

# Frühe Neuzeit

Band 69

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur  
und Kultur im europäischen Kontext

In Verbindung mit der Forschungsstelle  
„Literatur der Frühen Neuzeit“  
an der Universität Osnabrück

Herausgegeben von  
Jörg Jochen Berns, Klaus Garber, Wilhelm Kühlmann,  
Jan-Dirk Müller und Friedrich Vollhardt



Markus Paul

# Reichsstadt und Schauspiel

Theatrale Kunst  
im Nürnberg des 17. Jahrhunderts

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2002



Gedruckt mit Unterstützung von  
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort  
Friedrich Freiherr von Hallersche Forschungsstiftung Nürnberg  
Peter Gebert  
Sophie Mühlbauer  
Anna Paul

*für martina*

D29 Philosophische Fakultät (Sprach- und Literaturwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Paul, Markus: Reichsstadt und Schauspiel : theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts /*  
Markus Paul. – Tübingen: Niemeyer, 2002  
(Frühe Neuzeit; Bd. 69)

ISBN 3-484-36569-2    ISSN 0934-5531

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz und Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Heinr. Koch, Tübingen

## Vorwort

Der Verfasser fühlt sich einer ganzen Reihe von Personen und Institutionen zu Dank verpflichtet, deren Rat und Hilfe in nicht unerheblicher Weise zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben. Ihre Abfassung ermöglichte die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, die das Promotionsvorhaben im Rahmen der *Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses* mit einem zweijährigen Stipendium von Mai 1997 bis April 1999 unterstützte. Im Dezember 1999 wurde sie dort an der Philosophischen Fakultät II als Dissertation eingereicht; für den Druck ist sie geringfügig überarbeitet worden.

Besonderer Dank gilt meinem Lehrer Prof. Dr. Theodor Verweyen, der mich nicht nur für die Literatur der Frühen Neuzeit zu interessieren verstand, sondern auch das Entstehen dieser Arbeit mannigfach förderte und aufmunternd begleitete. Herrn Priv.-Doz. Dr. Ernst Rohmer danke ich für Literaturhinweise, manchen Ratschlag und nicht zuletzt für die Übernahme des Zweitgutachtens. Die Teilnahme am Oberseminar von Herrn Prof. Dr. Verweyen und Herrn Prof. Dr. Gunther Witting vom Wintersemester 1996/97 bis Sommersemester 1999 gab mir die Möglichkeit, meine Forschungen mit Kollegen und Angehörigen aus verschiedenen Fachrichtungen zu diskutieren. Den kritischen Beiträgen und Hinweisen der Mitglieder dieser Veranstaltung verdanke ich manche Anregung.

Neben der Fernleih-Stelle der Universitätsbibliothek Erlangen, die selbst entlegenes Material besorgen konnte, zeigten zahlreiche Bibliotheken und Archive im In- und Ausland eine ausgesprochene Hilfsbereitschaft bei der Bearbeitung selbst größerer Anfragen. Mein Dank geht unter anderem an die Forschungsstelle für Personalschriften der Universität Marburg, an die Landesbibliothek Coburg, an das Deutsche Theatrumuseum in München, an die Staatsbibliotheken zu München und Berlin, an die Leipziger Städtischen Bibliotheken und die Universitätsbibliothek Leipzig, an die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart, an die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, an die Österreichische Nationalbibliothek, an das Österreichische Theatrumuseum, an die Universitätsbibliothek Wien, an das Haus-, Hof- und Staatsarchiv sowie das Finanz- und Hofkammerarchiv in Wien, an die Biblioteka Jagiellońska in Krakau und an die Universitätsbibliothek in Kaliningrad.

Besonders engagierte Unterstützung erfuhr ich von den Mitarbeitern des Stadtarchivs Augsburg, des Landeskirchlichen Archivs Nürnberg, der Stadtbi-

bliothek Nürnberg, des Staatsarchivs Nürnberg und des Stadtarchivs Nürnberg sowie des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, von denen stellvertretend hier genannt seien Frau Archivoberinspektorin Annemarie Müller, Herr Heinrich Hofmann sowie Herr Dr. Peter Fleischmann, ehemals stellvertretender Leiter des Staatsarchivs Nürnberg (jetzt Leiter des Staatsarchivs Augsburg).

Zuspruch und Hilfestellung erhielt ich neben meiner Familie von Kollegen, Bekannten und Freunden: Dank für viel Gutes an Karl-Heinz Grund, Peter Gebert, Klaus Hildebrand, Dr. Frank Fischer und Dr. Wolfgang Mährle, der mir bereitwillig Einblick in das ungedruckte Manuskript seiner abgeschlossenen Dissertation zur Frühgeschichte der Altdorfer Universität gewährte. Wertvolle Ratschläge in musikwissenschaftlichen Fragen gab mir Herr Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Hirschmann. Manchen Hinweis verdanke ich Herrn Priv.-Doz. Dr. Werner W. Schnabel.

Für Anregungen und mühevollen Korrekturarbeiten sei schließlich besonders gedankt Felicitas Igel und Willi Lobenwein, der mir zudem zahlreiche Hinweise aus seinen eigenen Forschungen zu den Dichterkrönungen Sigmund von Birkens gab.

Mein Dank gebührt nicht zuletzt den Herausgebern der Reihe »Frühe Neuzeit«, insbesondere Herrn Prof. Dr. Klaus Garber (Osnabrück) und Herrn Prof. Dr. Wilhelm Kühlmann (Heidelberg), sowie dem Max Niemeyer Verlag Tübingen für die Aufnahme und den Druck des Buches.

Mit Ruhe, Aufmunterung und kritischer Begleitung unterstützte mich in allen Stadien der Arbeit meine Frau Martina, der von Herzen mein größter Dank gilt.

Nürnberg, im Mai 2001

*Markus Paul*

# Inhaltsverzeichnis

## Einführung:

Der unbekannte Gegenstand? Nürnberg und das Barocktheater. Forschungssituation, Quellenlage und methodische Überlegungen . . .	1
---	---

## TEIL A:

VORAUSSETZUNGEN UND BEDINGUNGEN . . . . .	23
1. Die Situation des Schauspiels und der Bühnen um 1600 . . . . .	25
1.1. Die Engländer kommen und die Meistersinger gehen: Veränderungen in der Nürnberger Theaterlandschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts . . . . .	25
1.2. Der erste städtische Theaterbau im Alten Reich: das <i>Fechthaus</i> von 1628 . . . . .	40
2. Zwischen Repräsentationswillen und Sittenwahrung: das Theater im Spiegel obrigkeitlichen Stadtreiments . . . . .	60
3. Musikkultur im Nürnberg des 17. Jahrhunderts . . . . .	91
4. <i>Spectaculum christianum</i> versus <i>pompa diaboli</i> . Zur Schauspieltheorie bei den ›Nürnbergern‹ . . . . .	110
4.1. Sigmund von Birken und Johann Conrad Dürr . . . . .	110
4.2. Georg Philipp Harsdörffer . . . . .	148

## TEIL B:

THEATRALE KUNST ALS INTEGRALER BESTANDTEIL FRÜHNEUZEITLICHER STADTKULTUR IM NÜRNBERG DES 17. JAHRHUNDERTS . . . . .	159
1. Importeure der großen Bühnenwelt: Gastspiele auswärtiger Wandertruppen und Theaterbanden . . . . .	161
2. Das Schultheater als Bildungsinstrument und Teil urbaner Festkultur . . . . .	185
2.1. Zur Tradition des Schultheaters in Nürnberg . . . . .	185
2.1.1. Abriß einer Geschichte des Schultheaters in Nürnberg (1500–1700) . . . . .	185

2.1.2. Das Schultheater als Institution im reichsstädtischen Bildungssystem . . . . .	212
2.2. Tugendspiegel, Friedensdank und Repräsentation: Paradigmen von Formen und Funktionen des Schultheaters . . . . .	235
Beispiel 1: <i>Actus oratorius et festivus</i> – Johann Klaj im Kontext des Nürnberger Schulactus am <i>auditorium publicum</i> (1644–1650) . . . . .	235
Beispiel 2: »Eine Sittenschule für die patrizische Jugend«. Die Schuldramen Sigmund von Birkens im Überblick (1651–1655) . . . . .	280
Beispiel 3: Der Parnaß in der Noris. Johann Geuders Freudenspiel <i>Macaria</i> und die Einweihung des neuen <i>Nachkomödienhauses</i> (1668) . . . . .	292
Beispiel 4: Das Nürnberger »Friedensdankfest« von 1679 und die Friedensschauspiele der Schulen . . . . .	325
3. »Zu ewigem Gedächtnuß der Nachkommenheit«: Sigmund von Birkens <i>Teutscher Kriegs Ab= und FriedensEinzug</i> bei den Friedensfeiern von 1649/50 . . . . .	344
4. Ein Roßballett mit Holzattrappen: Jacob Langs <i>Kinder=Ballet</i> als Ausdruck patrizischen Repräsentationswillens und Anteilnahme am Kaiserhaus (1668) . . . . .	362
5. Vom »Musik-Kränzlein« zum Operspektakel. Theatrale Kunst aus dem Umfeld Nürnberger Handelsleute und des Pegnesischen Blumenordens . . . . .	390
5.1. Die »Gesellschaft der vordersten Kaufleute« von 1671 und ihre Musikgesellschaften . . . . .	390
5.2. Ein Nürnberger Übersetzungsprojekt. Johann Gabriel Meyers Übertragung der ›Jahrhundertoper‹ <i>Il pomo d'oro</i> im zeitgenössischen Kontext (1672) . . . . .	413
Exkurs I: Verdolmetschen und Nachahmen. Nürnberger Schauspielübersetzungen des Barock . . . . .	432
5.3. Formen und Funktionen theatraler Kleinformen im kulturellen Leben der Reichsstadt anhand von Aufführungsbeispielen im Rahmen von Musikkränzen . . . . .	436
Beispiel 1: Johann Ludwig Fabers und Johann Löhners Kurzopern für die geselligen Zusammenkünfte der Handelsleute (1675/76) . . . . .	437
Beispiel 2: Eine Trauerfeier als Schauspiel. Die <i>Pia Memoria</i> Joachim Müllners, Jacob Langs und Albrecht M. Lunßdörffers zu Ehren Melchior Schmieds (1682) . . . . .	464

Exkurs II: Spielen bei Gelegenheit. Die unbekannte Masse halbtheatraler Darbietungsformen im Kreise geladener Gesellschaften . . . . .	483
5.4. Die Nürnberger Barockoper als Höhepunkt urbaner Festkultur . . . . .	489
5.4.1. Die gemeinsamen Opernunternehmungen von Nürnberger Handelsleuten und Mitgliedern des Pegnesischen Blumenordens . . . . .	491
a) »Eine herrliche Music von den fürnehmsten Musicanten«: Christoph Adam Negeleins und Johann Löhners Opern (1682/83–1688) . . . . .	491
b) Kaiseropern und Kastratenkunst: Christoph Gottlieb Sauer's Oper <i>Die Eroberung Jericho</i> (1696) und Christoph Adams Negeleins Oper <i>Arminius</i> (1697) im Kontext des Türkenkrieges . . . . .	515
5.4.2. Die Oper als städtische Repräsentationskunst und ihre sozial-politischen Funktionen . . . . .	546
5.4.3. Pleite mit Pauken und Trompeten? Musiktheater im Schatten verstärkter Theaterfeindlichkeit: die Gastspiele der Operntruppe Johann Sigismund Kussers (1697/98) und das Ende der Nürnberger Barockoper . . . . .	559
6. Buchhändler und Bortenmacher als Komödianten: Theaterunternehmungen Nürnberger Handwerker und Krämer . .	580
6.1. Ungeliebte Untertanen: die Obrigkeit und die leidenschaftlichen Laienspieler . . . . .	580
6.2. Antiquar, Verleger, Prinzipal: der Modellfall Georg Scheurer . . . . .	595
7. Ausklang und Ausblick – Theater in Nürnberg nach 1700 bis ca. 1730 . . . . .	619
Zusammenfassung . . . . .	624
Abbildungen . . . . .	628
TEIL C:	
ANHANG . . . . .	629
1. Abkürzungen . . . . .	631
2. Quellen . . . . .	633
2.1. Bibliographien, Repertorien und elektronische Internet- Recherchemaschinen . . . . .	633

2.2. Archivalien und Handschriften . . . . .	635
2.3. Gedruckte Quellen . . . . .	638
3. Literatur . . . . .	651
3.1. Lexika und biographische Nachschlagewerke . . . . .	651
3.2. Artikel, Aufsätze, Handbücher, Monographien und Sammelbände . . . . .	652
4. Ratsverlässe zur Nürnberger Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts . . . . .	676
5. Register . . . . .	683

Abgesehen von den im wesentlichen theoretisierenden Absichten des Pegnesischen Blumenordens und vereinzelt Begabungen wie Johann Löhner blieb der alternden Republik ein Barocktheater versagt. Die Struktur der Reichsstadt erlaubte keine theatralische Selbstdarstellung im Sinne des Barock, deren sich doch selbst der kleinste deutsche Duodezhof befleißigte.

(Peter Kertz, 1971)

Willkommen Kunst-Palast aus weit entlegnen Orten!  
Dir ist allhier die Stell bey uns gewidmet worden;  
O nie erhörte Sach / daß dieser Hügel geht!  
Parnassus, sehet doch! in Noris Auen steht.  
Ihr aber Edle Söhn! Ihr Edle Noris Kinder!  
Euch blüht der Helicon noch in den rauhen Winter /  
Ihr holde Musen Freund! Wolan mit tapfern Muth /  
Erweist unsrer Stadt das nie verzagte Blut.

(Prolog aus *Die vergnügte Prinzessin MACARIA*,  
aufgeführt in Nürnberg im Februar 1668 zur Einweihung des  
neuen *Nachtkomödienhauses*)

Ihr Musen / wann Euch Mars und Neidhart plagt /  
sucht Schutz bey unsrer edlen Noris!  
[...]  
daß in der Noris Staat  
der Klugheit Hofstatt sey /  
da die gesammte Musen-Reih  
so manchen Mäcenat /  
als viel man Vätter zählt im Rhat /  
bey dieser Stadt gefunden hat.

(Prolog aus *Alarich*, aufgeführt in Nürnberg 1697)



## Einführung: Der unbekannte Gegenstand? Nürnberg und das Barocktheater. Forschungssituation, Quellenlage und methodische Überlegungen

Das Thema dieser Arbeit ließe sich mit reichlich Anekdoten einleiten: etwa mit der Eröffnung des Komödien- oder *Fechthauses* aus dem Jahre 1628, dem ersten städtischen Theaterbau im Alten Reich. Ein imposanter Gebäudekomplex, der von außen in den Stadtfarben rot und weiß leuchtete, rund 3.000 Zuschauer faßte und in dem die Nürnberger Ratsherren in besonders ausgestalteten Logen Platz nahmen. Man könnte aber auch eine andere Theatereinweihung heranziehen: die Eröffnung des Opern- bzw. *Nachtkomödienhauses* von 1668, bei der die Patrizier ihre Söhne auf die Bühne schickten und sich selbst als Mäzene und tugendhafte Herrscher feiern ließen. Verlockend wäre nicht zuletzt, mit einer Episode vom Ende des 17. Jahrhunderts zu beginnen, etwa aus den Jahren 1696/97, als die Stadtherren für Opernaufführungen nicht nur einen Kastraten nach Nürnberg holten, sondern man sich im Frühjahr 1697 auch daran machte, mit einer Festoper ein Krönungsjubiläum im Wiener Kaiserhaus zu feiern – nicht ohne sich selbst dabei in einem Prolog gebührend ins rechte Licht zu setzen. Doch all diese Episoden aus der Nürnberger Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts haben einen Schönheitsfehler. Genaugenommen dürfte es sie ebenso wie diese Arbeit gar nicht geben. Zumindest wenn man den gängigen Auffassungen Glauben schenken will. Eine Skizze der Forschungssituation mag dies verdeutlichen.

Anläßlich des großen Dürer-Jahres 1971 erschien vor knapp 30 Jahren die bislang letzte umfassende und von zahlreichen Fachgelehrten geschriebene Geschichte Nürnbergs, deren Gesamtschau der Stadtgeschichte von den Anfängen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute Standardcharakter besitzt.<sup>1</sup> Viele der hierin enthaltenen Beiträge boten nicht nur eine kompakte Quersumme des damals aktuellen Wissensstands, sondern übten auch eine prägende Wirkung auf das Bild ihres jeweiligen Teilbereichs aus – was jedoch nicht zum besonderen Vorteil und Nachruhm des Gegenstandes gereichte, der Thema dieser Arbeit ist. Denn in der Stadtgeschichte wurde mit einem knappen Abschnitt auch des Barocktheaters gedacht, ein Kapitel, in

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard Pfeiffer (Hg.): Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt. München 1971.

dem dessen Autor nur wenig und zumeist nichts Gutes über das reichsstädtische Schauspielwesen im 17. Jahrhundert zu berichten wußte und in düsteren Farben das Bild einer weitgehend öden Nürnberger Theaterlandschaft in dieser Zeit zeichnete.<sup>2</sup> Schon im ersten Absatz stellte Peter Kertz quasi die Nichtexistenz des hier zu behandelnden Gegenstandes fest und fällt ein überwiegend negatives Urteil über das Nürnberger Barocktheater:

Das theatralische Eigenleben Nürnbergs, dem im 16. Jahrhundert mit den Meistersingern und Hans Sachs ein schöpferischer Beitrag zur deutschen Theaterkultur zu danken ist, endete 1593, als der Nürnberger Rat zum erstenmal englischen Komödianten die Spielerlaubnis erteilte. Von da an war man in Nürnberg bemüht, Anschluß an anderorts schon erreichte Leistungen zu finden. Abgesehen von den im wesentlichen theoretisierenden Absichten des Pegnesischen Blumenordens und vereinzelter Begabungen wie Johann Löhner blieb der alternden Republik ein Barocktheater versagt. Die Struktur der Reichsstadt erlaubte keine theatralische Selbstdarstellung im Sinne des Barock, deren sich doch selbst der kleinste deutsche Duodezhof befeißigte.<sup>3</sup>

Zwar werden im folgenden von Kertz einige Autoren, Stücke und Aufführungen genannt, wobei er unter anderem die Eröffnung des Nürnberger Opernhauses fälschlicherweise um 20 Jahre zu spät ins Jahr 1686 verlegt; dennoch bleibt es lediglich bei knappen Hinweisen auf die »sich in Nürnberg zeitweise regenden einheimischen Kräfte«<sup>4</sup> und Nürnbergs »bescheidenen eigenen Beitrag zur *Barockoper*«.<sup>5</sup> Hauptträger des Theaterlebens seien dagegen die vielen durchreisenden Schauspielgesellschaften gewesen.<sup>6</sup>

Bis heute hat sich an dieser Sehweise nichts geändert.<sup>7</sup> Noch immer gilt auf dem Gebiet des Theaterwesens die Zeit zwischen Hans Sachs und der Eröffnung des *Nürnberger Nationaltheaters* im Jahre 1801 durch Georg Leonhard Aurnheimer als weitgehend dunkle Zeit. Dies macht etwa das 1990 erschienene Buch von Gisela und Ernst Friedrich Schultheiß deutlich, die unter dem Titel *Vom Stadttheater zum Opernhaus* einen Überblick über *500 Jahre Musiktheater in Nürnberg* vorlegten.<sup>8</sup> Nun versteht sich diese populärwissenschaftlich ausgerichtete Studie eher als »das Werk von Amateuren«,

<sup>2</sup> Vgl. Peter Kertz: Barocktheater. In: ebd., S. 346–349.

<sup>3</sup> Ebd., S. 346.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 348.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 349. Nun ist diese Einschätzung um so erstaunlicher, als Kertz nur wenige Jahre zuvor eine Bibliographie zur Nürnberger Theatergeschichte veröffentlicht hatte, die zwar keine erschöpfende und teilweise ungenaue, aber immerhin eine erste und nützliche Quellenbasis an Archivalien und erhaltenen Texten bereitstellte und wichtiges Material zum 17. Jahrhundert bietet. Vgl. ders. u. Ingeborg Strößenreuther: Bibliographie zur Theatergeschichte Nürnbergs. Nürnberg 1964 (VSBN, Bd. 6).

<sup>7</sup> Die ältere Literatur bis etwa 1960 ist zusammengestellt bei Kertz/Strößenreuther: Bibliographie, S. 54–67.

<sup>8</sup> Ernst-Friedrich Schultheiß u. Gisela Schultheiß: Vom Stadttheater zum Opernhaus. 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg. Nürnberg 1990.

das »die Geschichte des Musiktheaters in Nürnberg nicht im einzelnen wissenschaftlich exakt und vollständig zu erfassen, zu zitieren und zu dokumentieren« versucht, wie die Autoren im Vorwort bekennen.<sup>9</sup> Ihnen sei es vielmehr darum gegangen, »Akzente zu setzen«.<sup>10</sup> Daß diese Akzentuierung jedoch zu historischen Verzerrungen führen konnte, zeigt sich insbesondere bei dem in dieser Arbeit vornehmlich behandelten Zeitraum von ca. 1593–1720, dem in der Darstellung des Autorenpaares gerade 15 (zudem mit reichlich Bildern versehene) Seiten gewidmet sind.<sup>11</sup> Schon die Überschrift des entsprechenden Kapitels nennt lediglich »Ansätze« und spricht von »keiner eigenständigen deutschen Oper in Nürnberg«.<sup>12</sup> Diesem Motto folgend, erscheint das 17. Jahrhundert in der gedrängten Ausführung des Kapitels überwiegend als eine Art Übergangsphase, in der es zwar manch »hoffnungsvollen Ansatz«<sup>13</sup> (wie etwa Harsdörffers und Stadens Oper *Seelewig*) gegeben habe, das Theaterleben der Reichsstadt jedoch »fast ausschließlich«<sup>14</sup> durch auswärtige Wandertruppen bestimmt worden sei. Wie schon bei Kertz wird schließlich für das Nürnberger Barocktheater nur ein »bescheidenes Fazit«<sup>15</sup> gezogen.

Noch abwertender fällt das Urteil im Ende 1999 erschienenen *Stadtlexikon Nürnberg*<sup>16</sup> aus. Kurz und knapp heißt es dort im Abschnitt »Theaterwesen«: »Die Entfaltung eines Barocktheaters fand [...] in N[ürnberg] nicht statt, der Pegnesische Blumenorden verfolgte eher poetologische und weniger theaterpraktische Intentionen«. Das Theater der Reichsstadt in dieser Zeit blieb vielmehr »rückständig, nicht zuletzt aufgrund strenger Zensur und restriktiver Handhabung von Spielgenehmigungen durch den Rat«.<sup>17</sup>

Daß die theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts erst noch zu entdecken ist, veranschaulichen auch zwei jüngere, wichtige Veröffentlichungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Nürnbergs in dieser Zeit. So liest man etwa in der sonst sehr gut dokumentierten und äußerst materialreichen Studie zur *Blütezeit des Pegnesischen Blumenordens* von Renate Jürgensen, daß das Theater in Nürnberg während dieser Epoche »nur wenig Förderung fand«.<sup>18</sup> Nach den Bereichen Theater und Schauspiel sucht man auch in dem

<sup>9</sup> Ebd., S. 11.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 31–45.

<sup>12</sup> Ebd., S. 31: »Die Ansätze – oder: Von »Fecht«- und »Nachtkomödienhaus«, »Engellendern«, »Theaterbanden« und keiner eigenständigen deutschen Oper in Nürnberg (1593–1798)«.

<sup>13</sup> Ebd., S. 44.

<sup>14</sup> Ebd., S. 36.

<sup>15</sup> Ebd., S. 44.

<sup>16</sup> Michael Diefenbacher u. Rudolf Endres (Hg.): *Stadtlexikon Nürnberg*. Nürnberg 1999.

<sup>17</sup> Charlotte Bühl: *Theaterwesen*. In: ebd., S. 1074f., hier S. 1074.

<sup>18</sup> Renate Jürgensen: *Utile cum dulci – Mit Nutzen erfreulich. Die Blütezeit des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg 1644 bis 1744*. Wiesbaden 1994, S. 87.

von John Roger Paas herausgegebenen Tagungsband vergeblich, der unter dem Titel *der Franken Rom* viele Beiträge eines anlässlich des 350jährigen Jubiläums des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg abgehaltenen internationalen Kongresses zu *Nürnbergers Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* umfaßt.<sup>19</sup> Während hier zu Recht mit zahlreichen Aufsätzen renommierter Fachgelehrter zur allgemeinen Stadtgeschichte sowie zur Wirtschafts-, Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte das lange und weit verbreitete Vorurteil vom politischen und kulturellen »Niedergang« der Reichsstadt nach der Dürer-Zeit widerlegt und demgegenüber die enormen künstlerischen und kulturellen Erträge dieser »Blütezeit« der Stadt hervorgehoben werden (siehe hierzu unten), scheint das Theaterleben der Reichsstadt in dieser Zeit hierzu offenbar keinen Beitrag geleistet zu haben, da der Bereich der theatralen Kunst in dem Band keinerlei Erwähnung findet.

Angesichts der weit verbreiteten Auffassung von der quasi nicht vorhandenen bzw. unbedeutenden Nürnberger Theaterkultur im 17. Jahrhundert verwundert es nicht, daß die letzte Arbeit, die sich näher mit dieser Thematik beschäftigte, vor rund 100 Jahren erschien: In seiner Geschichte über die *Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806* widmete Theodor Hampe dem 17. Jahrhundert einen längeren Abschnitt, der in seiner gebotenen Materialfülle bis heute nicht mehr erreicht wurde.<sup>20</sup> Als Quelle dienten dem späteren Direktor des Germanischen Nationalmuseums vornehmlich die Nürnberger Ratsprotokolle, von denen er in einem gesonderten Anhang eine beachtliche Menge zum Theaterwesen publizierte (siehe unten). Gemäß Hampes vom literaturwissenschaftlichen Positivismus geprägten methodischen Ansatz spielen aber bei der Auswertung seiner Quellen Analysen von Stücken, Untersuchung struktureller und thematischer Relationen sowie die Bestimmung funktionsgeschichtlicher Zusammenhänge und kontextuelle Beziehungen keine Rolle. Sein »in großen Zügen« gezeichnetes »Bild von der Entwicklung des Nürnberger Theaterwesens« versteht sich vielmehr als »Kommentar« zu den abgedruckten Ratsverlässen, um »hin und wieder ergänzend oder erklärend zu wirken«, wie Hampe im Vorwort seiner Arbeit schreibt.<sup>21</sup> So bleibt es weitgehend bei einer chronologisch verfahrenen Aneinanderreihung von Fakten, insbesondere Namen, Stücketitel und Aufführungsdaten, wobei vor allem der Nachweis von Gastspielen durchreisender Wandertruppen einen breiten Raum in der Darstellung einnimmt. Bemerkenswert ist allerdings,

<sup>19</sup> John Roger Paas (Hg.): *der Franken Rom*. Nürnbergers Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1995.

<sup>20</sup> Theodor Hampe: *Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806*. Nürnberg 1900, der Abschnitt zum 17. Jahrhundert auf S. 89–153. Zuvor hatte Hampe seine Theatergeschichte bereits in Aufsatzform veröffentlicht in: *MVGN* 12 (1898), S. 87–306 u. 13 (1899), S. 98–237.

<sup>21</sup> Hampe: *Theaterwesen*, S. 6.

daß sich Hampe anscheinend bewußt war, daß gerade seine Darstellung zum 17. Jahrhundert keineswegs vollständig war. Denn zu Eingang des entsprechenden Kapitels hob er ausdrücklich hervor, daß

ich es dem zukünftigen eigentlichen Geschichtsschreiber des Theaters und der dramatischen Dichtkunst in Nürnberg überlassen muß, sowohl die Lücken in der Darstellung auszufüllen und das Bild, das von mir zumeist nur in groben Umrissen entworfen werden konnte, zu vervollständigen und zu beleben, als auch dieses Bild mit der Gesamtentwicklung des deutschen Theaterwesens zu verbinden, es in dieselbe einzugliedern.<sup>22</sup>

Dies steht allerdings noch aus. Seit Hampe wurde nicht mehr der Versuch unternommen, das vorherrschende Bild über das Nürnberger Barocktheater anhand einer eingehenden Untersuchung kritisch zu überprüfen. Dies gilt nicht nur für die Disziplinen der Literatur- und Theaterwissenschaft, sondern etwa auch für die Musikwissenschaft. Zwar beschäftigte sich schon früh Adolf Sandberger in einem Aufsatz mit der *Geschichte der Oper in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts*,<sup>23</sup> in dem er eingangs festhielt, »immerhin [...] kann sich Alt-Nürnberg auch auf unserem Felde sehen lassen«.<sup>24</sup> Aufgegriffen wurde diese Feststellung jedoch nicht. Und auch bei Sandberger selbst blieb es weitgehend bei einer chronologischen Zusammenstellung der Namen von Librettisten, Komponisten und Operntiteln, die das bereits bei Hampe gesammelte Material nur stellenweise ergänzte durch vornehmlich biographische Hinweise sowie Fragen hinsichtlich möglicher italienischer und französischer Textvorlagen der jeweiligen Opern.<sup>25</sup>

Wenig Positives über das Nürnberger Musiktheater in dieser Zeit liest man auch in Harold E. Samuels Standardwerk *The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century*,<sup>26</sup> das als Darstellung des barocken Musiklebens der Reichsstadt sowohl vom Umfang als auch Ansatz her bislang nach wie vor keinen Nachfolger gefunden hat. So wird etwa des Theaters in dem einleitenden Abschnitt »Nuremberg as a Music Center« mit kaum mehr als

<sup>22</sup> Ebd., S. 91.

<sup>23</sup> Adolf Sandberger: Zur Geschichte der Oper in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1918/19), S. 84–107. Wieder abgedruckt in: ders.: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. 2 Bde. Hildesheim, New York 1973 (Ndr. der Ausgabe München 1921), Bd. 1, S. 188–217.

<sup>24</sup> Ebd., S. 188.

<sup>25</sup> Selbst im Fall des Musikers und Komponisten Johann Löhner, dessen Operschaffen Sandberger ins Zentrum seiner Studie stellte, blieb es bei einer knappen Beschreibung inhaltlicher Zusammenhänge und stofflich-thematischer Bezüge sowie vereinzelter stilistischer Charakteristika unter musikgeschichtlicher Perspektive, die weitgehend von Geschmacksurteilen, etwa Bemerkungen zur »Jugendfrische« Löhners und »schlichten Schönheit seiner Erfindung« (ebd., S. 208), geprägt sind.

<sup>26</sup> Harold E. Samuel: *The Cantata in Nuremberg during the 17th Century*. Michigan 1982 (Reprint der Ausgabe Diss. Cornell Univ. 1963) (Studies in Musicology, No. 56).

einem Satz gedacht und dabei das bekannte Urteil tradiert: »The performances were usually by visiting troupes«. <sup>27</sup> Und im Zusammenhang mit der Biographie des Nürnberger Musikers und Opernkomponisten Johann Löhner heißt es erneut: »Apparently most of the works staged in Nuremberg were by Germans and were performed in German by visiting troupes. Thus Nuremberg's modest opera life was a pale shadow of the important German opera school in Hamburg«. <sup>28</sup>

In Anbetracht der vielen pejorativen Urteile über das reichsstädtische Theaterleben während des 17. Jahrhunderts muß es fast erstaunen, daß Nürnberg überhaupt Eingang in das *Handbuch zur Geschichte der Barockoper* von Renate Brockpähler gefunden hat. <sup>29</sup> Allerdings beschränkt sich ihr Überblick neben einigen allgemeinen Angaben zur privaten und öffentlichen Musikpflege hauptsächlich auf einen chronologischen Abriß von Namen, Titeln und Daten, der zudem mehrere Fehler enthält und bezeichnenderweise aufgrund mangelnder gesicherter Erkenntnisse im Fall von Nürnberg oftmals auf Formen des Konjunktivs zurückgreifen muß. Trotz der mehreren in ihrer Skizze vermerkten Opernproduktionen in Nürnberg zwischen 1650 und 1720 fällt jedoch auch Renate Brockpähler ein bescheidenes Fazit: So sei es »bei einigen wenigen Aufführungen« geblieben, »eine richtige stehende Oper gibt es erst nach 1798«. <sup>30</sup> Immerhin wies die Autorin jedoch auf eine bedeutsame Tatsache hin: »Nürnberg gehört damit zu den ganz wenigen deutschen Städten, die ohne Einwirkung eines Fürstenhauses mit der Oper bekannt wurden«. <sup>31</sup>

Nachgegangen wurde diesem bemerkenswerten Hinweis bislang nicht. Im Gegenteil, wie wenig über die Bereiche Oper und Musiktheater im Nürnberg des 17. Jahrhunderts bis in die jüngste Zeit bekannt ist, zeigt schließlich der erst kürzlich erschienene Nürnberg-Artikel in der neubearbeiteten Auflage des renommierten Fachlexikons *Musik in Geschichte und Gegenwart*. <sup>32</sup> Hier wird nicht nur (wie schon bei Peter Kertz) etwa die Eröffnung des Opernhauses fälschlicherweise 20 Jahre später angesetzt und ins Jahr 1686 verlegt, sondern auch allgemein der Aspekt ›barockes Musiktheater‹ nur mit wenigen Zeilen bedacht, denn in Nürnberg habe es lediglich »einen kleinen Beitrag zur Geschichte des deutschen Musiktheaters« <sup>33</sup> gegeben. Demgegenüber herrscht immer noch die Ansicht vor, daß »die Aufführungen [...] von auswärtigen Schauspielertruppen besorgt« <sup>34</sup> wurden. <sup>35</sup>

<sup>27</sup> Ebd., S. 8.

<sup>28</sup> Ebd., S. 48.

<sup>29</sup> Vgl. Renate Brockpähler: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*. Emsdetten 1964 (Die Schaubühne, Bd. 62), S. 297–305.

<sup>30</sup> Ebd., S. 305.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Vgl. Thomas Röder: Nürnberg. In: <sup>2</sup>MGG Sachteil 7 (1997), Sp. 498–508.

<sup>33</sup> Ebd., Sp. 503.

<sup>34</sup> Ebd.

## Niedergang der Reichsstadt und »Hans-Sachs-Komplex«

Fragt man nach den Gründen für die wissenschaftliche Vernachlässigung der theatralen Kunst in Nürnberg zwischen dem ausgehenden 16. und beginnenden 18. Jahrhundert, so fällt vor allem zweierlei auf: Zum einen scheint seit Theodor Hampe kaum jemand mehr die bereits erschlossenen Quellen untersucht, geschweige denn weitere mögliche Bestände einbezogen zu haben. Insbesondere die vielen erhaltenen Texte sind abgesehen von bloßen Titelnennungen weitgehend unbeachtet geblieben, wobei gerade ihre analytische Auswertung ein anderes Urteil zu Tage gefördert hätte. Zum anderen dürfte in vielen Fällen eine ganz allgemeine Vorstellung über Nürnberg maßgeblich für das überkommene Bild verantwortlich sein: die Auffassung vom vermeintlichen Niedergang der Reichsstadt. Lange Zeit ging man davon aus, daß Nürnberg sich seit etwa 1600 in einem stetigen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen ›Verfall‹ befunden habe, an dessen Ende schließlich die Auflösung der reichsstädtischen Selbständigkeit im Jahre 1806 steht. Hoch verschuldet, von den Kriegen des 17. Jahrhunderts und der Verlegung der Handelswege wirtschaftlich und finanziell ausgezehrt, politisch bedeutungslos und geleitet von einem engstirnigen Ratsregiment von der Stadt entfremdeten Patrizierfamilien, gefangen in einer starren Verfassungs- und Gesellschaftsstruktur, basierend auf einer mehr und mehr verarmenden Bevölkerung, die bis um 1800 auf das Maß einer Mittelstadt zusammenschrankte und keine besonderen kulturellen Leistungen hervorbrachte – so lauten die vielfach und auch in jüngerer Zeit wiederholten Stereotype zu Nürnberg.<sup>36</sup> Noch 1984 wurde etwa in Christoph von Imhoffs Porträt-Sammlung *Berühmte Nürnberger* der Zeitabschnitt von ca. 1600 bis 1806 mit dem pejorativen Titel »Abstieg der Reichsstadt«<sup>37</sup> überschrieben.

<sup>35</sup> Eine Ausnahme mag auch hier die Regel bestätigen. Denn als einer der wenigen hat Werner Braun in seiner Einleitung zur Edition der von Johann Löhner für den Ansbacher Hof komponierten Oper *Die triumphierende Treu* dem gängigen Bild widersprochen. Vgl. Werner Braun: Einleitung. In: Johann Löhner: *Die triumphierende Treu*. Sing-Spiel. Nach den Quellen rekonstruiert u. hg. v. ders. Wiesbaden 1984 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N. F., Bd. 6), S. VII–LXIV. Hierin wies Braun unter anderem auf die enge Verbindung zwischen Johann Löhner und Sigmund von Birken hin und berührte (wenn auch nur am Rande) die Nürnberger Opern Löhners und deren Entstehungshintergründe. Dabei bemerkte er angesichts der insgesamt zahlreichen belegten Aufführungen, daß »man von einer Art ›stehender Oper‹ im Nürnberg des vorletzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts sprechen [könne], die Ähnlichkeiten mit derjenigen in Hamburg aufweist« (ebd., S. LI).

<sup>36</sup> Vgl. hierzu die klärende Diskussion bei Rudolf Endres: Nürnberg in der Frühneuzeit. In: *Europäische Städte im Zeitalter des Barock. Gestalt – Kultur – Sozialgefüge*. Hg. v. Kersten Krüger. Köln, Wien 1988 (Städteforschung, Reihe A, Bd. 28), S. 141–167, bes. S. 142–144.

<sup>37</sup> Christoph von Imhoff (Hg.): *Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten*. Nürnberg 1984, das Zitat S. 169.

Vor diesem Hintergrund mußte die Dürer-Zeit, in der Nürnberg von Zeitgenossen wie Conrad Celtis und Martin Luther als Mittelpunkt Deutschlands gefeiert wurde, gleichsam zum unerreichbaren Höhepunkt der Stadtgeschichte werden, vor dem alle späteren Epochen verblassen. Von daher konstatierte John Roger Paas ganz zu Recht einen »Dürer-Komplex« vieler Fachgelehrter und brachte zugleich die weitverbreitete Meinung trefflich auf den Punkt:

In der Mehrzahl der Fälle implizieren stadthistorische Abhandlungen über Nürnberg dem Leser [...] das Bild einer Stadt, die am Ende des 16. Jahrhunderts in einen Tiefschlaf versank, aus dem sie erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wieder erwachte, als mit dem beginnenden Industriezeitalter frisches Blut in die sklerotischen Adern der Stadt floß.<sup>38</sup>

Nun läßt sich bezogen auf den Bereich des Nürnberger Theaters die These vom »Dürer-Komplex« mühelos um einen »Hans-Sachs-Komplex« erweitern, der dazu führte, daß bis heute das Drama des Meistersingers als Höhepunkt der städtischen Theatergeschichte gilt, dem nichts Gleichwertiges nachfolgte. Bereits Theodor Hampe etablierte mit seiner Theatergeschichte diese Auffassung: Während die dramatische Kunst des 16. Jahrhunderts und allen voran die Kunst Hans Sachs' noch eine »hervorragende Stellung« einnehmen und als »Schmuckstück für sich«<sup>39</sup> gelten könnten, sei das Theaterwesen Nürnbergs im Lauf des 17. Jahrhunderts mehr und mehr abgesunken und einer »Stagnation«<sup>40</sup> verfallen, was »allmählich zu den unleidlichsten Verhältnissen führen mußte«.<sup>41</sup> Dabei diene bereits Hampe als Erklärungsmuster für diesen vermeintlichen Verfall der theatralen Kunst in Nürnberg im Zeitalter des Barock die These vom stetigen Abstieg der bankrotten Reichsstadt. In diesem Abstieg sah er die entscheidende Ursache für das in seinen Augen weitgehend darniederliegende Theaterwesen der Epoche und leistete damit einer Meinung Vorschub, die sich in diesem Bereich bis in die jüngste Zeit gehalten hat:

Ganz zweifellos hängt es unmittelbar damit zusammen, wenn in Nürnberg mit dem ganzen Staatsleben der Reichsstadt auch das Theaterwesen einer Stagnation verfällt, wenn der Rat wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen nicht mehr das gleiche Interesse, denselben warmen Anteil und die lebendige Begeisterung, wie ehemals, entgegenbrachte [...]. Die drückende finanzielle Lage des Freistaates zwang Sinn und Gedanken in eine andere Richtung.<sup>42</sup>

So konnte das Bild entstehen, daß mit dem Tode Hans Sachs' 1576 das Ende eines »eigenständigen« Theaters in Nürnberg eingeläutet worden sei und daß in der Epoche nach 1600 bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit in der

<sup>38</sup> John Roger Paas: Vorwort. In: ders. (Hg.): *der Franken Rom*, S. 10–17, hier S. 11f.

<sup>39</sup> Hampe: Theaterwesen, S. 89f.

<sup>40</sup> Ebd., S. 127.

<sup>41</sup> Ebd., S. 154.

<sup>42</sup> Ebd., S. 127.

Hauptsache nur noch durchreisende Wandertruppen die theatralen Vorstellungen bestritten hätten. In diesem Sinne lautete, wie gezeigt, auch das Resümee bei Peter Kertz, wobei von ihm gleichfalls die verfallende Theater- und Schauspielkultur als fast zwangsläufige Folge des angeblich stetigen Niedergangs und der finanziellen Misere der Reichsstadt verstanden wurde, wenn er schreibt, »der alternden Republik [sei] ein Barocktheater versagt«<sup>43</sup> gelieben, und demgegenüber festhält, »vor allem die Wanderkomödianten befriedigten die theatralischen Bedürfnisse der verarmenden Reichsstadt«.<sup>44</sup> Diese Vorstellung findet sich schließlich auch in der Geschichte des Nürnberger Musiktheaters von Schultheiß wieder, in der die kausale Beziehung zwischen der vermeintlichen Agonie des Gemeinwesens einerseits und bescheidener Theaterkultur andererseits längst zum fest gefügten Topos geworden ist: »Nürnberg's Beiträge zur Geschichte des Musiktheaters sind also ebenso originell wie leider wenig wirksam gewesen. Sie teilen damit das Schicksal der in ihrer politischen und dann auch wirtschaftlichen Macht absinkenden Stadt.«<sup>45</sup>

#### Zeitgenössische Wahrnehmungen und Revision des Geschichtsbilds

Ogleich diese Auffassung noch weit verbreitet ist, steht sie im deutlichen Widerspruch zu etlichen überlieferten Wahrnehmungen historischer Zeitgenossen, die in dem hier überwiegend behandelten Zeitraum von 1590 bis etwa 1720 fast durchweg ein positives Bild der Stadt konstatieren: So vermerkte etwa 1597 der Franzose Jaques Esprinchar, der sich auf einer Kavaliertour durch Europa befand, in seinem Tagebuch:

Die Stadt Nürnberg ist zweifellos eine der herrlichsten und vornehmsten Städte Deutschlands, sowohl an Gebäuden, die alle fast wie große Paläste sind und sich aneinanderreihen, als auch hinsichtlich der Straßen und der Größe des Umfangs. [...] Diese Republik steht unter allen Europas im Rang nach Venedig und hat sich noch nie in einem so blühenden Zustand befunden wie jetzt.<sup>46</sup>

Von dieser Pracht hatte Nürnberg auch nach dem Dreißigjährigen Krieg nichts eingebüßt, wie die Schilderung des italienischen Grafen Galeazzo Gualdo Priorato verdeutlicht, der 1663 in diplomatischen Diensten für die Königin von Schweden in der Stadt weilte und berichtete: »Unter den Reichsstädten Deutschlands steht Nürnberg wohl keiner der schönsten,

<sup>43</sup> Kertz: Barocktheater, S. 346.

<sup>44</sup> Ebd., S. 349. In diesem Sinne äußerte sich Kertz schon in einer früheren Studie. Vgl. ders.: Das Nürnberger Nationaltheater (1798–1833). In: MVGN 50 (1960), S. 388–507, bes. S. 392.

<sup>45</sup> Schultheiß: Vom Stadttheater zum Opernhaus, S. 42.

<sup>46</sup> Jaques Esprinchar: Ein französischer Reisebericht aus dem Jahr 1597. In: Nürnberg in alten und neuen Reisebeschreibungen. Hg. v. Barbara Fürst. Düsseldorf 1990 (Droste-Bibliothek der Städte und Landschaften), S. 32–36, hier S. 32–34.

größten, prächtigsten, volkreichsten und mächtigsten nach«. <sup>47</sup> Ähnlich fiel das Urteil des englischen Gelehrten Eduard Browns aus, der sich 1686 in der Stadt aufhielt: »Nürnberg [!] ist unter allen Städten / die ich jemals in Teutschland gesehen habe / die allerschönste [...]. Ich war / als ich das erstmal in diese Stadt kam / nicht wenig entsetzt zu sehen die Herrlichkeit der Häuser / die schönen Gassen [...]«. <sup>48</sup> Ebenso begeistert vermerkte der ganz Europa besuchende Bildungsreisende Joseph de Blainville 1705 in seinem Tagebuch: »Da Nürnberg eine grosse und hübsche Stadt ist, so werden wir einige Zeit darauf zubringen müssen, ihre Merkwürdigkeiten zu besehen«. <sup>49</sup> Noch war die Zeit also nicht angebrochen, in der man, wie Johann Kaspar Riesbeck im Jahr 1783, von der Stadt meinte: »Nürnberg ist eine traurige Stadt, die immer mehr zerfällt«. <sup>50</sup>

Nun ist insbesondere in den letzten zwei Jahrzehnten von Seiten der Stadtgeschichtsforschung in der langlebigen Vorstellung vom Niedergang der Reichsstädte nach 1600 mehrfach entgegengetreten worden. »Das überkommene Bild der Reichsstädte ist zu differenzieren«, stellte etwa Volker Press fest. <sup>51</sup> Als einer der ersten hat vor allem Otto Borst dieser Ansicht den Boden bereitet, indem er die vielfältigen kulturellen Leistungen der Reichsstädte für die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg hervorhob. <sup>52</sup> Damit setzte eine Entwicklung innerhalb der Forschung ein, die eine allmählichen Neubewertung der Reichsstädte bewirkte. <sup>53</sup>

Für Nürnberg hat vor allem Rudolf Endres in zwei jüngeren Studien der herkömmlichen Vorstellung vom Niedergang der Stadt entschieden widersprochen. <sup>54</sup> Demgegenüber wurden von ihm hervorgehoben: die enormen

<sup>47</sup> Galeazzo Gualdo Priorato: Ein Italiener sieht Nürnberg 1663. In: Fürst (Hg.): Nürnberg, S. 43–48, hier S. 43.

<sup>48</sup> Eduard Brown: Die allerschönste deutsche Stadt 1686. In: Fürst (Hg.): Nürnberg, S. 49–51.

<sup>49</sup> [Joseph] de Blainville: Reisebeschreibung den Zustand von Nürnberg betreffend 1705. In: Fürst (Hg.): Nürnberg, S. 52–54, hier S. 52.

<sup>50</sup> Johann Kaspar Riesbeck: Nürnberg – eine traurige Stadt 1783. In: Fürst (Hg.): Nürnberg, S. 74f., hier S. 74.

<sup>51</sup> Volker Press: Die Reichsstädte im Reich der Frühen Neuzeit. In: Reichsstädte in Franken. Aufsätze 1: Verfassung und Verwaltung. Hg. v. Rainer A. Müller. München 1987 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 15/1), S. 9–27, hier S. 19.

<sup>52</sup> Vgl. Otto Borst: Die Kulturbedeutung der oberdeutschen Reichsstadt am Ende des Alten Reiches. In: Blätter für deutsche Landesgeschichte 100 (1964), S. 159–246. In geringfügig veränderter Fassung wieder abgedruckt in: ders.: Babel oder Jerusalem. Sechs Kapitel Stadtgeschichte. Hg. v. Helmut Böhme, Eberhard Jäckel u. Rainer Jooß. Stuttgart 1984, S. 201–303 u. 468–508.

<sup>53</sup> Siehe dazu die Diskussion bei Bernd Roeck: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums in der Frühen Neuzeit. München 1991 (EDG, Bd. 9), S. 108–112.

<sup>54</sup> Vgl. Endres: Nürnberg in der Frühneuzeit, S. 141–167, sowie ders.: Nürnbergs Stellung im Reich im 17. Jahrhundert. In: Paas (Hg.): *der Franken Rom*, S. 19–45. Im gleichen Sinne jetzt auch Helmut Neuhaus: Zwischen Realität und Romantik: Nürnberg im Europa der Frühen Neuzeit. In: Nürnberg. Eine europäische Stadt in

finanziellen Anstrengungen der Stadt für das Reich und die Reichskriege, die vielen Privatvermögen, zahlreichen Stiftungen und das ausgeprägte Mäzenatentum der Oberschichten, die aufstrebende Kaufmannschaft, das vorbildhafte Schul- und Bildungswesen, die Kunst- und Literaturpflege, die Privatbibliotheken, das florierende Buch- und Verlagsgewerbe sowie der bedeutende Musikinstrumentenbau. Angesichts dessen kommt er zu dem Resümee: »Nürnberg hatte also durchaus noch einen herausragenden Platz im Alten Reich«. <sup>55</sup>

### Defizite

Doch trotz dieser einsetzenden Neubewertung der Reichsstädte im allgemeinen sowie Nürnbergs im besonderen überwiegen nach wie vor die (zum Teil erheblichen) Forschungslücken, wie erst kürzlich Klaus Garber bei seinem resümierenden Lagebericht anlässlich des Kongresses zum Thema *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit* herausstellte. <sup>56</sup> Angesichts der mangelnden Fallstudien und Gesamtdarstellungen betonte er: »Es gibt keine Arbeit aus der neueren Barockforschung, die sich gleich durchschlagend mit der Stadt im Kontext von Kultur und Literatur zumal des 17. Jahrhunderts verbinden würde«. <sup>57</sup> Noch immer ließe sich vielmehr eine »merkliche Reserve gegenüber der Stadt als Literatur prägenden, steuernden, ermöglichenden Raum im 17. Jahrhundert« <sup>58</sup> feststellen. Von daher konstatiert er als derzeit allgemeinen Forschungskonsens,

daß der Stadt als Agentur literarischen und kulturellen Lebens im 17. Jahrhundert das Privileg einer gleich intensiven Beachtung weder im Rahmen der weiter dimensionierten Gesamtdarstellungen noch in Gestalt der so besonders erwünschten exemplarischen Fallstudien zuteil geworden ist. <sup>59</sup>

Besonders schmerzlich zeigt sich dieses Defizit auf dem Gebiet des städtischen Theater- und Schauspielwesens im 17. Jahrhundert, dem (sieht man einmal von einzelnen Untersuchungen zum Schultheater in Städten wie

---

Mittelalter und Neuzeit. Hg. v. ders. Nürnberg 2000 (Nürnberger Forschungen, Bd. 29), S. 43–68.

<sup>55</sup> Endres: Nürnbergs Stellung im Reich, S. 40. Ergänzt werden derartige Hinweise beispielsweise durch den prosopographischen Aufriß einer Nürnberger Gelehrtenkultur im 17. und 18. Jahrhundert, wie ihn Renate Jürgensen jüngst skizziert hat. Vgl. Renate Jürgensen: *Norimberga Literata*. In: *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Klaus Garber. 2 Bde. Tübingen 1998 (Frühe Neuzeit, Bd. 39), Bd. 1, S. 425–490.

<sup>56</sup> Vgl. Klaus Garber: *Stadt und Literatur im alten deutschen Sprachraum. Umriss der Forschung – regionale Literaturgeschichte und kommunale Ikonologie – Nürnberg als Paradigma*. In: ders. (Hg.): *Stadt und Literatur*, Bd. 1, S. 3–89, bes. S. 3–26.

<sup>57</sup> Ebd., S. 5.

<sup>58</sup> Ebd., S. 11.

<sup>59</sup> Ebd., S. 8.

Straßburg und Breslau oder von den zumeist chronologisch, prosopographisch und repertoiregeschichtlich ausgerichteten Studien zu den Gastspielen der Wandertruppen ab) kaum neuere, umfassende Studien gewidmet wurden und das verglichen mit den zahlreichen Arbeiten zur höfischen Theaterpraxis dieser Zeit nicht nur im Fall von Nürnberg noch weitgehend als eine Unbekannte angesehen werden muß.<sup>60</sup> Denn nach wie vor scheint es als ausgemacht zu gelten, daß im Zeitalter des Barock bedeutsame theatrale Kunst sowie repräsentative Festkultur fast ausschließlich an den Höfen stattgefunden habe. Diese insbesondere auf Richard Alewyns und Karl Sälzles Studie zur barocken Festkultur<sup>61</sup> zurückgehende und seitdem oft wiederholte Sehweise bildet trotz der regen Stadtkulturforschung der letzten zwei Jahrzehnte heute noch weitgehend den allgemeinen Konsens.<sup>62</sup> Dies zeigt etwa die jüngst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg präsentierte, groß angelegte Schau zum 17. Jahrhundert, deren Titel *Von Teutscher Not zu höfischer Pracht*<sup>63</sup> für diese Auffassung schon signifikant ist. Dementsprechend findet sich in dem sonst vorbildlichen gestalteten Ausstellungskatalog unter dem Abschnitt »Prachtentfaltung« kein Hinweis auf etwaige Festkultur oder die Pflege theatraler Kunst in den Reichsstädten.<sup>64</sup>

Die Dominanz dieser Ansicht von der vermeintlich weitgehend höfisch bestimmten Fest- und Theaterkultur im Barockzeitalter kommt im besonderen Maße auf dem Gebiet der Oper zum Ausdruck. Denn trotz des inzwischen gut dokumentierten Beispiels Hamburg<sup>65</sup> wird die Oper wie kaum eine andere Gattung auch heute noch überwiegend als eine fast ausschließlich an

<sup>60</sup> Dies zeigt auch noch der unlängst erschienene Band von Hans-Peter Becht u. Bernhard Kirchgässner (Hg.): *Stadt und Theater*. 35. Arbeitstagung (des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung) in Biberach 1996. Stuttgart 1999 (Stadt in der Geschichte, Bd. 25), der auf rund 170 Seiten in Form eines knappen Querschnittes einige (zum Teil) kleinere Beiträge vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert versammelt.

<sup>61</sup> Richard Alewyn u. Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg 1959 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Bd. 92).

<sup>62</sup> Vgl. das Fazit in dem jüngeren Forschungsbericht von historischer Seite bei Michael Maurer: *Feste und Feiern als historischer Forschungsgegenstand*. In: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), S. 101–130, der konstatiert hat: »Eine neuere Gesamtdarstellung zum Fest in der Frühen Neuzeit liegt nicht vor. Die Vorstellung von der Festkultur des Barock dürfte noch weithin durch den klassischen Essay von Richard Alewyn geprägt sein« (ebd., S. 114).

<sup>63</sup> Ulrich G. Großmann (Hg.): *Von teutscher Not zu höfischer Pracht: 1648–1701*. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 2. April – 16. August 1998. Köln 1998.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 319–386.

<sup>65</sup> Zur Hamburger Oper siehe unter anderem Hellmuth Christian Wolff: *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*. 2 Bde. Wolfenbüttel 1957; Reinhart Meyer: *Einführung*. In: *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730*. Hg. v. ders. 4 Bde. München, Millwood 1980–84, Bd. 4, S. 11–137, sowie vor allem jüngst Dorothea Schröder: *Zeitgeschichte auf der*

Höfen praktizierte Kunstform angesehen.<sup>66</sup> Dies verdeutlicht beispielsweise der erst kürzlich erschienene Band zum 17. Jahrhundert von Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur,<sup>67</sup> in dem das Kapitel »Oper, Fest, Ballett« nicht nur wie selbstverständlich dem Themenbereich »Höfische Repräsentationsliteratur« zugeordnet ist, sondern das auch so gut wie keinen Hinweis auf eine mögliche Opern- oder Ballettpflege in den Reichsstädten gibt.<sup>68</sup>

Damit korrespondiert, daß anders als im Falle der Fürsten und ihrer Höfe den Räten der Reichsstädte im 17. Jahrhundert kaum eine gezielte Kulturpolitik und Förderung der Künste zugesprochen wird, eine Unterstellung, die besonders für Nürnberg immer wieder behauptet wurde und wird.<sup>69</sup> Erst unlängst hat mit Hartmut Laufhütte, selbst ein ausgewiesener Kenner der Nürnberger Barockliteratur, diese Sehweise nochmals erneuert und in seinem Beitrag zur Kongreßpublikation *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit* gleich im ersten Abschnitt mit fast apodiktischer Sicherheit festgestellt: »Unergiebig bleibt jeder Versuch, der Stadt von damals bzw. ihrer Administration die Rolle eines aktiven Partners zuzuweisen, so etwas wie eine [...] Kultur- und Literaturförderung, und nach entsprechenden Spuren zu fahnden.«<sup>70</sup>

## Quellenlage

Angesichts dieses (hier notgedrungen nur skizzierten) Hintergrunds sowie der vielen negativen Urteile über das Nürnberger Barocktheater mag es erstaunen, daß die Quellenlage zur Rekonstruktion der theatralen Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts (anders als gemeinhin angenommen wird) außerordentlich gut ist. Eine der Hauptquellen für die Theaterkultur der Reichsstadt liefern die sogenannten Ratsverlässe,<sup>71</sup> die sämtliche in den Plenarsitzungen des Magistrats getroffenen Entscheidungen umfassen. Sie wurden von den Ratsschreibern noch während der Sitzungen oder unmittelbar danach niedergeschrieben und bieten einen ebenso unersetzlichen wie wert-

---

Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745). Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 2).

<sup>66</sup> Vgl. auch die Kritik von Reinhard Meyer: Einführung, S. 52, der festgehalten hat, »es ist sicher unzutreffend, wenn bis in die Gegenwart hinein behauptet wird, die Oper sei in Deutschland ein ›fürstliches‹ Institut gewesen«.

<sup>67</sup> Albert Meier (Hg.): Die Literatur des 17. Jahrhunderts. München, Wien 1999 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 2).

<sup>68</sup> Vgl. Markus Engelhardt: Oper, Festspiel, Ballett. In: ebd., S. 333–346.

<sup>69</sup> Siehe hierzu ausführlich Teil A, Kap. 2.

<sup>70</sup> Hartmut Laufhütte: Philologisches Detektivspiel. Der Nürnberger Birken-Nachlaß als Materialfundus und Stimulus für die Erforschung der Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Garber (Hg.): Stadt und Literatur, Bd. 1, S. 491–508, hier S. 491.

<sup>71</sup> Vgl. StaatsAN, Rep. 60a: Ratsverlässe des Inneren Rats sowie Rep. 60d: Verlässe der Herren Älteren.

vollen Materialfundus.<sup>72</sup> Für die hier vornehmlich behandelte Zeitspanne von 1593 bis ca. 1700, die vom Eintreffen Englischer Komödianten in Nürnberg auf der einen Seite und dem gescheiterten Versuch einer stehenden Oper in der ehemaligen Reichsstadt auf der anderen Seite markiert wird, liegen hierfür allein in dem von Theodor Hampe erstellten und nach ihm kaum mehr herangezogenen Quellenapparat rund 470 Ratsentscheidungen zum Theaterwesen vor.<sup>73</sup> Hinzu kommen etwa 40 weitere, bislang unbekannte, von Hampe nicht erfaßte Verfügungen, darunter gerade die für die Geschichte der Oper in Nürnberg wichtigen Ratsverlässe.<sup>74</sup>

Die Protokolle des Nürnberger Rats bilden jedoch keineswegs die einzige Quelle. Sie können vielmehr noch ergänzt werden durch verschiedene andere, bislang ebenfalls nicht konsultierte handschriftliche Archivalien.<sup>75</sup> Zunächst sind hier etwa unterschiedliche Rechnungsbelege und -aufstellungen zu nennen, die sich in den Akten einzelner Stadtämter wie dem Kriegs- oder Losungsamt erhalten haben, darunter insbesondere die Akten zum *Fechthaus*.<sup>76</sup> Hinzu kommen noch vereinzelt erhaltene Supplikationen, Spielgesuche und Eingaben, etwa von Wandertruppen, Schulmeistern, Handwerkern oder aus den Reihen der Geistlichen. Von großer Bedeutung sind zudem die Berichte in zeitgenössischen Stadtchroniken, in denen viele Theateraufführungen vermerkt wurden und die oftmals wichtige Angaben zur Ausstattung oder zum Publikum enthalten.<sup>77</sup> Hinweise zum Theater finden sich etwa auch

<sup>72</sup> Zu ihrer Bedeutung meinte bereits Emil Reicke: *Geschichte der Reichsstadt Nürnberg von dem ersten urkundlichen Nachweis ihres Bestehens bis zu ihrem Uebergang an das Königreich Bayern* (1806). Neustadt a. d. A. 1983 (Ndr. der Ausgabe Nürnberg 1896), S. 264: »Es hat sich in ihnen ein geradezu massenhaftes urkundliches Material angehäuft, und jeder, der die Geschichte unserer Stadt in irgend einer Beziehung auch nur ein wenig eingehender erforschen will, muß diese unschätzbaren Quellensammlungen aufs gewissenhafteste studieren.«

<sup>73</sup> Vgl. Hampe: *Theaterwesen*, S. 253–323.

<sup>74</sup> Die Ratsverlässe werden nach den Exemplaren im Staatsarchiv Nürnberg mit Angabe der Nummer, des Datums und der Seitenzahl zitiert. Für alle Ratsentscheidungen zum Theaterwesen, die nicht im gedruckten Quellenapparat der Monographie Hampes zugänglich sind, wird dies mit dem Hinweis »fehlt bei Hampe« vermerkt. Der Großteil dieser ungedruckten und (zumeist bislang unbekannt) Ratsverlässe zum Nürnberger Theater im 17. Jahrhundert ist im Anhang dieser Arbeit mit freundlicher Genehmigung des Staatsarchivs Nürnberg in transkribierter Form wiedergegeben.

<sup>75</sup> Ein wichtiger Teil davon aus dieser Zeit ist vermerkt bei Kertz/Strößenreuther: *Bibliographie*, S. 7–9.

<sup>76</sup> In Frage kommen hier insbesondere folgende Bestände: StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden; Rep. 44a: Losungsamt Akten; Rep. 53: Ämterrechnungen; sowie Rep. 54a II: Nürnberger Stadtrechnungsbelege. Die genauen Angaben und einzelnen Nummern sind in den betreffenden Fußnoten sowie im Quellenverzeichnis der Arbeit angeführt.

<sup>77</sup> Neben den in der Stadtbibliothek Nürnberg erhaltenen Chroniken ist hier vor allem der Bestand im Stadtarchiv Nürnberg zu nennen. Vgl. StadtAN, Rep. F1: Nürnberger Chroniken.

in den Tagebuchaufzeichnungen Sigmund von Birken,<sup>78</sup> der sich als fleißiger Theaterbesucher erwies, oder auf überlieferten Nürnberger Theaterzetteln dieser Epoche. Wichtige Informationen bieten des weiteren etliche handschriftliche Aktenkonvolute mit Notizen und Nachrichten von Theateraufführungen, die sich in der Stadtbibliothek Nürnberg erhalten haben und wohl im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert von anonymer Hand angefertigt wurden.<sup>79</sup> Nicht zuletzt sind hier die vielfach noch erhaltenen, jedoch ebenfalls kaum näher beachteten Textbücher und Periochen zu den in Nürnberg aufgeführten Schauspielen hervorzuheben, denen neben den Spieltexten durch die vielfach beigegebenen Widmungen, Vorreden, Kupferstiche, Darstellerverzeichnisse sowie Pro- und Epiloge unschätzbaren Quellenwert zukommt.<sup>80</sup>

Besonders auffällig ist das Mißverhältnis zwischen Forschungs- und Quellenlage beim Nürnberger Schultheater des 17. Jahrhunderts, das zwar anders als das prominente Beispiel Breslau nach wie vor eine Unbekannte darstellt, sich jedoch durch verschiedenste Quellen gut dokumentieren läßt. Neben den schon erwähnten Materialien wie Ratsverlässen, Stadtchroniken, Periochen und Textbüchern kommen hier außerdem noch die Bestimmungen in den vielen erhaltenen Schulordnungen oder (für das Altdorfer Akademie-theater) die Beschlüsse in den Protokollen der Scholarchen hinzu. Einen besonderen Glücksfall stellt zudem eine erhaltene Rechnungsaufstellung von einer Schulaufführung aus dem Jahr 1658 dar, die detaillierte Angaben über die beteiligten Personen und die angefallenen Kosten macht und so einen guten Einblick in den betriebenen Organisations- und Inszenierungsaufwand gewährt. Nahezu vollständig dürften die Einladungsprogramme zu den Scholactus-Veranstaltungen am Nürnberger *auditorium publicum* erhalten sein, anhand deren sich diese bislang gleichfalls vernachlässigte Einrichtung im Nürnberger Bildungswesen zumindest für das 17. Jahrhundert gut rekonstruieren läßt.

Für den zeitlichen Kernbereich der Untersuchung wurden über 170 Texte von in Nürnberg aufgeführten Schauspielen, Opern, Redeactus bzw. in Nürnberg entstandenen Übersetzungen ausgewertet (nicht mitgezählt die Stücke vor 1600 und nach 1700, etwaige fremdsprachige Vorlagen von Stücken sowie herangezogene Texte für die Kontext-Rekonstruktion). Dabei verteilt sich

<sup>78</sup> Sigmund von Birken: Die Tagebücher. Bearbeitet von Joachim Kröll. 2 Teile. Würzburg 1971–1974 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, 8. Reihe, Bd. 5 u. 6). Zur Kritik an der von Kröll besorgten Ausgabe siehe Klaus Garber: Die Tagebücher Sigmund von Birken. Einige Erwägungen anlässlich ihrer Edition. In: *Euphorion* 68 (1974), S. 88–96, sowie Hans-Henrik Krummacker: Die Tagebücher des Sigmund von Birken. Zur Ausgabe und Kommentierung durch Joachim Kröll. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 112 (1983), S. 125–147.

<sup>79</sup> Hier sind vor allem folgende Bestände zu nennen: SBN, Nor. H. 698, 699, 991, 996.

<sup>80</sup> Einen (geringen) Teil der gedruckten Textbücher verzeichnet (mit gelegentlichen Fehlern) Kertz/Strößenreuther: *Bibliographie*, S. 19–24.

die Zahl der Texte wie folgt: rund 70 vollständige Textbücher, 9 Periochen und 91 Spielaufführungs-Programme. Hinzu kommen für den Kernbereich rund 60 Belege von weiteren Nürnberger Theaterunternehmungen, die indirekt über Quellen erschlossen und rekonstruiert werden konnten. Insgesamt bilden somit mehr als 200 Theaterunternehmungen und theatrale Darbietungen allein aus dem Kernbereich die Materialbasis, die dieser Arbeit zu Grunde liegt.<sup>81</sup>

Ebenfalls als günstig hat sich die Quellensituation für die Beschreibung der vorhandenen Theaterbauten und Bühnen erwiesen, die ebenfalls ein Beleg für die reiche Theaterkultur dieser Zeit sind. Denn immerhin wurden in Nürnberg im 17. Jahrhundert zwei Spielhäuser gebaut, von denen allein das sogenannte *Fechthaus* 3.000 Personen faßte.<sup>82</sup> Hierfür liegen nicht nur etliche graphische Darstellungen in Form von Kupferstichen vor, sondern es hat sich beispielsweise auch eine handschriftliche Grundrißzeichnung des 1668 eröffneten Opern- bzw. *Nachtkomödienhauses*<sup>83</sup> erhalten, in die vom Zeichner wertvolle Kommentierungen eingefügt wurden, so daß sich die dortigen Bühnenverhältnisse gut vergegenwärtigen lassen.<sup>84</sup> Durch einen zeitgenössischen Bericht von 1658 kann zudem die Beschaffenheit der (vornehmlich für Schulaufführungen benutzten) Bühne im Augustinerkloster erschlossen werden. Darüber hinaus geben neben etlichen Ratsverlässen und Rechnungsbelegen von Handwerkern, die mit Reparatur- und Renovierungsaufgaben betraut wurden, auch verschiedene topographische Beschreibungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus Reiseführern und der älteren lokalen Historiographie einigen Aufschluß über die Theaterbauten.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Ausgeklammert sind in der quantitativen Aufstellung allerdings die unzähligen Aufführungsbelege für die Gastspiele der auswärtigen Wandertruppen. Siehe hierzu Teil B, Kap. 1.

<sup>82</sup> Bei einer Einwohnerzahl von etwa 50.000 entsprach dies einer Platzkapazität von sechs Prozent der Bevölkerung – wesentlich mehr, als die heutigen Stadttheater erfüllen können. Zum *Fechthaus* siehe Teil A, Kap. 1.2.

<sup>83</sup> Siehe hierzu ausführlich Teil B, Kap. 2.2., Beispiel 3.

<sup>84</sup> Etliche graphische Darstellungen Nürnberger Theatergebäude sind vermerkt bei Kertz/Strößenreuther: Bibliographie, S. 68–70.

<sup>85</sup> Zu den hier (nur stichwortartig) genannten Quellen zur theatralen Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts kommen schließlich noch eine ganze Reihe weiterer Quellen hinzu, die sich vor allem aus den unterschiedlichen kontextuellen Bezügen ergeben und an dieser Stelle nicht einzeln aufgeführt werden sollen. Sie reichen von Informationen aus Tauf-, Hochzeits- und Bestattungsbüchern über verschiedene Inschriften und Festbeschreibungen bis hin zu Poetiken, italienischen Librettovorlagen, Meistersingerprotokollen, Leichenpredigten, Gelegenheitsgedichten sowie zahlreichen anderen gedruckten Texten der unterschiedlichsten Art.

## Theater als Öffentlichkeitsform und gesellschaftliche Institution

Vor dem Hintergrund des reichhaltigen Quellenmaterials stellt sich die Frage: Wie läßt sich das Thema *Reichsstadt und Schauspiel im Nürnberg des 17. Jahrhunderts* gliedern? Wie ein ganzes Jahrhundert Theatergeschichte einer Stadt darstellen, ohne daß dabei (trotz aller notwendigen Beschränkungen) Wesentliches weggelassen, nicht zugleich aber wichtige, größere Zusammenhänge hinter einer gleichsam nach dem Prinzip »von A bis Z« verfahrenen Anordnung verloren gehen? Ein paar Grundsatzüberlegungen sind für den hier gewählten Weg unumgänglich.

Theater und Schauspiel gelten seit jeher als exponierte gesellschaftliche Institutionen, zu deren grundlegenden Wesensmerkmalen die Kategorie der Öffentlichkeit gehört.<sup>86</sup> Von daher hat man von der »besonderen Affinität zwischen dem Theater und der Gesellschaft«<sup>87</sup> gesprochen. Gilt diese Bestimmung quasi per definitionem ganz allgemein für den Bereich des Theaters, so trifft dies in besonderer Weise für die Zeit des 17. Jahrhunderts zu, in der jede Form von Literatur fast ausschließlich als rhetorisch geprägte und wirkungsästhetisch ausgerichtete Kunstform denkbar ist, in der das Theater eines der wenigen Massenmedien darstellt und in Aufnahme des Topos vom *theatrum mundi* »zum vollständigen Abbild und zum vollkommenen Sinnbild der Welt«<sup>88</sup> wird. Eine Zeit schließlich auch, in der die Bereiche Alltag und Arbeit einerseits sowie Fest und Geselligkeit andererseits nicht voneinander zu trennen sind. Denn innerhalb der frühneuzeitlichen Stadtgemeinde, die seit jeher ganz allgemein schon einen »Bereich gesteigerter Öffentlichkeit«<sup>89</sup> darstellte, bildete jede Form des Festes – um mit den Worten Richard van Dülmens zu sprechen – immer zugleich eine »wesentliche Dimension des gesellschaftlichen Lebens«.<sup>90</sup> Geselligkeit und Feiern begründeten eine »öffentliche Kultur«, durch die erst ein »wesentlicher Teil der sozialen Ordnung«<sup>91</sup> entstand. Anders als heute stellte die frühneuzeitliche Festkultur kein Privatvergnügen dar und war »nicht Teil einer Freizeitgestaltung«, sondern sie generierte »die andere Seite des sozialen Lebens, die wie die Arbeit

---

<sup>86</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen <sup>3</sup>1994 (<sup>1</sup>1983), S. 16, sowie Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München <sup>9</sup>1997 (<sup>1</sup>1977) (UTB 580), S. 49ff.

<sup>87</sup> Pfister: *Drama*, S. 49.

<sup>88</sup> Richard Alewyn: *Das große Welttheater – die Epoche der höfischen Feste*. München 1989 (Ndr. der 2., erweiterten Aufl. der Originalausgabe, München 1985) (Beck'sche Reihe, Nr. 389), S. 60.

<sup>89</sup> Eberhard Isenmann: *Die deutsche Stadt im Spätmittelalter: 1250–1500. Stadtgestalt, Recht, Stadtrecht, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft*. Stuttgart 1988, S. 18.

<sup>90</sup> Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Bd. 2: *Dorf und Stadt, 16.–18. Jahrhundert*. München 1992, S. 127.

<sup>91</sup> Ebd.

die Wirklichkeit konstituierte und strukturell nicht aus der ständischen Lebenswelt wegzudenken ist«. <sup>92</sup>

An diese Überlegungen knüpft die hier vorliegende Arbeit an. Sie greift das Theaterwesen Nürnbergs im 17. Jahrhundert als ein vornehmlich gesellschaftliches Phänomen und integralen Bestandteil frühneuzeitlicher Stadtkultur, der eingebunden war in den sozialen Kosmos der städtischen Gemeinde und in dessen Rahmen sich wichtige Formen urbaner Festkultur sowie reichsstädtischer Öffentlichkeit realisierten. Auf diese enge Beziehung spielt das im Titel gewählte Begriffspaar *Reichsstadt und Schauspiel* an und sie bildet den strukturellen Leitfaden bei der Darstellung des Themas.

In etlichen Fällen fungierten Theater- und Schauspielaufführungen als stadtesellschaftliche Handlungen mit regelrecht offiziellem Charakter und zum Teil begleitenden zeremoniellen Akten. <sup>93</sup> Dies verdeutlicht zum einen die Zusammensetzung ihres Publikums, das etwa beim Schultheater oder den Opernaufführungen neben anderen Honoratioren und adeligen Gästen von Patriziern und Ratsherren gebildet wurde. Letztere wohnten den Aufführungen jedoch nicht als Privatpersonen bei, sondern stets als Repräsentanten der Reichsstadt, die mit ihrer Anwesenheit gleichsam die Gemeinde als Ganzes vergegenwärtigen konnten. <sup>94</sup> In dieser Hinsicht trägt das Theaterpublikum bei einer ganzen Reihe von Aufführungen durchaus Züge der »repräsentativen Öffentlichkeit«, wie sie Jürgen Habermas beschrieben hat <sup>95</sup> – obgleich dabei nicht nur »vor« dem Volk (wie noch Habermas meinte), sondern auch in erheblichem Maße »für« das Volk repräsentiert wurde, wie an einigen Beispielen zu zeigen sein wird. <sup>96</sup>

Zum anderen zeigen sich der repräsentative Charakter des Theaters und seine gesellschaftliche Bedeutung in der vielfachen Anlaßgebundenheit der Aufführungen, aufgrund dessen man die theatrale Kunst im Nürnberg des

<sup>92</sup> Ebd., S. 171.

<sup>93</sup> Zum Zeremoniell siehe jetzt den umfassenden Band von Jörg Jochen Berns u. Thomas Rahn (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit, Bd. 25).

<sup>94</sup> Vgl. etwa Zedler 39 (1744), Sp. 768–792, s.v. »Stadt«, wo es zur Definition von »Stadt« heißt: »Bisweilen aber bezieht sich diese Benennung bloß auf das Raths= Collegium, die Bürgermeister, Regenten, Vorsteher, oder sonst die Vornehmsten, welche gemeinlich eine gantze Stadt, oder solche Gesellschaft, vorstellen« (ebd., Sp. 768).

<sup>95</sup> Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt a.M. <sup>4</sup>1995 (<sup>1</sup>1962) (stw 891), S. 61.

<sup>96</sup> Zur Kritik und Ergänzung der Habermaschen Kategorie der »repräsentativen Öffentlichkeit« siehe die perspektivenreichen, wissenschaftstheoretischen Ausführungen bei Axel Schmitt: *Inszenierte Geselligkeit. Methodologische Überlegungen zum Verhältnis von »Öffentlichkeit« und Kommunikationsstrukturen im höfischen Fest der Frühen Neuzeit*. In: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Hg. v. Wolfgang Adam. 2 Teile. Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28), Teil 2, S. 713–734.

17. Jahrhunderts in weiten Teilen als ›Gelegenheitsdichtung im Großformat‹ bezeichnen könnte, bei der sich oftmals Stoffwahl und Sujetföugung durch die spezifischen Casualfunktionen ergeben. Dies gilt etwa für das durch und durch zweckgebundene Schultheater sowie für Ballett- und Opernaufföhrungen zu Ehren des Kaiserhauses anläßlich von Geburten, Namenstagen oder Krönungsjubiläen.

Zumindest aus der Sicht der Obrigkeit waren aber auch die Vorstellungen der gastierenden Wanderbühnen konkreten Zwecken unterworfen, indem ihnen ganz spezifische Funktionen zugewiesen wurden. Daß ihre Darbietungen nicht minder offiziellen Charakter annehmen konnten, zeigt sich etwa beim bislang wenig beachteten Phänomen der zeitgenössischen Praxis von Freivorstellungen zu Ehren des Rats, den sogenannten *Ratskomödien*, bei denen die Aufföhrung der Wandertruppen ebenfalls zum stadtgesellschaftlichen Spektakel von hohem Rang wurde.<sup>97</sup> Casualfunktionen erfüllten schließlich die ›halb-öffentlichen‹ Aufföhrungen in geselligen Kreisen, wie es etwa bei den Musikgesellschaften der Fall war. Diese theatralen Vorstellungen wurden meist zu ganz speziellen Anlässen dargeboten und bildeten eine Geselligkeitsform, die keinen privaten Charakter trug, sondern eine höchst zweckgebundene Geselligkeit mit Öffentlichkeitscharakter darstellte (siehe unten).

#### Funktionsgeschichtlicher Ansatz

Vor dem skizzierten Hintergrund ergeben sich zentrale Konsequenzen für den hier gewählten methodischen Ansatz und die Gliederung des Themas. Es dürfte deutlich geworden sein, daß eine Systematisierung der theatralen Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts etwa unter chronologischen Gesichtspunkten oder nach dem Prinzip der Aneinanderreihung einzelner Autoren dem Gegenstand wohl kaum gerecht wäre und wichtige Zusammenhänge verdecken würde. Wesentlich angemessener erscheint vielmehr die Darstellung unter dem Aspekt einer funktionsgeschichtlichen Perspektive, die anhand eines paradigmatischen Aufrisses versucht, die vielfältigen kulturellen und kommunikativen Funktionen und Auswirkungen des Theaters innerhalb des sozial-gesellschaftlichen Kosmos Reichsstadt zu beschreiben. So wird unter anderem zu zeigen sein, in welchem Maße der Nürnberger Rat als Obrigkeit bestrebt war, das Theaterwesen nicht nur zu kontrollieren und zu reglementieren sowie auf bestimmte sittliche und geschmackliche Normvorstellungen zu fixieren, sondern zudem als Teil obrigkeitlicher Herrschaftspraxis gezielt für seine Zwecke einzusetzen: Ganz dem Vorbild vieler Fürsten folgend, verstand es der Nürnberger Rat ebenfalls, das kommunikative Potential und die visuellen Präsentationsqualitäten des Massenmediums Theater sowohl zur inszenierten Selbstdarstellung und Steuerung der Fremd-

<sup>97</sup> Siehe hierzu Teil B, Kap. 1.

wahrnehmung zu instrumentalisieren als auch für herrschaftsstabilisierende und herrschaftslegitimierende Funktionen gegenüber der eigenen Bürgerschaft zu nützen.<sup>98</sup>

Daß jedoch auch unterhalb der von obrigkeitlichen Vorgaben und Funktionszuweisungen bestimmten, gleichsam offiziellen Theaterkunst eine von Laien und dilettierenden Amateuren geprägte Theaterkultur bestand, veranschaulichen die Theaterambitionen aus dem Umfeld der Handwerker und Krämer, die sich den obrigkeitlichen Maßregelungen und Normierungstendenzen immer wieder zu entziehen suchten. Sie wurden vom Nürnberger Rat argwöhnisch beobachtet, der im Lauf des 17. Jahrhunderts verstärkt und letztendlich erfolgreich gegen das Laienspiel vorging. Es zeigt sich hier auf dem Gebiet des Theaterwesens eine Auseinandersetzung zwischen Traditionen der ›Volkskultur‹ und einer von den Obrigkeiten propagierten ›Elitenkultur‹.<sup>99</sup>

Neben der patrizischen Obrigkeit gab es darüber hinaus andere gesellschaftliche Gruppen, die gleichfalls das Theater und Formen theatraler Kunst zur Selbstdarstellung und für repräsentative Zwecke nutzten. Hier ist insbesondere die aufstrebende und vermögende Schicht der Nürnberger Großkaufleute zu nennen, die ihren Anspruch auf Exklusivität und gehobene Stellung innerhalb der Gemeinde auch mittels eines ausgeprägten kulturellen Mäzenatentums zu unterstreichen und zu dokumentieren versuchte, wofür die Handelsleute nicht zuletzt die Oper als geeignetes Medium entdeckten.

Zu den Erscheinungsformen der theatralen Kunst dieser Zeit gehören auch die halbtheatralen Darbietungen und (musik)dramatischen Kleinformen, die im Rahmen geladener Gesellschaften bei feierlichen und geselligen Anlässen aufgeführt wurden. Ihre Anzahl ist heute nur noch schwer auszumachen, da über sie nur in seltenen Fällen offizielle Quellen berichten und man so oftmals auf Zufallsfunde vornehmlich im Bereich der Casualcarmina angewiesen ist. Diese Vorstellungen waren keineswegs Veranstaltungen zum ›Privatvergnügen‹, sondern Gelegenheitsdichtungen und gesellschaftliche Ereignisse, die in hohem Maße der Selbstdarstellung der Initiatoren und/oder der Adressaten innerhalb der Stadtgemeinschaft dienten sowie Funktionen öffentlicher Kommunikation erfüllten, was etwa die mehrfach belegte Tatsache verdeutlicht, daß die Textbücher oder Szenare auch publiziert wurden. Dabei können diese (in den Quellen) oftmals als »Aufzüge« bezeichneten Darbietungen im geladenen Kreis zugleich als prägnante Beispiele für die vielfältigen Konkretisierungsmöglichkeiten barocker Gelegenheitsdichtung gelten.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Hierbei beziehe ich mich auf die allgemeinen Überlegungen zu den Funktionen und Wirkungen der barocken Festpraxis absolutistischer Herrschaft bei Schmitt: *Inszenierte Geselligkeit*, S. 713ff.

<sup>99</sup> Siehe hierzu Teil A, Kap. 1.1. u. 2, sowie insbesondere Teil B, Kap. 6.

<sup>100</sup> Siehe hierzu Teil B, Kap. 5.1. u. 5.3. sowie Exkurs II.

Das Bild wäre jedoch unvollständig, würde man nicht berücksichtigen, daß im Nürnberg des 17. Jahrhunderts bedeutsame theoretische Reflexionen über das Schauspiel entwickelt wurden, die zu einer spezifisch christlich orientierten Theoriebildung führten und etwa die Theaterpraxis aus dem Umfeld des Pegnesischen Blumenordens nicht unwesentlich beeinflußt haben dürften. Deutlich ist dabei eine apologetische Zielsetzung zu erkennen, die wohl als Reaktion auf die Strömungen der Theaterfeindlichkeit dieser Zeit anzusehen ist.<sup>101</sup> Auch in Nürnberg regte sich das gesamte 17. Jahrhundert hindurch immer wieder auf seiten der Geistlichkeit Kritik am Schauspiel, die man bislang nicht beachtet hat<sup>102</sup> und von daher hier einmal näher beleuchtet werden soll – zumal in ihr ebenfalls, gleichsam *ex negativo*, die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters zum Ausdruck kommt.<sup>103</sup> Nicht zuletzt entstanden in Nürnberg etliche Übersetzungen dramatischer Werke, darunter die erste gedruckte Übertragung der berühmten Oper *Il pomo d'oro*, die als Beleg für das in dieser Zeit rege Interesse in der Reichsstadt am Musiktheater gelten kann.<sup>104</sup>

#### Einschränkungen und *poetae minores*

Der hier gewählte Blick auf die theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts unter dem Aspekt *Reichsstadt und Schauspiel* ist jedoch nur möglich mit einer notwendigen Reduktion auf der Seite der einzelnen Textbetrachtungen. So läßt sich bei der Vielzahl der vorzustellenden Texte nicht jeder in gleicher Weise ausführlich besprechen. Und selbst bei den näher betrachteten Paradigmen müssen aufgrund des hier gewählten funktionsgeschichtlichen Ansatzes sowie des großen Zeitraumens von rund einem Jahrhundert bisweilen sprachliche Detailanalysen zurücktreten zugunsten der zentralen Perspektive dieser Arbeit, die vornehmlich die vielfältigen Formen und Funktionen der theatralen Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts aufzeigen will, um so ihren Gegenstand gleichsam erstmals bekannt zu machen.

Dies gilt auch für viele der im Laufe dieser Arbeit noch vorzustellenden Autoren. Noch immer ist die Vorstellung vom Barockdrama im Grunde weitgehend von den Texten einiger weniger Verfasser geprägt, allen voran den Dramen von Andreas Gryphius und Daniel Caspar von Lohenstein. Ihnen folgen (schon mit deutlichem Abstand) Johann Christian Hallmann, August Adolph von Haugwitz, Johann Rist und Christian Weise. Doch das Gros der

<sup>101</sup> Siehe hierzu Teil A, Kap. 4.

<sup>102</sup> Vgl. auch Jürgensen: *Norimberga Literata*, S. 433, die erst jüngst zu dieser Frage konstatierte, »in welchem Umfang sie [die Geistlichkeit, M. P.] die Entwicklung von Theater und Oper in Nürnberg zu behindern suchten, bedürfte einer eingehenderen Untersuchung«.

<sup>103</sup> Siehe hierzu Teil A, Kap. 2 u. 4, sowie vor allem Teil B, Kap. 5.4.3.

<sup>104</sup> Siehe hierzu Teil B, Kap. 5.2. sowie Exkurs I.

Texte wurde von Autoren geschrieben, die heute kaum oder nicht mehr bekannt sind und zumeist (vom Standpunkt einer wertenden und selektiv verfahrenen Literaturgeschichtsschreibung aus) als Epigonen oder *poetae minores* disqualifiziert werden. Dieses Verdikt mag unter anderem dazu geführt haben, daß die theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts erst noch zu entdecken ist. Denn ihre Autoren und Initiatoren dürften zum überwiegenden Teil der Gruppe dieser *poetae minores* gezählt werden: Sie waren oftmals Lehrer, wie Christoph Speccius, Wolfgang Waldung, Simon Bornmeister, Christoph Paul Spieß, Johann Ludwig Faber oder Johann Geuder, sie betrieben größere Handelsgeschäfte, wie die Kaufleute Christoph Adam Negelein und Johann Christoph Götz, oder standen in städtischen Diensten als Stadtpfeifer und -kapellmeister wie Jacob Lang und Christoph Gottlieb Sauer, sie waren freischaffende Privatgelehrte wie Johann Gabriel Meyer, verdingten sich als Spruchsprecher, Bortenmacher und Sprachmeister, wie Joachim Müllner, Georg Hengel d. Ä. und Johann Jacob Schübler d. Ä., oder betätigten sich als Verleger, Buchkrämer und Notar, wie Georg Scheurer. Und sie alle haben gemeinsam, daß über ihr Leben und Schaffen fast ausschließlich kurz gefaßte Lexikonartikel Auskunft geben, zumeist nur in lokal orientierten Nachschlagewerken älterer Provenienz wie dem *Nürnbergischen Gelehrten=Lexicon* von Georg Andreas Will und Christian Conrad Nopitsch. In manchen Fällen versagt jedoch sogar dieses unersetzliche Hilfsmittel, und es bleibt dem Forscher nur der mühevoll Weg über die Erschließung von Informationen aus Tauf-, Trauungs- und Bestattungsbüchern sowie anderen Archivalien.

Um einige dieser Namenlosen näher vorzustellen, mußte notwendigerweise an bekannterer Stelle Raum gespart werden. So wurde etwa auf ein eigenständiges Kapitel zur Oper *Seelewig* von Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund Theophil Staden verzichtet, die anders als viele andere Stücke dieser Zeit bis heute einem breiteren Publikum noch ein Begriff ist und zudem bereits in mehreren Arbeiten kleineren und größeren Formats und von unterschiedlichen Disziplinen behandelt wurde. Bestätigt sieht sich der Verfasser in diesem Vorgehen durch die Kritik, die unlängst Klaus Garber formulierte. Demnach sei die Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts »immer noch eine Geschichte der wohlbekannten und eine des Stillschweigens über die unbekannt Dichter«. <sup>105</sup> Von daher stelle sich die grundlegende Frage an die zukünftige Barockforschung: »Wollen wir fortfahren, eine Literaturgeschichte der Wenigen zu betreiben oder wollen wir beginnen, eine der Vielen ins Auge zu fassen«. <sup>106</sup> Diese Arbeit versucht, das »Stillschweigen« zu durchbrechen und demgegenüber wenigstens einige dieser »Vielen« etwas bekannter zu machen.

<sup>105</sup> Garber: Stadt und Literatur, S. 30.

<sup>106</sup> Ebd.

## Teil A: Voraussetzungen und Bedingungen



# 1. Die Situation des Schauspiels und der Bühnen um 1600

## 1.1. Die Engländer kommen und die Meistersinger gehen: Veränderungen in der Nürnberger Theaterlandschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Im Oktober 1612 wandten sich die Englischen Komödianten des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel mit einem Gesuch an den Nürnberger Rat und baten um die Erlaubnis zur Darbietung einiger Stücke, wobei sie insbesondere darauf hinwiesen, daß sie kurz zuvor bereits die Ehre hatten, bei den großen Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit des Ansbacher Markgrafen Joachim Ernst mit Sophia von Solms-Laubach spielen zu dürfen.<sup>1</sup> Als die Englischen Komödianten die Billigung des Rats am 15. Oktober erhielten, zogen die Schauspieler der Truppe durch die Straßen der Reichsstadt und warben unter Einsatz von lautstarker Musik mit Trommeln und Trompeten für ihre Schauspiele – und dies mit beachtlichem Erfolg, wie der Bericht aus einer zeitgenössischen Chronik anschaulich verdeutlicht:

Den 20., 21., 22. vnd 23. Oktobris haben etliche Engelender, des Landgraffen Zu Caßel in Heßen bestalte Comedianten, Auß vergünstigung des Herrn Burgermeisters Jm Halßprunner Hoff alhie etliche schone vnd Zum theil Jnn Teutschlandt vnbekandte Comedien vnd tragoedien vnd darbey eine gute liebliche Musica gehalten, Auch allerley wölsche tantze mit wunderlichem vertrehen, hupfen, hinter vnd fur sich springen, vberworfenen vnd andern seltzamen geberten getrieben, welches lustig Zu sehen; dahin ein groß Zulauffen von Alten und Jungen, von Man vnd weibs Personen, auch von Herrn deß Raths vnd Doctorn geweßen, den sie mit Zweien trummeln vnd 4 trometen in der Statt vmbgangen vnd das volckh vfgemohnet vnd ein Jede person solche schone kurtzweilige sachen vnd spiel Zu sehen ein halben Patzen geben mueßen, dauon sie, die Comoedianten, ein groß geld vfgehoben vnd mit ihnen auß dieser Statt gebracht haben.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 1875 vom 15. Oktober 1612, fol. 38<sup>r</sup>. Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Markgrafen siehe Günther Schuhmann: Die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Eine Bilddokumentation zur Geschichte der Hohenzollern in Franken. Ansbach 1980 (Jb. des Historischen Vereins für Mittelfranken, Bd. 90), S. 129 u. 470.

<sup>2</sup> Zitiert nach dem getreuen Abdruck bei Karl Trautmann: Englische Komoedianten in Nürnberg bis zum Schlusse des Dreissigjährigen Krieges (1593–1648). In: Archiv für Litteraturgeschichte XIV (1886), S. 113–136, hier S. 126f. Es handelt sich hierbei um einen Bericht aus der Starkschen Chronik, deren entsprechender Band allerdings im 2. Weltkrieg verloren gegangen ist, so daß dem Bericht von Trautmann Quellenwert zukommt. Eine leicht gekürzte und weniger genaue Wiedergabe dieses

Dieser enorme Zuspruch, sogar von den »Herrn deß Raths vnd Doctorn«, zeigt die Beliebtheit der Englischen Komödianten<sup>3</sup> in Nürnberg. Ihre Vorstellungen waren in der Reichsstadt schon vor 1612 seit längerem bekannt gewesen und hatten bereits öfters für Aufsehen gesorgt.<sup>4</sup> Nur wenige Jahre nach dem ersten bezeugten Gastspiel Englischer Komödianten in Deutschland am sächsischen Hof im Winter 1586/87 trafen die Wandertruppen von der britischen Insel 1593 in der Noris ein. Ihr guter Ruf war ihnen schon längst vorausgeeilt. So schrieb etwa im September 1592 der Nürnberger Kaufmann und Patrizier Balthasar Paumgartner aus Frankfurt seiner Frau in die Heimat von einem Auftritt der Gesellschaft Robert Brownes, die zu den bekanntesten Ensembles der Zeit gehörte:

Allhie seind englische comoediantten, deren comedia ich am erichtag 8 tag, ehe dann das glaid kommen ist, gesehen hab. Die habenn [!] so ein herrliche, guette musicha, unnd sinnd sie so perfect mitt springen, tanzen, deren gleichen ich noch nye gehörtt noch gesehen hab [...]. Sind sonst ob 10 in 12 personen, auch khöstlich und herrlich wol geklayded.<sup>5</sup>

Der Bericht ihres Mannes hatte auf Magdalena Paumgartner offenbar Eindruck gemacht und ihre Neugierde geweckt. Denn schon in ihrem nächsten Brief antwortete sie: »das englische [!] gesinlich und spilleutt mecht ich gar wol hie gesehen haben, da du von schreibst.«<sup>6</sup> Lange mußte sich Magdalena

---

Chronikberichts findet sich bei Johann Christian Siebenkees: *Miscellaneen aus einer gleichzeitigen Nürnbergischen Chronik aus dem Anfang des XVII. Jahrhundert.* In: ders.: *Materialien zur Nürnbergischen Geschichte.* Bd. 3. Nürnberg 1794, S. 52f.

<sup>3</sup> Zu den Englischen Komödianten und ihrer Theaterkunst siehe allgemein Anna Baesecke: *Das Schauspiel der Englischen Komödianten in Deutschland. Seine dramatische Form und seine Entwicklung.* Tübingen 1974 (Ndr. der Ausgabe Halle 1935) (*Studien zur Englischen Philologie*, Bd. 87); Wilhelm Creizenach: *Einleitung.* In: *Die Schauspiele der englischen Komödianten.* Hg. v. ders. Darmstadt 1967 (Ndr. der Ausgabe Berlin 1888) (*Deutsche National-Literatur*, Bd. 23), S. I–CXVIII; Carl Kaulfuß-Diesch: *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur älteren deutschen Bühnengeschichte.* Leipzig 1905, S. 29–158, sowie die Überblicke bei Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas.* Bd. 3: *Das Theater der Barockzeit.* Salzburg 1959, S. 349–378; Dušan Ludvik: *Zur Chronologie und Topographie der »alten« und »späten« englischen Komödianten in Deutschland.* In: *Acta neophilologica* 8 (1975), S. 47–65, und Gerhart Hoffmeister: *The English Comedians in Germany.* In: *German baroque literature. The European perspective.* Ed. by ders. New York 1983, S. 142–158.

<sup>4</sup> Zu den einzelnen, in Nürnberg gastierenden Truppen und der Chronologie ihrer Auftritte siehe die Zusammenstellung bei Trautmann: *Englische Komoedianten*, S. 113ff.

<sup>5</sup> Balthasar Paumgartner: Brief Nr. 108. vom 13. September 1592. In: *Briefwechsel Balthasar Paumgartners des Jüngeren mit seiner Gattin Magdalena, geb. Behaim (1582–1598).* Hg. v. Georg Steinhausen Tübingen 1895 (*Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart*, Bd. 204), S. 176.

<sup>6</sup> Magdalena Paumgartner: Brief Nr. 109 vom 17. September 1592. In: ebd., S. 177. Der Briefwechsel stellt ein bedeutsames kulturgeschichtliches Dokument dieser Zeit dar und zählt nach Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen*

Paumgartner hierauf nicht gedulden. Bereits ein Jahr später gastierte die Gesellschaft Robert Brownes auch in Nürnberg. Schon dieser erste Auftritt einer Truppe Englischer Komödianten scheint für Furore in der fränkischen Reichsstadt gesorgt zu haben. Zumindest war der Nürnberger Rat gerne bereit, dem Prinzipal und seinem Ensemble für ihre Leistungen ein besonderes Empfehlungsschreiben für zukünftige Gesuche auszustellen.<sup>7</sup>

In den folgenden Jahren bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges (und später sogar darüber hinaus) kamen immer wieder Truppen Englischer Komödianten zu Gastspielen nach Nürnberg, manchmal bis zu drei und mehr Truppen in einer Saison. Darunter finden sich fast alle damals bekannten Ensembles, wie etwa die Gesellschaft des in der Rolle des Jan Posset berühmt gewordenen Thomas Sackville, die Gruppe des John Spencer, der unter dem Protektorat des Kurfürsten von Brandenburg stand, oder in der Zeit nach 1648 die Truppe von George (Joris Joliphus) Jolly, der als einer der ersten Prinzipale Schauspielerinnen auftreten ließ und neben Bearbeitungen der Stücke von Andreas Gryphius auch pastorale Singspiele nach italienischer Art zur Aufführung brachte.<sup>8</sup> Für die Situation des Schauspiels in Nürnberg um 1600 ist in diesem Zusammenhang von elementarer Bedeutung, daß die Auftritte der Englischen Komödianten nicht nur für steigende Besucherzahlen sorgten, sondern zudem eine erhebliche Wirkung auf die Schauspielverhältnisse der Reichsstadt ausübten.

### Das Theater der Englischen Komödianten und seine Auswirkungen

Die Englischen Komödianten präsentierten in Deutschland »mit ihrer Schauspielkunst bisher noch nicht Dagewesenes«.<sup>9</sup> Ihre theatrale Kunst unterschied sich beträchtlich von den vor 1600 üblichen Darbietungsformen auf dem Theater, die überwiegend durch das fast ausschließlich auf Rezitation beschränkte Spiel von Laien geprägt war, wie etwa im 16. Jahrhundert das humanistische Schuldrama mit seiner »gestisch dezenten Reklamationskunst«.<sup>10</sup> Die Schauspieler der englischen Wandertruppen waren dagegen

---

Neuzeit. Bd. 1: Das Haus und seine Menschen, 16.–18. Jahrhundert. 2., durchgesehene Aufl. München 1995 (1990), S. 166, zu den »wenigen Privatkorrespondenzen des 16. Jahrhunderts, die einen deutlichen Einblick geben in die privaten Beziehungen eines Ehepaars.«

<sup>7</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 1623 vom 20. August 1593, fol. 29f: »Ruberto Gruen und seinen gesellen, engellendern, soll man ihrer allhie gehaltenen comoedien halben ein urkund mitteilen, inmassen die stat Frankfurt inen auch eine geben«. Nach Trautmann: Englische Komödianten, S. 115f., handelt es sich bei »Ruberto Gruen« um Robert Browne, der kurz zuvor in Frankfurt gastiert hatte.

<sup>8</sup> Siehe Teil B, Kap. 1.

<sup>9</sup> Baesecke: Schauspiel der Englischen Komödianten, S. 13. Siehe hierzu auch Kindermann: Theatergeschichte, Bd. 3, S. 374–377.

<sup>10</sup> Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 1993, S. 530.

professionelle Berufsakteure, die meist noch in anderen Künsten wie etwa dem Gesang, dem Tanz und der Akrobatik versiert waren. Zudem versetzten sie ihre Darbietungen in einem bisher nicht gekanntem Maße mit musikalischen Einlagen und boten ganze Singspiele als Zwischenstücke oder führten Ballette und Tänze als Abschluß der Aufführungen auf, wobei den einzelnen Gesellschaften fast immer etliche Musikanten angehörten. Aufgrund der Sprachbarriere setzten die Englischen Komödianten, die ihre Stücke zunächst in englischer, nach 1600 dann mehr und mehr in deutscher Sprache aufführten, insbesondere auf den Einsatz mimischer Elemente, um Aufmerksamkeit zu erregen und verstanden zu werden. Dabei entwickelten sie unter großem Aufwand von Requisiten, Masken und Kostümen einen »grellen, durch seine Drastik oftmals wohl auch schockierenden Darstellungsstil«.<sup>11</sup> Nicht zuletzt präsentierten die fahrenden Schauspieler nicht nur neue Stoffe und Themen, darunter Bearbeitungen der Stücke von Shakespeare und Marlowe, sondern mit der lustigen Figur des Pickelherings ebenfalls eine »weitere Besonderheit«,<sup>12</sup> die rasch große Beliebtheit erreichte und bald Nachahmungen erfuhr. Als Bühne diente ihnen für ihre Stücke zumeist ein leicht auf- und abzubauenes Holzgerüst, das neben Vorrichtungen für Versenkungen auch einen Mittelvordhang besaß, der die Spielfläche in eine Vorder- und Hinterbühne aufteilte, sonst allerdings noch über nur wenige Dekorationen verfügte.

Daß die (hier notgedrungen nur kurz skizzierte) spezifische Theaterform der Englischen Komödianten auch in Nürnberg als spektakuläre Neuerung aufgenommen wurde, zeigt ein weiterer Bericht aus der bereits oben erwähnten Starkschen Chronik über das Gastspiel der Truppe des John Spencer vom Sommer 1613, wobei der Chronist insbesondere die unbekannteren Stücke, die aufwendige Kostümausstattung sowie die neuartige Darbietungsweise der Berufskomödianten hervorhebt:

Sontag den 27. Junj vnd etliche tage hernach, auß Eines Erbarh Raths großgunstigen erlaubnuß, haben deß Churfursten Zu Brandenburg diener vnd Englische Comoetianten schene Comedien vnnnd tragoedien, von Philole vnd mariana, Jtem von Celido vnd Sedea, Auch von Zerstörung der Statte Troia vnd Constantinopel, vom Turcken vnd anderen Historien mehr, neben Zierlichen tänzen, lieblicher musica vnd anderer lustbarkeit, Jm Halßbrunner Hoff alhie Jn guter teutscher Sprach, Jn Kostlicher mascarada vnd Kleidungen agirt vnd gehalten; hat erstlich ein Person 3 Creutzer vnd letztlich 6 Creutzer Zuzusehen geben mueßen, darumb sie ein groß geld alhie vfgehebt, denn ein groß volckh ihnen Zugelauffen, vnd mit sich hinweg gebracht haben.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 1996, S. 338.

<sup>12</sup> Ebd., S. 339.

<sup>13</sup> Zitiert nach der getreuen Wiedergabe bei Trautmann: Englische Komoedianten, S. 127f. Eine weniger genaue Abschrift des Chronikberichts bietet Siebenkees: Materialien, Bd. 3, S. 53.

Es verwundert nicht, daß derartige Aufführungen nicht ohne Wirkung auf die bisherigen Theaterverhältnisse und -kräfte in der ehemaligen Reichsstadt blieben. Zunächst ist mit dem Auftreten der Englischen Komödianten eine rein quantitative Zunahme an theatralen Darbietungen in Nürnberg zu beobachten. Dabei brachten die Gastspiele der Wandertruppen eine bedeutsame Erweiterung der vom Rat genehmigten Spielzeit mit sich. Diese erstreckte sich während des 16. Jahrhunderts in der Regel auf die Zeit vom 2. Februar (Lichtmeß) bis zum ersten Fastensonntag (Invokavit). Etwa seit 1580 wurde oftmals noch die Woche nach dem Osterfest bis zum Weißen Sonntag zugestanden. Bei dieser Regelung blieb es zunächst, obwohl mehrere Versuche unternommen wurden, vom Rat eine Verlängerung über die vorgegebene Zeitspanne hinaus zu erlangen,<sup>14</sup> die allerdings mit dem Hinweis, »dieweils jetzt ausser der zeit ist«,<sup>15</sup> abgelehnt wurden.

Erst mit dem Auftritt der Englischen Komödianten 1593 scheint der bislang gesetzte Zeitrahmen beträchtlich erweitert worden zu sein. Denn der Ratsverlaß, in dem Robert Browne und seiner Truppe ein Empfehlungsschreiben zugesichert wird, ist datiert auf den 20. August,<sup>16</sup> was darauf schließen läßt, daß die Aufführungen kurz zuvor stattfanden. In den folgenden Jahren finden sich bei Gesuchen von Englischen Komödianten dann stets Spielgenehmigungen für die Zeit weit nach Ostern und Pfingsten bis in den Hochsommer hinein.<sup>17</sup> Von dieser neuen Vergünstigung seitens des Rats profitierten aber keineswegs alle theatertreibenden Kräfte in der Reichsstadt. So wurden die Aufführungen der Meistersinger weiterhin auf die Zeit zwischen Lichtmeß und Invokavit bzw. Weißen Sonntag beschränkt – und dies sogar unter Androhung von Strafe bei Nichtbeachtung.<sup>18</sup> Dies deutet bereits an, daß durch das Auftreten der Englischen Komödianten und dem dadurch in erheblicher Weise neu belebten Theaterwesen in der Stadt eine brisante Konkurrenzsituation entstanden war, von der gerade die Theaterambitionen der Meistersinger in beträchtlichem Maße betroffen waren.

---

<sup>14</sup> Vgl. etwa StaatsAN, RV Nr. 1580 vom 12. März 1590, fol. 16<sup>r</sup>: »Den comoedianten soll man ir begern umb lengere erstreckung der zeit ihres comoedihaltens ablainen.«

<sup>15</sup> Ebd., RV Nr. 1541 vom 24. März 1587, fol. 30<sup>v</sup>. Vgl. auch RV Nr. 1615 vom 3. Januar 1593, fol. 52<sup>r</sup>.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 7.

<sup>17</sup> Vgl. die abgedruckten RV bei Hampe: Theaterwesen, S. 253ff.

<sup>18</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 1644 vom 7. März 1595, fol. 3<sup>v</sup>: »Dieweiln die Comoedianten bey St. Martha Jhre spil nit allein an Son- und Montag, sondern auch noch lenger Jn die wochen hinein halten thuen, soll man sie nur noch bis künftigen Son- und Montag spilen und alsdann ihnen solche spil dissmals bey meiner Herren sträf darnider legen lassen.«

### Die Meistersinger gehen von der Bühne ab

Mit dem Tode von Hans Sachs 1576 versiegte die Theaterproduktion der Handwerker aus dem Kreis der Meistersinger in Nürnberg nicht. Im Gegenteil, in der Zeit um 1600 erweisen sich die Mitglieder der Singschule noch als eifrige Schauspieler, die fast jedes Jahr den Rat um die Erlaubnis angingen, Stücke aufführen zu dürfen.<sup>19</sup> Als Spiellokal wurden den einzelnen Truppen vom Rat zumeist Räume in säkularisierten geistlichen Gebäuden zugewiesen, darunter insbesondere die Marthakirche. Über die dort vorhandene Bühne wurde in der älteren Literatur heftig gestritten, dennoch liegt bis heute kein völlig gesichertes Bild über ihre Gestalt vor. Vermutlich dürfte es sich dabei lediglich um ein im Chorraum aufgebautes Gerüst gehandelt haben, das nach hinten mit zwei Vorhängen abgeschlossen war.<sup>20</sup>

Ein Textzeugnis aus dieser letzten Theaterphase der Meistersinger hat sich wahrscheinlich in der in mehreren Handschriften überlieferten *Comedy von den Crocodil-stechen*<sup>21</sup> erhalten, die sowohl vom Thema als auch Aufbau her noch weitgehend in der Tradition des Dramas von Hans Sachs steht.<sup>22</sup> Wie verschiedene Hinweise in den Handschriften nahelegen, wurde das heute kaum noch bekannte Stück zuerst 1596 und dann nochmals im November 1604 im Nürnberger Prediger-Kloster öffentlich aufgeführt,<sup>23</sup> wobei die Gesellschaft offenbar sogar die Ehre hatte, vor vornehmeren Gästen spielen zu dürfen. Hierauf deutet zumindest die Begrüßung zum zweiten Teil des Spiels durch den Vorredner hin:

Ehrenvest, fürsichtig und weise herren.  
Jeder nach seinen wülden und ehren,  
Hoch und nider, groß und klein.<sup>24</sup>

Allzuoft hatten die theaterbegeisterten Laienspieler aus den Reihen der Meistersinger nach 1600 allerdings nicht mehr Gelegenheit, vor erlesenem Publi-

<sup>19</sup> Vgl. dazu den Überblick bei Constantin Kooznetzoff: Das Theaterspielen der Nürnberger Meistersinger. In: MVGN 55 (1967/68), S. 226–237. Zur umstrittenen Frage, ob es sich dabei um eine oder mehrere Meistersinger-Truppen handelte, siehe die Diskussion unten.

<sup>20</sup> Vgl. Brauneck: Welt als Bühne, Bd. 1, S. 530. Zu dem in der älteren Forschung ausgetragenen Streit über die Gestalt der Meistersingerbühne siehe die zusammenfassenden Diskussionen bei Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Bd. 2: Das Theater der Renaissance. Salzburg 1959, S. 283ff., sowie Barbara Könneker: Hans Sachs. Stuttgart 1971 (SM 94), S. 58f.

<sup>21</sup> SBN, Nor. H. 703: Anonym: Eine lustige Comedy von den Crocodil-stechen zu Nürnberg, Jn 2 theil getheilt. Zu den weiteren Handschriften sowie dem Stück insgesamt siehe die materialreiche Dokumentation bei Louis A. Triebel: The Comedy of the Crocodile as preserved in various Manuscripts. A critical and historical introduction together with a text of the play and other addenda. London 1925.

<sup>22</sup> Vgl. dazu ausführlich Triebel: Comedy, S. 29–49.

<sup>23</sup> Vgl. ebd. S. 9–14.

<sup>24</sup> Comedy von den Crocodil-stechen, fol. 10<sup>r</sup>.

kum zu agieren. Denn um diese Zeit mehren sich sowohl kritische Stimmen gegen ihr Spiel als auch die abschlägigen Antworten des Nürnberger Rats auf die Spielgesuche der einzelnen Meistersinger, für die es immer schwieriger wurde, eine Spielerlaubnis zu erhalten. Im Dezember 1613 war es der Rat dann schließlich gänzlich leid. Die Gesuche der Meistersinger wurden rundweg abgelehnt und ihnen für die Zukunft mitgeteilt, »mit solchem begehren meine herren nicht ferners zu molestieren.«<sup>25</sup> Seit der Spielsaison 1614 fanden schließlich auf obrigkeitliches Geheiß hin keine Theaterraufführungen der Meistersinger innerhalb der Mauern der Reichsstadt mehr statt.<sup>26</sup> Lediglich von Darbietungen in dem kleinen Vorort Wöhrd sind nach 1620 noch vereinzelt Nachrichten in den Protokollen der Meistersinger erhalten.<sup>27</sup>

Für diesen erstaunlichen, jedoch bislang kaum näher untersuchten Prozeß spielen mehrere Gründe ein Rolle. Zunächst scheint es öfters Beschwerden darüber gegeben zu haben, daß die Gesellschaften der Meistersinger das ihnen zugewiesene Spiellokal in der Marthakirche nicht pfleglich genug hinterlassen hätten. Denn der Rat mahnt bei Erteilung der Spielgenehmigung im Jahr 1591 ausdrücklich, »da sie etwas in der kirchen an den stuelen oder altarn zerprechen, dasselbig wider machen zu lassen.«<sup>28</sup> Doch die Ermahnungen scheinen nicht gefruchtet zu haben. In den folgenden Jahren sprach der Rat immer wieder Rügen aus und beschloß etwa im Februar 1603, man solle »ihnen aber ernstlich einbinden, die Kirche nit, wie ihr gebrauch ist, zu verwusten.«<sup>29</sup>

Daneben gaben jedoch wohl vor allem die Inhalte und die Darbietungsweise der von den Laien aufgeführten Stücke Anlaß zur Beanstandung. Denn Ende 1600 begründet der Rat die abschlägige Antwort auf das Spielgesuch des Meistersingers Endres Nuding und seines Kompagnons Georg Mack nicht nur mit der derzeitigen »vor augen schwebenden sterbsleuft«, sondern auch »weil allerlei leichtfertigkeit dabei getriben wirdt.«<sup>30</sup> Möglicherweise

<sup>25</sup> StaatsAN, RV Nr. 1890 vom 3. Dezember 1613, fol. 36<sup>r</sup>. Der Bittsteller Endres Nuding und seine Gesellen versuchten zwar noch, diesen Erlaß abzuwenden, erreichten jedoch nur, daß man ihnen erneut klarmachte, »wann sie widerkommen, woll man ihnen den beschaid auf dem turn anzeigen« (ebd., RV Nr. 1891 vom 30. Dezember 1613, fol. 30<sup>r</sup>).

<sup>26</sup> Bei Nichtbeachtung drohte der Rat den Meistersingern wiederholt damit, daß man sie »sonst mit dem turm abweisen« werde (ebd., RV Nr. 1918 vom 11. Januar 1616, fol. 43<sup>r</sup>).

<sup>27</sup> Vgl. Nürnberger Meistersinger-Protokolle von 1575–1689. Hg. v. Karl Drescher. 2 Bde. Hildesheim 1963 (Ndr. der Ausgabe Stuttgart 1897) (Bibliothek des Literarischen Vereins, Bd. 213), Bd. 1, S. 207f. u. Bd. 2, S. 10. Ende der 1630er Jahre mußten dann auch diese Aufführungen wohl gänzlich eingestellt werden, denn für das Jahr 1637 heißt es in den Protokollen: »Weil uns meistersingern zu Werdt unser agiren wart nit vergundt, so haben wir doch den ersten tag trinitadtis nach alten gebrauch in der kirchen unser fest liedter gesungen [...]« (ebd., Bd. 2, S. 18).

<sup>28</sup> StaatsAN, RV Nr. 1590 vom 5. Januar 1591, fol. 11<sup>v</sup>.

<sup>29</sup> Ebd., RV Nr. 1747 vom 9. Februar 1603, fol. 69<sup>r-v</sup>.

<sup>30</sup> Ebd., RV Nr. 1719 vom 29. Dezember 1600, fol. 48<sup>r</sup>.

war man wenig angetan darüber, daß die Handwerker offenbar bei ihren Aufführungen die Gelegenheit nutzten, sich öffentlich über die Obrigkeit lustig zu machen, wie etwa bei der oben erwähnten *Comedj von den Crocodil-stechen*, in der zwei Patrizier ob ihrer falschen Auffassungsgabe und Angst über ein bloßes Steinbild, das sie für ein echtes Monstrum halten, kräftig verspottet werden – dies mag ein Grund dafür gewesen sein, daß man die Komödie nicht in Druck gab, sondern nur handschriftlich verbreitete.<sup>31</sup>

Anlaß zur Klage gab es in dieser Zeit jedenfalls häufiger, so daß die Obrigkeit den Meistersingern mehrfach vorhielt, sie sollten mit ihrem Hang zu Verwüstungen und unzüchtigen Vorträgen vor die Stadttore gehen.<sup>32</sup> Da offenbar die Verweise des Rats nur wenig bewirkt hatten, der Ärger mit den Meistersingern nicht abbrach und zudem »nicht nur die Geistlichkeit zu eifern anfieng, sondern man auch auswärtig viel davon zusagen wußte«, wie eine Quelle aus dem 18. Jahrhundert zu berichten weiß,<sup>33</sup> war man wohl nicht mehr gewillt gewesen, das (in den Augen der Obrigkeit) sittlich bedenkliche Laienspiel weiter zu dulden. Daß gerade die moralische und inhaltliche Qualität der Stücke als untragbar angesehen wurde, unterstreicht ein Beschluß aus dem Jahr 1646, als nach langer Zeit der Bühnenabstinenz das Spielgesuch des Meistersingers Heinrich Flemming und seiner Truppe mit der Begründung abgewiesen wird, »weilen sie die leut nit sein, die bei der jugend grossen nutzen schaffen können.«<sup>34</sup> Wie sehr das Spiel der Meistersinger um 1620 der allgemeinen Kritik ausgesetzt war, läßt sich schließlich aus verschiedenen Gesuchen an den Rat ersehen, in denen die Meistersinger selbst darum bemüht waren, ihnen entgegengebrachte Vorwürfe zu entkräften und demgegenüber die besonderen Qualitäten und die lange Tradition ihres Spiels herauszuheben (siehe unten).

Hinzu kommt, daß die vergleichsweise einfacheren Laienspiele der Meistersinger durch die bestechende Konkurrenz der Englischen Komödianten mehr und mehr in Mißkredit gerieten.<sup>35</sup> Hierfür ist aufschlußreich, daß mit dem Auftreten der fahrenden Wandertruppen in Nürnberg eine generelle Verschärfung des Tons in den Ratsverlässen gegenüber den Spielgesuchen

<sup>31</sup> Vgl. dazu C[arl] Kaulfuß-Diesch (Rez.): Louis A. Triebel: The Comedy of the Crocodile as preserved in various Manuscripts. A critical and historical introduction together with a text of the play and other addenda. London 1925. In: Anzeiger für Deutsches Altertum 45 (1926), S. 144f.

<sup>32</sup> Vgl. Hans Hubert Hofmann: Das Nürnberg der Meistersinger. In: Fränkische Klassiker. Eine Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen. Hg. v. Wolfgang Buhl. Nürnberg 1971, S. 256.

<sup>33</sup> Georg Andreas Will: Geschichte der Nürnbergischen Schaubühne. In: Historisch-diplomatisches Magazin für das Vaterland und angrenzende Gegenden. Zweytes Stück. Nürnberg 1780, S. 206–220, hier S. 211.

<sup>34</sup> StaatsAN, RV Nr. 2321 vom 18. August 1646, fol. 93f.

<sup>35</sup> Vgl. Hampe: Theaterwesen, S. 100f., sowie Clair Hayden Bell: Georg Hager. A Meistersinger of Nürnberg 1552–1634. Part One. Berkeley, Los Angeles 1947 (University of California publications in modern philology, vol. 29), S. 33f.

der Meistersinger einhergeht: Heißt es etwa in einem Erlaß vom Januar 1593 noch vergleichsweise milde, daß sie bei ihren diesjährigen Aufführungen »die geordnete zeit nit überschreiten sollen«,<sup>36</sup> tauchen in den Ratsentscheidungen nach 1600 eindeutig schroffere Formulierungen auf. So rügt man im Februar 1603, daß die »comoedianten und maistersinger meine herren so ungestumb anlaufen« und verbietet sich weitere Gesuche mit dem Hinweis, daß sie »bis jahr nit herwider zu kommen«<sup>37</sup> sollen. Und im Dezember 1605 beschied der Rat zwar die Spielgesuche für die kommende Fastnachtszeit positiv, stellt dabei jedoch unmißverständlich fest, »doch lenger nit als bis auf den ersten sonntag nach vassnacht, mit bedrohung, wann sie lenger spielen, das man sie ins loch einziehen werde«.<sup>38</sup>

Dieser Ratsverlaß macht zugleich einen weiteren Unterschied in der obrigkeitlichen Behandlung der Eingaben von professionellen Schauspielern und denen der Meistersinger deutlich. Denn während man die Gesuche der Wandertruppen auch in den Monaten April bis August bewilligte und durchaus bereit war, die in der Regel gewährte Spielzeit von etwa einer Woche um einige Tage zu prolongieren, versuchte der Rat dagegen, das Spiel der Meistersinger rigoros zu beschränken, und wies deren Petitionen um Verlängerung rundweg ab. So fügte man etwa im November 1608 der erteilten Spielerlaubnis die barsche Drohung hinzu, »wann sie sich lenger zu spielen unterstehen sollten, wird man sie ins loch einziehen und daselbs mit ihnen comedien halten«.<sup>39</sup>

Die durch die Berufskomödianten entstandene neue Wettbewerbssituation könnte einer der Gründe für die inneren Auseinandersetzung innerhalb der Meistersingerschule gewesen sein. Für die Zeit nach 1600 sind jedenfalls Händel belegt, die dann in den großen Meistersingerstreit von 1624 mündeten.<sup>40</sup> Dabei spielt in diesem Zusammenhang die (in der Meistersinger-Forschung umstrittene) Frage eine nicht unerhebliche Rolle, ob das Theaterspielen der Meistersinger jeweils als »eine Privatunternehmung eines Meisters oder einer Anzahl verbündeter Genossen« und damit als eine »auf Erwerb abzielende, persönliche Geschäftsunternehmung«<sup>41</sup> anzusehen sei, oder ob es stets »eine offizielle Angelegenheit der Singschule gewesen ist« und es von daher »nur eine authentische msr. [!] Schauspieltruppe in Nürnberg gab«, wie

<sup>36</sup> StaatsAN, RV Nr. 1615 vom 3. Januar 1593, fol. 52<sup>r</sup>.

<sup>37</sup> Ebd., RV Nr. 1747 vom 9. Februar 1603, fol. 15<sup>v</sup>.

<sup>38</sup> Ebd., RV Nr. 1785 vom 19. Dezember 1605, fol. 17<sup>v</sup>–18<sup>r</sup>.

<sup>39</sup> Ebd., RV Nr. 1823 vom 14. November 1608, fol. 13<sup>v</sup>.

<sup>40</sup> Vgl. Bert Nagel: *Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger*. Heidelberg 1952, S. 214f., sowie Bell: Georg Hager, S. 51ff. Zum Singschulstreit siehe auch Hartmut Kugler: *Magister Ambrosius Metzger und der Nürnberger Singschulstreit von 1624*. In: *MVGN* 62 (1975), S. 161–178, bes. S. 168ff.

<sup>41</sup> Nagel: *Meistersang*, S. 215. In diesem Sinne zuvor bereits Georg Witkowski: *Hat es eine Nürnberger Meistersingerbühne gegeben?* In: *DVjs* 11 (1933), S. 251–261.

Constantin Kooznetzoff zu zeigen versuchte.<sup>42</sup> Denn wenn man von mehreren Gesellschaften ausgeht, ist es durchaus möglich, daß angesichts der neuen Entwicklung seit dem Auftreten fremder Schauspieltruppen die einzelnen Gesellschaften aus dem Umkreis der Meistersinger auch untereinander in einen Wettbewerb um die nach 1600 immer schwieriger zu erlangende Spielerlaubnis traten – und es spricht einiges für eine derartige Sicht. Denn unbestreitbar ist, daß nach 1593 in den Ratsprotokollen öfters eindeutig von mehreren Gesellschaften der Meistersinger die Rede ist, die sich in manchen Jahren sogar zeitgleich und unabhängig voneinander mit Spielgesuchen an den Rat wenden.<sup>43</sup> Aufgrund der Konkurrenz Englischer Komödianten und der reservierten, bisweilen brüskierenden Haltung des Rats, der nach 1600 kaum noch gewillt war, die Gesuche der Meistersinger anzunehmen, schwand jedoch ihre Aussicht auf eine Spielerlaubnis. Folglich ist es durchaus denkbar, daß die einzelnen Gesellschaften nicht nur mit den Wandertruppen konkurrieren mußten, sondern sich nun – ob bewußt oder nicht – auch in einem gegenseitigen Wettbewerb um die immer schwerer zu erlangenden Spielerlaubnisse befanden. Sind die nachweisbaren internen Auseinandersetzungen

---

<sup>42</sup> Kooznetzoff: *Theaterspielen der Meistersinger*, S. 231. Die von Kooznetzoff vorgebrachten, im wesentlichen zwei Argumente für seine These vermögen jedoch nicht zu überzeugen. Zum einen führt er einen Beleg aus den Meistersinger-Protokollen an, in dem die Rede ist von »alle spyl, so in ein gantz geselschafft gehören« (Drescher (Hg.): *Meistersinger-Protokolle*, Bd. 1, S. 8.), womit der Zusammenhalt der Singschule in Theaterangelegenheiten erwiesen sei. Abgesehen davon, daß bereits Georg Witkowski: *Meistersingerbühne*, S. 256ff., mit guten Gründen diesen vermeintlichen Beleg entkräftet und eine andere Deutung gegeben hat, stammt er aus dem Jahr 1577 und ist damit für die Verhältnisse um 1600 so und so nur noch bedingt aussagekräftig, da die Ankunft der Englischen Komödianten 1593 eine einschneidende Zäsur darstellt, die in der Theatergeschichte Nürnbergs »eine ganze neue Epoche« (Hampe: *Theaterwesen*, S. 89) einläutete und gerade das Spiel der Meistersinger (wie oben gezeigt) mit neuen Entwicklungen konfrontierte. Zum anderen wertet es Kooznetzoff als Beleg für seine These, daß während der für die Meistersinger vorgegebenen Spielzeit von Lichtmeß bis Invokavit stets keine Singschule stattfand, da die bevorstehenden Aufführungen ja die Schule als ganzes betroffen hätten. Aus diesem Grund glaubt er festhalten zu können, »daß also die Meistersinger als Korporation eine einzige Truppe stellten« (Kooznetzoff: *Theaterspielen der Meistersinger*, S. 232). Zunächst ist dem entgegen zu halten, daß das Aussetzen der Singschule während der Spielzeit nicht unwillkürlich zu dem von Kooznetzoff gezogenen Schluß führen muß. Es wäre auch das Gegenteil denkbar, nämlich daß gerade weil es mehrere Theatergruppen innerhalb der Meistersinger-gesellschaft gab, man es für besser ansah, mit der Singschule auszusetzen. Doch schwerer wiegen Quellenbelege in den Ratsverlässen, auf die Kooznetzoff nicht eingeht und die eindeutig von mehreren, nebeneinander bestehenden Gesellschaften sprechen (siehe unten).

<sup>43</sup> Vgl. etwa StaatsAN, RV Nr. 1784 vom 10. Dezember 1605, fol. 62<sup>v</sup>: »[...] Den Meistersinger, denen zwo Compagnions sich angemeldet [...] soll man nachfragen, wie sie beschaffen und wer sie seien, alsdann bedenken, ob und welcher unter diesen beiden gesellschaften etwas zu erlauben sein möchte [...].« Vgl. auch die weiteren Belege bei Hampe: *Theaterwesen*, S. 260f.

zungen der Meistersinger somit vielleicht zu einem guten Teil auf eine mögliche Rivalität um die Gunst des Rats zurückzuführen? Immerhin ging es bei den einzelnen Theatervorhaben der Meistersinger nicht mehr allein um die bloße Spielfreude, sondern auch um kalkulierten finanziellen Erwerb.<sup>44</sup> Der schon angesprochene Meistersingerstreit von 1624, in dem sich zwei rivalisierende Gruppierungen innerhalb der Singschule gegenüberstanden, zeigt jedenfalls, daß man wechselseitig die Theaterunternehmungen der anderen Gesellschaften mißtrauisch verfolgte und anprangerte.<sup>45</sup>

Doch gerade dieser Streit scheint offenbar zur Einsicht geführt zu haben, daß man, wenn überhaupt, nur noch in einem gemeinsamen Vorgehen eine Chance zur Verwirklichung der Schauspielambitionen haben würde. Denn als sich während des Dreißigjährigen Krieges in Nürnberg nach längerer, durch die Folgen des Krieges bedingter Pause vom Sommer 1628 an für etwa eineinhalb Jahre eine rege Theatertätigkeit entwickelte (siehe unten), versuchten nun auch die Gesellschaften der Meistersinger in einer vereinten Aktion, sich im wahrsten Sinne des Wortes wieder ins Spiel zu bringen. In einem mit »die Alten Maister Singer alhie« unterzeichneten Gesuch<sup>46</sup> wandten sie sich im Dezember 1628 an den Rat und baten um die Genehmigung zur Aufführung von einigen Stücken: Die Schauspiele seien zwar durch »Kriegs Leufften«, die »Seuch der Pestilenz« und die »große Teuerung« in den letzten Jahren verhindert gewesen. Doch nun habe sich die Lage derart verbessert, daß von »frembden Engelendern, vnd andern personen, diesen sommer über, viel Comoedien vnd tragoedien allhier sint gehalten worden.«<sup>47</sup> Daher könne man ihnen das Spielen nicht verwehren. Schließlich seien sie »vornehme Poeten«, die schon seit der Zeit »Hans Sachsen viel schöne Comoedien, vndt tragoedien, ohn man von solchen Engelendern was gewust, gehalten haben, vnd Agiret worden, auch Meniglich solchen gern bey gewohnt.«<sup>48</sup> Der Erlaß fiel dennoch ablehnend aus.<sup>49</sup> Und selbst ein zweites Gesuch im Januar 1629 blieb erfolglos, obgleich die Meistersinger daraufhingewiesen hatten, »das wir Maistentheils alle Handwerks leuth sein und anjetzo die selben sehr stecken thun, Also das keiner nichts zu Arbeiten oder zu gewinnen hat.«<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Vgl. Bell: Georg Hager, S. 34, die hervorgehoben hat: »Undoubtedly, the writing and acting of comedies appeased the creative urge; but the economic motive was evidently predominant – the actors wished to earn a bit of money.«

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 53ff., sowie Kugler: Singschulstreit von 1624, S. 168, der festgehalten hat: »Als die Beschwerden formuliert wurden, war also die Nürnberger Meistersingergesellschaft faktisch in zwei Lager gespalten, die getrennt voneinander agierten.«

<sup>46</sup> Vgl. StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1: Act das neu erbaute Fechthaus und die Fecht Schulen und Comödien betr[effend] 1627–1644, fol. 38<sup>r</sup>–39<sup>v</sup>.

<sup>47</sup> Ebd., fol. 38<sup>r</sup>.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., RV Nr. 2091 vom 29. Dezember 1628, fol. 9<sup>v</sup>.

<sup>50</sup> Ebd., Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1, fol. 42<sup>r</sup>–43<sup>v</sup>, hier 42<sup>v</sup>. Diese Stelle ist

Es ist hier weniger die unveränderte Haltung des Rats von Belang als vielmehr die Argumentation der Meistersinger. Denn die Berufung auf Hans Sachs und die Betonung der Qualität ihrer Spiele zielten offenbar auf die Widerlegung von abfälligen Urteilen, die man ihnen entgegengebracht haben muß, und unterstreicht nochmals die gewandelte Situation und Stimmung, mit der sich die Laienspieler seit Beginn des 17. Jahrhunderts konfrontiert sahen. Zudem stellten die Meistersinger in den Supplikationen selbst den Zusammenhang zwischen ihren Schauspielaktivitäten und denen englischer Wandertruppen her: Denn der Hinweis, daß sie schon Theater spielten, »ohn man von solchen Engellendern was gewust«, macht eindrucksvoll deutlich, daß sich die Meistersinger selbst im Rückblick der Bedeutung des Erscheinens der Englischen Komödianten bewußt waren.

Doch die Meistersinger waren im Lauf des 17. Jahrhunderts keineswegs die einzigen Laienspieler, die unter dem Druck des Rats ihre Theaterambitionen aufgeben mußten. In dieser Auseinandersetzung zeigt sich vielmehr ein allgemeiner Prozeß, in dessen Verlauf sich ein nicht unerheblicher Wandel im kulturellen Leben der Stadt vollzog. Er hängt unmittelbar zusammen mit einer seit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu beobachtenden grundsätzlichen Veränderung in der Haltung der reichsstädtischen Obrigkeit gegenüber jeder Form von Laienspieltheater, das in den Augen des Rats als nicht mehr tragbar angesehen wurde.<sup>51</sup>

### Handwerkerspiele

Durch die Auftritte der Wandertruppen haben möglicherweise auch die Theaterambitionen einzelner, nicht zum Kreis der Meistersinger gehöriger Handwerker ihren Anstoß erhalten: So bat der Goldschmied Hans Mühlgraf, kurz nachdem die Englischen Komödianten des Markgrafen von Hessen-Kassel sich nach einem zweiwöchigen Gastspiel Ende Juli 1609 wieder auf die Abreise begeben hatten, den Nürnberger Rat um die Erlaubnis, mit seinen Gesellen einige Stücke aufführen zu dürfen.<sup>52</sup> Die Antwort fiel jedoch abschlägig aus. Zudem mußten sich die Goldschmiede anhören, »sie sollen sich auf etwas bessers und nuzlichers begeben und nit nur auf den müßiggang legen.«<sup>53</sup> Der Reiz der Bühne scheint Mühlgraf jedoch nicht losgelassen zu haben, da er 1613 heimlich Aufführungen veranstaltete, was ihn jedoch übel ankommen sollte. Denn im folgenden Jahr, als er nun ganz offiziell die

---

auch ein Beleg dafür, daß die Meistersinger das Theaterspielen durchaus als wichtigen Zusatzwerb ansahen.

<sup>51</sup> Siehe hierzu auch Teil A, Kap. 2, sowie insbesondere Teil B, Kap. 6.

<sup>52</sup> Zu Hans Mühlgraf siehe ausführlich Bärbel Rudin: Hans Mühlgraf & Co, Sitz Nürnberg. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 29/30 (1978), S. 15–30.

<sup>53</sup> StaatsAN, RV Nr. 1833 vom 31. August 1609, fol. 55<sup>r</sup>.

Genehmigung beim Rat einholen wollte, ließ dieser erst einmal Erkundigungen über Mühlgraf anstellen. Dabei kam in dem von Tobias Haller von Halberstein, Kirchenpfleger zu St. Klara, erstellten Gutachten unter anderem zu Tage, daß man über Mühlgrafs Darbietungen »schimpfflich und spöttlich« geurteilt habe, da in ihnen »mehren theils amatoria geweßen«. <sup>54</sup>

Der Beschluß des Rats fiel dementsprechend negativ aus. Dennoch hielt der Goldschmied an seinen Bühnenambitionen fest und formierte Mitte der 1620er Jahre sogar eine eigene Truppe, mit der er unter seiner Prinzipalschaft auf Wanderung ging. <sup>55</sup> Obwohl er im Frühjahr 1625 mit Erfolg in Frankfurt gastierte, konnte er in seiner Heimatstadt noch nicht Fuß fassen und verstrickte sich darüber hinaus im Sommer des gleichen Jahres wegen unerlaubter Aufführungen wieder in heftigen Ärger mit dem Rat. Erst 1626 wurde ihm schließlich vergönnt, mit seiner Gesellschaft im Heilsbronner Hof aufzutreten, und 1628 erhielt er sogar die Ehre, das neu errichtete Schauspielhaus auf der Insel Schütt einzuweihen (siehe unten). Ähnlich wie Mühlgraf finden sich das ganze Jahrhundert hindurch Handwerker und Krämer verschiedenster Gewerbe, die neben ihrem Beruf trotz Ressentiments des Rats versuchten, in der Reichsstadt Schauspiele aufzuführen. Einige von ihnen gingen sogar das Risiko der Prinzipalschaft ein und entwickelten dabei erstaunliche Aktivitäten (siehe hierzu ausführlich Teil B, Kap. 6).

### Jakob Ayrer

Wie sehr die theatrale Kunst der Englischen Komödianten in der Reichsstadt ihre Wirkung ausübte, läßt sich auch an dem dramatischen Schaffen des Nürnbergers Jakob Ayrer zeigen, der innerhalb der modernen Forschung zumeist als ein Autor des ›Übergangs‹ dargestellt wird, dem man die Rolle einer Mittelstellung zwischen der Tradition des Meistersingerdramas auf der einen Seite und dem Aufkommen neuer Theaterformen durch die Berufskomödianten auf der anderen Seite zugesprochen hat, wobei das Gewicht bei einer abschließenden Einschätzung zumeist auf ersterem zu liegen scheint. <sup>56</sup> Denn der Notar und Prokurator Ayrer gehört nicht nur von seinen Lebensdaten her mehr ins 16. Jahrhundert (1543/44–1605), sondern ist auch in seinem dramatischen Werk auf vielfache Weise noch stark vom Schauspiel Hans

<sup>54</sup> SBN, Nor. H. 698, Nr. 1.

<sup>55</sup> Vgl. Rudin: Hans Mühlgraf, S. 17ff.

<sup>56</sup> Vgl. dazu Willibald Wodick: Jakob Ayrsers Dramen in ihrem Verhältnis zur einheimischen Literatur und zum Schauspiel der Englischen Komödianten. Halle 1912; Dorothee Kiesselbach: Jakob Ayrer. Der Nürnberger Notar, Procurator und Poet. In: Bayerische Literaturgeschichte in ausgewählten Beispielen. Bd. 2: Neuzeit. Hg. v. Eberhard Dünninger u. dies. München 1967, S. 197–210; Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit. Darmstadt 1968, S. 75–81 u. 138–147, sowie Hans Bertram Bock: Jakob Ayrer 1543–1605. In: Buhl (Hg.): Fränkische Klassiker, S. 279–288.

Sachs' und der Fastnachtsspieltradition geprägt. Nichtsdestotrotz ist zu Recht betont worden, daß sich in seinem Schaffen bereits in erheblichem Maße Einflüsse des Schauspiels der englischen Wandertruppen zeigten. Hierfür ist schon die Entstehungszeit seiner mehr als 100 Tragödien, Komödien, Fastnachts- und Singspiele signifikant, die mit großer Wahrscheinlichkeit erst nach bzw. zeitgleich mit der Ankunft der Englischen Komödianten in Nürnberg von Ayrer verfaßt worden sind. Auch wenn die Auftritte der Englischen Komödianten für Ayrer sicher nicht der direkte Auslöser zu eigenem dramatischen Schaffen gewesen sein dürften,<sup>57</sup> ist die Wirkung ihrer theatralen Kunst in vielen Teilen belegbar: So übernimmt etwa Ayrer neben einzelnen Stoffen und der Tendenz zur effektvollen, blutigen Handlung die ausführlichen Bühnenanweisungen und eine vergleichsweise umfänglichere Bühnentechnik, den verstärkten Einsatz von Kostümen und Requisiten und setzt reichlich auf die Verwendung von Tanz und Musik als Intermezzi und Zwischenstücke.<sup>58</sup> Dabei führt er zur Bezeichnung einiger seiner Dramen erstmals den Begriff des ›Singets Spiel‹ in Deutschland ein, wobei dieser bei Ayrer noch nicht ein völlig von Musik begleitetes sowie in Arien und Rezitativ geschiedenes Schauspiel, sondern eher ein lustiges Possenspiel mit Tanz bezeichnet, das in Strophenform auf einen Ton bzw. eine bekannte Melodie gesungen wird.<sup>59</sup> Nicht zuletzt greift der gelehrte Dramatiker die beliebte Narrenfigur der Wandertruppen auf, die bei ihm sogar im Titel einiger Stücke auftaucht: *Faßnachtspil von dem Engelländischen Jahn Posset, wie er sich in seinem dienst verhalten* oder *Der verlohren Engelländische Jahn Posset*<sup>60</sup> – beide Spiele können wohl als eine unmittelbare Replik angesehen werden auf die 1596 und 1597 in Nürnberg gegebenen Gastspiele von Thomas Sackville, der zu dieser Zeit mit seiner Figur des Jan Posset in Deutschland berühmt wurde und auch bei seinen Auftritten in Franken für Begeisterung sorgte.<sup>61</sup> Obleich vieles in den Stücken von Jakob Ayrer (wie etwa Prologe, Szenenanweisungen etc.) auf eine Aufführung hinweist, ist über eine tatsächliche öffentliche Vorstellung der Schauspiele zu seinen Lebzeiten jedoch nichts bekannt.<sup>62</sup>

Welche Anziehung das Theater der Englischen Komödianten ausübte, zeigt sich im Zusammenhang mit Jakob Ayrer noch auf eine andere Weise: In der »Vorrede an den christlichen guthertzigen Leser« zur posthumen, in

<sup>57</sup> So noch Hampe: Theaterwesen, S. 96. Dagegen aber Wodick: Jakob Ayrsers Dramen, S. 50, und erneut Kiesselbach: Jakob Ayrer, S. 202–206.

<sup>58</sup> Eine ausführliche Darlegung der Neuerungen liefern Kaulfuß-Diesch: Inszenierung des deutschen Dramas, S. 167–227, sowie Wodick: Jakob Ayrsers Dramen, S. 44ff.

<sup>59</sup> Siehe hierzu auch Catholy: Das deutsche Lustspiel, S. 138–147.

<sup>60</sup> Jakob Ayrer: Dramen. Hg. v. Adelbert von Keller. 5 Bde. Stuttgart 1865 (Bibliothek des literarischen Vereins, Bd. 76–80), Bd. 4, Nr. 52 u. 53.

<sup>61</sup> Zur Übernahme der komischen Figur bei Ayrer siehe Kaulfuß-Diesch: Inszenierung des deutschen Dramas, S. 210–217.

<sup>62</sup> Vgl. Jens Haustein: Ayrer, Jakob. In: LL 1 (1988), S. 265f.

Nürnberg erschienenen Ausgabe der Ayrrerschen Stücke im Jahre 1618 versuchten die Herausgeber damit zu werben, daß die Schauspiele des Notars »gleichsam auff die neue Englische manier vnnd art«<sup>63</sup> verfaßt seien – ein signifikantes Beispiel dafür, in welchem Maße die theatrale Kunst der englischen Wandertruppen schon bald nach 1600 zu einem Qualitätsmaßstab geworden war, mit dem man sich gerne schmückte.

### Schultheater

Neuen Auftrieb erhielt durch das belebte Theaterwesen seit dem Erscheinen der Wandertruppen auch die Schauspielaktivität an den Schulen in Nürnberg. Zwar reicht die Tradition schuldramatischer Aufführungen in Nürnberg bis in das 15. Jahrhundert zurück und erfuhr im 16. Jahrhundert in der Reichsstadt eine ungemein rege Pflege.<sup>64</sup> Doch es ist wohl kein Zufall, daß nur wenige Jahre nach dem Ankommen der Englischen Komödianten in den Ratsverlassen die Berichte über öffentliche Schulaufführungen wieder vermehrt einsetzen – darunter gleich zu Beginn mit zwei Aktionen, die für reichlich Aufsehen in der Stadt sorgten: Im Sommer 1605 veranstalteten unabhängig voneinander der Schuldiener der Lateinschule von St. Lorenz und der Rektor der Lateinschule von St. Egidien, Johann Ludwig und Konrad Schramm, mit ihren Schülern gleichzeitig öffentliche Schauspiele, jener in der Marthakirche, dieser im Kloster von St. Egidien. Hierzu warben sie nicht nur mit »zettel und gemäl an den stöcken und kirchturnen«, sondern die Schüler zogen zudem »mit drummel und pfeifen in der stat herumb«.<sup>65</sup> Kurz vor Vorstellungsbeginn scheinen die beiden Schuldiener jedoch von ihren gegenseitig konkurrierenden Aufführungen erfahren zu haben und daraufhin schnell in Streit miteinander geraten zu sein. Jedenfalls lief Konrad Schramm sogleich »hinauf gen s. Martha« und versuchte »aigens gewalts das spielen daselbs ab[zu]schaffen«.<sup>66</sup> Zur gleichen Zeit wettete der Magister und Prediger Paul Schneider von der Kanzel in St. Egidien aus gegen die Theaterambitionen der beiden Schulmänner und berief sich sogar auf ein »gespenst mit klingeln«, was sich seit den Schauspielplänen der Schulen »in der kirch erzeigt«<sup>67</sup> haben sollte. Solche Turbulenzen konnte der Rat nicht billigen und rügte die streitenden Parteien mit scharfen Verweisen: So kritisierte er nicht nur das übermäßige Werben der Lehrer für ihre Aufführungen als »wider alt herkommen«,<sup>68</sup> sondern verbot sich auch den zürnenden Eifer des Geistli-

<sup>63</sup> Vorrede an den christlichen guthertzigen Leser. In: Ayrrer: Dramen, Bd. 1, S. 6.

<sup>64</sup> Siehe hierzu ausführlich Teil B, Kap. 2.1.

<sup>65</sup> StaatsAN, RV Nr. 1780 vom 1. August 1605, fol. 20<sup>r</sup>.

<sup>66</sup> Ebd. vom 6. August 1605, fol. 32<sup>r</sup>.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Ebd. vom 1. August 1605, fol. 20<sup>r</sup>.

chen Paul Schneider, der nicht mit »solchem merlein« von Gespenstern »für die gemain«<sup>69</sup> treten solle.

Diese Episode zu Beginn des 17. Jahrhunderts steht am Anfang intensiver, fast das gesamte Jahrhundert andauernder Theateraktivitäten der Nürnberger Schulen, die selbst während des Dreißigjährigen Krieges nicht völlig zum Erliegen kamen. Dabei traten nicht nur die Schüler des Egidien-gymnasiums sowie der vier Lateinschulen, sondern auch etliche »Teutsche Rechenmeister« und andere Privatlehrer zusammen mit ihren Klassen mit theatralen Darbietungen in der Öffentlichkeit auf. An vielen Beispielen läßt sich zeigen, in welchem Maße das Schultheater einen wichtigen Bestandteil urbaner Festkultur bildete und zum Mittel der Repräsentation und Selbstdarstellung der Obrigkeit instrumentalisiert wurde. Darüber hinaus fand das Schultheater seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis etwa zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges insbesondere im nahegelegenen Altdorf, wohin der Rat 1575 das von Krisen geschüttelte Gymnasium verlegt hatte, eine intensive Pflege (siehe zu diesem gesamten Komplex ausführlich Teil B, Kap. 2).

## 1.2. Der erste städtische Theaterbau im Alten Reich: das *Fechthaus* von 1628

Mit dem seit der Ankunft der Englischen Komödianten im Jahre 1593 neu belebten Theaterleben und der beachtlichen quantitativen Zunahme theatraler Darbietungen in der Reichsstadt wird nicht zuletzt die Erbauung des sogenannten *Fecht-* oder auch *Tagkomödienhauses*<sup>70</sup> auf der Insel Schütt im Jahre 1627/28 in Verbindung gebracht, immerhin das erste kommunale Theatergebäude im Alten Reich. Denn aufgrund der großen Beliebtheit der spektakulären Aufführungen fremder Wandertruppen und des »stetig wachsenden Andrang[s] des Publikums zu derlei Schaustellungen«<sup>71</sup> sei die Stadt, wie Theodor Hampe meinte, mit den vorhandenen Räumlichkeiten bald an die Grenze der verfügbaren Plätze gestoßen. Dies sei für den Rat »ein Hauptanlaß«<sup>72</sup> gewesen, sich zum Bau eines eigenen, geräumigeren Spiel-

<sup>69</sup> Ebd. vom 6. August 1605, fol. 33<sup>r</sup>.

<sup>70</sup> Der Begriff »Komödie« (bzw. »Comödie«) hatte in der Frühen Neuzeit einen wesentlich größeren Bedeutungsumfang als heute und wurde vielfach in dem universellen Sinn des Wortes als Synonym für Schauspiel bzw. Stück gebraucht, der nicht mit dem modernen Komödienbegriff deckungsgleich ist: So konnte sich »Comödie« sowohl auf Tragödien als auch Lustspiele beziehen. Darüber hinaus wurden Theatergebäude allgemein als »Komödienhaus« bzw. Schauspieler als »Komödianten« bezeichnet, und noch um 1700 verwendete man etwa »musicalische Comödie« als Ausdruck für Opern (vgl. die Belege in Teil B, Kap. 5.4.).

<sup>71</sup> Hampe: Theaterwesen, S. 111.

<sup>72</sup> Ebd.

hauses zu entschließen. Zudem seien finanzielle Erwägungen hinsichtlich der zu erwartenden Einnahmen von Bedeutung gewesen.<sup>73</sup>

Nun zeigen tatsächlich einige zeitgenössische Kupferstiche in anschaulicher Weise überfüllte Spiellokale, bei denen die Zuschauer sogar von den Dächern und Schornsteinen die Aufführungen verfolgten (siehe Abbildung Nr. 1). Dennoch scheint der Hinweis auf den Platzmangel nicht ganz hinlänglich dafür zu sein, die erstaunliche Entscheidung des Rats zu erklären, mitten im Dreißigjährigem Krieg ein eigenes Gebäude für Theateraufführungen und andere Lustbarkeiten zu errichten – zu einer Zeit also, in der Nürnberg nicht nur mit stockendem Handel und Verkehr sowie einer prekären Versorgungslage zu kämpfen hatte, sondern allein bis 1630 über 1.200.000 fl. zur Unterstützung der kaiserlichen Armee zu zahlen hatte und zudem mehr als 100 Truppendurchzüge verkraften mußte, die vor allem im Nürnberger Landgebiet große Schäden anrichteten.<sup>74</sup> Zur besseren Beurteilung der Entstehung des *Fechthauses* und seiner Bedeutung ist jedoch zunächst eine Übersicht über die vor 1628 vorhandenen Spielorte und deren bühnentechnische Voraussetzungen von Nutzen.

### Spielorte und Bühnen

In der Reichsstadt gab es um 1625 für Theateraufführungen mehrere unterschiedliche Spielorte, die allerdings allesamt nicht in erster Linie und ausschließlich für derartige Zwecke gedacht waren und genutzt wurden. Hierzu zählen zunächst einige geistliche Gebäude, die im Zuge der Reformation säkularisiert worden und deren Güter dem Rat zugefallen waren.<sup>75</sup> So nutzte man für weltliche Zwecke auch die Marthakirche, die vor allem den Meistersingern für ihre Singschule und Schauspiele bis 1614 zur Verfügung gestellt wurde.<sup>76</sup> Ähnlich waren wohl die Verhältnisse im Egidien- und Klarakloster, in denen ebenfalls um 1600 vereinzelt Aufführungen stattfanden.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> In diesem Sinne v. a. Schultheiß: Vom Stadttheater zum Opernhaus, S. 34. Die Verfasser sprechen an gleicher Stelle noch vage von »kulturelle[n] und soziale[n] Überlegungen«, ohne diese jedoch weiter zu bestimmen.

<sup>74</sup> Vgl. Rudolf Endres: Politische Haltung bis zum Eintritt Gustav Adolfs in den Dreißigjährigen Krieg. In: Pfeiffer (Hg.): Nürnberg, S. 272; Helmut Weigel: Franken im Dreißigjährigen Krieg. Versuch einer Übersicht von Nürnberg aus. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 5 (1932), S. 15–50 u. 193–218, sowie Stefan Donaubauer: Nürnberg in der Mitte des Dreißigjährigen Krieges. In: MVGN 10 (1893), S. 69–240, bes. S. 76.

<sup>75</sup> Vgl. Gerhard Pfeiffer: Entscheidung zur Reformation. In: ders. (Hg.): Nürnberg, S. 153.

<sup>76</sup> Vgl. Christian Conrad Nopitsch: Wegweiser für Fremde in Nürnberg, oder topographische Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg nach ihren Plätzen, Märkten, Gasen, Gäßchen, Höfen, geist- und weltlichen öffentlichen Gebäuden. Neustadt a. d. A. 1992 (Ndr. der Ausgabe Nürnberg 1801), S. 106.

<sup>77</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 1897 vom 8. Juni 1614, fol. 32<sup>r</sup>.

Während von den letztgenannten sich später kaum mehr Nachrichten über öffentliche Schauspiele finden, gewinnt dafür im Laufe des 17. Jahrhunderts der große Saal eines anderen ehemaligen Klosters als Ort für Theaterdarbietungen erheblich an Bedeutung. Im April 1600 ist erstmals in den Ratsverlässen von einer Bühne im Augustinerkloster die Rede. Sie wurde dort speziell für die angekommenen Truppen der Englischen Komödianten errichtet. Der Zusatz, »wie zuvor auch geschen«,<sup>78</sup> läßt vermuten, daß an gleicher Stelle bereits früher schon gespielt wurde. Doch erst später, seit etwa Mitte der 1640er Jahre, scheint das Augustinerkloster vermehrt für Theateraufführungen benutzt worden zu sein. Auffällig dabei ist, daß in den Quellen diese Darbietungen fast immer im Zusammenhang mit schuldramatischen Aufführungen stehen. So weist der Rat 1645 im Zusammenhang mit der Erörterung von Fragen zum Schultheater den Präzeptoren des Egidien-gymnasiums ausdrücklich den großen Saal im Augustinerkloster hierfür als Spielstätte zu, während er auf der anderen Seite im Oktober 1652 einer Truppe Englischer Komödianten die Nutzung dieses Spiellokals verwehrt und sie ins *Fechthaus* verweist.<sup>79</sup> Es scheint demnach, daß dieser Saal bis zum Bau des *Nachtkomödienhauses* 1668 weitgehend den Theateraufführungen der Schule vorbehalten war (siehe Teil B, Kap. 2.1.2.).

Über die dortigen bühnentechnischen Gegebenheiten informiert ein bislang nicht ausgewerteter handschriftlicher Bericht. Er stammt aus der Zeit kurz nach der Jahrhundertmitte und liefert ein umfangliches *Verzeichnis / Der Jenigen sachen, so zu dem Theatro gehörig und in einem absonderlichen Gemach oder Cammer am grossen Saal des Augustiner Closters, verwahrt liegen*.<sup>80</sup> Aus diesem Verzeichnis geht hervor, daß für die Aufführungen im großen Saal ein eigenes Bühnengerüst aus Holz zur Verfügung stand,<sup>81</sup> das zwei Aufgänge und eine Oberbühne besaß sowie in eine Vorder- und Hinterbühne unterteilt gewesen sein muß, da die Bühne laut Verzeichnis mit »mitlern fürhängen« ausgestattet war. Ebenso waren etliche Dekorationen für illusionistische Effekte vorhanden: So gab es beispielsweise mehrere bemalte, an Seilen aufgehängte Teppiche mit unterschiedlichsten Motiven: »ein palatium«, »ein Landschaftt«, »ein Closter«, »ein Garten«, »ein Schiffarth«, »ein Kirch« oder »ein stückh Teppich an die Seilen, anstadt eines alten

<sup>78</sup> Ebd., RV Nr. 1710 vom 12. April 1600, fol. 37<sup>r</sup>.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., RV Nr. 2404 vom 7. Oktober 1652, fol. 1<sup>v</sup>.

<sup>80</sup> StadtAN, Rep. B 5/II: Kirchenamt, Nr. 13/1: Verzeichnis / Der Jenigen sachen, so zu dem Theatro gehörig und in einem absonderlichen Gemach oder Cammer am grossen Saal des Augustiner Closters verwahrt liegen, Wie auch der Kleidungen umbhäng und andres in einem besonderen behalter, so in gemelten Gemach stehet, beschrieben den 16. Juny 1658. und in gemeltes Gemach gelegt. Aus dem Bericht geht hervor, daß dieses Verzeichnis nach einer zuvor am 8. und 9. Juni erfolgten Aufführung gleichsam als eine Art Revisionsbericht angelegt wurde.

<sup>81</sup> »Erstlich das Theatrum von holtzwerck an sich selbstem, alß die huelttzene böckh, bretter, latten und zwo stiegen« (ebd., fol. 1<sup>v</sup>).

baums«. Hinzu kamen noch ein »Papiereener Himmel« sowie »zwölf stückh auf tuch gemaltes Gewülckh«. <sup>82</sup> Mit diesem vorhandenen Vorrat an unterschiedlichen Dekorationen ließ sich mehr oder minder fast die gesamte Palette des barocken Bühnenbildes wiedergeben. Denn diese Motive entsprechen weitgehend den Anforderungen an die zeitgenössische Theaterdekoration, die Harald Zielske als eine Typendekoration beschrieben hat, die »durch einen im Umfang begrenzten Schatz von Raummotiven« <sup>83</sup> bestimmt war.

Beachtlich ist zudem, daß der große Saal verschiedene Arten von Lichtquellen besessen haben muß, da im Verzeichnis die Rede ist von »zwo blechene Latern«, »dreyzehen blechene Wandtlatern« und »acht und vierzig grose und kleine erdene Lampen buegelein«. <sup>84</sup> An Requisiten listet das Verzeichnis neben »etlichen kleydungen« <sup>85</sup> auch »eißene fueßschellen« und »eißene handschellen, sambt den ketten« auf, sowie einen »drachen kopf, sambt zweyen flügel alles von blech« und »ein grün gemaltes drachen kleydt«. <sup>86</sup> Auch wenn diese Ausstattung sicherlich noch nicht um 1600 im großen Saal des Augustinerklosters vorhanden war, ist es wahrscheinlich, daß mit Einsetzen vermehrter Schulaufführungen spätestens seit Anfang der 1640er Jahre der Raum mehr und mehr für Theaterzwecke ausgestattet wurde. Mit dem Augustinerkloster besaß die Reichsstadt jedenfalls eine überdachte Spielstätte, die schon vor dem Bau des *Nachtkomödienhauses* im Winter 1667/68 (siehe Teil B, Kap. 2.2., Beispiel 3) neben einer beachtlichen Theatermaschinerie und -dekoration auch geräumigen Platz für die Zuschauer zu bieten hatte.

Gespielt wurde in Nürnberg darüber hinaus in Wirtsstuben und in den Innenhöfen einzelner Gasthöfe, über die etwa der Goldene Stern (Sternhof) oder der sogenannte Heilsbronner Hof verfügten. Letzterer war ein großer Gebäudekomplex, der in nördlicher Richtung unterhalb der Kirche zu St. Lorenz lag (siehe Abbildung Nr. 7) und 1578 nach der Auflösung des Klosters Heilsbronn in den Besitz des Markgrafen von Ansbach übergegangen war. <sup>87</sup> Er entwickelte sich seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zu einem beliebten Ort für künstlerische und artistische Darbietungen aller Art:

<sup>82</sup> Alle Zitate ebd., fol. 1<sup>r-v</sup>.

<sup>83</sup> Harald Zielske: *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater.* München 1965, bes. S. 28–34, hier S. 29. Zu den typischen Motiven der Theaterdekoration gehören nach Zielske insbesondere: Innenräume, Architekturen ohne Innenraumcharakter, Gärten und Gartenschlösser, Stadtbilder, Dörfer und ländliche Gegenden, Wald, Ruinen und Höhlen, Zeltlager und Belagerungen, Meer und Schiffe.

<sup>84</sup> Verzeichnis / Der Jenigen sachen, so zu dem Theatro gehörig, fol. 2<sup>r-v</sup>.

<sup>85</sup> Ebd., fol. 1<sup>r</sup>.

<sup>86</sup> Ebd., fol. 2<sup>r-v</sup>.

<sup>87</sup> Vgl. Kurt Müller: *Der Heilsbronner Hof zu Nürnberg. Wandlungen in der Nutzung eines ehemaligen Besitztumes des Zisterzienserklosters Heilsbronn und die Schicksale seiner Bewohner im Laufe von über sechs Jahrhunderten.* Nürnberg (ms.) 1986, bes. S. 164ff.

darunter Fechtschulen, Tierhatzen oder akrobatische Vorführungen von Seiltänzern und Springern (siehe Abbildung Nr. 1). Wie die Berichte über die begeistert aufgenommenen Auftritte der englischen Wandertruppen aus der eingangs zitierten Chronik zeigen, hatte sich der Heilsbronner Hof offensichtlich schon bald nach 1600 als die vorzugsweise genutzte Spielstätte für die Auftritte der Wanderbühnen und Komödianten in der Reichsstadt etabliert. Dabei war von Vorteil, daß »hier durch den großen Hofraum mit den vorhandenen Galerien der angrenzenden Gebäude eine äußerst günstige Sichtmöglichkeit für die Zuschauer gegeben war.«<sup>88</sup> Gespielt wurde unter freiem Himmel auf einem »primitiven Podium mit einem rückseitigen, geteilten Vorhang, aus dem die Schauspieler auftraten.«<sup>89</sup> Die Obrigkeit der Reichsstadt stand dem Treiben im Heilsbronner Hof jedoch durchaus kritisch gegenüber, schließlich besaß sie über ihn nicht die volle Verfügungsgewalt. Denn der Hof war »sehr zum Leidwesen des Nürnberger Rates«<sup>90</sup> ein Besitztum des Markgrafen von Ansbach, der mit dem ansässigen Wirt gleichzeitig einen markgräflichen Beamten vor Ort besaß.

Gleich in der Nähe des Heilsbronner Hofes, hinter der Kirche zu St. Lorenz, befand sich der sogenannte Marstall, »ein weitläufiges Gebäude, welches sich am Kathrinengraben bis fast hinunter an die Pegnitz erstreckt.«<sup>91</sup> Der Komplex beherbergte mehrere Einrichtungen, darunter neben den städtischen Pferdestallungen und der Wohnung des Stallmeisters auch die Proviantbäckerei und das Reithaus mit einer Reitbahn und einem darüber gelegenen Fechtboden. Letzterer war gemeint, wenn in den Ratsverlässen von genehmigten öffentlichen Schauspielen im Marstall die Rede ist.<sup>92</sup> Über die genauen Bühnenverhältnisse des Fechtbodens im Marstall ist allerdings weiter nichts bekannt.

Neben den öffentlichen Spielstätten dienten oftmals größere private Anwesen als Orte für Theateraufführungen. Hier ist etwa zu denken an Freilichtbühnen in Gärten oder vor allem an die geräumigen Säle in den Häusern von Patriziern und vermögenden Kaufleuten.<sup>93</sup> Der Aufwand und die Häufigkeit solcher privater Veranstaltungen sind schwer einzuschätzen, zumindest letztere dürfte aber nicht gering gewesen sein. Denn von etlichen der überlieferten Fälle haben sich nur deshalb Nachrichten von den jeweiligen Aufführungen erhalten, da sie dem Rat erst im nachhinein ruchbar wurden und mit seinem Wissen offenbar nicht hätten stattfinden dürfen.

<sup>88</sup> Ebd., S. 166.

<sup>89</sup> Ebd., S. 202.

<sup>90</sup> Ebd., S. 164.

<sup>91</sup> Nopitsch: Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg, S. 105.

<sup>92</sup> Vgl. Neuverbesserter Nürnbergischer Staats-Calender auf das Jahr 1799 [...] Worinnen eine vollständige Genealogie aller jetztlebenden hohen Potentaten [...] und die Fortsetzung der vornehmsten Merkwürdigkeiten der Stadt Nürnberg enthalten ist. Nürnberg 1799, fol. F 3, Sp. 2.

<sup>93</sup> Siehe hierzu Teil B, Kap. 5.1. u. 5.3., Beispiel 1.

### Die Entstehung des *Fechthauses*

Der Blick auf die um 1625 vorhandenen Spielstätten macht deutlich, daß in der Reichsstadt eine nicht unbeträchtliche Anzahl an (zum Teil allerdings sehr unterschiedlichen) Räumlichkeiten für Theateraufführungen vorhanden war, darunter mit dem Heilsbronner Hof sogar ein äußerst großes Areal. Räumliche Engpässe scheinen deshalb nicht zwingend hinlänglich zu sein als Ursache für die Errichtung des sogenannten *Fecht- und Tagkomödienhauses* im Jahre 1627/28, immerhin der »erste städtische Theaterbau auf deutschem Boden«,<sup>94</sup> der eine einschneidende Zäsur für die Theaterverhältnisse in der Reichsstadt bedeutete. Denn entgegen den anderen, bisher erwähnten Spielstätten stellte das *Fechthaus* keinen in ein anderes Gebäude integrierten Raum dar, der nur vorübergehend für öffentliche Darbietungen genutzt wurde, sondern bildete einen eigenständigen Bau, der allein zu dem Zweck öffentlicher Schaustellungen, also für Fechtschulen, Akrobatikkünstler, Tierhetzen und Theateraufführungen, errichtet wurde und vollkommen in der Regie des Rats lag – und dies zu einer Zeit, als Nürnberg und sein Territorium bereits merklich unter den Folgen des Dreißigjährigen Krieges zu leiden hatten (siehe oben).

Ernste Gefahr drohte auch im Frühjahr 1627, als sich die militärische Lage in Franken wieder verschärfte.<sup>95</sup> Seit dem März 1627 war das Gebiet der Reichsstadt dem Markgrafen Johann Georg von Brandenburg und dem Herzog Julius Friedrich von Sachsen-Lauenburg als Musterplatz zugefallen. Die Lage spitzte sich dadurch derart zu, daß der Rat nicht mehr vermochte, »die Landbevölkerung an Leben und Gut zu schützen«. <sup>96</sup> Erst Ende Juni entspannte sich die Situation etwas, als die Truppen aufgrund erfolgreicher Verhandlungen aus dem Nürnberger Territorium wieder abzogen. An Theater und öffentliche Aufführungen war offenbar nicht zu denken. So scheint es zumindest, da die im Hochsommer ankommenden Englischen Komödianten des Kurfürsten von Sachsen mit ihren Gesuchen »wegen jetziger beschwerlichen leuft und großer armut der burgerschaft«<sup>97</sup> mehrfach abgewiesen wurden. Trotzdem muß der Rat zur gleichen Zeit an den Plänen zum Bau eines Schauspielhauses gearbeitet haben. Denn am 14. August beschloß man diesbezüglich

ein modell von holz in zimblischer gröse verfertign zu lassen, damit man alles wol und deutlich sehen und alle fehler um so viel mehr verhüten und alsdann ferner dieses paues halben rätig werden könne.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Rudin: Hans Mühlgraf, S. 25.

<sup>95</sup> Vgl. Weigel: Franken im Dreißigjährigen Krieg, S. 18.

<sup>96</sup> Ebd., S. 19.

<sup>97</sup> StaatsAN, RV Nr. 2072 vom 30. Juli 1627, fol. 33<sup>v</sup>.

<sup>98</sup> Ebd. vom 14. August 1627, fol. 93<sup>v</sup>.

Nur einen Monat später gelangte man dann bereits über das Stadium der Beratungen hinaus und beschloß anhand des vorgelegten und gebilligten Modells die Erbauung eines öffentlichen Theaters auf der Insel Schütt:

auf den fürgelegten abriß und gefertigtes modell, welcher massen das vorhabende geben zu einem theatro zu den fechtschulen, comedien und andern spielen zu fertigen, ist befohlen, dasselbige nunmehr dem model gemäß in das werk zu richten und, wan sich schicken will, an der leng noch acht oder zehen schuh zuzugeben.<sup>99</sup>

Der Beschluß wurde rasch umgesetzt, bereits am 1. Oktober 1627 begannen die Arbeiten an dem neuen Bau.<sup>100</sup> Acht Monate später war das *Fechthaus* schließlich fertiggestellt worden (siehe Abbildung Nr. 2). Man hatte es quadratisch an das Wildbad angebaut und mit einem geräumigen, nach oben hin offenen Hofraum angelegt, der von einem vierseitigen, steinernen Unterbau umgeben war, über den sich mehrere Galerien erhoben (siehe unten). Der Unterbau beherbergte vergitterte Zellen zur Unterbringung für die bei den damals beliebten Hetzen von Ochsen und Bären verwendeten Tiere. Spätere Kupferstiche zeigen an der Eingangsseite des Unterbaus zwei lebensgroße Abbildungen von Elefanten, die mit den Jahreszahlen 1629 und 1652 versehen waren (siehe Abbildung Nr. 4). Die Außenfassade des Theaters war keineswegs »einfach und prunklos«,<sup>101</sup> sondern muß schon von weitem aus sichtbar in den Stadtfarben geleuchtet haben und war außerdem über ihrem Eingang mit dem Reichsadler geschmückt. Denn Ende März 1628, als sich die Abschlußarbeiten am *Fechthaus* dem Ende zuneigten, hatte der Rat den Baumeister noch beauftragt, »dasselbe roth vnd weis anstreichen« sowie »an das thor den ReichsAdler mahlen«<sup>102</sup> zu lassen. Über dem Eingangstor waren zudem allegorische Darstellungen der Tierhetzen, der Fecht- und Schauspielkunst abgebildet sowie eine lateinische Inschrift angebracht worden, die dem *Fechthaus* seine offizielle Bestimmung zuwies:

GYMNASTICA  
MARTIS ET ARTIS  
IMPERANTE FERDINANDO II, SEMP[ER] AVG[USTO]  
GER[MANIAE] HVNG[ARIAE] BOEM[IAE] REGE ETC.  
LVDIS GYMNICIS, ALISQ[UE] PVBLICE FACIENDIS  
UT ESSENT  
VIRTVTI INCITAMENTO,  
VITIIS TERROCVLAMENTO,  
CIVIBVS OBLECTAMENTO,  
S[ENATUS] P[OPULUS] Q[UE] NORIMBERGENSIS HAS  
AEDES F[ACIENDAS] F[ECIT]  
1628.<sup>103</sup>

<sup>99</sup> Ebd., RV Nr. 2074 vom 17. September 1627, fol. 15<sup>v</sup>.

<sup>100</sup> Vgl. StadtAN, Rep. F1: Nürnberger Chroniken, Nr. 48 (II), S. 346.

<sup>101</sup> Hampe: Theaterwesen, S. 115.

<sup>102</sup> StaatsAN, RV Nr. 2080 vom 26. März 1628, fol. 117<sup>v</sup> (fehlt bei Hampe).

<sup>103</sup> Ebd., Rep. 52a: Nürnberger Handschriften, Nr. 316: Sammlung von Inschriften bei St. Sebald und St. Lorenz, fol. 208<sup>v</sup>. Bei Siebenkees: Materialien, Bd. 3, S. 268, fin-

Als Bühne bei Schauspielen diente ein Holzgerüst, das jeweils im Hof für die unter freiem Himmel stattfindenden Aufführungen aufgebaut werden mußte und zunächst noch weitgehend der Bühnenform der Englischen Komödianten entsprochen haben dürfte. Im Lauf des 17. Jahrhunderts wird man diese Spielfläche unter anderem noch durch Kulissen, Prospekte und andere Dekorationen ergänzt haben. Wie eine derartige Bühnenkonstruktion in etwa aussah, veranschaulicht die Darstellung eines kolorierten Kupferstiches aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert, die eine Theateraufführung einer Wanderbühne im Hof des *Fechthauses* zeigt, wobei diese Bühnengestaltung mit ihrem perspektivisch ausgerichteten Kulissensystem seit ca. der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Gebrauch gewesen sein dürfte (siehe Abbildung Nr. 3). Wie bereits die Inschrift zeigt, diente das *Fecht- und Tagkomödienhaus* als eine Art multifunktionaler Bau zudem allerlei anderen Vergnügungen, darunter Ochsen- und Bärenhatzen, zirzensischen Spektakeln von Akrobatikünstlern und Seiltänzern (siehe Abbildung Nr. 4), Pferdeturnieren sowie dem Schaufechten der Fechtschulen.<sup>104</sup>

Der Neubau dürfte aber auch gesellschaftliche Funktionen erfüllt haben und dem allgemeinen Repräsentationsbedürfnis entgegengekommen sein, indem das *Fechthaus* erste, wenn auch nur rudimentäre Formen des Rangtheaters verwirklichte. Denn das »gemeine Volk« fand sich bei den Schauspielvorstellungen vornehmlich im Hof ein und bildete somit gleichsam das Parterre. Darüber erhoben sich auf dem steinernen Unterbau des *Fechthauses* in drei (auf der Eingangsseite in zwei) Stockwerken die hölzernen Galerien, die überdacht waren, Sitzgelegenheiten boten und jeweils über mehrere voneinander abgetrennte Balkone verfügten (siehe Abbildung Nr. 2 u. 4). Wie aus verschiedenen Ratsverlässen sowie den erhaltenen Akten zum *Fechthaus* und *Kriegsamt* hervorgeht, waren die als »Gänglein« oder »Kämmerlein« bezeichneten Balkone von unterschiedlicher Qualität und wurden dementsprechend zusätzlich zum regulären Eintrittsgeld zu verschiedenen Preiskategorien vermietet. Einige davon waren sogar als regelrechte Logen konzipiert und für ganz bestimmte Personenkreise reserviert: so das »Herregänglein« für die Ratsmitglieder oder das »Gerichtsgänglein« für vornehme und adelige Gäste von auswärts, an das sich die reservierten Räume für die Assessoren am Stadtgericht anschlossen.<sup>105</sup> Die Balkone für die Honoratioren verfügten nicht nur über Sitzgelegenheiten, sondern waren auch bequemer ausgestattet und als regelrechte Repräsentationslogen konzipiert. So hatte man

---

det sich eine gedruckte (leicht abweichende) Fassung der Inschrift, dort ist in der vierten Zeile von »Ludis Gymnicis, Scenicis« die Rede.

<sup>104</sup> Vgl. dazu mit zahlreichen Abbildungen Heinrich Brem: Erlebnisraum Insel Schütt. Hier standen Wildbad und Fechthaus. In: Nürnberger Altstadtberichte 22 (1997), S. 37–62, bes. S. 48–54.

<sup>105</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 3016 vom 23. August 1698, fol. 34<sup>v</sup>, und RV Nr. 3120 vom 5. Juni 1706, fol. 16<sup>r</sup>.

die »Kämmerlein« sowohl mit verschiedenen Teppichen ausgelegt als auch mit farbigen Tüchern und anderen Verzierungen ausgeschlagen, und zwar unter anderem deshalb, »umb die fremden desto beßer logirn zu können«, wie es in einer erhaltenen Rechnung heißt.<sup>106</sup> Diese besondere Aufmachung der »Kämmerlein« ist um so bedeutsamer, da Anordnung und Ausgestaltung der Sitzplätze im Theater wichtige soziale Indikatoren waren und Auskunft über Rang sowie gesellschaftliche Stellung ihrer Inhaber gaben.<sup>107</sup> Insgesamt faßte das Theater die beachtliche Zahl von 3.000 Besuchern. Der Augenzeugenbericht des italienischen Grafen Galeazzo Gualdo Priorato aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spricht sogar von mehr als 8.000 Menschen, was aber sicherlich nicht mit den tatsächlichen Gegebenheiten übereinstimmt, jedoch auf die Wirkung des Baus verweist, die dieser auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muß.<sup>108</sup>

Am 16. Juni 1628 wurde das »Neue Theatrum auf der Schütt alhier zum erstenmahl mit einer Geistlichen Comedy eingeweyhet«,<sup>109</sup> die der bereits erwähnte Hans Mühlgraf mit seiner Truppe vorstellte. Zur der Aufführung kamen mehr als 2.500 Zuschauer, darunter der Landgraf Wilhelm V. von Hessen-Kassel.<sup>110</sup> Diese Vorstellung bildete den Auftakt zu einer rund zwei Jahre andauernden, lebhaften Theateraktivität in der Reichsstadt während des Dreißigjährigen Krieges, die allein in der ersten Saison 26, zumeist von Wandertruppen bestrittene Schauspielaufführungen ins *Fechthaus* brachte, denen insgesamt über 25.000 Zuschauer beiwohnten.<sup>111</sup>

<sup>106</sup> Ebd., Rep. 53: Ämterrechnungen der Reichsstadt Nürnberg, Abt. V: Kriegsamtrechnungen, Bd. 45 (1701), fol. 4<sup>r</sup>. Vgl. auch ebd., RV Nr. 3053 vom 20. Juni 1701, fol. 132<sup>r</sup>. Daß diese bequemen und repräsentativeren Logen bereits seit der Eröffnung des Theaters vorhanden waren, zeigen die 1643/44 von Handwerkern vorgenommenen Reparaturen am *Fechthaus*, bei denen auch die »Kämmerlein ausgeschlagen« wurden. Vgl. StaatsAN, Rep. 54 a II: Nürnberger Stadtrechnungsbelege, Nr. 862: Bauwesen (1640–1649), Nr. 1: Instandsetzung des Fechthauses.

<sup>107</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen zum *Nachtkomödienhaus* in Teil B, Kap. 2.2., Beispiel 3, sowie Andrea Sommer-Mathis: *Theatrum und Ceremoniale*. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert. In: Berns/Rahn (Hg.): *Zeremoniell*, S. 515.

<sup>108</sup> Die Beschreibung ist in Original und Übersetzung sowie mit einer Einführung versehen abgedruckt bei: Elfriede Weiss-Emmerling, Eine italienische Beschreibung Nürnbergs aus der Barockzeit. In: Norica – Beiträge zur Nürnberger Geschichte. Friedrich Bock zu seinem 75. Geburtstag. Hg. v. der Stadtbibliothek Nürnberg. Nürnberg 1961 (VSBN, Bd. 4), S. 101–119, die Nennung des Theaters auf S. 111.

<sup>109</sup> StaatsAN, Rep. 44a: Losungsamt Akten, S. I. L. 127, Nr. 16: Rechnungen über Comödien, Fecht Schulen und Ochsenhatzen 1628–1631, fol. 29<sup>v</sup>.

<sup>110</sup> Vgl. StadtAN, Rep. F1: Nürnberger Chroniken, Nr. 48 (II), S. 359. Siehe auch Franz Ludwig Freiherr von Soden: *Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis zur Schlacht bei Breitenfeld 7. September 1631*. II. Theil von 1620 bis 1628. Erlangen 1861, S. 436f.

<sup>111</sup> Diese Zahlen ergeben sich aus den erhaltenen Rechnungen über die Einnahmen im *Fechthaus*. Anhand des vom Rat festgesetzten Eintrittsgeldes von 6 kr. lassen sich die Zuschauerzahlen damit annähernd errechnen: So wurden bei den Schau-

### Karitative Geste oder obrigkeitlicher Wille zur Kontrolle?

Was waren die Beweggründe für die Entstehung dieses bis dahin einmaligen kommunalen Theaterprojekts im Alten Reich, mit dessen Eröffnung in Nürnberg mitten im Krieg für rund eineinhalb Jahre eine ebenso lebhaft wie kurze Phase des Schauspiels verbunden ist? Zunächst scheint es, daß auf seiten des Rats in erster Linie finanzielle bzw. karitative Erwägungen im Vordergrund standen – zumindest nach außen hin. Denn der Bau war nach Auskunft des Ratsverlasses vom 27. Dezember 1627 »unter dem Namen angefangen worden, das durch dessen Einkommen und gefäll dem Spital in dem Haushalten etwas erleichterung zuwachsen solle«. <sup>112</sup> Doch handelte es sich tatsächlich ausschließlich um »das Projekt einer mildtätigen Stiftung«? <sup>113</sup> Immerhin stellte die versprochene Zuwendung an das Spital eine erstaunlich noble und keineswegs selbstverständliche Haltung dar. Ist es möglich, daß mit dieser wohlthätigen und ohne Zweifel werbewirksamen Geste vielleicht Bestrebungen verbunden werden sollten, die der Rat nach außen hin nicht unbedingt in den Vordergrund treten lassen wollte? Die bezeichnende Formulierung »unter dem namen angefangen« deutet dies an, da sie auf einen nur vorgeschützten Vorwand verweist, um einen anderen Grund zu kaschieren. <sup>114</sup> Verfolgt man den weiteren Verlauf der Beratungen über das entstehende *Fechthaus*, läßt sich erkennen, daß es dabei nicht lediglich um die Errichtung eines neuen Gebäudes für öffentliche Schaustellungen aller Art ging, sondern daß damit zugleich eine Institution geschaffen werden sollte, die vor allem eine bessere soziale Kontrolle über die abgehaltenen Veranstaltungen ermöglichte. Schon der eben zitierte Ratsverlaß zeigt in seinem weiteren Wortlaut, daß man es keinesfalls für selbstverständlich hielt, die Einnahmen dem Spital zu verehren. So scheinen Stimmen laut geworden zu sein, denen es

bedenklich fallen wolle, solches haus vnd dessen einkommen dem SpitalAmbt zuzuaignen, weilen alberait sehr ungleich davon geredt werden wolle, vnd gleichwol der Spital zu solchem Bau weder grund und boden, noch geld vnd uncosten hergeben, sondern beedes von gemainer Statt herkommen. <sup>115</sup>

Man entschloß sich deshalb, die Frage der Verwaltung des Gebäudes zunächst einer Kommission zur Beratung zu übertragen. Sie sollte klären, »was bei diesem werk die Notturft sein wolle, sonderlichen, ob solch haus vnd dessen verwaltung dem Spital zu uberlassen oder in gemainer Stat Zinsmai-

---

spielen 1628 rund 2.672 fl. sowie 1629 rund 1.195 fl. eingenommen, was jeweils einer Zuschauerzahl von etwa 26.700 bzw. 11.900 Zuschauern entspricht. Vgl. StaatsAN, Rep. 44a: Losungsamt Akten, S. I. L. 127, Nr. 16, fol. 32ff.

<sup>112</sup> StaatsAN, RV Nr. 2077 vom 27. Dezember 1627, fol. 64<sup>r</sup>.

<sup>113</sup> Rudin: Hans Mühlgraf, S. 25.

<sup>114</sup> Vgl. DWb 7 (1889), Sp. 337, s. v. »in dem Namen« bzw. »unter jemandes Namen«.

<sup>115</sup> StaatsAN, RV Nr. 2077 vom 27. Dezember 1627, fol. 64<sup>r-v</sup>.

sterambt [...] zu bringen«. <sup>116</sup> Zudem sollte erörtert werden, ob man das *Fechthaus* nicht an einen »wirth oder andern vberhaupt umb ein järlichen gewisen Zins bestandsweis locirn vnd vermieten« könne oder ob man die Einnahmen »durch eine vertraute Person einsamlen lassen« <sup>117</sup> solle.

Die Ergebnisse dieser Beratungen haben sich in den Akten zum *Fechthaus* erhalten und sie bestätigen die bisherige Sehweise. <sup>118</sup> Denn wie aus den Protokollen ersichtlich wird, wußten die Herren Deputierten sehr genau sowohl um die öffentliche Brisanz des Gegenstandes, bei dem es in nicht unerheblichem Maße um Finanzangelegenheiten und Abgaben von den zu erwartenden Einnahmen ging, als auch um die positive Wirkung auf die Stimmung in der Bürgerschaft, falls man das Projekt mit einem wohlthätigen Akt in Verbindung zu bringen wüßte. Dabei darf nicht vergessen werden, daß in den Reichsstädten Konflikte und Auseinandersetzungen zwischen Rat und Bürgerschaft in der Zeit nach 1600 keine Seltenheit waren. <sup>119</sup> Sie entzündeten sich oftmals gerade an Fragen der Finanzen und Steuern. Derartige angeheizte Stimmungen lassen sich auch in Nürnberg um 1620 nachweisen, etwa durch die verbreiteten Pasquillen, in denen sich Mißmut über das Finanzgebaren des Rats äußerte und unter anderem gedroht wurde, »wenn es so weitergehe, werde man die ganze Gesellschaft auf dem Rathause verbrennen«. <sup>120</sup>

Unmut innerhalb der Bürgerschaft entzündete sich in den ersten Jahren des Dreißigjährigen Krieges insbesondere an größeren Bauprojekten, allen voran dem neuen Rathausbau, dessen Fertigstellung sich verzögerte und größere Summen als geplant verschlang. <sup>121</sup> Schon bald kamen deshalb »gefährliche Reden« <sup>122</sup> auf, die forderten, den Bau einstellen zu lassen und dafür etwa einen besseren Vorrat an Nahrung herbeischaffen zu lassen. Im Sommer 1621 war zudem in der Stadt ein lateinisches Traktat verbreitet worden, in dem mit Gewalt gedroht wurde, weshalb sich der Rat gezwungen sah, durch den Stadtrichter Endres Tucher von Simmelsdorf eine Untersuchung der Vorfälle anzuordnen. <sup>123</sup>

<sup>116</sup> Ebd., fol. 64<sup>v</sup>.

<sup>117</sup> Ebd., fol. 65<sup>r</sup>.

<sup>118</sup> Vgl. StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1, fol. 14<sup>r</sup>–21<sup>r</sup>.

<sup>119</sup> Vgl. allgemein Reinhard Hildebrandt: Rat contra Bürgerschaft. Die Verfassungskonflikte in den Reichsstädten des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege 1 (1974), S. 221–241, sowie Christopher R. Friedrichs: Politik und Sozialstruktur in der deutschen Stadt des 17. Jahrhunderts. In: Stände und Gesellschaft im Alten Reich. Hg. v. Georg Schmidt. Stuttgart 1989 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft Nr. 29), S. 151–170.

<sup>120</sup> Zitiert nach Arnd Müller: Zensurpolitik der Reichsstadt Nürnberg. Von der Einführung der Buchdruckerkunst bis zum Ende der Reichsstadtzeit. In: MVGN 49 (1959), S. 66–169, hier S. 109f.

<sup>121</sup> Vgl. Ernst Mummenhoff: Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg 1891, S. 140f.

<sup>122</sup> Ebd., S. 140.

An derartige Unruhen müssen die Deputierten bei ihren Beratungen über das *Fechthaus* offenbar gedacht haben, da sie dem Rat hinsichtlich der zu erwartenden Einnahmen empfahlen, diese nicht dem Losungsamt, also der obersten Finanzbehörde zu zuführen, da dies den Anschein einer neuen Steuer erwecken könne und gerade zu Kriegszeiten möglicherweise beträchtlichen Unfrieden innerhalb der Bürgerschaft auslösen würde:

wann man nun solche [die Einnahmen, M. P.], den Losungstuben, oder Zinßmeisteramt, zuwenden wollte, würde solches nicht allein disreputirlich sein, sondern auch, vom gemainer Burgerschaft schimpfflich, dabey geredt werden, Alß wann man gleichsamb, eine neue Auflag vndt Contribution erzwingen wollte [...].<sup>124</sup>

Solcher Eindruck ließe sich nach Meinung der Deputierten jedoch vermeiden, wenn man die Gelder »dem Spital, alß dessen am besten bedörfftig«, verehren würde. Dabei glaubte man, daß die Abgabe von den Gesamteinnahmen der abgehaltenen Fechtschulen und Schauspielaufführungen abzüglich der Unkosten »das Jahr über gewißlich, in die 3. biß in 4000 fl. vndt noch in mehreres ertragen«<sup>125</sup> könnten. Eine keineswegs unrealistische Einschätzung, wie die für die ersten Jahre erhaltenen Rechnungsbücher des *Fechthaus* zeigen (siehe unten). In jedem Fall ließe die Spende einer Summe von solcher Größenordnung »ad pias causas, vndt den Armen Kranckhen im Spital zum besten« keine kritischen Stimmen aufkommen, denn es würde »dahero nach seltzamere reden verursachen, wann manns gantzlich in Andern Ämbtern ziehen vndt weisen wollte«.<sup>126</sup> Allerdings stellten die Deputierten fest, daß man die Oberaufsicht über das Theater dennoch nicht völlig aus der Hand geben sollte:

Daß aber solch haus, sambt einkommen, in proprio dem Spital völlig einzuraumen, were auch nicht rahtsamb, in betrachtung, das es nicht allein, gemeiner Stadt Platz, sondern vff gemeiner Stadt uncosten, erbauet worden [...].<sup>127</sup>

Obwohl man die genauere Ausführung der Vorgehensweise bei der Erhebung der Eintrittsgelder und ihrer Verwaltung einem späteren Zeitpunkt überließ, erarbeitete das Gutachten der Deputierten bereits erste Vorschläge zur Regelung der Aufgabenverteilung. Demnach hätten die bei den Vorführungen und Schausstellungen im *Fechthaus* anfallende »Direction vndt mühewaltung« durchaus dem Spital übertragen werden können, das zur Einnahme der Gelder und als Aufsichtspersonal einige Bedienstete bereitstellen sollte.<sup>128</sup> Auf eine genaue Höhe der von den Künstlern zu entrichtenden Abgabe von den Gesamteinnahmen bei den Schauspielen legte man

<sup>123</sup> Vgl. ebd., S. 140f.

<sup>124</sup> StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1, fol. 14<sup>r</sup>.

<sup>125</sup> Ebd., fol. 16<sup>v</sup>.

<sup>126</sup> Ebd., fol. 14<sup>v</sup>.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Vgl. ebd., fol. 15<sup>r</sup>.

sich nicht fest, sondern empfahl, je nach Gelegenheit »die helft, drittel oder quart«<sup>129</sup> für das Spital einzubehalten. Dabei war man überzeugt, daß die Einbeziehung des Spitals in das Projekt zu »bester reputation vndt glimpff«<sup>130</sup> gereichen werde und deshalb »niemandt dabey vbel reden würde, dieweilen es der armen Krancken Burgerschafft insgemein, alß ein Einkommen, vndt Beysteüer des Spitalhs zu guten kohme«.<sup>131</sup>

Wie der weitere Fortgang des Projekts zeigt, wurden die Überlegungen der Deputierten jedoch nur zum Teil realisiert und dies aus ganz bestimmten Gründen, die für die mit der Errichtung des *Fechthaus* verbundenen Zielsetzungen äußerst aufschlußreich sind. Denn trotz der Vorschläge der Kommission wurde dem Spital die Verwaltung und Aufsicht über das Gebäude schließlich doch nicht übertragen, da dieses sich nicht in der Lage sah, den vom Rat erwünschten und als notwendig erachteten Aufwand an Aufsichtspersonal und Verwaltungsapparat für das *Fechthaus* zu erfüllen. Daß der Rat von diesen Punkten jedoch nicht abweichen wollte, zeigt die Tatsache, daß man im Mai 1628, als die Arbeiten am neuen Theater fast beendet waren, erneut darüber beriet,

wie es mit dem aufwarten, geld einemen und anderer notturft zu bestellen, wie viel man hinein und auf die gäng geben solle, desgleichen wo solches einkommen hingeleget und geliefert werden solle, *dieweilen dergleichen aus dem spital (ob es wol anfanglich für denselben angesehen) zu verrichten nicht möglich [...]*.<sup>132</sup>

So beschloß man nun, für die Belange des *Fechthaus* eine eigene Kommission einzurichten, die aus drei Deputierten des Rats und einem Schreiber bestand und der neben einem Profos, einigen Stadtknechten und Aufsehern aus dem Kriegsamt mehrere städtische »Büchsenmänner« zugeteilt wurden, die für das Einnehmen der Gelder zuständig waren.<sup>133</sup> Die unmittelbare Verwaltung der Kasse wurde dem *Fechthaus*wirt Hans Braun übertragen, die letzte Instanz bildete jedoch das Losungsamt, das über die Verwendung und Zuteilung der Gelder an das Spital verfügte. Die Aufsicht und Wahrung der Ordnung während der Veranstaltungen sollten die hierfür bereitgestellten Stadtknechte und Wachtmeister übernehmen. Die Höhe der Eintrittsgelder für Schauspielaufführungen legte man auf 6 kr. fest. Ausdrücklich behielt man sich aber vor, die Höhe der von den Künstlern und Theaterbanden zu errichtenden Abgabe flexibel zu handhaben.<sup>134</sup> Anfangs pendelte die Ab-

<sup>129</sup> Ebd., fol. 15<sup>v</sup>.

<sup>130</sup> Ebd., fol. 14<sup>v</sup>.

<sup>131</sup> Ebd., fol. 16<sup>v</sup>.

<sup>132</sup> StaatsAN, RV Nr. 2083 vom 23. Mai 1628, fol. 41<sup>r</sup> (Hervorhebung M. P.).

<sup>133</sup> Vgl. StadtAN, Rep. B 11: Ratskanzlei, Nr. 51, fol. 10<sup>r</sup>. Siehe auch Will: Geschichte der Nürnbergschen Schaubühne, S. 211f., sowie Josef Baader: Zur Geschichte des Theaters in der Reichsstadt Nürnberg. In: Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung Nr. 140/141 vom 22. Mai 1865, S. 477, Sp. 2.

<sup>134</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 2084 vom 17. Juni 1628, fol. 21<sup>r</sup>.

gabe noch zwischen der Hälfte und einem Drittel der Gesamteinnahmen, in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde letzteres üblich. Dabei konnte so bereits im ersten Jahr eine beträchtliche Summe an das Heilig-Geist-Spital weitergeleitet werden. Insgesamt kamen dessen Haushalt 1628 rund 3.300 fl. an Zuschuß aus den Einnahmen im *Fechthaus* zugute.<sup>135</sup>

Dem sollte aber nicht immer, auch nicht lange so bleiben. Denn als nach einer mehrjährigen, durch den Krieg bedingten Pause 1643/44 der Spielbetrieb im *Fechthaus* wieder aufgenommen wurde, liefen die beträchtlichen Erlöse aus den Abgaben nicht mehr zu mildtätigen Zwecken an das Spital, sondern bis auf den letzten Kreuzer an das Bauamt sowie an die Kriegsstube, die von den Einnahmen der ersten Saison nach der Spielpause über 1.500 fl. erhielten.<sup>136</sup> Insbesondere das Kriegsamt sollte dann in der Folgezeit fast ausschließlich von den Einnahmen aus dem *Fechthaus* profitieren, wie die Hinweise in erhaltenen Rechnungsbelegen zeigen: So wurden etwa 1667 von den eingegangenen Geldern der durch die Wandertruppe Carl Andreas Paulsen aufgeführten Stücke 697 fl. 21 kr. »für die Soldatesca«<sup>137</sup> verwendet. Eine Folge hiervon war, daß man sich 1679 dazu entschloß, dem Kriegsamt, das schon länger die Aufsicht über die fremden Wandertruppen ausübte, die Verwaltung und Kontrolle über das *Fechthaus* zu übertragen:

[...] in erwegung, das selbigem die obsicht der frembden comoedianten und der davon fallende nutzen zuzukommen pflege, auch die inspection des hiesigen comoedienhauses umb so mehr übernehmen solle, auch die herren kriegsverordnete aus dero mitteln jemanden und etwan vor dißmal dem herrn Gustav Philipp Tetzl die bemühung aufzutragen wissen werden.<sup>138</sup>

### Verstöße bei den Aufführungen als Auslöser

Die hier etwas ausführlicher dargestellten Verhandlungen zum *Fechthaus* machen deutlich, daß der Rat mit dessen Errichtung durchaus bestimmte Vorstellungen und Ziele verband: Mit dem neuen Gebäude sollte nicht nur Raum für öffentliche Darbietungen aller Art geschaffen, sondern auch ein Verwaltungsapparat aufgebaut werden, der eine umfassende Kontrolle über die Veranstaltungen und dabei erzielten Einnahmen ermöglichte. Ausschlaggebend hierfür dürfte sicherlich die seit dem Eintreffen Englischer Komödianten erheblich veränderte Situation des Theaterlebens in Nürnberg gewe-

<sup>135</sup> Vgl. SBN, Nor. H. 699, Nr. 1: Theaterwesen in Nbg. Das Fechthaus u. die daselbst aufgeführten Comödien, Fechtshulen betr[effend] 1628/29, fol. 1<sup>r</sup>, sowie StaatsAN, Rep. 44a: Losungsamte Akten, S. I. L. 127, Nr. 16, fol. 88<sup>r</sup>.

<sup>136</sup> Vgl. StaatsAN, Rep. 54 a II: Nürnberger Stadtrechnungsbelege, Nr. 862: Bauwesen 1640–49, Nr. 1: Rechnung wegen der Eingenommenen Fechtshulgeldern vnd was wegen derselben gefallen ist.

<sup>137</sup> StaatsAN, Rep. 54 a II: Nürnberger Stadtrechnungsbelege, Nr. 996: Gemeine Einnahmen 1660–1669, Nr. 7, fol. 3f.

<sup>138</sup> StaatsAN, RV Nr. 2763 vom 26. August 1679, fol. 97<sup>r</sup>.

sen sein. Denn die öffentlichen Veranstaltungen mit ihren Ansammlungen von Menschenmassen, wie sie aus Quellenberichten und Kupferstichen belegt sind, stellten für den Rat ein erhebliches Ordnungs- und Aufsichtsproblem dar – zumal in den unsicheren und gefährlichen Zeiten seit Ausbruch des Krieges. Hinzu kommt, daß mit dem Heilsbronner Hof in Nürnberg einer der beliebtesten Spielorte in fremdem Besitz lag und damit die Kontrolle des Rats hier eingeschränkt war (siehe oben). Den dortigen Aufführungen blickte der Rat seit jeher mißtrauisch entgegen, schon öfters hatte es dort – wie im Sternhof – Ärger und Zwist bei öffentlichen Veranstaltungen gegeben.<sup>139</sup>

Dem war auch in der Zeit kurz vor Baubeginn des *Fechthauses* so, wie ein bislang kaum berücksichtigter Ratsverlaß vom 27. Juli 1627 zeigt, in dem erstmals vom Bau eines Schauspielhauses die Rede ist und der die oben geäußerte These zu den hierfür ausschlaggebenden Motiven auf seiten des Rats unterstreicht.<sup>140</sup> Der obrigkeitliche Erlaß berichtet von ernststen Klagen über die Wirte des Stern- und Heilsbronner Hofes, wobei es um wiederholte Zwischenfälle bei den dort veranstalteten Fechtschulen und Schauspielen sowie um Unregelmäßigkeiten bei den hiervon abzugehenden Geldern ging.<sup>141</sup> Derartige Verstöße war man jedoch anscheinend nicht mehr gewillt zu dulden. Denn mit demselben Verlaß, in dem die Wirte des Stern- und Heilsbronner Hofes ernstlich ermahnt wurden, beschloß man zugleich, hinsichtlich der »fechtschulen und anderen schauspielen« den »herrn Paumeister« zu beauftragen, »einen plaz in der statt, aus zu gehen, welcher füglich darzu zu gebrauchen«.<sup>142</sup> Den unmittelbaren Auslöser für das *Fechthaus* bildeten demnach die Verstöße und Ärgernisse bei den Fechtschulen und Schauspielen sowie der Wunsch nach besserer Kontrolle über die Veranstaltungen und die dabei erzielten Gelder. Die Lösung hierfür sah man offenbar in der Errichtung eines eigenen Gebäude für Schaustellungen aller Art – von Raumman-

<sup>139</sup> Immer wieder hat es Nachrichten über unerlaubt abgehaltene Fechtschulen und Aufführungen im Heilsbronner Hof gegeben. So zuletzt 1620, als die Gesellschaft des Robert Browne entgegen dem zuvor zweimal ausgesprochenen Verbot mit Unterstützung des Wirts Georg Tratz sich dennoch unterstanden hatte, »privatim Comoedias zu agirn« (ebd., RV Nr. 1974 vom 9. März 1620, fol. 24<sup>v</sup>). Vgl. auch die Verbote in RV Nr. 1973 vom 28. Februar 1620, fol. 82<sup>r</sup>, u. Nr. 1974 vom 3. März 1620, fol. 6<sup>v</sup>.

<sup>140</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 2072 vom 27. Juni 1627, fol. 19<sup>v</sup>–20<sup>v</sup> (fehlt bei Hampe).

<sup>141</sup> Es ist gut denkbar, daß hierbei die andauernden Auseinandersetzungen mit den Markgrafen von Ansbach eine nicht geringe Rolle spielten. Möglicherweise gönnte man den Ansbachern als Oberherren des Heilsbronner Hofes die finanziellen Einnahmen aus den Schauspielen und Fechtschulen nicht. Zu der gespannten Beziehung zwischen der Reichsstadt und den Markgrafen siehe Schuhmann: Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, S. 255, der von den »Jahrhunderte währenden Streitigkeiten« und »ewigen Prozesse[n]« spricht, welche die Markgrafen von Ansbach mit der Reichsstadt Nürnberg austrugen.

<sup>142</sup> StaatsAN, RV Nr. 2072 vom 27. Juni 1627, fol. 20<sup>r</sup>–<sup>v</sup> (fehlt bei Hampe).

gel oder karitativen Motiven ist bei der ersten hierfür nachweisbaren Erwähnung jedenfalls (noch) nicht die Rede.

Diese Episode macht nochmals deutlich, daß es bei der Errichtung des *Fechthauses* dem Rat darum ging, die bisherigen mit der Abhaltung von Schauspielen und Fechtschulen verbundenen Widrigkeiten besser in den Griff und damit zugleich einen wichtigen Bereich des öffentlichen Lebens unter obrigkeitliche Kontrolle zu bekommen. Hinzu kamen sicherlich noch ökonomische Interessen sowie insbesondere der Unterhaltungs- und Belustigungsaspekt des neuen Theaters für die Bürgerschaft, der nach Meinung der zeitgenössischen politischen Lehrbücher in nicht unerheblichem Maße zur Ablenkung der Bevölkerung und zur Stärkung des herrschaftlichen Regiments beitrug.<sup>143</sup> Schließlich ließ sich der Bau für repräsentative Zwecke instrumentalisieren und konnte in den krisenhaften Zeiten des Krieges als sichtbares Zeichen der Unabhängigkeit der Reichsstadt gelten.<sup>144</sup> Schon bald scheint man auf seiten der Obrigkeit zudem erkannt zu haben, daß sich mit den zu erwartenden Geldern nicht nur der während des Krieges arg strapazierte Haushalt des Spitals aufbessern ließ, sondern daß insbesondere mit einer wohlthätigen Geste auch kritischen Stimmen innerhalb der Bürgerschaft vorgebeugt werden konnte. Daß der Rat gerade letzteres bewußt einkalkuliert haben muß, zeigt sich auch darin, daß man einige Jahre später keine Skrupel mehr hatte, die Einnahmen aus dem *Fechthaus* dem Bau- bzw. dem Kriegsamt zuzuführen, wodurch genau genommen eine neue indirekte Steuer geschaffen worden war, eine Tatsache, die man noch 1627/28 nach außen hin peinlich zu vermeiden versucht hatte.

Der Wille zur sozialen und finanziellen Kontrolle zeigt sich schließlich darin, daß der Rat mit der Eröffnung des *Fechthauses* zugleich eine Konzentrierung der Veranstaltung von Theateraufführungen, Fechtschulen und anderen Darbietungen auf weitgehend einen Ort durchsetzen konnte: Das *Fechthaus* wurde bis zum Bau des *Nachtkomödienhauses* im Jahre 1668 das bestimmende Spiellokal, das fast ausnahmslos allen Theaterbanden zugewiesen wurde. Orte wie der Heilsbronner Hof oder der Sternhof verschwinden nach 1628 völlig aus der Nürnberger Theatergeschichte.<sup>145</sup> Bezeichnenderweise berichten die Ratsverlässe nur noch einmal im September 1666 von einer Aufführung im Sternhof, die nicht genehmigt war und schwere Verweise für die Veranstalter nach sich zog.<sup>146</sup>

<sup>143</sup> Vgl. die Ausführungen mit Beispielen in Teil A, Kap. 2.

<sup>144</sup> Siehe hierzu ebd.

<sup>145</sup> Ein sicherlich begrüßter (wenn nicht sogar einkalkulierter) Nebeneffekt war dabei, daß man im Falle des Heilsbronner Hofes dadurch den ungeliebten Markgrafen von Ansbach die Kontrolle über die Schaustellungen entziehen und zugleich um die Einnahmen bringen konnte. Vgl. auch Anm. 141.

<sup>146</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 2590 vom 19. September 1666, fol. 50<sup>r</sup>, und ebd. vom 29. September 1666, fol. 78<sup>r</sup>.

### »Sozialregulierung« und Fürsorgepflicht

Die Reaktion des Rats auf das neu belebte Theaterleben in der Reichsstadt um 1600 muß im Zusammenhang mit dem allgemeinen historischen Prozeß der Ausbildung des frühmodernen Staates und seiner Tendenz zur umfassenden sozialen Kontrolle und obrigkeitlichen Regulierung aller Lebensbereiche gesehen werden. Diese fundamentale Entwicklung vollzog sich keineswegs nur in den großen Territorien des Alten Reichs, sondern ist auch in den Reichsstädten wiederzufinden (siehe Teil A, Kap. 2). Vor diesem Hintergrund läßt sich die Errichtung des *Fechthauses* erst richtig bewerten: Denn wenn der Rat der Reichsstadt Nürnberg beschließt, erstmals ein Theater auf »gemeine« Kosten nicht nur zu erbauen, sondern zudem dessen Verwaltung und Aufsicht in seine Hand zu nehmen und dadurch in der Lage ist, die Aufführungen von der Genehmigungspflicht und Vorzensur über das Einsammeln der Eintrittsgelder bis hin zur Überwachung des Ablaufes in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaße zu kontrollieren und zu regulieren, dann steht dies im Zusammenhang des sich seit dem 16. Jahrhundert verstärkt ausbildenden Obrigkeitsanspruchs der städtischen Räte gegenüber der Bürgerschaft – ein Anspruch, den Gerhard Oestreich für die Städte im alten Reich als einen Willen zur »Sozialregulierung« mit dem »Gedanken der Zucht und Ordnung«<sup>147</sup> beschrieben hat.

Doch der obrigkeitliche Machtanspruch erschöpfte sich keineswegs nur in der Ausübung einer restriktiv verfahrenen Kontrolle, sondern beinhaltete auch eine durch das genuin christlich geprägte Herrschaftsverständnis geforderte Fürsorgepflicht gegenüber der Gemeinde,<sup>148</sup> die sich beim Bau des *Fechthauses* erkennen läßt. Dabei ist neben der durch die Einnahmen erreichten Spende für das Spital insbesondere an den Theaterbau selbst sowie die eigentlichen Aufführungen zu denken. Während das neue Gebäude den Stolz der Bürger auf ihre Stadt fördern half und damit zur Identifikation mit der Gemeinde beitrug, sollten die Schauspiele nach Maßgabe des Rats nicht nur moralischen Zwecken, sondern ausdrücklich auch dem Vergnügen und der Erholung der Bürgerschaft dienen, wie es die oben zitierte Inschrift über dem Theateringang zeigt. Das *Fechthaus* muß somit als Ausdruck einer bestimmten obrigkeitlichen Herrschaftspraxis angesehen werden, die dem Theaterbereich wichtige soziale und gesellschaftliche Funktionen zuweist

<sup>147</sup> Gerhard Oestreich: *Policey und Prudentia civilis in der barocken Gesellschaft von Stadt und Staat*. In: ders.: *Strukturprobleme der frühen Neuzeit. Ausgewählte Aufsätze*. Hg. v. Brigitta Oestreich. Berlin 1980, S. 367–379, hier S. 371.

<sup>148</sup> Siehe hierzu Klaus Gerteis: *Die deutschen Städte in der Frühen Neuzeit. Zur Vorgeschichte der »bürgerlichen Welt«*. Darmstadt 1986, S. 95f. u. 115. Zum Zusammenhang von Disziplinierung und Sozialfürsorge siehe auch die Diskussion bei Heinz Schilling: *Die Stadt in der Frühen Neuzeit*. München 1993 (EDG, Bd. 24), S. 80f.

und ihn im Sinne der Staatsklugheitslehre gezielt für herrschaftsstabilisierende Zwecke instrumentalisiert (siehe hierzu ausführlich das folgende Kapitel).

Daß man die von den Schauspielen erhofften Funktionen des Belehrens und Ergötzens ernst nahm, zeigt die Haltung des Rats gegenüber der Kritik an den Veranstaltungen im *Fechthaus*, die bereits einsetzte, noch während der Bau fertiggestellt wurde und zwischendurch sogar für eine Unterbrechung der Bauarbeiten sorgte.<sup>149</sup> Zunächst beschwerten sich einige Färber (allerdings ohne jeden Erfolg), daß sie sich durch das entstehende Gebäude in der Ausübung ihres Handwerks beeinträchtigt sähen, da ihnen seitdem »luft und liecht benommen worden«<sup>150</sup> sei. Schwerer wogen dagegen die Klagen seitens der Geistlichkeit, die massiv gegen die Schauspiele und Fecht Schulen in dem neuen Gebäude angingen und mehrfach Gesuche an den Rat richteten, die von den führenden Geistlichen der Stadt unterzeichnet waren.<sup>151</sup> Darin verurteilten sie die öffentlichen Belustigungen »bey dieser jämmerlichen Zeit«<sup>152</sup> als unangemessen und sündhaft und rügten vor allem ihre Genehmigung an Sonn- und Feiertagen. Kurz nach Eröffnung des *Fechthauses* verlas der Prediger Johann Weber am 13. Juli 1628 von der Kanzel in St. Egidien Schmähverse gegen das weltliche Treiben:

Am Sonntag arbeitet der Handwerksmann /  
Am Montag geht die Fechtschul' an /  
Am Erichtag thut man sonst nicht viel /  
Am Mittwoch geht man an das Spiel /  
Am Pfingstag hetzt man Ochsen und Hund' /  
Am Freitag geht man in die Betstund /  
Am Samstag hat das Bad auch seine Stund /  
Und damit geht der Burger zu Grund.<sup>153</sup>

Doch der Rat blieb gegenüber den andauernden Klagen der Geistlichen bei seiner Position, zum Teil ließ er sogar durch seine Rechtsgelehrten Gegengutachten verfassen, in denen diese versuchten, die Vorwürfe der Geistlichkeit zu entkräften.<sup>154</sup> Erst als sich im Spätsommer im Zuge des 1629 erlassenen Restitutionsedikts Ferdinand II. und der Erfolge auf kaiserlicher Seite die Lage in Franken erneut verschärfte, ging man »wegen jeziger schweren

<sup>149</sup> Siehe zu diesen Vorgängen Hampe: Theaterwesen, S. 112f.

<sup>150</sup> StaatsAN, RV Nr. 2077 vom 27. Dezember 1627, fol. 65<sup>r</sup>.

<sup>151</sup> Die Gesuche der Geistlichen haben sich erhalten in: StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 2: Act das neu erbaute Fechthaus und die Fechtschulen und Comödien betr[effend] 1629–1630, fol. 7<sup>r</sup>–14<sup>v</sup>.

<sup>152</sup> Ebd., fol. 7<sup>r</sup>.

<sup>153</sup> Zitiert nach Soden: Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg, S. 442. Zu Johann Weber siehe Matthias Simon: Nürnbergisches Pfarrerbuch. Die evangelisch-lutherische Geistlichkeit der Reichsstadt Nürnberg und ihres Gebietes 1524–1806. Nürnberg 1965 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, Bd. 41), S. 245.

<sup>154</sup> Vgl. Hampe: Theaterwesen, S. 122.

und gefehrlichen leuffen«<sup>155</sup> mehr und mehr dazu über, die Theateraufführungen einstellen zu lassen. Seit 1631 war dann für über ein Jahrzehnt angesichts von Seuchen, Versorgungsnotständen und Kriegsgefahr an Schauspiele nicht mehr zu denken.

Als 1643 das *Fechthaus* für öffentliche Darbietungen wiederbelebt werden sollte, protestierte die Geistlichkeit erneut heftig: »wannen die Fechtschulen und weltliche Schauspiele wiedrumb uff die bahn kommen sollten, würden wahrlich zu allersamt öffentlichen sünden vnd lastern thür vnd thor angelweit aufgethan«.<sup>156</sup> Wie schon in den Jahren 1628/29 war auch diese Eingabe unterzeichnet von führenden Geistlichen der Stadt, als erstes wiederum von Johann Saubert d. Ä., der 1628 zum Prediger an St. Lorenz und seit 1637 an St. Sebald berufen worden war, womit er »zum ersten Geistlichen Nürnbergs«<sup>157</sup> aufstieg. Saubert war Verfechter einer strengen Kirchengzucht und Reform des kirchlichen Lebens und galt zudem als »einer der frühen und unterschiedenen Verteidiger Johann Arndts und Vermittler seines Gedankengutes«,<sup>158</sup> wie seine Schriften *Geistliches Flämmlein mit welchen die kalt Lieb dieser letzten Welt etlicher massen kann erwärmet werden* (1620), *Wofür man die Bücher Johann Arndt vom wahren Christenthumb halten solle* (1625) und *Zuchtbüchlein der Evangelischen Kirchen* (1633) zeigen. Insbesondere in letzterem trat er ganz im Sinne Arndts gegen eine Veräußerlichung des Christentums und für eine Neubelebung der Frömmigkeit ein. Vor diesem Hintergrund sind die unter Sauberts Führung an den Rat eingereichten Schriften gegen öffentliche Lustbarkeiten und Schauspiele zu sehen, die er auch in seinen Predigten anprangerte.<sup>159</sup>

Der Rat war jedoch nicht bereit, dieser Kritik zu folgen, und beauftragte erneut seine Gelehrten damit, Erwiderungen auf die Vorwürfe zu verfassen. Zwar genehmigte er 1643 zunächst nur die Fechtschulen, da sie in seinen Augen »der Burgerschaft zur ergötzung, auß guten politischen doch christlichen Ursachen«<sup>160</sup> dienten. Bereits 1645, als die Kriegsgefahr weitgehend gebannt war, befürwortete er Theateraufführungen wieder.

Die Bestimmung des *Fechthauses* als Teil und Ausdruck obrigkeitsstaatlichen Regiments und sozialer Kontrolle rückt die Frage nach dem generellen

<sup>155</sup> StaatsAN, RV Nr. 2099 vom 13. August 1629, fol. 49<sup>v</sup>.

<sup>156</sup> Eingabe der Geistlichen vom 28. April 1643, in: StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1, fol. 58<sup>r</sup>–61<sup>v</sup>, hier fol. 58<sup>v</sup>–59<sup>r</sup>.

<sup>157</sup> Dietrich Blaufuß: Johannes Saubert (1592–1646). In: Fränkische Lebensbilder N. F. 14 (1991), S. 123–140, hier S. 129.

<sup>158</sup> Ebd., S. 127. Vgl. dazu auch Richard van Dülmen: Sozietätsbildungen in Nürnberg im 17. Jahrhundert. In: Gesellschaft und Herrschaft. Forschungen zu sozial- und landesgeschichtlichen Problemen vornehmlich in Bayern. Eine Festgabe für Karl Bosl zum 60. Geburtstag. München 1969, S. 153–190, bes. S. 158–170.

<sup>159</sup> Vgl. Blaufuß: Johannes Saubert, S. 132.

<sup>160</sup> So lautet die Begründung des Rats, die von den Geistlichen in ihrer Eingabe zitiert wird. Vgl. StaatsAN, Rep. 16a: B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1, fol. 58<sup>r</sup> (Eingabe der Geistlichen vom 28. April 1643).

Verhältnis des Rats zum Schauspiel in Nürnberg in den Mittelpunkt. Denn für die Entwicklung einer theatralen Kunst innerhalb der Reichsstadt ist es von erheblicher Bedeutung, inwieweit diese beeinflußt, gefördert oder beschränkt wurde durch Reglementierungs- und Kontrollmaßnahmen eines als Obrigkeitsmacht auftretenden Rats.

## 2. Zwischen Repräsentationswillen und Sittenwahrung: das Theater im Spiegel obrigkeitlichen Stadtregiments

Im Hochsommer 1662 bat der Prinzipal und Schauspieler Johann Kirchhof den Nürnberger Rat, mit seiner Truppe in der Stadt seine Stücke aufführen zu dürfen. Dieser lehnte jedoch dessen Gesuch ab und vertröstete ihn mit zwei Talern Reisegeld.<sup>1</sup> Den Komödianten schien diese Entscheidung zunächst wenig zu beeindrucken: Er nahm das Geld zwar entgegen, ignorierte jedoch den Erlaß und begann unbeirrt seine Wanderbühne im *Fechthaus* aufzubauen sowie mit Theaterzetteln in der Stadt für die Vorstellung zu werben. Dieses Vorgehen wurde dem Rat zugetragen, dessen Reaktion nicht lange auf sich warten ließ: Da Johann Kirchhof sich dem »ergangenen und ihme publicirten ratsverlass« widersetzt hatte und trotz »gethanes sonderbahres verbot dennoch öffentlich angeschlagen«, befahl man, ihn »so baldten auf ein versperrten turn [!] zu schaffen und wegen dieses grossen frevels [...] umbständig zu red setzen«.<sup>2</sup> Außerdem seien die in der Stadt verteilten und angeschlagenen Werbezettel unverzüglich durch die Stadtschützen zu entfernen und die bereits errichteten Teile der Bühne wieder abzubauen. Der Komödiant wurde »nach bezalter atzung und gelaister urphed mit einer sträfflichen red«<sup>3</sup> der Stadt verwiesen.

### Der Rat als Obrigkeit von Gottes Gnaden

Dieser aus der Theatergeschichte der Reichsstadt im 17. Jahrhundert herausgegriffene und durch Beispiele aus anderen Bereichen des Alltags beliebig zu ergänzende Fall verdeutlicht schlaglichtartig die zentrale Rolle des Rats im Leben der Stadt, wie sie sich in den Ratsverlässen widerspiegelt und im ersten Kapitel bei der Entstehung des *Fechthauses* bereits zum Ausdruck kam. Seiner Machtbefugnis unterlagen in Nürnberg wie in fast allen frühneuzeitlichen Reichsstädten – abgesehen von der grundsätzlichen Oberhoheit

---

<sup>1</sup> Vgl. StaatsAN, RV Nr. 2535 vom 24. Juli 1662, fol. 1<sup>v</sup>.

<sup>2</sup> Ebd. vom 30. Juli 1662, fol. 15<sup>v</sup>.

<sup>3</sup> Ebd. vom 1. August 1662, fol. 25<sup>v</sup>.