



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Moses auf der Bühne der Berufscomœdianten.

Provenienz und Aufführungspraxis des Stücks

„Mosis Leben und Geschicht oder Mosis Ausführung der Kinder Israel aus
Ägypten“ (Codex 13.126)

verfasst von / submitted by

Mag. Julia Notter, Bakk. BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Hulfeld

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlichen Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, 24. Juni 2019

Julia Notter

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Kontextualisierung des Stücks.....	4
2.1. Theaterhistorische Einordnung	5
2.1.1. Das niederländische Theater und dessen Einfluss auf das deutsche Wandertheater.....	5
2.2. Die Truppe „Hochteutsche Comödianten“ von Elenson.....	25
2.3. Die Herkunft des Stücks Mosis Leben und Geschicht.....	30
2.3.1. Der Moyses von Brülow	30
2.3.2. Die Vorlage zum Codex 13.126	37
3. Religiöse Stoffe im Repertoire deutscher Wandertruppen	40
3.1 Religiöse Situation im deutschen Sprachraum der frühen Neuzeit.....	40
3.2. Aufführpraxis religiöser Stoffe im deutschen Sprachraum.....	45
3.2.1. Lateinisches und deutsches Schultheater - Jesuitentheater.....	49
3.3. Konfessionelle Indienstnahme des Stücks Codex 13.126.....	57
4. Codex 13.126	59
4.1. Inhalt und vergleichende Bibelexegese.....	59
4.2. Personen der Handlung	65
4.2.1. Moses.....	75
4.3. Szenenprotokoll - Szenische Darstellung und verschriftlichte Aufführpraxis.....	84
5. Resümee.....	120
6. Quellenverzeichnis.....	123
7. Anhang.....	133
7.1. Editions-Richtlinien	133
7.2. Glossar.....	135
7.3. Transkription der Handschrift	140

1. Einleitung

Die Forschung zum deutschen Wandertheater des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit ist geprägt von Diskontinuitäten.¹ Vor allem religiöse und alttestamentarische Stoffe im Repertoire der umherziehenden Truppen sind noch kaum ins Bewusstsein der Wissenschaft vorgedrungen. Dies ist keineswegs verwunderlich, war dieser Stoff doch vergleichsweise wenig verbreitet. Generell ist heute nur mehr ein kleiner Teil des Repertoires der Wandertruppen überliefert, Aufführungsnachweise sind oft nur spärlich vorhanden und viele wesentliche Dokumente sind der Zeit zum Opfer gefallen, was die Forschungslage umso prekärer macht.

Basis dieser Masterarbeit ist die Transkription des Codex 13.126 (*Mosis Leben und Geschichte oder Mosis Ausführung der Kinder Israel aus Ägypten*) aus der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB). Dieser Codex ist Teil des sogenannten „Blauen Konvoluts“ - einer Sammlung von 11 Heften mit blauem Einband, der wohl den Originaleinband im 19. Jahrhundert ersetzte, wodurch leider viele wichtige Informationen verloren gingen.² Das Stück wurde 1723 von Geißler in Augsburg, mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit für die Wandertheatertruppe um Karl Ludwig Hoffmann, geschrieben. Dieser übernahm 1722 die von Andreas Elenson gegründeten „Hochteutschen Comödianten“ von Haacke.³ Die Handlung des Stückes hält sich sehr nahe am Bibeltext. Nach einem Eingangsmonolog Mosis, setzt das Stück mit einem Streitgespräch zwischen einem Ägypter und einem Amtmann ein, in das Moses sich einmischt. Diese Stelle findet sich in der Bibel, im zweiten der fünf Bücher Mose, genannt Exodus (Die Jugend Mose: 2,1-14). Das Stück endet, wie der Titel bereits vermuten lässt, mit dem Auszug der Kinder Israels aus Ägypten, genauer gesagt damit, dass Moses seine Hand hebt und das zuvor von ihm geteilte Meer über die sie verfolgenden Ägypter hereinbrechen lässt. Dies findet sich ebenso im Buch Exodus (Die Rettung am Schilfmeer: 13,17-14,31).

¹ Vgl.: Meier, Christel: *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Werte im vormodernen Theater. Eine Einführung*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 9.

² Vgl.: Asper, Helmut G.: *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*. Quellen zur Theatergeschichte. Band 1. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich. 1975.: S. 35.

³ Vgl.: Asper, 1975: S. 110.

Die Untersuchung eines in der Forschung eher achtlos behandelten Themas gewinnt gerade aufgrund dieser „Exotik“ ihren Reiz. Diese Master-Arbeit versucht eine weitere Facette in der Forschung des deutschen Wandertheaters aufzuzeigen und will damit einen Impuls für fortführende interdisziplinäre Untersuchungen setzen.

Grete Goldschmit schrieb bereits 1930 in ihrer Dissertation über das hier untersuchte Stück, jedoch fiel ihr Urteil nicht nur sehr kurz, sondern auch durchaus negativ aus, was aber wohl der Entstehungszeit ihrer Arbeit geschuldet ist. Laut Goldschmit handelt es sich beim Moses-Stück um „eine Aneinanderreihung von Szenen wie sie der Bearbeiter in einer Legende aufgezeichnet fand, wie er sie wohl auch bei einer Schulaufführung gesehen haben mochte.“⁴ Wenngleich sie weiters schreibt, dass das Stück in fähigen Händen durchaus zu einer großartigen Haupt- und Staatsaktion hätte werden können, ordnet sie es als Epos und nicht als Drama ein, da sie die dramatische Handlung vermisst.

Auch den Personen konnte sie nichts abgewinnen: „Die Gegenspieler sind Tyrannen, ebenso unnatürlich in ihrer Halsstarrigkeit, wie die Helden in ihrer Grossmut und Standhaftigkeit.“⁵

Dass das Stück sich auch damals, zur Zeit seiner Entstehung schon keiner großen Beliebtheit erfreute und wohl nicht häufig zur Aufführung gebracht wurde, macht Goldschmit daran fest, dass es in keinem ihr bekannten Dramenverzeichnis erwähnt wird.⁶

An Goldschmits Maßstäben gemessen ist das harte Urteil durchaus nachvollziehbar. Das Stück hält sich in keinsten Weise an eine Einheit von Ort, Zeit und Raum, dennoch verdient es der Codex 13.126 abseits der klassischen Dramenkonzeption untersucht und bewertet zu werden, was nun im Zuge dieser Arbeit versucht werden soll.

Erster Schritt dieser Arbeit ist es, die Handschrift für die Forschung zugänglich zu machen und zu transkribieren. Ausgehend von diesem Stück und der Transkription der Handschrift soll das Werk auf drei Ebenen untersucht werden, um so zu einer umfassenden Kontextualisierung und Analyse zu kommen. Wenngleich die Transkription der Handschrift den wesentlichsten Teil dieser Arbeit ausmacht, wird sie aus Platzgründen im Anhang zu finden sein. Weiters wird die philologische Ebene des Stücks untersucht. Hier

⁴ Goldschmit, Grete. *Das Repertoire der Wandertruppen in Österreich*. Inauguraldissertation. Wien: Universität Wien. 1930: S. 27.

⁵ Ebd.: S. 27f.

⁶ Vgl.: Ebd.: S. 28.

werden die Transkription sowie der Transkriptionsprozess kommentiert, die festgelegten Richtlinien dargelegt und ein Glossar angelegt. Diese sind ebenso im Anhang zu finden.

Die erste Ebene ist eine erste Kontextualisierung des Stückes, eine theaterhistoriographische Einordnung. An dieser Stelle wird der Frage nachgegangen, wo das Stück seinen Ursprung hat, und welches Stück unter Umständen seine Vorlage gewesen sein könnte, da vor allem Streichungen im Text zeigen, dass die Handschrift auf jeden Fall abgeschrieben wurde. Generell handelte es sich im Repertoire der Wandertruppen fast nie um Originale, sondern eben meist um Abschriften oder Bearbeitungen.⁷ Im Zuge dieser Fragestellung wird versucht, den Weg des Moses-Stoffes in das Stücke-Repertoire einer deutschen Wandertruppe nachvollziehen zu können.

Weiters wird das Stück analysiert, die Figuren genauer betrachtet und zur Visualisierung und Aufführpraxis einzelner Rollen, insbesondere die des Moses, Gottes und der allegorischen Figuren Neid und Tyrannei, Überlegungen angestellt. Das Stück wird daraufhin befragt, wie eine Aufführung des alttestamentarischen Stoffes wohl ausgesehen haben könnte und welche Besonderheiten es zu beachten gab. Zudem soll untersucht werden, ob das Stück einer Konfession zuzuordnen ist.

Im Zuge dessen kommt es zu einer Auseinandersetzung mit den alttestamentarischen Stoffen im Repertoire der Wandertruppen und der Figur Mosis. Um diese umfangreich zu analysieren, wird hier nicht nur der Moses im Stück, sondern auch der Moses in der Literatur im Allgemeinen untersucht, um so charakteristische Besonderheiten, die vielleicht sogar auf die Aufführungspraktiken verweisen könnten, herauszuarbeiten, und ein umfassendes Bild des Mannes Moses zu entwerfen. Hier wird auch auf theoretische Texte, etwa von Freud, Rücksicht genommen.

So wird versucht eine umfangreiche Analyse und Einbettung in (theater-)historische Kontexte des Codex 13.126 anzustellen und die Frage zu beantworten, woher eben jenes Stück kam und warum es im Repertoire aufgenommen wurde.

⁷ Vgl.: Ebd.: S. 9.

2. Kontextualisierung des Stücks

Die Herkunft des Stückes *Mosis Leben und Geschichte* und sein Weg ins Repertoire einer deutschen Wandertheatergruppe sind heute nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Die Quellenlage ist schlecht, die Dokumentationen der damaligen Zeit unvollständig und nur spärlich vorhanden.

Laut Bärbel Rudin ist die Handschrift *Mosis Leben und Geschichte oder die Ausführung der Kinder Israels aus Agypten* eine Kopie des Stückes *Die Kindheit Mosis oder die Dienstbarkeit der [Kinder] Israel in Egypten*.⁸ Dieses Stück wurde im antiquarischen Verzeichnis des großherzoglichen badischen Hofantiquars Ernst Carlebach erwähnt.⁹

„Heute den 18. Januarii (1662?) Werden die hoch-teutsche Comödianten auf-
führen die Kindheit Mosis, oder die Dienstbarkeit der [Kinder] Israel in Eyp-
ten. ... Folgen 116 doppelspalt. Druckzeilen die 5 Handlungen erklärend. 2 fol.
Blatt.“¹⁰

Als Vorlage beider Stücke diene, so Rudin, das Frühwerk des Niederländers Joost van den Vondels *Het Pascha, ofte de Verlossinge Israëls uit Egypten* (Schiedam 1612).¹¹

Rudin schreibt, dass die Nennung des Spieltages im Kopf der Ankündigung eine Formalisierung ist, die, zugleich einhergehend mit einer Vereinheitlichung der Größe der Theaterzettel - die Ankündigung hatte das Format 38 x 30,5 cm - erst seit den späten 1670er Jahren zu beobachten ist, und der Zettel deshalb, zugleich mit der Aufführung, in eben jenen späteren Zeitrahmen fallen muss.¹² Entstehungsort des Ankündigungszettels ist vermutlich Breslau.¹³

Laut Rudin sei das Stück ein „dürerer Ableger“ der Vondel-Renaissance des ausgehenden 17. Jahrhunderts.¹⁴

„Denn gegen die antikisierende Stilwelt des gebürtigen Kölners, die rhetorische Wucht und Strenge und die chronische Getragenheit seiner Ausdruckshaltung, sperren sich die am Ereignisdrama orientierten ästhetischen Standards der deutschen Berufsbühne, die ihrerseits ja nur im Wechselbad höfischer und bürgerlicher Publikumskontrolle gewonnen waren.“¹⁵

⁸ Vgl.: Rudin, Bärbel. *Von Alexanders Mord-Banquet bis zur Kindheit Mosis*. In: Daphnis-Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur, Vol.35(1-2), S. 193-261. 2006: S. 201f.

⁹ Vgl.: Rudin, 2006: S. 201. & Gstach, Ruth (Hrsg.). „*Die Liebes Verzweiflung*“ des Laurentius von Schnüffli. Eine bisher unbekannte Tragikomödie der frühen Wanderbühne. Mit einem Verzeichnis der erhaltenen Spieltexte. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 92/326) Berlin; Boston: De Gruyter. 2017: S. 553.

¹⁰ Rudin, 2006: S. 201.

¹¹ Vgl.: Ebd. sowie Gstach, 2017: S. 553.

¹² Vgl.: Rudin, 2006: S. 201f.

¹³ Vgl.: Ebd.: S. 215.

¹⁴ Die Vorlage *Het Pascha* erschien 1695 als Rotterdamer Einzeldruck. Vgl. Rudin, 2006, S. 202.

¹⁵ Rudin, 2006: S. 202.

Bis auf eine Ausnahme¹⁶, lässt sich laut Rudin sonst kein Werk Vondels im professionellen Repertoire nachweisen. „Fazit: Der Plakataufruf zum Besuch der *Kindheit Mosis* muss im Zeitfeld seit etwa 1700 verankert werden.“¹⁷, was auch in den Zeitrahmen der hier untersuchten Handschrift, etwa 20 Jahre später passt.

Rudins Aussage, dass das ursprüngliche Stück eine niederländische Vorlage zu sein scheint, kann nicht direkt mit anderen Quellen belegt werden. Jedoch wird eben diese Aussage an anderen Stellen zitiert¹⁸, weshalb von ihrem Wahrheitsgehalt in Folge ausgegangen wird. Deshalb beginnt die Untersuchung mit dem niederländischen (Wander-)Theater und dessen Einfluss auf deutsche Wandertheatergruppen, unter besonderer Berücksichtigung des Autors Joost van den Vondel, aus dessen Feder die Vorlage stammen soll. Auf diese Weise sollen mögliche Parallelen, die auf die Herkunft verweisen, herausgearbeitet werden.

Weiters werden Hinweise auf die Aufführung des Stückes sowie auf die Wandertruppe, in deren Besitz sich die Handschrift befand, gesucht und Überlegungen zur Herkunft des Stückes und dessen Weg in das Repertoire der „Hochteutschen Comödianten“ angestellt.

2.1. Theaterhistorische Einordnung

2.1.1. Das niederländische Theater und dessen Einfluss auf das deutsche Wandertheater

Laut Junkers erlebten die Niederlande im 15./16. Jahrhundert eine Blütezeit des Theaters. Aufführungen bestanden aus einem ernsten Haupt- und einem lustigen Nachspiel, wobei es sich beim Hauptspiel auch um geistliche Dramen handeln konnte. Es wirkten nur wenige Personen mit und die Bühneneinrichtung war nicht besonders elaboriert, man spielte in Kammern, Zunft- oder Gasthausstätten. Ausrufer wurden in die Stadt und Boten in die Umgebung geschickt, um Vorstellungen anzukündigen.¹⁹

Diese Aufführungen verschwanden jedoch ebenso plötzlich von den Bühnen, wie sie zuvor aufgetaucht waren und machten Platz für die „spelen van zinne“, Spiele mit tieferem Sinn und allegorischen Bedeutungen, auch genannt Moralitäten.²⁰ Diese Moralitäten

¹⁶ *Rache zu Giberon Oder Die Sieben Brüder aus dem Hause Sauls* von David Elias Heidenreich, 1662: gespielt z.B.: 1673 in Frankfurt a. M.; Vgl. Ebd.

¹⁷ Rudin, 2006: S. 203.

¹⁸ Vgl.: z.B.: Gstach, 2017.

¹⁹ Vgl.: Junkers, Herbert. *Niederländische Schauspieler und Niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*. Mit 1 Faksimile. Den Hague: Martinus Nijhoff. 1936: S. 3.

²⁰ Vgl.: Ebd.: S. 4f.

hatten meist religiösen Charakter. Anstatt der Wunder der Mysterien- oder Mirakelspiele spielten nun Tugenden und Laster die Hauptrollen, wobei der Teufel meist als Vertreter des Komischen auf die Bühne gebracht wurde und die Tugend seine Lächerlichkeit entlarven sollte.²¹ Da in Amsterdam eine hohe Toleranz gegenüber Juden herrschte, und deshalb viele von ihnen dort lebten, fehlten den niederländischen Moralitäten die aggressive antisemitische Tendenz, die typisch für diese Spieltradition in allen anderen europäischen Ländern war.²²

Feste, künstlerische Genossenschaften wurden ab dem beginnenden 15. Jahrhundert gegründet, die Mitglieder der Zusammenschlüsse „Kamers van Rhetorica“ von Dichtern, Laiendarstellern, geistlichen Bruderschaften und anderen Kunstinteressierten nannten sich *Rederijker*, was sich vermutlich vom französischen *rhétoriciens* ableitet, und in dessen Umfeld später auch Vondel agierte und sein erstes Stück *Het Pascha* schrieb.²³ Die Rederijker leisteten der religiösen Bewegung in den Niederlanden einen mächtigen Vorschub. Ihre Blütezeit war das 16. Jahrhundert.²⁴

Die Kammer der Rederijker war in ihrem Aufbau und in ihrer Verfassung an den Gilden orientiert, spielte eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben und war mit ausreichend Geldmitteln versorgt. Die erste Gründung einer solchen Kammer fand im frühen 15. Jahrhundert statt. Am Ende des 16. Jahrhunderts gab es um die 200 dieser Kammern.²⁵ Die Hauptaufgabe der Kammern war im Allgemeinen die Pflege der dramatischen Poesie. Sie wollten die Sitte heben und bilden und glanzvolle, Aufsehen erregende Aufführungen, theatralische Aufzüge und lebende Bilder zeigen. Jedoch hatte jede Kammer eigene Interessen, weswegen Zentralisierungsversuche scheiterten. Ihre Aufführungen waren Feste für das ganze Volk.²⁶ Die ersten Berufsschauspieler Hollands gingen aus den Kreisen der Rederijker hervor.²⁷

Die *Spele van Zinne*, die in erster Linie aufgeführt wurden, waren die niederländische Art der mittelalterlichen Moralitäten.²⁸ Es handelte sich bei diesen Spielen um dramatisierte Diskussionen von allegorischen Figuren über moralische und ästhetische Themen. Anstel-

²¹ Vgl.: Hellwald, Ferd. von. *Geschichte des holländischen Theater*. S. Rotterdam: van Hengel & Eeltjes (J. van Baales & Söhne). 1874: S. 1.

²² Vgl.: Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne. Geschichten des europäischen Theater*. S. Erster Band. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1993: S. 346.

²³ Vgl.: Hellwald, 1874: S. 3. & Junkers, 1936: S. 6f.

²⁴ Vgl.: Ebd.: S. 3.

²⁵ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 558. & Junkers, 1936: S. 6f.

²⁶ Vgl.: Junkers, 1936: S. 7.

²⁷ Vgl.: Ebd.: S. 27.

²⁸ Vgl.: Hellwald, 1874: S. 4.

le von Menschen traten Allegorien, personifizierte Abstraktionen auf. Oft wurde eine Frage zu Beginn gestellt, über die die Allegorien dann anschließend debattierten.²⁹

Nicht nur die Personen hatten symbolische Namen, auch die Kostüme und Requisiten hatten zumeist allegorische Bedeutungen.³⁰

1540 wurden die Spiele von der Obrigkeit zensiert, da sie zu oft religionskämpferischen Charakter annahmen, oder stark zeitkritische Themen behandelten. Von da an mussten neutralere Fragen gestellt werden.³¹ Eine der ältesten niederländischen Moralitäten prangerte etwa, zum Teil sehr satirisch, den Widerspruch zwischen der christlichen Lehre und der praktischen Lebensführung der Christen an.³² Ebenso traf der satirische Spott der Spiele oft öffentliche Persönlichkeiten, insbesondere Kleriker, wofür die Kammern der Rederijker drastische Strafen bekamen.³³

Ab 1560 wurden alle Spiele, die direkt oder indirekt die katholische Kirche beleidigten, verboten und alle anderen Spiele einer strikten Zensur unterstellt. Prediger sahen das Schauspiel als eine „Brutstätte der Lüge und der Verstellung, denn man nehme dort Name, Gestalt und Wesen fremder Personen an [...] und begehe auf diese Weise einen offenbaren Betrug!“³⁴

Im Süden waren viele Kammern teilweise schon Anfang des 17. Jahrhunderts aufgehoben, letzte Überbleibsel hielten sich aber in schwacher Form bis ins 19. Jahrhundert, als Theatervereine teilweise noch länger. Im Norden waren sie im 17. Jahrhundert noch in voller Blüte, bis sie im 18. Jahrhundert aufgelöst wurden.³⁵ Theaterverbote führten dazu, dass Amsterdam bis ins 18. Jahrhundert der wesentlichste Theaterstandort Hollands war.³⁶

Ab dem 17. Jahrhundert muss man bei einer Betrachtung des niederländischen Theaters zwischen dem nördlichen Teil (Holland) und dem südlichen Teil (Flandern und Brabant) unterscheiden. Holland war mehr am englischen Norden orientiert, während der Süden kulturell gesehen eine romanische Provinz darstellte.³⁷ Im Laufe des 16. Jahrhunderts entstand das eigentliche Schauspiel, das schließlich die Moralitäten verdrängte.³⁸ Die

²⁹ Vgl.: Junkers, 1936: S. 8.

³⁰ Vgl.: Ebd.: S. 9.

³¹ Vgl.: Ebd.

³² Vgl.: Brauneck, 1993: S. 398.

³³ Vgl.: Ebd.: S. 559.

³⁴ Hellwald, 1874: S. 70.

³⁵ Vgl.: Ebd.: S. 11. & Junkers, 1936: S. 11.

³⁶ Vgl.: Hellwald, 1874: S. 15.

³⁷ Vgl.: Junkers, 1936: S. 2.

³⁸ Vgl.: Hellwald, 1874: S. 2.

ersten profanen Stücke der Rederijker behandelten vor allem Stoffe aus der antiken Mythologie, Ritterdramen oder Dramatisierungen von bekannten Erzählstoffen.³⁹ Die Rederijker schafften eine Verbindung der spätmittelalterlichen Spieltraditionen zu den neuen Inhalten der humanistischen Bewegung.⁴⁰ Das ernste, weltliche Theater der Rederijker blieb im europäischen Theater des Spätmittelalters eine Ausnahme.⁴¹

Der Einfluss auf das deutsche Wandertheater

Die ersten Einflüsse des holländischen Theaters auf das deutsche Wandertheater wurden durch englische Komödianten getragen.⁴² Diese waren bereits im 16. Jahrhundert in den Niederlanden.⁴³ Hinweise auf Rederijker Aufführungen oder Aufführungen „niederländischer Comedianten“ lassen sich im Deutschland des 16. Jahrhunderts ebenfalls finden, wohl als Folge der Religionsverfolgung von Protestanten in den Niederlanden.⁴⁴ Bei vielen dieser „Niederländischen Comödianten“ handelte es sich jedoch um Engländer oder zumindest um gemischte Truppen unter größtenteils englischer Führung, die sich niederländisch nannten, weil sie am Weg nach Deutschland in den Niederlanden Halt machten, und dort erfolgreich waren.⁴⁵ Nachweislich ab etwa 1639 nahmen die englischen Truppen niederländische Schauspieler, die zuvor als Laiendarsteller bei den Rederijkern auftraten, auf.⁴⁶

Anzunehmen ist, dass niederländische Schauspieltruppen den Süden Deutschlands miieden, da sie sicherlich in ihrer Muttersprache spielten, die zwar in Norddeutschland verstanden wurde, im Süden jedoch nicht. Englische Komödianten hingegen bemühten sich auf Deutsch aufzuführen, so Junkers.⁴⁷

Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stieg der Einfluss des niederländischen Theaters in Deutschland.⁴⁸ „Die niederländischen Komödianten stellten eine natürliche Ver-

³⁹ Vgl.: Brauneck, 1993:S. 388.

⁴⁰ Vgl.: Ebd.: S. 555.

⁴¹ Vgl.: Ebd.: S. 388.

⁴² Vgl.: Junkers, 1936: S. 56.

⁴³ Vgl.: Hellwald, 1874: S. 7.

⁴⁴ Vgl.: Junkers, 1936: S. 57ff.

⁴⁵ Vgl.: Ebd.: S. 63f.

⁴⁶ Vgl.: Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne*. Geschichten des europäischen TheaterS. Zweiter Band. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. 1996: S. 309.

⁴⁷ Vgl.: Junkers, 1936: S. 64.

⁴⁸ Vgl.: Ebd.: S. 66.

bindung her, zwischen den letzten Ausläufern der englischen und den ersten stabileren deutschen Wandertruppen.“⁴⁹

Niederländische Aufführungen zeichneten sich durch ein sehr ausgewogenes Repertoire aus, in dem sowohl anspruchsvolle Dramatik als auch Possen und Singspiele vertreten waren. Sie hatten kunstvolle Kostüme und eine viel aufwändigere Bühnendekoration als englische oder deutsche Wandertheatertruppen. Die vier Standarddekorationen waren: Wald, Garten, Thronsaal und Wirtsstube. Die „lebenden Bilder“, die als inhaltliche Ankündigungen zu jedem Akt eines ernsten Stückes gezeigt wurden, waren eine weitere Besonderheit, die das Publikum sicherlich begeisterte. Dabei wurde die Handlung des nächsten Bildes mit allen Personen, die vorkommen sollten, dargestellt. Die Personen blieben wie versteinert in einer Position, die die folgende Handlung bereits andeuten sollte. Weiters vermischten die Niederländer die Ebenen von ernstem Spiel und Posse viel mehr als die deutschen Truppen.⁵⁰

Meissner zitiert in seinem Werk über die englischen Komödianten in Deutschland den Universalgelehrten Guarinonius, der, so Meissner im Jahr 1884, ein „klares und zutreffendes Bild vom Wesen der unter überwiegenden Bedeutung der englischen Comödianten in Deutschland“⁵¹ gibt:

„Dergleichen Schau- und Hör-Spiele sind derzeit in Deutschland zu finden, und deren Komödianten, wie ich selbst gesehen, aus den Nieder- und Engelländischen Städten, so von einem Ort zum anderen herumziehen, und ihre lächerlichen Possen und Gaukelspiele, (doch ohne Ungebühr) um Geld denen, so es zu sehen und hören begehren ziemlicher Massen, soviel man in deutscher Sprache und Geberden zuwege bringen kann, verrichten.“⁵²

Guarinonius berichtet, dass die Truppen versuchten, so gut es ging, in deutscher Sprache zu spielen. Meissner vermutet, dass Guarinonius die englischen Komödianten in Graz gesehen hat, da diese 1607 und 1608 dort spielten.⁵³

Weiters fällt auf, dass Guarinonius die niederländischen Schauspieler in einem Atemzug mit den englischen Komödianten nennt, was deren enge Verknüpfung und gegenseitige Beeinflussung ausweist. Wie auch Meissner feststellt, unterscheidet Guarinonius in seinen Schilderungen nicht zwischen den beiden Komödiantengesellschaften. Ein Grund

⁴⁹ Ebd.:S. 154.

⁵⁰ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 344f.

⁵¹ Meissner, Johannes. *Englische Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich*. Wien: Verlag von Carl Konegen. 1884: S. 10.

⁵² Guarinonius nach Meissner, 1884: S. 10. Das hier zitierte Werk von Guarinonius war nicht auffindbar.

⁵³ Vgl.: Meissner, 1884: S. 10.

dafür war, dass die meisten englischen Truppen, wie bereits erwähnt, zuerst Halt in den Niederlanden machten und danach durchaus ihre Gruppe mit niederländischen Schauspielern verstärkten.⁵⁴

Als Beleg zieht Meissner die „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter“ von Schlager heran, wobei er dessen Nachweise und Quellen bemängelt. Dennoch findet sich dort etwa der Beleg einer Vorstellung aus dem Jahr 1529 durch Wiener Magistratsberichte, die von Niederländern vor den Schülern und Sängerknaben von St. Stefan aufgeführt wurde, den auch Meissner zitiert.⁵⁵

Dies zeigt uns, dass, entgegen Junkers Aussage, niederländische Truppen seien nicht im Süden des deutschen Sprachraumes gewesen, auch in Österreich gespielt wurde, und dass niederländische Truppen, oder zumindest deren Schauspieler als Teil von englischen Truppen im ganzen deutschen Sprachraum gewirkt haben.⁵⁶

Niederländische Schuldramatiker wurden neben anderen Stücken niederländischen Ursprungs in vielen Jesuitenkollegien des deutschen Sprachraums aufgeführt. Das Rederijker Schauspiel hat es so gut wie gar nicht nach Deutschland geschafft, Vondel wurde nur vereinzelt gespielt und wenn, dann nur mit stark bearbeiteten Fassungen seiner Texte.⁵⁷

Generell wurden niederländische und holländische Stücke im deutschen Sprachraum zumeist mit großen Änderungen aufgeführt⁵⁸:

„Die Zeit der Uebernahmen, Entlehnungen und Nachahmungen niederländischer und durch niederländische Vermittlung zu uns gelangter romanischer Dramenprodukte erstreckt sich von den ersten ernstzunehmenden Komödiantentruppen vor Velten über den Aufschwung der Wanderbühne unter diesem großen Prinzipal und den Niedergang im beginnenden 18. Jahrhundert bis zur Neuberschen Reform.“⁵⁹

⁵⁴ Vgl.: Ebd.: S. 13.

⁵⁵ Vgl.: Ebd.: S. 14. Siehe dazu auch: Schlager, Johann Evangelist. *Wiener Skizzen aus dem Mittelalter*. Wien. 1839.

⁵⁶ Vgl.: Junkers, 1936: S. 32.; Meissner zweifelt dennoch die Existenz von niederländischen Berufsschauspielern in Wien an, und meint, es wären wohl mit den „niederländischen Personen“ bloß die Rollen bezeichnet worden. Dennoch gibt er zu, dass damals viele niederländische Kaufleute, Studenten und Soldaten in Wien waren, die mitgespielt haben könnten. Von Berufsschauspielern findet er jedoch keine Spur, wie er schreibt. Leider lässt sich, aufgrund mangelnder oder widersprüchlicher Quellen keine der Behauptungen mit Sicherheit be- oder widerlegen. Jedoch selbst wenn keine Berufsschauspieler in Wien waren, weist die Anmerkung auf die Bedeutung der Niederländer für das deutschsprachige Theater hin. (Meissner, 1884: S. 18) Vor allem, da Meissner schreibt, dass es generell keine niederländischen Truppen im deutschen Sprachraum gab (Meissner, 1884: S. 13 & 22), was andere Quellen jedoch widerlegten (siehe etwa Junkers 1936), spricht einiges gegen Meissners Behauptungen hinsichtlich der Nicht-Anwesenheit der niederländischen Schauspieler.

⁵⁷ Vgl.: Junkers; 1936: S. 148.

⁵⁸ Vgl.: Ebd.: S. 154.

⁵⁹ Ebd.: S. 155.

Bereits in der Zeit vor Velten (Mitte des 17. Jahrhunderts) lassen sich einige Titel relativ eindeutig niederländischen Vorlagen zuordnen. So wurde etwa das *Joseph* Stück von Vondel 1666 in Lüneburg im Verzeichnis des Marionettenspielers Michael Daniel Drey (Treu) gefunden.⁶⁰ Ebenso fanden sich Vondels *Maria Stuart* und *Lucifer* auf deutschen Bühnen, wobei sich nicht genau feststellen lässt, ob die Texte ganz sicher aus Vondels Vorlagen übernommen wurden, oder doch andere Bibeldramen zum Vorbild hatten.⁶¹ Wir wissen beispielsweise, dass in Leipzig Tragödien von Vondel in deutscher Übersetzung und Bearbeitung gespielt wurden.⁶² Insbesondere Gryphius trug jedoch gewiss seinen Teil dazu bei, Vondels Werk in den deutschen Sprachraum zu bringen, indem er Vondels Werke übersetzte.⁶³

Gerade Vondels Werk hatte es ihm angetan. Die *Gebroeders* übersetzte er fast Vers für Vers getreu. Auch bei den holländischen Dramen, von denen zwar die Übersetzung ins deutsche bekannt ist, jedoch keine Aufführung verzeichnet ist, steht Gryphius an erster Stelle.⁶⁴

Viele Stücke aus der spanischen oder französischen Literatur fanden ihren Weg ins deutsche Theaterrepertoire über die niederländischen Theateraufführungen.⁶⁵ „Deutsche, englische, französische und italienische Einflüsse trafen sich in den Niederlanden und verbanden sich mit den bodenständigen Traditionen.“⁶⁶

Junkers gibt die Mitte des 18. Jahrhunderts als ungefähren Endpunkt, ab dem im deutschen Sprachraum keine holländischen Stücke, mit Ausnahme von einigen Übertragungen im 19. Jahrhundert, mehr auftauchen, an.⁶⁷ Er fertigt ein Verzeichnis der ihm bekannten holländischen Dramen in deutscher Übersetzung oder Bearbeitung an. Darin scheinen etliche Werke Vondels auf, jedoch nicht das von Rudin angeführte Vorlagenstück *Het Pascha*. Da der Autor aber explizit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, spricht es nicht gegen Rudins Aussage. Des Weiteren führt er eine Liste der Wanderzüge der holländischen Komödianten auf. In der Zeit von 1649 bis 1745 befanden sich holländische Truppen in Hamburg, Köln, Danzig, Altona, Schleswig-Holstein (Friedrichstadt), Kiel,

⁶⁰ Vgl.: Junkers, 1936: S. 158.

⁶¹ Vgl.: Ebd.: S. 160.

⁶² Vgl.: Hellwald, 1874: S. 77.

⁶³ Vgl.: Junkers, 1936: S. 159.

⁶⁴ Vgl.: Ebd.: S. 254.

⁶⁵ Vgl.: Ebd.: S. 253.

⁶⁶ Brauneck, 1993: S. 346.

⁶⁷ Vgl.: Junkers, 1936: S. 260.

Lübeck und eventuell auch Frankfurt - Orte, wo *Het Pascha* ins Repertoire der deutschen Truppen übergehen konnte.⁶⁸

Hellwald schrieb, dass, wenngleich der „Haupttummelplatz“ der holländischen Schauspieler das nördliche Deutschland war, sich die Spur des holländischen Komödiantentums bis in den Süden Deutschlands, ja sogar bis nach Wien zog, was weitere Berührungspunkte mit Werken Vondels für die „Hochteutschen Comödianten“ bot.⁶⁹

2.1.2. Joost van den Vondel

Der niederländische Dichter und Dramatiker Joost van den Vondel lebte von 1587 bis 1679 und zählt bis heute zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten der niederländischen Theaterszene. Er wurde in Köln geboren, jedoch musste seine Familie aufgrund ihres mennonitischen Glaubens (eine evangelische Freikirche) fliehen und ließen sich 1597, in Holland, in Amsterdam nieder, wo Vondel den Rest seines Lebens verbrachte.⁷⁰ In Amsterdam herrschte damals die sogenannte „Freiheit des Gewissens“ vor, was bedeutete, dass niemand aufgrund seines Glaubens gestraft werden konnte. Dieses Umfeld ermöglichte es vielen kleinen Kirchengemeinschaften sich zu formieren und zu wachsen, so auch den Mennoniten.⁷¹

1606 wurde Vondel in Amsterdam als Mitglied der Waterland Mennoniten Gemeinschaft getauft und konfirmiert⁷², 1640 konvertierte er zum Katholizismus.⁷³

In seiner Karriere, die relativ spät begann und ihren Höhepunkt erst fand, als Vondel bereits um die 50 Jahre alt war, schrieb er mehr als 30 Tragödien, hunderte Gedichte, Lieder, Eulogien und Elegien. Seine Tragödie *Gysbreght van Aemstel* wurde 1638 zur Eröffnung eines neuen Stadttheaters uraufgeführt, hält vermutlich den Rekord als längstes jährlich aufgeführtes Stück in Europa und wird als berühmtestes Stück der niederländi-

⁶⁸ Vgl.: Ebd.: S. 261ff.

⁶⁹ Vgl.: Hellwald, 1874: S. 77f.

⁷⁰ Vgl.: Grootes, Eddy; Schenkeveld-van der Dussen, Riet. *Vondel's Dramas: A Chronological Survey*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 1.

⁷¹ Vgl.: Pollmann, Judith. *Vondel's Religion*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 87.

⁷² Vgl.: Smits-Veldt, Mieke B.; Spies, Marijke. *Vondel's Life*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 52.

⁷³ Vgl.: Pollmann. 2012: S. 85.

schen Theatergeschichte beschrieben.⁷⁴ Dennoch hatte das Stück Startschwierigkeiten, da Vondel ursprünglich plante, dass einer der Charaktere als Teil der Aufführung eine Messe abhalten sollte, womit das Kirchenkonzil aus Amsterdam ein Problem hatte. Das Stück wurde erst aufgeführt, als besagte Passage daraus gestrichen wurde. Probleme derart, verursacht durch seine religiösen Passagen in den Stücken, begegneten Vondel des Öfteren.⁷⁵ „In reality the church council was opposed to the theatre in general, and certainly to theatrical works by a Catholic, let alone a Catholic who put biblical subject matter on stage, thereby competing, as it were, with the only true exegetes, the Protestant clergy.“⁷⁶ Zu einer Debatte über die Stücke kam es nicht, diese hätte durchaus gezeigt, dass die von Vondel verbreitete Lehre keineswegs explizit katholisch war, sondern vielmehr christlich im weiteren Sinn.⁷⁷

Wenngleich er der wichtigste Dramatiker der Niederlande des 17. Jahrhunderts war, wurden von seinen 33 Stücken - viele davon Originale, manche jedoch Übersetzungen aus dem Lateinischen oder Griechischen - nur etwa die Hälfte auf der Bühne aufgeführt. Obgleich man viele Stücke nicht aufführte, wurden sie dennoch häufig gelesen. 1720, drei Jahre vor Erstellung der Handschrift *Mosis Leben und Geschichte*, wurden zwei Sammelbände mit Vondels gesamten Werken herausgegeben.⁷⁸

Übersetzungen in andere Sprachen gab es - mit der Ausnahme von Deutsch, vermutlich aufgrund der Sprachähnlichkeit - keine, jedoch fanden einige seiner Stücke ihren Weg als Adaption ins Ausland. Gedichte wurden nicht ins Deutsche übersetzt. Die meisten seiner Stücke wurden im Ausland noch politischer auf die Bühne gebracht, als sie es im Original schon waren. Gerade im deutschen Sprachraum herrschte großes Interesse an den Verbindungen zu politischen Themen, die durch die Stücke transportiert werden konnten. Jedoch ist zu beachten, dass sich die Rezeption im deutschen Sprachraum keineswegs an die Vorlage hielt, sondern vielmehr sehr frei mit Vondels Texten umging und Vondels Werk nur als lose Inspiration diente, weshalb auch schwer festzustellen sein wird, ob sein Stück

⁷⁴ Vgl.: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. IX.

⁷⁵ Vgl.: Schenkeveld-van der Dussen, Riet. *Vondel's Work for the Stage Read and Studies over the Century*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 9.

⁷⁶ Ebd.: S. 10.

⁷⁷ Vgl.: Ebd.: S. 11.

⁷⁸ Vgl.: Ebd.: S. 13.

tatsächlich als Vorlage für die hier untersuchte Handschrift zu sehen ist, da es zu großen Unterschieden zwischen Original und Kopie kommen konnte.⁷⁹

Vondel propagierte das griechische und lateinische Drama, nutzte es aber in erster Linie, um biblische oder christliche Inhalte zu fördern.⁸⁰ Der Großteil seiner Arbeit besteht aus biblischen Tragödien. Selbst in seinen politischen und historischen Dramen ist der christliche Gedanke zentral⁸¹, sein religiöser, moralischer Ton zieht sich durch seine gesamte Schaffensgeschichte. Die richtige, christliche Lebenseinstellung zu zeigen war sein primäres Ziel.⁸²

Vondel selbst glaubte, dass die Bühne ein wichtiger Ort war, um Wissen zu verbreiten und zu fördern, wie er in seinen Vorworten schrieb. Er meinte, dass der Zweck von Theater nicht Unterhaltung, sondern vielmehr die Steigerung und Förderung von Kompetenzen sein sollte. Da die Zusehenden von einer Aufführung berührt werden würden, sei ein Theaterstück demnach wirksamer zur Wissensverbreitung als die Rede eines Predigers.⁸³ Vondels Stücke sollten religiöse Lehren für das Publikum verständlich machen. Die Bühne sah er als Spiegel der Welt, von dem Menschen zwischen schlechtem und gutem Verhalten unterscheiden lernen sollten.⁸⁴

In jungen Jahren schloss er sich als Immigrant der südlichen Niederlande in Amsterdam der brabantischen Rhetorikgruppe *Het Wit Lavendel* (Der Weiße Lavendel) an. Für diese schrieb und publizierte er sein erstes Theaterstück: *Het Pascha* (Passahfest, erster Druck 1612). Erst acht Jahre später veröffentlichte er sein zweites Theaterstück *Hierusalem verwoest* (Jerusalem zerstört, 1620).⁸⁵

⁷⁹ Vgl.: Gemert, Guillaume van. *Between Disregard and Political Mobilization - Vondel as a Playwright in Contemporary European Context: England, France and the German Land*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 174-197.

⁸⁰ Vgl.: Grootes; Schenkeveld-van der Dussen, 2012: S. 1.

⁸¹ Vgl.: Schenkeveld-van der Dussen, 2012: S. 7.

⁸² Vgl.: Smiths-Veldt; Spies, 2012: S. 54.

⁸³ Vgl.: Noak, Bettina. *Vondel as a Dramatist: The Representation of Language and Body*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 120.

⁸⁴ Vgl.: Parente, James A., Jr.. *Religious Drama and the Humanist Tradition*. Leiden, New York, Kopenhagen, Köln: Brill Verlag. 1987: S. 105.

⁸⁵ Vgl.: Grootes; Schenkeveld-van der Dussen, 2012: S. 1.

Het Pascha

Dieses religiöse Renaissance Drama⁸⁶ handelt vom Exodus und der Befreiung der Juden aus Ägypten. Im Epilog zieht Vondel den Vergleich zur Befreiung der niederländischen Republik von Spanien. Er wollte das Erlangen der Freiheit der Niederlande als gerechten Akt Gottes sehen, am Ende des Epilogs, den er als Gedicht verfasste, bittet er die göttliche Gerechtigkeit alle Feinde des Staates zu zerstören.⁸⁷

Moses klagt in *Het Pascha* nicht nur über die Versklavung, sondern auch über den Machtmissbrauch des Pharaos. Vondel zeigt damit sein Bild eines guten Herrschers und weist auf die Gefahren der Tyrannei hin, was ebenfalls auf die politische Situation zu Vondels Lebzeiten umgelegt werden kann. Das religiöse Drama *Het Pascha* nutzte er, um seine politische Meinung zu bekräftigen. Vondel zeigt im Stück anhand von drei jüdischen Führern, wie man als guter Christ mit Unglück umgehen sollte, da alle Not von Gott geschickt sei, um die Rechtschaffenden zu stärken und die Sünder zu bestrafen.⁸⁸

Die Geschichte von Moses Befreiung der Juden von ihren ägyptischen Fesseln, gelesen als Prophezeiung von der Befreiung der Menschheit von der Sklaverei der Sünde durch Christus, war eine Interpretation, die, wenngleich auch nicht exklusiv, vor allem bei den Mennoniten des 16./17. Jahrhunderts verbreitet wurde.⁸⁹ Genauso wie Moses die Juden aus Ägypten befreit, würde Christus kommen und alle Menschen erlösen.⁹⁰ „As in sixteenth-century biblical drama, the moral education of the Christian was effected by the visual representation of just rewards and punishments.“⁹¹ Diese christliche Erlösung mag zwar auch Thema in anderen Stücken Vondels sein, jedoch war *Het Pascha* sein einzig biblisches Stück in dem diese Rettung auch tatsächlich gezeigt wurde. Das Stück endete gerecht - Tugendhaftigkeit wurde belohnt, Sünde bestraft - wohingegen spätere Stücke Vondels sich nur mehr auf die Bestrafung und die komplexe Beziehung zwischen Gott und dem gefallenen Mann fokussierten.⁹²

⁸⁶ Vgl.: Parente, 1987, S. 100.

⁸⁷ Vgl.: Grootes; Schenkeveld-van der Dussen, 2012: S. 1.

⁸⁸ Vgl.: Parente, James A., Jr., *Religious Drama and the Humanist Tradition*. Leiden; New York; Kopenhagen; Köln: Brill Verlag. 1987: S. 107f.

⁸⁹ Vgl.: Smiths-Veldt; Spies, 2012: S. 53.

⁹⁰ Vgl.: Parente, 1987: S. 105.

⁹¹ Ebd.: S. 108.

⁹² Vgl.: Ebd.: S. 109.

Die religiöse, christliche Bedeutung des Stückes lässt sich auch am Titel erkennen. Vondel stellt damit das Pessach Fest (*Het Pascha*) ins Zentrum, und nicht das Leben und Handeln des Moses, wie es das Stück *Mosis Leben und Geschichte* tut. Die Erlösung des Menschen ist das Kernthema Vondels. Durch den geänderten Titel lässt sich eine Verschiebung der Relevanz der christlichen Botschaft im Stück vermuten.

1610 erhielt die Gesellschaft *Het Wit Lavendel* den Dachboden einer ehemaligen Klosterkirche in Amsterdam. Zuvor mussten sie ihre Stücke im Freien aufführen. Der neue Raum barg nun vor allem die Möglichkeit, dass man Eintritt verlangen und damit Kostüme und Bühnenbild verbessern konnte. Ein fixes Dekor wurde vermutlich für eine Vielzahl von Stücken verwendet. Die Bühne war „polytop“, mehrere Bühnenbilder waren zugleich sichtbar. Der Vorderteil zu den Schauspielplätzen war neutral gehalten und konnte sich während eines Stückes verändern. In der Mitte der Rückwand war eine Öffnung, durch die man eine Hinterbühne sah, die dazu genutzt wurde Innenansichten von Räumen zu zeigen.⁹³

Het Pascha wurde mit großer Wahrscheinlichkeit auf dieser Bühne gespielt. Vondel machte sich den Durchblick zur Hinterbühne zu nutzen, in dem er zuerst den Thronsaal des Pharaos zeigen ließ, direkt gefolgt von einer Szene der diskutierenden Israeliten, die unmittelbar zuvor aus ebenjenem Thronsaal vertrieben wurden.⁹⁴ Diese Szenen auf der polytopen Bühne erinnern an *Mosis Leben und Geschichte*. So gibt es etliche Szenen, in denen ein Gespräch von Moses, etwa mit den Israeliten oder seinem Bruder Aaron, direkt auf eine Szene im Thronsaal des Pharaos anschließt.⁹⁵

Het Pascha setzt in der Moses-Geschichte später ein, als *Mosis Leben und Geschichte*. In der Eröffnungsszene sehen wir Moses als guten Hirten, der über seine Herde wacht, kurz bevor er von Gott gerufen wird.⁹⁶ Das Theaterstück *Mosis Leben und Geschichte* setzt schon viel früher an, und zeigt Moses noch vor seiner Flucht aus Ägypten, es beginnt mit dem Mord an einem Ägypter. Diesen Mord schildert er zwar auch im Eingangsmonolog von *Het Pascha*, aber nur als rückblickende Erzählung.⁹⁷ Wenngleich der Beginn zeitlich

⁹³ Vgl.: Grootes, Eddy. *Vondel and Amsterdam*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age. Leiden, Boston: Brill Verlag. 2012: S. 105.

⁹⁴ Vgl.: Ebd.

⁹⁵ Vgl. Codex 13.126; z.B.: 4. Akt, 4.-6. Szene, Seite 18r-18v.

⁹⁶ Vgl.: Parente, 1987, S. 106.

⁹⁷ Vgl.: Berg, Wilhelm (Hrsg.). *W.J.A. Jonckbloet's Geschichte der Niederländischen Literatur. Von Verfasser und Verleger des Originalwerkes autorisierte deutsche Ausgabe*. Mit einem Vorwort und einem Verzeichnis der Niederländischen Schriftsteller und ihrer Werke von Ernst Martin. Zweiter Band. Leipzig: Verlag von F.C.W. Vogel. 1872: S. 233.

sehr unterschiedlich gewählt wurde, ist dennoch zu beachten, dass Moses in *Het Pascha* im Eingangsmonolog in etwa das erzählt, was wir in *Mosis Leben und Geschichte* zu sehen bekommen, was durchaus im Sinne der losen Inspiration, die Vondels Stücke für den deutschen Sprachraum war, zu betrachten ist.

In *Het Pascha* verwendet Vondel die allegorische Figur *Fama* um die Ereignisse, die nicht auf der Bühne gezeigt wurden oder werden konnten, zu berichten - ähnlich zu den allegorischen Figuren *Neid* und *Tyrannie* in *Mosis Leben und Geschichte*.⁹⁸

Während im Wandertheaterstück *Mosis Leben und Geschichte* die Plagen, die über Ägypten hereinbrechen der Reihe nach abgehandelt werden, beschränkt Vondel sich in *Het Pascha* darauf sie im Chor im zweiten Akt zusammenzufassen. Die einzige Ausnahme bildet hierbei die Verwandlung des Stabes in eine Schlage, die auf der Bühne gezeigt wird.⁹⁹ Genau diesem Wunder wird in *Mosis Leben und Geschichte*, einiges an Platz eingeräumt, was wiederum darauf hindeutet, dass das Stück *Het Pascha* durchaus die Inspiration für das deutsche Wandertheaterstück gewesen sein könnte.

Vondel konzentriert sich anstelle der Plagen auf eine kontrastierende Charakterisierung von Moses und dem Pharao.¹⁰⁰

„Both men were so burdened by the responsibilities of leadership that they yearned for a rustic existence, and both were subjected to soul-wrenching hardships. But where Moses had endured the slavery of Jews through the power of faith, the desperate Pharaoh reacted to the plagues and the eventual death of his son with a call for vengeance.”¹⁰¹

Der Niedergang des Tyrannen - des Pharaos - und die Gegenüberstellung der beiden Hauptfiguren dieserart waren untypisch für Vondels künstlerisches Umfeld und standen vielmehr in der Tradition Senecas¹⁰². *Het Pascha* wurde, so Parente, in Senecas Stil einer humanistischen Tragödie geschrieben. Beim genauen Lesen erkennt man, dass Vondel mit drei Arten der humanistischen Dramen bekannt war: der lateinischen Schulkomödie, niederländischen Imitationen von Seneca und mit der französischen biblischen Tragödie. Vondel ließ sich von allen drei Arten inspirieren, und ließ Merkmale dieser Dramentypen in seine Arbeit einfließen.¹⁰³ „*Het Pascha* was thus a Netherlandic confirmation of the

⁹⁸ Vgl.: Parente, 1987: S. 101.

⁹⁹ Vgl.: Berg, 1872: S. 234.

¹⁰⁰ Vgl.: Parente, 1987: S. 103.

¹⁰¹ Ebd.: S. 103.

¹⁰² Vgl. z.B.: Ödipus.

¹⁰³ Vgl.: Ebd.: S. 103.

tradition of Renaissance religious drama in which biblical episodes were adapted to the form and the language of classical theater.”¹⁰⁴ Vondel sah seine Dramen als „sprechende Bilder”, was auch erklärt, warum sein Fokus nicht auf der Handlung sondern am Bild lag, weswegen die Handlung, in seinen Stücken oft nur langsam voran geht.¹⁰⁵

Viele Stücke Vondels wurden musikalisch unterstützt, so auch *Het Pascha*. Im Stück sind drei gesungene Chöre vermerkt: der Chorus der Israeliten, ein Himmelslob, gesungen von den Hebräern und ein Chorgesang mit dem Namen *Steenen Farao wilt swichten*. Als Melodien verwendete Vondel zumeist bereits bekannte Lieder, und üblicherweise ließ er nur Chöre singen und schrieb keine Sololieder.¹⁰⁶ In *Moses Leben und Geschichte* finden sich zwar keine expliziten Verweise mehr auf Gesang, und einen Chor gibt es gewiss nicht, dennoch sind einige Stellen auffällig in sich reimenden Versen geschrieben, was durchaus auch auf eine musikalische Umsetzung hindeutet.¹⁰⁷

Der Vergleich zwischen *Het Pascha* und *Mosis Leben und Geschichte* - soweit er aufgrund von Sprachbarrieren möglich ist - zeigt einige Parallelen, die nicht unbedingt nur dem Inhalt geschuldet sind. Der Fokus auf gewisse Szenen, wie etwa das Verwandeln des Stabes in eine Schlange, zeigt, dass *Het Pascha* durchaus als Vorlage für das deutsche Wandertheater gedient haben könnte. Viele Unterschiede waren gewiss auch der Fokusänderung, weg von der mennonitischen Leseweise der Moses-Legende, geschuldet, was insbesondere den völlig unterschiedlichen Titel erklären könnte.

2.1.3. Das deutsche Wandertheater des 17. und 18. Jahrhunderts

Die theatergeschichtliche Situation im deutschen Sprachraum wurde im auslaufenden 16. Jahrhundert von dem Nebeneinander der spätmittelalterlichen Traditionen, dem neuen Humanistentheater sowie von großen kirchenpolitischen und sozialen Umwälzungen geprägt.¹⁰⁸ Der Beginn der frühen Neuzeit wurde von sozialen Umstrukturierungsprozessen

¹⁰⁴ Ebd.: S. 103.

¹⁰⁵ Vgl.: Meijer, Reinder P.. *Literature of the Low Countries: A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague/Boston: Martinus Nijhoff. 1978: S. 128.

¹⁰⁶ Vgl.: Grijp, Louis Peter; Bloemendal, Jan. *Vondel's Theatre and Music*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. Joost van den Vondel (1587-1679): *Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012: S. 147-154.

¹⁰⁷ Vgl. z.B.: Codex 13.126; 1.Akt, 1.Szene, Seite 2r.

¹⁰⁸ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 513.

sen, Geldentwertung, Pest, Hungersnöten oder der Glaubensspaltung in Europa erheblich mitbestimmt.¹⁰⁹

Der Dreißigjährige Krieg im 17. Jahrhundert betraf aufgrund der vielseitigen Verflechtungen der Habsburger-Dynastie weite Teile Europas. Konfessionelle Auseinandersetzungen vermischten sich mit innen- und außenpolitischen Dauerkonflikten. Das Kaisertum geriet in eine Autoritätskrise und das Reich zerfiel in eine Vielzahl absolutistisch verfasster Kleinstaaten mit dem Kaiser als nominellem Oberhaupt. Weiters fielen die großen Türkenkriege in diese Zeit. Diese politisch instabile Lage hatte natürlich große Auswirkungen auf das Wandertheater, vor allem auf die Möglichkeiten durch das Land zu ziehen.¹¹⁰

Die ersten Wandertheater-Truppen sind bereits Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien nachgewiesen.¹¹¹ Von dort aus breitete sich das Wandertheater auf Europa aus, wobei die deutschsprachigen Länder vergleichsweise lange brauchten, um ebenso Truppen aufweisen zu können. „Die deutschsprachigen Länder waren im 17. Jahrhundert eine Rezeptionsregion für die in Italien, Frankreich, England und in den Niederlanden entwickelte Bühnenkunst.“¹¹² Über niederländische Truppen wurde die spanische und französische Dramatik in Deutschland bekannt gemacht. Außerdem bediente man sich dem niederländischen Barockdrama. So fanden Stücke von Vondel, Hooft, Serwouters und anderen Autoren ihren Weg ins Repertoire.¹¹³

Mitte des 17. Jahrhunderts beruhigte sich die politische Lage wieder, es kam 1648 zum Westfälischen Frieden und konfessionelle Streitigkeiten wurden auf gesetzlichem Wege gelöst.¹¹⁴ Das Theater war von den konfessionellen Unterschieden stark betroffen. Es bildeten sich regionale, standesbezogene und religionsspezifische Profilbildungen ab. Im Norden und im Osten herrschte der Protestantismus, hingegen im Süden Deutschlands und Österreichs vor allem der Katholizismus.¹¹⁵

¹⁰⁹ Vgl.: Hulfeld, Stefan. *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos Verlag. 2007: S. 19.

¹¹⁰ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 329f.

¹¹¹ Vgl.: Hulfeld, Stefan. *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos Verlag. 2007.: S. 20.

¹¹² Brauneck, 1996: S. 330f.

¹¹³ Vgl.: Ebd.: S. 344.

¹¹⁴ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 331.

¹¹⁵ Vgl.: Ebd.: S. 331.

Vorherrschende Theaterform im deutschen Sprachraum ist bis in das 19. Jahrhundert das Wandertheater. Viel mehr Geld wurde hingegen, vor allem im 19. Jahrhundert, in das höfische oder städtische Theater investiert.¹¹⁶

Die Ausbildung des professionellen Theaters ließ im deutschen Sprachraum vergleichsweise lange auf sich warten. Nachbarländer bildeten viel früher ein festes Theaterwesen aus. Die ersten Berufsschauspieler kamen aus Italien, spielten aber ausschließlich ihr Repertoire auf Italienisch und nahmen niemanden auf, anders als die im 16. Jahrhundert eintreffenden englischen Wandertruppen, die schließlich auch in deutscher Sprache spielten und somit einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des deutschen Berufstheaters beitrugen.¹¹⁷ Ebenso kamen niederländische Truppen in den deutschen Sprachraum bis schließlich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts eigenständige deutsche Wandertheaterbanden auftraten. Den deutschen Truppen gelang es zum Ende des 18. Jahrhundert hin teilweise als ständige Ensembles am deutschen Hoftheater engagiert zu werden und somit das sesshafte Theater im deutschen Sprachraum zu begründen.¹¹⁸

Im Jahr 1642 erließ Ferdinand III. ein Komödienverbot in Wien, dieses wurde jedoch bald wieder aufgehoben. Von da an vergab der Kaiser die Spielbewilligungen für Wandertruppen, in Form von Einzelgenehmigungen für Wien.¹¹⁹

Generell waren Herumziehende, wie es Wandertheatertruppen nun einmal waren, nicht immer gerne gesehen und als Vagabunden oftmals mit Kriminellen gleichgestellt. Äußere Umstände, wie etwa der Ausbruch der Pest verschlechterten die Situation weiter.¹²⁰ Komödianten waren zwar auf der Bühne geliebt und gefeiert, jedoch im gesellschaftlichen Leben gemieden.¹²¹

Die Kirche trug ebenfalls ihren Teil dazu bei, dass das Ansehen der Wandertheatertruppen sank. Noch bevor die deutsche Theaterkunst eine nennenswerte Höhe erreichen konnte, ächtete die Kirche den Berufsstand der Komödianten.

¹¹⁶ Vgl.: Schmitt, Peter. *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter; Borchmeyer, Dieter; Höferle, Andreas (Hrsg.). *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Band 5. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1990: S. 4.

¹¹⁷ Vgl.: Haekel, Ralf. *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2004.

¹¹⁸ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 335.

¹¹⁹ Vgl.: Hadamowsky, Franz. Wien. *Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs. Geschichte der Stadt Wien*. Band 3. Herausgegeben im Auftrag des Vereines für Geschichte der Stadt Wien von Felix Czeike. Wien, München: Jugend und Volk. 1988: S. 105.

¹²⁰ Vgl.: Schmitt, 1990: S. 7f.

¹²¹ Vgl.: Maurer-Schmoock, Sybille. *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1982: S. 103.

„Solange die Kirche eine gesellschaftliche Macht ist, wird die soziale Stellung einzelner gesellschaftlicher Gruppen maßgeblich durch das Verhältnis zu ihr bestimmt: Das zwischen Komödianten und Frommen ist traditionsgemäß seit frühchristlicher Zeit schlecht.“¹²²

Die drei Hauptargumente der Kirche waren, dass das Theater ein Tempel Satans sei, dass es die Sitten und die Zusehenden verderbe und es die Gläubigen vom Gottesdienst abhalte.¹²³ Diese Angst vor Konkurrenz führte etwa dazu, dass die Professoren der Alma Mater Leipzig dafür sorgten, dass maximal zwei Vorstellungen pro Woche erlaubt wurden.¹²⁴

Wenngleich die Truppen die Vergnügungssucht des Volkes befriedigten, waren sie von eben jenem keineswegs geschätzt. Die Kirche stieß Mitglieder der Truppen aus der christlichen Gemeinschaft aus, von katholischer Seite her, noch vehementer von evangelischer, verweigerte man den Komödianten die Sakramente und ein christliches Begräbnis, teilweise sogar generell den Eintritt in die Kirche und somit eine Heirat.¹²⁵

Das Leben eines Wanderkomödianten war keineswegs verlockend, und nicht viele Menschen taten den Schritt freiwillig, nur aus Liebe zum Handwerk. Vor allem die Kinder der Komödianten trugen die Truppen voran, da ihnen aufgrund ihrer Abstammung der Einstieg in ein bürgerliches Leben oftmals schwerfiel. Sie bildeten den Kern und erhielten die Tradition der Wandertruppen. Ihnen schlossen sich andere Menschen an, wie zum Beispiel Studenten, die auf der Hochschule bereits Theater spielten. Auch diese trugen einen wesentlichen Teil zum Erhalt der Truppen bei, denn sie konnten neue Stücke übersetzen, abschreiben und dem Bestand der Truppe anpassen.¹²⁶

Komödianten im 17. und 18. Jahrhundert sind nicht im heutigen Sinne Schauspieler. Sie waren Spielmann, Schausteller - Fahrende mit unsicherem Lebensunterhalt. Zu den fahrenden Leuten, die als Komödianten bekannt waren, zählten etwa auch Akrobaten, Marionettenspieler, Zauberer, Musiker oder Kunstreiter.¹²⁷

Truppen waren nicht besonders groß. Eine Wandertruppe wurde üblicherweise von einem Prinzipal geführt, der als Unternehmer und künstlerischer Leiter an der Spitze der Truppe stand und zumeist der Schauspieler war, der sich zuvor bereits am meisten profiliert hatte.

¹²² Meyer, Reinhart. *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert*. Heraus gegeben von Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag. 2012: S. 103.

¹²³ Vgl.: Meyer, 2012: S. 103.

¹²⁴ Vgl.: Maurer-Schmoock, 1982: S. 108.

¹²⁵ Vgl.: Arnold, Robert F.(Hrsg.). *Das Deutsche Drama*. In Verbindung mit Julius Bab, Albert Ludwig, Friedrich Michael, Max J. Wolff und Rudolf Wolkan. E.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München. 1925: S. 241.

¹²⁶ Vgl.: Arnold, 1925: S. 242.

¹²⁷ Vgl.: Meyer, 2012: S. 99f.

Er war verantwortlich für alle Vertragsangelegenheiten, die Engagements und Gestaltung des Repertoires. Er führte alle nötigen Verhandlungen mit den Stadtbehörden. Weiters gab es in den Gruppen Schauspieler, die auch sangen und tanzten, sowie Musikanten, die die fest im Repertoire verankerten Singspiele begleiteten. Schauspielerinnen gab es erst ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in den Wandertruppen.¹²⁸ Schauspieler und Schauspielerinnen bekamen vom Prinzipal meist wöchentlich ihren Lohn ausgezahlt.¹²⁹

Die meisten Wandertruppen konnten sich nur deshalb finanziell über Wasser halten, weil sie ein erweitertes Familienunternehmen waren und alle Mitglieder der Truppe auch als Darsteller tätig waren, um Gagen zu sparen.¹³⁰

Viele Truppen zählten weniger als zehn Personen. Der schwache Bestand führte schon früh dazu, dass auch die Frauen in der Gruppe auf der Bühne einsprangen. Auch generell dürfte es nicht viele Truppen gegeben haben. Arnold schreibt sogar von nicht mehr als acht bis zehn umherziehende Truppen zur Zeit des 30-jährigen Krieges.¹³¹

Die Truppen brauchten einen Wandergewerbeschein, um herumziehen zu dürfen. Sie konnten ihr Gewerbe nicht frei ausüben, da Umherziehende von der Bevölkerung nicht gerne gesehen wurden. Es entwickelte sich ein Privilegiensystem. Truppen musste um ein Privilegium oder eine Konzession ansuchen. Dabei handelte es sich um ein amtliches Dokument, vom Landesherrn unterzeichnet, mit dem der Prinzipal sich als Betreiber eines Schauspielunternehmens ausweisen konnte, denn „fremdes Gesinde“ musste sofort verhaftet und an die Behörden ausgeliefert werden. Es war also für eine Gruppe unabkömmlich sich ausweisen zu können. Das Privilegium schützte außerdem vor Konkurrenz, da man darauf achtete, dass stets nur eine Truppe in einem bestimmten Bereich spielte.¹³² Dennoch war ein Privilegium keine Sicherheit oder Garantie zur Existenzsicherung. Oftmals war es direkt an die Person des Herrschers gebunden und wurde mit dessen Tod fragwürdig.¹³³

Um in einer Stadt auftreten zu dürfen, benötigten die Truppen eine Auftrittsgenehmigung, die die Prinzipale beim Stadtrat einholen mussten. Dabei wurde das Repertoire vorgestellt. Dieses bestand zumeist aus einer sehr vielfältigen Mischung aller Genres. Auch

¹²⁸ Anders als bei den Italienern, bei denen Frauen von Anfang an in den Truppen der *Commedia dell'arte* spielten. Siehe Brauneck, 1996: S. 336.

¹²⁹ Vgl.: Meyer, 2012: S. 106.

¹³⁰ Vgl.: Schmitt, 1990: S. 12.

¹³¹ Vgl.: Arnold, 1925: S. 242.

¹³² Vgl.: Schmitt, 1990: S. 12f.

¹³³ Vgl.: Mauerer-Schmoock, 1982: S. 89.

geschlossene Probeaufführungen für die Ratsmitglieder waren keine Seltenheit. Vielen Truppen wurde mit einem Empfehlungsschreiben von ihrem fürstlichen Dienstherrn geholfen. Hauptgrund für ein Auftrittsverbot waren Obszönitäten in den Stücken. Um die Ratsherren zu überzeugen, wurden deshalb oft religiöse Stücke angeboten. In Wien gab es ab 1642 bis zum Anfang der 1650er Jahre ein generelles Auftrittsverbot für alle Wandertheatertruppen.¹³⁴

Wurde der Auftritt genehmigt, wies das Magistrat der Truppe meist einen Platz zum Spielen zu. Ein möglicher Spielort war ein Saal im Rathaus selbst, aber auch Ballhäuser, Gasthofsäle oder von den Truppen selbst errichtete bretterne Hütten, die nach der bewilligten Frist wieder abgerissen wurden. Für jede Aufführung hatte die Truppe auch Abgaben und Akzisen zu entrichten, die in die Kassa der Stadt flossen. Aus den wechselnden Spielorten ergaben sich einige Schwierigkeiten, so musste man das Bühnenbild, Dekorations- und Kulissensysteme auf jeder möglichen Fläche unterbringen können und die Schauspielenden mussten ihr einstudiertes Programm auf den unterschiedlichsten Raummaßen und Bühnen-Gestaltungen abrufen können.¹³⁵

Die Truppen spielten am liebsten zu Messezeiten in den Städten, wo das Publikum sozial sehr durchmischt war und häufig wechselte. Der Eintritt wurde meist im Anschluss oder während der Vorstellung entrichtet - man wollte, dass die Passanten jederzeit hinzukommen konnten, jedoch nicht so leicht wieder gehen wollten. Deshalb musste man jede Szene so spannend wie möglich gestalten, um die Aufmerksamkeit durchwegs halten zu können.¹³⁶ Die gestattete Spielzeit betrug meistens zwei bis drei Wochen, an Sonntagen sowie Feiertagen und in der Fastenzeit durfte nicht gespielt werden, höchstens mit einer Ausnahmegenehmigung. Nach Ablauf der gewährten Spielzeit konnte um Verlängerung angesucht werden.¹³⁷

Die Bühne im Wandertheater war sehr einfach gehalten: ein freistehendes Podium mit einem Mittelvorchang, der die Spielfläche in die dekorationslose Vorderbühne, die eine Vielzahl von Orten darstellte, und die Hinterbühne, die meist innerhalb eines Stückes einen bestimmten Ort, wie etwa das Innere eines Palastes, zeigte. Diese einfachen Podeste

¹³⁴ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 336f.

¹³⁵ Vgl.: Maurer-Schmoock, 1982: S. 5.

¹³⁶ Vgl.: Rothe, Matthias. *Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit*. Studien zur Kulturpolitik Band 8. Herausgegeben von Torsten Hahn, Erich Kleinschmidt, Nicolas Pethes. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. 2005: S. 124.

¹³⁷ Vgl.: Haekel, 2004: S. 44.

kannten bereits Versenkungen. Mit Teppichen wurde die Bühne von drei Seiten her abgeschlossen. Kulissendekoration hatte das Wandertheater der Anfangszeit keine. Nur bei niederländischen Truppen weiß man, dass sie bereits in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts mithilfe von Kulissen das Szenenbild verwandeln konnten.¹³⁸

Dass die Dekorationen zumeist nicht gewechselt werden konnten, wirkte sich auch auf das Repertoire aus und beschränkte die Stücke, die dargestellt werden konnten.¹³⁹

Wichtiger als die Dekorationen waren jedoch lange Zeit die Kostüme. Zahlreiche schöne Gewänder waren neben seiner Bibliothek wohl der kostbarste Besitz eines Prinzipals. Grundbesitz der Garderobe war die zeitgenössische französische Staatskleidung, in der alle Stücke, unabhängig vom Inhalt, gespielt wurden. Diese französische Rokoko-Tracht wurde bei gewissen Themen entweder mit vermeintlich typischen antiken oder orientalischen Attributen ergänzt. Für die Schauspieler war ein kurzes Beinkleid aus schwarzem Samt mit weißen Strümpfen und Schnallenschuhen obligatorisch.¹⁴⁰

Was die Truppen spielten ist nicht besonders gut überliefert und nur lückenhaft bekannt. Ihre Stücke wurden als Handschrift von einer Generation der nächsten weitervererbt.¹⁴¹

Das Repertoire im Wandertheater wurde nur sehr langsam erneuert, die Truppen zogen von Ort zu Ort und hatten stets wechselndes Publikum, demnach also keinen Grund häufig neue Stücke ins Repertoire aufzunehmen. Viele Werke wurden über hundert Jahre lang immer wieder gespielt.¹⁴² Normalerweise wurde eine Haupt- und Staatsaktion gespielt, gefolgt von einer lustigen Posse, ein Pickelhering oder Hans Wurst Stück.¹⁴³ Die Auswahl der Stücke oblag dem Prinzipalen. Dieser trat zumeist auch selbst auf und versuchte vor allem gewinnversprechende Hauptrollen für sich selbst zu schaffen.¹⁴⁴

Eine wichtige Figur in den Stücken war der Pickelhering, ein Possenreißer, Akrobat und Verwandlungskünstler, der oft im Mittelpunkt der Aufführung stand. Er war stets in einem bizarren, bunten Kostüm mit einer Pritsche in der Hand aufgetreten und war in den englischen Truppen vermutlich die erste Figur, die auf Deutsch gespielt wurde. Sein Zweck war es, einen obszönen Ton in das Spiel zu bringen.¹⁴⁵

¹³⁸ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 338.

¹³⁹ Vgl.: Maurer-Schmoock, 1982: S. 6f.

¹⁴⁰ Vgl.: Ebd.: S. 51f.

¹⁴¹ Vgl.: Arnold, 1925: S. 243.

¹⁴² Vgl.: Asper, 1975: S. 20.

¹⁴³ Vgl.: Arnold, 1925: S. 247.

¹⁴⁴ Vgl.: Maurer-Schmoock, 1982: S. 126.

¹⁴⁵ Vgl.: Brauneck, 1996: S. 339.

2.2. Die Truppe „Hochteutsche Comödianten“ von Elenson

Wie eingangs erwähnt, ist das hier zu untersuchende Stück *Mosis Leben und Geschichte* Teilbestand des Repertoires der „Hochteutschen Comödianten“. Der Codex 13.126 wurde als Teil eines Konvolutes 1839 von Ignaz Vinzenz Franz Castelli erworben, bevor er in den Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek wanderte. Alle 11 Hefte des Konvolutes haben einen blauen Einband, der vermutlich im 19. Jahrhundert schadhafte Original-einbände ersetzte, wodurch viele wertvolle, am Deckblatt vermerkte Informationen für die Nachwelt verloren gingen.¹⁴⁶

Am Titelblatt ist jedoch noch der Autor vermerkt - J.F.G., Johann Friedrich Geißler¹⁴⁷, welcher auch die Codizes 13.149 und 13.175 verfasste, die noch ihren Originaleinband besitzen. Auf diesem ist vermerkt, dass sie sich im Besitz von Hoffmann befanden. In den Codex 13.149 und Codex 13.175 hat Geißler zusätzlich die Anfangsbuchstaben der Schauspielenden vor jede Rolle gesetzt, wodurch sie wirklich ohne Zweifel den „Hochteutschen Comödianten“ zugeordnet werden können. Alle drei Handschriften entstanden 1723 in Augsburg, weshalb anzunehmen ist, dass alle drei Werke derselben Gruppe zugehörten - in diesem Fall eben Hoffmanns „Hochteutsche Comödianten“. ¹⁴⁸ Carl Ludwig Hoffmann war der dritte Ehemann der Sophia Julia, die zuvor mit Julius Elenson und Johann Kaspar Haacke verheiratet war.¹⁴⁹

Johann Friedrich Geißler ist laut Asper nur der Schreiber, nicht der Verfasser, Übersetzer oder Bearbeiter, was er aus den Erläuterungen zu den Handschriften Dr. 5176, ebenso von J.F.G. verfasst, und Codex 13.149 abliest. Ebenso ist Asper überzeugt davon, dass sich Dr. 5176 im Repertoire der Witwe Velten befand.¹⁵⁰

„Vor allem aber muß gefragt werden, wie J.F.G. - ob Schauspieler oder Bürger - zu seiner Vorlage für Dr. 5176 kam. Die anderen Handschriftenvorlagen sind plausibel erklärbar, es handelt sich durchweg um traditionelle Stoffe und Motive, die sowohl ein Komödiant wie ein Meistersinger sich verschaffen konnte, [...]“¹⁵¹

Leider erachtete Asper es nicht als notwendig genauer auf die Herkunft der Stücke einzugehen, was die Suche nach dem Weg des Codex 13.126 ins Repertoire der „Hochteutschen Comödianten“ vereinfacht hätte.

¹⁴⁶ Vgl.: Asper, 1975: S. 35.

¹⁴⁷ Vgl.: Rudin, 2006: S. 255.

¹⁴⁸ Vgl.: Ebd.: S. 37. & S. 63.

¹⁴⁹ Vgl.: Ebd.: S. 35.

¹⁵⁰ Vgl.: Ebd.: S. 63.

¹⁵¹ Ebd.: S. 63.

Laut Rudin verkaufte der Hanswurst-Darsteller Prehauser, der Geißler abtrünnig geworden war, Textmaterial in Augsburg, unter anderem an einen Bierbrauer, um sich und sein Ensemble aus der Geldnot zu retten. Dieser Literaturhandel erklärt, so Rudin, die Herkunft des Stücks *Mosis Leben und Geschichte*, welches so 1723 seinen Weg in die Theaterbibliothek von Hoffmann fand.¹⁵²

Der Beginn der Gruppe der „Hochteutschen Comödianten“ findet sich bei Andreas Elen-son. Dieser taucht erstmals 1671 in Graz als Prinzipal einer Truppe auf, frühere Nachweise zu seiner Person gibt es nur wenige. Nach Hadamowsky könnte er der Sohn eines Tafelschneiders namens Johannes Ellensun sein.¹⁵³ Rudin vermutet die Innsbrucker Comödianten, die es seit 1665 gab, als seine Stammtruppe. 1669 gehörte Elen-son in Straßburg deren Dissidentenpartei an.¹⁵⁴ Ab 1671 taucht er selbst als Prinzipal auf und ist dann sowohl in Süd- als auch in Norddeutschland mehrfach nachweisbar, wenngleich diese Angaben keineswegs vollständig sind.¹⁵⁵ 1672 war er mit seiner Truppe in Sachsen, dann wieder in Wien. In Wien nannte er seine Truppe „Hochteutsche Comödianten“, in anderen Orten manchmal auch „Wienerische Compagnie“. ¹⁵⁶ 1673 zog die Truppe anlässlich der zweiten Hochzeit von Kaiser Leopold I. nach Graz, wo sie dem Kaiser zwei in gelbe Seide eingebundene Handschriften überreichten.¹⁵⁷ Das Original dieser Handschrift war nach Rudin aus Laibach, und die Verdeutschung des Stücks ging womöglich auf Melchior Harrer zurück. Dieser sammelte bereits zuvor Bühnenerfahrung am Jesuitenkolleg, wo er sicherlich in alten Sprachen unterrichtet wurde, und deshalb die Übersetzung unternehmen konnte. Er war bereits 1671 Mitglied der „Hochteutschen Comödianten“. ¹⁵⁸ Rudin benennt als Stammrevier der Truppe bis 1679 Wien, Graz, Klagenfurt und Villach. 1679 flohen die „Hochteutschen Comödianten“ vor der Pest in den Norden, in den Dienst des katholischen Herzogs Julius Franz von Sachsen - Lauenburg, nach dem Elen-son seinen Sohn benannte.¹⁵⁹

¹⁵² Vgl.: Rudin, 2006: S. 255.

¹⁵³ Vgl.: Hadamowsky, 1988: S. 113.

¹⁵⁴ Vgl.: Rudin, 2006: S. 230.

¹⁵⁵ Vgl.: Asper, 1975: S. 42f.

¹⁵⁶ Hadamowsky, 1988: 113.

¹⁵⁷ Vgl.: Asper, 1975: S. 47. & Rudin, 2006: S. 242.

¹⁵⁸ Vgl.: Rudin, 2006: S. 242.

¹⁵⁹ Vgl.: Ebd.: S. 216.

Asper hebt den Aufenthalt der Elensons 1680 am Hof zu Bevern bei Herzog Ferdinand Albrecht I., der Aufzeichnungen über die Aufführungen fertigte, hervor.

„Ferdinand Albrecht berichtete, daß die Komödianten mehrfach zur Audienz bei seiner Gemahlin vorgelassen waren, notierte auch, daß sie recht eifrig den Gottesdienst besuchten und gab schließlich selbst Anweisung, daß sie bis zu dem Dörfchen Capellenhagen, das auf dem Weg von Bevern nach Hildesheim liegt, von seinen Untertanen gefahren wurden.“¹⁶⁰

Damals, 1680 bestand die Truppe neben Andreas Elenson als Prinzipal, samt dessen Familie, seiner Frau und zwei kleinen Kindern, aus Ridel, der den Pickelhering spielte, Ursula Marianna Margaretha Bernerin, Treublut, Richter, Behme, Gruber, Klattim und einem Lehrjungen. Informationen zu den Darstellenden selbst sind jedoch nicht verzeichnet.¹⁶¹

Dafür geben Aufzeichnungen von Herzog Ferdinand Albrecht über das Repertoire zumindest ein wenig Aufschluss. Molière dürfte sehr zahlreich vertreten gewesen sein, genauso wurden etliche Werke aus der frühen Zeit der englischen Komödianten gespielt. Generell lässt sich feststellen, dass die Truppe Elensons die „moderne“ Repertoire-Tradition der bedeutenden früheren Wandertheatertruppen um Paulsen und Velten weiterführten und eine Vielzahl französischer Stücke auf Lager hatten.¹⁶²

Ebenso spielten sie in Bevern ein Märtyrerdrama, sicherlich zum Wohlwollen des geistlichen Herrn, der in Bevern am Hof eine durchaus wichtige Rolle zu spielen schien. Asper nennt diesen Repertoire-Ausschnitt „typisch“ modische Tendenzen, die neben alt überlieferter Tradition stehen.¹⁶³ In der Breslauer Ankündigung geht ebenfalls hervor, dass das Stück *Der tolle Marschall aus Hispanien oder Rach gegen Rach* gespielt wurde. Der zweite Titel erinnert an eine Geschichte mit einem ähnlichen Motiv, namentlich an *Titus und Aran, oder Rache gegen Rache* vom Holländer Jan Vos, ein Stück, das durchaus kassenfüllend war. Ob vom Stück nur der Titel hergenommen wurde, um mehr Publikum anzuziehen, oder ob das holländische Stück auch inhaltlich als Vorlage diente, lässt sich nicht mehr genau rekonstruieren.¹⁶⁴

Einflüsse der Zeit im Norden sind in Elensons Repertoires 1684 auf der Frankfurter Herbstmesse zu sehen. Die Truppe spielte dort etwa eine Bearbeitung eines bibelfesten

¹⁶⁰ Asper, 1975: S. 43.

¹⁶¹ Vgl.: Ebd.: S. 44.

¹⁶² Vgl.: Brauneck, 1996: S. 350.

¹⁶³ Vgl.: Asper, 1975: S. 46.

¹⁶⁴ Vgl.: Rudin, 2006: S. 240.

Hamburger Opernlibrettos *Die standhaffte Mutter Machabaeer* nach *Die Macchabaeische Mutter mit ihren sieben Söhnen* von Elmenhorst.¹⁶⁵

1689 ersuchten die „Hochteutschen Comödianten“ um Spielerlaubnis in Laibach, 1690 in der Stadt Olmütz, dann Görlitz, Dresden und Wien.¹⁶⁶ Weiter zog es die Truppe Elensons in das westböhmische Schlackenwerth (Ostrov), wo die Marktgräfin Sibyla Augusta einen strengen Katholizismus, „der die Dienstverhältnisse der Prinzipalsfamilie Elenson stets prägte.“¹⁶⁷ durchgesetzt hatte.

Weiter ging es für sie 1691 nach Breslau, danach befanden sie sich sicherlich ebenso in den Hauptresidenzen ihres fürstlich-bischöflichen Adressaten Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, in Neisse und Ottmachau, oder an dem Wohnsitz dessen Bruders in Schloss Brieg. 1692 spielten sie in Graz und in Wien, 1693 erneut in Olmütz - Orte, die sie in den nächsten Jahren noch häufiger bespielten.¹⁶⁸

Die angeheiratete Sophia Julia, deren Herkunft laut Asper nicht aufzuklären ist, ist im weiteren Verlauf der Truppe eine zentrale Figur. Laut Löwens war sie die Tochter eines Handwerkers aus Hamburg, die „schön, aber arm“ war.¹⁶⁹ Ihr erster Mann war Julius Franz Elenson, der 1680 geboren wurde als seine Eltern in Sachsen-Lauenburg im Dienste standen. Julius spielte eine Zeit lang in der Gruppe der Witwe Velten¹⁷⁰, erbte aber dann die Truppe seines Vaters. Andreas Elenson führte den Titel des hochfürstlichen Mecklenburgisch-Schwerinscher Hofkomödianten, den sein Sohn Julius ebenso mit der Truppe erbte. Jedoch verstarb Julius Franz Elenson bereits 1708 im Alter von 28 Jahren in Langenschwalbach. Sophia Julia, die zu dem Zeitpunkt gerade schwanger war, übernahm die Direktion der Truppe und bewarb sich um Spielbewilligungen bei der Frankfurter Herbstmesse, die ihr genehmigt wurde. Anschließend spielten sie vermutlich in Kassel, denn dort wurde 1708 im Oktober ihre Tochter getauft.¹⁷¹

Aus einem Vertrag aus dem Jahr 1711 lässt sich herauslesen, dass zu der Zeit wohl Johann Kaspar Haacke mit Sophia Julia verheiratet war und die Leitung über hatte. Sie

¹⁶⁵ Vgl.: Ebd.: S. 217.

¹⁶⁶ Vgl.: Rudin, 2006: S. 216. ; Hadamowsky, 1988: S. 115.

¹⁶⁷ Rudin, 2006: S. 225.

¹⁶⁸ Vgl.: Rudin, 2006: S. 225f.

¹⁶⁹ Löwens, Johann Friedrich. *Geschichte des Deutschen Theaters (1766)*. Und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767). Im Neudruck mit Einleitung und Erläuterung herausgegeben von Heinrich Stümcke. Neudrucke literarischer Seltenheiten. Herausgegeben von Fedor von Zobelitz. Berlin: Ernst Frensdorff. 1766: S. 16.

¹⁷⁰ Vgl.: Löwens, 1766: S. 18.

¹⁷¹ Vgl.: Asper, 1975: S. 51f.

hatten wohl 1711 in Frankfurt geheiratet. Haacke, gebürtiger Dresdner, war der Harlekin der Gruppe und protestantisch, im Gegensatz zu Sophia Julia, die für ihren ersten Mann katholisch wurde. Haacke hatte das polnische und das sächsische Privilegium. Die berühmtesten Darsteller in seiner Truppe waren Hoffmann, Lorenz und Kohlhardt, letztere ließen sich später von der Neuberschen Truppe abwerben.¹⁷²

1712 spielten die „Hochteutschen Comödianten“ in Stuttgart.¹⁷³ Ab 1712 war auch Leipzig einer ihrer Hauptstützpunkte, vor allem, da sie 1714 dann das „königliche polnisch - und churf. sächs.“ Privileg erhielten. Sie zogen dennoch auch noch weiter, etwa nach Süddeutschland, wo Sophia Julia als Prinzipalin der kurfürstlich Sächsischen Hofkomödianten die Erlaubnis erhielt, 1723 in Augsburg Komödien aufführen zu dürfen. Die Truppe trat in Augsburg auf und stellte dann ein Gesuch um Verlängerung der Spielzeit, unterschrieben von Karl Ludwig Hoffmann als Prinzipal.¹⁷⁴ 1722 starb Haacke. Karl Ludwig Hoffmann war bereits zu dessen Lebzeiten Mitglied in der Truppe und hatte Sophia Julia 1723, vor dem Eintreffen in Augsburg geheiratet.¹⁷⁵ In dieser Zeit, in Augsburg 1723 entstand auch die hier untersuchte Handschrift, der Codex 13.126. Ende 1725/Anfang 1726 starb Sophia Julia.¹⁷⁶ Das kursächsische Privileg, das sie für die Truppe hatte, ging auf ihren dritten Ehemann über. Hoffmann spielte 1726 in Leipzig und zog dann nach Hamburg. Von dort aus musste er vor seinen Gläubigern fliehen, Friederike Caroline Neuber zahlte scheinbar seine Schulden, übernahm einen Teil der Truppe Hoffmanns und erhielt das sächsische Privileg. Die genauen Geschehnisse lassen sich heute nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Die Neuberin behauptete, Hoffmann habe ihre Truppe verlassen und sie habe sich erbarmt, Müller hingegen prangert die Neuberin an, Hoffmann unter der fälschlichen Vorgabe die Truppe gemeinsam mit Müller zu führen - was sie nicht tat - zur Flucht überredet zu haben.¹⁷⁷ Hoffmann folgte wohl später seinen Stiefkindern nach Braunschweig und wurde dort Prinzipal einer Komödiantengesellschaft, was darauf hindeutet, dass er die Bibliothek der „Hochteutschen Comödianten“ noch in seinem Besitz hatte. 1732 traten dann F.W. Elenson und Müller als Direktoren auf, aller Wahrscheinlichkeit nach weil Hoffmann gestorben war.¹⁷⁸

¹⁷² Vgl.: Brauneck, 1996: S. 350. & Löwens, 1766: 19.

¹⁷³ Vgl.: Asper, 1975: S. 53f.

¹⁷⁴ Vgl.: Ebd.: S. 54.

¹⁷⁵ Vgl.: Ebd.: S. 55.

¹⁷⁶ Vgl.: Ebd.: S. 55.

¹⁷⁷ Vgl.: Ebd.: S. 40f.

¹⁷⁸ Vgl.: Ebd.: S. 41f.

Zum weiteren Weg des Stücks folgen wir nun Joseph Ferdinand Müller (Miller), der der Harlekin unter Hoffmann sowie sein Schwiegersohn war, denn er war mit Susanna Catharina Elenson, Tochter von Sophia Julia und Julius Elenson, verheiratet. Müller war ab 1753, vielleicht aber auch schon früher, im Ensemble des Theaters am Kärntertor und blieb dort bis etwa 1759. Zuvor leitete Müller selbst eine Theatertruppe, gemeinsam mit seinem Schwager Friedrich Wilhelm Elenson, die sie von Hoffmann übernahmen.

Ab dann war er viele Jahre ständig in Wien, was sich aus den Totenprotokollen seiner Kinder ablesen lässt.¹⁷⁹ Joseph Ferdinand Müller starb 1761 in Wien und wurde im Totenprotokoll als gewesener Komödiant bezeichnet.¹⁸⁰ Asper vermutet, dass Müller die Handschriften der „Hochteutschen Comödianten“ mit nach Wien brachte und sie Friedrich Wilhelm Weisenkern verkaufte. Über Weisenkern fanden die Handschriften, den Codex 13.126 eingeschlossen, vermutlich ihren Weg in Castellis Sammlung und dann schließlich in die Österreichische Nationalbibliothek.¹⁸¹

2.3. Die Herkunft des Stücks *Mosis Leben und Geschicht*

2.3.1. Der *Moyses* von Brülöw

Im Zuge der weiteren Recherchen zur Handschrift fand sich ein zweiter möglicher Herkunftshinweis. Eines der bedeutendsten deutschen Stadtarchive, das Haus der Stadtgeschichte - Stadtarchiv Ulm, hat umfangreiche Überlieferungen von Theaterzetteln und Programmheften seit dem 17. Jahrhundert. Dort findet sich auch der Nachweis einer Aufführung aus dem Jahr 1641, wo ein neues Theater mit einer Aufführung der Schüler des Ulmer Gymnasiums unter der Leitung des Direktors Johann Konrad Merck eingeweiht wurde. Gespielt wurde ein Stück namens *Moses, eine Tragikomödie vom Leben und Geschichten Moses, besonders von der Ausführung des israelitischen Volks aus der Dienstbarkeit Ägyptens*.¹⁸² Der Name weist derart große Ähnlichkeit zum hier untersuchten Codex 13.126 auf, dass es als Vorlage zum hier untersuchten Stück viel wahrscheinlicher in Frage kommt, auch wenn es an keiner Stelle mit dem Codex 13.126 in Verbindung gebracht wird. Dies hätte weitreichende Folgen betreffend der Herkunft des Stücks und würde Rudins Aussage, die auch von Gstach zitiert wurde, widerlegen.

¹⁷⁹ Vgl.: Ebd.: S. 39.

¹⁸⁰ Vgl.: Ebd.: S. 38.

¹⁸¹ Vgl.: Ebd.: S. 35.

¹⁸² Vgl.: Grotz, Matthias. *Theaterzettel und Programmhefte im Haus der Stadtgeschichte - Stadtarchiv Ulm*. In: Pernerstorfer, Matthias J.. *Theater-Zettel-Sammlungen 2. Bestände, Erschließung, Forschung*. In Zusammenarbeit mit Marion Linhardt. Wien: Hollitzer Verlag. 2015.: S. 148.

In der Allgemeinen Deutschen Biographie, findet sich der Hinweis, dass Merck 1641 den *Moyses* von Kaspar Brülöw auf Deutsch aufführen ließ. Merck lebte von 1583-1659 in Ulm und war Direktor des Ulmer Gymnasiums.¹⁸³ Seine deutsche Moses Übersetzung „in ungebundene Rede“¹⁸⁴ wurde auf Veranlassung des Ulmer Rates auch Deutsch gespielt.¹⁸⁵

Demnach wäre das Vorlagenstück zum Codex 13.126 nicht von Vondel sondern von Brülöw, und nicht aus dem niederländischen Theater, sondern aus Straßburg auf lateinisch.¹⁸⁶ In späterer Folge spielten Schüler des Ulmer Gymnasiums und fremde Schauspieltruppen gleichermaßen auf diesem neuen Theater, wo eine Wandertruppe theoretisch mit den Texten in Berührung hätte kommen können.¹⁸⁷

Um dieser Spur nachzugehen, und zu untersuchen, ob der nahezu gleiche Titel tatsächlich auf die Herkunft des Moses-Stücks hinweist, wird im Folgenden der *Moyses* von Merck genauer betrachtet. Am Titelblatt des Stücks sind folgende Informationen zu finden:

*„Moyses/ oder eine Tragico- Comædia/ von dem Leben und Geschichen Moyses/ besonders von der Ausführung deß israelitischen Volcks/ auß der Dienstbarkeit Egyptt. Darinnen denen/ so allein auff Gott ihr Vertrauen stellen/ Rettung auß aller Noth/ Kreuz und Trübsal versprochen: den Tyrannen und Gottlosen aber/ Straff und Untergang geträuer wird. Auß Moysis und Josephs Geschichtbüchern gezogen/ und auß dem lateinischen Exemplar/ M.Casp. Brülövii, Professoris Poet. bey der hochberühmten Hohenschul Straßburg/ in teutsche ungebundene Red gebracht/ und auff öffentlichem Theatro Gymnasii Ulmens in Canicularib. An. M.DC.XLI. agiert worden/ von Joan. Chunrado Merckio, Rectore, Hist. Prof. Bibiothec. & Direct Mus.“*¹⁸⁸

Das ganze Dokument hat 221 Seiten und beinhaltet neben dem Stück selbst auch ein Vorwort, eine Zusammenfassung des Stücks, sowie Zusammenfassungen zu Beginn jedes Aktes und nachgetragene Szenen ganz am Ende.

¹⁸³ Vgl.: Scherer, Wilhelm, Merck, Johann Konrad In: Allgemeine Deutsche Biographie 21.1885. S. 399 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd122002288.html#adbcontent>

¹⁸⁴ Merck, Johann Konrad. *Moyses oder eine Tragico-Comoedia von dem Leben und Geschich-ten Moysis, besonders von der Ausführung deß Israelischen Volcks auß der Dienstbarkeit Egypti [...]* Auß dem Lateinischen Exemplar M. Casp. Brülövii, Ulm. 1641.: Titelblatt.

¹⁸⁵ Vgl.: Lafond-Kettlitz, Barbara: *Drei frühneuhochdeutsche Übersetzungen von Caspar Brülöws Moses im Vergleich: Isaac Habrecht (1621), Christophorus Kerman (1621), Chunrad Merck (1641)*. In: *Études Germaniques* 71, 4. S. 611-633. 2016: S. 615.

¹⁸⁶ Vgl.: Kohlschmidt, Werner Wolfgang; Mohr, Klaus Kanzog. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 1. 2001: S. 668:

¹⁸⁷ Vgl.: Grotz, 2015: S. 148.

¹⁸⁸ Vgl.: Merck, 1641.

Im Vorwort, dem man entnehmen kann, dass das Stück den „Herrn Aeltern, Burgermeistern und sambtlichem Rath des heiligen Reichs Stadt Ulm“ widmete¹⁸⁹, bezieht Merck sich auf Luther, und dessen Einstellung zum Theater:

„Er lasse ihm wolangestellte Comoedien und Tragoedien nicht allein wolgefallen/ sondern halte dieselben auch für sehr nützlich/ und welche man in den Schulen/ sonderlich umb der Knaben willen/ keineswegs unterlassen/ sondern billich gern gestatten/ und umb vieler Ursachen willen fleissig üben und treiben solle.“¹⁹⁰

Dieser Rekurs auf Luthers Worte wirkt im Vorwort gewissermaßen wie eine Rechtfertigung für das Verfassen des Stücks für die Schulaufführung. Des Weiteren zeigt es die inhaltlich evangelische Indienstnahme des Stücks an.

Im Prolog schreibt Merck, dass das Schauspiel ja viel nachdenklicher macht, als wenn man den Inhalt nur hört oder liest, aber auch, dass nichts auf das Theater gebracht werden darf, was schändlich, lächerlich oder ärgerlich sei, auch nichts, was Gottes Wort und guten Sitten und Tugenden entgegen und zuwider sei. Er hoffe, dass man aus seiner Moses-Übersetzung „schöne und nützliche Lehren wird nehmen und behalten können/ welche in gemeinem menschlichen Leben/ wol und füglich zugebrauchen seyn werden.“¹⁹¹

Das Personenverzeichnis zeigt bereits einige Gemeinsamkeiten, die auf eine Vorlage verweisen könnten, jedoch noch mehr Namen, die im später geschriebenen Stück nicht vorkommen. Auffällig ist, dass zwar Lucifer als Person mit seinen Töchtern, den sieben Todsünden Neid, Ehrgeiz, Geiz, Falschheit, Trug, Hoffart (Eitelkeit) und Unzucht erscheint, dafür Gott in keiner Form auftaucht, sondern über einen Engel mit Moses kommuniziert.¹⁹² Die allegorischen Figuren Neid und Tyrannei aus dem Codex 13.1236 sind zumindest ansatzweise von Lucifers Töchtern abzuleiten.

Die Figuren, die im späteren Mosis nur als „Rat“, „Bauer“ oder „Zauberer“ usw. bekannt sind, werden hier allesamt namentlich benannt. Des Weiteren lässt sich die Vielzahl der Namen mit der Länge des Stücks erklären, da dieses viel weiter in der Bibelhandlung voranschreitet als das Stück von 1723. Auf Seite 12 gibt Merck den Inhalt des ganzen Stücks wider. Nur etwa das erste Drittel des Inhalts ist ident mit dem späteren Moses Werk. Dieses endet mit dem Zug durch das geteilte Meer, während Mercks Stück noch weiter geht, es behandelt den Zug durch die Wüste, den Sündenfall mit der Verehrung des

¹⁸⁹ Vgl.: Merck, 1641, S. 1.

¹⁹⁰ Ebd.: S. 4.

¹⁹¹ Merck, 1641: S. 11.

¹⁹² Vgl.: Ebd.: S. 8. f

goldenen Kalbs, die Ankunft am Berg Sinai bis hin zum Tod des Moses.¹⁹³ Relevant für einen Vergleich sind demnach nur der erste Akt ab Szene sieben, Seite 38 bis hin zum Ende des zweiten Akts („des anderen Akts“) auf Seite 108.

Gleich zu Beginn fällt auf, dass keinerlei Bühnenanweisungen im Text vermerkt sind. Dies ist der erste große Unterschied zur späteren Handschrift. Es springt auch ins Auge, dass einige Passagen größer geschrieben wurden. Diese sind Lehrsätze, wie sie in einer Predigt vorkommen könnten, und unterstreichen den Lehrauftrag des Stücks.

Die erste Szene beginnt mit einem Monolog von Lucifer. Dieser freut sich, dass er in Asien eine so große Anhängerschaft hat, da die Menschen dort die Gestirne und die Natur anbeten, nicht aber den einzig wahren Gott. In der zweiten Szene tritt bereits der Pharao auf, er sieht große Gefahr in der Vielzahl des israelitischen Volks und trachtet danach, es zu dezimieren. Es soll mit harter Arbeit und schweren Strafen in Zaum gehalten werden, darüber hinaus sollen die männlichen Neugeborenen alle getötet werden. Das Stück von Merck setzt also in der Bibel im Buch Exodus bei 1,8 an, im Gegensatz zum späteren Stück, das bei Exodus 2,11 beginnt. In der siebten Szene tritt Moses das erste Mal auf und ist bereits in Midian beim Hüten der Schafe. Rückblickend erzählt er von dem Erschlagen des Ägypters, seiner Flucht und seiner jetzigen Familie. An diesem Punkt sind wir im anderen Moses-Stück bereits bei der 9. Szene im 2. Akt.

Bis zu dieser Stelle, kann das Stück also keineswegs als Vorlage in Betracht gezogen werden. Ab dieser Stelle beginnt die Handlung dann mit der des Codex 13.126 übereinzustimmen.

Die Geschichte verläuft der Bibelgeschichte nach ident. In Form des brennenden Dornbusches befiehlt Gott Moses sein Volk zu befreien, Moses wehrt sich, muss aber schließlich gehorchen. Wie eingangs erwähnt spricht hier nicht die Stimme Gottes, sondern ein Engel, was zwar typisch für ein protestantisches Drama ist, aber nicht ausschlaggebend.¹⁹⁴

Das Gespräch verläuft inhaltlich fast ident, jedoch ist die Wortwahl eine andere. So lesen wir etwa in der Bibel:

„Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs. [...] Der Herr sprach: Ich habe das Elend meines Volkes in Ägypten gesehen und ihre laute Klage über ihre Antreiber habe ich gehört. Ich ken-

¹⁹³ Vgl.: Ebd.: S. 12.

¹⁹⁴ Metz, Detlef. *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformzeit und im konfessionellen Zeitalter*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie. 2013: S. 496.

ne sein Leid. Ich bin herabgestiegen, um es der Hand der Ägypter zu entreißen und aus jenem Land hinaufzuführen in ein schönes, weites Land, in ein Land, in dem Milch und Honig fließen, in das Gebiet der Kanaaniter, Hetiter, Amoriter, Perisiter, Hiwiter und Jebusiter.“¹⁹⁵

In Mercks Stück:

„Ich bin der Gott und Herr deiner Väter: Der Gott Abraham, der Gott Isaac und Jacob, der allmächtige Schöpffer Himmels und der Erden.[...] Ich habe gesehen, das Elend meines Volckes in Egypten, mich jammert desselben. Und hab es nicht allein gesehen, sondern auch ihr Weynen ihr Seufftzen ihr Klagen und ihr Gebett gehört, vber die welche sie so hart mit Peitschen zur Arbeit treiben und ihre Kinder so erbärmlich tödten. Jetzt will ich an den Band gedencken, welchen ich mit ihren Vätern Abraham, Isaav und Jacob gemacht hab, und will sie außführen und mich ihrer annehmen. [...] In ein gut und weit Land: In ein Land da Milch und Honig innen fleust. Dise Oerter bewohnen an jetzo die Camaniter, Hethiter Amoriter, Pheresiter, Heuiter und Jebusiter.“¹⁹⁶

Und im Moses Stück von 1723:

„Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaacs, und des Jacobs. [...] Ich habe gesehen das Elend meines Volcks in Agipten, und hab ihr Geschrey erhöret, über die so sie treiben, ich hab ihr Leid erkannt, und bin hernieder gefahren, daß ich sie errette von der Agipter Hand, und sie aus führe aus diesem Lande, in ein gut und weit Land, in ein Land, da Milch und Honig innen fließt, nemlich an den Orth der Cananiten, der Hathiter, der Amoriter, der Phereriter, der Geniter und Jebuhiter [...].“¹⁹⁷

Wie man an diesen drei Textstellen erkennen kann, sind sie inhaltlich völlig ident und obwohl sie vom Wortlaut her einander sehr nahe kommen, ist diese Ähnlichkeit wohl dem ursprünglichen Bibeltext geschuldet. Die Vermutung liegt nahe, dass der Text des Codex 13.126 nahezu ident sein müsste mit dem Text seiner Vorlage, was hier nicht der Fall ist.

Dennoch lässt sich der nahezu gleiche Titel der Stücke nicht einfach als Zufall abtun.

Der weitere Verlauf des Stücks von Merck bleibt in Tradition der oben angeführten Zitate: inhaltlich nahezu ident, sprachlich unterschiedlich. Nachdem Moses seinen Auftrag akzeptiert hat, und Gott ihm seine Zeichen (das Verwandeln des Stabes in eine Schlange, die aussätzige Hand und das Wasser das zu Blut wird) gezeigt hat, verlässt er Midian und zieht nach Ägypten, wo er mit seinem Bruder Aaron und den Ältesten des israelitischen Volks zusammentrifft. Er zieht vor den Pharao, dieser befiehlt das israelitische Volk noch strenger zu behandeln, wobei die Bestrafung genauer geschildert wird (sie bekommen zum Ziegel herstellen kein Stroh mehr, müssen aber die gleiche Menge abliefern - dies ist

¹⁹⁵ Exodus, 3,6-3,8.

¹⁹⁶ Merk, 1641: S. 39f.

¹⁹⁷ Vgl.: Codex 13.126: S. 10v.

in der Bibel ebenso vermerkt). Einige Szenen lang wird die Bestrafung geschildert, ebenso den Unmut, der gegen Moses und Aaron aufkommt.

Unterschiedlich ist auch, dass in den Szenen, wo die Zauberer die Zeichen Gottes nachahmen, Lucifer erscheint, und ihnen hilft, die Wunder zu vollbringen. Dies weist besonders auf den religiösen Lehr-Charakter der Aufführung hin - jegliche Zauberei wird als Teufelswerk gedeutet.

Auffallend ist auf der anderen Seite jedoch, dass etwa zu Beginn der Pharaos von Moses sehr respektvoll angesprochen wird (z.B.: Seite 56: „Allergnädigster König aus altem ägyptischen Geschlecht: der hebreer Gott gebe dir und zugleich allen deinen Fürsten viel Glück und Heyl“), was auch im Codex 13.126 zu beobachten ist (z.B.: Seite 12v: „All Glück und Heil walte ob dem König Pharaos.“), während die Anrede später in beiden Stücken völlig wegfällt.

Weiter im Stück beschwört Moses die zehn Plagen über den Pharaos. Die Plagen wurden vergleichsweise schneller abgehandelt als dies im späteren Moses-Stück der Fall ist, was vielleicht mit der unterschiedlichen Verwendung der Stücke zu begründen ist. Für ein Lehrstück sind die Darstellungen der Plagen nicht so wichtig, wie für das schaulustige Publikum der Wandertruppen.

Weiters ist es auffällig, dass das Gefolge des Pharaos ihn keineswegs derart beeinflusst, wie es im späteren Stück der Fall ist, was darauf hindeutet, dass der Pharaos im Stück von Merck vor allem ein mächtiger Herrscher ist, der Pharaos im späteren Werk aber an Integrität verloren hat. Das Pessach Fest kommt in beiden Stücken vor, wird aber im früheren Stück genauer beschrieben¹⁹⁸, was wiederum auf den vordergründig religiösen Charakter hinweist.

Die Übersetzung von Merck 1641 ist jedoch nicht die einzige Übersetzung von Bülow's Moses in die deutsche Sprache. 1621 wurden bereits zwei Übersetzungen angefertigt, von Habrecht und von Kerman,¹⁹⁹ wenngleich Merck der Meinung war, der erste Übersetzer gewesen zu sein.²⁰⁰ Lafond-Kettlitz hat 2016 versucht, diese drei Übersetzungen auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin zu befragen, und untersuchte, welche Verschie-

¹⁹⁸ Vgl.: Merck, 1641: S. 92ff.

¹⁹⁹ Vgl.: Lafond-Kettlitz, 2016.

²⁰⁰ Vgl.: Ebd.: S. 621.

bungen und Transformationen im Übertragungsprozess vorgenommen, welche Schwerpunkte gesetzt und welche ästhetischen Formen dementsprechend gewählt wurden.²⁰¹

Die Texte von Habrecht und Kerman entstanden zeitgleich und am selben Ort, im August 1621 in Straßburg bei Paul Ledertz, wohingegen Mercks Stück in Ulm im Umfeld des protestantischen Schultheaters entstand.²⁰² Lafond-Kettlitz sieht als wichtigen gemeinsamen Faktor, dass alle drei Stücke protestantisch funktionalisiert wurden, was bei Merck am offensichtlichsten ist, da er, wie bereits erwähnt, 115 Lehrsätze im Stück in größerer Schrift untergebracht hat. Diese sind überwiegend religiös, vereinzelt nur moralisch oder mit politischem Inhalt²⁰³, denn: „Der Moses-Stoff eignet sich besonders gut, die dialektische Spannung von Gnade und Gesetz, von Gottesliebe und Gotteszorn deutlich zu machen.“²⁰⁴

Die deutschen Übersetzungen waren wesentlich, um das Gefälle zwischen den Latein-Unkundigen und den Latein-Befähigten zu überwinden.²⁰⁵ Alle drei Autoren begründen ihre Übersetzung eben damit, dem Publikum ein breiteres Textverständnis vermitteln zu wollen.²⁰⁶

Brülow's Werk basiert auf der Bibel und führt an den Pentateuch²⁰⁷ heran. Kerman und Habrecht vereinfachten dies und geben nur die fünf Bücher Moses wieder, laut Kerman vom 3. Kapitel des 2. Buches bis zum letzten Kapitel des 5. Buches, genauso wie bei Merck.²⁰⁸ Die getreueste Übersetzung ist die von Habrecht, welche ebenso wie bei Brülow 160 Seiten umfasst. Hingegen hat der Text von Kerman 180 Seiten und jener von Merck 207. Grund für die erheblichen Zusätze bei Merck ist die verstärkte Moralisierung und Didaktisierung des Textes, was sich in den Lehrsätzen widerspiegelt. Darüber hinaus verfasste Merck Zusätze, die in ihrer Form den antiken Lehrer-Schüler-Gesprächen gleichen und Diskussionen jugendlicher Ägypter oder Israeliten beinhalten.²⁰⁹

²⁰¹ Vgl.: Ebd.: S. 612.

²⁰² Vgl.: Ebd.: S. 614.

²⁰³ Ebd.: S. 616. & 623.

²⁰⁴ Vgl.: Ebd.: S. 616.

²⁰⁵ Vgl.: Ebd.: S. 616.

²⁰⁶ Vgl.: Ebd.: S. 619.

²⁰⁷ Die ersten fünf Bücher des Alten Testaments, die Bücher Moses.

²⁰⁸ Vgl.: Lafond-Kettlitz, 2016, S. 616.

²⁰⁹ Vgl.: Lafond-Kettlitz, 2016, S. 623.

Die gebundene Rede bei Merck weist auf den Einfluss der Dramen englischer Komödianten hin. Ebenso zeigt sie aber auch einen engen Bezug zum bürgerlichen Publikum, indem der moraltheologische, biblische Stoff vulgarisiert wird.²¹⁰

Es ist schwer zu sagen, inwieweit der *Moyses* von Merck tatsächlich als Vorlage für den Codex 13.126 gedient hat. Die große Ähnlichkeit des Titels lässt sich nicht unter den Tisch kehren. Textstellen, die nahezu ident sind, lassen sich vor allem auf direkte Zitate aus der Bibel zurückführen.

Die Unterschiede lassen sich möglicherweise in den Verwendungsformen der Stücke ablesen, die durchaus offensichtlich sind. Während Mercks Stück von Schülern für Zwecke der Bildung aufgeführt wurde, wurde der Codex 13.126 von einer Wandertruppe für schaulustige Zuschende gespielt, die unterhalten werden wollten.

2.3.2. Die Vorlage zum Codex 13.126

Neben der in der Literatur verbreiteten Herkunfts-These aus dem niederländischen Theater²¹¹ tat sich im Zuge der Recherchen zum Moses-Stoff also noch eine weitere Herkunftsmöglichkeit auf: Mercks Stück aus der Vorlage von Brülöw²¹². Welches Stück kann man nun aber tatsächlich als Vorlage des Codex 13.126 sehen?

Wie eingangs erwähnt, ist die Dokumentation darüber unzureichend, und sichere Aussagen können keineswegs getroffen werden. Die hier in der Arbeit getätigten Aussagen bleiben Möglichkeiten. Es ist nicht gesagt, dass diese der Wirklichkeit entsprechen, so wahrscheinlich sie auch klingen mögen, es bleibt bei Vermutungen. Diese bilden aber eine wichtige Grundlage in der weiterführenden Forschung und zeigen vor allem auf, dass niedergeschriebenes Wissen über diese Zeit keineswegs als gesichert gelten kann.

Wir stehen nun also vor zwei möglichen Herkunftsstücken, die als Vorlage für *Mosis Leben und Geschicht oder die Ausführung der Kinder Israel aus Ägypten* gedient haben könnten: Stück Eins ist in der Literatur explizit als Vorlage erwähnt: *Het Pascha* von Vondel auf dem Weg über das Stück *Die Kindheit Moses oder die Dienstbarkeit der [Kinder] Israel in Egypten*. Stück Zwei wird zwar von keiner Quelle direkt mit dem Codex 13.126 in Verbindung gebracht, der Titel *Moses, eine Tragikomödie vom Leben*

²¹⁰ Vgl.: Ebd.: S. 620f.

²¹¹ Siehe Rudin, 2006 und Gstach, 2017.

²¹² Merck, 1641.

und Geschichten Moses, besonders von der Ausführung des israelitischen Volks aus der Dienstbarkeit Ägyptens weist aber eine derart große Ähnlichkeit mit dem Codex 13.126 auf, dass es sich dabei kaum um einen Zufall handeln kann.

Da leider aufgrund von Sprachhindernissen *Het Pascha* keinem direkten Vergleich unterzogen werden konnte und das von Rudin erwähnte Stück *Die Kindheit Moses* nicht aufzufinden war, musste der Vergleich des zu untersuchenden Stückes mit den möglichen Vorlagen im Bereich des Hypothetischen angesiedelt bleiben und sich über Sekundärquellen an die Fragestellung herantasten.

Im Folgenden sollen nun die wesentlichen Erkenntnisse aus dem letzten Kapitel, im Bezug auf die Herkunft des Stücks, kurz rekapituliert werden, um so schlussendlich zu einer Herkunftshypothese zu kommen.

Die 4 Standarddekorationen der niederländischen Wanderbühnen (Wald, Garten, Thronsaal und Wirtsstube) decken die zwei Hauptschauplätze im Codex 13.126 (Wald und Thronsaal) ab. Vor allem der Wald, der nicht unbedingt in eine ägyptische Landschaft passt, ist hier als Schauplatz hervorzuheben.

Dass niederländische Schuldramatiker in deutschen Jesuitenkollegien gespielt wurden, untermauert ebenfalls die niederländische Herkunftsthese. Auch, dass man Vondel nur stark bearbeitet findet, würde erklären, warum *Het Pascha*, soweit aufgrund der Sprache feststellbar, große Unterschiede zum hier untersuchten Moses-Stück aufweist. Allerdings lässt sich keine deutsche Übersetzung von *Het Pascha* finden, im Gegensatz zu vielen anderen Stücken von Vondel, deren Übersetzung sehr wohl belegt wurde.

Niederländische Truppen spielten laut Junkers in Hamburg, Köln, Danzig, Altona, Schleswig-Holstein, Kiel, Lübeck und Frankfurt. Sie bevorzugten zwar den Norden, kamen aber vermutlich bis nach Wien, wo auch die „Hochdeutschen Comödianten“ spielten. Ebenso traten diese beispielsweise in Graz, Klagenfurt und Villach, später spielten dann aber wegen der Pest weiter nördlich, so etwa in Bevern, Breslau, Frankfurt, Olmütz, Görlitz, Kassel, Stuttgart, Leipzig oder Dresden. Es gab also durchaus genug Berührungsmöglichkeiten mit niederländischen Schauspielern und deren Stoffen.

Dass das Stück 1723 in Augsburg abgeschrieben wurde, ist auch ein bezeichnendes Jahr. 1722 starb der Prinzipal der Gruppe, Haacke. Sein Nachfolger Hoffmann heiratete dessen Witwe 1723 und übernahm die Prinzipalschaft. Es wäre denkbar, dass der neue Prinzipal sein Repertoire mit neuen Stücken aufbessern wollte.

Het Pascha war ein religiöses Drama und handelte eben wie der Codex 13.126 vom Exodus und der Befreiung des israelitischen Volks aus Ägypten. Das Stück setzt jedoch später, als der hier untersuchte Moses an: Es beginnt damit, dass Moses seine Schafe weidet, bevor Gott Moses am Berg erscheint. Von seinem Mord am Ägypter erzählt er jedoch. Dass etwas so Spannendes wie ein Mord im Wandertheater lieber auf die Bühne gebracht wurde, erscheint jedoch logisch. Mercks Stück hingegen beginnt früher und setzt schon vor Moses Geburt ein, als der Pharao befiehlt, die israelitischen Kinder töten zu lassen. Die allegorische Figur Fama, die bei Vondel über Ereignisse berichtet, wird im Codex 13.126 zumindest vom Pharao erwähnt, es kommen jedoch im Codex 13.126 auch zwei andere allegorische Figuren, Neid und Tyrannei, vor. Neid ist bei Merck eine der Töchter des Teufels und tritt dort ebenfalls als allegorische Figur auf. Dass die Szene mit dem sich zur Schlange verwandelnden Stab so viel Platz bei Vondel und im Codex 13.126 einnimmt, ist eine sehr auffällige Parallele.

Das Pessach Fest, das bei Vondel im Titel hervorgehoben wird, wird im späteren Moses Stück zwar auch behandelt und ist dort keineswegs unwesentlich, nimmt jedoch dennoch keinen der Hauptteile ein. Bei Vondel finden sich, ebenso wie im Codex 13.126, gereimte (bei Vondel sicherlich gesungene) Passagen, während Merck seinen *Moyses* in ungebundener Sprache niederschrieb.

Wir sehen also, dass beide vermeintlichen Vorlagen-Stücke durchaus Gemeinsamkeiten mit der untersuchten Handschrift aufweisen. Weder das Personenverzeichnis von Mercks *Moyses*, noch *Het Pascha* ist so nahe am Personenverzeichnis des Codex 13.126, dass man es eindeutig als Vorlage identifizieren könnte. Auch der Inhalt der Stücke lässt diesen direkten Schluss nicht zu, schafft die These aber auch nicht völlig aus der Welt. Es scheint, als würde das wesentliche Bindeglied in der Herkunftsgeschichte noch fehlen.

Denkbar wäre es etwa, dass Vondels aber auch Mercks Stück etwa die Vorlage einer Vorlage gewesen war, die hinsichtlich der neuen Verwendungsform für eine Wandertruppe adaptiert wurde. Dieser Zwischenschritt könnte dann sogar das Stück sein, dass auch Rudin als direkte Vorlage gesehen hat, *Die Kindheit Mosis oder die Dienstbarkeit der [Kinder] Israel in Egypten*.²¹³ Aber selbst dies schließt den Einfluss des anderen Stückes auf das Werk nicht völlig aus. Johann Friedrich Geißler schrieb das Stück mit hoher Wahrscheinlichkeit bloß ab, ohne selbst einzugreifen, was vor allem Streichungen in der

²¹³ Vgl.: Rudin, 2006, S. 201f. Dies konnte leider nicht überprüft werden, da das Stück nicht aufzutreiben war.

Handschrift zeigen, etwa wenn er sich in der Zeile oder Seite irrte. Das Stück, von dem er abgeschrieben hat, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht aufgefunden werden, die Herkunftsgeschichte aber um eine weitere Facette bereichert werden.

3. Religiöse Stoffe im Repertoire deutscher Wandertruppen

Religion ist ein kulturelles Phänomen, das ohne Gesellschaft nicht denkbar ist und stets in einen sozialen Kontext eingebettet ist.²¹⁴ Sie wird maßgeblich von der Gesellschaft geformt, formt diese jedoch ebenso. Dieses reziproke Verhältnis wirkt sich seit jeher stark auf allmögliche Alltagsbereiche aus. Um die Bedeutung eines religiösen Stückes im Repertoire einer Wandertheatertruppe des frühen 18. Jahrhunderts besser nachvollziehen zu können, scheint es deshalb essentiell, sich eingangs mit der religiösen Situation in den deutschen Ländern der damaligen Zeit, sowie mit religiösen Stoffen im Theater zu befassen.

3.1 Religiöse Situation im deutschen Sprachraum der frühen Neuzeit

Mit dem Ende des Mittelalters begannen Könige und Fürsten einen rationellen Verwaltungsapparat aufzubauen, das Steuerwesen zu modernisieren und qualifizierte Spitzenbeamte einzusetzen, um ihre Position zu festigen. Dazu begannen sie auch den Umfang ihrer Aufgaben auf alle Sektoren auszuweiten und in Polizei, Heerwesen, Erziehung, Wirtschaft, Verkehr, Bergwerk- und Straßenbau, Forst- und Landwirtschaft und Gerichtsorganisation einzugreifen. Ihr Hofstaat wurde vergrößert, sie begannen Musiker, Maler und Spaßmacher zu engagieren. Zudem starteten die Monarchen den Versuch, die übrige Aristokratie zurückzudrängen, an manchen Orten sogar gegen Städte, Klöster oder die Ritterschaft vorzugehen. Nicht immer gelang es jedoch die anderen Schichten zu unterwerfen.²¹⁵ Vielerorts wehrte sich der Adel dagegen, seine einstigen Privilegien und Macht zu verlieren, und es kam zu Aufständen.²¹⁶

In ebenjene Zeit der Auseinandersetzungen fielen Reformation und Gegenreformation. „Glaubenskämpfe und Standeskämpfe, konfessionelle Propaganda und politisch-

²¹⁴ Vgl.: Greyerz, Kaspar von. *Religion und Kultur. Europa 1500-1800*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 2000: S. 11.

²¹⁵ Vgl.: Zeeden, Ernst Walter: *Das Zeitalter der Gegenreformation*. Herder-Bücherei. Band 281. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien: Verlag Herder KG. 1967: S. 21.

²¹⁶ Vgl.: Ebd.: S. 22.

ideologische Publizistik fielen zeitlich zusammen und gingen zeitweilig ineinander über.“²¹⁷

Fürsten und Stände setzten sich gerne für eine bestimmte Konfession, sei es etwa Katholizismus, Calvinismus oder das Luthertum, ein. Ihre auserwählte Konfession wollten sie so weit wie möglich beherrschen und sich dienstbar machen, und auch umgekehrt profitierten die Konfessionen von der Staatsgewalt, die sie vorantrieben. Die Machtkämpfe der Obrigkeit, die Religionskriege, sowie die Kirchen- und Glaubensspaltung, hinterließen große Spuren.²¹⁸

In der frühen Neuzeit wurde das Leben wesentlich von der Religion bestimmt. Religiöses Handeln und Denken war eine öffentliche Angelegenheit. Die Religion war eng mit dem Leben im Haus, der Gemeinde und der ganzen Ständegesellschaft verknüpft. Soziale, religiöse und politische Ordnung waren noch nicht getrennt. Ebenso wurden alle kulturellen Prozesse davon geprägt. Das Kirchenjahr mit seinen Festen bestimmte den Lebensablauf der Gesellschaft. Es gab de facto keinen religionsfreien Raum. Die katholische Kirche organisierte und regulierte das religiöse Leben der Meisten und war eine der bedeutendsten sozialpolitischen Mächte.²¹⁹

Im Zentrum dieser Religiosität stand im katholischen Glauben eine stark ausgeprägte Marienverehrung, mit allen dazu gehörigen Feiern und Festtagen, sowie dem Aufschwung des Wallfahrtswesens, das seinen Höhepunkt jedoch erst im 18. Jahrhundert haben sollte.²²⁰

Zu bedenken ist darüber hinaus, dass in der frühen Neuzeit auch der Glaube an Magie noch weit verbreitet war. Während große, ungewöhnliche Naturereignisse zumeist als göttliche Ankündigungen oder Strafen gesehen wurden, konnten vor allem Krankheiten auch dem magischen Einwirken von Hexen oder Zauberern zugeschrieben werden. In der voraufklärerischen Zeit lassen sich Magie und Religion keineswegs immer eindeutig voneinander trennen.²²¹

²¹⁷ Ebd.: S. 23.

²¹⁸ Vgl.: Ebd.: S. 23f.

²¹⁹ Vgl.: Dülmen van, Richard. *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Dritter Band Religion, Magie, Aufklärung. 16.-18. Jahrhundert. München: Verlag C.H. Beck. 1994: S. 7. & Stollberg-Rilinger, 2017: S. 93.

²²⁰ Vgl.: Greyerz, 2000: S. 75.

²²¹ Vgl.: Ebd.: S. 13.

Hexenverfolgungen waren weit verbreitet, Exorzisten waren sehr gefragt, das Austreiben von Dämonen und Teufeln war kirchenamtlich geregelt.²²² Große Hexenprozesse wurden abgehalten. Die Angeklagten waren zu großen Teilen aus der Schicht der Bettler und Vaganten - was die prekäre Lebenslage der Umherziehenden unterstreicht. In Trier etwa versuchte die Obrigkeit die Bettlerschicht allesamt dem Magieverdacht auszuliefern. Vor allem die religiöse Obrigkeit hatte großes Interesse daran, da die sozialen Randgruppen als Ausgestoßene aus der Gesellschaft und somit auch des religiösen Lebens nicht unter deren Einfluss standen.²²³

Mit der Reformation wurde das religiöse Leben radikal auf den Kopf gestellt. Ausgelöst wurde sie vom Wittenberger Theologieprofessor Martin Luther.

„Radikal neu war die Auffassung Luthers vor allem darin, dass er jede Möglichkeit, durch eigene, menschliche Verdienste Gott gerecht werden zu können, verwarf. Allein durch seinen Glauben an die ausschließliche Wirksamkeit der göttlichen Gnade kann der Gläubige nach Luther gerecht werden. Alleiniges Mittel dazu ist die Glaubenserkenntnis aufgrund der Bibel.“²²⁴

Mit der Reformation zerfiel die Einheit der Kirche. Überregionale und supranationale Hierarchien der römischen Kirche wurden beseitigt, die lokalen Gemeinden der Kirche erhielten eine herausragende Bedeutung im Leben der Protestanten.²²⁵ Infolgedessen waren sowohl die katholischen, als auch die protestantischen Obrigkeiten bemüht, in ihren Herrschaftsbereichen eine religiöse Einheit herzustellen.²²⁶ „Bis in die 60er Jahre des 16. Jahrhunderts hinein gab es trotz der sich abzeichnenden Konfessionsgrenzen allgemein ein Nebeneinander altkatholischer und neuer Glaubenspraktiken.“²²⁷

Trotz der Pluralität religiöser Meinungen konnte kaum jemand über seine Konfession frei entscheiden.²²⁸ Auf dem Reichstag zu Augsburg, im Jahr 1550 wurde beschlossen, dass der jeweilige Landesherr die Konfession seiner Untertanen - ob katholisch oder protestantisch - bestimmen könne.²²⁹ Andersgläubige Untertanen wurden nach jahrzehntelangen

²²² Vgl.: Ebd.: S. 222.

²²³ Vgl.: Ebd.: S. 228.

²²⁴ Greyerz, 2000: S. 43.

²²⁵ Vgl.: Ebd.: S. 46.

²²⁶ Vgl.: Stollberg-Rilinger, 2017: S. 93.

²²⁷ Dülmen van, 1994: S. 14.

²²⁸ Vgl.: Ebd.: S. 7.

²²⁹ Vgl.: Hadamowsky, Franz. *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555-1761)*. Daten, Dramen, Darsteller. Eine Auswahl an Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 1991: S. 6.

Konfessionskriegen im 17. Jahrhundert schließlich toleriert, jedoch durften sie ihre Religion nicht frei praktizieren und nur mit großen Einschränkungen ausleben.²³⁰

Protestanten und Lutheraner äußerten starke Kritik an der altgläubigen, katholischen Kirche und forderten, dass jeder zur Heiligen Schrift geführt werden solle, ohne die Kirche als Vermittlungsinstanz zu benötigen: „Alle Christen sollten sie unmittelbar hören oder lesen, denn in ihr allein zeige sich die göttliche Wahrheit unmittelbar.“²³¹ Diese religiöse Selbstbestimmtheit hatte zur Folge, dass es keine Heiligen als Vorbilder mehr gab, der einzige lebensweltliche Bezugspunkt war die Heilige Schrift.²³² Örtliche Prozessionen, Umgänge während des Kirchenjahres und Wallfahrten außerhalb des Ortes sollten abgeschafft werden, was sich jedoch nicht als besonders einfach erwies. Je nach Gegend war die Bevölkerung in der frühen Neuzeit zu 80-90% eine Agrargesellschaft. Selbst im Protestantismus war das religiöse Leben stark vom Rhythmus des Agrarjahres geprägt - auch durch den entsprechenden Heiligenkalender, obwohl die dazugehörigen Feste nicht mehr stattfanden. Diese enge Verwobenheit mit dem Alltag machte die Umgestaltung durch die Reformation schwierig, welche deswegen oft nur langsam voranschreiten konnte.²³³

Die Sakramente wurden auf zwei (statt sieben) reduziert (Taufe und Abendmahl) und die Sakramentalien, kirchlich geweihte Gegenstände, wurden vollständig abgeschafft, wodurch die Bibeln und Gesangsbücher in ihrer Bedeutung aufstiegen.²³⁴

Die protestantische Reformationsbewegung war schon sehr früh keineswegs mehr einheitlich und spaltete sich in einige eigenständige Reformbewegungen, etwa in Zürich, Thüringen oder den Niederlanden, ab.²³⁵

Der Begriff „Gegenreformation“ bezeichnet die Reaktion der katholischen Kirche auf die protestantische Reformbewegung sowie innerkirchliche Reformationsbemühungen im 16. Jahrhundert.²³⁶ Die vorantreibenden Mächte waren in erster Linie Verfechter des bisherigen Zustands.²³⁷

²³⁰ Vgl.: Stollberg-Rilinger, 2017: S. 94.

²³¹ Dülmen van, 1994: S. 31.

²³² Vgl.: Ebd.: S. 33.

²³³ Vgl.: Greyerz, 2000: S. 191.

²³⁴ Vgl.: Ebd.: S. 47.

²³⁵ Vgl.: Ebd.: S. 48.

²³⁶ Vgl.: Ebd.: S. 55.

²³⁷ Vgl.: Zeeden, 1967, S. 25.

Unter Rudolf II. in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts zog die Gegenreformation in die habsburgischen Länder ein. Mit Hilfe der erzwungenen katholischen Glaubenseinheit sollte der Staat, ohne Rücksichtnahme auf ständische oder regionale Sonderrechte, erneuert werden. In den übrigen österreichischen Ländern gelang es nur nach und nach den Protestantismus zu vertreiben. Vor allem das damals eigenständige geistliche Kurfürstentum Salzburg war stark vom Protestantismus geprägt, sodass der Erzbischof mit eigenen Truppen der Missionierung der Landbevölkerung nachhelfen ließ. Viele wurden so zum Katholizismus gezwungen, mehr als 1200 protestantische Bauern mussten jedoch das Land verlassen. Diese Disziplinierungsbestrebungen von der Kirche und der weltlichen Obrigkeit wurden von der Bevölkerung keineswegs immer ergebnislos angenommen, es kam dadurch immer wieder zu Spannungen.²³⁸

Reformation als auch Gegenreformation brachten hinsichtlich der gesellschaftlichen als auch der kirchlichen Funktion der Ehe und Familie grundsätzliche Änderungen mit sich. Protestantische Reformatoren lehnten etwa das Zölibat ab, wodurch die Ehe und die eheliche Sexualität positivere Bewertungen erlangte. Sexualität war ausschließlicher Bestandteil der Ehe, öffentliche Bordelle wurden aufgehoben und Prostitution vehement bekämpft.²³⁹

Das Judentum hatte es auch in der frühen Neuzeit nicht leicht in Europa. Im 16. Jahrhundert kam es zu Prozessen der Vertreibung oder Marginalisierung. In wenigen Städten wurden sie weiterhin geduldet, jedoch dennoch ausgegrenzt und in Ghettos gedrängt.²⁴⁰ Auch die Reformation änderte nichts an der misslichen Lage der jüdischen Bevölkerung.²⁴¹ In der zweiten Hälfte des 17. und im frühen 18. Jahrhundert kam es in den höheren Schichten zwar teilweise zu einer Annäherung mit dem jüdischen Volk, jedoch in erster Linie aus wirtschaftlichen Interessen. Die so genannten „Hofjuden“ verfügten als Financiers über großen Einfluss, waren jedoch an ihre christlich-höfische Umgebung angepasst.²⁴²

²³⁸ Vgl.: Greyerz, 2000: S. 61,71.

²³⁹ Vgl.: Ebd.: S. 183.

²⁴⁰ Vgl.: Greyerz, 2000: S. 204.

²⁴¹ Vgl.: Ebd.: S. 213.

²⁴² Vgl.: Ebd.: S. 217.

Prinzipiell ist in dieser Zeit jedoch festzuhalten, dass Konfession oft in erster Linie eine sozialpolitische Überlegung war. Konfessioneller Pluralismus war nicht nur ein Phänomen konfessioneller Mischgebiete des deutschen Südwestens, sondern auch auf Ebene der hohen Politik sowie im Alltag durchaus verbreitet.²⁴³ Viele konvertierten aus konkretem Anlass, etwa politischen oder wirtschaftlichen Überlegungen, respektive Vorteilen zu einer Religion und wechselten ebenso häufig wieder zurück. Zudem war ein angedrohter Konfessionswechsel ein beliebtes Druckmittel, um persönliche Interesse gegen das geltende Kirchenrecht durchzusetzen. Dennoch blieb eine ausgeprägte konfessionelle Grenze erhalten, was sich darin zeigt, dass es kaum gemischtkonfessionelle Ehen gab und nur wenige Menschen vor der Eheschließung zum anderen Glauben konvertierten.²⁴⁴

Das Theater in den deutschen Ländern war in der frühen Neuzeit also von großen kirchenpolitischen und sozialen Umwälzungen beeinflusst. Der Thesenanschlag von Luther und dessen folgende Kirchenreform, Bauernaufstände, die Belagerung Wiens durch die Türken, die politische Teilung Deutschlands in eine Vielzahl staatlicher Hoheitsgebiete hinterließen allesamt ihre Spuren in allen Teilen der Gesellschaft, auch in der Theaterwelt, und bildeten diese wesentlich mit.²⁴⁵

3.2. Aufführpraxis religiöser Stoffe im deutschen Sprachraum

Die Jahrzehnte nach dem Einsetzen der Reformation sind in literaturgeschichtlicher Hinsicht Zeiten des Theaters und des Dramas. Zahlreiche Dramen wurden neu geschrieben, ebenso dramatische Texte, die Dialoge oder Gespräche genannt wurden. Eine Vielzahl der verfassten Texte war auch nicht für Aufführungen bestimmt, sondern nur zum Lesen verfasst worden. Dies gilt im Besonderen für eine Vielzahl von lateinischen Dialogen.²⁴⁶

Das geistliche Theater im 14. und 15. Jahrhundert war noch weitgehend unbeeinflusst vom Frühhumanismus, dennoch allerdings bereits von den Spannungen geprägt, die durch

²⁴³ Vgl.: Ebd.: S. 80.

²⁴⁴ Vgl.: Volkland, Frauke. *Konfession, Konversion und soziales Drama. Ein Plädoyer für die Ablösung des Paradigmas der „konfessionellen Identität“*. In: Greyerz, Kaspar von; Jakbowski-Tiessen, Manfred; Kaufmann, Thomas; Lehmann, Hartmut (Hrsg.). *Interkonfessionalität - Transkonfessionalität - binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Band 201. Heidelberg: Verein für Reformationsgeschichte. Gütersloher Verlagshaus. 2003. S. 91-104.: S. 93ff.

²⁴⁵ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 513.

²⁴⁶ Vgl.: Bremer, Kai. *Konversion und Konvertiten auf dem Theater der frühen Neuzeit*. In: Lotz-Heumann, Ute; Missfelder, Jan-Friedrich; Pohlig, Matthias (Hrsg.). *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Band 205. Heidelberg: Verein für Reformationsgeschichte. Gütersloher Verlagshaus. 2007: S. 431.

die neuen Vorstellungen hervorgerufen wurden. Die Volkssprache im religiösen Theater setzte sich erst im 15. Jahrhundert durch. Am häufigsten wurden Oster- und Passionsspiele, Fronleichnamsspiele, Dramatisierungen von Heiligenlegenden, Mirakelspiele, Spiele mit weihnachtlichen Motiven, vom Leben Jesu, Antichrist- und Weltgerichtsspiele aufgeführt.²⁴⁷ Dabei handelte es sich nicht um Theater im heutigen Sinn, die geistlichen Spiele waren vielmehr Gottes-Dienst.²⁴⁸ „Stilistisch wurde der übergangslose Kontrast, das Nebeneinander von religiösem Ernst und spiritueller Stilisierung mit derbem Realismus und volkstümlicher Farce, zum besonderen Kennzeichen der Entwicklung im deutschsprachigen Raum.“²⁴⁹ Geistliche Spieltexte gibt es unzählige, zumeist ohne Verfasser oder Hinweise auf Aufführungen.²⁵⁰

Für die Entwicklung des ernsten, nicht-religiösen Theaters im deutschen Sprachraum war es wesentlich, dass das Fastnachtspiel zu Beginn des 16. Jahrhunderts zeitkritische Themen, vor allem politisch aktuelle Themen, behandelte. Dennoch blieb das ernste weltliche Theater eine Randerscheinung der mittelalterlichen Theaterkultur, mit Ausnahme des Theaters der bereits behandelten Rederijker.²⁵¹ Religionspolemische Inhalte waren oftmals ohnehin nicht möglich, da die Obrigkeiten diese Inszenierungen zu verhindern wussten.²⁵² Mit dem Aufkommen des Jesuitentheaters in den deutschen Ländern und der ersten Inszenierung 1555 in Wien setzten sich nach und nach im religiösen Drama Themen durch, die darauf abzielten, den Glauben zu festigen. Konfessionelle Konfrontation wurde von den Jesuiten kaum auf die Bühne gebracht.²⁵³

Neben den Fastnachtspielen, die politisch in Dienst genommen wurden, griff auch das Theater der Humanisten, ebenso wie das protestantische und das katholische Schultheater die Themen der Reformation auf. In dieser Zeit entstand ebenso ein an den Zeitfragen engagiertes konfessionelles bürgerliches Volksdrama.²⁵⁴

„Die Tradition der geistlichen Spiele brach mit der Reformation in manchen Regionen abrupt ab, in anderen hielt dieser Spielbetrieb bis weit ins 17. Jahrhundert. Die Dynamik der politischen Auseinandersetzungen verwischte die Abgrenzungen zwischen den Genres. Ein zeittypischer oder die religionspolitischen Lager kennzeichnender Theaterstil bildete sich nicht aus, allein auch

²⁴⁷ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 357.

²⁴⁸ Vgl.: Hadamowsky, 1988: S. 46.

²⁴⁹ Brauneck, 1993: S. 357.

²⁵⁰ Vgl.: Hadamowsky, 1988: S. 46.

²⁵¹ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 388.

²⁵² Vgl.: Bremer, 2007: S. 432.

²⁵³ Vgl.: Ebd.: S. 432.

²⁵⁴ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 513.

deswegen nicht [...], weil es kein für den gesamten Raum repräsentatives lokales Zentrum gab [...]. Erst im 17. Jahrhundert sollte Wien diese Rolle übernehmen.“²⁵⁵

Die Haltung der religiösen Oberhäupter zum Theater variierten auch abhängig von ihrer Konfession. Die Geistlichkeit konnte ebenso wohlwollender Förderer, wie erbitterter Gegner sein. Es gab Schauspieler, die die Bühne aufgaben um ein Kirchenamt auszuüben, genauso wie wiederum Geistliche auf die Bühne wechselten.²⁵⁶

Aufgrund des Umherwanderns war es für das Repertoire der Wandertruppen essentiell interkonfessionell verträglich zu sein.²⁵⁷ Die Konfession der Schauspieler war für Engagements oder Spielgenehmigungen oft ausschlaggebend. Viele hatten konfessionsbedingte Repression erfahren, Konfessionswechsel waren deshalb nichts Ungewöhnliches.²⁵⁸

Glaubenszugehörigkeit war immer wieder ein Grund, um Spielbewilligungen nicht zu erhalten, so ist etwa bekannt, dass die Truppe „Innsbrucker Komödianten“ 1663 in Graz keine Spielerlaubnis erhielt, weil in der Gruppe Anhänger Luthers waren. Auch ihr Privileg für Wien verloren sie, als der Kaiser dies erfuhr, augenblicklich.²⁵⁹

Elenson war zwar katholisch, wusste jedoch um die Bedeutung der richtigen Konfession für seinen Beruf und hielt deshalb zumindest öffentlich nicht sonderlich an seinem Glauben fest. Später in seiner Karriere war er vermehrt im engeren Umfeld katholischer Herrscher aus Norddeutschland anzutreffen.²⁶⁰

1692 spielte er für einen seiner Förderer, den Fürstenbischof Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, in Breslau ein Stück, das aus dem Jesuitentheater entlehnt war: Das Drama *Christlicher Acteon, Oder das Leben und Tod des Heiligen Märtyters Eustachii, seines Weibes Theophista und seiner zwey Kinder Agapy und Theophysty*. Im Stück kam neben Jesus als Kind auch ein Pickelhering zum Einsatz - eine ungewöhnliche Vermischung von geistlichem Drama und Komödie, die dem Fürstenbischof aber scheinbar nichts ausmachte.²⁶¹

²⁵⁵ Ebd.: S. 514.

²⁵⁶ Vgl.: Hanser, Eva-Maria. *Frühes deutschsprachiges Berufstheater (1650-1730) im Kontext der Ordnungsmächte Kirche, Staat und Stadt. Studien zu einem chamäleonischen Phänomen*. Dissertation. Wien: Universität Wien. 2019: S. 21.

²⁵⁷ Vgl.: Rudin, 2006: S. 236.

²⁵⁸ Vgl.: Hanser, 2019: S. 21.

²⁵⁹ Vgl.: Hadamowsky, 1988: S. 108.

²⁶⁰ Vgl.: Rudin, 2006: S. 216 & 221ff.

²⁶¹ Vgl.: Rudin, 2006: S. 218.

Elenson war es mit seiner Wandertheatertruppe nicht möglich ausschließlich in katholischen Gebieten zu spielen. Deshalb passte er sein Material oft seiner Umgebung an: „Beispielsweise hieß es am kurpfälzischen Hof auf „biblische Historien und legenden“ vertragsgemäß ganz verzichten und begreifen, dass speziell Heiligengeschichten zu den Reizthemen einer kalvinistisch geprägten Ästhetik zählten.“²⁶²

Rudin führt als Beispiel für Elensons Kalkül, in Zeiten religiöser Anspannung die konfessionellen Milieus mit genau angepassten Stücken zu bedienen, das Programm im protestantischen Görlitz und Freiberg an. In Görlitz überrascht zuerst die Abwesenheit des Pickelherings. Darüber hinaus gibt es aufgrund der „kontroverstheologischen Dogmatisierung im Luthertum“²⁶³ ganz klare Abweichungen zu älteren Fassungen: Zuvor war dem Heiligen, auf den das Märtyrertum wartete, im Traum und Gebet Christus erschienen, nun spielte diese Rolle ein Engel.²⁶⁴

²⁶² Ebd.: S. 236.

²⁶³ EbS. : S. 237.

²⁶⁴ Vgl.: Ebd.: S. 238.

3.2.1. Lateinisches und deutsches Schultheater - Jesuitentheater

Die Jesuiten beanspruchten das Theatermonopol für sich. Dabei übernahmen sie auch Elemente aus der Spielpraxis des Berufstheaters. Dieses wiederum adaptierte ebenso das Jesuitendrama. Viele Schauspieler hatten ihre ersten Bühnenerfahrungen bei jesuitischen Schulaufführungen.²⁶⁵

Das jesuitische Schultheater war ein Projekt der Gegenreformation. Ziel war es, das Publikum an den katholischen Glauben zu binden.²⁶⁶ Diese Schulen wollten nicht nur Wissen vermitteln, sondern vielmehr den ganzen Charakter der Schüler bilden und sie zu absoluter Treue gegenüber Kirche und Kaiser erziehen. Ein Mittel um dies zu erreichen und Glaubensgrundsätze zu verbreiten, war das Theater. Wenngleich das Theater in den Jesuitenorden nicht zu den Hauptbeschäftigungen gehörte, war es dennoch Teil des Erziehungsprogramms in den Schulen.²⁶⁷ Außerdem sollten die Stücke die genaue Kenntnis der lateinischen Sprache schärfen.²⁶⁸ Die Aufführung von Theaterstücken wurde in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts als obligatorische Übung in die Schulordnungen der Lateinschulen aufgenommen. In erster Linie wurden lateinische Komödien aufgeführt.²⁶⁹ Dennoch war man auch weltlichen Themen nicht völlig abgeneigt. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Verbindungen heimischer geschichtlicher Stoffe mit biblischen Geschichten unter dem Gesichtspunkt der Eucharistie.²⁷⁰

Als die Aufführungen immer besser und von einer breiteren Öffentlichkeit besucht wurden, begann man die Stücke im Anschluss an das lateinische Drama auch in der deutschen Übersetzung zu spielen um das „einfache Volk“ als Zusehende erhalten zu können. Später wurden dann Prolog und Argumente ebenso in deutscher Sprache vorgetragen, damit Laien dem Handlungsverlauf folgen könnten. Das komische Element wurde aus dem Passionsspiel und dem Fastnachtspiel des späten Mittelalters übernommen.²⁷¹

Die derben Figuren Riepl und Wastl, Vertreter aus der Bauernwelt, wurden samt ihrem Dialekt auf die Bühne gebracht.²⁷²

²⁶⁵ Vgl.: Hanser, 2019: S. 21.

²⁶⁶ Vgl.: Rothe, 2005: S. 132.

²⁶⁷ Vgl.: Hadamowsky, 1991: S. 3.

²⁶⁸ Vgl.: Arnold, 1925: S. 141.

²⁶⁹ Vgl.: Brauneck, 1993: S. 538.

²⁷⁰ Vgl.: Arnold, 1925: S. 156.

²⁷¹ Vgl.: Ebd.: S. 142.

²⁷² Vgl.: Ebd.: S. 156.

Die Aufführungen wurden einerseits im Klassenverband im Unterricht oder aber eben auch öffentlich, auf einer Bühne gespielt.²⁷³ Das Ziel war beiden Aufführungsarten gemeinsam: Durch das Beispiel auf die Zusehenden wirken.²⁷⁴ Die Schuldramen wiesen vor allem zum Ende hin eine größere Zahl an Darsteller auf als nötig, da man die pädagogischen Ziele natürlich möglichst vielen Kindern zukommen lassen wollte, und darüber hinaus die Eltern aller Kinder zufrieden stellen musste. Deshalb waren im fortschreitenden 16. Jahrhundert Aufführungen mit mehr als 100 Mitwirkenden keine Seltenheit.²⁷⁵

Ausgefallen sind die Aufführungen nur sehr selten, da sie einen festen Platz im Lehrplan hatten und ohnehin weitgehend kostenneutral blieben. In wenigen Jahren intervenierten Obrigkeiten, ob vom Orden oder der Provinz, und schränkten den Spielbetrieb ein. Ursachen dafür waren etwa Seuchen, Epidemien oder Kriegsereignisse.²⁷⁶

Ein Grund für den Erfolg des Jesuitentheaters, dem der beliebte Liebes Topos versagt blieb, war die Regie. Die Jesuiten kannten ihr Publikum gut und wussten, dass sie vor allem die Schaulust befriedigen mussten. Deshalb legten sie großen Wert auf die Ausstattung, was durch die erhaltene Unterstützung des Adels leicht machbar war.²⁷⁷

Die meisten Bühnen der höheren Schulen sind heute leider nicht mehr erhalten. Entweder wurden sie zur damaligen Zeit schon derart baufällig, dass sie nicht mehr bespielt werden konnten und irgendwann abgerissen wurden, oder sie fielen großen Umbauten, Zweckentfremdungen oder den Weltkriegen zum Opfer. Selbst alte Pläne verraten uns heute nicht mehr viel über den Prunk früherer Zeiten und geben meist bloß nackte Wände wieder. Selten gibt es Zeichnungen, die uns die Gestaltung der Bühne näherbringen.²⁷⁸ Bühnendekorationen und Kulissen wurden erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts, mit dem Bezug fixer Theaterhäuser üblich. Die Standardbühnen waren der Palast, der Marktplatz und der Wald. Diese waren im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf den italienischen und französischen Bühnen des Jesuitentheaters zu finden. Im deutschen Sprachraum verzichteten die Jesuitenschulen darauf, für jedes neue Stück ein neues Bühnenbild anfertigen zu lassen.

²⁷³ Vgl.: Hadamowsky, 1991: S. 3.

²⁷⁴ Vgl.: Ebd. S. 84.

²⁷⁵ Vgl.: Arnold, 1925: S. 141.

²⁷⁶ Vgl.: Pohle, Frank. *Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601-1817)*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 29. Münster: Rhema Verlag. 2010: S. 392.

²⁷⁷ Vgl.: Arnold, 1925: S. 158.

²⁷⁸ Vgl.: Pohle, 2010: S. 399ff.

Sie wählten stattdessen Typendekorationen, die zwar nicht kanonisiert waren für alle Kollegs, aber zumindest ähnlichen Anforderungen genügen mussten.²⁷⁹

„Immer wieder gehörten neben Tempel und Thronsaal ein paar Gemächer, auch ein Innenhof, ein Lustgarten, ein wilder Wald, eine Einöde sowie endlich ein paar Heerlager und eine Straße mit Marktplatz dazu. Auch eine Meerdekoration, oft mit Strand und Felsen, besaßen viele Jesuitenbühnen, dazu bei hinreichend entwickelter Bühnentechnik bewegliche Wellen, zwischen denen Schiffe vorbeigezogen wurden oder Fluss- und Meeresgötter erscheinen konnten.“²⁸⁰

Eine Bühnendekoration also, die wie geschaffen wäre für ein Moses-Stück und alle laut Bühnenanweisungen nötigen Szenenbilder des Codex 13.126 abdecken würde.

Requisiten spielten eine besonders große Rolle im jesuitischen Schultheater. Gerade, wenn für das Bühnenbild wenig Geld zur Verfügung stand und die Ausstattung entsprechend kahl war, mussten Requisiten den fehlenden Prunk ausgleichen. Zudem waren gerade allegorische Figuren oder Götter auf Requisiten angewiesen, um durch die Erfüllung ikonographischer Erwartungen für das Publikum identifizierbar zu werden. In den gedruckten Werken finden sich zumeist keinerlei Anweisungen für die Ausstattung. Die notwendigen Requisiten kann man aus den Texten schließen.²⁸¹ Ebenso waren die Kostüme von großer Wichtigkeit, um möglichen fehlenden Prunk auszugleichen. Kostüme konnten ebenso die Funktion der dargestellten Person unterstreichen und dem Publikum das Verständnis erleichtern, was vor allem bei lateinischen Stücken, vor einem nicht der lateinischen Sprache fähigen Publikum, wichtig war. Durch Kostümierung konnte Stand und Alter verdeutlicht werden und allegorische Figuren für das Publikum eindeutig lesbar gemacht werden. Das Kostüm hatte also eine „dienende“ Funktion, zugleich war die Schönheit der Verkleidung oft für den Erfolg des Stücks ausschlaggebend.²⁸²

Exemplarisch für das jesuitische Schultheater soll hier das Schultheaterprogramm der Societas Jesu in Wien nachgezeichnet werden. Die Societas Jesu wurde vom Papst eingesetzt, um gegen die neuen Lehren von Luther zu kämpfen. Eine der wichtigsten Aufgaben war das Ausbilden der nächsten Generationen. Alle Kaiser von Rudolf II bis zu Karl VI. besuchten Jesuitenschulen.²⁸³

Das Schultheater der Societas Jesu in Wien spielte von 1555 bis 1623 Stücke mit Stoffen aus der Bibel, der Geschichte der Kirche, der Heiligen und Märtyrer, mit dem Fokus auf

²⁷⁹ Vgl.: Ebd.: S. 407.

²⁸⁰ Pohle, 2010: S. 407.

²⁸¹ Vgl.: Ebd.: S. 420.

²⁸² Vgl.: Ebd.: S. 421f.

²⁸³ Vgl.: Hadamowsky, 1988: S. 77f.

Jesus Christus und Maria. Weltliche Stoffe gab es nur selten. Dann, mit dem Regierungsantritt des steirischen Habsburgers Kaiser Ferdinand II., der seinen Hof 1622 von Graz nach Wien verlegte, wurde das Collegium academicum umgesiedelt, in der alten Schule wurde das erste Profeßhaus im deutschen Bereich vom Kaiser gegründet. Die alte Universität wurde vergrößert und umgebaut. Die Bauzeit, die bis 1640 anhalten sollte, war für das Theater keine gute Zeit, die Schüler mussten den Aufführungsort oftmals wechseln. Ab 1640 begann der nächste Abschnitt im Schultheater. Drei Dramatiker, Nicolaus Avancini, Willibald Hoffer und Johann Baptist Adolph, standen in dieser Zeit als Hofdichter im Solde der Kaiser im Rahmen des Schultheaters. In dieser Zeit gab es große Spiele zu Festen des kaiserlichen Hauses und Normalspiele, die regelmäßig vom Kaiser besucht wurden.²⁸⁴ Da die Habsburger am Hof keine Theatertruppe unterhielten, nahm das Jesuitentheater diesen Platz ein.²⁸⁵

Diese Aufführungen waren sehr prunkvoll ausgestattet. Ab 1712 wandte sich das jesuitische Schultheater der Societas Jesu dem humanistischen Spiel zu. Das Interesse des Kaisers fehlte völlig, der Spielplan ändert sich radikal. Die Anzahl der öffentlichen Aufführungen wurde stark reduziert, antike Klassiker, vor allem Plautus, und die Theaterreform Gottscheds machten sich im Spielplan bemerkbar. Schlussendlich wurde das Theaterspielen im Unterricht von Maria Theresia im Jahr 1760 in Wien, 1768 in ganz Österreich verboten.²⁸⁶

Im Zusammenhang mit den katholischen Konversionsbemühungen, spielten die Jesuiten eine besondere Rolle. Die Mission, darunter fällt eben auch die Konversionspolitik, wurde von der Societas Jesu, aber auch von weiteren Teilen der Kirche, als Krieg gegen Andersgläubige gesehen. In diesem Kontext der Konversion kam den Vorbildern christlicher Lebensführung, vor allem den Märtyrern, eine wesentliche Bedeutung zu²⁸⁷: „Aber die Jesuiten konnten den überkommenen noch neue, bisher von der dramatischen Dichtung unbenutzt gebliebene Stoffe hinzufügen: Die gesamte Heiligenlegende, dem protestantischen Drama naturgemäß unzugänglich.“²⁸⁸

Dass die Stücke des jesuitischen Theaters durchaus erfolgreich hinsichtlich des Missionsgedankens waren, zeigt etwa die *Praemonitio ad lectorem* zur Erstausgabe der *Ludi*

²⁸⁴ Vgl.: Hadamowsky, 1991: S. 3ff.

²⁸⁵ Vgl.: Ebd.: S. 78.

²⁸⁶ Vgl.: Ebd.: S. 3ff.

²⁸⁷ Vgl.: Bremer, 2007: S. 465.

²⁸⁸ Arnold, 1925: S. 157.

theatrales von Jakob Bidermann von 1666: 14 Zuschauer seien durch die Uraufführung bekehrt worden und der Hauptdarsteller ist später in den Jesuitenorden eingetreten. Jedoch zeigen spätere Untersuchungen zur *Praemonitio*, dass dies vor allem der gewünschte Effekt war, nicht aber zwangsläufig der tatsächlich eingetretene.²⁸⁹

Das katholische Schuldrama der Jesuiten zeichnete sich durch die Zweiteilung der Handlung aus. Die Haupthandlung wurde durch eine symbolische Handlung, die zur Erklärung dienen und die Moral tiefer begründen sollte, ergänzt. Dies zeigte sich auch bereits im Titel, der im Jesuitentheater, ähnlich dem Volksstück, oft zweiteilig war. Der erste Teil gab die symbolische Deutung des Stücks an, der zweite, durch „oder“ mit dem ersten verbunden, die reale Deutung, wie es auch im Titel des hier untersuchten Codex der Fall ist.²⁹⁰

Meist wurde von einer Schwierigkeit ausgegangen, die einer Hauptfigur, einem Vorbild, begegnet. Durch Gottes Hilfe und festem Glauben an die Lehre der Kirche wurden die Probleme überwunden.²⁹¹ Dies ist auch im Codex 13.126 der Fall.

Die Vorlagen für die Stücke stammten meist aus dem Alten Testament, der Kirchengeschichte oder christlichen Heiligenlegenden.²⁹² Es gab nur selten Jesuitendramen ohne Vorlage. Häufig kamen Figuren aus dem Alten Testament zum Einsatz, egal ob positiver oder negativer Konnotation, entscheidend war nur, ob am Ende des Lebens eine Bekehrung stand.²⁹³

Der Austausch der Stücke, der Spieltex te und der Bühnenmusik, zwischen den Jesuitengymnasien führte zu einer Art Repertoirebildung für das katholische Theaterschaffen der Schulbühnen.²⁹⁴ Im 16. Jahrhundert litten die Jesuitenschulen unter großem Personal mangel, weshalb es auch schwierig war, geeignete Stücke in ausreichender Anzahl zu erlangen. Man wandte sich teilweise antiken und humanistischen Autoren zu und betrieb vor allem intensiven und internationalen Austausch mit den Stücken, Übernahmen von Passagen bis hin zu ganzen Stücken, was auch das Niveau auf den Bühnen sicherte.²⁹⁵ Etwa in Neuburg liegt beispielsweise der Verdacht nahe, dass das Repertoire des Jesuitentheaters teilweise aus dem Nachbarland Niederlande gekommen ist. Drei Jesuitenkollegs sind in unmittelbarer Nachbarschaft auf niederländischem Boden entstanden. Über

²⁸⁹ Vgl.: Pohle, 2010: S. 654f.

²⁹⁰ Vgl.: Arnold, 1925: S. 157.

²⁹¹ Vgl.: Hadamowsky, 1988: S. 84.

²⁹² Vgl.: Rothe, 2005: S. 134.

²⁹³ Vgl.: Bremer, 2007: S. 440.

²⁹⁴ Vgl.: Pohle, 2010: S. 262.

²⁹⁵ Vgl.: Ebd.: S. 263f.

diese Verbindung von den Niederlanden nach Neuburg sind niederländische Stücke auch bis München gekommen, was den weiten Austausch der Inhalte belegt.²⁹⁶

Nichtkatholische Schultheater

Humanistisch ausgerichtete Lateinschulen, von protestantischen Schulmännern und Universitätsreformern getragen, zogen im 16. Jahrhundert eine Vielzahl an Schülern an. Diese Schulen standen zum Teil in direkter Konkurrenz zu den jesuitischen Schulen, waren aber oft so gut organisiert, dass sie als Vorbild für jesuitische Schulen herangezogen wurden. So wurden etwa auch neulateinische Stücke, die bereits an den Humanistenschulen gespielt wurden, für die jesuitischen Aufführungen übernommen.²⁹⁷ Für den katholischen Schulbetrieb hat sich die Jesuitenschule spätestens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchgesetzt. Dies lag vor allem daran, dass Schulen unter weltpriesterlicher Leitung auf sich allein gestellt waren, und große Schwierigkeiten hatten, Personal-mangel aufgrund von Kriegen oder Seuchen auszugleichen.²⁹⁸

Luther selbst hat sich des Öfteren zum Theater geäußert. Für ihn war es eine Möglichkeit der Kindeserziehung, vor allem für den Ehestand und zum Gehorsam gegenüber den Eltern, zur schulischen Erziehung und Bildung insbesondere in der lateinischen Sprache und zur Vertiefung des Glaubens.²⁹⁹

Protestantische Schulmänner setzten sich ebenso mit humanistischen Vorbildern auseinander wie die Jesuiten und lernten auf diese Weise die Theaterarbeit kennen. Lange Zeit bedienten sie sich der antiken Dramatiker, begannen aber im 16. Jahrhundert mit der theologischen Indienstnahme des Theaters, sogar noch in vehementerer Form als die Jesuiten.³⁰⁰ Hervor tat sich beispielsweise die Straßburger Akademie, die auf hohem Niveau protestantisches Theater spielte und lutherische Fürstlichkeiten aus dem ganzen Land über Jahrzehnte hinweg zu ihren Aufführungen lockte.³⁰¹ In diesem Umfeld entstanden auch Moses-Stücke, wie bereits in Kapitel 2 erwähnt.

Theaterstoffe der Reformation lassen sich in drei Bereiche unterteilen: Moralitäten und allegorische Spiele, Bibeldramen, die den größten Bereich ausmachten sowie Historienstücke mit zeitkritischen Tendenzen. Der überwiegende Teil der Stücke bearbeitete bibli-

²⁹⁶ Vgl.: Ebd.: S. 295f.

²⁹⁷ Vgl.: Pohle, 2010: S. 695.

²⁹⁸ Vgl.: Ebd. S. 696.

²⁹⁹ Vgl.: Metz, 2013: S. 125. & 138f.

³⁰⁰ Vgl.: Pohle, 2010: S. 697.

³⁰¹ Vgl.: Ebd.: S. 698.

sche Stoffe. Jeder Teil der Bibel, der irgendwie dramatisiert werden konnte, wurde auf die Bühne gebracht.³⁰² Das neulateinische protestantische Schuldrama wurde vor allem von zwei Stoffen beherrscht: der Parabel des verlorenen Sohnes und die Geschichte des ägyptischen Josephs. Das erste Joseph-Stück kam aus Holland und stammte von Cornelius Crocus. Sein Stück wurde 1536 in Köln gedruckt.³⁰³ Wesentlich war, dass eine bloße Darstellung, etwa der Taten Christi oder Gottes, ohne eine Wirkung auf die im Drama gezeigten Glaubenden ebenso wie die reine Vorführung der leidenden oder handelnden Protagonisten nicht möglich war.³⁰⁴

„Nicht hinderlich für die Aufführung von Komödien sei, dass diese Liebschaften thematisierten und zuweilen Anstößiges enthielten.“³⁰⁵ Dies stelle durchaus einen großen Unterschied zum jesuitischen Theater dar.

Die Stücke waren vom humanistischen neulateinischen Drama beeinflusst, was sich vor allem in der Einteilung in fünf Akte zeigt. Frühe Stücke waren beliebig unterteilt, oft ohne erkennbare Gliederung. Kennzeichnend sind für die Stücke kommentierende Teile, wie etwa ein einleitender Prolog, der über die Intention des Stücks Auskunft gibt oder ein zusammenfassender Epilog. Diese Teile unterstreichen sowohl den pädagogischen Charakter der Stücke als auch den humanistischen Ursprung des protestantischen Dramas. Auf diese Weise gelingt es mit dem Publikum in Kontakt zu treten und eine Lese- und Rezeptionsweise des Stücks vorzugeben. Diese Abkehr von der Illusion, die jeglichen Überraschungseffekt vorwegnimmt, weist auf den nichtaristotelischen Charakter des Reformtheaters hin.³⁰⁶

Aufführungen des protestantischen Theaters konnten lateinisch oder deutsch erfolgen - auf Latein waren die Aufführungen zumeist geschlossen und schulintern, doch gab es auch lateinische Aufführungen vor breitem Publikum, auch wenn diese Inszenierungen häufiger deutsch waren.³⁰⁷

Das protestantische Schultheater hatte oftmals große Schwierigkeiten den jesuitischen Aufführungen Parole zu bieten, weswegen sie versuchten der Konkurrenz mit einschränkenden Verboten zu begegnen. Dennoch steuerte das protestantische Theater etwa 100 Jahre vor dem jesuitischen seinem Ende zu, steigende Kosten für Inszenierungen waren

³⁰² Vgl.: Metz, 2013: S. 22f.

³⁰³ Vgl.: Arnold, 1925: S. 139.

³⁰⁴ Vgl.: Metz, 2013: S. 148.

³⁰⁵ Ebd.: S. 125.

³⁰⁶ Vgl.: Ebd.: S. 28ff.

³⁰⁷ Vgl.: Ebd.: S. 36.

nicht mehr tragbar, und die Konkurrenz des aufkommenden Schauspielerstandes trug ihren Teil zum Niedergang des protestantischen Schultheaters bei.³⁰⁸

Schultheater und die Wanderbühne

Die Wanderbühne trat durchaus in Konkurrenz zu den Aufführungen der Schulbühnen. Das Angebot der wandernden Darstellenden musste vor allem aus finanziellen Gründen eine große Masse ansprechen und ein breites Publikum in seinen Bann ziehen. Die religiöse Obrigkeit wollte die Anwesenheit von Schülern bei derartigen Aufführungen verhindern, denn auch wenn das Sonderrepertoire der Truppen oftmals geistliche Tragödien, Bibel- und Legendendramen bot, zeigte die Wanderbühne in erster Linie schlichte Späße, weltliche Stoffe und ab dem 18. Jahrhundert zunehmend Schauspielerinnen - was vom Klerus allesamt verpönt war.³⁰⁹

In Köln wurde etwa der Theaterbetrieb von der geistlichen Obrigkeit bestimmt, indem der kirchliche Kalender die Theatersaison festlegte. Den Schülern wurde von den Präfekten ihrer Schule der Besuch derlei Theaterveranstaltungen von Wandertruppen untersagt.³¹⁰

Die Jesuiten haben im Wandertheater durchaus Konkurrenz gesehen, jedoch in erster Linie eine Konkurrenz in der geistig-literarischen Formung der Schüler. Es war dem Klerus wohl bewusst, dass es ihm mit fortschreitender Professionalisierung des Wandertheaters nicht mehr möglich war, das Publikum mit seinem sittlichen und katholischen Theaterbetrieb von den Wanderbühnen abzuziehen und an sich zu binden. Die einzige Möglichkeit, die Schüler vom Besuch der Aufführungen von wandernden Truppen abzuhalten, waren de facto Verbote. Diese Abschottung vor den Einflüssen der „unanständigen“ Komödie schien zu funktionieren, Berührungspunkte gab es nur wenige, etwa wenn Schüler versuchten, in den Ferien die in der Schule gelernten Stücke im Heimatort zur Aufführung zu bringen, um die eigene Geldbörse aufzufüllen. Der Rückgang des Schultheaters, der bereits im 17. Jahrhundert begann, ist nicht unbedingt mit dem Wandertheater in Verbindung zu bringen, oder zumindest nur zu einem kleinen Teil dadurch verschuldet.³¹¹

³⁰⁸ Vgl.: Pohle, 2010: S. 700.

³⁰⁹ Vgl.: Pohle, 2010: S. 689.

³¹⁰ Vgl.: Ebd.: S. 689.

³¹¹ Vgl.: Ebd.: S. 691ff.

3.3. Konfessionelle Indienstnahme des Stücks Codex 13.126

„Mit dem Faktor Konfession umzugehen bedeutete für das Berufstheater, in erster Linie ihre Spielpraxis an konfessionelle Bedingungen anzupassen.“³¹² Mittels geringer Änderungen musste das Stück sowohl in katholischen als auch in protestantischen Gebieten spielbar sein. Darüber hinaus mussten auch die religiösen Stücke die Schaulust des Publikums befriedigen und einen gewissen Unterhaltungswert aufweisen, um ins Repertoire aufgenommen zu werden.³¹³ Die Stücke wurden an die konfessionellen Bedingungen der jeweiligen Aufführstätte angepasst. Textteile wurden neutralisiert, andere Stellen wurden durch Austausch, Hinzufügen oder Streichungen in eine konfessionelle Richtung gedrängt.³¹⁴

Dass das Stück hier in einem Wandertheaterkontext auftrat und nicht in erster Linie als belehrendes Schultheater aufgeführt wurde, führte dazu, dass der dramatische Charakter des Inhalts verstärkt wurde und die Form der Aufführung gewisse Änderungen oder zumindest genauere Ausführungen im Inhalt erzwang. Die Komik im Jesuitentheater zielte ebenso darauf ab die ernste Handlung aufzulockern und erfüllte somit einen didaktischen Zweck - während das Wandertheater Komik einsetzte um das Publikum zu erheitern und an sich zu binden.³¹⁵

Wenngleich sowohl die Wandertruppen als auch die Jesuitenaufführungen durch den Einsatz von Rhetorik, Tanz, Musik und eindrucksvolle Kulissen geprägt waren, wurden derlei Stilmittel doch mit unterschiedlichen Zielen eingesetzt. Im Jesuitendrama dienten diese Mittel in erster Linie dazu, die Wirkung des Inhalts zu unterstreichen und so den zu vermittelnden religiösen Text attraktiver zu gestalten. Im Wandertheater war nicht das Belehren oberstes Ziel, der Antrieb zum Spielen war vor allem monetärer Natur. Dementsprechend wurde Rhetorik oder Bühnenbild in erster Linie für die Schauattraktivität eingesetzt.³¹⁶

Dies erklärt etwa Verschiebungen im Inhalt zwischen Mercks *Moyses* und dem Codex 13.126. Hauptzweck des Stücks war es, das Publikum zu unterhalten und Geld einzunehmen.

³¹² Hanser, 2019: S. 117.

³¹³ Vgl.: Ebd.: S. 283.

³¹⁴ Vgl.: Ebd.: S. 118.

³¹⁵ Vgl.: Metz, 2013: S. 719.

³¹⁶ Vgl.: Hanser, 2019: S. 80.

Ein Stück mit religiösem Inhalt musste auch nicht immer eindeutig zuordenbar sein, manche Stücke blieben durchaus austauschbar zwischen den Konfessionen, oder wurden für die jeweilige Aufführung entsprechend geändert.³¹⁷

Metz behandelt in seinem Buch über das protestantische Theater die Struktur der Dramen.³¹⁸ Dort schreibt er, dass die protestantischen Stücke zumeist mit einem Prolog starten, der über die Intention des Dramas Auskunft verleiht.³¹⁹ Ein Prolog ist in dem hier untersuchten Moses Stück nicht zu finden, der Eingangsmonolog leitet auch eher bloß in die Handlung ein und nimmt deren Verlauf keineswegs vorweg. Weiters schreibt Metz, dass in vielen protestantischen Dramen zu Beginn jedes Aktes oder zumindest nach dem Prolog ein Argumentum folgt, welches die Handlung gerafft vorstellt und dass in der Tradition antiker Tragödien nach den Akten Chöre auftreten. Auch dies finden wir nicht im Stück von *Mosis Leben und Geschichte*. Wenngleich durchaus Textteile gereimt sind, die vermutlich gesungen wurden, sind diese nicht von einem Chor vorgetragen, und auch wenn manche Zwischenspiele etwa von Neid und Tyrannei den bevorstehenden Auszug ankündigen, ist dies keineswegs eine Erzählung des nachfolgenden Inhalts. Auch der Epilog, der am Ende vieler protestantischer Dramen das Stück zusammenfasst und die wichtigsten Lehrstücke hervorhebt, ist nicht vorhanden.³²⁰

Dies mag daran liegen, dass das Stück eben kein geistliches Lehrstück war. Lehrsätze bleiben aus, Belehrungen des Publikums wurden auf ein Minimum beschränkt und waren auch nicht besonders aggressiv. Wenngleich durchaus gezeigt wurde, dass Vertrauen in Gott und fester Glaube, die Sünde und damit auch das Höllenreich von einem fernhalten, so sind diese Hinweise keineswegs explizit einer Konfession zuzuordnen. Zudem weiß man von den „Hochdeutschen Comödianten“, dass sie durchaus ihre Stücke an die Konfession des Gebietes anpassten. Die Truppe hat intern auch mit Konfessionsstreitigkeiten zu kämpfen, so war Elenson katholisch, Haacke aber protestantisch. Dennoch spielte Elenson ebenso protestantische Inhalte, wenn die Umstände dies verlangten. Nach Elensons Tod heiratete Sophia Julia Haacke, wodurch die Truppe in einen katholischen und einen protestantischen Teil zerfiel.³²¹ Hoffmans Konfession konnte im Zuge der Recher-

³¹⁷ Vgl.: Metz, 2013: S. 717.

³¹⁸ Vgl.: Ebd.: S. 28.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Vgl.: Metz, 2013: S. 28.

³²¹ Vgl.: Hanser, 2019: S. 47.

chen nicht ausfindig gemacht werden. Unter seiner Prinzipalschaft wurde das Stück abgeschrieben und in die Truppen-Bibliothek einverleibt.

Unabhängig davon, welcher Konfession er angehörte und mit welchen religiösen Hintergedanken das Stück geschrieben wurde, es konnte sicherlich für unterschiedliche Glaubensgebiete abgewandelt werden.

4. Codex 13.126

4.1. Inhalt und vergleichende Bibelexegese

Um den Ausführungen zum Inhalt des Codex 13.126 besser folgen und um den Vergleich mit dem Bibeltext anstellen zu können, wird hier im Folgenden eine Nacherzählung des Inhalts angegeben.³²² Das Stück gliedert sich in 5 Akte zu gesamt 82 Szenen, die Handschrift ist 48 Seiten lang, die Transkription 64.

1. Akt

In der ersten Szene des ersten Akts führt uns ein Monolog Mosis in das Stück ein. Wir erfahren vom tyrannischen Pharao in Ägypten, der das israelitische Volk quält, und von Mosis Dienste und Erfolge für den Pharao, trotz derer er beim Pharao und dessen Fürsten in Ungnade steht. Zum Ende des Monologs und der Szene sieht Moses einen Ägypter, der grausam mit einem Hebräer umgeht, er geht zur Seite um die Szene zu beobachten und im Notfall einzuschreiten. Der Streit eskaliert, Moses greift ein und tötet den Ägypter. In der Hoffnung, dass seine Tat verborgen bleiben wird, verscharrt er den Toten und begibt sich zum Hof des Pharaos. Dieser unterhält sich im Thronsaal mit seinen Getreuen über seine Herrlichkeit und Macht, aber auch über die Sorge, dass Moses mit dem hebräischen Volk etwas vorhaben könnte. Moses erscheint und bittet mit seinem Volk weniger streng umzugehen. Der Pharao gibt zu erkennen, dass die Israeliten für ihn nichts weiter als Hunde sind und befiehlt noch härter mit ihnen zu verfahren.

Moses geht zu seinem Volk, dieses ist wütend, weil Moses einen Sonderstatus beim Pharao hat. Im Streit erfährt Moses, dass sein Mord bekannt ist, er beschließt zu fliehen. Indessen dringt die Kunde des Mordes auch zu den Ohren des Pharaos. Er und seine Räte sind erfreut, endlich haben sie einen Grund gefunden, um Moses aus dem Weg zu räumen. Jedoch ist dieser bereits am Weg nach Midian.

³²² Für den genauen Inhalt siehe Kapitel 7: Transkription sowie Kapitel 4.3. Szenenprotokoll

2. Akt

Einige Zeit ist ins Land gezogen, Moses lebt nun in einem Wald in Midian. Drei Mädchen kommen in seine Nähe um Wasser aus einem Brunnen zu schöpfen. Zwei Hirten sehen sich als die rechtmäßigen Besitzer des Wassers und wollen den Mädchen nichts abgeben, sie werden brutal, Moses kommt und vertreibt die Hirten. Als Dank für seine Hilfe gibt der Vater der Mädchen Moses die Hand seiner Ältesten - Zipora.

Ein Engel singt von der bevorstehenden Erlösung des israelitischen Volks. Einige Jahre sind vergangen. Moses hat bereits zwei Kinder mit Zipora und hütet die Schafe. Plötzlich sieht er einen brennenden Busch und die Stimme Gottes ruft ihn zu sich. Gott hat das Leid seines Volks erkannt und will es befreien, Moses hat er als Mittelsmann ausgewählt, er soll, mit der Hilfe seines Bruders Aaron das israelitische Volk aus Ägypten ausführen. Dazu wird Gott ihnen Wunder weisen und über den Pharao Plagen schicken. Moses gehorcht und zieht nach Ägypten.

3. Akt

Moses und Aaron gehen zum Pharao, fordern die Freilassung des israelitischen Volks und zeigen ihm die Wunder, wie Gott befohlen hatte. Aber des Pharaos Zauberer vollbringen diese ebenso, sodass der Pharao die Bittsucher abweist. Moses und Aaron drohen mit den Plagen, die über das Land kommen werden. Sie verwandeln alles Wasser in Blut, die Zauberer behaupten, dies auch tun zu können, daher verwehrt der Pharao den Auszug.

Gott schickt Moses erneut zum Pharao. Er geht hin und droht mit einer Froschplage. Der Pharao will sie weiterhin nicht gehen lassen, Moses geht ab und beschwört die Frösche.

Als die Froschplage überhandnimmt, lässt der Pharao nach Moses und Aaron schicken und bittet sie, die Plage abzuwenden. Sie tun es, der Pharao lässt sie dennoch nicht ziehen. Das Spiel wiederholt sich, Moses bringt Ungeziefer über das Land, weil der Pharao sich erneut weigert, er ändert daraufhin seine Meinung, sie wenden die Plage ab, er weigert sich abermals sie ausziehen zu lassen.

4. Akt

Als Nächstes bringt Moses durch Gott die Viehpest ins Land, dann schwarze Blattern, Hagel, Heuschrecken und Finsternis. Jedes Mal weigert sich der Pharao erst, sie ziehen zu lassen, wird dann durch die Plage umgestimmt, bittet Moses die Plage von ihm zu nehmen und verspricht den Auszug, nur um dann seine Meinung erneut zu ändern. Als all dies nichts hilft, weil das Herz des Pharaos so verhärtet ist, bringt Gott noch eine letzte

Plage - den Tod aller Erstgeborenen. Die Israeliten jedoch sollen das Pessach Fest feiern und mit dem Blut der geschlachteten Tiere die Türrahmen bestreichen, um verschont zu bleiben. So geschieht es. Der Pharao lässt daraufhin Moses und das Volk aus dem Land, sie ziehen los.

5. Akt

Gott weist seinem Volk den Weg Richtung Meer. Der Pharao hat indessen seine Zusage bereut und rüstet sein Heer um die Israeliten einzuholen. Gott befiehlt Moses das Meer zu teilen, die Israeliten laufen hindurch, das Wasser schlägt über den Verfolgern zusammen und verschlingt sie. Zu guter Letzt sprechen Neid und Tyrannei davon, dass sie den Pharao und seine Leute in der Hölle empfangen werden.

Der Bibeltext im Vergleich zum Stück

Die Stelle in der Bibel, von der das Stück handelt, ist im Alten Testament, im zweiten Buch Mose, dem Buch Exodus zu finden. Dieses Buch lässt sich in zwei große Abschnitte unterteilen: Ex 1-18 behandelt den Exodus (Auszug) des israelitischen Volks aus Ägypten mit der anschließenden Wanderung durch die Wüste zum Berg Sinai, Ex 19-40 widmet sich der Erscheinung Gottes am Sinai mit der Gesetzesübermittlung. Das hier untersuchte Moses-Stück bewegt sich inhaltlich bloß im ersten Teil des Buches. Der erste Teil ist erneut in drei Teile aufzugliedern: Der erste Schwerpunkt liegt in der Erzählung von der Rettung und Berufung Mosis (Ex 1,1-6,1). Der Codex 13.126 beginnt mitten in diesem Teil bei Ex 2,11, dem Erschlagen des Ägypters durch Moses. Der nächste Teil ist der Plagenzyklus (Ex 6,2-11,10), der vollständig im hier untersuchten Codex vorkommt. Der dritte Teil ist die Schilderung der Befreiung, die in der Rettung am Roten Meer gipfelt, sowie der Beginn der Wanderung durch die Wüste zum Sinai (Ex 12,1-18,27). Der Codex 13.126 endet mit der Durchquerung des Meeres, also mit Ex 14,31. Das bedeutet, dass nur eines der zwei großen Themen verarbeitet wird: die Ausführung des israelitischen Volks, wie es auch im Titel vermerkt wird. Moses ist in diesem Teil der Retter, und demnach auch die namensgebende Figur für das Stück.

1. Akt des Codex 13.126

Der erste Akt beginnt mit der Ermordung des Ägypters und endet mit der Flucht Mosis. In der Bibel sind das die Stellen Ex 2,11-2,15, also nur ein sehr kurzer Teil, wohingegen es im Stück ca. 14 Seiten sind. Die im Eingangsmonolog erwähnten Dienste an den Pha-

Pharao kommen im Bibeltext nicht vor, ebenso wenig, dass der Pharao ihm bereits vor dem Entdecken des Mordes gram ist. Der Zwischenfall mit dem Ägypter wird entsprechend ausgebaut. In der Bibel steht: „Moses sah sich nach allen Seiten um, und als er sah, dass sonst niemand da war, erschlug er den Ägypter und verscharrte ihn im Sand“ (Ex 2,12). Im Codex 13.126 lesen wir: „Moses: Ich will ihn im Sand verscharren“ (S.2v) - der Wortlaut ist also gleich geblieben.

Sämtliche Unterredungen mit dem Pharao im ersten Akt sind ausschließlich im Stück, nicht aber in der Bibel zu finden. Diese Gespräche sind wesentlich um Mosis Stellung zu zeigen und den Pharao und dessen Haltung zum israelitischen Volk zu charakterisieren. Der Pharao befiehlt in der Bibel zwar tatsächlich härter mit den Israeliten umzugehen, jedoch bereits vor der Geburt Mosis. Dies gipfelte in der Tötung aller israelitischen, männlichen Erstgeborenen sowie im Aussetzen des Moses im Nil. (Ex 1,22). Auch das Verhältnis des Pharaos zu seinen Räten wird in diesen Szenen intensiv dargestellt. Das Ende des Aktes bildet eine Unterredung der allegorischen Figuren Neid und Tyrannei, die vor allem das bevorstehende Ende des Pharaos ankündigen.

2. Akt des Codex 13.126

Zu Beginn des zweiten Aktes berichtet Moses von seinem Schicksal und seiner Flucht nach Midian. Der Akt endet mit der Unterhaltung zwischen der Stimme Gottes und Moses, in dem Gott Moses befiehlt zurückzukehren und das israelitische Volk zu befreien. Dies ist in der Bibel Ex 2,15-4,23.

Zipora hat in der Bibel jedoch sechs Schwestern, nicht nur zwei, mit denen sie am Brunnen ihre Schafe und Ziegen tränken will. Die Rettung vor den Hirten durch Moses ist so auch in der Bibel zu finden, jedoch im Theaterstück viel weiter ausgebaut. Das Zwiegespräch mit den Hirten war sicherlich ein spannender Teil des Bühnenstücks. Die Zwischenszenen mit den Hirten alleine und dem singenden Engel sind ebenso nicht in der Bibel zu finden und hatten vermutlich vor allem den Sinn, mehr Zeit zum Bühnenbild- oder Kostüm-Wechsel zu gewinnen. Anstatt einer Szene zurück in Ägypten wie es in Ex 2,23-2,25 passiert, reflektiert Moses am Berg Horeb darüber, welches schlimme Schicksal seine Brüder in Ägypten erdulden müssen - was in besagter Bibelstelle ebenso erwähnt wird. Die Begegnung von Gott und Moses zeigt sehr gut, wie nahe der Theaterstück-Text in manchen Teilen am Bibeltext ist:

„Als der Herr sah, dass Mose näher kam, um sich das anzusehen, rief Gott ihm mitten aus dem Dornbusch zu: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich. Er

sagte: Komm nicht näher heran! Leg deine Schuhe ab; denn der Ort, wo du stehst, ist heiliger Boden. Dann fuhr er fort: Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs. Da verhüllte Moses sein Gesicht; denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen.“

Ex, 3,4-3,6

Dieselbe Stelle im Codex 13.126 liest sich wie eben eine dramatisierte Version dieser Stelle, was sie schlussendlich ja auch ist. Hinsichtlich einer möglichen Vorlage ist hier zu bedenken, dass auch ebenjene derart ident mit dem Bibel Text sein sollte, da diese Text-treue zum Ausgangstext sonst keineswegs logisch ist:

Scena 10

„Stimme. Mose! Mose!

Mose. Hier bin ich!

Stimme. Tritt nicht her zu, zieh deinen Fuß von deinen Füßen, denn der Ort da du

auffstehest ist ein heilig Land. Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaacs, und des Jacobs.

**/Moses zieht die Schuh aus, und verhüllet
sein Angesicht./**

S.10v

Auch der weitere Textteil der Stimme Gottes ist dem Bibeltext sehr ähnlich (Siehe dazu auch Zitate aus den Texten in Kapitel 2), insbesondere der lange Monolog der Stimme und die Verwandlung des Stabes in die Schlange. Auch wenn Moses sich wehrt und versucht Gott zu überzeugen, jemand anderen zu schicken, ist die Antwort ähnlich:

„Wer hat dem Menschen den Mund gegeben und wer macht taub oder stumm, sehend oder blind? Doch wohl ich, der Herr! Geh also! Ich bin mit deinem Mund und weise dich an, was du reden sollst. Doch Mose antwortete: Aber bitte, Herr, sende doch, wen du senden willst! Da entbrannte der Zorn des Herrn über Mose und er sprach: Hast du nicht noch einen Bruder, den Leviten Aaron?“

Ex,4,11-4,14.

„Stimme. Wer hat dem Menschen der Mund geschaffen, oder wer hat den Stummen,

Tauben, Sehenden oder Blinden gemacht, hab ichs nicht gethan, der Herr so gehe nun, ich will mit deinem Munde sein, und dich lehren, was du sagen, solt.

Moses. Mein Herr, sende welchen du wilt.

Stimme. zornig/ weiß ich denn nicht, daß dein Bruder Aaron aus dem Stamm Levi beredt ist“

Codex 13.126; 11v

Wir sehen also, dass die Bühnenfassung nahezu ident zum Bibeltext ist, was bei der Suche nach einer Vorlage jedenfalls zu bedenken ist.

3. Akt des Codex 13.126

Der 3. Akt beginnt mit der Einweisung von Aaron durch Moses, in der Bibel zu finden in Ex 4,28 und endet mit der Abwendung der Ungeziefer Plage, in der Bibel Ex 8,28.

Eingeschoben sind im Bühnenstück die Gespräche von Neid und Tyrannei, sowie die Unterredungen vom Pharao mit seinem Gefolge, die ihn vor allem charakterisieren sollen. Auch in der Bibel bestraft der Pharao das israelitische Volk zunächst härter, dort wird die Strafe jedoch konkreter geschildert, was im Codex 13.126 nicht zu finden ist. Die Szene mit der Verwandlung des Stabes in die Schlange wird zur ersten Begegnung mit dem Pharao vorgezogen. In der Bibel frisst die Schlange, die sich aus Moses Stab verwandelte, die Schlange, die von den Wahrsagern geschaffen wurde - was auf der Bühne mit echten Schlangen nicht möglich gewesen wäre.

Die Plagen sind ident, die Unterredungen mit dem Pharao sind jedoch im Großen und Ganzen für das Theaterstück geschrieben worden und nur vereinzelt in der Bibel zu finden. Dennoch ist auch hier wieder der Wortlaut ein sehr ähnlicher. So wird an dieser Stelle in beiden Texten etwa vom Land Goschen gesprochen und die Frösche sollen in das Haus des Pharaos, in sein Schlafgemach, in die Häuser der Knechte und in die Backöfen kommen. (Ex 7,28 und Codex Seite 15r).

4. Akt des Codex 13.126

Der 4. Akt beginnt mit einem Gespräch von Neid und Tyrannei, in dem sie über die Halsstarrigkeit des Pharaos und dessen Strafe sprechen. Dann spricht Moses mit Gott und bittet ihn um Anweisungen, wie er weiter vorgehen solle. Die darauffolgende Anweisung ist in der Bibel in Ex 9,1 zu finden. Wiederum wird das Ausführen des Befehls im Bühnenstück über etliche Dialoge getragen, die in der Bibel nicht zu finden sind. Der vierte Akt endet mit dem beginnenden Auszug der Israeliten, zu finden in der Bibel bei Ex 13,16.

Unterredungen mit dem Pharao oder zwischen Israeliten sind wohl eingefügt worden, etwa um die Handlung besser nachvollziehbar zu machen oder auch um Zeit für etwaige Umbauten oder Kostümwechsel zu erlangen. Des Weiteren wird der Pharao in seinen Gesprächen als durch sein Gefolge stark beeinflusst gezeigt, was in der Bibel nicht der

Fall ist. Das Pessach oder Passah Fest wird in der Bibel genau geschildert, im Theaterstück wird diese Beschreibung auf ein Minimum gekürzt.

5. Akt des Codex 13.126

Der 5. und letzte Akt beginnt mit dem Auszug, zu finden unter Ex 13,17 und endet mit dem Hereinbrechen der Wassermassen über die Ägypter, in der Bibel Ex 14,31.

Der Ärger des Pharaos kommt in beiden Texten vor, wird im Stück aber genauer beschrieben. In beiden Texten nimmt er sich 600 Streitwagen um die Israeliten zu verfolgen. Das israelitische Volk klagt Moses an, als es die Verfolger sieht: „Gab es denn keine Gräber in Ägypten, dass du uns zum Sterben in die Wüste holst?“ (Ex 14,11), und im Theaterstück: „Warn denn nicht Gräber in Ägypten, daß du uns mütest weg führen, daß wir nun in der Wüsten sterben[...]“ (S.23v) Erneut ist der Text der Bibel sehr nahe.

Im ganzen Stück kommen immer wieder Textstellen vor, die nahezu ident in der Bibel stehen, inhaltliche Unterschiede lassen sich ganz einfach mit praktischen Überlegungen zu einer Aufführung erklären - Szenen werden eingeschoben, wo man mehr Zeit braucht oder wo die Handlung oder die Personen genauer und verständlicher gezeigt oder erklärt werden müssen.

Kleine Unterschiede in den ähnlichen Textstellen, lassen sich auch sicherlich auf verschiedene Bibelübersetzungen zurückführen - weswegen die Sätze nicht 1:1 gleich sein können. Alles in allem ist jedenfalls festzuhalten, dass der Codex 13.126 sehr nahe am Bibeltext steht, eine etwaige Vorlage der Handschrift dieses Charakteristikum also ebenso erfüllen muss.

4.2. Personen der Handlung

Im Folgenden werden die Figuren des Stücks und ihre Funktion genauer untersucht, und Überlegungen bezüglich ihrer Darstellung und Funktion auf der Bühne angestellt. Der Hauptfigur „Moses“ ist im Anschluss ein eigenes Unterkapitel gewidmet, die einzelnen Personen werden teilweise in zusammengehörigen Gruppen zusammengefasst, um nicht wiederholend dieselbe Funktion zu beschreiben.

Neben Kostümen sind auch Requisiten wesentlicher Bestandteil einer Aufführung gewesen, denn sie können in den Rang von Zeichen gehoben werden, und so die Eigenschaft und das Handeln einer Figur ohne verbale Unterstützung verständlich werden lassen.³²³

Auf solche Mittel wurde vermutlich ebenso zurückgegriffen, wie auf bereits bekannte Darstellungen aus der Kunst, mit den entsprechenden Zuschreibungen zur jeweiligen Person, um so den Menschen den Inhalt leichter begreiflich zu machen.

Neben den Personen, die im Personenverzeichnis aufscheinen, gibt es noch einige Charaktere, die dort nicht verzeichnet sind, dennoch im Stück auftauchen und in der folgenden Aufzählung zusammengefasst sind. Auch sie sollen in der Analyse berücksichtigt werden.

Personen, die nicht im Verzeichnis aufscheinen:

Nicht alle Personen, die im Zuge des Stücks auftreten, werden auch im Verzeichnis geführt. Dies könnte etwa ein Hinweis darauf sein, welche Szenen im Laufe der Bearbeitungsgeschichte aus praktischen Gründen, wie etwa einem Zeitgewinn für den Umbau, um sich umzuziehen, oder einfach für unterhaltsame Zwischenspiele hinzugefügt wurden. Folgende Figuren fehlen in der Auflistung zu Beginn:

- „Staat“ → siehe Pharaos Gefolge
- Ziporas Schwestern: 1.Schwester, 2.Schwester → siehe Zipora
- 1.Hirt, 2. Hirt und ein Hirten Knab
- ägyptischer Untertan → siehe Ägypter
- 2 Ägypter → siehe Ägypter
- ein Bauer → siehe Ägypter
- Hebräisches Volk → siehe Israeliten

³²³ Henkel, Nikolaus: *Textüberlieferung und Performanz. Überlegungen zum Zeugniswert geistlicher Feiern und Spiele des frühen und hohen Mittelalters*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004: S. 40.

Pharao

Eingeführt wird der Pharao bereits im Eingangs-Monolog durch Moses, in dem dieser über das verhärtete Herz des Pharaos klagt und das Leid Israels bedauert. Der Pharao wird also gleich zu Beginn als harter Herrscher ohne Mitgefühl dargestellt.

In der 3. Szene begegnen wir ihm das erste Mal in Person. Diese Szene ist sehr bezeichnend und charakterisiert den Pharao sehr präzise. Wir erleben ihn mit seinen beiden Räten, von denen er in den Himmel gepriesen wird. Der Pharao genießt die Schmeicheleien seines Gefolges und erhebt sich selbst zum gottgleichen Herrscher.

„Salma: Alle Menschen beten eüch an.

Pharao: Dern Gott ich zu sein vermag.“

1. Akt, 3. Szene; S.3r.

Diese Vermessenheit, die eigene Gleichstellung mit einem Gott, sowie seine Hartherzigkeit und sein Hass führen schlussendlich zu seinem Untergang durch die Hand Gottes.

In den späteren Szenen, nach der Rückkehr des Moses, begegnen wir einem neuen Pharao, denn Gott hat Moses verkündet, dass alle, die Moses nach dem Leben trachteten bereits tot seien. Ob hier tatsächlich ein Schauspielerwechsel vollzogen wurde oder vielleicht nur eine abgeänderte Form des Kostüms den Wechsel erkennen ließ, respektive ob dieser Wechsel zum neuen Pharao überhaupt visuell umgesetzt wurde, bleibt unklar, ist aber von untergeordneter Bedeutung. Im Charakter sind beide Pharaos ident.

In Europa wurden in der Frühen Neuzeit orientalischer Herrscher als Oberhaupt, das die absolute Befehlsgewalt innehatte und deren Macht nicht durch andere Instanzen eingeschränkt war, wahrgenommen.³²⁴ Des Pharaos Macht steht schlussendlich auch über Allen und Allem, jedoch weisen ihn seine Räte darauf hin, dass „die Stände wider Eürer Majestät murreten“³²⁵ - was ihm durchaus Sorge bereitet. Welche Rolle diese Stände in seiner Herrschaft spielen, wird jedoch nicht weiter ausgeführt, auch nicht, ob er sich ihnen gegenüber rechtfertigen musste. Auch die Räte und Zauberer schränken den Pharao nicht in seiner Herrschaft ein, stehen ihm jedoch beratend zur Seite und üben dadurch großen Einfluss auf ihn aus.

Der Pharao wird nicht nur als göttlicher Herrscher, sondern regelrecht als Tyrann inszeniert. Dies wird bereits zu Beginn klar:

³²⁴ Vgl.: Hanser, 2019: S. 96.

³²⁵ Codex 13.126: S. 3v.

„Pharao: Wir achten keinen Potentaten.
Remalia: Und brauchen auch kein Volck.“

1. Akt, 3. Szene, S. 3v.

Nur sein eigener Vorteil und sein Reichtum sind ihm wichtig, das Volk ist ihm egal.

Selbst als durch die Plagen viele Menschen sterben, bleibt er kalt:

„2. Zauberer: Wie viel Menschen und Vieh liegen nun albereith
schon durch diese so schädliche Seuchen todt in Agipten?

Pharao: Ey last sie liegen wer nicht leben mag.“

4. Akt, 8. Szene, S.18v.

Das Leid seines Volkes kann ihn nicht dazu bewegen, von seiner Position abzurücken.

„Der Tyrann verfasst in seinem Wahnsinn Todesurteile für die gesamte Menschheit.“³²⁶

Erst als auch sein eigener Sohn stirbt, lässt er sich darauf ein, die Israeliten ziehen zu lassen, bereut dies aber sogleich und verfolgt das israelitische Volk, womit er schlussendlich seinen und seines Volkes endgültigen Untergang hervorruft.

Der Pharao wirkt nicht nur eitel, sondern auch einfältig, weil er sich durch den Zuspruch und die Lobreden seiner Räte von eben jenen um den Finger wickeln lässt und sehr aufnahmefähig für deren Ratschläge wird. Diese einfältige Seite zeigt sich auch unter der Bedrohung durch die Plagen. Selbst in diesem kritischen Moment, bekümmert ihn das bevorstehende Leid nicht, lieber denkt er ans Essen:

„Komt ihr, Liebe und Getreüe, laßet uns nicht an die Zauberer gedencken,
sondern uns vielmehr mit einer erfreülichen Mahlzeit ergötzen.“

3. Akt, 12. Szene, S. 15v.

Die Lust auf Essen ist üblicherweise der Narren- oder Pickelheringsebene eingeschrieben. Diese Charakterisierung lässt vermuten, dass die Figur des Pharaos durchaus verlacht und in erster Linie als überspitzte Negativfolie eines Tyrannen gezeigt wurde. Zudem war es den Zusehenden möglich, seine Figur als Charakterisierung eines konkreten Fürsten oder Herrschers zu sehen, und sich darüber, auf unentdeckte Weise, zu belustigen. Selbstverständlich konnten Herrscher keinesfalls direkt auf die Bühne gebracht werden, schon gar nicht in kritisierender und pejorativer Art, wie es hier der Fall ist, weswegen ihre Personen gerne unbemerkt in fiktive Herrscher, wie eben etwa die des Pharaos, projiziert wurden. Dabei bleibt auch viel Interpretationsspielraum auf Seiten des Publikums, das an

³²⁶ Hanser, 2019: S. 165.

dieser Stelle selbst eine konkrete Person in die Figur auf der Bühne hineininterpretieren konnte.

Das Kostüm des Pharaos hatte wohl wenig mit einer korrekten historischen Wiedergabe der Kleidung eines ägyptischen Königs zu tun. Abbildung 1 zeigt die Szene, in der Moses und Aaron vor den Augen des Pharaos das Wasser in Blut verwandeln. Gemalt wurde das Bild vom niederländischen Künstler Pynas im Jahr 1610. Wenngleich mehr als 100 Jahre zwischen dem Gemälde und der Entstehung der hier vorliegenden Handschrift liegen, besteht dennoch die Vermutung, dass die Bilder in den Köpfen der Menschen die Jahrzehnte überdauerten. Des Weiteren war ein derartiges Kostüm vermutlich im Fundus der Truppe erhalten und konnte für unterschiedlichste Herrscherrollen eingesetzt werden. Die orientalische Note erhielt der Pharao durch einen Turban. Seine Kleider hingegen, vor allem der Nerz mit dem roten Umhang sind universell für ein Oberhaupt einsetzbar.



Abbildung.1: Die Verwandlung des Wassers in Blut: Gemälde von Jan Symonsz Pynas, 1610

Das Gefolge des Pharaos - seine Räte Remalia, Salolas und Salma und 2 Zauberer; Diener und Staat

In Szene 25 im 4. Akt geht ein Diener ab, der nur an eben jener Stelle erwähnt wird. Bei diesem handelt es sich demnach vermutlich um einen der Räte, Zauberer oder um ein Mitglied aus dem „Staat“. „Staat“ tritt zumeist mit dem Pharao auf, wird jedoch nicht weiter erläutert und hat auch keinerlei Sprechrolle. Dies wird den Hofstaat des Pharaos bezeichnen, vielleicht eine Ansammlung von Menschen, vorausgesetzt die Truppe hatte derart viele Schauspieler zur Verfügung.

Viel wichtiger sind die Getreuen des Pharaos - die Räte und Zauberer. Die drei namentlich benannten Räte treten nur im ersten Akt auf, nach Mosis Rückkehr nach Ägypten sind, wie die Stimme Gottes verkündete, alle die Moses nach dem Leben trachteten, bereits tot. Ab hier ist nur noch die Rede vom ersten und zweiten Rat. Ob dieser Wechsel visuell umgesetzt wurde, ist ebenso wie beim Pharao unklar - charakterlich hat sich gewiss nichts verändert.

Die Räte erscheinen zuerst gemeinsam mit dem Pharao im 3. Akt der ersten Szene. Sie hetzen den Pharao gegen Moses auf und bestärken ihn in seinen Sorgen bezüglich eben jenem. Es wird klar, dass Moses für sie ein Dorn im Auge ist und sie ihn loswerden wollen.

Die Zauberer treten das erste Mal mit einer Sprechrolle auf, wenn Moses und Aaron ihren Stab in eine Schlange verwandeln. Sie können das Zauberstück ebenso vollbringen und beschwichtigen den Pharao, die Hebräer keineswegs gehen zu lassen, da sie alle Wunder ebenso vollbringen können. Die ersten Plagen können sie auch noch nachmachen, doch nicht abwenden. Sie und die Räte sprechen zudem von den ägyptischen Göttern, die sie nicht verärgern wollen indem sie Moses Gott Glauben schenken.

Sie alle reden das ganze Stück über auf den Pharao ein und bestärken ihn in seinem Starrsinn. Dabei wirken sie listig und falsch, sie umschmeicheln ihren Herrscher, damit dieser empfänglicher für ihre Bemerkungen ist.

Auch wenn sie häufiger einlenken als der Pharao, etwa wenn sie die vielen Toten auf der Straße sehen, kehren sie genauso wie der Pharao immer wieder zu ihrer starrsinnigen Ausgangslage zurück und bleiben ebenso hart. Als Strafe für ihre Hartherzigkeit und das Anbeten der falschen Götter reiten sie am Ende gemeinsam mit dem Pharao in den Untergang.

Ägypter - Aeon, Aharim, zwei Bauern, Untertanen, zwei Ägypter, ein Bauer

Die Ägypter im Stück erfüllen unterschiedliche Aufgaben.

Aeon erscheint nur in der zweiten Szene, wo er sehr hartherzig mit einem Hebräer umgeht. Um den Hebräer vor Aeon zu retten, tötet Moses ihn und verscharrt ihn im Sand. Diese Szene ist aus der Bibel übernommen. Das in den Mord endende Zwiegespräch befriedigte gewiss die Schaulust des Publikums und wurde deswegen gegenüber der Bibel ausgebaut.

Aharim ist der Fronvogt im Stück, wobei er nur einmal vom Pharao mit dem Namen angesprochen wird. Er ist die Schnittstelle zwischen den grausamen Befehlen des Pharaos und der Gewalt, die an den Hebräern verübt wird. Außerdem ist er derjenige, der dem Pharao über den Mord, den Moses ausführte berichtet.

Die anderen Ägypter, Bauern und Untertanen sind das Volk des Pharaos, das vor allem dazu dient, das Leid, das durch die Plagen über das Land kommt, nachzuzeichnen und den Pharao als unbarmherzig gegenüber seinen eigenen Leuten darzustellen. Sie kommen bitt- und hilfesuchend zu ihm, flehen, dass er das israelitische Volk ziehen lassen möge, bevor der Herr sie alle zugrunde richtet und werden wieder abgewiesen.

Israeliten - Ohat, Simei Hanock, Palla, Rubin, Volk der Israeliten

Ohat und Simei werden im Personenverzeichnis als Ägypter geführt, tauchen im Stück dann aber als Hebräer auf. Ohat begegnet uns gleich zu Beginn, er wird von einem Ägypter geschlagen. Moses beschützt ihn und tötet im Zuge dessen den Ägypter. Ohat ist ihm dankbar, schafft es jedoch nicht, das Geheimnis für sich zu bewahren.

In der sechsten Szene des ersten Akts begegnen uns Ohat und Simei im Streitgespräch mit dem Fronvogt, der ihnen schlimmere Züchtigung androht. Nachdem der Fronvogt abgeht, klagen beide über ihr hartes Schicksal. Simei will, dass Moses sich ihrer annimmt und versteht nicht, warum er sich beim Pharao nicht für sie einsetzt, obwohl er doch in so hohem Ansehen steht, während Ohat Moses verteidigt. In der siebten Szene versucht Moses den Streit zwischen Ohat und Simei zu schlichten und erfährt dabei, dass seine Tat verraten wurde, woraufhin er beschließt zu fliehen.

Hanock, Palla und Rubin sind die Hebräer, die uns nach der Rückkehr Moses begegnen. In kurzen Zwischenszenen, erwarten sie stets Bericht von Moses und Aaron, wie deren Gespräche mit dem Pharao gelaufen sind. Diese Szenen wirken wie Einschübe, die einerseits Zeit lassen, um im Hintergrund umzubauen oder sich umzuziehen, andererseits scheinen sie die Handlung zusätzlich zu verdeutlichen. Ihre kurzen Reden verstärken das Klagen und Murren im hebräischen Volk. In der sechsten Szene des vierten Akts ermahnt Moses sie, nicht zu sehr zu klagen und sich mit ihrem Zweifel an Gott nicht zu versündigen, was durchaus auch eine Art Lehrsatz oder sogar Mahnung an das Publikum gewesen sein konnte.

Das Volk begegnet uns beim Pessach Fest und dem Auszug aus Ägypten. Während es beim Pessach Fest nur im Hintergrund erscheint, hat es am Ende des Stücks auch eine Sprechrolle. Die Menschen fürchten um ihr Leben, schimpfen auf Moses, dass er sie nicht hätte ausführen sollen. Moses beschwichtigt sie, bekräftigt sie in ihrem Glauben an Gott

und ermahnt sie, nicht an dessen Allmacht zu zweifeln, was erneut auch ans Publikum gerichtet sein konnte. Zu guter Letzt loben sie den Herrn und dessen Macht und Wunder.

Moses Familie in Midian - Zipora und ihre Schwestern sowie deren Vater Roguel

Zipora, ihre zwei Schwestern und deren Vater Roguel erscheinen nur im zweiten Akt, in Midian. Die Schwestern kommen nicht im Inhaltsverzeichnis vor.

Wir erfahren, dass in Midian Wassermangel herrscht. In der ersten Szene, in der die Mädchen auftauchen, schöpfen sie Wasser aus einem Brunnen. Ihr Auftritt wirkt unbeschwert, die kleinste Schwester - wohl ein kleines Kind - sorgte gewiss für den ein oder anderen Lacher und komödiantischen Effekt, etwa wenn sie ihr eigenes Spiegelbild mit einem ertrunkenen Kind im Brunnen verwechselt, oder den Hirten, die ihnen das Wasser mit Gewalt abnehmen wollen, mit ihrem Vater droht.

Zipora und Roguel erfüllen in erster Linie ihre Funktion aus der Bibel, sie sind bescheidene Leute, gottesfürchtig und dem Moses dankbar für seine Hilfe, weswegen er in die Familie, als Mann Ziporas, aufgenommen wird.

1.Hirt, 2. Hirt und ein Hirten Knab

Auch die Hirten erscheinen nicht im Inhaltsverzeichnis und auch sie erfüllen in erster Linie Unterhaltungszwecke. Die Szene, in der sie die Mädchen brutal zwingen wollen, das Wasser zurückzugeben, kommt zwar auch in der Bibel vor, wurde aber im Stück ausgebaut. Ein Streit, der in einen Kampf mit Moses resultiert, war gewiss spannend anzusehen. Die nächste Szene, in der die Hirten mit einem kleinen Hirtenbuben sprechen, trägt überhaupt nichts zur Handlung bei, und hat vermutlich erneut komödiantischen Hintergrund, da hier wiederum die Einfalt eines Kindes belacht werden kann, etwa wenn er sich davor fürchtet, dass der Wolf zu ihm geflogen kommt.

Aaron

Aaron ist der Bruder des Moses, der für ihn vor dem Pharao sprechen soll, da Moses eine schwere Zunge hat (wenngleich Moses später ebenso zum Pharao spricht und Aaron ihn oftmals nur begleitet). Des Weiteren vollzieht Aaron einige der Wunder Gottes. Er vertraut auf Gottes Wort und Macht sowie auf Mosés Wort.

Die Stimme

In Mercks protestantischem Stück tritt nicht die Stimme Gottes, sondern an dessen Stelle ein Engel auf. Dass es sich in diesem Stück eindeutig um Gottes Stimme, nicht um die Stimme eines Engels handelt, lässt sich aus Gesprächen mit Moses, insbesondere über die direkte Ansprache feststellen. Aufgrund der Personenbezeichnung ist es naheliegend, dass tatsächlich nur eine Stimme zu hören war, und kein Schauspieler Gott darstellte. Moses wendet sich nach oben, gen Himmel, wenn er mit Gott spricht. Gott ist aufbrausend, er verliert schnell die Geduld, auch ist er rachsüchtig. Für die Sünden des Pharaos lässt er ihn bitter büßen, verhärtet dessen Herz auch noch, damit er das israelitische Volk lange nicht ziehen lässt und ihm schlussendlich ins Meer nachreitet und somit seinen Untergang besiegelt.

Ein Engel

Der Engel erscheint in zwei Szenen in denen er jeweils singt, aber nicht in die Handlung eingreift. Bei seinen Auftritten prophezeit er singend die nächste Handlung: Gott wird Israel befreien und Moses wird nach Ägypten zurückkehren um das Volk auszuführen. Beim zweiten Mal singt er davon, dass das israelitische Volk durch das Meer gehen wird, der Pharaon und sein Volk folgen und darin versinken werden.

Wie Henkel schreibt, so wurde in überlieferten Texten von geistlichen Feiern und Spielen des frühen und hohen Mittelalters meist geschrieben, dass, so Engel vorkommen, diese mit Flügel ausgestattet seien.³²⁷ Eine Aufführung aus Padua aus dem 13. Jahrhundert gab den als Engel Auftretenden sogar Lilien in die Hand.³²⁸ Beim ersten Auftritt des Engels lautet seine Bühnenanweisung: „Engel in der Wolcke singet“³²⁹ - was einen Hinweis auf das Bühnenbild gibt.

Die allegorischen Figuren Neid und Tyrannei

Allegorische Figuren, also Figuren, die etwas Abstraktes oder Unwirkliches verbildlichen, waren immer schon beliebte Theaterfiguren. Gerade im religiösen Theater werden Laster den Tugenden gegenübergestellt, vor allem, um innere Prozesse der Bühnenfiguren deutlicher zu machen:

„Der Rückgriff auf allegorische Personifikationen ist eines der Hauptkunstmittel des mittelalterlichen Theaters, dem Zuschauer Einblick in die Psyche einer Figur zu ermöglichen. Indem man einem Protagonisten bestimmte allegorische

³²⁷ Vgl.: Henkel, 2004: S. 39.

³²⁸ Vgl.: Ebd.: S. 40.

³²⁹ Codex 13.126, 2. Akt, 8[9].Szene, S. 10r.

Gestalten zugesellt, werden innerseelische Prozesse sichtbar gemacht. In analoger Weise wird dem Zuschauer hier Einblick in *göttliche Gedanken* und Entscheidungsprozesse gewährt.³³⁰

In diesem Stück erscheinen die zwei allegorischen Figuren Neid und Tyrannei. Sie sagen jedoch nicht wer sie sind, was uns zeigt, dass sie in ihrem Kostüm eindeutig genug waren, um vom Publikum erkannt zu werden.

Personifikationen von Sünden und Lasten werden etwa im *Pastor des Hermas*³³¹ als verführerische Frauengestalten in schwarzen Gewändern dargestellt.

Der Neid, lateinisch *invidia*, ist als allegorische Figur im Theater weiter verbreitet, denn er stellt eine der sieben Todsünden da. Die Tyrannei ist im Gegensatz zum Neid keine der Todsünden. Sie wird im Mittelalter und in der Renaissance meist als einfache Allegorie verbildlicht und durch die Personifikationen von Lasten wie Geiz und eben Neid charakterisiert.³³²

Lasten wurden auch eng mit der Tierwelt verbunden gesehen, so wurde etwa die Natter dem Neid zugeordnet.³³³ Andere Symboliken, die mit dem Neid verbunden waren, sind der Hund, oft auch ein Hund mit Knochen im Maul, der von einer Frau (dem Neid) geritten wird, der Skorpion und die Fledermaus. Im Barock wurde der Neid häufig als Frau mit entblößten Brüsten, die sich mit ihren eigenen Händen stranguliert, dargestellt.³³⁴

Im Stück tragen die zwei Figuren die Handlung keineswegs voran. Sie erscheinen stets in kurzen Zwischenspielen, die zumeist in Reimen (vermutlich also Liedern) enden und in

³³⁰ Spanily, Claudia. *Der Mensch im Spannungsfeld guter und böser Kräfte in der „Erfurter Moralität“*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 95-136.: S. 108.

³³¹ Vgl.: Forstner, Dorothea: *Die Welt der christlichen Symbole*. 5. verbesserte und ergänzte Auflage. Innsbruck, Wien: Tyrolia Verlag. 1986: S. 319.

Das Buch *Der Hirte des Hermas* wurde um 150 n. Chr. von einem ansonsten unbekannten Christen namens Hermas in Rom geschrieben. Es wurde bis in das 4. Jahrhundert hinein in manchen Gemeinden im Gottesdienst vorgelesen. Hermas wird zu den apostolischen Vätern gezählt. Siehe: Grundeken, Mark R. C. *Hirt des Hermas*. Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft. 2017. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/46902/>.

³³² Vgl.: Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Zielger, Hendrik (Hrsg.). *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Band 1: Abdankung bis Huldigung. München: Verlag C. H. Beck. 2011: S.483.

³³³ Vgl.: Ramakers, Bart. *Allegorisch-emblematische Bildlichkeit im Rederijker-Drama. Die Spiele des Haarlemers Louris Jansz*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 205-228.: S. 223.

³³⁴ Vgl.: O.N.. Allegorie. Kunst Direkt. <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/allegorietugend.htm>

denen sie sich freuen, dass sie bald den Pharao und sein Volk bei ihnen in der Hölle empfangen werden können. An die Israeliten kommen sie nicht heran, denn diese stehen unter dem Schutz des Herrn, was dem Publikum auch zeigt, dass fester Glaube sie vor den Todsünden und den Kindern des Teufels (In Mercks Moses tritt der Neid als Tochter des Teufels auf) beschützen wird. Weiters betonen sie, dass der Pharao für seine Ungläubigkeit und seine Herzlosigkeit dem Untergang geweiht ist und damit auch die Plagen hervorruft. Sie verdeutlichen also die Botschaft des Stücks, wenngleich es nicht so offensichtlich belehrend ist, wie etwa bei Merck, bei dem konkrete Lehrsätze eingeflochten wurden.

4.2.1. Moses

Moses ist eine Figur aus dem Alten Testament. Die fünf Bücher Mose, auch genannt Pentateuch, (Genesis, Exodus, Levitikus, Numeri und Deuteronomium) bilden den Anfang der Bibel. Als Stoff für Filme, Bücher oder auch Theaterstücke ist die Kindheit Mosis, das Ausgesetzt werden im Körbchen am Nil, sehr beliebt.

Der Moses, der uns im Codex 13.126 begegnet ist, wie bereits erwähnt, im 2. Buch Moses, dem Buch Exodus zu verorten. In allen drei großen Buchreligionen, Christentum, Islam und Judentum, tritt er auf. Wenngleich die einzelnen Glaubenstraditionen an einigen Stellen sehr unterschiedlich sein können, so gibt es doch auch viele Gemeinsamkeiten. Wesentlich an der Figur Moses ist, dass er als Mittler zwischen Gott und Mensch erscheint, zwischen Gottes Wort und dem Volk Israel. Er ist Gesetzgeber, Kultstifter und Führer der Israeliten. Im Islam wird Moses Musa genannt. Viele Suren nehmen immer wieder auf ihn Bezug, er gilt als Gesandter Allahs und Prophet.

Die Figur des Moses ist geschichtlich gesehen eine besonders spannende, da es keine konkreten Nachweise auf seine tatsächliche Existenz gibt. Alles was man über ihn weiß, weiß man aus den fünf Büchern Mose. Er soll in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts vor Christus gelebt haben und im Alter von 120 Jahren auf dem Gipfel des Pisga, dem Nebo, gegenüber von Jericho gestorben sein.³³⁵ Sein Grab ist bis heute ein unentdecktes Rätsel. Ralf-Peter Martin schreibt, dass die Forschung und Bibelkritik derzeit davon ausgeht, dass ein Redaktionsteam von jüdischen Priestern die fünf Bücher Mose etwa 800 Jahre nach der Zeit, in der er gelebt habe soll, zusammengestellt hat, mit dem Ziel eine verbind-

³³⁵ Vgl.: Deut, 34,1.

liche Glaubensgrundlage zu schaffen, eine historische Begründung für den Bund zwischen dem Gott Jahwe und dem jüdischen Volk. Moses fiel die Rolle des Mittlers für diesen Bund zu. Wenngleich die Wissenschaft nicht davon ausgeht, dass die fünf Bücher Moses reine Erfindung seien, so ist die Suche nach dem wahren Kern des Buchs Exodus immer noch nicht abgeschlossen. Man vermutet ein Konglomerat verschiedener mündlich tradierter Geschichten, die über Generationen und auch Völker hinweg durch eben jene jüdischen Priester vereint wurden. Moses' Herkunft wurde demnach vermutlich mythisch überhöht, genauso wie die zehn Plagen wohl in erster Linie der Festigung des Mythos „Moses“ dienten.³³⁶

„Das Leben Moses', der Exodus, der Bund mit Jahwe und die Landnahme sind ein noch immer nicht gänzlich entschlüsselter Gemenge aus Wahrheit und Fiktion, das die Verfasser des Alten Testaments heilsgeschichtlich, nicht historisch geordnet haben. Kollektive Erinnerungen aus fast tausend Jahren verschmolzen dabei miteinander, um das Bild von Moses zu erschaffen, des Helden, Propheten und Befreier Israels.“³³⁷

Es gibt zudem keine einzige zeitgenössische Quelle abseits der fünf Bücher Mose, die von ihm spricht.³³⁸ Dass wir nicht sicher wissen, wer Moses wirklich war, ändert nichts an der Tatsache, dass er eine Figur der Erinnerung bleibt, wenngleich er vielleicht keine Figur der Geschichte war.³³⁹

Moses in der Bibel

Moses gilt in der Bibel als der Begründer des Monotheismus, der Stifter der drei großen Buchreligionen, Judentum, Christentum und Islam. Er war der einzige Mensch, der jemals direkt Gott gegenüberstand, er brachte den Gläubigen die zehn Gebote. „Er steigt vom Viehhirten zum Volksführer auf und vereinigt die Eigenschaften des Königs, mit denen des Philosophen und Propheten.“³⁴⁰

In der Bibel wird Moses an einigen Stellen als jähzornig dargestellt³⁴¹, was auch im Stück zu sehen ist³⁴².

³³⁶ Martin, Ralf-Peter. Moses: Held der Bibel, Befreier Israels. GEO Epoche Magazin. [://www.geo.de/magazine/geo-epoche/10726-rtkl-moses-held-der-bibel-befreier-israels](http://www.geo.de/magazine/geo-epoche/10726-rtkl-moses-held-der-bibel-befreier-israels)

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl.: Otto, Eckart. *Mose. Geschichte und Legende*. München: Verlag C. H. Beck. 2006: S. 26.

³³⁹ Vgl.: Assmann, Jan. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2000: S. 20.

³⁴⁰ Frenzl, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 9. überarbeitete und erweiterte Auflage. Kröners Taschenausgabe Band 300. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. 1998: S. 544.

³⁴¹ Vgl.: Frenzl, 1998: S. 544.

³⁴² Vgl.: z.B.: 1. Akt, 7. Szene, 6r.

Bei Holl lesen wir, dass die Autoren des Vierten Buchs des Moses, dem Numeri, laut Mary Douglas Priester waren, die das Buch schrieben, um Möglichkeiten zu entdecken, Fremde zu integrieren. Deshalb begegnet uns Moses im vierten Buch als sanftmütiger Anführer einer gemischten Enklavengesellschaft, anders als im Buch Exodus, wo er eben jähzornig erscheint.³⁴³

Bearbeitung des Moses-Stoffes

Das erste Moses-Drama, von dem wir heute noch wissen, entstand im Altertum.³⁴⁴ Es wird von Eusebius³⁴⁵ erwähnt und ist bei Clemens von Alexandria³⁴⁶ in Fragmenten erhalten. Diese zeigen Gott selbst als Dialogpartner von Moses. Im Mittelalter wird Moses zwar viel genannt, aber kaum selbstständig dichterisch behandelt und kommt in der Biblepik und im biblischen Drama nur selten vor, da er als Figur nicht die gewünschte Klarheit mit sich brachte: „Es scheint in seinem zwiespältigen, komplizierten Charakter, dem das vordergründig Heroische fehlte, keine Anziehungskraft gelegen zu haben.“³⁴⁷

In der Renaissance begann man langsam mit einer intensiveren Beschäftigung mit der Figur des Moses. In *La Semaine* von Du Bartas im 16. Jahrhundert war ein kleiner Moses-Epos eingebaut, der die Verwandlung Mosis vom Fürsten aus ägyptischer Erziehung hin zum tugendhaften Streiter Gottes und Vorläufer von Christus als Gesetzgeber zeigt. Im 17. Jahrhundert entstand ein zweites Epos, von Drayton (*Moses, his birth and miracles*; 1630).

Vondels *Het Pascha* gilt als erstes neueres Moses-Drama. Vondel stützte sein Drama auf das Werk von Du Bartas. Bei Vondel steht dem von Gott erwählten Moses ein typisch tyrannischer Herrscher - der Pharao - gegenüber. *Het Pascha* blieb nicht Vondels einzige Zuwendung zum Moses Stoff, so verfasste er etwa ein Gedicht zur Lebensgeschichte des Moses. Im lateinischen Schuldrama *Moyses* von Brüllov wird mit großem Personen- und

³⁴³ Vgl.: Douglas, Mary. *In the Wilderness. The Doctrine of Defilement in the Book of Numbers*. 1993.

Sheffield: Paperback Reprint Edition 2004 nach Holl, Ute. *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphnes. 2014: S. 29.

³⁴⁴ Für eine detailliertere Auflistung von bekannten Bearbeitungen des Moses-Stoffes siehe: Frenzl, 1998: S. 544-549.

³⁴⁵ ein spätantiker christlicher Theologe und Geschichtsschreiber. Seine Werke bilden eine der wichtigsten Quellen für die frühe Kirchengeschichte

³⁴⁶ griechischer Theologe und Kirchenschriftsteller

³⁴⁷ Frenzl, 1998: S. 544.

Prachtaufwand der Sieg über die Tyrannei des Pharao gezeigt. Saint-Amants schrieb ebenfalls im 17. Jahrhundert seine heroische Idylle *Moïse sauvé*.³⁴⁸

Später schrieben auch Herder, Goethe oder Schiller über Moses. Mit der Zeit entdeckte auch die Oper den Moses-Stoff für sich. Rossini schrieb etwa seinen *Moses in Ägypten* (1818). Hauptmanns Moses-Werk von 1906 führte vom Auszug aus Ägypten bis hin zu Mosis Tod. Freud wandte sich mehrmals dem Moses-Stoff zu, doch dazu an späterer Stelle mehr.³⁴⁹

Schönberg verfasste 1957 die Oper *Moses und Aaron*, mit der sich auch Ute Holl in ihrem Buch *Der Moses-Komplex* befasste.³⁵⁰ 1974 wurde Schoenbergs Oper von Straub und Huillet verfilmt.

Holl stellt den Moses-Komplex anhand von musikalischer Komposition, dem Kino und an der Psychoanalyse als Kulturtheorie zur Diskussion.³⁵¹ Dabei bezieht sie sich auch auf Freuds Text, der in einem späteren Kapitel expliziter behandelt wird. Für Holl zeigt sich der Moses-Komplex nicht in den Bildern des Films von Straub und Huillet, sondern vielmehr in deren Konstellation und Relation. Neue Gesetze treten immer zugleich mit neuen Medien auf - schon seit Moses die Gesetzestafeln vom Berg Sinai brachte.³⁵²

Der Moses-Komplex weist auf das Problem hin, dass auf ein Gedächtnis nicht einfach zugegriffen werden kann, sondern dass man es bloß umschreiben kann.

Holl verbindet den Moses-Komplex mit dem Exodus, Exil und Migration.

„Es ist das Ziel aller Moses-Arbeiten von Freud, Schoenberg, Straub und Huillet, von Deleuze, Douglas, Assmann, Laclau und Taubes, die Aufmerksamkeit für unerhörte und ungesehene aber wirksame Beziehungen in Geräuschen und Klängen, in Landschaftsformationen und Geschichtskonstellationen, zwischen fremden Leuten und unter ihnen zu wecken. Allerdings verweisen sie alle auf die ungeheure Gewalt, die einsetzt, wenn die Fremden fremd bleiben im fremden Land.“³⁵³

Beim Eintreffen neuer Fremder müsste das Gesetz überdacht werden, wenn man sich dafür entscheidet nicht Freiheit zu bekämpfen, sondern Kommunikation zu optimieren.³⁵⁴

³⁴⁸ Vgl.: Frenzl, 1998: S. 545.

³⁴⁹ Vgl.: Frenzl, 1998: S. 546f.

³⁵⁰ Vgl.: Holl, 2014.

³⁵¹ Vgl.: Ebd.: S. 8.

³⁵² Vgl.: Ebd.: S. 16.

³⁵³ Ebd.: S. 24.

³⁵⁴ Vgl.: Ebd.: S. 17.

Der Moses-Komplex ist eine Mediengeschichte des Fremden in der Wahrnehmung.³⁵⁵ Im Exodus, im Exil wird Eigenes und Fremdes sowie deren Unterscheidung neu verhandelt.

Bis heute beschäftigt der Mann Moses die Menschen. Vom Theater über die Oper, den Film bis in die Wissenschaft ist er eine immer wiederkehrende Figur. Dennoch war ein Moses-Stück in der Zeit der Entstehung der Handschrift des Codex 13.126 eher eine Seltenheit, weshalb im nächsten Abschnitt dem Moses-Diskurs der damaligen Zeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Der Moses-Diskurs bis ins 17./18. Jahrhundert

In der mittelalterlichen Theologie wurde Moses als Urbild der vollendeten und demütigen Lebensführung, als Vorbild für Kleriker und Laien angepriesen.³⁵⁶ Für Luther war Moses Gesetzgeber und Prophet, der von Christus geweissagt habe. Jedoch schrieb Luther ebenso, dass Moses in erster Linie dem jüdischen Volk gegeben war, und die mosaischen Gesetze für die Christen nur deshalb von Bedeutung seien, weil sie mit dem Naturrecht, das jedem Menschen in das Gewissen eingeschrieben ist, übereinstimmten. Das Alte Testament solle in erster Linie aus Sicht des Neuen Testaments ausgelegt und gelesen werden.³⁵⁷

Dies könnte darauf hinweisen, dass ein protestantisches Moses-Stück im Sinne Luther die Parallelen zwischen Moses und Christus besser herausarbeiten würde. Jedoch könnte dies auch über Symboliken geschehen, über Kostüme und Requisiten, die nicht weiter verschriftlicht wurden. Einzig wenn Moses zum Pharao sagt, dass sowohl der Herrscher, als auch derjenige, der ihm zu Füßen liegt, dem Schicksal unterworfen ist³⁵⁸, erinnert dies an neutestamentarische Lehren des Christus.

Lange Zeit wurde versucht, Moses als Klammer zwischen antiker Philosophie und christlicher Theologie, sowie griechischer Philosophie zu sehen. Diesem Versuch wurde jedoch im 17. Jahrhundert die Grundlage entzogen, als sich eine diesbezüglich bedeutende Schrift, das *Corpus Hermeticum* als heidnisches Werk entpuppte. Zu diesem Zeitpunkt rückte die Diskussion um die mosaische Verfasserschaft der fünf Bücher Mose in den Vordergrund. Baruch de Spinoza lehnte diese, und damit auch Moses als Empfänger des

³⁵⁵ Vgl.: Ebd.: S. 7.

³⁵⁶ Vgl.: Otto, 2006: S. 94f.

³⁵⁷ Vgl.: Otto, 2006: S. 96.

³⁵⁸ Codex 13.126: 1. Akt, 4. Szene S. 4v..

göttlichen Gesetzes, vehement ab, während etwa Johann Gottfried Eichhorn dies verteidigte.³⁵⁹

Wie man sieht, war Moses in der theologischen Forschung seit jeher ein umstrittener Charakter. Die fehlenden Quellen außerhalb der Bibel geben Forschenden bis heute Rätsel auf. Ägyptologe Jan Assmann als auch Sigmund Freud befassten sich ebenso eingehend mit dem Mann Moses, was im folgenden Kapitel behandelt wird.

Moses der Ägypter und die monotheistische Religion

Ägyptenforscher Jan Assmann wandte sich Moses als Exponenten des Monotheismus zu. Ihm geht es in seinem Buch *Moses der Ägypter* um Moses als Figur, die im kulturellen Gedächtnis der monotheistischen Religionen verankert ist, als Figur der Erinnerung.³⁶⁰

Laut Assmann seien in Moses zwei Erinnerungsströme zusammengefloßen: einerseits die mosaische Einführung des Monotheismus im Judentum und andererseits die monotheistische und bilderzerstörende Revolution des ägyptischen Pharaos Echnaton. Dieser erhob den Sonnengott Aton zum einzig wahren Gott und ließ alle andere Gottheiten sowie deren Abbilder beseitigen. Diese monotheistische Religion wurde nach Echnatons Ableben jedoch wieder vollständig beseitigt. Diese These Assmanns greift somit auf Freuds Text *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* zurück.³⁶¹

Wenngleich es Freud nicht unbedingt leicht fiel - immerhin beginnt er seinen Moses-Text mit den Worten „Einem Volkstum den Mann abzusprechen [...] ist nichts, was man gern oder leichthin unternehmen wird, zumal wenn man selbst diesem Volk angehört.“³⁶² - sah er in Moses einen Ägypter, der treuer Anhänger dieser Aton-Religion war, und diese auch nach dem Tod des Pharaos noch weitertragen wollte. Er wurde von den Juden in der Wüste erschlagen und verschmolz dann mit einem zweiten Moses, der später auftrat. Die Schuld für die Ermordung des Moses bleibt bis heute latent in der jüdischen Religion eingegraben und wiederholte sich in der Tötung Jesu, was - so Freud - zum Antisemitismus und dem Selbsthass der Christen führte.³⁶³

³⁵⁹ Vgl.: Otto, 2006: S. 98f.

³⁶⁰ Vgl.: Assmann, 2011: S. 18 & Otto, 2006: S. 102.

³⁶¹ Vgl.: Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974: S. 28 & Assmann, 2011, S. 18 & Otto, 2006: S. 102.

³⁶² Freud, 2010: S. 9.

³⁶³ Vgl.: Freud, 2010.

Freud behandelt das Verhältnis von Gesetzlichkeit und Gewalt im Kontext des jüdischen Exils und dessen Völkermordes. Mit seinem Buch unternahm Freud den Versuch von der Individualpsychologie auf die Macht der Kollektive zu schließen. Durch seine psychoanalytische Interpretation des Aussetzungsmythos zog Freud den Schluss, dass Moses nicht Jude, sondern Ägypter war und der Monotheismus, den er so vehement verfolgte, die gescheiterte Religion des Amenhoteps IV., eines ägyptischen Königs, war. Während der Wüstenwanderung wurde Moses - so Freud - erschlagen. Danach ist seine Religion mit der Jahwe-Religion eines anderen Moses, des Schwiegersohns des medianitischen Priesters Jethro verschmolzen.³⁶⁴

Ikonografische Darstellung - Kunst als Vorbild für das Theater?

Ikonografische Darstellungen sind eine wichtige Quelle aus der Vergangenheit. Mit ihnen lassen sich heute Glaubensinhalte im religiösen Bereich darstellen und reproduzieren. Sie vermögen uns etwa zu zeigen, wie die Menschen in früherer Zeit dachten, dass Moses ausgesehen hat und wie sie ihn vielleicht auf die Bühne brachten:

„Kleidung, Gegenstände und Geräte, als bezeichnende Attribute mitgeführt, Ausstattung jeder Art bilden eine eigenen Ebene der Materialität aus, die, ebenso wie die stimmliche Gestaltung, Gestik, das Fingerzeigen, semantische Funktion hat. Die Figuren der Darstellung bekommen dadurch eine je spezifische situative Eindeutigkeit, ihr Handeln wird nochmals, ohne sich auf die Sprache stützen zu müssen, im Akt des Anschauens verständlich und plausibel.“³⁶⁵



Laut einer Untersuchung von Johanna Thali sind die Bezüge zwischen Bild und Text, zwischen Malerei und Spiel zwar weniger eng als in der Forschung üblicherweise angenommen, dennoch springen einige Übereinstimmungen im Themenrepertoire der Bilder und Texte auf, die nicht bloßer Zufall sein können. Wenngleich Malereien kaum das Theatergeschehen abbildeten, so griff man umgekehrt jedoch sehr wohl für Inszenierungen auf die bildlichen Vorstellungen zurück, in erster

Abbildung 2: Moses und die eiserne Schlange, Rubens 1609/10

³⁶⁴ Vgl.: Frenzl, 1998: S. 547.

³⁶⁵ Henkel, 2004: S. 39.

Linie um den Stoff für das oft ungebildete Publikum verständlicher zu machen.³⁶⁶

Wie in Abbildung 1 (Kapitel 4.2) und 2 zu erkennen, wird Moses üblicherweise mit Bart und dem Hirtenstab dargestellt. In diesem Bild von Rubens ist der Stab zusätzlich mit einer ehernen Schlange, ein Abbild einer Schlange aus verarbeitetem Kupfererz, verziert. Ein Stab wie dieser könnte durchaus ein wichtiges Requisit gewesen sein, um ihn auf der Bühne einwandfrei identifizieren zu können.

Seine Kleidung ist stets weit. Vereinzelte Darstellungen zeigen Moses mit zwei kleinen Hörnern, wie etwa in Abbildung 1 zu sehen oder auch die berühmte Moses-Statue des Michelangelo zeigt. Dies ist auf einen Übersetzungsfehler der lateinischen Bibel im 4. Jahrhundert zurückzuführen, die lange Zeit der kirchliche Standard-Text der Bibel war. Dort wurde das hebräische *qāran* (gestrahlt) mit *qaeraen* (Horn/Strahl) verwechselt, und deshalb als „mit Hörnern versehen“ übersetzt.³⁶⁷ Ein Missverständnis, das sich auch in der Kunst lange Zeit hielt. Ob der Moses des Codex 13.126 mit Hörner dargestellt wurde, ist jedoch unklar.



Abbildung 3: Die Prüfung des Mose; Fresko in der Sixtinischen Kapelle, Sandro Botticelli; 1481/1482

³⁶⁶ Vgl.: Thali, Johanna. *Text und Bild - Spiel und Politik. Überlegungen zum Verhältnis von Theater und Malerei am Beispiel Luzern*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4.* Münster: Rhema-Verlag. 2004.: S. 200f.

³⁶⁷ Vgl.: Otto, 2006: S. 108.

Abbildung 3, ein Fresko aus der Sixtinischen Kapelle von Botticelli zeigt Moses in acht verschiedenen Stationen seines Lebens, von rechts nach links zu lesen. Der Unterschied zu Abbildung eins und zwei ist, dass er hier als jüngerer Mann ohne Vollbart gezeigt wird. Dafür wird er in allen Szenen in gelb-grünen Kleidern dargestellt. Zuerst sehen wir den Mord am Ägypter, die Flucht nach Midian, die Rettung seiner zukünftigen Frau Zipora vor den Hirten, und das Tränken ihrer Tiere. Weiter oben sehen wir, wie er seine Schuhe ablegt um dem brennenden Dornbusch, und damit Gott, gegenüberzutreten. Zu guter Letzt sehen wir in der Bildmitte bis zum linken unteren Rand den Auszug der Israeliten aus Ägypten.

Neben Moses begegnen uns demnach noch andere Personen aus dem Codex 13.126 auf dem Bild. Die unschuldigen Mädchen und Töchter Roguels in weiß gekleidet, Gott, als alter Mann mit weißem Haar und langem Bart sowie das israelitische Volk. Die weiten Kleider sowie die Kopfbedeckungen dienten sicherlich auch auf der Bühne dazu, die ägyptische Exotik darzustellen.

Moses im Stück

Moses im Stück ist - wie auch in der Bibel - durchaus jähzornig und aufbrausend, wie mehrere Szenen zu Beginn zeigen:

„Simeï. Gehe du hin Scheinheiliger, vermeinstu vielleicht man kenne dich nicht, daß du mit Pharao und unsern Feinden übereinstimmest.

Moses. /zornig/ Schweig Verwegener, der Herr weiß was ich thue, und wo du also redest, solle dich wegen deines falschen Urtheils der Herr straffen, daß du mir Unrecht thust.“

1. Akt, 7.Szene, S. 6r.

Zudem hat er einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit und nimmt sich den Schwächeren und Bedrängten an. Als Gott ihn erwählt, versucht er zuerst ihn dazu zu bewegen, jemand anderen zu senden, da er eine „schwere“ Sprache habe. Schlussendlich gehorcht er doch, und bleibt stets fest in seinem Glauben an Gottes Macht.

Die Attribute die Moses in der Literatur zugeschrieben werden sind üblicherweise die Gesetzestafel, die er in diesem Stück jedoch noch nicht bei sich tragen kann, da die Handlung noch vor der Gesetzgebung wieder endet. Weiters ist sein Hirtenstab von Bedeutung, den er zumindest ab der ersten Begegnung mit der Stimme Gottes bei sich trägt, da er hier bereits beim Hüten der Schafe ist. Zuvor ist es fraglich, ob Moses bereits in Ägypten einen Stab mit sich führt, zur besseren Kenntlichkeit der Person aber anzunehmen. Zu guter Letzt ist die eherne Schlange, ein Abbild einer Schlange aus verarbeitetem Kupfer-

erz, ein Attribut des Moses. Auch bei diesem ist nicht gewiss, ob Moses dieses Abbild in irgendeiner Form bei sich getragen hat, etwa wie in Abbildung 2 an seinem Stab.³⁶⁸

4.3. Szenenprotokoll - Szenische Darstellung und verschriftlichte Aufführpraxis

Aufgrund der Länge des Stücks werden zur besseren Übersicht die einzelnen Szenen in einem Protokoll aufgeschlüsselt. Regieanweisungen, Inhalt, Thematik und formale Besonderheiten wurden dabei herausgearbeitet und für weitere Analysen zugänglich gemacht. Besonders relevant ist hierfür die Untersuchung der mitverschriftlichten Aufführpraxis, die über die implizierten Anweisungen im Text untersucht werden soll. Die Auswertung der Aufführpraxis erfolgt im letzten Kapitel, dem Resümee. Die vollständige Transkription ist im Anhang zu finden.

Actus 1 Scena 1 (S.2r)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum praentieret einen Wald. Moses allein.</i> nach Reim: <i>seuffzet./</i> Szenen Ende: <i>/ tritt auf die Seite./</i>
implizite Anweisungen	/
Wer	Moses
Was	Moses führt einen Monolog, führt in die Handlung ein. Er klagt über das verhärtete Herz des Pharaos und über das Leid Israels, spricht von seinen früheren Diensten beim Pharaos, für die er belohnt wurde und davon, dass der Pharaos und dessen Räte ihm allerdings heimlich gram sind und nach seinem Leben trachten. Zum Szenenende sieht er einen Ägypter, der übel mit einem Hebräer umgeht, und tritt zur Seite um sie zu beobachten und notfalls einzugreifen.
Thema	Einführung in die Handlung; Gram wegen Leid der Hebräer, Furcht vor Pharaos
Formal	Monolog; 2 mal gereimter Vers je 4 Zeilen lang in der Mitte und gegen Ende
Bemerkung	/

Actus 1 Scena 2 (S.2r-2v)

Regieanweisung	<i>Ohat, Aeon welcher ihn hin und wieder reißt</i> <i>Aeon zieht Ohat bei den Haaren /zieht ihn dabey/</i> <i>Aeon: Er zieht langsam am Hirschfang aus./</i>
-----------------------	--

³⁶⁸ Vgl.: Krauss, Heinrich; Uthemann, Eva: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1987. 3. Auflage 1993: S. 203.

	Moses: <i>/zieht sein Gewehr aus./; macht ihn nieder./</i> Ohat: <i>/ab/</i> Moses: <i>/Er schlagget Aeon hinein./</i>
implizite Anweisungen	Moses verscharrt Aeon im Sand; Gewehr als Requisit
Wer	Ohat und Aeon; dann Moses
Was	Streit zwischen dem Ägypter Aeon und dem Hebräer Ohat; Aeon schlägt Ohat weil er nicht arbeitet, als er seine Waffe zieht, schreitet Moses ein und „macht ihn nieder“ mit dem Gewehr. Ohat bedankt sich und verspricht zu schweigen, Moses verscharrt den Toten im Sand und kündigt an, am Hof nach dem Rechten sehen zu wollen.
Thema	Unterdrückung der Hebräer; Moses als Beschützer seines Volks
Formal	Dialog; Moses beobachtet von der Seite, bevor er hinzutritt
Bemerkung	Hirschfang: Hirschfänger= rund 30-40 cm langes Messer zum Aufbrechen von Jagdbeute Korrektur in der Handschrift - Text Ohat und Moses wurden vertauscht - richtige Reihenfolge mit Nummerierung markiert. Moses zieht ein Gewehr heraus, eine moderne Requisite, die es im alten Ägypten noch nicht gab, die aber gewiss Bühnenwirksam war und im Fundus der Truppe erhalten.

Actus 1 Scena 3 (S.2v-4r)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum prasentiert einen königlichen Saal.</i> <i>Pharao, Salma, Remalia, Salolas Zauberer und Staat</i> <i>Salolas: kniet./</i> <i>/Salolas küst den Sapter./</i> <i>Remalia: /ab./</i> <i>Remalia: Komt wied/</i> <i>Remalia ab./</i>
implizite Anweisungen	/
Wer	Pharao, Salma, Remalia, Salolas Zauberer und Staat sind nur anwesend
Was	Salolas, Salma und Remalia schmeicheln dem Pharao, er stimmt in das Lob auf sich mit ein; erwähnt Weissagung von Salolas, der vorher gesagt hat, dass Moses zum Problem werden wird, da er als Hebräer wegen seines Erfolgs im Krieg eine Sonderstellung am Hof hat; Pharao will eine List gegen ihn planen, die Räte bekräftigen ihn und stacheln ihn noch weiter auf; Moses kommt zur Audienz, Remalia holt ihn in den Thronsaal.
Thema	Charakterisierung des Pharaos und dessen Verhältnis zu seinen Untergebenen und zu Moses.

Formal	Zu Beginn sehr kurze Reden, immer nur halbe Zeile, Lob.
Bemerkung	Moses wartet in der Antichambre (Vorzimmer: lateinisch-italienisch-französisch) Pharao wirkt sehr eingebildet, die Räte scheinen ihm vor allem schön zuzureden um ihn dann für ihre Zwecke zu gewinnen. Sie stacheln ihn gegen Moses auf.

Actus 1 Scena 4 (S.4r-5r)

Regieanweisung	<i>Moses, Remalia</i> Moses: <i>kniet</i> Moses: <i>seuffzet</i> Moses: <i>/ab/</i> Pharao: <i>lacht</i>
implizite Anweisungen	Moses bittet den Pharao nicht zu spotten - Hinweis auf Tonfall des Pharaos Pharao ermahnt Moses nicht zu frech zu sein - ebenfalls Hinweis auf Tonfall Moses wendet sich zum Himmel („erbarme du dich, gerechter Himmel“)
Wer	Pharao, Remalia, Salolas, Moses Salma, Zauberer und Staat sind nur anwesend
Was	Moses bittet um Erleichterung für seine Brüder, die Hebräer; Pharao erzürnt und befiehlt sie noch strenger zu behandeln, Moses geht verzweifelt ab, der Pharao lacht; die Räte meinen, er sei noch zu sanft mit ihm umgegangen, sie wollen eine List gegen ihn planen.
Thema	Leid des Volkes; Härte des Pharaos, der die Hebräer als Hunde bezeichnet.
Formal	/
Bemerkung	Pharao fällt Moses mehrfach ins Wort. Versichert sich bei Räten, wie sie sein Handeln beurteilen.

Actus 1 Scena 5 (S.5r-5v)

Regieanweisung	<i>Frohnvogt</i> Frohnvogt: <i>/ab/</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Fronvogt, Pharao, Salolas, Salma
Was	Der Pharao befiehlt dem Frohnvogt strenger zu den Hebräern zu sein, vor allem, wenn sie Kontakt zu Moses haben.

Thema	Härte gegen die versklavten Hebräer, Vorsicht gegenüber Moses, Kontakt mit den Hebräern
Formal	Salolas, Pharaon und Salma reimen die letzten vier Zeilen bevor sie abgehen.
Bemerkung:	Majestät wird mit Maj. abgekürzt, Salolas mit Salol.

Actus 1 Scena 6 (S.5v)

Regieanweisung	<i>Fronvogt, Ohat, Simei</i> Fronvogt: /ab/
implizite Anweisungen:	Fronvogt droht Ohat und Simei (Hinweis auf Gebärde und Tonfall) Simei flucht („ich wolte der Zorn des Himmels schlug dar-in“)
Wer	Fronvogt am Anfang und zwei Hebräer, Ohat und Simei
Was	Der Fronvogt droht den Sklaven, dass er jemanden schicken wird um sie auszupeitschen und geht ab. Simei klagt sein Leid und fordert, dass Moses sich ihrer annehme, während Ohat darauf verweist, dass Moses scheinbar selbst nicht mehr so gut am Hofe angesehen ist. Ohat ist besonnen und ruhig und verteidigt Moses, Simei ist zornig und schimpft.
Thema	Unterdrückung durch den Fronvogt, Erwartung an Moses (Hilfe wegen guter Stellung, klingt vorwurfsvoll), Verteidigung, dass er das nicht könne, weil er wegen Neid in Missgunst fiel.
Formal	/
Bemerkung:	Letzter Satz von Ohat endet abgebrochen mit „....“

Actus 1 Scena 7 (S.5v-6r)

Regieanweisung	<i>Moses</i> Moses: <i>zornig</i> / Simei: / <i>laufft ab, Ohat auch</i> / Moses: /ab/
implizite Anweisungen:	Moses verzweifelt, weil seine Tat entdeckt wurde (Hinweis auf Gestik, Tonfall etc.)
Wer	Moses, Simei und Ohat, am Anfang.
Was	Moses hört den Streit aus Szene 6 und tritt schlichtend auf, Simei klagt dessen Sonderstellung beim Pharaon an, worauf hin Moses sehr zornig wird. Simei fragt, ob Moses ihn auch ermorden will und läuft ab. Ohat folgt ihm. Moses ist entsetzt dass seine Tat entdeckt wurde, sorgt sich vor den Konsequenzen und beschließt seine Flucht.

Thema	Moses als Streitschlichter, Anklage an Moses, dass er Freund des Pharaos sei und jemanden getötet hat. Furcht vor Zorn des Pharaos. Beschluss der Flucht.
Formal	Moses hält einen Monolog, nachdem die anderen weglaufen. Reimt 8 Zeilen lang am Ende.
Bemerkung:	/

Actus 1 Scena 8 (S.6r-6v)

Regieanweisung	<i>Pharao, Salma, Remalia, Salola</i> <i>Fronvagt und Staat</i> Fronvagt: /ab/ Am Ende: /alle ab/
implizite Anweisungen:	Hastiger Abgang von Pharao mit seinem Gefolge: „Kommt last uns eilen fort, sein Urtheil zu vollziehen“ .
Wer	Pharao und sein Hofstaat (Salma, Remalia und Salolas, die Räte) sowie der Fronvagt Aharin.
Was	Der Pharao erfährt kurz vor der Szene vom Fronvagt, dass Moses einen Mann erschlagen hatte und erkennt die Chance ihn zu verurteilen. Will aber einen gerechten Prozess, der nicht nur auf ein Gerücht ohne Hintergrund gestützt ist. Als der Fronvagt sagt, dass die Hebräer selbst über den von Moses verübten Mord sprechen, schickt der Pharao ihn aus um Moses zu finden und zu verhaften.
Thema	Mord von Moses und Verurteilung
Formal	Am Ende wird gedichtet, 8 Zeilen lang.
Bemerkung:	Der Fronvagt wird mit einem Namen angesprochen, obwohl er in der Regieanweisung keinen hat.

Actus 1 Scena 9 (S.6v-7r)

Regieanweisung	<i>Neyd und Tyranny</i> Am Ende: /abeunt/
implizite Anweisungen:	/
Wer	Die allegorischen Figuren Neid und Tyrannei
Was	Unterhaltung über das bevorstehende Ende des Pharaos und seines Reiches, da die Israeliten unter dem Schutz Gottes stehen und deshalb von den beiden nicht angerührt werden können. Hinweis auf Hölle.
Thema	Untergang Ägyptens und Pharaonis
Formal	Letzte 8 Zeilen gereimt.
Bemerkung:	Der Untergang im Meer wird vorweggenommen.

Actus 2 Scena 1 (S.7r-7v)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum prasentieret Wald und hinten einen Brunnen</i> <i>Moses bey dem Brunnen</i> <i>Moses: /tritt auf die Seite/</i>
implizite Anweisungen:	Hinweis auf das Bühnenbild: <i>Alwo zur Sicherheit ich mir bey diesen Brunnen, hab meinen Wohnungs Platz und Hütlein ausgesonnen</i> Hinweis auf die akustische Ankündigung der nächsten Personen: <i>Aber still hier kommen Leüte, und wie mich düncket so seind es lauter Weibspersonen</i>
Wer	Moses
Was	Moses klagt über das schwere Los der Israeliten in Ägypten. Im gereimten Teil erzählt er die Ereignisse, die seit seinem letzten Auftritt passierten - er floh nach Midian um der Strafe für seinen Mord zu entgehen. Am Ende der Szene hört er Menschen, tritt auf die Seite.
Thema	Leid der Israeliten, Flucht nach Midian.
Formal	Monolog Moses. Erste 16 Zeilen gereimt.
Bemerkung:	Zebaoth ist im Tanach (der hebräischen Bibel) ein Name für JHWH (Gott). Moses vergleicht den Wald mit dem Palast.

Actus 2 Scena 2 (S.7v)

Regieanweisung	<i>Zibora mit ihre Schwestern mit Waßer Geschire</i> <i>2.Schwester: /laufft hinzu/</i> <i>Zipora: /das klein Mädgen sieht in Brunnen, und wird gehalten/</i> <i>Zipora: Thut es lachend heraus/</i> <i>/sie schöpfen Waßer/</i>
implizite Anweisungen:	Zipora zeigt zum Brunnen hin, die erste Schwester sieht nach wie voll er ist. Die zweite Schwester will auch nachsehen, ist noch klein und schafft es alleine nicht hineinzusehen. Zipora hebt sie hoch. 1.Schwester gibt ihr Geschirr her, es ist das größte. Sie sind bescheiden gekleidet (Moses erkennt sie als bescheidene Leute und meine, man erkenne, dass sie Schwestern sind). Wenn das erste Geschirr fast voll ist, fordert Zipora das nächste Geschirr und zeigt auf eines (Gebet jenes Geschirr her). Die Hirten treten im Hintergrund schon auf oder die Schwester

	blickt zumindest schon in die Richtung des Auftritts. Moses spricht nebenbei und ist nicht sichtbar für die anderen.
Wer	Zipora und ihre zwei Schwestern, die zweite Schwester ist noch ein kleines Kind.
Was	Die Mädchen wollen Wassers schöpfen und gehen zum Brunnen, finden ihn erfüllt und beginnen ihre Geschirre zu füllen.
Thema	Schwierigkeit, Wasser für die Herden zu beschaffen.
Formal	/
Bemerkung:	Moses als unsichtbarer Beobachter der Szene der auch außerhalb der Handlung spricht und nicht gesehen oder gehört wird.

Actus 2 Scena 3 (S.8r-8v)

Regieanweisung	Zwey Hirten 1.Hirte: <i>/wils nehmen/</i> (das Wasser) 1.Hirte: <i>/er nimts bey dem Ermel/</i> 1. Hirte: <i>Will sie schlagen/; /schlägt sie samtllich/</i> Moses: <i>hervor/</i> 1.Hirte: <i>/sie greiffen ihn an, er treibt sie aber zurück./</i> Zibora: <i>/ab mit Schwestern/</i> Moses: <i>/ab/</i> <i>miten scena zu/</i>
implizite Anweisungen:	Tonfall: Streit. Wenn Moses die Hirten zurücktreibt, gehen sie ab. Moses vertreibt sie sehr „beherzt“ (Siehe Szene 5).
Wer	Zibora mit Schwestern, 2 Hirten und Moses
Was	Streit um Wasser, Moses beschützt die Mädchen vor den Hirten, die sie schlagen wollen
Thema	Wassernot, Neid der Hirten, Ehrenhaftigkeit von Moses, Beschützen der Schwächeren
Formal	/
Bemerkung:	Moses spricht wieder neben der Handlung. <i>Miten Scena zu</i> deutet einen größeren Umbau an.

Actus 2 Scena 4 (S.8v)

Regieanweisung	<i>Roguel</i>
implizite Anweisungen:	Er erkennt die Töchter in der Ferne, vielleicht schon Auftritt
Wer	Roguel
Was	Er erwartet seine Töchter, die er um Wasser geschickt hat, er erzählt, dass er viele Tiere hat, aber wenig Wasser.
Thema	Wassernot, Reichtum an Tieren
Formal	/

Bemerkung:	Sehr kurze Szene
-------------------	------------------

Actus 2 Scena 5 (S.8v-9r)

Regieanweisung	<i>Zibora und Schwestern</i> Zipora: /ab/ /Schwester eine geht ab./
implizite Anweisungen:	Töchter tragen die vollen Gefäße Wenn die erste Schwester abgeht, nimmt sie die Gefäße mit
Wer	Roguel mit seinen drei Töchtern, Zipora und ihre zwei Schwestern
Was	Die Mädchen bringen das Wasser. Zipora erzählt, dass Moses sie vor den Hirten beschützte, Roguel schickt sie um ihn zu holen damit er ihm danken kann. Während Zipora fort ist, geht die erste Schwester, die Tiere tränken und der Vater befragt das kleine Mädchen, ob es denn keine Angst hatte.
Thema	Erzählung der Handlung zuvor. Schutz von Moses. Dankbarkeit.
Formal	/
Bemerkung:	Zipora geht nur kurz ab und kommt sehr schnell mit Moses wieder.

Actus 2 Scena 6 (S.9r-9v)

Regieanweisung	<i>Zipora, Moses</i> /abeunt/
implizite Anweisungen:	Roguel und Moses gehen gemeinsam in Roguels Haus ab.
Wer	Roguel, Zipora und Moses. zweite Schwester
Was	Roguel dankt Moses, fragt nach seiner Herkunft und gibt ihm als Dank die Hand Ziporas. Moses sagt, er ist ein Fremder und kann Unrecht nicht leiden, weswegen er den Mädchen geholfen hat. Er nimmt das Angebot an.
Thema	Dankbarkeit. Sinn für Gerechtigkeit. Heirat.
Formal	/
Bemerkung:	Zipora und die zweite Schwester sprechen nicht.

Actus 2 Scena 7 (S.9v)

Regieanweisung	<i>Zwey Hirten</i>
implizite Anweisungen:	Der erste Hirte erblickt am Ende der Szene seinen jüngsten Bruder
Wer	Die zwei Hirten aus der Brunnen-Szene

Was	Unterhaltung über den Kampf mit Moses. Feststellung, dass er ganz fremd ist, und dass er Krieg kennt, da er keine Angst im Kampf hatte.
Thema	Mut und Fremdheit Moses.
Formal	/
Bemerkung:	Sie wissen, dass die Mädchen die Töchter Roguels sind.

Actus 2 Scena 8 (S.9v-10r)

Regieanweisung	<i>Ein Hirten Knab</i> Knab: <i>/hebt einen Stein auf und wirfft dernach/ /abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	Der Knabe sieht ein Eichhörnchen auf einem Ast (vermutlich nicht sichtbar auf Bühne). Der Knabe ist entweder noch sehr klein oder ein wenig dumm.
Wer	Die 2 Hirten und ein Knabe
Was	Der Knabe hat Angst vor dem Wolf, den er gesehen hat, entdeckt dann ein Eichhörnchen und wirft einen Stein auf das Tier. Sie gehen gemeinsam alle ab.
Thema	Einfalt des Knaben. Beschreibung der Flora und Fauna von Midian.
Formal	/
Bemerkung:	Spiel vielleicht vor dem Vorhang während Umbau; wirkt wie heitere Unterbrechung, trägt nichts zur Handlung bei.

Actus 2 Scena 8[9] (S.10r)

Regieanweisung	<i>Engel in der Wolcke singet</i> <i>/Himmel auf/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Ein Engel
Was	Der Engel singt und prophezeit die nächste Handlung: Gott wird Israel befreien und Moses wird nach Ägypten zurückkehren um das Volk auszuführen.
Thema	Ausführung des israelitischen Volks, Gottes Erbarmen.
Formal	3 Verse zu je vier Zeilen. Die Verse sind mit den Zahlen 1./2./3. nummeriert.
Bemerkung:	/

Actus 2 Scena 9 [10] (S.10v)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum prasentiert einen Berg. Moses allein.</i> <i>/Der Busch fängt an zu brennen/</i>
-----------------------	---

implizite Anweisungen:	Moses ist beim Hüten der Herde. Er hat einen Stab in der Hand (Siehe Szene 10). Der Busch brennt lodernd und verbrennt aber nicht. Moses nähert sich dem brennenden Busch.
Wer	Moses
Was	Moses sinniert beim Hüten der Schafe über sein Glück. Es sind etliche Jahre vergangen, er hat bereits zwei Söhne mit Zibora. Er sorgt sich immer noch um seine Brüder in Ägypten. Er ist am Berg Horeb und entdeckt den brennenden Busch, nähert sich ihm voller Angst.
Thema	Gutes Leben dank Gottes Beistand. Leid der Hebräer als Sorge. Furcht.
Formal	/
Bemerkung:	Die zwei Zwischenspiel Szenen zuvor verdeutlichen die lange Zeit, die vergangen ist und geben mehr Zeit um den Berg aufzubauen. An dieser Stelle hätte man auch eine Pause ansetzen können.

Actus 2 Scena 10 [11] (S.10v-11v)

Regieanweisung	<i>Die Stimme</i> <i>/Moses zieht die Schuh aus und verhüllet sein Angesicht./</i> <i>/Moses wirfft den Stab auf die Erden, er wird zu einer Schlange, und Moses weicht von ihr./</i> <i>/Moses thut es, und sie wird wieder zum Stab./</i> <i>/Mose streckt die Hand in Busen und ziehts wieder heraus sie ist aussätzig/</i> <i>/Er thut die Hand ist wieder wie zuvor./</i> <i>Stimme.: zornig/</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	Moses geht auf den Busch zu, bis die Stimme ihm Einhalt gebietet. Moses sagt, er habe eine schwere Zunge → vielleicht Hinweis auf die Artikulation der Figur.
Wer	Die Stimme Gottes (der brennende Busch) und Moses
Was	Gott gibt sich zu erkennen und befiehlt Moses sein Volk zu befreien. Als Zeichen seiner Macht lehrt er ihm drei Wunder: ein Stab wird zur Schlange, die Hand wird erst aussätzig und dann wieder heil und wenn er Wasser ausleert, wird es zu Blut. So soll er das Volk überzeugen. Gott will Aaron mitschicken, damit dieser für ihn spricht. Er wird schnell zornig, als Moses nicht gleich ja sagt. Gott sagt, dass Moses Verfolger tot seien und dass er des Pharaos Herz verstärken wird. Wenn der Pharao sich weigert, das Volk gehen zu lassen, so will er seinen ersten Sohn töten.

	Moses ergibt sich dem Befehl des Herren und geht ab.
Thema	Macht Gottes, Wunder Gottes, Leid und Befreiung des Volks Gottes, schwere Sprache Moses, Ergebenheit.
Formal	/
Bemerkung:	„Die Stimme“ Gottes ist als einzige Bühnenperson durch doppeltes Unterstreichen hervorgehoben. Gott tritt nicht als Person auf, sondern nur als Stimme. Sehr viele explizite Anweisungen. Gott ist aufbrausend und wird schnell zornig.

Actus 3 Scena 1 (S.12r)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum präsentierte einen Wald.</i> <i>Aaron und Moses</i>
implizite Anweisungen:	Moses spricht entweder zu Aaron oder mit Aaron zum israelitischen Volk.
Wer	Moses und Aaron. Vielleicht ist eine Gruppe Menschen (israelitisches Volk) anwesend.
Was	Moses berichtet von Gottes Worten und dem Befehl, das Volk wegzuführen und mit dem Pharao zu sprechen.
Thema	Gottes Plan für sein Volk und sein Auftrag an Moses und Aaron. Gehorsamkeit
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 3 Scena 2 (S.12r)

Regieanweisung	<i>Die Stimm.</i> Moses und Aaron: <i>/knien beyde nieder./</i> Moses und Aaron sprechen <i>zugleich</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Die Stimme Gottes, Moses und Aaron
Was	Gott befiehlt den Stab vor Pharaos Augen zur Schlange zu verwandeln.
Thema	Wunder Gottes und Gehorsam vor Gott.
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene, in der das Wunder Gottes mit der Verwandlung des Stabes in die Schlange erneut beschrieben wird. (Große Ankündigung für einen Zaubertrick?) Zwei Wörter durchgestrichen.

Actus 3 Scena 3 (S.12r-12v)

Regieanweisung	<i>Neidt und Tyranny</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Die zwei allegorischen Figuren Neid und Tyrannei
Was	Rufen die Plagen herbei als Strafe für die Ungläubigkeit des Pharaos, kündigen an, dass Wasser zu Blut werden wird und Ägypten zu Grunde gehen wird.
Thema	Strafe für den gottlosen Pharao
Formal	Ende der Szene gereimt, 3x4 Zeilen
Bemerkung:	/

Actus 3 Scena 3 [4] (S.12v)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum prasentieret einen Saal mit einem Trohn</i> <i>Pharao, 2 Räth und Staat.</i> 1.Rat: <i>/ab./</i> 1.Rat. <i>/zurück/</i> 1.Rat: <i>/ab./</i>
implizite Anweisungen:	Pharao hört jemand außerhalb des Thronsaals und sendet den ersten Rat um nachzusehen.
Wer	Pharao und sein Hofstaat, zwei Räte.
Was	Pharao preist sich selbst, die Räte stimmen in sein Loblied ein. Er hört jemanden und lässt den Rat nachsehen. Dieser berichtet, dass zwei Israeliten vorsprechen wollen. Der Pharao lässt sie holen, nimmt sich aber vor, sie schnell zu vertreiben.
Thema	Eitelkeit des Pharaos. Macht und Reichtum. Kein Interesse an den Anliegen des Volks der Israeliten.
Formal	/
Bemerkung:	Die zwei Szenen davor waren nicht wichtig → vielleicht wurde damit die Zeit überbrückt für den Umbau der Szene im Hintergrund. Gespielt wurde also vielleicht vor dem Vorhang. „Staat“ ist keine sprechende Person, nur Anwesenheit? oder keine Menschen??

Actus 3 Scena 4 [5] (S.12v-13r)

Regieanweisung	<i>1.Rath mit Mose u. Aaron</i> Pharao: <i>lacht./</i> Aaron: <i>wirfft den Stab für Pharao und wird zur Schlangen/</i> 1.Rat: <i>/ab/</i>
-----------------------	---

implizite Anweisungen:	Aaron nimmt seinen Stab
Wer	Pharao, 2 Räte, Staat, Moses und Aaron
Was	Aaron und Moses berichten dem Pharao von Gottes Willen, er glaubt ihnen nicht, spottet und will Beweise sehen. Aaron wirft seinen Stab, der in eine Schlange verwandelt wird, der Pharao ruft nach seinen Zauberern, um von ihnen zu erfahren, was er davon halten soll. Pharao schwört, dass er das Volk nicht ziehen lassen wird.
Thema	Gottes Wille, Pharaos Ungläubigkeit, Gottes Wunder
Formal	/
Bemerkung:	Moses und Aaron begegnen dem Pharao sehr respektvoll und grüßen ihn überschwänglich, Aaron wiederholt die exakten Worte der Stimme, Moses ebenso.

Actus 3 Scena 5 [6] (S.13r-13v)

Regieanweisung	<i>1.Rath mit 2 Zauberer.</i> <i>/Hier wann es sein kann können die Zauberer auch Schlangen machen./</i> Aaron [und Moses]: <i>/beyde ab/</i> Pharao: <i>/ab/</i> Zauber.: <i>/alle ab/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, zwei Räte, Staat, Moses und Aaron, zwei Zauberer
Was	Pharao erzählt den Zauberern, was soeben geschah. Zauberer beschwichtigen ihn, dass sie auch alle Wunder vollbringen können und verwandeln ihre Stäbe ebenso. Der Pharao verweigert den Auszug, woraufhin Moses die erste Plage ankündigt, dass Wasser zu Blut werde. Die Zauberer beschwichtigen ihn wieder, dass sie dies genauso können, woraufhin der Pharao Aaron und Moses wegschickt. Er ist dennoch neugierig und geht zum Wasser, um das Wunder zu sehen.
Thema	Wunder gegen Zauberei, Fluch über Ägypten
Formal	/
Bemerkung:	Pharao spricht seine Untergebenen mit „Liebe und Getreue“ an → zeugt von großem Vertrauensverhältnis Hinweis: Hier wenn es sein kann... → zeigt, dass in der Szene davor die Verwandlung zur Schlange auf jeden Fall wirklich als Trick aufgeführt wurde. An dieser Stelle ist die echte Verwandlung optional, aber wenn möglich soll sie auch hier er-

	neut gezeigt werden.
--	----------------------

Actus 3 Scena 6 [7] (S.13v-14r)

Regieanweisung	<i>Theatrum Wald</i> <i>Hanach, Palles, Rubin</i>
implizite Anweisungen:	Sehen Moses und Aaron kommen
Wer	3 Israeliten: Hanach, Palles und Rubin
Was	Sie sprechen darüber, was Moses und Aaron wohl beim Pharaos erreicht haben könnten.
Thema	Neugier auf Ergebnis der Unterredung mit dem Pharaos
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene, nur Zwischenrede um den Ortswechsel anzuzeigen

Actus 3 Scena 7 [8] (S.14r)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron.</i> Rubin: <i>/alle 3 ab/</i> Aaron: <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	<i>Hier bei dem Wasser</i> → sie stehen am Wasser oder deuten darauf
Wer	Die drei Israeliten, Moses und Aaron
Was	Moses und Aaron erzählen von der Unterredung mit dem Pharaos und dass sie jetzt Wasser in Blut verwandeln werden. Sie befehlen den Israeliten ihre Brüder zu trösten und zu versichern, dass Gott ihnen beistehen und sie aus Ägypten ausführen wird. Sobald der Pharaos auftauchen wird, wollen sie die erste Plage umsetzen.
Thema	Absage des Pharaos, Plagen, Trost
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Unterredung; sie wissen, dass der Pharaos kommen wird, obwohl er dies erst sagte, als sie schon abgegangen sind.

Actus 3 Scena 8 [9] (S.14r)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum ist Meer hinten.</i> <i>Pharaos, 2 Räte, 2 Zauberer.</i>
implizite Anweisungen:	Pharaos erblickt Moses und Aaron
Wer	Pharaos, 2 Räte und 2 Zauberer
Was	Der Pharaos ist neugierig auf die Verwandlung, die Zauberer beschwichtigen ihn, dass dies sehr einfach sei und er dem

	keine Bedeutung zumessen solle, da sie diese Macht auch beherrschen. Pharao beteuert, dass er das Volk nicht ziehen lassen wird.
Thema	Neugierde. Relativierung der Wunder.
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene

Actus 3 Scena 9 [10] (S.14r-14v)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron.</i> Moses: . /er schlägt mein seinem Stab ins Waßer wird Bluth./ 1. Zauberer: /lacht/ /alle ab bis auf Mose und Aaron/ Mitten Scnea zu/ Aaron: /ab/
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2 Räte und 2 Zauberer, Moses und Aaron.
Was	Der Pharao will das Wunder von Moses und Aaron sehen. Diese beteuern, dass es nicht ihr Wunder, sonder ein Wunder des Herrn sei. Pharao zweifelt Gott an, da er das Volk so lange Zeit in der Sklaverei leben ließ. Moses verwandelt das Wasser mit dem Stab in Blut. Der Zauberer lacht und behauptet, das Gleiche tun zu können, beweist es aber nicht. Der Pharao weigert sich, das Volk ziehen zu lassen, die Zauberer bekräftigen ihn in seiner Starrsinnigkeit. Moses und Aaron wollen zu Gott beten.
Thema	Verwandlung Wasser in Blut. Überheblichkeit der Zauberer ohne Beweise für ihr Können. Starrsinn des Pharaos.
Formal	/
Bemerkung:	Moses und Aaron grüßen den Pharao wieder sehr überschwänglich und respektvoll. Die Zauberer reden dem Pharao zu, dass er nicht nachgeben soll und sagen, dass sie die Wunder auch machen könnten, ohne einen Beweis zu bringen. Am Ende stehen Moses und Aaron vor dem Vorhang(?), auch Aaron geht ab, nur Moses bleibt um in der nächsten Szene mit der Stimme Gottes zu sprechen (diese ist vermutlich nur zu hören, nicht zu sehen), Zeit für Umbau während der nächsten Szene.

Actus 3 Scena 10 [11] (S.14v-15r)

Regieanweisung	<i>Stimme</i> Stimme: /ab/
-----------------------	-------------------------------

	Moses: /ab/
implizite Anweisungen:	/
Wer	Stimme und Moses
Was	Gott befiehlt Moses die nächste Plage (Frösche) über Ägypten zu bringen, wenn der Pharao sie nicht ziehen lassen will.
Thema	Froschplage, Gehorsamkeit vor Gott
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene, die ohne Bühnenbild gespielt wird, währenddessen: Umbau. Die Stimme ist vermutlich nur zu hören, dennoch hat sie die Bühnenanweisung „ab“. Eine Zeile und zwei Wörter (die ersten auf der neuen Seite) wurden durchgestrichen, es ist der Anfang der vorherigen Seite, was eindeutig belegt, dass das Stück nur hastig abgeschrieben wurde, ohne Bearbeitung.

Actus 3 Scena 11 [12](S.15r)

Regieanweisung	<i>Das Theatrum ist Saal.</i> <i>Pharao, 2.Räth. 2 Zauberer.</i> <i>/2.Rath ab/</i>
implizite Anweisungen:	Der Rat hört jemanden kommen.
Wer	Pharao, 2 Räte, 2 Zauberer
Was	Der Pharao klagt die Zauberer an, dass sie die Plage nicht abwenden konnten und erzählt, dass sieben Tage lang kein Wasser gefunden wurde. Ein Rat erzählt, dass die Hebräer Moses und Aaron stets fragen, wann sie ziehen könnten, und der Pharao beteuert, dass er sie nicht ziehen lassen wird.
Thema	Not durch Plage, Starrsinn des Pharaos. Vertrauen des israelitischen Volks in Moses und Aaron. Unfähigkeit der Zauberer.
Formal	/
Bemerkung:	Hinweis darauf, wie viel Zeit vergangen ist.

Actus 3 Scena 12 [13] (S.15r-15v)

Regieanweisung	<i>2.Rath mit Moses.</i> Moses: /ab/ <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2 Räte, 2 Zauberer und Moses

Was	Der Pharao ist des Anblicks Moses überdrüssig. Dieser berichtet von Gottes Worten und droht mit einer neuen Plage (Frösche), wenn das Volk nicht ziehen darf. Der Pharao weigert sich und sendet Moses fort. Moses kündigt an, zu Aaron zu gehen, damit dieser die Plage heraufbeschwöre und geht ab. Der Pharao will nicht an das drohende Problem denken, sondern essen gehen.
Thema	Drohung. Macht Gottes. Ungläubigkeit, Starrsinn. Augen vor drohender Gefahr verschließen.
Formal	/
Bemerkung:	Keine höfliche Begrüßung mehr für den Pharao. Pharao wirkt gleich beim Anblick Moses missgestimmt. Aaron ist nicht in der Szene. Moses Tonfall wirkt wie eine Predigt, gibt genau die Worte der Stimme wieder. Pharao verdrängt bzw. ignoriert die bisherige Plage sowie die drohende Froschplage und stattdessen will ein gutes Essen haben. (Pickelhering-Hinweis? Denk in der Tragödie nur ans Essen.)

Actus 3 Scena 13 [14] (S.15v)

Regieanweisung	<i>Neidt und Tyranny</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	Neid lacht zu Beginn
Wer	Die allegorischen Figuren Neid und Tyrannei
Was	Neid und Tyrannei unterhalten sich über die aktuelle Froschplage. Das ganze Land ist voller Frösche. Außerdem nehmen sie die Handlung wieder vorweg, sie sagen, dass der Pharao weiter hart bleiben wird.
Thema	Froschplage, Strafe Gottes. Verhärtung des Herzens Pharaos.
Formal	Die letzten 4 Zeilen werden gereimt
Bemerkung:	Sie betonen, dass die Frösche sogar auf Pharaos Speisen sind, weswegen der Hinweis in der Szene zuvor auf das Essen vom Pharao wichtig wird. Er isst gerne, also trifft ihn das hart.

Actus 3 Scena 14 [15] (S.15v-16r)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum Saal mit einer Mahlzeit und voller Frösche</i> <i>König, 2.Räth, 2 Zauberer.</i> 1.Rat geht zum Szenenende <i>/ab/</i>
implizite Anweisungen:	<i>wo zum Teüffel mag denn auch wohl dieser Unrath herrührn</i> → Hinweis auf das Bühnenbild
Wer	Pharao, zwei Räte, zwei Zauberer

Was	Pharao klagt darüber, wie sehr die Froschplage ihn belastet und ihm davor ektelt. Er überlegt nachzugeben und das Volk ziehen zu lassen. Als der Zauberer meint, er könne genauso viel Wunder wie Moses Gott bewirken, winkt der Pharao ab und befiehlt lieber Moses und Aaron zu holen, damit sie der Plage ein Ende setzen.
Thema	Not durch die Plage
Formal	/
Bemerkung:	Der Pharao wird zu Szenenbeginn König genannt. Aaron wird einmal in der Rede des Pharaos „Aron“ geschrieben. Der Pharao nimmt die großen Reden der Zauberer nicht mehr ernst.

Actus 3 Scena 15 [16] (S.16r)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron</i> Moses und Aaron: <i>/abeunt/</i> Pharao, Rat, 2 Zauberer: <i>/alle ab/</i> <i>/Miten Scena zu/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Moses und Aaron treten auf Die Vorherigen sind noch auf der Bühne (Pharao, 2 Zauberer und ein Rat)
Was	Der Pharao klagt über die Plage, Moses spricht, dass der Gott ihn davon erlöst, sobald er das Volk ziehen lässt. Der Pharao erlaubt den Auszug und Moses verspricht, dass die Frösche verschwinden werden.
Thema	Aushandlung des Auszugs.
Formal	/
Bemerkung:	Im Anschluss eventuell ein größerer Umbau? (Regieanweisung Szene zu)

Actus 3 Scena 16 [17] (S.16r)

Regieanweisung	<i>Hanock, Pallas, Rubin.</i>
implizite Anweisungen:	Sie sehen Aaron und Moses kommen.
Wer	Die 3 Israeliten Hanock, Pallas und Rubin.
Was	Sie unterhalten sich darüber, ob der Pharao sich jemals erweichen lassen wird. Zweifel kommen auf.
Thema	Zweifel an Gott; Glaube an Gott; Härte des Pharaos.

Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene, vermutlich noch vor dem geschlossenen Vorhang (?) um mehr Zeit für den Umbau zu haben.

Actus 3 Scena 17 [18] (S.16r-16v)

Regieanweisung	<i>Moses und Aaron.</i> <i>/alle ab/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Die 3 Israeliten Hanock, Pallas und Rubin. Moses und Aaron
Was	Aaron erzählt, dass die Zeichen gut stehen und der Pharao sie ziehen lassen will, sobald die Plage aufgehoben sei.
Thema	Hoffnung; Glaube an Gott; Gottes Güte.
Formal	/
Bemerkung:	Ebenfalls sehr kurze Szene, die immer noch vor dem Vorhang gespielt werden kann, um mehr Zeit für einen Umbau zu haben. Aaron wird „Aron“ geschrieben Moses Satz zum Ende klingt wie aus einer Predigt und belehrend.

Actus 3 Scena 18 [19] (S.16v)

Regieanweisung	<i>Zwey Zauberer</i>
implizite Anweisungen:	Sie sehen den König kommen.
Wer	Zwei Zauberer
Was	Sie wollen dem Pharao weiter zureden, dass er das Volk nicht ziehen lassen darf, um die eigenen Götter nicht zu verärgern. Sie geben zu, dass die Plagen beeindruckende Wunder sind.
Thema	Den Pharao beeinflussen, Ägyptische Götter; Wunder Gottes;
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene, vermutlich auch noch ohne Bühnenbild.

Actus 3 Scena 19 [20] (S.16v)

Regieanweisung	<i>Pharao</i>
implizite Anweisungen:	Die Anwesenden sehen die 2 Räte, Moses und Aaron kommen
Wer	Zwei Zauberer, Pharao

Was	Pharao gibt zu, dass die Froschplage aufhört, dennoch will er das Volk nicht ziehen lassen. Der erste Zauberer redet ihm zu, es nicht zu tun. Pharao erzählt, dass er die Räte sandte um Moses und Aaron zu holen.
Thema	Ende der Froschplage, Unwillen das Versprechen einzuhalten.
Formal	/
Bemerkung:	Ebenso kurze Szene vor dem Vorhang, ohne Bühnenbild (weist auf großen Umbau hin).

Actus 3 Scena 20 [21] (S.16v)

Regieanweisung	<i>2.Räth, Moses, Aaron</i> Aaron: <i>/ab mit Mose./</i> Pharao: <i>lachtet/</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Zwei Zauberer, Pharao, 2 Räte, Moses und Aaron
Was	Moses fordert, mit dem Volk ziehen zu dürfen, weil sie die Plage abgewendet haben. Der Pharao verneint und lacht sie aus. Aaron droht mit doppelter Strafe.
Thema	Bruch des Versprechens.
Formal	/
Bemerkung:	Der Pharao hat alle Qual vergessen und ist wieder fest entschlossen, sie nicht gehen zu lassen. (Er wirkt unbedacht) Auch diese Szene wird noch vor dem Vorhang (?) gespielt, ohne Bühnenbild.

Actus 3 Scena 21 [22] (S.16v-17r)

Regieanweisung	<i>Daß Theatrum ist Wald woren</i> <i>Stimme, Mose.</i> Stimme: <i>/ab/</i> Moses: <i>/ab/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Stimme und Moses
Was	Die Stimme befiehlt Moses die weitere Vorgehensweise. Die nächste Plage wird angekündigt (Ungeziefer).
Thema	Plage
Formal	/
Bemerkung:	Der Umbau ist fertig, das Bühnenbild ist jetzt ein Wald. Die Stimme befiehlt Moses, was er zu Aaron sagen soll, anstatt es

	gleich zu Aaron zu sagen...
	Land Gosen = Goschen, Gebiet in Ägypten im AT

Actus 3 Scena 22 [23] (S.17r)

Regieanweisung	<i>Neidt und Tyranny</i> /ab/
implizite Anweisungen:	Gehen eilig ab
Wer	Neid und Tyrannei
Was	Sie sprechen über die nächste Plage und das verhärtete Herz des Pharaos und den Einfluss der Zauberer auf den Pharao, sowie den Untergang Ägyptens.
Thema	Verhärtetes Herz des Pharaos, Beeinflussbarkeit des Pharaos, Ägyptens Untergang.
Formal	/
Bemerkung:	Wieder Umbauszene?

Actus 3 Scena 23 [24] (S.17r)

Regieanweisung	Theatrum ist Saal. Pharao, zwei Rätthe, zwei Zauberer, Staat 2.Rat: /ab/
implizite Anweisungen:	/ (da überall Läuse sind, kann es sein, dass die Darstellenden sich kratzen)
Wer	Pharao, zwei Räte, zwei Zauberer, Staat
Was	Der Pharao klagt über die Plage und über die Klagen seines Volks über Läuse und Ungeziefer. Die Zauberer wollen, dass der Pharao Aaron und Moses bittet, die Plage abzuwehren, er will es tun. Sie sind bereits vor Ort, der Rat geht sie holen. Der Pharao will sie um Hilfe bitten, die Zauberer stimmen ihm zu.
Thema	Plage, Leid, Hilfe von Moses und Aaron
Formal	/
Bemerkung:	Bühnenbild Wald muss schnell zu entfernen sein, der Saal dahinter bereits fertig. Zwei Plagen werden auf einmal abgehandelt.

Actus 3 Scena 24 [25] (S.17r-17v)

Regieanweisung	<i>2.Rath, Mose, Aaron</i> Pharao: /ab mit den seinigen./
-----------------------	--

	/abeunt/
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, zwei Räte, zwei Zauberer, Staat, Moses und Aaron
Was	Der Pharao will, dass sie ihrem Gott im Land opfern. Moses verneint und will drei Tagesreisen in die Wüste ziehen. Der Pharao gibt nach und bittet, dass dafür die Plage genommen wird und für ihn vor Gott gebetet wird. Moses stimmt zu, der Pharao und seine Leute gehen ab. Aaron erkennt, dass der Pharao oft seine Meinung ändert, Moses meint, es wäre Gottes Wille. Sie gehen ab um Gottes Werk zu verrichten.
Thema	Plage. Ehrung Gottes. Wankelmütigkeit des Pharaos.
Formal	/
Bemerkung:	Aaron charakterisiert den Pharao als <i>immer fort anderes Sinnes</i> . Und in seinem Gemüth sehr wanckelmüthig.

Actus 4 Scena 1 (S.17v)

Regieanweisung	<i>Theatrum Waldt.</i> <i>Neidt Tyranny.</i> Neidt: /ab/ Tyranny: /ab/
implizite Anweisungen:	Tyranny folgt Neid im Abgang
Wer	Neid und Tyranny
Was	Sie sprechen davon, dass die Plage abgewendet wurde, Pharao aber seine Meinung wieder geändert hat und er deshalb noch mehr Unglück zu erwarten hat.
Thema	Meinungsänderung des Pharao; Plagen.
Formal	/
Bemerkung:	Das Theater zeigt wieder den Wald, der vermutlich einfach vor den Thronsaal geschoben werden kann.

Actus 4 Scena 2 (S.17v)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron.</i>
implizite Anweisungen:	Moses fleht Gott an
Wer	Moses und Aaron
Was	Moses fleht Gott an und klagt über die Halsstarrigkeit des Pharaos. Er bittet Gott um Rat, wie er weiter vor gehen soll.
Thema	Klage über die Hartherzigkeit des Pharaos; Suche nach Gottes

	Rat.
Formal	/
Bemerkung:	Aaron spricht nicht, sehr kurze Szene

Actus 4 Scena 3 (S.18r)

Regieanweisung	<i>Stimme</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Moses, Aaron und die Stimme Gottes
Was	Gott befiehlt die nächste Plage (Pest) über Ägypten zu bringen,
Thema	Plage; Strafe für Ägypten; Gehorsam vor Gott.
Formal	/
Bemerkung:	Moses spricht nicht. In den zwei kurzen Szenen wird vermutlich wieder der Wald entfernt, um in der nächsten Szene den Thronsaal zu sehen.

Actus 4 Scena 4 (S.18r)

Regieanweisung	<i>Theatrum Saal.</i> <i>Pharao, 2.Räth, 2 Zauberer</i> 1. Rat: <i>/ab/</i>
implizite Anweisungen:	Am Ende der Szene Auftritt Moses und Aaron
Wer	Pharao, 2 Räte, 2 Zauberer
Was	Der Pharao flucht wegen Moses und Aaron und fürchtet sich vor neuen Plagen. Die Zauberer berichten, dass Moses und Aaron ihnen gefolgt sind, der Pharao lässt sie eintreten. Der Pharao fragt sich, warum er sie nicht verfolgen lässt. Sie treten ein.
Thema	Unheilbringende Israeliten.
Formal	/
Bemerkung:	Pharao klingt eher misstrauisch als verzweifelt ob der Plagen.

Actus 4 Scena 5 (S.18r-18v)

Regieanweisung	<i>1.Rath, Moses, Aaron</i> <i>/alle ab/ [Pharao und dessen Leute]</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2 Räte, 2 Zauberer, Moses und Aaron

Was	Moses wiederholt die Worte Gottes und die Androhung der nächsten Plage (Pest). Pharao hört nicht richtig zu, verneint gleich und schickt sie weg. Aaron droht die Pest an, dem Pharao ist es egal.
Thema	Trotz des Pharaos; Unwillen; Plage.
Formal	/
Bemerkung:	Gar keine Begrüßung an den Pharao mehr. Moses klingt wie Prediger von der Wortwahl her. Der Pharao klingt wie ein trotziges Kind (<i>Ihr seid selbst eine Pest</i>), hört nicht richtig zu. Aaron und Moses gehen immer zum Pharao in dessen Thronsaal, aber Pharao und dessen Leute gehen zuerst ab und lassen die Hebräer alleine im Thronsaal.

Actus 4 Scena 6 (S.18v)

Regieanweisung	<i>Hanoch, Palle, Rubin</i> <i>/alle ab/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Hanoch, Palle, Rubin
Was	Die drei Israeliten klagen über ihr Leid und klagen Gott an. Moses und Aaron beschwichtigen sie, auf Gott zu vertrauen.
Thema	Vertrauensverlust in Gott; Anklage; Leid.
Formal	/
Bemerkung:	Während dieser Zwischenszenen wird der Wald wieder vor den Thronsaal geschoben.

Actus 4 Scena 7 (S.18v)

Regieanweisung	<i>Theatrum Wald.</i> <i>2 Zauberer</i>
implizite Anweisungen:	Zauberer haben auch schwarze Flecken von der Pest auf der Haut, Hinweis auf Kostüm/ Maske
Wer	2 Zauberer
Was	Die Zauberer klagen wegen der Pest, die auch sie befallen hat und geben zu, mit den Wundern Moses und Aarons nicht mithalten zu können.
Thema	Macht Gottes; Pest.
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 4 Scena 8 (S.18v-19r)

Regieanweisung	<i>König, 2.Räth.</i>
implizite Anweisungen:	Pharao flucht, ist wütend → Hinweis auf Tonfall
Wer	2 Zauberer, 2 Räte und Pharao
Was	Der Pharao flucht über die Plage und will dennoch nicht klein begeben, obwohl seine Räte und Zauberer nun ein wenig zurückrudern und das Leid des Landes beklagen.
Thema	Starrsinn des Pharaos, Wut über Plage; Unvernunft; Leid im Land.
Formal	/
Bemerkung:	Der Pharao wird König genannt. Der Pharao wirkt erneut wie ein trotziges Kind. <i>Ey last sie liegen wer nicht leben mag.</i> → impulsive, trotzige Antwort; er nennt Moses und Aaron „Hunde“ und hört auch nicht auf das Zureden der Räte und Zauberer, die vom Leid des Landes klagen. Starrsinniges und unvernünftiges Handeln.

Actus 4 Scena 9 (S.19r)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron</i> <i>Moses: /Er hebt den Stab ein wenig auf, es fallen gleich Flammen vom Himmel und wird sanfft gedonnert./</i> <i>Moses: /hält den Stab über sich und gehen ab./</i> <i>/es wird erschrecklich gedonnert und geblitzt./</i>
implizite Anweisungen:	Moses hat einen Stab in der Hand. Der Pharao wirkt sehr wütend, vielleicht Hinweis auf Tonfall. <i>komt ihr meine Lieben, last uns nach Hoffe gehen.</i> → Pharao und die Seinen gehen ab. Moses richtet den letzten Satz vermutlich zum Himmel an Gott <i>So halte ich dann meinen Stab auf wie du befohlen hast und bewege einmahl den König daß er dein Volk laße.</i>
Wer	2 Zauberer, 2 Räte und Pharao, Moses und Aaron
Was	Moses streckt seinen Stab aus, ein Gewitter zieht auf. Der Pharao verflucht sie und geht ab.
Thema	Zorn und Starrsinn des Pharaos. Aufziehender Sturm.
Formal	/
Bemerkung:	<i>komt ihr meine Lieben, last uns nach Hoffe gehen.</i> → Der Pharao wirkt sehr ambivalent, zuerst schimpft er, dann nennt er sein Gefolge „meine Lieben“.

Actus 4 Scena 10 (S.19r-19v)

Regieanweisung	<i>Neidt, Tyranny</i> <i>. /beyde ab/</i> <i>/wird still gedonnert/</i>
implizite Anweisungen:	Donner, Hagel und Blitz
Wer	Neid und Tyrannei
Was	Neid und Tyrannei beschreiben die Plage, das Unwetter im Land, kündigen den Untergang des Landes an.
Thema	Untergang des ägyptischen Volks, tosendes Gewitter
Formal	2x4, 1x2 Zeilen gereimt
Bemerkung:	Szene wird wieder genutzt um den Wald zu entfernen und den Saal zu zeigen.

Actus 4 Scena 11 (S.19v)

Regieanweisung	Theatrum Saal. Pharao, 2. Zauberer.
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao und zwei Zauberer.
Was	Der Pharao hadert mit sich. Er will nicht nachgeben, aber aufgrund des Leides, das über ihn und sein Volk gebracht wurde, muss er es. Er will Moses und Aaron bitten, das Gewitter zu beenden.
Thema	Zweifel. Akzeptanz.
Formal	Monolog Pharao
Bemerkung:	/

Actus 4 Scena 12 (S.19v)

Regieanweisung	<i>2.Räth, Moses, Aaron.</i> <i>Moses und Aaron ab.</i> Pharao: <i>lacht/</i>
implizite Anweisungen:	Am Ende der Szene ist „ein Tumult“ zu hören.
Wer	Pharao, 2 Zauberer, 2 Räte, Moses und Aaron
Was	Der Pharao ließ Aaron und Moses kommen, um sie zu bitten, das Gewitter zu beenden und erlaubt dem Volk dann zu gehen. Moses und Aaron versprechen es zu tun. Nachdem sie abgehen, sagen die Zauberer und Räte, dass der Pharao sie dennoch nicht ziehen lassen sollte, er lacht und bestätigt, dass er dies nie im Sinn hatte. Er hört etliche Unter-

	tanen und lässt sie herein holen.
Thema	Falsches Spiel. Hartherzigkeit des Pharaos.
Formal	/
Bemerkung:	Moses weiß bereits, dass der Pharaos sie noch nicht gehen lassen wird. Die Zauberer und Räte stacheln den Pharaos weiter auf.

Actus 4 Scena 13 (S.19v-20r)

Regieanweisung	<i>2 Bauern</i> <i>/Bauern ab/</i>
implizite Anweisungen:	Pharaos ist forsch zu den Bauern und schickt sie fort. Er wird wütend.
Wer	Pharaos, 2 Zauberer, 2 Räte, 2 Bauern
Was	Die Bauern klagen, dass der Hagel die Ernte zerstört hat, der Pharaos schickt sie weg und weist alle Schuld von sich. Sie bitten, dass die Israeliten ziehen dürfen, er wirft sie raus und ist wütend.
Thema	Not des Volks, Hartherzigkeit des Pharaos.
Formal	/
Bemerkung:	

Actus 4 Scena 14 (S.20r)

Regieanweisung	<i>Moses und Aaron mit etlich agiptische Unterthanen.</i> Aaron: <i>/Ab mit Mose/</i> 1. Untertan: <i>/Unterthanen ab./</i> 1. Rat: <i>/ab./</i>
implizite Anweisungen:	Aaron spricht zum Volk. Das Volk wendet sich dann an den Pharaos und klagt ihn an. Der Rat geht in dieselbe Richtung wie Moses und Aaron ab, um sie zu holen. Das Volk muss in der Mitte platziert sein.
Wer	Pharaos, 2 Zauberer, 2 Räte, Moses, Aaron und Untertanen
Was	Aaron verkündet Gottes Wort vor den Untertanen (Ägypter) und kündigt die nächste Plage an (Heuschrecken). Er und Moses gehen ab. Die Untertanen wenden sich an den Pharaos und klagen ihn an, er solle sie ziehen lassen, bevor Ägypten zugrunde geht. Der Pharaos schickt nach Moses und Aaron, der Rat geht sie holen.
Thema	Drohung. Klage.
Formal	/
Bemerkung:	Die Szene ist zweigeteilt, auf der einen Seite spricht Aaron zum Volk, auf der anderen spricht das Volk zum Pharaos.

Actus 4 Scena 15 (S.20r-20v)

Regieanweisung	<i>1. Rath, Moses, Aaron.</i> <i>/sie werden in Flügel gestoßen/ (Moses und Aaron)</i> <i>/wollen abgehen, indem aber kommen auf den anderen Seithen</i> <i>[Zwei Ägypter in der nächsten Szene]</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2 Zauberer, 2 Räte, Moses und Aaron
Was	Der Pharao gibt nach und will sie ziehen lassen, Moses fordert mit Frauen, Kindern und Vieh gehen zu dürfen. Der Pharao wird wütend, lehnt es ab und sie werden rausgeworfen. Der Zauberer bekräftigt ihn. Der Pharao will abgehen.
Thema	Erlaubnis des Auszugs, Forderung, Verweigerung.
Formal	/
Bemerkung:	Der Pharao will verschwinden, bevor Moses und Aaron wieder kommen können.

Actus 4 Scena 16 (S.20v)

Regieanweisung	<i>2. Ägypter</i> <i>/Rath ab/</i>
implizite Anweisungen:	Ägypter klagen und flehen (Tonfall); am Ende sieht der Pharao den Rat mit Moses und Aaron wieder auftreten.
Wer	Pharao, 2 Zauberer, 2 Räte, 2 Ägypter
Was	2 Ägypter klagen über die Heuschreckenplage, der Pharao soll sie abwenden. Der Rat sagt dem Pharao, er solle Moses und Aaron die Plage abwenden lassen, er lässt sie rufen, der Rat geht ab und holt sie.
Thema	Klagen über Plage, Leid, Hilfe des Pharaos, Abwenden der Plage durch Moses und Aaron
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze Szene, die auch den raschen Sinneswandel des Pharaos widerspiegelt.

Actus 4 Scena 17 (S.20v)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron.</i> <i>Aaron: ab mit Moses./</i> <i>Pharao: /abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2 Zauberer, 2 Räte, 2 Ägypter, Moses und Aaron
Was	Der Pharao bittet, dass Moses und Aaron die Plage abwenden,

	da ihm das Volk sonst zu böse werde, sie sagen zu und alle gehen ab.
Thema	Abwenden der Plage, Sünde vor dem Herrn
Formal	/
Bemerkung:	Sehr kurze, hastige Szene

Actus 4 Scena 18 (S.20v)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Moses und Aaron
Was	Moses und Aaron klagen über die Halsstarrigkeit des Pharaos und über dessen Wankelmütigkeit.
Thema	Leid des ägyptischen Volks durch die Plagen. Halsstarrigkeit und Wankelmütigkeit des Pharaos.
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 4 Scena 19 (S.20v-21r)

Regieanweisung	<i>Stimme.</i> Stimme: /ab/ Moses: /ab mit Aaron./
implizite Anweisungen:	/
Wer	Stimme, Moses und Aaron
Was	Gott befiehlt Moses und Aaron die nächste Plage (Dunkelheit)
Thema	Befehl Gottes, Gehorsamkeit, Plage
Formal	/
Bemerkung:	Moses wirkt abgekämpft (<i>Kom laß uns gehen</i>)

Actus 4 Scena 20 (S.21r)

Regieanweisung	<i>Ein Baure</i>
implizite Anweisungen:	Dunkelheit; Der Bauer geht am Ende der Szene auf die Seite um die Ankommenden zu belauschen.
Wer	Ein Bauer
Was	Ein Bauer bemerkt die Dunkelheit und sieht den Pharao und viele Leute kommen.
Thema	Dunkelheit; Ankunft des Pharaos
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 4 Scena 21 (S.21r)

Regieanweisung	<i>König mit Staat, Moses und Aaron</i> Pharao: /ab mit Staat/
implizite Anweisungen:	Pharao ist zornig, es ist immer noch dunkel; Moses sieht den Herrn durch die Wolken hervorkommen (Bühnenbild?? oder nur Blickrichtung)
Wer	Ein Bauer, Pharao mit Staat, Moses und Aaron
Was	Moses fordert vom Pharao Opfergaben, die sein Volk dem Herrn bringen will. Der Pharao schickt Moses weg und sagt, er würde ihn töten, wenn er ihn wieder sieht und geht ab. Der Bauer fragt, warum es so dunkel ist. Moses und Aaron sagen, es war ihr Gott, der einzig wahre Gott.
Thema	Starrsinn Pharaos. Plage. Dunkelheit. Zorn. Herrlichkeit Gottes. Gott der Israeliten als einziger Gott.
Formal	/
Bemerkung:	Der Hinweis in der Szene zuvor, dass der Pharao mit vielen Leuten auftritt, ist ein Hinweis darauf, dass „Staat“ viele Leute sein könnten.

Actus 4 Scena 22 (S.21r-21v)

Regieanweisung	<i>Stimme</i> /abeunt/
implizite Anweisungen:	/
Wer	Moses, Aaron und die Stimme
Was	Die Stimme erscheint und will noch eine Plage über den Pharao bringen, nach der er das Volk dann ziehen lassen wird. In der Wüste sollen sie dann das Pessach Fest feiern, um Gott zu ehren. Gott wird alle Erstgeborenen des ägyptischen Volks töten.
Thema	Letzte Plage. Mord aller Erstgeborenen. Macht Gottes. Feier für Gott.
Formal	/
Bemerkung:	Gott gibt genau vor, wie die Israeliten sich beim Pessach Fest kleiden sollen (Gürtel, Schuhe, Stab), und dass sie das Blut Zeichen an der Türe anbringen sollen, um dem Tod zu entrinnen.

Actus 4 Scena 23 (S.21v)

Regieanweisung	<i>Neidt und Tyranny.</i> /abeunt/
-----------------------	---------------------------------------

implizite Anweisungen:	/
Wer	Neid und Tyrannei
Was	Neid und Tyrannei schildern die letzte Plage.
Thema	Strafe Gottes, Halsstarrigkeit des Pharaos.
Formal	4 Zeilen gereimt
Bemerkung:	Nehmen den Untergang im Meer vorweg

Actus 4 Scena 24 (S.21v-22r)

Regieanweisung	<i>Hinten Theatrum Saal und wird das Paßach mit den Hebraern gehalten Moses, Aaron /abeunt miten scena zu/</i>
implizite Anweisungen:	Moses und Aaron sprechen zum Volk, vielleicht stehen sie erhoben.
Wer	Moses, Aaron, Hebräer
Was	Moses und Aaron berichten von Gottes Wunsch bzgl. des Festes und des Blutzeichens und dem bevorstehenden Auszug und Gottes Herrlichkeit.
Thema	Gottes Herrlichkeit. Pessach Fest. Plage.
Formal	/
Bemerkung:	Szene geht zu, Bühnenbild wird wieder gewechselt?

Actus 4 Scena 25 (S.22r)

Regieanweisung	<i>Pharao, 2.Rath, Staat. /Diener ab/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2 Räte, Staat
Was	Pharao befiehlt Moses zu holen, er will das Volk gehen lassen.
Thema	Tod; Resignation.
Formal	/
Bemerkung:	Ein Diener geht ab, dieser könnte der Rat sein oder einer aus dem Staat.

Actus 4 Scena 26 (S.22r-22v)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron Pharao: /abeunt/ Aaron: /abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/

gen:	
Wer	Pharao, Moses und Aaron, vermutlich noch Räte und Staat
Was	Pharao lässt das Volk ziehen.
Thema	Freiheit, Entlassung aus der Sklaverei
Formal	12 gereimte Zeilen
Bemerkung:	Moses tritt gleich mit einem Vorwurf vor den Pharao, missmutig und ungeduldig, ohne Respekt - wie zu Beginn.

Actus 5 Scena 1 (S.22v)

Regieanweisung	<i>Theatrum Wald. Moses, Aaron, die Israeliten mit Sack und Pack. /Aaron ab mit Israeliten/</i>
implizite Anweisungen:	Moses richtet seine Worte an Gott (Blickrichtung nach oben)
Wer	Moses, Aaron, israelitisches Volk.
Was	Moses dankt dem Herrn für die Errettung des Volks, Aaron geht mit dem Volk vor und lässt Moses zurück, damit dieser mit Gott sprechen kann.
Thema	Errettung, Dankbarkeit
Formal	/
Bemerkung:	In den letzten Szenen wurde das neue Bühnenbild „Wald“ wieder aufgebaut.

Actus 5 Scena 2 (S.22v)

Regieanweisung	<i>Stimme /abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Moses und Stimme
Was	Gott befiehlt Moses, welchen Weg er das Volk führen soll. Er sagt ihm, dass der Pharao sie verfolgen wird und dass er ihm lehren wird, wer der echte Gott ist. Moses gehorcht.
Thema	Fluchtweg, Verfolgung, Gehorsam
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 5 Scena 3 (S.22v-23r)

Regieanweisung	<i>Theatrum Saal und Trohn. Pharao, Zwey Räth, Zwey Zauberer, Staat /abeunt/</i>
-----------------------	---

implizite Anweisungen:	Für nächste Szene: Pharao will seinen Streitwagen rüsten, mit Pferden und 600 Mann
Wer	Pharao, 2 Räte, 2 Zauberer, Staat
Was	Der Pharao und dessen Getreue bereuen, dass sie Moses ziehen ließen. Der Pharao will sie verfolgen und malt sich gute Chancen aus, weil er ein berittenes Heer hat, sie aber mit Frauen und Kindern zu Fuß gehen. Er beschließt die Verfolgung und lässt alles vorbereiten.
Thema	Bereuen der vorherigen Entscheidung, Meinungsänderung, Verfolgung.
Formal	4 Zeilen Reim
Bemerkung:	Während der Unterredung mit Gott ist das Bühnenbild „Wald“ weggeschoben worden. Der Thron wird zumeist nicht explizit erwähnt, der Pharao sitzt vermutlich darauf. Die Getreuen des Pharaos drängen nicht so sehr auf die Verfolgung, dies geht vor allem vom Pharao aus, er scheint wie im Wahn von der Idee besessen.

Actus 5 Scena 4 (S.23r-23v)

Regieanweisung	<i>Theatrum Wald.</i> <i>Neidt und Tyranny.</i> Neid: <i>lacht/</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Neid und Tyrannei
Was	Neid und Tyrannei unterhalten sich über den Kriegszug des Pharaos und seinen bevorstehenden Untergang.
Thema	Bevorstehender Untergang des Pharaos
Formal	4 Zeilen Reim
Bemerkung:	Bühnenbild Wald wurde wieder vor den Thron geschoben, oder 2 Bühnenbilder zugleich? Neid und Tyrannei sprechen von „ihrem“ höllischen Reich, vergleichbar mit Teufel?

Actus 5 Scena 5 (S.23v)

Regieanweisung	<i>Moses, Aaron, 3 Israeliten und deßen gantzer Zug</i>
-----------------------	---

	<i>Alle Israeliten zugleich/</i> <i>Aaron: /ab mit Israeliten/</i>
implizite Anweisungen:	Das Volk spricht klagend. Sie sind nahe am Meer.
Wer	Moses und Aaron, 3 Israeliten und das israelitische Volk
Was	Das Volk klagt über den bevorstehenden Untergang, Aaron und Moses bekräftigen sie in ihrem Glauben, warnen sie, nicht zu sündigen, indem sie den Glauben verlieren und vertrauen auf Gott.
Thema	Zweifel, Angst, Verzweiflung. Glaube an Gott.
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 5 Scena 6 (S.23v)

Regieanweisung	<i>Stimme</i> <i>/abeunt/</i>
implizite Anweisungen:	Für Szene zuvor: Moses schreit zu Gott
Wer	Moses und Stimme
Was	Gott erzählt Moses, wie sie weiter vorgehen werden, er solle den Stab heben, das Volk durchs Meer führen. Der Pharao wird folgen und das Meer sie verschlingen.
Thema	Macht Gottes. Wunder Gottes
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 5 Scena 7 (S.23v-24r)

Regieanweisung	<i>Ein Engel so singt.</i> <i>Engel singt</i> <i>/ab/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Ein Engel
Was	Der Engel singt von den nächsten Ereignissen, das Volk geht durch das Meer, Pharao und sein Volk folgen und versinken darin.
Thema	Gottes Allmacht, Untergang des Pharaos.
Formal	3 Verse
Bemerkung:	Hier wird explizit gesagt, dass gesungen wird. Bei den ande-

	ren Reimen nicht.
	Zeit um Meereskulisse aufzubauen

Actus 5 Scena 8 (S.24r-24v)

Regieanweisung	<i>/Meer/ Moses, Aaron, 3 Israeliten /Es wirt von weitem ein Tumult gehört./ Moses: /er thuts/ /Sie gehen alle durchs Meer/ /Es wird ein je Geschrey gehört./</i>
implizite Anweisungen:	Sie hören das Geschrei der Ägypter. Das Meer teilt sich, wenn Moses die Hand hebt.
Wer	Moses, Aaron, drei Israeliten
Was	Moses teilt das Meer und das Volk geht hindurch.
Thema	Vertrauen in Gottes Macht.
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 5 Scena 9 (S.24v)

Regieanweisung	<i>Pharao, Rath, Stat /Sie gehen auch alle in das Meer/</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Pharao, 2. Rat und Staat; Moses, Aaron und die Israeliten auf der anderen Seite des Meeres
Was	Der Pharao will ihnen durch das Meer folgen, der Rat will lieber umkehren.
Thema	Verfolgung, Unsicherheit.
Formal	/
Bemerkung:	Der Staat ist jetzt das Heer.

Actus 5 Scena 10 (S.24v)

Regieanweisung	<i>Stimme /Moses reckt die Hand aus, das Waßer fällt über sie donnert und blitzt grausam über sie./ /alle ab/</i>
implizite Anweisungen:	Die Israeliten gehen freudig und feiernd ab.

Wer	Pharao, 2. Rat und Staat; Moses, Aaron und die Israeliten auf der anderen Seite des Meeres; Stimme
Was	Der Herr befiehlt Moses, die Hand auszustrecken, damit das Wasser sich wieder schließe und die Verfolger verschlingt. Er tut es. Das Volk preist ihn.
Thema	Macht und Wunder Gottes.
Formal	/
Bemerkung:	/

Actus 5 Scena 11 (S.24v)

Regieanweisung	<i>Neidt und Tyranney aus dem Meer.</i>
implizite Anweisungen:	/
Wer	Neid und Tyrannei
Was	Neid und Tyrannei kündigen die Hölle für die vom Wasser Verschlungenen an.
Thema	Hölle als Strafe für die Ungläubigen
Formal	4 Zeilen gereimt (ganze Szene)
Bemerkung:	/

5. Resümee

Selbstverständlich lässt sich aus heutiger Sicht keineswegs mehr mit Sicherheit sagen, wie ein Stück im frühen 18. Jahrhundert genau auf die Bühne gebracht wurde. Alle Vorstellungen bleiben im Bereich des Hypothetischen.

Abschließend soll an dieser Stelle überlegt werden, wie ein Moses-Stück im frühen 18. Jahrhundert aufgeführt werden hätte können, und die Frage beantwortet werden, aus welchem Grund eine Wandertruppe ein Stück mit religiösem Inhalt, wie den Codex 13.126 im Repertoire führte.

Goldschmit widmete sich in ihrer Dissertation der Frage, welchem Zweck die Dramen der Wandertheatertruppen dienten. Ihre Antwort lässt sich auch auf die hier formulierte Fragestellung umlegen:

„Die Stücke waren für alle Kreise des Volkes bestimmt. Sie mussten vor Allem auf Massenwirkung, auf ganz allgemeines Verständnis eingestellt sein. Auch ihr höchstes Ziel war die Verbreitung gewisser moralischer Anschauungen, die Belehrung. [...] Neben der Belehrung dienten sie der Unterhaltung in jedem Sinne, sie sollten Einblick geben in eine bewunderte Welt der Grossen, der Mächtigen der Erde, sie sollten andererseits durch niedrigste Komik die Zuschauer ergötzen.“³⁶⁹

Wesentlich für das Stück war es, dass es - obwohl geistlichen Inhalts - im Besitz einer Wandertruppe war. Deren Hauptziel war es mit ihren Aufführungen Geld zu erwirtschaften um als Truppe überleben zu können, demnach spielten sie in erster Linie Stücke, mit denen sie das Publikum fesseln konnten. Aus diesem Grund trat auch der belehrende Charakter solcher alttestamentarischer Stücke - sei es katholisch oder protestantisch - in den Hintergrund und die unterhaltende Funktion in den Vordergrund. Die Schaulust des Publikums musste befriedigt werden, um den Bedürfnissen der Zusehenden und vor allem der Zahlenden gerecht zu werden und trotz der an sich ernsten Handlung genug Aufmerksamkeit zu generieren und die Menschen an die Aufführung zu fesseln. Der derbe Humor eines Pickelherings bleibt, wohl dem „heiligen“ Inhalt geschuldet, aus.

Wenngleich alttestamentarische Stoffe im Repertoire der Wandertheatertruppen nicht zu den typischen Texten der Umherziehenden gehörten, so waren sie dennoch fixer Bestandteil des Repertoires. Es war ihnen schwer möglich auf das Aufführen geistlicher Stoffe zu

³⁶⁹ Goldschmit, 1930: S. 16.

verzicht, um den damit verbundenen ortsspezifischen Herausforderungen zu umgehen, da das Publikum eben solche Stoffe sehen wollte und weil die Obrigkeiten, die die Spiel-erlaubnis erteilte, mit genau dieser Art von Stücken milde gestimmt werden konnte. Darüber hinaus boten derlei Stoffe eine Möglichkeit, auch an den eigentlich spielfreien Tagen - Sonntagen, kirchlichen Festzeiten oder Feiertagen - ein Aufführungsverbot zu umgehen.³⁷⁰

Das Mitführen geistlicher Texte war also durchaus gang und gäbe und auch wenn der Moses-Stoff auf der Bühne des Wandertheaters nicht zum Standard-Repertoire gehörte, so vereint der Codex 13.126 dennoch die Vorzüge eines religiösen Stückes, mit dessen Hilfe man vielleicht eine Aufführungsgenehmigung verlängert bekam und an ansonsten spielfreien Tagen spielen durfte, mit denen eines Unterhaltungsstückes. Auch wenn der Pickelhering-Humor weitgehend verloren bleibt, so sind trotzdem komödiantische Stellen, etwa mit den Hirten oder der kleinen Schwester Ziporas zu finden. Des Weiteren bietet das Stück etliche Möglichkeiten, um mit eindrucksvollen Kulissen und Kostümen sowie mitreißenden Effekten zu punkten. Die vielen vorkommenden Personen und deren häufiger Wechsel boten zudem sicherlich einiges an Abwechslung.

Die zwei Hauptbilder auf der Bühne waren der Wald und der königliche Thronsaal. Wenngleich der Wald vielleicht kein historisch korrektes Bühnenbild für Ägypten oder Midian war, so war er für das Theater der frühen Neuzeit ein Standard-Bühnenbild, was seinen Einsatz erklärt.

Liest man die Handschrift, so ergeben sich noch eine Vielzahl an weiteren bühnenbildnerischen Möglichkeiten, wie etwa der Brunnen, an dem Moses die Mädchen beschützte, das Haus des Roguels im Wald, der Himmel mit den Wolken, aus denen ein Engel heraus kam und sang, der Berg, auf dem Gott dem Moses als brennender Dornbusch erschien, das Meer, das sich am Ende auch teilte um das Volk hindurch ziehen zu lassen, sowie dann wieder schloss, um die Verfolger zu verschlingen, oder die Plagen. Die Dunkelheit sowie das Blitzen und Donnern, vielleicht sogar vom Himmel fallende Flammen, wären gute Möglichkeiten gewesen, um das Publikum in seinen Bann zu ziehen. Inwieweit derlei Ausstattungen umgesetzt werden konnten lässt sich nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren.

³⁷⁰ Hanser, 2019: S. 117f.

Die Verwandlung des Stabes in die Schlange war gewiss ein weiterer Höhepunkt der Bühnendarstellung. Ob man die Verwandlung des Wassers in Blut auch gezeigt hat, ist keineswegs gewiss, wäre aber sicherlich ein weiterer spannender Trick für das staunende Publikum gewesen. Die Froschplage wird in den Bühnenanweisungen auch dezidiert in den Thronsaal verlegt, weswegen auch hier anzunehmen ist, dass Frösche auf die Bühne gebracht wurden.

Die vielen Reime im Text weisen darauf hin, dass gesungen wurde, was den Unterhaltungsfaktor zudem erhöhte, aber auch die Handlung für das Publikum besser verständlich machte.

Szenen wie zu Beginn der Mord am Ägypter oder das Vertreiben der Hirten durch Moses waren gewiss unterhaltend. Die Möglichkeit der Projektion eines konkreten Fürsten in die Person des Pharaos bot zudem eine reizvolle Erheiterung für alle Zusehenden.

Wenngleich das Stück an manchen Stellen langwierig wird, und insbesondere die langen Monologe Gottes und Moses, sowie das ewige Hin und Her mit dem Pharao nicht immer unbedingt fesselnd waren, so bot das Stück dennoch genug Potential, um als effektvolles Bühnenwerk einer Wandertruppe aufgeführt zu werden und damit auch den gläubigen Obrigkeiten zu gefallen sowie dem Publikum zu zeigen, wie wichtig es ist, Gott zu vertrauen. Trotz den vordergründig praktischen Gründen für ein religiöses Stück konnten die Zuschauenden so auch zum Vertrauen auf Gott geführt werden.

Die Provenienz des Stückes konnte im Zuge der Recherchen dieser Arbeit nicht geklärt werden, jedoch wurden die bisherigen Annahmen untersucht und um eine weitere Facette ergänzt. Dies ebnet in Kombination mit dem Zugänglich- und Lesbar-Machen der Handschrift den Weg für zukünftige interdisziplinäre Forschungen, sei es zu diesem Stück im Konkreten, den geistlichen Stücken im Repertoire der Wandertruppen oder generell dem deutschen Wandertheater.

6. Quellenverzeichnis

- Arnold, Robert F. (Hrsg.). *Das Deutsche Drama*. In Verbindung mit Julius Bab, Albert Ludwig, Friedrich Michael, Max J. Wolff und Rudolf Wolkan. München: E.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1925.
- Asper, Helmut G.. *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken. Quellen zur Theatergeschichte. Band 1*. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich. 1975.
- Assmann, Jan. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2000.
- Bayerdörfer, Hans-Peter; Borchmeyer, Dieter; Höferle, Andreas (Hrsg.). *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Band 5. Thübingen: Max Niemeyer Verlag. 1990.
- Berg, Wilhelm (Hrsg.). *W.J.A. Jonckbloet's Geschichte der Niederländischen Literatur. Von Verfasser und Verleger des Originalwerkes autorisierte deutsche Ausgabe*. Mit einem Vorwort und einem Verzeichnis der Niederländischen Schriftsteller und ihrer Werke von Ernst Martin. Zweiter Band. Leipzig: Verlag von F.C.W. Vogel. 1872.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Taschenausgabe. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH. 2018.
- Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012.
- Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne. Geschichten des europäischen Theaters*. Erster Band. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1993.
- Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne. Geschichten des europäischen Theaters*. Zweiter Band. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. 1996.
- Bremer, Kai. *Konversion und Konvertiten auf dem Theater der frühen Neuzeit*. In: Lotz-Heumann, Ute; Missfelder, Jan-Friedrich; Pohilg, Matthias (Hrsg.). *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Band 205. Heidelberg: Verein für Reformationsgeschichte. Gütersloher Verlagshaus. 2007. S. 431-446.
- Conrads, Norbert (Hrsg.) *Die tolerierte Universität: 300 Jahre Universität Breslau 1702 bis 2002*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2004.

- Douglas, Mary. *In the Wilderness. The Doctrine of Defilement in the Book of Numbers*. 1993. Sheffield: Paperback Reprint Edition 2004.
- Dülmen van, Richard. *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Dritter Band Religion, Magie, Aufklärung. 16.-18. Jahrhundert*. München: Verlag C.H. Beck. 1994.
- Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Zielger, Hendrik (Hrsg.). *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Band 1: Abdankung bis Huldigung. München: Verlag C. H. Beck. 2011: S.483.
- Forstner, Dorothea: *Die Welt der christlichen Symbole*. 5. verbesserte und ergänzte Auflage. Innsbruck, Wien: Tyrolia Verlag. 1986.
- Frenzl, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 9. überarbeitete und erweiterte Auflage. Kröners Taschenausgabe Band 300. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. 1998.
- Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974.
- Gemert, Guillaume van. *Between Disregard and Political Mobilization - Vondel as a Playwright in Contemporary European Context: England, France and the German Lands*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012.
- Goldschmit, Grete. *Das Repertoire der Wandertruppen in Österreich*. Inauguraldissertation. Wien: Universität Wien. 1930.
- Greyerz, Kaspar von. *Religion und Kultur. Europa 1500-1800*. Göttingen: Vandenhieeck und Ruprecht. 2000.
- Greyerz, Kaspar von; Jakubowski-Tiessen, Manfred; Kaufmann, Thomas; Lehmann, Hartmut (Hrsg.). *Interkonfessionalität - Transkonfessionalität - binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Band 201. Heidelberg: Verein für Reformationsgeschichte. Gütersloher Verlagshaus. 2003.
- Grijp, Louis Peter; Bloemendal, Jan. *Vondel's Theatre and Music*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012.
- Grootes, Eddy. *Vondel and Amsterdam*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden, Boston: Brill Verlag. 2012.

- Grootes, Eddy; Schenkeveld-van der Dussen, Riet. *Vondel's Dramas: A Chronological Survey*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden, Boston: Brill Verlag. 2012.
- Grotz, Matthias. *Theaterzettel und Programmhefte im Haus der Stadtgeschichte - Stadtarchiv Ulm*. In: Pernerstorfer, Matthias J.. *Theater-Zettel-Sammlungen 2. Bestände, Erschließung, Forschung*. In Zusammenarbeit mit Marion Linhardt. Wien: Hollitzer Verlag. 2015.
- Gstach, Ruth (Hrsg.). *"Die Liebes Verzweiflung" des Laurentius von Schnüffis. Eine bisher unbekannte Tragikomödie der frühen Wanderbühne. Mit einem Verzeichnis der erhaltenen Spieltexte*. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 92/326) Berlin, Boston: De Gruyter. 2017.
- Hadamowsky, Franz. *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs*. Geschichte der Stadt Wien. Band 3. Herausgegeben im Auftrag des Vereines für Geschichte der Stadt Wien von Felix Czeike. Wien, München: Jugend und Volk. 1988.
- Hadamowsky, Franz. *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555-1761). Daten, Dramen, Darsteller. Eine Auswahl an Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 1991.
- Haekel, Ralf. *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2004.
- Hanser, Eva-Maria. *Frühes deutschsprachiges Berufstheater (1650-1730) im Kontext der Ordnungsmächte Kirche, Staat und Stadt. Studien zu einem chamäleonischen Phänomen*. Dissertation. Wien: Universität Wien. 2019.
- Hanstein, Michael. *Caspar Brülow (1585-1627) und das Straßburger Akademietheater. Lutherische Konfessionalisierung und zeitgenössische Dramatik im akademischen und reichsstädtischen Umfeld*. Heidelberg, Berlin, Boston: Walter de Gruyter. 2013.
- Hellwald, Ferd. von. *Geschichte des holländischen Theaters*. Rotterdam: van Hengel & Eeltjes (J.van Baales & Söhne). 1874.
- Henkel, Nikolaus: *Textüberlieferung und Performanz. Überlegungen zum Zeugniswert geistlicher Feiern und Spiele des frühen und hohen Mittelalters*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Sym-*

- bolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 23-44.
- Holl, Ute. *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphnes. 2014.
- Hulfeld, Stefan. *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos Verlag. 2007.
- Junkers, Herbert. *Niederländische Schauspieler und Niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*. Mit 1 Faksimile. Den Hague: Martinus Nijhoff. 1936.
- Kohlschmidt, Werner Wolfgang; Mohr, Klaus Kanzog. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 1. 2001.
- Krauss, Heinrich; Uthemann, Eva: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1987. 3. Auflage 1993.
- Lafond-Kettlitz, Barbara. *Drei frühneuhochdeutsche Übersetzungen von Caspar Brölows Moses im Vergleich: Isaac Habrecht (1621), Christophorus Kerman (1621), Chunrad Merck (1641)*. In: *Études Germaniques* 71, 4. 2016. S. 611-633.
- Lotz-Heumann, Ute; Missfelder, Jan-Friedrich; Pohlg, Matthias (Hrsg.). *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Band 205. Heidelberg: Verein für Reformationsgeschichte. Gütersloher Verlags- haus. 2007.
- Löwens, Johann Friedrich. *Geschichte des Deutschen Theaters (1766). Und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*. Im Neudruck mit Einleitung und Erläuterung herausgegeben von Heinrich Stümcke. Neudrucke literarischer Sel- tenheiten. Herausgegeben von Fedor von Zobeltitz. Berlin: Ernst Frensdorff. 1766.
- Maurer-Schmoock, Sybille. *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Nie- meyer Verlag. 1982.
- Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004.
- Meier, Christel: *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Werte im vormoder- nen Theater*. Eine Einführung. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium*

- sozialer und symbolischer Kommunikation. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme.* Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 7-22.
- Meijer, Reinder P.. *Literature of the Low Countries: A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium.* The Hague/Boston: Martinus Nijhoff. 1978.
- Merck, Johann Konrad. *Moyses oder eine Tragico-Comoedia von dem Leben und Geschichten Moysis, besonders von der Ausführung deß Israelischen Volcks auß der Dienstbarkeit Egypti [...]* Auß dem Lateinischen Exemplar M. Casp. Brülövii, Ulm. 1641.
- Meyer, Reinhart. *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts.* Herausgegeben von Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag. 2012.
- Meissner, Johannes. *Englische Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich.* Wien: Verlag von Carl Konegen. 1884.
- Metz, Detlef. *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformzeit und im konfessionellen Zeitalter.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie. 2013.
- Noak, Bettina. *Vondel as a Dramatist: The Representation of Language and Body.* In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age.* Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012.
- Noe, Alfred (Hrsg.) *Spieltexte der Wanderbühne VI.* Sechster Band, Kommentar zu Band I-V. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2007.
- ÖNB, Codex 13.126, Spieltext *Mosis Leben und Geschicht oder Mosis Ausführung der Kinder Israel aus Ägypten.* Augsburg. 1723.
- Otto, Eckart. *Mose. Geschichte und Legende.* München: Verlag C.H.Beck oHRSG. 2006.
- Parente, James A., Jr.. *Religious Drama and the Humanist Tradition.* Leiden, New York, Kopenhagen, Köln: Brill Verlag. 1987.
- Pernerstorfer, Matthias J.. *Theater-Zettel-Sammlungen 2. Bestände, Erschließung, Forschung.* In Zusammenarbeit mit Marion Linhardt. Wien: Hollitzer Verlag. 2015.
- Pieters, Jürgen. *New Historicism - Hierusalem verwoest (1620) and the Jewish Question.* In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age.* Leiden; Boston: Brill Verlag. 2012.
- Pohle, Frank. *Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601-1817).* Symbolische Kommunikation und gesellschaft-

- liche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 29. Münster: Rhema Verlag. 2010.
- Pollmann, Judith. *Vondel's Religion*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden, Boston, Brill Verlag. 2012.
- Ramakers, Bart. *Allegorisch-emblematische Bildlichkeit im Rederijker-Drama. Die Spiele des Haarlemers Louris Jansz*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 205-228.
- Rothe, Matthias. *Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit*. Studien zur Kulturpolitik Band 8. Herausgegeben von Tors-ten Hahn, Erich Kleinschmidt, Nicolas Pethes. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. 2005.
- Rudin, Bärbel. *Von Alexanders Mord-Banquet bis zur Kindheit Mosis*. In: Daphnis-Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur, Vol.35 (1-2). 2006. S. 193-261.
- Schenkeveld-van der Dussen, Riet. *Vondel's Work for the Stage Read and Studies over the Centuries*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden, Boston: Brill Verlag. 2012.
- Schlager, Johann Evangelist. *Wiener Skizzen aus dem Mittelalter*. Wien. 1839.
- Schmitt, Peter. *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielersstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter; Borchmeyer, Dieter; Höferle, Andreas (Hrsg.). *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Band 5. Thübingen: Max Niemeyer Verlag. 1990.
- Smits-Veldt, Mieke B.; Spies, Marijke. *Vondel's Life*. In: Bloemendal, Jan; Korsten, Frans-Willem. *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch playwright in the golden age*. Leiden, Boston: Brill Verlag. 2012.
- Spanily, Claudia. *Der Mensch im Spannungsfeld guter und böser Kräfte in der „Erfurter Moralität“*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Werte-*

systeme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004. S. 95-136.

Stollberger-Rilinger, Barbara. *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*. Reclam Sachbuch. 3.aktualisierte Auflage. Ditzingen: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG. 2017.

Thali, Johanna. *Text und Bild - Spiel und Politik. Überlegungen zum Verhältnis von Theater und Malerei am Beispiel Luzerns*. In: Meier, Christel; Meyer, Heinz; Spanily, Claudia (Hrsg.). *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Band 4. Münster: Rhema-Verlag. 2004.

Volkland, Frauke. *Konfession, Konversion und soziales Drama. Ein Plädoyer für die Ablösung des Paradigmas der „konfessionellen Identität“*. In: Greyerz, Kaspar von; Jakbowski-Tiessen, Manfred; Kaufmann, Thomas; Lehmann, Hartmut (Hrsg.). *Interkonfessionalität - Transkonfessionalität - binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. Band 201. Heidelberg: Verein für Reformationsgeschichte. Gütersloher Verlagshaus. 2003. S. 91-104.

Zeeden, Ernst Walter: *Das Zeitalter der Gegenreformation*. Herder-Bücherei. Band 281. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien: Verlag Herder KG. 1967.

Online Quellen (zuletzt aufgerufen am 24.06.2019)

Grundeken, Mark R. C. *Hirt des Hermas*. 2017. Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/46902/>

Hederich, Benjamin. Fama, Phêmet. Gründliches mythologisches Lexikon. <https://www.textlog.de/40765.html>

Kreuzer, Siegfried. Zebaoth. Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft. 2013. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35190/>

Märting, Ralf-Peter. *Moses: Held der Bibel, Befreier Israels*. GEO Epoche Magazin.

www.geo.de/magazine/geo-epoche/10726-rtkl-moses-held-der-bibel-befreier-israels

Matzik, Sophie. Pocken. Net Doktor. <https://www.netdoktor.de/krankheiten/pocken/>

O.N. Antichambre. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Antichambre>

- O.N. Baal-Zephon. Bibel Lexikon.
https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=1364
- O.N. Das Land, wo Milch und Honig fließen. Kathweb. Redewendungen.
<https://www.kathweb.de/bibel/redewendungen/das-land-wo-milch-und-honig-fliesen.html>
- O.N. Ehre. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ehre>
- O.N. Entraten. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
<https://bit.ly/2J0RIEC>
- O.N. Frondienst. Duden. [duden.de: https://www.duden.de/rechtschreibung/Frondienst](https://www.duden.de/rechtschreibung/Frondienst)
- O.N. *Fronvogt*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fronvogt>
- O.N. Gelfen. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
<https://bit.ly/2N8TCIM>
- O.N. Gosen. Bibel-Lexikon.
https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=221
- O.N. Haxe. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bein>
- O.N. Hirschfänger. Duden. [duden.de: https://www.duden.de/rechtschreibung/Hirschfaenger](https://www.duden.de/rechtschreibung/Hirschfaenger)
- O.N. Horeb. Bibel-Lexikon.
https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=3988
- O.N. Isopstrauch. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
<https://bit.ly/2X0UFih>
- O.N. Leviten. Bibel-Lexikon.
https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=609
- O.N. Meineid. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Meineid>
- O.N. Meineidig. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/meineidig;>
- O.N. Midian. Ortsangaben der Bibel. Universität Heidelberg. Theologische Fakultät Trier. <https://www.odb.bibelwissenschaft.de/ortsnamen/ortsname.php?n=187>
- O.N. Nestor. Duden. https://www.duden.de/rechtschreibung/Nestor_Meister_Senior
- O.N. Ökumenisches Heiligenlexikon. Mose.
<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Mose.html>

- O.N. Pessach. Lexikon der Religionen. ORF.at.
<https://religion.orf.at/lexikon/stories/2569695/>
- O.N. Pestilenz. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pestilenz>
- O.N. Potentat. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Potentat>
- O.N. Schosse. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
<https://bit.ly/2N8w1YD>
- O.N. Sperrkette. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sperrkette>
- O.N. Trus. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2FrdElc>
- O.N. Unstern. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
<https://bit.ly/2LbN2hT>
- O.N. Vettel. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2Y6jjdQ>
- O.N. Victoria. Pons. <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/victoria>
- O.N. Wörterliste Meyers Lexikon Online. Enzyklo. <http://www.enzyklo.de/lokal/42134>
- O.N.. *Allegorie*. Kunst Direkt. <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/allegorietugend.htm>
- Schenk, Daniel. *Worin besteht unser Erbteil?* Bibelthemen.
<http://www.bibelthemen.ch/index.php/home/archiv/archiv-v-w-x-y-z/63-worin-besteht-unser-erbtteil>
- Schenk, Daniel. *Worin besteht unser Erbteil?* Bibelthemen.
<http://www.bibelthemen.ch/index.php/home/archiv/archiv-v-w-x-y-z/63-worin-besteht-unser-erbtteil>
- Scherer. Wilhelm. Merck, Johann Konrad In: Allgemeine Deutsche Biographie 21.1885.
 S. 399.<https://www.deutsche-biographie.de/pnd122002288.html#adbcontent>

Abbildungsverzeichnis (zuletzt aufgerufen am 24.06.2019)

Abbildung 1: Die Verwandlung des Wassers in Blut: Gemälde von Jan Symonsz Pynas, 1610.

https://www.wga.hu/html_m/p/pynas/jan/aaron.html

Abbildung 2: Moses und die eherne Schlange, Rubens 1609/10.

<https://www.topofart.com/de/artists/Rubens/art-reproduction/13944/Moses-and-the-Brazen-Serpent.php>

Abbildung 3: Die Prüfung des Mose; Fresko in der Sixtinischen Kapelle, Sandro Botticelli; 1481/1482. <http://syndrome-de-stendhal.blogspot.com/2012/11/mose-in-midian.html>

Abbildung 4: Titelseite der Handschrift des Codex 13.126: Mosis Leben und Geschichte oder Mosis Ausführung der Kinder Israels aus Agypten. 1723.

Abbildung 5: Letzte Seite der Handschrift des Codex 13.126: Mosis Leben und Geschichte oder Mosis Ausführung der Kinder Israels aus Agypten. 1723.

7. Anhang

7.1. Editions-Richtlinien

Im Zuge dieser Masterarbeit wurde der Codex 13.126 aus der Österreichischen Nationalbibliothek mit dem Titel *Mosis Leben und Geschicht oder Mosis Ausführung der Kinder Israel aus Aegypten*, geschrieben 1723 von J.F.G. in Augsburg, transkribiert und bearbeitet.

Mit der Transkription der Handschrift wird versucht, den Text für eine wissenschaftliche Bearbeitung und Forschung leichter zugänglich zu machen. Dabei war es wesentlich, den Text in seinem Original weitestgehend erkennbar zu lassen. Der historische Lautbestand bleibt soweit als möglich erhalten, Eigenheiten der Handschrift wurden bewahrt.

Zugleich wurde der Versuch unternommen, den Text an heute gängige Erscheinungsformen anzugleichen, um ihn besser lesbar zu machen. Für diesen Zweck wurden etwa Abkürzungen aufgelöst und die Groß- und Kleinschreibung, sowie die Zeichensetzung, soweit dies möglich war, an die heute gültigen Regeln angepasst.

Die Richtlinien wurden im Zuge der Transkription erprobt und fixiert. Hier sind im Folgenden diese Editionsriterien aufgelistet.

Editions-Richtlinien:

- Abkürzungen wurden, sei es im gesprochenen Text oder in der Personenbezeichnung, in der Edition aufgelöst.
- Spezifische, für die Handschrift individuell erkennbare Schreibweisen wurden so getreu wie möglich wiedergegeben.
- Variierende Schreibweisen einzelner Wörter wurden nicht vereinheitlicht, mit der einzigen Ausnahme der Personen-Namen. Diese wurden an die Schreibweise im vorangestellten Personenregister angepasst. Beim Auflösen von Abkürzungen wurde die gängigste Schreibweise bestimmter Wörter gewählt.

„E.M.“ wurde als „Eüre“ Majestät aufgelöst; „Maj.“ als „Majestät“ und „Hl.“ als „Herr“.

- Buchstaben wurden entsprechend ihres Lautwerts, respektive der heutigen Verwendung wiedergegeben, beispielsweise „u“ statt „v“ oder „i“ statt „j“.

Ausnahme für diese Regel bilden Wörter, deren Orthographie im ganzen Stück einheitlich ist, und als Teil der individuellen Rechtschreibung des Autors oder der sprachlichen Charakteristika einzelner Personen zu sehen ist; z.B.: „Volck“.

- Das Sonderzeichen „ÿ“ wurde als „y“ transkribiert
- „S“, „SS“ und „ß“ wurden aus der Handschrift übernommen
- Die Interpunktion wurde an die heutige Rechtschreibung entsprechend angepasst, wenn dies im Sinne der Lesbarkeit sinnvoll erschien. Dies bezieht sich in erster Linie auf die Ergänzungen in der Punkt- und Beistrichsetzung. Alle in der Handschrift vorhandenen Satzzeichen wurden eins zu eins übernommen, darunter auch die abrupten Enden des Sprechtextes mit „...“ oder „_ _ _“.
- Korrekturen in der Handschrift wurden in die Transkription eingearbeitet. Einfügungen wurden mit (+TEXT+) gekennzeichnet, Streichungen wurden im Text ebenso durchgestrichen (~~TEXT~~).
- Konjekturen wurden mittels spitzer Klammer < > ausgewiesen, dezidierte Eingriffe in den Text wurden mit eckigen Klammern [] kenntlich gemacht.
- Die in der Handschrift falsche Nummerierung der Szenen wurde beibehalten, um die Vergleichbarkeit mit dem Originaltext besser gewährleisten zu können. Der Richtigkeit halber wurden allerdings die korrekten Bezeichnungen in eckiger Klammer ergänzt.
- Das A-parte-Sprechen, als auch Bühnenanweisungen wurden in der Handschrift mit Schrägstrichen gekennzeichnet. Dies wurde übernommen, jedoch auf einen Strich zu Beginn und Ende des Texts vereinheitlicht (/Text/). Bühnenanweisungen sind in der Handschrift unterstrichen, in der hier vorliegenden Edition sind Anweisungen unterstrichen und fett gedruckt (**/Text/**). Im Gegensatz dazu sind Wörter, die leider unleserlich bleiben mussten, oder nicht mit völliger Gewissheit transkribiert werden konnten bloß unterstrichen (Text) oder durch eine unterstrichene Leerstelle gekennzeichnet (____).
- Einrückungen bei gereimten Versen, meist am Szenenende, wurden in der am ähnlichsten möglichen Form zum Original übernommen, ebenso nebeneinander gestellte Verse.
- Der Zeilenumbruch wurde exakt von der Handschrift übernommen, um eine bessere Vergleichbarkeit mit der Handschrift zu garantieren.
- Die Blattübergänge wurden in eckigen Klammern entsprechend der in der Handschrift erkennbaren, fortlaufenden Follierung gekennzeichnet, zum Beispiel [10v] für Blatt 10 Verso oder [10r] für Blatt 10 Recto.
- Groß- und Kleinschreibung wurden an die gegenwärtige Orthographie angepasst.

- Die Getrennt- und Zusammenschreibung einzelner Worte wurde ebenfalls an heutige grammatikalische Regeln angepasst, um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten
- Wörter wurden am Zeilenende mit einem „=“ abgetrennt.
- Bei Zahlenangaben mit mehr als drei Stellen wurden zur besseren Lesbarkeit ein Punkt eingefügt, zum Beispiel: 6.000.
- Ein Haken am Ende des Wortes wird als „en“ transkribiert, ein nach oben geschwungenes Ende als „er“ zum Beispiel bei „der“.
- Ein Strich über einem „m“ oder „n“ verdoppelt den Buchstaben.
- Wörter, die heute ungebräuchlich sind, die aufgrund ihrer ungewöhnlichen Schreibweise schwer lesbar sind oder spezielle Namen aus der Bibel werden in einem Glossar erläutert. In der Handschrift sind diese Wörter *kursiv* hervorgehoben. Um diese Begriffe in das Glossar einzuordnen, muss jeweils eine Standard-schreibweise angesetzt werden, orthografische Varianten werden aufgelistet.

7.2. Glossar

Bei Mehrfachnennungen im Text wird nur die Stelle der ersten Erwähnung angegeben.

Wort im Stück	Akt/Szene/Seite	Bedeutung des Wortes
Frohnvogt	z.B.: Personenverzeichnis, 1v.	Aufseher beim Frondienst ³⁷¹
Frohndienst	/	Zwangsarbeit; (gehoben abwertend) Knechtschaft, Fron[arbeit]; (besonders früher:) Sklaverei ³⁷²
Erbtheil	1. Akt, 1. Szene, 2r.	Für das Volk Israel war und ist ihr Erbteil das ihnen von Gott zugeteilte Land. ³⁷³
Zährn	1. Akt, 1. Szene, 2r.	= Tränen
Hirschfang	1. Akt, 2. Szene, 2v.	= Hirschfänger; Begriff aus der Jagd: langes, schmales, an der Spitze zweischneidiges Jagdmesser mit fest ste-

³⁷¹ O.N. *Fronvogt*. Duden. [duden.de: https://www.duden.de/rechtschreibung/Fronvogt](https://www.duden.de/rechtschreibung/Fronvogt)

³⁷² O.N. *Frondienst*. Duden. [duden.de: https://www.duden.de/rechtschreibung/Frondienst](https://www.duden.de/rechtschreibung/Frondienst)

³⁷³ Schenk, Daniel. *Worin besteht unser Erbteil?* Bibelthemen.

<http://www.bibelthemen.ch/index.php/home/archiv/archiv-v-w-x-y-z/63-worin-besteht-unser-erbtteil>

		hender Klinge, mit dem Wild aufgebrochen wird. ³⁷⁴
Creyß	1. Akt, 3. Szene, 3r.	= Kreis; im Sinne von „Erdenkreis“
Fama	1. Akt, 3. Szene, 3r.	Fama, die jüngste Tochter der Erde, eine römische Göttin. Im Mittelalter war sie die Verkörperung des irdischen Ruhms; Göttin des Gerüchts ³⁷⁵
Victorien	1. Akt, 3. Szene, 3r.	Siege (aus dem Lateinischen victoria = Sieg) ³⁷⁶
lange Nestors Jahre	1. Akt, 3. Szene, 3r.	Nestor = Älteste, Ältester, Senior, Seniorin ³⁷⁷
Potentaten	1. Akt, 3. Szene, 3v.	Machthaber; Herrscher ³⁷⁸
Entrathen	1. Akt, 3. Szene, 3v.	Entbehren; Das Wort tritt im 16. Jahrhundert erst auf und verschwindet im Laufe der Zeit wieder aus dem deutschen Sprachgebrauch. ³⁷⁹
Antechambre	z.B.: 1. Akt, 3. Szene, 3v.	=Antichambre = Vorzimmer ³⁸⁰
Midian	z.B.: 1. Akt, 7. Szene, 6r.	Landschaftsname; Region in Nordwest-Arabien ³⁸¹
Zebaoth	2. Akt, 1. Szene, 7r.	Auch Zebaot; im Tanach ein Attribut Gottes; Gottesbezeichnung, die die besondere Mächtigkeit Gottes und seine Majestät zum Ausdruck bringt ³⁸²
Sperrketten	2. Akt, 1. Szene, 7v.	Kette, mit der etwas abgesperrt wird ³⁸³
Vetlen	2. Akt, 3. Szene, 8r.	Vettel = eine alte Frau, oft mit hexenhaften Attributen ³⁸⁴
naus	2. Akt, 3. Szene, 8r.	Kurz für „hinaus“

³⁷⁴ O.N. *Hirschfänger*. Duden. [duden.de: https://www.duden.de/rechtschreibung/Hirschfaenger](https://www.duden.de/rechtschreibung/Hirschfaenger)

³⁷⁵ Hederich, Benjamin. *Fama, Phémê*. Gründliches mythologisches Lexikon. <https://www.textlog.de/40765.html> & O.N. Wörterliste Meyers Lexikon Online. Enzyklo. <http://www.enzyklo.de/lokal/42134>

³⁷⁶ O.N. *Victoria*. Pons. <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/victoria>

³⁷⁷ O.N. *Nestor*. Duden. https://www.duden.de/rechtschreibung/Nestor_Meister_Senior

³⁷⁸ O.N. *Potentat*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Potentat>

³⁷⁹ O.N. *Entraten*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2J0RIEC>

³⁸⁰ O.N. *Antichambre*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Antichambre>

³⁸¹ O.N. *Midian*. Ortsangaben der Bibel. Universität Heidelberg. Theologische Fakultät Trier. <https://www.odt.bibelwissenschaft.de/ortsnamen/ortsname.php?n=187>

³⁸² Kreuzer, Siegfried. *Zebaoth*. Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft. 2013. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35190/>

³⁸³ O.N. *Sperrkette*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sperrkette>

³⁸⁴ O.N. *Vettel*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2Y6jjdQ>

Gerson und Elieser	2. Akt, 9. Szene, 10v.	Söhne Mosis ³⁸⁵
Berg Horeb	2. Akt, 9. Szene, 10v.	Obwohl der Berg Horeb an vielen Stellen in der Bibel ein anderer Name für den Berg Sinai zu sein scheint, nimmt man doch an, dass der Name Horeb die gesamte Bergkette umfasst, die bei 28° 30' N liegt, zwischen dem Golf von Suez und dem Golf von Akaba, mit dem Sinai als Hauptgipfel. Horeb wurde „der Berg Gottes“ genannt (2. Mo 3,1). ³⁸⁶
in ein gut und weit Land, in ein Land, da Milch und Honig immer fließt, nemlich an den Orth der Cananiter, der Hathiter, der Amoriter, der Phereriter, der Geniter und Jebuhiter	2. Akt, 10. Szene, 10v.	Gott verspricht in der Bibel „das Gebiet der Kanaaiter, Hetiter, Amoriter, Persiter, Hiwiter und Jebusiter.“ ³⁸⁷ Ein Land, das sehr schön ist, und sehr fruchtbar (Milch und Honig) - was für Menschen, die in der Wüste lebten, sehr verlockend sein musste. ³⁸⁸
Stamm Levi	2. Akt, 10. Szene, 11v.	Der Stamm der Leviten, der von Levi, dem Sohn Jakobs abstammt. ³⁸⁹
Schweher	2. Akt, 10. Szene, 11v.	Bezeichnung für Roguel, demnach vermutlich „Schwäger“ → Schwiegervater.
Das blaue Feld	3. Akt, 3[4.] Szene, 12v.	Der Himmel, das Firmament
Meineydtige	3. Akt, 9. Szene, 14v.	Jemand der einen Meineid schwört; Meineid = Eid, mit dem wissentlich, vorsätzlich etwas Unwahres beschworen wird. ³⁹⁰
Lande Gosen	3. Akt, 21. Szene, 17r.	Auch Goschen; Der Teil Ägyptens, in dem die Israeliten angesiedelt waren. ³⁹¹
Pestilenz	4. Akt, 3. Szene, 18r.	Altes Wort für Pest oder eine schwere Seuche ³⁹²

³⁸⁵ O.N. Ökumenisches Heiligenlexikon. *Mose*. <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Mose.html>

³⁸⁶ O.N. *Horeb*. Bibel-Lexikon. https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=3988

³⁸⁷ Ex, 3,8.

³⁸⁸ O.N. *Das Land, wo Milch und Honig fließen*. Kathweb. Redewendungen.

<https://www.kathweb.de/bibel/redewendungen/das-land-wo-milch-und-honig-fliesen.html>

³⁸⁹ O.N. Leviten. *Bibel-Lexikon*. https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=609

³⁹⁰ O.N. *Meineidig*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/meineidig>; & O.N. *Meineid*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Meineid>

³⁹¹ O.N. *Gosen*. Bibel-Lexikon. https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=221221

³⁹² O.N. *Pestilenz*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pestilenz>

Blattern	4. Akt, 3. Szene, 18v.	Auch Pocken; eine Krankheit ³⁹³
Trüsen	4. Akt, 3. Szene, 18v.	Ein Geschwür ³⁹⁴
Zauberboßen	4. Akt, 4. Szene, 18v.	Zauberpossen
Schoßen	4. Akt, 10. Szene, 19r.	Österreichisch „Das Geschos“; die Geschosse, bezogen auf den Hagel ³⁹⁵
Unstern	4. Akt, 13. Szene, 20r.	Ein unheilbringender Stern ³⁹⁶
Paßah	4. Akt, 22. Szene, 21v	Pessach-Fest; das Fest der ungesäuerten Brote. Dieses Fest erinnert an den Auszug der Israeliten aus Ägypten, an die Befreiung aus der Sklaverei und an den Bund mit Gott auf dem Berg Sinai. Während der 7 oder 8 Tage des Pessach-Fests sind nur ungesäuerte Brote erlaubt. Das sind dünne Fladenbrote, deren gesamter Herstellungsprozess nicht länger als 18 Minuten dauern darf, und die keine Backtriebmittel wie Germ oder Backpulver enthalten dürfen. Diese Brote sollen die Gläubigen an die Hast vor dem Auszug aus Ägypten erinnern, die ihnen auch keine Zeit ließ, den Brotteig noch gehen zu lassen. ³⁹⁷
Pasha	4. Akt, 24. Szene, 21v.	Siehe Paßah
Isopen	4. Akt, 24. Szene, 21v.	Isopstrauch ³⁹⁸
Baal Zephon	5. Akt, 2. Szene, 22v.	Ein Ort an der Grenze von Ägypten, der Platz, an dem die Israeliten zelteten, bevor sie durch das geteilte Meer zogen. ³⁹⁹
Eine Ehre einlegen	5. Akt, 2. Szene, 22v	Sprichwort; mit jemandem oder mit etwas großen Eindruck machen, sich damit besonders hervortun ⁴⁰⁰

³⁹³ Matzik, Sophie. *Pocken*. Net Doktor. <https://www.netdoktor.de/krankheiten/pocken/>

³⁹⁴ O.N. *Trus*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2FrdElc>

³⁹⁵ O.N. *Schosse*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2N8w1YD>

³⁹⁶ O.N. *Unstern*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2LbN2hT>

³⁹⁷ O.N. *Pessach*. Lexikon der Religionen. ORF.at. <https://religion.orf.at/lexikon/stories/2569695/>

³⁹⁸ O.N. *Isopstrauch*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2X0UFih>

³⁹⁹ O.N. *Baal-Zephon*. Bibel Lexikon. https://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=1364

⁴⁰⁰ O.N. *Ehre*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ehre>

Gälffen	5.Akt, 4.Szene, 22r	Gelfen = schreien ⁴⁰¹
Reüteren	5.Akt, 6.Szene, 23v	Reitern
Haxße	5.Akt, 9.Szene, 24v	Der Haxen = das Bein, bay- risch/österreichisch ⁴⁰²

⁴⁰¹ O.N. *Gelfen*. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <https://bit.ly/2N8TCIM>

⁴⁰² O.N. *Haxe*. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bein>

7.3. Transkription der Handschrift

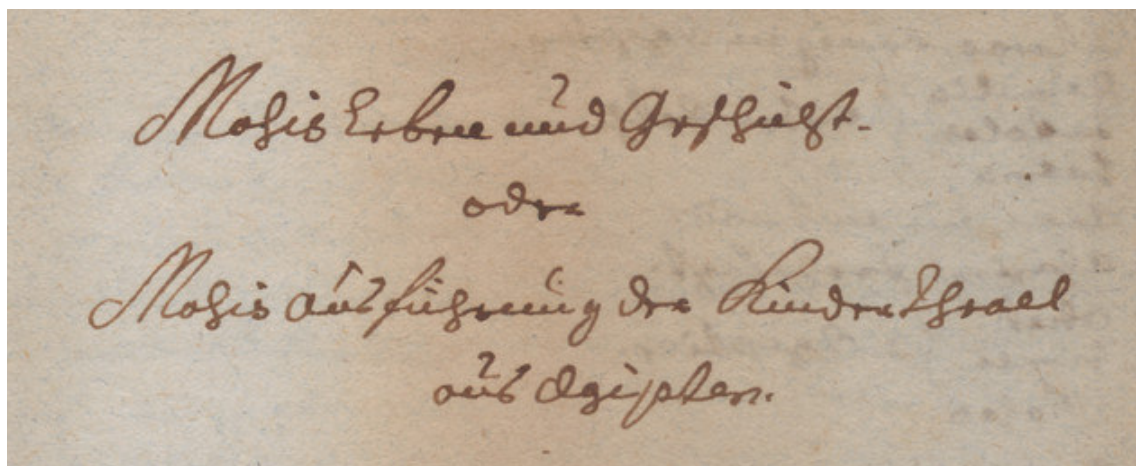


Abb. 4 Deckblatt, Codex 13.126

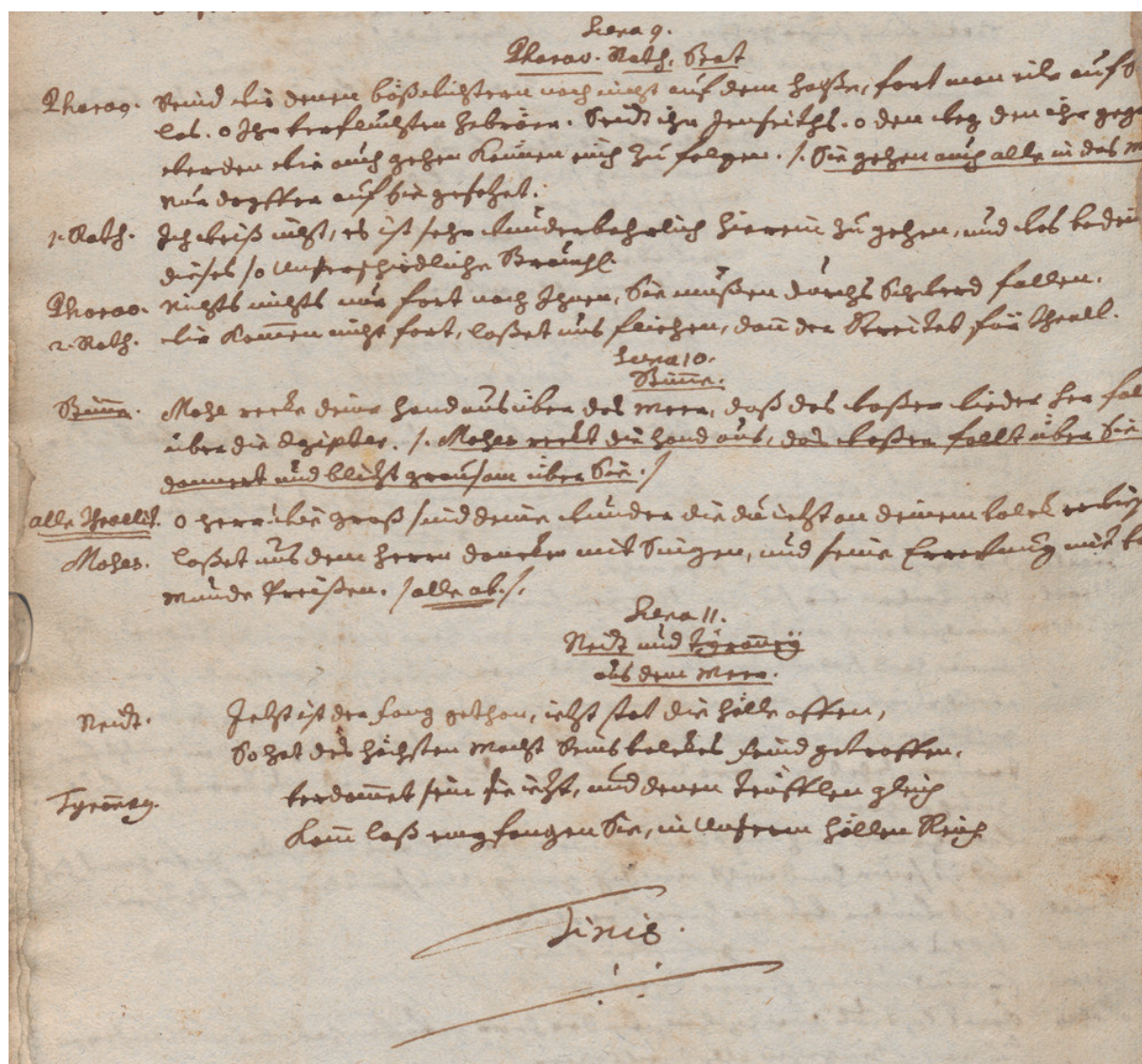


Abb. 5 Letzte Seite und Szene des Codex 13.126

Mosis Leben und Geschicht oder Mosis Ausführung der Kinder Israel aus Ægipten.

geschrieben von J. F. G. in Augsburg

1723.

(1v)

Actores.

Pharao, König in Ægipten.

Remalia.	}	deßen Rätthe.
Salolas.		
Salma.		

Aeon, ein Amtmann.

Aharim, *Frohnvogt*.

Ohat.	}	2. Ægiptier.
Simeï.		

Moses.

Aaron.

Zipora, Moses Weib.

Roguel, ihr Vater.

2. Zauberer.

Hanock.	}	3. Israeliten.
Palla.		
Rubin.		

2 Baurn.

Engel.

Die Stimme.

Neidt.

Tyranny.

(2r)

Actus 1. Scena 1.

Daß Theatrum præsentiret einen Wald.

Moses allein.

Kein Wunder wäre es, der Herr versehrete gantz Ægipten mit lauter von dem Himmel fallen<den> Feuer-Flammen, kan auch wohl das Hertz eines Menschens, ja viel mehr eines Königes also verstarcket sein? Wiltu dann o Höchster das Volck deine<s> *Erbtheils* gäntzlich zu Grunde gehen laßen, o tyrannischer König! Also seind und werden nun meine treü geleistete Dienste belohnet. Der König ist mir heimlich gram, die Fürsten stehen aus Mißgunst nach meiner Ehre und Erhebung als zischende Schlangen. Aber hinweg du eitler Pracht, die Falschheit des Hofes ist mit Heücheley umhüllet, gleich einem Aus-sätzigen der seinen Leib mit einem Mantel beschönet.

Der Purpur glänztet zwar, die stoltzen Perlen prangen.

Die Falscheheit und Betrug seind hier mit Gold umfangen.

Der Mund der redt zwar offft, das was das Hertz nicht will.

Die falsche Zung schießt ja, alwo doch nein das Ziehl.

/seuffzet. / Ach freylich empfindet mein Hertz der Zeit und Jahre her, in dem ich wiederum in Ægipten bin, nichts als Verdruß und Wiederwärtigkeit. Achte auch derothalben weder Wollust noch Freüde, es ist alles falsch mit mir gemeinet, und so sie mich vor vielen Jahren mit List um das Leben zu bringen vermocht hätten, wurden sie es gewiß an mir nicht verspahret haben. Ich meide den Hoff so viel ich kan, und es mir möglich ist. Die Nieder-trächtigkeit wolte ich vor eine herrliche Ergötzlichkeit halten, wann ich nur das arme elende, schmachkende und erbärmlich um Unschuld bedrängte Israel nicht also guählen sehe, und mit Gewalt so grausam unterdrücken.

Die Speisen seind die Schläg, die Träncke heise *Zährn*
mit harter Dienstbarkeit thut sich das Elend mehrn.

Die Drangsahl ist ihr Trost, der Angstschweiß ihre Krafft,
o armes Israel wie wirstu hingerafft. / Aber stille, was sehe [...]

Es ist ein Hebræer und ein Ægiptier ... wie grausam verfähret er mit ihm. Sie nähern sich, ich will mich hier auf die Seite stellen, daß sie mei=

ner nicht gewahr werden, bis es die Noth erfordert, und ehe ich ihm laße
zu kurtz⁴⁰³ geschehen, ehe soll der Ägyptier das Leben laßen. / **tritt auf die**
Seite. /

Scena 2.

Ohat, Aeon welcher ihn hin **und wieder reißt.**

Ohat⁴⁰⁴. So laße mich denn, was hab ich dir Übels gethan, daß du mich sonder Ursach
schlagest.

Aeon. Verfluchter Schelm, warum gehestu müßig, und gehest nicht auch zu den=
en, die da arbeiten.

(2v)

Ohat. Wer hat dich denn zum *Frohnvogt* gemacht, und bey was vor einem
Recht findestu, daß man die Unschuld mit Streichen belohne?

Aeon. Ihr seyd alle des Lebens nicht würdig ihr schnöde Hebræer.

Moses. /Ja beßer wäre es gestorben als unter der Dienstbarkeit Pharaonis
zu leben. /

Ohat. Wie wiltu mich den nicht einmahl laßen. Du Unbarmhertziger.

Aeon. Dich gehen laßen, halt ich muß dich zuvor ein wenig bey deinen Haaren
/zieht ihn dabey. / ziehen, ob sie auch fest an deinem schelmischen Kopff
halten.

Ohat. Ich sage laße mich oder ich setze mich zur Gegenwehr, ob ich schon nicht
gewaffnet.

Aeon. Was du Verfluchter! **/Er zieht langsam am Hirschfang aus.** /

Moses. Schaut doch, diese gottlose Verwegenheit. **/zieht sein Gewehr aus.** /
Hier du Verräther. **/macht ihn nieder.** /

Ohat. Wie wunderbahrlich hat mich der Herr erhalten. Ich dancke dir o Gott das
du Moses gesandt, der [mich] vom Todt errettet hat.

1⁴⁰⁵. Moses. Wie bistu mit ihm zu streiten kommen?

⁴⁰³ Das Schriftbild lässt sich hier als „kurtz“ entziffern, vielleicht handelt es sich hierbei um eine Verschreibung von „Trutz“ oder „Leid“, was sinngemäß logischer wäre.

⁴⁰⁴ Ohat wird im Inhaltsverzeichnis als Ägypter geführt, taucht hier aber als Hebräer auf.

~~Moses.~~ 2. Ohat. Ich gienge gantz einmüthig und vergesellschaftet mit meinen Tränen und Seüffzern, und als er meinen Unmuth hinter mir gewahr wurde, fieng er an, meiner zu spotten, spie mir in das Angesicht, beißete die Zähne zusammen, und fienge ohne Ursach mit an zu zancken, da ich ihm doch kein böses Wort gegeben, wie du denn selbst wohl wirst gehöret haben.

Moses. Gib dich zufrieden und schweige von diesem meinem so frechen Beginnen, aber hier auf der Seiten will ich ihn in den Sand begraben. Es ist ja niemand um uns.

Ohat. Ich vermerke keinen Menschen.

Moses. In Wahrheit, ich habe fast zu viel gethan, jedoch hätte es ohne mich dein Leben gekostet. Der Herr hat dich erhalten, gehe hin und schweige, ich will ihn schon verbergen.

Ohat. Ich gehe und dancke eüch vor meine Erlösung. /ab/

Moses. Ich will ihn in den Sand verscharrn, ich hoffe daß diese That wohl wird verborgen bleiben. Hernach aber will ich mich nacher Hof begeben, um zu sehen, was der König mit meinen Brüdern den Israeliten gesinnet ist. /Er schlagget Aean hinein. /

Scena 3.

Daß Theatrum präsentiret einen königlichen

Saal.

(3r)

Pharao, Salma, Remalia, Salolas.

Zauberer und Staat.

Pharao. Wie sagt ihr Salolas?

Salolas. Daß sich Eüre Majestät vor niemand zu befürchten, denn dero Macht übertrifft alle andern

Monarchen.

⁴⁰⁵ Zeile von Moses und Ohat sind in der Handschrift vertauscht und deshalb mit den Nummern 1. und 2. gekennzeichnet, um die richtige Reihenfolge anzuzeigen. Der besseren Lesbarkeit halber wurde die Reihenfolge hier richtig gestellt.

Pharao. Also sein wir unüberwindlich.

Salma. Andere Könige tragen ein Abscheü vor dero Macht.

Pharao. Wir trotzen den *Creyß* des gantzen Erbodens.

Remalia. Die Fürsten zittern vor dem Donner eüres Gesetzes.

Pharao. Unsere Slaven seind unzehlbar.

Salolas. Der Glantz Eürer Majestät trotzet alle silberne Schätze.

Pharao. Und unsere Crone die güldene Sternen.

Salma. Eüer Purpur tödtet die Augen.

Pharao. Und vermag der schimmernden Morgenröthe den Trotz zu biethen.

Remalia. Ja gleich der allsehenden Himmelsfackel.

Pharao. Kan unsere Herrlichkeit den gantzen Erdboden bestrahlen.

Salolas. Das Glück träget sie in seinem Schoß.

Pharao. Und die Welt schallende *Fama* muß der Welt meine *Victorien* aus blaßen.

Salma. Glückseelig lebet der König.

Pharao. Die Götter befehlen es.

Remalia. Die Menschen zittern vor dero Hoheit.

Pharao. Und müssen sich beügen vor unserm Befehl.

Salolas. Die Fürsten knien vor dero Geboten.

Pharao. Wolle(n) sie mit den göttlichen Gesetzen vereinbahrn.

Salma. Alle Menschen beten eüch an.

Pharao. Dern Gott ich zu sein vermag.

Remalia. Eüre Majestät kan niemand widersprechen.

Pharao. Weil wir vermögen die Welt zu regieren.

Salolas. Es lebe der König.

Pharao. Es lebe.

Salma. Es lebe Pharao.

Pharao. Viel und lange *Nestors Jahre*.

Remalia. Es lebe der Gott aller Könige.

Pharao. Deme sie auch samtlích Gehorsam zu leisten schuldig sein.

Salolas. /kni~~e~~t/ Ich verehere kniendt die Stüffen dero Trohns.

Pharao. Als unser Getreüer.

Salolas. Bitte mir dero Welt berühmte Scepter zu reichen.

Pharao. Dem gantz Ægipten Gehorsam leistet. /Salolas küst den Scepter/.

Salma. Was vor Herrlichkeit siehet man nun jetzt darinnen.

Pharao. Und nur von Slaven verfertigt.

Remalia. Ein Wunder der Welt.

(3v)

Pharao. Uns mangelt nichts.

Salolas. Als dero Sitz bey den Göttern zu haben.

Pharao. Die Erd ist unser Himmel.

Salma. Und die Fürsten das Gestirn.

Pharao. Wir achten keinen *Potentaten*.

Remalia. Und brauchen auch kein Volck.

Pharao. Wer zehlt wohl unsere Vasallen?

Salolas. Kein Mensch.

Pharao. Die gleich einem Nebel, der das Land überziehet.

Salma. Eürer Majestät zu Diensten leben.

Pharao. Womit wir unsern Feinden den Weg verfinstern.

Remalia. An deme alle ihre Widersacher zurücke prellen.

Pharao. Niemand wird sich unterstehen.

Salolas. Sich wider Eür Majestät auff zu löhnen.

Pharao. Und in verzehernd Feüer zu lauffen. Nur Moses allein, den möchten wir
entrathen, uns düncket immer es werde die Zeit noch mit Salola^s Weißagung
überein stimmen. Wegen des Siegs, den er vor Zeiten wider die Mohren vor
uns erhalten, hat er als ein Hebræer schon Ehr genug genoßen, und sein ver=
starktes Gemüth fanget albereit schon zu erkennen geben, daß er großes Mit=
leiden mit den Hebræern trage. Aber dem wollen wir schon vor zu kommen
wißen, derohalben ist nothwendig ihr Liebe und Getreüe, daß wir auff
eine List wider ihn bedacht sein.

Salolas. Es ist wahr, allergnädigster Herr und König, es wäre kein Wunder, daß die
Stände wider Eür Majestät murreten. In Betrachtung, daß er als ein Hebræer
gleichsam allen andern solle vorgezogen werden.

Salma. Und darzu scheinetes auch als ob er schon einen Anfang machte, denen He=
bræern eyffrig bey zu stehen.

Remalia. Dieses verspühret man genugsam, indeme wan sie nur den geringsten
Lufft haben, gantz hauffenweiß zu ihme lauffen sich zu beklagen.

Pharao. Und in Ansehung deßen darff man es ihnen nicht sonderlich wehren, ge=

stalten⁴⁰⁶ er bey uns in so hohen Ansehen.

Salolas. Eben dieses ist das Schlimste, daß sie auf ihn trafen, und wann er bey Seit geräumt wäre, dürfften sie sich auch nicht ferner auf ihn verlassen.

Pharao. So eylet, aber Salolas laßet es sich nicht thun, er hat sich zwar schon um uns etwas verdient gemacht, aber das wir seinet wegen einzige Gefahr, oder Ungelegenheit solten zu befürchten haben, das laßen wir wohl bleiben.

Salma. Wie mich duncket, so höre ich jemand in der *Antechambre*.

Pharao. Remalia schauet wer es ist.

Remalia. Ich gehorsame Eüre Majestät. **ab.** /

Pharao. So es Moses wäre, würde es wohl selbstn herein kommen.

Remalia **/Kommt wieder/** Allergnädigster Herr und König, es ist Moses welcher im Zim=
(4r)

mer auf und abgehet.

Pharao. Pflaget er doch sonstn nicht zu fragen, ob er darf vor uns kommen, wann er was anzubringen hat.

Salolas. Die Forcht das man seine Scheinheit erkennet hält ihn zurück, aus seinem Gesicht kan man abnehmen, was er im Schild führet.

Pharao. Man laße ihn vor uns kommen, so kan man vernehmen, was er will. **/Remalia ab.** /

Salolas. Es scheinet, als ob er die königliche Gnade nicht sonderlich groß achte.

Pharao. Ey so achte der Hund dann meine Ungnade, was haben wir endlich auch von einem solchen verstärkten Hebræer.

Salolas. Ja beßer wäre es, man würde seiner los.

Pharao. Ja dieses kan auch gar wohl geschehehen. Aber still, hier komt er schon.

Scena 4

Moses, Remalia.

Moses. Ich wünsche dem König Glück und allen seinen Räthen, daß deßen Sanfft=
muth all seinem Volck eine Krafft und Erguickung geben möge.

Pharao. Höret Salolas schon ein Anzug des Mitleidens, welches er gegen denen Hebræern tröget. Sag Mose, was dich gehindert, daß du nicht wie sonstn

⁴⁰⁶ gestalten ist hier im Sinne von „weil“ oder „dergestalt“

hast mögen vor uns treten, bis wir dich selbst haben laßen vor uns
kommen, indeme du dich einzig und allein in der *Antichambre* aufgehalten?
Aber als einer der da auf Audienz wartet, welches sonst wider deinen Ge=
wohnheit zu sein pflegte.

Moses. Mein Herr und König, Eure Majestät Knecht gedachte ob nicht etwann wichtige
Ge=

schäfte möchten sein vorhanden gewesen, welche Erörterungen die Ge=
genwart meiner Person nicht gebührten. Und daß

Pharao. Halte ein, sehr weißlich geredt, aber fahre nur fort.

Moses. Und daß ich mich nicht habe erkühnen mögen, den König mit meiner gehor=
samen Bitte zu beunruhiget, wann derselbe samt dem Staat mit erheb=
lichen Betrachtungen beunruhiget ist.

Pharao. Nun und was ist es denn endlichen vor eine Bitte, so du an uns hast wollen
gelangen laßen.

Moses. /**kniet.**/ daß Eure Majestät doch _ _ _ aber ach wie schwer.

Pharao. Daß ich was?

Moses. Um des Himmels Willen meinen Brüdern Hebræern wollen Gnade erzeugen,
und nicht so erbärmlich unter dem Joch der Dienstbarkeit wollen ver=
schmachten laßen.

Pharao. Bistu es, der vor sie bittet?

Moses. Ach ja gnädigster Herr, und König.

Pharao. Und wer hat dich denn auch wohl mit diese<m> schönen Amt begabet, daß
du ein Fürbitter unserer Hund sein sollest.

Moses. Ich habe keine Gemeinschaft mit den Hunden, und finde zwischen den Men=
schen und Bestien einen sehr großen Unterschied.

Pharao. So meinstu denn, das unsere Slaven und Vasallen beßer sein als das

(4v)

tumme Vieh.

Moses. Ach freylich Eure Majestät, denn sie seind nach Gottes Ebenbild geschaffen.

Pharao. Ich sage, sie seind Bestien, die Verfluchten. Warum haben sie keinen
Glauben der den Menschen gebühret, so sie einen Gott hätten der was
vermöchte, wurden sie sich bey ihm ja einmahl zu ihrer Freyheit er=
bitten können.

Moses. Der König spotte nicht. Dieses ist gar ein zu freches Urtheil. Der da auff

einen königlichen Stuhl sitzt ist dem Unglück so wohl unterworffen als der bey seinen Füßen lieget.

Pharao. Nicht allzu frech Mose oder ich schwöre, daß woferne du dich dieser Hunde so sehr annehmest, ich mit dir gleich als mit diesen ungeheürn Vieh werde zu verfahren wissen.

Moses. Ich bin Eüre Majestät Knecht und demüthige mich vor ihre königlichen Hoheit, ich un=

ter werffe mich gehorsamst Eürer Majestät gnädigen Willen, allein bitte ich daß sie die=

ses Volck nicht so gar als die Hunde achten wollen.

Pharao. Seind denn die Israeliten auch Menschen.

Mose. So war es denn ein Thier, welches Eüre Majestät dazumahlen zum Haupt ihres Volks

erwehlet, da die Mohren dero Land halb verwüstet, und sie selbst in Gefahr stünden, ob solcher Krieg nicht gar ihre Untergang mit sich bringen möchte. Haben eüre Götter eine Bestie erwehlet, zu dem Haupt der Ægiptier, und muste Pharao einen Hund anstatt seiner wider seine Feinden fechten laßen? Pfuy der Schande, meine Dienst werden eben so gering geschätzt, als vor Zeiten die Wohlthaten Josephs, ohne deßen Offenbahrung und heilsame Rathschläge vielleicht gantz Ægipten hätte vor Hunger verschmachten müßen. Ich bitte zuvor demüthigst Eüre Majestät verzeihen mir den Schmerz, so diese meine Brust guählet, tödtet mich gleichsam. Indeme wir arme Hebräer nur bloß als Hund geachtet sein, und daß der König

Pharao. Schweig Verfluchter! Und so vermeinstu denn auch wohl die damahligen Sieg«e» dir zuzuschreiben? Was hättestu denn auch wohl ohne unser Volck wohl vermögen zu Wegen zu bring«en»?

Moses. Nicht ich, sondern der Herr hat gestritten, so meinen Arm stärckte und dein Volck deine Feind überwinden ließ. Deßwegen muß man sich selbst keine Macht zu rechnen, den solche wird uns vom Himmel gegeben.

Pharao. Was weiß der Himmel von euch ihr heillooses Gesind, ebenso wenig als die Erde von dem Gestirn.

Moses. Eüre Majestät verachten uns gar zu sehr.

Pharao. Ihr seid ja nicht einmahl etwas, ihr Israeliten.

Moses. Nun so erbarme denn du dich o gerechter Himmel, meine Treu wird mit

Undanck belohnet, und meine Verdienste mit Tyranny vergolten.

Ach gnädigster Herr und König, ich bitte nochmahlen demüthigst Eure Majestät

er=

(5r)

barmen sich doch einmahl um des Himmels Willen dieses elenden bedäng=ten Volcks.

Pharao. Geschwind Remalia, man beföhle also balden den Frohnevögen, daß man diesen Tag die Hebræer tapffer peitsche. Mit Vermeldung daß ihnen diese Ehre Mosis zu gefallen angethan werde, deme sie auch davor zu dancken.

Remalia. Ich will solches eilends verrichten.

Moses. Ach weh uns, soll denn

Pharao. Schweig sag ich, fort geschwind aus meinem Gesichte mit solchem Anbringen als die ietzo gethan, wirstu in schlechte Beliebung bey unseren Hoff bringen. Gehe und schau was deine Brüder machen, denn sie anheüte wohl eines Trosts werden benöthiget sein.

Moses. /seuffzet/ Ach Elend! So ist denn dieses Volck von dir o Himmel gantz ver=laßen. /ab/

Pharao. /lacht/ ha, ha, ha, ha, gehe nur hin, du solt nichts beßres zu gewarten haben. Ihr Getreüe, wie gefält eüch dieses unser Verfahren mit Mose.

Salolas. Eure Majestät seind nur noch zu sanfftmüthig, man muß trachten ihn gar aus dem Wege zu räumen. Sie sehen wohl, daß er albereit anfanget den Hebræern beyzustehen, und schreibet den vor etlichen Jahren erhaltenen Sieg wider die Mohren weder den Göttern, Eurer Majestät noch den Ægyptiern zu.

Ist

es nicht eine Schande, daß ein israelitischer Mann, sich die Ehre, welche dem König gebühret, zu eignen will.

Pharao. Es ist wahr, wir haben uns in Wahrheit wohl vor ihnen in Acht zu nehmen.

Salolas. Vor denen andern hätten wir uns nicht sonders zu beförchten wann nur er auf der Seiten wäre, dann ein solches Volck, welches in Sklaverey lebet, ist viel zu zaghaft ohne ein Oberhaupt.

Pharao. Dann durffte er sich auch wohl erkühnen.

Salolas. Welches ich Eure Majestät ja schon vor vielen Jahr und bey seiner Gebuhrts=

stunde offenbahret.

Pharao. Salola«s», wir wollen euch folgen und trachten ihn auf eine Seite zu bringen.

Salolas. Man hat nicht viel Zeit zu versäumen, sonst dürfte durch ihn die Auffruhr wohl einen Anfang gewinnen.

Pharao. Man muß hierin auch nicht allzu sicher eilen, die Zeit wird schon noch einige Ursach mit sich bringen. Die allzu strenge Verfahrung möchte endlich das Volck gar unsinnig wieder uns machen.

Salolas. Es ist wahr Eure Majestät. Im Übrigen kan man indeßen schon auf andere List bedacht sein.

Pharao. Freylich man nehme sich nur wohl in Acht. Holla *Frohnvogt*.

Scena 5.

Frohnvogt.

(5v)

Frohnvogt. Was befehlen Eure Majestät?

Pharao. Daß man wohl Achtung gebe auf die Hebræer. Was sie etwan, wann sie vermeinen sicher zu sein, mit einander zu reden, auf was Weise Moses sich bey ihnen aufhält, und etwan heimlich mit ihnen redet, so ihr sehet, daß sie an der Arbeit oder Straßen viel miteinander reden, so prügelt sie dapffer herum daß man sie still schweigend und demüthig mache.

Frohnvogt. Ich will nichts ermanglen lassen, allergnädigster Herr und König, sondern alsobalden nachsehen /ab/.

Pharao. Ja und auf solche Weise kan man sie überlisten.

Salolas. So muss das schnöde Volck durch euch zu nichte werden.

Pharao. Und endlich gantz und gar vertilgt sein von der Erden.

Salma. Sie seind nichts als ein Aas, drum richt man sie Grunde.

Pharao. Daß soll erfahren bald Moses der schnöde Hunde. /abeunt/

Scena 6

Frohnvogt, Ohat, Simei.

Frohnvogt. Diesen Augenblick will ich Knechte bestellen, die euch dergestalten peitschen sollen, daß ihr gen Himmel schreyen müst. Ich will euch lehren ihr Bestie«n».

Wart, wart, es soll euch bald die Züchtigung gezeigt werden. /ab/

Ohat. Ja gehe nur hin, ich wolte daß das Unglück sich selbst über deinem Kopff ergießen möchte. Du tyrannischer Mensch.

Simei⁴⁰⁷. Ich weiß fast nicht von wem ich Gutes reden solte, wann wir es recht betrachten, so solte sich Moses unser Wohl beßer annehmen. Indem er bey dem König so wohl befohlen, und siehet daß seine Brüder so großer Dienstbarkeit unterworfen sein.

Ohat Und weiß wir aber ob es sich gleich also thun läßet, so viel ich an ihm verführe, so ist er selbst gantz traurig, woraus ich schließe, daß er vielleicht selbst einige Mißgunst bey Hofe wieder sich vermehret.

Simei. Daß wohl, warum solte er aber das Maul nicht aufthun dörfen, wer solte ihm wohl entgegen sein, da er doch vor diesem das gantze hebraische Heer geführet, und des Königes Feinde überwunden hat.

Ohat. Eben darum ist der Hoff voller Neid und Mißgunst, wegen seines Glückes und wie wohl die Ägyptier einem Hebræer solches Glücke gönnen können kanstu dir leichtlich einbilden.

Simei. Ja, ja es ist schon recht, ich wolte der Zorn des Himmels schlugе darin.

Ohat. Genug, durch solches Fluchen wirstu weder bey Gott noch dem Menschen einiges Mitleiden zu wegen bringen.

Simei. Du Schelm, du redest eben, als ob du mit unsern Feind eine Verstandnis hätst

Ohat. Behüte der Himmel, was vor böse Gedanken hastu

Scena 7

Moses.

(6r)

Moses. Gemach liebste Freunde, gebt euch zufrieden, die Wiederwärtigkeit ist ja ohne unser Streiten vollkommen genug.

Simei. Gehe du hin Scheinheiliger, vermeinstu vielleicht man kenne dich nicht, daß du mit Phrao und unsern Feinden übereinstimmest.

Moses. /zornig/ Schweig Verwegener, der Herr weiß was ich thue, und wo du also redest, solle dich wegen deines falschen Urtheils der Herr straffen, daß du mir

⁴⁰⁷ Simei wird im Personenregister ebenso wie Ohat als Ägypter geführt, taucht im Stück aber als Hebräer auf.

Unrecht thust.

Simeï. Ey, oder wiltu mich auch ermorden, wie den Ægyptier, dem du das Leben
genohmen **/laufft ab, Ohat auch/**

Moses. Wiltu mich auch ermorden, wie den Ægyptier dem du das Leben genohmen,
hilff Himmel, bin ich denn verrathen, hat dieser Bößwicht meine That offenbah=
ret, den ich doch bey dem Leben erhalten, so ists um mich geschehen. Mein Todt=
schlag komt für den Könige, es kan nicht fehlen, und die Rätthe suchen ohne
diß nur eine Ursache mich zu tödten. Ich will gehen und von hier flüchtig
werden, weilen in so großer Gefahr stehe, meinen Weg will ich gegen *Midian*
nehmen, und gantz in der Stille aufbrechen, daß diese meine Flucht kein
Mensch gewahr wird. Dieses ist nun das Ende meiner Ehre und der Gewinn
meiner ritterlichen Thaten, daß ich gleichsam als ein Ubelthäter und Landver=
weiser muß meinen Weg in frembde Land suchen. Jedoch Geduld.

Such ferner deinen Weg und flieh aus diesem Lande,
daß du den Brüdern dann nicht selbstest wirst zu Schande.

Daß unglücksvolle Hertz so Pharao befaßen,
will dir den Faden dein des Lebens gar ausmaßen.

Und die ihn schneiden ab, o ungerechter Grimm,
wiltu die Unschuld dann so grausam richten hin.

Mein Weg der trag mich nun, wo ich sey unbekant,
Weh dir du Wüterich du, weh, weh, Ægypten Land. **/ab/**

Scena 8

Pharao, Salma, Remalia, Salola(s).

Frohnvogt und Staat.

Pharao. Also haben wir demnach ja billich Ursach ihn anzugreifen.

Salolas. Ohne Zweifel Eure Majestät, ein Todtschläger muß ja billich sterben, keine
beßere Gelegen=

heit könnte man sich wünschen ihne aus dem Wege zu reumen. Die That spricht
ihm

das Urtheil selbstest, und man kan hier dem Neid oder Mißgunst gantz keine
Schuld

geben.

Salma. Es ist wahr, liese man ihm solches hingehen, so dürffte er wohl gar Hand an uns legen, und seine Brüder samt ihme zu solchen Mordthaten anreihen.

Remalia. Denn ihrer sein gleichwohl viel gewißlich ihre Majestät. Sie können hier nicht anders

thun, als das Urtheil schleünig über ihn fällen, dann so er es gewahr würde, daß solches dem König hinterbracht worden, würde er sich fürchten und vielleicht

(6v)

trachten zu entfliehen.

Pharao. Ihr redet wohl, man muß aber gleichwohl gewißen Bericht haben, eine Bezüchtigung sonder Grund kan das Urtheil nicht so schleünig nach sich ziehen.

Sag Aharin, wo hastu es denn gehört oder wer hat den todten Körper gesehen.

Frohnvogt. Dieses kan ich so eigentlich nicht wißen, aber das dem also sein solle, daß sagen

die Hebræer selbst untereinander.

Pharao. Sie selbst saget ihr?

Frohnvogt. Gantz gewiß gnädigster König und Herr.

Salolas. Es ist genug gedichtet.

Pharao. So gehet Aharin und horchet ihnen heimlich nach, machet aber keinen großen Tumult oder Geschrey, damit seine Gefangenschafft niemand bekannt werde, sonst möchte er entrinnen oder seine Brüder möchten ihne selbst verbergen.

Frohnvogt. Ich will schon trachten Eure Majestät, daß ich ihne mit List bekomme, so bald ich in Erfah=

rung bringe, wo er sich auffhält, will ich ihn gleich mit Gewalt wegnehmen, laßen, zvor aber niemand offenbahren, daß ich solches Willens, damit es ihn= en nicht möge Kund gethan werden.

Pharao. Wohl, auf diese Weise kan er uns nicht entgehen.

Frohnvogt. Ich eile solches werckstellig zu machen. ab/

Salolas. Ja der König wird sehen. Daß wir als dann viel mehere Glück in Ægipten haben werden, wan Moses todt ist, dann solches ziehlet endlich auch dahin, daß man unsere Götter verletzt, wan sich der Staat vor aberglaubigem, die damit einmahl unserer Religion sein beflecken will.

Pharao. Es ist nicht ohn, wie ihr redet, in Kürtze aber werden wir uns nicht mehr vor ihme zu beförchten haben.

Dann werden wir gewiß genießen volle Ruh,
wann Mose durch den Todt die Augen fallen zu.

Ohnmöglich wird es sein an ihm mehr zu verspühn,
daß er solt Israel gedencken auszuführen.

Salolas. So thut der König recht und herrscht als dann allein
wann Moses ihm nicht mehr vermag zu reden ein.

Pharao. Komt last uns eilen fort, sein Urtheil zu vollziehen,
Dann darff er sich nicht mehr um Israel bemühen. /alle ab/

Scena 9

Neidt und Tyranny.

Neidt. So recht, so recht, Pharao suchet albereit schon die Straffe auf sich +zu+ laden,
so ihm bereitet ist. Die Allmacht Gottes beschüzet die Hebräer, deswegen
vermögen wir an ihnen nichts. Aber der König, der wird mit der Zeit uns,
samt den seinen, eine gute Beüth abgeben. Der Untergang der Ehrgeizigen
wird das höllische vermehren reich, und die Grausamkeit so sie an den Israel=
liten verübet, wird mit der Zeit sich über gantz Ægipten ausbreiten,

(7r)

daß wir unsern Begiehrden noch zur Genüge ersättiget werden.

Tyranny. Dem ist freylich also. Dann diese werden nicht nachlaßen sie zu verfolgen,
bis das Unglück so sie ihnen anzu thun gedencken, ihren selbst eigenen Bu=
sen betrifft, sie selbst überschwemmet, und ihren eigene Untergang
nach sich ziehet.

Neidt. So muß der König dann und seine Räth selbst graben
die Grube so sie längst vor andren fertig haben,
zu ihren eigner Schand zu ihren Hohn und Spott
wan Israel erlöst aus seiner Angst und Noth.

Tyranny. Sein Wuth der tracht zwar stets Israel auszurotten,
welchs mit der Zeit noch wird des Königs selbst spotten,
jedoch wird mit der Zeit Israel wohl bestehen
wann Pharao samt dem Volck im Meer muß untergehen /abeunt/

Actus 2 Scena 1

Daß Theatrum præsentiret Wald und hinten einen Brunnen.

Moses bey dem Brunnen.

Moses. So weit hat mich aus Forcht das bitter Unglück trieben,
ach wer ich in dem Streit vor langer Zeit geblieben,
so durfft ich izund nicht, also in Elend wandlen,
wie kan doch also hart der König mit uns handeln.
Dort in Ægipten Land, muß Israel dein Volck,
welchs du dir selbst erwehlt mit der Tyrannen Volck,
stets fort bedeckt sein, und dulden harte Streich
daß sie auch samtllich bloß nur denen Slaven gleich
der grimmig Tod mich selbst fieng schon zu neiden an,
das meine Flucht mich trieb bis hin in *Midian*.
Alwo zur Sicherheit ich mir bey diesen Brunnen,
hab meinen Wohnungs Platz und Hütlein ausgesonnen.
Biß daß du *Zebaoth* mich selbst wirst weiter führen
und meine Jahre sich auch mit der Zeit verliehren.
Machs o Herr wie du wilt, denn du allein kanst retten,
daß wir nicht gantz und gar zergehn in unsere Nöthen.
Gleich dem lauffenden Rad eines Wagens ist der wandlende Mensch aller=
hand an Läuften und Stößen der Wiederwärtigkeit unterworffen, wie
erschrocklich und grausam müßen nicht die Hebräer Arme an den Felsen
der Grimmigkeit Pharaonis zurücke prallen. Die Hoffnung und Geduld
seind die Schönen⁴⁰⁸ so sie befestigen und zusammen halten, daß solches mensch=
liche Unglücksrad nicht schnell auf einen Streich zu schieben gehen. Die
Gliedermaßen seind die Straßen welch da umlauften und von dem schwere
(7v)
Last der Slavery getrieben werden, der Hunger, die *Sperrketten*, und
die Trähnen, die Funcken so da von denen Wäglen ⁴⁰⁹ durch das Gerass~~el~~ des
Elen=

⁴⁰⁸ vielleicht ein Verschreiber für Schienen

des auf den Steinen der Drangsall verursacht werden. Soll Pharao sein ver= ständiget werden, des Todtschlags den ich begangen, so wäre es albereith auch schon um mein Leben geschehen, dann dise gifftige Ottern ohne diß nur noch der Ursach meines Todtes lauern. Aber Geduld, alhier um diese Gegend ist nun der königliche Hoff, alwo ich mich gleichfalls aufhalte, der Himmel ist das Gewölß des Pallasts, und die Kräuter der Marmor worinn ich mich als auch ein zergänglicher Mensch bespieglen kan, die Bäume sein die Säulen dieses so herrlichen Gebäues, die fließende Bäche der Weinkeller, und die Luftt Bur= ger die Music so da mit Anbrechung der Morgenröthe zu ehren dem Schöpffer aller Dinge angestimmt wird. Aber still hier kommen Leüte, und wie mich düncket so seind es lauter Weibspersonen. Ich will mich ein wenig auf die Seite begeben, um zu sehen, was ihre Verrichtung hier sein mag. **/tritt auf die Seite/**

Scena 2

Zipora mit ihre Schwestern mit Waßer Geschire.

Zipora⁴¹⁰. Komt liebste Schwestern, hier ist der Brunnen laßet uns eilends schöpfen so fern anders Waßer verhanden, den ihr wißet wohl, daß wir es offft mit harter Mühe bekommen können.

1. Schwester. Ja gewiß, aber zu allem Glücke, sehet, muß solches eine geraume Zeit niemand geschöpffet haben, denn der Brunn ist fast voller Waßer.

2. Schwester. Ach wie, last mich hinein sehen. **/laufft hinzu/**

Zipora. Bleibe da, du möchtest hineinfallen.

2. Schwester. Nein, nein, hebt mich nur wenig.

Zipora. Nun so kom denn. **/das klein Mädgen sieht in Brunnen, und wird gehalten/**

2. Schwester. Ey sehet doch es ist ein Kind darinnen.

Zipora. **/Thut es lachend heraus/** Hastu es gesehen?

2. Schwester. Ja, ist es ertruncken?

⁴⁰⁹ vielleicht auch Kaylen; Lesung unklar; der Feuerkeil (zum Entfachen eines Feuers) wäre sinngemäß eine weitere naheliegende Interpretation

⁴¹⁰ Zipora wird bis zur Hälfte der Szene 5 auf Seite 8v als „Zibora“ geschrieben. In Roguels Anrede wird das erste Mal „Zipora“ geschrieben, das ab diesem Punkt an ausschließlich eingesetzt wird, und so auch im Inhaltsverzeichnis zu finden ist.

Zipora. Freylich, drum soll man nicht hinzu gehen noch hinein schauen, aber kommt und laßet uns Waßer schöpfen.

1. Schwester. Hier ist mein Geschirr, weil es das Größte, wollen wir es zuerst füllen.

2. Schwester. O ja es wird das beste sein, als dann können wir den andren scho auch anfüllen

/sie schöpfen Waßer/

Moses. /Das seind wohl recht bescheidene Leüte, und man siehet auch wohl daß sie Geschwister sein. /

Zipora. Nun dieses wird fast gefüllet sein. Gebet jenes Geschirr her.

1. Schwester. Aber sehet, was kommen dort für Leüte? Es seind die Hirten, denen wird es aber

nicht recht sein, daß wir hier Waßer schöpfen. Sie werden uns hart dafür ankommen.

(8r)

Scena 3

Zwey Hirten.

1. Hirth. Was ist dieses ihr *Vetlen*,⁴¹¹ meint ihr das wir das Waßer nur vor eüch haben so lang haben zusammen kommen laßen. Ey freylich wo *naus* mit der Wicken,⁴¹¹ fort

gebet das Waßer **/wills nehmen/**

Moses. /O ihr unbesonnene Leüthe!/

Zipora. Ey mein laßets uns doch damit wir unser Vieh trincken mögen, der Brunnen laufft ja wieder an.

2. Hirth. Nichts, nichts, fort sag ich. Unser Vieh ist deßen auch bedürfftig, wir laßen euch keines.

1. Schwester. Ey mein seydt doch nicht so neidig, ihr könt ja eines andren erwarten.

1. Hirth. Nicht das geringste, ihr solt keines haben.

2. Schwester. Mein seidt doch nicht so gar hart mit uns.

1. Hirth. Wir laßen euch keines.

⁴¹¹ Die Bedeutung dieses Satzes konnte nicht vollständig geklärt werden. Denkbar wären zwei Intentionen; eine ironische, die noch an das „Ey freylich“ anschließt sowie eine grobe, die schon zum „fort“ gehört.

Moses. /Das ist eine grobe Verwegenheit. /

Zipora. So wollet ihr uns denn gar keines gestatten.

2. Hirth. Nein.

2. Schwester. Ach erlaubt es, den unsere Schäßlein sein durstig.

1. Hirth. Du kleiner Schelm. Fort, fort, gebet das Waßer wieder in Brunnen. **/er nimts bey dem Ermel./**

2. Schwester. Du ich will dies meinem Vater sagen.

Moses. /So sie Gewalt anlegen will ich ihnen helfen. /

1. Hirth. **/Will sie schlagen/** Wir wollen euch wohl lernen. **/Schlägt sie samtllich/**

Moses. **/hervor/** Was ist dieses ihr Leüthe, und was haben eüch diese Jungfrau gethan?

2. Hirth. Was geht es dich an, was hastu darnach zu fragen, oder hier zu thun.

Mose. Ich sehe gleichwohl, daß ihr ihnen großes Unrecht anthut, und das Waßer nicht gönnet, der Brunnen gibt ja noch mehr.

1. Hirth. Wir wollen dir bald den Weg weisen. Was hastu dich ihrner anzunehmen.

Moses. Ihr solt ihnen das Waßer laßen, denn ich will sie beschützen.

1. Hirth. Was wiltu thun. **/Sie greiffen ihn an, er treibt sie aber zurück. /**

Moses. Ihr Bößwicht, kommet meine Freündin, ich will eüch eure Geschirr selbstn füllen helfen, und eüch hier beystehen, daß eüch gewiß nichts wiederfahren solle.

Zipora. Wir können eüch liebster Freund vor diese eure Hülffe nicht genug Danck sagen.

1. Schwester. Der Himmel wolle eüch davor Glück und Seegen verleihen.

2. Schwester. Und vor allem Ubel bewahren.

Moses. Gehet und trachtet daß ihr sicher nach eurer Wohnung kommet möget. Weil die Hirten gesehen, daß ich eüch geholffen, werden sie wohl entlauffen sein.

So eüch jemand Gewalt thäte, so ruffet nur. Ich werde eüch schon hören.

Zipora. Nun so wollen wir dann gehen, dann der Vater wird unser warten. Indeßen aber verbleiben wir eüch verbunden. **/ab mit Schwestern/**

(8v)

Moses. Gehet hin, es ware meine Schuldigkeit. Diese Leüte müßen gewiß guten Eltern zugehörn, und nicht weit von hier wohnen, weilen sie ein so kleines Mädgen mitgenommen. Aber ich will mich wiederum in meine Hütten begeben, und wann ich ein wenig geruhet, unter dem Schatten der Bäume, spatziehren gehen.

/ab/

/miten Scena zu/

Scena 4

Roguel.

Ich trage gantz keinen Zweifel, daß meine Töchtern, welche ich um Waßer gesendet, nicht bald widerum zurucke kommen solten. Es fallet uns sehr schwer in diesem Lande, wegen großen Mangel des Waßers, unser Vieh und Heerde zu tränken. Wir haben an Vieh die Menge und an ihm Getränck großen Mangel. Aber wie ich sehe, so kommet Zipora schon mit ihrn Schwern anhero.

Scena 5

Zipora und Schwestern.

Zipora. Liebster Vatter, wir kommen mit Freüden, indeme wir dem Himmel fry gedanckt ob

unsere Gefäß mit Waßer angefüllet bringen und durch eine wundersame Begebenheit g das Glück gehabt solches zu erhalten, denn wan nicht der Beystand eines getreüen frommen Manns uns Hülffe geleistet hätte, hätten wir ohne Waßer widerum zurück kehren müssen.

Roguel. Mit ebenmäßiger Freüde geliebte Zipora empfangen ich euer Zurückkunft, und verwundere mich nicht wenig, daß ihr dieses Mahl mit so geringer Mühe unsern Schaffen Waßer mit bringet, welches doch sonst das größte Mangel hier in *Midian* ist. Aber saget mir doch, was war es vor eine Hülffe so euch geleistet worden, daß ihr daß Waßer bekommen, und was vor ein Mann war es so euch geholffen?

Zipora. Als wir hinzu kamen bey dem Brunnen, verwunderten wir uns daß er so hoch von Waßer angefüllet war, und schloßen daraus, daß er eine geraume Zeit niemand von Waßer müße geholt haben. Erfreüen uns also ob diesen großen Glücke, und fiengen an, unsere Geschirre voll zu füllen. Indem aber kamen 2 Hirten, welche uns mit Gewalt von dem Brunnen abtreiben wolten. Wie wohlten wir gedachten mit Bitten sie zu überreden, daß sie uns doch dies Waßer gönnen solten, nichts desto weniger wolten sie es durchaus nicht zu laßen, sondern fiengen an mit Gewalt an uns zu reißen und das Waßer wieder aus zu schütten.

1. Schwester. Ja und einer hat meine Schwester schlagen wollen.

Roguel. Wer aber war Derjenige, welcher euch Hülffe geleistet, wie ihr zuvor ge-

meldet habt.

Zipora. Wir wissen es nicht, es muß ein Fremdling gewesen sein.

Roguel. Auf was Weise aber kahme er denn zu eüch, oder aus was Ursach nahm er sich eürer an.

Zipora. Daß Mitleiden trieb ihn dazu Vatter, indem er gesehen, daß uns die Hirten gleichsam Gewalt anthun wolten.

(9r)

Roguel. Was sagte er denn dazu.

Zipora. Er vermeinte anfangs sie mit guten Worten zu bereden, daß sie uns das Waßer solten folgen⁴¹² laßen, und nicht so streng mit uns verfahren, welches sie aber nicht thun wolten, sondern fuhren immer fort uns das Waßer mit Gewalt zu nehmen.

Roguel. Endlich.

Zipora. Als er gesehen, daß sie uns nicht allein, sondern auch <Ihne> mit Schlägen begegnen wolten, setzte er sich ihnen mannhaft entgegen, und war so be= hertzt, daß sie endlich alle von uns flohen und die Flucht nahmen.

Roguel. Dieser Frembde

Zipora. Ja Vatter.

Roguel. Hatte er niemand bey sich?

Zipora. Keinen Menschen.

Roguel. Und ihr bringet ihn nicht zu mir, daß ich ihm dancke noch solches vergelten kan? Geschwind eilet, ich muß diesem Mann Gutes thun, weil er sich meiner Kinder angenommen und geholffen, daß sie das Waßer bekahmen vor un= sere Heerde. Aber saget, wo ist der Mann geblieben?

Zipora. Nechst hier bey dem Brunnen, es ist ja gar nicht weith, und so +ihr+ wolt Vater, so können wir bald bey ihm sein, und ihn hohlen.

Roguel. So gehe du denn allein und bringe mir den Mann anhero, daß ich mit ihm rede, und ihm solches vergelten, was er an eüch gethan hat. Ihr andren aber könnet indeßen der Heerde zu trincken geben, und eüch als dann fer= tig halten, daß wir diesem Mann Ehre erweisen.

Zipora. Es ist gut Vater, ich will zu ihm hingen, und sagen, daß er anhero kommen solle. **ab/**

⁴¹² im Sinne von verabfolgen; geben;

Roguel. Gar wohl, aber geschwinde, denn ich will deiner alhier erwarten. Ihr aber saget, kennet ihr den Mann nicht, von dem itzt eüer Schwester gemeldet?

Schwester. Nein, ich kenne ihn ganz nicht.

Roguel. In Wahrheit es ist viel. Gehet nun hin mit dem Waßer, ich will indeßen hier warten, bis Zipora wieder zurücke komt. /Schwester eine geht ab./
Du aber mein liebes Kind, hastu dir nicht geforchten, als die Hirten dein=
er Schwester Gewalt anthun wolten.

2. Schwester. Ja aber ich drohete ihm, daß ich es eüch sagen wolte.

Roguel. Still hier kommt deine Schwester mit diesem Frembdling.

Scena 6

Zipora, Moses.

Zipora. Hier ist der Frembdling, welcher uns Hülffe geleistet, und durch sein Mit=
leiden unsere Schaffe geträncket hat.

Roguel. Komme hier und sage mir, was dich bewogen hat, daß du meinen Kinder,
(9v)

Hülffe geleistet hast.

Moses. Das Unrecht so ihnen geschah, konte ich nicht erdulden, und die Gewalt, <so>
sie sonder Ursach leiden, zwang mich ihnen bey zu stehen.

Roguel. Und wer bistu?

Moses. Ich bin ein Frembder, und habe mich bey jenen Brunnen aufgehalten. Mein
Wandel der ist schlecht, niederträchtig, und das Unrecht kan ich nicht leiden,
derohalben habe auch nicht zugelaßen, daß eürn Kindern Leids geschah,
und solte es mir mein Leben gekost haben.

Roguel. Der Herr hat dich gesendet meinen Kindern zu helffen, auf das ihn kein
Unheil wiederfahrn möge, und du solt Theil haben an meinen Kindern.
Ich will dir meine Tochter Zipora zum Weibe geben, daß du mein Tochter
Mann seyest, und ich dir vergelten möge, das Gute so du meinen Kindern
erwiesen. Du solt einen Theil meiner Schaff haben, daß du sie weidest, und
ich will dich in meinem Herten eingeschloßen sein laßen, als meine Seele. Komm
denn, ich will daß du mit mir speisest, und mit meinem Blut mögest verein=
bahret werden.

Moses. Eüre Anerbiethen ist so groß, daß ich solches weder um eüch noch eüren Kindern verdienet habe.

Roguel. Es schadet nichts, denn deine Tugenden machen dich des Glückes würdig.

Moses. Ich will eüch folgen, und was ihr mir befiehlt, soll mein Gesetz sein.

Roguel. Nun so folge denn und komme mit mir nach meiner Wohnung. /abeunt/

Scena 7

Zwey Hirten.

1. Hirth. Und was düncket eüch wohl von diesem Mann?
2. Hirth. Ich weiß nicht ob diese Sache ist angestellt gewesen oder nicht, vielleicht hat=en sich weil es ein Frembdling bey Roguel, dem Priester aufgehalten, und ist mit Fleiß heimlich auf die Seite gestanden, und gelauert ob niemand kähme denen Töchtern Leid zu zufügen, und dieses kan er gethan haben aus Eyffersucht.
1. Hirth. Daß glaub ich nicht, denn der Mann ist gantz frembd, und hat sie samt uns sein Lebtage nicht gesehen.
2. Hirth. Es ist wahr, aber er war sehr hertzhafft, und hat uns alle getrotzet.
1. Hirth. Er muß aus einem Lande sein, alwo man Krieg zu führen pflöget, denn er forchte sich nicht vor uns. Aber schau doch dort komt mein Jüngster Bruder, was wird sein Anbringen sein?

Scena 8

Ein Hirten Knab.

Knab. Ach Bruder komme doch, ich habe jenseits des Thals einen großen Wolff gesehen.

(10r)

1. Hirth. Und was ist es, jenseits wird er dir nichts sagen, du darffst dich gar nicht vor ihm fürchten.

Knab. Ja wann er aber herüber komt oder geflogen käme.

1. Hirth. O du Einfalt, die Wölffe können nicht fliegen, sie haben ja keine Flügel.

Knab. Aber gar große Zähne, daß sie mich beisen können.

1. Hirth. Nein, nein, du darffst dich nicht förchten.

Knab. Ey schaut doch, jenen Eichhorn auf dem Zweihe sitzen.

1. Hirth. Was?

Knab. Ey das Thierichen.

1. Hirth. Wo denn?

Knab. Reichet mir einen Stein, ich will nach ihm werffen. **/Hebt einen Stein
auf und wirfft darnach./** Ey seht ich hab es getroffen.

1. Hirth. In Wahrheit, ich habe es nicht einmahl in Obacht genommen.

2. Hirth. Ich glaube wan ich vornach werffen wolte, daß ich es treffen könnte.

1. Hirth. Derohalben ist es ungefehr gleich wie Glück und Unglück.

Knab. Ach last uns nacher Hauß gehen.

1. Hirth. Wir wollen gehen und sehen was unser Heerde thun.

2. Hirth. Ich bin es zufrieden. **/abeunt/**

Scena 8[9]

Engel in der Wolcke singet.

1.

Gar bald, gar bald wird Gott das arme Seüffzen hörn
und dich o Israel auch deiner Bitt gewehren.
Daß du erlößt solt sein, von deinen harten Banden,
hingegen Pharaos Trotz wird werden wohl zu Schanden.

2.

Gar bald, gar bald wird Gott sich seines Volcks erbarmen
und es beschirmen wohl, daß es in seinen Armen,
kan ruhen als ein Kind in seiner Mutter Schoß,
ja nechst soll Israel der Trangsall werden loß.

3.

Gar bald, gar bald wird Gott der Herr dir Mose ruffen,
daß du solt auf ein neüs Ægipten Land besuchen,

und Pharao der schon so lang tyrannisiret,
soll sehen daß durch dich Gotts Volck wird ausgeführet.

/Himmel auf/

(10v)

Scena 9[10]

Daß Theatrum präsentiert einen Berg.

Moses allein.

Wie wunderbahrlich der Herr mich erhält und beystehet, vermag meine Zunge nicht genugsam aus zu sprechen. Ich hüte zwar die Heerde aber mit solcher Vergnügung, daß ich mir keine größere Wollust wünschen möchte. Mit Zipora, Roguels Tochter, welche er mir zum Weibe gegeben, habe ich albereit 2 Söhne gezeüget, als *Gerson und Elieser*. Der gute Wille so mir er zeigt wied(er), machet mich vollkommen vergnüget, obwohlen die Drangsahlen meiner Brüder in Ægipten mir vielmahl zu Hertzen gehet. Ich weide in dieser Gegend die Schaffe, wie wohlen ich mich noch nie mahlen an den Berg *Horeb* begeben. Mein Gemüth ist mit sehr wunderbahrlichen Sinnen angefüllet, und mein Hertz mit einer gantz ungelohnten Forcht umfassen. /Der Busch fängt an zu brennen/ Aber was sehe ich hier vor ein wunderbahrlich Gesicht, eine so starck brennende Flamme, die doch den Busch nicht einmahl verbrennet. Ich muß mich ihnen zu nähern und es beßer betrachten. Ich bin gantz erschrocken und meine Seele ist voller Angst.

Scena 10[11]

Die Stimme

Stimme.⁴¹³ Mose! Mose!

Moses. Hier bin ich!

Stimme. Tritt nicht herzu, zieh deinen Fuß von deinen Füßen, denn der Orth da du aufstehest ist ein heilig Land. Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott

⁴¹³ „Stimme“ ist in der Handschrift immer doppelt unterstrichen

Abrahams, der Gott Isaacs, und des Jacobs.

**/Moses zieht die Schuh aus, und verhüllet
sein Angesicht. /**

Stimme. Ich habe gesehen das Elend meines Volcks in Ægipten, und hab ihr Geschrey erhöret, über die so sie treiben. Ich hab ihr Leid erkandt, und bin hernieder gefahren, daß ich sie errette von der Ægipter Hand, und sie aus führe aus diesem Lande, *in ein gut und weit Land, in ein Land, da Milch und Honig innen fleißt, nemlich an den Orth der Cananiter, der Hathiter, der Amoriter, der Pheretiter, der Geniter und Jebuhiter.* Weil denn nun das Geschrey der Kinder Israel für mich kommen ist, und hab auch darzu gesehen ihre Angst, wie sie die Ægipter angsten. So gehe nun hin, ich will dich zu Pharao senden, daß du mein Volck, die Kinder Israel aus Ægipten führest.

Moses. Wer bin ich, daß ich zu Pharao gehe, und führe die Kinder Israel aus Ægipten?

(11r)

Stimme. Ich will mit dir sein, und das soll das Zeichen sein, daß ich dich gesand habe, wenn du mein Volck aus Ægypten geführet hast, werdet ihr Gott opffern auf diesem Berg.

Moses. Siehe, wann ich zu den Kindern Israel komme, und spreche zu ihnen, der Gott euer Väter hat mich zu euch gesandt, und sie mir sagen werden, wie heißt sein Nahme, was soll ich ihnen sagen?

Stimme. Ich werde sein, der ich sein werde, also soltu zu den Kindern Israel sagen, ich werds sein, der hat mich zu euch gesand. Der Herr euer Gott Väter, der Gott Abraham, der Gott Isaac, und der Gott Jacob. Das ist mein Nahme ewiglich, dabey man mich nennen solle für und für, darum so gehe hin und versamle die Ältesten in Israel, und sprich zu ihnen: Der Herr euer Gott ist mir erschienen, der Gott Abraham, der Gott Isaac, und der Gott Jacob, und hat gesagt, ich hab euch heim gesucht und gesehen was euch in Ægipten widerfahren ist, und hat gesagt ich will euch aus dem Land Ægipten führen, *in das Land der Cananiten, Hetiter, der Amoriter, der Pherehiter, Heviter und Jebuhiter. In das Land, da Milch und Honig fleißt,* und wenn sie deine Stimme hörn, so soltu und die Altesten in Israel hingehen zum König in Ægipten, und zu

ihm sagen, der Herr der Hebräer Gott hat uns geruffen, so laß uns nun gehen, 3 Tage Reise in die Wüsten, daß wir opffern dem Herrn unsern Gott. Aber ich weiß, daß euch der König in Ägypten nicht wird ziehen lassen, ohne durch eine starcke Hand, denn ich werde meine Hand ausstrecken und Ägypten schlagen mit allerley Wunder, die ich deinen thun werde. Darnach wird er euch ziehen lassen, und ich will diesem Volck Gnade geben vor den Ägyptern, daß wenn ihr aus ziehet, nicht leer ausziehet, sondern ein jeglich Weib soll von ihren Nachbarn fordern, Silber und guldene Gefäß und Kleider. Die solt ihr auf eure Söhne und Töchter legen, und den Ägyptern entgegenwenden.

Moses. Siehe, sie werden mit nicht glauben, noch meine Stimme hören, sondern sie werden sagen, der Herr ist dir nicht erschienen.

Stimme. Was ist dieses, das du in deiner Hand hast.

Moses. Ein Stab.

Stimme. Wirff ihn auf die Erde.

**/Moses wirfft den Stab auf die Erden, er wird zu
einer Schlange, und Moses weicht von ihr. /**

Stimme. Strecke deine Hand aus und erhasche sie bey dem Schwantz. **/Moses thut
es, und sie wird wieder zum Stab./** Darum werden sie glauben,

(11v)

daß dir erschienen seye, der Gott ihrer Väter, der Gott Abraham, der Gott Isaac und der Gott Jacob. Streke deine Hand in deinen Busen.

/Mose streckt die Hand in Busen und ziehts wieder heraus.

Sie ist aussätzig/

Strek sie wieder hinein, und thue sie abermahlen heraus. **/Er thut, die**

Hand ist wieder wie zuvor. /

Moses. Was Wunder ist dis vor meinen Augen.

Stimme. Wann sie dir nun nicht werden glauben noch deine Stimme hören bey einem Zeichen, so werden sie doch glauben deiner Stimme bey dem andren Zeichen. Wenn sie aber diesen zweyen Zeichen nicht glauben werden, noch deine Stimme hören, so nimm das Waßer aus dem Strom, und gieß es auf ein trocken Land, so wird daßelbe Waßer zu Blut werden.

Moses. Ach mein Herr, Mund ist nicht wohl beredt, seid der Zeit du mit deinem

Knecht geredet hast, denn ich habe eine schwere Sprach und eine schwere Zunge.

Stimme. Wer hat dem Menschen den Mund geschaffen, oder wer hat den Stummen, Tauben, Sehenden oder Blinden gemacht. Hab ichs nicht gethan, der Herr, so gehe nun, ich will mit deinem Munde sein, und dich lehren, was du sagen, solt.

Moses. Mein Herr, sende welchen du wilt.

Stimme. /**zornig**/ Weiß ich denn nicht, daß dein Bruder Aaron aus dem Stamm *Levi* beredt ist, und siehe er wird heraus gehen dir entgegen, und wann er dich siehet, wird er sich von Herten freuen. Du solt zu ihm reden, und die Wort in sein legen Mund, und ich will mit deinem und seinem Mund sein, und du solt sein Gott sein, und diesen Stab im<mer> in deine Hand damit du Zeichen thun solt.

Moses. So will ich denn hingehen, und meinem *Schweher* Roguel sagen, daß er mich mit meinem Weib und Kindern ziehen laße.

Stimme. Gehe hin , sage ich, und ziehe wieder hin in *Ægypten*, denn die Leüthe sind todt die nach deinem Leben trachteten, und siehe zu, daß du alle Wunder thust für Pharao, die ich dir in deine Hand gegeben hab. Ich aber will sein Hertz verstärken, daß er das Volck nicht wird ziehen laßen, und du solt zu ihm sagen, so sagt der Herr, Israel ist mein erst gebohrene Sohn und ich gebiethe dir, daß du meinen Sohn ziehen laßest, das er mir diene und wirstu dich des weigern, so will ich deinen erstgebohrnen Sohn erwürgen.

Moses. O Herr, ich will gehen, und deinem Wort folgen. Ich will alles ausrichten was du mir befohlen hast. /**abeunt**/

(12r)

Actus 3 Scena 1

Daß Theatrum präsentirt einen Wald.

Aaron und Moses.

Moses. Und weiter sprach der Herr zu mir, siehe ich habe dich einen Gott gesetzt über Pharao, und Aaron dein Bruder soll dein Prophet sein. Du solt reden alles, was ich dir gebiethen werde, aber Aaron dein Bruder

soll für Pharao reden, daß er die Kinder Israel aus seinem Lande laße.
Aber ich will Pharao Hertz verhärtē, daß ich meiner Zeichen und Wunder
viel thue in Ægipten Land, und Pharao wird eüch nicht hören, auff
das ich meine Hand in Ægipten bewaise und führe mein Heer, mein
Volck, die Kinder Israel aus Ægipten Land durch große Gerichte, und
die Ægipter sollens inne werden, daß ich der Herr bin, wenn ich nun
meine Hand ausstrecke über Ægipten, und die Kinder Israel von
ihnen wegführet werde.

Aaron. So laß uns denn hingehen, und thun wie der Herr befohlen hat.

Scena 2

Die Stimme.

Stimme. Mose und Aaron /knien beyde nieder./ Wenn Pharao zu eüch sagen
wird, beweiset eüre Wunder, so soltu ~~zu vor sagen~~ Aaron sagen,
nimm deinen Stab und wirff ihn für Pharao, daß er zur Schlagen werde.

Moses und Aaron. /zugleich/ Wir wollen gehen und thun was du befohlen hast. /abeunt/

Scena 3

Neidt und Tyranney.

Neidt. Jetzund fanget Ægipten albereit an sich in dem Unglück zu waltzen,
gar bald, gar bald wir<d> Pharao sehen, was sein Land und all sein Volck
von Elend wird erdulden müßen. Moses wird ihme zeigen, den Lohn
so ihm Gott vor seine Tyranney bereitet hat. Ha ietzt wird in kürtz=
en das Klagen der Ægipter so wohl als der Israeliten die Lufft an=
füllen. Also muß unsere Rache ein erwünschtes Ende gewinnen,
und auf diese Weise unsere Vergnügung erfüllet werden.

Tyranney. Sie werden es erst erfahren wann die Straffe auf sie ergehen wird,
O Egipten! Dein Hochmuth hat sich alzu sehr aufgethan, und deine Sich=
erheit ziehet auch die darauff gebührnde Straffe nach sich.

Die Plagen werden dich gar bald zur Demuth bringen,
was Moses Wunderwerck Ægipten wird umringen.

Du hast zu wohl gelebt, und nicht erkant das Guth,

drum soll das Wasser sich verwandlen in Bluth.

(12v)

Neidt. Gleich wie vor Zeiten er die Länder nicht geschonet,
also wird ihm ietzt auch mit anderer Straff gelohnet.

Daß Blut der Kinder klein warff er in Fluth mit hauffen,
so soll Ægipten ietzt auch Bluth für Waßer sauffen.

Tyranny. Nun Plagen kommt heran, versäümet weiter nicht
vollziehet was der Höchst auf Pharo zugericht.

Er lebt gewißenloß und achtet keinen Gott,
drum muß er samt sein Volck auch werden ausgerott. /abeunt/

Scena 3[4]

Daß Theatrum präsentiert einen Saal

mit einem Trohn.

Pharao, 2 Rätthe und Staat.

Pharao. Hat auch wohl jemahlens also großer Überfluß an Schätzen gehabt als wir?
Vermag gantz Ægipten wohl auszusprechen, die Reichthumer so es umgiebet, wer
vermag wohl den Wehrt unsres Geldes zu schätzen, und das Gewicht unseres
Silbers anzudeüten? Ægipten ist ein Himmel, wir die Sonne, unser Staat der
Mond, die Diamanten, die Sternen, und der Pöbel das *blaue Feld* worann,
diese unsere so herrliche Schätze prangen. Die Menge so vieler 1.000 Scla=
ven, bilden uns vor als eine Crone des Triumphs, und unsere Befehl werden
von den Unterthanen als göttliche Gesetze angeboten, alß wüsten wir nichts so
uns mehrers wünschen möchten.

1. Rath. Der König ist allein, den die Welt anbeten solle, denn sie sein ein Monarch
deßen Hoheit sich bis zu denen Göttern erstrecket.

Pharao. Freylich, denn so wir wollen vermochten wir wohl mit unserer Macht die
gantze Welt zu bezwingen.

2. Rath. Es ist ohnnöthig, Eüre Majestät haben so mehr als gantz Ægipten von Nöthen⁴¹⁴.

1. Rath. Nicht anders, aber still, wie mich düncket so vernehm ich jemand.

⁴¹⁴ Der Sinn dieser Aussage konnte nicht vollständig geklärt werden; denkbar wäre eine Bedeutung im Sinne von „vorrätig“ „im Besitz“.

Pharao. Schauet also balden wer es sein mag.

1. Rath. Ich will also bald sehen. /ab./

Pharao. Gerne will ich vernehm~~m~~en wer es ist.

1. Rath. /zurück/ Es sein 2 Israeliten, welche zu eüre Majestät verlangen.

Pharao. Laßet sie alsobalden vor uns kommen.

1. Rath. Es soll geschehen, Ihre Majestät. /ab/

Pharao. Ich will sie bald abfertigen, daß sie so bald nicht wieder kommen werden.

Scena 4[5]

1. Rath mit Mose und Aaron.

Moses. All Glück und Heil walte ob dem König Pharao.

Aaron. Der Himmel verleihe Eüre Majestät Glück und regiere seine Rathschläge daß sie dem Himmel gefallen mögen.

(13r)

Pharao. Was habt ihr anzubringen? Macht es kurtz denn wir haben nicht Zeit eüch lange anzuhören.

Aaron. So spricht den der Gott Abraham, der Gott Isaac und der Gott Jakob. Gehe hin in Ägypten und sag dem König Pharao daß er mein Volck ziehen laße, und du solt sie aus führen aus Ägypten, und in ein Land will ich eüch führen da Milch und Honig innen fleüßt.

Pharao. Was sagt ihr Bößwicht.

Moses. Und weiter sprach der Herr, wann sie Pharao nicht will ziehen laßen, so sol= tu Wunder thun vor seinen Augen, und ich will mit dir sein, deswegen soltu hin gehen und dieses alles verrichten, was ich dir und deinem Bruder Aaron befehle.

Pharao./ lacht./ ha, ha, ha, ey seidt ihr wohl wunderthätige Leütthe, was ist denn eüer Gott,
der uns befehlen solle, und was für ein Wunder vermöget ihr wohl vor meinen Augen zu thun.

Moses. Man spotte nicht seiner, denn er ist ein allmächtiger Gott, der Gott unserer Väter, der da gebiethet dem Himmel und alles was auf Erden lebet. Seine

Gerichte sind unendlich und seine Wunder wehren von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Pharao. Nun so last denn sehen, was seind es für Wunder so ihr uns er vor Augen stelletn wollet, und was vermag wohl eure Gott durch euch zu würcken.

Moses. Nimm deinen Stab Aaron, und wirff ihn für Pharao, daß er zur Schlangen werde.

Aaron. **/wirfft den Stab für Pharao und wird zur Schlange/** Siehe es ist des Herren Macht, damit du siehest, daß wir von ihm gesand sein.

Pharao. Was ist dieses, gedencket ihr uns mit Zauberey zu betrügen, ihr gottlosen Hebräer, fort man laße also bald unsere Weise und Zauberer vor uns kommen, daß sie uns sagen, was wir aus dieser Verblendung schließen sollen.

1. Rath. Ich will solches alsobald verrichten. **/ab/**

Moses. Es ist keine Verblendung, und so du das Volck nicht wilt ziehen laßen in ein andre Land, daß es dem Herrn diene, siehe so hat er über dich bestimmt, allerley Plagen über dein Volck und über gantz Ægipten Land.

Pharao. Ihr seydt Verräther, vermeinet ihr vielleicht durch diese Zauberey mich zu bewegen, daß ich das Volck ziehen laße, o nein! Ich schwere daß ich es nicht thun will. Aber schweiget, hier kommen die Zauberer an.

Scena 5[6]

1. Rath mit 2 Zauberer.

Daß wir nach euch geschicket ihr Liebe und Getreue, ist die Ursache so ihr vor Augen

sehen, denn diese Hebräer begehren an uns, daß wir ihr Volck mit ihnen solten aus gehen laßen aus Ægipten, und sagten, ihr Gott hätte ihnen solches befohlen, es an mich zu begehren, und wo ich es nicht thun wolte, so wolten sie

(13v)

Wunder thun vor meinen Augen, da ich solches begehrte warff einer seinen Stab vor mir auf die Erde, und er ward hier zur Schlangen vor meinen Augen, und dieser Ursache halben, laßen wir euch vor uns hirhero kommen, daß ihr uns saget, was ihr hiervon haltet.

1. Zauberer. Gantz nichts allergnädigster König und Herr, dieses seind nur leere Verblen-

dungen, den König damit zu betriegen, und solches was sie anietzo vor dem Kö-
ni=

ge gethan, können wir auch thun vor seinen Augen, des wegen laße sich der
König nicht übereilen.

/Hier wann es sein kan können die Zauberer auch Schlangen machen. /

Pharao. So höre ich wohl, daß ihr gedencket mich durch eüre Zauberey zu überlisten,
o nein, gedencket solches nur nicht, ich schwere, daß ich Israel nicht ziehen
laße, des wegen gehet hin und beschweret uns nicht ferner mit eurer falsch=
en List.

Aaron. So wird dir der Gott Israel zeigen, daß er der Herr seye, und du solt sein Volck
ziehen laßen, denn er gebeüths also.

Pharao. Was ist eüre Gott, und was hab ich nach dem zu fragen, dene ihr einen Herren
nennt, gehet hien, ich will das Volck behalten, und niemand solt ihn mit nehmen.

Moses. So wird der Herr alle Waßer in Ægipten durch uns in Blut verwandlen laßen,
daß weder Mensch noch Vieh dieselben inehen⁴¹⁵ kan, und das soltu sehen mit
dein=

nen Augen, daß der Herr uns gesand Wunder zu thun, und das seine Macht
übermenschlich sey, dann siehe, ich will mit meinem Stabe, denn ich in meiner
Hand hab, daß Waßer schlagen, daß in dem Stroh ist, und es solt in Blut ver=
wandelt weden, daß die Fische in Waßer sterben sollen, und der Stroh
stincken und seinen Ægiptiern wird grausen zu trincken von diesem Waßer.

2. Zauberer. Der König achte ihre Reden nicht, denn alles was sie sagen, und thun, das
kan

der König durch uns auch zu wegen bringen!

Pharao. Gehet hin und thut was ihr wolt, das Volck muß bleiben, und niemand solle
sie von meiner Hand erretten.

Aaron. So wird der König dann sehen, was wir gesagt haben, und der Herr wird wahr
machen, was er durch uns redte. **/beyde ab/**

Pharao. Es ist doch viel, und dannach will ich hinaus gehen an das Waßer und sehen, was
sie

thun werden.

1. Zauberer. Ihro Majestät haben sich nichts zu beförchten.

⁴¹⁵ Das Wort konnte nicht mit Sicherheit transkribiert werden; Sinngemäß ist damit „einnehmen“ gemeint.

Pharao. Kommet und folget uns um zu sehen was sonst mag vorgefallen sein. /ab/
Zauberer. Wir folgen Eüre Majestät. /alle ab/

Scena 6[7]

Theatrum Wald.

Hanach, Pallas, Rubin.

(14r)

Hanoch. Aber was mag Moses und Aaron bey Pharao wohl ausgerichtet haben, wird
ihr Anbringen vor uns Israeliten wohl abgelauffen sein.

Pallas. Weil sie von dem Herrn gesandt, und wann sie die Zeichen vor ihm thun werden,
gleich wie vor uns, so wird der König ja erkennen, das es von Gott komme.

Rubin. Wann aber die Zauberer ihm solches ausreden.

Hanoch. So wird der Herr durch sie schon würcken das Pharao endlich erkennen muß,
daß es von dem Herrn befohlen.

Pallas. Still hier komt Moses und Aaron, von ihnen können wir den besten Be=
richt einnehmen.

Scena 7[8]

Moses, Aaron.

Moses. Liebste Brüder, unsere Verrichtung hat bey Pharao noch nichts gefruchtet,
aber auf des Herrn Wort wollen wir die Waßer in Blut verwandeln, vor
seinen Augen, und will er als dann nicht glauben, so wird Gott über ihn
senden allerley Plagen, wie ich euch gesagt habe, des wegen gehet hin zu
eüre Brüdern, den Bedrangten, und tröstet sie, und das ob auch Pharao
sich schon lange weigern sollte euch zu laßen, so wird euch Gott dannach durch
uns ausführen, daß ihr ihm dienet.

Rubin. So wollen wir dann gehen und sie damit trösten. /alle 3 ab/

Aaron. Komme Mose so bald der König hier nechst bey dem Waßer befindet, wollen
wir thun wie der Herr befohlen hat. /abeunt/

Scena 8[9]

Daß Theatrum ist Meer

hinten.

Pharao, 2 Rätthe, 2 Zauberer.

Pharao. So wollen wir dann gerne sehen, wie weit sich die Wunder dieser beeden er=
starken werden.

1. Zauberer. Es ist nur bloße Verblendung und dieses alles vermögen sie nicht allein
sondern auch wir wollen solches zu wegen bringen.

Pharao. Uns wündert gleichfalls woher sie solche Wißenschafft nehmen.

2. Zauberer. Es ist eine gar leichte Sache, und werden sie mit ihren Künsten gar bald
fertig sein.

1. Rath. Es ist wahr, der König muß sich nicht daran kehren, man solte froh sein,
das man das Volck einmahl recht unter dem Zaum hat.

Pharao. Ey wir werden sie auch nicht l<a>ßen.

2. Rath. Auf diese Männer ihre Reden hat man sich eben nicht zu richten.

Pharao. Hier kommen sie eben selbst.

Scena 9[10]

Moses, Aaron.

Moses. Es lebe der König mit seinen Rätthen.

Aaron. Daß wünschen wir Eüre Majestät von Hertzen.

(14v)

Pharao. Wir erwarten eüre Wunder ferners mit Verlangen zu sehen.

Aaron. Es sein Wunder die der Herr würcket, durch seine Knecht, damit der König se=
hen solle, daß er sey der Herr aller Herren, und der Gott der da herrschet über
sein Volck.

Pharao. So ein Gott wäre der sie hörete, wurde er sie wohl eherden aus der Dienstbar=
keit errettet haben.

Moses. So siehe dann sagt der Herr der Hebræer Gott, laß mein Volck das mirs diene,
in der Wüsten, aber du hast bisher nicht wollen hören, darum spricht der
Herr also daran soltu erfahren, daß ich der Herr bin. /er schlägt mit dem

Stab ins Waßer; wird Bluth. /

Pharao. Sagt doch, dies haben wir nicht vermeinet.

1. Zauberer. **/lacht/** ha, ha, ha dieses vermögen wir auch thun.

Moses. Und siehe alle Bäche und Waßer, auch Brunnen sollen Blut sein in Ægipten Land, ja damit der König sehe, daß ich seye der Gott Abraham, der Gott Isaac und der Gott Jacob. So soll das Waßer in den Gefäßen meines Volcks rein bleiben in der Geschiren der Æpigter aber soll es ~~thun~~ Blut sein und dieses thut der Herr der uns zu dir gesand hat.

Pharao. Eüre Reden mißfallet unsern Ohren, und so ihr auch noch ein Mehres thätet, so achte ich doch deßen nicht.

Aaron. So wird der Herr sein Volck dannach nicht laßen, sondern aus führen mit seiner Hand durch uns, die wir von ihnen darzu erwehlet sein.

Pharao. Ihr *Meineydige*, ich bin König und werde mich weder von eüre Gott noch von euch bereden laßen. Komt ihr meine Getreüe und folget uns.

1. Zauberer. So ist es recht, wann ihn Eüre Majestät nich viel Gehör geben, so werden sie selbst bald nachlaßen.

2. Zauberer. Der König thäte nicht Unrecht, wann er noch härter mit ihnen verfare=te.

Pharao. Die Zeit wird uns solches schon an die Hand geben. Komt und laßt uns anitzo gehen. **/alle ab bis auf Mose und Aaron/ Mitten Scenea zu/**

Aaron. O hart verstärkter König!

Moses. Es wird sein Unglück nehren, daß es ihn gleich ein Strohnm überschwemme.

Aaron. Ich will gehen und Gott bitten, daß er uns und sein Volck erhöhre. **/ab/**

Moses. Das gleiche will ich auch thun, das uns der Herr höre.

Scena 10[11]

Stimme.

Stimme. Mose, gehe hin zu Pharao und sprich zu ihme. So sagt der Herr. Laß mein Volck das mirs diene. Wo du dich das wegerst, so will ich alle deine Gränzen mit Fröschen plagen, daß der Strom soll von Fröschen wimmeln, die solte

(15r)

~~Pharao. Wir erwarten, euer Wunder ferner mit Verlangen zu sehen.~~

~~Aaron. Es/~~herauff kriechen und kommen in dein Hauß, in deine Kammer, auf dein Brot, auch in die Haußer deiner Knechten, unter dein Volck, in deine Backöffen, und in deine Teige, und sollen die Frösche auff dich, auf dein Volck und auf alle deine Knechte kriechen. Deswegen gehe hin und sage Aaron, daß er seinen Stab aus recke, über die Bäche und alle Waßer, dann werden sie herauf kommen, wie ich dir gesagt habe. /ab/

Moses. Mein Herr ich bin dein Knecht, ich will gehen und deinem Wort gehorchen. /ab/

Scena 11[12]

Das Theatrum ist Saal.

Pharao. 2 Räth. 2 Zauberer.

Pharao. Und wann sie auch der Zauberey noch mehr an uns verüben wolten, so konte 7 Tage kein Tropffen rein Waßer gefunden noch gegraben werden.

1. Zauberer. Es ist wohl war, aber gleichwohl hat der König anietzo gesehen, das wir auch

das gleiche gethan, deshalb kan es von ihrem erdichteten Gott nicht kommen, dan wir glauben ja nicht an ihne.

2. Zauberer. Ey und solten sie auch machen, was sie immer wolten, daran muß man sich gantz nicht kehren.

1. Rath. Ja Hebræer lauffen ihnen immer nach, um sie zu fragen ob sie der König nicht ziehen laße.

Pharao. Ja sie werden noch eine zeitlang zu lauffen haben, und solches so wenig erlangen, als wir begehren ein Israelite zu werden.

2. Rath. Hieran thut der König sehr weißlich, aber es ist jemand draußen. Be= fiehlet der König, daß ich gehe und sehe wer es ist.

Pharao. Ja verrichtet es alsobalden. /2. Rath ab/ Ob sie etwann nicht wiederum zu uns kommen uns den Kopf toll zu machen.

Scena 12[13]

2. Rath mit Moses.

Pharao. Was ist abermahlen dein Begehren, daß du schon wieder kommest uns mit deinen Fabelpoßen zu bethörn.

Moses. Nein, sondern der Herr sprach zu mir, gehe hin zu Pharao und sprich zu ihm, so spricht der Herr, laße mein Volck, daß mirs diene, wo du dich das weigerest, siehe so will ich alle deine Gränze mit Fröschen plagen, daß der Strom soll voll von Fröschen wimmeln. Die sollen hierauff kriechen und kommen in dein Hauß, in deine Kammer, in dein Bett, auch in die Häußer deiner Knechte, unter dein Volck, in deine Backöffen und in deine Teige, und sollen die Frösche auf dich auf dein Volck und auf deine Knechte kriechen.

(15v)

Pharao. Wer darff sich erkühnen mir zu drohen, und was für ein Gott herrschet wohl über Ægipten als Pharao. Fort ihr Schnöden, wir wollen nichts mehr von euch wissen.

Moses. So will ich dann hingehen zu Aaron und ihme sagen wie mir der Herr befohlen hat, daß er seinem Stab ausrecke über die Bäche und Waßer in Ægipten, daß da heraufsteigen eine große Menge Frösche, und du solt erfahren daß der Herr solches thut. /ab/

Pharao. Gehe hin du verblendter Hebræer, ich muß der Thorheit lachen, indeme sie vermei=

nen mich zu zwingen sie ziehen zu laßen, o eitle Gedancken! Welcher bey mir so viel

als der Rauch in den Lüfften würcket. Komt ihr, Liebe und Getreüe, laßet uns nicht an die Zauberer gedencken, sondern uns vielmehr mit einer erfreü=lichen Mahlzeit ergötzen.

1. Rath. Was Eure Majestät befehlen, ist unser Gesetze. /abeunt/

Scena 13[14]

Neidt und Tyranny.

Neidt. Ha,ha, ietzt wird es erst recht angehen, al die Weilen die Plagen albereit in Ægipten ihrn Anfang gewinnen, die gantze Stadt, das gantze Land, der gantze Hoff, alles hopffet voll Fröschen, das es allen Menschen Gemüth davor eckelt. In allen Zimmern, ja sogar selbst bey Pharao hat kein Mensch keinen Frieden von dem Gewimmel dieses Aases. In allen Betten, auf den Tischen, ja in den Speißen Pharaonis selbst, ist alles voll dieses Unlusts, daß er gleichsam nicht weiß alwo er bleiben solle.

Tyranny. Es ist erst sein verdienter Lohn, und will sich dannach noch nicht zum Auszug der Hebræer bequæhmen, und ob er sich solches bis weilen schon vornimt, wird doch sein Hertz alsobald wiederum verstarcket. Recht so recht, diesen Abergläubigen, denn solches alles gereicht zu unsrem Vortheil.

Neidt. Der Gestanck dieser schleünigen Froschen wird auch verursachen, daß auch kein Mensch fast mehr wird bleiben können.

Tyranny. Und wann sie auch darab crepirten, so könnten wirs wohl leiden.

Neidt. So muß der Hochmuth sich durchs Unglück laßen greßen, der da zuvor gedacht all Menschen auf zu freßen.

Tyranny. So muß des Schöpfers Macht ietzund Ægipten straffen, so vormahls schon gedacht Israel hinzuraffen. /abeunt/

Scena 14[15]

Daß Theatrum Saal mit einer

Mahlzeit und voller Frösche.

König, 2 Rätthe, 2 Zauberer.

Pharao. Und wo zum Teüffel mag denn auch wohl dieser Unrath herrührn. Sollten uns denn auch wohl die verfluchten Hebræer vermögen zu zwingen, daß wir thun

(16r)

was sie wollen. Wer zum Donner kan auch wohl bleiben, ist doch das Ungezieffer in allen Speisen.

1. Zauberer. Eüre Majestät erschrecken doch nicht so sehr, wir können diese Sachen so wohl ins

Werck richten als diese Hebræer.

Pharao. Das Danck eüch was andres, vielmehr richtet ins Werck das sie nachlaßen, daran thätet ihr uns einen größern Gefallen. Fort man ruffe also bald Mose und Aaron hierher, denn dieses Ungezieffer länger zu erdulden, ist uns unmöglich.

1. Rath. Eüre Majestät Befehl soll verrichtet werden. /ab/

Pharao. Könnte man doch fast vor Graußen sterben sterben.

Scena 15[16]

Moses, Aaron.

Pharao. Mose und Aaron sehet wie wir gelaget werden, und warum unterstehet ihr eüch uns also zu beschweren.

Moses. Warum gehorchest du nicht der Stimme unsres Gottes, daß du sein Volck laßest, dann würdest du dieser Straffe befreyet.

Pharao. Gehet und bittet den Herrn vor mich, daß er die Frösche von mir und meinem Volck nehme, so will ich das Volck laßen, daß es den Herrn opffere.

Moses. Habe du die Ehre für mich, und stimme mir, wenn ich für dich für deine Knechte und für dein Volck bitten soll, daß die Frösche von dir und deinem Hauße getrieben werden, und allein im Stroh bleiben.

Pharao. Morgen des Tages.

Moses. Wie du gesagt hast, auf das du erfahrest, daß niemand ist wie der Herr unser Gott, so sollen die Frösche von dir, von deinem Hauße, von deinen Knechten und von deinem Volck genohmen werden, und allein in dem Stroh verbleiben. /abeunt/

Pharao. Wohl zu, verrichtet dann solches. Ihr aber folget uns /alle ab/

/Mitten Scena zu/

Scena 16[17]

Hanock, Pallas, Rubin.

Hanock. Mit Verwunderung ihr Brüder erwarten wir was Moses und Aaron bey Pharaos ausgerichtet hat. Ich trage großen Zweifel an unserer Erlösung, denn Pharaos ist alzu hart, und noch dazu so verhetzen ihn seine Rätke, und die Zauberer.

Pallas. Ach freylich, jedoch düncket mir gleichwohl der Herr werde uns nicht laßen, dan er bis hero viel Stärke an Moses und Aaron, bewiesen hat.

Rubin. Aber hier kommen sie beyde, laßt uns von ihnen vernehmen wie es stehet.

Scena 17[18]

Moses und Aaron.

Aaron. Es stehet nach ziemlich wohl ihr meine liebe Brüder, ietz wollen wir hingehen, und den Herren bitten, daß er die Plage der Frösche abwende von Pharaos, dann er uns solches zu thun geheißen, und wann es geschehe, daß er
(16v)

und wolle ziehen laßen.

Hanock. Solches thut ihr Brüder, denn wir hoffen auf den Herrn und auf euch.

Moses. Zweiffelt nicht an des Herren Güte, denn er wird sie an uns erweisen, zu seiner Zeit. /alle ab/

Scena 18[19]

Zwey Zauberer

1. Zauberer. Und wann auch solches nachlaßen solte, so müssen wir doch dem König zu reden

daß er sie nicht laße, denn so man ihm Gott glauben zustellet, werden unsere Götter dadurch beschimpffet.

2. Zauberer. Es ist wahr, und gleichwohl ist es viel was sie thun, jedoch muß man sich daran

gar nicht kehren. Aber hier kommt der König.

Scena 19[20]

Pharao.

Pharao. Was vermeinet ihr, diese Männer vermögen doch gleichwohl viel zu thun, die Frösche lassen nach, aber ich bin doch nicht Willens das Volck ziehen zu lassen.

1. Zauberer. Der König thut auch recht daran, sonst müsten unsere Götter durch sie zu Schanden gemacht werden.

Pharao. Wir haben befohlen, daß unsere Rätthe sie beyde Hebræer alsobalden sollen zu uns kommen lassen, um daß wir ihnen ehe unsere Meinung entdecken.

1. Zauberer. Hir kommen sie eben.

Scena 20[21]

2 Rätthe, Moses, Aaron.

Moses. Nun hat der Herr die Straff abgewendet, also kanstu nun das Volck ziehen lassen, wie du versprochen und gesagt hast.

Pharao. Nein ich bin ietzo andres Willens und habe bey mir beschlossen, sie nicht zu lassen.

Aaron. So wird dich der Herr mit doppelter Straffe heimsuchen, weil du ihm solches Versprechen thust, daß er dir helffe. Komme und laße uns gehen, und vernehm= en was Gott ferner über Pharao verhängen wird. /ab mit Mose. /

Pharao. /lachtet/ ha, ha, ha, geht nur hin. Alle diese eure Verwendungen vermögen nicht bey mir zu fruchten. Komt laßet uns gehen ihn meine Lieben.

Zauberer. Wir folgen eure Majestät. /abeunt/

Scena 21[22]

Daß Theatrum ist Wald vorne

Stimme, Moses.

Stimme. Höre mich Mose!

Moses. Hier bin ich Herr.

Stimme. Gehe hin und sage Aaron: recke deinen Stab aus und schlag in den Staub auf
Er=

den, daß Läuse werden in gantz Ægipten Land, welches dann auch geschehen
wird.

Aber Pharao Hertz wird dannach verstacket bleiben, als dann mache dich morgen
früh auf, und tritt zu Pharao und sprich: laß mein Volck, das es mir diene. Wo
nicht, so will ich allerley Ungezieffer laßen kommen, über deine Knechte, über
dein Volck, und über dein Hauß, daß aller Ægipter Häußer und das Feld und
alles was darauff ist, voll Ungezieffers werden solle, und will des Tages in

(17r)

sondres thun mit dem Lande *Gosen*, da sich mein Volck enthält, das kein
Ungezieffer da seye, auf das du innen werdest daß ich der Herr bin auff
Erden allenthalbin, und will eine Erlösung setzen zwischen deinem und
meinem Volck, und morgen soll das Zeichen geschehen. /ab/

Moses. Ich will gehen O Herr! Und deinen Befehl ausrichten. /ab/

Scena 22[23]

Neidt und Tyranny.

Neidt. So komt es recht, Moses wird zwar die Straffen bey Pharao anbringen,
aber vergebens, denn sein Hertz ist zu sehr verhartet. Die Zauberer helffen
auch einen guten Theil dazu. Ach, daß es doch mit denen verfluchten Ægiptie=
ren einmahl ein Ende gewinnen möge.

Tyranny. O es wird nicht mehr zu lang mehr anstehen, dann das Unglück ist alzu häufig
auf ihn beschloßen.

Neidt. Nicht so vollkommen als ers verdienet, ich Sorge es wird wohl noch ärger erge=
hen, dann so es der Höchste nicht wolte, wurde Pharaonis Hertz Moses und Aa=

ron nicht so lang erdulden können.
Tyranny. Fort laß uns eilen und sehen, was noch ferner zu unsrem Vortheil angerich=
tet ist. /ab/

Scena 23[24]

Theatrum ist Saal.

Pharao, 2 Rätke, 2 Zauberer, Staat.

Pharao. Wir hätten es aber nicht geglaubet, gleich wie Moses und Aaron sagten, aber
die Erfahrung bringt es gleichwohl mit sich, denn das Volck klaget alzu schreck=
lich wegen der großen Mengen der Läuse nicht allein.

1. Zauberer. Welches des Herrn Finger gethan.

Pharao. Sondern auch der grausamen Menge des Ungezieffers so die Gewächse der
Erden verderben, daß es zu erbarmen sey.

2. Zauberer. So muß denn der König Mose und Aaron anreden, daß sie solches wiederum
abwenden mögen.

1. Rath. Er ist mit Aaron erst diesen Augenblick vor der Burg gestanden.

2. Rath. Wann es dem König beliebt, so will ich ihn herein kommen laßen.

Pharao. Verrichtet solches denn geschwind.

2. Rath. Auf das schleünigste Eure Majestät. /ab/

Pharao. Solten denn auch wohl diese Männer bey uns vermögen, daß wir sie also um
Hülffe ersuchen müßen.

1. Zauberer. Es kan auf dieses Mahl nicht anders sein, wann das Unglück als denn vorbey
kan

sich hernach den König schon mit Gelegenheit an ihnen rächen.

Scena 24[25]

2. Rath, Moses, Aaron.

Pharao. Höret ihr Männer, gehet hin und opffert eürem Gott hier im Lande.

Moses. Das tauget nicht, daß wir also thun, dann wir würden der Ægipter Greüel

(17v)

opffern, unsren Gott dem Herrn, siehe wann wir denn der Ægipter Greüel

für ihrn Augen opfferterten, wurden sie uns nicht steinigen? 3 Tage Reisen wollen wir gehen in die Wüsten, und dem Herrn unsern Gott opffern, wie er uns gesagt hat.

Pharao. Ich will euch laßen, daß ihr dem Herrn eure Gott opffert in der Wüsten, allein daß ihr nicht ferner ziehet, und bittet für mich.

Moses. Siehe, wann ich hinaus komme, so will ich für dich bitten, daß dies Unzieffer von Pharao und seinen Knechten und seinem Volck genommen werde, morgen des Tages. Allein täusche mich nicht mehr, daß du das Volck nicht laßest dem Herrn zu opffern.

Pharao. So gehe denn alsbalden und säume nicht, auf das wir von dieser Plage befrey=et werden. /ab mit den seinigen./

Aaron. Pharao ist immer fort anderes Sinnes, und in seinem Gemüth sehr wanckelmüthig.

Moses. Der Herr will es also, und wird mit der Zeit mit ihm schon wißen zu verfahren, aber laß uns gehen und verrichten, was wir uns vorgenommen. /abeunt/

Actus 4 Scena 1

Theatrum Waldt.

Neidt, Tyranny.

Neidt. Pharao ist abermahl verhärtet, und nach deme das Gezieffer nachgelaßen, wiederum auf ein neues verstarcket, so ist es recht, wann er dem Befehl Gottes also widerstrebet, als dann wird er desto mehrere Straffen zu gewarten haben, und die Plagen werden nur desto häufiger auf ihn fallen.

Tyranny. Nicht mehr als billig, also muß seine Halßstarrigkeit gestraffet werden, und auf Tyranny wird sein Wuth nur desto hefftiger zu nichte werden.

Neidt. Es ist noch mehrer Unglück über ihn bestillet, und er wird das Maaß des Ungehorsams erst noch recht überfüllen.

Tyranny. Dann wird die Rache der göttlichen Allmacht auch desto vollkommener ob sein=

em Haubte schweben, damit wir auch endlich einen guten Theil an ihme haben mögen.

Neidt. Laßet uns gehen, und eilen, um zu sehen, was über ihn noch ferner be=schlossen ist. /ab./

Tyranny. Ich folge dir. /ab./

Scena 2

Moses, Aaron.

Moses. Ist es auch wohl möglich, daß du o Herr so langmüthig und dem Ungehorsam dieses verstärkten Königes so lange zusehen kanst? Denn obwohl du die Straffe des Ungezieffers wiederum von Pharao abgewendet, nichts destoweniger verharret er abermahlen in seiner Halsstarrigkeit und will dein Volck nicht ziehen laßen, deswegen sage mir o Herr was ich weiter mit Pharao thun solle.

(18r)

Scena 3

Stimme.

Stimme. Sprich, also saget der Herr der Gott der Hebræer, laß mein Volck daß mirs diene.

Wo du dich deßen weigerest und sie länger auffhalst, siehe so wird die Hand des Herrn über dein Vieh auff dem Felde, über Pferde, über Esel, über Camel, über Ochse, über Schaffe, mit einer fast schweren *Pestilenz* sein, und der Herr wird ein besonders thun über dem Vieh der Israeliten und der Ægipter, das nictes sterbe aus allen, daß die Kinder Israel haben. Auch wann Pharao nach verstärkt sein wird, so nehmet eure Hände voll Rueß aus dem Ofen, und streüet ihn gen Himmel für Pharao, daß es über gantz Ægipten Land strübe, und böße, schwartze *Blattern* auffahren bey denen Menschen und dem Vieh in gantz Ægipten Land.

Aaron. Wir wollen deinen Befehl also bald bey Pharao ausrichten. /abeunt/

Scena 4

Theatrum Saal.

Pharao, 2 Rätke, 2 Zauberer.

Pharao. Und was werden auch wohl endlich, diese Verfluchte nicht alles können zu Wegen bringen, wollen sie uns denn noch mehrer Unheil anstiften, ists nicht genug was sie gethan haben, bringen sie aber durch ihre *Zauberboßen* ein neues Unheil auf die Bahn...

1. Zauberer. Sie sind uns beede auf den Fuß gefolget, und werden sonder Zweiffel vor Eüre Majestät verlangen.

Pharao. Man laße sie herein kommen, so sie verhanden sein.

1. Rath. Ich will es thun ihro Majestät. /ab/

Pharao. Warum verfolge ich sie nicht gänzlich, diese *Meinaydige*. Aber stille hier sein sie.

Scena 5

1. Rath, Moses, Aaron.

Moses. Also spricht der Herr der Hebræer Gott, laße mein Volck, das mirs diene, wo du dich des weigerest, und sie weiter auff hält, siehe so wird die Hand des Herrn über dein Vieh auf dem Felde, über Pferde, über Eßel, über Camel, über Ochsen, mit einer sehr schweren *Pestilentz* sein, und der Herr wird ein besonders thun, zwischen den Israeliten und den Ægiptiern das nichtes sterbe, aus allen was die Israeliten haben.

Pharao. Ihr seidt selbst eine Pest, und achte eurer so viel als der bellenden Hunde.

Aaron. Siehe, der Herr wird dich, deine Knechte, dein Volck und dein Vieh also heimsuchen, daß an ihnen aus fahren werden große schwartze Blatteren, daran sie sterben und zu Grunde gehen müssen, so du des Herrn Volck nicht läßest.

Pharao. Nein, ich laße sie nicht, fort mit euch ihr andern folget, sie sollen nichts bey mir erlangen, ob sie sich auch noch so sehr bemühten. /alle ab/

(18v)

Moses. Hat man auch wohl jemahlen eine größere Verstärkung gesehen, und einen Menschen von so erschrecklicher Halststarrigkeit gefunden.

Aaron. Eben dieses sey des Herren Wunder, wie er zu uns gesagt hat, daß er sein Hertz verharten wolle, aber wollen die ältesten unsres Volcks abermahlen nach ihrer Erlösung zu forschen.

Scena 6

Hanoch, Palla, Rubin.

Hanoch. Und wie lang will dann der Herr noch zürnen mit Israel, ists denn noch nicht genug, und will sich der König gar nicht bewegen laßen.

Moses. Sein Hertz ist noch verstärket und verhartet, gleich einem Stein, aber die Zeit wird bald heran rücken, daß es ihn gereüet.

Palla. So uns der Herr doch nur ein mahl helffen wolte.

Aaron. Gebet eüch zu frieden und traget den Willen des Herrn mit Gedult.

Rubin. Es wäret aber alzu lange, und der Herr zürnet alzu sehr über sein Volck.

Moses. Still, still versündigt eüch nicht mit solchen Reden, wider den Herrn, sehet ihr nicht wie erschrecklich Gott dem Pharaos sein Land, seine Knechte, sein Vieh und gantz Ægypten heimsuchet, diß sind des Herrn Wercke und er wird uns zu seiner Zeit schon zu erretten wißen. Kommet und laßet uns von hier gehen. /alle ab/

Scena 7

Theatrum Wald.

2 Zauberer.

1. Zauberer. Es ist erschrecklich wann man es betrachtet, was diese Männer zu wegen bringen.

Wir selbst können vor Mose nicht bestehen, wegen dieser *Blattern*, denn unsere Leiber auch selbst damit behaftet sein.

2. Zauberer. Wir konten ihme fast alles nachthun außer den *Trüsen*.

1. Zauberer. Ich will doch gerne sehen gleich wie der König gesagt, was doch endlich hier=

aus werden mag.

Scena 8

König, 2 Räthe.

Pharao. Was zum Teüffel werden sie endlich nicht noch anfangen, hat man wohl jemahls argere schelmen Grieffe verübet, als diese verdamte Hunde anstifften.

1. Zauberer. Und noch darzu fürchten sie nicht einmahl des Königs Zorn.

Pharao. Es scheint als ob wir von den Hunden verzaubert wären, und will doch nicht thun was sie wollen, und wann sie auch noch so Schaden thäten.

2. Zauberer. Wie viel Menschen und Vieh liegen nun albereith schon durch diese so schäd=liche Seuchen todt in Ægipten?

Pharao. Ey last sie liegen wer nicht leben mag.

1. Rath. Es ist aber erschrecklich.

Pharao. Aber wir sollen thun was bloß zwey solche Hunde wollen.

(19r)

2. Rath. Ægipten aber leidet auf solche Weiß großes Elend und Verlust.

Pharao. Wir seind König und werden mit der Zeit diese zwey hebräische Hunde schon zu straffen wißen.

Scena 9

Moses, Aaron.

Moses. Siehe so sprach der Herr zu mir, recke deine Hand aus über gantz Ægipten Land, daß es hagle, und wenn da der Hagel treffe vor Menschen und Vieh der soll davon verderben, und dergleichen Gewitter ist noch niemahls gewesßen in gantz Ægip=ten Land. **/Er hebt den Stab ein wenig auf, es fallen etliche Flammen vom**

Himmel und wird sanfft gedonnert. /

Pharao. Daß eüch diß Wetter selbstn treffe, ihr Bestien! Halt ich will eüch andres lernen, ihr werdet durch eüre Zauberey eben so viel zu Wege bringen, als ob ihr nie=mahls weret da gewesen, komt ihr meine Lieben, last uns nach Hoffe gehen.

Aaron. Du hast auch Zeit verstärktes Hertz, das Unglück wird dich alzu hart treffen, tyrannischer Pharao, deine Verstärkung bededeutet deinen Untergang und

deine Halsstarrigkeit wird dein und deines Volcks Verderben nach sich ziehen.

Moses. So halte ich dann meinen Stab auf wie du befohlen hast und bewege einmahl den König daß er dein Volck laße. /hält den Stab über sich und gehen ab. /
/es wird erschrecklich gedonnert und geblitzt. /

Scena 10

Neidt, Tyranny.

Neidt. So, so ietzt geht es recht, es donnere, hagle, blitze,
auf gantz Ægypten Land die grausam Himmels Hitze.
Es bebe Berg und Thal, es spalt sich Felß und Stein,
bis dieses gantze Land zerschmettert möge sein.

Tyranny. Der Hagel raßle fort, laß schießen deine Strahlen
den gantzen Erden *Creys* mit Feüer zu bemahlen,
laß deine *«Schoßen»*⁴¹⁶ stets daß Kraut und Frucht verderben,
die Menschen rafften hin, daß wir sie bald ererben.

Neidt. Die Zeit ruckt schon heran, nicht lang wird es anstehen,
saists um Pharao und um sein Volck geschehen. /beyde ab/
/wird still gedonnert/

Scena 11

Theatrum Saal.

Pharao, 2 Zauberer.

Pharao. Und solle dann auch wohl diese teüffliche Anstiftung noch immer fort verharnn,
wie wunderbahrlich befinden wir uns doch in unserm Gemüthe. Haben wir
uns nicht vergrieffen mit so vielen Unbilligkeiten, so wir denen Hebræern
aufgebürdet. Sollen wir uns noch nicht an so viel Wunder bekehrt haben, welche
uns Moses und Aaron gewiesen. Und an uns, an unsern Knechten, an unserm
Volck und an unserm Vieh ist bestätigt worden. Doch nein, wir sein König,

⁴¹⁶ von Geschoss

in Ägypten, wir herrschen auf dem Erdboden, und seid unüberwindlich.

(19v)

Jedoch hat uns noch so vielen widerwärtig Verhängnüss und Plagen dieses so erschrecklichen Gewitter grausam erschreckt. Es bebete alles als wann die Welt untergienge. Ich muß Mose und Aaron ersuchen, daß sie hingehen und dieses Gewitter abwenden, ich will erkennen, daß ich Unrecht gethan, und sie ersuchen, daß sie dieses Unheil von mir abwenden. Wie mich aber dünket, so seid sie schon verhanden.

Scena 12.

2 Rätke, Moses, Aaron.

Aaron. Was ist des Königs Begehren, das er uns kommen laßet.

Pharao. Ich habe mich daßmahl versündigt. Der Herr ist gerecht, ich aber und mein Volck seind gottlos, bitt aber den Hörn, daß doch möge aufhörn das Donner +und+ Hagel Wetter, so will ich eüch dann laßen, das ihr nicht läng=er hier bleibet.

Moses. Wann ich zur Stadt hinaus komme, will ich meine Hand aus breiten zu dem Herren, so wird der Donner auffhören und kein Hagelwetter mehr sein, auf daß du innen werdest, daß die Erde des Herren sey. Ich weiß aber, daß du und deine Knechte eüch noch nicht fürchtet für Gott dem Herrn.

Pharao. So gehe dann hin und bitte den Herrn, daß er mir meine Schuld nachlaße, und meine Ubertreteung vergebe.

Aaron. Wir wollens thun, auf das dein Gemüth einmahl erweicht werde, von dieser Hartnäckigkeit, und du das Volck mögest ziehen laßen.

Pharao. Gehet, gehet, dan wir erwarten das nachlaßen des Gewitters.

Moses und Aaron ab.

1. Zauberer. Und wann auch das Gewitter sich schon endiget, so ist der König doch nicht schuldig zu thun, was diese 2 Männer haben wollen.

2. Zauberer. Nicht im Geringsten.

Pharao. /lacht/ ha, ha, ha, ha, wir seind es noch niemahlen Willens gewesen, was achten wir diese Poßen. Es müste noch viel andres hergehen, bis ich das Volck laße,

ob mein Mund schon bisweilen ihnen einen Trost mittheilet, sie weg zu laßen, so ist es doch nicht unser Recht. Aber schaut, was ist vor ein Tumult vorhanden.

2. Rath. Wie mich düncket so seind es etliche Unterthanen.

Pharao. Last sie herein kommen.

Scena 13

2 Bauern.

1. Baure. Guten Tag.

Pharao. Was ist dein Anbringen?

2. Baure. Ja was müsts sein, der Hagel hat unsern Flachs all zerschlagen.

(20r)

Pharao. Was kann ich dafür?

2. Baure. Warum nicht.

Pharao. Und wie soll ich vor das Unglück können.

1. Baure. Warum last ihr die Israeliter nicht aus dem Land?

Pharao. Und wer hat dir solches gesaget?

2. Baure. Ha, wer müsts sagen, der Unstern der immer auf dem Land ist.

Pharao. Fort, fort ich kan euch nicht helffen, geht aufs Land, oder ich will euch den Weg weisen laßen.

1. Baure. Wir können selber gehen. /Bauern ab/

Pharao. So gar unsere Unterthanen beginnen uns ein zu reden, daß sie samtllich der Blitz verzehre, die verfluchten Hunde, ich will sie nicht laßen, und solte auch gantz Ægipten zu Grunde gehen.

Scena 14.

Moses und Aaron mit etlich agitische Unterthanen.

Aaron. So spricht der Herr, der Hebræer Gott, wie lang wegerstu dich für mich zu demüthigen, und du mein Volck laßest mirs zu dienen, weigerstu

dich aber mein Volck zu laßen, siehe so will ich Heuschrecken kommen laßen,
an allen Örthern, daß sie das Land bedecken, also daß man das Land mit
sehen könne, und sollen freßen was eüch von dem Hagel übrig geblieben.
Auch sollen alle eüre Häußer mit angefüllet werden, in gantz Ægib=
ten, das gleichen nicht geschehen deine Vätter und deiner Vätter Vätter,
seidt der Zeit sie auf Erden gewesen. Bis auf diesen Tag. /Ab mit Mose/

1. Unterthan. Mein wie lang sollen wir denn damit geglaget sein? Laß die Leütthe zie=
hen, daß sie dem Herrn ihren Gott dienen oder wiltu zuvor erfahren
das Ægipten zu Grunde gehen. /Unterthanen ab. /

Pharao. Laßet Moses und Aaron also bald kommen.

1. Rath. Eure Majestät Befehl soll alsobald verrichtet werden. /ab. /

Scena 15.

1. Rath, Moses, Aaron.

Pharao. So will ich sie dann ziehen laßen, weil ihr es selbst verlanget. Seyd ihr
nun wiederum hier, gehet hin und dienet dem Herrn eüren Gott.
Welche seind es aber, die dafür ziehen sollen.

Moses. Wir wollen ziehen mit Jung und Alt, mit Söhn und Töchtern, mit Schaff
und Rinder, den wir haben ein Fest des Herrn.

Pharao. Ha,ha, nun der Herr sey mit eüch, sote ich eüch nicht allein, sondern auch
euer Kinder ziehen laßen. Sehet, sehet, ob ihr nichts Böses vorhabt, aber
ich will es nicht also, sondern ihr Männer ziehet hin, und dienet dem Herrn,
denn dieses habt ihr also gesucht. /sie werden in Flügel gestoßen/

1. Zauberer. Ist das nicht eine verwegene Sach, kan man doch diesen unverschämten
Leüthen nicht einmahl genug thun.

(20v)

Pharao. Es ist wahr. Kommet und laßet uns ein wenig vonhier gehen, ehe diese
Unglücks-Stiffter noch mehr anrichten werden. /wollen abgehen, indem
aber kommen auf der andren Seithen

Scena 16.

2. Ägyptier.

1. Ägypter. Ach der König verzeihe doch und vernehme nur unser Klagen.

Pharao. Was habt ihr denn abermahl an zu bringen.

1. Ägypter. Das Land ist dergestalt mit Heuschrecken angefüllet, daß weder
Laub noch Graß, ja nicht ein einiges Laub an den Bäumen zu finden ist.

Pharao. Ey daß sie die Götter straffen wollen.

2. Ägypter. Wir bitten um des Himmels Willen gnädigster Herr und König, daß wo es
an ihnen gelegen, sie doch dieses Unheil von uns wenden wollen.

1. Rath. Eure Majestät laßen sonder Maßgebung Moses und Aaron diese Straffe
wiederum abwenden.

Pharao. Ich will es thun, man ruffe sie herein. /Rath ab/ Ich muß an ihnen
sehr Unrecht gethan haben, aber hier seid sie.

Scena 17.

Moses, Aaron.

Moses. Was ist das uns der König befiehet?

Pharao. Ich habe mich versündigt an dem Herrn, eürn Gott und an eüch, ver=
gebet mir meine Sünde dieses Mahl auch, und bittet den Herrn eürn
Gott, daß er doch diesen Todt von mir wegnehme.

Aaron. Wir wollen es thun, das Ägibten davon möge befreyet werden.

/ab mit Mose/

Pharao. Thut solches, denn das Volk ist uns sonst mit Klagen alzu sehr überlegen.

/abeunt/

Scena 18

Moses, Aaron.

Moses. So muß denn die Halßstarrigkeit Pharaonis also verhärtet bleiben,
so bald die Plagen abgewendet, so bald ist sein Hertz wiederum ver=
ändert, solte er sich der Zeit her nicht an so viel Straffen gekehret

haben, aber der Herr thut solches, und die Verhängnüß Gottes erweist
dieser Ursachen halber auch solche großen Wunder, die nun all noch
über Ägypten kommen.

Aaron. Sie sein so sehr verstärkt, daß sich darüber zu verwundern, und wann
man betrachtet, wie das Land, die Leüthe, wie auch das Vieh verderbet,
so solte sich der König ja billig einmahl zu unserer Freyheit begueh=
men.

Scena 19

Stimme.

Stimme. Mose recke deine Hand aus, daß es finster werde in Ägypten Land,
(21r)

Moses. Herr ich gehorche deinem Befehl.

Stimme. Bey den Hebräern aber soll es Lichte bleiben im Lande *Goschen*, Ägypten aber
solle 3 Tag

und Nacht mit dieser Finsternüs beschweret sein. /ab/

Aaron. Wie wunderbahrlich sind doch des Herrn Gerichte. Nun wird ja des König ein
mahl verspühren daß der Herr wie ihne erzürnet.

Moses. Kom laß uns gehen. /ab mit Aaron/

Scena 20

Ein Baure.

Baure. Was ist aber, da heists wohl endlich <blüsekel>⁴¹⁷ zu, ja, ja der König kan noch viel
anfangen, bis ihm gar sein Leben kost. Aber es kann ja noch nicht Nacht sein,
oder träumt mirs so, daß ich meine es sey Nacht, ich habe ja die Augen offen,
und steh auf den Füßen, und siehe doch nicht wo ich hinaus soll. Aber schauts ich
mein dort komt der König mit vielen Leüten, ich will auf die Seite stehen
und hören was er sagt.

⁴¹⁷ Dieses Wort konnte im Zuge der Transkription nicht entziffert werden, auch der Sinn bleibt unklar.
„Sekel“ könnte in die Richtung von „Sack“ gehen.

Scena 21

König mit Staat, Moses

und Aaron

Moses. Du must uns auch Opffer und Brand Opffer geben, daß wir solches dem Herrn
unse=

ren Gott thun mögen, auch sollen unser Vieh nehmen, und nichts soll zurück
bleiben,

den von dem unsern werden wir nehmen zum Dienst unsres Gottes deß Herrn,
den wir wissen nicht, womit wir dem Herrn dienen sollen.

Pharao. Gehe von mir und hüte dich, daß du nicht mehr vor meine Augen komest, denn
welches Tages ich dich nun erblicken werde, soltu des Todes sein. /ab mit Staat/

Aaron. Gehe nur hin, dein Zorn wird dir daß Höchste nicht abwenden, und deinen Un=
tergang wirstu bald vor Augen sehen.

Baure. Mein sagt mir doch, habt ihrs so finster gemacht im Land?

Moses. Nein, der Herr der Hebræer Gott.

Baure. Wo ist denn der selbe?

Moses. Oben in dem Himmel wohnet er, und herrschet über alle die auf die Erden leben.

Aaron. Er ist allein Gott und leidet keinen andern neben sich. Denn die Götter so der
König

und seine Unterthanen in gantz Ægipten anbeten, sein nur erdichtet.

Baure. Ich muß gehen und sehen, daß ich den rechten Weg finden kan. /ab/

Moses. Ich sehe, daß der Herr abermahl durch die Wolken hervor kommet, laß hören
was deßen Willen sein wird.

Scena 22

Stimme.

Stimme. Ich will noch eine Plage über Pharao kommen laßen, wie ich dir schon gesagt
habe,

so sage nun für dem Volck, daß ein jedes von seinem Nechsten silberne und gölde=
ne Gefäß fordere, denn der Herr wird dem Volcke Gnade geben für den Ægiptern.

Moses. Herr ich will alles thun, was du mich heißest.

Stimm. Auch soltu andeüten, daß ich um Mitternacht aus gehen werden, und schl⟨a⟩gen alle Erst=

geburth von deme der auf dem königlichen Stuhl sitzt, bis auf den geringsten, dann wird

dich der König selbstn senden, das du ausziehen solst aus Ægipten.

Moses. Wie du gesagt Herr also will ich auch thun.

(21v)

Stimme. Als denn halte das *Paßah* wie ich dir schon gesagt habe, und komme auch solchen all=

em nach, um eüer Lenden sollet ihr gegürtet sein, und eüer Schu⟨h⟩ an eüren Füßen

haben, auch Stab in eüre Händen, und solts eßen, als die hinweg eilen, denn es ist des Herrn *Paßah*. Denn ich will in derselben Nacht durch Ægipten Land gehen und alle

erste Geburth schlagen, wie ich dir gesagt und will meine Straffe beweisen von al=

len Göttern in Ægipten, ich der Herr, und das Blut soll eüer Zeichen sein an den Häußern darinn ihr seith, das wenn ich das Bluth sehe, für eüch über gehe, und ⟨etüch⟩

nicht die Plage wieder fahren die eüch verderbe, wann ich Ægipten Land schlage.

Aaron. So laß uns denn gehen, daß wir des Herrn Befehl eylend nachkommen. **/abeunt/**

Scena 23

Neidt und Tyrannev.

Neidt. Jetzt wird der König bald erfahren, auf was Weise seine Härtigkeit wird gestraf= et werden. Der Zorn der göttlichen Allmacht brennet mit grausamen Flammen, und

er wird ihre erste Geburth aufreiben und hinraffen. O wie werden sie nicht schreyen, wenn sie also gleich als an einer Pest dahin fallen werden.

Tyrannev. Recht so, diesen verstärkten, also muß dem Könige vergolten werden vor seine Halsstarrigkeit, denn er ist verstärkt, und suchet mit Gewalt seinen Untergang

und Verderben.

Neidt. Es schadet ihnen nicht, wann sie auch allzugleich
gestürztet solten sein in unser Höllen Reich.

Tyranny. Daß werden sie gar bald besitzen diese Hund
wann sie gestürztet sein, dort in des Meeres Schlund. /abeunt/

Scena 24

Hinten Theatrum Saal und wird das *Paßach* mit den Hebræern gehalten. Moses, Aaron.

Moses. Dann also spricht der Herr, dieses ist die Weise *Pasha* zu halten, kein Frembder
solle davon eßen, aber wer ein erkauffter Knecht ist, den schneide man und dan
eße er davon.

Aaron. Man muß von dem Hauß nichts hinaus zum Hauße tragen.

Moses. Auch kein Gebein an ihme zerbrechen, und die gantze gemeine Israel soll
solches thun.

Aaron. Dann also Befehl uns der Herr das wir ein Büschel von *Isopen* nehmen sollen,
es in Blut drucken, daß wir die Schwellen der Thür und die Pforten damit
bespritzen sollen, daß es das Zeichen sey, damit uns die Plage nicht treffe.

Moses. Zu diese Noth ja eben anitzo wird der Herr umgehen, und alle Erstgeburth
schlagen in gantz Ægipten Land.

Aaron. Damit der Herr sein Volck erlöse und alle Welt erkennen möge, wie mächtig
unser <Gott>⁴¹⁸ seye.

Moses. Gar bald wird er uns führen, daß wir samtligh von der grimmigen Hand Pha=
(22r)

raonis erlöbet sein.

Aaron. Und wann uns der Herr in das Land der *Cananiter* gebracht hat, und wir das
Pasha begehen, wie der Herr gebotten, und die Kinder eüch fragen, was das seye,
so solt ihr antworten, der Herr hat uns mit mächtiger Hand aus Ægibten
von dem Diensthauß geführet, und dieses *Pasha* hat der Herr geordert, der Gott
Abraham, der Gott Isaac, und der Gott Jakob.

⁴¹⁸ denkbar wäre auch <Lob>

Moses. Den wir allezeit anrufen, und all unser Vertrauen auf ihn setzen sollen.

/abeunt miten Scena zu/

Scena 25

Pharao, 2. Rath, Staat.

Pharao. Also balden heiße man Mose und Aaron hier kommen, wir wollen ziehn laßen,
denn wir sehen wohl, das sonsten gantz Ægipten zu Grund gehet.

1. Rath. Ja, denn wann solches nicht geschiehet, seind wir alle des Todtes.

Pharao. Gehet also balden und ruffet sie hirher. /Diener ab/ Wan wir sie laßen, so
werden wir ja sonder Zweiffel von allen diesen Beschwernysen befreyet
sein.

Scena 26

Moses, Aaron.

Moses. Was ist das der König verlangt, ist er noch so erhärtet, daß er das Volck nicht
laßet, und will er denn durch seinen Ungehorsam, das Ægipten also verwüstet
werde?

Pharao. Machet eüch auf und ziehet aus von meinem Volck, ihr und die Kinder Israel
gehet hin und dienet dem Herrn, wie ihr gehabt gesagt, ~~nennet~~ +nehmet+ auch mit
eüch

eüre Schaf und Rinder, wie ihr gesagt habt. Gehet hin und <orget>⁴¹⁹ mich auch.

Aaron. So wollen wir denn gehen, samt all unsrem Volck und allem Vieh, und was wir
haben, hier in Ægipten und im Lande *Gosen*, daß wir hin ziehen und dem Herrn
dien=

en mögen, wie er befohlen hat.

Pharao. Je ehender eüre Aufbruch geschiehet, desto lieber ist es uns und all unserm
Volck.

Ihr solt nicht mehr von uns gehalten sein, nehmet zu eüch all eüre Geräthe, und
was eüch die Ægipter noch mit auf die Reise geben. Ihr andren aber kommet und
folget uns, wir seind froh, daß wir dieses Gesind einmahl los werden. /abeunt/

⁴¹⁹ Die Lesung des Wortes ist nicht mit Sicherheit entzifferbar.

Moses. Nun Aaron ist die Zeit durch Hülffe beyhanden. Laß uns das Volck auff machen, daß wir eilend aus Ägypten ziehen, vornach das bedrängte Israel schon so lange Zeit geseuffzet hat.

Nun hastu *Zebaoth* die Stund heran gerucket,
zu welcher Israel nicht ferner wird gedrucket.

Von Pharaonis Joch und strenger Grausamkeit,
der Herr hat sie erlöst von ihrer Dienstbarkeit.

Aaron. Nun wollen wir geschwind uns rüsten auf die Reise,
darum o höchster uns stets deine Hülff bewaise,
wie du iezund gethan, drum hilst uns ferner fort.
Den Israel soll stets gehorchen deinem Wort.

Moses. Führ uns Herr auf dem Weg den du uns selbst bereith,
(22v)

dann wird dein *Erbtheils* Volck genießen voller Freüd.

Aaron. Dann wird es jauchzen stets und freydig jubulieren,
wann du uns einmahl wirst ins globte Land einführen. /abeunt/

Actus 5 Scena 1

Theatrum Wald.

Moses, Aaron, die Israeliten mit

Sack und Pack.

Moses. So weit hat uns nun schon der Herr dieser unseren Reise geführt, und durch viel und Wunder-Zeichen aus Ägypten gezogen. Die Hebræer seind so lange unter der so harten Dienstbarkeit gewesen, daß sie sich offtmahls fürchten, sie müssen alldan nieder bigen, und so streng man mit ihnen gewesen, ja so gar vor wenig Jahren ihren Kindern nicht verschonet, so war es doch des höchsten Wille nicht, daß sein Volck zergehe, der Israeliten so darum aus Ägypten gezogen sind, sind 600. 000 Mann streit=

bar zum Waffen ohne Weib und Kinder. Wir können dir o Herr von diese deine so
ge=

waltige Erettung nicht genugsam Dank sagen, hilff uns noch ferner, den ohne
dein= en Rath wir nichts vermögen zu thun.

Aaron. Wir wollen voran, vielleicht mag dir Gott Kund thun, wohin wir unsere Weg noch
weiter nehmen sollen.

Moses. Thut solches, ich werde eüch bald nachfolgen. /Aaron ab mit Israeliten/ Du Herr
allein hast uns geführet, durch deine allgewaltige Hand, den da kein Mensch zu
wie=

dersterben vermag, laß daß Volck deines *Erbtheils* dir noch ferner befohlen sein.

Scena 2

Stimme.

Stimme. Rede mit den Kindern Israel, und sprich das sie sich rum lencken und sich la-
gern gegen

dem Thal Hirobh zwischen Migdal und dem morgigen *Baal Zephon*, und daßelbst
sich ge=

gen über lagern am Meer.

Moses. Es soll also geschehen, und was soll ich hernach mit ihnen thun?

Stimme. Der Pharao wird sagen von den Kinder Israel, sie sind verirret im Lande. Die
Wü=

ste hat sie beschlossen, und ich will sein Hetz verhärten, daß er ihnen nach jage,
und will an Pharao und an aller seiner Macht *eine Ehre einlegen*, und die *Ægiptie*=
er sollen innen werden, daß ich der bin.

Moses. Herr ich will alles vollziehen, was ich aus deinem Munde gehöret. Ich will
vollbrin=

gen, was mir dein Wort gebotten hat. /abeunt/

Scena 3

Theatrum Saal und Trohn.

Pharao, Zwey Räth, Zwey Zauberer.

Staat.

Pharao. So viel Haar auf unserm Haubte, so viel Stern an dem Himmel, ja so viel Sand an dem Meer ist, so oft hat es schon uns gereüet, daß wir das Volck der Hebräer haben ziehen laßen. Waren wir voll, daß wir Moses den Auszug vergönnet, seind unsere Sinne von uns gewesen? Wer zum Teüffel hat uns wohl dazu bewegen können?

Ægipten scheint, als wäre es halb ausgestorben, daß Bauen aller Städt und
(23r)

anderer Gebäu, kann durch die Hände der Ægipter nicht also fortwachsen, gleich wie es bey den Israeliten von statten ginge. Wo gedachten wir doch hin, daß wir sie haben gehen laßen.

1. Rath. Ja gewiß, als sie der Dienstbarkeit unterworffen warn, durfft unsere Leütthe nicht also angestrengt sein.

2. Rath. Es wäre freylich beßer gewesen man hätte sie nicht entlaßen.

1. Zauberer. Moses und Aaron hätte man endlich können lauffen laßen, die da alles Unheil angestiftet, wann der König nur die Gemeine behalten hätte.

Pharao. Ich weiß vor Zorn nicht was ich beginnen soll, und vor Gifft möcht mein Herzt zer= springen.

2. Zauberer. Der König muß sich anitzo nur zufrieden geben, die Beretung ist itz zu spath.

Pharao. Und warum wohl zu spath, o ho es ist noch Zeit genug.

1. Rath. Auf was Weise wohl Eüre Majestät, sie seind nun schon alzu weit entfernt.

Pharao. Diß schadet nicht, wann mein Eiffer ein mahl recht wieder sie anfängt zu brennen,

so soll er sie als eine Feüer Flamme verzehren, ob sie auch schon an der Weltende wären.

2. Rath. Es ist nur eüer alzu großer Zorn allergnädigster König und Herr der eurn Sinn mit so vergeblicher Hoffnung ein genohmen.

Pharao. Und warum denn nicht, haben wir denn nicht Roß und Wagen ihnen nachzu
eilen, Spieß und Schwerdter sie zu bekriegen, Pfeill und Pogen sie hinzuraffen?
1. Zauberer. Es ist wohl wahr, weil ihrer so viel mit Weib und Kinder, können sie schon
un=

möglich weit sein, und wann man ihnen wohl gerüstet nacheilete, so wolte
ich sagen, daß man sie noch zu Grunde richten könnte.

Pharao. Fort also balden, man spanne meine Kutsche an, und nehme noch dazu 600
auserlesen Wagen. Man laße eilends unser gantzes Kriegs Heer zusammen
kommen, alles was streitbahr ist, also will ich den willigen Untergang
der gottlosen Hebræer befördern.

Gleich einem Blitz soll iltz mein Eyffer auf sie brennen,
ja wie ein Vogel Flug soll unsere Pferde rennen,
und unsere Waffen auch sie fällen zu der Erd,
das Israel nun gantz und gar gertilget wird. /abeunt/

Scena 4

Theatrum Wald.

Neidt und Tyranny.

Neidt./ lacht/ ha, ha, ha, Pharao ziehet aus, ey so nun rüstet sich der König samt sein=
em Volck ihrn Untergang völlig entgegen, ietzt werden wir bald einen gu=
ten Fisch-Zug erhalten, worauf wir schon so lange Zeit gewartet haben.
Je größer sein Zorn und Grimm wider die Hebræer, je hefftiger und vollkom=
ner wird er auch seinen Fall vor Gott zu gewarten haben.

Tyranny. Das Angstgeschrey und Wehklagen so sie führen werden wird denen He=
bræern nur eine liebliche Music in ihren Ohren sein. O ho wie werden sie
sie gälffen, wann sie die Fluth anfanget zu bedecken, und sie samtllich zu

(23v)

Grunde gehen müßen.

Neidt. Laß eilen nur geschwind, es ist schon hohe Zeit.

Daß wir bekommen bald die länst gewünschte ~~zei~~ Beüth.

Tyranny. Auf die wir lang gewart, die wollen wir genießen,

wann unser höllsches Reich sie samtllich wird umschließen.

/abeunt/

Scena 5

Moses, Aaron, 3 Israeliten und deßen gantzer Zug.

Moses. Ihr müst nicht zweiffen, an des Herrn Hand, welche aus helffen wird, daß uns Pharao

nicht wird verderben können.

/Alle⁴²⁰ Israeliten zugleich/ O Herr! Wir sind verlohren!

Moses. Nicht so ihr versündiget euch an dem Herrn, so ihr an seiner Hülffe zweiffelt.

1. Israelit. Wir müssen ja vertilget werden, siehstu wie starck aus gerüstet er uns nach ei=let, daß wir ihnen nicht vermögend sein zu wieder stehen.

Moses. Der Herr aber ist noch mächtiger, habt ihr denn nicht gesehen, was Gott für Wunder für Pha=

raonis Augen durch mich und Aaron gewürcket.

2. Israelit. Wo wollen wir hinfliehen, so nahe an dem Meer, warn denn nicht Gräber in Ægip=

ten, daß du uns mütest weg führen, daß wir nun in der Wüsten sterben, warum hastu und das gethan, daß du uns aus Ægypten geführet hast.

3. Israelit. Ists nicht das wir sagten in Ægypten, höre auf, und laß uns den Ægyptiern die=nen

denn es wäre beßer als in der Wüsten zu sterben.

Moses. Fürchtet euch nicht, stehet fest und sehet zu, was für ein Wunder heute der Herr an euch thun wird. Denn diese Ægyptier, die ihr heüt sehet, werdet ihr nimmer=mehr sehen ewiglich. Der Herr wird für euch steiten, und ihr werdet stille sein.

Aaron. Komt und gebt euch zufrieden, der Herr wird uns erhalten, und Wunder an uns erweisen, daß ihr Nahme allein groß bleibe ewiglich. /ab mit Israeliten/

Moses. Du Herr wirst uns beystehen, denn auf dich allein trauen wir, als auch Pharao noch so sehr wieder uns tobete.

⁴²⁰ „Alle“ ist in der Handschrift doppelt unterstrichen

Scena 6

Stimme.

Stimme. Was schreyestu zu mir, sage den Kindern Israel, daß sie ziehen, du aber hebe deinen Stab und recke deine Hand über das Meer, und theile es von ein ander, daß die Kinder Israel können hingehen mitten hin durch auf dem Trockenen. Siehe ich will das Hetz der Ägyptier verstärken, daß sie euch nachfolgen. So will *ich*

Ehre

einlegen an dem Pharao und an aller seiner Macht, an seinen Wagen und *Reüte=ren*, und die Ägyptier sollens innen werden, daß ich der Herr bin, wenn ich *Ehre* *werd eingelegt* haben, an Pharao und all denn Seinen.

Moses. Wir zweiffeln nicht an deiner Hülff und Beystand, mit welchen du uns wirst zu erretten wißen ewiglich. **/abeunt/**

Scena 7

Ein Engel so singt.

(24r)

Engel singt

1.

Schau ietzt des höchsten Hand
die dich wird gewaltig fñhrn,
gleich wie auf trockenem Land
wohl durch das Rothe Meer
soltu frey sicher gehen.
¶und Pharonis dann Wuth¶⁴²¹
darin nur sincken sehen.

2.

Zwar wird er meinen auch
wann er es sehen wird
wie du hindurch zu kommen,
doch wird er sein verirrt,
und gar bald sehen auch
wann jene Waßer Mauer
so euch Gott auf gericht,
noch sein Verderben lauern.

⁴²¹ Diese Zeile konnte in ihrer Bedeutung nicht vollständig entschlüsselt werden. Die Entzifferung des Wortes „Wuth“ ist zudem nicht mit Sicherheit festzustellen.

3.

Die schnelle Fluthen wird
den König samt sein Volck
umschließen gar behende,
mit dieser Meeres Walt.
Also wird eure ›Hant‹⁴²²
euch seine Allmacht weisen,
wofür o Israel
ihn ewiglich kanst preißen. /ab/

Scena 8

Meer

Moses, Aaron, 3 Israeliten.

Moses. Nun wird euch der Herr weisen, wie wundersam er weiß sein Volck zu er=
halten.

Aaron. Er wird uns beystehen, wann auch unsere Feinde auch so sehr tobeten.

/Es wirt von weitem ein Tumult gehört. /

1. Israelit. Die Ägyptier sind uns sehr nahe.

2. Israelit. Ja, weiln wir sie schon schreyen hören.

Moses. Fürchtet euch nicht, denn sehet wie mir der Herr befohlen, daß ich nemlich
meine Hand soll aus strecken über das Meer, daß es sich zertheile. /er thuts/
Welches ihr nun anitzo mit Augen sehet, seind auch wohl größere Wunder
geschehen was des Herrn Volck, und warum sollte es ihnen denn nicht ver=
trauen. Sehet, der Herr unser Vater und Gott wird uns trocken Fuß hin=
durch führen.

Aaron. Wolt ihr nun noch nicht trauen, denn der euch aus Ägypten geführet hat,
und ist seine Hand nicht mächtig genug, uns samtllich zu beschützen.

1. Israelit. Es ist Wunder was der Herr hier thut.

2. Israelit. Welches kein Mensch begreifen kann.

⁴²² Die Lesung ist nicht ganz klar, am sinnvollsten erscheint ›Hant‹ im Sinne von „Hand“.

3. Israelit. Er wird uns noch ferner beystehen.

Moses. Komt, last uns durchgehen, wie der Herr gebotten hat, wir und unseren Kindern. **/Sie gehen alle durchs Meer/**

Aaron. Der Herr der das Meer zertheilet, wird uns auch zu erhalten wißen, daß uns die Fluth nicht erhasche, noch unser Volck den Agibtiern zu theil werden.

Moses. Es gehet noch wohl und wir gehen so trocken als auf ebenen Boden.

1. Israelit. Es scheint als ob wir bald Ufer der andern Seite erreichen möchten.

2. Israelit. Der Herr führet uns durch seine Wunder, daß wirs nicht genugsam begreifen können.

3. Israelit. Nun seind wir fast durch.

(24v)

Moses. Last uns Gott dancken, daß er uns so wundersahm geführt. **/Es wird ein je Geschrey gehört. /**

Aaron. Die Ägipter werden uns folgen, und uns zu vertilgen suchen.

Moses. O last sie nur kommen, ihr werdet noch des Herrn Wunder an ihnen sehen.

Scena 9

Pharao, Rath, Staat.

Pharao. Seind wir denen Bößwichten noch nicht auf dem *Haxße*, fort man eile auf sie los. O ihr verfluchten Hebräer. Seidt ihr jenseiths. O den Weg den ihr gegangen

werden wir auch gehen können euch zu folgen. **/Sie gehen auch alle in das Meer/**

Nur dapffer auf sie gesetzt.

2. Rath. Ich weiß nicht, es ist sehr wunderbahrlich hieren zu gehen, und was bedeutet dieses so unterschiedliche strauchl.⁴²³

Pharao. Nichts, nichts nur fort nach ihnen, sie müssen durchs Schwert fallen.

2. Rath. Sie kommen nicht fort, laßt uns fliehen, denn der streitet für Israel.

⁴²³ sinngemäß: Brausen; die Lesung ist nicht eindeutig festzustellen. Es ist auch nicht sicher ob hier tatsächlich eine - für die Handschrift an dieser Stelle sehr untypische - Abkürzung eingesetzt wurde.

Scena 10

Stimme.

Stimme. Mose recke deine Hand aus über das Meer, daß das Waßer wieder her fal«le»
über die Ægipter. /**Moses reckt die Hand aus, das Waßer fällt über sie**
donnert und blitzt grausam über sie. /

Alle Israeliten. O Herr! Wie groß sind deine Wunder, die du ietzt an deinem Volck
erweis«et.»

Moses. Laßet uns dem Herrn dancken mit singen, und seine Errettung mit fro«hem»
Munde preißen. /**alle ab**/

Scena 11

Neidt und Tyranny aus dem Meer.

Neidt. Jetzt ist der Fang gethan, ietzt stet die Hölle offen.

So hat des Höchsten Macht seins Volckes Feind getroffen.

Tyranny. Verdammet sein sie ietzt, und denen Teüfflen gleich,
komm laß empfangen sie, in unserm Höllen Reich.

finis.

Abstract deutsch

Basis dieser Masterarbeit ist die Transkription des Codex 13.126 (*Mosis Leben und Geschichte oder Mosis Ausführung der Kinder Israel aus Ägypten*) aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Das Stück wurde 1723 von Johann Friedrich Geißler in Augsburg für die Wandertheatertruppe um Karl Ludwig Hoffmann geschrieben. Dieser übernahm 1722 die von Andreas Elenson gegründeten „Hochteutschen Comödianten“ von Haacke.

Ausgehend von diesem Stück und der Transkription der Handschrift wurde das Werk auf mehreren Ebenen untersucht, um zu zeigen, wie das Stück in das Repertoire einer deutschen Wandertheatertruppe gekommen ist und aus welchen Gründen es in die Textsammlung aufgenommen wurde. Zudem wurden Überlegungen zu einer möglichen Inszenierung angestellt.

Das Mitführen geistlicher Texte war durchaus üblich und auch wenn der Moses-Stoff auf der Bühne des Wandertheaters nicht zum Standard-Repertoire gehörte, so vereint der Codex 13.126 dennoch die Vorzüge eines religiösen Stückes, mit dessen Hilfe man vielleicht eine Aufführungsgenehmigung verlängert bekam und an ansonsten spielfreien Tagen spielen durfte, mit denen eines Unterhaltungsstückes. Wesentlich für ein Stück mit geistlichem Inhalt war es, sowohl in katholischen als auch in protestantischen Gebieten spielbar zu sein.

Wenngleich die Suche nach der Provenienz des Stücks kein eindeutiges Ergebnis liefern konnte, so wurde die Herkunftsgeschichte des Codex 13.126 dennoch um eine weitere Facette ergänzt. Dies ebnet in Kombination mit dem Zugänglich- und Lesbar-Machen der Handschrift den Weg für zukünftige interdisziplinäre Forschungen.

Abstract englisch

Basis of this master thesis is the transcription of Codex 13.126 (*Mosis Leben und Geschichte or Mosis Ausführung der Kinder Israel aus Ägypten*) from the Austrian National Library. The play was written in 1723 by Johann Friedrich Geißler in Augsburg for the travelling theatre company of Karl Ludwig Hoffmann. In 1722 he took over the „Hochteutschen Comödianten“ von Haacke founded by Andreas Elenson.

Based on this play and the transcription of the manuscript, the work was examined on several levels to show how the play came into the repertoire of a German travelling theatre troupe, why it was included in the text collection, and how it might have been staged.

Having sacred texts in the repertoire was quite common and even though the Moses material was not among the standard plays of the troupes, the Codex 13.126 nevertheless combined the advantages of a religious piece (with the help of which a performance permit could perhaps be extended and on otherwise play-free days one could play) with those of an entertainment piece. It was essential for a play with spiritual content to be playable in both Catholic and Protestant regions.

Even though the search for the provenance of the piece could not provide an unambiguous result, the history of the origin of the Codex 13.126 was nevertheless enriched with another aspect. This, in combination with making the manuscript accessible and readable, paves the way for future interdisciplinary research.