanenbraut“, „Rückblende oder von Hamburg nach Orleans“ die Volksstimmung der Zeit zur Geltung kommen ließ, aufgeführt. Die Umwelt der „Nachtigall“ ist Hamburg, der Inhalt ist, kurz skizziert, dieser: Ein Findling, ein kleines Mädel, wurde vor Jahren von der Waschfrau Brauer und ihrem Nachbar Weber aufgenommen und adoptiert. Mary, so der Name der Kleinen, verfügt über eine schöne stimmliche Begabung. Erwachsen, wird sie eingeladen, bei einer Frau von Hirschfeld zu singen. Diese Dame soll nun, so will es der Autor, ihre Mutter sein, ihre Mutter, die das Kind ausgezehrt hatte, weil sie mit dem Vater des Kindes auseinander gekommen war. Die Frau erkennt natürlich Mary als ihre Tochter und bringt danach alles ins rechte Gleis. Sie belohnt die Alten, gibt Mary dem Musikanten Mollmann, der sie zu lieben sich erköhnt, von Mutter Brauern aber ein bißchen über die Schulter angesehen wurde, und freut sich über die eigene Güte und der andern Glück. Sehen wir uns, um in Stinde's Schaffensart für die Bühne einen Blick zu tun, die Schlußzene an, in der Frau von Hirschfeld ihr Kind wieder erlangen will; es heißt dort:

F r a u v. H.: Ich gebe Ihnen die Hälfte meines Vermögens.

B r a u e r n: Wet daken heff ic nich mehr hatt, as ic to'n Lewen brufen deh. Awer dabi bin ic doch rief wesen,

wie keen annere op Erden. Mien Kind, dat wör mien Kief-
 dohm, gew id dat weg, denn bin id arm — so arm, wie Se
 mit all Ehr Geld, mit all Ehr Glanz. Wat doh id denn mit
 feine Meubel, mit düüre Bilder an de Wänne, mit siedem
 Gardins för't Finstet, wenn id alleen datwischen sitt? Se
 wöht Ehr Geld mit mi deelen, — id kann't nich annehm'n;
 wie söhlt wi uns in de Leew vun dat Kind deelen? De mutt
 id alleen hebben. Twee Mutters to en Kind, dat geht nich.

Frau v. H.: Es gibt noch ein Mittel. Das Kind soll
 selbst entscheiden. Rufen Sie's!

Brauern: Wenn se ja segem deh — ne, ne, dat is
 nich möglich. — Wenn se't aber doch deh? Se kann't ja nich!
 (Rust:) Mary! Mary! (Mary tritt auf. Frau von Hirschfeld
 sieht sie still entzückt an und eilt mit offenen Armen auf sie zu.)

Brauern (rasch dazwischen): Noch is se mien! Mary,
 mien Kind, mien goodes Kind: Id dach, Du sullst dat eerst
 toweeten kriegen, wenn id dood wär, wenn Du mi de Dogen
 todriickt harst, de so lang öwer di waakt hebbt, aber dat mutt
 nu all sien. (Auf Frau von Hirschfeld deutend.) De, de da
 will dat hebben.

Mary: Wie soll ich das verstehen?

Brauern: Hör to! Du heft immer meent, Du wörst
 mien Dochter, un heft mie for Dien rechte Mutter hollen.
 Awer Du büst mien Dochter nich, id bin Dien Mutter nich,
 de da steiht, de rieke Fro da, dat is Dien Mutter!

Mary: Sie meine Mutter?

Frau v. H.: Ja, Du bist meine Tochter. Komm zu
 mir, sei mein eigen!

Mary: Und ich soll meine Mutter verlassen?

Frau v. H.: Gehöre ganz mir an! Alles, was Du bisher
 entbehrt hast, will ich Dir doppelt, dreifach ersetzen. Keiner
 Deiner Wünsche soll unerfüllt bleiben.

Mary (zu Brauern): Mutter, das ist ja das Glück, von
 dem Du mir immer gesagt hast. Soll ich es annehmen?

Brauern: Du warst doch nich.

M a r y (zu Fr. v. S.): Alle Wünsche, sagen Sie? Darf ich Bernhard dann heiraten?

F r a u v. S.: Gewiß, nur werde mein!

M a r y (zu Brauern): O Mutter, sie ist gut, die schöne reiche Frau, sie hat nichts gegen Bernhard.

B r a u e r n : Gah hen, gah hen! Ich bin nich mehr Dien Mutter. Gah hen in Riechdohm, gah hen in Glanz un mi lat starwen! (Sinkt auf einen Stuhl.)

F r a u v. S.: (mit trockenen Augen): Nun komm! Was sollen wir noch hier? Komm zu mir, ich bin ja Deine Mutter.

M a r y : Sie meine Mutter? O nein, nein! Meine Mutter weint um mich. (Sinkt zu Brauerns Füßen.) Mutter, weine nicht, ich bleibe bei Dir!

B r a u e r n : Mary, Mary, nu is ja alles wedder good! Sehn Se, Madam, se is doch mien, se blivt bi mi. O, segg't noch eenmal. Is't od' würklich wahr?

M a r y : Ich bleibe bei Dir und dem Nachbarn!

(Mollmann tritt auf.)

M o l l m a n n : Ich störe —

B r a u e r n : Ne, ne, kahmen Se man herin, Se stören gar nich.

M o l l m a n n : Meine Komposition hat den Preis erhalten!

M a r y : Wie schön! Ich wußte es ja vorher, das Lied mußte ihn bekommen. Hast Du nicht Deine ganze Seele hineingelegt, und bist Du nicht so gut?

B r a u e r n : Rimmers, Rimmers, wer hett Jo denn de Erlaubnis gewen, hier in Liebe to maafen? Hefft Ji all mien Bewilligung?

M a r y : Meine Mutter hat gesagt, ich sollte Bernhard haben.

F r a u v. S.: Wenn Du mein Kind sein willst.

M a r y : Ich nehme ihn auch so. (Ruft:) Herr Nachbar, Herr Nachbar! Er hat auch noch ein Wort mit zu sprechen.

(Weber kommt.)

Weber: Nimm Du em hen! Wer will wat gegen de Leeb? De finn't ehn Weg über Land un Meer, dorch de ganze Welt, wat will en Minsch dagegen? Twee Harten, de sid leebt, de kahmt tofahm! Sied glücklich, Rinner, un sied brav!

Braueren: Herr Nachbar, id' bün vorhen en bitten brott un pedal wesen, dat lööp mi mit eenmal so öwer. Se hebbt Recht hatt, id' wör verblend't, de Hochmood harr mi in de Fingern. Id' heff ja nie daran dacht, wat dat heet, un' Mary weg to gewen, so dat se uns ganz fremd warden kunn. Könt Se mi dat vergewen?

Weber: Warum denn nich, Fro Nachbarn? Se wören noch en bitten angrepen vun gestern un nich ganz flor im Kopp. Wenn Se mit free'n Harten inwilligt, dat de Beiden sid hebben söhlt, denn heff id' eerst nig hört.

Braueren: Nu ja denn! Hier is mien Hand. Dat is de letzte Stried twischen uns wesen.

Frau v. H.: Ihr alle seid jezt glücklich, nur ich allein trage mein Glend mit mir durchs Leben. (Zu Mary:) Wüßte ich, daß Du mir verzeihen könntest, das wäre Segen für mich. (Umarmt sie.) In Eurem Glücke laßt mich Trost finden. Nur einen Strahl der Liebe schenke mir!

Mary: Arme Frau. — Ich will Sie lieb haben!

Frau v. H.: Dank für dies eine Wort!

Weber: So recht, mien Mary! Gew Du Dien Leeb, Du warst nich arm dabum! (Zu Braueren:) Uns winkt de Abend, Fro Nachbarn, good dat Freed is. (Zu Mary und Rollmann): Si stah an'n Leever-smorgen, wer weet, wann wi uns for immer trennt. Awer eens, dat bliwt uns alltomal: Un' lütte frohe Nachtigall!

Man sieht: es ist alles auf die beiden Grundfesten des Volksstücks mäßiger Art aufgebaut, auf Rührung und Edelmüt. Besonders wässerig geraten ist die ominöse Frau von Hirschfeld, eine für uns heutige ganz unmögliche Figur, die aber deshalb, um ihrer Unwahrscheinlichkeit willen doch

nicht gleich aller Wirkungsfähigkeit auf weibliche Tränenbrüsen bar zu sein braucht.

Das ganze Stück ist aus einem Empfinden heraus geschrieben, das mit niederdeutschem Geist überhaupt nicht allzu viel zu tun hat. Wenn es dennoch auf Niederdeutsche in solchem Sinne früher wirkte, so bedeutet das heute bei einer abschließenden Prüfung nichts mehr. Gegenwärtig kann die „Nachtigall aus dem Bäckergang“ nur noch auf ganz anspruchslöse Hörer wirken — auf Hörer, denen es gleichgültig ist, ob sie Niederdeutsches oder Hochdeutsches in Sprache und Art vorgesetzt bekommen.

Sehr viel anders präsentiert sich nun freilich kein Theaterstück Stindeg. Weder die oben näher skizzierte und zitierte „Nachtigall“ noch „Die Blumenhändlerin von St. Pauli“, „Die Hamburger Köchin“, „Die Jagd nach dem Glück“, „Tante Lotte“, noch auch gar die Parodie „Lohengrin oder Elche von Berlang“ (nach Lohengrin) lassen ein anderes Urteil zu. Gaedertz hat freilich „Tante Lotte“ als das Klassische, das beste Lustspiel der Plattdeutschen bezeichnet. Ich mag aber lieber keine Klassiker als so geistlose Nachwerke, die obendrein ihr Bestes nicht aus niederdeutschem Empfinden, sondern aus hochdeutschen Schlagern ziehen. Ich will etwas Ganzes, etwas ausgesprochen Niederdeutsches; bei solchem Gut kann man schon eher über kleine Mängel hinwegsehen.

Stindeg ganze Art ist aber nun solchen Forderungen, dem Wunsch, niederdeutsche Originalgestalten aus Landstrichen zwischen „Knick un Wand“, aus unverfälscht niederdeutschem Lande — fast möchte man sagen: entgegengesetzt. Seine „Buchholzer“-Familie ist dafür der schlagendste Beweis. Auch seine Figuren aus „Hamburger Leiden“, dem abschließenden, ebenfalls oft aufgeführten und vielgenannten Stück Stindeg beweisen in der Hauptsache nur das: Stindeg will witzig sein, um jeden Preis witzig, gemütvoll und rührend. So hervorragende Kräfte, als da sind Witz, Gemüt und Sen-

timentalität pflegt nun aber der niederdeutsche Boden durchweg nicht auf einmal hervorzubringen. Folglich ist die Schlußwirkung in allem, was Stinde gibt, wohl die einer guten Unterhaltung. Man merkt aber bei jedem Wort, daß alles in der Luft schwebt, nicht in niederdeutschen Boden seine Wurzeln senkte. Kein Wunder, daß danach auch im Empfinden des Hörers, sofern er etwas weiß von echter niederdeutscher Art, keine tiefere Wirkung hervorgerufen wird, nachschwingt.

Wenn nach allem auch wohl das Niederdeutsche in Julius Stindes Schrifttum nicht so hoch steht, daß man ihm um deswillen einen bevorzugten Platz anweisen müßte, so steht Stinde doch sicherlich erheblich über dem Durchschnitt derer, die sich berufen glaubten, dem Publikum Schulzes gegenüber die Vertreter niederdeutschen Lebens allzu oft lediglich zu veralbern.

Dem ehrlichen Streben im Dienste niederdeutscher Wesensart war dann in noch höherem Grade wie Stinde ein mit diesem ziemlich gleichalteriger Dichter zugetan, der dem Niederdeutschen allerdings auf dem Gebiete der Lyrik ganz erheblich näher steht, wie auf dem des Dramas: **J o h a n n M e y e r**.

Meyer, geboren 1829 zu Wilster (Holstein), gestorben 1905 zu Kiel, hat dem Kranz der plattdeutschen Liederwelt eine Reihe gefälliger, leicht sangbarer Dichtungen von volksliederartiger Prägung eingefügt. Mit Karl Schulze bekannt, vielleicht durch ihn oder doch durch seine Bühnengaben angeregt, hat Meyer weiter eine Anzahl Bühnenstücke geschrieben. In ihnen hat er, teilweise dem Vorgang Bärmanns folgend, im Rahmen einer einfachen Handlung seine besten Lieder, daneben freilich auch gleichgültigere Gelegenheitsware mitwirken lassen. Das bekannteste und verhältnismäßig beste Bühnenwerk Meyers ist das 1886 entstandene Lustspiel „**E n l ü t t W a i s e n k i n d**“. Zur näheren Charakteristik der Schaffensart Meyers mag nachstehend eine kurze Inhalts-

angabe des Wertes und, was zu solchem Zwecke mehr bedeutet, ein Teilchen aus dem Werke hierher gestellt sein.

- Im „lütten Waisenkind“ dreht sich alles Geschehen um die Liebesnöte und um den Tugendstiege eines Findelkindes, das vom Dorfschullehrer Gudenrath aufgezogen wurde, danach beim Bauern Groth dient, bei ihm „kein Kind“ ist, und es durch des Wesens, der Schönheit Reiz dazu bringt, die Frau Detlef Buhmanns, eines reichen Bauernhoferben, zu werden. Dessen Vater hat sich zuerst mit allen Mitteln gegen die „herlophen Deern“ als Schwiegertochter gewehrt. Der Haupttrick, der ihm hierbei zu Hilfe kommt, liegt darin, daß am Schluß des ersten Aktes Klein-Lena, das Waisenkind, durch ein Nebenmädchen, Abel geheißten, in den Verdacht des Gelddiebstahls gebracht wird. Ich lasse die betreffende kurze Schlußszene hier folgen. Bemerket sei zu besserem Verständnis, daß der „Bullmacht“ (Ortsvorsteher) eben von Lena den Schlüssel zu ihrer Kammer erhalten hat.

Bullmacht: Wat schall ich dormit?

Lena: Nasehn, wil min Kammod dar of steiht!

Bullmacht: Gut! awer Du heft doch nich?!

Groth und Gudenrath: Gott bewahr uns, Bullmacht!

(Alle gehen hinein; nur Gudenrath bleibt zurück.)

Gudenrath: Oah ich mit herin? woto? se kann ruhig upsluten. Dat ward sich of wul wedder finn! Wakeen schull hier wull stehl'n?

Lena (stürzt heraus): Hölp mi, hölp mi, Vader!

Gudenrath: O, Gott!

Bullmacht (den Beutel mit Geld zeigend): Dar is't!

Groth: Dat is ni wahr! Se heft't ni dahn!

Bullmacht: Wakeen denn?! Wo is't fun'n?

Lena: Jä ni! Jä ni!

Bullmacht: Jüst Du! —

(Lena wird ohnmächtig.)

Detlev (stürzt herbei): Wat is dar los?! Lena, min Lena!

Lena: Min Detlev!

(Umarmung.)

Bullmacht (Detlev fortreißend): Weg von ehr, se hett stahlen!

Detlev: Stahl'n?! Geiht de Welt ünner?!

Groth und Gudenrath: Se is unschullig! Glöw dat mi! Glöw dat mi!

Lena (gebrochen zu Gudenrath): Nimm mi mit! Hier bün ick ower!

Der zweite Akt bringt dann die Aufklärung: Abel ist die Schuldige. Klein=Lena aber erwidert sich durch eine merkwürdige Fügung des Geschicks — sie, das Findelkind, wird auf einmal als Groths Tochter erkannt — zum Großbauernsprößling; danach hat sie den Weg, Detlevs Frau zu werden, frei; der Schluß kommt einem allgemeinen Arm = in = Arm = Marschieren gleich.

Meyer hat in dem „Waisenkind“ ein Volksstück gegeben, das sich — nach bewährtem Rezept — mehr ans Gefühl wie an den Verstand des Hörers wendet. Rührung und Lyrik: das sind seine beiden Grundpfeiler. Eins davon muß den Ausfall an Charakteristik ersetzen, das andere — es sind an die fünf, sechs der wirkungsvollsten Lieder aus Meyers Sammlung plattdeutscher Gedichte eingefügt — verstärkt die Wirkung noch. Das Ganze sieht einer aufs Land verpflanzten „Nachtigall aus dem Bäckergang“ zum Verwechseln ähnlich, ist aber echter in Sprache und Empfinden.

Auf ähnlicher Stufe, nur zumeist noch etwas daunter, stehen die meisten seiner Stücke „Lo Termin“, „Unf' ole Modersprach“, „Theodor Preußer“ und was sich sonst noch findet. „Lo Termin“ ist der harmloseste Schwanz für Vereinszwecke, der sich denken läßt. Einige Couplets vertiefen den Eindruck

zweckmäßig; so etwa dies (frei nach dem Gerichtsdiener Schramm, der's zu deklamieren hat):

Ach, die Welt ist gar zu schlecht,
Falsch ist, wen man hält für echt!
Dieser schwindelt, der betrügt,
Der verleumbet, jener lügt!
Einer säuft, der andre stiehlt,
Dieser rauft, und jener spielt!
Vor damit, wie sie's verdienen
Zum Termin!

Und Strafe muß sein, — ja Strafe muß sein!
Und da darum!
Wer sitzen soll, ich steck ihn ein!
Er muß brumm'!

„Un' ole Modersprat“ ist ein Schwank verwandter Art. Hierin wurde nur die Handlung aus dem Gerichtsvorzimmer aufs Land verlegt; sonst ist sie ähnlich unwahrscheinlich, wie die in dem einaktigen Vorgänger. In „Theodor Preußer“, einem zweiaktigen Trauerspiel, wird dann wieder stärker mit der Macht der Rührung und des Patriotismus gearbeitet. Im Grunde würde dieses Werk eine gute Novelle sein können, wenn es eben kein Theaterstück wäre; Meyer hat es ja auch, noch als Epos („Gröndunnersdag bi Eckernför“), verarbeitet. Von den übrigen Werken Meyers will ich hier noch kurz nennen das Genrebild „Im Krüge zu Tolk“ und den Schwank „Rinaldo Rinaldini“. Mit dem Lustspiel „Dichter un Buren“, das Johann Heinrich Voß und Matthias Claudius auf die Bühne bringt, beginnt die Reihe der schwächsten dramatischen Arbeiten Meyers, jene Reihe, wo nur der „Buchdramatiker“, der um jeden Preis dramatisieren will, spricht. Von dieser Art sind z. B. „Lessing und Goethe“, „In Friß Reuter sinen Gaard'n“, „Hau mutt he hebb'n“ u. Endlich gehören eine Anzahl Gelegenheitsfestspiele hierher.

Im ganzen genommen steht, wie schon bemerkt, die dramatische Produktion Meyers nicht besonders hoch. Aber in der Nachbarschaft, die er fand, nimmt er sich immerhin noch recht vorteilhaft aus.

Es sind die zumeist in einem Akt beschlossenen „Vereinsstücke“, die in dieser Nachbarschaft besonders stark antraten. Am meisten charakteristisch dafür sind etwa die Arbeiten des Habelers Grabe, des Mecklenburger Kreuzer und des Pommern Worm. Franz Grabe hat eine Menge leichter Schwänke, Singspiele u. geschrieben. Er ist dann noch am glücklichsten, wenn er Reuters Läschen („Du dreggst de Pann weg“, „De Wedd“) grundlegend macht. Selbständigere Arbeiten wie „Up Awwegen“, „Drei von dei Sprütt“ u. a. sind selbst für Vereinszwecke reichlich bescheiden an Wert. Ludwig Kreuzer hat von jeher eine bessere epische wie gerade dramatische Ader erwiesen. Seine „Bageluhns“, sein „Jakob Grasbieter as Leutinant“, „Schauftermajur“ sind in Dichters Lande Vereinzleuten genehm, forst aber ohne Bedeutung. Fritz Worm ist sehr fruchtbar. Er zieht auch gern Stoffe an, die den Genossen ferner liegen („Bur ower Englänner“). Leider hat er mit den Stoffen nicht auch die Technik, die Gestaltungskraft erweitert. So reiht er sich lediglich als Dritter im Bunde den andern würdig an.

Sie haben auch sonst noch mancherlei Genossen. B. B. gehören hierher A. Zink („De Schoolinspektion“ u. a.), R. Schröder-Bellahn („Unkel Bollhagen up de Reif“ und ein halbes Duzend ähnlicher „leichter“ Sachen), S. Lange-Wustrow („Wendenkron“, „Brachervolk“), F. Cammin-Gr. Lantow („Min Herzog töppi“ u. a.), E. Marcus-Münster („Use Döffen“ u. a.), P. Trede-Hannover („Engelsch un Plattdütsch“), S. Böhmen-Berlin, F. Freudenthal-Fintel, W. Fricke, E. Keller-Greifenhagen, G. Schwab-Anna, Enno Seltor, der einige derbe ostpreussische Bauernspiele gab, u. s. Zwischen dem, was diese und noch einige sonst schrieben, findet sich manches brauchbare Gelegenheitsstück für Liebhaber-Aufführungen. Für andere Zwecke ist's wohl überhaupt nicht geschaffen.

Ein wenig höher wie diese kleinen Genrebilder stehen dann Arbeiten wie Hermann Jahnke's „Swestern“, die halb

und halb ins Gebiet der Tendenzdichtung gehören und für Vereinszwecke, sofern Stimmung für Niederdeutsches vorhanden, leidlich brauchbar sind, R. W o s s i d l o s besonders volkstündlich wertvoller „Winterabend in einem mecklenburgischen Bauernhause“, R. Th. G a e d e r k „Komödie“, R. T i b u r t i u s etwas lang geratener, sonst aber nicht übler „Kandidat Bangbüt“. Einer oder der andere von dieser Gruppe hat den Versuch gemacht, zu charakterisieren oder aber technisch etwas zu bieten, was außerhalb der engeren Vereinsdramatik steht. Und das ist vereinzelt recht gut gelungen.

Vollends darüber hinaus führen C. B e y e r und F. R a s s o w, in der Anlage auch R. K r u s e. Von ihnen gehören nach dem, was sie bisher gaben, Beher und Kruse zusammen. Beide suchen ein „Volkschauspiel“ und damit ein Volksstück zu geben, das über die älteren Hamburger Vorbilder durch Selbständigkeit und künstlerischen Ernst hervorragt, ein Volksstück, das seine größere Bodenständigkeit auch durch Übernahme von Volksbräuchen und dergleichen mehr — ähnlich wie das wesentlich hierauf aufgebaute Wossidlosche Stück (s. oben) — darzutun sucht. Beher gibt in seiner „P r e u ß e n t i d“ ein Bild aus der bewegten Zeit um den Siebenjährigen Krieg herum. Er führt in Verwickelungen hinein, die sich aus Leibeigenschaft und Werberübergrißen ergeben. Der Held des Stückes ist Johann Korthagen, ein Mann, der sich, nebenbei bemerkt, wirklich im Felde sehr auszeichnete und vom Husaren zum Rittmeister aufrückte. Korthagen läßt sich für Fritz Meldörp an dessen Hochzeitstag unter die Husaren stecken und befreit diesen, das Dorf schließlich auch noch von dem türkischen, brutalen Lehnsherrn Hagemann. Sein Wachtmeister (Korthagen ist am Schluß des Stückes Leutnant) gewinnt dann noch fix Fiken, ein „fort resolviertes“, frisches Landmädel, die im Dienst bei Meldörp steht. Dazu der Schluß:

W a c h t m e i s t e r : Herr Pastor, is sowat je dagewesen, dat'n Husaren-Wachtmeister vom alten Fritz mit seinem ganzen

Zuge sich muß von einem Frauenzimmer vorbeireiten lassen?¹⁾ Un dat is so! Ich kann nich jegen ihr auf un bin immer zwei Pferdelaengen zurueck. — Un dat soll ich mir jefallen lassen? Un dat duh ich nich, mag kommen, wat will. Nun wir einmal in't Reiten sind, soll't och um die Wette weiter jehen, und dat wird'n Kirchturm-Rennen bis an den Altar, un wenn ich mit ihr zugleich da anlange, dann wird dat meine Frau. (Er ruft sie.) Herr Pastor, er ist mein Zeuge, sie hat mir keenen hinter die Loeffel jeeben, sie nimmt mir. Un dit is datum mein Ehrendag.

J e h a n n : Vivat de Wachtmeister un sin Brut!

F r i t z : Jawoll Lüd, vivat Fiken un ehr Wachtmeister!

S c h u l t (Fritzens Vater): Na ja, segg ich! Dat Friköpen (für die leibeigene Fiken) besorg ich, un de Erlaubnis von't Amt darto, un de Hochtid stür —

A n n g r e t (Fritzens Frau): Holt Badde, dat is uns' Saß. De stüren wi ut, un dat is uns' Jhrentag.

J e h a n n : Dat fall 'ne vergnögte Hochtid warden, un 't fall of gornich lang mihr wahren bet darhen, denn dat will'ich Jug' jo seggen, Lüd, dat dat nu ball Fräden ward. Ich bin darum all nach Rostock schickt an dat Kommando, dat alle Preußen sich ut dat Land trecken seelen, de König un de Kaiserin willen sich verdrägen. De Trumpeter mag furts 'n Stückchen blasen, dat wi den Fräden utklingen laten.

W a c h t m e i s t e r : Der Krieg jehet zu Ende. Un de Kerls stehen da, als wenn sie sich im künftigen Frieden als Zaunpfähle verauktionieren lassen wollten. Un drüben stehen die frischen Mädchen. Ganze Schwadron zur Attacke — marsch, marsch!

Schon aus dieser kleinen Probe vom Schluß des Ganzen ergibt sich vielleicht die Schwäche des Werkes — daß es mehr ein „Buchstück“ ist, ein Volksschauspiel, in dem eine bunte

¹⁾ Fiken hat vorher zur Befreiung des vom Pächter abgeführten Korthagen zu Pferde vom Nachbardorf die Husaren geholt.

Fülle von Vorgängen die Hauptsache, ihre Motivierung, die nähere, volksgemäße Zeichnung der einzelnen Personen Nebensache ist. Man hat das Gefühl, als ob es Beyer mehr darauf angekommen wäre, aus der Geschichte und aus der volkstündlichen Forschung ein Ganzes zu weben, das zuerst und vor allem den Forscher zeigt. Anders ausgedrückt: Beyers Talent erwies sich zu schwach, um aus Befruchten lebendige Menschen formen zu können. Er stand zu sehr über dem Volke, um volle, runde Bilder seines Lebens, seiner Art aus dem Angelesenen zu gewinnen. Er zeichnete Menschen und Dinge zu einseitig. So nimmt das Ganze den, der mehr sucht wie naive Freude am Geschehen, doch nicht in dem Maße gefangen, wie es ein Volksschauspiel rechter Art tun soll. Dennoch bedeutet die „Preußentid“ einen guten Anfang. Hoffentlich bleibt die Fortsetzung nicht aus.

Aruses „Anneken von Mönchgut“, das in die nächste Nachbarschaft der „Preußentid“ gehört, bedeutet freilich, wenn man sie als Fortsetzung“, als weiteres Blatt am Baume des Volksschauspiels gelten lassen wollte, noch nicht allzu viel; es hält sich nicht einmal auf der Höhe der „Preußentid“. Das Stück nennt sich Heiratspiel. Anneken, die Heldin, die natürlich ein Engel ist, heiratet, dazu gedrängt, probeweise ihren Vaten Schult, will aber im Grunde dessen Sohn, ihren abwesenden Jugendgespielen haben. Durch allerhand sonderbare, beinahe unglaubliche Fügungen kriegt sie ihn auch. Ein Berliner Professor, ein erschrecklich edler Mann, der Anneken malt und sie am liebsten selber heiraten möchte, hilft gütig dabei. Ein Herr von Donath und ein Fräulein von Westenburg, die auch in dem Stücke herumlaufen, kriegen sich ebenfalls. Zwischendurch wird getanzt; auch ein Rügenischer Hochzeitszug gelangt zur Vorführung. Das Ganze ist aber doch mehr eine Stippvisite, die dem Volkstum abgestattet wird, wie ein wirkliches niederdeutsches Volksstück.

Fritz Radow weicht dann mit seinem Schauspiel „Mutter & Sohn“ überhaupt etwas von der Bahn ab, die Beyer für

das Volksschauspiel als gut erfand. Er will tiefer schürfen und leitet so am besten über zu seinem nächsten Nachbar, dem bodenständigeren, echt niederdeutschen Stavenhagen. Rassow ist das nicht so sehr. Ein Beweis dafür ist sein Bauer Friede Grön in dem eben genannten Schauspiel. Der Mann trägt im Grunde die Handlung am meisten. Er ist eine von den Naturen, die — nach einzelnen Anzeichen — verschlossen, sauertöpfisch und auch wohl ein wenig träge durchs Leben gehen. Also eine auf niederdeutschem Boden sehr wohl denkbare Figur. Ihm, diesem Bauern, ist das Geschick zugewiesen, eine Frau zu heiraten, die ihn hintergeht. An ihrer Stelle wird ihm in der Schwester der Ungetreuen (die sich am Ende schuldbehaftet ins Wasser stürzt) eine bessere Lebensgefährtin nahegerückt. Er selbst aber, er, den man sich nach mancherlei Andeutungen linksch und unbeholfen denken muß — er redet hochdeutsch wie ein Reporter, der für eine Lokalnotiz über die erneute Ankunft der Diebixe nach nagelneuen Worten für dieses große, in nüchternerer Tonart schon so oft beschriebene Ereignis sucht! Dafür ist Friede Grön aber auch eine schließlich nicht nur sprachlich unmögliche Figur, die auf niederdeutschem Boden schwerlich als heimatberechtigt auszuweisen sein wird. Seine Mutter, die etwas mehr niederdeutsches Blut in den Adern hat, ist auch zu flüchtig gezeichnet, um die Scharte ganz wieder auszuweichen zu können. So erreicht das Werk nicht das Ziel, ein echtes, niederdeutsches Bühnenkunstwerk zu sein. Der Wille, das zu geben, verirrt sich im Nebel; — was bleibt, ist ein kühner Wurf, der dort am meisten Beachtung erzwingt, wo er sich nicht auf niederdeutschem Gebiete bewegt.

Ähnliche Erscheinungen hat es in der Vergangenheit öfter gegeben; sie sind auch in der Zeit nach Rassows „Mutter Grön“, wie wir weiterhin sehen werden, öfter anzutreffen.

Vorläufig wären wir nun bei dem Dichter angekommen, der uns hier als Mittelpunkt der Darstellung und für das Ganze als überragende Erscheinung gelten sollte und auch

gelten muß: bei F r i ß S t a v e n h a g e n. In dem Augenblick, wo es sonach gilt, sich mit der bedeutendsten Kraft des niederdeutschen Dramas überhaupt zu beschäftigen, ist es vielleicht von Wert, vorerst einmal das ganze durchwanderte Gebiet kurz zu überschauen, einige in der Vergangenheit und danach teilweise auch noch in der Gegenwart besonders bestimmende Momente herauszuheben, die teilweise auch mit dem Schaffen Stavenhagens in Verbindung zu bringen sind, das uns danach des näheren zu beschäftigen hat. Kommen wir also vorerst zu diesen Betrachtungen.

Die niederdeutsche Literatur leidet an dem großen Fehler, schwache Charakterbildner aufzuweisen. Mit der schnellfertigen Schaffensröhrlichkeit ohne viel Sorg' und Müh', die hier häufig zu finden ist, geht die mangelhafte Fähigkeit zum Gestalten innerlich erlebten Geschehens Hand in Hand. Gilt das schon im allgemeinen allzu oft, so ist es für die Bühnendichtung in noch höherem Grade als gegeben anzuerkennen. Die allermeisten von denen, die den Beruf in sich fühlten, ein niederdeutsches Theaterstück zu schreiben, haben nicht in erster Linie die entsprechende Gestaltung wirklichen niederdeutschen Lebens in dramatischer Zuspitzung vor Augen gehabt, sondern vielmehr die Auffpürung komischer Werte nicht gerade der tiefsten Art. Wer bis hierher den Darlegungen folgte, wird wissen, daß allzu oft sogar in den Titeln der Werke diese Sucht nach komischen Wirkungen zum Ausdruck kam. Ob die Menschen, die in diesen und anderen Gebilden auftraten, auch mit niederdeutschem Empfinden ausgestattet waren, erschien den betreffenden Dichtern gleichgültig, vielleicht um so mehr, weil sie wohl öfter einmal wirkliche niederdeutsche Menschen nicht oder doch nicht näher kannten, sie also nicht in der ihnen angemessenen Form darzustellen vermochten. Die „Dichter“ waren zufrieden, wenn sie, gleich auf welche Weise, die Lacher auf ihrer Seite hatten oder aber denen genügten, die die Sentimentalität, die Rührseligkeit für den einzig möglichen Gegenfag der flachsten Komik im Theater halten.

Das ist das Bild, das — wir sehen es und sprechen jetzt eben überschauend davon — in der erdrückenden Mehrzahl die Arbeiten abgeben, die zum niederdeutschen Drama hinzugezählt sein wollen.

Es bedarf hier nun wohl keines besonderen, ins einzelne gehenden Hinweises darauf, daß so ziemlich jede Literatur eine Mehrheit aufzuweisen hat, die ebenfalls so und nicht anders aussieht. Der Unterschied ist nur der, daß sie sich, beispielsweise im hochdeutschen Drama, nicht in dem Maße in den Vordergrund stellen kann, wie auf niederdeutschem Gebiet. Im hochdeutschen Drama bestimmen das literarische Bild, wie man weiß, nicht die „Unterhaltungsfachen“, sondern die sogenannten „ernsten“, d. h. literarisch in Frage kommenden Schöpfungen. Überflüssig, nach allem besonders ausführlich zu sagen, daß es bei uns zumeist anders ist; daß die ernste Seite bei uns zu wenig mitzusprechen hat. Nicht überflüssig, sondern vielmehr sehr nötig wird es aber nunmehr sein, daß angedeutet wird, worin dies zum guten Teile mitbegründet ist.

Es genügt nämlich, näher betrachtet, auch wieder nicht, zu sagen: „wir haben schwache Charakterbildner“; das ist sehr leicht, beweist aber an sich gar nichts. Warum haben wir sie? Weil wir Schwachköpfe oder Harlekine sind? — Beides kann man den Niedersachsen nicht als Nationaltugend zuweisen. Es müssen also schon noch andere Gründe mit-sprechen.

Wir scheint nun, daß wesentlich zwei Tatsachen zur Erklärung heranzuziehen sind. Erstens die Sprache, die Anschauungen, die sich an ihre Geltung geknüpft haben. Zweitens der Mangel an ernstern, künstlerisch schaffenden Schaubühnen, die das niederdeutsche Drama pflegen.

Hinsichtlich der niederdeutschen Sprache bedarf es an dieser Stelle keiner Worte der Versicherung unserer Wertschätzung dafür. Darauf kommt es aber auch gar nicht an. Bestimmend ist die Beurteilung der Sprache als eines Kunstmittels durch die Allgemeinheit, die Gesamtheit der

deutschen Sprachgenossen. In der Beziehung aber ist zuzugeben, daß diese Beurteilung dem niederdeutschen Dialekt keine hohen Werte zuspricht. Mögen wir, die wir ihn kennen, tausendfach bekunden, daß seine Ausdrucksfähigkeit, seine Frische und Schlagkraft kaum zu übertreffen sind — was gilt das?! Man glaubt es nicht; und keinem, auch nicht der niederdeutschen Sprache ist mit dergleichen Feststellungen ihrer Vorzüge geholfen. Sie muß sich im Gegenteil mit der Notwendigkeit abfinden, als Sprache nur eben geduldet, als Kunstmittel mit jener gewissen mitleidigen Duldsamkeit betrachtet zu werden, die keinen Zweifel an der Endgültigkeit des Urteilens oder besser Verurteilens aufkommen läßt.

Dazu kommt ein anderes Moment, ein ganz bestimmter, auch uns nicht fremder Gefühlswert, der ebenfalls zur Erklärung in dem oben angedeuteten Sinne dienstbar gemacht werden kann.

Die niederdeutsche Sprache ist zu allen Zeiten wesentlich *Volkssprache* im engsten Sinne gewesen. Niemals hat sie in der Weise allgemeine Geltung für alle Angehörigen eines Volksganzen gehabt, wie u. a. die hochdeutsche Sprache in der Gegenwart. Das wirkt lähmend oder doch unwillkürlich begrenzend auf die Schaffensfreude ein. Wir können uns nicht alle Glieder eines Volkes als — sagen wir: Kinder einer niederdeutschen Sprachmutter denken. Oder wenn ja, dann differenzieren wir, wieder mehr oder weniger unwillkürlich, das Verhältnis zu dieser niederdeutschen Sprachmutter, geben zu, daß die sogenannte Bildung allzuoft die Herzlichkeit tötet — kurz: zerbrechen, je intensiver wir uns mit dem Ganzen beschäftigen, nur immer mehr von der schönen, herzerfreuenden Einheitlichkeit, die uns als so sehr wünschenswert erscheinen muß. Das Ende ist: viel Freude stirbt, und auch der, der mit warmer Zuneigung zu seiner Sprache sich bekennt, spürt ohne die Ansicht, die niederdeutsche Sprache „vermöge nur materielle Begriffe auszudrücken“, irgendwie auch nur als annähernd zutreffend gelten zu lassen, doch bei Dichtungen

und ähnlichem mindestens die Versuchung, sie als Dienerin des Niederen, Gemein-komischen anzusehen oder eben entsprechend zu benutzen.

Das wäre die eine Seite, auf der etwas Erklärendes, Entschuldigendes gesucht und gefunden werden kann.

Die andere ist erheblich leichter zu ergründen.

Uns fehlt, fehlte früher noch mehr, wie jetzt, die ernste niederdeutsche Bühne! Auch dafür haben wir auf dem Wege, den wir gewandert sind, manch Beispiel sammeln können. Und soviel sich hier — wir kommen dann noch darauf — gebessert hat, das eine blieb: Es existiert in Deutschland kein Theater, dessen Leiter in sich die Aufgabe findet, der Geltung des niederdeutschen Dramas, vorab seiner Pflege mit all der Liebe, all dem Können zu dienen, die in unserer Zeit sonst so erfreulich oft und von so hervorragenden Köpfen der vollendetsten Darstellungsform von Werken der Dichtung auf den weltbedeutenden Brettern zuwachsen. Es hat nie eine Bühne dieser Art gegeben. Denn die Art Karl Schulzes und anderer, zumeist hanfischer Geschäftsleute, in plattdeutschem Theaterspiel zu machen — ich erkenne sehr wohl die ernstern Versuche in dieser Richtung und würdige sie — kann leider in dem Augenblick nicht in Betracht kommen, wo es sich darum handelt, von der Förderung ernstern dramatischen Arbeit, der Emporentwicklung echter Talente durch die Bühne zu reden. Wenn es aber am besten Förderungsmittel dramatischen Talente von Rang, an der Möglichkeit, große Entwürfe in angemessenster Form auf der Bühne lebendig werden zu lassen, fehlt, dann fällt der Reiz, daran und dafür zu lernen, fort. Und wir verlieren in dem Augenblick, wo wir dies erkennen, das Recht, uns über die Mängel an echtem dramatischen Leben, die wir auf der Wanderung so häufig antrafen, allzu sehr zu wundern. Und begreifen zugleich ein wenig davon, was es heißen will, unter so ungünstigen Verhältnissen doch an dem zu arbeiten, was wir wünschen: an der Emporentwicklung

des niederdeutschen Dramas im künstlerischen Sinne. Diese Arbeit ist schon nicht so leicht, wie flüchtige Betrachter glauben mögen. Sie erfordert mehr Charakter, mehr Eigenwillen, mehr Befähigung und alles in allem: mehr persönlichen Idealismus, wie die Mehrzahl derer besitzt, die gering von dem denken, was unter den bestehenden Verhältnissen an achtbarem Gut bei uns entstand.

Hier setzt Stavenhagen ein. Auf diesem Hintergrunde, auf dem Hintergrunde tatsächlicher Ungunst, unverkennbarer Verachtung muß er gesehen werden. Nur dann, wenn man so vorgeht, kann man die Persönlichkeitswerte, die in ihm lagen, und die Verdienste, die er hat, richtig einschätzen.

Stavenhagen besitzt, wie wir dann noch näher sehen werden, das Talent, das nicht entbehrt werden kann, wenn etwas Besseres an die Stelle des Guten gesetzt werden soll. Ihm ist weiter das zu eigen, was wir vorhin als unter den gegebenen Verhältnissen nötig erfanden: der Wille, unter allen Umständen hier auszuharren, der opferbereite Idealismus, für das Emporwachsen des plattdeutschen Dramas ein Leben einzusetzen. Und mit beiden, mit dem festen, unbeugsamen Willen, auf dem Gebiete des oft allzusehr verachteten niederdeutschen Dramas etwas Ganzes als Grundlage für Bühnenaufführungen zu formen, und dem Talent, dem hohen, der Genialität nachbarlich zugesellten Talent schafft Stavenhagen in der kurzen, allzu kurzen Zeit, die ihm das Leben oder vielmehr der Tod ließ, Werke, die uns heute, mögen sie gleich im einzelnen durchweg noch nicht bis zur höchsten Bollendung gebiehen sein, doch als Marksteine in der Entwicklung des niederdeutschen Dramas gelten müssen.

Von diesen Werken wie von dem, der sie geschaffen, ist denn nun im einzelnen zu reden.

Fritz Stavenhagen ist dem Geburtsort nach Hamburger, dem Stamme nach Mecklenburger. Genauer erklärt, heißt das: Seine Eltern entstammen alten Mecklenburger Geschlechtern. Sie glaubten aber, in Hamburg ein besseres Fortkommen

wie in der Heimat zu finden und wandten sich dementsprechend, wie es öfter hiezulande geschieht, aus Mecklenburgs gesegneten Kartoffelgebieten der bedeutendsten der Hansestädte zu; dort wurde Fritz am 18. September 1876 als 7. Kind seiner nicht besonders bemittelten Eltern geboren. Der Vater, der aus der bekannten Ivenacker Begüterung stammte, verdiente den Familienunterhalt als Auktor, die Mutter half trotz der vielen Kinder als Waschfrau wacker mit. Auch Fritz hatte bald mitzuverdienen. Ausläuferdienste und dann die Freuden und Leiden eines Schuhputzers im Dr. Goldmannschen Pensionat — das und ähnliches mußte da in Kauf genommen werden. Wenn dergleichen in der Jugend auch nicht gerade als besonders angenehm empfunden wird, so erblühten dem Jungen doch aus allem auch manche vergnügte Stunden, und nicht zuletzt tat die Gemütlichkeit und der herzwarmer Humor, die trotz allem im Elternhause eine Stätte fanden, das ihre dazu, dem Gemüt des Jungen den festen Grund für des Lebens Kampf zu geben, der von so unendlich hohem Werte sein kann. Besonders die Mutter, die den Kindern aus dem reichen Schatz mecklenburgischer Volksüberlieferungen — der Dichter hat hernach in seinen Werken manches davon verwandt — viel Schönes mitzuteilen wußte, hat in dem Sinne auf Fritz Stavenhagen eingewirkt.

Nachdem dieser dann zu Ostern 1891 die Volksschule verlassen hatte, kam er zu einem Hamburger Drogeristen in die Lehre und lernte in dessen Dienste vom zweiten Lehrjahre ab die engere Welt auf Finkenwärder, wo der Lehrherr ein Nebengeschäft hatte, kennen. Nach zweijähriger Tätigkeit empfand er jedoch das Leben dort als zu einsam, vermied die heiß erstrebte Möglichkeit, sich lesend und lernend fortzubilden, trat aus dem Geschäft aus, half kurze Zeit der Mutter und ging dann, immer jede Gelegenheit zum Lesen und zum Niederschreiben von Gedanken und Plänen benutzend, zu seinem Schwager nach dem kleinen thüringischen Städtchen Greußen, um diesem einige Zeit im Geschäft zu helfen, nebenbei aber

nur noch mehr sich dem Lesen mannigfacher Werke und eigenen schriftstellerischen Arbeiten zu widmen. Wie weit der junge Drogist, dem allerdings dieser Beruf nicht besonders zusagte, bei solchem Lesen, Lernen und Dichten auf eigene Faust kam, beweist am besten die Tatsache, daß Stavenhagen eben in diesem Greußen ein wildverwegenes Drama, geheißen „Der Verfluchte“, schrieb, in dem er sich mit nicht mehr und nicht weniger wie Nietzsche's „Übermenschentum“ auseinandersetzte.

Das sind so die Freuden eigenartigen Werdens. Man gerät unversehens an Dinge heran, die einem über die Maßen verwunderlich erscheinen und haut sich dann — was bleibt weiter übrig! — damit herum.

Stavenhagen ist auf einem sehr eigenartigen Entwicklungsgange gereift. Nicht alles, was darüber gesagt worden ist, entspricht der Wirklichkeit. Vor allem ist Stavenhagen in späterer Zeit nicht ganz so rat- und mittellos durch die Welt gerirt, wie man oft gemeint hat. Er hat vielmehr schon sehr bald in Ilse Frapan und anderen schützende Mächte verspürt. Aber bis er zu ihnen gelangte und auch noch nach dieser Zeit bis hin zum frühen Tode hat es doch recht bunt ausgesehen auf diesem Lebenswege.

Unter denen, die schützend und helfend hinter und neben Stavenhagen gestanden haben, war wohl mit die erste die eben schon genannte, inzwischen verstorbene Hamburger Schriftstellerin Ilse Frapan. Weiter gehört dahin Professor R. M. Werner. Beide, die Frapan und Werner, lasen von Stavenhagen allerlei Skizzen (er hat später einen Band davon veröffentlicht) und die ersten Dramen, den „Verfluchten“ und ein anderes, das die Mutterliebe verherrlichte und „Steininger“ genannt war. Vermittelt durch Empfehlungen, die sich dadurch ergaben, kam Stavenhagen, der inzwischen Greußen lange wieder mit Hamburg vertauscht hatte, Ende der neunziger Jahre zu dem feinen und unternehmungstrohen, jetzt ja auch schon lange verstorbenen Ludwig Jacobowitsch,

der damals in der Redaktion der „Gesellschaft“, der bekannten Zeitschrift der „Modernen“, saß. Jacobowsky hat manches für Stavenhagen getan und mit tiefem Verständnis für Volkstümliches den Niederdeutschen gern um des Niederdeutschen willen gefördert.

Sonderlich lange blieb dieses Verhältnis freilich nicht bei Bestand. Schon im Frühling 1900 war Stavenhagen wieder in Hamburg. Dort schrieb er dann den „Jürgen Piepers“ und den „Lofsen“. Daraufhin wieder weiteren Kreisen bekannt geworden, ging der junge Dramatiker auf eine Anregung Dr. Carl Heines, unterstützt durch ein kleines Legat, nach München, wo ihn u. a. Professor Richard Weltrich sehr förderte, schrieb dort im wesentlichen den „Dütschen Michel“ und ging nach nicht eben langer Zeit zurück nach Hamburg, wo dann der „Michel“ vollendet wurde.

Hamburg ist überhaupt von jetzt ab noch mehr wie in den letzten Jahren der „Up- und Dalsprung“ Stavenhagens gewesen. Nur noch einmal hat er die Stadt auf längere Zeit verlassen. Das war damals, als Dr. Otto Brahm, der bekannte frühere Leiter des Berliner Lessing-Theaters, durch irgendwen auf den Hamburger Dramatiker aufmerksam wurde. Brahm hat, ähnlich wie vorher die Frapan, Jacobowsky, Werner, Weltrich das stärkste Interesse für die Entwicklung dieses Talents gezeigt, ihm das Hören von Vorlesungen an der Berliner Universität ermöglicht und auch sonst manches dafür getan. Dennoch blieb Stavenhagen der *H a m b u r g e r*, der zwar die Anregungen und Förderungen da draußen aufnahm, aber je länger, je mehr die Heimat als wichtigsten Ausgangspunkt für sein Schaffen erkannte.

Ich glaube nun aber doch trotz mancherlei Anzeichen, die dafür zu sprechen scheinen, nicht recht daran, daß es ihm in dieser Heimat immer so gut ging, wie manche es hinstellen wollten. Wie einst dem Jungen, der das Brotverdiene früh lernen mußte, so wird wohl auch dem Mann öfter einmal die Not näher gestanden haben, wie etwas anderes. Die

Zeit, wo Stavenhagen der Krischan Kattun war, der für den „Generalanzeiger“ Sonntagsplaudereien schrieb, und dann die anderen Zeiten, wo der, allerdings immer als tüchtiger Könner anerkannte Dichter für die eigene Familie zu sorgen hatte, werden dafür Beweise bringen können. Zweierlei aber ist doch sicher: Einmal fühlte sich Stavenhagen hier (er hat meist in Groß-Borstel gewohnt) am wohlsten, und dann hat er auch tatsächlich bis an sein Ende manchen Förderer von Bedeutung hier gefunden. Ich nenne nur noch Professor Lichtwark, der viel dafür getan hat, daß es auch mit den Auführungen Stavenhagenscher Werke in Hamburg, u. a. am Stadttheater („Mudder Mewz“) und am Thaliatheater („Jürgen Piepers“ und „Der Lotse“) weiter voranging. Ihm und anderen Männern von Urteil und Einfluß dankte Stavenhagen in aller Not des Tages manchen Lichtblick, der ihn froher stimmen konnte.

Eins freilich konnten sie alle nicht von ihm nehmen: die oft furchtbaren Schmerzen, die ihm ein ererbtes Gallensteinleiden brachte. Auch dagegen sollte ja gewiß, nachdem Direktor Meyerer den Dichter im Vorfrühling 1906 als Dramaturgen an das Hamburger Schiller-Theater, eine junge Volksbühne, verpflichtet hatte, etwas geschehen. Aber da war es zu spät! So bedeutete für den noch nicht Dreißigjährigen die Hoffnung auf die Wirksamkeit im Dienste der Kunst an solcher Stelle nur so etwas wie einen Abendsonnenschein. Als der Mai herankam, ging es zur Operation; am 9. Mai 1906 starb Stavenhagen.

Wie immer bei einem Dichter oder Künstler, so sind auch bei Fritz Stavenhagen die besten Denkzeichen seine Werke. Von diesen Werken scheiden die zumeist nur dem Namen nach bekannten ersten Jugendwerke und die in einem Bande „Grau und Golden“ vereinigten Erzählungen hier aus, ebenso ein unvollendetes Nachlaßwerk „De Kinner“. Es bleiben fünf niederdeutsche dramatische Werke übrig, nämlich „Jürgen Piepers“ (1901), „Der Lotse“ (1902), „Mudder Mewz“ (1904),

„De dütsche Michel“ (1905) und „De ruge Hoff“ (1905/1906). Man kann diese Werke wie er trennen in Hamburger Dr. men und in Mecklenburger Volksstücke und Komödien. So angesehen gehören „Der Lotse“ und „Mudder News“ an die Elbe, die andern drei ins Obotritenland. Mit solchen „urheimatlichen“ Arbeiten hat Stavenhagen begonnen und geschlossen; ich beginne mit ihnen, um dann mit den Hamburger „Milieustücken“ zu schließen.

Am Anfang war und steht in jedem Falle „Jürgen Piepers“. Betrachten wir vorerst Handlung und Aufbau dieses Volksstückes. Jürgen Piepers, ein reicher Bauer, ist Kern und Hauptträger der Handlung. Sein Sohn Johann und seine Pflgetochter Rike stellen die wesentlichsten Stützen dazu. Beide möchten einander heiraten, sollen es aber nach dem Willen des Alten nicht; der will dem Sohn eine reiche Gutsbesitzerstochter, die Rike, besonders um dieses Planes willen, einem Bauern Agrim zuwenden. Diese opfert sich, wie es in Romanen so schön heißt, und heiratet den andern; des alten Piepers Frau stirbt daran. Von ihrer Leiche weg (!) gehen Mann und Sohn zur Hochzeit Rikes. Dort kommt es zu Szenen. In der Nacht verläßt Rike ihren Mann. Piepers, der auch hinzu kommt, stürzt diesen die Kellertreppe hinunter, so daß er stirbt. Der alte Piepers wird verhaftet, kommt aber frei, da Rike für ihn zeugt. Johann aber, der die Schuld seines Vaters von ihr erfährt, greift den Vater an; beim Ringen erhält er einen Messerstich. Im letzten Akt gesteht dann der Alte alles und verfällt dem Gericht, während Rike und Johann sich zusammenfinden.

Schon aus solch einer flüchtigen Skizzierung ergibt sich für jeden, der sehen will, eine Reihe von Mängeln; vor allem ein Überwuchern des Geschehens, eine gewisse „Räuberromantik“. Sie ist denn auch da. Es sind starke Unwahrscheinlichkeiten in dem Stück; außerdem läßt die Zeichnung der Einzelcharaktere, im allgemeinen der kräftigste Zug im dramatischen Wesen Stavenhagens, zu wünschen. Das können

ist dem Wollen eben noch nicht ebenbürtig. Dafür handelt es sich aber auch um das Erstlingswerk eines Fünfundzwanzigjährigen, dessen „Bildungsgang“ wir ja als kümmerlich und beschwerlich erkannten. So angesehen, liegt doch schon viel vom Geist des geborenen Dramatikers über dem Ganzen sowohl wie über fast jeder Einzelheit. Schon daß er sich an einen Menschen, einen Typus wie der, den der alte Piepers stellt, heranwagte, ist beachtenswert. Man sieht eben in jedem Zuge schon den Eigenen, den seiner Kraft bewußten Gestalter, der wohl — nebenbei nur beste — Vorbilder (hier z. B. Anzengruber) hatte, der aber immer in durchaus selbständiger Weise zum Ziele zu gelangen suchte.

Eigen, sogar in ganz besonderem Grade Eigenbau, ist weiterhin die Komödie „D e d ü t s c h e M i c h e l“. Wir haben darin eine ziemlich verzwickte Darstellung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts vor uns. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Graf Malling. Dessen Vater war ein wilder Kumpan, der die Bauern knechtete und alles verpraßte. Ein guter Freund des Hauses, v. Derksen, hat dann in langen Jahren wieder alles eingerenkt. Da kommt der junge Graf zurück, gibt ein Fest, und im Sauf und Braus seines Trubels geht alles Gute der letzten Jahre und auch alles Gute in der Seele des jungen Grafen unter. Die Bauern sollen wieder bluten. Eine Tochter Derkens, die sich dann dem Grafen verlobt, greift etwas bessernd ein; es läßt sich aber nicht mehr verhüten, daß die Bauern, ergrimmt über die neue Fron, aufs Schloß ziehen, um gewaltfam ihr Recht zu vertreten. Der Graf gibt sich inzwischen im Einverständnis mit seinem Diener als toter Bettler aus. Die Aufrührer glauben an seinen Tod, lassen von ihrer Zerstörungswut ab und bestatten den Grafen oder vielmehr einen Bettler, der wirklich zu der Zeit auf dem Schlosse starb und danach als toter Graf gilt. Als sie zurückkehren, gibt sich der wirkliche Graf zu erkennen, bittet die Bauern, zu entschuldigen, daß er sie betrogen und findet für diese Selbstbeziehung vorderhand keinen Glauben. Schließlich

prügeln die Bauern ihn freundschaftlich durch; am Schlusse hat man die tröstliche Aussicht, daß Ditzgens Tochter den tollen Grafen möglicherweise doch noch zur Vernunft bringen wird.

Man kann dieses wenn auch nicht reiffte, so doch originellste Werk Stavenhagens nur verstehen, wenn man es ein bißchen in die Nachbarschaft der „lustigen Weiber von Windsor“ oder aber Raimundscher Zauberpossen rückt. Es ist das unwirklichste Werk des sonst so realistischen Dichters. Und doch vielleicht zugleich das, an dem er, gleichwie Reuter an „Rein Hüsung“, am meisten hing. Aber was hilft's! Für die Bühne ist „Michel“ kaum zu verwenden; es sei denn, daß es gelänge, jene romantischen Teile und Teilchen des Werkes in feinsten Weise nachgestaltend, ein klein wenig ergänzend herauszubringen.

„De r u g e H o f f“, die letzte Bauernkomödie Stavenhagens, ist aus anderem Holze. Hier herrscht der Realist und, wie mir scheint, der karikierende Lebensbeobachter. Hans Jochen Kummerow, der Herr vom rügen Hoff, hält sich eine Frau zur linken Hand — eins seiner Dienstmädchen. Seine Frau sieht's erst nicht, dann wirft auch sie sich in die Arme eines Nebenmannes, des Schulzensohnes Fritz Biernd. Um die beiden „Paare“ dreht sich ziemlich alles Geschehen. Es handelt sich dabei um eine reichlich „simplizistische“ Satire auf die ländliche Sittlichkeit wie auf das Streben nach hervortretender Stellung. Die Handlung an sich ist recht geschickt — wenn auch oft mit derbstem Grundton — gestaltet. Wieder zeigt sich Stavenhagens Meisterschaft in der Charakteristik in hellem Lichte. Die Mehrzahl der Gestalten ist, selbstverständliche Breiten und absichtliche Verzeichnungen abgerechnet, lebensecht, im Kern niederdeutsch erfaßt und gezeichnet. Einzelnes muß freilich auch als Mißlungen gelten. So scheint mir z. B. die Landgräfin etwas zu stark verzeichnet zu sein, trotzdem sie im Grunde lebensecht ist. Ähnliche Gestalten gibt es ganz entschieden im Volke. Aber der Dichter ist nicht imstande gewesen, die Scheinheiligkeit der Dame zureichend zu begründen; ihr Gesang z. B. fügt sich nicht genügend in

den Rahmen der Figur ein. Auch der „Held“ der Komödie ist zu sehr im Nebel geblieben. Dennoch traue ich dem Werke große Bühnenwirksamkeit zu, besonders dann, wenn einzelne Stellen, die man verschieden auslegen kann, nicht über Gebühr ins Licht gerückt werden.

Gemeinsam aber haben die drei mecklenburgischen Theaterstücke Stavenhagens, wie wir schon sahen, dies: sie sind im Kern eigenstes Gewächs. Anders ausgedrückt: Stavenhagen hat sie, so darf man annehmen, aus Erzählungen der Mutter, oder eben aus solchen im Elternhause gestaltet. Einmal, im Vorwort zu „Jürgen Piepers“, hat er das direkt ausgesprochen. Ein anderes Mal, beim „Dütschen Michel“, ist es sicher; zugrunde liegt hier offenbar ein Stoff, der aus dem mit mancherlei Sagen umwachsenen Leben des „Theatergrafen“ Hahn herzuleiten ist. Und beim „rugen Hoff“ scheint eine Quelle ähnlicher Art zweifellos in Frage zu kommen. Danach hätte Stavenhagen, wie sich ja auch ohne weiteres aus den Werken selber ergibt, „nagelnige“ Stoffe als Erster in einer Form verarbeitet, die höchste Maßstäbe voraussetzt, ja herausfordert.

Es ist wahr, daß zu dieser Form Anzengruber, Hauptmann u. a. die Vorbilder gestellt oder doch bestimmende Anregungen gegeben haben. Aber gerade das ist wieder besonders beachtenswert. Bis dahin war es üblich, keine hohen Anforderungen im Reiche der niederdeutschen Dramatik zuzulassen, Vorbilder so tiefgründiger Art, wie die genannten, daher kurzerhand wegzulassen. Stavenhagen bewies dadurch, daß er hier sofort neue Bahnen einschlug, wie ernst, wie schwerwiegend seine Vorsätze, seine Willenskraft auf das eine große Ziel eingestellt waren: ein künstlerisches, niederdeutsches Drama!

Gewiß ist in den drei Werken, die ihre Stoffe aus der Elternheimat zogen, die Absicht noch nicht ganz verwirklicht. Der junge Dichter war noch nicht so gereift, um die schweren künstlerischen Aufgaben, die er sich stellte, allesamt in untadeliger

Form zu lösen. Es sind Mängel in der Charakterzeichnung, größere im Aufbau da. Aber größer wie die kleinen Mängel, die noch vorhanden sind, ist die der Bewunderung werthe Kraft der Charakteristik, die aus allem, auch aus verfehltem, wie Flammenschein genialer Veranlagung hervorleuchtet. Wer es unternimmt, Menschen wie Piepers, Bloch, Hans Jochen Kummerow, Dürten, Fritz Biernd (auch die Landgräfin gehört hierher) zu bilden, wer sie soweit zur Entwicklung, zur Spiegelung ihres Selbst bringt, wie Stavenhagen, der bedeutet nicht mehr nur eine Hoffnung, sondern in mehr wie einer Beziehung schon eine Erfüllung. Der wäre wert, mit in der ersten Reihe zu stehen, auch dann, wenn er nicht mehr getan hätte.

Stavenhagen hat mehr gegeben. Er hat in seinem Hamburger Einakter „Der Lotse“ mit knappen Strichen eins der ersten wirklichen niederdeutschen Dramen geliefert. Die Handlung läßt sich mit kurzen Strichen andeuten. Der Lotse Bremer ist längere Zeit krank gewesen. Sein Sohn Heinrich hat für ihn den Dienst versehen. Der ist verlobt, muß aber, wenn der Alte im Dienst bleibt, noch ein paar Jahre anderswo sein Brot verdienen. Er will nach China gehen. Da verfällt der Alte in nervös umrissenes Grübeln. Wie wär's, wenn er den Platz räumte? Er sinnt und sinnt und findet dann keinen andern Ausweg als den: in den Tod zu gehen. Er tut's; der Platz ist frei für den Sohn.

Wenn man den Inhalt eines Werkes andeutet, schöpft man ihn natürlich nicht aus. So auch hier. Man muß Werke wie den „Lotten“ schon selber lesen, um die Atmosphäre, die Stimmung, die recht eigentlich ihren höchsten Wert ausmacht, zu erfassen. Eins aber steht noch über dieser Stimmung. Und das ist wieder die zwingende Wucht, die zugleich leichte und tiefgreifende Charakteristik, die der Dichter in Anwendung zu bringen vermochte. In der Beziehung bedeutet der „Lotte“, zumal gegenüber dem „Jürgen Piepers“, einen entschiedenen Fortschritt.

Es wird darin aber noch überboten von Stavenhagens bestem Werk, von dem reiffsten, das er überhaupt gegeben — von „M u d d e r M e t o s“. Darin wird, um es kurz anzudeuten, etwa in der Art der bürgerlichen Trauerspiele Hebbels, ein Bild aus dem Sein einer Finkenwärder Fischerfamilie — wie bemerkt, wirkte Stavenhagen als Drogistenlehrling auf Finkenwärder — gegeben. Willem Mews lebt mit seiner Frau Elfabe und seinem Bruder Hugo zusammen. Die Männer sind derbgesunde Niederdeutsche, der eine, Willem, mehr ein Träumer, der andere, Hugo, mehr ein Trinker oder doch einer, der vom Vater her dazu neigt; Elfabe ist eine jener Gestalten, die mehr in Büchern wie in der Wirklichkeit zu Hause sind, eine feinere niederdeutsche Natur. Zwischen die drei hinein setzt sich dann die Mutter Mews, eine Frau, die von früh bis spät wirtschaften, reden muß, die anderen mit ihrer pedantisch-zhymischen Herrschsucht das Leben im Hause unmöglich macht, ohne es zu wollen, ohne recht zu wissen, daß sie es tut.

Diese Frau bringt nun eben durch ihre „Tugenden“ das Lebensbild und weiterhin das Drama zur Entwicklung, das im Werke entrollt wird. Sie kränkt ihre Schwiegertochter, reizt ihren ältesten Sohn auf, treibt den zweiten ihrer Söhne zu erbitterter Gegenwehr und, am Schluß, Elfabe ins Wasser. Wie Stavenhagen diese Handlung aufgebaut, die einzelnen Menschen als Meister gezeichnet hat, das muß man im Buche, auf der Bühne selber nachprüfen. Gegeben hat er hier das beste, das beste vornehmlich an Charakteristik. Um dem, der das Werk, die Art Stavenhagens zu schaffen, noch nicht kennt, sie nahe zu bringen, und auch um der Gewohnheit zu entsprechen, Proben vom relativ oder wirklich Besten zu geben, setze ich aus dem dritten Akt die folgende Szene hierher:

M u d d e r : Ik hew mien Mann nie wat verheimlicht.

H u g o : Stimm genug.

E l f a b e : God, wenn dien Mann dat verdragen künn!
Willem verdrägt dat nich!

Wille m (haut die Hand auf den Tisch): Swieg jekt endlich still! Jek will nichs mehr hörn!

M u d d e r: Ja, du bist to bedurn, Willem, id hew dat all lang kamen seihn: dat's kein Fru för di.

H u g o: Na nu! nu holl aber op!

Wille m: Swieg davon still! Jek will von di garnich bedurt sien! Aber verdammt! Zi möt doch Freedden holln könn'!

E l s a b e (mütend, verächtlich): Hm! kein Fru för di! Warum bin id em denn in söß Johr genug weest?! Mich einmal hett't Striet geben! (Geht an den Tisch.) Willem! segg du! heft du einmal to klagen hatt? Hest du einmal nich dien Recht kreegen?!

Wille m: Da seggt ja keiner wat von! Nu swieg doch endlich still!!

E l s a b e: Gewiß! Mudder seggt't!! Jek bin kein Fru för di! Un't is dien Pflicht as Ehemann, dat du sowat nich op mi sitten leßt!

H u g o: Solang id hier in' Hus bin, hewt s' wie de Rinner tosam lewt! Kein ludes Wurt is sollen! Mudder hett denn Striet int Hus bröcht, grad as id dat in vörut seggt hew!

M u d d e r (steht auf): So! — also dornah will je beiden rut! Jek bin juch hier tobeel.

E l s a b e: Da seggt kein Minsch wat von!

M u d d e r: Jek hew't ja all lang markt, aber id kunn't nich glöben, dat Hugo so sien eigen Mudder op de Strat setten möcht!

Wille m: Hugo hett hier nichs ruttosmieten un smitt kein' op Strat! Hör nu endlich op mit dien Larm un sett di dah! Dat kummt ein' ja lang ut'n Hals rut.

M u d d e r: Denn fall id mi hier woll weder anbetteln? Fragen, ob dien Fru mi hier of noch länger lieden will! Neel! dor hest kein Glück mit! Jek kann mi noch selbst ernährn; id

kann noch arbeiten, un ick will of arbeiten! Wenn ick bi anner Lüüd gah, kann ick sogar noch Geld verdeen!

H u g o : Denn gah doch hen nah anner Lüüd, wat quarckst hier denn noch länger rum?! Dor heft man kein', de argern kannst; anner Lüüd lat sich dat nich so gefallen!

W i l l e m : Nu do mi denn einzigen Gefalln, Hugo, un swieg still! Mudder blierot hier! Wat sölt sünst de Lüüd dorbon denken. Wi müßten uns ja schämen. Kum acht Dag hier un all weder weg.

M u d d e r : Kee Jung! Ich bliew nich hier! Meinst du, ick sall mi hier tribulieren un uthunzen laten? Dat hew ick nich so grod nödig! Wenn ick mal nichts mehr kann, denn könnt je mi petten! — Aber uns' Herrgott ward't ja wohl nich sowiet kamen laten.

W i l l e m (steht auf und geht zur Mutter ruhig und ernst): Nu hör mal to, Mudder, in'n goden!

M u d d e r (kampfbereit): Nu? Man los!

W i l l e m : Tribulieren un uthunzen laten? Wer hett di denn hier uthunzt un tribuliert? Dat much ick weiten! Else hett bi ut sich kein Wurt to nah seggt! Da kenn ick se to genau! Un du heft ehr manchmal schöne Wür an' Kopp smeeten, dat wist doch nich afftrieden?

M u d d e r : So! — Du of noch? — Na ja, du mößt se in Schutz nehmen, dat is dien Fru — dat schickt sich nich anners. Denn will ick man glicks gahn, damit ick dien gebild'te Fru man ja nich unner de Buch stöt. Da möt man sich ja ornlich in acht nehmen (geht nach links) un dorbie hett s' von Husstand-führen überhaupt kein Ahnung.

W i l l e m : Du geihst hüt abend nich weg! Do johrt ja überhaupt kein Damper mehr nah Hamburg rop.

M u d d e r : Ah! ick will woll 'n Platz achtern Dieß findn. Du sühst ja, wie gern dien Fru mi hier süht, se hölt mi mit kein Wurt, se freut sich innerlich! (Nach links ab.) Ich will man Stebel antrecken un mien Hot opsetten, un mien por Lumpen lat ick denn morgen afhahn. (Ab.)

Wille m (zu Elſabe, die ſtumm am Küchenschrant gelehnt ſteht): — Segg du ehr, dat ſe blieben ſall.

H u g o : Do't nich!

Elſabe : Jā hew kein Recht, ehr dat Hus to verbeiden, un hew't of nich dahn. Mienwegen kann ſe blieben. Aber id' ehr trüch holln? Nee! dorto hett ſe mi to weih dahn!

Wille m : Dat is 'n olle Fru, ſe ſeggt mal 'n Wurt, denn hört man da eben nich nah hen. — De Mudder ſo ut'n Hus gahn laten, dat's mi dat Schrecklichſte, wat't geben kann! Dat geiht mi an'e Miern! — Segg ehr, dat's blieben ſall . . . fünft heft du't nich god bi mi!

Elſabe (beſinnt ſich, geht dann entſchloſſen an den Tiſch und räumt ab): Einerlei, id' ſegg ehr't nich! Se hett mi to un to weih dahn. Segg du ehr't doch, du biſt doch ehr Söhn.

Wille m : Na, du mößt ja weiten, wat du deißt.

M u d d e r (kommt zurück, Hut und Mantel überm Arm): So — dat wär ja wedder mal to Gnn. (Setzt ſich den Hut auf.)

Wille m (nimmt ſeine Mütze): — Op de Lüneborger Sied, da bi de olle Prigges, da hett di't ja ſo gefallen.

M u d d e r : Ja, da iſt of ſchön.

Wille m : Mit 'n Dampfer kannſt ja nich mehr, un mi wär't of verdammi nich recht, wenn du wedder nah Hamborg bi Liesbeth treden deißt.

M u d d e r : Dat do id' nich gern, aber (Schlägt ſich den Umhang um.)

Wille m : Nee! ſaſt nich! Du wahnſt mit de oll Prigges toſam. Un dit Hus ſteiht di to jeder Tiet apen! Du kannſt kamen, wann du wullt! — dat erlauw id' di! —

M u d d e r : — Na ja — mi is alls recht, wat ji mit mi maken dohn. Mi möt't ja man recht ſien — (geht zur Tür.) Na, atüs!

Wille m : Jā gah mit di. (Öffnet die Tür.) Verdammi! Süht de Himmel ut!

M u d d e r (zu Hugo, der nach vorn an den Tisch gegangen ist):
Na, di will 't man nich atüs seggen, du gimst mi de Hand
ja doch nich.

H u g o (geht zu ihr, schüttelt ihre Hand besonders lange und
trächtig): Ah, wenn du geihst, nich mehr wie gern! Atüs! atüs!
W i l l e m (langsam ab).

M u d d e r: Man wenn ic kumm nich? Na, ic kenn di
ja. — Atüs. (Ab; Willem nacheilend.)

H u g o: Gott sei Dank!

E l s a b e (sieht eine Weile stumm auf den Tisch): — Wär
dat 'n Abend — — wenn mi dat ein seggt har (läßt sich auf einen
Stuhl fallen, legt den Kopf auf den Tisch) — dat't of so kamen
mößt — — (weint).

H u g o (geht, schmerzlich berührt, von der Maschine an die
Kommode, dann an den Schrank, hier und da etwas betrachtend
oder zurechtlegend; sieht hin und wieder heimlich zu Elzabe hinüber.
Kommt endlich an die linke Schrankschublade, zieht sie ganz leise
auf, wobei er wie ein Dieb auf Elzabe sieht. Will ganz leise nach
hinten langen, rührt dabei aber doch an die Messer und Gabeln).

E l s a b e (hört das leise Klappern, blickt verstört auf, sieht
Hugo, erkennt sofort, was er will): Hugo! (Stürzt auf ihn zu.)
Wer nich to'n Süper! Hugo! Lat't liggen! Do 't mi to
Leiw!

H u g o: Ic kann dien Jammern nich verdrägen! Ic
ja nu doch all egal.

E l s a b e (nimmt ihm die Börse ab, legt sie wieder in die
Schublade und schiebt sie zu): Nee, nee, ic will of nich mehr
jammern! Rein Lut fast du von mi hörn! (Fast ihn bei der
Hand.) Wi verstaht uns ja doch, Hugo! Wenn w' of nie . . .
nie . . . (Trocknet hastig ihr Gesicht.) — Kumm, sett di op't
Sofa, ic leß di wat vör.

H u g o (den Blick zu Boden): — Se hebbt di weih dah. —
Elzbe. —

E l s a b e (zwingt sich zum Lächeln): Lat! Süh, ic wein
all nich mehr — kumm, ic leß di vör. — (Zieht ihn zum Sofa.)

Schon aus diesem Teil eines für das Ganze besonders bedeutungsvollen Aktes ergibt sich, wie ich glaube, in klarer Weise vor allem dies: Stavenhagen verfügt hier über eine Sicherheit und Feinheit, dann aber auch über einen heimats-echten Reichtum der Lebensdarstellung, die in der niederdeutschen Literatur selten sind. Unmittelbare Erdschollen-nähe, lebensstreu Frische — so und ähnlich möchte man das Gefühl umschreiben, das aus dem ganzen Werk zum Genießenden hinströmt. Und dann die Zeichnung der einzelnen Charaktere! Ausgezeichnet mit einem Wort. Selbst bei dem besten Plastiker Niederdeutschlands, bei Neuter, sind Gegenstände hierzu selten. Es atmet eine ganz eigene, zugleich liebevolle und großzügige Lust am Gestalten eigenartiger Menschen aus dem Werke. Dafür ist aber auch dieser Liebe zum Schaffen niederdeutscher Menschen, dieser abgeklärten Sicherheit im Handhaben des Handlungsgefüges das Schönste gelungen: das erste und beste Meisterdrama niederdeutscher Zunge. Das ist „Mudder Mew“, ist's auch dann noch, wenn man einige Einwände, die sich gegen die Motivierung einzelner Handlungen, vielleicht auch gegen den Ausgang, vorbringen lassen, ernstest nimmt, wie es gegenüber einem Werke aus einem Guß recht und billig ist.

Von ihm und zugleich von Stavenhagen scheidend, an dieser Stelle über ihn und über alles vor und neben ihm hinwegschauend, mag das Bewußtsein mit uns gehn, daß im Erbe dieses Toten der beste Besitz für die gegeben ist, die an der Pflege und Weiterentwicklung des niederdeutschen Dramas interessiert sind. Stavenhagens Schaffen ist ein Lichtpunkt auf unserem Wege, wie er so sonst nicht da ist. Stavenhagen besaß eine seltene Kraft für die Komödie, er hatte den rechten Blick für die vielen, ach so vielen uneingestandenenen komischen Seiten des Lebens, der Menschen um uns her. Und ihm erschloß sich weiter mit jedem Werk mehr das Geheimnis echter Tragik, das Gesetz der Entwicklung echter tragischer Sühne aus fressender Schuld. Zu früh endete das Leben des

scharfen Beobachters und eigenartigen, selbständigen Gestalters, der dahinter stand. So früh, daß es nötig ist, bei allem und in allem zu betonen: Er war ein glänzender Anfang, eine stolze Hoffnung, eine unvergleichliche Verheißung — alles in der Worte bestem Sinne. Er hat nicht vollenden können, was er unbeugsamen, treuen Sinnes begann. Aber dennoch: Fritz Stavenhagens Werk ist auch so hier erreicht an innerer Würdigkeit, an dramatischen, lebendigen, lebenzeugenden Werten, die fortwirken und so das Recht auf dauernde, im beschränkten Menschheitsinne ewige Wirkung in sich tragen.

Von solcher lange nachschwingenden Wirkung Stavenhagens und seines Schaffens sind denn ja nun auch die Jahre seither in mannigfacher Weise Zeuge gewesen. Überall, ganz besonders auch wieder in Hamburg, sproßte neues Werden hervor, und sehr viele von diesen jungen Knospen bekundeten offen und fröhlich, daß sie auf Stavenhagens Vorarbeit zurückführen. Von diesem Werden, dem Leben um uns her auf dem hier in Frage kommenden Felde mag abschließend noch ein wenig gesprochen werden.

An erster Stelle stehe dabei das, was allgemein eben schon angedeutet wurde und was für jeden, der die jüngsten Jahre mit wachem Interesse für niederdeutsches Denken und Dichten durchlebte, erfreuliche Gewißheit ist, das frohe Bekenntnis: Es geht vorwärts! Wir stehen zweifellos in einer Entwicklungsphase, die allerdings schon in den letzten Lebensjahren Stavenhagens begann, hier und da auf ihn zurückführt und, mögen ihre Wurzeln wo immer liegen, der Sache schon sehr gedient hat und sicherlich noch weiter dienen wird. Wohl jeder unter uns Niederdeutschen teilt diese Auffassung, hat in den letzten Jahren Erscheinungen beobachten können, die zu ihrem Teile das eben Gesagte bestätigen. Greifen wir nur eben Einiges da heraus.

Auch hierbei ist von Stavenhagen auszugehen. Es ist der vielen Artikel und Artikelchen zu gedenken, die von der

Zeit seines Todes an bis jetzt in Zeitungen und Zeitschriften erschienen. Durch all diese Artikel ist sicherlich nicht nur dem Gedächtnis Stavenhagens, sondern auch der Erweiterung des Interesses für die niederdeutsche Dichtung gedient worden. Das ist auch dann als Tatsache zu konstatieren, wenn man, wie ich selber, es unter Zugrundelegung der eigenen journalistischen Erfahrungen tue, die Tragweite und vor allem auch die Dauer der Anregungen, die so vermittelt werden, nicht überschätzt. Es ist zudem in diesem Falle durch manches erwiesen, was zumeist noch in lebendiger Frische im Gedächtnis der Zeitgenossen anzutreffen sein wird.

Zunächst haben jene Nekrologe und was sich sonst noch fand das ihre dazu beigetragen, daß das Interesse für die Stavenhagen'schen Bühnendichtungen gesteigert oder auch überhaupt erst wachgerufen wurde. Wie viele Aufführungen und in Verbindung damit: wie viel Besuche von Aufführungen Stavenhagen'scher Werke sind zustande gekommen, bei denen das mitsprach! Nicht nur im engeren Gebiet der niederdeutschen Sprache, in Hamburg und sonst im Hansagebiet, Mecklenburg, Schleswig-Holstein usw., nein, auch oft recht weit darüber hinaus, u. a. in Berlin, hat zum wenigsten die „Mudder News“ Einkehr gehalten. In Berlin hat es sogar eine Art Muster-aufführung dieses Werkes gegeben. Die „Freie Bühne“, die sonst der Regel nach nur dem stürmenden Drängen zukunftsfröher Neuerer die Wege bereiten hilft, hat sie zustande gebracht. Und etwas absolut Neues ist auf diesem Boden damit und dadurch gegeben. Denn so lange es eine plattdeutsche dramatische Dichtung gibt, so viele in der ganzen Zeit der alten, falschen Lehre allerorten auf der Bühne opferten, daß das Niederdeutsche nur ein Mittel zum Lachen sei — ein Werk niederdeutscher Zunge um seines künstlerischen Wertes willen z. B. in Berlin so, wie geschehen, aufgeführt zu sehen: das war ein „Novum“, ein Zug, der sonst noch fehlte im Bild, ein Zug, der uns mit verstärkter Sicherheit sagen läßt, daß wir vorwärts gekommen sind in dieser jungen Zeit.

In weit stärkerem Grade noch ist das hinsichtlich der Stavenhagen-Aufführungen in Hamburg zu spüren gewesen. Hier haben dabei Vereinigungen wie die auch schon im Namen von Stavenhagen ausgehende „Stavenhagen-Gesellschaft“, die „Medderdütisch Sellshop“ und der „Quickborn“ in bedeutendem Maße mitgeholfen. Besonders die „Stavenhagen-Gesellschaft“ und der „Quickborn“ haben manche Bühnendarstellungen, zumal auch der weniger bekannten Werke Stavenhagens, z. B. des „Dütschen Michels“, entweder direkt veranlaßt oder doch bestimmend angeregt. Und auch außerhalb des Rahmens dieser Vereinigungen zur Pflege niederdeutscher Dichtung hat sich hier ein Wachsen des werktätigen Mithelfens an verstärkter Geltung echter, gesunder plattdeutscher Kunst bemerkbar gemacht. Gestützt darauf hat in erster Reihe das Hamburger „Schillertheater“, jene Bühne, die den sterbenden Dichter Stavenhagen als geistigen Berater, als „Dramaturgen“ gewinnen wollte, schon gewonnen hatte, als der Tod dazwischen trat, der niederdeutschen Sache durch gute Aufführungen von Werken nicht nur Stavenhagens, sondern auch anderer erst aufwärts strebender, jüngerer Kräfte gedient, ein Beginnen, für das dieser Bühne (Leitung früher Direktor Meherer, jetzt Direktor Michaelis) nicht nur jeder Freund niederdeutscher Gestaltens, sondern auch jeder aus dem Kreise derer dankbar sein wird, der deutscher Bühnenkunst sein Interesse schenkt.

Auch sonst war und ist Hamburg in den letzten Jahren nicht ohne manche erfreuliche Erfolge bemüht, den alten Ruhm als erste Theaterstadt Niederdeutschlands nicht an letzter Stelle für die niederdeutsche Dichtung immer noch mehr zu verdienen. Zwar ist das „Volkschauspielhaus“ dem aner kennenswerten Willen seines ersten Leiters Heinrich Gahl, der auch der plattdeutschen Dramatik an sich zu dienen unternahm, nicht treugeblieben, und auch das „Ernst Drucker-Theater“, die Stätte der Wirksamkeit Karl Schulzes, gibt, soweit Plattdeutsches geboten wird, mehr Anlaß zur Kritik wie zur Freude. Aber wenn auch! Man konnte und kann sich

doch zu Zeiten hier sowohl wie — was wertvoller ist — am Stadttheater und auf der Bühne des Thalia-Theaters nicht der als Pflicht empfundenen Aufgabe entziehen, sozusagen Stellung zur plattdeutschen Bühnenliteratur unserer Zeit zu nehmen. Und dabei sind oft sehr erfreuliche und breite Wirkungen herausgekommen.

Wie wir schon sahen, haben ein wesentliches Verdienst an solchem Fortschreiten praktischer Bühnenarbeit im Dienste des Niederdeutschen, an Erfolgen, die in Hamburg ohne Zweifel auf der ganzen Linie zu verzeichnen sind, einige Vereinigungen, die oben auch schon genannt worden sind. Sie und unter ihnen wieder mit besonderer Lebhaftigkeit der „Quickborn“ haben auch sonst durch Lesabende und dergleichen jüngere Talente mit Entschiedenheit und Wärme zu fördern versucht und oft auch ganz zweifellos gefördert. Wir werden einige von ihnen dann noch näher kennen lernen. Hier sei zunächst allgemein festgehalten, daß dieses Tun im Dienste der Dichtung auch an anderen Orten Pflege fand. Oft haben sich dabei neben anderen die im „Allgemeinen Plattdeutschen Verband“ vereinigten oder auch unabhängig von ihm im niederdeutschen Gebiet und darüber hinaus bestehenden plattdeutschen Vereine als Anreger oder auch als Träger von Aufführungen bewährt.

Wenn ich in diesem Zusammenhange von Theater-, d. h. hier hin und wieder Vereins-Aufführungen spreche, so muß freilich eins nach allem, was früher von mir gesagt worden ist, als selbstverständlich gelten: daß ich nicht dazu neige, den Wert des Vereins-Theatertreibens im engeren Sinne irgendwie zu überschätzen.

Daran denke ich aber auch jetzt nicht. Höchstens das Gegenteil könnte mir passieren. Wer so oft wie ein zünftiger Zeitungsmanu dem, ich möchte gerechterweise sagen: naturnotwendigen Jammer der Dinge, die uns hier flüchtig beschäftigen, näher treten mußte, neigt sicherlich mehr zur Beurteilung von Schwächen wie zu ihrer Lobpreisung. Er weiß in jedem Falle,

daß der Regel nach die Theater-Liebhabereien der Vereinsleute vom objektiven Standpunkt aus mit dem besten Willen nicht so hoch eingeschätzt werden können, wie ihre Freunde oft glauben. Ja, er gibt offen zu oder konstatiert vielmehr für sich noch mehr wie für die Öffentlichkeit, daß es eine Sorte von Vereinstheatereien gibt, die die Grenze dessen entweder streifen oder auch überschreiten, was der Menschheit an absolutem Tiefstand sowohl der sogenannten Literatur wie der Darstellung billigerweise, auch bei größter Bescheidenheit der Ansprüche, geboten werden kann; und es besteht kein Anlaß, die plattdeutschen Vereine im ganzen von dieser Regel auszunehmen.

Wie alle Regeln, so kennt aber auch diese Ausnahmen. Mit besonderem Eifer ist da z. B. in meiner engeren Heimat der „Plattbütsche Verein för Rostock un Umgegend“ unter der Leitung von Wilhelm Schmidt bemüht gewesen, eine derartige Ausnahmestellung zu erreichen. Zum Teil sind dabei Erfolge erzielt worden, die auch bei dem prinzipiellen Gegner der „Vereinsdramatik“ Achtung erzwangen. So bot u. a. die Aufführung der „Preußentid“ Beher's im Jahre 1910 im einzelnen wie im ganzen soviel Gutes, daß sich mit innerer Berechtigung viele Wiederholungen der Aufführung nötig machten.

Anderer, ähnliche Vereine sind hier und an anderen Orten Niederdeutschlands auf dem Wege, das Beste, was vorliegt, in verhältnismäßig hochstehenden Aufführungen lebendig werden und wirken zu lassen, gefolgt. Mögen sie in der Gesamtheit weiter vorwärts gehen zum Besten des Ganzen!

Die plattdeutschen Vereine außerhalb Hamburgs sind bei diesem Beginnen von vornherein freilich viel mehr auf die eigene Kraft auch bei der praktischen Durchführung von Aufführungen angewiesen, wie die Freunde niederdeutscher Kunst in Hamburg. Aufführungen solcher Bühnenwerke durch stehende Theater sind hier immer noch so gut wie ausgeschlossen. Nur sehr ausnahmsweise ist es dazu gekommen.

So zu Adolf Dambrowskys Zeiten in Kiel, wo damals z. B. Werke Johann Meyers vereinzelt im Stadttheater gegeben wurden. Auch die immer wieder noch einmal anzutreffenden Bräsig-Aufführungen, die uns früher ja schon beschäftigten, müssen ja wohl genannt werden.

Abgesehen aber davon, daß diese Laten durchweg weiter zurückliegen, sind sie gleichgültig für die Förderung ernst zu nehmender Talente. Sie sind höchstens zu registrieren. Registriert werden können ja in solchem Sinne auch die ominösen „Theje-Wanderzüge“ der van Gogh'schen Truppe aus Hamburg und das künstlerisch immerhin auf höherer Stufe stehende Unternehmen des Oberregisseurs Ab. Wolf vom Schweriner Hoftheater, der 1910/11 zur Zeit des 100. Geburtstages Reuters mit einer eigenen Bearbeitung der „Franzoesentid“ und einer eigens dafür gebildeten Gesellschaft u. a. nach Wismar und Güstrow zog. Über diesen Geschäfts- oder Zufalls-Unternehmungen stand lediglich E. Walfotte, der etwa um dieselbe Zeit mit einer niederdeutschen Schauspiel-Gesellschaft „Mudder Mews“ und ähnliches ins Land brachte, aber leider bald scheiterte.

Man sieht: Wenn wir von dem einzigen glänzenden Beispiel Hamburgs absehen oder vielmehr diese Ausnahme hoch einschätzen, bleibt fürs niederdeutsche Land ein weites Feld frei für ein hoffentlich auch hier immer lebhafter einsetzendes Werden.

An dieser Stelle aber ist nunmehr das anzuführen, was die letzten Jahre an literarischer Produktion entstehen ließen. Ich beginne dabei mit dem äußersten Nordosten niederdeutschen Gebiets, der Waterkant von Mecklenburg-Pommern.

P o m m e r n, der äußerste nordöstliche Winkel, in dem in unseren Tagen noch niederdeutsches Wesen gedeiht, hat sich hinsichtlich dramatischer Produktion in niederdeutscher Sprache stets ziemlich zurückhaltend gezeigt. Das hat sich auch in den letzten Jahren nicht geändert. Fritz **W o r m**, der früher schon als Verfasser dramatischer Sachen genannte Mönchguter Lehrer, hat den früheren Einaktern in anspruchsloser Form

einige neue, zum Teil auch Werkchen in etwas weiter gefaßtem Rahmen folgen lassen. Manche von ihnen haben über die Grenzen Kügens hinaus Beachtung gefunden. Allen aber sind die Rüge zu eigen geblieben, die früher schon kurz aufgezeigt wurden.

Neu hinzugekommen sind Margarete Wietholz-Nerese und Heinrich Bandlow. Margarete Wietholz-Nerese stellte in „Ut längst vergangener Dagen“ ein Spiel in der Art des „Winterabends“ von Woffidlo, reihte ebenfalls Volksüberlieferungen, Tänze usw. lose zusammen zu einem Ganzen, das in Hinterpommern, u. a. gelegentlich der Kößliner Ausstellung im Sommer 1912, vielfach aufgeführt wurde.

Mehr als freischaffender, Erschautes gestaltender Dramatiker führte sich Bandlow ein. Bandlow besitzt als Erzähler, zumal dann, wenn er Schnurren vorbringt, viele Vorzüge; er weiß mit ein paar Strichen ganz besonders die komischen Seiten einer Figur scharf und wirkungsvoll herauszuarbeiten. Seine Komödie „De Dörpreformator“ stützt sich wesentlich auf diese Fähigkeit ihres Verfassers. Sie zeigt in witziger, wenn auch häufig reichlich breit geratener Form die Streiche und Nöte eines reformierenden Genies mit Berliner Mären, das Bandlow in den Mittelpunkt einer Reihe nur niederdeutscher Akteure gestellt hat. Bei guter Darstellung ist dieser dramatische Erstling Bandlows zu einer Wirkung zu bringen, die viel heitere Unterhaltungswerte aufweist. Daß der „Dörpreformator“ im übrigen ein durchaus harmloses Wesen ist, entspricht größtenteils schon seinen Absichten und ist im übrigen über alle Zweifel erhaben.

Wie die Pommern, so sind auch die landeinwärts ihnen angegliederten Ufermärker ebensowohl in bezug auf niederdeutsche Dichtung im allgemeinen wie auf Bühnendichtungen im heimischen Dialekt von großer Bescheidenheit. Mir ist von ihnen zumal aus diesen letzten Jahren nichts von solcher Art bekannt geworden.

Anders in Mecklenburg. Mecklenburg hat unstreitig neben Hamburg — zu dem von hier aus vieles hinüberleitet — ganz besonders im letzten Jahrzehnt das lebhafteste Vormwärtsstreben auf dem Gebiete aufzuweisen, das hier in Frage kommt. Als ein erfreuliches Zeichen dieses Vormwärtsstrebens sind weiter oben schon bestimmte Aufführungen niederdeutscher Werke verzeichnet worden. Vielleicht zu seinem Teile angeregt dadurch, hat auch das Schaffen neuer Werke in den letzten Jahren das Tempo bewahrt, das in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts einsetzte.

Es ließ sich voraussehen, daß neben anderem auch die hundertste Wiederkehr des Geburtstages Fritz Reuters im Jahre 1910 Anregungen bieten würde. Ingleichen: daß die Schwächen der „Reuterdramatik“ dabei erneut auf der vielgenannten Höhe der Zeit aufzutreten hätten. Beides ist im wesentlichen eingetreten. Neben einigen Dramatisierungen vornehmlich der „Franzoesentid“, die neben dem schon genannten Albert Wolf u. a. Karl Rahmmacher in neue dramatische Formen goß, ergab sich zum Überflus ein Preisauschreiben des Hamburger Theaterverlags Emil Richter zum Besten des „Reuterfestspiels“. Dabei sind Ernst Windolfs „Reuter op Festung“, Carl Rothenburgs „Reuters Pulterabend“ und Langes „Reuter as Heiratsstifter“ als ganz oder halb gekrönt herausgekommen.

Da ich mich hier nicht wieder mit den Fährlichkeiten beschäftigen möchte, die bei der Übertragung Reuterischer Werke ins Theaterfach entstehen, und da die bezeichneten Festspiele nur eben diese Fährlichkeiten besonders nahe rücken, mag die einfache Anführung der genannten Erscheinungen genügen.

Verhältnismäßig gut abgeschnitten hat man bei einem weiteren Preisauschreiben, das vom Landesverband der plattdeutschen Vereine Mecklenburgs und der Leitung des Wochenblatts „Die Heimat“ erlassen wurde.

Es handelt sich hier, zumal bei der „Heimat“, dem Organ des Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege,

um Kreise, die besonderes Gewicht auf die Betonung des Wertes ländlicher Eigenart legen. Wilhelm Zierow, ein Güstrower Lehrer, hat solchen Voraussetzungen mit seinem vieraktigen Lustspiel „De Riesberg“ recht gut zu genügen gewußt. Er gibt darin einfache Konflikte, Menschen ohne viel Kreuz- und Querzüge des Empfindens. Eine Gemeinde, die, wesentlich infolge der Dickköpfigkeit ihres alten Schulzen, ihren Besitz, den Riesberg nicht an den Nachbar, der zufällig Baron ist, abgeben will, um ihn dann für den Eisenbahnbau hergeben zu müssen, gibt dem Spiel Hintergrund und zugleich den Kern der Handlung, in der dann vornehmlich noch der „moderne Bauer“, spätere neue Schulze Fritz Beerbom und seine Liebste, die Tochter des alten Schulzen, wichtige Rollen innehaben. Nachstehend zur Kennzeichnung von Art und Sprache eine kurze Szene aus dem ersten Akt, wo Annlischen, die Tochter des alten Schulzen Brümmer zu Fritz Beerbom und seiner Mutter ins Haus kommt und für Ruhe und Frieden zu wirken sucht.

Annlischen: Ja, recht heft, Fritz! — Steinpöttig is Badding. Un drüm grad wull id Di seggen: Ned nich gegen em! Du bringst em blots up gegen Di, un erreichen deihst Du nix. — Grad dat hett hei Di so krumm nahmen, dat Du leht för den Baton so intreden büst.

Fritz: Na nu? En Kirl möt 'n Kirlswurt verdrägen faenen! 't giwvt so vel Unrat in de Welt. Un vel, dei nich mal mit bösen Willen herbör bröcht is. — Wenn't Unglück denn dor is, denn heit dat: Dat hadd 't nich dacht! — Dat fall einer verhäuden, wenn hei kann. Wenn einer finen Kopp dörchsetten möt, gegen Wall un Mur minenwegen! Awer dat's 'n Lump, dei gegen sin Awertüung hannel!

Annlischen: Herrgott, wat büst Du glif kraetig! Dat saft Du jo gornich! Du saft jo blot stillswiegen! — Odder süß gah gornich hen!

Fritz: Dat müt id! Hengahn möt id! Süs seggen s' nahsten von mi: Dat's en Bangbürg! Den hebbben w' mit 'n

irften Hau dalkregen! — Un dat müggst Du am wenigsten hüren, wat denn?

Annlischen: Ja, Friß, dat is wohr! Denn swig still, ja? Versprekst Du mi dat? (Friß sinnt, dringend): Versprek mi dat! So vel möst Du mi leiw hebben!

Friß: Dat müst Du nich seggen, Annlischen! Leiw heff 't Di, leimer as min Läben! Dat weißt Du! Aewer Pflicht is Pflicht, un'n Kirl sall 'n Kirl sin allerwegen.

Annlischen: Up'n Riesbarg hebben w' uns funnen. Sall dei uns nu wedder utenanner bringen?

Friß: Darvon is gorkein Red! Dat deiht hei nich!

Annlischen: Dat deiht hei doch, wenn Du nich swigen deihst! Jä kenn Badder jo (Friß grüwelt.) Friß dauh't! Versprek! Jä heff süs so'n Angst. Un den ganzen Dag kein Raub.

Friß (giffit sid'n Kud): Gaud, Annlischen! Wat gellt mi am En'n dei Riesbarg an! Lat dei Dörpschaft saeben mal nah'n Düsbüdel rin lopen, wenn 's abslut will! Jä versprek Di't! Jä will swigen, wenn't jichtens geiht.

Annlischen (stött em üm): Sühst Du! Heff't doch wüßt, dat du't dedst. Wenn mi Badding wat seggt —

Mudder Beerbom kümmt rin.

Friß: Süh dor, Mudding! Dor is's!

Annlischen (löppt up Beerboms Mudder tau un giffit ehr'n Kuf).

Mudder: Gott seggen Di min Dochter! Wat mi dat freut! Du kriggst 'n gauden Mann. — Wur kümmt Du al so tidig?

Friß (schelmisch): Sei künnt nich mihr uthol'n, Mudding.

Annlischen: Hei draehnt! Den Schultenknuß heff id bröcht.

Friß: Den haddst jo schicken künnt!

Annlischen: Hadd id dat süllt?

Friß: J wo! Jä mein man! Von wegen 't Uthollen laenen! — (Annlischen sleiht em up'n Mund.) Na, seggt man!

Annlichen: Na ja denn, du Stel! — Nu will 't aewer fixing lopen. Süs höllt Badding wedder Examen mit mi. Nahst geiht hei of nah dei Wisch. Denn kam 't noch eins wedder. Dörf ic, Mudding?

Mudder: Ummer, min Dochter! Ummer, wenn Du wist!

Annlichen (hört): Herregott, dor kümmt wer! Hör't ji, up 'e grot Del — Dat's 'n Kirlschritt. Denn gah 't dörch 'e Raef. (Rasch af.)

Mudder: Is 'ne nüdliche Dirn! Dat's kein von dei Ort: Haben fix, unnen nig!

Wie man sieht, geht es im „Kiesberg“ recht idyllisch zu. Der Verfasser wird dem tüchtigen Erstling wohl noch weiteres folgen lassen.

Sehr harmlose Konflikte liegen dem weiter in der genannten Konkurrenz hervorgetretenen Stücke „Danzt ward nich“ von Elisabeth Albrecht und „Bestraft Aewergloben“ zugrunde, Sachen, die sich im übrigen nicht über die landläufige Gelegenheitsware erheben. Hierher gehört auch das dreiaktige Volksstück „As de Großvadder de Großmudder nehm“ von Anna Segert-Stein, ein Werk, in dem allerdings die Sorgfalt der Arbeit zu etwas höheren Linien führt, wie sie den Duzendwerken von Vielschreibern eigen sind.

Eine Reihe kleinerer Arbeiten hat dann zu den früheren (die schon kurz erwähnt wurden), in den letzten Jahren noch wieder K. Schröder-Bellahn gesellt. Der größte Vorzug dieser Schröderschen Stücke liegt auf dem Gebiete der Dialekt-Behandlung. Schröder schreibt bei großer Schlichtheit des Empfindens ein sehr reines, heimattraues Plattdeutsch. Er weiß, wenn sein Talent auch wohl bisher für größere Würfe nicht zugereicht hat, mit den Mitteln dieser Sprache oft recht lebensvolle Menschen auf die Beine zu bringen. Ich will dabei nur an eine seiner letzten kleinen Sachen, an „Bliv to Hus, buten früst Di!“ nennen, — eine Arbeit, die freilich im übrigen schon im Titel den Mangel Schröders an Kraft zum Aufbau längerer Stücke gewissermaßen symbolisch andeutet.

Eine gute Hoffnung scheint Wilhelm Schmidt zu bedeuten, der einen kleinen Erstlingschwank „Seemannsblot“ recht frisch hinstellte.

Von den Holsteinern werden wir, ebenso wie vereinzelt von den Mecklenburgern, hernach noch einige im nachbarlichen Hamburg treffen. Hier möchte ich von ihren Kräften nur Julius Wichmann, Fritz Lau und Jürgen von Essen anführen.

Der Fehmaraner W i c h m a n n ist für Holstein etwa das, was der eben genannte Wellahner Lehrer K. Schröder für Mecklenburg bedeutet: Ein Mann, der aus dem Volke heraus mit großer Treue Sprache und Art nachformt, ein Dichter, dessen Kraft sich in kleineren Arbeiten bei einfachen Verhältnissen bewährt. Größeres, Kompliziertes liegt Beiden weniger. Versucht hat Wichmann sich darin u. a. mit dem vieraktigen Drama „Niklas Hilgenberg“. Von seinen kleineren, zum Teil recht frischen und lustigen Sachen mögen „Freden in't Hus“, „De slau Peter“ und „Georg Meter“ genannt sein.

Während Wichmann im Punkte Entwicklung als alter Herr, der er mittlerweile geworden ist (geb. 1854), der ihm erreichbaren Vollenbung ziemlich nahegerückt sein dürfte, stehen Lau und Essen solcher Entwicklung noch hoffnungsvoller gegenüber. Lau's Schwank „Johann un Trina up Reisen“ ist recht lustig anzuschauen, zeigt aber auch recht alte Mittel und Wege. „Söftig Mark Kurant“ von Essen steht solcher Abhängigkeit freilich noch näher. Beide werden wohl noch wachsen.

Bei den H a m b u r g e r n , zu denen wir nun kommen, ist zum Teil, u. a. sahen wir das schon bei Stavenhagen, damit zu rechnen, daß ihre Wiege in der Nachbarschaft stand und daß sie später im Leben, dieser so, jener anders, hierher an die Elbe kamen. Der eben genannte Wichmann gehört, wenn man nach seinem Aufenthaltsort in der Gegenwart fragt, auch hierher. Mit diesen „Auch-Hamburgern“ zusammen stellen die „Hamburger“ augenblicklich eine stattliche Reihe

von niederdeutschen Dramatikern. Wenn man den schon genannten Gahl, Wilhelm Poock, der eine Übertragung des „Zerbrochenen Krugs“ von Kleist ins Plattdeutsche und außerdem ein jetzt, Sommer 1912, erst zum Teil bekanntes Drama „Korl Wübb“ beisteuerte, im übrigen aber mehr oder wohl gar ziemlich ausschließlich Epiker ist, mit hierher rechnet, so kommt im ganzen ein gutes Duzend heraus. Außer den Dreien nämlich noch: Fritz Arenhövel, Gorch Fock (eigentlich Johannes Kinau), Ludwig Hinrichsen, Carl Holm, C. Munzel, Peter Werth (eigentlich J. C. Stülcken), Hinrich Wriede, Paul Wriede und Paul Zoder.

Von diesen neueren Hamburgern stehen ganz selbstverständlich nicht alle der niederdeutschen dramatischen Dichtung gleich nahe. *Arenhövel*, der noch jung an Jahren ist (er besuchte im letzten Winter die Gewerbeschule in Bergedorf), hat mit seiner „*Dotte Hillers*“ vorläufig nur — richtiger: schon eine verhältnismäßig beachtenswerte Talentprobe geliefert. *Werth*, der einige Einakter schon vor Jahren gab, scheint uns hingegen verlassen zu haben. Schade! Zweifellos liegt in seinen beiden Einaktern „*Die Schwarzen*“ und „*Im Schatten*“, die ich leider nur vom Lesen her — zu Aufführungen brachten sie es u. a. am Altonaer Stadttheater — kenne, etwas Gutes vor. *Werth* versteht mit leichter Hand sicher zu charakterisieren, ein Vorzug, der bei uns nicht eben häufig anzutreffen ist. *Munzel* endlich steht mit seinem Stück „*Lo Diekhufen*“ wohl noch nicht ganz auf der Höhe, die ihm, wenn einzelnes noch mehr durchgebildet sein wird, wohl zu erreichen möglich sein wird. Und *Paul Wriede* sowohl wie *Carl Holm* gaben bisher auch nur je einen Einakter, „*Hamborger Kinner*“ und „*De Fleegenweert*“, in denen die Verfasser der Unterhaltung erträglich dienen, ohne sich weitergehende Aufgaben zu stellen.

Zu gemeinsamer Arbeit vereinigt haben sich *Fock* und *H. Wriede* in „*Waterkant*“, einer „*Hög in een Hierv*“, die ebenfalls ganz unterhaltend zusammen gezimmert ist, sich aber mit dieser

etwas allgemeinen Kennzeichnung auch durchaus begnügen kann. Von beiden hat dann F o c k noch den Einakter „Doggerbank“ gegeben, der die Ereignisse einer Sturmnacht auf einem Finkenwärder Fischerkutter vorführt. Er zeigt darin aber, wie mir scheint, bei aller Sorgfalt der Arbeit, daß er mehr Erzähler wie Dramatiker ist.

Eifriger am Werke, tüchtige Dramatiker zu werden, sind der mit F o c k zusammen schon genannte Hinrich Wriede und Ludwig Hinrichsen.

Von ihnen fing W r i e d e die eigene Arbeit für dieses Gebiet wohl an mit dem fröhlichen Spiel „Ut jede Rut een Brögamsnut“ für die „Finkenwärder Speelbeel“ (er selbst ist auf Finkenwärder zu Hause). Etwas tiefer gräbt er dann in dem ebenfalls auf Finkenwärder zugeschnittenen Stück „Fischerlied“, um mit dem jüngsten Werke, dem Vierakter „Uhlen“, bestimmte Hoffnungen auf dem Gebiete ernsterer Dramatik zu wecken. Das Stück spielt auf einem Bauernhof und schildert den erbitterten Kampf zwischen einer Kleinbauerntochter, die als Frau des kränkenden Sohnes Herrin auf dem Hof geworden ist und ihrer Schwägerin, die bisher das Regiment geführt hat und es nicht hergeben will. Beide sind überzeugend gestaltet. Auch die Figur des Großknechtes ist dem Dichter gut gelungen. Weniger gilt das von dem alten Bauern und dem kränkenden Sohn. Immerhin zeigt das Ganze Wriede zweifellos in bedeutendem Aufstiege. Ihn als Niederdeutschen weiter aufwärts wandern zu sehen, ist danach ein besonders berechtigter Wunsch.

Das Gleiche gilt von H i n r i c h s e n, der mit den Dramen „Stormkloffen“ und „De Saen“ vertreten ist. Hinrichsen zeigt einstweilen wohl noch hier und da Überschwänglichkeiten. In „Stormkloffen“, wo ein Bauer der stammverwandten Lande Schleswig-Holstein den in sein Haus kommenden dänischen Offizier bekämpfen will, um dann zu sehen, wie ihm die eigene Tochter verfällt und danach den Dänen zu töten, ist von solchen Eigenheiten des Herausarbeitens ebensoviel zu spüren wie im

„Saen“, wo der angestammte Hof bis zum eigenen völligen Zusammenbruch verteidigt wird. Aber sei es drum! Weder dem einen wie dem andern Werke wird das starke Talent abgesprochen werden, das sich mit und in ihnen im Werden zeigt. Und dieses Werden ist ja dann mit am meisten begrüßenswert, wenn ein Urteil über das, was daraus weiterhin erwachsen mag, noch unmöglich ist.

Ich begrüße aus gleichem Empfinden heraus am wärmsten den letzten aus dieser Hamburger Reihe: Paul Z o d e r. In Zoder, der — was ich mit besonderer Freude feststelle — ein einfacher Handwerker (Maschinist) ist, steckt ein sehr tüchtiger Dramatiker. Auch ihm gegenüber möchte ich freilich betonen, daß er die Zeichen der Entwicklung an sich trägt. Aber diese Entwicklung, die soweit ich sehe, für den Augenblick von Harmlosigkeiten wie „Bedd to“ über dem „Lumpenpaster“ und „Arbeit“ zu „De Last“ führen, zeigt so sehr die Kennzeichen der Aufwärtsentwicklung, daß wir von Zoder sicher noch Großes erwarten dürfen, wenn er was freilich in und mit dem neueren Werk „Die nationale Pflicht“ nicht gerade wahrscheinlich wird dem niederdeutschen Drama treu bleibt.

In der „Last“ soll die Macht des Gewissens gezeigt werden. Ein vom Vater, einem Holsteiner Bauern niedergehaltener Sohn, der auf dem väterlichen Hofe als der geplagteste der Knechte lebt, tötet im Affekt den Vater, der ihm nicht den freien Raum zum Glück lassen will. Als Schuldiger angesehen wird der geistesschwache Bruder des Mörders. Die Macht des Gewissens läßt jedoch diesen Mörder, Hinnek Fürtens, nicht ruhen; mitten aus einer guten Entwicklung seiner, wesentlich durch den Unternehmungsgeist seiner Frau geleiteten Unternehmungen heraus stellt er sich dem Gerichte, um die Sühne der Schuld seinem Bruder Stoffter abzunehmen.

Nachstehend der Schluß des ersten Aktes, die Szene nach der Tat.

B a d e r (haftig, wichtigtuend): Jesses, Jesses, herow id dat nich wohrschoot!

W o g t (barock): Wat hebbt ji mol wedder woohrschoot?

B a d e r: Dat't so utgahn würd, Bagt, dat so — —

W o g t: Dumm Snack, Lindentohl, dumm Dröhnsnack, den Ji beeter ünnerlaten schullt. Goh't mol bi, unnerseukt den Bur, wat em noch to helpen is oder nich.

B a d e r (hinter der Szene links): De's dod, de's dod! dor helpt keen Mez un keen Migtur!

W o g t: Sünd Ji dat gewiß, Lindentohl?

B a d e r: Dat Hart is still, dat Dog brofen — all Leben is herut.

W o g t: Na, denn helpt dat nich! denn will'n wi noch teuben, hät de Doktor hir is, wat de seggt. Wellicht is allens natürllich togahn, dat wi nich erst de Gerichten optilevern brukt. Ober liggen loten willt wi em so lang, un — un — de Jung! — Je, Stine, dat best dücht mi, wi nehmt em mit!

S t i n e: Herr Bagt, Se will'n doch nich!

W o g t: Dat is sachs beeter so, min Deern. De städtchen Lüüd von't Gericht find't in allens een Hor.

S t i n e (zur Stoffer eilend): Jung, Jung, min arm unglücklich Jung! Ich kann't jo noch gornich gleuwen. Du, Du — —

W o g t: Helpt nich, Deern, wi möt all vörbögen. (Zum Ortsdiener): Wulf, Ji köhnt em solang in't Hus neh'm'm, dor hebbt Ji em ünner Ogen, un wi hebbt un' Pflicht un Schülligkeit dohn . . .

H i n n e r k (ist in der hinteren Tür erschienen.. Stumm, forschend, sieht einen Augenblick auf die Versammelten, geht dann schwer, wie müde, zur Tür links, blickt hindurch und läßt sich dann, das Gesicht in beiden Händen bergend, auf den nächsten Stuhl nieder).

W o g t: Du weest all?

H i n n e r k: Nicht, ohne aufzublicken.

Bogt (zu den Leuten): Goh! Lü! Ji köhnt hir doch nix hi dohn. (Alle, mit Ausnahme vom Bogt und vom Hinnerk und Stine gehen; Stoffer folgt nur widerstrebend Wulf.)

Hinnerk (auffahrend, als wollte er ihm nach): Wat is?!

Bogt (bewegt, zu ihm tretend): Lot, min Söhn! Allens mutt sin Schick hebbn. Wulf nümmt em in't Huß.

Hinnerk (geht zum Tisch, steht einen Moment brütend und läßt dann ausschlagend den Kopf auf die auf dem Tische verstränkten Hände fallen).

Bogt (zu Stine): Harr id dat nich sehn, id künn dat nich gleuwen! Lü, in't Leven sid fremd, truert ümenand, as harr de Dod dat gröttst Erdenglück utenannerreeten. (Zu Hinnerk tretend.) Kopp in En'n, Hinnerk, Kopp in En'n! Weest noch nich, wat Di noch Klimmeres in Din Leven bivörsteiht! He's Din Wadder wesen, Gott gew em sin Hoh, ober — — een eigen Minschen weur he allsindag', un männig Freud un männig Hatt hett hei sid sülben entflahn. Un wenn een Schuld hir op'n Ellerhoff öber een jung Minschenleben herinbroken — lot em unse Trur un un' Mitgeföhl geben — — he hett dat — dorhen — bracht!

Stine (leise): Loten Se em tofreden, Herr Bogt, he ward sid woll trecht sinn'n.

Bogt: Hest recht, min Deern! Denn will id man of gohn, bet de Doktor kümmt. — Schaft man so lang en Loken öber de Lif breedem, 't künn een Unberopenen herinkohm'm un sid bör verschrecken.

Stine: Dat will id woll dohn.

Bogt: Na, denn is't good. (Ab.)

Die „Last“ hat vorläufig noch den Fehler, daß bei aller Klarheit der Anlage des Ganzen die drei Hauptfiguren: Hinnerk, Stine und ein alter Jude Weit, der im Stück ein bißchen der Doktor für alles ist, zu verschwommen gezeichnet sind. Bei Stine kommt hinzu, daß sie etwas „Romanfigur“ bleibt. Ich wenigstens glaube nicht an die lebendige Wirklichkeit dieses Weibes, das als Dienstmagd auf dem Hofe des alten Fürns

durch ihr überlegenes Lachen berühmt geworden ist und hernach bei sonstiger plötzlicher Neigung zu grübelnder Philosophie überall schon lange war, wo die andern erst durch mühselige Entwicklungen hingelangen. Etwas weniger Größe wäre da nach meinem Empfinden und auf dem Grunde meiner Kenntnis verwandter Menschen anzuraten. Aber auch mit solchen und ähnlichen kleinen Bedenken ist die „Last“ als ausgezeichnete Talentprobe zu buchen; möge ihr Verfasser mehr aus gleichem Geist folgen lassen!

Aus der Welt in Hamburgs Nähe, in der u. a. auch die „Last“ schon spielt, sei dann noch „Peter Meins“, ein Drama aus den Vierlanden von Auguste Friedrichs, genannt. Die Verfasserin hat in einzelnen Personen der Handlung, z. B. einem alten Doktorfutscher, recht Gutes gegeben, wenn auch das Ganze mehr auf epische wie auf dramatische Veranlagung hinweist.

Weiter nach Westen zu ins Land hinauslugend, gewahren wir vorerst Albert Demmermann, der mit seinem fünfaktigen Volksschauspiel „De neemodsche Bur“ aus dem Unterwesergebiete eine ähnliche Handlung einen verwandt geschauten Sieg neuer wirtschaftlicher und allgemeiner Anschauungen vorführt, wie sie Zietow im „Riesberg“ (s. dort) bringt.

Im großen Ganzen sind sonst die westlichen Teile Niederdeutschlands arm an Mitarbeitern auf dem Gebiete dramatischer Dichtung. Das war schon immer so. In den letzten Jahren hat sich in der Beziehung nicht sehr viel geändert. Einzelnes, so die allerdings als Literaturerzeugnisse nicht bedeutenden „Zoologischen Spiele“, die Aufführungen der zoologischen Abendgesellschaft zu Münster, ist — hier wesentlich infolge des Ablebens der Kernfigur dieser Art Fastnachtsspiele, des originellen Professors Hermann Landois, der durch die Spiele seine ureigenste Gründung, den „Tiergarten“ Münsters, in Schwung brachte — noch mehr aus der Übung gekommen. Anderes, wie die Fastnachtsspiele zu Medlenbeck, die Brock =

mann, der Verfasser von „Schulken Dina“ und ähnlichen harmlos-lustigen Arbeiten, vornehmlich stützt, ist als Einzelercheinung inmitten geruhamer, schweigender Weiten erfreulich, aber sonst ohne die Kraft zu tieferer Wirkung. Ähnlich ist es mit Meyers „Dörpswies“, R. Welge's „Et kummt anrest, ar man denkt“ (Braunschweiger Blatt) und dem Drama „Störmslot“ des Stader Sanitätsrats G. Stille, der eine gute Novelle durch die dramatische Überarbeitung nicht verbessert hat. Auch Gustav Rohne's „Bürgermeister Markstein“, der in Hannover einige Aufführungen erlebte, kam nicht über die Grenzen hinaus, die ein talentierter Anfänger erreicht.

Eine fernige Kraft rückt dagegen offensichtlich in dem Westfalen Karl Wagenfeld an, dessen Einakter „Dat Gewitter“, der eben vorgelegt wird, den trefflichen Charakteristiker in jedem Zuge erkennen läßt, und der mit dem zurzeit noch unter der Presse liegenden Märchenspiel „Dat Gappulver“ die Hoffnung stärkt, daß hier ein Künstler aufkommt, der im niederdeutschen Drama Reises zu bieten vermag.

Es bleibt eben bestehen, was weiter oben gesagt ist: Wir sehen uns wachsenden Kräften gegenüber! Es geht vorwärts. Auch so geht es vorwärts, daß auf dem hochdeutschen Gebiete in den letzten Jahren mancher Dichter aus niederdeutschem Stamme Gestalten formte, die wir mit Freude als Geist von unserm Geist und Fleisch von unserem Fleisch erkannten und erkennen. Ich nenne da den Westfalen Julius Petri, dessen „Bauernblut“ leider nicht genug beachtet wird, den Mecklenburger Max Dreher, in dem unzweifelhaft das Zeug zu einem famosen Heimatdramatiker im niederdeutschen Sinne steckt, und den geistesverwandten Hamburger Otto Ernst. Auch der Hannoveraner Heinrich Sohnrey, den die Bestrebungen um die Erhaltung alter dorfheimatlicher Reize sehr bekannt gemacht haben, gehört z. B. mit seinem Drama „Düwels“ hierher. Ebenso der Pommer Georg Engel und der Schleswiger Erich Schlaikjer.

So wächst und ringt es überall. Möge solchem Streben, das uns erfreut und stärkt, auch in der weiteren Zukunft zweierlei zu eigen bleiben: Die zähe Kraft, Bestehendes zu bewahren, die frohe Lust, aus der Freude am Gewordenen die Liebe dazu, den Willen zu rechter, würdiger Weiterentwicklung erwachsen zu lassen! Dann wird sich auch an solchem guten Werk die Wahrheit der Worte Laurembergs dauernd bewähren und erweisen:

De Sprake in ganz Nedderzagenland
Blijft unberrückt un hefft Bestand!

Namen- und Sachregister.

	Seite		Seite
Adermann, Theaterdirektor	67	Flüßling	64
Albrecht, Elisabeth	146	Fock, G.	148, 149
Andresen, S.	96	Förtsch	62
Anna, Herzogin von Braun-		Folz	5, 22
schweig	41	Frand	60
Anzengruber L.	126, 128	Frapan, Ilse	122, 123
Arenhövel, Fritz	148	Freudenthal, Fr.	111
l'Arronge, Adolf	101	Freyhbe, Alb.	7, 14, 30
Bärmann, J. R.	45, 73, 75 ff.	Frife	111
Bandlow, Heinrich	142	Friedrichs, A.	153
Beder	73	Gaederz, Dr. R. Th.	
Bellinkhaus	28	VII, 46, 60, 78, 89, 106, 112	112
Beyer, C.	112	Gahl, S.	138, 148
Biel, W.	90, 93	Gerwinus	22
Birch-Weiser	89	Goethe	72
Bischoff	93	Gogh, A. v.	97, 141
Böhmcken, S.	111	Görner	96
Bolte, Joh.	VII, 19, 36	Grabe, Fr.	111
Borchers	73	Graupner	66
Bostel	60, 61	Gurlitt, C.	93
Bradstreet	42	Handje, Witwe	76
Brahm, Dr. D.	123	Hauptmann, G.	128
Brodmann	153	Hechner	82
Browne	42	Heberich, B.	28
Cammin	111	Heine, Dr. C.	123
Caßmann	82, 84, 85, 90	Heinemann, Dr.	89
Claudius, M.	110	Heinrich Julius, Herzog von	
Cuno	66	Braunschweig	40 ff.
Dambrowsky, A.	141	Hektor, Enno	111
Danne	93	Hinrichsen	148, 149
David, J. S.	73, 78 ff.	Hirchel, S.	91, 92, 93
Debeden	28	Hoder	82
Debedind, Chr.	28	Hoeser	30
Dragendorff, Dr. C.	IX	Holberg	69
Dreyer, M.	154	Hollarius, L.	28
Dunder	82	Holm, C.	148
Edermann, Ottilie	90, 93	Horbius	63
Eckhof, R.	45, 67 ff.	Jacobowsthy, L.	122, 123
Engel, G.	154	Jahnke, S.	84, 111
Ernst, D.	154	Jellinkhaus	55
Essen, J. v.	147	Zimmessen	8
		Jones, R.	42

	Seite		Seite
Raff, P.	12, 15	Dmichius	28
Ralisch	89, 94	Peri	58
Reiser	66	Petri, Jul.	154
Keller, C.	111	Pfeiffer	53
Rinau, J.	148, 149	Boed, W.	148
Rinder, S.	90	Pohl, C.	83
Renz, Dr. S.	84	Postel	61
Roch, Joh.	46	Prätorius	66
Rönigs	66	Rassow, Fr.	112, 114, 115
Rohfeldt, Dr.	IX	Rehder, Fr.	93
Rohne, G.	154	Reinecke	59
Rohrbue	77	Reinfrant	93
Kreuzer, L.	111	Reuter, Fris.	73, 83 ff.
Krüger	85	Reuther	90, 93
Krüger, J. C.	69	Richard, Emil	84
Kruse	73	Rift, Joh.	46 ff., 54, 55, 58
Kruse, R.	112, 114	Ritter	73
Krüper, G.	88	Röding	72
Kusser	62	Rollenhagen, Gabr.	40
Landois, Prof. Dr.	153	Rosenplüt	22
Landt	82	Roth	53
Lange, S.	111, 143	Rothenburg	143
Lau, Fr.	147	Sachs, Hans	23, 24
Lauremberg, Joach.	54, 155	Sayfield, Th.	42
Lemmermann, Ab.	153	Schacht	88
Leiseberg, F.	28	Schag	90
Leiseberg, J.	28	Schelper, D.	84
Leffing	64, 72	Scher	53
Lewald	82	Schiller, Fr. v.	72
Lichtwarf, Prof. Dr.	124	Schirmer, W.	84, 85
Lütgens	59	Schlaifjer, Erich	154
Lyser	91	Schlegel	69
Mansfeldt, A.	90 ff.	Schlu	28, 40
Marcus, C.	111	Schmidt, Wilh.	140, 147
Mattheson	64	Schmithof	90
Maurice, Ch.	82	Schöbel	94
Mayer	63, 67	Schölermann	93
Mende, Lotte	90	Schönemann, Theaterdirektor	67, 68
Meyer	82	Schönemann, D.	8
Meyer (Westfal.)	154	Schott	59
Meyer, R. W.	122	Schreyer, D.	91, 92, 93
Meyer, Joh.	47, 73, 107 ff.	Schroeder	84
Meyerer, Direktor	124, 138	Schröder, Theaterdirektor	72
Michaelis,	138	Schröder, C.	12, 15
Mone, F.	12	Schröder, R.	111, 146
Müller	73	Schröder, Erzell.	62
Munzel, C.	148	Schröder	72
Mahmmacher, R.	143		
Meistroh	81, 89		

	Seite		Seite
Schulke, Karl	45, 85 ff.	Waldis, Burkard	10
Schnab	111	Waldmann, L.	102
Seelmann, Prof. Dr. W. VII, 18, 20, 32, 36		Walfotte, C.	141
Segerstein, A.	146	Wallner, Franz	83
Shakespeare	41, 42	Walther, Dr. C. F.	VII, 24
Sohnrey, S.	154	Wehl, Fedor	83
Stavenhagen, Friz	99 ff.	Weise	22
Steiner	93	Welge	154
Stille, G.	154	Weltrich, Prof. Dr.	123
Stinde, J.	73, 101 ff.	Wend	88
Stülden	148	Werner, Prof. Dr. H. W.	122
Striccer, J.	19, 40	Werth, Peter	148
Terenz	5	Wichmann, Jul.	147
Tepler	93	Wietholz-Merese, M.	142
Tiburtius, K.	112	Windolff, C.	143
Trede, P.	111	Wolf, Alb.	84, 141
Solgemann	82, 93	Wollheim	82, 93
Sorßmann	82	Worm, Friz	111, 141
Sosß, J. S.	110	Wossidlo, Dr. K.	111
Wagener	90	Wriede, H.	148, 149
Wagenfeld, Karl	154	Wriede, P.	X, 148
		Zierow, W.	144, 153
		Zint	111
		Zober, Paul	148, 150

Abendgesellschaft, zoologische, Münster	153	„Dafne“	58
„Abalon“	28	„Danzt ward nich“	146
„Africanerin“	96	„Das friedejauchzende Teutschland“	47
„Amantes amentes“	40	„Das friedewünschende Teutschland“	47, 56
„Annekens von Mönchgut“	114	„Das Hamburger Nestküfen“	91, 92
„Arbeit“	150	„Dat Gappulver“	154
Archiv, städt., Rostock	IX	„Dat Gewitter“	154
„As de Großvadder de Groß- mudder nehm“	146	„De Dörpreformator“	142
„Bauernblut“	154	„De drüdde Fyrdag“	78
„Beschluß des Carnevals“	66	„De düdesche Glömer“ 19, 20, 40	
„Bestraft Newergloben“	146	„De dütsche Michel“ 123, 125 ff.	
„Blindetuschspiel“	72	„De Gekbom“	VIII
„Bliv to Sus“	146	„Deensiderns-Drißwart“	82
„Braesig-Aufführungen“	84	„De Fleegeuweert“	148
„Buhler und Buhlerin“	40	„De forsche Peter“	93
„Bur orer Engländer“	111	„De Riesberg“	144, 150
„Burenbedregerie“	35	„De Rinner“	124
„Bürgermeister Markstein“	154	„De Last“	150
„Christian Hummer“	93	„De Leew in Verlann“	97
Claus Bur	30	„De Lumpenpaster“	150

	Seite		Seite
„De neemodſche Bur“ . . .	153	„Doggerbank“	149
„De Pageluhns“	111	„Drei von de Sprütt“ . . .	111
„De ruge Hoff“	125, 127 ff.	Drude des Vereins für nieder-	
„De Saen“	149	deutſche Sprachforſchung	VII, 12 ff.
„De ſchewe Klot“	35	„Du dreggſt de Pann weg“	111
„De ſlaue Peter“	147	„Dürwels“	154
„De Schoolinſpekſhon“ . . .	111	„Erſt en Näſ“ un denn en	
„De Sweſtern“	111	Drill“	93
„De Webd“	111	„Eine Nacht auf Wache“ .	79
„De Wendenfron“	111	„Ein Hamburger Aſchen-	
„Depositio cornuti“	47, 57	brödel“	97
„Der arme Teufel“	82	„Eine Hamburger Familie“	93
„Der Bauer mit der Erbfchaft	69, 72	„Ein ſchöne Spil, wo man	
„Der chriſtliche Ritter“ . . .	28	böſe Fruwens mit fram-	
„Der Edelmann“	44	maken kann“	32, 61
„Der Hamburger Jahrmarkt“	66	„Ein Winterabend in einem	
„Der Follenführer vom Ham-		mecklenburgiſchen Bauern-	
burg“	93	hauſe“	112
„Der Karneval von Venedig“	64 ff.	„Elias“	46
„Der letzte Bürgergardist“ .	96	„En lütt Waiſenkind“ . . .	107
„Der letzte Schilling Tor-		„En lütt Hedetrof“	93
ſperre“	94	„Engeliſch un plattdütsch“ .	111
„Der Lotſe“	123, 124 ff.	Engliſche Komödianten . . .	42, 48
„Der politiſche Kannegießer“	69	Ernſt Druder-Theater, Ham-	
„Der Regenrod“	82	burg	138
„Der unglückliche Cara		„Et kummt anreſt, ar man	
Muſtapha“	60, 61	denkt“	154
„Der Verfluchte“	122	„Familie Eggers“	93
„Der Wucherer als Edel-		Faſtnachtsſpiele	5, 19 ff.
mann“	72	Faſtnachtsſpiele in Medien-	
„Der zerbrochene Krug“ . . .	148	bed	153
„Des alten Blüchers Ta-		„Faust und Margarete“ . . .	96
batspfeife“	83	Finkenwarder Speeldeel . .	149
„Dichter un Buren“	110	„Fischerlud“	149
„Die Blumenhändlerin von		„Fleitenfriſchan“	93
St. Pauli“	106	„Freden in't Huſ“	147
„Die drei Langhänſe“	83	Freie Bühne, Berlin	137
„Die Hamburger Köchin“ . .	106	„Freud up un Tur dal“ . . .	78
„Die Heimat“	143	Frühlingsfreude	7
„Die Jagd nach dem Glück“	106	„Georg Meter“	147
„Die luſtige Hochzeit“	66	„Geſpräch zwifchen Leben	
„Die Mächtiggall aus dem		und Tod“	36
Bädergang“	102	„Glücksrad“	36
„Die nationale Pflicht“ . . .	150	„Gröndunnersdag bi Etern-	
„Die Schwarzen“	148	för“	110
„Die Ulanenbraut“	102	„Guſtav oder Der Maſtenball“	79
„Die unglückfelige Cleopatra“	64		
„Die verkehrte Welt“	66		
„Die Verwandſchaften“ . . .	77		
„Dörpswieß“	154		

	Seite		Seite
„Gamborger Kinner“	148	„Morkensvel“	25
„Gamburg an der Aflter“	91	„Mubder Meno“ 124, 130, 141 ff.	
„Gamburger Bürgermilitär“	93	„Mutter Grün“	114
„Gamburger Leben“	97	„Myn Herr van Schimmel“	82
„Gamburger Leiden“	106	Mysterien	3, 4, 6 ff.
„Gamburger in Wien“	82	Medderdütsch Sellshop, Gam-	
Gamburgs Nationaltheater	72	burg	138
„Ganentreherer“	36	Neuber, Karol.	67
„Gau mutt he hebb'n“	110	„Niederfachsen“	VIII, IX
„Genfelin“	19, 23	„Niklas Hilgenberg“	147
„Geinrich der Vogler“	66	Niffen	55
„Gerodes“	47	„Onkel Bräsig“	85
„Gerr Kratehl“	82	„Onkel Jakob und Onkel	
„Herzog Michel“	69	Jochen“	83
„Hopsentaths Erben“	92	Opern	56 ff.
„Jairi Tochter“	28	„Opfer der Torheit“	82
„Jakob Grasbiter as Leut-		Ostervassergänge	7
nant“	111	„Panntoten“	93
„Im Krüge zu Tolf“	110	„Pebd to“	150
„Im Schatten“	148	„Perjeus“	47
„In Friß Reuter sinen		„Peter Meins“	153
Gaard'n“	110	„Pipenreimers“	93
Joachimsthäl	88	Plattdütsch Lannöverband f.	
„Johann un Trina up		Medelborg	143
Reifen“	147	Plattdütsch Verband, Allg.	139
„Jrenezomachia“	47	Plattdütsch Verein f. Kostok	
„Jsaac“, Komödie vom	28, 40	u. Umg.	140
„Jürgen Piepers“	123, 124 ff.	„Brachervolt“	111
„Kaiser Karl“	15	„Pseudofratiotae“	53
„Kandidat Bangbürg“	112	„Pyramus und Thisbe“	62
Karl Schulze-Theater	88 ff.	Quellen	VII
„Klipp und Klapp“	93	Quickborn, Mitteil. aus dem	
„Komödie“	111	Quickborn, Verein Hamburg	
„Kort Wübb“	148		VIII, 130, 139
Krämerzene	4	„Quitten in Genever“	82
„Kudbelmuddel“	82	„Redentiner Osterspiel“	
„Kwatern“	76		12, 28, 61
Leffingtheater, Berlin	123	„Regent Aquilos Heim-	
„Leffing und Goeke“	110	führung“	55
„Linosch“	91	Reuterdramatit.	83 ff., 143
„Lohengrin oder Elche von		„Reuter as Heiratskistfer“	143
Beerlann“	106	„Reuter up Festung“	143
„Lotte Hillers“	148	„Reuters Pulterabend“	143
Löwenfche Bühne	59, 72	„Rinaldo Rinaldini“	110
Mängel der Sprachgeltung	117	„Röbeler Spiel“	35
Mercatoris Fastnachtspiel	36	„Rubinzene	4, 8
„Min Herzog röppt“	111	„Rückblide“	102

	Seite		Seite
„ Schaftermajur “	111	„ To Diekhufen “	148
„ Schermann & Co. “	93	„ To Termin “	109
Schillertheater, Hamburg		Todaustreiben	7
	124, 138		
Schodüwellopen	7	„ Am so'n oll Petroleumlamp “	93
Schultomödien	5	„ Ahlen “	149
„ Schulzen Dina “	154	Universitätsbibliothek, Rostock	IX
„ Scriba “	36	„ Untel Vollhagen up de Reif “	111
„ Se wull'n ehren Nachtwäch- ter nich begraben “	93	„ Uns' ole Woberspraf “	109, 110
„ Seemannsblot “	147	„ Up Afwegen “	111
Singspiele	56	„ Ufe Döffen “	111
„ Soldatenlieke “	102	„ Ut de Franzosentid “	141, 143
„ Söhtig Mark Kurani “	147	„ Ut de Preußentid “	112, 140
„ Spekulanten “	82	„ Ut jede Rut en Brögamsnut “	149
Spielnamen der Lübecker		„ Ut längst vergangenen Dagen “	142
Zirkelgesellschaft	25		
„ Spiel vom Patriarchen “	28	Verein für ländliche Wohl- fahrts- und Heimatpflege	143
„ Spiel von St. Gallen “	4, 8	Verein für niederdeutsche Sprachforschung	VII
„ Spiel vom verlorenen Sohn “	10	Verein für Rostocker Ge- schichts- und Altertums- kunde	IX
„ Stadtmischen un Buren- lud “	77	Vereinsaufführungen	139
Stadttheater, Hamburg	124, 139	Vereinsstücke	111
Stadttheater, Kiel	141	„ Verwandtschaften “	77
Stavenhagen-Gesellschaft	138	„ Vitulus “	36
Steinstraßen-Theater, Ham- burg	72, 74	Volksschauspielhaus, Ham- burg	138
„ Steininger “	122	„ Vor und nach der Gewerbe- freiheit “	94
„ Störmflot “	154		
„ Stormkloffen “	149	„ Wallenstein “	47
„ Susanna “	40	„ Waterlant “	148
		Weihnachtsspiele	15
„ Tante Grünsteins Ehe “	93	„ Wie die Harpia verjaget “	55
„ Tante Lotte “	106	„ Windmööd un Watermööd “	77
„ Teweschen Hochtyd “	53	Wolfenbütteler Bibliothek	30, 36
„ Teweschen Kindelbehr “	53	„ Wolfenbütteler Spiel “	8
Thaliatheater, Hamburg	124, 139		
Theater am Gänsemarkt, Hamburg	58, 59, 67	„ Terres “	62
Theatermängel	119		
Theaterverlag Richter, Ham- burg	143	Zirkelgesellschaft, Lübeck	19
„ Theodor Preußer “	109, 110	Zwischenpiele	47 ff.
„ Theophilus “	11		
„ Thetje Eggers in Chicago “	93		
Tivolitheater	82		

YU 49080



