
ÜBER DEN QUELLENWERT LITERARISCHER TEXTE FÜR HISTORISCHE FRAGESTELLUNGEN. ZUM BEISPIEL: DIE DARSTELLUNG DER FRAU IN EHEBRUCHKOMÖDIEN AUS DEM 17. JAHRHUNDERT.

M.T. Leuker

I Literaturtheoretische Vorüberlegungen

"Onder welke voorwaarden en binnen welke grenzen leveren literaire teksten bruikbare informatie voor andere historici dan literatuurhistorici?" fragte kürzlich E.K. Grootes in einem instruktiven Beitrag über "Zeventiende-eeuwse literatuur als bron van historische kennis"(1). Aus der Perspektive des Literaturwissenschaftlers gab er auf der Grundlage verschiedener Textbeispiele Hinweise für ein angemessenes Umgehen des Historikers mit literarischen Texten.

Zum Beispiel: Eine Figurenrede aus einem Drama des 17. Jahrhunderts kann nicht einfach als Zeugnis zeitgenössischer Mentalität gewertet werden.(2) Oder: Aus dem Auftreten und Agieren des Schultheissen in Brederos "Spaanschen Brabander" darf nicht direkt auf das reale historische Aktionsprofil des Amsterdamer Schultheissen geschlossen werden, da in Komödien der Schiedsrichter ein konventionelles Medium zur Auflösung des dramatischen Konflikts darstellt.(3)

Indem sie auf methodologische Probleme der Quelleninterpretation aufmerksam machen, verweisen diese Anmerkungen auf qualitative Unterschiede zwischen literarischen Texten und Texten normativen, deskriptiven oder diskursiven Charakters, mit denen Historiker umzugehen gewohnt sind. Auch wenn bei der Auswertung der letztgenannten Textsorten bestimmte Darstellungskonventionen berücksichtigt werden müssen, kann, grob gesprochen, die Kongruenz von Text und Kontext, von Quelle und historischer Realität vorausgesetzt werden. Genau hier, in der Text-Kontext-Relation, liegt der kategoriale Unterschied zum literarischen Text. Denn Literatur verarbeitet zwar historische Realität, bildet sie jedoch nicht einfach ab. Durch die Organisation des Materials mit literarischen Verfahren wird die objektive Differenz zwischen künstlerischem Text und Wirklichkeit konstituiert. Der Text

präsentiert sich als Modell von Wirklichkeit.(4) Was Grootes dem Literaturwissenschaftler zugesteht: "(...) de letterkundige kan (...) stil blijven staan bij de individuele tekst, om vervolgens te ontdekken dat deze zandkorrel een wereld bevat"(5), gilt daher ebenso für den Umgang des Historikers mit Literatur: Um den Bedeutungsüberschuss, den "ästhetischen Mehrwert" eines Textes über das hinaus, was er sagt, mit in den Blick nehmen zu können, muss sorgfältig herausgearbeitet werden, wie es gesagt wird. Der Modellcharakter eines literarischen Textes erschliesst sich über einen weiteren Interpretationsschritt: die Verknüpfung mit seinem sozialhistorischen Kontext. Erst dadurch wächst dem künstlerischen Text Bedeutung und gleichzeitig Aussagewert als historische Quelle zu. Der Modellbegriff verweist darauf, dass der literarische Text in doppelter Weise Ausdruck geschichtlicher Realität ist: zum einen ist er als Modell zu begreifen, in das Wirklichkeit eingegangen ist, zum anderen ist er in seiner ideologiebildenden Funktion bezogen auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnisse Modell für Wirklichkeit.

Für die Umsetzung dieser methodologischen Prämissen bei der Quelleninterpretation werden folgende Arbeitsschritte vorgeschlagen: Verständigung über Texttyp und Gattungsgeschichte; Identifizierung des Sujets und Paraphrasierung der Fabel des Textes unter Einbeziehung möglicher Traditionen und Folien; Bestimmung der Funktion gattungsspezifischer Darstellungskonventionen und Gestaltungsmittel; Verortung der gewonnenen Ergebnisse im sozialhistorischen Kontext.(6)

II Konkretisierung: Die Darstellung der Frau in Ehebruch komödien aus dem 17. Jahrhundert

Im vorgegebenen thematischen Rahmen "Humor und Geschichte" stellen Schwänke ("Kluchten") und Lustspiele aus dem 17. Jahrhundert eine ergiebige, bisher jedoch von Historikern kaum beachtete Quelle dar.

a) Gattungsgeschichte

Der Quellenwert dieses Texttyps für sozial- und mentalitätshistorische Fragestellungen bemisst sich nicht zuletzt an der Bedeutung des Theaters für Kultur und Lebensweise der Niederländer im 17. Jahrhundert. Zu dieser Zeit vollzieht sich in den Niederlanden - wie fast überall in Europa - ausgehend von den urbanen Zentren Hollands, der Übergang von einer stark von Privatiniciativen abhängigen, korporativ verankerten Theaterkultur des Volkes zum institutionalisierten und gesellschaftlich kontrollierten Theaterbetrieb bürgerlicher Öffentlichkeit.

Die mittelalterlichen Dichtergesellschaften, die "rederij-

kerskamers", deren Mitglieder in ihrer freien Zeit Stücke schrieben und selbst aufführten, wurden nach und nach verdrängt von fest installierten, kommerziell arbeitenden Schauspielhäusern mit geregelter Spielplan und einem Ensemble von Berufsschauspielern. In kleinen Städten und auf dem Land traten vermehrt umherziehende Schauspielertruppen auf.

Die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters als Forum der Normenverständigung wurde von den damals herrschenden gesellschaftlichen Kräften klar erkannt: Die Verwaltung der Amsterdamer Schouwburg beispielsweise unterstand sechs von den Bürgermeister ernannten Regenten. Sie konnten unter anderem die zur Aufführung vorgeschlagenen Stücke zensieren.(7) Jahrzehntlang war die Schouwburg Zankapfel zwischen dem Magistrat und den reformierten Predikanten, die teils aus politischen, teils aus moralischen Gründen die Schliessung oder wenigstens Säuberung und Disziplinierung des Hauses forderten und teilweise auch durchsetzten.(8) Allerorten stritten reformierte Kirchenräte beharrlich gegen das Auftreten von Schauspielgesellschaften und bestraften den Besuch ihrer Vorstellungen.

In den Dramentexten des komischen Genres bündeln sich im 17. Jahrhundert - nicht nur in den Niederlanden - vielfältige, seit dem Mittelalter ausgebildete Traditionsstränge: die bearbeiteten Stoffe finden sich beispielsweise in französischen Fabliaux, italienischen Novellen sowie deutschen Schwanksammlungen und Fastnachtspielen, auch Einflüsse aus der englischen Schauspieltradition sind nachweisbar. Die "Klucht", entstanden als dramatisierte Form kurzer, einfach strukturierter Anekdoten, wird im 17. Jahrhundert umfangreicher, komplizierter im Handlungsaufbau und differenzierter in der Profilierung der handelnden Personen. Ohne ihre Verwurzelung in der Volkskultur je ganz zu verleugnen, nimmt sie allmählich Einflüsse aus der bürgerlichen Komödie vor allem französischer Provenienz auf. An die Seite der Klucht tritt im niederländischen Theater seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Komödie, der Form und häufig auch dem Inhalt nach vor allem aus der französischen Literatur übernommen. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts verschwimmt die Trennungslinie zwischen Klucht und Komödie als literarischen Gattungen zusehends.(9)

b) Das Sujet

Die Texte für diesen Beitrag wurden aus einem Korpus von ca. 30 Schauspielen aus dem 17. Jahrhundert ausgewählt, deren Zusammenhang durch ihr Sujet hergestellt wird, den Ehebruch der Frau.(10) Das Thema stellt innerhalb des Genres nichts neues dar, es erfreut sich schon in der mittelalterlichen Schwankliteratur grosser Beliebtheit. Daher wird vor allem zu untersuchen sein, wie sich im Vergleich zu mittelalterlichen

Folien und im Laufe des 17. Jahrhunderts die Behandlung des Sujets auf der Ebene der Fabel wandelt – wie beispielsweise der Ehebruch der Frau bewertet wird und auf wessen Seite sich die Stücke schlagen. Im Detail soll dies gezeigt werden am Beispiel einer literarischen Reihe, an drei Dramen aus dem 17. Jahrhundert, die Bearbeitungen des selben Stoffes sind: **Lippijn** (ca. 1405) aus der Hulthemer Handschrift (11), **Lichte Klaertje** (1645) von Jillis Noozeman (12), **De ontdekte schijn-deugd** (Amsterdam, 1687) von David Lingelbach und **De schynheilige vrouw** (Amsterdam, 1691) von Thomas Asselijn. Innerhalb des Textkorpus fallen diese Stücke formal sowie bezogen auf die Behandlung des Stoffes im Vergleich zu gleichzeitig entstandenen Texten nicht aus dem Rahmen. Sie können also durchaus als repräsentative Beispiele für die Verarbeitung des Sujets "weiblicher Ehebruch" im 17. Jahrhundert gelten. Beim Publikum erfreuten sie sich lange Zeit grosser Beliebtheit: "Lichte Klaertje" beispielsweise wurde zwischen 1645 und 1665 79mal in der Amsterdamer Schouwburg aufgeführt.(13)

c) Die Fabeln

Lippijn

Lippijns junge Ehefrau möchte sich ungestört mit ihrem Liebhaber treffen und schickt ihren Mann unter einem Vorwand fort. Lippijn wird angewiesen, Hausarbeit zu verrichten und beklagt sich über die Sklaverei, in der er lebt. Er beobachtet seine Frau und ihren Liebhaber beim Ehebruch und berichtet einem Kameraden davon. Diesem gelingt es, Lippijn einzureden, er habe nur einen Spuk gesehen. Zum Beweis wettet er mit Lippijn, seine Frau sitze zu Hause. Dort treffen die beiden sie tatsächlich an. Als die Frau erfährt, welchen Verdacht ihr Mann gegen sie hegt, verprügelt sie ihn, da er ihr übel nachgeredet habe.

Lichte Klaertje

Goosen verlässt mit seinem Knecht für einige Tage das Haus. Seine junge Frau Klaertje nutzt die Gelegenheit, um sich mit ihrem Geliebten, dem Soldaten Karel zu verabreden. Der Knecht Jeuriaen berichtet seinem Herrn von der Untreue seiner Frau und schlägt vor, abends verkleidet das Bordell aufzusuchen, in dem sich die beiden treffen. Goosen und Jeuriaen lassen sich als Spielleute verdingen und müssen für Klaertje und Karel zum Tanz aufspielen. Nach einiger Zeit verschwinden die vermeintlichen Spielleute, um den Schultheissen zu holen. Klaertje nutzt die Gelegenheit und entkommt nach Hause. Nachdem der Schultheiss sie im Bordell nicht mehr vorgefunden hat, geht er mit den drei Männern zu Goosens Haus. Dort treffen sie Klaertje an, die die Anschuldigungen ihres Mannes zurückweist und sich ihrerseits beklagt, dass Goosen ständig ins wirtshaus oder zu den Huren laufe. Sie bittet den Schult-

heissen, ihn einzusperren. Da der Knecht Jeuriaen inzwischen leugnet, den Vorfall beobachtet zu haben, bleibt Goosen nichts anderes übrig, als seine Frau um Verzeihung zu bitten und sich ihr bedingungslos zu unterwerfen.

De ontdekte schijndegd

Filibert leiht sich für eine bevorstehende Geschäftsreise Geld bei seinem Vetter Volkert. Seine Frau Geertrui heuchelt Abschiedsschmerz und versichert Filibert ihrer Liebe und Tugendhaftigkeit. Der Knecht Joris klärt seinen Herrn darüber auf, dass Volkert Geertruis Liebhaber ist. Herr und Diener beobachten als Musikanten verkleidet das Paar in einer Absteige und holen den Schultheissen. Geertrui und Volkert erfahren davon und fliehen zu Geertruis Haus. Dort stören sie das Stelldichein der Magd Bely mit Dirk, der sich versteckt. Auch Volkert wird verborgen, bevor der Schultheiss mit Filibert und Joris eintrifft. Geertrui macht glaubhaft, sie habe den ganzen Abend nährend zu Hause verbracht und zeigt sich entrüstet über die Vorwürfe ihres Mannes. Dieser verzeiht seiner Frau bereitwillig. Dann aber wird Dirk entdeckt und offenbart die Wahrheit. Nachdem auch Volkert aus seinem Versteck geholt ist, beschliesst Filibert, sich von seiner Frau zu trennen und weist den Schultheiss an, Geertrui einzusperren. Volkert will Filibert das geliehene Geld schenken, um ihn zu bewegen, jedes Aufsehen zu vermeiden. Filibert willigt ein unter der Bedingung, dass Volkert und Geertrui zusammen fortgehen.

De schynheilige vrouw

Levijntje ermahnt ihre Freundinnen eindringlich zur Keuschheit und Tugend. Sie empfiehlt ihnen, die Schriften von Jacob Cats zu lesen, die sie über alles schätzt. Unter dem Vorwand, eine kranke Frau trösten zu wollen, verabschiedet sie sich, um ihren Freund Flip zu treffen. Ihr Ehemann Barend hat inzwischen Beweise für die Untreue seiner Frau gefunden. Er bringt mit Unterstützung eines Notars die Magd Machteld dazu, Levijntjes Aufenthaltsort preiszugeben. Zusammen mit dem Notar, Levijntjes Mutter und ihren Freundinnen überrascht Barend seine Frau beim Stelldichein mit Flip. Levijntje reagiert auf die Vorwürfe der Eindringlinge mit Einsicht und Reue. Sie verweist erklärend darauf, dass sie zur Heirat gezwungen wurde und betont, die Ehe niemals wirklich gebrochen zu haben. Der Notar rät der Mutter, die Tochter für einige Zeit wieder zu sich zu nehmen.

d) Interpretationsansätze

Durch den Kontrast zwischen dem übereinstimmenden Handlungsgerüst der vier Fabeln und individuellen Abweichungen ist deutlich erkennbar, mit welchen Grundtendenzen die Verarbei-

tung des Sujets "weiblicher Ehebruch" sich im Laufe des 17. Jahrhunderts wandelt. Auffallendes Gestaltungsmittel ist der Einsatz komischer Typenfiguren: Mit den Stereotypen der jungen, sinnlichen, gewitzten Frau und des alten, trottelligen gehörnten Ehemannes sind aus der mittelalterlichen Literatur tradierte Topoi abgerufen. Dies weist auch die Folie Lippijn aus. Die Darstellung der Frau, die im gegebenen Strukturzusammenhang der Texte nur aus der Darstellung des Verhältnisses zwischen den Eheleuten abgeleitet werden kann, verändert sich im Laufe des 17. Jahrhunderts.

Der Text aus dem 15. Jahrhundert schlägt sich mit kaum zu überbietender Drastik auf die Seite der Frau, die in jeder Phase des Stückes - zuletzt sogar handgreiflich - ihre List und Überlegenheit ausspielt, ohne dass eine moralische Verurteilung anklänge. Dort, wo komische Konstellationen entstehen, etwa, wenn Lippijn in sklavischer Ergebenheit Anweisungen zur Erledigung der Hausarbeit von seiner Frau entgegennimmt, oder in der Prügelzene am Schluss, dienen sie der Ridikülisierung des Pantoffelhelden und Hahnrei, unterstreichen also den Triumph der Frau.

In leicht abgeschwächter, - der Entwicklung des Genres entsprechend - psychologisierter Form bildet das Stück "Lichte Klaertje" die gleiche Kräftekonstellation ab. Auch hier wird durch das Gestaltungsmittel des Komischen Häme über den naiven gehörnten Ehemann ausgegossen.

Die beiden Bearbeitungen aus dem späten 17. Jahrhundert zeigen ein gewandeltes Bild. Die Ehebrecherin tritt nicht mehr als amoralisch-listig auf, sondern verfügt über ethische Wertmassstäbe, die sie gezielt zu ihrem Vorteil einzusetzen sucht. Jedoch bleibt sie nicht mehr Siegerin - in den Lustspielen "De ontdekte schijndeugd" und "De schynheilige vrouw" ist am Schluss eindeutig der Ehemann der Überlegene.

Das erste der beiden Stücke verspottet zwar in seinen komischen Momenten wie gehabt - wenn auch verhalten - die Dummheit des betrogenen Gatten, weist ihm jedoch am Schluss das Gesetz des Handelns zu. Während Lippijn und Goosen, "Lichte Klaertjes" Ehemann, die Verletzung ihrer Ehre durch den Ehebruch ihrer Frauen widerspruchslos hinnehmen, lässt Filibert sich die Ehrabschneidung vom Liebhaber seiner Frau entgelten. Auch erscheint er nicht mehr, wie seine Vorgänger, allein verantwortlich für den Lebenswandel einer amoralisch-triebhaften Ehefrau: Durch die von ihm vollzogene Trennung mutet er seiner Frau zu, selbst für die Konsequenzen ihres Handelns einzustehen.

Die angedeuteten Entwicklungslinien werden in "De schynheilige vrouw" fortgezeichnet. Der Ehemann ist Herr der Situation: er entdeckt den Seitensprung seiner Frau selbst und inszeniert geschickt ihre Entlarvung. Die Ehefrau erscheint damit vollends der moralischen Verurteilung unterworfen. Das Stück statuiert an ihr ein erzieherisches Exempel.

Sie nimmt nacheinander zwei Extrempositionen ein: die der moralinsauren Tugendwächterin und die des sorglosen, nur auf Befriedigung seiner Sinnlichkeit bedachten Flittchens. Indem das Stück den Ehemann, die Freundinnen und die Mutter als normierende Instanzen ins Recht setzt, optiert es für die von diesen repräsentierte Position eines deftig-bürgerlichen Mittelmasses. Bemerkenswert ist, dass die ethischen Maximen des damals vielgelesenen Moralisten Jacob Cats so eindeutig als übersteigert denunziert werden.

Auch der Einsatz komischer Effekte konzentriert sich auf die Offenlegung der charakterlichen Unzulänglichkeiten der Protagonistin und unterstreicht damit die Ernsthaftigkeit ihrer Läuterung am Schluss des Stückes.

Bemerkenswert ist darüberhinaus, dass im letzten Stück der Reihe die von Moralisten des 17. Jahrhunderts betonte Notwendigkeit gegenseitiger Zuneigung als Voraussetzung für eine glückliche Ehe als normativer Hintergrund präsent ist. Während in den drei Folien der Ehebruch implizit über die Figurenkonstellation 'alter, impotenter Mann - junge, lebenslustige Frau' motiviert wird, erklärt die "schynheilige vrouw" explizit ihren Seitensprung damit, dass sie einen ungeliebten Mann heiraten musste.

Betrachtet man die vier Stücke im Zusammenhang, wird eine allgemeine Tendenz deutlich: Obszönität als komisches Darstellungsmittel - in Gesten, Schilderungen und Anspielungen beispielsweise in "Lippijn" vielfach eingesetzt - verschwindet im Laufe des 17. Jahrhunderts fast völlig von der Bühne. Im letzten Stück wird ja sogar betont, dass gar kein Ehebruchsakt stattgefunden habe.

e) Texte und sozialhistorischer Kontext

Mit der Nationalstaatwerdung der Niederlande unter bürgerlicher Hegemonie wurden seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts ökonomische Kräfte freigesetzt, die eine rasche Expansion des Handels und tiefgreifende Innovationen im Gewerbe bewirkten. Die Dynamik dieser Entwicklung veränderte auch Struktur und Charakter der Familie - greifbar beispielsweise in der sich durchsetzenden Trennung von Wohn- und Arbeitsstätte in den Städten. Donald Haks hat in seiner Studie über Ehe und Familie in Holland im 17. und 18. Jahrhundert Belege für die Durchsetzung der bürgerlichen Kleinfamilie im Untersuchungszeitraum zusammengetragen.(14) Damit einher gingen die Intimisierung der Beziehung zwischen den Eheleuten und eine differenziertere Rollenbeschreibung für die Ehefrau und Mutter. Diese Wandlungsprozesse stehen im Zusammenhang einer zunehmend psychologisch aufgeladenen Dichotomisierung von Innen und Aussen als der Frau beziehungsweise dem Mann zugeordneten Erfahrungs- und Tätigkeitsfeldern.(15) Veränderungen der materiellen Arbeitsteilung korrespondieren offenbar, dies

belegen die hier behandelten Texte mit einer neuen "ethischen Arbeitsteilung": Die Frau wird zunehmend als moralisch eigenverantwortliche Person wahrgenommen, die die Verhaltensanforderungen der bürgerlichen Gesellschaft durch rationale Aneignung internalisiert und akzeptiert.

überlagert wird diese Entwicklung von der Dialektik des Zivilisationsprozesses im Eliasschen Sinne. Das Theater als Institution, so wurde oben ausgeführt, ist Disziplinierungsmassnahmen unterworfen, die sich unter anderem im Verschwinden des Obszönen als komischem Element aus den Texten niederschlagen. Indem die Stücke in der Diskussion des Konfliktes zwischen Triebhaftigkeit und Affektregulierung zunehmend für den zweiten Aspekt Partei ergreifen, wirken sie ihrerseits aktiv zivilisierend auf gesellschaftliche Verhältnisse ein. (16)

III Komödien als Modelle für Wirklichkeit und von Wirklichkeit

Mit der Verortung der Komödien im Zivilisationsprozess ist die Frage nach dem historischen Stellenwert, der Funktion dieser Quellengattung aufgeworfen. Hagen Bastian hat, bezogen auf das Nürnberger Fastnachtspiel des 15. und 16. Jahrhunderts, die Funktion des komischen Dramas mit den Stichworten Unterhaltung, Rebellion, Ventil und Didaxe umrissen, wobei der didaktische Aspekt in seinem Material aus dem 16. Jahrhundert dominant wird. (17)

Eine exemplarische Funktion betonen auch Monika Londner für die spätmittelalterliche deutsche Märendichtung sowie Herman Pleij und Wilma van Engeldorp Gastelaars für spätmittelalterliche niederländische "Kluchten". Als "Lernziel" geben sie die Stabilisierung herrschender gesellschaftlicher Verhältnisse an. (18) Stabilisierung darf in unserem Zusammenhang jedoch nicht als regressive Konservierung des status quo missverstanden werden, sondern ist als dynamischer Prozess zu begreifen. Es geht um die ideologische Unterfütterung und Absicherung des sozioökonomischen Wandels im 17. Jahrhundert durch die und im Sinne der herrschenden bürgerlichen Schichten. Entsprechend vermitteln die Stücke keine vorformulierten Lehrsätze und Einstellungen, die der Rezipient nur mehr auf seinen Lebenszusammenhang zu applizieren hätte. Als diskursive Modelle für Wirklichkeit thematisieren die Dramen anstehende gesellschaftliche Probleme und ordnen sich ein in den Prozess der Verständigung über die geltenden bürgerlichen Normen.

Als Modelle von Wirklichkeit zeigen die Texte der hier vorgestellten Quellengattung dem Historiker Themen und Tendenzen soziokultureller Entwicklung auf. Das Wissen um Gattungsgeschichte und -spezifika vermittelt Einsichten in

Mechanismen und Formen der gesellschaftlichen Wirksamkeit des Theaters als mentalitätsgeschichtlichen Faktors.

Anmerkungen

1. Grootes, E.K., "Zeventiende-eeuwse literatuur als bron van historische kennis" in: **De zeventiende eeuw, cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief**. 1 (1985) 3-11.
2. Ibidem, 4.
3. Ibidem, 5.
4. Hucke, u. K.H. en Korte, H. "Literatur als Steinbruch für Sozialgeschichte?" in: **dies., Literaturgeschichte. Ansichten ihrer pädagogischen Provinz**, Paderborn, 1985, 67-70 mit weiterführender Literatur zum Modellbegriff.
5. Grootes, 9.
6. Die in diesem Beitrag stark verkürzt vorgeführte Interpretationsmethode wird ausführlich und exemplarisch entwickelt von J. Schulte-Sasse, **Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings "Emilia Galotti"**. Paderborn, 1975.
7. Worp, J.A. **Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouburg 1496-1772**. Hg. van J.M. Sterck, Amsterdam, 1920, 91.
8. Winkel, J. te, **De ontwikkelingsgang der Nederlandse letterkunde**, Bd. 4, 256-268; Worp, J.A. **Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland**, 2 Bde., Groningen 1904-1908, Bd. 2, 90-103.
9. Vgl. hierzu Worp, **Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland**, passim.
10. Unter anderem thematischen Schwerpunkt wurde das Material für einen demnächst erscheinenden Beitrag ausgewertet: Leuker, M. Th. en Roodenburg, H. 'Die dan hare wyven laten afweyen'. "Overspel, eer en schande in de zeventiende eeuw" in: **Voorstellingen van seksualiteit in Nederland, 1300-1800**. Hg. v. G. Hekma u. H. Roodenburg. Dort wird das Material ausführlich vorgestellt.
11. Abgedruckt in: **Middelnederlandsche dramatische poezie**, Hg. v. P. Leendertz, Bd. 1, Leiden, 1907.
12. Benutzt wurde die Ausgabe Amsterdam 1681.
13. **Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665**, Hg. v. E. Oey-De Vita u. M. Geesink, Amsterdam, 1983, 180; vgl. auch Albach, B. **Langs kermissen en hoven. Onstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17e eeuw**, Zut-

- phen, 1977, 55.
14. Haks, D. **Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw. Processtukken en moralisten over aspecten van het laat 17de en 18de eeuwse gezinsleven**, Assen, 1982.
 15. Rang, B. "Zur Geschichte des dualistischen Denkens über Mann und Frau. Kritische Anmerkungen zu den Thesen von Karin Hausen zur Herausbildung der Geschlechtscharaktere im 18. und 19. Jahrhundert" in: **Frauenmacht in der Geschichte. Beiträge des Historikerinnentreffens 1985 zur Frauenforschung**, Hg. v. J. Dalhoff, Düsseldorf, 1986, 194-204.
 16. Dieser Zusammenhang wurde überzeugend herausgearbeitet von H. Bastian, **Mummenschanz. Sinneslust und Gefühlsbeherrschung im Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts**, Frankfurt am Main, 1983; vgl. zum konzeptionellen Hintergrund N. Elias, **über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd.I: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes**, Frankfurt am Main, 1976, v.a. 252-263.
 17. Bastian, **Mummenschanz**, passim.
 18. Londner, M. **Eheauffassung und Darstellung der Frau in der spätmittelalterlichen Märendichtung. Eine Untersuchung auf der Grundlage rechtlich-sozialer und theologischer Voraussetzungen**, Berlin, 1973, v.a. 307; Pleij, H. "De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkerstoneel" in: **Spektator 5 (1975/1976)**, 108-127, 122; Engeldorp Gastelaars W. van 'Ic sal u smiten op uwen tant'. **Geweld tussen man en vrouw in laatmiddeleeuwse kluchten**, Amsterdam, 1984, v.a. 136.