

6. Das Drama.

Liturgisch-dramatische Feiern bildeten die Grundlagen, auf denen sich die lateinischen Oster- und Weihnachtsspiele aufbauten. Durch die Scholarendichtung, Schulstudium und Aufführungen in den Schulen gestalteten sich diese, vom Ritus und von der Kirche losgelöst, zu dem lateinischen Schul- und Vagantendrama, wie es uns im Tegernseer Antichristspiel und im Benediktbeurer Osterspiel und Weihnachtsspiel vorliegt. (Vgl. S. 94 f.) In dem aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden, aber erst viel später niedergeschriebenen Trierer Osterspiel werden zu allen gesungenen und gesprochenen Sätzen, zu den Hymnen wie zu den Frage- und Antwortsätzen, deutsche Übersetzungen, und zwar regelmäßig in Reimen hinzugefügt. Damit war der Anfang zur Popularisierung des Osterspiels gemacht; viel weiter war in dieser Richtung bereits der Dichter des ganz in deutscher Sprache abgefaßten Osterspiels gegangen, das uns in einer Handschrift des Klosters Muri in der Schweiz, aber nur in Bruchstücken, überliefert ist. Sprache, Stil, Reim und Versbau verweisen es in die Blütezeit mittelhochdeutscher Poesie und lassen darin einen Versuch erkennen, ein deutsches höfisches Drama zu schaffen. Es scheint indes bei diesem einen geblieben zu sein; auf die Entwicklung des deutschen Osterspiels übte es keinen Einfluß aus. Erst mit dem Vordringen des volkmäßigen Elements auf allen Gebieten der Poesie im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert gelangte auch das deutsche geistliche Volksschauspiel zur Ausbildung. Lange noch ging das feierlich klingende Latein neben dem Deutschen einher, aber allmählich gewann dieses die Herrschaft; jenes wurde auf den kleinen biblischen Grundbestandteil und schließlich auf die Spielanweisungen eingeschränkt. Auch den Inhalt der Osterspiele suchte man, wo es anging, in einer Weise umzuformen, die mit den sozialen und sittlich-religiösen Interessen der Zuhörer in innigem Zusammenhange stand. Alles wurde in das Gewand und in die Anschauung der Zeit eingezwängt und je deutlicher und ausführlicher dies geschah, desto besser gefiel die Aufführung. Erzeugnisse der niedrig-weltlichen Volkspoesie, vornehmlich die Fastnachtsspiele, haben auf diese Art Osterspiele, wie später auf die Passionsspiele, unzweifelhaft eingewirkt. Aber trotzdem dienten sie nicht vorwiegend der Belustigung des Publikums und dürfen nicht als eine Verzerrung des Stoffes oder gar als Hohn auf die Religion aufgefaßt werden, denn eine solche Auffassung lag den Zuhörern jener Zeit fern. Mochten auch die heiligsten Dinge im Spiele sein, so konnten die Zuhörer doch bei ihrem von dem unsrigen verschiedenen Gefühls- und Gedankenleben einen jähen Wechsel von Scherz und Ernst viel eher ohne Widerwillen ertragen als wir. Und in der Freude über das größte Ereignis in der Heilsgeschichte, das ihnen vorgeführt wurde, hielten sie auch Scherzhaftes gern für erlaubt.

Anregung und Anknüpfungspunkte zu Szenen, die für eine Ausweitung im humoristisch-satirischen Sinne geeignet waren, fanden die Dichter schon in den alten Osterfeiern und in den lateinischen und lateinisch-deutschen Osterspielen. So enthielt das mit Ausnahme einiger deutscher Worte noch ganz lateinische Benediktbeurer Osterspiel (vgl. Beilage 26) bereits die Verhandlung des Pilatus mit den Juden über die Grabeswache, die Wächter- und Krämerzene, also mit Ausnahme der Auferstehung und Höllenfahrt Christi alle Szenen, die in den deutschen Osterspielen, dem Vorstellungskreise des Publikums entsprechend, ausgestaltet wurden.

Hier tritt Pilatus als deutscher Lehnsherr, begleitet von einem großen Gefolge von Rittern, auf die Bühne; eine stattliche Anzahl von Juden erscheint vor seinem Thron, um gegen hohen Lohn Grabeswächter von ihm zu erbitten. Die Ritter erklären sich selbst dazu bereit, beziehen bramarbasierend die Wache, ergreifen aber dann in schmählicher Weise die Flucht, zur großen Belustigung der Bürger und Bauern, die darin den ihnen verhassten Ritterstand verspottet sahen. Und nicht minder freute man sich darüber, daß die Juden umsonst ein gutes Stück Geld es sich hatten kosten lassen. Großes Interesse mußte es ferner erregen, die Teufel leibhaftig und noch dazu in recht kläglichem Zustande vorgeführt zu sehen. Völl Angst erregten sie bei der Ankunft des Heilandes die Höllenpforte und brechen dann vor dessen göttlicher Hoheit elend zusammen. Durch Christi Erscheinen werden die in der Hölle befindlichen Seelen befreit. Dafür suchen jene Ersatz und finden ihn bei allen Ständen. Besonders ließen Dichter und Spieler der Laune freien Lauf in der Krämerzene, die dadurch zuweilen zu einer förmlichen Jahrmartzene anschwellt und den größten Teil des Dramas ausfüllt. In zwei Prager Osterspielen aus dem dreizehnten Jahrhundert verhandelt der Kaufmann noch allein mit den Frauen; aber schon in dem gleich alten lateinisch-deutschen Wolfen-

büttler Osterpiel tritt der Knecht Rubin hinzu; später erscheint noch die Frau des Kaufmanns und im dritten Erlauerpiele auch noch ein Unterknecht, Kuster- oder Lasterball genannt. In diese Umgebung passen nun freilich die drei ernst klagenden Frauen schlecht hinein. Die ganze Krämerzene ist dem wirklichen Leben entnommen. Der Kaufmann wird ein herumziehender Wunderdoktor, der, mit lateinischen Brocken herumwerfend, seine Salben als Heilmittel aller möglichen und unmöglichen Gebrechen anpreist und hierin einen Gehilfen in seinem Knecht Rubin findet, der dann vom fünfzehnten Jahrhundert in den Vordergrund tritt, das Volk mit derben Witz unterhält und schließlich sie mit dem Innsbrucker, das Frau seines Herrn durchgeht. Auch die Erscheinung Christi vor Thomas und der Wettlauf der Apostel Petrus und Johannes, zwei unmittelbar aus den Osterfeiern aufgenommene Szenen, erfuhren eine weitere Entwicklung. Jene wurde nach den vorgezeichneten Grundlinien erweitert, diese aber außerdem ins Komische gemalt, so in dem Wiener (1472) und noch mehr in dem Sterzinger Osterpiel, während sie in dem Innsbrucker, das jenen beiden als Vorlage diente und 1391 aufgezeichnet wurde, noch durchaus ernst und kurz dargestellt ist.

Mit Recht hat man vermutet, daß die Fahrenden in der Person des Knechtes Rubin einen Vertreter ihres Standes in das Osterpiel eingeführt hätten; denn seine Rolle bestehe darin, das Volk mit Witz zu unterhalten, mit denen die Spielleute das Volk auf ihren Wanderungen zu belustigen pflegten. Die Vaganten und Spielleute sind es auch, unter deren Händen hauptsächlich die Umgestaltung der geistlichen Dramen sich vollzogen hat. Sie waren mit der Volkspoesie vertraut, Schauspieler von Beruf, die am besten ein Drama ausarbeiten und die Hauptrollen darstellen konnten, und auch imstande, die Dinge den Leuten mundgerecht zu machen. Daß es dabei nicht ohne Überschreitungen des Erlaubten abging, wissen wir aus den Verböten der kirchlichen Behörden, derartige Spiele im Gotteshause aufzuführen. Aus diesem verwiesen und ins Freie verlegt, fanden die Aufführungen die Möglichkeit, nach Erhöhung der Zahl der Mitwirkenden sich zu wirklichen Volksspielen zu entwickeln. Doch auch jetzt noch wahrte sich die Geistlichkeit das Recht der Oberaufsicht. Ein Geistlicher wohl ist auch der Verfasser des Mecklenburger Osterpieles, das in Redentin (bei Wismar) 1464 niedergeschrieben wurde und eines der besten Erzeugnisse mittelalterlicher Dramatik ist. Es bewegt sich zwar noch in den alten Bahnen, aber mit einer Meisterschaft, die manchmal etwas Klassisches hat. Zugleich offenbart sich darin ein Dichtergemüt, in dem tiefsterne Gesinnung und jugendliche Ausgelassenheit nebeneinander wohnen und sich bisweilen zu scharfer, satirisch-moralischer Tendenz vereinigen.

Dem eigentlichen Osterpiel folgt, damit innerlich verbunden, ein sogenanntes Teufelspiel, wie das Satyrdrama auf die Tragödie. Christus hat durch seinen Tod den Menschen die Möglichkeit der Rettung verschafft, Luzifer und seinem Anhang blieb sie benommen. Darüber ergrimmt, sucht dieser die Menschen in Schuld und Sünde zu verstricken, um auch sie den ewigen Qualen überantwortet zu sehen. Die Teufelskomödie zerfällt in zwei Teile; im ersten sendet Luzifer die Teufel aus, um neue Bewohner für die durch Christi Erscheinen leer gewordene Hölle zu schaffen; im zweiten werden Leute aus allen Ständen herbeigehleppt und deren Sünden aufgezählt. So wird, wie später in des „Teufels Neg“, das Spiel zu einer Satire auf alle Stände und durch den Hinweis auf die Höllestrafen zugleich zu einer furchtbar ernsten Predigt für alle, die sich vom Teufel verführen und so die Erlösungstat an sich verloren gehen lassen. Wie im Redentiner Osterpiel erscheint das Teufelspiel als Zeitsatire auch in dem Tiroler Passion und im vierten Erlauer Spiel, die alle auf einer gemeinsamen Quelle beruhen. Noch in Verbindung mit dem Erscheinen Christi in der Vorhölle sehen wir die Teufelsepisode im Wiener und Innsbrucker Osterpiel.

Durch Einschlebung neuer Szenen wurden auch die lateinischen Weihnachtsspiele, nachdem sie die deutsche Sprache zum Gemeingut gemacht hatte, ausgeweitet, und es scheint die Umgestaltung nach dem Geschmack des Volkes hier früher geschehen zu sein als bei den Osterpielen. Jedenfalls haben sich die Weihnachtsspiele in ihrer alten und in ihrer ungeänderten Form länger erhalten als die Auferstehungsspiele. Denn während diese im sechzehnten Jahrhundert allmählich außer Übung kamen, fanden die Weihnachtsspiele auf bayerisch-österreichischem, deutsch-ungarischem und schlesischem Gebiete bis zur Stunde ihre Pflanzstätte. Selbst aus den Aufführungen der um Weihnachten von Haus zu Haus ziehenden Kinder lassen sich noch die Hauptszene und humoristischen Motive der alten Weihnachtsspiele herauslösen. Schon in dem St. Gallischen Weihnachtsspiel des vierzehnten Jahrhunderts, dem ältesten in deutscher Sprache, sehen wir realistische Einlagen und Ausführungen. Da wird die bereits im Freisinger Herodespiel vorhandene Botenrolle komisch behandelt und in dem ältesten deutschen Dreikönigsspiel, das durch eine Erlauer Handschrift überliefert ist, wird sie geradezu zur Hofnarrenrolle. Noch



Der Turmbau zu Babel.

Eine Szene aus der Weltchronik des Jans Enenkel. Nach der Handschrift 2921 der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien. (14. Jahrh.)

weiter geht in der realistischen Darstellung ein im fünfzehnten Jahrhundert aufgezeichnetes heffisches Weihnachtspiel.

Der Gang der Handlung in diesen Spielen war folgender. An die Verkündigung Mariens schloß sich die Herbergstuche des Elternpaares. In derber Weise wird es von den Wirten abgewiesen. Es folgt das Hauptstück, die Geburt Christi. Engel und Menschen preisen sie mit tief gefühlten Liedern. Besonderen Beifalls erfreute sich hier das „Kindelwiegen“, in das ein Weihnachtslied hineinklang, das sich Maria und Josef zulangten. Oft stimmten auch andere Personen, in fröhlichem Reigen um die Krippe ziehend, in den Gesang ein. Daran reiht sich die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten und die Anbetung durch diese. Die Naivität, mit der sie dem Christkind ihre Bitten vorbringen, und ihr bäurisches Wesen zielten auf eine komische Wirkung ab. Diese Szenenfolge in den Weihnachtsspielen erhielt im Heffischen einen derben Zuwachs durch eine Prügelzene zwischen dem hl. Josef und zwei Mägden, die dem Kinde den Brei nicht kochen wollten.

Die Dreikönigsspiele wurden mit den Weihnachtsspielen verbunden, oft aber auch allein aufgeführt. Beide Gattungen bedurften zur Inszenierung nicht viel Vorbereitung und gelangten daher neben den alten einfachen Weihnachtsfeiern ebenso zur Aufführung wie die Osterfeiern neben den Osterspielen. Bald jedoch verlangte man, die ganze Geschichte der Welterlösung dargestellt zu sehen. So entwickelten sich neue Formen des geistlichen Dramas. Eine davon knüpfte an das Fronleichnamsspiel an, das, 1264 eingeführt, sich bald zu dem Feste entwickelte, bei dem die Kirche ihren höchsten Glanz entfaltete.

Die uralte Neigung des Volkes zu Verkleidungen und festlichen Umzügen fand hier Gelegenheit, sich auf dem Boden des Christentums zu betätigen. Oft sah man daher bei diesen Prozessionen Gruppen einherschreiten, die alle Momente der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht symbolisch, durch Aufschriften, Spruchbänder, Embleme, Kostüme, mimische Bewegungen usw. darstellten. Gewöhnlich war es die Aufgabe der Zünfte oder der Bruderschaften, je eine Szene aus der Heilsgeschichte zur Darstellung zu bringen und ihre Bedeutung in einer dramatischen Szene darzulegen. Dies geschah an bestimmten Stellen, wo der Zug dann Halt machte, um an den Aufführungen sich zu erbauen.

Aus diesen Szenenreihen entstanden die großen Fronleichnamsspiele, von denen das aus Künzelsau (im württembergischen Franken) 1479 niedergeschrieben wurde und die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gerichte, in drei Abschnitte geteilt, enthält, die an den drei Haltestellen der Prozession, wahrscheinlich auf Brettergerüsten längs des Weges, dargestellt wurden. Leider ist uns von deutschen Fronleichnamsspielen außer dem genannten nur noch das der Innsbrucker Handschrift von 1391 erhalten, das zwar das älteste dramatische Erzeugnis ist, das an das Fronleichnamsspiel anknüpft, aber nur aus einer Reihe gelehrter Ansprachen besteht und nicht erkennen läßt, ob und in welcher Weise es mit der Prozession verbunden war.

Die Osterspiele behandelten den Höhepunkt im Welt drama; doch begnügte man sich nicht mehr mit der dramatischen Darstellung dieses wichtigsten Ereignisses im Leben des Gottmenschen; man wollte das ganze, vor allem die Leidensgeschichte, veranschaulicht sehen. So entstanden eine Reihe von Dramen, die wegen des Hauptteils, den darin die Passion bildet, *Passionsspiele* genannt werden. Manche von ihnen schließen mit der Grablegung; in anderen reiht sich, um den Heiland auch in seiner Verklärung zu zeigen, das Osterpiel an, manche enden erst mit der Himmelfahrt und der Teilung der Apostel. Da aber die Verfolgung des Herrn durch die Juden erst durch sein Lehramt verständlich wird, so hat man auch dieses einbezogen, und damit noch nicht zufrieden, greifen einige Dichter in das Alte Testament nach vorbildlichen Szenen zurück, um sie als sogenannte Präfigurationen in die Passionsspiele einzureihen, oder beginnen mit der Schöpfung, dem Sündenfall und dem Sturz der Engel. Endlich hat man noch zwei kleine Dramen in die Passionsspiele aufgenommen, die *Marienklage* und das *Maria-Magdalena-Spiel*.

Die Grundlage für die Marienklagen bildete die Sequenz *Planetus ante nescia*, die in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts aus Frankreich nach Deutschland kam und hier bald in das Niederrheinische übertragen wurde. Sie ist nur ein Monolog Mariens am Fuße des Kreuzes; indem man auch Johannes, den Erlöser und die Umstehenden in Mariens Klage eingreifen ließ, erwuchs eine dramatische Szene, die fast in alle Passionen Eingang fand und sich bis zu deren letztem Ausläufer erhalten hat. Auch als Sonderdramen haben die Marienklagen weite Verbreitung gefunden. Dagegen erscheint das *Maria-Magdalena-Spiel* nur in dem vierten Erlauerstücke gesondert, sonst immer in die Passionen eingefügt. Es besteht aus zwei Teilen; der Teufelskomödie, die wir schon kennen, und dem Spiele von der lustigen Magdalena. Durch Luzifers Befehl, Magdalena zu verführen, wird die Verbindung zwischen beiden hergestellt. Von den Teufeln

in ihrem Vorhaben bestärkt, lebt Magdalena in Liebe und Lust, unter Tanz und Sang dahin, bis sie, von Neue ergriffen, zu den Füßen Jesu beichtet und Vergebung ihrer Sünden findet. Damit ist auch die Einfügung dieser dramatischen Szene in den Plan der Passionsspiele erklärt. In Magdalenas Weltleben erblickte man ein Bild des verkommenen Zustandes der Menschheit nach dem Sündenfalle, aus dem sie nur durch Christi Opferod befreit werden konnte. Dieser tieferrnste Gedanke konnte auch durch die Verbtheit und Roheit nicht verdrängt werden, die nach Art der Fastnachtsspiele in die Schilderung des Treibens Magdalenas hineinspielt.

Der Entwicklungsgang der Passionsspiele war ungefähr derselbe wie bei den Osterspielen. Auch ihre Grundlage bildete das lateinische Rituale der Kirche und Sätze daraus finden wir noch in den jüngsten Erzeugnissen dieser Gattung. Aber allmählich lösten sie sich von jenem los, die deutsche Sprache verdrängte die lateinische, Inhalt und Form paßten sich immer mehr dem Vorstellungskreise des Volkes an, bis sie im fünfzehnten Jahrhundert zu eigentlichen geistlichen Volksspielen wurden. So besteht das aus dem dreizehnten Jahrhundert stammende Benediktbeurer Passionspiel zum großen Teil noch aus lateinischen ritualen Sätzen in Prosa und aus kirchlichen Hymnen und vergleicht sich, da alles zum Gesange bestimmt war, noch ganz einem Oratorium; doch zeigt schon dieses älteste der überlieferten Passionsspiele durch die Einschlebung freier Übertragungen lateinischer Hymnen und deutscher Verse ohne solche Grundlage, wie durch die Hereinbeziehung der Mutter Jesu und Maria Magdalenas, das Streben nach Loslösung vom Rituale und nach vollständiger Gestaltung. Von all dem aber, was zum Drama gehört, enthält dieses Stück kaum die Ansätze. Die Handlung wird durch den Text bloß markiert, so daß manche Szenen nur aus einem Satze bestehen oder ganz wortlos sind und wie lebende Bilder eines nach dem andern vorgeführt werden. Auch von einer Zeichnung der Charaktere, weder einer typenhaften noch individuellen, ist nichts zu merken, die Juden haben außer Kaiphas noch keinen Namen. Aus diesen ärmlichen Anfängen muß sich das Passionspiel schnell entwickelt haben, denn wir sehen es im vierzehnten Jahrhundert auf einer Höhe, die nur durch öftere Übung erreicht worden sein konnte. Überliefert sind uns aus dieser zweiten Periode der Wiener, der St. Galler, der älteste Frankfurter, alle drei aus Mitteldeutschland stammend, und der niederdeutsche Maastrichter Passion. Alle vier Spiele sind in gereimten, zum großen Teile deutschen Versen abgefaßt und wurden gesprochen. Individuelle Zeichnung der Personen, die dadurch von der Masse sich abheben, und ein deutlich entwickelter, die Handlung zum großen Teile begleitender dramatischer Dialog sind allen Stücken gemeinsam. In der Herausarbeitung der Handlung aber werden Haupt- und Nebensache noch wenig unterschieden. Der Wiener Passion erweitert den Umfang bereits auf die Darstellung der ganzen Heilsgeschichte nach ihren Hauptmomenten und beginnt daher mit der Erhebung und dem Sturze Luzifers. (Beilage 27.) Leider bricht die Überlieferung mit der Abendmahlszene ab. Viel reicher entwickelt als die anderen Passionsspiele dieser Periode ist der älteste Frankfurter Passion des Baldemar von Peterweil, Kanonikus am Bartholomäusstifte zu Frankfurt am Main (1350 bis 1380), der für die Aufführung schon zwei Tage erforderte. Erhalten ist uns von diesem Werke nur der Ordo sive Registrum, eine lange, für den Regisseur bestimmte Pergamentrolle mit Spielanweisungen und Anfangsworten des Dialogs. Da aber diese Dirigierrolle mehreren Passionsspielen als Grundlage diente, kann das dazu gehörige Stück wiederhergestellt werden.

Die Spiele, die auf der Frankfurter Dirigierrolle beruhen, leiten uns hinüber in die Blütezeit dieser Dichtgattung (1400 bis 1515). Es sind dies das jüngere Frankfurter von 1467, das 1501 zum erstenmal aufgeführte Alsfelder, das Friedberger und das Heidelberger, aufgezichnet 1514. Im Zusammenhange mit dieser Gruppe stehen auch der aus verschiedenen Stücken zusammengesetzte Egerer, der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts niedergeschriebene Donaueschinger, der Augsburger, Freisinger und der Luzerner Passion, der, mit der Erschaffung des Menschen beginnend, das Welt drama bis zur Ausgießung des Heiligen Geistes darstellt und noch 1583 mit großer Pracht aufgeführt wurde. Nahezu alle die genannten Passionen stehen, nehmend oder gebend, in Beziehung zu den aus Tirol stammenden. Hier erfreute sich das Passionspiel der reichsten Pflege; aus keinem anderen Lande sind

so viele Spieltexte überliefert, so viele Aufführungen durch Urkunden bezeugt und eine so mannigfaltige Entwicklung bis zur Gegenwart nachgewiesen. Sie verbreiteten sich von Sterzing nach Süden und Norden über die Städte des Landes; nur Innsbruck blieb davon unberührt. In Sterzing und Hall hatten die Spiele die längste Dauer, in Bozen fanden sie die glänzendste Ausgestaltung und brachten es 1514 auf sieben Spieltage. Hier fand auch die Neuerung statt, Frauenrollen durch Frauen spielen zu lassen, die erst im siebzehnten Jahrhundert allmählich allgemeinere Nachahmung fand. In Sterzing, wo die Passionen am längsten den kirchlich-ernsten Charakter wahrten, hat man auch 1580 den Anfang gemacht, sie von Ostern auf den Sommer zu verlegen und an einem Tage aufzuführen. Ihrem Wandertriebe folgend, waren die Tiroler, denen es von alters her Freude machte, „deutsche Komödien und andere Spiele in Reimen zu verfassen und in den Spielen auch zu agieren“, in andere Teile Österreichs gezogen, um ihre Spiele aufzuführen. So erklärt sich deren Einfluß auf die österreichischen; aber auch auf Deutschland und die Schweiz hat der Tiroler Passion eingewirkt, den Wackernell auf Grund einer Anzahl geistlicher Spiele rekonstruierte, die der Schulmeister Debs aus Bozen (gest. 1515) und der auch um die Aufführung und Verbreitung weltlicher Volksschauspiele verdiente Maler Wigil Haber aus Sterzing (gest. 1552) gesammelt haben und das Sterzinger Archiv aufbewahrt. Der Tiroler Passion entstand im Übergang vom vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert in Sterzing und hat, wie er selbst aus älteren Passionen schöpfte, auf andere eingewirkt.

Die großartigen Aufführungen der Passionsspiele des fünfzehnten Jahrhunderts stehen im Zusammenhange mit dem mächtigen Aufschwung und gehobenen Selbstbewußtsein der Städte, das in stolzen Kirchen- und Rathausbauten, wie in prunkvollen öffentlichen Festen zum Ausdruck kam. Der Kunstsinne und die Kunstfreude der Bürger hatten im Verein mit der Geistlichkeit die Spiele ins Leben gerufen und der Wohlstand der Städte sorgte für deren glanzvolle Inszenierung auf den öffentlichen Plätzen. Denn hier hatten sie nach ihrer Verdrängung aus der Kirche ihre Heimstatt aufgeschlagen und es war Ehrensache für Behörden und Bürgerschaft, die Aufführung möglichst reich und mannigfaltig zu gestalten. Gewöhnlich lag die Veranstaltung dazu in den Händen einer geistlichen Bruderschaft, denn das „Spiel“ galt als eine Art Gottesdienst. An der Aufführung selbst beteiligten sich die weitesten Kreise und nicht selten belief sich die Zahl der „Agierenden“ auf 200 oder mehr. Da mochte es kein geringes Stück Arbeit gekostet haben, die Spieler einzutüben, und mit Bewunderung müssen uns der Unternehmungsgeist und das Geschick unserer Vorfahren erfüllen, mit denen sie so umfangreiche Aufführungen unter den sehr einfachen Bühnenverhältnissen zustande brachten.

Die überlieferten Spielanweisungen und drei erhaltene Zeichnungen machen es möglich, uns von der Bühne ein Bild zu entwerfen. Sie war ein weites hölzernes Gerüst, fast ebenso breit als lang, nicht viel über dem Boden erhaben und nach allen Seiten hin offen. Den Hintergrund bildete ein Haus, ein Balkon daran stellte den Himmel dar. Unter ihm wurden die drei Kreuze errichtet. Zuweilen war die Bühne durch Tore in drei Abteilungen geteilt. An den beiden Längsseiten der Bühne standen die Häuser, deren man im Spiele bedurfte, durch Einzäunung eines Platzes oder durch vier Pfosten mit einem darauf liegenden Dache markiert. Der Eingang zur Hölle wurde durch den Rachen eines Ungeheuers dargestellt, durch den die Teufel und die während des Spiels gefangenen und befreiten Seelen aus- und eingingen. Auf dem mittleren freien Platze der Bühne fand die Handlung statt, wenn sie nicht in einem bestimmten Hause oder Garten sich abspielen mußte, in welchem Falle sich die beteiligten Darsteller dorthin begaben. Die Spieler waren vom Anfang des Stückes an bis zum Ende auf der Bühne; sie saßen an den Seiten jener Abteilungen, in denen sie zu spielen hatten, und durften ihren „Stand“ nur verlassen, wenn sie ihren „Spruch“ zu sagen hatten. War dies geschehen, so kehrte jeder auf seinen Platz zurück. Die Zuschauer standen rings um die Bühne herum, oder saßen aus den Fenstern der Häuser zu; zuweilen waren vor diesen Tribünen, sogenannte Brüden, errichtet, die amphitheatralisch um die Bühne sich erhoben. Einfach wie die Bühne war auch die Szenerie; es gab keine Kulissen, daher auch keine Theaterperspektive. Da man sich auf eine täuschende Nachahmung der Wirklichkeit nicht einlassen konnte, behalf man sich mit Andeutungen. So besteht das Gastmahl Simons in dem Donauweidinger Passion aus Brot und Fisch, in dem Frankfurter ist der Berg, worauf Christus versucht wird, ein aufrecht stehendes Faß, der Donner wird durch einen Flintenschuß nachgeahmt. Um zu versinnbildern, daß der Teufel in Judas gefahren sei, muß dieser einen lebendigen schwarzen Vogel an den Füßen vor den Mund halten und flattern lassen. Der Selbstmord des Judas ist eine förmliche Hinrichtung durch den Beelzebub, der das Geschäft des Henkers versteht. Er steigt ihm auf der Leiter voran und zieht ihn an dem Stricke nach. Judas aber hat vorn

im Kleide einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Tiere, so daß der Vogel fortfliegt und die Gedärme herausfallen, wenn ihm der Teufel das Kleid aufreißt, worauf dann beide an einem schief gespannten Seile in die Hölle rutschen. Den Schächern hing ein gemaltes Bild (ihre Seele) aus dem Munde; der Engel holte des Guten Seele für den Himmel, der Teufel die des Bösen für die Hölle. Bei dem Stich des Longinus floß Blut; ebenso bei der Geißelung und Dornenkrönung. Dabei wird alles möglichst drastisch dargestellt, wie es sich eben die Phantasie der Zuhörer ausmalte und die dem antiken Theater ähnlichen Verhältnisse es auch notwendig machten. Von der Übertreibung in Mienenspiel und Bewegung der Darsteller auf der Bühne geben uns bildliche Darstellungen aus jener Zeit Kunde, denn Schnitzer und Maler (Dürer, Holbein) schufen ihre Gemälde und Bildwerke nach solchen lebendigen Vorlagen. Die Handlung in den Spielen war reich und mannigfaltig, da man alles, was in der Bibel angedeutet wurde, mit allen Nebenumständen ausführte und außerdem Anregungen der lateinischen und deutschen Literatur in Poesie und Prosa sich zunutze machte. Für die Darstellung selbst gab das wirkliche Leben die Muster her und auch die biblischen Personen verloren das Fremde und wurden den Zuhörern vertraute Gestalten, denn alles ist schlicht und harmlos in das Gewand der Aufführungszeit gekleidet. Die Spieler betraten in feierlichem Zuge, jeder in seinem eigenartigen Kostüm, von Spielleuten oder einem Prätor (Herold) geföhrt, die Bühne und begaben sich zu den ihnen zugewiesenen Ständen. Hierauf geboten die Engel durch ihren Gesang *Silete. silete. silentium habete* (Schweigt, schweigt, seid ruhig) allgemeine Ruhe, worauf das Spiel mit einer Disputationszene zwischen St. Augustin und den Juden oder mit alttestamentlichen Darstellungen seinen Anfang nahm.

So waren im fünfzehnten Jahrhundert die Passionsspiele zu eigentlichen geistlichen Volksspielen geworden und gaben durch ihre eigentümliche Mischung von religiösen, künstlerischen und volkstümlichen Elementen ein getreues Spiegelbild des deutschen Bürgertums. Ernster Tiefinn und frischer Humor kamen in ihnen wie in den epischen Dichtungen zur schönsten Entfaltung. Ihre Aufführungen gaben den reichen Patriziern Gelegenheit, sich als Mäzenaten der Kunst zu zeigen. Als sie sich im Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts davon allmählich zurückzogen, begannen die Spiele, den niederen Schichten des Volkes überlassen, ihren ernstern und trotz der komischen Züge würdevollen Charakter zu verlieren. Der Einfluß des Fastnachtsspiels machte sich immer mehr geltend, Meister Grobianus fand mit seinen derben und obszönen Witzern auch Eingang in die Passionen. Dazu kam die Reformation mit ihren neuen Ideen. Die Protestanten nahmen gegen die prunkvollen Aufführungen eine feindliche Stellung ein und hielten überhaupt nur jene geistlichen Spiele für wertvoll, die eine passende Waffe zur Bekämpfung katholischer Glaubenssätze boten und geeignet waren, ihre Anschauungen zu verbreiten. Der religiöse Kampf, der in den tendenziösen und satirischen Schriften sich widerspiegelt, raubte den Bürgern die Ruhe des Gemüts und die naive Freude, Spiele selbst zu inszenieren. Die alttestamentlichen Komödien, die jetzt von Schulmeistern mit ihren Schülern im Rathause aufgeführt wurden, konnten nicht allgemein befriedigen und so begrüßte man mit Freuden das Auftreten berufsmäßiger Schauspielergesellschaften, deren Kunst die der bürgerlichen Darsteller überflügelte. Als dann im siebzehnten Jahrhundert auch das glänzend ausgestattete Jesuitendrama erblühte, zogen sich die geistlichen Volksspiele in abgelegene Ortschaften und in die Klöster (Lambach, Schlägl), namentlich der bayerisch-österreichischen Lande, zurück. Hier wurden sie noch weiter aufgeführt, dem Zeitgeschmacke entsprechend geändert oder im prunkvollen Jesuitenstil umgestaltet. Als einer der letzten Ausläufer des alten Passionsspiels gilt der sogenannte *Passion von St. Stephan* in Wien, der im sechzehnten Jahrhundert verfaßt, aber erst im siebzehnten aufgeschrieben wurde. Das Stück ist kein eigentliches Passionspiel, sondern eine dramatisierte Marienklage und spielt schon darum in der Geschichte des Passionsspiels eine Rolle, weil mit ihm das geistliche Drama wieder zu seinen Anfängen, dem Ritual der Kirche, zurückkehrt. Denn sein Charakter ist lyrisch-dramatisch, es wurde gesungen und mit der Kunstprozession in der Kirche am Karfreitag verbunden.

Auß neue erwachte das allgemeine Interesse für die Passionsspiele in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts und seitdem rufen in Tirol Vorderthiersee, das durch den Seitenstettener Benediktiner Jakob Reimer einen neuen, auf gründlichem Studium beruhenden und poetisch hochstehenden Text („Christus“) erhalten hat, ferner Brizlegg und Erl, dessen alter Text in Anton Dörner einen kunstfönnigen Erneuerer gefunden hat, in Südböhmen Hörlik, in Oberösterreich Madegund und vor allem in Oberbayern Oberammergau Tausende zu ihren Spielen. Der Grundbestandteil des

Oberammergauer Passionspieles geht auf zwei Augsburger Passionen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zurück. Schon seit dem Ausgange des siebenzehnten Jahrhunderts unter dem Einflusse des Jesuitendramas erweitert und umgestaltet, wurde es 1750 durch den Ettaler Benediktiner Ferdinand Kosner neu gedichtet, 1811 in Prosa umgearbeitet und später in einzelnen Theilen wieder umgestaltet. Daß unsere Zeit für die religiösen Spiele sich wieder begeistert, bezeugen die Weibefestspiele, die unter allgemeinem Beifalle in deutschen Landen auf die Bühne kommen.

Neben den Dramen, die aus der Liturgie erwachsen waren, wurden auch solche aufgeführt, die mit ihr in keinem Zusammenhang standen. So hat man das lateinische Antichristspiel im fünfzehnten Jahrhundert verdeutscht und 1549 damit nach einer älteren Vorlage ein Drama vom Weltende verbunden. Ein anderes Weltgerichtspiel aus 1467 ist in einer Handschrift des Klosters Rheinau überliefert worden. Zu diesen eschatologischen Spielen gehört auch das Mysterium von den zehn Jungfrauen eines thüringischen Dichters, der darin das Walten der göttlichen Gerechtigkeit in lyrisch-dramatischer Form wirkungsvoll darstellt.

Die fünf klugen Jungfrauen ermahnen sich gegenseitig, für die Ankunft des Bräutigams sich bereit zu halten; die fünf törichten aber unterhalten sich mit Ball- und Brettspiel, essen, schlafen und erwachen, als es zu spät ist. Sie finden keinen Platz am Hochzeitsmahl; vergeblich legt die Gottesmutter für sie Fürbitte ein; Luzifer mahnt den Heiland an seine Gerechtigkeit und erhält die Verurtheilten zur ewigen Peinigung. In ergreifenden Wechselreden und Wechselgesängen, deren Form an die Nibelungenlied erinnert, beklagen sie, anderen zur Warnung, ihr schreckliches Los.

Als das Spiel 1322 von Schülern und Dominikanermönchen im Tiergarten zu Eisenach vor dem Landgrafen Friedrich dem Freidigen aufgeführt wurde, erschütterten ihn die Klagen der Verurtheilten derart, daß er vom Schlage getroffen wurde und in ein Siechtum verfiel, dem er drei Jahre darauf erlag. Der Verherrlichung Mariens ist das Spiel von Mariens Himmelfahrt (1391) gewidmet und die Macht ihrer Fürbitte zeigen das der Faustsage ähnliche dramatisierte Marienmirakel von Theophilus, das uns in drei Fassungen überliefert ist, und das Spiel von Frau Jutta des Geistlichen Dietrich Schernberg aus Mühlhausen in Thüringen, der von 1483 bis 1502 urkundlich bezeugt ist.

Nach Art der Mysterien behandelt der Dichter die Fabel von der Päpstin Johanna, deren Wirklichkeit damals geglaubt wurde. Jutta, eine schöne Engländerin, wird vom Teufel zur Eitelkeit angereizt. In Männerkleider gehüllt, obliegt sie den Studien, macht mit Satans Hilfe darin Fortschritte, widmet sich dem geistlichen Stande und wird sogar zum Papste gewählt. Ein Teufel verkündet durch eine Besessene ihr Geschlecht und ihre geheimen Sünden. Die Szene wird sofort in den Himmel verlegt, wo Mariens Fürbitte den Zorn des Herrn versöhnt. Jutta soll Verzeihung erlangen, wenn sie sich der Schande und dem leiblichen Tode unterwerfe. Sie entschließt sich dazu; ihre Seele wird vom Teufel fortgeführt, aber durch St. Michael befreit und vom Herrn freudig aufgenommen.

Das Spiel, ursprünglich ohne satirischen Beigeschmack und ganz im Stile der Mysterien abgefaßt, wurde später von Hieronymus Tilestinus in den Dienst der reformatorischen Ideen gestellt, 1565 gedruckt und nur so überliefert. Beliebte scheinbar die Spiele von der hl. Dorothea gewesen zu sein. Bei der Aufführung eines solchen in Baulen im Jahre 1413 verunglückten viele Zuschauer infolge des Einsturzes eines Daches, von dem aus sie dem Spiele zuschauten. Wie dieses nehmen den Stoff aus der Legende auch die Dramen vom hl. Georg, von der hl. Katharina, der Auffindung des heiligen Kreuzes, der Zerstörung Jerusalems und von der Erschaffung der ersten Menschen und deren Verführung durch Luzifer handelnd die Paradiesspiele.

Alle diese kleinen geistlichen Spiele behandeln einen epischen Stoff, der für den dramatischen Vortrag hergerichtet ist, und berühren sich hierin mit den gleichzeitigen weltlichen Spielen. Über deren Ursprung sind wir noch nicht völlig unterrichtet und es ist nicht möglich, sie, wie die geistlichen, auf eine gemeinsame Grundform zurückzuführen und aus einer Quelle abzuleiten. Sie treten im vierzehnten und mit überraschender Fülle im fünfzehnten Jahrhundert in den schwäbisch-alemannischen und bayerisch-österreichischen Landen in die Literatur ein, sind aber das Ergebnis eines langjährigen Werdepromesses, dessen einzelne Phasen wir nicht verfolgen können.

Schon in alter Zeit pflegten, wie die Bezeichnungen *histriones*, *mimi* schließen lassen, Gaukler und Lustigmacher das Publikum an den germanischen Fürstenthöfen durch Darstellung lächerlicher Typen zu

unterhalten. In späterer Zeit haben Spielleute und Goliarden durch Aufführung dramatischer Szenen Zuhörer um sich geschart und bekannt ist uns bereits ihr Einfluß auf die Popularisierung des geistlichen Dramas. Daß andererseits von dieser, der literarischen Überlieferung nach älteren Gattung des Dramas, auf das weltliche anregende Wirkungen ausgegangen sind, zeigen, abgesehen von denen allgemeiner Art, auch die Anleihen, die dieses bei jenem machte. So sind die Teufelsjener, der Antichrist, die Disputationen zwischen Christen und Juden, manche Heiligenlegende aus dem geistlichen Spiele in die Fastnachtsspiele übergegangen und hier teils in ernster Auffassung, teils unter derber Herausarbeitung der komischen Motive behandelt worden. Ansätze zur Entwicklung des weltlichen Dramas boten auch die Wechselgesänge in der lyrischen Dichtung, wie der Wartburgkrieg, die Wettlingen der Meister, die Frage- und Antwortsätze der Rätseldichtung (Trangemundslied), gereimte Disputationen (Sommer und Winter), Streitspruchgedichte (Salomon und Markolf), Reimsprüche, die als dramatischer Monolog oder Dialog abgefaßt sind, und selbst in epischen Gedichten ließen sich Abschnitte finden, die leicht in ein Drama umgesetzt werden konnten, zumal man für dieses zunächst nur einen Dialog verlangte, den kostümierte Personen hielten.

So gab es in allen Dichtungen Anknüpfungspunkte für die Entwicklung eines weltlichen Schauspiels, aber die wesentlichste Anregung zu dem eigentlich Dramatischen ging, wie bei dem geistlichen, von Festbräuchen aus. Es waren die Umzüge, die, ihrem Ursprunge nach auf heidnische Opferbräuche zurückgehend, in phantastischen Verkleidungen und unter Darstellung bestimmter Handlungen in der Fastnachtszeit stattfanden.

In alter Zeit brachte man derartige Umzüge in Verbindung mit einschneidenden Veränderungen im Leben der Natur, so mit der Winter- und Sommerjonnwendende. Die erste beging man als eine Art Reinigungsfeiertag, fleidete sich zum Schutze gegen die feindlichen Mächte in Tierfelle, führte in diesen den Opferreigen auf und stellte unter allerlei Zeremonien die Vertreibung der Haus und Hof zerstörenden Mächte dar. Solche Bräuche, zuweilen durch kleine dramatische Spiele erweitert, haben sich als „Todaustreiben“ in verschiedenen Ländern bis in die Gegenwart erhalten und all der Mummenschanz und die mannigfach ausgestatteten Umzüge in der Fastnacht stehen mit jenem Winterjonnwendfest im Zusammenhang. Zwar traten an die Stelle der Dämonen die Narren, aber die mit den Umzügen verbundenen sinnbildlichen Spiele, wie z. B. die Verfolgung des in Moos gehüllten „wilden Mannes“, die Verbrennung oder Ertränkung einer Strohfigur als Heze oder Tod, lassen noch immer den Sinn des alten heidnischen Festes durchschimmern.

Mit diesen Jahrzeitbräuchen hatte sich, als von der Kirche die vierzigtagige Fastenzeit angeordnet worden war, das Verlangen verbunden, vor deren Beginn noch einmal der Lebenslust und Laune völlig die Zügel schießen zu lassen. So wurden in den Städten Fastnachtsumzüge in großem Stil veranstaltet, oft von bestimmten Zünften und mit bedeutenden Kosten, in keiner aber mit solchem Prunk als in der reichen Handelsstadt Nürnberg, das damals in Leben und Kunst für die anderen Städte im Reich tonangebend war.

Hier veranstalteten alljährlich die Fleischer und Messerschmiede den Schembart- (Masken) Lauf und von der dabei einfallenden Pracht und Originalität der Kostüme geben uns die Bilder der chronifenartig geführten Schembartbücher noch Kunde. Die Kleidung der Schembartleute diente nicht minder zur Verpottung allgemeiner menschlicher oder besonderer Torgeiten als die „Hölle“, ein großes, auf einem Schlitten gezogenes Dekorationsstück mit ausgestopften, grotesken Figuren. Selten in Nürnberg, aber häufig in anderen Städten, wie z. B. in Eger und der mächtigen Hansestadt Lübeck, wurden im fünfzehnten Jahrhundert bei den Fastnachtsumzügen auf Wagen, Schlitten oder Schiffen Gruppen Verkleideter einhergezogen, die zu diesem Zwecke gedichtete kleine Spiele aufführten.

Neben diesen prunkvollen Straßenumzügen war es, besonders in Nürnberg, Sitte, daß zur Fastnachtszeit Scharen verkleideter junger Burschen, begleitet von Pfeifern und Spielleuten, in den Häusern, wo es lustig herging, herumzogen und ihre Spiele zur Darstellung brachten.

Einer aus der Schar hatte die Aufgabe, als Einschreier, auch Präkursor oder Herold genannt, den Trupp anzumelden und die Versammelten, wie in den geistlichen Spielen, zum Schweigen aufzufordern. Nachdem er noch verübelt hat, weisen man sich zu gewärtigen habe oder was zu wissen nötig, um in den Zusammenhang zu kommen, sagt jede der Personen ihr Sprüchlein der Reihe nach herab, meist nur eine Erklärung ihrer Waise oder die Erzählung eines Abenteuers, das damit in Zusammenhang gebracht wird. Zum Schluß tritt der Führer der Gesellschaft als Ausschreier vor das Publikum, spricht den „Gefeggenreim“, worin er zu Tanz oder Gesang auffordert, um einen Trunk (St. Johannis-Trunk) bittet und sich entschuldigt, wenn man allenfalls „zu grob gesponnen“.

Und eine solche Bitte, die mit dem Hinweis auf die tolle Fastnachtslust gestützt wird, war wohl meist am Plage; denn selten fehlte es an Ausschreitungen gegen Anstand und gute Sitte. Das Leben auf der Straße, auf dem Markte, im Bürgerhause und in der Gerichtsstube, Brautwerbungen, Liebes- und Ehehändel lieferten den Inhalt für diese kurzen Fastnachtsspiele, die in der Regel nur eine dramatische Szene darstellen.

Die Sprache ist roh, das Ganze in verwilderte Knüttelverse gekleidet und voll von aus-



Ein fasnacht spil vō den die sich
die weiber mern lossen

¶ Hans folcz barbierer

Titel eines Fastnachtsspieles von

Hans Folz.

(Gedruckt um 1480.)

gelassenen Witz und läppischen Einfällen. Es ist, als ob der Minus der römischen Kaiserzeit, durch das landfahrende Volk der histriones den Deutschen übermittelt, noch einmal habe aufleben wollen, und schlimm müßte das Urteil über die sittlichen Verhältnisse Nürnbergs lauten, wenn man ihr Spiegelbild in den Fastnachtsspielen finden wollte. Denn es ist geradezu unglaublich, in welcher schamloser Offenheit die Dichter alle geschlechtlichen Vorgänge beim Namen nennen und in den Gerichtsszenen verhandeln. Die Zote kannte keine Schranken und mit einer unendlichen Fülle der Variierung des Ausdruckes wurden bis zum Ekel auch natürliche Funktionen vorgetragen. In vielen Spielen gewinnt auch die Satire auf die menschlichen Torheiten, z. B. auf die Liebesharheiten und auf die einzelnen Stände, Ausdruck und da richtet sich der Spott vor allem gegen die Bauern. Hier waltet kein gutmütiger Humor, sondern es zeigt sich in den Dichtungen, die vom wohlhabenden Bürgerstande ausgingen und für ihn bestimmt waren, ein mitleidsloser Hohn gegen das Dörpertum, die Schwachen und Dummen.

Daher erscheinen die Bauern in den Fastnachtsspielen stets als rohe, schmutzige Gesellen, schon durch entsprechende Namen, wie Schottenpauch, Hundstranz, Heinz Mist, Appel Milchschlund, Schnabeltrausch, Schweinszagal, Kübenschlund von Sauferei, Heinz von Schalkhausen unter dem Kuhzagal, Fasel Schmutzindiegelten gekennzeichnet. Nur einmal, in dem Fastnachtssprozesse, wo das ganze Treiben in der Fastnacht verurteilt wird, erfährt die Verspottung des Bauers eine herbe Zurechtweisung, denn unser Stammvater sei doch auch ein Bauer gewesen. Und auch dort, wo es gilt, die Gelehrtenweisheit vom Naturwize übertrumpft zu sehen, wie in der dramatisierten Geschichte mit den Käsefragen vom Kaiser und Abt und in der „Tischputz“ von Salomon und Markolf, erscheint der Bauer in günstigem Lichte. Viel seltener hat sich die bürgerliche Satire an die Ritter und Geistlichen herangewagt, obgleich auch sie, wenn alle Stände kritisiert wurden, wie z. B. im genannten Fastnachtssprozesse und im Spiele vom Papst, Kardinal und Bischof, nicht ungestraft davon kamen. Schlimmer erging es den Juden; selbst wenn sie, wie im Kaiser Konstantin, in ernsthafter Disputation widerlegt und befehrt wurden, fehlte es nicht an ihrer Verspottung.

Rohe Komik bildet die Signatur des Fastnachtsspieler, das in Nürnberg im fünfzehnten Jahrhundert seine literarische Prägung und in den Städten (Augsburg, Bamberg, Luzern) besondere Pflege gefunden hat. Eine große Zahl solcher Spiele ist überliefert, aber nur wenige Dichterpersönlichkeiten treten deutlich hervor. Die Stücke galten als Gemeingut, mit dem jeder nach Belieben schalten und walten konnte. Nur zwei Namen sind uns von Fastnachtsspiel-Dichtern überliefert. Es sind die uns als Spruchdichter bereits bekannten Hans Rosenplüt und Hans Holz, von denen jener vermutlich das beliebte des Turken Wasnachtspiel gedichtet hat. Der Verfasser geißelt darin mit bitterer Ironie die angeichts der Türkengefahr in Deutschland herrschende Zwietracht und innere Fäulnis und regte damit mehrere Dichter des sechzehnten Jahrhunderts zur Verwertung der dramatischen Form für die Polemik an. Gewiß hat er des Königs von Engelland Hochzeit gedichtet, in der er acht Herolde auftreten läßt. Wahrscheinlich dürfte auch manches von den mit einer Priamel auslaufenden Stücken von ihm stammen, da er diese Form liebte und mit Meisterschaft handhabte. Unter dem Namen des Hans Holz sind sieben Fastnachtsspiele bekannt, darunter das von Salomo und Markolf und das von dem Alten und Neuen Testament, das im ernstesten Ton gehalten ist und durch die darin aufgetischte Gelehrsamkeit den Meistersinger verrät. (Beilage 63.)

Von den Fastnachtsspielen, wie sie in Nürnberg entstanden, unterscheiden sich die Lübecker durch die Darstellung einer verwickelten und jede Obzönität meidenden Handlung. Geschichte und Sage lieferten den Stoff, die Bearbeitung und Darbietung besorgten die Mitglieder der Birkelgesellschaft. Als Patrizier waren sie, wenn sie als „Agenten“ sich dem Volke zeigten, mehr auf ihre Würde bedacht als die Nürnberger Handwerksgefallen. Dennoch haben die Nürnberger Fastnachtsspiele im südlichen Deutschland eine weite Verbreitung gefunden und alle Lustspiele allmählich in ihren Bann gezogen, so daß die Bezeichnung „Fastnachtsspiele“ für alle weltlichen Dramen üblich wurde, obgleich manche von ihnen nach Ursprung und Gattung, Ort und Zeit der Entstehung sich von jenen wesentlich unterscheiden. So ist das älteste, noch im vierzehnten Jahrhundert aufgezeichnete komische Spiel von Meidhart und dem Weichen aus den dramatischen Elementen des Minnesangs und den Tänzen und Reien der Frühlingszeit herausgewachsen und geht in seinem letzten Grunde auf das heidnische Fest der Sonnenwende zurück, an das

manche Volksbräuche, so wie die Frühlingsspiele mit Fecht- und Hinrichtungsszenen, der Kampf des Winters mit dem Sommer und die in manchen Ländern besonders zur Fastnachtszeit üblichen Schwerttänze die Erinnerung bewahrt haben. In diese Zeit hatte die Kirche alle die Tänze und Mummereien der heidnischen Wendefeste zusammengedrängt und so gingen auch die alten Frühlingsspiele in der gemeinsamen Form der Fastnachtsspiele auf. Jene traten zur Zeit, in der das Rittertum den Ton im gesellschaftlichen Leben angab, in den Vordergrund, während die aus den Umzügen erwachsenen Winterspiele schon eine Entfaltung des Städtelebens verlangten. Die Frühlingsspiele erhielten ihre literarische Prägung unter Einwirkung der sogenannten höfischen Dorfpoesie Reidharts und seiner Nachahmer; sie haben daher das Aufstreben des Bauernstandes zur Voraussetzung, mischen höfische und bäuerliche Elemente und suchen eine Intrige herauszuarbeiten. Ihre typische Form erhielten sie in den Reidhartspielen. Diese beginnen mit einer Frühlingsfeier und verbinden damit eine Szene aus dem Kampfe Reidharts mit den Bauern.

Das älteste, wahrscheinlich in Steiermark entstandene Stück dieser Art erzählt den Grund des Hasses Reidharts gegen die Bauern. Er will das gefundene erste Weibchen der Herzogin zeigen; die Bauern aber haben ihm die Freude in übler Weise verdorben.

An dieses ganz einfache Stückchen wurde später eine Menge anderer dramatisch bearbeiteter Schwänke angereicht und so entstand zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts in Tirol das große Reidhartspiel, das zur Einfügung von Tanzszenen reichlich Gelegenheit bot. Es ist mit seinen 2000 Versen das umfangreichste altdeutsche Lustspiel und war ursprünglich für die höfische Gesellschaft bestimmt und in der vornehmeren Dichtersprache abgefaßt. Althöfische Formen klingen noch nach in den Reden der Ritter und Damen und bilden einen wirksamen Gegensatz zu den ungefügten Worten der Dörpser. In kürzerer Fassung bietet den Stoff das sogenannte kleine Reidhartspiel; den ganzen, unter dem Einfluß des Nürnberger Fastnachtsspiels aber schon vergrößerten Inhalt erkennen wir noch aus einem umfangreichen Sterzinger Szenar. Der Charakter der Reidhartspiele lebte fort in vielen Lustspielen, die in Österreich entstanden.

Von diesen nimmt das von dem Perner und dem Wunderer seinen Stoff aus der Helden-, das von Aristoteles aus der Volksfage, in dem Spiele von den bösen Weibern und in jenem von den alten Weibern tragen diese den Sieg über die Teufel davon und der Tanaweschel, die Personifikation einer Seuche, wird von allen, denen er Schaden zufügte, in Anlagezustand veretzt und vom Richter zum Tode verurteilt. Durch den edlen, an die geistlichen Dramen sich haltenden Stil, bessere Metrik, Vermeidung des Obszönen und gemüthlichen Humor heben sich die österreichischen Stücke von den Nürnberger Spielen ab, in denen die Fote oft den Wig vertreten muß, und wenn auch die Reidhartspiele gegen Bauern gerichtet sind, so handelt es sich doch nur um die Freude, die Tölpelhaftigkeit durch Schlaubeit besiegt zu sehen, nicht aber um eine moralische Verachtung der Bauern wie in den Nürnberger Spielen. Erst als diese auch in Österreich vordrangen, ging der lebensfrische, von jeder Satire, politischen und sozialen Leidenschaft freie Charakter der Spiele dieses Landes verloren.

Eine einheitliche Entwicklung der Handlung finden wir nur in dem schweizerischen Spiel vom klugen Knecht, der erst seinen Herrn, dann einen Kaufmann und zuletzt sogar seinen Anwalt betrügt, der ihn von der Strafe befreit hat. Der beliebte, früher schon in einem italienischen, dann in einem französischen, von Neuchlin (1497) in einem lateinischen Lustspiel (Hennö) behandelte Stoff wird vom deutschen Dichter mit Humor und mit einer Gewandtheit bearbeitet, die im fünfzehnten Jahrhundert ebenso selten war wie die moralische Nußanwendung, mit der er das Drama schließt.

7. Die Prosa.

Mit der wachsenden Macht des Bürgertums im staatlichen Leben und der popularisierenden Richtung der Zeit entwickelte sich unter mannigfachen fremden Einflüssen seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts im Gegensatz zur Poesie die deutsche Prosa zur Blüte und oft bis nahe an die Vollendung.

Höher als bisher erhob sich zunächst die deutsche Predigt, und zwar durch Mönche jener Orden, die zum Schutze der durch Ketzereien bedrohten Kirche sich gebildet und das Recht, überall predigen zu dürfen, sich erworben hatten. Es sind dies die Orden des hl. Franziskus